

Универзитет уметности у Београду,
Факултет драмских уметности, Београд

DOI 10.5937/kultura1546264A

УДК 77.03

77:[316.774:004.738.5

оригиналан научни рад

СМРТ - ОД ТАБУА ДО ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ

СМРТ ДЕМОКРАТИЗАЦИЈОМ ФОТОГРАФСКОГ МЕДИЈА ПОСТАЈЕ ФЕНОМЕН ПОПУЛАРНЕ КУЛТУРЕ

Сажетак: *Од експозиције Роџера Фентона у трајању од 15 секунди до Инстаграма. Први ратни фотограф могао је да фотографише војнике поред рова у угодном ћаскању, а призоре смрти није фотографисао. Хтео је да рат прикаже у бољем светлу. Фотографија коју је Фентон снимео на Криму а да је више од добронамерне документарности јесте Долина смрти. На тој фотографији нема експлицитне смрти иако она јесте портрет смрти без мртвих. Данас најновијом Instagram апликацијом сцене смрти можемо „попети” на Интернет приликом самог експонирања. Фотографије смрти које смо снимили успут на локалном друму одмах ће се наћи на нашим FB (фејсбук) профилима, Твитеру (Tweeter), Four-square, Tumblr, Flickr i Posterous. Хибридне форме фотографских апликација и друштвеног умрежавања детабуизовале су додатно призоре смрти освакодневљујући их што је претходно у мањој мери учинила дигитална фотографија. Први значајнији помак био је прелаз на филм у катуру марке Кодак (ви икључајте, а ми ћемо урадити све остало)¹. Феномени који додатно бочно осветљавају процес детабуизације смрти и стварања феномена популарне културе, јесу Виџи (Weegee) и остали фотографи-уметници који се ослањају на његову традицију.*

Кључне речи: *смрт, фотографија, медији, популарна култура*

1 Maze, K. (2008) *Bezgranična zabava*, Beograd: Službeni glasnik, str. 56.

Уводна разматрања

Од самог проналаска, фотографија од 1839. године, иде руку под руку са смрћу. С обзиром да је фотографија траг нечега што се десило у прошлости, свака фотографија представља *temento mori* или успомену на преминулу особу. Фотографисати смрт подразумевало је дуг еволутивни пут техничко-технолошког развоја медија. Како су у почетку апарати бивали тешки и тешко преносиви, то је и снимити сам чин смрти био отежан, али како су се апарати ослобађали статива и постајали све лакши и преносивији, то се и смрт лакше фотографисала и призори постајали све шокантнији.²

Фоторепортер Кевин Картер (Sevin Carter) освојио је 1994. године Пулицерову награду за узнемирујућу фотографију коју је снимио 1993. године у Судану. Ова фотографија је изазвала бурне реакције и полемике у јавности. На фотографији је у првом плану девојчица која умире од глади, док се у другом плану види застрашујућа прилика лешинара. То указује на двострукост природе фотографије на њену истраживачку моћ, али и лешинарски аспект. Овде постоји сукоб личног интереса, себичности фотографа, али и његове жеље да укаже на истину. Поставља се питање моралне мотивације фотографа да снима смрт.³ Ова фотографија је имала велики медијски потенцијал због емотивног набоја, ужасавајућег призора и као таква је оправдала неделовање фоторепортера као спасиоца. Његова фотографија сматрана је вреднијом, од већег значаја, него само спасавање детета. Аутор је вероватно због грижње савести, емоционалног бола, депресије, недуго затим, извршио самоубиство. Ово представља исклизнуће, пропратни ефекат процеса детабуизације смрти и стварања новог феномена популарне културе-смрти као спектакла.

Историографски преглед развоја фотографије

За разумевање преломних тренутака када се фотографија као медиј приближава све већем и већем броју „корисника“ улутно је имати увид у развој фотографије.

Године 1826. Нисефор Ниепс (Joseph Nicéphore Niépce) је помоћу светлости и камере опскуре добио прву фотографију. Он је употребио металну плочу премазану раствором битумена и изложио је у камери опскури. Експозиција је трајала 8 сати. Ту фотографију открио је 1952. године

2 Sontag, S. (2005) *Prizori tuđeg stradanja*, Zagreb: Algoritam.

3 Prnjat, A. (2012) Lični interes i moralna motivacija vernika, *Kultura* br. 137, Beograd: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, str. 340-347.

Хелмут Гернсхајм (Helmuth Gernsheim) у заоставштини једног ботаничара и назвао је популарно „Поглед на голубарник”. Француски сликар панорама и позоришног декора, Луј Дагер (фр. Louis-Jacques-Mandé Daguerre), усавршио је Нијепсов поступак, претходно с њим склопивши уговор о усавршавању, уневши процес соли сребра и добио прве фотографије на посребреној плочи 1837. године. Две године касније Дагерово усавршено откриће је званично објављено пред француском Академијом наука и проглашено под називом дагеротипија. Тај дан се сматра рођењем фотографије. Дагер је посребрену плочу излагао једној пари, а невидљиву слику учинио видљивом тако што ју је развијао у пари живе и фиксирао у раствору натријум сулфата тј. кухињске соли. Дагеротипије су биле уникати и могле су се посматрати само под одређеним углом. Вилијам Хенри Фокс Талбот (William Henry Fox Talbot) је независно започео своје опите 1835. године када је добио прве фотографске минијатуре на папиру. Његов поступак зове се калотипија (лепи отисак). Касније, под притиском своје породице и јавности, променио му је назив у талботипија. Талбот је у камеру опскуру уносио папир препариран сребрним хлоридом и тако добијао негатив од кога се просветљавањем могао добити неограничени број позитива. Тиме је постављен принцип негатив-позитив на чему и почива савремена фотографија. Крајем четврте деценије дошло је до уношења стакла као подлоге за фотографски негатив. Захваљујући колодијумској емулзији као носиоца фотоосетљивог слоја, 1851. године, фотографија је постала приступачнија па је започео њен продор у све гране живота. Године 1871. Енглеz Ричард Лиз Медокс (Richard Medox) објавио је могућност производње на бази тзв. суве плоче на основу желатинске емулзије. Тим открићем, а нарочито увођењем целулоидног филма као носача емулзије започиње раздобље индустријске производње фотографског материјала.

Кодак револуција

Џорџ Истман (George Eastman) је 1888. године избацио на тржиште први фотоапарат са филмом у котуру марке Кодак и при томе обећавао: „Ви шкљоцате, а ми урадимо остало.”

Ова година, као и овај изум може се сматрати прекретницом у спектакуларизацији смрти. До тада, фотографисање је представљало студиозно промишљање и осмишљавање кадра, као и строгу професионалну одређеност оних који фотографишу.

Дигитална фотографија

Први корак у дигиталној фото-револуцији, направили су Џорџ Смит (George Smith) и Виљард Бојл (Villard Boule) 1969. године открићем ЦЦД-а, основног чипа фотоапарата. Овај уређај је први пут уграђен у фото апарат 1970. године, а 1975. је толико унапредовао да ствара слику која се може приказати на телевизору у задовољавајућој резолуцији. Прва дигитална камера промовисана је 1981. године. Била је то Мавика (Mavica), производ Сонија (Sony), а име је добила по својој техничкој развијености. Мавика=magnetic video camera. Ова камера је снимала магнетне импулсе на малој дискети уз помоћ два ЦЦД чипа. Први је записивао информације о светлости, а други информације о бојама. Технологију Мавике и данас користе видео рекордери и принтери. Мавика је више личила на кутију за дискете, него на фотоапарат и она јесте револуционисала дигиталну фотографију, али се не сматра правим фото дигиталним апаратом. Први прави фото апарат је била видео камера која замрзава кадрове, а њу је произвео Кодак 1986. године. Ова камера има први мегапиксел сензор од 1.4 милиона пиксела и могућност снимања фотографије А5 формата који је погодан за штампу. Наредне године, Кодак избацује још 7 нових модела дигиталних фото апарата, 1990. постаје стандард за боје у дигиталној репродукцији. Први професионални Кодаков дигитални фотоапарат био је намењен фоторепортерима, а имао је 1.3 мп. То је био Никон Ф-3, а појавио се 1991. године. Наредни модели су Хеп Шот (Nap Shot), који је имао уграђен блиц, селф тимер, посебне батерије. Касније верзије овог апарата су компатибилне са Адоб Фотошопом (Adobe Photoshop). Године 1994. излази први дигитални фотоапарат за кућну употребу, Епл Квик Тејк (Apple Quick Take)100. Може се повезати на ПЦ, има блиц и меморију довољну за 8 слика. Велика мана овог апарата је био његов чудан изглед коме се требало прилагодити и научити користити га.

Инстаграм

Апликацију су осмислили Кевин Систром (Systrom) и Мајк Кригер (Mike Kriger). Дана 12. априла 2012. године је купио Инстаграм за цену од отприлике 1 милијарду америчких долара.

Инстаграм је популарна бесплатна апликација за обраду и дељење фотографија путем IOS уређаја на друштвеним мрежама укључујући ФВ, Твитер, Фоурсквер, Тамблр, Фликр и Постероус. Хибрид је друштвеног умрежавања и фотографске услуге. Покренут је на и IOS уређајима октобра 2010.

године. Тренутно га користи око 14-15 милиона корисника. Програм може применити различите филтере на снимљеним фотографијама помоћу камера уграђених у паметне телефоне. Додатно се фотографије могу делити с пријатељима, регистрованим на Инстаграму. Апликација омогућује једноставно фотографисање с разним ретро ефектима. Маја 2011. године урађена је опција која омогућава сваком власнику профила на Инстаграму додавање информација о себи.

До сада је апликација освојила многе награде. Инстаграм је изабран као најпопуларнија апликација за Ајфон (Iphone) у 2011. години.

Развој ратне фотографије

У књизи *Прозори туђег страдања (Regarding the Pain of Others)* Сузан Зонтаг (Susan Sontag) говори о медијском упризоравању ратних страха. Највише пише о фотографији, али као увод у ратне страхоте фотографски забележене наводи Гојине (Francisco Goya) *Страхоте рата*. Каже се да је између руком урађеног призора као што су *Страхоте рата* и фотографије разлика у томе што сликари сликају, а фотографи снимају. Слика *Трећи мај 1808. (El tres de mayo)* као да је директан пренос смрти, готово ратна фотографија. Догађај се одиграо 1808. године када је Наполеон I (Бонапарта) одлучио да свргне шпанске Бурбоне и да на престо доведе свог старијег брата Жозефа. Другог маја грађани Мадрида су се побунили против војске коју је предводио Маршал Мара, заповедник свих француских снага у Шпанији. У знак одмазде, у ноћи између 2. и 3. маја, Французи су стрелали све побуњене Шпанце које су заробили и стрпали у тамницу, а то је укупно четири стотине људи и о том масакру говори платно. На гравури *Страхоте рата* приказује жене како убијају и бивају убијене, леже по затворским подовима, гладују. Претпоставља се да је те сцене Гоја и доживео јер за њега историчари уметности тврде да је на тај начин сликао. Првим ратним фотографом се сматра Роџер Фентон (Roger Fenton). Њега је на Крим послала 1855. године британска влада на наговор принца Алберта. Његова мисија била је да овај све непопуларнији рат, са великим бројем жртава, те оскудицом коју трпе британски војници, прикаже у бољем светлу. Фентон је на Крим стигао у зиму где је требало да се задржи четири месеца. Потписао је уговор да ће своје фотографије објављивати у облику бакрореза у мање уваженом не толико критички настројеном недељнику *Илустроване лондонске весте (The Illustrated London News)*, а по повратку ће их изложити у некој галерији и изаћи на

тржиште у облику књиге. У складу са упутствима Министарства одбране да не фотографише погинуле, осакаћене и болесне, а како је био у немогућности да сними већину других мотива, због тадашње неспретне технологије фотографисања, Фентон је приказао рат неутралишући смртне призоре. Експозиција је трајала до петнаест секунди и у тим околностима, Фентон је могао да фотографише британске војнике у угодном разговору на отвореном или код топова након што би их замолио да се збију у редове, придржавају се његових упутстава и не мичу се. Ратовање, драма, метеж не налазе се на Фентоновим фотографијама. Једина фотографија коју је Фентон снимио на Криму, а да је више од добронамерне документарности, јесте *Долина смрти*. На тој фотографији нема експлицитне смрти иако она јесте „портрет смрти без мртвих“. То је једина фотографија која није захтевала претходно намештање јер приказује широко изрован пут прекривен камењем и топовским куглама. Три године након тога, Беато (Felice Beato), снимио је палату Сикандарбаг (Sikandarbagh) од које су остале рушевине након британског бомбардовања. На његовој фотографији видимо двориште посуто костима побуњеника. То је била инсценија. Беато је поред рушевина палате, по дворишту распоредио људске кости, али старе. Феличе Беато, натурализован Енглец (рођен у Венецији), био је први фотограф који је снимао у неколико ратова: на Криму је био 1855. године, у Другом опијумском рату у Кини 1860. године, а у суданским колонијалним ратовима 1885. Међутим, први покушај темељнијег документаристичког приступа бележења ратних страха, био је Амерички грађански рат који је као официјелни фотограф пратио Метју Бреди (Mathew Brady). Метју Бреди је био вођа фотографског тима који је чинио Александер Гарднер (Alexander Gardner) и Тимоти Саливан (Timothy Salivan), али су фотографије приписане његовом ауторству. Фотографије су приказивале конвенционалне теме као што су војни логори, градови на удару, топништво, бродовље и као најубедљивије – погинуле северњачке и јужњачке војнике на гранатираном тлу. Први пут у историји имамо јасне фотографије мртвих војника. У име реализма било је допуштено показати неугодне и неулепшане чињенице. Гарднер је написао следеће у попатном тексту Саливанове фотографије палих јужњачких војника: „Такве слике показују и корисну поуку тиме што показују голи ужас и стварност рата за разлику од његових свечаних мимохода.“ У Бурском рату (1899-1902), после победе код Спион Копа у јануару 1900. године, Бури су у жељи да ојачају морал своје војске, пустили у оптицај фотографију погинулих британских војника. Снимио ју је непознати бурски фотограф

дан после британског пораза када је 1300 војника изгубило живот. Фотографија представља искључиво ров крцат телима, а оно што додатно оптерећује је одсуство пејзажа. Перспектива телима попуњеног рова који се сужава попуњава целу фотографију. Тадашњи *Аматерски фотограф* (*Amateur Photographer*), писао је да од таквих фотографија нема никакве користи јер се оне обраћају искључиво морбидној страни људске нарави. Први пут у историји, лица покојника показана су на фотографији Џорџа Строка (*George Strock*) објављеним у *Лајф-у* (*Life*) 1943. године. У почетку су војни цензори забрањивали њено објављивање. На фотографији се налазе три војника погинулих за време искрцавања на Новој Гвинеји.

Ратна фотографија није увек снимљен аутентичан приказ. Често се фотографи сналазе не би ли ситуацију приказали драматичнијом и језивијом и тако нагласили неки одређени историјски тренутак. Такав је случај са поподневном реконструкцијом Џоа Розентала (*Joe Rosenthal*), фотографом АП-а (*Associated Press*). Та поподневна реконструкција односи се на јутарњу свечаност подизања заставе након освајања планине Сурибахи (*Suribachi*). Америчка застава на Иво Џими (*Iwo Jima*) подигнута 23. фебруара 1945. била је знатно већа за потребе снимања. Слична инсценија, само са руском заставом, упризорена је 2. маја 1945. на фотографији совјетског ратног фотографа Јевгенија Калдеја на којој се виде руски војници како подижу црвену заставу на врху Рајхстага (*Reichsteig*) док у позадини Берлин гори. Инсценија међу најпознатијим фотографијама нећемо видети тек од Вијетнамског рата. Зонтаг сматра да се део објашњења можда налази у томе што је за Вијетнамског рата телевизија постала доминантан медиј приказивања ратних призора па се тако фотограф морао такмичити са телевизијским екипама и трпети их у својој близини. На примеру Хујан Конг Утове (*Huynh Cong Ut*) фотографије из 1972. године која приказује децу из неког села управо засутог напалмом како трче низ аутопут и вриште од бола, видимо да није реч о позирању.

Ратна фотографија постаје туризам смрти или како је рекао Ернст Јунгер (*Ernst Juenger*), познати естетичар рата – нема рата без фотографије. Ова његова изјава односи се на комплементарност ових активности, ‘иста интелигенција чије оружје уништења може лоцирати непријатеља у секунду и у метар, настоји сачувати историјски догађај до најситнијих појединости.’⁴

4 Zontag, S. (2005) *Prizori tuđeg stradanja*, Zagreb: Algoritam.

Савремени ратови су постали не само војно-индустријски већ и у великој мери медијски, научно технолошки производ који је настао у свету размене тржишних вредности информација и спектакла. Данашњи *modus operandi* ратовања је нова технологија ратовања и ратови се дешавају посредством сукобљених медијских представа које долазе из разних крајева света а дистрибуирају се посредством сателита: Си-ен-ен (CNN), Ал Џазира (Aljazeera), Си-си-ти-ви (CCTV) и др.⁵

За данашње ратове је Пол Вирилио, мислилац рата и катастрофе⁶, позивајући се на старокинеску војну доктрину, у интервјуу датом за Ситеори (Ctheory) рекао да се „организују на пољу перцепције” и да су савремене ратне трагедије „медијатизоване кроз технологију”.⁷

Феномен Вици (Weegee) и црна хроника

Вици је псеудоним који је користио Артур Фелиг (Arthur Fellig), амерички фотограф и фоторепортер познат по својим натуралистичким црно-белим уличним фотографијама.

Родио се као Ушер Фелиг (Usher Fellig) у граду Злоцов у близини Лемберга у тадашњој Аустро-Угарској (данашњи Золочив у близини Лавова у Украјини). Године 1909. је као дете емигрирао у САД где му је име промењено у Артур. Иако без формалног образовања, запослио се у новинама као фотограф те је с временом стекао репутацију једног од најбржих, али и најталентованијих фоторепортера 1930-их и 1940-их. Био је познат по фотографијама места злочина и несрећа, као и проститутки, пијанаца и других облика друштвене патологије на улицама. Година 1960-их је сурађивао са Стенлијем Кјубриком (Stanley Kubrick) на његовом филму *Др. Стрејнџлав* (*Dr. Strangelove*). Године 1992. је послужио као инспирација за фиктивни лик Бернзија (Bernzy), протагонисту филма *Јавно око* (*The Public Eye*), кога је тумачио Џо Пеши (Joe Pesci).

Вици је био тзв. независни фотограф, али је најчешће радио за полицију или је извештавао са места злочина. Актери његових фотографија су кандидати за електричну столицу, проститутке, лопови, криминалци сваке врсте, жртве злочина итд. То што је радио за полицију треба схватити условно; он је најчешће као фоторепортер долазио на место злочина готово истовремено с полицијом, понекад и пре, јер је у свом

5 Vuksanović, D. (2012) *Filozofija medija 2*, Beograd: Čigoja štampa.

6 <http://starisajt.nspm.rs/Debate/debtem3polvirilio1.htm>, приступ маја 2012.

7 <http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=132> приступ маја 2012.

аутомобилу имао постављену прислушну радио станицу, данас познатију као Моторола. На месту догађаја Вици је снимао фотографије, брзо их је развијао у свом студију и продавао јутарњим листовима. Када је 1945. године, након дугогодишњег праћења црне хронике, објавио своју фото-монографију *Огољени град* с избором драматичних сцена снимљених на улицама Њу Јорка (New York), том монографијом заправо је отворено једно потпуно ново поглавље фотографије, али и начина размишљања управо о смрти. Реализам његових фотографија био је другачијег типа од свега што је до тада било у понуди на фотографској сцени. Његова збирка фотографија *Голи град* из 1945. године је послужила као инспирација за полу-документарни филм *noir* под истим именом из 1948. односно истоимену ТВ серију.

Може се рећи да је то био почетак нове епохе у развоју фотографије, која је тек много касније успела да формулише своја естетска полазишта. Европа је из тих почетних процеса била оправдано искључена, али је индиректно својим културним наслеђем била присутна у Америци и то преко оних људи који су били повезани с Баухаусом.

Тоскани (Toscani), спектакл и тржиште

Уместо закључних разматрања, занимљиво је осврнути се на рад италијанског фотографа Тосканија. Тоскани је средином деведесетих био неприкосновен по својој сталној иновативности и примени шок тактике приликом рада на Бенетоновим рекламним кампањама. Његова употреба ове стратегије вероватно је везана за чињеницу да је управо његов отац био таблоидни новинар који га је научио да шок и скандал добро продају фотографију. Тоскани је ово применио пре свега на модну фотографију и тако утицао на цео жанр (погледати *Diesel* и *Christian Dior*). Током последње године сарадње са Бенетоном, Тоскани је фотографски об- радио тему осуђеника на смрт у помодној двосмислености њему својственој. Тоскани је покушао својим фотографијама да изрази гнушање према смртној казни и не би ли покренуо питања о неправдама у правосуђу. Десила се контракампања поборника погубљења међу којима се наша и једна породица чији је син убијен и све је резултовало раскидом уговора између робне куће Сирс (Sears) и Бенетона на штету стотињак Бенетонових продавница. Висина опортунитетног трошка Бенетона била је сувише критична те је то довело до прекида сарадње између Тосканија и Бенетона.” Овај пример јасно износи на видело ограничења маркетинга и његовог неизбежног идеолошког положаја у својству подупирача хегемонистичких идеја и идеала. Одређене теме се могу

користити да би се увећао и улепшао спектакл, али се о њима не може озбиљно расправљати. Кључни интерес маркетинга је профит. Лучано Бенетон (Luciano Benetton) изјавио је, након овог инцидента, да 'вођење кампање није предмет мог разматрања, ја сам предузетник по струци'.⁸

ЛИТЕРАТУРА:

- Vels, L. (2006) *Fotografija*, Beograd: Clio.
- Vuksanović, D. (2012) *Filozofija medija 2*, Beograd: Čigoja štampa.
- Sontag, S. (2005) *Prizori tuđeg stradanja*, Zagreb: Algoritam.
- Kelner, D. (2004) *Medijska kultura*, Beograd: Clio.
- Maze, K. (2008) *Bezgranična zabava*, Beograd: Službeni glasnik.
- Малић, Г. (2001) *Слике у сребру, Предисторија и техничко-технолошка еволуција фотографије у 19. веку и првој половини 20. века*, Београд: Фотограм.
- Prnjat, A. (2012) Lični interes i moralna motivacija vernika, *Kultura* br. 137, str. 340-347.
- Гернсахјм, Х. А. (1973) *Фотографија сажета историја*, Београд: Југославија.

Webografija:

<http://starisajt.nspm.rs/Debate/debtem3polvirilio1.htm>

<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=132>

<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,981431,00.html>

<http://www.fanpop.com/spots/photography/articles/2845/title/kevin-carter-consequences-photojournalism>

⁸ Vels, L. (2006) *Fotografija*, Beograd: Clio.

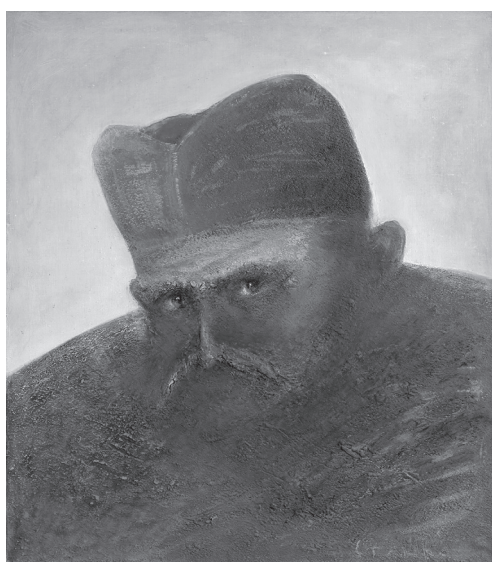
Aleksandrija Ajduković
University of Arts in Belgrade, Faculty of Drama Arts, Belgrade

DEATH – FROM TABOO TO POPULAR CULTURE

Abstract

From Roger Fenton's 15-second exposure to Instagram. The first war photographer took pictures of soldiers chatting at ease around trenches but avoided photographing death scenes. He wanted to show a less gruesome side of war. The famous *Valley of the Shadow of Death*, a photograph Fenton took during the Crimean War, represents more than an objective documentarist approach. There is no explicit death on this photograph, but it is in a way a portrait of death without the dead. Today, with Instagram app, we can upload death scenes to the web instantaneously, at the moment of exposure. The photographs of death we took in passing along the local road will immediately be uploaded to our FB profiles, Twitter, Foursquare, Tumblr, Flickr and Posterous. Hybrid forms of photo apps and social networks have made death scenes even less of a taboo by making them commonplace – a trend which had already started with the advent of digital photography. The first major change was introduction of a rolled photographic film by Kodak ("You press the button, we do the rest"). The phenomena which shed more light on the process of de-tabooing death and creating a phenomenon of popular culture include WEEGEE and other art photographers who build on their tradition.

Key words: *death, media, popular culture, photography*



Станка Тодоровић,
Милутин, 2014.