

ŠTO MUZEJI RADE S FOTOGRAFIJOM?

Hripsimé Visser
Stedelijk Museum
Amsterdam

Godine 1996. na skupu kustosa fotografije u Santa Barbari, Kalifornija, Carol Squiers održala je predavanje pod naslovom “Što muzeji rade s fotografijom?” Neke od tema o kojima je govorila bile su nedavni nestanak specijaliziranog fotografskog kritičara iz popisa osoba u novinama *New York Times*; tendencija fotografa da se ponovno vraćaju starim majstorima kao modelima; fenomen tretiranja tradicionalnih tehnika i procesa kao ‘novih’, i mnoštvo kustosa moderne umjetnosti čije razumijevanje fotografije pretežno potječe iz njenog korištenja unutar konteksta konceptualne umjetnosti. Ta je kritika podsjetila na mnoge diskusije i članke koji su se pojavljivali tijekom osamdesetih godina ovog stoljeća, poput dijaloga između Bena Lifsona i Abigail Solomon-Godeau objavljenog 1981. godine u časopisu *October*, koji se dotaknuo tema poput nepostojeće, ili ekskluzivno formalističke kritike fotografije, tendencije muzeja da svode sve medije pod zajednički nazivnik Umjetnost, i važnosti fotografskih žanrova.¹ Godine 1982. Allan Sekula objavio je “O izumu fotografskog značenja” u kojem je analizirao, na temelju dvije slavne fotografije – *The Steerage* Alfreda Stieglitza i *Immigrants Going Down a Gangplank* Lewisa Hinea – kako fotografije poprimaju značenje kroz povijesno uspostavljena mišljenja o samom mediju, kao i o statusu fotografa.² Iste godine, Christopher Phillips objavio je u časopisu *October* “Sud fotografiji”, članak koji je utvrdio modernističke strategije kustosa Muzeja moderne umjetnosti iz New Yorka i njihovu misiju vraćanja umjetničkog statusa fotografiji.³ Tijekom druge polovice desetljeća, Donna Schwartz, istraživačica na Sveučilištu u Minnesoti napisala je nekoliko članaka u kojima je raspravljala o retorici svijeta umjetnosti, te je tome podvrgnula čak i izvještavanje o fotografiji.⁴ Zanimljivo je da kustosi koji su prisustvovali konferenciji u Santa Barbari gotovo i nisu reagirali na davanje znaka za uzburanu Carol Squiers. Umjesto toga, opći odgovor bio je taj da su zadovoljni što se fotografija barem ozbiljno shvaća u svijetu umjetnosti. Njihova, uglavnom optimistična, očekivanja bila su da će razumijevanje fotografije napokon porasti, i da bi čak i neortodokсни odabiri ili kombinacije fotografije s drugim medijima mogli postaviti fotografiju u neuobičajenu, ali zato osvježavajuću novu perspektivu. Svatko tko pogleda popis izložaba o kojima se najviše govorilo posljednjih godina može zaključiti da se ovaj medij zaista ozbiljno shvaća u svijetu umjetnosti. Daljnje razmatranje, usprkos tome, pokazalo bi da je to točno uglavnom samo za specifične vrste fotografije: ili one koje se temelje na mnogo

varijanti konceptualnih i post-konceptualnih strategija ili one koje se vraćaju na impulse dokumentarnijeg tipa (u potonjem slučaju, posebice one koje su i monumentalne i u boji). Ukratko, fotografija koje se podredi umjetničkoj pretenziji i upotrebi – ili ona koja je rad *auteura* – nema nikakvih problema u ispunjavanju neophodne uloge u raspravi o suvremenoj umjetnosti. Da bi se potvrdila ova teza, treba samo pogledati istaknuto mjesto koje je posvećeno fotografiji u Documenti 1997. godine, gdje je naglasak stavljen na fotografije označene kao “tableau” u skladu s novorazvijenom teorijom koja slike doživljava kao autonomne i uspoređuje ih sa slikarskim objektima napravljenim za izložbu: slike s povijesnom genealogijom u koje spada samo odabrani broj fotografa, oni koje se ne predaju slučajaju, kaosu ili sveuključivoj koncentraciji na subjekt.⁵

Sam po sebi, razvoj teorije smatra se važnim znakom dozrijevanja medija. Od Alfreda Stieglitza, teoretičari i fotografi su uzeli lijepu umjetnost za svoj uzor, razvijajući teorije koje su bile instrumentalne za otvaranje dijaloga između fotografije i klasičnijih lijepih umjetnosti. Svaki put sa fotografi sretno raspršavali dogmu i formalizam do kojih je to neizbježno vodilo. Spominjući samo dva primjera: konsternacija s kojom je dočekana “antiestetika” knjige Roberta Franka *The Americans* i nedavni muzejski uspjeh kojim su nagrađene fotografije Nan Goldin inspirirane njenom autobiografijom.

Ironično je to što je Robert Frank tako čvrsto stavljen izvan modela tableua baš zbog svog romantizma, podjednako kao i zbog svoje subjektivnosti; a pristup Nan Goldin, koji počiva na asimilaciji estetike brze snimke, nije (barem za sada) naišao na odobravanje “akademika”.

Centralni problem fotografije – a ja svakako nisam prva koja upozorava na njega – jest sadržaj, kratko i jasno. Fotografija je prije svega prikaz nečega. Postoje ljubitelji fotografije koji su toliko uzeli k srcu ovu fundamentalnu istinu da smatraju transparentnije forme fotografije, poput dokumentarnih ili novinarskih reportaža, jedinim pravim fotografijama; sve ostalo smatraju propagandom, kao što je slučaj s modnom ili reklamnom fotografijom, ili umjetničkom. U krajnjoj analizi, ovaj pristup proistječe iz ekstremnog tipa otpora primjenjivanju koncepta poput “*auteur*”, “vizija”, “stil” i “*oeuvre*” onome što je u krajnjoj liniji mehanički medij. Iako prihvaćam vrijednost takvih termina i koncepta iza njih, vidim njihovu relativnost u ulozi modela za ukupnu povijest fotografije. Kada se termin “*tableau*” primjenjuje na segment suvremene fotografije, on je svakako legitiman, ali snažno se protivim kada se koristi kao sveuključiva kategorija koja podsjeća na akademizam povjesničara umjetnosti.

Usprkos tome, ja sam odgovorna za zbirku fotografija u muzeju moderne umjetnosti i povijest te zbirke, a njeno stvaranje i njen sadržaj primjer su nekih od problema s kojima se sada suočavaju oni koji skupljaju fotografije u muzejskom

kontekstu. Kao i odjel primijenjenih umjetnosti Muzeja Stedelijk, koji je uspostavljen 1935. godine, ta fotografska zbirka rođena je (1959. godine) na inicijativu tadašnjeg direktora Willema Sandberga, po uzoru na Odjel za fotografiju Muzeja moderne umjetnosti, New York.⁶ Isto tako, tu je bila i grupa nizozemskih fotografa – prva generacija profesionalnih dokumentarista u Nizozemskoj koji su prikazali svoje fotografije u muzeju – koja je utjecala na prve akvizicije. Sandbergov način razmišljanja bio je jednostavan: nije važno da li je fotografija umjetnost ili nije, nego je važno jesu li fotografije koje muzej kupuje ili izlaže napravili umjetnici. Tijekom prvih godina skupljanja, ključne su riječi bile *angažiranost*, u duhu humanistički orijentirane vrste reportažne fotografije koja je prevladavala u to vrijeme, i *osobna vizija*, termin koji relativizira mehaničku prirodu fotografije i dopušta učvršćenje ideje umjetničkog poziva.

Muzej je tek u drugoj polovici sedamdesetih godina zaposlio kustosa za fotografiju i počeo tražiti povijesne uzore za organizaciju zbirke. Između dva najpoznatija akademska pristupa fotografiji, od koji je prvi pristup Helmuta i Alison Gernsheim, a drugi pristup Beaumonta Newhalla, muzej se odlučio za ovaj potonji, preferirajući pristup sa stajališta povijesti umjetnosti s naglaskom na estetici. Ali kako su financijska sredstva muzeja bila ograničena, a cijene fotografija su rasle, uspostava opsežne zbirke – pa čak ni njen spomen – više nije bila moguća. Usprkos tome, s puno ljubavi i znanja, skupljena je uzorna zbirka fotografija koja omogućuje pregled najvažnijih tema u fotografiji 20. stoljeća.

Zbirka fotografija Stedelijk muzeja funkcionirala je – i nastavlja funkcionirati – zajedno sa zbirka slika i skulptura, koje isto tako uključuju fotografske radove konceptualne umjetnosti koji su usput nabavljani tijekom sedamdesetih i osamdesetih godina. Tek kada su nabavljene postmodernističke fotografije Cindy Sherman i Geralda Van Der Kaapa tijekom osamdesetih, sagrađen je most između dvije zbirke: most koji je nadalje učvršćen nedavnim fenomenom *“tableau”* fotografije. Ali iza riječi “uzorna” koju sam upotrijebila za opis muzejske zbirke fotografije krije se problem; to jest, poteškoća u predstavljanju tek jednog ili dva primjera historijske fotografije da bi se shvatio ukupni *oeuvre* određene fotografije. Primjer za ovo su tri fotografije W. Eugena Smitha koje je muzej nabavio 1987. godine kao dio privatne zbirke nizozemskoga kolekcionara, koji je skupljao fotografije s gotovo Szarkowianskim smislom za estetičke nijanse fotografije kao vizualnog jezika. Jedna od tih fotografije je slavna *“Tomoko in the Bath”* iz Smithove reportaže iz 1971. godine o posljedicama otrovanja živom u Minamati u Japanu. Što znači ova fotografija kada je prikazana u muzeju? Prije svega, zbog svoje kompozicijske strukture, to je slika koja ukazuje na Pietu (*Oplakivanje Krista*), ikonografski motiv poznat diljem zapadne civilizacije kao bezvremenski, snažan ali i simbolični prikaz patnje i majčinske ljubavi. Nadalje, to je lijep primjer

skulpturalnog učinka koji fotografija može postići uz pomoć dramatičnog, gotovo rembrandtovskog načina osvjetljenja, koje u ovom slučaju osvjetljuje oba tijela nasuprot zatamnjenoj pozadini. Ali naposljetku, ako se pokloni pozornost opisu fotografije, to je izolirani fragment reportaže o posljedicama nekontroliranoga kapitalizma koji ne poštuje nikoga i ništa što mu stane na put. Predstavljanje ove fotografije u muzejskom kontekstu primjer, je društvenog angažmana mnogih fotografa 20. stoljeća, na primjer angažmana Weegeea, Roberta Cape, Leonarda Freedra ili Koena Wessinga, ali je nepravedno odvojeno od svog prvotnog integriteta, konteksta i naracije. Jedan od najuznemiravajućih primjera estetizacije fotografije bila je Magnumova izložba koja je bila na turneji po Europi i Sjedinjenim Državama tijekom kasnih osamdesetih godina dvadesetog stoljeća.⁷ U prvotnom postavu izložbe, pomno odabrane fotografije najpoznatijih prizora poslijeratne reportaže bile su postavljene jedna do druge isključivo po vizualnoj osnovi s jednim jedinim ciljem pojašnjavanja bogatstva fotografskog izraza. Kasnije, u drugom postavu odabir fotografija je razmješten u skladu s kronološkim i geografskim kontekstom mnogih fotografija, i nekoliko potpunih reportaža je predstavljeno u njihovu originalnom obliku prijeloma za časopise, u cilju obnavljanja narativne funkcije slika. Sada mnogi fotografi različitih uvjerenja vide izložbu, privatnu zbirku i muzej kao prikladni podij, koji fenomen podupire tržište umjetninama i novi status koji je fotografija zadobila; i kao što se može zaključiti iz formata i vizualnih strategija koje fotografi odabiru, fotografije se sve češće obraćaju specifično tim okvirima. Fotografije koje se temelje na promišljanju “stvarnosti” nadalje su oslabljene korištenjem digitalnih procesa, koji dopušta i činjenicama i fikciji ulazak u nešto slično plesu sv. Vida. Zbog toga, razni nivoi značenja koja se mogu pronaći u fotografiji se smanjuju – a često ih smanjuju sami fotografi – na čisto vizualna značenja, na vizualne prikaze lijepe umjetnosti. čak i kritičke strategije generacije *Pictures*⁸, koja se usredotočila na načine na koje fotografski prikazi funkcioniraju u društvu, nisu rezultirale konačnom dekonstrukcijom ove, prije svega “modernističke”, paradigme. Jedan od razloga je to što su djela takvih “postmodernih” autora bila ili previše ilustrativna ili preusko povezana s jezikom kao formom vizualne kritike, što neizostavno vodi u slijepu ulicu, kao što to pokazuje nedavni povratak slikanju umjetnika poput Richarda Princea. Radikalna kritika prikaza umjetnika i teoretičara Allana Sekule isto je tako posljednjih godina utrla put uspostavljanju položaja koji priznaje estetsku moć čisto vizualnog.

Naposljetku, fotografija su prije svega prikazi. Tako, njen “opstanak” kao medij kojem muzeji posvećuju posebne odjele na kraju krajeva ovisi o vizualnoj i estetskoj vrijednosti svake fotografije. Inzistiranje da se Smithova *“Tomoko u kadi”* prikazuje samo u svom prvotnom kontekstu, isključivo unutar okvira cijele reportaže, bilo bi jednako tako ekstremno kao i inzistiranje da se srednjovjekovni oltari mogu prikazati samo u

crkvama. Pa ipak, kada se fotografski žanr nasumce prebacuje u dominantni kontekst "lijepe umjetnosti", to ponekad ostavlja sumnjivi okus u ustima. Primjer za to je odgovor fotografskog kritičara Michaela Guerrina na nedavni festival fotografije u Arlesu. Guerrin se potužio na zbrku koja može nastati kada se autonomne fotografije, obiteljski snimci, arhivni materijal i fotografska reportaža grupiraju zajedno na festivalu pod zajedničkom temom "moć i njene tragične posljedice".⁹ Sve fotografije, bez obzira na to kako bile grozne i konfrontacijske po prizorima koje prikazuju, neizbježno postaju estetske; a fotografije izvan konceptualne umjetnosti će gotovo uvijek izazivati voajerske tendencije. Postoji mnogo načina na koji se fotografija koristi, i njena krajnja vrijednost, kako god krhka ona bila, leži u njejoj sposobnosti prikazivanja kaleidoskopa načina na koje se ona odnosi na stvarnost.

U isto vrijeme, nedavni uspjesi fotografa poput Goldinove "dokazuju" da, u stvari, vrlo staromodna i prije svega fotografska forma naracije još uvijek ima svoje prirodno mjesto u suvremenoj umjetnosti u potrazi za opipljivošću, autentičnošću i direktnim iskustvom na svim razinama. Vrlo je vjerojatno, usprkos tome, da će kolekcije fotografija poput ove Goldinove nesumnjivo biti svedene na hrpu prikaza, kao što se to događalo i u prošlosti, a da će se na njen dirljivi autoportret, nakon što ju je pretukao njen ljubavnik, gledati kao na radikalnu estetsku strategiju i simbol zlostavljanih žena.

Bilješke:

- 1 Ben Lifson i Abigail Solomon-Godeau, *Photophilis: A Conversation about the Photography Scene*, u *October*, br. 16, 1981.
- 2 Allan Sekula, *On the Invention of Photographic Meaning*, u Victor Burgin, (ur.), *Thinking Photography*, London i Basingstoke, 1982., str. 84-109.
- 3 Christopher Philips, *The Judgement Seat of Photography*, *October*, br. 22, 1982., str. 27-63.
- 4 Vidi: Donna Schwartz, *On the Line: Crossing Institutional Boundaries between Photojournalism and Photographic Art*, u *Visual Sociology Review*, sv. 5, br. 2, Zima 1990., str. 22 - 29.
- 5 Vidi: Jean Francois Chevrier, *Die Abenteurer der Tableau-Form in der Geschichte der Photographie/les Aventures de la forme tableau dans l'histoire de la photographie*, u *Photo-Kunst. Arbeiten aus 150 Jahren*, Stuttgart, 1989., str. 9-45. u njemačkom izdanju i str. 97-81. u francuskom izdanju
- 6 Vidi: Hripsime Visser, *Introduction u 100 Photographs from the Collection of the Stedelijk Museum, Amsterdam*, Bussum/Amsterdam, 1996.
- 7 Izložba *In Our Time. The World as Seen by Magnum Photographers* počela je putovati u 1989. godini, u organizaciji American Federation of Arts u suradnji s Minneapolis Institute of the Arts
- 8 Termin generacija "Pictures" ("Slika") potječe s izložbe pod istim nazivom koju je 1977. godine organizirao Douglas Crimp u Artists' Space u New Yorku. Izložba je uključivala radove Troya Brauntucha, Jacka Goldsteina, Sherrie Levine, Roberta Longa i Philipa Smitha. Ova izložba i tekstovi koje je Crimp objavio u časopisu *October* bile su prve reference na ono što se ubrzo počelo nazivati 'postmodernom' fotografskom umjetnošću.
- 9 Michael Guerrin, *Se souvenir, culpabiliser, compatie*, u *Le Monde*, 14. srpnja 1997.

Ljubaznošću autorice teksta gospode *Hripsime Visser* preuzeto iz knjige: Veronica's *Revenge (Osveta Veronike)*, Elizabeth Janus, ur., (Scalo), Zürich, Berlin, New York, 1998.

Prijevod s engleskog jezika: **Marijana Javornik**

FOTOGRAFSKA ZBIRKA U MUZEJU FOLKWANG U ESSENU

Florian Ebner
Bochum

Jedna od rijetkih sačuvanih snimki Maxa Buchartza pod naslovom *Lotte (Oko)*, predstavlja slikovni logotip zbirke fotografija u Muzeju Folkwang, a ujedno simbolizira značenje fotografije dvadesetih i ranih tridesetih godina za tradiciju tog medija u gradu Essenu, najvećoj metropoli Ruhrske oblasti. Na međunarodnoj je fotografskoj sceni *Fotografska zbirka* odavno postala sinonimom za ozbiljno bavljenje umjetničkom fotografijom. Iako sama prikupljačka aktivnost seže tek 40 godina unatrag te u usporedbi s drugim ustanovama u Njemačkoj nije rezultirala najopsežnijim fundusom, odjel fotografija Muzeja Folkwang sa svojim se simbiotičkim djelovanjem u smislu izlaganja i prikupljanja povijesne i suvremene građe smatra na području fotografije jedinstvenom njemačkom institucijom prepoznatljiva značaja. Kako je već na početku "Lottino oko" bilo izraz *Novog viđenja* ("Neues Sehen"), a osnivač zbirke Otto Steinert kasnije je svoj pogled usmjerio i na povijesne slikovne kreacije tog medija i na *subjektivnu fotografiju* svoga vremena, tako se i u viziji današnje kustosice Ute Eskildsen nastavlja dijalog između recepcije povijesti i promicanja avangarde.

Otto Steinert i počeci prikupljanja Fotografske zbirke

Povijest *Fotografske zbirke* započinje godine 1959. prezentacijom druge zbirke fotografija, tj. kolekcije Helmuta Gernsheima, koja se, međutim, konceptijski temeljito razlikovala od kasnije zbirke Muzeja Folkwang¹. Otto Steinert, voditelj *radne grupe za fotografiju* na Školi za oblikovanje Folkwang (Folkwangschule für Gestaltung), koji je upravo te godine nastupio službu, tom se izložbom prvi put javlja i kao gostujući autor izložbe. Ista izložba čini ishodište za godišnje *Priloge povijesti fotografije* (Beiträge zur Geschichte der Fotografie), koji se do 1978. priređuju u prostoru Muzeja Folkwang. Već je ranije fotograf i pedagog Otto Steinert, tada još predavač na *Državnoj školi za umjetnost i obrt* (Staatliche Schule für Kunst und Handwerk) u Saarbrückenu, koji nabavlja fotografije i priređuje tri važne izložbe o *Subjektivnoj fotografiji* (1951., 1954. i 1958.), bio svjestan umjetničke vrijednosti fotografije i studijske vrijednosti izvorne slike. U okviru predavačke djelatnosti i usporedo s postavljanjem izložaba u essenskom Muzeju Folkwang, od godine 1959. tako stvara zbirku s prvenstvenom didaktičkom namjenom kao i opsežnu stručnu biblioteku o praksi, teoriji i povijesti fotografije. Pritom Steinert – suprotno od Gernsheimove