Konstrukcija zbilje kroz medij fotografije

Ilić, Igor

Master's thesis / Diplomski rad

2016

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Academy of dramatic art / Sveučilište u Zagrebu, Akademija dramske umjetnosti**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:205:596647

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-04-16**

Repository / Repozitorij:

Repository of Academy of Dramatic Art

Sadržaj

1. Uvod.....2
2. Fascinacija fotografijom.....4
3.Fotografska istina.....11
4.Konstrukcija 40
5.Zaključak.....46
6. Popis literature.....48
7. Popis slikovnog materijala.....49
8. Sažetak.....50

1. Uvod

Ovaj se rad fokusira na pitanje istinitosti fotografskog medija. No u radu se neću baviti utvrđivanjem istinitosti pojedinih fotografija, već elementima, koji utječu na reprezentaciju stvarnosti putem fotografija. Stoga je cilj ovoga rada proširiti razumijevanje samoga pitanja fotografske istine kroz analizu temeljnih pojmova vezanih uz njenu dokazivost. U odlomku Fascinacija fotografijom, koristeći tekst *Filozofija fotografije*[1] filozofa, pisca i novinara Viléma Fluserra, razjasnit ću neke od osnovnih pojmova koje smatram važnim za bolje razumijevanje samog funkcioniranja i mogućnosti medija fotografije uz problematiku u kontekstu subjektivnosti i istinitosti koje joj se pripisuju.

Također ću izložiti teze koje su temelj vjerovanja da fotografija automatski prenosi stvarnost. No da tome nije tako, već da fotografija prenosi samo jednu od verzija zbilje posredstvom čovjeka, razložit ću u glavnom dijelu rada, u odlomku pod naslovom Fotografska istina, u kojem ću se baviti čimbenicima, o kojima fotografska istina ovisi. Usporedbom fotografskih primjera dotaknut ću se i odnosa autoriteta i kredibiliteta u sustavu dokumentarne fotografije. Smatram da drugi val demokratizacije fotografije odnosno pojava digitalne tehnologije, nagoviješta svojevrsni kraj dokumentarne fotografije, tj. njene vjerodostojnosti u svijetu u kojem nad tekstom skoro u potpunosti vlada slika.

Kroz usporedbu nekoliko naizgled sličnih primjera koji bi se mogli nazvati ratnom dokumentarnom fotografijom, pokušat ću potvrditi tu tezu. Novinskoj tj. dokumentarnoj fotografiji, suprostavit ću fotografiju ratne tematike ali umjetničke funkcije, fotografiju koja se ne referira na konkretni događaj koji možemo naći u povijesnim dokumentima. Tim primjerom poduprijet ću tezu da se fotografijama nešto novo koje prikazuju uvijek na jednak način, čije je značenje gotovo unaprijed određeno klišeiziranim stereotipima žanra i namjene, suprostavljaju upravo konstruirane, promišljene i konceptualizirane fotografije. Te su fotografije reprezentacije stvarnosti koje potiču na promišljanje, a iza kojih stoje autori jasnih namjera.

[1] Flusser , Vilém, *Filozofija fotografije*, Scarabeus - naklada, Zagreb, 2000.

Fotografija u trenutku rapidnog tehnološkog zamaha još više iskrivljuje i restrukturira našu zbilju, stoga ću cjelokupnu temu pod prizvukom traumatične modernizacije, sagledati iz pozicije sadašnjosti, uz primjere poput suvremenih metoda distribucije digitalnih fotografija putem interneta. Doktorsku dizertaciju Ane Peraice *Fotografija kao dokaz*[2], koristiti ću kao osnovno i štivo u presijecanjima tema kao što su - dokazivost, kredibilitet i skepticizam.

Također ću istaknuti autore i izložbe, formativno važne u slučaju procesa rada na vlastitoj fotografskoj seriji, koja se bavi usporedbom načina na koje se konstruira i percipira filmska i fotografska stvarnost, kao i autore čija su djela vidno utjecala na moja razmišljanja. U kontekstu režirane fotografije, ali i pristupa koji istražujem svojim radom, istaknut ću dvojicu autora čije sposobnosti reprezentiranja stvarnosti te novih značenja, nadilaze faktor bilo kakve slučajnosti, pri čemu se služe naprednim sustavima konstrukcije, kako bi istaknuli važnosti tema kojima se bave.

Kroz sve navedene odlomke vlastiti ću fotografski rad *Nova stvarnost* dovesti u vezu s tezama i autorima koji se spominju. Početna točka mojeg fotografskog projekta, fascinacija je konstruktivnom prirodom fotografskog medija. U nedostatku definicije fotografske istine, tražim vlastitu, suprostavljanjem polariteta fikcija - stvarnost. Upravo ti polariteti zanimljivo se stapaju u filmskoj umjetnosti, stoga dekonstrukcijom aparatusa, koji organizirano stvara neku novu filmsku stvarnost, pokušavam naglasiti očito - da je bilo koja fotografska zbilja oduvijek bila i jest podložna procesima manipulacije.

Inscenacijom filmskog seta, uz izradu svih artefakata,rekvizita i praktičnih filmskih efekata, kojima se filmski djelatnici na fotografijama koriste, približavam se nefotografskim procesima konstrukcije i načinima na koji se gradi stvarnost s ekrana. Time pokušavam naglasiti tanku granicu između slike u čiju dokazivost ne sumnjamo, zbog pretpostavke da ono što prikazuje nije stvarno, naspram medija fotografije, koji često uvjerava u objektivno prenošenje realiteta, dok istovremeno iskrivljuje i rekonstruira našu stvarnost.Kako bismo bolje razumijeli problematiku kojom se ovaj projekt bavi, potrebno je pojasniti o čemu to fotografska istina ovisi i najvažnije, postaviti temelje za kritičko razmišljanje o fotografskoj prezentaciji stvarnosti.

[2]Peraica, Ana, *Fotografija kao dokaz* - doktorska dizertacija, Filozofski fakultet u Rijeci, 2010.

2. Fascinacija fotografijom

Početna točka mojeg fotografskog projekta *Nova stvarnost*, fascinacija je konstruktivnom prirodom fotografskog medija.Cilj tog rada nije puko kritiziranje manipulativnih mogućnosti medija fotografije, već osvještavanje načina ili sustava, prema kojima fotografije, film ili video dijelimo na istinite i neistinite.Načini na koje se "gradi stvarnost s ekrana", po mnogo čemu nalikuju načinima kojima se stvarnost konstruira unutar fotografija. Kada bismo sumirali i mapirali fundamentalnu relaciju između fotografije i filma, primijetili bismo da oboje dijele tehničke sličnosti, dok se drugačije odnose prema vremenu. Za filmskog teoretičara Christiana Metza, "film je virtualna, nematerijalna projekcija, dok je fotografija fiskirana slika i fiksni objekt. Fotografija je stand-in za objekt ili moment."[3]

Iako se u ovom radu neću baviti filmom, upravo su odnosi fikcije i stvarnosti na kojima se filmska umjetnost zasniva, poslužili kao temelj fotografskog rada *Nova stvarnost* kojim propitujem objektivnost svih medija koji se zasnivaju na fotografiji. Za fotografski prikaz konstrukcije zbilje kroz medij fotografije, kao poprište izgradnje, zamislio sam filmski set koji obiluje upotrebnom praktičnih filmskih efekata.Inscenirane fotografije s filmskog seta, najčešće portreta, upotpunjuju odvojene fotografije predmeta izrađenih ljudskom rukom, koji isto tako pomažu u izgradnji neke nove, konstruirane stvarnosti. Kombiniranjem prizora na kojima se pojavljuju ljudi, koristeći tehnologiju te uz pomoć izoliranih rekvizita van namijenjenog konteksta, dodatno se naglašava granica između fikcije i stvarnosti.Takvim doslovnim prikazom konstrukcije nekih izmišljenih stvarnosti, potencira se kritičko promišljanje objektivnog prenošenja stvarnosti koju bi fotografija trebala prenositi.

Fascinacija izumom, ispočetka je urodila razmišljanjima da fotografija realistično precrtava stvarnost, temelji tih vjerovanja uspostavljeni su u vrijeme kada se izum fotografije smatrao znanstvenim dosegom.Razmišljanja o dokazivosti nisu se se naročito mijenjala sve do pojave digitalne slike, no smatram da je ipak važno izdvojiti neka od njih kako bi se dobio osnovni dojam o percepciji fotografije kao jamca istine.

[3]citirano prema: Campany,David, *Photography and Cinema*, Reaktion Books Ltd, 2008., str. 11.

"Koji god razlozi stajali iza pojave fotografije u našim životima, nitko ne može osporiti činjenicu da se kemijski proces izrade istih otkrio baš u periodu koji o sebi voli misliti kao vremenu apsolutnog znanja, stoljeću modernističke vjere u znanost. Na široko je priznato da su neki aspekti modernizma odigrali glavnu ulogu u oblikovanju fotografije kao medija koji reprezentira objektivnost."[4]Ovim citatom, vrativši se na same početke nastanka izuma, htio bih naglasiti minimalne mijene u razmišljanjima o fotografskoj reprezentaciji stvarnosti,kao i činjenicu da se navedena pitanja provlače kroz povijest sve do danas. Fotografija je od samih početaka imala krizu identiteta, dva velika pitanja aktualna su kroz čitavu povijest fotografskog medija, a to su: „Radi li se o umjetnosti ili znanosti" i „Predstavlja li stvarnost ili fikciju?".

O prvim pisanjima i razmišljanjima o fotografiji, Sandra Gavard u radu*A Critical Analysis of Image Manipulation* piše: "Za ljude u 19. stoljeću, najvrijednije repezentacije bile su one koje su realistične i objektivne u prirodi, tako se na taj način nepristrano oko kamere učinilo kao savršeni instrument za postizanje naturalističke dokumentacije karakteristične za Viktorijansku eru."[5] Mnogi rani komentatori, dodaje, entuzijastično su dočekali izum, te fotografiju na neki način označili kao medij istine i točnosti te garantirane autentičnosti. Odnos znanosti i fotografije bio je dodatno naglašen, mogućnost da se zamrzne i fiksira trenutak dozvolilo je znanstvenicima da istražuju i studiraju reprezentirani sadržaj, fotografija je ispunila potrebe perioda u kojem su se bez presedana izmjenjivale znastvene i industrijske promjene. Stoga ne čudi da se autore takvih fotografija smatralo znanstvenicima više nego slikarima. Tadašnja razmišljanja o fotografiji oblikovana su stoga na temelju rezultata tehnoloških eksperimenata poput snimaka konja u trku Edwarda Muybridgea[6], fotografske sekvence koja otkriva varijacije istina koje kamera može, a ljudsko oko ne može vidjeti. Kao rezultat svih tih faktora, kamera je postala jamac znanstvene istine.

Fotografiju kao izum neki su od najpoznatijih mislilaca tog doba poput Briana Winstona proglasili znanstvenim instrumentom, koji producira podatke u čiju se reprezentativnost ne sumnja već i zbog prirodnosti koja je uključena u njihovo nastajanje. "Zanimljivo je primijetiti i da su oci fotografije, koristeći različite formulacije komentirali njihovo otkriće sličnim pristupom.

[4]Gavard , Sandra, *PHOTO-GRAFT A critical analysis of image manipulation,* Mcgill University, Quebec, 1999. str. 18.

[5] ibid. str18.

[6]Edward Muybridge (1830. - 1904.), bio je fotograf porijeklom iz Britanije, poznat prvenstveno po ranom korištenju višestrukih fotoaparata da zabilježi kretanje.

Niépce[7], Daguerre[8] i Talbot[9]su o fotografiji svi razmišljali kao partnerstvu s prirodom, u kojem prirodna sila u obliku svjetlosti govori za sebe, nasuprot drugim oblicima reprezentacije, koji svoju poruku prenose kroz osobnu interpetaciju".[10] Neke od prvotnih teza o fotografiji, koje su snažno poticale ideju da se nakon stoljeća vladavine tekstolatrije pojavio medij koji prenosi stvarnost, još i danas predstavljaju temelje za vjerovanje da fotografije daju stvarne i važne informacije o svijetu. Temelji takvih vjerovanja jačajunjenom demokratizacijom, tj. pojavom prve masovno dostupne kamere, a još više olakšanjem distribucije fotografija.

Prvotni val fascinacije takvim pojednostavljenim procesom stvaranja te kodiranja simbola i značenja, na velika je vrata svijet uveo u doba idolatrije kao i doba fotografske nepismenosti,koja bez obzira na tehnologiju, smatram, traje i danas. Svojim projektom*Nova stvarnost*, osim što želim naglasiti da je bilo koja verzija fotografske stvarnosti predmet manipulacije u tehnološkom smislu, ona je i predmet misaone manipulacije. Misaonim manipulacijama smatram niz svjesnih odluka fotografski pismene osobe kojima se stvarnost, koju fotografija reprezentira, može oblikovati.

No prije nego li razmotrimo neke od aspekatazašto amaterski fotograf može biti fotografski nepismen, potrebno je ukratko razjasniti neke od spomenutih pojmova. U razumijevanju i razjašnjenju istih koristiti ću detaljne opise Viléma Flusserakoristeći tekst *Filozofija fotografije.*Tehnička slika, aparat, fotografska gesta koja podrazumijeva akcije nekog čovjeka opremljenog fotografskim aparatom (odnosno fotografski aparat opremljen čovjekom), distribucija informacija kojom se ovaj medij poprilično razlikuje od svih ostalih te sama recepcija i demokratizacija fotografiranja, temeljni su pojmovi filozofije fotografije. Opće razumijevanje tih pojmova, smatram formativno važnim za bolje razumijevanje fascinantnih mogućnosti medija u kontekstu subjektivnosti i istinitosti koji joj se pripisuju. Ukratko, tehnička slika je slika, koju proizvodi aparat.

[7]Nicéphore Niépce (1765. - 1833.), bio je franscuski inventor koji se smatra jednim od izumitelja fotografije i pionira u tom području.
[8]Louis-Jaques-Mande Daguerre, (1787 - 1851.), bio je francuski umjetnik i fotograf, inventor procesa dagerotipije.
[9]William Henry Fox Talbot, (1800. - 1877.), bio je britanski znanstvenik, inventor i jedan od pionira fotografije.
[10]Gavard , Sandra, *PHOTO-GRAFT A critical analysis of image manipulation,* Mcgill University, Quebec, 1999. str. 17.

Karakter tehničkih slika je prividno nesimboličan jer se na osjetljivim površinama zadržavaju svjetlosne zrake sačuvane pomoću kemijskih i optičkih naprava. Stoga "taj prividno nesimboličan, objektivan karakter tehničkih slika navodi promatrača da u njima ne vidi slike već prozore, pouzdajući se u njih kao u svoje oči."[11]

Flusserov tekst predlaže novu metodu tj. poziciju s koje se osobu koja fotografira ne predstavlja kao radnika koji u svom naumu da zabilježi svijet što reflektira sunčeve i druge zrake koristi industrijski stroj (fotoaparat). Dajući do znanja da je kameru vrlo lako koristiti, a da se pritom ne mora imati uvid u kompleksnost optičkih zakona, kemijskih te mehaničkih procesa naprava, kameru predstavlja kao strukturalno kompleksnu no funkcionalno jednostavnu igračku. To nas vraća na točku prekretnicu demokratizacije fotografiranja, kroz koju možemo detaljnije sagledati po čemu se to onaj tko piše razlikuje od onoga "tko škljoca". "Onaj tko piše mora vladati ortografskim i gramatičkim pravilima. Tko škljoca, mora se pridržavati sve jednostavnijih uputa za uporabu koji su programirani na *outputu* aparata. To je demokracija postindustrijskog društva."[12]I nadalje "Da bi se aparat mogao podesiti za umjetničke, znanstvene i političke slike, fotograf mora raspolagati pojmovima o umjetnosti, znanosti i politici. Jer kako bi ih inače mogao pretočiti u slike?"[13]

Danas gotovo svatko ima kameru i njome snima, no vratimo li se stotinjak godina unazad, integritet zasnovan na mehaničkim svojstvima kamere možemo razjasniti kroz pojavu prve masovno pristupačne kamere - Kodakovog Brownieja.Sam slogan koji je glasio *Vi stisnite okidač, mi ćemo obaviti ostalo*, otkriva mehaničke aspekte procesa, a sugerira i da sam čin fotografiranja ne zahtijeva nikakve druge intervencije osim pritiska okidača.
Ovdje dolazimo do djelomičnog odgovora na pitanje zašto amaterski fotograf može biti fotografski nepismen.Nepismenost zauzima novu poziciju u svijetu u kojem dominira slika, tekstovi su tijekom povijesti pratili i objašnjavali slike, a zamjenu ere tekstolatrije u eru ikonolatrije predvodi proces u kojem je proizvodnja simbola svedena na mogućnosti zadane programom aparata.Fotograf amater se ne zamara nevidljivim procesima unutar crne kutije, sam aparat programiran je za proizvodnju fotografija i on ga kao takvog pokušava iscrpiti i naći neotkrivene mogućnosti pri snimanju. Što je tehnika nevidljivija, to je naše poštovanje vještine kojom je izvedena veće.

[11]Flusser , Vilém, *Filozofija fotografije*, Scarabeus - naklada, Zagreb, 2007. str. 30.
[12]Flusser , Vilém, *Filozofija fotografije*, Scarabeus - naklada, Zagreb, 2000.str 91.
[13]ibid, str. 58.

Fotograf ne zna što se događa unutar te kutije, no potpuno vlada onime što ulazi i izlazi iz kamere. Iz toga bi se moglo zaključiti da kamera vlada njime jednako toliko koliko on misli da vlada njome. No ono čime prosječni korisnik Kodakove Brownie kamere ne vlada jest kompleksnost višeznačnih simbola koje proizvodi . Za razliku od slikara, on te iste simbole ne razrađuje u glavi prije nego li stisne okidač. Uz pretpostavku da ono što kamerom zabilježi ionako predstavlja najreprezentativniji oblik prijenosa stvarnosti na predmet (list papira), kojim informaciju jednostavno šalje "iz ruke u ruku", fotograf umjesto nadvladavanja značenja pojedinih simbola, kroz okular kamere pokušava iscrpiti sve neotkrivene mogućnosti proizvodnje, a kasnije obrade i pohranjivanja istih.No i slikar, koji počinje od praznog platna, jednako tako može vrlo realistično prenijeti stvarnost bez dubljeg promišljanja o elementima kojima tvori sliku. Najviše zbog vremena i preparacije za takvo što smatra se da slikar vlada značenjem koje se kasnije iščitava s njegovog rada. Vrijeme iščitavanja ili "skeniranja" elemenata koji tvore značenje na slici, kao i na fotografiji, jednako je, "obuhvaćajući element po element, pogled koji prelazi površinom slike uspostavlja vremenske odnose između elemenata, pogled istodobno uspostavlja i značenjske odnose između elemenata slike."[14] Tako Flusser daje objašnjenje što zapravo znači "skeniranje" tj. gledanje elemenata na slici.Fotografijama u *Novoj stvarnosti* pristupam upravo na način da elemente koji tvore sliku biram pažljivo, s namjerom da fotografije učinim čitkim kako bi odgovarale unaprijed razrađenom konceptu. Takav pristup poništava tezu da je fotografija samo puki zapis stvarnosti, koja je vladala za vrijeme prvotnog vala fascinacije fotografskim izumom.

Kao reakciju na teze da je fotografija samo puki zapis stvarnosti, fotografi su, prisjetimo se, između 1885. i 1915. godine stvorili piktorijalistički pokret,koji je fotografiji trebao dati status prave umjetničke grane. Američki fotograf Edward Weston, koji je inicijalno počevši se baviti fotografijom odabrao piktorijalistički pristup mekog fokusa tipičan za kraj 19. i početak 20. stoljeća te kopirao slikarstvo vidljivim potezima kista po osjetljivoj površini ili manipulacijom iste, frazu da je fotografija oduzela slikarima zadatak prikazivanja tj precrtavanja stvarnosti poništio je tezom da bi za to slikari trebali biti duboko zahvalni.

S druge strane, fotografija se na neki način oslobodila i prihvatila "ono što jest" tek nakon što je odbacila pristup u kojem kopira slikarske tehnike i estetiku.

[14]Flusser , Vilém, *Filozofija fotografije*, Scarabeus - naklada, Zagreb, 2007. str. 24.

Takozvana Straight photography, pravac je fotografijekoji slijedi nakon piktorijalizma a naziv je prvi puta upotrijebio kritičar Sadakichi Hartmann u eseju "*A Plea for Straight Photography*"[15] 1904. godine. Od strane prvih predstavnika poput američkog fotografa Alfreda Stieglitza, promovirana je kao čišća forma fotografije od piktorijalizma. Ukratko, takva vrsta fotografije bliža je faktualnosti od neoštrih piktorijalističkih fotografija mekog fokusa utoliko što su fotografije oštrije, scene i subjekti su u fokusu i mogu se time iščitati brojni detalji. Takve fotografije posjeduju kvalitete kojima se fotografija i razlikuje od drugih vizualnih medija, posebice slikarstva.

No bez obzira na to što se upravo taj pravac fotografije smatrao faktualno najpreciznijim do tada, fotografije su bile podvrgnute mnogim alteracijama i manipulacijama u tamnoj komori, stoga iz današnje perspektive to razdoblje više predstavlja pomak u estetici negoli prenošenju istine. Ako razmotrimo samo navedena dva pravca fotografije, možemo utvrditi da jenakon demokratizacije fotografije svijet preplavila velika količina osrednjih snapshot fotografija.Masovna konzumacija fotografiranja rezultiralaje snažnim financijskim rastom. To je omogućilo rast i razvoj fotografske industrije. Dok su profesionalni fotografi u namjeri da se svojim radom razlikuju krenuli jednim ili drugim smjerom tj,tehničkom izvrsnošću kojoj se pridaje veća razina faktualnosti ili artističkim aspiracijama koje su rezultirale impresionističkim rezultatima koji oponašaju slikarstvo. Slični pokreti nastavili su se kroz povijest fotografije sve od 1880-ih do danas.

No kakve to sve zajedno ima veze s fotografskom istinom i fotografskim projektom *Nova stvarnost*? Bez daljnjeg nabrajanja i opisivanja ranih fotografskih pokreta koji su postavili temelje masovne percepcije fotografije kao dokaza stvarnosti, možemo ustvrditi da je fascinacija i opčinjenost strukturalnom kompleksnošću aparata i sve preciznijom automatizacijom funkcija, rezultirala velikom proizvodnjom redundatnih slika. Nepotrebna i prekomjerna količina nesvjesno proizvedenih slika, prema Flusseru nastaje kroz zainteresiranost za proizvodnju novih slika na uvijek isti način. S druge strane, način na koji nastaju fotografije u *Novoj stvarnosti*, s unaprijed osmišljenim i odabranim elementima i simbolima, predstavlja promišljenu fotografsku interpretaciju stvarnosti. Nova stvarnost za mene je interpretacija stvarnog života na nov način, koja prkosi objektivnosti ili istini koja se očekuje od fotografije kao nositelja informacije.

[15] Hartmann, Sadakichi, *A Plea for Straight Photography*, American Amateur Photographer, Broj. 16, ožujak 1904., str. 101-109.

"Od svojih početaka do danas razvoj fotografije predstavlja proces sve većeg osvješćivanja pojma informacije: od stalne žudnje za novim metodama. Škljocala i dokumentaristi, međutim, nisu shvatili "informaciju"; oni proizvode memorije aparata, a ne informacije, i što bolje čine to bolje svjedoče o pobjedi aparata nad čovjekom."[16]

Napomenimo samo da fotograf amater, nije osoba koja slabo manipulira kategorijama fotografskog aparata, već osoba koja nije u stanju dešifrirati fotografije i baš zbog toga, fotografije drži preslikama svijeta. A dešifriranje Flusser vrlo jednostavno pojašnjava komparacijom dešifriranja teksta spram fotografije, ako netko dekodira ili dešifrira tekst to ne znači da dešifrira slova ili riječi koje su sazdane od tih slova već piščevu namjeru za kultrunim kontekstom koji se krije iza teksta. Premda uz to tvrdi da za dešifriranje ne postoji zadovoljavajuće rješenje,jer je to beskrajan pothvat u kojem se iznova otvaraju nove razine koje treba dešifrirati, smatram i slažem se s tezom da se kroz definiranje intencije onoga koji fotografira i programa aparata, fotografija može dešifrirati. Usudio bih se to nazvatiosnovnom vizualnom pismenošću, koja ne garantira uvid ili mogućnost iščitavanja jedne, nedvojbene istine iza svake fotografije, već omogućuje lakše snalaženje u moru fotografija napuštenih od značenja. Bez obzira na način na koji fotografije nastaju, kako se čitaju i na njihovo značenje,jamac kredibiliteta sve do pojave digitalne slike i interneta oslanjao se na autoritet. Niti jedna kategorija fotografskog aparata tj. onoga što namještamo izvana prilikom fotografiranja, nije niti približno pridonijela percepciji fotografije kao neiskrenog medija, kao pojedini slučajevi raspadanja upravo tih sistema koji postoje na relaciji kredibilitet - autoritet.

[16]Flusser , Vilém, *Filozofija fotografije*, Scarabeus - naklada, Zagreb, 2007. str. 91.

2. Fotografska istina

Središnja tema ovoga rada nije utvrđivanje istinitosti pojedinih fotografija, već ću kroz analizu izdvojenih primjera pokušati razjasniti nekoliko osnovnih smjernica za razumijevanje samoga pitanja fotografske istine te zašto se stalno raspravlja o tome, pri čemu se ono na čemu se temelji, zapravo odnosi na uvjete postavljene još u 19. stoljeću. Neke razlike tek počinjemo utvrđivati pojavom digitalne slike. Ukratko, Janne Seppänen, autorica teksta "*Istinite laži. Fotografska istina, na čemu se temelji"*, tvrdi da se u svojoj osnovi fotografska istina može povezati s trima stvarima. "Ona se prvenstveno može povezati sa samom fotografijom: fotografija ili neki njen element neprestano mami ljude da promišljaju o njenoj istinitosti."[17]

Realizam prikaza korespondira s pretpostavkom stvarnosti. Stoga fotografija izvanzemaljskog i nepoznatog, bez obzira koliko se činila stvarnom, nije dovoljno uvjerljiva jednostavno jer ne vjerujemo da takvo što postoji. Bit je da je bilo koja slika testirana protiv postojećih pretpostavki kao i znanja o svijetu prilika čitanja iste. Zato je gledanje izvježbana kulturalna praksa.

Kao drugo, Sepännen navodi da istina može proizlaziti iz činjenice da je fotografija prisutna u vrlo različitim funkcijama. Stoga "takve funkcije mogu neprestano ukazivati na problem istine."[18] Fotografija je krajem 20. stoljeća prodrijela u ljudsko tijelo, fotografija se počela koristiti kao posredstvo za dijagnozu u medicini, u svrhe evidencije u arheologiji, povijesti, kriminalistici kao i za kontrolu identiteta. Državni aparati koriste fotografske mogućnosti u svrhe nadzora, ne zaboravimo informativne medije i ekonomiju. Postoje razlike između ovih nekoliko navedenih tipova. Mada u prethodnom odlomku nismo odgovorili na pitanja predstavlja li fotografija stvarnost ili fikciju i radi li se o umjetnosti ili znanosti, možemo zaključiti da se fotografiji vjeruje ili ne vjeruje ovisno o pojedinačnoj primjeni jednako kao i o tehnologiji. Peraica tvrdi: "Opća teorija bi trebala moći uključiti sve, pa i rubne sustave primjene kako bi ultimativno dala rješenje za iskorištavanje fotografije u svrhe dokaza, bile one prave ili krive, upravo u svim pojedinačnim praksama". [19]

[17] Seppänen, Janne, *Istinite laži. Fotografska istina, na čemu se temelji*, Nordic cut, katalog izložbe, Hrvatski fotosavez, Zagreb, 2006., str. 15.
[18] ibid. str. 15.
[19]Peraica, Ana, *Fotografija kao dokaz* - doktorska dizertacija, Filozofski fakultet u Rijeci, 2010. str. 25.

No ja ću izdvojiti primjere iz područja informativnih medija, budući da bi za rad preopširno bilo baviti se svim praksama.

Treći pogled na fotografsku istinu dovodi nas do fotografskog aparata. Ukratko, u prošlom odlomku imali smo prilike vidjeti na koji se to način čovjek postavlja između svijeta i aparata, tj. raskol prirode i kulture. Mnogi su isticali prirodnost samog procesa ne bi li istaknuli objektivnu prirodu i neovisnost, no s druge strane znamo daneovisnost o ljudskome radu i kulturi ne postoji u procesu fotografiranja, što potiče sumnju u samu objektivnost medija. Kada je odnos aparata i fotografije sveden čisto na tehničku razinu, dobro opisuje situacija koju Sepännen u eseju analizira, a radi se o raspravi o pravu fotografa na uređivanje fotografija softverom za obradu slika u cilju ispravljanja nepravilnosti uzrokavane kapljicom kiše na površini leće. Sepännen tvrdi da je upravo taj primjer zanimljiv "budući da pokazuje način na koji se pitanje fotografske istine općenito odnosi na točno određenu tehničku razinu: na površinu negativa ili spisa"[20] Drugim riječima, istinu ugrožava sve što je u stanju spriječiti vjerodostojno stvaranje slike pod zakonima optike. Ako se na trenutak vratimo i prisjetimo piktorijalističkih tehnika kojima su raznim uljima premazivali leće kako bi dobili mekšu fotografiju nalik na slikarstvo, s jedne strane kapljica je optička smetnja koja ne dopušta objektivno prenošenje stvarnosti, a s druge strane kapljica ili čak tanki premaz ulja na optičkom sustavu - fizički je predmet ispred leće i kao takav ima pravo otisnuti se na negativ. Na tehničkoj razini to je složen problem, no predstavlja samo jedan od uvjeta nastanka slike koji je povezan s preispitivanjem istinitosti prikazanog.

Razmišljanja o fotografiji, kao što smo vidjeli, u početku su se temeljila na rezultatima tehnoloških eksperimenata, rezultati su imali znanstveni predznak, pa je fotografija postala jamac znanstvene istine. Takvi temelji dali su vrlo jednostavan odgovor na mnoga pitanja o istinitosti. Kada bismo sumirali situaciju u 19. stoljeću i pobliže proučili prelazak u doba fotografske slike prema Fluserru, bilo bi to otprilikeovako: ako uzmemo u obzir da s izumom pisma počinje povijest, baš kako bi se borilo protiv štovanja i divinizacije slika i kipova tj. idolatrije, s izumom fotografije započinje borba protiv teksta na neki način. Ako je tekst došao da odčara slike, fotografija je došla da uvede magiju i da dočara slike. Širenjem teksta kroz jeftine knjige i brošure i uvedenim općim obvezatnim obrazovanjem, svisu mogli čitati i pisati. Oni koji do tada to nisu mogli, odjednom su konzumacijom jeftinih tekstova, letaka i

[20]Seppänen, Janne, *Istinite laži. Fotografska istina, na čemu se temelji*, Nordic cut, katalog izložbe, Hrvatski fotosavez, Zagreb, 2006., str. 15.

novina stvorili jednako jeftinu povijesnu svijest. Fotografije sutrebale spriječiti raskol kulture, baš zato što su dobile utjecaj na svakodnevni život, zamijenivši tradicionalne slike.

No na fotografiju utječe previše stvari, od jeftinih do znanstvenih tekstova, sve zajedno rezultira masovnom kulturom. Ako su temelji vjerovanja, da fotografije daju istinite informacije o svijetu, nastali na pretpostavci da je fotografija koja je postupno dobila znatan utjecaj na svakodnevni život, spriječila raskol kulture, jer je ispravna u smislu općih političkih vrijednosti, lijepa kao umjetnost i znanstveno ispravna - jer je istinita, onda možemo pretpostaviti zašto su ti temelji krivi. Fotografija jednostavno tako ne funkcionira. Ona na jedan način iskrivljuje i plagira sve navedeno, prevodeći sve čemu svjedočimo u slike. Ništa se ne može oduprijeti fotografiji, tvrdi Flusser. "Nema te umjetničke, znanstvene ili političke aktivnosti koja je nema za cilj. Niti svakodnevne radnje koja ne bi htjela da je se fotografira, bilježi na filmu ili videozapisu."[21] I zaista je tako.

Ako je inflacija teksta rezultirala hermetičkim znanstvenim tekstovima za stručnjake, što se onda dogodilo inflacijom fotografije? Podjela fotografskih amatera koji možda i nesvjesno bilježe svijet oko sebe i onih koji svjesno koriste fotografiju u znanstvene svrhe, ne utječe na dokazivost na tehnološkom nivou proizvdonje, već na kredibilitet, koji se zasniva na autoritetu onoga koji nešto fotografijom tvrdi. Peraica o pitanju kredibiliteta zaključuje: " Dok se neke fotografije, poput onih NLO-a, često stavljaju pod sumnju, sa fotografijama koje služe dijagnostici, poput infracrvene, ultraljubičaste, rendgenske ili termalne fotografije, to je rijedak slučaj, najčešće nade u krivu dijagnozu. Razlika je, jasno, što iza kredibiliteta nekih fotografija stoji nepoznat autor, dok iza onih drugih taj autor ima status autoriteta, a autoritet stiče iz sasvim drugačijeg, znanstvenog, vojnog ili političkog područja".[22] Zastrašujuća pojava dijagnostičkog radiologa koji se pri snimanju služi jednom od još uvijek nedostupnih tehnika za širu upotrebu, složeni je sustav autoriteta u čiji se kredibilitet rijetko sumnja. No besmisleno bi bilo nabrajati i zasebno analizirati sve sustave primjene u kojima nastaju fotografije, kao i namjere onih koji fotografiraju. Ni u egzaktnim znanstveno potaknutim fotografijama, prema rezultatima ne možemo razlikovati pravilnu upotrebu od zloupotrebe kao ni ispravnost od slučajnosti. Dijelom zato što se u takvim djelatnostima koriste tehnike koje rezultiraju drugačijom fotografskom slikom, mada već šira javnost djelomično zna,primjerice, čitati rendgenske snimke, postoji niz znakova na takvoj slici koje može pročitati samo stručnjak - radiolog.

[21] Flusser , Vilém, *Filozofija fotografije*, Scarabeus - naklada, zagreb 2007. str. 58.
[22]Peraica, Ana, *Fotografija kao dokaz* - doktorska dizertacija, Filozofski fakultet u Rijeci, 2010. str. 22.

No ovdje se neću baviti takvim sistemima već onima koji produciraju fotografije koje se potom distribuiraju u svijet, koje svi znaju ili barem misle da znaju čitati, a to su amaterske i dokumentarne fotografije koje služe informiranju širokih masa.

Pod "amater", u ovom tekstu mislim na autore, koji fotografiraju hobistički i u privatne svrhe, a ne na pripadnike fotoamaterskog pokreta. Uzmimo na primjer da fotografije amatera do pojave digitalne slike i interneta najrijeđe izlaze u javnost. Takve slike, bezbroj njih proizvedenih u "analogno doba", razasute su po obiteljskim albumima, privatnim kolekcijama koje tvore i kroje vlastite povijesti. Za razliku uzmimo današnje stanje i digitalnu fotografiju, tj. njenu distribuciju. Pojavom interneta, razvijeni su sustavi za dijeljenje fotografija putem telefona, koji isto tako broje milijune starih korisnika fotografije i još toliko novih. Broj slika proizveden i distribuiran u ovim slučajevima brojiv je u milijardama (npr. Instagram broji 18,700,000,000 podijeljenih fotografijau 2015. godini). Tehničke slike koje proizvode telefoni, predstavljaju i bespredmetno digitalni zapis, prema kojemu se po prvi puta misaono postavljaju odnosi između autoriteta iza slike kao dokaznog materijala koji je nemoguće dotaknuti ili na njega ritualno djelovati, izrezati ga iz novina, zgužvati i baciti u smeće ili nešto slično. Fotografija gubi svoju predmetnost, ono što u potpunosti prevladava u tom novom sistemu, je neopipljivo postojanje digitalne fotografije. Iza tih fotografija stoje imenom i prezimenom potpisani autori, u čiji se identitet zbog fleksibilnosti osobnog predstavljanja na velikoj većini platformi na kojima se fotografije dijele, itekako može posumnjati, što nas dovodi opet do pitanja autoriteta i kredibiliteta iza neke fotografije, tj. fotografe.

Zanimljivo je spomenuti da se fotografije na takvim platformama dijele bezuvjetno, ili s minimalnim uvjetima cenzure nepoželjnog materijala. Fotografije se dijele u neograničenim količinama, neograničenim ponavljanjem sadržaja, neograničenom količinom informacija, i upravo zbog toga na području masovnog komuniciranja caruje banalnost. U tom rapidnom digitalnom tj. tehnološkom zamahu, slika zaista zamjenjuje riječ, mada često i u njenoj produkcijskoj monstruoznosti ne govori tisuću kao u poslovici, s obzirom da se, u najvećem broju slučaja, fotografira gotovo nesvjesno. No važnije od toga, njena sve veća pristupačnost briše granice autoriteta iza slike. Brisanje granica u odnosima autoritet - kredibilitet dešava se u djelatnostima koje ovise o tom sistemu, na primjer u dokumentarnoj fotografiji. Sveprisutnost digitalne fotografije gotovo da je izbrisala jedan cijeli kanal za distribuciju fotografija, koji možda najviše od svih ovisi o svom kredibilitetu.

No što je to toliko problematično u digitalnoj fotografiji?

Iako je na primjer u SAD-u danas moguće kao dokazna sudu priložiti digitalnu fotografiju, sumnje su veće jer se smatra da je digitalnim fotografijama lakše manipulirati nego tradicionalnim, dobivenim u poptunosti kemijskim putem. Time je rezultirala prije opisana situacija u kojoj je došlo do demokratizacije digitalne fotografije, te svih mogućih softvera za obradu iste. Već napredna obrada fotografije moguća je i putem telefona koje sam spomenuo. Neke od tako reći uvjerljivih digitalnih fotografija iz tog razloga bivaju ipak odbačenima na sudu. Pravila koja definiraju prilaganje digitalnih fotografija kao dokaz na federalnom nivou na sudu u SAD-u, nalažu da je bilo koji digitalni podatak spremljen na memoriju računala kao i isprint bilo koje vrste koji prikazuje informacije - original. Mehaničkim ili elektroničkim presnimavanjem ili bilo kojim drugim tehnikama koje reproduciraju original, moguće je neku fotografiju dostaviti kao onu koja dokazuje neke tvrdnje u slučaju. Iz toga opet možemo zaključiti da autentičnost i dokazivost takve fotografije ovise o tehnologiji, tj. nekoliko koraka proizvodnje, kao što su - samo fotografiranje, a važno je naglasiti i kako je manipulacija fotografijom kroz jednostavne postavke digitalnih aparata moguće već "u samome aparatu". Ovisi nadalje o uvjetima laboratorija ili mašina za isprint kojima predlagatelj dokaza sam upravlja, a u obzir se svakako treba i uzeti da se prepostavlja da ako netko producira fotografiju digitalno, posjeduje i računalo kojim te fotografije vrlo lako može alterirati. Dok su kemijski laboratoriji desetljećima bili označeni kao mjesta kojima se koriste profesionalci, što je i djelomično točno, ni na koji način sve zajedno ne opravdava tvrdnju da je digitalna fotografija manje dokazivosti od one tradicionalne, tj. fotografije dobivene tradicionalnim kemijskim putem.

Prije analize urušavanja temelja vjerovanja u fotografsku istinu i urušavanja autoriteta iza slike kroz nekoliko primjera dokumentarne fotografije, potrebno je raščistiti tezu da je digitalna fotografija sumnjivija od tradicionalne fotografije. Uzmimo na primjer fotografije iz ere "Straight photography", koju smo opisali u prethodnom odlomku. Te fotografije predstavljene su kao najfaktualnije do tada u povijesti fotografije, samo zato što su tehnički pravilno izvedene, tj. one su oštrije i s više detalja od fotografija proizvedenih u piktorijalističkoj eri.No te fotografije manipulirane su u kemijskim laboratorijima u jednakoj mjeri kao što se digitalnim fotografijama manipulira danas, uglavnom igrom dodavanja ili oduzimanja elemenata, samo je tamnu komoru i predmetnost fotografije zamijenio računalni softver i bespredmetnost digitalne slike.Stoga je krivo prosuditi da su digitalne fotografije, samo zbog načina produkcije, manjih dokazivih vrijednosti od tradicionalnih fotografija.

Premda će se u pojedinim primjerima, koje ću analizirati, pokazati da je brzina manipulacije fotografije na licu mjesta možda i presudna u odluci da se neku fotografiju konstruira, te da se time konstruira i njeno značenje, što rezultira "lažnom fotografijom", sve temeljne tehnike fotomontaže, tj. dodavanja i oduzimanja elemenata u fotografiji korištene su kako bi se istina konstruirala i tradicionalnom i digitalnom fotografijom. Stoga će izdvojeni primjeri biti i jedne i druge tehnološke prirode.

Također je potrebno naglasiti da cilj analize nije istaknuti koja je to fotografija opasna, tj.predstavlja li, i ako da, u kolikoj mjeri, opasnost za ono što razotrkiva ili propagira, već koliko su različite reakcije na stvarnost putem fotografiranja opasne za opći status fotografske vjerodostojnosti. Trvdnja Lewisa W. Hinea "iako fotografija ne laže, lažljivci mogu fotografirati"[23] vješto i jednostavno, unaprijed opisuje izdvojene primjere.Fotografija se zapravo vrlo brzo nakon izuma priklonila službi onih zanimanja koja su nastojala pružati točne i objektivne informacije. No da sami sistemi koji daju vjerodostojnost pojedinim fotografijama nisu jamac istine, najbolje možemo vidjeti uzmemo li u obzir dokumentarnu fotografiju. Treba se odmaknuti od tehnološkog nivoa koji se stalno prikrada kroz diskusije, teze i zaključke o fotografskoj istini, i početi gledati simboličnu vrijednost kojom neki fotodokumentarist pokušava alterirati stvarnost. Dobar primjer u kontekstu rasprave o istinitosti i standardima objektivnog izvješćivanja je fotografija američkog fotografa Arthura Rothsteina iz 1936. godine.Rothstein je dokumentirao učinke gospodarske krize u ruralnim područjima Sjedinjenih Američkih Država po zadatku. Sporna fotografija prikazuje lubanju vola na ispucaloj suhoj zemlji. Ono što je potaknulo diskusiju i što je sporno u cijeloj situaciji je to da je lubanju Rothstein premjestio sa zelene trave na ispucalu zemlju, jer bi time dobio fotografiju koja vjernije simbolizira gospodarsku poljoprivrednu krizu. Rothsteinova misija bila je prikazati očajane američke uvjete, te na taj način zadobiti Roosveltovu podršku socijalnog programa. No u ovome slučaju, Rothsteina su politički motivirani protivnici optužili da je krivo interpretirao istinito stanje premještanjem lubanje. 1930-ih godina dominirala je svijest da je fotografija automatski proces koji neutralno prenosi stvarnost. Fotografirajući volovu lubanju, Rothstein je prezentirao dramatičnu verziju onoga što je on doživio fizički, a to je postigao reorganizirajući scenu. Rothstein je priznao premještanje, objasnivši da se radi o svjesnoj namjeri da jasno vizualizira situaciju na simboličkoj razini.

[23]Seppänen, Janne, *Istinite laži. Fotografska istina, na čemu se temelji*, Nordic cut, katalog izložbe, Hrvatski fotosavez, Zagreb, 2006., str. 15.

Prema Sepännen, "Rothsteinova fotografija najbolji je primjer kako fotografska istina postaje politički pragmatizam, dok međusobno proturječne definicije društvenih istina služe aktualizaciji problema fotografske istine".[24]Centralna ironija leži u tome što, gledajući u navedenu fotografiju, pomislimo - tamo je definitivno bila suša, i zaista jest. Činjenica da je Rothstein pomaknuo objekt koji pojačava dojam na simboličnoj razini, poništava tu fotografiju samo ako znamo uvjete u kojima je nastala.

Slika 1. Arthur Rothstein, The *bleached skull of a steer on the dry sun-baked earth of the South Dakota Badlands*, May 1936.

[24] Seppänen, Janne, *Istinite laži. Fotografska istina, na čemu se temelji*, Nordic cut, katalog izložbe, Hrvatski fotosavez, Zagreb, 2006., str. 16.

"Društveno angažirani fotografi mogu misliti da će njihov rad odraziti neku vrstu ustaljenog značenja, da može otkriti istinu. Dijelom iz razloga što je fotografija uvijek predmet u kontekstu, to se značenje neminovno osipa, odnosno kontekst koji oblikuje bilo koju neposrednu, posebno političku uporabu koju fotografija može imati, neminovno je popraćen kontekstima u kojima su takve uporabe oslabljene i polako postaju manje važne."[25], tvrdi Susan Sontag. Primjer pokazuje kako se fotografije mogu, tj. njihovo značenje, tj. značenje koje isčitavamo iz njih - lako promijeniti kontekstom kojim ih naoružamo. To "naoružavanje" moguće je i naknadno, primjerice tekstom ili neposredno na licu mjesta, kao što je to učinio Rothstein premještanjem objekta, tj. nositelja značenja, iz jednog u drugi kontekst.Jedna od glavnih odlika fotografije je i postupak kojim se osnovne uporabe preinačuju i nadomještaju, te zamjenjuju nekom drugom. Stoga se fotografija, čija je namjena bila ilustrirati neki članak u profesionalnom znanstvenom časopisu, lako može prenamijeniti u reklamu za cigarete.

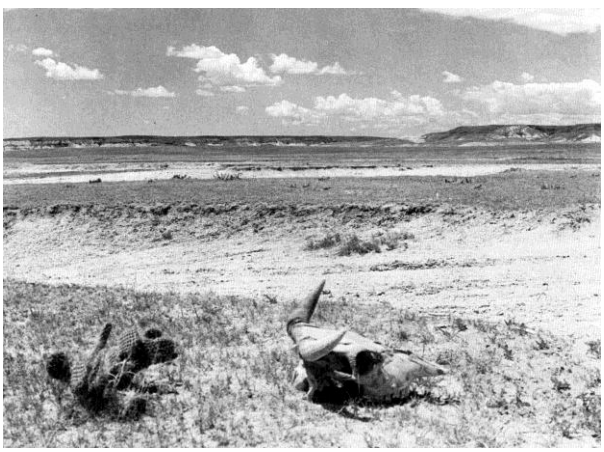
Rođenjem dokumentarne fotografije, koje je povezano s širenjem tiska od 1920. do 1930. godine, te pojavom mnogih ilustriranih magazina, stvorio se konstantan priljev priča predstavljenih upravo fotografijom. Fotografi su postali medijski radnici, kao reporteri koji skupljaju informacije, rađaju se i fotografske priče u više slika. Te se informacije onda distribuiraju uz minimalan kontekstualan tekst. Fotografijamaiz tih godina koje su naknadno izvučene od strane kustosa, jer se smatraju inovativnim ili kreativnim, i prezentirane u muzejima, često se tvori neki novi povijesni kontekst. Iako su to za reportere bili obični dnevni zadatci poput onog Rothsteinovog, danas se često arhivskim fotografijama u nemogućnosti potpunog razumijevanja konteksta i značenja, sve navedeno pretpostavlja, a pretpostavke nerijetko vrlo brzo zamijene istinite podatke. Na taj se način, recimo, manipulira fotografijama koje, uz sebe fizički, ne nose pisanu informaciju. No sve ostale koje to sa sobom nose, distribuirane su pod određenom uredničkom kontrolom. U tom kontekstu zanimljivo je spomenuti da se Rothstein protivio upotrebi svoje fotografije u bilo kojem drugom kontekstu, jer je dobro razumio namjeru i svjesnu proizvodnju fotografije i njenog značenja.
Premda se sam naziv dokumentarnog odnosi na dokument i može se referirati na kategorije širokog spektra, skoro je nemoguće definirati stilove unutar dokumentarne fotografije.

[25]Sontag, Susan, *O fotografiji*, Naklada EOS, Zagreb, 2007. str. 79.

Kako onda definirati dokumentarnu fotografiju kao društvenu praksu, postavlja se pitanje kako ćemo onda istražiti koje su a koje nisu dokumentarne fotografije, ako njihov izgled, pristup i sam osjećaj variraju oduvijek u toj grani fotografije, te koje onda najbolje prikazuju istinu, tj. bolje rečeno, uspijevaju izbjeći ideološke, političke implikacije i utjecaje. Informativni mediji, a u Rothsteinovom slučaju radi se o tom kanalu, organizirani su ali i složeni aparat distribucije dokumentarnih fotografija. Kako bih detaljnije analizirao uredničku moć, te zašto je Rothsteinova karijera i karijere mnogih drugih koji su se u sličnim situacijama našli postala predmet ismijavanja, dok se kanale koji omogućuju da neka fotografija dopre do mnogih primatelja rijeđe stavlja na pijedestal sumnje, na kratko ću se vratiti na distribuciju fotografje prema Fluserru. Distribucijski kanali imaju rupe, kako on to naziva - propusne zone. Što to točno znači? To znači da je potpuno moguće da seneka fotografija seli s jednog kanala na drugi. Na primjer, fotografija pluća oštećenih pušenjem može iz časopisa o medicini prijeći na reklamu protiv pušenja, a s reklame se može preseliti na zid umjetničke galerije. "Bitno je to da fotografija sa svakim prelaskom na neki drugi kanal dobiva novo značenje: znanstveno značenje prelazi u političko, političko u komercijalno, komercijalno u umjetničko. Na taj način distribucija fotografija na kanale nipošto nije samo mehanički proces, već je štoviše kodificirajući: distribucijski aparati impregniraju fotografiju sa značenjem koje je presudno za njezinu recepciju."[26]Fotograf sudjeluje u kodiranju a svoju sliku kodira u funkciji tog kanala.Dok dokumentarni fotograf djeluje u uvjerenju da novine koristi kao svoj medij, prema Flusseru - zato što ga te novine plaćaju, on ima mogućnost da njegovo viđenje kanal raširi na mnoge primatelje. "Novinama je važno ilustrirati svoje poruke i time programirati čitatelje i društvo. Budući da novine objavljuju one fotografije koje tom programu odgovaraju, fotograf pokušava u svoju sliku "neprimjetno prokrijumčariti" estetske, političke ili spoznajno teoretske elemente, kako bi izbjegao cenzuru. S druge strane novine objave takvu fotografiju, budući da drže da bi ti elementi dobro koristili za obogaćenje svog programa. A to vrijedi za sve kanale općenito."[27]Rothstein je producirao seriju fotografija s lubanjom, no moglo bi se konstatirati da je dio uređivačkog posla napravio sam odabirom jedne fotografije iz serije prema vlastitim kriterijima. Ono što je on tvrdio ili branio, je pokušaj neke vrste artističke potrebe da napravi lijepu fotografiju, pritom je u konceptualnoj maniri formirao vizualnu istinu serijom svjesnih odluka. I dok mediji koriste jednu fotografiju, rasprava je tek počela kada se saznalo da postoji više od jedne fotografije, kao da postoji više verzija istine.

[26]Flusser, Vilém, *Filozofija fotografije*, Scarabeus - naklada 2007. str. 82.
[27]ibid str. 83.

Flusser tvrdi da baš rekonstrukcija tog sukoba između fotografa i kanala fotografije čini dramatičnim, što je potpuno primjenjivo razmišljanje u ovom slučaju.



Slika 2, 3, 4. Arthur Rothstein, *Steer Skull*, May 1936.

Pristup fotografiranju *Nove stvarnosti* mogao bi se jednostavno opisati serijom svjesnih odluka. U namjeri da snimim fotografije sa filmskog seta, svjesno sam isključio mogućnosti dokumentarnog snimanja pravog seta, zato što takve fotografije ne bi vješto sublimirale prizore u kojima se značenje, kontekst i cijeli svijet tek izgrađuje.

Za Rothsteina, lubanja je nosioc značenja. Za režisere filmova to može isto biti bilo koji postojeći i nepostojeći predmet, a pod nepostojeći smatram bilo koji predmet koji se gledatelju čini stran i neprirodan, ne nađen u njegovim memorijama i pretpostavkama svijeta oko njega. Takvim predmetima, pri stvaranju filmske stvarnosti, daju se uzročno posljedična značenja, ti predmeti dobivaju svrhu jer služe kontekstu u kojem postoje i kojeg stvaraju.

Gledajući igrani film, na primjer, može se ustvrditi da je neki meteorit, pao na zemlju i pritom srušio putnički avion, pri čemu to svakako nije bilo povoljno za putnike tog aviona. Gledajući dokumentarnu reportažu o istom slijedu događaja na televiziji, priču će tekstom poduprijeti novinar, koji između ostalog svojim autoritetom tvrdi istinitost informacije. Gledatelj će prilikom gledanja igranog filma zanemariti svoje pretpostavke o stvarnosti jer zna da je ono što gleda igrano i inscenirano. Gledanje reportaže, uključiti će posezanje za mogućnostima koje mogu postojati u svijetu, no koje se isto baziraju na vlastitim pretpsotavkama o svijetu. "Neki od prizora poput onog koje su sve televizije svijeta prenosile 9.11.2001. kada su srušeni tornjevi u New Yorku, gledaju se nebrojeno puta zbog nemogućnosti dohvaćanja stvarnosti koja se događa a koju se doživljava preko medija pokretnih slika kao i zbog nemogućnosti pronalaska referenci u stvarnosti, već prije u igranim znanstveno fantastičnim filmovima."[28]
Problem fotografije je što postoji negdje između te dvije krajnosti. Ispočetka, smatralo se da sve fotografije prenose stvarnostjednako. Kasnije, kada je fotografija postala masovno pristupačna, fotografija u službi informacije kategorizirana je kao dokumentarna fotografija. No fotografije se nikada nisu dovoljno kategorizirale kao one igrane i režirane da bi se razvilo jednako razlikovanje kao što je to primjer sa igranim i dokumentarnim filmovima.
Moglo bi se reći da se fotografiju kroz povijest svakako više kategoriziralo kao dokumentarnu i istinitu. Zbog toga, svaka će se naočigled inscenirana fotografija smatrati jamcem istine i prije nego li se uspostave uvjeti o kojima njena istinitost ovisi.

Kada bismo dekonstruirali Rothsteinove fotografije učinka gospodarske krize na osnovne elemente od kojih su fotografije sastavljene, dva osnovna elementa bila bi pustinjski pejzaž i lubanja vola. Između ta dva elementa postoji uzročno posljedična veza koja pojačava dramatičnost, simboliku i značenje fotografije. Kada bi na primjer, lubanju izdvojili i snimili na crnoj pozadini, izvan konteksta, naglasila bi se njena skulpturalnost i ljepota.

[28]Bate, David, *Photography: The Key Concepts*, Berg, 2009. str. 41.

Prema Susan Sontag, "Povijest fotografije moglo bi se rekapitulirati kao borbu između dva različita imperativa: uljepšavanja, koje potječe iz lijepih umjetnosti i iznošenja istine..."[29]
Kada bismo pak dekonstruirali scenu pada meteorita u znanstveno fantastičnom igranom filmu i izdvojili predmete i prostore od kojih se sastoji u pojedinačne fotografije, bez uzročno posljedičnih veza, dobili bismo sumblimirane prizore koji bi bez dodatnog opisa izgubili bilo kakvo značenje. Upravo se tim mogućim odnosima i začudnom pojavom predmeta koji se bez konteksta kojem su namijenjeni pretvaraju u svojevrsne skulpture, bavim u *Novoj stvarnosti*.

Slika 5, 6, 7, 8. Igor Ilić, *Nova stvarnost*, 2016

Ono što fotografiji nedostaje u odnosu na umjetnost pokretnih slika je zvuk. On se uz fotografiju pojavljuje rijetko, najčešće u video-, i sličnim radovima suvremenih umjetničkih praksi.

[29] Sontag, Susan, *O fotografiji*, Naklada EOS, 2007. str. 66.

Foley[30], predstavlja osobu koja za potrebe filma, reproducira zvukove svakodnevnih efekata koji se dodaju na film, video i druge medije u fazi postprodukcije. *Foleyi* zvukovnim zapisima konstruiraju zvučnu sliku, kako bi realističnije rekreirali ambijentalne zvukove, te se samim time uklapaju u projekt kao konstruktori novih stvarnosti.

Fotografija nam svojim čvrsto omeđenim prostorom nudi odabrani dio prizora, pri čemu nam za razliku od filma ne prikazuje podrobnije prostor i vrijeme. Fotografijom filmskog djelatnika, točnije snimatelja zvuka , *Foley*a, koji slušalicama na glavi i mikrofonom izvan tog prostora ima pristup onome što je - izvan kadra, naglašava se i ta manjkavost tj. omeđenost fotografske slike. Pokazati ono što se ne vidi ili što se ne čuje, odnosno, što nije napisano,fotografija kao da čini mogućim, no ipak zahtjeva pomoć u formi teksta, audio snimke, nadovezane grafike itd. Onome čemu *Foley* ima pristup, na izložbi fotografija *Nova stvarnost* kroz zvučnu kulisu iz zvučnika, biti će dostupno i gledateljima.

Slika 9, 10. Igor Ilić, *Nova stvarnost*, 2016.

Detaljnije razlaganje značenja pojedinih fotografija daje naslutiti daunutar serije fotografija svaka funkcionira zasebno, odnosno da se referirajuna pojedine aspekte izrade filma ali ne ovisei ne nadovezuju se jedna na drugu. Time je izbjegnuta mogućnost naracije i dojam foto stripa u kojem se neka radnja dekonstruira s namjerom da se nekom predmetom, što jasnije shvati i demonstrira njegova svrha.

No svaka fotografija koja uključuje ljude, uključuje i mogućnost naracije. S obzirom da se serija sastoji od fotografija ljudi i fotografija predmeta tj. filmskih rekvizita, njihova razdvojenost i nepojavljivanje na nekoj fotografiji u kojoj ispunjavaju svoju svrhu, odaje

[30]Foley - američki izraz za reprodukciju svakodnevnih zvučnih efekata koji se naknadno dodaju filmu, videu i drugim medijima u postprodukciji kako bi se poboljšala audio kvaliteta.

dojam da su artefakti napravljeni za film - a ne za ljude. To znači da su artefakti napravljeni kako bi služili jednokratnim idejama u službi priče a ne za svakodnevno korištenje. Tako i jest, oni ispunjuju svoju svrhu tek kada ih ljudi smjeste u neki kontekst, sami za sebe, ne pripadaju prirodi niti predmetima za stalnu upotrebu.
Oni su vješto osmišljene tvorevine ljudske inovativnosti i mašte koji se najčešće upotrijebe samo jednom. Izvan namijenjenog konteksta ti bespotrebni artefakti nalik su na skulpture.

Slika 11, 12. Igor Ilić, *Nova stvarnost*, 2016.

Ono čime se ti predmeti zamjenjuju uopće ne mora imati veze s njihovim oblikom u "zelenoj fazi"tj u fazi kada ti predmeti služe samo kao fizički predložak koji će se kasnije zamijeniti finalnom slikom. Oni mogu predstavljati bilo što i ništa, kao što smo to imali prilike vidjeti u slučaju sa brisanjem podlaktice. No vratimo li se konstrukciji zbilje u dokumentarnoj fotografiji, najbolji primjeri za to zasigurno su ratne dokumentarne fotografije kojima se manipulira jednostavnim dodavanjem i oduzimanjem elemenata, poput tehnike zelenog zastora u filmskoj konstrukciji.

Kroz usporedbu nekoliko naizgled sličnih primjera onoga što bi se moglo nazvati ratnom fotografijom, prezentirat ću svoje viđenje i razmišljanja o problemima fotografske istine.

U tom kontekstu teško je zaobići primjer mađarskog fotografa Roberta Cape, onaj "vojnika u padu". Za mnoge, Capa je suštinski fotožurnalist kojega opisuju kao iskrenog, pronicljivog, poetičnog i neustrašivog fotografa. Za fotografiju vojnika u padu tvrdi se da je nastala 1936. godine. Fotografija prikazuje republikanskog vojnika u španjolskom civilnom ratu, točno u vrijeme smrti. Vojnik je prikazan u padu nakon što je zadobio fatalan hitac u glavu. Prateći publikaciju, ova je fotografija proglašena jednom od najboljih ikada snimljenih, no od 1970. godine, pojavile se se razne sumnje vezane uz njenu autentičnost. Temelji toj sumnji su lokacija, identitet subjekta i otkriće konstruiranih tj. insceniranih fotografija snimljenih na istome mjestu u isto vrijeme. Ukratko, Capa je tvrdio autentičnost, jer kako sam kaže, sliku nije ni gledao kroz tražilo već je kameru dignuo iznad glave i stiskao okidač. Recentna istraživanja sugeriraju da je fotografija inscenirana.Inscenacija je bila česta praksa za vrijeme Španjolskog građanskog rata zbog limitiranih kretnji, tj. slobode kretanja fotodokumentarista u tim uvjetima. Istraživanja Jose Manuela Susperreguia koji o slučaju piše u knjizi *Sombras de la Fotografía* (Shadows of Photography)[31], pokazuju da je fotografija nastala pedeset kilometara dalje od lokacije za koju autor tvrdi kao faktualno ispravnu. Susperregui je tvrdnju podupro proučavanjem pejzaža u pozadini i usporedbom te pozadine s drugim fotografijama iz serije. Španjolske novine *El Peridocio de Catalunya* poslale su svoje reportere u španjolski grad Espejo, grad je proučavanjem pozadina na fotografijama otkriven tako da su povjesničari iz okolice bili upitani prepoznaju li pejzaž. Reporteri su sevratili iz grada s fotografijama koje prikazuju poklapanja današnjeg oblika pejzaža s onim iz poznate fotografije. Ironično je, mora se priznati, to što se fotografijama dokazala neautentičnost jedne od najpoznatjih fotografija ikad snimljenih. S druge strane, oni koji brane autentičnost fotografije poput Willieja E. Hartshorna, direktora Internacionalnog centra za fotografiju, ustraju u tvrdnji da je fotografija djelomično autentična. Hartshorn tvrdi da je vojnik na fotografiji ubijen snajperom iz daljine dok je pozirao za režiranu scenu, tj. insceniranu fotografiju. Susperregui odbacuje takve tvrdnje zato što ne postoje drugi dokumenti koji bi dokazali korištenje takvog oružja na frontama Cordobe.

[31]Susperrgui, Jose Manuel Susperrgui, *Sombras de la fotografia,* Universidad del Pais Vasco, 2009.

U dokumentarnom izvješću Kotaro Sawakia za najveću japansku izvjestiteljsku organizaciju NHK, sumnja se i u identitet subjekta, pa čak i samo autorstvo koje nekime ne pripada Capi već njegovoj partnerici i kolegici, velikoj dokumentaristici - Gerdi Taro. Dodatnu pomutnju uzrokovala je pojava takozvanog "meksičkog kofera". Sedamdeset i tri godine nakon što je fotografija snimljena, otkopana je kutija s negativima Cape, Taro i Davida Seymoura. No u kutiji nije bilo negativa vojnika u padu.

Bez obzira na nedostatak negativa, stotine drugih slika snimljenih na istoj lokaciji u to vrijeme, prikazane su na mnogim izložbama. Zanimljivost ovog slučaja je u tome što i uz nova otkrića vezana uz ovu fotografiju raste nestrpljenje, nervoza i iritacija pri studijima španjolske kulture i razumijevanja tog dijela povijesti. A grafička memorija cijele jedne zemlje ovisi o fotografijama 22-godišnjaka, na svom prvom izvjestiteljskom zadatku. Stvaraju se i optužbe, podvučene tonom oportunizma, a Capu se gleda kao beskrupuloznog, pronicljivog stranca koji je svoju karijeru izgradio na Španjolskom građanskom ratu, što za Španjolce predstavlja dugu borbu nad pridobivanjem kontrole nad pričom o tom ratu, kako bi izokrenuli pojam da samo stranci imaju pristup "istini o Španjolskoj".

Slika 13. Robert Capa, *Falling Soldier*, 1936.

Ova kompleksna i nerazriješena priča o jednoj fotografiji opisuje želju i potrebu za istinom. No istina je rijetko crno-bijela. Je li zaista važno da li je fotografija autentična ili ne? Sam Capa je u radio intervjuu 1947. godine izjavio: "Najvrednija fotografija rađa se imaginacijom urednika i javnosti koja ju gleda."[32]Nakon detaljnog opisa distribucije, kanala kroz koje se čitaju, tj. gledaju fotografije i ovog citata, jasno je da je Capa pronicljivo shvaćao cjelokupni sistem u kojem fotografije nastaju, u kojem se distribuiraju, čitaju a i svi načini moguće alteracije istine koju te iste fotografije zastupaju.

Fotografija prikazuje, ili kako znamo, navodno prikazuje prizor, trenutne smrti. Lice vojnika ne pokazuje bol niti šok, fotografija je skrenula pažnju na ono što je imala i osnovnu namjeru. Kao drugo, odgojila je generacije kako gledati i razmišljati o ratu i smrti. Ako je navela ljude na razmišljanje, ujedno ispunjavajući svoju primarnu svrhu i otvorila i potaknula čitave diskusije i znanstvene radove, dokumentarne filmove, istraživanja o dokazivosti medija fotografije i istinitosti fotografije, radi li se o neuspješnoj fotografiji? Zasigurno ne, ako se radi o inscenaciji, vrijede ista pravila kao i za slučaj Rothsteinovog vola. No može li fotografija navesti na krive zaključke i pokrenuti političke lavine odluka temeljenih na neistini, najbolje će pokazati sljedeći slučaj.

No prije toga, uzmimo u obzir jednu drugu stavku, kako bismo prešli na treći primjer iz nešto novije povijesti, tj. iz digitalnog doba. Tvrdnja da istina nije uvijek crno-bijela, nije samo vješta igra riječi. Dominantna koncepcija da je stvarnost dočarana monotono, traje sve do kasnih 70-ih godina prošlog stoljeća. Tek kroz 1980-te boja se počela postupno pojavljivati u dokumentarnoj fotografiji i umjetnosti. Capa je već 1948. počeo snimati i u boji, no jedan od razloga zašto taj dio rada nismo imali prilike vidjeti je zato što te fotografije ne prikazuju velike, herojske podvige po kojima je on poznat.

Cynthia Young, kustosica izložbe Capinih radova u boji 2014. godine[33], tvrdi da je on bio svjestan da će magazini platiti više za fotografije u boji, stoga je uvijek usporedno snimao i tako. No zanimljivo je da seinteres za tim radovima pojavio tako kasno, boja je naime dugo vremena spadala u domenu amaterizma. No što još boja sugerira, a može se povezati s temom fotografske istine - Flusser tvrdi da svi elementi na fotografiji predstavljaju transkodirane pojmove koji za sebe tvrde da su se iz svijeta automatski oslikali na površinu. Transkodiranje pojmova bismo još mogli nazvati konverzijom pojmova, u ovom slučaju neke boje iz prirode - kamerom koja prevodi te pojmove u sliku.

---

[32] NBC Radio Intervju 1947. ICP - International Center of Photography 2013. https://www.youtube.com/watch?v=MYe4ynXnqug (10.3.2016.)

[33] *Capa in Color,* International Center of Photography, 31. Siječanj - 4. Svibanj, 2014.

Pojam neke boje počiva na predožbama koje su stečene iz svijeta o toj boji. U tom smislu fotografijau boji, apstraktnija je od monokrone, a Flusser tvrdi da je time crno-bijela fotografija konkretnija i istinitija, jer je njeno teoretsko podrijetlo jasnije i manje kompleksno. "Argumenti protiv dokumentarne fotografije 80-ih godina bili su da se boja čini preumjetnom, prelaganom i kozmetičkom.Ti argumenti boji su stvorili predznak nove stvarnosti tokom 1980-ih."[34]

Boja je od 1960-ih godina bila najprisutnija u amaterskoj, snapshot fotografiji. Baš zbog naivnog realizma koji generiraju takve fotografije, zbog pretpostavke autentičnog pristupa stvarnosti, možemo reći da je upotreba boje renovirala stil dokumentarne fotografije.

Boja na fotografiji znači i kompleksiniji zbir transkodiranih pojmova za čitanje. Poznato je da boje izazivaju i određene emocije, a na primjer, u istočnim zemljama poput Japana, boje nose određeno značenje. Stoga je primjerice stvarnost koju sugerira neki japanski fotograf teže čitljiva ili nečitljiva zapadnoj kulturi. To znači da je moguće na simboličkoj razini tvoriti značenja na nekoj fotografiji - bojom.

Teorija crnog i bijelog je jednostavnija, crno je potpuno ništavilo bez titraja, bijelo je zbir svog svjetla i svih boja ujedno. Boja je ukratko, još jedan element fotografije kojim se može manipulirati. No i prije toga, boja je oduvijek i nestabilan element mehaničkog programa aparata. Postoje karte prema kojima se digitalni aparati kalibriraju, no svaki *chip* i svaki negativ materijal drugačije je osjetljiv na boje, uostalom kao i ljudsko oko. No već sama činjenica da se materijal ne može prilagoditi različitim temperaturama boje svjetla, fotografski mehaničko digitalni sustav na neki način diskvalificira u kontekstu istinitog, tj. pravilnog transkodiranja boje u objektivan i istinit pojam. Znači li onda to da su fotografije u boji manje istinite od crno bijelih fotografija? Moglo bi se zaključiti da i jedna i druga prenose neke verzije istine, jednoj fali boja a drugoj vjerna reprezantacija iste.

"Nesumnjivo je kako su razlike na planu boje adekvatne aproksimaciji od realnosti koju crno-bijela fotografija ima u odnosu na realnost. Budući da se razvojem tehnologija mijenjaju i mogućnosti alternacija fotografije, koje postaju sve finije, te umnaža broj permutacija, mogućnost prepozavanja 'prave fotografije' za razliku od one koja mijenja realnost, progresivno opada"[35] Navedena tvrdnja Ane Peraice odnosi se na boju koliko i na mogućnosti finijih manipulacija fotografije pojavom računalnih softvera i digitalne fotografije, što unosi potpunu pomutnju među urednike i distributere fotografije.

[34]Bate, David, *Photography: The Key Concepts*, Berg, 2009. str. 63.
[35]Peraica, Ana, *Fotografija kao dokaz* - doktorska dizertacija, Filozofski fakultet u Rijeci, 2010. str. 30.

Boja u radu *Nova stvarnost* ima simbolično značenje.U fotografiji se primjerice ne koristi tehnika zelenog zastora kako bi se pozadina ili objekt obojani ravnomjerno zelenom bojom zamijenili nekom drugom slikom u postprodukciji. Takve zelene zastore na fotografijama možemo vidjeti samo na onim fotografijama snimljenim na setu nekoga filma. Sve veća upotreba takvih zastora tj. tehnike u filmu danas, otkriva i sve veću potrebu za stvaranjem fantastičnih i nadrealnih novih svijetova kojima se jedan moderan film bori ne bi li rušenjem bilo kakvih pretpostavki gledatelja probudio i ponudio mu nešto novo, neko novo iskustvo.

To što se trenutno događa filmskoj umjetnosti, dobro korespondira s onime što se fotografiji dogodilo pojavom digitalne tehnologije. Dok su se svi usred demokratizacije digitalne slike pitali, koliko nam fotografije kroje kulturološku svijest kroz razne vrtse manipulacija, koje ću kroz daljne analize fotografijadetaljnije razložiti, gledanje nekog filma često tu istu svijest gasi. U filmu se lakše izgubiti, no uostalom to i je funkcija samog filma i želja gledatelja. Načini na koje gledamo dokumentarni i igrani film korespondiraju načinima na koje gledamo dokumentarne i na primjer, reklamne fotografije, no kao što sam već naglasio, bez jasne kategorizacije istinitih i režiranih prizora osim na one dokumentarne i sve druge.

U novije doba CGI[36] tehnikom, odnosno tehnikom kompjuterski generiranih slika, ne alteriraju se isključivo stražnji planovi zamjenjujući ravne zelene plohe nekim prostorom već dijelovi tijela uključujući i ljudska lica. Cijele ljudske figure mogu se zamijeniti bilo kojim živim ili neživim bićem ili predmetom. Takvu nezanemarivu mogućnost alternacijepredmeta, ali i ljudske vanjštine, koja rapidno tehnološki napreduje i usavršava se, prikazati se može jednostavnim prisustvom plohe ili obojanih dijelova tijela, točkama na predmetu ili bilo kojim drugim zelenim oblikom vidljivim unutar fotografije.Jedan od primjera koji vjerno reprezentira navedeno je fotografija snimljena prema predlošku slike *Doručak na travi* EdouardaManeta[37].Fotografija na kojoj filmski djelatnici, sjede okruženi filmskom tehnikom i jedu, spoj je Manetove slike i fotografije*Vampire picknik*američkog umjetnika JeffaWalla[38].

U ovom primjeru možemo primjetiti ravnomjerno obojanu ruku zelenom bojom, identičnom se tehnikom na primjer, u filmu Mad Max:Fury Road[39] iz 2015. godine, glavnoj glumici kroz cijeli film odstranila podlaktica koju u filmu zamjenjuje mehaničkom.

[36]CGI - kratica za Computer generated images, odnosno kompjuterski generirane slike

[37]EdouardManet francuski je slikar i grafičar, realist i impresionist te jedna od prvih osoba moderne umjetnosti, rođen u Parizu 1832. godine.

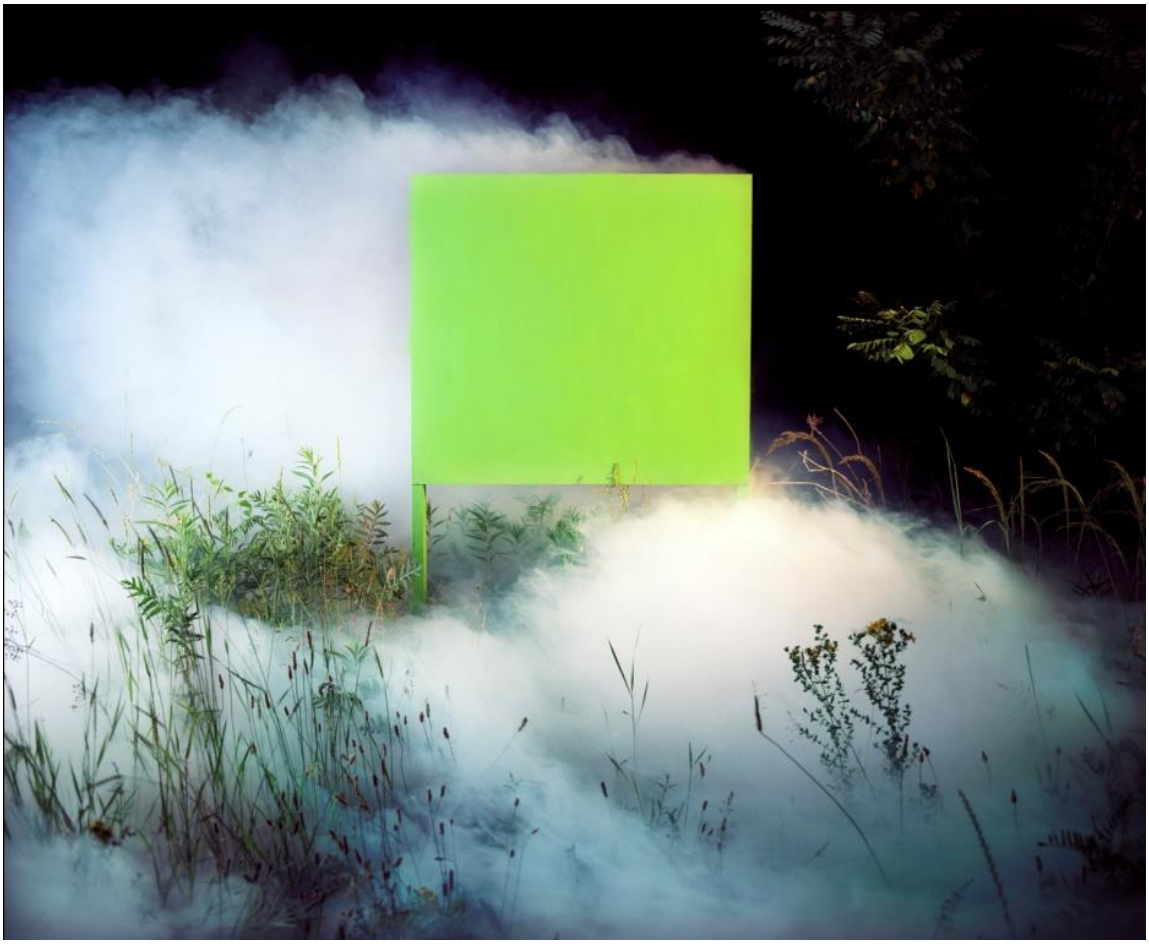
[38]Jeff Wall kanadski je umjetnik rođen u Vancouveru 1946. godine a najpoznatiji po fotografijama velikih skala prezentiranih u svjetlećim kutijama.

[39]Mad max:Fury Road igrani je film australskog režisera Georgea Millera, http://www.imdb.com/title/tt1392190/ ,(10.3.2016).

Slika 14. Igor Ilić, *Nova stvarnost*, 2016

Slika 15, 16. George Miller, *Mad Max:Fury Road*, 2015.

Neke osnovne manifestacije postmodernizma, poput prisvajanja koje samosvjesno gleda ranije umjetničke stilove i pravce, imitirajući ih i čak preuzimajući motive cijelih slika kao nikada do sada u povijesti, mogu se vidjeti na primjeru moje fotografije. Prema primjeru vidljivo je ne samo prihvaćanje ranije zamisli, već i radikalna promjena njezinog značenja stavljanjem u drugi kontekst. Ovaj fotografski rad stoga nije skup fotografskih rekonstrukcija nekih događaja ili reanimacija tradicionalnih radova iz područja slikarstva, već za cilj ima istaknuti konstantno promjenjive sisteme prema kojima odlučujemo da li neka slika dobro reprezentira istinu, usporedbom načina na koje se konstruira filmska i fotografska stvarnost.



Slika 17. Igor Ilić, *Nova stvarnost*, 2016.

Nakon primjera Roberta Cape, sljedeći primjer ratne dokumentarne fotografije, fotografija je u boji. No važnije od toga, fotografije koja je rezultat sličnih radnji poput onih u Rothsteinovom i Capinom slučaju.

Radi se o fotografiji američkog dokumentarnog fotografa Briana Walskog iz 2003. godine objavljenoj na naslovnici Los Angeles Timesa.Ukratko, analizirajući fotografiju, s lijeve strane, zauzimajući veći dio slike u prednjem planu prepoznajemo vojnika koji držeći oružje u jednoj ruci, drugom ispruženm rukom simulira zapovjedačkom manirom prema grupi civila, direktno prema čovjeku u centru koji u rukama u polusagnutom položaju drži dijete. U ostali dio fotografije ukomponirani su ljudi koji sjede. Ono što možemo pretpostaviti jest da je fotografija snimljena u kontekstu rata, te da je prema pejzažu i garderobi prisutnih snimljena negdje na Bliskom istoku.

VALLEY EDITION

Los Angeles Times

On The Internet: WWW.LATIMES.COM

MONDAY, MARCH 31, 2003

COPYRIGHT 2003/CC*SF/92 PAGES 50¢ Designated Areas Higher

BRIAN WALSKI Los Angeles Times

WARNING: *A British soldier manning the Azubayr Bridge orders fleeing Basra residents to hit the dirt as Iraqi forces open fire.*

In Basra, Panic as a Tactic of War

The British face hostile fire and surging refugees at a bridge checkpoint. Hussein's forces try sneaking into city amid chaos.

By MARK MAGNIER
Times Staff Writer

OUTSIDE BASRA, Iraq — Women clutching babies and men gripping overstuffed duffel bags had gathered Sunday at the Azubayr Bridge, hoping to flee the tumultuous city of Basra, when a signal went up from Iraqi scouts hidden among riverfront mud huts.

Within seconds, paramilitaries in pickups opened fire on the British forces manning the bridge checkpoint. From another direction, mortar shells rained down on the British, whose massive Challenger tanks returned fire.

Caught in the cross-fire, panicked refugees surged toward the British, who struggled to defend themselves, control the crowd and fire back all at the same time.

The skirmish — in which the Iraqis made use of human shields, mobile weapons and panic — underscored the problems facing British soldiers as they try to take Basra, Iraq's second-largest city. It also made clear some of the pitfalls U.S. forces would confront in Baghdad.

"In a way, we can't really do an awful lot," said Maj. Peter MacMullen with the 1st Battalion of Irish Guards, sitting on a curb as the firefight raged at the bridge on the edge of town. "The Iraqis work in groups of two or three, driving white vehicles and dressed in civilian clothes. They have no position, they're moving and use the slums to our left and right, making it difficult to fire back."

At the same time, British military leaders say they must move forward.

"We've got to go in," said Maj. Duncan

[See Basra, Page A7]

Allies, Iraqis Clash in Streets of Three Cities

British commandos report killing several officers in Basra and plan to enter downtown soon. Three Marines die in a helicopter crash.

By DAVID ZUCCHINO AND GEOFFREY MOHAN
Times Staff Writers

WITH U.S. FORCES IN IRAQ — U.S. and British troops flushed out paramilitary fighters street by street in three cities of central and southern Iraq on Sunday as warplanes hammered the Republican Guard surrounding Baghdad and American soldiers inched to within sight of Karbala, a gateway to the capital.

An American military helicopter crashed in the south, killing three Marines and injuring another, the Pentagon said. A military spokesman said the UH-1 Iroquois helicopter, known as a Huey, went down for undetermined reasons just after sunset near a military base and was not under hostile fire.

Elsewhere on the 11th day of the war, allied forces foiled an apparent suicide-bombing attempt near Najaf, about 90 miles south of Baghdad, and mounted urban firefights against paramilitary forces in Najaf and Nasiriyah, as well as in Basra, Iraq's second-largest city, to defeat irregular forces who have ambushed and harassed them.

During an overnight raid into southern Basra, British commandos reportedly killed several Iraqi officers. One British Royal Marine was killed in the operaSunday evening, the Arab satellite news station Al Jazeera said. There was no immediate confirmation of the report.

In the move toward Karbala, the 2nd Brigade of the Army's 3rd Infantry Division swept into the town of Hindiya, to the southeast, at dawn today and encountered Iraqi forces at a bridge over the Euphrates River. Armored troops drew sporadic fire from paramilitary and regular Iraqi forces.

[See War, Page A4]

TIM AUBRY Reuters

DEFENDING PLAN: *Army Gen. Tommy Franks denies that political pressure played a role in the timing of the invasion.*

U.S. Brass Stands by Strategy

By ESTHER SCHRADER

Slika 18. Brian Walski, Los Angeles Times, 2003.

Postavlja se pitanje u kojem je točno kontekstu snimljena ova fotografija. Postoje i neke nepravilnosti na njoj ako gledamo detalje, lica u pozadini se ponavljaju, položaj tijela, tj. smjer u kojem se vojnik obraća, čudan je, neodređen. U redu, ako fotografija nije stvarna, koji je onda motiv ovog fotografa da je proizvede? Fotografija je konstuirana od dvije zasebne fotografije, kako bi sestvorila jedna fotografija dramatičnijeg tona, nešto što ne govori toliko o istini, već potrebi da fotografije privuku pažnju i pogled. Time znači moraju djelovati dramatično, što govori o zasićenosti programom koji medijski kanal kontrolira, zasićenosti redundatnim slikama rezultira ravnodušnošću na, primjerice, fotografije od kojih je sporna fotografija konstruirana. Pod cijenu istine, prizor mora biti jači, dramatičniji, usudio bih se reći vulgarniji, ali zanimljivo i ljepši, tj. kompozicijski pročišćeniji, kao što je to bio i primjer s Rothsteinovom lubanjom vola.

Slika 19. Brian Walski, Untitled, 2003.

Walski je nečasno otpušten nakon što se saznalo da je fotografiju konstruirao. Za razliku od Rothsteina, Walski nije intervenirao u fizički svijet režiranjem subjekta, tj. njegovim premještanjem, ili za razliku od navodne cjelokupne Capine inscenacije, Walski je od dvije objektivno "čiste" fotografije, stvorio jednu koja se čak ni na simboličkoj razini ne razlikuje od oba "originala". Stoga je pitanje alterira li kompozicija poruku i percepciju gledatelja. Jesu li uvjeti, u kojima je fotografija nastala, važni? Walski je bio umoran i radio pod stresom, znao je što radi i radio je to svjesno.

Izdvojeni skandal poljuljao je kredibilitet fotografskog dokumentarizma. Obrana struke glasila je da je ono što razlikuje dokumentarizam od svih ostalih fotografa i medija, upravo njihov kredibilitet. No ako je ovakva konstrukcija neetična i neiskrena, zašto sve mogućnosti kojima se iscrpljuje program aparata ne spadaju u istu kategoriju? Počevši primjerice od samog odabira što izbaciti ili staviti u kadar. U tom kontekstu, najpoznatiji je primjer i fotografija koja ilustrira horor Vijetnamskog rata, ona fotografija djece koja bez odjeće trče niz cestu, Nicka Uta .

Slika 20. Nick Ut, *The napalm gril*, 1976.

Ova ikonička fotografija, prekadrirana je za naslovnicu, suženi kadar izrezao je vojnika na rubu fotografije koji je svojim položajem tijela projecirao ravnodušnost mijenjajući film u kameri.

Brojne druge fotografije Vijetnamskog rata snimljene u boji prebačene su naknadno u crno bijelu tehniku, kada se crvena boja krvi činila neprikladnom ili je pojačavana ista boja kemijskim procesima, kada se pojavila potreba i za takvim tonom fotografije.Uostalom, kamere su već i davno prije imale mogućnost fotografiranja slike preko slike, odnosno dvostruke ekspozicije, trostruke, itd., što predstavlja proces manipulacije unutar aparata. Stoga, sve mogućnosti bile su dostupne, stoga vjerojatno i korištene, koliko se fotografijama zlorabilo povjerenje čitatelja, vjerojatno nikada nećemo saznati u potpunosti.

Strah od digitalne fotografije osnovan je na tome da će uskoro detaljna alteracija fotografije biti dostupna svima, kao što to danas i jest slučaj. Posljedica toga možda jest da invazija digitalne slike potpuno mijenja vjerovanja koja smo nekada imali, da je fotografija točna reprezentacija stvarnosti. Godine1988., *The Bruce Museum* u Greenwichu Connecicutu predlaže izložbu pod naslovom "*(art)4 Laboratory: Photographic truth*", koja uključuje radove umjetnika poput Richarda Avedona, Johna Baldessarija, Nam June Paika, Richarda Princea, te Cindy Sherman. Ovako je Nancy Hall-Duncan, kustosica izložbe, predstavila projekt:

"Novi kapaciteti fotografije uz kompjutersku tehnologiju potiču teške probleme, promatrač više ne zavisi o svojim očima da mu kažu da se 'istina' mora oslanjati na onome tko mu govori da je viđeni dokaz stvaran, to predstavlja situaciju kompleksnih moralnih implikacija. Još strašnije mogućnosti nagovještaju aktualna razvijanja, koja omogućuju fotografiranje bilo čega i kreiranje video zapisa u kojim subjekt sa fotografije radi bilo koju radnju realistično..."[40]

Danas smo zaista svjedoci da su granice između pokretne slike i fotografija gotovo izbrisane. Ono što je na primjer aktualno 2016. godine na digitalnoj mreži za dijeljenje slika, upravo odgovara uvodonom tekstu za izložbu iz 1988. godine. Iz puke zabave, telefonom se mogu fotografirati lica, zamijeniti ista s nekim drugim, u pokretu ili bez pokreta. No smatram da ono čega su se poznavatelji, tj. stručnjaci medija bojali, strahujući pritom za gubitkom autoriteta pojedinih kanala, danas može, ukoliko se promišljeno sagleda, dati uvid u fotografsku istinu, tj. u načine na koje se ona gradi, te da fotografije tvore svoju vlastitu ekonomiju slika.

[40]Gavard, Sandra, *PHOTO-GRAFT A critical analysis of image manipulation*, Mcgill University, Quebec, 1999. str. 83.

Moglo bi se zaključiti da strah djelomično postoji upravo i zbog tih mogućnosti, koje rezultiraju kompliciranijim programiranjem društva i gledatelja, te razvijanjem kritičkog mišljenja o fotografskoj istini.

U novije doba CGI[41] tehnikom, kao što sam već naglasio, mogu se vrlo dobro zamijeniti bilo koji pokretni dijelovi ljudskoga tijela sa kompjuterski generiranim slikama. Strah kojim opis izložbe "*(art)4 Laboratory: Photographic truth*" 1988. zrači, potpuno je opravdan zbog činjenice da se u 2016. godini, iz gotovo bilo kojeg predmeta putem računala mogu generirati ljudska lica koja govore, jedu i pokreću oči, a vrlo ih je teško razlikovati od onih pravih.

Da bi se nepostojeći predmet kompjuterski generirao, dovoljan je predložak koji djelomično, često i netočno, odgovara predviđenoj veličini i finalnom obliku predmeta koji se stvara. Digitalna alteracija dosegla je svoj vrhunac time što tehnologija za takvo što postaje masovno dostupnom. Time se stvaraju idealni uvjeti i potreba za općom edukacijom na temu fotografske istinitosti, kako bi korisnici tih novih tehnologija bolje znali kategorizirati preostale medije informacije naspram onih koji su u službi zabave.

Slika 21,22. Igor Ilić, *Nova stvarnost*, 2016.

[41]CGI - kratica za Computer generated images, odnosno kompjuterski generirane slike

Kao zadnji primjer, koji se nadovezuje na konstrukcijsku tematiku istine, odbarao sam fotografiju umjetničke funkcije. Fotografija kanadskog umjetnika Jeffa Walla *Dead troops talk* nastalu 1992. godine. Radi se o reinterpetaciji događaja iz 1986. godine, zasjedi Crvene armije u blizini Moquda u Afganistanu.

U *Mrtvim trupama koje pričaju*, Wall spaja konvencije iz rata i horor filmova s onima tradicionalnih slika, kako bi stvorio elaboriranu, grotesknu fikciju. Ukratko, na fotografiji vidimo scenu koja poništava svaku našu pretpostavku o događajima iz rata predstavljenih nekom fotografijom. Inscenirane prirode, ovaj je primjer najbliži načinima na koje su nastajale fotografije iz serije *Nova stvarnost*.

Vojnici, netom ubijeni, reanimirani su i potiču međusobni "dijalog mrtvih". Svaka od figura, izgleda, drugačije reagira na iskustvo smrti i reanimacije, što bi se možda moglo prevesti i na zasićenost gledanja programiranih kanala, tj. onoga što distribuiraju, budući da svatko od nas drugačije reagira na fotografije rata. Trojica od ukupno 13 vojnika prikazanih na fotografiji, crnohumorno se odnose prema situaciji, držeći udove u rukama, sa smješkom na licu.

Slika 23. Jeff Wall, *Dead troops talk*, 1992.

O fotografiji Jeff Wall kaže:"Osjećaj da je neki rat zaboravljen privukla me, i ujedno mi dala konkretnu bazu za razradu slike. Svidjela mi se ideja da je rat u Afganistanu bio udaljen pojam medijima. Utoliko sam se mogao igrati elementima novinarstva i povijesti s velikom slobodom..."[42]Dugi period vremena, Jeff Wall režirao je kompletne prizore prije nego što ih je fotografirao, dokumentirajući na neki način elaborirani performans.

1990-ih godina, Wall se okrenuo digitalnoj montaži. Ova fotografija nastala je u studiju, a fotografirana je u odvojenim sekcijama, koje su kasnije spojene u jednu fotografiju, kako bi finalno simulirale jednu, monumentalnu fotografiju snimljenu u eksterijeru.

No teško je vjerovati da se ova fotografija referira na neki događaj koji možemo naći u povijesnim dokumentima. I iako se doima stvarnom, prikazana scena očito je fikcija utoliko što prikazuje vojnike, tj. njihovu reakciju koja prkosi svim predkoncepcijama. Iz tog razloga, Susan Sontag reflektira se na ovu fotografiju kao "suprotnosti dokumenta"[43].

Wallova fotografija služi kao kritika nasilja, destruktivne energije i bezosjećajnosti rata. Zapravo time ispunjava gotovo cjelokupnu funkciju neke dokumentarne fotografije, osim što ne informira o stvarnom događaju . Možemo se zapitati - postaju li fotografije nakon rata redundatne? Budući da su dokumentarni fotografi uvijek zainteresirani za nove scene na uvijek jednak način promatranja. Predlažem da takvim modusom razmišljanja djelomično razriješim pitanje zašto su Rothstein, Capa i Walsky na istinu utjecali amplifikacijom, pojačanjem dramaturških vrijednosti i tona.

Programirana publika koja iznova i iznova konzumira različite vijesti, ali na uvijek jednak način oblikovane u informaciju, gubi zainteresiranost. Kanali postaju sve "gladniji" u svojoj namjeri da zadrže pažnju, djeluju efikasno i brzo slanjem informacija u svijet. Žustrim otkazima i reakcijama na slučajeve Walskog, Rothsteina i posthumno Cape - šalju poruku o sačuvanju svog vlastitog autoriteta, pritom ga hraneći optužujućim stavovima na bilo koji prizvuk manipulacije.

Vojnici na Wallovoj fotografiji ignoriraju vlastitu sudbinu zato što nisu pravi vojnici, oni su glumci i modeli. Oni su isto što i mi, ljudi na koje rat utječe samo onih par sekundi koje vidimo na ekranu dok ne promijenimo kanal.

[42]Jeff Wall, *Dead Troops talk*, 1992. http://www.greynotgrey.com/blog/2012/05/15/jeff-wall-dead-troops-talk/ (10.3.2016.)
[43]Jeff Wall, *Dead Troops talk*, 1992. http://www.medienkunstnetz.de/works/dead-troops-talk/, (9.3.2016.).

Komparacijom svih navedenih primjera možda nismo došli do jedne, univerzalne definicije fotografske istine, niti smo utvrdili istinitost navedenih fotografija, no definirali smo elemente o kojima fotografska istina ovisi, poput: tehnologije, autoriteta, uvjeta u kojima neka fotografija nastaje, načinima distribucije, namjerama onih koji proizvode i s druge strane distribuiraju fotografije, pretpostavkama stvarnosti, funkcijom i svrsi, samoj fotografiji koja je oduvijek pod sumnjom, pravilima igre, o igri samoj koja nekada prelazi granice granice i pravila, časti i moralu i još mnogo toga. Da bi se na samome kraju ispostavilo da konstruirana fotografija Jeffa Walla, koja je zamišljena, konceptualizirana i producirana za izlaganje u muzejima, možda najbolje reprezentira fotografsku istinu utoliko što iza nje stoji autor jasnih namjera. Nakon takvog zaključka, odlučio sam se pozabaviti još nekim primjerima konstrukcije jasnih autorskih ideja. U zadnjem odlomku, pod nazivom Konstrukcija, izdvojit ću autore koji su svojim radovima utjecali na moja razmišljanja o fotografskoj istini.

4. Konstrukcija

Smatram da je unutar rada bilo važno istaknuti razliku između novijih sistema i onih predinternetskih u uspostavi odnosa kredibiliteta iza slike u kontekstu rada na vlastitom projektu, koji se dijelom zasniva na preispitivanju dokazivosti medija fotografije. Uzevši u obzir da se uspostavljanje misaonog odnosa spram fotografije kao medija, koji prikazuje realnost i time služi kao dokazni materijal, mijenjalo tehnološkim datostima kroz vrijeme, smatram da bi generacije koje su svjedočile predinternetskom sistemu i ovom danas, mogle podrobnije sagledati problem od one koja je svoj stav razvila u novije vrijeme usred "neke vrste kolektivne amnezije, hipnoze izazvane hiperprodukcijom neshvaćenih slika koje više nitko ne čita"[44]. Slikama čije je značenje gotovo unaprijed određeno klišeiziranim stereotipima žanra i namjene, koje iz dana u dan predstavljaju neku vrstu moderne idolatrije, suprotstavljaju se upravo konstruirane slike i to na način da bolje i točnije predstavljaju stvarnost.

Autori formativno važni u slučaju rada na vlastitoj fotografskoj seriji, proizvode slike na način koji podrazumijeva proces sastavljanja značenja prije samog čina fotografiranja. No sam proces gradnje - osmišljavanje elemenata koji će tvoriti sliku, nije stavka kojom će se prosječna fotografija na platformi poput Instagrama, razlikovati odkonkretnog konceptualnog rada nekog umjetnika. Fotografirani ručak, slučajni je *readymade* prosječnog korisnikaInstagrama, koji, spajajući ugodno s beskorisnim, fotografira pripremljeno jelo uređajem čija primarna funkcija, ironično, i nije fotografiranje.Proces stoga nije ključan faktor u razlikovanju namjernog i slučajnog, umjetničkog djela od tzv. obične fotografije.

U kontekstu režirane fotografije, ali i pristupa koji istražujem svojim radom, istaknuo bih dva autora čije sposobnosti kodiranja fenomena u dvodimenzionalne simbole, tj. stvaranje i kodiranje slika, te njihovih značenja, nadilaze faktor bilo kakve slučajnosti, pri čemu se služe naprednim sustavima konstrukcije, kako bi istaknuli važnosti tema kojima se bave, a sve to uz isticanje mogućnosti i nemogućnosti fotografskog medija.

Jedan od autora izraelski je umjetnik Adi Nes. Najpoznatiji po seriji pod nazivom *Soldiers*, kritizirane zbog svoje homoerotičnosti i upotrebe izraelskih modela tamnije kože koji su često subjekti diskriminacije zbog svog arapskog izgleda.Protagonisti u radovima AdijaNesa su dječaci, vojnici i ljudi s ulice fotografirani u današnjem Izraelu.

[44]Gudac , Vladimir, iz predgovora, VilemFlusser, *Filozofijafotografije,*, Scarabeus - naklada, Zagreb, 2007. str. 12

Pomoću složene inscenacije i filmske rasvjete,Nes prikazuje izmišljenu, umjetnu i namještenu stvarnost koja izražava njegovo poimanje postojanja Izraela. Njegovo djelo propituje izraelski identitet muškarca, ono se bori s društvenim i političkim pitanjima. Njegove izrežirane fotografske kompozicije postaju bolno konkretne, a ujedno bezvremenske i univerzalne.[45]

Adi Nes jedinstvena je ličnost u svijetu umjetnosti i fotografije, koji svojim radom uvijek projicira tešku stvarnost kojoj svjedoči. Pritom, Nes koristi predloške iz područja slikarstva kako bi konstrastirao aktualnu izraelsku stvarnost s poviješću i mitovima izabranog naroda. U primjeru fotografije *Untitled* rađenu prema predlošku Da Vincijeve posljednje večeri, osim detaljno preslikane kompozicije originala u svijet izraelskog vojnog kampa, primjećujemo elemente koji odudaraju od one vjerojatne, stvarne slike takvoga mjesta. Na profinjen način, koristeći vidno mlade, fotogenične i uređene mladiće kako bezbrižno i opuštenih izraza lica sjede, stoje i čavrljaju u neprikladno otkopčanim vojnim odorama, autor nam prenosi onu stvarnost koju je sam izbjegao, a koju mladići poput njega doživljavaju svakoga dana - a to je smrt. Impresivnim povećanjem fotografije, kojim asocira na impozantnost originalnog predloška,Nes pred gledatelja postavlja privlačan rad gotovo filmske estetike.Autor kao predložak koristi jedno od najpoznatijih djela povijesti umjetnosti, samim time fotografija djeluje poznatije, moglo bi se reći - već viđenom. Nes pritom uspijeva prilagoditi značenje originala sugerirajući nam svoju verziju stvarnosti koju želi prikazati fotografijom.

Slika 24. Adi Nes, Untitled, *(LastSupper)*, 2000.-2010.

[45]Sommer Contemporary Art Gallery, Tel Aviv, Izrael, iz predgovora izložbe – Adi Nes Ciklusi fotografija 2000 - 2010 održane 2010.godine u Gliptoteci HAZU, prijevod s engleskog Žarko Anić Antić

Slika 25. Adi Nes, Untitled,2000.-2010.

Uz AdijaNesa, kao formativno važnog autora u slučaju rada na vlastitoj seriji, istaknuo bih i fotografski rad hrvatskog umjetnika Hrvoja Slovenca, odnosno njegovu seriju fotografija *Marble Hill.* Autorica predgovora Leila Topić piše: "Snimajući interijere za ciklus fotografija *Home Theater*, Hrvoje Slovenc prisjetio se naslovnice knjige JohnaSzarkowskog "*Thephotographer's eye*" iz 1966., antologijskog uvoda u umjetnost fotografskog medija na kojoj se nalazi crno-bijela fotografija nepoznatog autora - interijera građanskog stana, te je želio fotografirati specifičan interijer koji ga je podsjetio na predavanja o počelima fotografskog pogleda. Spletom okolnosti, stan je izgorio, no autorova želja za fotografiranjem upravo tog stana je ostala."[46]

[46]Topić, Leila, iz predgovora izložbe - Hrvoje Slovenc, *Marble Hill,* 2013. galerija Marisall, Zagreb

Slika 26. Hrvoje Slovenc, *Marble Hill*, 2013.

Kako bi ipak realizirao zamišljenu fotografiju, Slovenc je izgradio dioramu spaljenog stana prema vlastitoj zamisli izgleda interijera u trenutku izbijanja požara. Uz fotografiju diorame, nadovezuje se još ukupno 9 fotografija, među kojima se nalaze i kolažirane fotografije nađene na pravoj lokaciji, te konstruirane scene koje prikazuju stanare u trenutku nesreće.

Za razliku od AdijaNesa, čiji radovi imaju osobno te biografsko uporište, Slovencova serija primjer je rekonstrukcije nekog događaja temeljena isključivo na autorovoj imaginaciji. Autor pritom ne tvrdi da su događaji stvarni, ali su jednako tako i realni - a to omogućuju upravo vješto konstruirani prizori, koji se doimaju mogućim, pri čemu nam paradoksalno pomaže činjenica da prethodno znamo da se događaji nisu odigrali. Banalni, ali visoko estetizirani prizor čovjeka koji drži plastične vrećice u jednoj ruci dok drugom pokriva lice, Slovenc fotografijom stvara začudno spokojan efekt, gotovo sublimirajući trenutak opasan po život. Za razliku od AdijaNesa, Slovenc prikazuje stvarnost života američkog predgrađa, mogućnost fotografskog medija u ovome slučaju jest rekonstrukcija prema predlošku, mogućih prizora sa pomakom, čiji je cilj uz dojam teatralnosti ostaviti dojam melankolije.

Stvarnost koju nam autor sugerira, u ovom slučaju sličnim postupkom konstrukcije kao onim AdijaNesa, ne potencira društveno političku raspravu, već se svojom rekonstrukcijskom prirodom više odnosi na fotografiju samu, na njen snažan utjecaj kao urezane mentalne slike (*Thephotographers Eye*), uz naglašenu važnost autorove volje, koji stvara sadržaj, iza kojeg gotovo da ne mora stajati kao garant kredibiliteta, jer je konstruirana priroda slika razvidna na površini.

Slika 27. Hrvoje Slovenc, *Marble Hill*, 2013.

Oba autora stvaraju djela koja gledatelja, prvenstveno svojom visokom estetikom, privlače na podrobnije proučavanje.Slike koje stvaraju zahtjevaju zbog svog značenja i vrhunske izvedbe znatno dulje čitanje od onih, koje samo prelistavamo na pametnim telefonima.Kada nas svojom estetikom neka od njihovih fotografija privuče, obuhvaćajući element po element, čitajući sliku, fotografija kao da čini mogućim snimiti ono što se ne vidi: ljubav, smrt, mudrost, ludost, strah, tj. pokazati ono što se ne vidi.

U fotografijama *Nove stvarnosti* mogu se jasno isčitati utjecaji ove dvojice umjetnika. Od fotografija prema predlošcima iz slikarstva poput fotografije *Doručak na travi* EdouardaManeta do fotografije diorame koju sam jednako kao i Slovenc sam izradio isključivo za fotografiranje. Sličnosti ne postoje samo među pojedinim fotografijama i tehnikama kojima su izvedene, već i pri samoj konceptualizaciji tema i finalnoj stilizaciji.

Dok se fotografija uistinu upotrebljava u svrhe dokaza u širem pogledu u mnogo disciplina, i to navrlo različite načine, fotografski radovi navedenih umjetnikapreispituju fleksibilnost stvarnosti uz naglašenu mogućnost konstruiranja iste. Uz tvrdnju Umberta Eca, da "ukoliko fotografija može prikazati istinu, tada je sposobna prikazati i laž"[47], zasigurno ćemo se prvo sjetiti fotografija namijenjenih široj distribuciji i gledanju, koje služe medijskoj konstrukciji društvene zbilje, one koje nastaju gotovo automatskim i najčešće šabloniziranim postupcima naspram radova koji nastaju gotovo bezuvjetno, od strane autora poput AdijaNesa i Hrvoja Slovenca.

[47] Eco, Umberto, Advances in Semiotics, Indiana University Press; Reprint edition, 22 Srpanj, 1986.

5. Zaključak

Neke od zaključaka vezanih uz temu kojom sam se bavio, napisao sam kroz tekst, no one koje bih u Zaključku istaknuo odnose se na percepcije o fotografskoj istini i uvjetima u kojima se o njoj razmišlja danas. U prvom odlomku govorio sam o vizualnoj pismenosti koja ne garantira uvid ili mogućnost isčitavanja jedne, nedvojbene istine iza svake fotografije, već omogućuje bolje i lakše snalaženje u svijetu prepunom slika. Ta pismenost, smatram, važnija je no ikada.
Kroz rad sam naglasio dva vala demokratizacije fotografije. Prvi je obilježila pojava prvog masovno dostupnog fotoaparata, a drugi pojava digitalne tehnologije. Dugo se fotografija smatrala jamcem kredibiliteta iza kojeg su stajali autoriteti, tj distributeri fotografija. Takva situacija trajala je skoro čitavo jedno stoljeće, što je najviše pogodovalo upravo tim autoritetima. Fotografijom se manipuliralo i fotografijom se ratovalo u starije i novije doba. No dok god se programatorski kanali poput dnevnih novina, časopisa, stručnih i zabavnih tekstova postojali na papiru, kao i da je predmetnost fotografije na neki način garantirala istinu. Bezpredmetna digitalna slika zahtjeva neko predzanje o upravljanju računalom kako bi se odaslala u svijet. S druge strane, otisnuta fotografija u primjerice dnevnim novinama, brojem otisaka, samom predmetnošću i činjenicom da iza svakog slova i slike stoji potpisan autor, više garantira točnost podataka od digitalne fotografije čiju autentičnost može tvrditi gotovo svatko.
Odnos tehnologije i fotografije možda najviše utječe na njenu dokazivost. Drugi val, pojava digitalne tehnologije i interneta, dodatno je zakomplicirala ionako kompleksne definicije. fotografije. Mogućnosti kojima se digitalnu fotografiju može manipulirati, oponašaju one iz analogno - kemijske ere. No činjenica da takve akcije više ne spadaju više u domenu profesionalnih laboratorija već masovnu svakodnevnu upotrebu, smatram problematičnom no potencijalno korisnom.
Problem predstavlja definiranje fotografije. Prema riječima Lev Manovicha "Rezultirane mogućnosti, korištenje slika i estetika su toliko drugačiji da je teško za prihvatiti da dagerotipija i suvremena fotografija pripadaju istom mediju. Možda nikada nismo ni imali nešto kao fotografski medij. Možda je to bila samo serija različitih medija spojena u jednu cijelinu"[48]

[48]Manovich, Lev, *Visualizing the Digital Universe,* Interview by Gloria Sutton, Foam no. 27, 2011. str. 20.

S druge strane, kao što sam zaključio u tekstu, strah od digitalne fotografije jednim dijelom osnovan je na tome da će uskoro detaljna manipulacija i alteracija fotografija, biti dostupna svima, čemu danas i svjedočimo. Oni koji bi se toga bojali, jasno, profitirali su od svojevrsnog monopola nad manipulacijom fotografija. Takvu situaciju smatram potencijalno korisnom zbog pretpostavke da će se demokratizacijom čina same manipulacije fotografija, ljudi osvijestiti sistem kojim fotografije percipiramo istinitim, autentičnim ili ne. To nam, kao što sam više puta napomenuo, ne omogućuje da utvrdimo istinitost i autentičnost ili prepoznamo konstrukciju, već daje na znanje da je svaka fotografija samo reprezentacija jedne od verzija stvarnosti. Potvrdu autentičnosti, možda ćemo pokušati zatim pronaći u tekstu, što objašnjava još uvijek čvrstu vezu fotografije i teksta u informativnim medijima.

Smatram da je percepcija fotografije kao jamca istine uspjela preživjeti taj drugi val. No ono što slijedi u tehnološkom smislu, možda predstavlja sami kraj zamrznute slike. Tehnologije kojima je u filmskoj produkciji moguće vrlo vjerno ljudskom obliku dati bilo koji drugi, zasigurno će se demokratizirati i početi masovno primjenjivati, na telefonima, fotoaparatima, računalima itd. Prisjetimo li se kako je Nancy Hall-Duncan 1988. godine, kao kustosica izložbe "*(art)4 Laboratory: Photographic truth*" , kroz tekst za izložbu izrazila sumnju u tehnologiju riječima: "Novi kapaciteti fotografije uz kompjutersku tehnologiju potiču teške probleme.Još strašnije mogućnosti nagovještaju aktualna razvijanja, koja omogućuju fotografiranje bilo čega i kreiranje video zapisa u kojim subjekt sa fotografije radi bilo koju radnju realistično..."[49], moguće je razlikovati navedeni stav koji izražava brigu od današnje recepcije bilo koje nove tehnologije koje se poput fotografije u njenim početcima, dočekuju kao one koje su dobre, korisne i istinite. Te nove tehnologije, možda će redefinirati definiciju fotografije i stvarnosti, no kako bi bolje razumijeli i dočekali tehnologije koje će prema svemu sudeći razvijati vlastitu inteligenciju, potrebno je raspolagati razumijevanjem osnovnim pojmova o fotografiji.

[49]Gavard,Sandra, *PHOTO-GRAFT A critical analysis of image manipulation,* Mcgill University, Quebec, 1999. str. 83.

6. Popis literature

1. Barthes, Roland, *A Barthes Reader,* Hill and Wang New York, 1983.

2. Bate , David, *Photography: The Key Concepts,* Berg, 2009.

3. Campany , David, *Photography and Cinema,* Reaktion Books Ltd, 2008. Str. 11.

4. Eco, Umberto, Advances in Semiotics, Indiana University Press; Reprint edition, 22 Srpanj, 1986.

5. Flusser, Vilém *Filozofija fotografije,* Scarabeus - naklada 2007.

6.Gavard , Sandra, *PHOTO-GRAFT A critical analysis of image manipulation,* Mcgill University, Quebec, 1999.

7. Hartmann, Sadakichi, *A Plea for Straight Photography,* American Amateur Photographer, Broj. 16, ožujak 1904.

8.. Maltin, Leonard, *Behind the camera: The cinematographers art,* Signet - The new American library, 1971

9. Manovich, Lev, *Visualizing the Digital Universe,* Interview by Gloria Sutton, Foam no. 27, 2011.

10. Norman, Mailer, *Moonfire: The epic journey of Apollo 11,* Taschen, 2015.

11.Peraica, Ana, *Fotografija kao dokaz* - doktorska dizertacija, Filozofski fakultet u Rijeci, 2010.

12. Seppänen, Janne, *Istinite laži. Fotografska istina, na čemu se temelji*, Nordic cut, katalog izložbe, Hrvatski fotosavez, Zagreb, 2006.

13.Sontag , Susan, *O fotografiji*, Naklada EOS, 2007

14. Tanhofer, Nikola, *Filmska fotografija* , Filmoteka 16, Zagreb 1981.

15. Vitaljić, Sandra, *Rat slikama. Suvremena ratna fotografija,* Algoritam, 2013.

16. NBC Radio Intervju 1947. ICP - International Center of Photography 2013. https://www.youtube.com/watch?v=MYe4ynXnqug (10.3.2016.)

17. Mad max:Fury Road igrani je film australskog režisera Georgea Millera, http://www.imdb.com/title/tt1392190/ ,(10.3.2016).

18. Jeff Wall*, Dead Troops talk,* 1992. http://www.greynotgrey.com/blog/2012/05/15/jeff-wall-dead-troops-talk/ (10.3.2016.)

19. Jeff Wall*, Dead Troops talk,* 1992. http://www.medienkunstnetz.de/works/dead-troops-talk/, (9.3.2016.).

7. Popis slikovnog materijala

Slika 1. Arthur Rothstein, The *bleached skull of a steer on the dry sun-baked earth of the South Dakota Badlands*, May 1936.
Slika 2, 3, 4. Arthur Rothstein, *Steer Skull*, May 1936.
Slika 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12. Igor Ilić, *Nova stvarnost*, 2016
Slika 14. Robert Capa, *Falling Soldier*, 1936.
Slika 15. Igor Ilić, *Nova stvarnost*, 2016
Slika 16, 17. George Miller, *Mad Max:Fury Road*, 2015.
Slika 18. Igor Ilić, *Nova stvarnost*, 2016.
Slika 19. Brian Walski, Los Angeles Times, 2003.
Slika 20. Nick Ut, *The napalm gril*, 1976.
Slika 21,22. Igor Ilić, *Nova stvarnost*, 2016.
Slika 23. Jeff Wall, *Dead troops talk*, 1992.
Slika 24. Adi Nes, Untitled, *(LastSupper)*, 2000.-2010.
Slika 25. Adi Nes, Untitled,2000.-2010.
Slika 26, 27.Hrvoje Slovenc, *Marble Hill*, 2013.

8. Sažetak

1) Hrvatski

Ovaj rad fokusira se na pitanje istinitosti fotografskog medija. Komparacijom fotografskih primjera iz domene dokumentarne fotografije naspram onih umjetničke funkcije, prikazuju se uvjeti u kojima fotografijenastaju i uvjeti o kojima fotografska istina ovisi. Kroz rad se pojašnjava koncept fotografskog projekta *Nova stvarnost*. S naglaskom na konstrukciju zbilje putem medija fotografije, u radu se spominju i autori koji su neupitno utjecali na nastanak serije fotografija "Nova stvarnost".

2) English

This paper focuses on question of the photographic truth. The conditions on which photographic truth depends and conditions in which photographs are made in are shown trought comparision of photographic examples from documentary to art photography. Trough this work, the conceptualization of the work "New Realness" is described. With accent on construction of reality trought photographic medium, the authors which inspired the making of the series "New Realness" are also represented in this work.