

## Život umjetnosti 98-2016: Metafora prtljage

<https://zivotumjetnosti.ipu.hr/98-2016/>

**Sandra Križić Roban**

**Teret koji (pre)nosimo**

prethodno priopćenje

predan: 24. 4. 2016.

prihvaćen: 15. 6. 2016.

UDK: 77 CARTIER-BRESSON, H.

77 RIBOUD, M.

**SAŽETAK:** Na temelju dvije serije fotografija dvojice fotografa – Marca Ribouda i Henrija Cartier-Bressona razmatraju se na sličnosti i razlike njihova rada u kontekstu izložbe te estetike i dokumentarnosti autora bliskih manifestaciji *The Family of Man*.

Njihovo djelovanje u domaćoj sredini određeno je dvama jednkrotnim putovanjima koje Riboud poduzima 1953. godine, a Cartier-Bresson 1965. U članku se njihove radove nastoji dovesti u vezu s reprezentacijom suvremenih identiteta ovisnom o geografiji i kolonijalizmu zapadnog svijeta.

**KLJUČNE RIJEČI:** Henri Cartier-Bresson, Marc Riboud, Irit Rogoff, *The Family of Man*, Magnum, estetika kolonijalizma

Fotografija kao osobita vrsta prikaza, čija egzistencija ovisi o izdvajanju trenutka koji se odvija ispred nečijeg objektiva, područje je ovisno o brojnim pojedinostima kojih često nismo svjesni. Na prvi pogled sve djeluje razumljivo; svjesni smo osoba i predmeta koje vidimo, o čijoj pojavi ne dvojimo. No zbivanja koja pripadaju povijesti – pa tako i fotografija koja ih prenosi – nisu neutralna i moraju biti preispitana.

Danas nas određuje drukčije vrijeme – ono „koje se ne zaustavlja”, koje se „eksponira”, „izlazi na površinu”.<sup>1</sup> Fotografija je medij koji je, uz pokretne slike, u najvećoj mjeri pridonio prividnom osjećaju cjelovitosti svijeta. Uz pomoć nje sve nam je postalo dostupno, a zahvaljujući *brzini oslobađanja* (Virilio), pred nas je počelo stizati neizmjereno mnoštvo slika – jednkrotnih, potrošivih prizora čiju posebnost više nismo u stanju razlučiti. Fotografija je neizostavan medij kojim se prenose informacije, znanja, pa i predrasude o drugima i drugačijima; transformiraju se ovisno

o kontekstu koji ih upotrebljava, ovisno o političkim, vjerskim, nacionalnim i ostalim uvjerenjima koja je potrebno potkrijepiti. Više nego ikad ranije, postavlja se pitanje odgovornosti osobe koja ih snima. Čiji je pogled s kojim se na kraju susrećemo? Čiju poziciju opisuje, snimatelja ili sudionika koji (voljno ili nevoljno) sudjeluje i svojom prisutnošću utvrđuje ne samo svoje stanje nego i niz činjenica koje ostaju nevidljive. Možemo li se zadovoljiti tvrdnjom o jedinom mogućem indeksu, i što je sa svime onime što ostaje izvan prizora, sa svim okolnostima koje su prethodile, koje možda naslućujemo, ali ih nužno ne uzimamo u obzir? Barthes kaže da je „snimka uvijek nevidljiva: što se vidi, nije ona”.<sup>2</sup> Kako fotografi usklađuju *studium* i *punctum*: kako iz „polja nehajne želje, raznolikog zanimanja, nedosljedne sklonosti” dolaze do *udarca* koji nas se *tiče* (ali nas i „tuče, udara”)?<sup>3</sup>

Predmet mojeg istraživanja<sup>4</sup> dvije su serije fotografija dvojice fotografa – Marca Ribouda i Henrija Cartier-Bressona. Koncentrirat ću se na sličnosti i razlike njihova rada u kontekstu izložbe i poetike autora bliskih izložbi *The Family of Man*, te ću na temelju teza Irit Rogoff pokušati obrazložiti važnost drugačijeg čitanja njihovih radova.

Njihovo djelovanje u našoj sredini određeno je dvama jednokratnim putovanjima koje Riboud poduzima 1953. godine, a Cartier-Bresson 1965. Obojica fotografiraju u Dalmaciji, Zagrebu, Beogradu, no Bressonovo je putovanje kompleksnije i dugotrajnije, a obuhvatilo je područje gotovo čitave bivše Jugoslavije. Ono što ih također povezuje estetika je i dokumentarnost bliska manifestaciji *The Family of Man*.<sup>5</sup> Riječ je o vremenu koje kritika opisuje kao kratkotrajnu europsku socijalnu utopiju o budućnosti svijeta bez nepravdi,<sup>6</sup> a koje se tijekom druge polovice 20. stoljeća pokazalo prijelomnim. Bilo je to doba izražene potrebe za prikazima ljudi s različitih strana svijeta, njihovih običaja, različitosti i sličnosti.<sup>7</sup>

Na određen način Riboudova serija snimljena u Dalmaciji i pojedinim drugim sredinama i gradovima (Vrlika, Zagreb, Beograd) odgovara kriterijima koje povezujemo sa Steichenovom obitelji – i ovdje je riječ o fotografijama ljudi koje će prosječna publika vrlo lako identificirati prema određenom kodu, a čiji su osnovni egzistencijalni uvjeti razumljivi i prihvatljivi gledateljima. Riboudove fotografije moguće je sagledati u suženom kontekstu tadašnjih životnih i intelektualnih uvjeta, izvan modernosti koja je pedesetih godina već bila primjetna u mnogim našim krugovima.

Kako čitati ovu seriju? Snimke Marca Ribouda temelje se na paradigmama modernizacijskih procesa koji su obilježili zapadnu hemisferu koja je u to vrijeme počela uživati u sve više obilja. Proces rekonstrukcije modernizma koji je osobito intenzivan sredinom pedesetih godina u jugoslavenskoj kulturnoj sredini, individualne umjetničke geste, apstrakcija ili pak vrijednosni kriteriji poslijeratnog društva kod kojeg se počinje nazirati potrošački mentalitet nisu do te mjere zanimljivi stranim gostima. Suvremeni potrošački interes Riboud će prikazati u kadrovima koji svjedoče o nekoj vrsti kulturološkog nesklada – djevojci u bikiniju i mogućoj čežnji mlade žene

u narodnoj nošnji koja razgledava robu u izlogu zagrebačkog dućana. Sličan je prizor snimio i Bresson, kod kojeg ćemo isto tako naići na gotovo standardni obrazac žena u narodnim nošnjama dok promatraju izlog dućana s televizijskim aparatima. Odabrani aspekti realnosti poslijeratnog društva slikovito su prikazani kao sraz svjetova između kojih postoje vidljive barijere – siromaštva, nerazumijevanja, drukčijeg kulturološkog okruženja ili jednostavno one stakla izloga.

Ako o razdoblju od 1950. pa sve do kraja 1960. sudimo prema dostupnim snimkama, možemo reći da djeluju na tragu neutraliziranja stvarnosti te davanja prednosti povijesti koja na određeni način hibernira tadašnje jugoslavensko društvo unutar prepoznatljivog i Zapadu prihvatljivog okvira. Procesi modernizacije, industrijalizacije kao i značajan odmak od kolektivizacije te tržišni model koji je omogućio moderniji i slobodniji sustav upravljanja snažno su obilježili društvo koje je nemoguće poistovjetiti sa slikovitim prizorima žetve na starinski način.

U isto vrijeme kad Riboud putuje Dalmacijom i drugim krajevima Jugoslavije, a bilo je to 1953. nakon što je umro Staljin, Tito iz Beograda preko Sarajeva kreće put Dalmacije, otkud je brodom trebao otputovati u London, u prvi službeni posjet jednoj zapadnoj zemlji.<sup>8</sup> U nacionalnoj se povijesti taj podatak uzima kao početak redefiniranja položaja Jugoslavije u svijetu i nove identifikacije društva koje je 50-ih godina opismenilo brojne generacije koje su zatim od 60-ih godina nadalje bile sposobne zadovoljiti svoje potrebe u području popularne kulture. To je vrijeme kad se stvaraju materijalna i simbolična dobra namijenjena širokoj publici – tekstovi, melodije i slike, a TV emisije počinju sve intenzivnije ulaziti u svakodnevni život. Spomenimo nakratko i intenzivnu izgradnju u gradovima kojom se željelo postići novo i suvremeno velegradsko mjerilo. Na arhitekturu se osim toga nadovezuju i važni događaji u likovnim umjetnostima izrazite racionalno-konstruktivističke struje, a spomenimo i rana istraživanja generirana računalima. Ovih nekoliko podataka dakako da nemaju namjeru umanjiti fotografski značaj bilo kojeg autora, no s druge strane daju mogućnost da određenim serijama pristupimo i interpretiramo ih na drukčiji način.

Nemoguće je zanemariti utjecaj Magnuma, pri čemu je potrebno ukazati na općenite razlike koje su kritičari fotografije zamijetili između američkog i europskog pristupa reportažnoj fotografiji.<sup>9</sup> No isto je tako nemoguće zanemariti kritički pristup romantičnim iluzijama koje u znatnoj mjeri obilježavaju fotografiju pedesetih godina u Europi. Pojedini sudionici s njemačke scene, poput Schmolla koji se snažno opirao poetici Steichenove *obitelji*, pedesete godine opisuje kao apolitično doba obnove u kojem su se „valovi ,prežderavanja’ smjenjivali s valovima kupovanja, putovanja, industrijskog i tehnološkog napretka”.<sup>10</sup> Mnogo toga što karakterizira ovo razdoblje govori o kontinuitetu konzervativnog pristupa, što dokumentiraju fotografije prikazane na brojnim međunarodnim izložbama toga doba. Često je bila riječ o sentimentalnim sadržajima, ljupkim i dopadljivim scenama s djecom, životinjama, s pripadnicima različitih narodnosti ujedinjenih općeprihvaćenim zapadnjačkim vizualnim uzorcima. Ugođajnost se postizala, uz ostalo, scenama poljodjelskih

radova, jer se općenito smatralo da nasmijani seljaci pridonose općenitosti (neutralnosti) prizora u kojem se gledatelji dobro snalaze, pa i prepoznaju.

Odluka o osnutku agencije Magnum 1947. godine sigurno je pridonijela ozbiljnosti pristupa reportažnoj fotografiji, iako se osnutak prvenstveno veže uz činjenicu da su fotografi zadržali svoja autorska prava, što je važno istaknuti. Danas se često nailazi na mišljenje da je potrebno preispitati važnost ove agencije u razvoju poslijeratne fotografije. Kako bilo, Magnum je fotografima koji su se pridružili agenciji pružio podršku u njihovu individualnom izričaju, bez inzistiranja da rade na određen način. Zadržavanje autorskih prava, kao i mogućnost da se fotografije prodaju raznim časopisima, pridonijelo je boljoj financijskoj situaciji snimatelja koji su mogli raditi na za njih važnim projektima.

U prvim godinama Magnumovi su fotografi imali određenu prednost u istraživanju i fotografiranju velikih područja na svijetu gdje prije toga snimatelji gotovo nikad nisu bili u prilici raditi. Odlazili su gdje su željeli, „tamo gdje je svijet još bio čist“, nedužan.<sup>11</sup> Nisu radili ni po čijem diktatu niti su bili vezani uz pojedinačna izdanja koja su mogla ograničiti slobodu njihova rada. Vjerovali su u mogućnost osobnog načina gledanja koji nadilazi bilo kakav zadani način snimanja. Ono što ih je zanimalo bilo je dočaravanja situacije, prikaz istine kao poezije životne stvarnosti.

Gotovo istodobno s ekspanzijom Magnuma svijetom se širio utjecaj Steichenove izložbe, na kojoj je s nekoliko prizora sudjelovao i Bresson. Ipak, važno je istaknuti i dominaciju prizora iz američkog časopisa Life, koji su prevladali na izložbi *The Family of Man* i u pripadajućem katalogu. U takvom okruženju magnumovska se suptilnija estetika teže zamjećuje, pa ne čude komentari o populističkom fotožurnalizmu, kao i dominaciji američke perspektive, na koje ćemo naići u većini tekstova koji se bave ovom problematikom.<sup>12</sup>

Ono što, naravno, intrigira međusobne su veze i odnosi o kojima danas postoji relativno malo dostupnih podataka koji bi mogli dodatno pojasniti genealogiju onoga što se događalo. Jer dok Riboud snima Dalmaciju i ostale jugoslavenske krajeve, Steichen je u pripremi izložbe, obilazi agencije i poziva na suradnju, putuje u Europu pripremajući teren za ono što će Roland Barthes nazvati izrazom američke mitologije.<sup>13</sup> Alan Sekulla bio je još oštiji, smatrajući da je riječ o *estetici kolonijalizma* koja je naišla na široko odobravanje kod publike.<sup>14</sup>

Jesmo li iz današnje pozicije u krivu kad postavljamo sva ova pitanja i iznosimo svoje dvojbe? Riboud je imao sreće što je poznao Madeleine Denegri, Francuskinju udanu za hrvatskog učitelja koji je u Splitu prije rata predavao grčki i latinski.<sup>15</sup> Bila je inteligentna i kultivirana žena koja je u mladosti radila kao osobna sekretarica Andréa Gidea u Parizu, provevši veći dio francuske karijere kao novinarka. U Split je kasnih tridesetih doputovala na jednom kruzaru, što je tada bila rijetkost, upoznala budućeg supruga i ostala ondje živjeti. Suradivala je na izdanju *Guide Bleu* o Jugoslaviji, a prema svjedočenju njezina sina, istraživala je i dobro poznavala

Dioklecijanovu palaču. Upravo njoj i njezinim pariškim poznanstvima zahvaljujemo dolazak Ribouda u Jugoslaviju. Naime, Madelaine Denegri smatrala je da bi Ribouda mogla zanimati mjesta u Dalmatinskoj zagori, gdje je u to doba prevladavao vrlo tradicionalan način života, ljudi su se odijevali u nošnje i zadržali su autohtone običaje. Riboud je u Jugoslaviju svratio na putu prema Bliskom istoku, te je uz njezinu pratnju proputovao Vrliku, Dalmatinsku zagoru, Imotski i Sinj, a sudeći prema podacima navedenima uz fotografije, posjetio je i Dubrovnik, Korčulu, Hvar, Zagreb i Beograd. Program obilaska Dalmatinske zagore bio je u središtu interesa, između ostalog i zbog općenitih stavova o Jugoslaviji kao orijentalnoj, balkanskoj zemlji u kojoj su brojni primjeri zaostalog načina života u odnosu na ono što se događalo na Zapadu. Pojedine komentare o prizorima koje je fotografirao nalazimo zabilježene uz negative odabranih fotografija, jednako kao što je svoje putovanje u kratkim crtama opisao i Bresson.<sup>16</sup> Putovalo se makadamskim cestama, što će čitavo desetljeće kasnije potvrditi i američki novinar Arno Karlen, uz čiji su opsežan tekst o Jugoslaviji objavljene Bressonove fotografije.<sup>17</sup>

Ponešto relaksirani likovi i suncem obasjani ambijenti ne odaju neki specifičan Riboudov interes, izvan onog već spomenutog. Na ulicama zamjećuje svakodnevicu, a ljudi koje snima rijetko pokazuju interes za njegov objektiv. U razgovorima koje je vodio 1965. s raznim ljudima Karlen zaključuje da u Jugoslaviji još uvijek postoji određena nelagoda u odnosu na strance. Strani gosti 1953. godine bili su još rjeđi, a Jugoslavija se oporavljala nakon teških političkih odluka koje su joj priskrbile simpatije Zapada. No lokalno je stanovništvo možda ipak bilo nepovjerljivo. To ćemo primijetiti i na fotografiji djevojke odjevene u bikini, koju s neodređenim izrazom lica promatra starija žena naslonjena na zid. Obje kao da ne zamjećuju fotografa koji evidentno snima iz blizine – djevojin pogled prolazi mimo njegova objektiva. Zanimljiva je fotografija usnulih putnika na brodu koji plovi iz Dubrovnika. Skošena sunčeva zraka dijeli kadar na dva dijela. Simbolički, kao da razdvaja sakralni od profanog svijeta, ženski od muškog; časnu sestru na tvrdoj klupi i muškarca u ležaljci, ipak nešto ugodnijoj. I dok zadovoljavamo svoje interese čitajući unutar prizora, tek ovlaš zamjećujemo dječaka koji sa znatiželjom, ali ipak iz udaljenosti promatra snimatelja.

Najizravnija komunikacija snimatelja i subjekta zamjećuje se u portretu dječaka i starije žene, no osim tradicionalne odjeće i očito skromne kuće ispred koje stoje ništa drugo o njima ne doznajemo. Oni su nijemi svjedoci vremena, ostaju na distanci poput zaspalog muškarca na kamenoj ogradi uz Vrata od Ponte iznad kojeg kameni renesansni okvir krije ovlaš raspoređene plakate Dubrovačkih ljetnih igara, koncerta Nade Putar Gold i Mariborskog sajma. Na nezgrapnoj kanti rukom je napisano „otpaci”, a tri generacije muškaraca – zaspali, bivši vojnik i dječak – izgledaju kao da su nesvesni ljepote grada i sadržaja koje pruža.

Te iste 1953. godine Riboud se priključuje Magnumu u kojem će ostati gotovo trideset godina, a tada nastaje i jedna od njegovih najpoznatijih fotografija muškarca koji boji Eiffelov toranj. Svu njegovu fotografsku aktivnost tih godina karakterizira

sposobnost uočavanja jednostavnih, svakodnevnih gesti, a poetske prikaze uspoređivao je s neprekinutim glazbenim frazama. Ostao je vjeran onome čemu ga je podučio Bresson,<sup>18</sup> a to je da unatoč privlačnosti i iznimnosti nekih situacija ostane sposoban zamijetiti sitnicu koja mu se događa pred nosom i koja bi mogla biti nužna za cjelovitost priče.

Nakon putovanja po Dalmaciji i njezinu zaleđu Riboud se idućih godina upućuje na sve dalje destinacije i 1955. kreće u Kinu, Afganistan i Japan. Za fotoreportere sa Zapada bilo je to manje komplicirano vrijeme, pa možemo zaključiti da njegov jednostavan pristup i simpatije koje pokazuje za subjekte odgovaraju karakteru vremena i potrebi da se gledatelju ponudi razumljiv prizor. Iako je riječ o razdoblju evidentne razlike između tradicionalizma Dalekog istoka i zapadnjačkog modernizma, Riboud ga je prevladao slijedeći savjete Cartier-Bressona, preuzevši od starijeg kolege naklonost za stranu sredinu te elemente humora.

Za razliku od privatnog putovanja Marca Ribouda, Henri Cartier-Bresson dobio je narudžbu američkog časopisa Holiday da napravi reportažu u Jugoslaviji.<sup>19</sup> U kratkom pregledu proći ćemo njegovom rutom te izdvojiti pojedine njegove komentare. Bresson kreće iz Slovenije, snima jamu u Postojni i farme u Lipici, zatim kreće put Istre. Lokaliteti su uobičajeni, Poreč i Eufrazijeva bazilika, Amfiteatar u Puli, osobitosti krajolika koje nastavlja fotografirati na putu za Senj i zatim Zadar. Ovdje ga zanima vrt benediktinki i reljef *Bijeg u Egipat* iz 11. stoljeća u Arheološkom muzeju. U obližnjem Trogiru nastaje vrlo poznata snimka dječaka koji prenosi drvena vrata; zatim snima majku i dijete pred srednjovjekovnom kućom, djecu ispred katedrale. Srednja Dalmacija obuhvaćena je prizorima Dioklecijanove palače, splitske tržnice, vinograda kraj Omiša, dekoracija na koje je naišao na starim kamenim kućama.

Iz Omiša ide u Komin i zatim kroz neretvansko ušće prema Mostaru, otkud potječu bilješke<sup>20</sup> o mnoštvu turskih utjecaja na koje nailazi u kavanama i na ulicama. Snima seljaka ispred plakata za koncert Igora Ojstraha, žene na tržnici, žene s djecom, žene u dvorištu džamije. U Sarajevu mu pozornost privlači dječak u igri s pištoljem, u jednom kadru zahvaća seljake i turiste, kao i most kraj kojeg je ubijen Franz Ferdinand. Snima i udubljenje na pločniku – stope Gavrila Principa na koje staju turisti i djeca imitirajući njegove pokrete pri napadu. Jedan je film snimljen na mjestu gdje se čuvaju dokumenti o životu, obitelji i smrti Gavrila Principa. U Dubrovniku fotografira obližnje vinograde i znameniti tramvaj, vojnike uz Onofrijevu fontanu, svećenika u razgovoru s mladim djevojkama, Nijemce koji kupuju suvenire na tržnici, seljake, turiste i mladu Jugoslavenku u Galeriji moderne umjetnosti. Nakon Dubrovnika odlazi u Sveti Stefan, zapisujući impresije o ribarskom mjestu iz 15. stoljeća izgrađenom na hridi i mostom povezanom s kopnom. Komentira zamjetan broj bogatih turista, stare kuće koje su temeljito prepravljene, zaključujući kako su u ovom vrlo traženom turističkom mjestu hoteli prvoklasni.

Idućih desetak filmova snimljeno je u Crnoj Gori, a bilješke uz negative uglavnom spominju starce, napuštena mjesta, seljanke na tržnici i tek poneki kadar u kojem bilježi relikvije svetaca i elemente povijesne kotorske arhitekture. Slična je situacija i na Kosovu, gdje obilazi manastire Peć i Dečane pa Prizren, snimajući tradicionalno odjevene ljude, starce, ali i seljanke u nošnjama dok zagledavaju u izloge dućana. U Makedoniji se interesira za detalje koji govore o potresu – sat na kolodvoru zastao u trenutku potresa, freske u bogomoljama, seljake, stada i polja. Tek poneki rijetko zabilježen detalj govori o elementima suvremenosti, poput novih kuća u Skopju čiju su izgradnju nakon potresa financirale vlade raznih svjetskih država. Čak će i uz autocestu između Skopja i Beograda naići na gotovo predvidljiv sraz dviju civilizacija i razdoblja, snimivši automobil kojim je netko zašao u polje.

Nešto drugačiju atmosferu bilježi u Beogradu, za koji spominje mjesta gdje se sastaju pisci, novinari i umjetnici, dok će uz snimke beogradskih veduta istaknuti da se zgrade vlade sele u nove dijelove grada ili na rub stare jezgre, te da takva tendencija postoji i u drugim gradovima. Gotovo posvuda gdje boravi snima djecu, starce, ljude na ulicama koji svojim skromnim zanimanjima poput vaganja djece zarađuju za život. Nigdje ne snima nove urede, industriju, fakultete i nova stambena naselja, no nemoguće je paušalno zaključiti da ga takve teme nisu zanimale. Ako bismo na tragu objavljenih fotografija i dnevnika snimanja bilo što zaključili, možemo reći da lokalni suvremeni život očito nije izazvao njegovu pozornost. U fokusu su ljudi kojima pristupa na svojstven način, tragajući i za elementima humora na koje neočekivano nailazi. Zanima se za odnos stanovnika prema religiji, bilježi bogobožnost i narodne religijske svetkovine. Pred odlazak u blizini Zagreba snima posječenu šumu, starca kako izlazi iz nekog dućana, prodavačicu cvijeća. Na povratku u Sloveniju bilježi njemačke turiste i ono što podrazumijeva pod alpskim turizmom, svadbu u središtu Ljubljane, dok je posljednji film snimljen u nekom slovenskom hodočasničkom mjestu kojem nije zapisao ime. Manji odabir fotografija iz ove serije ustupio je za objavu u časopisu Asahi Camera Japan.

Cartier-Bressonov stil teško je jednoznačno odrediti. Riječ je o jednom od najvećih imena reportažne, ali ne i dokumentarne fotografije. On je humanist čije su poruke složene. Ne iznenađuje da je sudjelovao u izložbi *The Family of Man*, no dok je njezin začetnik Steichen daleko više slijedio Sieglitza, Cartier-Bresson u izrazu je bliži Walkeru Evansu i njegovu lirskom dokumentarizmu. I jednom i drugom uzor je bio Atget; važna im je fotografija kao dokument u kojem mora biti prisutna emocija koja nije vidljiva na prvi pogled i otkriva se tek pažljivijem promatraču.

Unatoč tome što nam je dostupno relativno malo fotografija snimljenih u Jugoslaviji, pa čak i unatoč svojevrsnom klišeju o kojem bismo mogli diskutirati na temelju njegovih komentara u dnevniku snimanja, Cartier-Bressonova poetika ove serije evidentno počiva na odlučujućem trenutku. Pritom nije riječ samo o pojavnosti samog trenutka nego njegovu značenju u kontekstu cjelokupne povijesti. A ta se povijest sastoji i od banalnog i smiješnog i tužnog, što sve uravnoteženo rezonira unutar kadrova. Važan je i njegov interes za ples, na temelju kojeg je razvio osjećaj za

reakciju na raspored i kretanje tijela u prostoru. U ritmu likova na njegovim fotografijama moguće je prepoznati potrebu za stalnim pritjecanjem informacija. Važno je istaknuti i povezanost fotografskog pristupa zasnovanog na odlučujućem trenutku s tradicionalnim etnografskim udubljanjem u određenu temu.<sup>21</sup> Pritom taj jedan trenutak ima istovjetno značenje i omogućuje postizanje vizualnog oblika koji zadovoljava sve one „ekspresije” za koje je u nekom drugom načinu istraživanja potrebno više vremena. U krajnjoj liniji, njegov stil doista potvrđuje funkcioniranje unutar kulturne sfere koja je koncentrična i multikulturalna, a ne centristička i hijeratska, da se poslužimo riječima Irit Rogoff.

Spomenimo nekoliko prizora iz serije snimljene 1965. koje je Cartier-Bresson sam uvrstio u svoje fotomonografije:<sup>22</sup> scena iz Prizrena osobita je jer postoji u dvije verzije, pa u kretanju muškog lika u središtu kadra uočavamo autorovu sposobnost da ga ritmički definira. Čak i raspored fiksnih prostornih elemenata – grubo ožbukanih zidova kuća – pridonosi izmjeničnom ritmu koji je zaustavljen u snažnom detalju, okomici stupa ulične rasvjete. Sjajna fotografija dječaka koji nosi drvenu ploču tek je recentno došla u fokus. Dječak je snimljen u Trogiru, što doznajemo iz dnevnika snimanja, gotovo posve uklopljen među strukture zidova i kamenog tla. Razgovor dvojice muškaraca u turskoj kavani u Mostaru sadrži Bressonovu humorističnu notu – spomenimo dva para naočala, zatim ruku te rastvorene usne koji su karakteristični i za određen tip pjevanja u pojedinim krajevima bivše Jugoslavije. Gotovo karikaturalan lik prodavačice cvijeća snimljen je u Zagrebu. Niska debela žena nosi pregaču i maramu cvjetnog uzorka, a njezino grubo i na prvi pogled nesimpatično lice odudara od živopisnih rascvjetalih buntova. U sceni snimljenoj pred nekom dalmatinskom katedralom muškarac razgovara s dvije časne sestre. U prednjem planu dvije djevojčice zbunjeno, možda čak preplašeno gledaju u stranu. Njihovi su svjetovi istodobno bliski i posve različiti, jedan usidren u izoliranom svijetu religije, drugi nedužan i bojažljiv u iščekivanju budućnosti. Lijepa je scena s dvije zagrljene djevojčice u Sarajevu, čija je nježna gesta u suprotnosti s oporom atmosferom kroz koju koračaju i u kojoj zapravo ne nalazimo prepoznatljive urbane elemente.

Ispolitiziranost društvenog prostora sasvim je sigurno mnogo vidljivija iz teksta kojim Arno Karlen opisuje svoje putovanje Jugoslavijom. Istaknula bih autorovo inzistiranje na elementima ruralnosti i zaostalosti, opširnim opisima svega onog za što je uvjeren da predstavlja svijet zaustavljen izvan Zapadne Europe. Ovaj drugi i drugačiji svijet prepun je snažnih kontrasta i složenih promjena u okruženju u koje, navodno, nitko nije zadirao stoljećima. Sanitarni su uvjeti često zastrašujući, ljudi još uvijek jedu prstima iz jedne zdjele, podozrivi su prema strancima. Čini se da se tek ponekad susreo s detaljima bilo kakve modernizacije koja sredinom 60-ih godina ipak nije bila rijetkost. Pa i odabir Cartier-Bressonovih fotografija zapravo slijedi ideju teksta, i mogli bismo bez okolišanja zaključiti da je prvenstveno riječ o redakcijskom, a ne autorskom odabiru. Na neki su način fotografije Cartier-Bressona vizualni *potpourri* i gotovo da služe kao opravdanje estetike kolonijalizma koja se prema određenim sredinama ponaša pokroviteljski, tumačeći njihovu poziciju kao klasno i rasno



podređenu. Bressonove fotografije iskorištene su na način koji podsjeća na Steichenovu izložbu, gdje su prikazi bili povezani „poput riječi u rečenici kako bi prenijeli određenu poruku relativno pasivnoj publici”.<sup>23</sup>

U svojem tekstu *Terra Infirma – Geographies and Identities*, koji je kasnije proširila u knjigu, Irit Rogoff uz ostalo upozorava na konvencionalne sustave znakova koji služe za označavanje bilo kojeg oblika koherentnog, ujedinjenog nacionalnog ili društvenog identiteta i njegova legitimnog odnosa prema određenom mjestu.<sup>24</sup> U slučaju da takvi znakovi ostanu nevidljivi, posljedice mogu biti razorne, a ona ih dokumentira nizom sukoba na raznim stranama svijeta, agresivnim stanjima kojima određena grupa ljudi uzima za pravo odvojiti se od drugih, od drugačijih po rasnoj, nacionalnoj, vjerskoj ili nekoj drugoj osnovi. Sustavi znakova također su podložni promjenama kao nužnom dijelu civilizacijskih procesa. Znakovi utječu na problem reprezentacije, dok u strukturi odnosa moći indiciraju odgovorne za produkciju, kontrolu i diseminaciju reprezentacije.

Do koje se mjere geografijom možemo koristiti kao argumentom u raspravi o reprezentaciji suvremenih identiteta? Što se događa u trenutku kulturalnog premještanja i možemo li ono što vidimo podvesti pod kolonijalizam zapadnog svijeta, čija je dugovječnost jedan od argumenata kojim se opravdava? Je li znanje o određenom području, ma koliko površno bilo, odraz odnosa moći? Rogoff se ne slaže s mišljenjem o geografiji kao mjestu, već smatra da je geografija „uvijek princip uređenja i teorija saznanja”.<sup>25</sup> Dakako da u tom stavu pronalazimo uporište za metaforu o prtljazi koju će svatko u određenoj mjeri nositi sa sobom dok istražuje neko mjesto kao zbir subjektivnih informacija i stavova.

Označava li fotografija snimljena u nekoj stranoj ili manje poznatoj sredini kraj putovanja ili njome tek započinje ono buduće? Putovanja skraćuju udaljenosti u smislu prostora i vremena, no što je s razumijevanjem onoga na što nailazimo? Je li prostorno-vremensko skraćivanje stvorilo novu geografiju, i ako je, zašto ta „nova geografija” i dalje počiva na potrazi za tragovima prošlosti? Jesmo li pitanja koja želimo raspraviti isuviše opteretili prtljagom, uz koju neizbježno vežemo neokolonijalne ideologije? Čine li nas tuđa stanja siromaštva ili iskustva koja pripadaju drugom vremenu i svjetonazoru boljima ili barem drugačijima?

Jesmo li u slučaju dvojice fotografa konfrontirani sa stereotipima i postoji li, uz njihovu, neka druga slika koja ovom prilikom nije posredovana? S kulturalnim procesima dekolonizacije na europskom tlu započinje se odmah nakon Drugog svjetskog rata, no daje li nam taj podatak za pravo upustiti se u, kako ga Irit Rogoff naziva, „semiotički informiran pokušaj rekonstrukcije preuzetih odnosa između značenja geografija i prikaza identiteta”?<sup>26</sup>

Čitajući tekst objavljen u Holidayu uz Bressonove snimke ne možemo izbjeći pomisao o zauzimanju pozicije pa i usporedbe s takozvanim *velikim tradicijama*. Je li

u slučaju dvojice fotografa uputno govoriti o konfrontaciji sa stereotipima? Značenje specifične lokacije, nacionalnog i kulturalnog identiteta određuje se u odnosu na već napisan narativ. Centar u kojem se uspostavlja hijerarhija negdje je drugdje, a mi smo u poziciji istražiti fotografsko mapiranje kao umjetničku formu. I svi prizori na koje pritom nailazimo svjedoče o pitanjima identiteta koja su postavljena strateški i institucionalno. Bez obzira na kvalitetu snimaka i vjerojatno izdvojene stavove njihovih autora.

---

<sup>1</sup> Paul Virilio, *Brzina oslobađanja*, prijevod Gordana V. Popović, Naklada DAGGK, Karlovac, 1999, 44–45.

<sup>2</sup> Roland Barthes, *Svijetla komora. Bilješka o fotografiji*, prijevod Željka Čorak, Antibarbarus, Zagreb, 2003, 11.

<sup>3</sup> Barthes, nav. djelo, 34, 35.

<sup>4</sup> Istraživanje sam poduzela 2014. godine u svrhu organizacije međunarodne konferencije o suvremenoj fotografiji *Metafora prtljage*, koja se održala u sklopu Rendez-vousa – festivala Francuske u Hrvatskoj (svibanj – rujna 2015.). U tu svrhu posjetila sam i istražila arhive Henrija Cartier-Bressona i Marca Ribouda u Parizu, dok sam ostala istraživanja komparativne literature obavila u Maison de la photographie i Bibliothèque Kandinsky, također u Parizu.

<sup>5</sup> Cartier-Bressonove fotografije bile su dio te manifestacije, dok Marc Riboud nije sudjelovao. No u njegovim radovima nailazimo na karakteristike koje u velikoj mjeri definiraju zbivanja na sceni sredinom pedesetih godina i možemo ih dovesti u vezu s tom izložbom.

<sup>6</sup> Barbara Auer, *Fotografie der 50er Jahre – Zwischen Abstraktion und Wirklichkeit*, Kunstverein Ludwigshafen am Rhein, 1998, 57.

<sup>7</sup> Projekt *The Family of the Man* Edwarda Steichena vidjelo je oko devet milijuna ljudi i općenito se smatra vrhuncem zanimanja za ljude. Ta je izložba svojevrsna potraga za neokaljanom utopijom koja je uz ostalo poslužila za uvrštavanje fotografije kao umjetničkog medija u muzeje, ali i prihvaćanje kod široke publike. Generacije fotografa dovodile su se u vezu s tim projektom. Iz današnje se perspektive i uz nužan kritički odmak, koji se dogodio posljednjih godina, smatra spektaklom masovne kulture kojim se uz pomoć klišeja i općenitih stavova – iskazanih kako slikama tako i kratkim opisima uz njih – nastojalo izbjeći uvijek problematičnu istinu.

<sup>8</sup> Tvrtko Jakovina, „Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945.–1974.“, *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950. – 1974.*, Muzej suvremene umjetnosti & Institut za povijest umjetnosti, Zagreb, 2012, 25.

<sup>9</sup> Graham Clarke, *The Photograph*, Oxford University Press, New York, 1997, 156, 157.

<sup>10</sup> Auer, nav. djelo, 9–10.

<sup>11</sup> <http://inmotion.magnumphotos.com/about/history> (pristupljeno 15. svibnja 2015.)

<sup>12</sup> Za daljnje kritičko razmatranje izložbe *The Family of Man* preporučujem zbornik tekstova Jean Back, Viktoria Schmidt-Linsenhof (ur.), *The Family of Man 1955 – 2001. Humanism and Postmodernism: A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*, Jonas Verlag, Marburg, 2004.; kao i prilog Sarah E. James, *A Post-Fascist Family of Man? Cold War Humanism, Democracy and Photography in Germany*, <http://oaj.oxfordjournals.org/content/35/3/315.extract> (pristupljeno 6. prosinca 2012.)

---

<sup>13</sup> Roland Barthes, *Mitologije*, prijevod Morana Čale, Pelago, Zagreb, 2009, 127.

<sup>14</sup> Allan Sekula, „Between the Net and the Deep Blue Sea. Rethinking the Traffic in Photographs”, Jean Back, Viktoria Schmidt-Linsenhof (ur.), *The Family of Man 1955 – 2001. Humanism and Postmodernism: A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*, Jonas Verlag, Marburg, 2004, 141.

<sup>15</sup> Za podatke povezane s boravkom Marca Ribouda u Jugoslaviji zahvaljujem Gerardu Denegriju, s kojim sam o tome razgovarala u proljeće 2015.

<sup>16</sup> Za dodatna saznanja i zapise uz negative zahvaljujem umjetnikovoj supruzi Catherine Riboud, s kojom sam razgovarala u Fundaciji Riboud u Parizu.

<sup>17</sup> Časopis Holiday, studeni 1965., Fondation Henri Cartier-Bresson, Pariz.

<sup>18</sup> [http://duncanmillergallery.com/press/marc\\_riboud.pdf](http://duncanmillergallery.com/press/marc_riboud.pdf) (pristupljeno 1. svibnja 2015.)

<sup>19</sup> Putovanje je trajalo pet tjedana, od 20. lipnja do 26. srpnja, a u Fundaciji Cartier-Bresson nalazimo podatke o ukupno 113 filmova koje je tom prilikom snimio. Poznato je da je Bresson snimao vrlo mnogo, sam je radio prvi odabir fotografija, koji je tradicionalno mnogo uži od snimljenog. Unatoč preciznim podacima pronađenima u njegovim zapisima, nemoguće je u potpunosti rekonstruirati točan broj razvijenih fotografija, a za ovo istraživanje osobito su mi bili zanimljivi komentari kojima je popratio pojedine trenutke. Nažalost, ne postoji mogućnost uvida u kontakte ili negative, tako da je ovo putovanje moguće vizualno predočiti samo s pomoću onih snimki koje su uvrštene u sam časopis, kao i nekoliko njih koje je Bresson objavio kasnije u svojim fotomonografijama. Iste godine boravio je u Budimpešti, Pragu i Londonu te snimao portrete suvremenika u Francuskoj sve do travnja kad odlazi u Njemačku i Kanadu. Nakon putovanja po Jugoslaviji odlazi na Aljasku u Anchorage, gdje snima ledenjake i ribolov na losose. Kolovoz provodi u Parizu, putuje u Moskvu pa u Japan, gdje ostaje do kraja godine, djelujući pod pseudonimom Hank Carter.

Itinerer je objavljen u: Peter Galassi, *Henri Cartier-Bresson. Un siècle moderne*, MoMA, New York, 2010., 319.

<sup>20</sup> Svi navodi o bilješkama i opisi preuzeti su iz njegovih zapisa koji se čuvaju u Fondation Cartier-Bresson u Parizu. U fundaciji nisam pronašla podatke tko ga je pratio na proputovanju ni kako se informirao, no očito je plan puta bio prethodno dosta precizno razrađen.

<sup>21</sup> “J'observe, j'observe, j'observe. C'est par les yeux que je comprends.” (Promatram, promatram, promatram. Razumijem zbog očiju.) Iako je Cartier-Bresson svoju metodu opisao kao kombinaciju reportaže, filozofije i analize (društvene, psihološke i drugih), njegovo razumijevanje prvenstveno počiva na viđenom. Clément Chéroux, *Henri Cartier-Bresson*, Centre Pompidou, Paris, 2014., 303.

<sup>22</sup> Henri Cartier-Bresson, *City and Landscapes*, Bulfinch, New York, 2001.

<sup>23</sup> Ferd Turner, „The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America”, <http://fredturner.stanford.edu/wp-content/uploads/Turner-Family-of-Man-PC-24.11.pdf> (pristupljeno 13. ožujka 2015.)

<sup>24</sup> Irit Rogoff, “Terra Infirma – Geographies and Identities”, *Camera Austria*, Graz, 43-44/1993., 70–81.

<sup>25</sup> Rogoff, nav. djelo, 71.

<sup>26</sup> Isto, 73.