

ЧЕМУ ЕСТЕТИКА?

Зборник радова



Естетичко друштво Србије

Београд, 2020.

**ПРОБЛЕМАТИЗОВАЊЕ ВИЗУЕЛНЕ
РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ СТВАРНОСТИ КАО
ИНТЕРМЕДИЈАЛНА ДОКУМЕНТАРНА ПРАКСА
ЏЕФА ВОЛА**

Апстракт: Анализом рада Џефа Вола (Jeff Wall) показује се да његова уметничка дела стоје на границама различитих медија и дисциплина. Било кроз реферирање или технику стварања, коју аутор назива кинематографијом, Џеф Вол ни у једном тренутку не производи само фотографију. Поред кретања између дисциплина различитих уметничких медија, аутор се кроз рад креће и између теорије уметности са једне стране и културе сећања са друге стране. Тим трагом, рад се окреће анализи уобичајених схватања визуелне репрезентације, документарности и сећања, као и њиховим односом према истини и стварности, која се проблематизује кроз стваралаштво Џефа Вола. Сећање се, наспрам уобичајеног мишљења, показује као део или аспект имагинације и, као такво, представља основу уметности. Са друге стране, документарност се одваја од стварности и истине и придружује поетичном то јест, такође се показује као део фантастичне функције. Они (сећање и фантазија или имагинација) се свако за себе и заједно удаљују од линеарности времена чиме стварају

специфични вид репрезентације који је јасно видљив како у самим делима Џефа Вола, тако и у његовом кинематографском приступу стварању фотографија. Закључује се да овај уметник ствара чисту или истинску репрезентацију која, наспрам уобичајених очекивања и веровања, не пружа чињенице о стварности, већ се показује као припадајућа простору фантазије.

Кључне речи: визуелна култура, кинематографија, репрезентација, култура сећања, имагинација, фантазија.

Џеф Вол као интермедијални уметник

Џеф Вол је уметник који је најчешће карактерисан као фотограф. Међтим, његова уметничка дела проблематизују границе фотографије као медија, Можемо чак рећи да нису у питању фотографије, већ интермедијалана дела која можемо тумачити искључиво кретањем између дисциплина које се баве фотографијом, маркетингом, филмом, сликарством и теоријом сећања. Не само реферирањем на класично сликарство, књижевност и културу конзумеризма, већ и коришћењем филмских техника и маркетиншких алата, овај уметник представља део интердисциплинарности визуелне културе.

Фотографије Џефа Вола се издвајају како својим садржајем, тако и својим обликом. Фотографске инсталације великих формата уграђених у *lightbox*-еве намењене

рекламама,¹ својом величином и осветлејношћу скећу пажњу на наизглед неважне и занемарене моменте свакодневице који представљају садржај фотографија Џефа Вола. *Lightbox* рекламе су рекламе кутијастог облика, најчешће израђене од пластифицираног алуминијумског лима или плексигласа, просветљене флуо или *LED* осветљењем. Фотограф, дакле, ради на деконструкцији рекламних постера и светла као алата скретања пажње и облика манипулације,² док истовремено исте користи да би свој рад издвојио из огромног броја фотографија које се свакодневно продукују. Фотографије Џефа Вола нису намењене изради у стандардним величинама, нити штампању у књигама. Величина, облик и светлосна подлога представља њихов део. Као такве, оне излазе из оквира стандардних фотографија и није их могуће тумачити као фотографије, већ као својеврсни хибрид, који проблематизује границу медија. Џеф Вол своје фотографије изграђује као засебна и уникатна уметничка дела. Оне нису подложне репродукцији, нити су повезане у серије, што су две карактеристике савремене фотографије.

¹ Као пример, погледати фотографију која приказује, с лева на десно, *The Destroyed Room*, 1978; *Double Self-Portrait* 1979, инсталација, фотографије Џефа Вола, колекција уметника, фотограф: Алекс Дејвс, 2013, *Museum of Contemporary Art Australia (MCA)*, <https://www.mca.com.au/artists-works/exhibitions/jeff-wall-photographs/> 05.08. 2020.

² Увођењем наизглед неважних и занемаривих момената живота унутар маркетинга, указује се на битне аспекте рекламе и психолошке аспекте које она подразумева. Оваква намера се додатно потврђује начином конструкције фотографија кроз израду кадра, који је, као и у рекламним фотографијама, у потпуности исцениран и фиктиван. Дакле, ове фотографије су рекламе у сваком погледу осим у чињеници што приказују оно што најчешће не желимо да видимо. Референца на културу конзумеризма нам, на овај начин, пружа поглед на нас саме умутар културе чији смо део.

Истовремено, дела Џефа Вола откривају специфичан однос фотографије и филма који је кључан за његово стваралаштво. Веза фотографије и филма је сама по себи јасна. Филм се, у својој основи, састоји из многобројних кадрова које омогућују перцепцију покрета и времена. Филм као слике у покрету користи сличну технику као фотографија. Два медија су у нераскидивој вези, што се чини још јаснијим у радовима Џефа Вола. Његове фотографије осцилирају између фикције и реалности стварајући филмско искуство унутар оквира једне непокретне слике.³ Оне приказују исфабриковане сцене свакодневних простора, људи и искустава кроз филмски наратив који истовремено доводи у питање стандардну употребу фотографског медија, али и филмску слику као очекивано покретну. Поставља се питање у коликој мери се модели визуелног конструисани за филм могу пренети у друге медије. Слике Џефа Вола покушавају да одговоре на ово питање тиме што не чине ни фотографије ни филмове, већ *фотографску праксу филмске слике*. Овакаву интермедијску праксу, сам аутор назива „кинематографијом“, а иста поред техничких, уводи и естетичке карактеристике филма у фотографску праксу.

Кинематографска пракса се састоји из пажљивог процеса планирања и конструкције који је готово режисерски, док каснија осветљеност фотографија у њиховој изложености доприноси филмском искуству. Такође, трансформација свакодневице коју аутор репродукује пружа осећај театарности који фотографију

³ Gerrie, V., 'Cinematographic': *an Exploration Into the Photographic Tableaux of Jeff Wall and Gregory Crewdson*, unpublished dissertation, University of Otago, 2014, p. 1

трансформише у облик искуства карактеристичан за филм.⁴ Театралност подразумева да су гледаоци свесни изрежираниости сцене коју посматрају.⁵ На овај начин фотографија се ослобађа тежње за истином са којом је раније повезивана. Ово је посебно видљиво у делу под називом *The Destroyed Room*.⁶ Да би нагласио изрежираниост и фикцију сцене коју приказује, Вол је оставио и укључио у кадар делове сценографије који су подупирали врата и зидове и омогућили настанак онога што је на слици унутар студија.

Она свесно приказује фикцију и ми смо свесни да оно што гледамо није документ који садржи чињеницу или приказује стварност, већ наратив који прича једну причу. На тај начин се проблематизује и доводи у питање сама истина репрезентације и фотографије као њеног медија. Дакле, театралност освешћује и чини видљивм проблематику репрезентације. Са друге стране, управо нас театралност која подразумева препознатљивост приказаног повезује са и укључује у дело.

Продукт је спој класичне фотографске слике и филмске технике и искуства. На овај начин, Џеф Вол се удаљава од уобичајне норме фотографије као медија који документује. Он

⁴ Ibid, p. 2

⁵ Pauli, L., *Acting the Part: Photography as Theatre*, National Gallery of Canada, Ottawa, 2006, str. 134

⁶ *The Destroyed Room*, 1978, , инсталација, фотографија Џефа Вола, колекција уметника, фотограф: Алекс Дејас, 2013, *Museum of Contemporary Art Australia (MCA)*, <https://www.mca.com.au/artists-works/exhibitions/jeff-wall-photographs/> 05.08. 2020.

мења начин коришћења камере и користећи инспирацију филмског наратива, ствара филмски исцениране наративе унутар фотографија.⁷ Концепт повезаности фотографске слике, филмске технике и театралности, ствара утисак филмске слике која је, иако исценирана и фиктивна, готово неприродно слична свакодневном и познатом (на енглеском *uncanny*). Џеф Вол ствара непокретни наратив који чини коментар на културу конзумеризма и свакодневицу који нам се чини готово немогуће блиским. Пун културно-социјалних референци и значења, која се путем театралности и препознатљивости повезују са публиком, покреће различите субјективне интерпретације које се уписују у и продужују наратив, чинећи га још покретнијим. Наратив је компресован у непокретност, али га публика покреће. Можемо рећи да „испод сваке слике је увек још једна слика.“⁸ А управо је одсуство назива „фотографија“ оно што ове слике чини отвореним за многострука уписивања културних кодова.⁹

Овако описан феномен је повезан са теоријом или културом сећања. Наиме, сценирање ситуација са одређеним субјектима и објектима у одређеним срединама то јест креирањем мизансцене, утврђују се референце које се повезују са ранијим искуствима и сећањима појединаца, чиме се ствара утисак препознавања који је истовремено пријатан и

⁷ Campany, D. (ed.), *The Cinematic*, Whitechapel Ventures Ltd, London, 2007, p. 14

⁸ Crimp, D., "Pictures", *October*, 8, 1979, p. 80

⁹ Gerrie, V., 'Cinematographic': an Exploration Into the Photographic Tableaux of Jeff Wall and Gregory Crewdson, unpublished dissertation, University of Otago, 2014, p. 8-9

заstraшујући или који је једном речју *uncanny*.¹⁰ Из тог разлога је идеја културног сећања важна за рад и тумачење уметности Џефа Вола. Његова дела пружају слику сећања као нечег узвишенијег од свакодневног догађаја са којим су повезани.¹¹ Управо је улога филмског режисера оно што омогућује комуникацију између дела и публике на начин који се издваја из уобичајеног односа према фотографској слици.¹²

Поред проширења у оквиру филмског наратива и укључивања филмских техника и визуелних облика у фотографију, Џеф Вол се у својим делима односи на специфичан начин и према сликарству. Овај процес се може назвати инверзијом с обзиром на дотадашњи однос фотографије и сликарства.¹³ Изненађујућим повратком на старији медиј и његову комбинацију са новијим медијима попут филма, уметник на још један начин ломи уобичајене праксе и тумачења фотографије.

¹⁰ Freud, S., "The Uncanny" in: James Strachey (ed.), *Writings on Art and Literature*, Stanford University Press, California, 1997, pp. 193-233

¹¹ Gerrie, V., *'Cinematographic': an Exploration Into the Photographic Tableaux of Jeff Wall and Gregory Crewdson*, unpublished dissertation, University of Otago, 2014, p. 10

¹² Међутим, наспрам мишљењу неких мислиоца, када говоримо о делима Џефа Вола, не говоримо само о проширењу фотографске слике или медија. Истовремено, проблематизујемо и филмски наратив и филмску слику која је до сада сматрана нужно покретном. Умирење наратива унутар једне непокретне слике је део пројекта овог уметника исто колико и проширење фотографске слике на поље наратива. Сукцесивност слика као одлика филма је присутна у сусрету са публиком. У том пољу, отвара се могућност наставка наратива који слика подразумева чиме се проблематизује потреба филма за покретном сликом.

¹³ Baker, G., "Photography's Expanded Field", *October*, Vol 114, 2005 p. 122

Као уметник који се првобитно бавио сликарством, а након 1968. године окренуо фотографији, Вол уноси како референце, тако и сликарску технику у своја дела. Технички аспект сличности се огледа у специфичном начину коришћења светла и боја, док је референтност изнова повезана са сећањем и појмом *uncanny*.¹⁴ Фотографије представљају спајање слика које сачињавају наше колективно сећање, али су истовремено приказане као копије наше свакодневице. Фикција и реалност постају измешане, а садашњост постаје репрезентација различитих слика акумулираних у нашој прошлости.¹⁵

¹⁴ Такође, величина фотографија о којој је већ било речи, асоцира на сликарство. Она захтева да ова дела буду на зиду галерије. Вол је желео да његове фотографије имају једнак статус као сликарска дела, а њихов начин приказивања је служио да то омогући и нагласи. Он је желео да, користећи средства фотографије, унапреди традиционалну форму слике. Krauss, Rosalind, "Reinventing the Medium", *Critical Inquiry*, 2, vol. 25, 1999, p. 297

¹⁵ Gerrie, V., *'Cinematographic': an Exploration Into the Photographic Tableaux of Jeff Wall and Gregory Crewdson*, unpublished dissertation, University of Otago, 2014, p. 18

Један од примера реферирања на сликарство је Волова фотографија *Picture for Women*, која јасно асоцира на слику Едуара Манеа из 1882. године „Бар у Фоли Бержеру“. Референца се асоцира кроз употребу огледала и динамику погледа, али и карактеристичан распоред фигура. То је једна од ретких ако не и јединина Волова фотографија на којој субјекат гледа директно у посматрача, чиме је однос према слици на коју реферира још јаснији. Фотографија садржи све класичне карактеристике форме. Кадар је подеље на три дела са јасном перспективом смештеном у центар поља. Главни актер делује као да је свестан нашег присуства, што изнова побуђује питање о могућем присуству гледаоца унутар слике „Бар у Фоли Бержеру“ (да ли је човек у позадини публика у коју конобарица гледа?). Сам Џеф Вол је ово дело одредио као римејк класичне слике. Попут римејка филмова, изглед, стил и сва значења слике су реинтерпретирана и коментарисана новом верзијом. Wall, Jeff, *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*, Thames and Hudson, London, 2007, p. 203.

Управо је, дакле, ово дело пример Волове тежње ка уметности која ће бити стварана и перципирана са једне стране као сликарство, а са друге као филм.

Џеф Вол је комбиновао теме, композицију и величину фотографија по утледу на сликарство са наративношћу коју кроз театарност и исценираност, уписује у своје фотографије. Сам аутор тврди да су утицаји сликарства и филма помешали у његовом раду.¹⁶ У питању је, дакле, уметник који је пореметио и довео у питање границе између фотографије, филма, сликарства и рекламе. Узимајући у обзир процесе рада, утицаје и начине излагања, његова пракса је нужно интермедијална и интердисциплинарна. Естетика која се проналази у његовим делима је увек између фотографије и филма, реалности и фикције, кретања и мировања, као и свакодневног и театарног. Оваква пракса није само померила границе и проширила домен фотографије, већ је истовремено интегрисала филм и сликарство у фотографију. Интерпретирајући филм као синтезу функција сликарства и позоришта на основу фотографске репродукције као технике,¹⁷ Вол је желео да покаже даље могућности ових односа представљајући фотографију као синтезу филма и сликарства, чему је битно допринело излагање фотографија у рекламним кутијама. Како сам аутор каже: „То није била фотографија, није био филм, није било сликарство, није била пропаганда, али је имала снажне асоцијације на сваку од њих.“¹⁸

Користећи филмске технике стварања мизенсцене повезане са фотографском техником и реферисањем на сликарство као

¹⁶ Wall, Jeff, *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*, Thames and Hudson, London, 2007, p. 179

¹⁷ *Ibid*, p. 195

¹⁸ *Ibid*, p. 193

слике наше колективне прошлости, он ствара дела у блиском односу према култури сећања. Дакле, управо је теорија сећања основа повезаности различитих медија и уметничких дисциплина унутар уметности Џефа Вола и иста је разлог због кога о њему не говоримо као о фотографу, већ као интермедијалном уметнику.

Окуларност сећања и фантазије

Култура сећања, надаље, има специфично близак однос са визуелном репрезентацијом прошлости. Слика се поставља као крунски доказ прошлих догађаја којем другачији аспекти или врсте сећања морају да парирају да би били признати као реални прикази прошлости. Често се верује да је говор о догађају интерпретација, док је, пак, слика чист приказ.¹⁹ Из угла класичне психологије, менталне слике се чак посматрају као копије објективних ствари.²⁰ Слика је, дакле, готово изједначена са оним што приказује. Такав приступ визуелној репрезентацији не изненађује. Видети нешто (уколико је вид могућност коју имамо) својим очима, макар то што видимо било и на фотографији, оставља утисак сигурности да је оно што видимо управо оно што јесте, што је стварно(ст), што је истина. На тај начин, знање је сведено на перцепцију, што неки

¹⁹ Овде се имају у виду не теоријска или научна разматрања унутар већ профилисане дисциплине културе сећања, већ уобичајени погледи на сећање и његов однос спрема визуелног као своје репрезентације. Дакле, није у питању критика студија сећања, већ покушај приказа распрострањеног осећаја поверења у визуелно као доказ, као гарант истине.

²⁰ Durand, Gilbert, *The Anthropological Structures of the Imaginary*, Boombana Publications, Brisbane, 1999, p. 24

мислиоци потврђују ставом да у мишљењу нема ничег осим слика.²¹

Поред специфичног односа визуелне репрезентације и сећања, примећујемо да су и имагинација или фантазија такође најнепосредније повезане са сликом. Окуларност је, дакле, једна од основних карактеристика сећања и фантазије,²² те можемо да закључимо да сећање има карактеристике имагинације или, као што ћемо надаље видети, да се сећање може и свести на имагинацију.²³

Документарност као интерпретативна уметност режије

Као највернији приказ или репрезентација прошлости, представља се документарност. Документарне фотографије, како се верује, пружају могућност погледа на стварност у њеном неизмењеном, истинском, чињеничком стању. Међутим, може

²¹ *Ibid*, p. 31

²² *Ibid*.

²³ *Ibid*, p. 386

Овакво тумачење се супротставља мислиоцима који су, попут Бергсона, сматрали да је имагинација сводива на сећање, као и онима који су, попут Сартра, веровали да је имагинацију могуће у потпуности раздвојити од сећања и свести на ништа, на не-биће или, највише, на деградирану форму знања или презентацију квази објеката. Упоредити: *Ibid*, p. 24-31.

Наспрам аргумента да управо време или осећај времена раздваја сећање од имагинације (Debus, Dorothea, "Imagination and Memory", in: Amy Kind (ed.), *The Routledge Handbook of Philosophy of Imagination*, New York: Routledge, London, 2016, pp. 135-148.), Диран указује на немисливост времена као таквог - ако је време, оно је немисливо, ако је мисливо, оно више није време. Durand, Gilbert, *The Anthropological Structures of the Imaginary*, Boombana Publications, Brisbane, 1999.

се рећи да фотографије или филмови као документарне слике нису такорећи чињенице стварности, већ њене слике или привид. Иако се морамо сложити да је у питању физички пренос објеката из континуума реалности, не смемо занемарити да се они преносе у унапред одређене и фиксиране услове слике.²⁴ Самим тим, оне су пре продукти симулације и знакова који стварају ефекат реалности. Оне, дакле, не могу да буду документи који доказују, већ оно у шта верујемо као документ.²⁵

Слике су увек субјективне творевине одређеног естетског рада или режије и, чак и када наизглед јесу безличне и објективне, оне ипак интерпретирају. Иако могу бити документарне по својој техници - која се разликује од продукције фикције по томе што реалност, бића и ствари узима у њиховом изворном и затеченом стању - оне нису у потпуности ослобођене ограничења које један кадар већ садржи у себи. Избор објекта или субјекта фотографије, као и начин стварања фотографије, било да је реч о кадру, углу, боји, светлу, свеукупно, сваки сегмент слике ствар је одлуке, те као такав није копија стварности, није приказ догађаја, већ увек интерпретација. Визуелна репрезентација, дакле, није лишена интерпретације. Поглед никада није објективан. Контемплација света подразумева трансформацију објекта, те

²⁴ Krauss, R., "A Note on Photography and the Simulacral", *October*, 31, 1984, pp. 49-68

²⁵ Драгојевић, Жарко, „Филмска документарност“, у: Милан Кнежевић (прпр.) *Филм и видео, Фестивал Југословенског документарног и краткометражног филма, Београд, 1997*, стр. 87

можемо рећи да се виђење и показивање граничи са поетичним.²⁶ Окуларност је, дакле, ипак пре фантастична или имагинативна, него епистемолошка фнкција, што сећање, у својој основи, изједначаје са фантазијом.

Уметник као лажни фотограф

Да би проблематизовао документарност као репрезентацију стварности, Џеф Вол ствара наизглед документарне, а заправо фиктивне или „поетичне“ фотографије. Његове фотографије, дакле, као што смо већ рекли, осцилирају између фантазије и реалности стварајући филмско искуство унутар оквира једне непокретне слике.²⁷ За овако одређену кинематографску праксу су кључне имагинација (или фантазија) и сећање, као и њихов специфичан однос.

Имајући у виду да су његове фотографије блиске документарном, али му истовремено и измичу, често га оптужују да није истински фотограф и да изневерава медијум који користи. Уместо да, као „прави“ фотограф, изађе у свет и ствара слике, он, како му се приговара, ствара Уметност.²⁸ Вол, пак, своју кинематографску праксу описује као рекреирање свакодневних

²⁶ Durand, Gilbert, *The Anthropological Structures of the Imaginary*, Boombana Publications, Brisbane, 1999, p. 394

²⁷ Getrie, V., 'Cinematographic': an Exploration Into the Photographic Tableaux of Jeff Wall and Gregory Crewdson, unpublished dissertation, University of Otago, 2014, p. 1

²⁸ O'Hagan, Sean, "Jeff Wall: 'I'm haunted by the idea that my photography was all a big mistake'", <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/03/jeff-wall-photography-marian-goodman-gallery-show> 05.05.2020.

сцена којима је присуствовао, али их у датом тренутку није фотографисао. На тај начин, он проналази могућност и слободу да измени оно што је видео.²⁹ Управо одлагање фотографисања пружа имагинативну слободу која је основа стварања уметности.³⁰

Један од примера је фотографија *The Flooded Grave*,³¹ настала између 1998. и 2000. године, која приказује типични кишни дан у Ванкуверу са једном малом изменом. Вода која је испунила гроб је, у том једном тренутку, овај простор претворила у море. Вол је желео да прикаже маштовиту мисао потенцијалног случајног пролазника која би већ у следећем тренутку нестала. Самим тим, у питању је имагинација или својеврсна визија која на традиционалан начин никада не би могла да буде фотографисана.³²

Док наведени пример показује комбинацију сећања и имагинације, дела *Concrete Ball* из 2002. године и *Dead Troops Talk* из 1992. године су у том погледу супротстављене.³³ Наиме,

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

³¹ *The Flooded Grave* (1998-2000.), <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/jeff-wall/jeff-wall-room-guide/jeff-wall-room-guide-room-10> 05.08.2020.

³² Wall, Jeff, "Artist Talk Jeff Wall. Chapter 2: Flooded Grave (1998-2000)", <https://www.youtube.com/watch?v=fqmK4W4WUw> 15.07.2020.

³³ *Concrete Ball* (2002.), <https://www.tagesspiegel.de/mediacenter/fotostrecken/kultur/jeff-wall-belichtung/1755386.html> 05.08.2020.; *Dead Troops Talk* (1992.), <https://www.thebroad.org/art/jeff-wall/dead-troops-talk-vision-after-ambush-red-army-patrol-near-moqor-afghanistan-winter> 05.08.2020.

прва представља чисто сећање. Фотографија је настала на основу пронађене сцене која јесте фотографисана накнадно, али узимајући у обзир да је у питању објекат, а не дешавање, протекло време ни на који начин није могло да утиче на слику, нити је фотограф на било који начин имагинативно допунио фотографију. У питању је, дакле, сећање онакво какво је остало у мислима фотографа. Друга фотографија, пак, представља чисту имагинацију. Реч је о, како аутор каже, визији након зеседе у Авганистану, током зиме 1986. године. С обзиром на то да нема основу у сећању, Сузан Сонтаг ову фотографију назива супротношћу документу (*opposite of a document*).³⁴

Простор сећања Цефа Вола

За фотографско кинематографску праксу Цефа Вола су, дакле, кључни сећање и фантазија. Рекреирање на основу сећања је оно што Вола са једне стране повезује са традиционалним схватањем фотографије као облика сведочења, док истовремено његова дела смешта између фантазије и документарне фотографије. Он задржава одређени осећај реалности, док истовремено, феномене измешта из линеарности временског тока.

Можемо, међутим, рећи да већ сама слика разграђује време. На њој не постоји трајање, већ само простор.³⁵ Слика у

³⁴ Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Penguin Books, London, 2003.

³⁵ Durand, Gilbert, *The Anthropological Structures of the Imaginary*, Boombana Publications, Brisbane, 1999, p. 391

основи не утиче на проток времена, већ нам ближим чини (временски и/или просторно) удаљене објекте. Она (слика) је, као и сећање, фрагмент који репрезентује целину изгубљеног времена.³⁶ Наиме, на основу фрагмента, сећање изграђује целину која је у протоку времена неухватљива, те можемо рећи да представља отклон од линеарности времена.³⁷ Оно (сећање) нас, дакле, не повезује са прошлошћу, већ нам омогућује да се од ње, кроз фантазију, удаљимо. Сећање је, попут имагинације, анти-судбина која се противи времену.³⁸ Сећање прикупља, организује и естетизује фрагменте што га чини имагинацијом или фантазијом или уметношћу.³⁹ Оно је, дакле, изграђено на имагинацији и има естетску вредност.

Наспрам уобичајеног схватања репрезентације као онога што приказује стварност, онога што прати линеарност времена и покзује истину, Диран указује на чисту репрезентацију, која је симултана, амбивалентна, алтернативна и припада простору.⁴⁰ Узимајући даље у обзир да је управо простор форма фантазије,⁴¹ може се закључити да је чиста репрезентација заправо фантазија. Бити део фантазије репрезентације, бити супротност документу,

³⁶ *Ibid.*, p. 388

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*

дакле, не чини Волове фотографије „истинитом“ репрезентацијом, али их чини чистом или истинском репрезентацијом.

Тако представљено, и у том погледу, не постоји разлика између изнетих примера Волових фотографија. Сви примери показују на различите начине рад фантастичне функције. Било кроз сећање, имагинацију или оба, увек је у питању простор фантазије, а не стварности.

Закључак

Специфичан однос фантазије и сећања у коме се, као што је изнето, друго показује као форма првог, указује на важне аспекте рада Цефа Вола. Наиме, кинематографски приступ фотографисању у којиме сећање игра неизмерно важну улогу, испоставља се као увек већ присуство имагинације, те је, самим тим, у питању боравак на терену уметности. Међутим, иако испрва наспрам уобичајеном приступу документарности, уметност Цефа Вола, теоријски гледано, долази до истог продукта као и било који документарни приказ стварности. Унутар оквира окуларности, као облика фантастичне функције, не можемо рећи да постоји документарност као таква, већ увек, како би то Цеф Вол рекао, оно што је *блиско документарном*. Самим тим, Вол није створио нови облик документарности, нити је померио њене границе. Он је, кроз специфичну игру сећања и фантазије, указао на основе сваке документарности.

Није у питању спољно проблематизовање процеса, већ показивање већ постојећих унутрашњих проблема феномена документарности. Да би репрезентација била чиста и истинска, она мора бити фантастична. Као таква, она не може бити истинита и верна слика стварности, већ ванвременски простор који обједињује јединствени поглед на протекло време.

Literatura:

- Baker, George, "Photography's Expanded Field", *October*, Vol 114, 2005 pp. 120-140.
- Campany, David (ed.), *The Cinematic*, Whitechapel Ventures Ltd, London, 2007.
- Crimp, Douglas, "Pictures", *October*, 8, 1979, pp. 75-88.
- Debus, Dorothea, "Imagination and Memory", in: Amy Kind (ed.), *The Routledge Handbook of Philosophy of Imagination*, New York: Routledge, London, 2016, pp. 135-148.
- Драгојевић, Жарко, „Филмска документарност“, у: Милан Кнежевић (прир.) Филм и видео, Фестивал Југословенског доументарног и краткометражног филма, Београд, 1997, стр. 86-96.
- Durand, Gilbert, *The Anthropological Structures of the Imaginary*, Boombana Publications, Brisbane, 1999.
- Freud, Sigmund, "The Uncanny" in: James Strachey (ed.), *Writings on Art and Literature*, Stanford University Press, California, 1997, pp. 193-233.

- Gerrie, Vanessa, *'Cinematographic': an Exploration Into the Photographic Tableaux of Jeff Wall and Gregory Crewdson*, unpublished dissertation, University of Otago, 2014.
- Krauss, R., "A Note on Photography and the Simulacral", October, 31, 1984, pp. 49-68.
- Krauss, Rosalind, "Reinventing the Medium", *Critical Inquiry*, 2, vol. 25, 1999, pp. 289-305.
- O'Hagan, Sean, "Jeff Wall: 'I'm haunted by the idea that my photography was all a big mistake'", 2015, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/nov/03/jeff-wall-photography-marian-goodman-gallery-show> 05.05.2020.
- Pauli, Lori, *Acting the Part: Photography as Theatre*, National Gallery of Canada, Ottawa, 2006.
- Sontag, Susan, *Regarding the Pain of Others*, Penguin Books, London, 2003.
- Wall, Jeff, *Jeff Wall: Selected Essays and Interviews*, Thames and Hudson, London, 2007.
- Wall, Jeff, "Artist Talk Jeff Wall. Chapter 2: Flooded Grave (1998-2000)", 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=fqmK4W4WUw> 15.07.2020.

**PROBLEMATIZING THE VISUAL REPRESENTATION
OF REALITY AS JEFF WALL'S INTERMEDIA
DOCUMENTARY PRACTICE**

Summary

By analyzing Jeff Wall's work we can see that his works of art stand between different media and disciplines. Whether through referring or his technique, which he calls cinematography, Jeff Wall never produces only photography. In addition to being in between different art media disciplines, he also moves between art theory on the one hand and cultural memory on the other. With this in mind, the paper focuses on the analysis of common understandings of visual representation, documentary and memory, as well as their relationship to truth and reality, which is problematized through Jeff Wall's work. Memory, as opposed to common thinking, is shown as a part or aspect of the imagination and, as such, is the basis of art. On the other hand, the documentary separates itself from reality and truth and turns to the poetic, that is, it also partially serves the fantastic. They (memory and fantasy or imagination) move away from the linearity of time, thus creating a specific type of representation that is clearly visible both in the works of Jeff Wall and in his cinematic approach to photography.

We can conclude that this artist creates a pure or true representation which, contrary to usual expectations and beliefs, does not provide facts about reality, but shows itself as belonging to the realm of fantasy.

Key words: visual culture, cinematography, representation, memory culture, imagination, fantasy.