

O „umjetničkoj interpretaciji umjetničkog djela” Nenada Gattina kroz usporedno čitanje Henrija Cartier-Bressona



On Nenad Gattin’s “Artistic Interpretation of an Artwork” through a Comparative Reading of Henri Cartier-Bresson

PRETHODNO PRIOPĆENJE
Primljen: 11. listopada 2023.
Prihvaćen: 16. prosinca 2023.
DOI: 10.31664/zu.2023.113.11

PRELIMINARY PAPER
Received: October 11, 2023
Accepted: December 16, 2023
DOI: 10.31664/zu.2023.113.11

APSTRAKT

Članak polazi od usporedbe teksta Nenada Gattina objavljenog pod naslovom „O umjetničkoj interpretaciji umjetničkog djela” u časopisu *Čovjek i prostor* 1962. s tekstom Henrija Cartier-Bressona objavljenim u čuvenoj knjizi *The Decisive Moment* deset godina ranije. Dok Cartier-Bresson izdvaja pitanja motiva, kompozicije, boje, tehnike i naručitelja fotografije kao analitičke kategorije iz pozicije fotoreportera, Gattin, primjenjujući slične kategorije i strukturu teksta, u osnovnim crtama predstavlja motiv, kompoziciju i kadar, boju, svjetlo i tonalitet fotografije kao probleme kojima na distinktivan način treba prići fotograf umjetničkih djela i spomenika. Svaki se fotograf u tekstu izražava kroz prizmu svoje specifične fotografske prakse. Razumijevanje fotografije koje im je zajedničko temelji se na težnji ka stvaranju dokumentarne fotografije kao modernog umjetničkog djela, dok razlike proizlaze iz specifičnih zahtjeva i ciljeva različitih fotografskih žanrova kojima se bave. Komparativnom analizom njihovih tekstova koji razmatraju pitanja na presjecištu umjetničke i dokumentarne fotografije (od kojih je Cartier-Bressonov dosegnuo status svojevrsnoga umjetničkog manifesta i spada u antologiju tekstova o fotografiji 20. stoljeća), ističe se značenje Gattinova programatskog članka poznatog tek užem krugu stručnjaka, koji se prvi put uvodi u fokus znanstvene rasprave. Rad je proizašao iz istraživanja Gattinovih fotografija Dioklecijanove palače snimljenih 60-ih godina 20. stoljeća.

KEYWORDS

Nenad Gattin, Henri Cartier-Bresson, *Čovjek i prostor*, *The Decisive Moment*, 20. stoljeće, dokumentarna fotografija, umjetnička fotografija, fotografija umjetničkih djela i spomenika, reportažna fotografija

SUMMARY

The article is based on the comparison of a text by Nenad Gattin titled “On the Artistic Interpretation of an Artwork” published in the *Čovjek i prostor* journal in 1962, and a text by Henri Cartier-Bresson from his famous book *The Decisive Moment*, published ten years earlier. While Cartier-Bresson addresses issues of the subject, composition, color, technique, and the customers of photography from a photojournalist’s perspective, Gattin, applying similar categories and text structure, outlines the subject, composition and frame, color, light and tonality of photography as challenges that should be distinctly approached by a photographer of artistic monuments and artworks. The logic of connecting these two texts is based on the similarity of established analytical categories that point to the contribution to the aesthetic quality of photography through specific formal elements, corresponding to a formalistic understanding of artistic photography. Their texts are not only similar in content structure but also characterized by rich and lucid sentence construction. The structure of this article follows the structure of the analyzed writings; thus the chapters bear the titles used by Cartier-Bresson and Gattin in their texts. The discussion focuses on three topics that are directly repeated by both authors — subject, composition, and color — while the remaining themes are touched upon within these three titles.

→

NOVA ISTRAŽIVANJA | NEW RESEARCH

Ana Šverko

In their writings, each photographer expresses himself through the lens of his specific photographic practice. Their common understanding of photography is based on an aspiration to create works of documentary photography that act as Modern works of art, while differences stem from the specific demands and objectives of the different photographic genres they engage in. Comparative analysis of the texts, which address issues at the intersection of artistic and documentary photography (with Cartier-Bresson's reaching the status of a kind of artistic manifesto and belonging to the anthology of 20th-century photography texts), highlights the significance of Gattin's programmatic text. Otherwise known only to a narrow circle of experts, the text is now introduced as a topic of scholarly discussion for the first time. A comparison of these two texts suggests that Gattin was reading a book by Cartier-Bresson, so in this sense, his text can be read as an example of the transfer of ideas in the field of photography.

The work stems from research on Gattin's photographs of Diocletian's Palace in Split taken in the 1960s. Although Gattin writes about photographing three-dimensional artworks and monuments without delving into a more precise classification of subjects and the purpose of the photographs, he leaves us a valuable personal testimony as one of the essential starting points for analyzing the genre positioning and artistic qualities of his photographs, which form part of the “visual historiography” of art history and contribute generally to the history of photography of artworks and monuments.

KEYWORDS

Nenad Gattin, Henri Cartier-Bresson, *Čovjek i prostor journal*, *The Decisive Moment*, journal, 20th century, documentary photography, art photography, photography of artworks, heritage photography, reportage photography

UVOD

„Rođen sam 1930. godine kao mladi lav u Trogiru, od majke Marije i oca kapetana Ive. Dali su mi ime Nenad kao rješenje genetskog kriptograma. Krstio me u katedrali sv. Lovre župnik Ivan Delalle, autor prvog vodiča kroz trogirske spomenike. Možda je sol koju je pri tome gurao u moja mala dječaka usta bila zaražena spomenicima”, piše u autobiografiji Nenad Gattin (1930.–1988.).¹ U enciklopedijskim natuknicama naziva se hrvatskim umjetničkim fotografom, a sam je sebe preciznije smatrao „fotografom umjetničkih spomenika”, odnosno onim koji „umjetnički interpretira umjetničko djelo”.² Pod umjetničkim spomenicima Gattin podrazumijeva djela likovne i arhitektonske umjetničke baštine. Taj je žanr držao zasebnom granom fotografije, koja zahtijeva stručnost autora na polju umjetnosti za koju se specijalizirao, a koju je Gattin stekao na studiju povijesti umjetnosti, koji je apsolvirao 1957. Još kao student radio je kao profesionalni fotograf Odsjeka za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta u Zagrebu, a daljnje suradnje s najistaknutijim hrvatskim povjesničarima umjetnosti dodatno su formirale njegov istraživački pristup bilježenju spomenika.³ Od 1964. bio je član Udruženja likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti Hrvatske (ULUPUH), kamo je nedvojbeno pripadao u skladu s umjetničkim dosezima unutar svoje fotografske specijalizacije.⁴

Središnja je tema ovog istraživanja Gattinov kraći članak pod naslovom „O umjetničkoj interpretaciji umjetničkog djela”, objavljen 1962. u časopisu *Čovjek i prostor* Udruženja hrvatskih arhitekata, posvećenom arhitekturi, dizajnu i vizualnim umjetnostima.⁵ Fotografija umjetničkih djela i spomenika ima, prema Gattinovu uvjerenju, svoje specifičnosti „koje se ne smiju iznevjeriti, ako ne želimo da prenesemo metode koje vrijede za jednu granu umjetnosti u drugu i da tako nametnemo individualnu ekspresiju tamo gdje bi se trebalo podrediti ekspresiji djela”.⁶ O „osnovnim principima arhitektonske fotografije” pisao je Fedor Wenzler u časopisu *Arhitektura* Udruženja hrvatskih arhitekata još 1951. godine, nazivajući arhitektonsku fotografiju o kojoj piše „umjetničkim prikazom umjetničkog djela”.⁷ Wenzler pristupa temi arhitektonske fotografije iz perspektive arhitekta i urbanista kroz četiri osnovne tematske linije: odnos svjetlosti i materijala, specifičnosti kompozicije, formata i izreza pri fotografiranju pojedinog arhitektonskog djela, odnos objekta prema prostornom kontekstu te prisustvo čovjeka na arhitektonskoj fotografiji.⁸ Cilj njegova pisanja je ukazati na faktore koji pomažu da se crno-bijelom fotografijom prikaže kako samo trodimenzionalno arhitektonsko djelo, tako i projektantska ideja.⁹ O dokumentarnoj i interpretativnoj dimenziji fotografije umjetničkih djela i spomenika Gattin pak piše iz perspektive fotografa.

U tom tekstu programatskog karaktera Gattin je u osnovnim crtama predstavio pristup motivu, kompoziciji i kadru, boji, svjetlu i tonalitetu kakav bi fotograf umjetničkih djela i spomenika trebao ostvariti da bi njegov „subjektivni doživljaj bio u skladu s objektivnim karakterom djela”.¹⁰ Povod Gattinova

¹ Ovaj je rad financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom HRZZ-IP-2019-04-1772. Zahvaljujem anonimnim recenzentima na iznimno inspirativnim komentarima.

Gattin, „Autobiografija”, 147.

²

Gattin, „O umjetničkoj interpretaciji umjetničkog djela”, 4, 7. O Gattinu kao fotografu umjetničkih spomenika vidi: Quien, „Fotografije umjetničkih spomenika / Povodom izložbe Nenada Gattina”, 163–165.

³

Gattin, „Autobiografija”, 153–155.

⁴

O Gattinu kao umjetničkom fotografu vidi: Viculin, „Nenad Gattin / Fotografije”, 4–21.

⁵

Časopis *Čovjek i prostor* izlazi u nakladništvu Udruženja hrvatskih arhitekata od 1954. Digitalizirana arhiva dostupna je na: <https://uha.hr/izdanja/#cip>

⁶

Gattin, „O umjetničkoj interpretaciji umjetničkog djela”, 4.

⁷

Wenzler, „Osnovni principi arhitektonske fotografije”, 72. Časopis *Arhitektura* izlazi u nakladništvu Udruženja hrvatskih arhitekata od 1947. Digitalizirana arhiva dostupna je na mrežnim stranicama Udruženja hrvatskih arhitekata. <https://uha.hr/izdanja/#arhitektura>

⁸

Wenzler, „Osnovni principi arhitektonske fotografije”, 69–74.

⁹

Galjer, „The Role of Photography”, III–III4.

¹⁰

Gattin, „O umjetničkoj interpretaciji umjetničkog djela”, 4.

pisanja je bio povezan s institucionaliziranjem fotografiranja umjetničkih spomenika, odnosno ukazivanjem na potrebu za formiranjem sustavnog i cjelovitog fotoarhiva jugoslavenske umjetničke baštine. Kako bi se taj projekt provodio „na tehničkom i likovnom nivou koji odgovara suvremenom razviku fotografije i nauke o umjetnosti”,¹¹ Gattin je predstavio probleme s kojima se svaki fotograf umjetničkih spomenika mora suočiti na distinktivan način svojstven žanru.

Ti su problemi usporedivi s aspektima fotografije koje je Henri Cartier-Bresson (1908.–2004.), začetnik reportažne fotografije kao umjetničke forme, fotograf sa slikarskim obrazovanjem koje je između ostaloga stekao na privatnoj akademiji kubističkog slikara i kipara Andréa Lhotea,¹² analizirao iz pozicije fotoreportera u čuvenoj knjizi *The Decisive Moment* (New York, 1952.): motiv, kompozicija, boja, tehnika i naručitelji.¹³ Oba autora u svojim tekstovima svaku od navedenih tema izdvajaju u posebno, kraće poglavlje.¹⁴ Logika dovođenja ovih dvaju tekstova u vezu zasniva se na sličnosti uspostavljenih analitičkih kategorija koje upućuju na doprinos estetskoj kvaliteti fotografije putem konkretnih formalnih elemenata, što odgovara formalističkom razumijevanju umjetničke fotografije. Njihovi tekstovi nisu srodni samo po sadržajnoj strukturi, već i po obojici svojstvenoj bogatoj i lucidnoj rečenici.¹⁵ Tekst Cartier-Bressona, kao jednog od najpoznatijih fotografa 20. stoljeća, čija je knjiga *The Decisive Moment* dosegla status svojevrsnoga umjetničkog manifest, predstavlja stoga pouzdan oslonac za komparativno istraživanje u cilju boljeg razumijevanja sadržaja i značenja Gattinova članka. Struktura ovog rada prati strukturu analiziranih tekstova, pa tako i poglavlja nose naslove koje su u svojim tekstovima upotrijebili Cartier-Bresson i Gattin. Rasprava se fokusira na tri teme koje se izravno ponavljaju kod oba autora — motiv, kompozicija i boja — a preostale se teme dotiču u okviru tih triju naslova.

Kroz sličnosti i razlike stavova ovih dvaju autora s jedne strane detektiramo specifičnosti njihova pristupa fotografiji svojstvene žanru, a s druge prostor koji ostavljaju njezinoj umjetničkoj funkciji u zajedničkom okviru europskog modernizma. Premda Gattin piše o snimanju trodimenzionalnih umjetničkih djela i spomenika ne ulazeći u precizniju klasifikaciju objekata i namjenu fotografija, ostavlja nam dragocjeno osobno svjedočanstvo kao jedno od bitnih polazišta za analizu žanrovskog pozicioniranja i umjetničkih kvaliteta njegovih fotografija¹⁶ koje čine dio „vizualne historiografije”¹⁷ povijesti umjetnosti te doprinos povijesti fotografije umjetničkih djela i spomenika općenito.

PROBLEM MOTIVA

Cartier-Bresson objašnjava motiv fotografije kao odabir bitnih činjenica o nekom objektu koje prikazuju njegovu stvarnost.¹⁸ Za njega svaki predmet može postati motiv, odnosno prenositelj značenja, jer je ono što izaziva organski ritam oblika na kojemu se temelji reportažna fotografija — događaj (koji može „destilirati” bit predmeta na bezbroj

nepredvidivih načina), a ne fizička obilježja predmeta sama po sebi.¹⁹ Kako bi zorno objasnio smisao fotografskog bilježenja stvarnosti objekta, odabire primjer portreta kao jednog od zasigurno najkompleksnijih fotografskih motiva, u kojemu se susreće identitet portretirane osobe s identitetom fotografa. „Odlučujući trenutak”, *Augenblick*, treptaj oka, koncept koji je tijekom 19. i 20. stoljeća našao svoju primjenu izvan filozofije, u fotografiji, kinematografiji, glazbi, umjetnosti i književnosti,²⁰ kao i psihologija, prema Cartier-Bressonu, glavni su čimbenici u izradi istinskog portreta, ne manje od položaja kamere. Upravo je knjigom naslovljenom prema konceptu „odlučujućeg trenutka” Cartier-Bresson popularizirao ideju fotografije koju stvara strpljiv i darovit autor bilježeći okidačem kamere nepovratni trenutak, koji daje važnost snimljenom događaju, te ga pretvara u sliku s unutarnjom geometrijom i ravnotežom u kojoj su svi elementi na mjestu prije negoli se scena vrati u uobičajeni nered.²¹ S obzirom na to da je (baš kao i u slikarstvu) u fotografiji moguće odabrati i one činjenice o objektu koje predstavljaju izmišljenu stvarnost, Cartier-Bresson poseže za ekstremnom usporedbom kako bi istaknuo odbojnost prema takvom pristupu, tvrdeći da su mu od izmišljenih neusporedivo draži uniformirani portreti na fotografijama za dokumente, jer ta lica sadrže makar jednostavno činjenično svjedočanstvo o osobi, za razliku od ispraznosti izmišljenih poetskih identifikacija.²²

Za razliku od Cartier-Bressona, kojemu svaki predmet (osoba ili stvar) u interakciji s događajem može biti motiv, Gattinov je izbor motiva u velikoj mjeri unaprijed određen. To su umjetnička djela i spomenici — radovi nekih drugih osoba, definirani objektivnim značajkama. Odabir činjenica o predmetu koje bilježi fotograf umjetničkih djela i spomenika stoga je vođen drugačijim mentalnim procesom, jer ne ovisi o događaju, već o stručnom predznanju. Dok u reportažnoj fotografiji događaj formira odnos među sastavnicama predmeta, kod umjetničkog djela postoje matematički i likovni principi i zakoni koje treba poznavati da bi se njegove sastavnice uopće mogle razumjeti i analizirati, a zatim stupnjevati po važnosti i međuovisnosti. Prema Gattinu, odabir motiva za fotografa umjetničkih spomenika nije moguć bez povijesnoumjetničkih znanja, kako općenitih tako i onih usko povezanih sa samim motivom. Dok umjetnička interpretacija neposredne stvarnosti o kojoj piše Cartier-Bresson u odabir motiva neizostavno uključuje intuiciju, intuitivan odabir motiva bez stručnog poznavanja umjetničkog djela ili spomenika koji se fotografira Gattin drži nemogućim.²³

Pri odabiru motiva za Gattina, dakle, nije bitan faktor nepredvidljivosti, dok je za Cartier-Bressona presudan. Može se reći da je Cartier-Bressonova pažnja usmjerena na *prepoznavanje* motiva, a Gattinova na *upoznavanje* motiva, koji je u pravilu statičan. No u oba slučaja fotografija prikazuje trenutačno stvarno stanje motiva. Prema Rogeru Scrutonu i Rolandu Barthesu, fotografija, generalno govoreći, ima denotacijsku funkciju: gledanje fotografije jest supstitut za gledanje u sam predmet, za razliku od konotacijske funkcije slikarstva, koje govori o predmetu.²⁴ Paralelu fotografije i slikarstva korisno je uvesti u sljedeću temu — kompozicije i

11

Isto.

12

Njegovu je akademiju na Montparnasseu Cartier-Bresson pohadao 1927., da bi 1931. započeo fotografirati pod utjecajem teorija kubizma i surealizma. Galassi, *Henri Cartier-Bresson: The Early Work*, 11–13.

13

Cartier-Bresson, „The Decisive Moment”, 20–43. Reporterska je fotografija u svojoj klasičnoj formi povezana s pričanjem priče kao oblik naracije novih događaja, aspekata društvenog, političkog i osobnog života ili pak kao ilustracija pisanih novosti. Price, „Surveyors and surveyed. Photography out and about”, 79–92.

14

Opseg je teksta Cartier-Bressona 16,9, a Gattinova 5,7 kartica.

15

O Cartier-Bressonovu stilu pisanja vidi: Bayr, „The Decisive Network: Producing Henri Cartier-Bresson at Mid-Century”, 148. Vidi i: Stoekl, „Cartier-Bresson: Between Autobiography and Image”, 631–641. Ovim tekstovima stilski je srodna i Gattinova autobiografija; vidi bilješku 1.

16

Ova je analiza konkretno poslužila kao jedno od polazišta za daljnju, sustavnu analizu Gattinovih fotografija Dioklecijanove palače u Splitu snimljenih 60-ih godina 20. st. kroz njihove žanrovske i umjetničke odrednice, koja će biti objavljena u knjizi *Nenad Gattin i Dioklecijanova palača u Splitu* u izdanju Instituta za povijest umjetnosti (u postupku objave).

17

Johnson, „Epilogue. Photographing Sculpture, Sculpting Photography”, 287.

18

Cartier-Bresson piše pod naslovom „Subject” („The Decisive Moment”, 29–32), a Gattin pod naslovom „Problem motiva” („O umjetničkoj interpretaciji umjetničkog djela”, 4). S obzirom na fokus ovog rada, birane su Gattinove inačice naslova.

19

O promjeni poimanja motiva u dokumentarnoj fotografiji sa stabilnog prema prolaznom i fragmentarnom vidi: Price, „Surveyors and surveyed. Photography out and about”, 91–92.

20

Ward, *Augenblick: The Concept of the ‘Decisive Moment’ in 19th- and 20th-Century Western Philosophy*.

21

Bayr, „The Decisive Network: Producing Henri Cartier-Bresson at Mid-Century”, 147; Price, „Surveyors and surveyed. Photography out and about”, 91.

22

Usp.: Christopherson, „From Folk Art To Fine Art: A Transformation in the Meaning of Photographic Work”, 139–140.

23

Gattin, „O umjetničkoj interpretaciji umjetničkog djela”, 4.

24

Davey, „Soft framing’: a comparative aesthetics of a painting and photography”, 134.

kadra. To je ujedno jedna od kontinuiranih tema u rasprava- ma o razlici između čina slikanja i čina fotografiranja te foto- grafiji kao umjetničkom djelu.

PROBLEM KOMPOZICIJE I KADRA

Cartier-Bresson smatra da opće zakone kompozicije tre- ba neprestano istraživati, jer je za intenzivnu komunikaci- ju motiva putem fotografije potrebna rigorozna uspostava međuodnosa oblika unutar kadra; no akumulirano znanje samo je jedan od faktora koji mogu pomoći u pripremi au- tora za postizanje kvalitetne kompozicije.²⁵ Kada se oko fo- kusira na određeni objekt unutar mase stvarnosti, kompozi- cija u trenutku snimanja može proizaći samo iz intuicije, jer fotoreporter mora komponirati sliku, odnosno uhvatiti ritam prolaznog trenutka u kojemu su svi uključeni međuodnosi elemenata u pokretu u ravnoteži brzinom refleksne radnje, pri čemu nema vremena za racionalnu analizu. Pritom se po- kret prizora mora pretpostaviti pokretu snimatelja, odnosno kut geometrije kompozicije kutu kamere. Geometrijsko ana- liziranje kompozicije Cartier-Bressonu služi tek kao „obduk- cija slike”, a nikako kao premisa pri fotografiranju: „Nadam se da nikada nećemo dočekati dan kada će fotografski ate- lijeri prodavati male rešetkaste sheme za pričvršćivanje na naša tražila; i da zlatni rez nikada neće biti urezan na naše brušeno staklo.”²⁶ U tom je smislu zlatni rez za njega samo jedan od alata naknadnog analiziranja, dok za Gattina taj isti princip može predstavljati imperativ u prijenosu umjetničkog djela na fotografiju — ako je neki od elemenata na objektu komponiran slijedom zlatnog reza kao bitnog svojstva odre- đenog stila ili autora.

Kompozicija arhitekture i skulpture na fotografiji treba, dakle, prema Gattinu, poštovati omjere slijedom kojih je komponi- rano i samo umjetničko djelo, kako bi odnosi unutar kadra jasno predstavili smisao njegove forme.²⁷ Govoreći o univer- zalnim zakonima koji upravljaju rasporedom elemenata sli- ke te njihovoj primjeni koja ovisi o senzibilitetu pojedinog autora, Gattin citira Cartier-Bressonova učitelja, kubističkog umjetnika, pedagoga i teoretičara Andréa Lhotea, naglašav-ajući pritom primat zakona na kojima se temelji umjetničko djelo nad onima koje uvodi fotograf.²⁸ Dakle, cilj je istraživa- nja kompozicije za Cartier-Bressona doprinos uvježbavanju instinkta koji fiksira životnost i geometriju prolaznog trenut- ka, dok Gattin prije svega istražuje kompoziciju samog moti- va, kako bi izbjegao falsificiranje kompozicijskih vrijednosti svojstvenih autoru ili stilu te pogrešnu interpretaciju odnosa umjetničkog djela ili spomenika prema atmosferi i pejzažu. O tome piše: „Da bi se ispravno interpretiralo neko djelo roma- ničke arhitekture, neophodno je znati, na primjer, da je osnov njenog izraza u naglašavanju horizontala, u težini i statično- sti masa, kao što je karakterističan njen odnos prema pejza- žu (izolacija) i drugim objektima (subordinacija). To je neo- bično važno, jer se s jednim pretjerano dramatičnim uglom snimanja mogu razbiti osnovne kompozicione vrijednosti ro- maničkog arhitektonskog djela, kao što se sentimentalnom

(romantičnom) interpretacijom odnosa prema atmosferi i pejzažu može djelo potpuno falsificirati.”²⁹

U raspravi o komparativnoj estetici slike i fotografije E. R. Da- vey ističe fenomenološku razliku između njihovih okvira. Dok slikarski kadar naziva „mekanim”, jer ne reže prostorni, fizič- ki i vremenski kontinuitet, fotografski okvir smatra po priro- di „tvrdim”, činom ograničenja koji lomi te iste kontinuitete.³⁰ Osim toga, fotografija nužno ovisi o trenutku u stvarnosti: prostor, vrijeme, kamera i prizor neraskidivo su povezani. Stoga uspješna fotografija može biti upropaštena nekom- petentnošću fotografa koliko i prolaznošću (nepovratnog) trenutka.³¹ To je potpuno jasno kada govorimo o fotografi- ji Cartier-Bressona, no manje je evidentno kod Gattina, čije je okidanje „sporije” od Cartier-Bressonova već zbog same procedure snimanja. Kao ilustracija te razlike može posluži- ti izvadak iz Gattinove autobiografije u kojemu opisuje svoj odnos s fotografom Tošom Dapcem, čiji je žanrovski okvir bio blizak Cartier-Bressonovu: „Njegova [Dapčeva] je figura bila okićena Rolleiflexima i ljutio se što snimam teškom stav- tiv-kamerom. Govorio mi je da ću zbog sporosti mnogo toga propustiti. I propustio sam, ali sam ga uvjeravao da ću dobiti na drugoj strani. Cijenio je to, razumjeli smo se, bilo je samo važno oštriti vlastita gledišta.”³²

Dok Cartier-Bresson čeka „odlučujući trenutak” u kojemu se svijet oko njega komponira u sliku koja je vizualno informa- tivna i estetski zadovoljavajuća,³³ Gattin komponira u sliku racionalno odabrane elemente umjetničkog djela. Logično je stoga da Cartier-Bresson drži da je loša fotografija u pra- vilu nepopravljiva naknadnim intervencijama, a rezanje do- bre fotografije znači „smrt geometrijski ispravnoj međuigri proporcija”.³⁴ Gattin pak naknadnim profinjenim kadriranjem redovito doraduje svoje fotografije.³⁵ No njegov okvir zbog toga nije manje „tvrd”, jer i Gattin izdvaja motiv iz neposred- ne stvarnosti. Njegov prijenos gotovo je neovisan o trenut- ku u smislu kompozicije, ali itekako je ovisan o trenutku, ako razmatramo svjetlo.

Kraće poglavlje koje posvećuje problemu svjetla Gattin na- dopunjuje legendama uz fotografije kojima je ilustriran čla- nak i tako nas posredno vraća na problem motiva.³⁶ Karakter svjetla smatra ključnim faktorom pri odabiru interpretativnih elemenata predmeta i njihovih međuodnosa. Fotograf po- znaje umjetničko djelo i unaprijed zna što je važno reći o njemu, ali konačni odabir konkretnog motiva fotografije ovisi o odnosu karaktera djela naspram svjetla i sjene. Gattin upo- zorava na zavodljivost jakih kontrasta koji mogu proizvesti efektanu fotografiju, no pritom poništiti smisao umjetničkog djela. Kao primjer navodi dvije skulpture Dušana Džamonje iz iste faze, ali posve različitog karaktera, od kojih se jedna, „komornog i kontemplativnog” karaktera, ispravno interpre- tira insceniranim, oštrim umjetnim osvjetljenjem i kontrast- nim tonovima, a druga, „više amorfna, mekanog, pejzažnog karaktera” danjim svjetlom u pomno promišljenom okruže- nju.³⁷ Dajući nadalje za primjer krovšte bizantske crkve Bo- gorodice Perivlepte u Ohridu, objašnjava kako je koristio „oš- tro, jasno svjetlo kasnog popodneva, jednoliko razliveno po

25

Cartier-Bresson piše pod naslovom „Composition” („The Decisive Moment”, 32–34), a Gattin pod naslovom „Problem kompozicije i kadra” („O umjetničkoj interpretaciji umjetničkog djela”, 4).

26

Cartier-Bresson, „The Decisive Moment”, 34. [prev. aut.] Tu će misao Cartier-Bresson ponoviti u razgovoru s Johnom Bergerom: „A geometrija? Geometrija dolazi zbog zlatnog reza. Ali kalkulacija je beskorisna. Kao što je Cézanne rekao: 'Kad slikam i počnem razmišljati u isto vrijeme, sve je izgubljeno.' Ono što se računa na fotografiji je njezina ispunjenost i jednostavnost“. Berger, *Henri Cartier-Bresson*, 15. [prev. aut.]

27

O fotografiranju skulpture izdvajamo: Hamill, Luke, *Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction*.

28

Gattin, „O umjetničkoj interpretaciji umjetničkog djela”, 4.

29

Isto.

30

Davey, „Soft framing”: a comparative aesthetics of a painting and photography”, 137.

31

Davey, „Soft framing”: a comparative aesthetics of a painting and photography”, 141.

32

Gattin, „Autobiografija”, 161.

33

Price, „Surveyors and surveyed. Photography out and about”, 91.

34

Cartier-Bresson, „The Decisive Moment”, 34.

35

O tome svjedoče kartotečni listovi pohranjeni u Arhivu Nenada Gattina u Institutu za povijest umjetnosti u Zagrebu.

36

Gattin, „O umjetničkoj interpretaciji umjetničkog djela”, 4.

37

Gattin, „O umjetničkoj interpretaciji umjetničkog djela”, 7.

objektu”,³⁸ kako bi odnose masa postavio u drugi plan, a istaknuo ekspresivnost materijala i tektoniku opeke kao nositelje bitnih karakteristika bizantske arhitekture. Na primjeru milanske katedrale otkriva pak kako koristi kontrast svjetla i sjene kako bi stavio naglasak na kasnogotičku arhitektonsku plastiku, pokazujući time jasnu svijest o tome što želi postići svojom fotografijom, ali i da to ne može u potpunosti predvidjeti s teoretskog gledišta (niti kontrolirati vlastitim intervencijama kao kod studijske fotografije), nego tek u trenutku definiranom stvarnim okolnostima.

PROBLEM BOJE

O boji u fotografiji pišu dva autora koji su poznati upravo po svojim crno-bijelim fotografijama, i to u doba kada je sofisticirana tehnologija prijenosa boja na fotografiju bila još u povojima.³⁹ Stoga je očekivano da su, govoreći o kompoziciji, obojica razmišljala kroz odnos crne i bijele, kao sustav u koji su transponirane sve vrijednosti spektra. Raspravljajući o boji Cartier-Bresson zapravo izražava misli o izazovima budućeg, tehnološki razvijenijeg prenošenja boja iz prirode na fotografiju, odnosno iz dubine na plohu.⁴⁰ Smatra da istinsko stvaranje na polju fotografije u boji treba slijediti principe njihova međudnosa koje su kodirali impresionisti, poput, na primjer, zakona istodobnog kontrasta, prema kojemu svaka boja teži da oboji prostor pokraj sebe komplementarnom bojom kako bi se međusobno naglasile.⁴¹

Gattin također konstatira limite onodobnih tehničkih dostignuća fotografije u boji u smislu mogućnosti tehničke i estetske kontrole, pa stoga toga problem boje usmjerava na traženje „prave mjere” kolorističke ravnoteže koja u cjelini najbolje odgovara ideji originala, odnosno cjelovitosti karaktera slike. Kod fotografiranja slikarskog djela Gattin kao osnovni problem ističe prijenos kolorističkih vrijednosti u tonske pa zbog svega navedenog pitanje tona izdvaja kao posebnu temu.⁴² Smatra da najprije treba utvrditi koliko različite vrijednosti boja međusobno djeluju kao kontrasti, a kada se ustanovi ovaj odnos, onda ga treba prevesti u kontraste tonova iste kvantitativne vrijednosti, uzimajući u obzir da dominantna boja na slici mora postati dominantan ton na fotografiji, kako bi se dosljedno izrazili intenziteti i bogatstvo skale boja.

Upravo su razmišljanja o problemima boje otvorila sljedeću temu za Cartier-Bressona. On izdvaja nemogućnost kontrole međudnosa boja u reportažnoj fotografiji (kojoj je svojstveno nekontrolirano kretanje subjekta) kao tek jednu od nepoznanica unutar svoje stvaralačke metodologije. Razvoj fotografije, a tako i vlastitih metoda, vezuje stoga uz razvoj tehnike, kojoj posvećuje sljedeće poglavlje, dok kao posljednju kategoriju analizira naručitelje, što je sasvim u duhu fotoreportaže kao žanra.

ZAKLJUČAK

Zbog višestrukih funkcija kojima služi medij fotografije, Cartier-Bresson i Gattin imali su u biti istu potrebu: predstaviti specifičnosti fotografije kojom se bave da bi stvorili komunikacijski okvir za žanrovsku specifičnost, ali i za premošćivanje dokumentarnog i umjetničkog pristupa fotografiji, kojemu su obojica težili, a što Gattin eksplicitno spominje u naslovu svojeg članka. Premda Cartier-Bresson ističe da piše o samo jednoj vrsti fotografije kako bi svoje djelovanje objasnio prije svega sebi,⁴⁴ a Gattin pak da bi objasnio predispozicije potrebne za uspostavu kvalitetnog sustava vizualne povijesnoumjetničke historiografije,⁴⁵ obojica sistematiziraju fotografiju i kao objekt i kao ono što prikazuje kroz klasične estetske konvencije poput motiva ili kadra, u kojima se za nadarenog i predanog fotografa krije kreativni potencijal.⁴⁶ Pozicija Gattina i Cartier-Bressona stoga ipak nije neutralna, već je prije riječ o preskriptivnosti u cilju afirmiranja vlastite autorske pozicije unutar specifičnog žanra.

Žanrovi u fotografiji nisu definirani uniformnošću, ističe teoretičarka fotografije Liz Wells, već skupinama karakterističnih tema, formalnih i estetskih pitanja i ideoloških preokupacija. Revitaliziraju se kroz estetsko eksperimentiranje i kroz nova pitanja, često tipizirajući stavove i diskurse karakteristične za pojedina razdoblja, i stoga ih je produktivno analizirati u smislu specifičnih povijesnih tradicija unutar vizualne kulture i njima suvremenih pitanja i estetike.⁴⁷ Žanrovi unutar dokumentarne fotografije, koja prenosi točan i autentičan pogled na stvarnost mogu se, analogno tome, uistinu razumjeti jedino u kontekstu, kroz istraživanje povijesti njihove prakse, reprezentacije i društvene namjene u određenom prostornom i vremenskom okviru.⁴⁸ Komparacija ovih dvaju tekstova navodi na pomisao da je Gattin čitao Cartier-Bressona.⁴⁹ U tom se smislu može čitati kao jedan od primjera transfera ideja na polju fotografije. To može objasniti Gattinovo preuzimanje sustava mišljenja koji će tek nešto kasnije razviti generalno razumijevanje formalnih kategorija u fotografiji u drugačijem smjeru, koji smatra apsurdnim uopće spominjanje kompozicije kod fotografije. Naime, premda Cartier-Bresson i Gattin na različit način shvaćaju kompoziciju, oba je još uvijek izdvajaju kao jednu od ključnih tematskih linija.⁵⁰ Na tragu pak Cartier-Bressonove intuitivnosti u kompoziciji fotografije, likovni kritičar John Berger u utjecajnom eseju „Understanding a Photograph” iz 1968. godine isključuje fotografiju iz likovnih umjetnosti, te ujedno posve odbacuje kompoziciju, odnosno formalni raspored, kao relevantan faktor u shvaćanju i vrednovanju fotografije.⁵¹

Tekstovi obojice autora odgovaraju na pitanje kako dokumentarni fotograf kontrolira scenu a da u nju izravno ne intervenirira, pri čemu jasno otvaraju prostor za izlaz iz okvira dokumentarne prema umjetničkoj fotografiji, odnosno, riječima fotografa i teoretičara fotografije Allana Sekule, „dokumentarno se smatra umjetnošću kada nadilazi referenciju na svijet, kada se djelo može smatrati, prije svega, činom samoizražavanja umjetnika”.⁵² I baš kao što se u Cartier-Bressonovim fotografijama ističe bilježenje malih, dislociranih

38
Isto.
39
Cartier-Bresson piše pod naslovom „Color” („The Decisive Moment”, 35–37), a Gattin pod naslovom „Problem boje” („O umjetničkoj interpretaciji umjetničkog djela”, 4). Cartier-Bressonov zapis o boji i fotografiji iz 1985. vidi u: „The Decisive Moment”, 43.
40
Price, „Surveyors and surveyed. Photography out and about”, 127–129.
41
O vezi fotografije i impresionizma vidi Christopherson, „From Folk Art To Fine Art: A Transformation in the Meaning of Photographic Work”, 127; Davey, „Soft framing’: a comparative aesthetics of a painting and photography”, 144–149.
42
Gattin, „O umjetničkoj interpretaciji umjetničkog djela”, 4.
43
Cartier-Bresson „The Decisive Moment”, 37–43.
44
„Fotografija je blijeda snimka koja se nosi u stražnjem dijelu novčanika, sjajni reklamni katalog i veliki raspon svega između. Ne pokušavam definirati fotografiju za svakoga. Ja je samo pokušavam definirati za sebe; za mene je fotografija istodobno prepoznavanje, u djeliću sekunde, važnosti događaja, kao i precizne organizacije oblika koji tom događaju daju njegovu ispravnu izražajnost.” Cartier-Bresson, „The Decisive Moment”, 42. [prev. aut.]
45
„Želio sam ovdje samo spomenuti neke probleme bez ikakvih pretenzija na iscrpnost. Obradivanje svake pojedine teme (npr. kadra ili tona) zahtijevalo bi čitavu studiju. Na ove probleme upozorio sam samo zato, jer se mi danas nalazimo pred imperativnom potrebom da ostvarimo fotoarhivu naših umjetničkih spomenika. A dovoljno je spomenuti da se problemi fotografiranja svakog pojedinog umjetničkog spomenika mogu riješiti tek nakon temeljitog proučavanja. Ovako ogroman posao ne može riješiti niti pojedinac, niti grupa nepovezanih ličnosti, koji rade sporadično i heterogeno, svaki u okviru svojih momentalnih zahtjeva.” Gattin, „O umjetničkoj interpretaciji umjetničkih djela”, 4, 7.
46
Wells, „On and beyond the white walls: photography as art”, 291–294; Schwartz, „On the Line: Crossing Institutional Boundaries Between Photojournalism and Photographic Art”, 22–29.
47
Wells, „On and beyond the white walls: photography as art”, 343–344.
48
Price, „Surveyors and surveyed. Photography out and about”, 77–78.
49
Posve je izvjesno da je Gattin čitao Cartier-Bressonove tekstove s obzirom na kulturni krug kojemu je pripadao. Spomenimo da su Cartier-Bresson i Tošo Dabac izlagali na *Second Philadelphia Salon of Photography* još 1933. godine.
50
„Ravnoteža mora biti uspostavljena između ta dva svijeta — onog u nama i onog izvan nas. Kao rezultat stalnoga recipročnog procesa, oba ova svijeta tvore jedan. I to je svijet koji moramo prikazivati. Ali ovo se odnosi samo na sadržaj slike. Za mene se sadržaj ne može odvojiti od oblika. Pod oblikom mislim na rigoroznu organizaciju međusobnog djelovanja površina, linija i vrijednosti. Samo u takvoj organizaciji naše predodžbe osjećaji postaju konkretni i priopćivi. U fotografiji vizualna organizacija može proizaći samo iz razvijenog instinkta.” Cartier-Bresson, „The Decisive Moment”, 42–43. [prev. aut.]
51
Berger, „Understanding a Photograph”, 17–22.
52
Prema Price, „Surveyors and surveyed. Photography out and about”, 92.

trenutaka koji insinuiraju neko veće značenje,⁵³ Marina Viculin zaključuje da Gattinove fotografije zapravo nisu ni faktoografske ni dokumentarne, jer, na sebi svojstven način, ne bilježe događaj, nego značenje događaja.⁵⁴

Ova komparativna analiza poslužila je kao polazište za daljnju, sustavnu analizu Gattinovih fotografija kroz njihove žanrovske i umjetničke odrednice u kontekstu danog vremena, konkretno njegova opusa posvećenog Dioklecijanovoj palači u Splitu.⁵⁵ Pritom se pokušalo prepoznati, na tragu Gattinovih riječi i onih koji su o njemu pisali „rijetko, ali kao jantar dragocjeno”,⁵⁶ da citiramo samog Gattina, ne samo ono što je racionalno kontrolirao, već i doprinos vizualnoj organizaciji njegove slike koji nadilazi sve što je mogao predvidjeti. Odnosno, pokušalo se prepoznati ono što Gattin iznosi u autobiografiji pišući o snimanju korčulanske uskršnje procesije s Tošom Dapcem 1968.: „Tošo i ja toliko smo strateški prišli snimanju, da nam je rezultat bio katastrofalan. Još i danas držim te negative u ladici kao mumije. Ali je sutradan na Korčulanskom groblju napravio moj portret... Očito je na toj fotografiji da Tošu nismo zanimali ni ja ni portret. Bio sam naslonjen na kameni križ preko kojega je bio isklesan veo, a ja sam preko ramena držao vjetrovku. Kamen i moja vjetrovka imali su istu teksturu, njihove lomove nabora i svjetlo povezao je Tošo u zajedništvo posve likovnog sadržaja.”⁵⁷

•

53

Isto.

54

Viculin, „Nenad Gattin / Fotografije”, 14.

55

Vidi bilj. 16.

56

Gattin, „O suncokretima, talasanju i reskim nijansama. Osvrt Nenada Gattina na kritike o njegovoj izložbi”, 19. Među autorima koji su najkompetentnije pisali o njegovoj fotografiji Gattin ističe povjesničara umjetnosti Igora Zidića, koji me zadužio razgovorom o Gattinu kao i čitanjem ovog članka, na čemu mu beskrajno zahvaljujem. Zahvaljujući njegovu opisu Gattinova čekanja leta jednog galeba u Dubrovniku, čije je ponašanje promatrao i tako predvidio kada će se narednog dana pojaviti u kadru, shvatila sam da pri analizi položaja i karaktera ljudi na Gattinovim fotografijama treba skrenuti pozornost na prisustvo ptica, poput goluba uz ženu na sredini splitskog Peristila, na fotografiji objavljenoj u knjizi Marasović, J., Marasović, T., Gattin, *Dioklecijanova palača*, sl. 45. Ptice su prisutne i na varijantama tog kadra koje se nalaze u Gattinovoj arhivi pohranjenoj u Institutu za povijest umjetnosti, inv.br. NG-A-00805, NG-A-01764. Opširnije u najavljenoj knjizi, vidi bilješku 16.

57

Gattin, „Autobiografija”, 161.

O „UMJETNIČKOJ INTERPRETACIJI UMJETNIČKOG DJELA” NENADA GATTINA KROZ USPOREDNO ČITANJE HENRIJA CARTIER-BRESSONA

POPIS LITERATURE / BIBLIOGRAPHY

Bayr, Nadya. „The Decisive Network: Producing Henri Cartier-Bresson at Mid-Century”. *History of Photography* 40, br. 2. (2016): 146–166, DOI: 10.1080/03087298.2016.1146445

Berger, John. „Understanding a Photograph”, 17–22. U: *Understanding a Photograph*, ur. Geoff Dyer. London: Penguin Books, 2013.

Berger, John. „Henri Cartier-Bresson”. *Aperture*, br. 138 (1995): 12–23.

Cartier-Bresson, Henri. „The Decisive Moment”, 20–43. U: *The Mind's Eye. Writing on Photography and Photographers*. New York: Aperture, 1999.

Christopherson, Richard W. „From Folk Art To Fine Art: A Transformation in the Meaning of Photographic Work”. *Urban Life and Culture* 3, br. 2, (1974): 123–157. https://doi.org/10.1177/089124167400300201

Davey, Edward Rodney. „'Soft framing': a comparative aesthetics of a painting and photography”. *European Studies* 30, br. 118, (2000): 133–155.

Galassi, Peter. *Henri Cartier-Bresson: The Early Work*, New York: The Museum of Modern Art, 1987.

Galjer, Jasna. „The Role of Photography in the Transfers of Architectural Ideas of the 1950s and 1960s in the Architectural Magazines: From Documents to Socially Engaged Criticism”. *Studia ethnologica Croatica* 34, br. 1, (2022): 103–135.

Gattin, Nenad. „Autobiografija”, 146–161. U: *Nenad Gattin / Fotografije*, katalog izložbe, ur. Marina Viculin. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 1985.

Gattin, Nenad. „O umjetničkoj interpretaciji umjetničkog djela”. *Čovjek i prostor* 110, (1962) : 4, 7.

Gattin, Nenad. „O suncokretima, talasanju i reskim nijansama. Osvrt Nenada Gattina na kritike o njegovoj izložbi”, *Čovjek i prostor* 275, (1976): 19–20.

Hamill, Sarah, Luke, Megan R., ur. *Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2017.

Johnson, Geraldine A. „Epilogue. Photographing Sculpture, Sculpting Photography”. U: *Photography and Sculpture. The Art Object in Reproduction*, ur. Sara Hamill, Megan R. Luke. Los Angeles: Getty Research Institute, 2017.

Marasović, Jerko, Marasović, Tomislav, Gattin, Nenad. *Dioklecijanova palača*, Zagreb: Zora, 1968.

Quien, Guido. „Fotografije umjetničkih spomenika / Povodom izložbe Nenada Gattina”. *Život umjetnosti* 11-12, (1970): 163–165.

Price, Derrick. „Surveyors and surveyed. Photography out and about”, 75–132. U: *Photography: A Critical Introduction*, ur. Liz Wells, London – New York: Routledge, 2015.

Schwartz, Dona. „On the Line: Crossing Institutional Boundaries Between Photojournalism and Photographic Art”. *Visual Sociology*, 5, br. 2, (1990): 22–29. DOI: 10.1080/14725869008583671

ON NENAD GATTIN'S "ARTISTIC INTERPRETATION OF AN ARTWORK" THROUGH A COMPARATIVE READING OF HENRI CARTIER-BRESSON

Stoekl, Allan. „Cartier-Bresson: Between Autobiography and Image”. *Modern Fiction Studies*, 40, br. 3, (1994): 631–641.

Viculin, Marina. „Nenad Gattin / Fotografije”, 4–21. U: *Nenad Gattin / Fotografije*, katalog izložbe, ur. Marina Viculin. Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2006.

Ward, Koral. *Augenblick: The Concept of the 'Decisive Moment' in 19th- and 20th-Century Western Philosophy*. London: Routledge, 2008. https://doi.org/10.4324/9781315568317

Wells, Liz. „On and beyond the white walls: photography as art”, 389–354. U: *Photography: A Critical Introduction*, ur. Liz Wells. London – New York: Routledge, 2015.

Wenzler, Fedor. „Osnovni principi arhitektonske fotografije”. *Arhitektura*, 5-8, (1951): 96-74. https://uha.hr/izdanja/#arhitektura (pristupljeno 12. rujna 2023)