

FOTOGRAFSKI PRIZORI: dokumentarni pristupi i konstrukcije stvarnosti

■ JACQUES DEFERT

WILLIAM HENRY FOX TALBOT, *SJENIK,*
KALOTIPIJA, 1845.
†
WILLIAM HENRY FOX TALBOT,
THE HAYSTACK,
CALOTYPE PRINT, 1844.

HIPPOLYTE BAYARD, *AUTOPORTRET*
UTOPLJENIKA, IZRAVNI POZITIV, 1840.
†
HIPPOLYTE BAYARD, *SELF PORTRAIT*
AS A DROWNED MAN, DIRECT
POSITIVE PRINT, 1840.

Temu koju razmatram¹ predstaviti ću tako što ću spomenuti dvije fotografije snimljene neposredno nakon izuma fotografije 1839. godine.

Prva je *Plast sijena* koju je snimio William Henry Fox Talbot i objavio 1845. godine u knjizi *The Pencil of Nature*. Druga je *Autoportret kao utopljenik* koju je snimio Hippolyte Bayard 1840. godine.

Dakle, ove dvije slike datiraju iz ranih dana fotografije. Tada se fotografija smatrala običnim tehničkim izumom koji vjerno reproducira stvarnost. Baudelaire objašnjava da fotografija, kao „ponizna sluškinja” memorije, ne može težiti „prisvajanju područja neopipljivog i imaginarnog”; svojstvenog umjetnosti (*Salon* iz 1859. godine). No ove prve fotografije već tada propituju složen odnos koji ih povezuje sa stvarnošću i to im daje status „fotografskog dokumenta”.

Plast sijena

Fotografija je dobivena postupkom kalotipije na negativ papiru, koju je izumio Fox Talbot 1841. godine. Snimkom običnog plasta želio je dokazati da fotografija može prenijeti „mnoštvo detalja koji pridonose istini i realizmu prikaza”.

Fox Talbot također je ustanovio da fotograf u svojim slikama ponekad otkriva detalje koje nije primijetio dok je snimao: otkriva se jedan dio nepoznatog, onoga što je Walter Benjamin 1936. godine nazvao „optičko nesvjesno” (*Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije*).

Danas konstrukcija ove fotografije iznenađuje: vrlo usko kadriranje, masivni obujam plasta i grafička igra linija koju stvaraju ljestve i sjena čine geometriju koja više nema veze s pravilima koje zastupa slikarstvo, još uvijek akademsko u drugoj polovini 19. stoljeća. Nema nikakve simboličke dimenzije, nikakvoga pitoresknog slikovitog dojma ni pastoralnih ukrasa. Riječ je o formi koja se veže na iskustvo seljaka.

Snažna konstrukcija plasta Foxa Talbota postavlja osnove za ono što će postati fotografska estetika koju će Walker Evans nazvati dokumentarnim stilom, i čije će preobrazbe igrati ključnu ulogu u povijesti fotografije. “Odlukom da snimi plast s ljestvama i sjenom Fox Talbot na neki je način postavio scenu, neku vrstu rasporeda koji implicitno upućuje na to da je sjena podrijetlo fotografskog zapisa (po Pliniju) „poput teorije fotografskog promišljanja uključene u snimak”, kaže Jean-Christophe Bailly (*Trenutak i njegove sjene*).

Autoportret utopljenika

Od 1839. godine Hippolyte Bayard eksperimentira na izravnom postupku dobivanja pozitivna.

Na ovoj je fotografiji Hippolyte Bayard polugol, zatvorenih očiju, naslonjen na predmet koji slični na postament. Draperija koja mu pokriva noge i dio njegova tijela nastavlja se iza njega, kao da je umotan u nju i kao da ju je netko upravo otvorio. Stoga izgleda poput leša koji je upravo doveden u mrtvačnicu, što potvrđuje naslov slike i



teksta koji je dodao na stražnjoj strani. Vrlo ironičan popratni komentar uz taj prizor zapravo se odnosi na razočaranje jer ga je Akademija znanosti zaboravila u korist postupka za koji je Daguerre dobio rentu od francuske vlade.

Ovim prvim parodijskim prizorom u povijesti fotografije Hippolyte Bayard otvara nove mogućnosti u nastajućoj konvenciji fotografije kao precizne i vjerodostojne reprodukcije stvarnosti. No proći će mnogo vremena prije nego što će se uzeti u obzir posljedice toga proboja fikcije u fotografsku sliku i nego što će se početi raspravljati o načinima subjektivne konstrukcije stvarnosti u fotografskoj praksi.

Cijela povijest fotografije do danas se bavi pitanjem odnosa umjetnosti i fotografije te suprotnosti između dokumentarnih i umjetničkih praksi fotografskog medija (od piktorijalizma do umjetničke fotografije). No ta pretjerano sustavna i pojednostavljena suprotnost zapravo skriva složenost koja se nalazi u bilo kojoj fotografiji.

Ono što mene zanima u tim prizorima rane fotografije jest upravo jaz između *Plasta sijena* i *Autoportreta utopljenika*, ono što ih istodobno i razlikuje i zbližava: s jedne strane očito izravni dokumentarni prikaz koji sadrži u sebi neposrednost, kao što je inscenacija, a s druge strane očigledno teatralna slika koja je također znakovit dokument vremena i sukoba povezanih s počecima fotografije.

1. Fotografija i antropologija: upotreba fotografije iz znanstvene perspektive i popratne nejasnoće

Smatrana preciznijom i vjerodostojnijom nego crtež, fotografija je vrlo brzo postala idealno sredstvo „u službi znanosti”, osobito u kontekstu etnografskih ekspedicija koje su u to doba organizirale europske zemlje tada u punom zamahu kolonijalnih osvajanja. Godine 1852. Akademija znanosti preporučuje upotrebu fotografije „bez umjetnosti”, prema znanstvenim standardima.

Misija Dakar-Džibuti, neslaganja između Marcela Griaulea i Michela Leirisa oko načina snimanja fotografija obreda

Marcel Griaule i Michel Leiris sudjeluju u etnografskoj i jezičnoj misiji Dakar-Džibuti, koja se odvijala od svibnja 1931. do veljače 1933. u Africi, od Atlantika do Crvenog mora.

Griaule snima velik broj fotografija, a Leiris vodi svoj poznati dnevnik putovanja *Fantomska Afrika*, u kojem objašnjava neslaganja s Griauleom o načinu na koji snima religijske obrede: da bi dokumentirao događaj, Griaule postavlja promatrače na različita mjesta i želi snimati s dominantnog položaja, no time može ometati obred. Kad nije moguće fotografirati obred iz blizine, poput rituala u Etiopiji koji sadrže trans opsjednutosti, Griaule traži sljedbenike da ih „ponovno odglume” simulirajući padanje u trans.



MARCEL GRIAULE, ETIOPIJA, 1932.,
ŽRTVOVANJE BIKI
MARCEL GRIAULE, ETHIOPIA, 1932.,
SACRIFICING A BULL



MARCEL GRIAULE, ETIOPIJA, 1932.,
OPSIJEDNUTI U TRANSU
MARCEL GRIAULE, ETHIOPIA, 1932.,
POSSESSED IN TRANCE

Leiris sumnja u objektivnost načina snimanja koje je razradio Griaule i smatra da se „kroz subjektivnost (dovedenu do vrhunca) utječe na objektivnost”. Osuđuje prisutno nasilje onoga što smatra mehanizmom krađe i govori o Griauleovim rekonstrukcijama kao o „jadnim rekonstrukcijama” i „pretvaranjima”.

Griaule međutim vjeruje u moć otkrivanja fotografske slike. On nastoji reproducirati stvarnost u svojoj njezinoj složenosti na najobjektivniji mogući način, pa čak i s pomoću teatraliziranih rekonstrukcija (koje nam se danas čine još više vrijednima na znanstvenom planu jer su to jedini tragovi koji su nam ostali o obredima koji su nestali).

No zanimljivo je napomenuti da, ako se Griaule koristi fotografijom zbog toga što omogućuje različite perspektive, pa čak i rekonstrukciju, to je zato što više ne vjeruje u autentičnost slike „iz samog života”. Paradoksalno, Leiris će nakon toga usmjeriti svoja istraživanja na proučavanje složenih oblika teatralnosti te će predložiti koncept „proživljene teatralnosti” (u knjizi *Opsjednutost i pripadajući kazališni aspekti kod Etiopljana iz Gondara*, 1958.), dok će se njegovo književno djelo temeljiti na afirmaciji autobiografije kao fikcije. Pitanje o teatralnosti prikaza stvarnosti, čak i strogo dokumentarne fotografije, nalazi se u središtu rada suvremenog umjetnika Jeffa Walla.

Ekspedicija Claudea Lévi-Straussa u brazilskoj Amazoniji. Fotografije Lévi-Straussa i Luísa de Castra Farije, razlike pogleda

Godine 1938. Claude Lévi-Strauss u pratnji mladoga brazilskog asistenta Luísa de Castra Farije, odlazi na ekspediciju na sjeveroistok Brazila da bi proučavao indijansko stanovništvo. Obojica neprestano fotografiraju. Godine 1955. Lévi-Strauss objavljuje *Tužne trope*, knjigu koja sadrži 56 fotografija. Mnogo kasnije, 1994. godine, objavio je knjigu u velikom formatu posvećenu isključivo svojim brazilskim fotografijama, *Saudades do Brasil*. Zatim u 2001. godini Castro Faria, tada jednako star kao i Lévi-Strauss, objavljuje u Brazilu knjigu fotografija sličnog formata, sa 256 fotografija, pod naslovom *Drugi pogled*.

U uvodu knjige Lévi-Strauss predstavlja *Saudades do Brasil* na podjednako nostalgičan i filozofski način: fotografije američkih Indijanaca otkrivaju njegovu tragičnu viziju povijesti. Tragedije koje su doživjeli od 1492. za njega su simbol sudbina koje su danas postale univerzalne: „Od sada smo svi Indijanci, sada radimo sebi ono što smo njima činili.”



LUIZ DE CASTRO FARIA, DRUGI POGLED,
GLAVOMET S LOPTOM IZRADENOM OD SMOLE MANGA
LUIZ DE CASTRO FARIA, SECOND GLANCE,
PLAYING HEAD-BALL WITH A MANGO-RESIN BALL



CLAUDE LÉVI-STRAUSS, SAUDADES DO BRASIL (NOSTALGIJA ZA BRAZILOM)
IGRE LOPTOM NA PUSTINJSKOM PODRUČJU
CLAUDE LÉVI-STRAUSS, SAUDADES DO BRASIL (NOSTALGIJA FOR BRAZIL)
BALL GAMES AT A DESERT REGION

Već je u *Tužnim tropima* Lévi-Strauss osudio zla „razdražene civilizacije koja se množi”. Toga je bio svjestan već od 1955. godine, kada je svjedočio o jednom svijetu koji nestaje.

Lévi-Strauss i Castro Faria često su snimali iste scene, ali ako usporedimo njihove fotografije, vide se razlike u njihovim pogledima i načinu na koji shvaćaju svijet.

Za razliku od Lévi-Straussa, Castro Faria daje prednost širokom kutu snimanja, ne radi izreze, pa se tako u pozadini vide vojarnje, ograde, stupovi, koje Lévi-Strauss uklanja sa svojih fotografija. Njegov pogled očituje njegovu vjeru u izgradnju Brazila kao moderne nacije te on prikazuje prve znakove modernizacije Amazonije.

2. „Dokumentarni stil”, simbol nezavisne estetike fotografije

U 19. stoljeću koncept „fotografskog dokumenta” ostaje neodvojiv od jednoga pozitivističkog koncepta po kojemu mehanička reprodukcija stvarnosti jamči istinu. Ta informativna dimenzija ograničavala je fotografa na posao arhiviranja i negirala je bilo kakvu estetsku dimenziju.

Fotografi su stoga, u želji da dokažu svoju umjetničku ambiciju, nastojali oponašati pravila slikarstva (piktoralizam).

Od sredine 20-ih u Europi nova generacija fotografa odbacuje piktoralizam, smatrajući ga previše akademskim, te brani realizam koji se temelji na društvenoj kritici opisne jednostavnosti (*Neue Sachlichkeit* ili „nova objektivnost”).

U ranim 30-im godinama dokumentarna fotografija postaje punopravnim simbolom fotografske estetike koju će američki fotograf Walker Evans nazvati dokumentarnim stilom.

Walker Evans i afirmacija „dokumentarnog stila”

Godine 1935. demokratska vlada Franklina Roosevelta zapošljava fotografe u sklopu fotografskog projekta *Farm Security Administration* (FSA – Uprava za sigurnost farmi) kako bi svjedočili o Velikoj depresiji koja je uslijedila nakon krize iz 1929. te o bijedi poljoprivrednika s juga SAD-a. U tom kontekstu Walker Evans snima svoje najpoznatije fotografije.

„Dokumentarni stil” koji on podržava kombinira kliničko distanciranje, stilsku neutralnost, plansko izvođenje i čitljivost stvarnosti.

Ipak, na brojnim fotografijama snimljenima u tom kontekstu dolazi do iznenađujućih stilskih pomaka unutar pristupa koji zastupa Walker Evans: djelomično nejasne perspektive zbog neprikladnog prvog plana, fotografije koje kao da su snimljene u trenutku, ponavljanje prizora unutar prizora.

No manje su poznate fotografije koje poslije snima u podzemnoj željeznici u New Yorku te zatim po ulicama Detroita ili Chicaga između 1938. i 1941. godine. Tada Walker Evans produbljuje svoju težnju za „čistim zapisom”, često snimajući nasumce ili po striktnom protokolu s fiksne točke gledišta ili u redovitim intervalima, uvijek na istom raskrižju.

U jednom je intervjuu izjavio: „[Ljudi] me zanimaju kao slikovni elementi, bolje da su anonimni... Ne vjerujem u istinitost portreta.”

Godine 1950. snima zapanjujuće fotografije krajolika snimljenih kroz prozor odjeljka vlaka, idući do kraja logike igre slučaja.

Čini se da je Walker Evans rano shvatio da se njegovo istraživanje objektivnosti i „izravnog zapisa” sukobljava sa samom po sebi dvojnomo prirodom fotografske slike. Kadriranje slike već je subjektivna rekonstrukcija stvarnosti, sredstvo inscenacije.

Također je shvatio da bi njegovi portreti siromašnih seljaka s juga SAD-a, čak i oni najneutralniji i bez patetike, mogli postati ideološka konstrukcija u službi propagandnog stroja FSA-e.

U potrazi za objektivnošću koja mu je sve više izmicala, Walker Evans dosljedno je eksperimentirao kako bi se riješio ideološkog pritiska vizualnih konvencija, kao i bilo kojeg oblika subjektivnosti, makar se morao oslanjati na slučaj i odreći se autorskog stava.

„Dokumentarni stil” Walkera Evansa zapravo je savršen paradoks: time što odbacuje bilo kakvu umjetničku pretencioznost, što stalno želi odbaciti stil, što snima izravno i zato što ga fascinira anonimnost. Također, time što odbacuje bilo kakvu novinarsku funkciju dokumentarnog rada unutar distanciranog stava koji je prihvatio, odričući se anegdote, ilustrativne naracije i sentimentalne empatije.

Jeff Wall, rekonstrukcija „gotovo dokumentarnog”

Dokumentarni pristupi koje ovdje želim spomenuti sadrže isto svojstvo, a to je snažno „prianjanje stvarnosti uz prizore”, riječima Rolanda Barthesa. Stoga se govoriti unutar takvog okvira razmišljanja o djelu suvremenog umjetnika poput Jeffa Walla može učiniti neumjesnim. Suodnos između jedne fotografije Jeffa Walla i njezina vanjskog referenta i dalje je savršeno labav i dvosmislen, kao da je antiteza „dokumentarnog stila” Walkera Evansa.

Jeff Wall posebno je poznat po fotografskim inscenacijama inspiriranim poviješću umjetnosti koje naziva *Transparencies*: snima velikom kamerom u studiju i izrađuje velike *cibachrome* koje stavlja u svjetlosne kutije. Uporaba svjetlosnih kutija, na razmeđu oglašavanja, slikarstva, filma i fotografije, za njega je ključna strategija kojom reinterpreтира povijest slikarstva, koristeći se spektakularnom dimenzijom oglašavanja.

Od 1982. Jeff Wall u svoj rad uvodi reinterpetaciju scena iz svakodnevnog života, posebno onih koje se mogu primijetiti na ulici. U režiji se koristi kinotehnikom (traženje lokacije, dodatna rasvjeta, neprofesionalni glumci). U konstrukciju svojih prikaza također uključuje niz ponašanja i „mikrogesta” koje izgledaju trivijalno ili zagonetno.

Jeff Wall tako se ponovno vraća na pravila reportaže i *snapshota*, čak i ako smatra da je njegov rad u suprotnosti s iluzijom spontanosti dokumentarne fotografije.

On također preuzima razliku koju je Walker Evans uspostavio između dokumentarnog stila i fotožurnalizma ovim riječima: „Bilo koja fotografija, čak i ako nema informativnu vrijednost za svijet, sama je po sebi neki oblik reportaže. Prijenos društveno važne informacije, poput one kojom se bavi novinarstvo, nije nužno.”

Stoga je paradoksalno što taj rad na dramatizaciji trenutka, na jačanju realne teatralnosti, dovodi do onoga što Jeff Wall zove „gotovo dokumentarno”. Radovi Jeffa Walla često imaju skrivenu društveno-političku dimenziju, najčešće zaobilaznu ili aludirajuću. No neke teme prikazuje na izravniji način: društvene sukobe, rodne odnose, rasizam, marginalizaciju, nasilje...

„Kad sam shvatio da bismo mogli uvesti kazalište i atrakciju u fotografiju, počeo sam shvaćati na koji je način ta teatralizacija u skladu s dokumentarnim stilom ulične fotografije.” (Jeff Wall u intervjuu s Jean-Françoisom Chevrierom 1998. godine).

Zaključak

Od samog početka fotografija ponavlja argumente Aristotela: uistinu postoji specifična misao slike.

U tom smislu doprinos fotografa poput Walkera Evansa i umjetnika kao što je Jeff Wall nije samo ograničen na estetsku dimenziju nego otvara prostor filozofskih, etičkih i političkih razmišljanja. Zato se potrebu za eksperimentiranjem mora shvatiti i kao estetsku zahtjevnost i dosljednu misao.

Ovih nekoliko primjera pokušava pokazati da je konvencionalna suprotnost između dokumentarne i fiktivne snimke (ili kreativne) varka. Teško je odvojiti referentnu i indeksiranu funkciju slike od njezine stilski konstruirane fiktionalne i kultne dimenzije. Ova dva režima zastupanja miješaju se u konstrukciji bilo kojega fotografskog prikaza koji je također figura govora.

Fotografska slika može imati sve nastupe objektivnog modela stvarnosti i istine iako je konstruirana kao fikcija ili kao sredstvo propagande.

S druge strane, fotografija koja se smatra kreativnom, dakle u potpunosti fiktionalna, može nositi elemente istine i informaciju o stvarnosti.

Danas više ne vjerujemo u jedan jedini sustav istine fotografske slike jer naša percepcija sadrži veću distancu, više zabave, više estetike, no i dalje smatramo da fotografski prikaz ima „figurativnu moć” (S. Freud), „simboličku djelotvornost” (C. Lévi-Strauss) ili „auru” (W. Benjamin), odnosno gotovo magičnu moć da prikaže, iskrivi ili preobrazi stvarnost.

S francuskog prevela: Danka Šošić Vijatović

•113•

¹ Ovaj je tekst sažetak sedam predavanja održanih na Odjelu za fotografiju i dizajn Akademije likovnih umjetnosti u Peking u listopadu 2013.

Izvori:

- Jean-Christophe Bailly, *L'instant et son ombre*, Editions du Seuil, Paris, 2008.
 Roland Barthes, *La chambre claire*, Cahiers du cinéma Gallimard Seuil, Paris, 1980.
 Hans Belting, *Pour une anthropologie des images*, Paris, Gallimard, 2004.
 Walter Benjamin, *Petite histoire de la photographie*, traduction André Gunthert, Société Française de Photographie, Paris, 1998.
 Jean François Chevrier, *Jeff Wall*, Hazan, Paris, 2006.
 Jean-Paul Colleyn, *Le regard documentaire*, Centre Pompidou, Paris, 1993.
 Faria Luiz De Castro, *Another look*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2001.
 Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les Editions de Minuit, 1992.
 Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Les Editions de Minuit, 2004.
 Thierry de Duve, Arielle Pélen, Boris Groys, Jean-François Chevrier, *Jeff Wall*, Phaidon Press, London, Paris, 2006.
 John T. Hill, *Walker Evans: Lyric Documentary*, Steidl Publishers, Göttingen and London, 2006.
 Eric Jolly, *Le fonds Marcel-Griaule: un objet de recherche à partager ou un patrimoine à restituer?* Revue *Ateliers*, n° 32, Paris, 2008.
 Claude Lévi-Strauss, *Saudades do Brasil*, Paris, Plon, 1994.
 Olivier Lugon, *Le Style documentaire d'August Sander à Walker Evans*, Paris, Editions Macula, 2011.
 Gilles Mora, John T. Hill, *Walker Evans. La soif du regard*, Editions du Seuil, Paris, 1993.
 Jean-Luc Nancy, *Au fond des images*, Editions Galilée, 2003.
 Michel Perrin, *Regards croisés. La photographie entre donnée et emblème*, Revue *L'Homme* n° 165, Paris, janvier/mars 2003.
 Jacques Rancière, *Le destin des images*, La Fabrique éditions, Paris, 2003.
 Jean-Marie Schaeffer, *L'image précaire. Du dispositif photographique*, Editions du Seuil, Paris, 1987.