

recenzije

pet monografija hrvatskog fotosaveza

ZDENKO KUZMIĆ

Vladimir Horvat

Zagrebački kroničar vremena

Hrvatski fotosavez, Zagreb, 1994.

BRANKA HLEVNIJAK

Ljudevit Griesbach

Fotograf moderne

Hrvatski fotosavez, Zagreb, 1997.

MLADEN GRČEVIĆ

August Frajtić

Dobri duh hrvatske fotografije

Hrvatski fotosavez, Zagreb, 2000.

BRANKA HLEVNIJAK

Đuro Griesbach.

Od vida do privida

Hrvatski fotosavez, Zagreb, 2001.

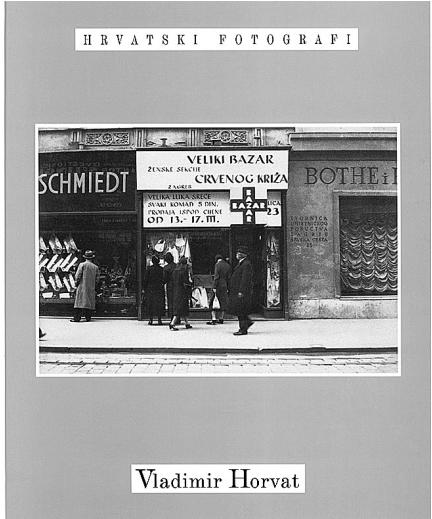
ZDENKO KUZMIĆ

Vladimir Guteša

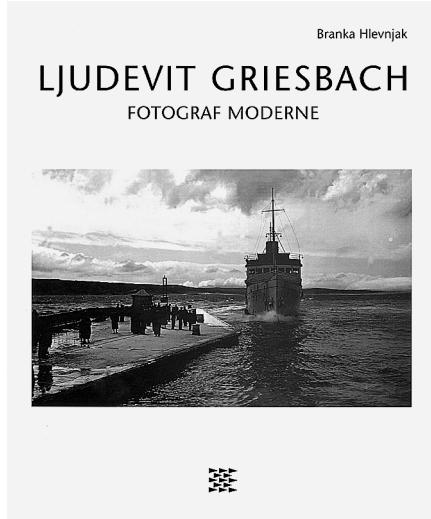
Hrvatski fotosavez, Zagreb, 2003.

► 1994. godine Hrvatski fotosavez objavio je prvu od do sada pet tiskanih monografija posvećenih njegovim nekadašnjim članovima fotografima. Prva knjiga, autora Zdenka Kuzmića, posvećena je Vladimиру Horvatu, novinaru i fotografu čija se fotografbska ostavština čuva u Muzeju grada Zagreba. Horvat je rođen 1891. godine u Krašiću, a od 1929. stalni je suradnik dnevnika *Novosti*. I prije toga povremeno fotografira, uglavnom za časopis *Svijet* urednika Otta Antoninija. Zanimljivo je spomenuti da je *Svijet* redovno objavljivao fotografije putem pozivnih natječaja pa se u primjercima tog časopisa mogu pronaći fotografije gotovo svih hrvatskih fotografa. Vladimir Horvat, istodobno uz rad u *Svjetu* počinje reporterski bilježiti i svakodnevni život grada, s posebnim senzi-

recenzije



Vladimir Horvat



Branka Hlevnjak
LJUDEVIT GRIESBACH
FOTOGRAF MODERNE



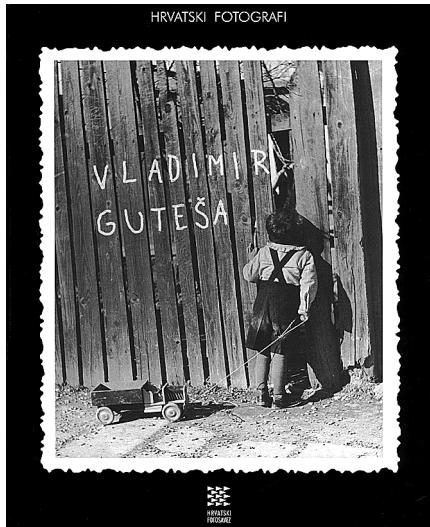
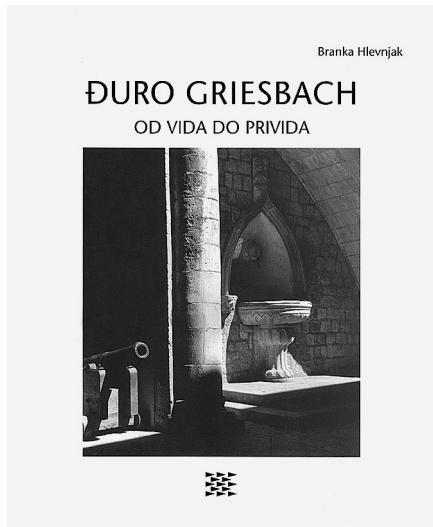
Mladen Grčević
AUGUST FRAJTIĆ
dobri duh hrvatske fotografije

bilitetom dokumentirajući njegovu socijalnu problematiku. Od 1929. do 1935. izrađuje seriju fotografija koje su, uz nešto kasnije radove Toše Dapca, prve socijalno angažirane fotografije u Hrvatskoj. Kuzmić u uvodnom tekstu tvrdi da se taj odmak od lijepih motiva zbiva uslijed kontekstualne potrebe vremena: fotografi nužno postaju kroničari osjetljivi na probleme društva u kojemu žive i rade. Umjetničko okruženje u kojemu je Horvat djelovao činili su većinom fotoamateri koji će tek kasnije postati poznati pod pojmom *Zagrebačke škole*. To je termin kojim će se prvi puta 1936. u nizozemskom tisku rad zagrebačkih fotografa identificirati kao prepoznatljiv stil. U grupu autora Zagrebačke škole ubrajaju se: Tošo Dabac, Marijan Szabo, Mladen Grčević i drugi. Horvatove fotografije u tom su smislu karakteristične: uvijek angažirane, lako čitljive poruke te likovno vrlo izražajne. Istovremeno, one bez sumnje predstavljaju rani, ali vrijedan domet u povijesti reportažne fotografije u nas. Sasvim je razumljivo i opravdano da je prva u nizu monografija posvećena upravo Vladimiru Horvatu kao gotovo zaboravljenom pripadniku slavne zagrebačke fotografске škole.

Druga monografija, izšla 1997. godine, posvećena je Ljudevitu Griesbachu, jednom od najznačajnijih predstavnika modernizma u fotografском mediju. Griesbach se bavio fotografijom u razdoblju od 1914. do 1945. - na početku kao ratni reporter, kasnije kao suradnik već spomenute revije *Svijet* (od 1927. do 1938.). Griesbach, međutim, radi i u vlastitoj tvrtki *Griesbach i Knaus* koja se, između ostalog, bavi i tiskanjem fotografskih razglednica. Kvalitetom svojih fotografija razglednice ove tvrtke predstavljaju vrlo važan iskorak u odnosu na motive uobičajeno reproducirane u tu svrhu. Griesbachovom senzibilitetu pak kao da je najviše odgovarala upravo fotografija pejzaža u kojoj gotovo nije imao konkurenkcije, a domete ostvarene u pejzažnoj fotografiji zadržat će i pri fotografiranju arhitekture. Sredinom dvadesetih godina izdaje veliku seriju ručno koloriranih dijapositiva pod nazivom *Ljepote domovine*. Zanimljivo je spomenuti da Griesbach reagira i na suvremene umjetničke trendove koji se na potpuno nov način bave medijem fotografije: na rusku avangardu i Bauhaus. U uvodnom tekstu vlastite knjige *Uputa u fotografiju* iz 1932., Griesbach tako piše o značenju fo-

tografije kao nove umjetnosti koja je radi svoje jednostavnosti široko dostupna i koja je, s druge strane, postala novim izražajnim sredstvom čovjekova nastojanja da sve što ga okružuje prikaže na slici.

Augustu Frajtiću (1902. -1977.), promotoru hrvatskog fotografskog amaterizma u tridesetim godinama dvadesetog stoljeća, posvećena je treća monografija, izšla 2000. godine, autora Mladena Grčevića. 1932. pod vodstvom Augusta Frajtića, tada dugogodišnjeg tajnika Foto-kluba Zagreb, počinje izlaziti mjesecačnik *Foto-revija* (1932. - 1940.), a 1941. sam pokreće i časopis *Savremena fotografija*. Iako i sam dobar fotograf, Frajtić se najviše istaknuo upravo organizacijskim radom i zalaganjem za afirmaciju zagrebačke fotografije - organizirajući izložbe, suradujući s fotografima i njihovim udruženjima iz Europe te uređujući brojne publikacije. Pod njegovim vodstvom Foto-klub Zagreb 1935. godine organizira panslavensku izložbu fotografije. Knjiga o Frajtiću ujedinjuje, dakle, dvije paralelne biografije: biografiju Frajtića kao organizatora, promotora i umjetnika te biografiju Foto-kluba Zagreb. Temeljeći se na iscrpljenoj dokumentaciji, ali i



osobnim uspomenama na samog Frajtića, autor monografije, Mladen Grčević, ponudio je nadasve zanimljivo štivo. Vladimiro Guteši, prvom službenom fotografu Muzeja grada Zagreba, kojemu je donirao i sve svoje fotografije, posvećena je četvrtu monografiju, autora Zdenka Kuzmića. Guteša je bio također fotograf-amater koji je do umirovljenja 1950. godine radio u banci, baveći se fotografijom u slobodno vrijeme, odnosno u okviru Foto-kluba Zagreb, čiji je bio i predsjednik sredinom tridesetih godina. Fotografom Muzeja grada Zagreba postaje, dakle, tek 1953. Gutešin interes za fotografiju, međutim, moguće je pratiti od 1902. godine. Različiti urbani motivi, spomenici i portreti, najčešći su motivi njegovih fotografija. Pored velike dokumentarne vrijednosti, Gutešine fotografije nedvojbeno posjeduju i umjetničke kvalitete: dovoljno je, primjerice, obratiti pažnju na kompoziciju fotografije parne lokomotive samoborske uskotračne željeznice iz 1904. godine.

Naposljetku, monografija posvećena Đuri Griesbachu, bavi se fotografom najpoznatijim po snimanju kulturnih spomenika u Hrvatskoj, koje je proveo u suradnji s

Arturom Schneiderom od 1930. do 1940. godine. Đuro Griesbach, sin Ljudevita Griesbacha, fotografski se formirao krajem dvadesetih godina za boravka u Berlinu te tridesetih godina u Zagrebu. Griesbachov nastup na scenu dokumentarne fotografije obilježilo je snimanje dočeka ranjenog Stjepana Radića u Zagrebu, kada su njegove fotografije objavile gotovo sve novine. Kao i mnogi drugi, bio je aktivan suradnik revije *Svijet*. Cikluse ruralnih motiva i motiva Dubrovnika iz sredine tridesetih godina zamijenit će nakon rata zanimljiva težnja fotografskom irealitetu i apstrakciji. Njegove fotografije iz ciklusa *Prividi* su, uz radove Željka Jermana, najradikalnije apstraktne fotografije u Hrvatskoj. Također, Đuro Griesbach eksperimentirao je i s fotografskim kolažem, stvarajući od istih dijelova fotografije simetrične kompozicije.

I na kraju primjedba o ciklusu u cjelini. Blago vertikalnim formatom i tvrdim ukoričenjem dvojac Bachrach&Krištofić ciklus je dao izgled prikladan sadržaju: dovoljno reprezentativan za monografsko izdanje koji se istodobno i lako čita. Čini se da intencija Hrvatskog fotosaveza nije realizacija monografija svih fotografa bitnih za povijest

fotografije u Hrvatskoj, već obrada karakterističnih autora, važnih za manifestacije pojedinog stilskog razdoblja - čime se stavlja naglasak upravo na kreativnu selekciju kao uporište za buduće povijesti hrvatske fotografije.

→ Toma Bačić

recenzije

od enigme sjećanja k fotografskoj svijesti

ROLAND BARTHES
Svjetla komora
Antibarbarus, Zagreb, 2003.

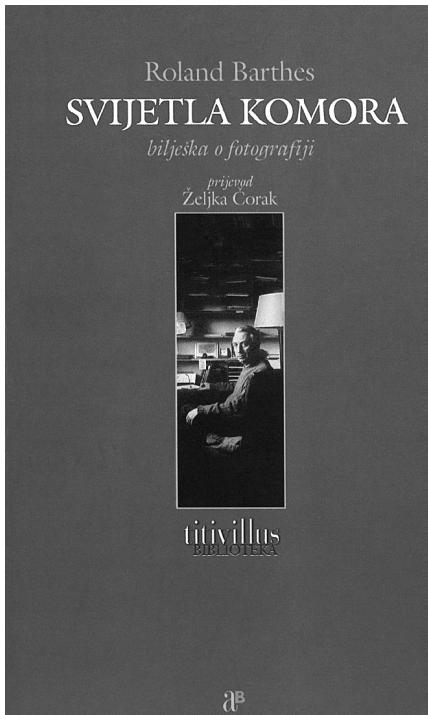
"Bol ima snagu koja nas popravlja. Čini nas boljima, milosrdnijima, osvješćuje nas i uvjera da nam je život dužnost, a ne zabava."

Cesare Cantù, talijanski filozof

"Svaki zaljubljeni čovjek poznaje bol."
Marcel Proust

► Knjigom intimnih meditacija o fotografiji, kojom razjašnjava odnose između slike i vremena, istaknuti francuski semilog i kritičar Roland Barthes piše, na izvjestan način, svoje oproštajno pismo. Govor o Fotografiji pritom je i način da izravno ili neizravno kaže ponešto o svijetu i samom sebi.

Iako u mnogočemu pisana iz semiološke perspektive, *Svjetla komora* se ne obraća čitatelju strogim izričajem znanstveno-teorijskog djela, već autor u raskrivanju odnosa između vizualne percepcije i enigme sjećanja preuzima gusto tkanje proustovskog jezika i strukturu njegove *Potrage za izgubljenim vremenom*. Pristupajući problemu, Barthes već u ishodištu naznačuje temeljne poteškoće svakog govora o fotografiji kao o znaku - *nevidljivost* snimke kao fotografiskog označitelja, jer ono što se vidi nije međij, već referent koji je od njega praktički nerazlučiv, tako da je fotografija uvjek nešto pojedinačno, fotografija *nečega*, mehanički reproducirajući do u beskonačnost ono što se jednom dogodilo. Time svako razmatranje o fotografiji, kako sam kaže, biva uvuče- no u beskrajni *nered predmeta*, što otežava



bilo kakvu klasifikaciju koju on smatra ne samo potrebitom, već i neophodnom.

Klasifikacija kao analitička i interpretativna strategija organizira strukturu, definirajući pritom pojedine cjeline-entitete i utvrđujući postoje li odnosi među njima. Ističući pojedine elemente u odnosu prema drugima, ona određuje njihovu internu hijerarhiju. Interpretacijom se pak istražuje kako funkcioniраju tako utvrđene relacije između definiranih cjelina te konstituiraju li one dosljedan, neproturječan sustav. Kako analitički aparat definira interpretator, on ništa nije neutralan pa konstrukcija klasifikacijskog sustava neumitno daje povlašten položaj formama strukturalne organizacije koje uključuju ili isključuju analitičke kategorije koje interpretator koristi.

Postavljajući tako sebe kao mjeru fotografiskog "znanja", Barthes zamjećuje da se snimka može promatrati iz tri kuta: *Operatora* (fotografa) koji ju stvara, *Spektatora*

koji ju kao tako nastalu gleda /promatra, te trpnog aspekta *Mete* ili *Referenta* koji bivaju fotografirani. Kako, prema vlastitim riječima, nije fotograf (čak ni amater), Barthes svoje izlaganje - na veliko razočaranje onih koji se profesionalno bave fotografijom - ograničava na razmatranja s potonja dva gledišta, aspeksa subjekta koji gleda i subjekta koji je gledan. Usredotočujući se na foto-portret (jer se fotografija mrtve prirode eidički ne razlikuje od slikane slike, o čemu svjedoči *camera obscura*), Barthes fotografiju smješta u onaj suptilni trenutak kada subjekt osjeća da postaje objektom, proživljavajući tako na izvjestan način mikro-iskustvo vlastite smrti iz pozicije pasivne žrtve. Time Smrt postaje *eidos* snimke, ona namjera prema kojoj subjekt gleda na snimci koju mu izrađuju.

Preobrazba u objekt, postvarenje, dotiče i vrlo osjetljivo pitanje vlasništva nad fotografijom u društvu u kojem se biti temelji na imati. O tome, kako Barthes primjećuje, svjedoče i nebrojeni sudske procesi koji iskazuju nesigurnost takvog društva oko razješenja osnovne zagonetke: pripada li snimka subjektu (fotografiranom) ili pak fotografu? ("Nije li i sam krajolik neka vrst posudbe od vlasnika zemljišta?")

U svojoj fenomenološkoj potrazi za Fotografijom, Barthes polazi od tek nekoliko snimki koje za njega imaju osobno značenje, kako bi eidetskom redukcijom pokušao utvrditi onu bitnu, konstitutivnu crtu kojom se Fotografija razlikuje u zajednici slika. Puštajući da ga u analizi vodi privlačnost koju osjeća za neke snimke, *snimke koje mu se događaju*, on problemu pristupa na Sartreov način, *iz pozicije egzistencije*. Barthesova fenomenološka potraga kreće, dakle, od stanovaštva paradoksa - s jedne je strane motrenje biti Fotografije kako bi se utvrdila ona bitna crta koja se u promjenjivim uvjetima održava istovjetnom, a s druge je strane osjećaj da je Fotografija, kako sâm kaže, u bîti neizvjesnost, jedinstvenost, pustolovina. Promatranjem snimki koje "postoje za njega" on uočava strukturalno pravilo da njegovo zanimanje za te snimke biva utemeljeno na su-prisutnosti (*co-présance*)

dvaju elemenata koje on imenuje *studium* i *punctum*. Opseg pojma *studium* obuhvaća polje zanimanja koje je proizvod znanja te moralne i političke kulture i dolazi iz promatrača, upućujući ga da istražuje značenjski sadržaj snimke u odnosu na vlastiti subjektivitet, dok se kod *punctuma* radi o iznenadnoj spoznaji značenja koja dolazi iz nekog slučaja, pojedinosti sa snimke čija se nazočnost tiče promatrača, dopirući iz snimke poput uboda i uzrokujući promjenu njezina čitanja.

I dok je *studium* uvijek kulturno/kulturološki kodiran, *punctum* to nije i, otklanjajući svaku znanje i svaku kulturu, djeluje neposredno i oštrosno, iako ga je često nemoguće locirati ili imenovati. Osim iz pojedinosti oblika, on djeluje i iz Vremena. Svjedočeći o tome što je bilo, snimka istodobno govori i o onome što će nakon toga biti, a što se najbolje vidi na povijesnim fotografijama.

Studium svjedoči o biću na način sličnosti, podudaranja s onim što smatramo njegovim identitetom subjekta kao objekta, *punctum* pak govori istinu subjekta na način da vraća objektu njegov subjektivitet, ono što ga čini jedinstvenom pojavnosću. Našavši se na snimci kao nemjeran, ali neizbjegjan dodatak koji fotograf nije "vidio", već slučajno zatekao, on svjedoči istinu ne kao slaganje s nečim, već tako da pušta biće da bude.

Različnost Fotografije u odnosu na druge sustave prikazivanja, primjećuje Barthes, iskazuje se u činjenici da fotografski referent nije *fakultativno* stvaran predmet na koji upućuju slika ili znak, nego *nužno* stvaran predmet postavljen pred objektiv. Dok slika i govor mogu upućivati na nepostojecće, u Fotografiji se ne može nijekati da je predmet bio tamo. A kako ta prinuda vrijedi samo za nju, može se, prema njegovu mišljenju, smatrati samom bîti - *noemom* Fotografije. Dakle, Fotografija ne izmišlja, ona je autentifikacija sama; može lagati o smislu prikazane stvari, ali ne i o njezinu postojanju.

Za razliku od svojih ranijih radova u kojima na konkretnim slučajevima nekih snimaka govori o semiotičkom strukturalnom nepo-

štenju, kada se postojeći primarni znak (jedinstvo označitelja i označenog) koristi kao označitelj koji u kombinaciji s novim označenim oblikuje novi - sekundarni znak, on u *Svjetloj komori* otklanja takav pristup Fotografiji, smatrajući da s fenomenološkog stanovaštva njezina snaga autentifikacije nadvladava snagu prikazivanja. Slično Susan Sontag, on snimku ne smatra *preslikom* stvarnog, već *emanacijom* *prošlog* stvarnog: *čarolijom*, a ne umjetnošću.

Nastavljajući se na lakanovsku tezu o značenju slike tijela u konstituiranju identiteta subjekta (*La Stade du miroire comme formateur de la fonction du "je"*), Barthes navođeštava da fotografija, pojavom *Sebe* kao *Drugoga*, vodi izvjesnom podvajajući svijesti o identitetu, poput *heautoskopije*, patološke promjene kod koje bolesnik objektivira i promatra samoga sebe kao nepoznatu stranu osobu.

Punctum Vremena, činjenica da fotografija nepobitno svjedoči egzistenciju objekata koji u ovom trenutku ne moraju više postojati (sraz "to nije ovđe" i "to je bilo"), ukazuje na Fotografiju kao oblik halucinacije, *Ludila*. Ona je laž na razini percepcije, ali istinita je na razini vremena.

Dva su sredstva kojima, uočava Barthes, društvo pokušava "urazumiti fotografiju". Prvo je to da se od Fotografije napravi umjetnost, jer niti jedna umjetnost nije luda. Fotografija može biti umjetnost ako u njoj nema ludila, ako joj je noem zaboravljen i njezina bît više ne djeluje na nas. U takve pokušaje treba ubrojiti i film, jer *kinogram* (iako gradi od *fotograma*) uzima snimke iz protoka i one zasigurno imaju svoj fotografiski referent, ali je on klizeći i ne postavlja zahtjeve u pogledu svoje stvarnosti niti nas uvjera o svom negdanjem postojanju. *Kinemgram* se temelji na očekivanju gledatelja da će se, kako kaže Husserl "iskustvo neprekidno dalje razvijati u istom konstitutivnom stilu", dakle nije halucinacija, iako film može pokazivati kulturne znakove ludila. Film (sedma umjetnost) je naprosto iluzija realnog.

Drugi način jest da se Fotografija poopći, prilagodi masama, uništavajući pritom sve

druge slike u odnosu prema kojima se može razlikovati i označiti, utvrditi svoje ludilo. Čitanje javnih fotografija uvijek je privatno čitanje, jer se svaka snimka čita kao privatan pojavnost vlastitog referenta. Doba Fotografije točno odgovara provali privatnog u javno, a javnost privatnog postaje novom društvenom vrijednošću. Snimke prodiru u svakodnevni, privatni i intimni život, posreduju čovjekove želje, patnje, stremljenja, postaju življe od ljudi. Kako primjećuje autor: mi živimo prema poopćeno imaginarnom. Tako zvana razvijena društva danas konzumiraju slike, a ne, poput negdašnjih, vjerovanja (*vidjeti* u značenju *vjerovati*); stoga su liberalnija, manje fanatična, ali i "lažnija" (manje "autentična").

Svjetla komora je romaneskni esej o Fotografiji izgrađen u osnovi oko potrage za fotografijom majke koja bi bila u stanju svjedočiti o njenom liku na način na koji je zadržan u autorovu sjećanju. Pisan u formi eseja, on često preuzima strukturu romana struje svijesti, otkrivajući da je Barthes u svojoj potrazi, svojoj zagledanosti u prošlost, već bio na strani Smrti u vrijeme nastajanja ovog djela. Pojedinac problem smrti rješava reprodukcijom, a on, koji nije stvorio potomstvo, u majčinoj je bolesti prema vlastitim riječima, rodio nju samu. Kada je umrla, on više nije video načina da se njegova posebnost univerzalizira izuzev utopiski, kroz pisanje, što je postalo i smisao njegova života. Kratko vrijeme nakon dovršenja *Svjetle komore* umro je od posljedica nesretnog slučaja.

→ Silva Kalčić

recenzije

fotografska slika

ŽELIMIR KOŠČEVIĆ

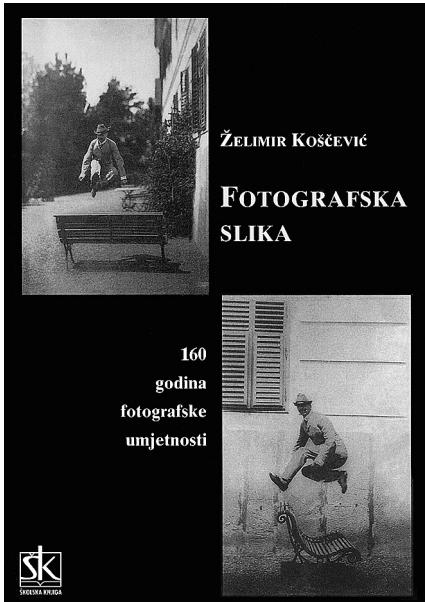
Fotografska slika

160 godina fotografske umjetnosti

Školska knjiga, Zagreb, 2000.

► "Fotografija je u evolutivnom smislu danas u stanju mirovanja" napisao je Želimir Koščević u posljednjem poglavlju svoje knjige. Evolutivni samorazvoj fotografije, dakako, nezamisliv je izvan pretpostavke o autonomiji medija, a nedvojbeno je da je posljednjih četvrt stoljeća upravo taj diskurs, u praksi i teoriji, nepovratno dekonstruiran. Kao i u slučaju drugih umjetničkih medija, pokapanje fantazme o njihovoј autonomiji nije dovelo do nekog logičnog samoukinuća fotografije, nego tek do njene medijske transcendencije: odbacivši poput stare zmijske kože sve formalne manifestacije koje su se smatrале tradicionalno specifičnima za taj medij, fotografska slika opstaje integrirana u kolopletu drugih slika, ikoničkom pandemoniju u kojem njezin performativ više nije vezan uz tih i sjenovit svijet pojedinog kадra, nego uz bučan vremenski i prostorni univerzum koji se prostire izvan njega.

Teza o postojanju fotografske slike kao relativno autonomne kategorije je, dakle, ključni ulog za pisanje povijesti: izgubivši "medijsku nevinost" fotografija nije umrla, nego i dalje živi, apstrahirana kao fotografska slika. Nedvojbeno je da svoju pretenziju na autonomiju više ne može zasnivati na inherentnim dispozitivima medija, no svako temeljiti teoretičiranje o tome što fotografsku sliku čini autonomnom u odnosu na ostale slike kao viši rodni pojam, kategoriju bi odvelo na klisko tlo, što je bez sumnje razlog da niti sam autor problem nije previše "talasao": u situaciji u kojoj je odnos između realne i simboličke sfere tek trusno tlo otvoreno urušavanju obiju strana, pitanje je koliko pojmovi poput *indeksizacije* zbilje, *znakovne referencijsnosti* ili *mimetičke*



zalihosti - koji se u Koščevićevu tekstu usputno spominju, odnosno neminovno podrazumijevaju - predstavljaju *diferentiu specificu* fotografske slike u odnosu na ostale, pokretne i statične.

Više negoli kao teorijski, *fotografsku sliku* valja stoga shvatiti kao operativni, taktički pojam kojim se pokušava objektivirati raspršeno stanje fotografskog medija nakon kraja povijesti fotografije kao autonomnog umjetničkog izraza i konceptualno ga povezati s onim što je bilo prije; ili obrnuto, povezati prošlost fotografskog medija sa suvremenostu, kako povijest fotografije uistinu ne bi bila tek minijaturna epizoda koje se sjećamo s nostalgijom. Kao teorijski ulog, *fotografska slika* u svakom slučaju podrazumijeva nastojanje da se potencijalna specifičnost fenomena traži unutar ontologije slike u širem smislu i izazova koji danas stoje pred njom, a ne u inherentnim, apriornim kvalitetama medija.

Nakon kratkog osvrta na minule i postojeće interpretativne modele povijesti fotografije u uvodnom poglavlju, kroz koje se kristalizira

i autorovo osobno opredjeljenje za povijest fotografije kao specifične umjetničke prakse, povijest fotografske slike artikulirana je kroz kronološke etape, odnosno kroz šest poglavlja. Svako poglavlje uvodi određeni kompleks poetičko-estetičkih problema koji su možda karakteristični za to razdoblje, ali i načelno relevantni za fenomen fotografske slike. Stoga poglavlja, prije negoli kao faze kauzalne, linearne povijesne priče, funkcioniраju kao žarišta potencijalne teorijske problemike.

Prvo poglavlje pod naslovom *Hvatanje sjenke* jest povijest tehničkih izuma do trenutka njihove stabilizacije tijekom devetog desetljeća 19. stoljeća, kada naglo, uslijed nekolice praktičnih inovacija - poput uvođenja fotopapira prepariranog na osnovi emulzije srebrovog bromida, fotoaparata s filmom od više fotografija, ali i zahvaljujući novim tehnikama reprodukcije, širom primjenom fotografije u tisku - fotografija prestaže biti ekskluzivno eksperimentiranje uporabnih pojedinaca i postaje praksa široke primjene. To će u konačnici profilirati i njenu estetsku specifičnost, trajno uklonivši usporedivanje fotografije sa slikarstvom. Upravo zbog tih prednosti već na samom početku fotografske povijesti, u kompeticiji između istovremeno izumljenih tehnika dagerotipije i tzv. kalotipije, potonja će, nakon kratkog razdoblja oduševljenja prvom, preuzeti prednost: kvaliteta umnoživosti slike iz negativa, kao glavna prednost Talbotova patenta, odnijela je pobedu nad mimetički savršenijom, ali unikatnom, dagerotipijskom slikom. Dakako, teorijska razmišljanja o estetskoj naravi fotografije i kriteriji njena vrednovanja još će dugo lutati pod teretom krivnje zbog banalnog "odslikavanja zbilje". Čak i piktorijalizam kao prvi internacionalni fotografski stil, patio je od kompleksa mimetičke doslovnosti nastojeći ugoditi fotografski pogled prema slikarskoj estetskoj dioptriji. Dugo do u dvadeseto stoljeće traju stilski rješenja koja zapravo tek nastoje prikriti zbumjenost doslovnom naslonjenošću fotografije na zbilju; ona će tek uočavanjem specifične vremenitosti fotografske slike moći biti prevladana.

Nije stoga slučajno da treće poglavlje Koščevičeve knjige, odnosno *Zlatno doba fotografije*, zapravo počinje patentiranjem, odnosno masovnom proizvodnjom Leica - malenog fotoaparata s vlastoručno umetnutim filmom od 36 snimaka koji je praksu fotografiranja bitno dinamizirao, definitivno je udaljivši od navike statičnog poziranja pred motivom i naravno, popularizirao, odrekavši se ekskluzivitetu u korist široke dostupnosti. Dakako, ne treba zanemariti niti ulogu koju je generacija avangardnih umjetnika (poput Man Raya ili Moholy-Nagyja), odnosno poetika (nadavne nadrealizma, koji je fotografiji otkrio ikoničku dvosmislenost njezine mimeze), imala u konceptualnoj emancipaciji fotografskog medija. Svoju praktičnu emancipaciju fotografija, međutim, nedvojbeno zahvaljuje djelovanju tih, uglavnom bezimene većine: upravo zbog mogućnosti masovnog prakticiranja i konzumiranja te univerzalne primjenjivosti, fotografija je u desetak godina postala dominantnim medijem vizualne komunikacije. Razvoj fotoreporterske fotografije između dva rata je "izravno, pošteno i beskompromisno hvatanje motiva u trenutku vremena" nametnuo kao apsolutnu normu dobre fotografije, čime je trajno raskinuo s piktorijalizmom, ali i otvorio vrata novom dogmatizmu dokumentarne neutralnosti. Tzv. *life-fotografija*, kakvu je popularizirao istoimeni časopis koji je počeo izlaziti još 1936., podrazumijevala je oblik dokumentarnog interesa koji počiva na pretpostavci o prirodnom stanju objekta čiji je identitet potpuno neovisan o odnosu fotoreporterskog subjekta prema njemu. Estetika *life-fotografije* kulminirat će nakon rata izložbom znakovitog, humanistički nadahnutog naslova "Porodica čovjeka": svedene na prostornu, u najboljem slučaju kulturnu (nipošto političku) dislociranost, razlike koje dijele ljudi jedne od drugih postaju garancijom krvnog bratstva. Kao najkontroverzniji fotografiski događaj poslijeratnog desetljeća, izložba "Porodica čovjeka" i u Koščevičevoj je knjizi krstila poglavlje koje obuhvaća razdoblje od 1940. do 1960. Prevladavanje hegemonije dokumentarizma, doduše, po-

činje se zbivati već tijekom druge polovine pedesetih i početkom šezdesetih godina, i to kao zbroj pojedinačnih inicijativa: bez obzira na to što su snimali socijalni okoliš, fotografii poput Roberta Franka, Wiliama Kleina, pa i Cartier-Bressona, nisu se trudili vremenskom ili prostornom kontekstualizacijom objektivizirati viđeno: prije negoli "uhvaćen" u "odlučujućem trenutku" dramske napetosti, smisao fotografске slike bježao je iz okvira puke sagledivosti, tako da se sredinom šezdesetih i početkom sedamdesetih već govorio o novoj estetskoj paradigmici tzv. "okidačke estetike", dijametralno suprotne estetici "odlučujućeg trenutka". Dakako, efekt nasumičnosti uvijek je namjeran i promišljen postupak, ali značenjski paradoks ili kontingencija sadržaja unutar kadra više nisu dopuštali neutralno-dokumentaran odnos prema viđenom. Pojmovi poput "antifotografije", koji u teorijski diskurs ulaze zahvaljujući konceptualnim tendencijama u onodobnoj umjetnosti, počeli su isticati procesualnost i znakovnu otvorenost fotografске slike, čime je nepovratno započelo doba njene postobjektne egzistencije, utemeljeno na bitno drugačijem odnosu prema fotografskoj slici od tradicionalnog: odnos fotografskog medija i zbilje nije više od slijepog kontakta, kadar ne garantira objektivizaciju viđenog, fotografija nije konačan, a još manje autonoman proizvod fotografiranja, već se kao fotografска slika može prisvajati, de- ili rekontekstualizirati, beskrajno umnažati, citirati i integrirati u nove ikoničke cjeline... Statusom fotografije u umjetnosti pop-arta (koji ju je uspio istovremeno degradirati i mistificirati) završava jedno i počinje drugo poglavlje u povijesti fotografije. Točnije, riječ je o posljednjim dvama poglavljkima, kojima je u Koščevičevoj knjizi obuhvaćeno vrijeme od 1960. do danas. Premda sam autor tvrdi da umjetnici poput Warhol-a ili Rauchenberga nisu bili zainteresirani za "širenje specifičnog medija fotografije", čini se da od tog trenutka fotografija više ne postoji u svom "čistom", već samo u medijski interdisciplinarnom stanju te da o njenom mediju više nije moguće razgovarati, a da se ne

dozove mnogo širi civilizacijski i kulturni univerzum. Sve što je uslijedilo na području umjetničke produkcije, a što je više ili manje neposredno "tangiralo" fotografiju, predstavljalo je tek radikalizaciju u tom smjeru: od poetika Fluxusa i raznih vidova konceptualne umjetnosti, do postmodernističkih koncepcija režirane, performativne, simuliранe fotografске slike i drugih modela koji su intencionalno dekonstruirali diskurs njene autentičnosti, poljuljavši naivno povjerenje u "odslikavanje zbilje" do mjere da o njemu možemo tek misliti kao o izgubljenoj nevinosti predkulturne svijesti. Jaza ili razlike između "pravih" fotografa i umjetničkih "anti-fotografa" danas zapravo više nema, kao što u konačnici ne postoji niti supstancialna razlika između umjetničke i neumjetničke fotografске slike: u hipersimboličkom svijetu u kojem je svaki proizvod primarno kulturna činjenica, vjerodostojnost svake fotografije, pa bila ona i reporterska ili čak društveno angažirana, može se izviždati persiflažnim umetanjem u ciljani diskurzivni ili ideološki kontekst. Vratimo li se na početno razmatranje i složimo li se s Želimirom Koščevićem, sve to, dakako, ne znači izumiranje fotografске slike. "Aktivni receptivni sinkretizam" koji nameće njenom umreženo stanje, doduše, "utječe na autonomnost medija" (Koščević), ali stavimo li naglasak na *aktivni*, fotografска slika možda nikad nije bila bliža samoj sebi - prema riječima Diane Arbus: "Fotografija je tajna o tajni. Što više govori, manje kazuje."

→ Ivana Mance

recenzije

istodobno prisutno i odsutno

JASENKO RASOL

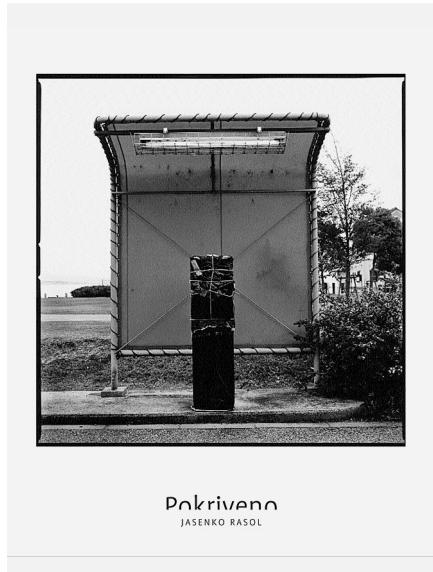
Pokriveno

Skner studio, Meandar, Jasenko Rasol, Zagreb, 2004.

► Promatraljući iznova fotografije Jasenka Rasola iz serije *Pokriveno*, ne mogu se oteti potrebi citiranja Huberta Damischa koji je svojedobno zapisao da je kamera izumljena kako bi reproducirala slike koje funkcionišaju poput modela određenih konvencija. Svijet svakodnevnih, uobičajenih pravila i oblika navikao je na površne poglede koji ga oplahuju. Sve ionako unaprijed znamo, ništa nam više nije strano, ništa nas ne priječi da se ravnamo prema unaprijed oblikovanim stavovima i zaključcima. No, unatoč svemu tome, Rasol pronalazi način uzmičanja od konvencije. Uočava ono na što nismo spremni, a što je - konvencije radi - pokriveno.

Jednostavan i istodobno višezačan pojam "pokriveno" objedinjuje dugotrajan proces opservacije, uočavanja i izražavanja ideja koji Rasol strukturira na osobit način. Ne radi se o znakovima koji insistiraju na estetskom podtekstu (bolje rečeno, "pod-slici"), odnosno okolnostima koje upućuju na imaginarno zasnovan sustav vrijednosti koji ničime ne smije biti poremećen. Pokriveni sadržaji i predmeti prije svega su metafore kojima fotograf iskazuje privremenost odnosa na koju je moguće svugdje naći. Jer, pokriveni prizore ne povezuju karakteristike vremenske, teritorijalne niti kulturne ekskluzivnosti.

U eri preinačljivosti slike Rasol uočava stanja koja bi uporabom nekog od računalnofotografskih alata bilo jednostavno izbrisati. No ipak, reprezentirajući svijet on se ne odriče autentičnosti stvarnoga vremena i prostora. Oni su i dalje labavi okvir u središtu kojeg je zapakirani, naslućeni sadržaj. Materialna funkcija Rasolove fotografije mogla



Pokriveno
JASENKO RASOL

bi se protumačiti u svojstvu prenositelja kôdova snimljenih slojeva, kao pomoćno sredstvo pri konzerviranju nečijih tragova, odnosno arhiviranju odvojenih, odabranih i premještenih (bolje rečeno privremeno smještenih) predmeta.

Igrajući se sa značenjima prisutnog i odsutnog (jer, pokriveno nastoji biti odsutno od pogleda, iako i dalje ostaje prisutno), Rasol filtrira *naplavine slike* (R. Barthes). Vjerojatno posve nesvesno slijedeći trag Barthesa kao "spektatora", i on se za fotografiju isprva zanima "samo osjećajem", postupno pokrećući procese videnja, osjećanja, zapažanja, gledanja i mišljenja. No taj proces lišen je okidača kao što je miris Proustovih kolačića, jer ono što vidimo uistinu jest postojalo, ili još postoji.

Rasolov interes za, riječima Leonide Kovač, "dokumentiranje procesa traženja i arhiviranja pronadenog" neminovno priziva pitanje koje Rosalind Krauss postavlja o diskurzivnom prostoru unutar kojeg fotograf djeluje. I odgovor koji slijedi čini se jednostavnim, s

obzirom na to da se radi o estetskom diskursu proizašlom iz (naslijedenih i stvorenih) okolnosti koje su utjecale na snimanje niza kompozicijski ujednačenih, smirenih prizora. Poblže ih određuje navođenje mesta i datuma snimanja i poneki detalj koji prepoznajemo bez okolišanja, dok prigušeni, čak melankolični tonovi želatinskog srebrotiska i odsustvo ljudi pridonose izvavremenskom osjećaju koji podsjeća na one što su ih umjetnici tijekom dugog razdoblja uspostavljali prema predmetima i prostorima svojih interesa.

Promatrajući Rasolove pokrivenе prizore možemo osjetiti već spomenutu labavost okvira konkretnog vremena i prostora. Oni nisu ključni za uspostavljanje veze gledatelja i prizora, jer mnogo je važnije pozorno promatranja detalja, uživljavanje u izolirane prikaze gustih tekstura, poticanje misaonih aktivnosti kao dijelova željenog (očekivanog) komunikacijskog procesa.

Uvođenjem pojma arhiv uz fotografije Jasenka Rasola neminovno se susrećemo s tumačenjima pozicije subjekta, na što se referira i Leonida Kovač u uvodnom tekstu.

Nadovezujući se na povijest subjekta, spomenimo nedoumice koje su kod Rosalind Krauss izazvale određene fotografije, navevši je također na postavljanje pitanje o ulozi subjekta. Jesu li subjekti u stvari izabrani predmeti na fotografijama, snimljeni zahvaljujući "prikazu ekspresije fotografa kao aktivnog subjekta" koji misli, želi, namjerava, stvara, kako se svojedobno zapitala uvažena kritičarka, ili se radi o *subjektima* u odnosu na koje je sam fotograf doživljen u svojstvu *subjekta*?

Postavljanje pitanja legitimna je metoda tumačenja radova tijekom procesa kojim se nastoje izbjegići konačne definicije. Subjekti gledanja, priče i fotografije ostaju u Rasolovom slučaju pokriveni. Svako očitavanje tek je djelomično otkrivanje, sadržaj je podložan reinterpretaciji, a detalji ne pripomažu pri rekonstrukciji cjeline. Ona i dalje pripada Barthesovom *beskrajnom neredu* svih predmeta svijeta iz kojeg se snimanjem izdvajaju određeni dijelovi. Pokriveni, oni po-

tiču našu nikad prekinutu želju za naracijom, prepoznavanjem sadržaja, jer nije lako prihvatiti, naviknuti se na svojstvo nevidljivosti snimke. Parafrasirajući Barthesa, zaključimo da ono što vidimo nije pokriveno. Stvar je ionako u pogledu.

→ Sandra Križić Roban

