

Andrea Palašti

Fotografija i/kao porodično sećanje

Fotografija je uvek bila savršen medijum za beleženje nečijeg života. Kamera ide uz porodični život. Svakako, i najranija, popularna upotreba fotografije, imala je svrhu da ovekoveči postojanje i/ili dela nekog pojedinca kao člana porodice ili kruga prijatelja. Zahvaljujući Džordž Istmanu (George Eastman) i kompaniji Kodak, male jeftine kamere transformisale su kolekciju ozbiljnih studijskih fotografija u hrpu smešaka, rođendanskih slavlja, venčanja i praznika - koji i danas krasi porodične albume. Još od 1888. godine Džordž Istman, promovisao je ideju da je fotografija krajnje jednostavna stvar. Kodakov reklamni slogan „Vi pritisnite dugme, a mi ćemo uraditi ostalo“ postavio je osnovu za stvaranje fotografije dostupne svima i svugde.¹ Sam proces izrade fotografije, komplikovano razvijanje filmova i pozitiva, odvojen od čina snimanja bio je ključni potez u Kodakovoj industrijalizaciji fotografije, koji je potom omogućio fotografiji da postane deo svakodnevice.

Napredak fotografskih tehnologija od sredine XX veka, omogućio je lakoću i portabilnost kamera, brzinu, fiksni fokus, jeftiniju izradu, a doprineo je i novom načinu na koji ljudi posmatraju i vide svoju okolinu i bližnje.² Tehnički, ovaj *novi pogled*, omogućio je i nastanak jedne nove vrste fotografije koja je nazvana trenutni snimak ili moment-snimak (*snap-shot*). Trenutni snimak predstavljao je jednostavni, u većini slučajeva nepromišljeni, spontani snimak načinjen u trenutku/momentu, i do dan danas ostao je jedna od najznačajnijih primena fotografske kamere. U tom svetlu, trenutni snimak je zapravo promenio način na koji ljudi pamte značajne događaje u vlastitim životima, ali i način na koji definišu lične i kolektivne dentitete.

¹ Gautrand, Jean-Claude, „Photography on the spur of the moment, Instant Impressions“ u: Michel Frizot (ed.), *The New History of Photography*, Könemann, Köln, 1998, 239.

² Kodakova kamera *Instamatic* iz 1963. godine stvorila je potpuno novi sistem trenutne fotografije. Pojednostaljena i pouzdana mala kamera, trenutno fotografisanje učinila je još jednostavnijim. Ford, Colin, *The Story of Popular Photography*, Century Hutchinson Ltd/National Museum of Photography, Film and Television, Bradford, London, 1989, 141.

Kamera je tako dobila status ritualnog elementa unutar privatnog, ličnog i porodičnog života – slobodnog vremena, proslava, putovanja i dokolice.³

Tehnološki razvoj fotografije svakako je doprineo nastanku porodičnih fotografija. Ali uporedo sa istorijom fotografije kao medija, može se govoriti i o različitim fotografskim diskursima koji su otvorili vrata promišljanjima o njihovom značenju i implikacijama unutar društva i porodice koja su bila saglasna sa aktuelnim društveno-ekonomskim trenutkom. Otkriće porodične fotografije, kao i tumačenje njihovog značenja unutar šireg istorijskog konteksta dovelo je do preispitivanja tradicionalnog načina pisanja istorije fotografije, ali i pisanja istorije uopšte.

Ričard Čalfen (Richard Chalfen)⁴ i Kristofer Muzelo (Christopher Musello)⁵ sproveli su istraživanja o komunikacijskim aspektima nastanka porodičnih fotografija radi boljeg razumevanja važnosti ovakvih, ličnih slikovnih dokumenata. Pored istraživanja fotografije kao kulturološkog artefakta, oba autora su fotografiju proučavali i kroz proces njegovog nastanka ali i prikazivanja unutar porodičnog doma. Ričard Čalfen je svoju analizu *snapshot* fotografije⁶ – fotografske prakse unutar porodice (*home mode documents*), predstavio kroz četiri aktivnosti: (i) planiranje; (ii) fotografisanje; (iii) uređivanje fotografija pre javnog pokazivanja; (iv) pokazivanje. Kristofer Muzelo, međutim, proširuje Čalfenovu postavku glavnih aktivnosti koji predstavljaju fotografske navike, i dodaje i petu komponentu – razvijanje fotografije.⁷ U daljoj razradi ovih *slikovnih komunikacijskih događaja*, i kod Čalfena i kod Muzela pronalazimo pet

³ Musello, Christopher, „Family Photography“, u: Jon Wagner (ed.), *Images of Information*, Sage Publications, Beverly Hills, 1979.

⁴ Chalfen, Richard, „Which Way Media Anthropology“, *Journal of Communication*, vol. 28, nr. 3, 1978, 208–214.

⁵ Musello, Christopher, „Studying the Home Mode: An Exploration of Family Photography and Visual Communication“, *Studies in Visual Communication*, 6(1), Spring, 1980, 23-42.

⁶ Chalfen, Richard, *Snapshot Versions of Life*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, Ohio, 1987, 213.

⁷ Mnogi Muzelovi sagovornici i ispitanici razvijali su svoje filmove. Međutim, mnoge porodice smatraju da je proces razvijanja filma i pozitiva izvan njihove kontrole, i ne mogu da razluče da li je loš kvalitet fotografije rezultat loše snimljenih fotografija ili greška u razvijanju.

komponenta koje grade te aktivnosti: 1. Učesnici; 2. Prostorno okruženje fotografije;⁸ 3. Tema i sadržaj fotografije;⁹ 4. Oblik poruke, fotografije;¹⁰ 5. Kod fotografije¹¹. Razmatrajući obrasce ponašanja kroz vizuru porodične fotografije oba autora uočavaju slični *kod* – slične konvencije reprezentacije. Različiti ljudi, aktivnosti i događaji iz stvarnog života prevode se na sličan način u vizuelni oblik, koji zatim kreira simboličku stvarnost unutar koje se ostvaruje komunikacija unutar porodice. Muzelo primećuje da je većina porodičnih fotografija nastala „bez konteksta“, sa naglaskom na same ljude, pre nego na prostorno okruženje ili povod. Ipak, rezultat istraživanja može da se formalizuje kroz nekoliko zajedničkih aspekata nastanka fotografije. Fotografije su obično nastale na javnim mestima, retko u kupatilima i spavaćim sobama, ali često i na istaknutim „ritualnim mestima“, tačnije ikoničnim pozadinama kao što su zavese ili cvetni kreveti. Teme i povod za fotografisanje su najčešće različiti praznici, slobodno vreme i/ili nova materijalna bogatstva, sa ciljem da pruže idealnu prezentaciju porodične idile (sa izuzetkom nekolicine neugodnih, ali bezopasnih fotografija). Oba autora primećuju da odrasli ne vole da se fotografišu, naročito kad su starije dobi. Takođe, rad, bolest, smrt, bes ili slični negativni događaji ne nalaze svoje mesto na porodičnim fotografijama. Neke fotografije se namerno izbacuju iz albuma/zbirke, kao na primer kada dođe do razvoda. Na taj način, praznine unutar porodičnog albuma/zbirke može govoriti mnogo više od onoga što fotografije zaista i pokazuju. Kako Ričard Čalfen zaključuje, jedna tipična porodična fotografska zbirka govori nam mnogo više o onome šta je izostavljeno, nego ono šta je uključeno u fotografiju, ona samo izvana pokazuje vidljiv dokaz o društveno prihvaćenim i pozitivnim vrednostima.¹²

Nedavni razvoji događaja unutar digitalne tehnologije, promenili su praksu fotografisanja. Danas, porodične fotografije nastaju sa još većim stepenom kontrole i

⁸ Prostorno okruženje događaja, kao što je stan, priroda, ulica, crkva, itd.

⁹ Sadržaj događaja, ili tema fotografije kao što je rođenje, venčanje, rođendani, putovanja i slični važni trenuci u porodičnom životu.

¹⁰ Oblik poruke odnosi se na fizički format fotografije: u albumu, na dijapozitivu, na disku, itd.

¹¹ Kod fotografije sadrži informacije o društvenim konvencijama. Prema Čalfenu, ona je najsloženija komponenta koja uključuje informaciju o navikama, vrednostima i rutini koja strukturira događaje fotografisanja ili snimanja i daje im određeni izgled. Kod takođe opisuje uzorke društvenih navika i konvencija na fotografiji.

¹² Chalfen, Richard, *Snapshot Versions of Life*, op. cit. 99.

posvećenosti. Digitalni fotoaparati, telefoni i mali računari sa ugrađenim fotoaparatom, sa mogućnošću slanja digitalnih slikovnih poruka, predstavljaju dosada najveću revoluciju u proizvodnji slika, a Internet fotografske stranice (*online photo sharing service*) neizbežni su u naknadnoj prezentaciji i deljenju fotografija. Fotografisanje mobilnim telefonima postala je svakodnevna praksa i potisnulo je upotrebu fotoaparata. Takođe, kada se govori o publici, posredstvom internet prezentacije, porodične fotografije danas imaju mnogo širu publiku od usko shvaćene porodice i bliskih prijatelja. Stoga se istraživanja o komunikacijskim aspektima porodičnih fotografija koja su sprovedli Čalfen i Muzelo tokom sedamdesetih i osamdesetih godina, u mnogome razlikuje od današnje prakse koju određuju LCD ekrani i sveprisutnost kamera (naročito u obliku telefona) i digitalnog skladištenja. Međutim, ono što je i danas ostalo isto, jeste upravo *kod* porodične fotografije – *organizacija formalnih i sintaktičkih elemenata* unutar porodične fotografije, koja uslovljava da uvek snimamo isti vizuelni sadržaj¹³. Patriša Holand (Patricia Holland) objašnjava ovu vezu Kodakovim oglašavanjem i reklamnim kampanjama u kojima se amateri podučavaju kako i šta da fotografišu. Jedan od reklamnih slogana Kodak kompanije s kraja šezdesetih godina glasio je „Ovo čini naša sećanja“ i predstavljao je fotografije kao trenutne snimke, u „jarkim, privlačnim bojama i suptilnim nijansama – poput života.“¹⁴ Mnoge Kodakove reklame su pored foto-modela, prikazivale i obične ljude, ne bi li *Kodakov način života* približili potrošačima. Vizuelna propaganda kojom se Kodak rukovodio, imala je za cilj da predstavi fotografije kakve bi ljudi i sami voleli da imaju/snimaju.¹⁵ U tom svetlu, Kodakova izrežirana i „profesionalna interpretacija porodičnih trenutnih snimaka“¹⁶, postala su „naša sećanja“ i naše „srećne uspomene“, koje često predstavljaju upravo suprotno od onoga šta se nalazi *iza kamere/fotografa*.

¹³ Holand, Patriša, „Slatko je posmatrati...: lične fotografije i popularna fotografija“, u Liz Vels (prir.), *Fotografija: kritički uvod*, Beograd: Clio, 2006, 151–209, 209.

¹⁴ Ibid. 193.

¹⁵ U razgovoru sa Dženifer Ransom Karter koja je kao reklamni fotograf radila za kompaniju Kodak, Patriša Holand saznaje da je Kodak strateški proizvodio reklame koje bi amaterima ponudile primer za podražavanje. Reklama je morala imati ličnu, ali u isto vreme i univerzalnu vizuelnu privlačnost ne bi li ljudi zaželeli da snime upravo takvu fotografiju. Videti više u: Ibid. 194

¹⁶ Ibid. 194

Stoga je prihvatanje ovih kodova i konvencija unutar fotografskih reprezentacija jedne porodice postalo neminovno. One se konstruišu, kako Merijen Herš tvrdi, „*ekranom* koji predstavljaju dominantne mitologije i predrasude, (...) one nam mnogo lakše pokazuju našu želju kakva porodica treba da bude, i prema tome, kakva ona najčešće nije“¹⁷. U tom svetlu, istraživanja istorije i lične prošlosti, kao i porodične strukture, zavisna su od niza različitih uticaja, kao što su kodovi, konvencije, javne istorije, ali i ambivalentnosti rekonstruisanih ličnih narativa.

Narativni kontekst ličnih i porodičnih fotografija formira se sećanjem, pre svega istorijom pojedinca koji se na njoj nalazi, ali budući da je i među drugim ljudima, i putem zajedničke, kolektivne istorije. Sećanje i memorija ne podležu pravilima linearno shvaćenog vremena, ono je uvek u međugri pamćenja i zaboravljanja, ličnih i naučenih/konstruisanih istorija. Takođe, unutar prostora sećanja, gubi se fiksni identitet, pa tako mogućnosti interpretacije, isčitavanja i povezivanja nečije istorije postaju bezbrojne. Analizirajući književne i (meta)fotografske tekstove, u svojim promišljanjima o porodičnoj fotografiji, Merijen Herš ovakav narativni kontekst fotografije naziva izrazom *slika-tekst*. U analizi Bartove *Svetle komore* i fotografije njegove majke u zimskom vrtu, Herš definiše izraz *slika-tekst* objašnjavajući kako slika Bartove majke postoji samo u rečima, tačnije u tekstu u kojem autor opisuje svoju majku. Stoga, *slika-tekst* označava sliku koja postoji samo kao opis ili narativ o njoj. Na sličan način Herš dalje raspravlja i o *vizuelnim pripovetkama*, fotografijama koje nose priču – konkretnim, stvarnim slikama/fotografijama, kao i o *proznim slikama* – fiktivnim slikama opisanim u romanima, koje na sličan način grade narativni kontekst poput *slike-teksta*.¹⁸ U tom svetlu, Herš ukazuje na nestalnu i nepredvidivu prirodu narativa koji prati ličnu i porodičnu fotografiju. Narativ i priča o slici je nerazdvojiv i ključni element ličnih i porodičnih fotografija: on se može odvijati u realnom vremenu sa *korisnikom* (sagovornikom koji govori o fotografiji), ali u isto vreme, može

¹⁷ Hirsch, Marianne *Family Frames – Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts – London, England, 1997, 7–8.

¹⁸ Hirš se zapravo tu oslanja na rad W. J. T. Mitchella u promišljanjima odnosa vizuelnog i verbalnog, fotografije i jezika. Videti više u: Mitchell, W. J. T., *Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Interpretation*, University of Chicago Press, Chicago, 1994.); i Hirsch, Marianne. *Family Frames – Photography, Narrative and Postmemory*, op.cit.

se odvijati i u mentalnom prostoru, u procesu percepcije i interpretacije *tumača* (onoga koji gleda sliku). Prema Herš, porodično sećanje se najčešće temelji na fragmentarnim ostacima kao što su fotografije ili lični predmeti koje se potom uz narativni diskurs prenose sa generacije na generaciju, od starijih na mlađe.¹⁹ Fotografije, tako igraju ulogu u mobilizaciji sećanja, koje je uvek nesigurno i ranjivo, jer sećanje ne govori isključivo o prošlosti, već i o sadašnjosti, o osobi o koje se sećamo, ali i o osobi koja se seća. Herš takođe razmatra i uticaj ličnih i porodičnih fotografija u oblikovanju posredovanog sećanja koje naziva *post-memorijom* (*postmemory*).²⁰ Kao što Herš obrazlaže, *post-memorija*, ili sekundarno pamćenje predstavlja proces obrađivanja fragmenata tuđeg sećanja kao dela vlastitog. *Post-memorija* je pamćenje osobe koja nije iskustveno vezana za prostor i vreme, već je sećanje preuzela od nekog drugog posredstvom priče i/ili uz pomoć ličnih predmeta ili fotografija. Autorka naglašava, da *post-memorija* može uzrokovati i traumu kod osobe koja je rođena nakon određenog događaja a kojeg se seća unutar porodične i kulturne prošlosti. Stoga je ovaj pojam najviše istražen na žrtvama Holokausta i njihovim potomcima i predstavlja proces u kome pamćenje artikuliše naredna generacija svedoka umesto očevidaca. Merijen Herš daje primer stripa *Maus* (*Maus/Miš*), autora Arta Špigelmana (Art Spiegelman), koji je porodičnu priču i traumu svojih bližnjih koji su preživeli Holokaust, upotrebio kao osnovu za stvaranje crtanog stripa. Art Špigelman je rođen nakon Drugog svetskog rata, ali njegov život je neminovno određen porodičnom i kolektivnom traumom. Pamćenje Špigelmana predstavlja odgođeno, sekundarno pamćenje, jer je reč o *post-memoriji* na Holokaust u kojem Špigelman (sin) koristi očevo (preživeli) usmeno svedočanstvo i lične predmete (fotografije, dokumente) o nacizmu, ratnim zbivanjima i kulturi koja je gotovo potpuno izbrisana.²¹ Integrišući, tako, lična sećanja svoga oca sa istorijskim činjenicama, glavni junak Špigelmanovog stripa postaje univerzalna ličnost koja je građena upravo na ovoj nesigurnoj granici između lične memorije i kolektivne istorije.

¹⁹ Hirsch, Marianne. *Family Frames – Photography, Narrative and Postmemory*, op.cit.127.

²⁰ Hirsch, Marianne, „The Generation of Postmemory“, *Poetics Today*, 29:1, Columbia University Press, New York, 2008.

²¹ Hirsch, Marianne *Family Frames – Photography, Narrative and Postmemory*, op. cit. 10.

Iako je ovaj proces najdramatičniji u kontekstu Holokausta, *post-memorija* se može pratiti i na primerima unutar porodičnog konteksta. Sličan proces preuzimanja obrazaca ponašanja, ideala, principa ili sećanja od prethodne generacije Frojd će objasniti na primeru roditeljskog superega: „Ljudsko biće nije samo pod uticajem i pritiskom neposredne kulturne okoline već je izloženo uticajima kulturne istorije svojih predaka“. ²² Prema Frojdu, kao jedna od tri strukture koje čini ličnost,²³ superego se sastoji od principa i normi koje je pojedinac usvojio vaspitanjem, pre svega identifikacijom sa roditeljima (najčešće ocem), ali i sa drugim socijalnim uticajima. Superego, tako, postaje važan regulator ponašanja pojedinaca.²⁴

Vamik Volkan (Vamik Volkan) takođe govori o uticaju starijih na razvoj dečije ličnosti, koju naziva integracijskim prenosom traume i osećaja. Prema Volkanu, starije generacije nesvesno eksternalizuju svoje traume prenoseći ih na mlađe, koji potom absorbuju i prisiljeno deluju u skladu sa njihovim željama i očekivanjima. Traume predaka, prenose se stoga kao da je psihološki DNK utisnut u ličnosti mlađe generacije putem njihovog odnosa s prošlim generacijama.²⁵ Volkan koristi termin integracijska trauma, da opiše zajedničko sećanje na pretnju/traumu koja se dogodila precima unutar određene grupe ljudi:

„To je naravno više nego obično prisećanje, to je podeljena mentalna reprezentacija događaja koja uključuje realističku informaciju, fantazirana očekivanja, intenzivne osećaje i odbrambene mehanizme protiv neprihvatljivih misli. Pod kolapsom vremena podrazumevam da se događaj od pre petsto, šesto godina dogodio juče. Kolaps vremena, interpretacije, fantazije i osjećaji o bivšoj traumi mešaju se sa traumom u sadašnjoj situaciji. Pod uticajem kolapsa

²² Videti više u: Freud, Sigmund, *Thought for the times of war and death*, SE XIV, Hogarth Press and Institute of Psychoanalysis, London, 1915.

²³ ID (ono), EGO (ja) i SUPEREGO (moral, savest)

²⁴ Superego se sastoji iz dva dela: (i) *Ego ideal čine ciljevi koje jedna osoba teži da ostvari*; (ii) *savest uključuje moralne norme i principe usvojene tokom razvoja*. Svrha superega je da usavrši naše ponašanje. Potiskuje sve neprihvatljive potrebe ida i bori se sa egom da postupa po idealističkim principima, pre nego po principu realnosti. Videti više u: Freud, Sigmund, *The Ego and the Id*, SE XIX, Hogarth Press and Institute of Psychoanalysis, London, 1923.

²⁵ Volkan, Vamik, *Bloodlines – from ethnic pride to ethnic terrorism*, Strans and Giroux, New York, 1997.

vremena, ljudi mogu intelektualno odvojiti bivši događaj od sadašnjeg, ali emocionalno se ta dva događaja spajaju.²⁶

U sistemskoj porodičnoj terapiji, psihoterapeut Bert Hellinger (Bert Hellinger) koristi pojam upletenosti, kroz koji se otkriva upletenost pojedinaca u sudbinu ranijih članova porodice. U tom smislu, ako se postavi dijagnoza upletenosti, smatra se da neko u porodici nesvesno još uvek preuzima i živi istu sudbinu kao neko od prethodnika.²⁷

Istoričar Pjer Nora (Pierre Nora) govori o nevidljivoj, rasčlanjenoj mreži kojoj pripadaju svi identiteti, koja potom stvara tu nesvesnu organizaciju kolektivne memorije. U tom svetlu, istraživati ličnu, porodičnu i društvenu memoriju ključna je u stvaranju i održavanju ličnog i kolektivnog identiteta. Pjer Nora smatra da je istraživanje, zapravo, i naša odgovornost, jer, memorija i istorija ne smeju biti puko prikupljanje događaja i datuma iz prošlosti, već svojevrsna revizija iskustva. Revizija i reanimacija prošlosti može otkriti nova značenja, ali i pomoći u procesuiranju preživljenog, ojačati osećaj sopstva u sadašnjosti.²⁸

Pjer Nora je takođe primetio i veliku „ekspanziju memorije“ koja se može pratiti na globalnom nivou u poslednjih tridesetak godina. Današnjica, po Nori, pati od „akutnog

²⁶ Volkan, Vamik, „Intergenerational transmission and 'chosen traumas'“, Moser–Hruskovski R, Rangel L. (eds). *Psychoanalysis at the Political Border*, IUP, Madison, 1996.

²⁷ „Događa se npr. da se jedno dijete izdvoji iz obitelji i preda nekoj drugoj obitelji na čuvanje. Neko drugo, kasnije rođeno dijete može preuzeti skrivenu dinamiku ponašanja odbačenog djeteta i nesvesno se ponašati kao da je i samo odbačeno, tj. nekome dano. To može biti izraženo i odmah, u okviru iste generacije, kod mlađeg brata ili sestre, ili u nekoj sljedećoj, budućoj generaciji. Iz tog se kruga upletenosti ne možemo izvući sve dok se ne otkrije pozadina upletenosti. Do rješenja se dolazi obrnutim postupkom: u postavu se uvodi osoba koja je dana drugima. Ona se pri postavljanju obitelji također postavlja u konstelaciju. I odjednom postajemo svjedoci čudesnosti razrješenja. Pošto je odbačena osoba ponovno prihvaćena i poštovana, ona postaje prijateljski naklonjena prema potomcima, pa čak preuzima i zaštitničku ulogu, prije svega prema onome tko je bio identificiran s njom.“ Videti više u: Hellinger, Bert, Gabrijele ten Hevel, *Priznati ono što jeste, Fenomenološki doprinos istraživanju ljudske psihe*, Laguna, Beograd, 2014.

²⁸ Pjer Nora koristi pojam sopstva (eng. *self*) kao širi pojam od identiteta koji obuhvaća i ono izvan granica samog tela. Nora, Pierre, „Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire“, *Representations*, No. 26, Special Issue: *Memory and Counter-Memory*, Spring 1989, 7–24.

fetišistčkog memorijalizma²⁹, koja se može primetiti na nekoliko različitih načina pristupanja prošlosti: kritika zvanične i otkrivanje nezvanične istorije; interes za svoje korene i genealoška istraživanja; porast komemorativnih svečanosti i otvaranje novih muzeja; obnovljen senzibilitet za osnivanjem i otvaranjem javnih arhiva kojima danas ima pristup široka publika; porast privrženosti za nacionalnu baštinu. Prema Nori, svi ovi načini, forme – bilo da stoje samostalno ili u kombinaciji, bile one realne ili imaginarne – ukazuju na naglo interesovanje za poštovanje prošlosti, osećaj pripadnosti, reaktualizaciju kolektivne i individualne svesti, memorije i identiteta.³⁰

Otrprike u isto vreme, ovakav porast interesovanja za prošlost i korene kolektivne i individualne svesti može se naći i u kontekstu umetnosti. Fascinirani ličnim temama i fotografijama iz porodičnih albuma, mnogobrojni umetnici stvorili su radove povezujući lična sećanja i kolektivnu istoriju. Istražujući lične teme i svet unutrašnjeg iskustva, ali i javne i političke aspekte ličnih fotografija, ovakvi fotografski radovi problematizuju odnos fotografske slike i percepcije, kritički preispitujući granice između javnog i privatnog. Memorija, identitet, postali su tako jedna od ključnih tema istraživačkog rada umetnika na početku XXI veka.³¹

(Auto)biografski radovi koji istražuju granice (ličnih i/ili porodičnih) sećanja i/ili politike reprezentacije i istorijskih okolnosti, radovi koji prikazuju tuđe lične fotografije i/ili trenutne snimke ili imitiraju njihovu estetiku i stil, mogu se naći, između ostalih, u umetničkoj praksi Jelene Jureše³² i Stefane Savić³³.

²⁹ Nora, Pierre, „Reasons for the current upsurge in memory“, *Transit* 22/2002, <http://www.eurozine.com/articles/2002-04-19-nora-en.html>, pristupljeno 01.06.2015.

³⁰ Ibid.

³¹ Dobar primer je izložba pod naslovom *Who's Looking at the Family?* (Ko gleda porodicu?) autorke Val Vilijams, koja je bila predstavljena u londonskoj Barbican Art galeriji, a prikazivala je različite aspekte fasciniranosti ličnim fotografijama i temama. Između ostalih na izložbi su prikazani radovi Sally Mann, Martin Parr, Thomas Ruff, Thomas Struth, Larry Sultan, Richard Billingham, Anthony Haughey, Tina Barney, Anthony Haughey i mnogih drugih. Videti više u katalogu izložbe: Val Williams, Barbican Art Gallery, London, 1994.

³² Jelena Jureša rođena je u Novom Sadu, gde je završila studije na Akademiji umetnosti. Izlagala je na samostalnim i grupnim izložbama u Srbiji, Austriji, Hrvatskoj, Sloveniji, BiH, Grčkoj, Italiji, Francuskoj i SAD. Njeno vizuelno istraživanje oslonjeno je na ispitivanje reprezentacijskih (ne)moći „slike“, a fokus njenog rada je portret u najširem

Rad Jelene Jureše pod naslovom *MIRA, skica za portret* oživljava porodičnu istoriju kroz biografsku priču Mire³⁴, upoređujući ličnu porodičnu priču sa istorijom jedne države. U formi multimedijalne instalacije, koristeći se različitim medijima i strategijama – fotografijama iz porodičnog albuma, arhivskim video snimcima, autorskim video i fotografskim zapisima, slikama iz popularne kulture, tekstom i naracijom, Jureša stvara jedan narativni sled koji prati život Mirinih predaka – porodice bosanskih Jevreja, koji su stradali u logorima na prostoru bivše Jugoslavije – kao i Mirin privatni život od rođenja do njene iznenadne smrti 1990. godine. *MIRA, skica za portret* predstavlja jedno putovanje kroz vreme i prostor, kroz prošlost i sadašnjost ukazujući na konstruišuću prirodu memorije i istorije. Rekonstruišući fragmente ličnih i kolektivnih istorija i tragičnih sudbina, prvi deo video instalacije govori o Mirinim roditeljima u predratnoj Bosni, o Drugom svetskom ratu, logorima i stradanjima. Nasuprot tome, kao kritički kontrapunkt, pojavljuju se i savremeni autorski snimci pejzaža, naizgled *praznog* značenja – melanholične i atmosferske reke, šume, vodopadi, leptiri – mapirajući geopolitičku teritoriju nekadašnje Jugoslavije.³⁵ Na taj način, Jureša indirektno gradi svojevrsnu (ko)memorijalizaciju porodice. Jurešina narativna i likovna forma stoji na granici onoga što se može pokazati, nagovestiti i opisati jezikom.³⁶ Njen odnos prema Holokaustu predstavlja posredovano sećanje koje je Herš nazvala *post-memorijom*. Stoga je i sama forma – kojom Jureša predstavlja sećanje – ambivalentna i nestabilna. Istraživanjem nepotpunih i ličnih, *malih* istorija ljudi kojih više nema, kao i umetanjem intertekstova (naracija i tekst) vezanih za Holokaust u snimke *spokojnih*

smislu. Njen umetnički senzibilitet navodi je da u središte svog koncepta postavlja pitanja rodnog, socijalnog, klasnog i svakog mogućeg identiteta. Trenutno je na doktorskim studijama na Univerzitetu u Gentu, na Fakultetu za umetnost i filozofiju (Research centre S:PAM - Studies in Performing Arts & Media, KASK Conservatorium).

³³ Stefana Savić je rođena u Kraljevu 1979. god. Diplomirala je teoriju umetnosti i medija na interdisciplinarnim master studijama Univerziteta umetnosti u Beogradu (2010). Završila je osnovne studije na katedri za fotografiju, u klasi profesora Milana Aleksića, Akademije umetnosti „BK“ u Beogradu (2007). Pohađala je kratke studije na katedri za fotografiju Akademije za film i fotografiju (FAMU) u Pragu (2000). Živi u Beogradu.

³⁴ Mira je bila majka autoričinog muža, koja je rođena 1946. godine, i poginula u automobilskoj nesreći 1990. godine.

³⁵ Benčić, Branka, *Double exposure – A Collision of Past and Present*, <http://jelenajuresa.com/mira/essay-branka-bencic/>, pristupljeno 01. 06. 2015.

³⁶ Mendelsohn, Sarah, *Mira, Study for a Portrait*, Artslab (Open Systems): Memorial and Revision, Wien, 2014.

krajolika, stvaraju se *nestalni dokumenti*, dokumenti u kojima leži skriveno značenje. U tom svetlu, osluškajući narativni tok rada, slika naizgled *mirne* šume, u određenom istorijskom periodu, pretvara se u traumatično mesto sećanja.³⁷ Drugi deo rada prati Mirin privatni i lični život kroz intiman monolog naratora, propitujući njene uloge kao deteta, supruge i majke. Mirina životna priča korespondira sa periodom mira i postojanjem jedne države – Jugoslavije, a završava se njenim stradanjem u automobilskoj nesreći koja se dogodila 1990. godine u okolini Pakraca. Jelena Jureša tu pravi i direktan rez u svom radu, završavajući biografski narativ simbolički referišući na sam početak rata.³⁸ Forma nastanka rada, dokumentarni pristup u narativnom smislu, fikcionalizacija i estetizacija prostora, te korišćenje raznovrsnih medija, statičnih i pokretnih slika, doprinosi hibridizaciji Jurešinog rada, u kojem se briše granica između dokumenta i fikcije, reči i slike, javnog i ličnog, istorije i sećanja. U tom svetlu, rad Jelene Jureše funkcioniše kao tekstualno-vizuelna dekonstrukcija dominantnih narativa prošlosti, ali i kao konstrukcija ličnih biografija. *MIRA, skica za portret* takođe, predstavlja i sugestivno ispitivanje fotografije kao medija koje postavlja pitanje o potencijalima i moći dokumentarnog, ali i o promenljivom karakteru veza sa prošlošću.

Stefana Savić jedna je od autorki koja se u radu *Polka*³⁹ koristi estetikom starih, ličnih fotografija, rekonstruišući njihov vizuelni izgled sa ciljem da preispita ulogu fotografije u procesu pamćenja. Kako i sama autorka naglašava, “Polka je serija crno belih fotografija kojima rekonstruišem porodično sećanje i preispitujem ulogu fotografije u procesu pamćenja. Pokušavam da predstavim svoje sećanje na događaj koji nisam neposredno iskusila i na ličnost koju nisam poznavala, iako su važan deo istorije moje porodice“.⁴⁰ Serija fotografija otvara priču

³⁷ Radi se o mestu na kojem su se tokom Drugog svetskog rata sakrivali žrtve Holokausta.

³⁸ Nedugo nakon Mirine smrti, upravo u okolini Pakraca počeli su nemiri koji su označili početak rata i kraj Jugoslavije.

³⁹ Prvobitan naslov izložbe koja je bila postavljena u Likovnoj galeriji Kulturnog centra Beograda 2014. godine nosila je naziv *Hoćeš li me i sutra voleti?*

⁴⁰ Iz opisanog teksta koji prati izložbu Stefana Savić možemo primetiti i usku povezanost sa opisom Marijen Hirš u kojem objašnjava svoju zainteresovanost za posredovana sećanja: „Počevši da pišem o svojim najranijim sećanjima i fenomenu lične i kulturne memorije, bio mi je neophodan poseban termin da označim sekundarni, odloženi kvalitet mog srodstva sa vremenom i mestom koje nikada zaista nisam iskusila ili videla, ali koji su dovoljno živopisni tako da ih se sećam. Posredovana tuđim pričama, slikama i ponašanjima među kojima sam odrastala, nikada se te slike

Polke Nedeljković, rođene sestre autorkine bake, koja je tragično nastradala, izvršivši samoubistvo u dvadeset i drugoj godini života kao odgovor na neuzvraćenu ljubav i pritisak koji je tadašnja patrijarhalna sredina postavljala pred neudatu devojku koja zatrudni. Iako autorka ne poseduje iskustveno sećanje na Polku, prepričana porodična sećanja i nagoveštaji o Polkinom životu, kao i njene fotografije predstavljaju polaznu tačku u radu Stefane Savić. Serija fotografija Polka postaje autobiografsko rekonstruisano iskustvo, inscenirana (izrežirana!) prošlost u cilju davanja smisla ličnom životu, ali i pokušaj kritičkog propitivanja tadašnjeg konzervativnog društvenog uređenja. Iako se istorijski i društveni kontekst Polkinog života provlači samo kao podtekst izložbe, ona nam otvara jedan mogući pogled u marginalizaciju žena u rigidno patrijarhalnoj zajednici. U isto vreme, serija fotografija stoji i kao kritika stereotipa ženske subjektivnosti, koja se identifikuje i locira unutar društva u odnosu na partnera. Fotografski rad Polka, prikazuje lični život u formi dokumentaristički stvorene iluzije: “fotografiše“ fotografije, aranžira i rekonstruiše artefakte, priče i živote. Samorežirajuće uloge i proces postajanjem Polke, veoma je blizak i performans artu – ovde postavljenog u okvire fotografske umetnosti. Koristeći se svesno istim vizuelnim kodovima određene istorijske epohe i konvencijama unutar fotografskih reprezentacija, Stefana Savić, zapravo, traži, naglašava i provocira parametre kodifikacija koje su Ričard Čalfen i Kristofer Muzelo postavili u svojim analizama porodične fotografije. U tom svetlu, možemo govoriti i o formiranju lažnih/veštačkih ličnih i porodičnih fotografija, u cilju kritičkog propitivanja uloge i moći fotografije u komplementaranom procesu konstrukcije porodičnog identiteta.

Međutim, ono što je ključno za razumevanje rada obe umetnice – Jelene Jureše i Stefane Savić – jeste upravo njihov oblik samoistraživanja, preispitivanja porodičnog sećanja i način na koji njihovi identiteti nose teret porodične tragedije koja se desila u prošlosti. U tom svetlu, koristeći se naknadnim sećanjem, multimedijalna instalacija *MIRA, skica za portret* umetnice Jelene Jureše i serija fotografija *Polka* Stefane Savić, stoje u znaku *post-memorije*, upravo

nisu sklopile u kompletnu, linearnu priču. Njihova moć da zasene moju ličnu memoriju proizilaze upravo iz slojeva...” Hirsch, Marianne, Leo Spitzer, *Ghosts of Home. The afterlife of Czernowitz in Jewish Memory*, The University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London, 2010, 9.

Opisni tekst umetničkog rada nalazi se na <http://stefanasavic.com/polka/>, 25.06.2014.

podržavaju teorijsku postavku Marijen Hirš. Zahvaljujući *post-memoriji* kao posebnom vidu sećanja, kroz umetnički rad Jelena Jureša i Stefana Savić savlađuju traumatičnu prošlost upravo zbog posredovanog učešća koje im je omogućilo distancu i mogućnost kritičkog prosuđivanja. Tumačenjem i razmatranjem traumatične prošlosti iz ugla *post-memorije* omogućilo je umetnicama da bolje sagledaju istorijski i društveni ambijent iz kojeg potiču, te da u nekoj vrsti samoodbrambenog gesta – prevazilaženjem/prevladavanjem ličnog, porodičnog, društvenog i kulturalnog identiteta prekinu *tišinu* traume.