

**ФОТОГРАФИЈА ИЗМЕЂУ ДОКУМЕНТА И
УМЕТНИКОГ ДЕЛА ПАЧВОРК (PATCH WORK) И
ТУМАЧ (TOO MUCH) ФОТОГРАФИЈЕ БРАНИМИРА
КАРАНОВИЋА**

Дубравка Лазич

Универзитет у Новом Саду, Академија уметности Нови Сад,
Департман за драмске уметности, Нови Сад, Србија
dubravka.lazic@gmail.com

Апстракт

Питање дуалистичког вредновања фотографског документа (уметност или хроника времена) постоји од самог настанка овог медија. У оквиру активног уметничког рада који траје већ дуже од 40 година, опус Бранимира Карановића садржи циклусе фотографија под називима *Пачворк (Patch Work)* и *Тумач (Too much)* фотографије. Оба циклуса постављају питање онтолошког тумачења фотографског записа и њену повезаност са уметничким вредновањем самог дела. Ови серијали, извесно концептуално обликовани уметнички радови, представљају фотографију као пиктограм са двојаким значењем: документарним (сведок времена) и концептуално-уметничким. По Хокнијевском принципу, колажи и асамблажи појединачних фотографија конструишу ново визуелно поље које се намеће и као изузетно привлачна композициона целина, али и као садржај који захтева анализу посматрача и тиме истиче чињеницу да фотографски документ не мора бити медијски централизован и општепопуларан. Бележење *ready-mades* објеката по маргинама свакодневног живота показује се као валидан визуелни доказ – документ времена и простора који, транспонован и обликован ауторском замисли, постаје вредновано уметничко дело.

Кључне речи: фотографија, документ, уметност, Бранимир Карановић.

**PHOTOGRAPHY BETWEEN THE DOCUMENT AND
THE WORK OF ART PAČVORK (PATCH WORK) AND
INTERPRETER (TOO MUCH) OF PHOTOGRAPHY
BY BRANIMIR KARANović**

Abstract

The question of dualistic value of a photographic document (art or chronicle of time) exists from the very beginning of this media. Within the active artistic pursuit that has lasted for more than 40 years, Branimir Karanović's opus contains series of

photographs titled *Pačvork (Patch Work)* and *Tumač fotografije (Too Much of Photography)*. Both cycles pose the question of ontological interpretation of the photographic records and its correlation to the artistic evaluation of the piece itself. These serials, conceptually formed art pieces, for sure, present photography as a pictogram with dualistic meaning: documentary (witness of time) and conceptually-artistic one. Similarly to the Hockney's principle, collages and assemblages of the individual photographs construct a new visual area that imposes itself both as extremely attractive composition and as a content that demands the viewer's analysis and, in this manner, emphasizes the fact that a photographic document does not have to be media-centralized and popular. Recording of ready-mades on the margins of everyday life turns to be valid visual evidence – a document of time and space that, shaped by the author's conception, becomes esteemed art piece.

Key words: photography, document, art, Branimir Karanović.

УВОД

Питање смештања фотографије у оквирије тумачења њеног значења (документ или уметност) присутно је од самог настанка овог медија. Од самог открића фотографије у XIX веку, њен почетни статус био је класификован као „индустријски проналазак”. Борба за признањем уметничког статуса трајала је до почетка (и почетком) XX века, када фотографија коначно бива призната и као уметничка дисциплина. У периоду који је претходио овом фотографија је начелно дефинисала своје будуће жанровске поделе, које су подразумевале широк варијетет разних категорија: документ, портрет, акт, пејзаж, фотографија примењива у научним дисциплинама, вернакуларна и фотографија као уметнички израз. Поље образовања фотографа који су у XIX веку настали „преко ноћи” свакако је било укорењено у ликовним уметничким дисциплинама (сликари, графичари, цртачи), али и у пракси која је технички била блиска фотографском медију (оптичари, хемичари). Дакле, од самог настанка, овај феномен (фотографија) има дуалистичко тумачење, као и поларизовано поље образовања из ког се формира сама фотографска дисциплина и њено вредновање.

Документ, као један од најраспрострањенијих видова фотографског жанра, свакако је био примаран и примордијалан када је реч о настанку и развоју фотографије. Суштински, својим механичким особеностима и условљеностима фотографски медиј је у полазишту био подређен више вреднованим уметничким медијима (сликарство, графика), који су подразумевали учешће мануалног ауторског рада и тиме били прихваћени као званичне уметничке дисциплине. Фотографски апаратус, камера опскура и оптика представљали су посредника између стварности и уметника, али су, у исто време, пружили могућност стварања документа у визуелној форми која до тада није постојала. Веродостојност фотографског записа (истинитост коју он нуди) није било могуће створити нити једним другим тада актуел-

ним визуелним медијем. Фотографија управо својим „механичким” путем и атрибутима (које, заправо, само она и поседује) пружа једну врсту визуелног доказа који је по тумачењу света око нас једини (био) веродостојан. Ова чињеница, хронолошки посматрано, сврстава документарну фотографију (или фотографски документ) у први ред фотографских жанрова који су се дефинисали по самом настанку овог медија.

Суштински посматрано, сваки фотографски запис је документ по својој основној честици постања. Запис из објективне реалности (била она режирана или не) управо је то: препис онога што се налази испред камере и објектива. Утиснут на светлосноосетљиву емулзију (или на сензор фотографске камере), регистровани прозор постаје осведочен, забележен препис из света око нас и тиме носи документарну вредност. Како се документарни жанр током историје фотографије развијао и модификовао, формирао се и подразумевани садржај онога што се вредновало документом. Од усамљених фотографа-аутора попут Атжеа (Auguste Atget¹), преко професионалних фото-репортера и фото-журналиста попут Хајна (Lewis Hine) и Ријса (Jacob August Riis²), па до савремених фото-репортера и уметника попут Нахтвеја (James Nachtwey³), фотографски документ (или документарна фотографија) мења свој израз, гради сопствени жанр и постаје посебна фотографска групација. Управо због оваквог развоја документа у фотографији, данас постоји већински став (или чак предрасуда) о томе *како* документарна фотографија треба да изгледа и *шта* она треба да региструје. Развојем медија и технологија током XX века и њиховог утицаја на глобалном нивоу, извештавање (општа места) о неком догађају и сведочење у вези са аспектом свакодневнице схвата се и подразумева као „документ”.

¹ Атже је своје фотографије Париза са краја XIX и почетка XX века, неуобичајене за период у ком је живео, називао „документима за уметнике”.

² Хајн и Ријс зачели су посебну професију фото-журналисте крајем XIX и почетком XX века, када је омогућена фотографија у штампаним медијима проналаском полутонског поступка.

³ Савремени фото-репортер чије се фотографије објављују у новинама, у форми фото-репортаже, али исто тако излажу у светским музејима и галеријама као уметничка дела.



Сл. 1. Ежен Атже
(Eugene Atget), *Avenue des
Gobelins*, 1927.



Сл. 2. Јакоб Аугуст Ријс
(Jacob August Riis), *Bandit's Roost* из
књиге: *How the other half lives*, 1888.

Истина је да фотографија овом својом специфичношћу, заправо, у исто време и „брани” и „негира” ово двојако тумачење. Истина (као компонента фотографског кадра) јесте суштинска карактеристика фотографског медија. Исто тако, она је и основни атрибут документа, али и основна честица за изградњу уметничког дела из области фотографије. Та *истина* је компонента којом се не користи нити једна друга ликовна уметност (осим филма) и њом се фотографија издваја од осталих, остајући притом на маргини уског круга изабраних дисциплина.

СПЕЦИФИЧНОСТ АУТОРСКОГ ПОСТУПКА БРАНИМИРА КАРАНОВИЋА

Бранимир Карановић – фотограф, графичар, професор – припада генерацији уметника који су својим ангажовањем и континуираним радом допринели стварању новог погледа на уметност фотографије. Специфичан уметнички израз Бранимира Карановића, представљен у корпусу његових дела, нуди изузетно занимљиву грађу, коју је потребно истражити и дефинисати у оквирима теорије фотографске уметности. Карановић је уметник који већ скоро пола века активно учествује како на домаћој тако и на међународној уметничкој сцени и свакако је један од наших значајнијих аутора и до-

битник бројних награда и признања⁴. Његов опус се не би могао децидно дефинисати као аутономно фотографски, будући да је Карановић представник оне уметничке праксе која укључује разне видове уметничких дисциплина у своје деловање. Најприсутнији медији у његовом раду свакако су фотографија и графика, али и савремене технологије налазе своје место у његовом скоријем ангажовању⁵. Карановић је оставио значајан траг и својим педагошким радом, радећи као професор фотографије на Академији уметности у Новом Саду (од 1978. до 1987. г.) и на Факултету примењених уметности у Београду (од 1997. године до данас). Од почетка свог активног уметничког деловања (почетком седамдесетих година), Карановић је усмерио велики део својих истраживања ка тематици урбаног, свакидашњег и односу између фотографског документа и његовог значења, често истичући скривене симболе у свакодневним мотивима кроз ирониичну интерпретацију парадоксалних ситуација. Ова тежња у његовом раду напредује током деведесетих, када границу између документа и уметничке вредности фотографског записа наглашено истражује и интерпретира стварајући фотографске записе – колаже јединственог наратива. Карановићево трајање на уметничкој сцени, извесно, указује на његов значајан утицај на фотографску уметност, али и на вредност и специфичност ауторског поступка. Укључивањем документарног записа као визуелног носиоца неког *значења* и нечег *означеног* у фотографски запис и његовом вештом манипулацијом Карановић ствара јединствен систем вредности визуелних фотографских форми које се заснивају на сазнању да се фотографски документ може интерпретирати двојачко: и као уметност, и као сведок времена.

ПАЧВОРК (*PATCH WORK*) И ТУМАЧ (*TOO MUCH*) ФОТОГРАФИЈЕ

Фотографски циклуси Бранимира Карановића *Пачворк* (*Patch Work*) из 2003. и *Тумач* (*Too much*) *фотографије* из 2014. године својим духовитим називом асоцирају на двојачке вредности њиховог садржаја. Свакако, серијали нису настали као аутономни у односу на Карановићев претходни рад, него су логичан наставак његовог анга-

⁴ Значајније награде: Прва награда, INTERDEBI, Краков, 1976; Велики печат Графичког колектива, Београд, 1977; Златна игла, УЛУС, Београд, 1981; Награда Октобарског салона Нови Сад, 1992; Награда Октобарског салона Београд, 1997; Гранд при, Бијенале југословенског пејзажа, Нови Сад, 2002; Велика награда УЛУПУДУС, Београд, 2003; Априлска награда Скупштине Града Београда за ликовно стваралаштво, 2009; Награда, 11. бијенале минијатуре, Горњи Милановац, 2012; Награда, Бијенале графике ЕХ УУ, Београд, 2013.

⁵ Изложба *А, Б, В и Други* из 2015. аутора Александра Келића, Бранимира Карановића и Владимира Татаревића.

жовања у оквиру тумачења фотографије као медија који понекад егзистира на маргинама уметничких дисциплина и који је интерактиван са графичким поступцима. У случају обе фотографске серије, Карановић активним и упадљивим садржајем истиче интерпретирање фотографије као документа са двојним значењем. Као такав, он својом привлачношћу и визуелном динамиком скреће пажњу посматрача управо на питања/проблеме који се представљају: *Фотографија између уметности и документа; Шта је, по дефиницији, садржина документарне фотографије?*

Као аутор који припада генерацији фотографа који су донели нов поглед на фотографску уметност у оквиру њеног уметничког стаутса, Карановић се током деведесетих година XX века окреће урбаном као неисцрпном извору мотива. Истражујући однос између ликовног (графичке деципине) и фотографског (документ/уметност) приступа, он фотографише, региструје, бележи све маргиналне артефакте, скице друштвених одлика које илуструју само друштво у поменутом периоду. Конструирајући колаже и представљајући радове у контексту „монтаже атракција”, Карановић ствара целину која позива на интерпретирање и тумачење које, заправо, не нуди једноставан одговор. Стварајући на овај виртуозан начин хронику времена (неочекиваним документима) и приказујући, са друге стране, количину визуелног загађења у доба дигиталне фотографије, аутор ствара спону између документа, хронике времена и концептуалне уметничке целине. Овакав фотографски рад свакако захтева постструктуралистичко тумачење, али чак и овакав теоретски приступ потражује балансирање између садржаја и његовог тумачења као уметности, а и као документа. Карановић такође нуди и тумачење *документарног менталитета* социјалне групе који, као савременик актуелног времена, има све атрибуте које документ поседује: испитивање друштвених вредности, начина живота, места и времена.

Циклус фотографија *Пачворк (Patch Work)* сачињен је управо од рециклираних фотографских форми забележених на локалитетима које Карановић опсесивно посећује у потрази за мотивима. Заставе снимљене на бувљим пијацама, аранжирани у форми фото-колажа већих димензија делују и композиционо привлачним решењем, али и садржајем који имплицира време у коме је забележени мотив имао неко друго значење. Управо овакво решење поставља питање посматрачу који анализира сам садржај, његову метафору, али одражава и квалитетно уметничко значење вештом игром визуелних елемената.



Сл. 3. Бранимир Карановић, Заставе 01 из серије Пачворк, 2003.



Сл. 4. Бранимир Карановић, Ципелице из серије Тумач фотографије, 2014.

Овакве стратегије утврђивања аутентичности неког времена путем фотографско-документарног записа управо се примењују и унутар система уметности. Не као уметничка документација неког доба него, напротив, као концептуални приступ тумачењу фотографског документа неуобичајене врсте. Карановић нуди и уметничку целину као и испитивање узрока истине садржаја самих фотографија. Његова неуобичајена документарна форма захтева испитивање не само онога што документарне форме иначе откривају него шта, у овом случају, и представљају. Аутор рециклира установљено мишљење да се документима често приписује функција катализатора неког стања или акције. Заправо, снага документарног записа заснива се на чињеници да он мора бити у стању да докаже непредвидиво и изрази непознато, до сада невиђено.

Приступајући фотографском запису као аутономном ликовном ентитету, Карановић истиче главна обележја живота у сопственом окружењу у последњој деценији XX века. Региструјући материјал по локалитетим који су му инспиративни (бувљаци, пијаце, урбани екстеријери, маргиналне локације), аутор по систему провереног мултиплицирања конструише нове визуелне целине богате интерпретативним садржајем. Као хроничар документарних појава и визуелних карактеристика, Карановић реинкарнира осећаје одређеног времена и епохе, те их трансформише у визуелне есеје. „Путокази, знаци, цираде, огледала, заставе наше и туђе, паролe којима се дочекују високи гости за нашу генерацију – сваки од тих симбола је нешто значајно. Слике наше прошлости, данас романтично делују. Опсесија су ми и бувљаци. То ми је визуелна радост. Гледам, гледам док ми се не заврти, па онда сликам, фотографишем. Свему овоме прилазим са хумором, цинизмом... не измишљам ситуације, бирам шта ми је пачворк” (Вилимон, 2003, стр. 9).

У наредном циклусу фотографија, насталом чак неколико година касније, аутор се поново окреће идеји двоструког значења документа који, путем филтера концептуалног приступа, представља као „тумач” времена. У серијалу *Тумач фотографије (Too much Photography)* окреће се фотографији као савременој пракси, свеприсутној технологији која је за свој кратак век постојања од ексклузивног и ретког индустријског изума стигла до медија свеприсутног и заступљеног у свакодневном аспекту савременог живота. Фотографија примењена на свакодневне објекте (рекламе, билборди, употребни објекти, простори за оглашавање реклама) представља се као фактор „визуелног загађења”. Крајност коју оно представља је почетна компонента коју Карановић користи да би скренуо пажњу на парадокс борбе за уметничко вредновање фотографије.



Сл. 5. Бранимир Карановић, Вага, из серије Тумач фотографије, 2014.

Карановићеви серијали упућују на линеарно развијено интересовање и ширење идеје која, скоро опсесивно, ангажује аутора у свом раду. Њихов садржај је очигледно интерпретиран на основу личног ауторског филтера путем ироније и духовитог приступа, али и луцидног посматрања указатеља економске и моралне кризе друштва: „Бележим последице, промене и стања у свом окружењу” (Арт Фама, 2007, стр. 6–7). Поред бележења, Карановић свакако истиче и атрибуте савремене фотографске уметности: визуелну атрактивност, симболику снимљеног садржаја, атрактивност снимљеног материјала. Регистровани детаљи одсликавају социјални контекст путем трансформисања фотографисаног објекта као дисфункционалног предмета, маркирајући тако одређен временски код и трансформишући га у уметнички рад: „Упориште његовог рада је и даље документарна фотографија са којом ствара замамне комбинације мотива из света свакодневних визуелних сензација” (Ћинкул, 2015, стр. 11).

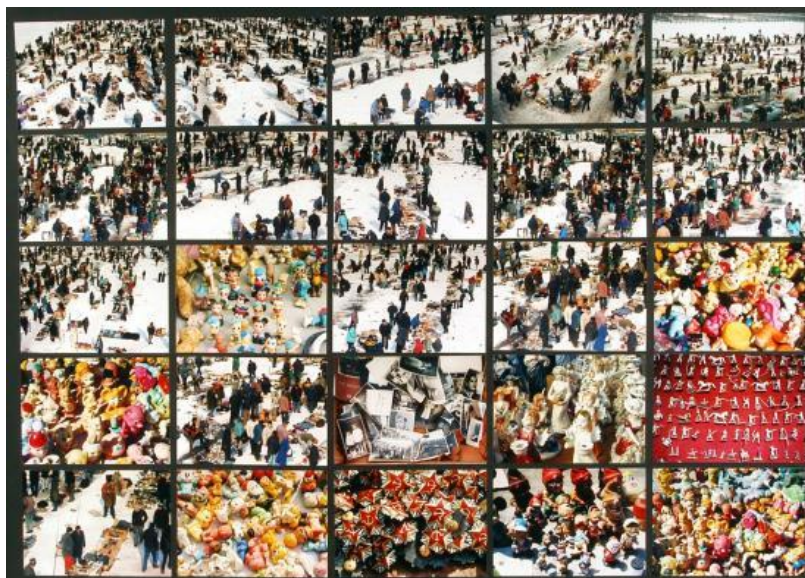
УМЕТНИЧКО ДЕЛО КАО АНАЛИЗА СТВАРНОСТИ

Свако уметничко дело свакако представља одређени мотив (идеју, осећај, импресију) интерпретиран ауторском мисли. У зависности од уметничког медија, пружају се и техничко-технолошке могућности (или ограничења) која утичу на крајњи резултат (визуелну форму) уметничког дела. Када је фотографија у питању, њена ре-

ална форма намеће специфичан начин тумачења рецепијента који неминовно доводи до одређене критике стварности, будући да се стварност интерпретира фотографским делом. У случају ауторског интерпретирања документа на концептуално уметнички начин, долазимо до питања које се односи на механизам овакве интерпретације. Како третирати визуелну фотографску форму насталу као резултат регистровања објективне стварности као уметничку целину? „Концептуалне и документарне фотографске стратегије обично се доживљавају као опречне, тако рећи међусобно искључујуће” (Браун, 2011, стр. 31). Ова опречност води управо порекло из супротно позиционираних тврдњи које су у вези са регистровањем, односно интерпретирањем фотографског садржаја.

У савременој фотографској уметности носилац документарне уметничке праксе јесте информација, очигледна по својој морфолошкој структури. Она обично преноси истину неког времена и простора, али се у Карановићевом раду та иста документарна информација сели на маргине социјалних дешавања, на периферне атрибуте друштва, „неважне” елементе. „Наравно да је и документарна фотографија последица промена у друштву... Дужности фотографа су дневничке белешке свакодневног живота. Све то не мора нужно бити класично интерпретиран документ или фото-репортажа, али се испоставља да ће фотографисање по маргинама нешто касније постати важније од актуелног садржаја који је присутан у медијима” (Карановић, 2015). Овај, антирепортерски став аутора заправо отвара простор ка новом тумачењу фотографске серије у оквиру новог етичког тумачења предочених фотографија, али и као уметничке целине. Карановићев приступ је (у исто време) и стратегија деконструирања документарне стварности, као и њене уметничка реконструкција: „На изванредан начин увео сам у игру дијалог између сликаног предмета и формалне оптике фото-апарата” (Карановић, 2008, стр. 6–7).

Критика наших представа о стварности заправо је најбољи начин да се и сама стварност подвргне критци. Та представа је „повлашћени објект уметности”, те се од ње уметност може дистанцирати (СУЛАЖ, 2008, стр. 218). Питање је, на који начин се, заправо, ова дистанца постиже? Свакако је потребно узети у обзир пријем публике и посматрача, конзументата уметничког дела којима је уметничко дело и намењено. У случају када је грађа неког уметничког фотографског дела сачињена од документа, онда се и сâм рецепијент неминовно односи према визуелно предоченом садржају на специфичан начин. Тај спецификум огледа се у општем месту фотографског записа који реалношћу неминовно утиче на њено тумачење: „Фотографија сама преузима улогу онога тко постоји у времену, тко се самосагледава и тиме отвара поље развоја” (Вицулин, 2012, стр. 26).



Сл. 6. Бранимир Карановић, Бувља пијаца, из серије Пачворк, 2003.

УМЕТНИЧКИ ОПУС БРАНИМИРА КАРАНОВИЋА УНУТАР САВРЕМЕНИХ ТЕНДЕНЦИЈА У ФОТОГРАФСКОЈ УМЕТНОСТИ

Управо се ова, малопре наведена тврдња, може применити на анализу Карановићевих фотографских циклуса – уметничких целина. Уколико Карановићеве фотографије, фото-колаже и асамблаже покушамо да сагледамо као документ, неминовно ћемо закључити да је он неуобичајен у контексту „класичног” третирања документарне фотографије. Уз ову тврдњу, логично се надовезује закључак да је оваква интерпретација документарног садржаја свакако и уметничко дело. Дистанцирање уметности (уметничког вредновања) од документа је у овом случају немогуће у смислу разликовања два тумачења истог објекта. Дакле, спецификум ауторског тумачења је спојило документарни запис и уметничку вредност. Модус којим се Карановић служи суптилно балансира ове различите интерпретације упућујући управо на њихову разлику, али и на њихов могући спој. Одговор на питање: „Да ли је документарна фотографија уметност?” се, у случају Карановићевих серијала *Пачворк* и *Тумач*, намеће као очигледан. Вишеслојна вредност ових фотографских целина заснована је на овој дуалности. „Појам преноса (фотографије) означава прелазак једне фотографије или више њих из првог простора, који може бити уметнички и неуметнички – фотографије из штампе, рекламни плакати, итд. – у други простор који, од тада, постаје уметнички предмет: на пример слика, скулптура, нека друга фотографија, и слично. Тиме

што промени место, фотографија може променити своју природу, али и природу новог места; то је уметнички преображај” (Сулаж, 2008, стр. 251).

У специфичном креативном опусу Бранимира Карановића огледа се теза о спајању фотографског документа и уметничке вредности истог. Како сам уметник наводи, реализација ових фотографских серијала настала је хронолошки, линеарно се надовезујући на његов претходни рад који је увек балансирао између графике и фотографије. Развојем фотографске технологије, Карановић прихвата дигитални фотографски запис, свестан чињенице да „лакоћа” ове технологије поједностављивањем самог процеса утиче на све који се користе фотографским медијем. Управо ову карактеристику он користи како би најпре забележио документ из једне потпуно друге перспективе од оне која се сматра уобичајеном и тврди да је фотографски поступак бележења свакодневних ситуација неопходност и „лична уметничка хигијена”. Управо се у овој иницијативи крије концептуално-уметнички приступ који је дубоко повезан са ауторовом личношћу. Карановић тврди: „Од куће до посла – на сваком кораку се нађе нешто... опчињени ликовношћу не можете да не примећујете такве ствари и ситуације које је вредно забележити фото-апаратом. Е, *то* је документ времена, транутка, места... колико год да је кадар апстрактан или ликован. Уметничка вредност се, заправо, крије у количини нађених решења. Ниједна појединачна фотографија нема неку посебну естетску вредност, али као колекција – има. Само тако, организоване у целини, колекцији, те фотографије делују значајно, а такође имају и документарну вредност” (Карановић, 2015).



Сл. 7. Бранимир Карановић,
Камп кућа из серије *Тумач*
фотографије, 2014.



Сл. 8. Бранимир Карановић,
Аутобус из серије *Тумач*
фотографије, 2014.

Свакако, потребно је нагласти и да је само уочавање мотива које Карановић користи као елементе својих колекција од изузетног значаја. *Ready-mades* које налази и региструје фотографским апаратом су случајна, општа и честа места у свакодневном животу. Само њихово уочавање и препознавање је почетак уметничког деловања које се наставља даљом обрадом снимљеног материјала. У случају серија *Пачворк* и *Тумач фотографије*, Карановић даље процесуира снимљене фотографије користећи се механизмима мултиплицирања, колажирања и асамблажа, али се такође руководи личним критичким ставом према садржају који се налази на њима. Примећујући свеприсутну злоупотребу (превелику примену и заступљеност) фотографије, као и њену непримерену употребу, он износи личан став упућујући оваквим визуелним решењима на неукус, манипулацију визуелног и претерану засићеност свакодневне визуелне перцепције свих реципијената ових садржаја. Сам тврди: „Фотографија је свуда присутна, а када је тог снимљеног материјала сувише, када се он налази свуда око нас, ствара се утисак виртуелне стварности, неукуса и Потемкинових села. Свуда је очигледна непримерена употреба фотографије: на ципелама, мушемама, свакодневним објектима, рекламама на аутомобилима и тако даље. Тридесет година сам се здушно борио за афирмацију фотографије као уметности, а сада се борим против њене превелике употребе” (Карановић, 2015).



Сл. 9. Бранимир Карановић,
Беле раде из серије *Тумач*
фотографије, 2014.



Сл. 10. Бранимир Карановић,
Картон сити из серије *Тумач*
фотографије, 2014.

Управо се у овом огледа ауторов став према суштини фотографског медија који некад балансира на граници између уметности и механичког, документарног записа. Рециклирајући документ, Карановић га интерпретира враћајући сурогат у природно окружење

(попут фотографије пластичне мушеме са одштампаним цвећем фотографисане на пољани).

Оваквим решењима аутор синхронизује ликовне елементе и композицију снимка са интервенисањем у одређеном амбијенту намећући тако посматрачу интеракцију садржаја као основ за тумачење истог. Дуплицирање снимљених фотографија, понављање истог мотива, његово колажирање и игра са колором, композицијом и самим садржајем који често има симболичко-социјално значење је тренутни Карановићев рукопис који је очигледан кроз рециклирану вредност фотографског „уметничког документа”.

ЗАКЉУЧАК

Савремена фотографска пракса и уметничке тенденције даље шире критички простор оваквих интерпретација и вредновања фотографије. Значај и вредновање фотографије и њена функција у савременој уметничкој пракси често се везује уз појам „концепта”, који пружа огромне могућности проширујући границе уметничког интерпретирања стварности, чиме је понекад теже уочити разлику између вернакуларног, документарног записа и његовог уметничког специфика. Свакако, потребан је филтер времена који ће указати на то које се нове границе постављају као вредносно ограничење између ових тумачења:

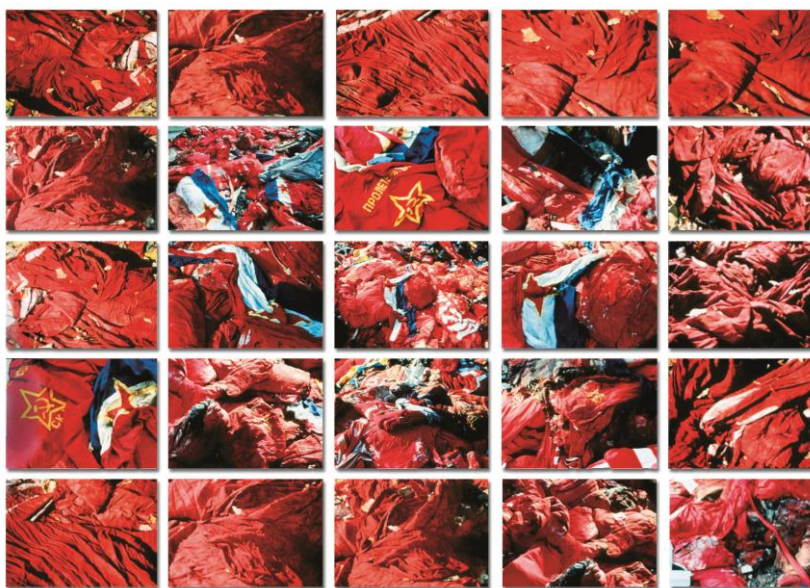
Карановић настоји да тематским минимумом достигне „садржински максимум” (Ћинкул, 2015, стр. 6).



Сл. 11. Бранимир Карановић, Ордење из серије Пачворк, 2003.

„Бележење је, дакле, један од повлашћених односа између фотографије и других уметности. Претходно описани поступци, типични за савремену уметност од шездесетих година наовамо, хране и подстичу данашња истраживања – и она на пољу савремене фотографије, и она у другим уметностима” (Сулаж, 2008, стр. 290).

Поред тога, фотографија је медиј који је свеприсутан у свакодневном животу и њено мултиплицирање и умножавање свакако доприноси овом „проблему”. Са друге стране, ово и јесу њене матичне категорије, које, као такве, не припадају осталим (класичним) ликовним дисциплинама. Умеће употребе и ових атрибута, својствених само фотографији (аутентичност, реалност, мултиплицирање записа) један је од параметара који указују на уметнички садржај неког фотографског дела. Управо способност да се креативан и оригиналан модус примени у оквиру неког уметничког деловања указује на саму његову вредност. С тим у вези је неопходно сагледати и Карановићеве специфичне интерпретације свакодневнице које указују на дубоку повезаност аутора са обрађеним материјалом и самом идејом: „Мотивисан свакодневним визуелним сензацијама [...]”.



Сл. 12. Бранимир Карановић, Заставе 02 из серије Пачворк, 2003.

Овакво тумачење фотографског записа често се интерпретира у теоријама фотографије: „Фотографисати значи бесповратно забележити оно што је бесповратно; то је једна од две главне димензије

фотографичности” (Сулаж, 2008, стр. 291). Оно свакако доприноси и јаснијем сагледавању Карановићеве намере и позиционира његов уметнички став у категорије фотографских „докумената” са двојаким значењем. Као такво, значајно је и за обогаћење теоретске мисли фотографске слике и на нашим просторима. Може се свакако закључити да се Карановићево стваралаштво (типичан приступ уочљив у циклусима *Пачворк* и *Тумач фотографије*) заснива на тенденцији која је свеprisутна у савременој уметничкој пракси у којој се документарно снимљени призори стварности разноврсним уметничким поступцима доводе у везу. Овим поступком стварају се особени и неочекивани резултати – композиције које потврђују искуство фотографије и као документа и уметничког дела. Такође се потврђује теза о двојаким вредновању фотографске слике и дуализму који постоји од самог настанка медија фотографије. Богатим искуством и неуморним истраживањем, Карановић даље истражује фотографију користећи је као оруђе за анализу стварности и дајући јој уметничку аутономну вредност примењујући како методе преузете из искуства осталих дисциплина ликовних уметности тако и сопствени сензитивитет. Остаје да сачекамо следећу фотографску целину Бранимира Карановића да бисмо добили његове додатне смернице у тумачењу фотографије као документа и уметности.

ЛИТЕРАТУРА

- Браун, Р. (2011). *А онда започиње рад. Запажања о концептуалном и документарном у савременој фотографији* [And then, the work begins, Notes on conceptual and documentary in contemporary photography]. Загреб: Живот уметности, бр. 89.
- Вилимон, Б. (2015). Интервју *Добродошао драги Чаушеску* [Welcome, dear Ceausescu...], Београд: Блиц.
- Вицулин, М. *Тко сам ја који гледам? Фотографија деведесетих у Хрватској* [Who am I who's watching? Photography of the 90s in Croatia], Загреб: Живот уметности, бр. 90.
- Карановић, Б. (2007). *Интервју месеца: Бранимир Карновић, Уметник, професор, куратор* [Interview of the month: Branimir Karanović, Artist, Professor, Curator], Београд: Арт Фама
- (2015). *Отворено предавање* [Open lecture], Академија уметности Нови Сад, 23. 10. 2015.
- Сулаж, Ф. (2008). *Естетика фотографије* [Aesthetics of photography], Београд: Артгет.
- Ћинкул, ЈБ. (2015). *Графика и/или фотографија Бранимира Карановића* [Etching and/or photography of Branimir Karanović], Нови Сад: Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића.

**PHOTOGRAPHY BETWEEN THE DOCUMENT AND
THE WORK OF ART PAČVORK (PATCH WORK) AND
INTERPRETER (TOO MUCH) OF PHOTOGRAPHY
BY BRANIMIR KARANOVIĆ**

Dubravka Lazić

University of Novi Sad, Academy of Arts Novi Sad,
Department of Dramatic Arts, Novi Sad, Serbia

Summary

The question of dualistic value of a photographic document (art or chronicle of time) exists from the very beginning of this media. Within the active artistic pursuit that has lasted for more than 40 years, Branimir Karanović's opus contains series of photographs titled Pačvork (Patch Work) and Tumač fotografije (Too Much of Photography). Both cycles pose the question of ontological interpretation of the photographic records and its correlation to the artistic evaluation of the piece itself. These serials, conceptually formed art pieces, for sure, present photography as a pictogram with dualistic meaning: documentary (witness of time) and conceptually-artistic one. Similarly to the Hockey's principle, collages and assemblages of the individual photographs construct a new visual area that imposes itself both as extremely attractive composition and as a content that demands the viewer's analysis and, in this manner, emphasizes the fact that a photographic document does not have to be media-centralized and popular. Recording of ready-mades on the margins of everyday life turns to be valid visual evidence – a document of time and space that, shaped by the author's conception, becomes esteemed art piece.