

ДОКУМЕНТАРНОСТ И ФОТОЖУРНАЛИЗАМ У ПРОМЕНИ ГУТЕНБЕРГОВОГ ДРУШТВА

Резиме

Настанак фотографије у 19. веку зауставио је флуидност времена, те омогућио будућим поколењима увид у историју. Фотографије су визуелна сведочанства прошлих времена, и у периоду њиховог настанка људи су веровали да фотографије пружају истинит и објективан приказ стварности. Документовани су ратни сукоби, људи, места и догађаји који нам могу омогућити увид у прошлост. Имплементација фотографија у штампу доводи до настанка фотожурнализма. Штампа је обилно користила фотографију као илустрацију уз текстове, а људи су жудели за информацијама и забавом коју им је нудила штампа. Са развојем фотографске технике упоредо су се развијале и могућности манипулације посредством фотографије. Са развојем медија, и фотографије као врло моћног медија, расла је и свест људи о могућностима манипулације посредством тих медија. Различити примери из историје су сведочанства како су интересне групе користиле фотографију у циљу остваривања личних политичких и економских интереса. Тиме се доводи у питање и етичност таквих фотографија, јер је аутентична документарност често остајала на маргинама. Предмет ове студије је да прикаже историјски осврт на фотографију и њен документарни карактер, и да укаже на проблематику објективности, односно етичности фотографије од њеног настанка па до данас.

Кључне речи: фотографија, документарност, штампа, фотожурнализам, манипулација, етичност.

УВОД

Штампарску пресу са покретним металним словима изумео је у 15. веку Јохан Гутенберг. Од настанка штампарске пресе постало је могуће сачувати знање које је пре тога, у добу усменог предања и рукописа, било много несталније. Осим тога, штампарство је подстицало критику ауторитета и људима су били приступачнији различити супротстављени погледи који су у вези са истом темом (Briggs and Burke, 2006). Настанак фотографије у 19. веку такође је омогућио чување приказа различитих историјских догађаја, односно фотографије су сведочанства која чувају одређене догађаје од заборавља. Штампарску пресу, односно листове као и фотографију можемо појмити као

¹ neda.necic@filfak.ni.ac.rs

Ово истраживање финансијски је подржало Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

средства комуникације која могу пренети одређене поруке, односно ти медији представљају „продужетке наших делова тела“ (McLuhan, 1971), те је фотографија продужила наше очи, тако да посматрамо глобално село. Напредак у развоју штампарских техника имао је као последицу напредак у развоју штампе. Исто тако, напредак у развоју уређаја уз помоћ којих можемо да овековечимо тренутак водио је до настанка фотожурнализма.

Рођена од науке и негована уметношћу, фотографија је разоткрила невидљиво, и омогућила науци да забележи и документује широк спектар природних појава за каснију анализу (Wilder, 2009). Током 1790-их Томас Веџвуд (Thomas Wedgwood) и Хамфри Дејви (Humphry Davy) су креирали замисао о стварању фотографије, док је револуционарне експерименте на том пољу извео Жозеф Нисефор Нијепс (Joseph Nicéphore Niépce) 30 година касније. Међутим, истински практичне методе фотографисања нису биле доступне све до јануара 1839. године, када су Луј Дагер (Louis Daguerre) и Вилијам Хенри Фокс Талбот (William Henry Fox Talbot) одвојено објавили резултате свог појединачно спроведеног истраживања (Mifflin, 2015). Дагеров проналазак објављен је 7. јануара 1839. године на састанку Академије науке у Паризу, а Талботов изум је озваничен само пар месеци после Дагеровог у Енглеској. У вези са тим, 1839. година означава јединствену годину рођења фотографије (Rosenblum, 2007). Наиме, 1824. године Нијепс је начини најранију фотографију природе, „импресионистичку слику“, уз помоћ светлости И камере опскуре, а сама фотографија је настала када је металну плочу премазао течним раствором битумена при чему је експозиција трајала осам сати. Осим Њепса, интересовање о унапређењу фотографског процеса показао је и Луј Дагер. Након Нијепсове смрти 1833. године, поступак је усавршио Луј Дагер произведши јединствену слику на посребреној плочи остетљивој на светлост, коју је назвао дагеротипијом (Wilder, 2009; Mifflin, 2015). У питању је јединствен хемијски процес настајања фотографије, који се састојао од поступка излагања једној пари посребрене плоче, а невидљива слика би потом постала видљива развијањем у пари живе и фиксирањем у раствору кухињске соли (Mifflin, 2015).

Калотипију, као други фотографски процес, изумео је 1839. године енглез Вилијам Фокс Талбот. Он је у приближно исто време кад је настала дагеротипија представио поступак израде фотографије који се састојао од фазе негатива и фазе позитива, а хемијски поступак је назвао калотипијом (гр. лепо). За разлику од Дагера, Талбот је произвео негативе у својој камера опскури, при чему је негатив служио као шаблон са којег се могао штампати неограничен број позитива. Тако копије нису ручно гравирани, већ су се појављивале као фотографије. У употреби убрзо након дагеротипије, калотипија је била знатно ближа данашњој фотографији (Nir, 2017). Ова два изума и година 1839. означавају тренутак званичног открића фотографије (Todić, 2001).

Развој фотографије је од најранијег периода био праћен вером у могућност сазнавања истине посредством визуелних слика. „Увођење дагеротипа 1839. године указало је на способност новог медија ко-

муникације да тачно репрезентује материјалне аспекте друштва на истинит, транспарентан и аутентичан начин. Најављена као изванредан тријумф науке о модему, историја фотографије репрезентује фотографије као вести, документе, објективно приказивање стварности, и појединачна уметничка дела“ (Brennen, 2010: 71). „Описана као „оловка природе“, претпостављало се да је фотографија објективни доказ да се нешто догодило и појединци су почели да верују да фотографије пружају тачнији однос према видљивој стварности од осталих уметничких дела“ (Sonntag, 1977: 5).

Развој документарне фотографије и фотожурнализма подстакнут је жељом, како за визуелим бележењем а самим тим и чувањем актуелних друштвених догађаја, тако и медијским посредовањем тих догађаја (Ћаловић, 2012). Мишел Грифин (Michael Griffin) сугерише да је термин фотожурнализам био наметнут историји фотографије ретроспективно (Griffin, 1999). Док је фотожурнализам сазрео почетком двадесетог века, његова историја се често повезује са развојем дагеротипа, и до 1846. године новинска фотографија постала је редован вид рада дагеротиписта. У периоду између 1885. до 1910. године велики број фотографија штампан у новинама и часописима помогао је да се дође до „визуелне преоријентације“ међу америчком јавношћу, која им је нудила директан приступ стварности. Крајем деветнаестог века масовна производња мањих и једноставних уређаја за фотографску опрему, заједно са развојем флексибилног филма и брзосушећим плочама помогла је да се подстакне употреба фотографије у рекламирању и новинарству. Међутим, документарно обећање садржано у полутонским фотографијама коегзистирало је са опасношћу од изобличења, измишљотина и поједностављивања (Brennen, 2010).

Предмет ове студије је да прикаже историјски осврт на фотографију и њен документарни карактер, и да укаже на проблематику објективности, односно етичности фотографије од њеног настанка па до данас.

ФОТОГРАФИЈА: НОВИ МЕДИЈ У XIX ВЕКУ

С обзиром да су фотографије настале утицајем светлости на филм и сочиво, оне су одражавале ниво аутентичности за који се сматра да надилази људску асистенцију. „Сматрало се да фотоапарати производе фотографије које су изузетно реалистичне и које нуде аутентичан приказ ствари које су заправо постојале. Генерално се мислило да свет заиста може бити виђен и познат по транспарентним приказима на фотографијама“ (Walton, 1984: 251). „Оно што фотоапарат може да уради, а око не може никада, је да сачува изглед догађаја. Фотоапарат чува скуп изгледа од иначе неизбежне замене даљих изгледа. Чува их непромењеним. Пре проналаска фотоапарата ништа није могло то да учини, осим ума, памћењем“ (Berger, 1980: 14).

Уколико је на фотографији био приказан коњ обично се претпостављало да је коњ морао бити постављен испред фотоапарата, да није постојао само у машти фотографа, већ и у стварности. Поверење

јавности у документарни аспект фотографија било је толико снажно да су људи који су се суочили са сликом коња нису само веровали да коњ постоји, већ и да фотографија приказује како је коњ изгледао. Годинама су фотографије биле лако прихватане као аутентични прикази стварног (Vrennen, 2010).

Због способности представљања стварности сматрало се да фотографије поседују моћ потврђивања доказа, идентификације истине и разоткривања преваре. Током историје фотографије су коришћене за документовање догађаја, као докази о криминалним активностима, и представљале радове научних открића. „Због свог механичког бележења слика, фотографија је у тренутку свог настанка била схватана као погодан документарни медиј. Посматрајући свет кроз објектив камере, фотографи су још крајем 19. века преузели рад на интензивном бележењу ратних сукоба, великих историјских догађаја, удаљених крајева и обичаја становништва у колонијама широм света, природних појава, свакодневног живота итд., уверени да својим радом производе документе“ (Ћаловић, 2012: 52–53).

Крајем шездесетих година 19. века у Великој Британији се појавила група фотографа који су се фокусирали искључиво на бележење свакодневног живота, а водећи међу њима били су Пол Мартин (Paul Martin), Томас Анан (Thomas Annan) и Џон Бенџамин Стоун (John Benjamine Stone). У Паризу су водећи документаристи били Жак-Анри Лартиг (Jacques Henri Lartigue) и Ежен Атже (Eugene Atget). Жак-Анри Лартиг је фотографисао живот имућних Парижана којима је и сам припадао. Међу његовим значајнијим делима су фотографије припадника високе класе у шетњи и тренутцима доколице, чиме је оставио сведочанства о гламурозном животу и начину одевања Парижана уочи Првог светског рата. Ежен Атже је крајем осамдесетих година 19. века започео са систематичним фотографисањем Париза, углавном фотографишући за потребе уметника, трговаца, музеја, библиотека и других институција. Његове фотографије, као и фотографије Шарл Марвила (Charles Marville), биле су сведочанства изгледа старог Париза који је нестајао пред доласком модерног доба (Матић, 2017).

У Америци је 1890. године Јакоб Ријс (Jacob Rijs) издао књигу „Како живи друга половина“. У књизи је приказао мрачну страну „обећане земље“, односно скренуо је пажњу на живот имиграната и најсиромашнијих сународника, чиме је допринео побољшању услова њихових живота. Фотографије Луиса Хајна (Louis Haine) су постигле идентичан ефекат када је реч о условима живота деце-радника. Хајн се бавио и фотографисањем имиграната и радника, и касније 1932. објављује књигу с фотографијама „Људи на раду: Фотографске студије модерних људи и машина“, у част људима који су радили на изградњи Емпајер Стејт Билдинга (Матић, 2017).

Арнолд Генте (Arnold Genthe) и Ернест Џозеф Белок (Ernest Joseph Bellocq) су у Сан Франциску и Њу Орлеансу такође оставили велики број серија фотографија социјално-документарног карактера. Генте је фотографисао живот Кинеза у Кинеској четврти Сан Фран-

циска, а Белок проститутке, сиротињу и опијумске зависнике на улицама Њу Орлеанса. Едвард Куртис (Edward Curtis) је фотографисао живот америчких Индијанаца, и у својој књизи „Северноамерички Индијанац“, састављену у 20 тома од фотографија и текста, сумирао је резултате вишегодишњег истраживања и фотографијања. Портрети деце, жена, поглавица и ратника, њихове свакодневнице, церемонија и обичаја приказале су богату културу и дух једне цивилизације која изумире (Матић, 2017).

У Великој Британији, 1936. године, Том Харисон (Tom Harrison) и Чарлс Меџ (Charles Madge) покренули су пројекат фотографисања свакодневног живота, тачније проучавања колективног понашања на јавним местима. (Ћаловић, 2012) „Био је то почетак медијског воајеризма, којим је требало омогућити систематско разоткривање истине, посредоване објективним, механички изведеним записима“ (Ћаловић, 2012: 55).

Први фотографи нису сматрани уметницима или ауторима, већ су били замишљани као писари, неутрални посматрачи који су снимали објективну стварност без икаквог покушаја интерпретације, као оператери камера. Убрзо је постало јасно да различити људи исту ствар фотографишу на различит начин, тако да је идеја о објективној фотографији уступила место схватању фотографије као доказу о ономе што појединац види – о његовој оцени света. Истраживачи су почели да указују на то да избор субјекта, његовог уоквиривања, осветљење и углови камере, стратегије штампања, ретуширање, сечење, означавање, утичу на начин како ће слика бити интерпретирана. Па ипак, у свакодневној употреби, фотографије су наставиле да буду виђане као истинит одраз објективне реалности (Brennen, 2010). Ћаловић (2012: 57) истиче следеће:

„Међутим, иако су савремена теорија и пракса показале да аутентичност механички произведених визуелних записа мање потврђује природа саме слике него што то чине структура дискурзивних, друштвених и професионалних пракси које је конституишу, у масовним и новим медијима није одбачена пракса документовања стварности механички посредованим визуелним записима. Оваква пракса може се сагледати као у вези са учвршћивањем нарочитог режима истине. Примењујући различите приступе, свако је друштво током историје успостављају сопствене режиме истине... ови визуелни записи увек су били подређени успостављеним механизмима дефинисања истине“.

Конструисање истине условљено је и ауторитетом институција које у процесу посредују. Главна улога штампе у 19. веку је била ширење вести и информација, промовисање званичне пропаганде, и одраз мишљења читалаца, што је допринело стварању и преносу јавних сећања и дало успон типографском сећању на догађаје. За већину људи у 19. веку штампа је била начин образовања. Побољшања у производњи папира и технике штампе, напредак у телекомуникацијама и транс-

порту, учинили су новине релативно јефтиним и широко доступним. Тако су новине постале извор описмењавања за многе људе, уз помоћ којих су обликовали своје погледе на свет. (Wilson, 2007) Марсел Пруст (Marcel Proust), пишући о Трећој Републици, а након имплементације Закона о слободи штампе и образовних реформи из 1881. године, иде корак даље и сугерише да новине, не само да су биле утицајније од образовног система већ и од црквене идеологије (Sprinker, 1994). Маурис Мулард (Maurice Moullard), иде још даље, и упоређује штампу са светим тројством: оснивач (Бог отац), главни уредник (Син Исус), новинар (Свети Дух), и управо посредством штампе, која је свевидеће око разума, читалац види и тумачи свет (Mouillard, 1990). Ду Камп (Du Camp), упоређујући штампу са романима, закључује да су романи застарели и не нуде ништа ново, за ралику од штампе која нуди све и свашта, од јутарњих до вечерњих догађаја. Он сматра да читаоци нису ни незахвални, ни равнодушни, већ жељни информација и забаве (Du Camp, 1860). За Муларда новине осликавају свет који је изгубио своју заједничку нит, ако је икада и поседовао пре свега. Управо та заједничка, нестабилна, фрагментарна природа новина у 19. веку је кључна разлика у односу на роман (Mouillard, 1990). То не објашњава само популарност и тираж новина и часописа у том периоду, већ и двосмисленост и сукобе интереса или гледишта који се појављују изнова у праћењу догађаја.

Француски лист „Le Monde Illustre“ није био званично политички лист, али га то није спречавало да се бави политичким темама. У то време, тачније у 19. веку, политички листови су морали да плаћају посебну таксу, тако да је „Le Monde Illustre“ ослобођен те таксе био по врло приступачној цени, а самим тим и високо тиражан. Лист „Le Monde Illustre“, за који је и Ду Камп писао, је помогао стварању колективног сећања и мита догађаја париске комуне, као и антикомунистичких историја. Ду Кампов чланак „Les Convulsions de Paris“ сматран је светим писмом антикомунистичке литературе. Текст је био пример реакције против Комуне, и био је кључан у контрисуању и промовисању реакционарних сећања на Комуно. Мишљења изложена у том раду подударала су се са мишљењем владајуће класе, те је Ду Камп изабран за члана Француске академије наука 1880. година на основу тог рада (Wilson, 2007).

Фотографије из периода Француске Комуне, а које су стварали Брахес (Braquehais), Андре (Andrieu), Аперт (Appert), Алфонс Цастин Либерт (Alphonse Justin Liebert), биле су примери колективног политичког одговора конзервативне буржоазије која је и поручивала такве фотографије (Wilson, 2007).

УСПОН ФОТОЖУРНАЛИЗМА

Фотожурнализам је термин и концепт који се надовезује на историју фотографије, и улази у употребу након објављивања првих слика рата у новинама и магацинима током Кримског рата и Америчког грађанског рата. Међутим, и у то време, слика је била присутна само да појача текст, а не да води причу (Griffin, 1999).

Већ у 19. веку се развија пракса фотографског посредовања ратних сукоба, и тада фотографске службе упошљавају тимове фотографа у циљу остваривања потпунијег увида у збивања са ратишта. Мексичко-амерички рат (1846–1848) био је први сукоб који је забележен на фотографијама, али услед недостатака дагеротипије фотографије су приказивале само портрете америчких војника и официра, Мексиканце и улице. Са Кримским ратом (1853–1856) ситуација је била мало другачија, јер је владама и широј јавности постало јасно да фотографију треба интезивније укључити у бележење политичких, друштвених, историјских догађаја, а нарочито ратних дешавања. Две године након избијања рата, Министарство одбране Велике Британије је формирало фотографску службу да би наводно информисало јавност о стварним дешавањима на ратишту. Међу најзначајнијим фотографима који су послати на Крим били су Роџер Фентон (Roger Fenton) и Џејмс Робертсон (James Robertson). На њиховим фотографијама нема приказа борби, већ су приказане последице деструкције, рањеници, а много више војници како одморају, у разговору, на коњима, ровови, војне базе, предели (Матић, 2017).

За разлику од ова два рата, Амерички грађански рат (1861–1865) темељно је фотографисан, тако да је сачувано на хиљаде фотографија. Метју Брејди (Mathew Brady) је организовао фотографску службу која је упошљавала тимове фотографа. Међу њима су били Александар Гарднер (Alexander Gardner), Тимоти О'Саливен (Timothy Sullivan), Џорџ Бернард (George Bernard). Фотографије су приказивале лешеве војника, рањенике, артиљерију, војничке логоре, мостове, пруге. Како би истина о дешавањима на ратишту постала доступна, пракса фотографисања на ратиштима се усталила (Матић, 2017).

Крајем 19. и почетком 20. века штампан је велики број часописа широм света. Потражња за фотографским илустрацијама у часописима бивала је све већа. У то време дошло је до појаве фотографске опреме која је била једноставнија за употребу, тако да је било све више фотографија са приказима ратних сукоба. Појава Ерманокса (1924) и Лаике (1925) довела је до новог приступа у фотожурнализму, јер су та два фотоапарата са сочивима широког отвора захтевала кратку експозицију и била у стању да направе фотографију у затвореном простору без додатног осветљавања. Лаика је имала још једну предност, а то је прављење фотографија у низу. То је довело до фотографија које су биле упечатљиве по неформалности поза и осећају присутности. Захваљујући тим развојима фоторепортер је био у стању да у делићу секунде спази битан моменат и да великом брзином и прецизношћу употреби фотоапарат, тако да тај тренутни опажај буде сачуван заувек. „Остварена визуелна сведочанства коришћена су као предлошци за производњу илустрација којима је требало „посредовати реалност“ растућој новинској публици. Став да механички произведена слика посредује у разоткривању истине, постао је темељни ослонац новинској пракси да се визуелним приказима подржи веродостојност објављених вести“ (Паловић, 2012: 54).

У почетку су часописи Лук (Look) и Лајф (Life) преферирали слику велике оштрине и дубине, и популаризовали фотожурналистички стил. Уместо минијатурних камера, амерички фотографи су користили фотоапарате великог формата за које су била потребна спора сочива, велике табле и додатно светло. „Почетком двадесетог века објављивање часописа попут Лук и Лајф наглашавали су документарни стил фотографије, показујући новинарску објективност, трагање за друштвеним истинама и афинитет за стварност. До 1930-их година документарна фотографија превазишла је репродукцију слика свакодневног живота, да би описала кључне социјалне и економске услове који обликују ставове јавности о имиграцији, сиромаштву и раду на пољопривреди помажући у изградњи америчког националног идентитета. Новински фотографи одражавали су савремене вредности вести, потврђујући или доводећи у питање чињенице и нудећи визуелни облик вести, информација и забаве, што касније постаје особина модерне штампе“ (Brennen 2010: 74). „У штампи и часописима фотографијама се храни жеља јавности за чињеницама, уредници третирају слике као објективне репрезентације вести, јачајучи професионалну идеологију објективности, постајући место стварности“ (Hardt, 2000: 63).

Експериментисање са бојом почело је средином 19. века, али за продор фотографије у боји заслужна су браћа Огист и Луј Лимијер (Auguste Lumière, Louis Lumière) 1904. године. Наиме, изумевши поступак са обојеним зрнцима кромпировог скроба тј. аутохром они су заправо изумели први практично применљив поступак за фотографију у боји, односно први комерцијални фотографски филм и боји. Овај поступак је уведен у фотографску праксу и лансиран на тржиште 1907. године (Lavedrine, Gandolfo, 2013). Упркос томе што је изум фотографског филма у многим допринео тадашњим фотографима, сам аналогни апарат је имао недостатке те долази до нових открића. Наиме, 1981. године први полудигитални фотоапарат под називом Мавица производи јанапанска компанија Сони. Иако је реч о тек првом релативно дигиталном фотоапарату, он је већ тада садржао неке од обележја данашњих апарата попут могућности замене објектива (Žerjav, 2011).

ДОКУМЕНТАРНА ФОТОГРАФИЈА И ФОТОЖУРНАЛИЗАМ

Документарна фотографија и фотожурнализам су чврсто су повезани, али њихово поимање указује да постоје одређене суштинске разлике. Документарна фотографија је усмерена на комплексније теме са нагласком на непосредном документарном приступу. Наиме, Документарна фотографија као термин се појавио средином 19. века како би означио фотографисање различитих објеката и догађаја са циљем документовања И очувања историје. Временом се активност проширила на истраживање проблематичних поља са циљем друштвене промене, и на праћење динамичких процеса које је тешко анализирати у

времену када се дешавају (Vojinov, 2016). Вредност документарне фотографије је апсолутна, и она расте с временом. Поред тога, естетски карактер је неупитан, и овакав тип фотографије поседује снажну документарну позадину (Метија, 2015). С друге стране, фотожурнализам је сконцентрисан на краткорочне теме и најважнија тренутна дешавања, а као форма представља спој текста и слике унутар дневних листова и часописа (Palašti, 2016). Фоторепортери имају ограничено време да направе фотографију, која притом мора бити естетски и технички најбоља и да носи разумљиву поруку медијским конзументима. Поред тога, од фоторепортера се захтева и да њихова фотографија буде другачија, посебна, како би привукла више пажње од фотографије других фоторепортера (Метија, 2015). Међутим проблем који је увек присутан и у случају документарне фотографије и фотожурнализма јесте тај да аутор фотографије има моћ да промени реалност уз помоћ другачијег фрејминга.

ЕТИЧНОСТ ДОКУМЕНТАРНЕ ФОТОГРАФИЈЕ И ФОТОЖУРНАЛИЗМА

Паул Месарис (Paul Messaris) и Линус Абрахам (Linus Abraham) наводе три обележја слика – њихов аналогни квалитет, индексичност и недостатак експлицитне исказне синтаксе, а свако од њих може визуелно структурисање догађаја учинити мање наметљивим од вербалног. Гледаоци могу бити мање свесни процеса структурисања догађаја када се он одвија на визуелном нивоу, него када се то одвија кроз речи. Сходно томе, визуелно излагање може имати способност да пренеси поруке које би наишле на већи отпор када би се рекле речима, али које се лакше примају у визуелном облику. Управо зато што слике могу изгледати природније, уже повезане са стварношћу него речи, то може навести гледаоце да превиде чињеницу да су све слике вештачке конструкције које су направиле људи. Због своје индексичности, фотографије долазе са имплицитном гаранцијом да су ближе истини него што су то други облици комуникације. У поређењу са вербалним језиком, визуелне изјаве више зависе од способности гледаоца да интуитивно схвати имплицитна значења на основу контекстуалних или других знакова. Сходно томе, гледаоци могу бити мање свесни да им је представљен потпуно артикулисан скуп знакова, него што би били да су те тврдње изнете усмено. Стога, ове особине су врло ефикасни алати за обликовање идеолошких порука (Messaris and Abraham, 2001).

Иако је фотоапарат обећавао реалистичан приказ стварности, такође је то била технологија која је могла да заваља, замагљујући линију између репрезентације и стварности. „Као и стање, и камера никада није неутрална. Производи високо кодиране репрезентације, а моћ коју поседује никада није неутрална. Као средство евиденције, наступа са одређеним ауторитетом да ухвати, слика и трансформише свакодневни живот; моћ гледања и снимања, моћ нацодра...“ (Tagg, 1993: 63–4). Колекција фотографија грађанског рата Метју Бредија,

односно фотографије покоља са бојних поља сматране су истинитиом илустрацијом изузетно суровог рата. Међутим, савремени историчари тврде да је чак и најпознатија Бредијева фотографија „Дом побуњеника“ у потпуности измонтирана (Brennen, 2010). Уочавањем могућности манипулисања визуелним приказима, још тада је постојала сумња у посредовању истине путем фотографија.

Током времена откривено је много случајева обмане путем фотографије, попут објављивања монтираних и ретушираних фотографија у књизи Злочини комуне, Апера. Наиме, након пораза Француске у Француско-Пруском рату и пада Наполеона III, хиљаде Парижана се побунило против нове владе наклоњене краљевској власти и прогласило Париз независном комуном. Уследиле су недеље борбе током које су Версајске трупе напале град, док су припадници Комуна бацали барикаде, гађали таоце и палили владине зграде. Убрзо након тога, у периоду између 1871. и 1873. године, паришки портретни фотограф Ернест Еуген Аперт издао је књигу „Злочини комуне“. Књига се састојала од серије фотографија побуне које приказују сцене побуде, са нагласком на злочиначкој бруталности побуњеника. Иако засноване на стварним догађајима, прецизно означене именима, локацијама, датумима и добом дана, фотографије су у потпуности измишљене. Аперт је ангажовао глумце да поново поставе сваку сцену у његовом студију, а затим су исекли и залепили фигуре на одговарајуће позадине: изнад тела глумца залепио је главе главних учесника Комуна. Фотографије је касније забранила француска влада због ремећења јавног мира јер су оне одражавале антикомунистичка осећања (Finemann, 2012). Још од тада је постало очигледно колика је моћ фотографије као пропагандног средства.

Изложба фотографија у вези са Комуном и њеним последицама постављена је у музеју Орсеј 2000. године. „Фотографије Комуна“ је мала изложба са мање од 100 радова. Кустос Квентин Бајак (Quentin Bajac) је без пристрасности изложио више идентитета фотографија у то време, илуструјући како су учесници Комуна и држава прилагодили медијум личним потребама. Било да су употребљене за документовање обичних људи на улицама или за размишљање о природи рушевина, за плакате тражених побуњеника или за улепшавање живих слика за владину пропаганду, фотографије се јављају на изложби исполитизирано, као и сами догађаји. Интригантни, али мање познати су начини на које је фотографија помогла провладним снагама да идентификују побуњенике и направе драматичан случај њихових злочина против човечности.² Као и већина пропаганде, „Злочини комуне“ су ојачали партијски поглед на догађаје, раширујући пламен политичке идеологије. Чињеница да је француска влада касније забранила фотографије због ремећења јавног реда мира услед одржавања антикомунистичких осећања само сведочи о њиховој ефикасности (Finemann, 2012).

² Видети: <https://www.nytimes.com/2000/05/07/arts/the-uses-of-a-young-art-at-a-devastating-moment.html>, посећено 5. јуна 2020. године.

Фотографија се одувек сматрала објективном и истинитом, и као таква је представљала незаменљиво средство за убеђивање. Међутим, поверење публике у објективност документарне фотографије уздрмано је медијским пропагандним порукама за време Првог светског рата. У том периоду манипулативне технике у комерцијалом и политичком маркетингу су се све више примењивале, те је са уочавањем тих манипулативних техника дошло до увођења низа конвенција. Остављање црног оквира око слике, избегавање употребе блица су само неке од техника које су се користиле у циљу обезбеђивања објективности и истинитости погледа, а покушаји аранжирања сцене проглашавани су нелегитимним. Од тада, медијска публика постаје свесна могућности манипулације посредством масовно генерисаних фотографија и филмских записа (Ћаловић, 2012). „Документарност механички произведеног визуелног записа није доведена у питање, већ је могућност овако добијеног записа да посредује у разоткривању истине била разматрана једино у односу на поступак манипулисања апаратом и посматраном сценом“ (Ћаловић, 2012: 57).

Током историје, фотожурнализам је, реагујући на притиске, пружао естетски угодне слике уз аутентичне и истините информације о свету. Пружајући објективне извештаје о вестима, документујући важне догађаје за читаоце, подупирући ауторитет новинарства, фотографије су стекле обележје стварности, истине и објективности. Прикази ослобађања концентрационих логора потврђени су новинарским доказима и извештајима и понудили непобитне доказе нацистичке деградације и бруталности. Са друге стране, за време рата у Вијетнаму, управо су графички документоване фотографије доводиле у питање званичну политику и коришћене су као доказ да се оспори легитимитет рата. Међутим, постојао је и фокус на други аспект фотографије, односно на њену способност да обезбеди напор за моћнике у влади, послу и науци (Brennen, 2010).

ЗАКЉУЧАК

У данашње време, фотожурнализам није што је некада био. Његова промена условљена је захтевом за брзином, те су тренутни извештаји о светским дешавањима, економији, политици, спорту постали норма. Оно што је евидентно јесте то да је дошло и до промене у квалитету садржаја који се пласира. Поверење у објективност, односно у откривање истине посредством фотографија је доведена у питање још од најранијих дана, иако су тада могућности техника манипулације биле мање у односу на савремене. Развој медија праћен је и свешћу људи о могућностима манипулације посредством тих медија, те су моћници одувек тежили да присвоје медије како би их користили у циљу остваривања личних интереса. То потврђује податак да су фотографије из периода Француске Комуне, које су биле измонтиране, поручиване од стране богате клијентеле. Иако је пад поверења у објективност медијски посредованих слика уочен, то не доводи до престанка производње таквих слика.

Услед временских ограничења фоторепортери не успевају да забележе суптилне моменте, али фото-документаристи успевају. Имплементирајући значења и поруке својим сликама, користећи контрасте и међусобна упоређивања, они свет приказују црно белим, за разлику од фото-документариста који нуде сведочанство о мање очигледим аспектима живота. Па ипак, улога фоторепортера није занемарљива с обзиром на отежавајуће околности под којима стварају: њихове фотографије су условљене брзином, што доводи до поједностављивања слика код посматрача. Поставља се питање да ли је ово исправан начин информисања на основу кога треба да доносимо одлуке у једном демократском друштву?

Са друге стране документарна фотографија настоји да веродостојно пренесе одређену слику и тиме пружи јавности стваран и истинит увид у дешавања. Међутим, с обзиром да је и документарна фотографија дело људског рада који одише субјективношћу, поменути објективност би требало прихватити са резервом. Не можемо бити сигурни да ли фотографија заиста сведочи о неком догађају или периоду, или је напосто само лични доживљај фотографа о ономе што је усликао.

ЛИТЕРАТУРА

- Berger, J. *About Looking*. New York: Pantheon Books, 1980.
- Војинов, А. “Документалната фотографија – от факта до истината”. *Годишник на Софийския университет „Св. Климент Охридски”* 1 (2016): 115–136.
- Brennen, B. “Photojournalism: Historical Dimensions to Contemporary Debates”. In *Routledge Companion to News and Journalism*, 71–81. New York: Taylor & Francis Routledge, 2010.
- Бригс, А. и Б. Берк. *Друштвена историја медија*. Београд: Слио, 2006.
- Ђаловић, Д. (2012). “Не/Култура медијског окулароцентризма”. *Култура* 137: 49–61.
- Du Camp, M. *Les Chants modernes*, 2nd edn. Paris: Librairie nouvelle, 1860.
- Fineman, M. *Faking it: Manipulated Photography before Photoshop*. Houston: National Gallery of Art (U.S.), Museum of Fine Arts, 2012.
- Griffin, M. “The Great War Photographs: Constructing Myths of History and Photojournalism”. In *Picturing the Past: Media, History, and Photography*, 122–57. Illinois: University of Illinois Press, 1999.
- Hardt, H. *In the Company of Media. Cultural Constructions of Communication, 1920s–1930s*. Boulder, CO: Westview, 2000.
- Lavendrine, B. and J. Gandolfo. *The Lumiere Autochrome: History, Technology and Preservation*. Los Angeles: The Getty Conservaton Institute, 2013.
- Матић, Ј. *Кратка историја фотографије*. Београд: Културни центар Београда, 2017.
- Мемија, Н. “Fotografija – ratni i postratni svjedok”. *Novi Muallim* 62 (2015): 48–57.

- Messaris, P. and L. Abraham. "The Role of Images in Framing News Stories". In *Framing Public Life: Perspectives on Media and Our Understanding of the Social World*, edited by S. Reese, O. Gandy, Jr. and A. Grant, 215–226. Mahwah, NJ: Erlbaum, 2001.
- Mifflin, J. „Capturing the Light: The Birth of Photography. A True Story of Genius and Rivalry“. *Early Popular Visual Culture* 13, 1 (2015): 97–98.
- Mouillaud, M. "Le Journal: Un texte sous tension". Un *Textologie du journal*, edited by Pierre Rétat. Paris: Minard, 1990.
- Nir, Y. *The Bible and the Image*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- Palašti, A. "Dokumentarne strategije u suvremenoj fotografiji". *Život umjetnosti* 98, 1 (2016): 122–129.
- Rosenblum, N. *A World History of Photography*, 4th ed. New York: Abbeville Press, 2007.
- Sonntag, S. *On Photography*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- Sprinker, M. *History and Ideology in Proust: A la recherche du temps perdu and the Third French Republic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Tagg, J. *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Todić, M. *Fotografija i slika*. Beograd: Cicero, 2001.
- Walton, K. L. "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism". *Critical Inquiry*, 11 (1984): 246–277.
- Wilson, Colette E. *Paris and the Commune 1871–1878: The Politics of forgetting. Cultural History of Modern War*. Manchester and New York: Manchester University Press and Palgrave in the USA, 2007.
- Wilder, K. *Photography and Science*. London: Reaction Books, 2009.
- Žerjav, D. *Promišljati fotografski*. Čakovec: Fotoklub Čakovec, 2011.
- The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2000/05/07/arts/the-uses-of-a-young-art-at-a-devastating-moment.html>.

DOCUMENTARY AND PHOTOJOURNALISM IN THE CHANGE OF GUTENBERG SOCIETY

Summary

The appearance of photography in 19. century had stopped the fluidity of time and enabled the future generations to have an insight into history. Photographs are a visual testimony of the past and in the period of their occurrence people believed that photographs could provide a true and objective account of reality. Documented war conflicts, people, places and events can enable us an insight into the past. Implementation of photographs into the press gave rise to photojournalism. The press had abundantly used the photography as an illustration to the texts, and the people craved for information and entertainment provided by the press. As the photographic technique evolved, the possibilities of manipulation by means of photography also advanced. With the advancement of media and the photography as a very powerful medium, the people became aware of the possibilities of manipulation by the media. Different examples from history give testimony of how interest groups used the photography with an aim to achieve their political and economic interests. The ethics of these photographs is thus being questioned, since the authentic documentary has often remained marginal. The subject of this study is to give a historical review of photography and its documentary character, and to point out the problems of objectivity, that is ethics of photography since its occurrence till present days.

Key words: photography, documentarity, the press, photojournalism, manipulation, ethics.