

Фотографија: документ, извор и сведок историје

АПСТРАКТУМ: Фотографија је, као метод упознавања стварности, од самог настанка ушла у свет документовања историјских догађаја, али је све до недавно имала неправедан статус помоћног инструмента, механичког средства за приказ реалног стања. Равноправност са осталим документарним системима у Италији је стекла 1999. године, када јој је законом признат статус не само документа и историјског извора, основа утврђивања истине и реконструкције историје, већ и заштићеног културног добра.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: Фотографија, документ, историјски извор, конзервација, архив, културно добро, средство комуникације, законска кодификација.

Фотографија као историјски извор

По дефиницији, прошлост је нешто што се не може променити. Али, познавање прошлости је динамично, подложно променама, јер је у непрекидном развоју. Упознавање и разумевање прошлости се стално трансформише и перфекционира. Човекову прошлост, његову историју, не чине само радње попут битака, говора и епизода везаних за славне личности, већ је пре свега чине документи које је човек, с намером или без ње, иза себе оставио. Ти документи су индиције које прошлост пружа историчару. Оне му омогућавају, кроз анализе и проучавања, да провери истинитост и тачност хроника дешавања и извештаја из прошлости, али и да попуни празнине настале претходним партиципалним или субјективним историјским интерпретацијама. Историчар долази до сазнања консултацијом докумената, тако што их аналитички и критички проучава, дајући тиме легитимност својој професији.

Оно што нас овде занима јесте карактеристика фотографије као текста, као документа, као историјско-документарног извора, неопходног да би се свеобухватно и тачно реконструисао пресек неког времена, културе, амбијента, антропологије. Способност дијапозитива да забележи непоновљив моменат и да током времена сачува неизмењену слику о догађају или личности јединствена је и без премца.

По једном концепту филозофског позитивизма, свака слика вреди бар хиљаду изговорених или записаних речи. У стварности, слике у архивској грађи имају једнаку важност писаних докумената. Саме по себи су неме и не захтевају процесе деструктурирације, интерпретације, критике и анализе, јер се већ по својој природи појављују као извор неке историјске реконструкције.

Ролан Барт (*Roland Barthes*), семиолог и један од најугледнијих експоната француске филозофске школе „нове критике“, даје апсолутну предност фотографији као историјском извору због ефекта комуникације који фотографија собом носи. Фотографија је „порука без шифре“ из прошлости, сведочанство са претпоставком „суштинског поверења“ посматрача да је та фотографија забележила оно што се стварно десило, оно што јесте, па она тиме представља једну непобитну историјску истину, сматра Барт. У његовом виђењу фотографија је утопистички инструмент, па као такав оно није довољно и неодржива је теза о фотографији као „јединственом бићу и појави“.

Различит је став Розалинд Краус (*Rosalind Krauss*), америчке историчарке и критичара уметности. Она узима у обзир и додатну вредност уметности коју фотографија собом носи. Ту додатну вредност она види, с једне стране, као идеју, замисао, а са друге стране, она посматра и додатни квалитет фотографије који пружа угао из којег је аутор ствара, али и ретуш и колаж. И све то разликује од фотографије као текста, као документа који интервенише када замрну речи, отварајући незнане просторе комуникације, потврђујући тезу о фотографији као приказу, као слици реалности, чија је највернија замена.

Речено је да постоје историјски извори сачињени са намером, као и они настали случајно, без утицаја људске воље. Фотографија је извор који припада првој категорији. Фотографија, као и сви историјски извори створени свесно, с намером да такви остану сачувани за будућност, пружају информације које је аутор документа хтео да нам остави, али и оне које нам је оставио несвесно.

Вештина и знање историчара су управо у његовом умећу да чита документе, а надасве да их у потпуности проучи и испита. Није довољно само посматрати неку слику или прочитати спис, треба знати уочити и препознати елементе који се на први поглед не запажају. Задатак историчара је да проучи документ, који је увек сложен – с обзиром на сложеност сваке људске радње – употребом бројних различитих техника које не захтевају, нити су обавезне за било коју другу научну дисциплину сем за историју. Историчар разумева садашњост кроз прошлост, а прошлост кроз садашњост. Ова нераскидива двосмерна веза је конфигурација односа разумљивости и разумевања. Прошлост пружа *de facto* елементе за боље препознавање садашњости. Садашњост пружа сведочанства за боље препознавање и разумевање прошлости. Ни у ком случају историчару није дозвољено да се удаљи од анализе и од извора који представљају његов нужни угао посматрања, одакле обухвата целокупну проблематику научне дисциплине.

У том смислу, иконографски извори – којима припада и фотографија – јесу најинтересантнији, они који највише стимулишу. Дуго времена су историчари користили фотографије само за илустрацију својих теза заснованих на јединствености писаног документа. Тек однедавно, нова тенденција је коначно признала фотографији још две функције. Пре свега, функцију историјског извора, као директног сведочанства о неком догађају. С друге стране, функцију историјског агенса. Фотографија је, наиме, у стању да код посматрача изазове реаговања сваке врсте: политичка, социјална, морална, а у неким случајевима може чак и да оријентише и усмери колективна друштвена понашања.

Резерве, дилеме, неповерења

У новије време се поставља питање свеобухватности и веродостојности фотографије као историјског извора и сведока историје, односно да ли је фотографија у стању да, сама по себи, у потпуности прикаже неки историјски догађај. Виђење фотографије као историографски исцрпног инструмента, оног који је у стању да самостално прикаже историјски догађај, дакле документа коме није потребно тумачење историчара – представља прилично наивно, иако веома распрострањено мишљење. Постоје бројне проблематике везане за фотографију као документ. Многе су веома озбиљне, толико да изазивају значајно неповерење стручњака према овом сведоку историје.

Пре свега, да би могао да проучава фотографију као документ, историчар треба да располаже минималним стручним фотографским знањем. У противном, ризикује да упадне у неку од клопки савремене технике која пружа широке могућности дорађивања фотографије у фотошопу. Тачније, фотографија исто онако како је у стању да прикаже стварност, може да прикаже и оно што не постоји, јер јој савремена техника и технологија пружа, данас више него икад, простора за фалсификовање.

Друга проблематика везана за фотографију као историјски документ јесте у томе што време историје представља време у континуитету, време које тече, док је фотографија фрагментација тог времена, она је „инстант“, трен, минимални делић протока времена које се није зауставило и ни у једном моменту није стало. Управо зато, историчар се пази од тога да заснује тезу на само једној-јединој постојећој фотографији, оној која је у само једној минималној временској честици фиксирала епизоду у један трен. Сасвим другачију историографску вредност има фото секвенца, где се фотографије нижу једна за другом и, повезаним ланцем узастопних слика, дају шири приказ догађаја, чиме документарна вредност фотографије расте.

Исто тако, треба обратити пажњу на дидаскалију фотографије, проверити да ли се ради о фотограму који приказује детаљ догађаја забележен у

реалном времену, или се ради о историјској реконструкцији истог. Пример је фотографија америчких marinaца из Другог светског рата док дижу заставу на управо освојеном острву Иво Џима после, а не током битке, иако ова фотографија, у сваком случају, има огромну симболичку вредност.

Последњи елемент који наводи на неповерење према фотографији као сведоку историје јесте чињеница да она скоро никад не садржи све информације потребне за њену контекстуализацију, за њено препознавање. Врло ретко се зна ко је, када, где и којом приликом неку фотографију снимео, или по чијем налогу и са каквом намером је та фотографија снимљена. Дешава се управо супротно. Највећи број фотографија, изузев оних најпознатијих, сачинили су анонимни аутори, а са њима остаје анонимна, па дакле непозната и намера с којом је фотографија снимљена.

Дешава се чак и да је фотографија снимљена са одређеном намером, а да произведе апсолутно супротан ефекат. Такав је случај фамозне фотографије снимљене у гету у Варшави, детета које подиже ручице у знак предаје, док пролази колона цивила коју немачки војници спроводе у концентрациони логор. Немачки војник, аутор фотографије, сигурно да ју је снимео да би се похвалио својим учешћем у рацији, с очитом намером личног тријумфа, подсмеха и изругивања својим жртвама. Супротно намери са којом је сачињена, ова фотографија је постала једна од икона осуде холокауста, симбол патње и човековог погаженог достојанства, бруталности и бестијалности нацизма.

Фотографија се, због наведених разлога, никад не може олако прихватити као историјски документ. Претпоставка објективности фото-апарата нестаје под лупом озбиљне критичке анализе и фотографија се поставља као предмет нужне филолошке интервенције. Тек оваквим приступом, фотографија може – и мора – бити прихваћена као сведок историје, као валидан и равноправан историјски документ и извор, догађај испричан кроз слику, без претензија да приказује и да представља запис апсолутне истине, коју нико нема, већ да нас приближи, што је више могуће, реконструкцији историјске истине, индивидуалне и колективне.

Генеза фотографије и законска кодификација фотографије у Италији

Генеза фотографије

Етимолошки, фотографија је сложена реч, састављена од две грчке речи: *photos* – што значи светлост и *graphein* – што значи писати, па означава писати светлошћу или светлосни запис.

Концепт фотографије, званично рођене 1839. године, оне у којој је Луј Дагер (Luis Daguerre) успео да фиксира слике „*које се саме осликавају унутар*

мрачне коморе“, формирао је, током година, два супротстављена торања: оних који је сматрају резултатом искључиво оптичко-механичко-хемијског процеса и, дакле, сврставају је међу просте декоративне предмете, и оних који је виде као инструмент у стању не само да објективно документује догађаје, ствари и личности, већ и као начин којим се може сачувати од удара времена и разорне руке човека бар слика, првобитан, оригиналан изглед споменика, зграда, радњи и догађаја, штампе, рукотворина и сваког уметничког дела.

У другој половини 19. века, фотографија се претворила у масован друштвени феномен и ушла у општу употребу. Захваљујући путујућим фотографима и првим фотографским радњама, фотографија се афирмише као демократизација портрета и у колективни менталитет продире и устаљује се мишљење да се фотографијом могу усмерити осећања и душевна стања, фиксирати сећања, да њоме могу да се забележе емоције, остави знак о свом животу и постојању, да се документује проток времена. Осим у приватне сврхе, фотографија постаје колективно прихваћена, њена употреба се нагло шири у јавности и она задобија јавну друштвену функцију: користи се да се забележе историјски догађаји, као средство комуникације истих. Истовремено, фотографија поприма и важан институционални значај у систему безбедности као подршка друштвене контроле, нарочито визуелним скедирањем индивидуалног идентитета.

Првих деценија 20. века у друштву се јасно профилира и постаје очигледна потреба и да се на неки начин конзервира и сачува меморија о драгоценостима које би нека изненадна несрећа у сваком моменту могла да отме, а одатле и ново виђење фотографије као инструмента способног да тај задатак обави. Истовремено, формира се мишљење о неодложности и нужности прављења фотографских архива.

Тих година у Италији фотографска документација, осим што се већ афирмисала као неопходно средство документарне заштите италијанског уметничког блага, сада враћа у жижу предлоге и иницијативе започете још крајем 19. века, додајући им још један захтев везан за методологију класификовања и инвентарисања документације. У ствари, проблематику која ће још дуго времена остати нерешена, пре него што ће се доћи до формулисања јединствене нормативе на националном нивоу.

Говорећи о догађајима који су довели до конституисања модерног виђења о фотографији као историјском документу, мора се опет поћи од 1839, од године у којој је објављен чланак у француском дневном листу *Газет де Франсе* (*Gazete de France*), где Жан Вату (Jean Vatout), председник француске комисије за заштиту историјских споменика (*Monuments Historiques*), тражи да се фотографском документацијом и приказом створи колекција, план и нацрт заштите свих француских националних историјских споменика, дајући тиме фотографији значај и улогу инструмента за индиректну документацију, већ прецизно усмереног у архивском смислу.

Крајем 19. века, 1893. године, опет у Француској, Леон Видал и Жан Флеури-Ермаги (Jules Fleury-Hermagis) формулишу идеју о Музеју документарне фотографије (Musée des Photographies Documentaires), а годину дана касније, дакле 1894, Џером Харисон (Jerome Harrison) предлаже реализацију фото музеја широм света. Сугестију је спремно прихватио Швајцарац Ерик Демол (Eric Demole) и у Женеви 1900. године формирао Швајцарски музеј документарне фотографије. Исте године је у Лондону Бенџамин Стоун (Benjamin Stone) оформио одељење унутар Британског музеја (British Museum) са сталном поставком колекције фотографске документације о културним добрима која нестају.

Законска кодификација фотографије у Италији

У Италији је 1892. године, у оквиру Министарства за просвету, основана Канцеларија за фотографију. У надлежност овог одељења стављени су и новоосновани јавни архив и центар за активности производње фото материјала. Нешто касније, Канцеларија је прерасла у Национални кабинет за фотографију, са задатком фотографске репродукције и документације италијанских уметничких добара веће вредности, у циљу покретања процеса упознавања, популаризације, коришћења и уживања националне историјско-уметничке баштине у потпуно новом облику: опремљене сликама и штампом.

Упркос чињеници да се фотографија тих година потврдила као објективан инструмент историјске заштите коме је додељен задатак документације, па је врло брзо постала документарно средство, у Италији се још не појављују конкретна реаговања и иницијативе о прикупљању и заштити документарних фотографија. У том смислу је 1924. године формиран Институт луче (Istituto Luce), као централна државна институција за прикупљање, чување и заштиту архива хронике и фотографских фондова, која је истовремено преузела контролу и над Националним кабинетом фотографије при Министарству просвете. Међутим, Институт луче није испунио очекивања. О томе је остала забележена изјава Карла Бертелија (Carlo Bertelli), чувеног италијанског историчара уметности, који ће, коју деценију касније, рећи: „*Била је то права прилика да се сачини историјски инвентар, актуелни инвентар Италије*“. Али, пружена шанса остала је неиспуњена. Италија ће морати да сачека још неколико деценија, све до после Другог светског рата, када ће стидљиво искорачити идеја о реорганизовању постојећих архива и о формирању нових, овога пута са новом свешћу о заштити фотографског материјала. Фотографија постаје протагониста, не више само као документарни извор, већ са приматом статуса документа и културно-историјског добра.

Тако је фотографија у Италији тек недавно, тачније пре 15 година, задобила статус заштићеног добра. Године 1999, у парламенту је усвојен *Једин-*

ствени законски текст о културној и амбијенталној баштини, у којем се фотографија више не дефинише само као „аналогни“ инструмент, како је то било у прошлости, односно као механичко средство способно да репродукује реално стање, или инструмент који визуелно документује покретна и непокретна добра. У новој нормативи, фотографија сама по себи представља и јесте културно добро, равноправно са свим осталим културним добрима, па чини и субјект и предмет, подвргнут диспозицијама чувања, конзервације и валоризације. Тако је фотографији коначно правно признат и загарантован статус не само историјског извора, већ да она сама по себи представља и историјски документ и национално добро, као „*основ и хартија од значаја за утврђивање истине*“ односно за реконструкцију Историје.

Ово је био финале иницијативе из 1975. године, када је у Италији основан Централни институт за каталогизацију и документацију. Приступило се раду, па је у наредним годинама прикупљена огромна количина архивског материјала. Тако се наметнула потреба да се дефинишу правила каталогизације фотографске националне баштине, јединствена за целокупну националну територију. У том смислу, 1979. године, периферне дирекције Централног института су званично покренуле иницијативу предлогом да се сачини хомогена национална норматива која би омогућила коректну и униформну каталогизацију фотографске баштине. Између 1978. и 1980, Институт за заштиту културне баштине региона Емилија Ромања поверио је тај задатак посебно формираној истраживачкој комисији. Комисија је требало да сачини систем аналитичког и синтетичког скедирања намењен новим јавним фототекама. Интересантно је да је сектор заштите фото материјала покренуо ову иницијативу и започео рад на изради јединственог модела скедирања поведен искључиво нужношћу праксе, далеко пре него што је донета специфична законска норматива која ће дефинисати и регулисати управљање фотографском националном баштином. Тако је истраживачка екипа 1989. године израдила Приручник о каталогизацији. Он је, све до доношења Јединственог законског текста о културној и амбијенталној баштини из 1999, био једини референцијални правилник за италијанске архивисте.

Закључци

Од самог настанка, фотографија је постала метод упознавања стварности и одмах ушла у свет документовања историјских догађаја. Данас, систем дигитализације и интернета намеће нов начин информисања и комуникације, па тиме и нов начин класификације и употребе фиксне слике по савременим стандардима дескрипције, као и модеран начин њеног читања и проучавања. То фотографију ставља у равноправан положај и позицију са осталим сложеним документарним системима.

Фотографији је коначно признат статус сложеног историјског документа, извора и сведока историје, који захтева свеобухватан истраживачки приступ архивског знања и визуелне културе. Данас се фотографија види не само као техника, већ као историјски извор, сама по себи документ. Истовремено, она је и начин, средство и инструмент способан да забележи и представи збивања, да их сачува и популаризује.

Наравно да је за научни приступ фотографији неопходно и широко специфично техничко знање, али је за њену коректну употребу – као сложеног документарног средства – пре свега потребно интердисциплинарно посматрање и процена, с обзиром на изузетну комплексност фотографског документа. Само вишестрано испитивање фото материјала, као сведока историје, дозвољава да се до краја сагледа друштвени значај фотографије и омогући историјска лектура њеног садржаја.

Литература

- Barthes, Roland. *La camera chiara. Nota sulla fotografia*. Torino: Einaudi, 1980.
- Benjamin, Walter. *Piccola storia della fotografia*. Torino: Einaudi, 1966.
- Bloch, Marc. *Apologia della Storia o il mestiere di storico*. Torino: Einaudi, 1998.
- Bodei, Remo. *Libro della memoria e della speranza*. Bologna: Il Mulino, 1995.
- Burche, Peter. *Testimoni oculari: il significato storico delle immagini*. Roma: Carocci, 2002.
- D'Autilia, Gabriele. *L'indizio e la prova: la storia nella fotografia*. Firenze: La nuova Italia, 2001.
- De Luna, Giovanni. *Le fotografie e la storia*. Torino: Einaudi, 2005.
- De Montaigne, Michel. *Saggi*. Milano: Adelphi, 1966.
- De Pay, Alfredo. *L'immagine fotografica: storia, estetica, ideologie*. Bologna: Clueb, 1986.
- Dubois, Philippe. *L'atto fotografico*. Urbino: Quattro Venti, 1996.
- Gravano, Viviana. *L'immagine fotografica*. Milano: Mimesis, 1997.
- Koselleck, Reinhart. *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*. Bologna: Clueb, 2007.
- Krauss, Rosalind. *Teoria e storia della fotografia*. Milano: Mondadori, 1996.
- Mignemi, Adolfo. *La fotografia come documento storico*. Torino: Bollati Boringhieri, 2003.
- Proust, Marcel. *Alla ricerca del tempo perduto*. Torino: Einaudi, 1978.
- Sontag, Susan. *Sulla fotografia. Realtà e immagine della nostra società*. Torino: Einaudi, 1992.