

Želimir Košćević

Stratigrafija fotografske slike

Danas je manje-više jasno da je stvarnost na fotografiji samo epifomen fotografske slike. Iako bi se prema klasičnoj i već zastarjeloj definiciji umjetnosti kao oponašanja stvarnosti fotografija teoretski mogla pridružiti grupi figuralnih, realističkih umjetnosti, praktički je zbog svojih tehnoloških karakteristika i zbog nedoumica što ih izaziva izišla izvan domena svih klasičnih definicija umjetnosti. Ne iznenađuje zbog toga da je fotografija, direktno ili indirektno, snažno utjecala na estetiku 20. stoljeća i na redefiniciju mnogih vrijednosnih sudova kritike. Od onog časa kada je kao *novum* ušla u modernu ikonosferu, u vrijeme kad su realističke, naturalističke i akademske tendencije bile u zenitu, fotografija je unijela pravu pometnju u taj miran umjetnički svijet svojim reproduktivnim potencijalom; zbrku je međutim izazvalo nerazumijevanje prave prirode fotografije, s jedne strane, i, s druge, očigledno devijantne tendencije slikarstva koje je, služeći se svim sredstvima, uključivši i takva kao što su camera obscura i camera lucida, uporno nastojalo da što vjernije odslika stvarnost. Pitanje istinitosti, toliko važno u procesu vrednovanja umjetničkog djela u toku čitavog 19. stoljeća, izazvalo je još više problema; u univerzum hegelijanske idealističke estetike fotografija je unijela jabuku razdora, jer joj se nikako nije mogla poreći »istinitost« kojoj je umjetnost težila, i na koju je u određenom smislu imala društveni monopol. Problem je riješen palijativom – odstranjenjem fotografije iz sfere umjetničkog s prilično uvjerljivim argumentom, onim istim kojim je fotografija, govorom Aragoa iz 1839. godine, inaugurirana u javni život – to jest, da fotografska slika »ne zahtijeva nikakvo znanje crtanja, i ne zavisi ni od kakve manuelne vještine«. Premda se u praksi umjetnosti druge polovice 19. stoljeća vrlo skoro pokazalo da se veza između umjetnosti i istine ne temelji na vjernom odslikavanju realnosti, fotografija je zadugo ostala izolirana u svom zanatskom getu. To je dakako sve poznato iz historijata fotografije, rekao bih čak, iz povijesti modernih vremena; implikacije protjerivanja fotografije iz sfere umjetnosti bile su međutim dalekosežne. Nezavisnost fotografije od estetskih kategorija prosudbe slikarstva, unatoč svojedobnom reverzibilnom procesu da se omekšavanjem oštirine fotografija prilagodi estetici impresionizma, pokazala se vrlo stimulativnom. Ovdje nije riječ o njezinu otvaranju prema eksperimentu kao kod Muybridgea ili Mareya, ili prema području fotografskog dokumenta kao kod Atgeta, Jacoba Riisa ili Lewisa W. Hinea, ili barem nije riječ samo o tome; riječ je o postupnom izgrađivanju vlastita prosudbenog sustava uz čiju pomoć ne samo da su s većim razumijevanjem uvažavane određene slikarske tendencije od kubizma naovamo (pitanje perspektive, simultanosti vizije i pokreta, destrukcije slikarske površine i slično), već je došlo i do posve ozbiljne determinacije čitave jedne epohe kao »civilizacije slike«. To što se danas raspravlja o univerzumu slike, svejedno da li sa stanovišta McLuhanove analize globalnog sela ili s pozicija narativnih aspekata postmoderne; direktna je posljedica nevjerojatnog razvoja fotografije i fotografskih tehnika. Takve globalne implikacije razvoja fotografije navele su – pretpostavljam – i Rolanda

Frank Meadow Sutcliffe:
»Sakupljači priljepaka«, 1880 (?)



Barthesa da, svladan »ontološkom« potrebom, prouči fotografiju »po sebi«, i da utvrdi njezine bitne značajke izvan cjelokupne »predstavljачke zajednice«. Iako Barthesova znatiželja nije izolirani pokušaj filozofa da shvati fotografiju i da prihvati izazov fotografskih slika, njegova analiza završava pomalo neobičnim sudom. Barthes naime smatra fotografiju »oblikom halucinacije«, novim, dakako, budući da se razlikuje od onih kojima su bili opsjednuti ljudi skloni vizijama prije izuma fotografije. Objašnjenje toga neobičnog zaključka naći ćemo u njegovoj »Retorici slike«, gdje on govori o »zbijskoj nestvarnosti« fotografije; tom unutrašnjom kontradiktornošću Barthesove formulacije neočekivano se približavamo paradoksu fotografije, odnosno »začudnosti« o kojoj govori Bertold Brecht u kontekstu svojih razmišljanja o akcionom teatru. Zanimljivo je napomenuti da ta ideja o efektu što treba da ga proizvede umjetničko djelo potječe iz kruga ruske formalističke škole, koja je niz svojih lucidnih opservacija o fenomenu slike gradila na iskustvu ikone. U stanju »začudnosti«, izazvanom umjetničkim djelom, javlja se najprije sumnja u stvarnost slike; percepcija dakle više nije automatska već otkrivačka, postupna u prodoru kroz različite slojeve slike sve do njezina energetskog središta. To je također iskustvo moderne nemimetičke umjetnosti od kubizma naovamo, to jest, apstraktne umjetnosti, i nije čudno da do stvaranja ozbiljnijih pokušaja estetske valorizacije fotografije dolazi paralelno s eksperimentima ruske avangarde, futurizma, Bauhauza, nadrealizma, češkog poetizma i američkoga avangardnog nukleusa u New Yorku oko »Anonimnog društva«, čiji je jedan od pokretačkih duhova bio Man Ray. »Začudnost« o kojoj je riječ pretpostavlja, također, put do spoznaje nove stvarnosti; o toj novoj stvarnosti, koja se spoznaje uz pomoć fotografije, govore i dva ključna eseja o fotografiji u kojima se autori zalažu za njezinu autonomnost, ukazujući na to da se unutar nje same krije autentična estetska dimenzija prema kojoj se vrijednost fotografije jedino i može mjeriti. Izuzmemo li programatska i eksperimentalna razmišljanja Moholy-Nagy-a o fotografiji iz 1925, objavljena u sklopu redovnih Bauhaus izdanja i značajnih fotografskih izložbi u Stuttgartu i Kölnu 1929, godina

Eugène Atget:
»Fontaine de la Tête du Boeuf«, 1903.

8



1931. na svoj je način presudna za fotografiju. Te godine naime svoje studije o fotografiji objavljuju Karel Teige i Walter Benjamin. Oba, indirektno, definiraju svoje poglede na fotografiju u sjeni Freudove psihoanalize, odnosno psihologističkim estetskim varijacijama, i taj mi se kontekst čini osobito važnim za razumijevanje preokreta u shvaćanju fotografije tridesetih godina. Uostalom, Benjamin i sam naglašava značajnu ulogu nadrealizma u formiranju novog, specifičnog, fotografskog realizma. Kada je, međutim, riječ o realizmu o kojemu govore i Teige i Benjamin, treba imati na umu da oba zapravo pretpostavljaju jednu »višu« realnost, »drugu«, rekli bismo, odnosno onaj »realitet« koji je svojstven svakom umjetničkom djelu. Proces objektivizacije u fotografiji, ubrzan u ovom mediju do tisućinke sekunde, u pokušajima stvaranja osnovnih estetskih parametara moderne fotografije, reflektira se na fotografskoj slici kao primarni optičko-psihološki impuls njezina čitanja. Mimesis, oponašanje stvarnosti, dostignuto tako »uznemirujuće lako« – kaže Suzan Sontag, mehanički, od tog časa više uopće nije zanimljivo, i ono što se presudno zbililo u spisima spomenutih autora definitivno je ukidanje mimesisa kao problema fotografije i uspostavljanje kriterija koji fotografiju procjenjuju prema njezinu značenjskom i poetskom efektu. I Benjamin i Teige dali su zapravo teorijski okvir praksi; svoje zaključke izveli su iz opusa onih fotografa koji su uporno tragali za novim putovima ekspresije: Rodčenska, Sandera, Coburna, Mana Raya, fotografa oko Bauhauusa, američkoga kruga oko

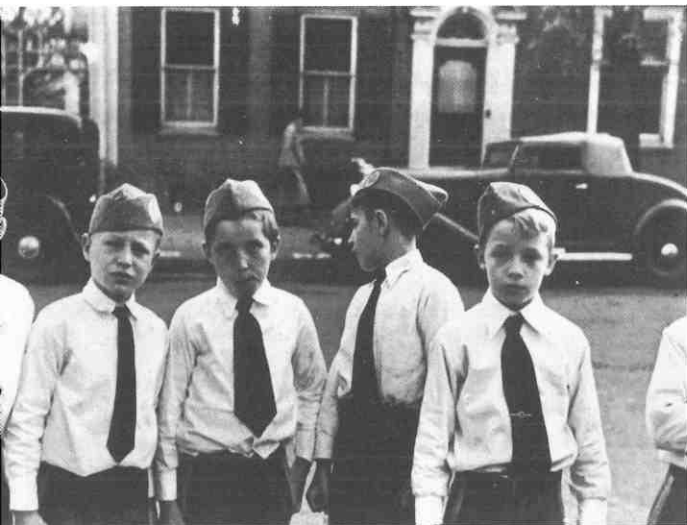
Alfred Stieglitz:
»Dorothy Norman«, 1935.



Stieglitza i grupe f/64. Taj prelom u shvaćanju fotografske stvarnosti imao je dalekosežne posljedice. Ne samo da se suvremene kritičke interpretacije fotografije još uvijek baziraju na teorijskim zasadama tridesetih godina, već se kroz prizmu toga novog realiteta fotografije otkrilo neprocjenjivo blago fotografske baštine. Nije nimalo slučajno što oba spomenuta autora iz recentnije povijesti fotografije izdvajaju slučaj Eugena Atgeta; Teige uzima njegove fotografije Pariza kao »najljepša djela crno-bijele kemije svjetlosti«, a Benjamin ga imenuje »virtuozom« i »pretečom«. Činjenica da Atget nikada u svom životu nije izlagao svoje fotografije – a bio je prisutan na pariskoj sceni od 1899. do 1927 – i da je tek 1930. prvi put objavljen album njegovih fotografija, mnogo govori o promjeni u shvaćanju fotografije. Nadrealisti su vrlo visoko cijevali Atgetove fotografije; u njima su otkrili halucinantnu dimenziju stvarnosti i melankolična stanja za kojima su tragali u podsvijesti i u okolici zamka Markiza de Sadea. Na neki način, mnogo prije Barthesa, otkrili su u fotografiji »zbiljsku nestvarnost«, njezinu temeljnu značenjsku i poetsku osobinu, koja bez sumnje vrijedi i dan-danas imamo li na umu spise Maxa Kozloffa, Klauusa Honeffa, Szarkowskog, Susan Sontag, Rosalind Krauss. Svi oni potpuno su suglasni da je kamerom moguće estetski sagledati stvarnost, da je – drugim riječima – moguće s pomoću fine mehanike i elektronike suvremene kamere izvesti fundamentalni prebačaj stvarnosti u nestvarni svijet prisvojenih slika. Funkcija takvih slika dobro je znana; od Altamire do danas uočljiva

Walker Evans:
»Sons of the American Legion, Bethlehem, Pennsylvania, studeni, 1935.

9



razlika između stvarne pojave i njezine slike bila je »kvaka« vizuelne percepcije i stimulativ razmišljanju ne samo o »pojavi« i njezinoj »slici«, već i mnogo šire. To da se fotografija može čitati kao »zanosno lir-ska«, kako Max Kozloff čita Witkinove fotografije, uvjerava me samo o jednom: nemoguće je fotografiju izdvojiti iz općeg konteksta suvremene ikonofere i gledati je drukčije negoli sliku, u skladu sa svim onim promjenama što se zbivaju u domeni estetske refleksije.

Sigurno je da fotografija nije ostala imuna na niz novih iskustava umjetnosti u njezinim fazama medijskog proširenja. Čini se, međutim, da u tome medijskom grupnom seksu od kasnih šezdesetih godina navamo autonomnost fotografije nije pretrpjela neke bitne povrede. Bez obzira na pretenzije pop-arta prema fotografiji, konceptualističke upotrebe »fotografije kao fotografije« ili »fotografije kao umjetnosti«, airbrush intervencija u fotografiju, pokušaja polaroidne fotografije da stekne ugled fotografije, ozbiljni razgovor o fotografiji počinje i završava još uvijek unutar njezinih osnovnih klasičnih odrednica. Koliko je to zamka za samu fotografiju i kritičku prosudbu njezine estetske vrijednosti, ostaje otvoreno pitanje na koje djelomično možemo odgovoriti ukazujući na paralelni medij klasičnog slikarstva; unatoč svim konstrukcijama, rekonstrukcijama i destrukcijama ono još uvijek živi svoj uzbuđljiv život na platnu i papiru. Više od ove medijske eksplozije na korekciju određenih estetskih sudova o fotografiji utjecali su novinska, filmska, televizijska i video-slika; William Klein, Diana Arbus, Weegee, Witkin, Les Krims gotovo su nezamislivi kao estetski fenomen bez razumijevanja svih kontekstualnih činilaca, bez obzira na to dolaze li iz sfere umjetničkog ili nekoga supkulturnog miljea. Ali ma koliko proširivali zonu estetske interferencije, fotografija na kraju ostaje sama sa sobom, s prokletstvom stvarnosti koja nam uvijek čini poteškoće u čitanju pravog značenja fotografske slike. Tek kada shvatimo da fascinanta podudarnost pojave i slike znači samo da je ispunjen preduvjet za komunikaciju, drugim riječima, da raspoložemo istim kodom čitanja – tek tada fotografija postaje pravi intelektualni i mentalni izazov. U procesima mentalnog otkrivanja slike sve će nam se više fotografska slika razdvajati od stvarnosti iz koje je slika od pojave uzeta. Iz te ambivalentnosti fotografska iluzija poprima oblik nove stvarnosti, jer

Robert Capa:
»Prizor iz španjolskog građanskog rata«, 1936–7.



kazati da fotografija istinito odslikava stvarnost u najmanju je ruku sljepilo, a takva ideja u pravilu završava u retuš fotografijama »velikog brata« i na foto-panoima koji govore o ispunjenju petogodišnjeg plana. Objektivne mogućnosti fotografskog bilježenja stvarnosti u osnovi su vrlo ograničene. Uzmimo kao primjer Time-Life fotografiju. Mi praktički iz fotografske slike ništa ne znamo o čitavom ostalom spektru podražaja koji čine neku stvarnost; ne znamo ništa o mirisima, zvukovima, toplini, ne znamo čak ništa o zbivanjima izvan fotografskog fokusa (to nam se doduše može lapidarno saopćiti u legendi ispod fotografije), a da ne govorimo o iskustvu vremena koje je prethodilo fotografskoj slici, ili o onom što je slijedilo. Fotografsko prisvajanje realnosti ima antropološku dimenziju; budući da je ne možemo prisvojiti, slika, uz zadovoljenje nekoga općeg promjenljivog lingvističkog koda, odnosno konvencije čitanja, funkcionira kao iluzija stvarnosti. Iz njezine dvodimenzionalnosti mi ćemo na jednoj višoj razini apstrakcije izvući i treću dimenziju, izvući ćemo i zvuk i mirise, iz njezinih crno-bijelih kontrasta pročitati ćemo boju i nijanse, ali na kraju fotografija ostaje čvrsto u domeni duhovne percepcije. Takvoj, stvarnost ne predstavlja ništa. Svesti Westonovu papriku – drugim riječima – na ono što zapravo jest, naime paprika, nalaže hitan i ozbiljni didaktički napor u učenju čitanja jezika slika, a ako ta banalnost nakon učenja potraje, znači ozbiljno nerazumijevanje prave prirode umjetničkog preoblikovanja stvarnosti. Prodirući mentalnim procesom u dublje slojeve fotografske slike proširujemo polje apstraktnog, proširujemo polje slobode, a to znači – da parafraziram jedan stih iz Calderona – da će snoviđenja biti sve stvarnija. Istina je da danas ta snoviđenja poprimaju halucinantnu dimenziju – i tu Barthes ima pravo; junak Calderonova stiha imao je u svojoj svijesti jednu, a u najboljem slučaju samo ograničen broj slika, što se za današnjeg sanjara ne može reći. U njegovoj svijesti stroboskopskom se brzinom prepleću slike s duplerica, slike ratišta i katastrofa, njegovih bližnjih, političara i funkcionara, blagostanja i bijede, fanatizma i tolerancije. Iz tog razloga fotografska slika posjeduje neku grčevitu ljepotu, i ne mogu da ne naglasim da taj tip ljepote odgovara otvorenom, ali nedovoljno ispitonom području »s onu stranu estetike«. Ako tom području pripadaju najrazličitije takozvane antiumjetničke tendencije, fotografija pripada tom području u svom izvornom određenju. U fotogra-

Paul Strand:
»Bicikl«, Luzzava, 1953.

10



fiji ne postoji područje antifotografije, kao što u umjetnosti postoji – iskonstruirano ili ne – anti-umjetnost. Oslobodimo li se razmišljanja o fotografiji i kao mediju, i kao poruci, pridružimo je naprosto kao kariku lancu našeg voajerizma (ne misleći pri tom ništa loše), zbirci vizuelnog iskustva za intimnu upotrebu (ne misleći pri tom ništa loše), zastat ćemo pred fotografijom u nedoumici kao pred zbiljskom nestvornosti. Ta efektivna nedoumica temelji se na učenju da »realitet predstavlja otvoreno polje rada«. Budući da namjera ovog eseja nije stvaranje nekog prijedloga za metodologiju prodora u stratume fotografske slike, izazov njezinih dubina ostaje i nadalje stimulativan. Jedini stvarni prijedlog jest da se i nadalje poštuje njezina upitnost kao i svakoga valjanog umjetničkog djela. Kao što se nijedna tajna ne razotkriva odmah, upitnost fotografije nije očigledna. Skrivena iza pozitivizma podataka o pojavi čiju sliku fotografija sadrži, upitnost o kojoj je riječ neodoljivo podsjeća na zagonetku ready-madea. Da bi ga stvorio, nije potrebno da čovjek bude umjetnik u smislu posjedovanja neke posebne zanatske licence; slično je i s fotografijom. Ready-made također posjeduje onu fascinantnu ambivalentnost značenja kao i fotografija; pisoar, kotač od bicikla i jesu i nisu to što jesu. »Uzeta« iz stvarnosti, fotografska slika – premda se možemo zakleti da je slika stvarna – daje potpuno nov identitet »uzetog« slici; u krajnjoj liniji ona može završiti u policijskoj kartoteci, ali i u foto-odjelu Muzeja moderne umjetnosti. U svakom slučaju, jednom »uzeta« slika prelazi u drugu kategorijalnu sferu kojom ne vladaju više zakonitosti stvarnosti. Na neki način, fotografijom je omogućen skok iz realiteta u sferu nadrealiteta, gdje fizika više ne vrijedi ni

Diana Arbus:
»Čovjek s indijanskom perjanicom«, 1969.



pišljiva boba. Ono što bi ispod svake fotografije trebalo pisati jest upozorenje koje se često javlja na špici filmova ili knjiga delikatnije tematike: svaka je sličnost slučajna. To bi upozorenje moglo poslužiti i kao linija razgraničenja između ozbiljnog razgovora o fotografiji i neozbiljnog blebetanja. Ono se uostalom ne odnosi samo na fotografiju već i na razgovor o umjetnosti uopće.

Tu smo dakle; o umjetnosti je riječ. Pred očima mi je čitav imaginarni muzej slika s fotografija. S pozicije istine i stvarnosti one su mi oduvijek bile tek marginalno zanimljive, zadovoljavajući isključivo moje potrebe za integracijom u »civilizaciju slike«. U tom smislu pornografija označuje nultu poziciju umjetničke fotografije, i tom se – rekli bismo – polaznom pozicijom pornografija dakako vrlo vješto koristi. Kao i kič. Riječ je o stvaralačkom principu utemeljenom na tolikoj količini laži da je praktički nemoguće dosegnuti razinu njezine stvarnosti. S druge strane, policijska fototeka vrhunski je doseg informacijskog savršenstva, danog za svaki slučaj en face i u profilu. Tu je primijenjen stvaralački princip utemeljen na tolikoj količini istine da je praktički svaka sumnja u njezinu istinitost isključena. Kič-fotografija inkriminira sliku, a policijska fotografija inkriminira pojavu. Jednu i drugu povezuje njihova problematična etička dimenzija. Svaka na svoj način predstavlja opasnost. Ni pornografski kič ni policijska fototeka ne mogu, očigledno, ponuditi alternativu »skoka« iz stvarnosti u svijet privida, o kojemu je uistinu jedino riječ govorimo li o umjetnosti. Fotografija, ni kao medij ni kao poruka, integrirana je u svijet umjetnosti legitimnošću svojih specifičnih mogućnosti pretvorbe realnog u irealno i irealnog u poetsko. Tu se negdje krije i njezina istina, koja, koliko god bila halucinantna, opravdana svoje postojanje kao nužan korektiv stvarnosti iz koje pažljivim okom »uzima« slike, podvrgavajući je neprekidnoj provjeri, kako ne bi pomislila (ta stvarnost) da je najljepša na svijetu.