

Summary

Photographs as Museum Objects or as Museum Documents

The slippery terrain of evaluation and classification of photographs as museum exhibits or as documents is, as in most other things, a matter of choice. One can very well imagine the case in which a photograph is at a future point of time transported from a reserve position in photographic archives (the allure of the past) to a select position in a museum collection. The media fact of serving a theme in photography can in that way be changed, in the sphere of museums, in one of the two following sequences: a public person – a document (the overbearing power of the theme) or else through the anonymity of the portrayed, especially if helped by an interesting treatment during the process of filming or developing – a museum object. The inventory of the visible thus becomes a bone of contention, but also a precise calibration for one's personal feeling of perception.

SABIRANJE FOTOGRAFIJA: AMATERSKI ILI PROFESIONALNI PROBLEM

Želimir Košević
Muzej suvremene umjetnosti
Zagreb

Danas, kada fotografska slika neizbježno postaje muzejski predmet i predmet mnogostrukog zanimanja, pitanje kriterija skupljanja fotografskih slika i stvaranja posebnih zbirki i odjela fotografija unutar muzejskih ustanova ili čak osnivanje posebnih muzejskih institucija posvećenih mediju fotografije ostaje na teorijskoj razini zanimljiv problem. Naravno, u času kada fotografija evidentno nestaje iz uporabe, teorijski problem potiskuje praksa hitnog spašavanja baštine nad kojom su se nadvili prijeteci oblaci propasti. To se posebno odnosi na zemlje gdje se nije na vrijeme shvatila magija prizora stvorenih u tom mediju i slojevitost poruka sadržanih u fotografskoj slici. Uza sve uvažavanje dramatičnosti problema spašavanja fotografske baštine, ovdje se želi skrenuti barem fragmentarno pažnja na nemali teorijski - estetski i muzeološki - problem skupljanja, čuvanja i prezentacije fotografske baštine. Medijske specifičnosti i njen reproduktivni potencijal čini fotografiju posebnim slučajem u muzejskoj praksi. Problem nije u tolikoj mjeri zaoštren tamo gdje fotografija kontekstualnom informacijom obogaćuje muzealiju (t.j. punjenu pticu, parni stroj ili kamenu sjekiru). Zaoštren postaje tamo gdje fotografija nije samo izvor dodatne informacije već može i treba progovoriti u svom punom značenju, to jest i kao "ogledalo" i kao "prozor", odnosno da u cijelosti bude jasan i njen "punctum" i njen "studium", što god pod tim R. Barthes mislio (sam kaže - ništa pogrdno!). To jest da se medij vidi i razumije "kao produžetak našeg vlastitog bića" u medijskom i komunikacijskom univerzumu kakav je predložio M. McLuhan. Ovom podužom rečenicom namjerno se unosi kaos u naizgled jednostavan stručni problem muzejskog skupljanja. O tom problemu malo ljudi misli, a još manje oni koji su zapravo direktno suočeni s tim problemom. Tim se bave estetičari, teoretičari komunikacija, postmoderni filozofi, S. Sontag, V. Flusser, D. Davis, A. Sayag, U. Eco i još poneko, nije važno. Važno je, i žalosno, da među onima koji ozbiljno promišljaju fotografiju i kojima je to posao, teorijsku stranu problema skupljanja fotografije najčešće ne vide, a ako ga uopće vide, vide ga ćoravim okom.

Ovdje se ne smatra potrebnim dati uvodnu informaciju o počecima skupljanja fotografskih slika i gubiti vrijeme i dragocjeni prostor na edukaciji. Informacija kako je u Francuskoj ili Velikoj Britaniji započelo skupljanje fotografija s Heliografskim društvom (u Parizu, naravno) ili Kraljevskim

(engleskim, dakako) fotografskim društvom u Londonu dostupna je već u temeljnoj literaturi o fotografiji. Manje je dostupna informacija kako su u Italiji već 1854. braća Alinari u Firenci osnovali arhiv, koji, a propos, postoji i danas. Ali to ovdje nije važno. Za nas, lokalno, neizostavno se treba sjetiti da je u zagrebačkome Muzeju za umjetnost i obrt 1939. godine osnovan fotografski odjel, ali to ovdje nije tema. Kolekcije poput one u Viktorija i Albert Muzeju u Londonu ili ona koja se nalazi u Muzeju moderne umjetnosti u New Yorku, Nacionalnoj biblioteci u Parizu, Getty muzeju u Los Angelesu i tako dalje, neupitne su po svom gigantizmu, pa ih se manje ili više uzima kao činjenica. To ne znači i kao uzor, budući da su poznati propusti u "popunjavanju" njihova fundusa i spašavanju fotografske baštine od strane izvan-institucionalnih ljubitelja fotografije i njihova prepoznavanja vrijednosti. Ovdje su nam na pameti slučajevi Atgetove (1857.-1927.) ostavštine ostavštine E.J. Bellocqa (1873.-1949.), koju pronalazi i otkupljuje američki fotograf Lee Freidlander, slučaj magičnih fotografija P. Moliniera (1900.-1976.) koje tek sada nalaze put do muzejskih zbirki ili zakašnjelog priznanja I. Cunningham (1883.-1976.), te priznanje osamdesetogodišnjem Josefu Sudeku (1896.-1976.), kojemu se na izmaku njegova

životna vijeka radi i priređuje prva retrospektiva u Pragu i Brnu.

Od šezdesetih godina, kada se može zabilježiti prvi jači muzejski interes za fotografiju, podjednako i za staru i za novu, pitanje kriterija, odnosno estetske prosudbe što je od fotografije vrijedno da bude pretvoreno u "muzealiju" postaje sve zaoštrenije.

U načelu problem se sastoji u sljedećem: koji sloj ugrađen u fotografsku sliku treba prepoznati i vrednovati. Sigurno je da će kustos kakvog povijesnog muzeja vidjeti u fotografiji prvenstveno dokument i na taj ga način čuvati, interpretirati i predstaviti publici. U socijalnim fotografijama L. Hinea (1874.-1940.) kustos bilo kakvog tehničkog muzeja prepoznat će (a tako i vrednovati) svjedočanstvo života i rada radničke klase u razdoblju industrijske revolucije. Ista fotografija u kolekciji muzeja za modernu umjetnost može biti sagledana drukčije. I tako dalje. Očigledno slojevitost značenja svake fotografske slike otvara niz interpretativnih mogućnosti, što je u izvjesnom smislu dopustivo ima li se u vidu interes prirodnjaka za ptice, arheologa za rimske zidine ili etnologa za narodno kolo. U tim slučajevima o fotografiji je riječ samo tangencijalno, to jest samo utoliko ukoliko se slika prepoznaje



Fotografija akcije "Zagreb, volim te" Tomislava Gotovca koju je 1981. godine snimio Mio Vesović
© Muzej suvremene umjetnosti

kao fotografska. Fotografska je slika, međutim, nešto sasvim drugo. Ona ima svoje medijske zakonitosti i estetski potencijal podložan, dakako, promjenama koji tek u rukama stručnjaka, to jest obrazovanog i specijaliziranog povjesničara umjetnosti može biti ispravno valoriziran.

Bez uvažavanja medijskih zakonitosti fotografske slike i prepoznavanja njena estetskog potencijala, fotografija u muzejskim fundusima gubi svoj smisao i postaje dio arhivske gomile i "inventarnih omota", i u osnovi ne razlikuje se u vrijednosti od bilješki o porijeklu ili opisu predmeta. Danas, kada se sve više nastoji na kontekstualnoj intereptaciji muzejskog predmeta, fotografija postaje neizostavan dio jednog šireg informacijskog procesa. Loše fotografije za koje kustosi najčešće misle da dobro prikazuju ono što oni misle da je važno, stvaraju nepotrební šum i smetnju u komunikacijskom procesu. Narativni standardi muzejske komunikacije već su odavno dosegli metarazinu, a na toj razini fotografija prestaje biti samo dokumentarna slika, već je sastavni dio mnogo šireg i kompleksnijeg informacijskog i spoznajnog procesa.

Nema nikakve sumnje da je danas svaka fotografija dragocjena i da je potencijalno vrijedan muzejski predmet. Ovdje se ne govori o fotografijama kojima je mjesto u muzejskim ustanovama specifične namjene, posebnim muzejima fotografije ili posebnim odjelima kompleksnijih muzeja moderne ili suvremene umjetnosti. Fotografska slika dokument je samo svojim tankim vidljivim slojem. Njena dubina, njeni skriveni slojevi, govore mnogo više od njena dokumentarna značenja. Ta dubina svake fotografske slike navodi na mnogo pažljiviji odnos prema fotografiji kako u muzeju prirode, tako i u muzeju povijesti. Moment što je kamerom zabilježen čas nakon atentata na prestolonasljednika Ferdinanda u Sarajevu 1914. godine više je primjer dobre rane reporterske fotografije negoli povijesni dokumenat uhićenja atentatora. Danas antologijska fotografija majke s djetetom što ju je D. Lange snimila 1936. u Kaliforniji za potrebe američke administracije već je odavno nadrasla svoju dokumentarnost i postala nezaobilazni međaš u povijesti fotografije. Fotografije akcije Tomislava Gotovca, što ih je 1981. snimio Mio Vesović u Zagrebu, što su zapravo one: dokument ili samostalno umjetničko djelo? Hoće li ta serija fotografija u muzeju biti klasificirana u inventarnom omotu Tomislava Gotovca ili će kao fotografska slika biti pohranjena zajedno s ostalim fotografijama M. Vesovića?

To su pitanja s kojima će se susresti svaki kustos, a dileme neće biti lako riješiti. Ovdje se samo indicira problem teorijske naravi koji u praksi izaziva glavobolju. Ona je, dakako, manja kod onih koji su po naravi svoje struke dalji mediju fotografije. Tešku glavobolju imaju oni koji u cijelosti razumiju medij, njegova svojstva i koji pokušavaju da kaotičnom univerzumu fotografskih slika dadu prikladan oblik. Sigurno je jedno: za ispravno čitanje fotografske slike nije važno ono što se na njoj vidi, već ono što na njoj nije očito.

Summary

Collecting Photographs: An Amateur or a Professional Problem

Today, when photographs necessarily become museum objects and the object of manifold interest, the question concerning the collection of photographs and the creation of special collections and departments dealing with photographs in museum institutions, or even the establishment of special museum institutions devoted to the medium of photography remains an interesting problem on the theoretical level. Of course, at a moment when it is evident that photographs are disappearing from use, the theoretical problem is being pushed aside by the practice of an urgent salvaging of the heritage that is under immediate threat. With all due respect for the dramatic nature of the problem of saving the photographic heritage, here we wish to draw at least some attention to a significant theoretical - aesthetic and museological - problem of collecting, preserving and presenting the photographic heritage. From the sixties, a period in which we come across the first strong interest that museums show for photographs (both old and new) the question of criteria - namely aesthetic judgement concerning the elements that make a photograph valuable enough to turn it into a "museum object" - has become increasingly pressing. In principle, the problem can be broken down as follows: what is the layer that is incorporated in a photograph that needs to be recognised and valorised. A photograph is subject to rules governing the medium, and its aesthetic potential is, of course, subject to changes that can only be valorised correctly in the hands of an expert, namely in the hands of a trained and specialised art historian. Without recognising the rules of the medium of a photograph and its aesthetic potential, a photograph in museum holdings loses its meaning and becomes a part of a jumble of archives and "inventory wrappings", and is essentially no different from the value of notes concerning the origin or the description of an object. Today, when there is a growing insistence on the contextual interpretation of a museum object, photographs have become an irreplaceable part of a broader information process. The narrative standards of museum communication have long since reached their meta-level. And on this level the photograph stops being simply a documentary image and becomes a part of a far broader and more complex process dealing with information and cognition.