

# recenzije

## fotografska slika

ŽELIMIR KOŠČEVIĆ

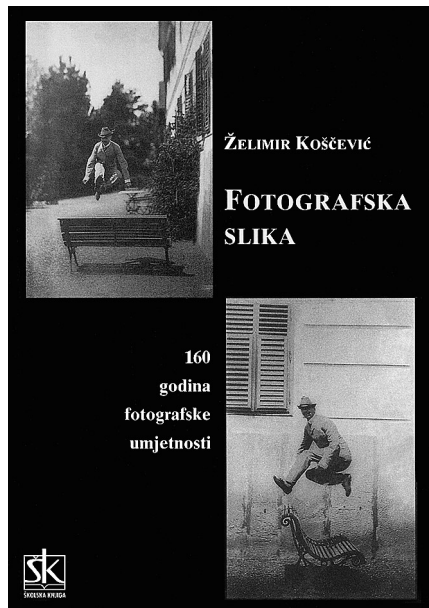
Fotografska slika

160 godina fotografske umjetnosti

Školska knjiga, Zagreb, 2000.

► "Fotografija je u evolutivnom smislu danas u stanju mirovanja" napisao je Želimir Košćević 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 njihovoj 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 smatrale 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 kadra, 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 temeljitije teoretiziranje 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 referencijalnosti* ili *mimetičke*



*zalihosti* - koji se u Košćevićevu tekstu usputno spominju, odnosno neminovno podrazumijevaju - predstavljaju *diferrentiu 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 suvremenošću, kako povijest fotografije uistinu ne bi bila tek minijatura 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, funkcioniraju kao žarišta potencijalne teorijske polemike.

Prvo poglavlje pod naslovom *Hvatanje sjenke* jest povijest tehničkih izuma do trenutka njihove stabilizacije tijekom devetog desetljeća 19. stoljeća, kada naglo, uslijed nekolicine 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 prestaje biti ekskluzivno eksperimentiranje upornih pojedinaca i postaje praksa široke primjene. To će u konačnici profilirati i njenu estetsku specifičnost, trajno uklonivši uspoređivanje 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 negativna, kao glavna prednost Talbotova patenta, odnijela je pobjedu 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 stilska rješenja koja zapravo tek nastoje prikriti zbuđenost doslovnom naslonjenošću fotografije na zbilju; ona će tek uočavanjem specifične vremenitosti fotografske slike moći biti prevladana.

Nije stoga slučajno da treće poglavlje Košćevićeve knjige, odnosno *Zlatno doba fotografije*, zapravo počinje patentiranjem, odnosno masovnom proizvodnjom *Leice* - 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 ekskluziviteta u korist široke dostupnosti. Dakako, ne treba zanemariti niti ulogu koju je generacija avangardnih umjetnika (poput Man Raya ili Moholy-Nagyja), odnosno poetika (nadasve nadrealizma, koji je fotografiji otkrio ikoničku dvosmislenost njezine mimeze), imala u konceptualnoj emancipaciji fotografskog medija. Svoju praktičnu emancipaciju fotografija, međutim, nedvojbeno zahvaljuje djelovanju tihe, 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 ljude jedne od drugih postaju garancijom krvnog bratstva. Kao najkontroverzniji fotografski događaj poslijeratnog desetljeća, izložba "Porodica čovjeka" i u Košćevićevoj 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, fotografi poput Roberta Franka, Williama Kleina, pa i Cartier-Bressona, nisu se trudili vremenskom ili prostornom kontekstualizacijom objektivizirati viđeno: prije negoli "uhvaćen" u "odlučujućem trenutku" dramske napetosti, smisao fotografske slike bježao je iz okvira puke sagledivosti, tako da se sredinom šezdesetih i početkom sedamdesetih već govori o novoj estetskoj paradigmi 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 fotografske 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 fotografska 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 poglavljima, kojima je u Košćevićevoj knjizi obuhvaćeno vrijeme od 1960. do danas. Premda sam autor tvrdi da umjetnici poput Warhola 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, simulirane fotografske 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 supstancijalna razlika između umjetničke i neumjetničke fotografske 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 izvižditi persiflažnim umetanjem u ciljani diskurzivni ili ideološki kontekst. Vratimo li se na početno razmatranje i složimo li se s Želimirom Košćevićem, sve to, dakako, ne znači izumiranje fotografske slike. "Aktivni receptivni sinkretizam" koji nameće njeno umreženo stanje, doduše, "utječe na autonomnost medija" (Košćević), ali stavimo li naglasak na *aktivni*, fotografska slika možda nikad nije bila bliža samoj sebi - prema riječima Diane Arbus: "Fotografija je tajna o tajni. Što više govori, manje kazuje."

→ Ivana Mance