

Dejan Kršić

Kaži gdje su nestali?

U povodu izložbe “Krivo srastanje” – fotografije Milisava Vesovića i Ivana Posavca

People think far too much about techniques and not enough about seeing.

—Henri Cartier-Bresson

Negdje početkom 2015. zahvatio nas je novi val *retro* pogleda u *osamdesete*, od televizijskih serija, niza izložbi, akcija i performansa, sve do burnih diskusija na društvenim mrežama. Nakon više od dva desetljeća organiziranog zaborava socijalističke prošlosti, ona je najednom postala *in*, i kao predmet akademskog interesa ali i kao medijski i popkulturni fenomen. Na žalost, u medijskom tretmanu događaja i artefakata iz te prošlosti bilo je mnogo površnosti, mistifikacija i izmišljanja vlastite “bolje prošlosti”. Zbog toga nam mnogi od tih medijskih proizvoda o osamdesetima nisu donijeli nikakvu novu spoznaju o onom vremenu. Na žalost, i još gore, ništa nam nisu rekli ni o ovom našem, današnjem.

U takvoj situaciji nastaje, i s njom se suočava, izložba pod naslovom “Krivo srastanje” — još jednom prepoznatljivom referencom na svijet novovalne glazbe osamdesetih — u koncepciji **Leile Topić**, kustosice Zbirke fotografija, medijske umjetnosti, filma i videa Muzeja suvremene umjetnosti. Izložba predstavlja izbor iz radova **Milisava Vesovića** i **Ivana Posavca** iz prve polovice tih danas često mistificiranih, podjednako slavljanih i kritiziranih osamdesetih. Od kraja 1970-ih **Vesović** i **Posavec** članovi su neformalnog studija odnosno autorskog tandema MO (*Meko okidanje*). Premda će ubrzo početi surađivati i u drugim medijima (*Start, Danas...*), pažnju publike i kritike privlače radovima za *Polet*, pa se i danas uz njih veže pojam tzv. “Poletovske škole fotografije”, pojave za koju neki uvjereni tvrde i da “uopće ne postoji”.¹ Upravo to nedavno osporavanje “Poletovske fotografije” kao specifičnog fenomena, a koje za sobom povlači i šire pitanje — u koje se ovdje ipak nećemo upuštati — što se u svijetu umjetnosti danas uopće smatra “školom” i bitnim, “zajedničkim” karakteristikama, daje nam *slagvort* da se radu **Vesovića** i **Posavca** na ovom mjestu približimo upravo kroz *Polet* kao idiosinkratički medijski projekt.

Naime, čak i ako se suglasimo da su oko *Poleta* bili okupljeni raznoliki autori koje ne možemo podvesti pod jedan pristup ili stilski izraz — uz **Posavca** i **Vesovića** bili su tu i **Andrija Zelmanović**, **Šime Strikoman**, **Siniša Knaflec**, **Goran Pavelić Pipo**, **Dražen Kalenić**, **Danilo Dučak**, ali i “suputnici” **Jasmin Krpan**, **Fedor Vučemilović**... — ostaje

činjenica koja ih objedinjuje: nesumnjiva važnost **Gorana Trbuljaka** kao art direktora i grafičkog urednika. **Trbuljakovi** neposredni uzori u dizajnu i prijelomu novina bili su od *Andy Warhol's Interviewa* do progresivnih britanskih glazbenih i američkih filmskih magazina koje je pratio. Promjenu grafičkog dizajna i tretmana fotografije omogućio je i iznimno važan tehnološki moment: prelazak na ofsetnu rotaciju i fotoslog; prije, u dizajnu koji je postavio slavni **Zoran Pavlović Zozo**, *Polet* je bio tiskan "u olovu", tehnicu visokog tiska u kojoj je izrada klišeja bila skupa a tonska slika grubo rastrirana. Iz ionako uske ponude tipografskih pisama fotosloga tiskare Vjesnik, **Trbuljak** je tipografski repertoar sveo na jedno sans-serifno pismo (Digi Grotesk), maksimalno smanjio veličinu osnovnog teksta i tako otvorio prostor fotografiji koju je redovito prezentirao s crnim rubom filma, koji je naglašavao autorski "izrez", kadar uhvaćen upravo u trenutku snimanja fotografije. **Trbuljak**, naravno, nije izmislio crni rub — ali kako sam kaže, nisu to učinili ni art direktor **Warholovog Interviewa** niti **Henri Cartier-Bresson**, kojem se obično pripisuje njegovo populariziranje kod fotografija *Leica* formata. I u hrvatskom kontekstu takav način prezentiranja fotografija bio je uobičajen i u časopisu za fotografiju *Spot*, koji je od 1972. do 1978. izlazio u izdanju Galerija Grada Zagreba, s dizajnom koji je originalno postavio **Mihajlo Arsovski** a kao grafički urednik realizirao **Mitja Koman**. Uz to što signalizira "autorstvo", netaknutost izvornog kadra, crni rub — baš kao i svaki drugi okvir slike — uvodi i distancu, odnosno signalizira artificijelnost i diskontinuitet. K tome, crni je rub **Trbuljaku** osiguravao konzistentnost proporcija fotografije kroz čitav broj i time ga oslobađao brige o eventualnom dodatnom kadriranju fotografija. U njegovu interesu i sklonosti prema korištenju fotografije, jasno vidimo i vezu paralelnih **Trbuljakovih** karijera, grafičkog urednika/dizajnera i filmskog snimatelja. U tom je pogledu posebno indikativno često korištenje nekoliko fotografija istog ili sličnog motiva, čime se, posebno uz intervju, naglašava filmičnost prizora. Otud bi **Trbuljakov** rad za *Polet* mogli vidjeti i kao svojevrsan *paper movie*, film na papiru, sekvencu fotografija koje svojim izmjenama, ritmom i kontrastima motiva asociraju na filmsku montažu i tako pričaju jednu paralelnu priču neovisno o intencijama autora teksta ili urednika.

Čak i ako "Poletovsku fotografiju" smatramo površnom, neodređenom pa i pretencioznom odrednicom, teško je osporiti da je riječ o radovima koji su, s onu stranu privilegiranja "autorskog", određeni svojim medijskim kontekstom: fotografije su pravljene za objavljivanje u novinama, često i kao prave reportažne fotografije na zajedničkom terenskom zadatku s novinarima-reporterima. U čitanju tih fotografija, lako možemo locirati nekoliko ključnih motiva: radništvo, protagonisti pop kulture u njenim raznim oblicima (rock zvijezde, publika), političari, pripadnici omladinskih supkultura, scene s ulice i provođenje slobodnog vremena ... Za **Susan Sontag** — poslovično neizbježnu referencu kad je riječ o mediju fotografije — reprodukcija

¹ Vidi npr. tekst Damira Fabijanića, u publikaciji *Osamdesete: slatka dekadencija postmoderne*, ur. F. Vukić & B. Kostelnik, HDLU, Zagreb 2015.

fotografije u knjizi je nezadovoljavajuća slika slike. Fotografiju bi trebalo gledati “u originalu”, na fotopapiru. Danas za *Poletovu* fotografiju **Posavca** i **Vesovića** možemo ustvrditi upravo suprotno: “originali” su fotografije objavljene u svom izvornom medijskom kontekstu, novinama, tiskane u ofset rotaciji na žućkastom novinskom papiru, u izboru i *layoutu* grafičkog urednika. Ono što postaje nezadovoljavajući supstitut upravo je njihovo izlaganje na galerijskom ili muzejskom zidu, daleko od izvornog novinskog konteksta, bez pratećeg teksta (i kao tipografije, i kao određenog narativa) i konteksta.

U kritičkom govoru o tim fotografijama integralni dio te dekontekstualizacije jest i isticanje fotografske, zanatske kvalitete, “autorstva u dokumentarnoj fotografiji”, odnosno naglašavanje formalnih i tehničkih aspekata poput vještog kadriranja, korištenja kontrasta, svjetla i sjene, ili određenog tipa objektiva, a potiskivanje njihova značenja. Takav pristup hrani iluziju da postoji neka “prava”, izvorna, potpuno objektivna fotografija, ona koja prije svega dokumentira a tek onda (ako uopće) komentira — prema tom mišljenju policijske fotografije kriminalaca (“mug shots”) i mjesta zločina bile bi “nulti stupanj” fotografije. Pretpostavka da uopće postoji dokumentarna fotografija koja istodobno nije i “autorski” komentar samo zakriva nereflektirani i neosviješteni odnos prema tom mediju. Stav koji privilegira “autorstvo” dok dokumentarističku ulogu/funkciju određuje isključivo intencijom, svrhom i kontekstom fotografije, zaboravlja činjenicu da je sama pozicija “autora” prije svega rezultat određenog položaja fotografa i njegova rada unutar organizacije sustava proizvodnje i distribucije, te njima pripadajuće ideologije. Nakon brojnih autora koji su upozorili da je “realizam”, odnosno “dokumentaristički” karakter fotografije tek ideološki efekt, znamo da fotografija ne prikazuje, ne ponavlja, ne re-prezentira neku izvanjsku stvarnost koja se, eto, nekim sretnim slučajem “stvarno” (“objektivno”) nalazi ispred objektiva; ona — kao, uostalom, i drugi mediji — konstruira stvarnost. Čak i kad nema direktnog insceniranja, namještanja i režiranja prizora (za što su često optuživali i slavne foto-reportere poput **Roberta Cape**), sam proces fotografiranja uključuje niz odluka i izbora: tehnike, formata, odabira motiva, rakursa, kadriranja, osvjetljenja, ekspozicije, oštine i sl., pri čemu svaki od tih elemenata u odnosu prema drugima stvara određena značenja.

Otud fotografija, ako i nije imanentno “dokumentarna” i “dokumentaristička”, u svakom slučaju jest dokument: dokument vremena, svjedočanstvo o poziciji (možemo reći i “očiču”) autora, medija i društva u kojem nastaje. Ono što nam je na fotografijama zanimljivo nije samo činjenica da na njima vidimo nešto što se u nekom prošlom trenutku stjecajem okolnosti zateklo ispred objektiva, nego nam upravo fotografija *kao dokument* pokazuje, možemo možda reći i *forenzički* svjedoči što je u tom vremenu bilo *moгуće*, što je bilo “vidljivo”, što je fotografija činila vidljivim, odnosno, još više: što je uopće bilo *zamislivo*! Tako nas i današnji pogled na **Vesovićeve** i **Posavčeve** “reportažne” fotografije s početka osamdesetih suočava s temeljnim, pa i traumatičnim i

duboko *političkim* pitanjem: što je onda, u tom vremenu, u jugoslavenskoj državi, u tom socijalističkom poretku, bilo moguće vidjeti i prikazati? Što je bilo zamislivo? Upravo to nas onda nužno vodi kritičkoj refleksiji i o našem današnjem vremenu: zašto su, sada i ovdje, u domeni medija i medijske fotografije te i slične stvari danas izvan polja vidljivog? Zašto su danas ne tek *nemoguće*, nego i *nezamislive*?

No, umjesto analiza odnosa vidljivog i nevidljivog u medijskoj politici u socijalizmu, danas nam se najčešće serviraju reinterpretacije koje tu politiku svode na jednostavnu opoziciju režimskog i antirežimskog. U toj optici, uređivačka politika *Poleta* — podsjetimo se, službenoga glasila Saveza socijalističke omladine Hrvatske — nekritički je proglašena zamalo disidentskom: “demontranjem države” i antisocijalističkom predvodnicom nacionalne suverenosti, državotvornosti, parlamentarne demokracije, tržišne ekonomije, i ostalih ključnih ideologema postsocijalizma. Prema takvim tumačenjima, *Polet* je bio ništa manje nego antirežimski eksces. Dovoljno je sjetiti se čuvenog skandala s fotografijama Dinamovog golmana **Milana Šarovića** u bazenu: nije li čak i prividno žovijalna obnaženost nogometaša bila provokacija adresirana na “najsvetije” društveno-političke vrijednosti i norme, koje su i onda, kao i danas, bile otjelovljene u zdravim, muževnim tijelima sportaša? Ali, suprotno takvim, danas gotovo dominantnim i medijski sponzoriranim tumačenjima, taj skandal nije bio nikakav poseban ispad neke izuzetno hrabre redakcije, nego jedan od priloga koji svjedoče o decenijskom kontinuitetu rušenja različitih tabua – posebno onih nepisanih zabrana o granicama govora i prikazivanja u javnoj sferi – na stranicama jugoslavenskog omladinskog i studentskog tiska (*Omladinski tjednik, Polet, Pop Express, Studentski list, Tribuna, Mladina*). Da bi se ispitala istinska specifičnost njihove uređivačke politike, mora se odbaciti binarnost “liberalni mediji i hrabri urednici *versus* totalitarni režim” koja zakriljuje protuslovlja jugoslavenskog socijalizma osamdesetih iz kojih i dalje možemo izvući određene pouke.

Pozabavimo se u ovoj analizi dvama istaknutim i na prvi pogled nespojivim fotomotivima sa stranica *Poleta*, koji su prisutni i na izložbi “Krivo srastanje”: slike “radnih ljudi” i erotika. Brojni **Posavčevi** i **Vesovićeve** portreti radnih ljudi, radnica i radnika, direktna su medijska, dakle, politička intervencija u jedno od ključnih protuslovlja socijalističkog društva: između, s jedne strane, prisutnosti radnika na deklarativnoj ravni samoupravne, radničke države, kontinuiranog simboličkog pozivanja na rad i “radne ljude”, i, na drugoj strani, efektivne isključenosti radnica i radnika iz procesa političkog odlučivanja i ekonomskog upravljanja (u kojima se, slikom iz žižekijanskog vica, “radnici samoupravljači voze u mercedesima preko svojih delegata”). Podcrtavajući taj antagonizam melankoličnom, neherojskom atmosferom, **Vesovićeve** i **Posavčeve** fotografije — mahom sredovječnih muških radnika — nisu tek svjedočanstva o nekoj “sivoj” realnosti radnih ljudi, drugom licu, odnosno prikrivenom naličju svakodnevice društva samoupravnog socijalizma, nego prije svega dokaz o tome da “radni ljudi” uopće postoje i da su (još uvijek) bili vrijedni pažnje čitateljstva,

posebno publike jednog omladinskog časopisa. Ne smijemo zaboraviti ni konkretan društveni kontekst: upravo to su godine provedbe takozvane **Šuvarove** reforme srednjoškolskog obrazovanja, utemeljene na ideji smanjivanja klasičnih građanskih razlika između tradicionalnog proizvodnog i intelektualnog rada. Fotografije radnika objavljene u omladinskom tisku neka su vrsta "reprezentacijske" rehabilitacije radništva koje na taj način stječe vidljivost pa i određeni dignitet, posebno u očima mlade publike.

Paralela s današnjim kontekstom razotkriva da medij novinske fotografije ovdje i sada *de facto* ne priznaje postojanje radnih ljudi. Štoviše, medijske politike i dominantni način medijske reprezentacije čine ih nepostojećim, nevidljivim. U izboru medijskih motiva egzistencija radnica i radnika nije više zanimljiva tema, s iznimkom njihove hegemonijske reprezentacije: kada su već dotjerani na sam rub egzistencije, neplaćeni, poniženi i otpušteni, dok se očajnički i uglavnom neuspješno pokušavaju izboriti za radna mjesta ili plaću. Same po sebi, čak bi i takve fotografije možda mogli čitati kao potporu borbi za radnička prava, kad svi drugi elementi politike reprezentacije – izbor tema, sadržaj tekstova, njihova oprema, pozicioniranje u strukturi novina ili stranice – ne bi jasno govorili suprotno. Današnji *mainstream* mediji podržavaju radničku borbu samo u onim situacijama i u onoj mjeri u kojoj je mogu prekodirati iz klasnog u nacionalno i etničko pitanje. Takva medijska politika pokazatelj je opće ideološke situacije u kojoj su klasna pitanja zamijenjena pitanjima identiteta, i u kojoj čak i nominalno lijeva, socijaldemokratska stranka, zapostavlja radništvo, prepuštajući ga u njihovom nezadovoljstvu desničarskim populističkim politikama.

Na stranicama omladinskog tiska fotografije radnika dolaze u svojevrsan kratki spoj s fotografijama obnaženih tijela. Često, riječ je o fotografijama zgodnih i hrabrih gradskih cura koje su bile voljne (polu)obnažene pozirati za novine, bez ikakvih isprika i snova o karijeri ali i bez zazora od optužbi malograđanske sredine. Upravo takve fotografije danas se često kritiziraju kao oblik *soft* eksploatacije žena za potrebe tržišnog uspjeha medija. Tako i jedan od uobičajenih prigovora tome što se naziva "Poletovskom školom fotografije" glasi da je riječ isključivo o muškarcima-fotografima, dok su žene svedene na objekte njihovih pogleda. Prvi dio tvrdnje nesumnjivo je materijalno istinit. Izuzevši u starijoj generaciji **Mariju Braut**, snažna pojava fotografinja u Hrvatskoj javlja se tek sredinom 1990-ih, i to prvenstveno na sceni nezavisnih medija, kao svojevrsan nusproizvod edukacije na tada novopokrenutom studiju dizajna. **Ivana Vučić**, **Mare Milin** i **Barbara Blasin** u početku objavljuju u *Arkzinu*, gdje je dominacija fotografinja bila tako upadljiva da im je prilijepljen i neformalni žovijalni naziv *AFŽ – Arkzinove Foto Žene*. Međutim, same fotografije objavljivane u *Poletu* (ali i *Studentskom listu*, kao i ostatku omladinskog i studentskog tiska) ne potvrđuju nužno tezu o podređenom društvenom položaju žena u jugoslavenskom socijalizmu. Nesumnjivo daleko od idealne, rodna je ravnopravnost postojala barem na normativnom nivou koji je određene standarde u statusu žena

uzimao kao neupitne. Nasuprot tome, pritisci retraditionalizacije, s kakvima se kontinuirano suočavamo u proteklih 25 godina, i te su teško dosegnute standarde doveli u pitanje, pri čemu veliki broj medija, uključujući i one najutjecajnije (bilo da je riječ o privatnim ili javnim, elektronskim ili tiskanim medijima), takve tendencije najčešće podupiru i reproduciraju. Naravno, dobro je poznato da je upravo dio *Poletovih* urednika i novinara, posebno onih koji proteklih godina grade mit upravo oko te jedne faze *Poleta*, zaslužan za tabloidizaciju domaćih medija — od početne institucionalizacije u *Startu* sredinom osamdesetih do bujanja tabloida u ratnom okruženju 90-ih.

Tvrđnju da jugoslavensko društvo u doba socijalizma nije bilo ni konzervativno, ni puritansko potvrđuje i činjenica da erotika na stranicama *Poleta* nije bila utjelovljena isključivo u ženskim tijelima. “Skandal Šarović” samo je najspektakularniji podsjetnik na to, ali ništa manje značajne nisu ni fotografije koje upućuju na erotičnost djece (**Posavčeve** djevojčice koje na umjetničkoj manifestaciji *Od vječnosti do kiča*, u Tkalčićevoj ulici iz 1981. podižu svoje suknjice i pokazuju gaćice ili **Vesovićev** ciklus *Za Rexa*, obnaženi dječak s buketom cvijeća). Takve slike danas su nezamislive u medijskom imaginariju: njihovo objavljivanje teško da bi prošlo bez moralne panike, optužbi za pedofiliju i reakcija pravobraniteljice za djecu. Čak i unutar galerijskog konteksta takve fotografije danas postaju problematične i pomalo zazorne. Uostalom, sjetimo se da je krajem istih tih osamdesetih u Americi pod izgovorom borbe protiv zlostavljanja djece potpaljena moralna panika oko **Mapplethorpeovih** fotografija.

Na stranicama *Poleta* nailazimo i na fotografije anonimnih mladića — tijela bez lica — iz ljubljanskoga gay kluba. To nije samo dokument postojanja homoseksualne i transvestitske scene, nego prije svega dokument medijskog trenutka u kome je još bilo moguće da se takve scene pojave na stranicama tiska bez tabloidnog tretmana kakav će postati norma proteklih desetljeća, s nužnim nadnaslovima u stilu *skandalozno* i s obavezna tri uskličnika. Osobe na tim fotografijama nisu žrtve tabloida, nisu nemoćne, one poziraju svjesne prisutnosti i uloge objektiva kamere. Naglašena seksualnost je prije svega poza, teatralizacija svakodnevnog života koja odlikuje supkulturne stilove osamdesetih.

Nasuprot tome, djelomični ženski aktovi uglavnom su začuđujuće deseksualizirani. Mada u tim poluportretima-poluaktovima mladih žena povremeno vidimo neku obnaženu dojku, naglasak je na licu, pogledu, najčešće pomalo ironičnom osmjehu. Riječ je o onoj istoj provokativnoj gesti adresiranoj (malo)građanskoj publici koju u generacijski ključnom filmu tih godina, *Splavu Meduze*, režisera **Karpa Godine** i scenarista **Branka Vučićevića** (Viba film & RTV Beograd, 1980), na javnom nastupu avangardističke trupe — montirane kao evokacije zenitista i jugoslavenskih dadaista — negdje u balkanskoj provinciji izvodi bivša učiteljica Ljiljana (u izvedbi **Vladice Milosavljević**). Kao i gesti koja se proteklih godina pod hashtagom #FreeTheNipple proširila svijetom digitalnih društvenih mreža, kao protest protiv medijske hipokrizije u

prikazivanju ženskog tijela i politike cenzuriranja (posebno na Facebooku), te za izmjenu zakona koji zabranjuju dojenje na javnim mjestima.

Upravo te fotografije muških i ženskih "artista i modela" jasno svjedoče i o specifičnom, često zapostavljenom, pa i potisnutom, aspektu takozvanih "osamdesetih", a koji je u popularnu kulturu (od punka i tzv. novog vala, preko novog romantizma do kasnije *gothic* i *dark scene*) došao iz tada aktualnog interesa i ponovnog otkrivanja povijesnih avangardi. To je teatralizacija svakodnevnog života i snažno naglašavanje simboličke uloge odjeće, bilo kao punkerske "nošnje" ili novoromantičarskog "kostima", laibachovske uniforme ili androginog i transvestitskog unošenja šuma u ustaljeno rodno kodiranje. Taj isti aspekt teatralizacije, performansa, pa i spektakularizacije svakodnevice, možemo jasno vidjeti i u fotografijama posredovanim performansima **Toma Gotovca**, koji su također objavljeni i medijski promovirani baš u *Poletu* i *Studentskom listu*. Premda i oni veoma često uključuju nagost, "golotinju", **Gotovčeve** performanse u javnom prostoru (za razliku od nekih specifično izvođenih za objektiv filmske kamere ili fotoaparata) također odlikuje odsustvo seksualnosti.

Stoga su potpuno promašene i naivne stare teze radikalnih američkih feministkinja o javnoj prisutnosti "pornografije"² u jugoslavenskom društvu kao "pripreme terena" za ratna silovanja 1990-ih. Indikativno, prve žrtve organiziranog konzervativnog protuudara početkom 1990-ih bile su upravo razne slobodoumne publikacije, od omladinskog tiska, preko političkih magazina *Start* i *Danas*, do raznih erotsko-pornografskih revija (publikacija u izdanju velikih izdavačkih kuća, koje su se tada otvoreno prodavale na kioscima). Njihovim gašenjem se, međutim, položaj žena ni u kojem aspektu nije popravio, naprotiv. Među najvećim žrtvama postsocijalističke tranzicije bile su upravo žene, od privatizacije koja je posebno pogodila radnice tradicionalno "ženskih" industrija, do raznih oblika repatrijarhalizacije i klerikalne rekonkviste ispod čije su "moralne" ljuske bujali različiti oblici institucionalno tolerirane prostitucije pod kontrolom organiziranog kriminala, kao i svesrdno promovirana trivijalna medijska kultura tzv. *celebrityja*, "sisa i guzica". Tek s postsocijalističkom retradicionalizacijom do krajnosti je doveden – medijski proizveden i promoviran – shizofreni model *žene-majke-kraljice*, koja je "i svetica i kurva – sve po potrebi".

To nas upućuje i na još jedno suočavanje s medijski raširenim mitom. Naša današnja opsesija novovalnom scenom osamdesetih nije samo žal za izgubljenom mladošću nego se kontinuirano veže uz jadikovku zašto takve, kako joj vole tepati "urbane", scene nema danas, pa se lak izlaz iz tog problema nalazi u sintagmi "poseljačenja" i pronalasku žrtvenih jaraca ("narodnjaci", "turbo-folk", "cajke"). Danas nemamo scenu ne zato što ne bi bilo dobrih glazbenika, bendova, klubova, umjetnika, što mladi ne sjede u nekim drugim *Zvečkama*, nego zato što ne postoje mediji koji bi tu drugu scenu *artikulirali* kao

scenu. Kad *mainstream* mediji povremeno pokušaju nešto slično — kao što je bio slučaj s FAK-om — vrlo brzo se pokažu jasne unaprijed postavljene granice takve akcije i sve razotkrije kao puki pokušaj tržišne manipulacije. K tome, jasno je da “turbo-folk” ili “kultura cajki”, nije nikakav spontani, autohtoni *grasroots* pokret, nego je isto tako proizvod medijske industrije koga promoviraju i podržavaju upravo ti “naši urbani dečki”, urednici i medijski tajkuni. Postoji jasna politika ne samo što, nego i kako se prikazuje.

Činjenicu da su na tim fotografijama i novinskim stranicama s kraja 70-ih i početkom 80-ih, na isti način tretirani i anonimni radnici i pripadnici supkulturne scene i rock zvijezde možemo vidjeti i kao materijalni dokument trenutka u kojem industrija i post-industrija još opstoje zajedno. Ono što te fotografije, kao i sami mediji u kojima se originalno pojavljuju, signaliziraju jest prije svega taj pomak iz moderne u postmodernu, s industrijske logike organizacije društva u postindustrijsku, fordizma u post-fordizam. Time materijalno svjedoče da ti procesi nisu jednostavno vezani za deindustrijalizaciju tranzicijskih devedesetih, nego su se već odvijali i duboko u vremenu u kojem se društvo još uvijek naziva socijalističkim.

Dok umornim, sjetnim, možemo reći i deziluzioniranim, uglavnom sredovječnim muškim radnicima pripada svijet lagano propadajuće industrijske proizvodnje, tim mladim ženama – kao i muškarcima poput **Šarovića** i novovalnih rock glazbenika – pripada tada još novi i optimističan svijet medija, spektakla, svega onoga što nazivamo postindustrijskom proizvodnjom. Gledajući danas te fotografije, moramo se zapitati ne kamo je nestalo radništvo (to, na žalost, znamo), ili gdje su i što danas rade te zvijezde, nego, prije svega, kamo je nestao taj optimizam, ta (naivna?) vjera da će budućnost postindustrijskog, postmodernog svijeta biti isključivo svijetla? U medijima se danas tek sporadično i gotovo slučajno pojavljuju fotografije koje bi nam prikazujući sadašnjost tih već ostarjelih djevojaka i mladića ponudile odgovore na ta pitanja. Ne zato što u današnjim medijima fotografije uopće ne bi bilo, nego zato što medijska i urednička politika — u kojoj tabloidno skandaliziranje i dociranje kolumnista i *opinion-maker*a, predstavljaju dva lica istog moralizirajućeg stava koji odlikuje sve konzervativne politike — strukturno više ne dopušta takav pogled. “Poletovska fotografija” izbacila je i zamijenila ilustraciju kao komentar, a danas u tiskanim medijima nema više ni ilustracije niti “reportažne”, “autorske”, fotografije. Izvor slikovnog materijala su uglavnom različite *stock* agencije. U trenutku kad svaka zvjezdica željna medijske slave stavlja svoje “provokativne” slike na Facebook i Instagram, i mediji to prenose, čak i tabloidni paparazzi gube svoju ulogu.

Teorija je davno ustvrdila da u fotografiji kao mediju ima nešto opsceno, imanentno pornografsko. Suvremeno društvo nema problema s opscenošću *selfija*, za današnji pogled, neoliberalnu imaginaciju, opscen je upravo taj imanentni dignitet svakodnevice,

² Pornografiju ovdje stavljam pod navodnike, jer su te kritičarke prvenstveno

običnog. Stoga je u današnjem režimu medija nemoguće – nemislivo – prikazati i radnike, djecu, obnažene žene i muškarce, na način koji bi im pružao dignitet. I to je paradoks s kojim se suvremeno hrvatsko, kao i druga postsocijalistička društva, teško nosi: da je u svojim oblicima cenzure navodno slobodno tržište liberalnog i demokratskog društva puno efikasnije od navodno totalitarnog socijalizma.

literatura:

Walter Benjamin: "Umjetničko djelo u doba svoje tehničke reprodukcije", u *Uz kritiku sile*, Razlog, Zagreb 1971; *Eseji*, Nolit, Beograd 1974.

Peter Burke: *Očevid. Upotreba slike kao povijesnog dokaza*, Antibarbarus, Zagreb 2003.

Ješa Denegri: "Fotografija - predodžba ili jezik", *Spot* br. 7, Galerije Grada Zagreba, Zagreb 1975.

Susan Sontag: *On Photography*, 1972.

Vilém Flusser: *Towards a Philosophy of Photography*, Reaktion Books 2000.

Za savjete, drugarsku kritiku i svesrdnu pomoć u nastanku ovog teksta zahvaljujem **Nebojši Jovanoviću i Borislavu Mikuliću.**