

PRAKSA FOTOGRAFIRANJA SKUPIN S SKUPNIM LOKALNIM ALI DRUŽBENIM OZADJEM¹

Pregledni znanstveni članek | 1.02

Izvleček: Avtorica v članku obravnava pet fotografov svetovnega slovesa s skupnim bodisi lokalnim bodisi sociološkim ozadjem, Augusta Sanderja, Irvinga Penna, Diane Arbus, Richarda Avedona in Josefa Koudelko. S pomočjo njihovih stvaritev išče vzporednice s fotografijo enega najuspešnejših slovenskih fotografov, Stojana Kerblerja, dobitnika Trendove nagrade za življenjsko delo leta 2012.

Ključne besede: Stojan Kerbler, August Sander, Irving Penn, Diane Arbus, Richard Avedon, Josef Koudelka, dokumentarna fotografija, humanistična fotografija, studijska fotografija, vizualna antropologija, urbana antropologija

Abstract: The article presents five world-renowned photographers with a common local or sociological background: August Sander, Irving Penn, Diane Arbus, Richard Avedon, and Josef Koudelka. Examining their photographic creations, the author looks for parallels with the photographic opus of Stojan Kerbler, one of the most successful Slovene photographers and the recipient of the 2012 Trend Lifetime Achievement Award.

Key Words: Stojan Kerbler, August Sander, Irving Penn, Diane Arbus, Richard Avedon, and Josef Koudelka, documentary photography, humanistic photography, studio photography, visual anthropology, urban anthropology

August Sander (1876–1964)

Fotografij nisem nikoli delal tako, da bi oseba izgledala slabo. To ljudje naredijo sami. Portret je tvoje zrcalo. To si ti (Sander 1997: 6).

Nemški fotograf August Sander, ki si je za življenjski cilj zastavil, da bo ustvaril izčrpen fotografski zapis o nemških ljudeh, se je rodil 17. novembra 1876. Leta 1892 si je s stričevno finančno pomočjo kupil prvo velikoformatno kamero (s takrat najmanjšimi fotografskimi ploščami 13 x 18 cm), oče pa mu je omogočil, da si je v prizidku skednja uredil temnico. Od takrat se je vedno bolj intenzivno ukvarjal s fotografijo – nazadnje si jo je izbral tudi za svoj poklic. Leta 1904 je v Linzu že imel fotografski atelje, po prvi svetovni vojni, ki jo je preživel na bojišču, pa se je naselil v Kölnu. Tudi tam je odprl atelje in takoj začel pripravljati svoje življenjsko delo, *Ljudje 20. stoletja*, ki mu je vzelo celih petdeset let. Večina njegovih fotografij se je med drugo svetovno vojno in po njej izgubila. Posvečal se je tudi fotografiranju pejsažev v okolici starega Kölna. Številne fotografije nemških ljudi so bile nekakšna enciklopedija podob nemškega naroda oz. antropološka zbirka ali prerez nemške družbe, ki naj bi zajela vse sloje: intelektualce, delavce, kmete, umetnike, nezaposlene itd. V fotografskih portretih je iskal skrito fiziognomijo, notranje dogajanje s psihološkimi, z duševnimi in tudi s fizičnimi lastnostmi (glej Delpire 1977; Sander 1997; Heiting 1999).

Iz njegovih fotografij kot tipični odraz časa sevajo verizem in suhoparnost podob. *Slaščičarski mojster*, Köln-Lindenthal, 1928, je tipičen primer močnega, odločnega, delavnega nemškega človeka. Nadalje nas podobe soočajo z neosebnim odnosom

do stvarnosti – s hladnostjo, ki nakazuje prihajajoči vojni čas. Pred kamero velikega formata je oseba povsem mirno pozirala. Z uporabo svetlečega papirja za tisk, namenjenega tehničnim fotografijam, je to objektivnost še povečal; na gladkem papirju je namreč izstopala sleherna podrobnost, ki ni dovoljevala nikakršnega romantičnega učinka. Sistematičnost in nečustven odnos se v umetnosti pojavljata v intervalih in tedaj običajno umetnik kritičnost prepušča gledalcu.

Kaže, da v fotografiji obstajata dve temeljni metodi bolj ali manj subjektivnega dokumentiranja, ki se že na prvi pogled izključujeta. »Sander se je s fotografijo povezal v širši okvir s svojo nacijo v svoji deželi, a zato mnogo bolj brezosebno, sistematično, natančno, lucidno,« pojasnjuje Milan Pajk v monografiji *Ljudje* (v Kerbler 2003: 113). Njegovo delo je zgled fotografije kot znanosti. Gre za projekt, ki se ga je leta 1911 lotil z namenom katalogiziranja nemškega ljudstva. Njegove »arhetipske slike« (kot jih je sam imenoval) implicirajo psevdoznanstveno nepristranskost, podobno tisti nevtralnosti, na katero so se sklicevale nekatere prikrito pristranske znanstvene vede, ki so pognale v 19. stoletju – frenologija, kriminologija, psihiatrija, evgenika. Ni šlo toliko za to, da bi posameznike izbral zaradi njihove reprezentativnosti, kot za to, da je – pravilno – sklepal, da fotoaparati ne more drugače, kakor da razodene obraz kot družbeno masko. Vsak od fotografov je bil »izvesek« svoje obrti, razreda ali poklica. Vsi njegovi upodobljenci so enakovredni predstavniki dane družbene stvarnosti – svoje lastne, pravi Susan Sontag (Jazbec 2011: 37).

Pri drugi vrsti fotografije je fotograf tesno povezan s tematiko. Lep primer te je Stojan Kerbler, ki je med fotografiranjem ves čas med svojimi »sosedci«. »Ves njegov fotografski opus je ustvarjen v ozki skupini, na majhnem, njemu domačem območju, z velikim vedenjem o navadah in mnogokrat tudi osebnim poznavanjem ljudi. Intimno je globoko v snovi, iz katere črpa motive fotografij, zato s fotografijo ne raziskuje, ampak le beleži« (Pajk v Kerbler 2003: 113).

¹ Prispevek je nastal v okviru doktorskega študija pri predmetu Primerjalna vizualna antropologija pod mentorstvom izr. prof. Naška Križnarja (Inštitut za slovensko narodopisje pri ZRC SAZU) in red. prof. Milana Pajka (Akademija za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani) (op. a.).

* Sandra Jazbec, univ. dipl. etnol. in kult. antrop., doktorska študentka na Oddelku za etnologijo in kulturno antropologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 1000 Ljubljana, Medvedova 12, E-naslov: sandranthropologija@gmail.com

Vrnimo se k Sanderjevi zgodbi. V dvajsetih letih 20. stoletja se je družil s fotografi in slikarji (med drugim s Franzem Wilhelmom, s katerim je navezal globoko prijateljstvo), ki so pripadali slogu, imenovanemu novi realizem oziroma nova objektivnost.

Ko so leta 1933 prišli v Nemčiji na oblast nacisti, je Sander padel v nemilost. Zaplenili so mu arhiv fotografij,² ker z njimi ni povelečeval arijske rase, pač pa je Nemce – tudi naciste – prikazoval takšne, kakršni so bili. Ker je bil socialist, so zaprli tudi njegovega sina; ta je v zaporu umrl. Sander se je tedaj posvetil manj kontroverznim krajinam. Med drugo svetovno vojno se je spet ukvarjal s portretno fotografijo, vendar je bila večina negativov uničena med zavezniškim bombardiranjem. Po vojni je nadaljeval delo vse do smrti aprila 1964.

Irving Penn (1917–2009)

Kot sin judovskega urarja je odrasel v Plainfeldu v ameriških zveznih državah New Jersey in Philadelphia. Sprva je želel postati slikar, nato pa je čopič zamenjal za fotografski objektiv, saj si kot slikar s svojim povprečnim darom, kot je menil, ni obetal svetovne slave. Zaslovel je s fotografiranjem pariških manekenk in svetovno znanih osebnosti iz sveta šovbiznisa, mode, politike in umetnosti, kot so Igor Stravinski, Miles Davis, Marlene Dietrich, Alfred Hitchcock, Marcel Duchamp, Pablo Picasso in Ingmar Bergman. Kot zvezda modne fotografije je v zlati dobi modnega tiska ustvarjal za reviji *Harper's Bazaar* in *Vogue*. Za *Vogue* je ustvaril več kot 150 naslovnih (prvo je posnel leta 1943). Kot modni fotograf je postal sinonim za povojni šik in glamur, ki sta bila v tistem času, ko so fotografi pri svojem delu uživali bistveno več svobode kakor danes, tako zaželena in nujna. Fotografiral pa je tudi trgovce, vodovodarje in čistilke ter nekonvencionalne ženske akte (glej Penn 1984).

Čeprav sta Pennova in Kerblerjeva fotografija na prvi pogled neprimerljivi, saj gre v prvem primeru za studijsko fotografijo, pri drugi pa je človek v objektiv ujet kot del okolja, pa pri obeh mojstrih zasledimo podoben revolucionarni duh. Kerbler je namreč slike večinoma gradil tako, da je figura postavljena na sredino in ga gleda. To sta točki, v katerih je kršil obstoječa pravila, in kaže, da je Kerbler k razvoju fotografije prispeval prav to. Penn pa je med prvimi svoje portretirance postavil pred nevtralno sivo ali belo čisto ozadje, v bolj tesne in nekonvencionalne prostore, med podobe v kotu ipd. (v nasprotju s prevladujočimi fotografijami z ozadjem, natlačenim z različnimi rekviziti), s čimer je povečal gledalčevo osredotočenost na portretiranca in dosegel strogo preprostost (minimalizem), ki je pozneje postala aksiom umetniške fotografije. Soustvarjal je torej močan in izrazito prepoznaven fotografski slog klasične elegancije in pri tem izhajal iz čistosti in jasnosti medija ter razvijal poglobljeni izraz portretirancev. Podobno tudi Kerblerjev prepoznavni slog temelji na likovno čistem načinu podajanja resničnosti. Gre za t. i. čisto fotografijo, izraz portretirancev, ki se zrcali skozi njegove univerzalne fotografije, pa je edinstveno pronicljiv.

Kot protiutež svetu glamurja je Penn v objektiv lovil tudi staroselce na Papui Novi Gvineji, v Nepal, puščavske nomade v Maroku in kmete v Peruju, ljudi, ki so v sebi ohranili prvobitnost in jih Zahod še ni posrkal vase.

Omenjene fotografije so bile objavljene v reviji *Vogue* in predstavljene v knjigi *Worlds in a Small Room*, ki je poudarjala stanovitnost kulturne raznolikosti. V njej se je izjasnil, »da o teh fotografijah (barvnih in črno-belih) razmišlja kot o portretih, kar včasih tudi so. Predvsem pa te fotografije opisujejo večje, neosebne značilnosti sloga, ornamenta, lepote in vloge« (Penn 1984: 30). Penn je znal zahodno kulturo prikazati kot nekaj nenavadnega in hkrati kot nekaj fascinantnega.

Večini fotografov (še zlasti etnologom in antropologom (op. a.)) bi bilo ljubše fotografirati spontano življenje eksotičnih ljudi, in to v okolju, v katerem so se oblikovali in je oblikovalo njih. Penn pa je namerno zavrnil razkošje velikega sveta in namesto tega s sabo na pot vzel prenosni studio (nevtralno ozemlje), ki mu je omogočal posebno osvetlitev in prav intuitivno zavedanje svetlobe kot ključnega dejavnika pri fotografiranju njegovih objektov; to mu daje izjemno mesto v dolgi in častni tradiciji studijske fotografije.

Tako na fotografijah ni plemenskih mož z Nove Gvineje in – z izjemo občutkov in sloga – prav ničesar iz njihovega sveta. Penn je to načelno estetsko držo zavzel resno, večje, precizno, pozorno in z občudovanjem (Szarkowski v Penn 1984: 30). Njegovo fotografijo odlikujejo še skrbno razporejanje elementov in podrobnosti podob.

V sedemdesetih letih so zvezdnike in staroselce v njegovem studiju zamenjala fotografska tihožitja. Fotografiral je različne predmete, sadje, odpadke v obcestnem jarku, cigaretno škatlice, ogorke ali odvrženo rokavico, vedno v jasnem in čistem slogu. Pri tem je uporabljal platinotipijo (glej na primer fotografije iz serije *Cigarette*), ki jo zaznamujeta bogastvo ter delikatnost tonske lestvice; Pennove stvaritve so bile v subtilnosti in jasnosti nenadkriljive. Njegove portrete in tihožitja hranijo najpomembnejši svetovni muzeji. Leta 2002 je razstavljal v MOMI (The Museum of Modern Art, New York).

»Tudi fotografije tort (ali vinskih zamaškov) so lahko umetnost,« je dobitnik Hasselbladove nagrade dejal leta 1953, ko je ustanovil svoj studio. To je navsezadnje izjemno prepričljivo potrdil s fotografijo (internetni vir), ki jo je leta 1988 posnel za francoskega barona Erica Rothschilda.

Diane Arbus (1923–1971)

Fotografija je skrivnost o skrivnosti. Več kot ti pove, manj več. (Arbus 2003: 278).

Diane Arbus, samosvoja kulturna avtorica, je bila ena osrednjih osebnosti novega socialnokritičnega dokumentarnega vala fotografije v drugi polovici 20. stoletja. Njen neposredni vizualni jezik (posredovan v plemenitem kvadratnem formatu s kamero 6 x 6 cm) je opisoval ljudi vseh slojev, pogosto in mogoče najbolj slikovito pa marginalce. Poročena je bila s fotografom Allanom Arbusom. Njune modne fotografije so v petdesetih letih doživele velik uspeh (njen oče je bil lastnik trgovine z oblekami). Skupaj sta delala za revije *Harper's Bazaar*, *Show* in *Esquire* (v njej je leta 1960 objavila svojo prvo reportažo, posvečeno etnični raznolikosti prebivalcev New Yorka). Njeni tedanji vzorniki so bili Walker Evans, Paul Strand, Bill Brandt, od starejših mojstrov pa Matthew Brady in Eugène Atget. Šolanje pri Lisette Model je bilo za Arbusovo odločilno, pri učiteljici, ki je izhajala iz izročila ekspresionizma in nove stvarnosti, se je naučila, kako presegati omejitve prevladujočih estetskih meril in suvereno posegati na

2 Prvih 60 pa je že prej izšlo v treh anonimnih zvezkih; hotel je ustvariti preko 45 zvezkov po 12 fotografij.



Slaščičarski mojster.

Foto: August Sander, Köln-Lindenthal, 1928 (Delpire 1977: 51)

tabuizirana tematska področja, ki se jim zagovorniki »dobrega okusa« najraje izognejo (glej Arbus 1973; Arbus 2003 in Kovič 2012).

Po letu 1955 se je usmerila v snemanje običajnih ljudi z ulic in domov, političnih beguncev, pritlikavcev, velikanov, dvojčkov, transvestitov, nudistov in psihičnih bolnikov. Običajno je vse te ljudi najprej osebno spoznala, od njih pridobila dovoljenje in jih šele nato posnela. Njene fotografije tako mračnost in vznemirljivost združujejo z nenavadnostjo, a hkrati z objektivnostjo in mirnostjo portretirancev. Nekakšna ambivalentna podoba, ki pušča negotova vizualna občutja.

Diane Arbus je dokumentirala svet v vseh mogočih niansah in pogledih. Tako je ustvarila dinamičen dokumentarni portret, poln psihološko poglobljene stvarnosti, ki od družbene ravni prehaja na izrazito osebno raven. Ljudje na njenih fotografijah niso posebej izpostavljeni in psihološko poglobljeni z namenom, da bi bili bizarni in nenavadni. Na fotografijah je pogosto le ena groteskno osamljena oseba, s kadriranjem in z bliskavico posneta v vsakdanjem okolju, iz katerega izrazito izstopa. Poudarjene so konture in obrisi teles. Čas, v katerem je Diane Arbus delovala, je bil zelo razburkan, poln etičnih dilem, kot so problemi črne rase v ZDA, hipijevska kultura, vojna v Vietnamu, hladna vojna med blokoma in tekmovanje v osvajanju vesolja.

Z izjemo serij nudistov in duševnih bolnikov so vsi njeni liki postavljeni tako, da je njihov pogled usmerjen v gledalca, kar nas nekoliko spomni na pristop Augusta Sanderja, čigar delo je Arbusova dobro poznala, toda konceptualne razlike med avtorjema so očitne – medtem



Tri ženske iz Rissanija.

Foto: Irving Penn, Maroko, 1971 (Szarkowski 1984: 93)

ko gre pri Sanderju predvsem za register s sociološkim in tipološkim predznakom (predstavniki različnih poklicev in družbenih slojev), se Diane Arbus osredotoča na individualnost in zasebnost. Če je Sander razkrival nekatera dejstva skozi (zunanj) videz, poskuša Arbusova prodreti v nevidno, v skrite sfere človeških bitij, v tisto, kar jih opredeljuje onstran videza in zaznavne površine (Kovič 2012: 14).

V tej intimni povezanosti, empatiji do portretirancev je njena umetnost mnogo bližja fotografijam Stojana Kerblerja, saj je – kot rojena Newyorčanka – pravzaprav tudi sama »fotografinja na domačem dvorišču«. Vendar je prostorski okvir pri tem drugotnega pomena (pri Kerblerju sta človek in prostor enakovredna koščka celote, tj. fotografije), izstopa posameznikova fizična prisotnost, izza katere se razpirajo osebne zgodbe in usode. Frontalnost pogleda dobesedno prisili gledalca v dialog z upodobljencem, v soočenje, v katerem se prepoznavno združi z neznanim, nenavadnim in včasih celo motečim, odstopajočim od pričakovanega. Retorični kod, vzpostavljen s prisotnostjo drugega in drugačnega, pa se v fotografijah Diane Arbus pravzaprav samodejno podredi dovršeni formalni izvedbi, fotografska govorica preglasi začetno nelagodje in estetsko komponento postavi nad anekdotičnost motivov. Tako prikazan »drugi obraz ameriškega sna« ne želi vzbujati sočutja, moralizirati ali kako drugače komentirati, ampak le izpostaviti realnost, ki ni istovetna z izumetničenostjo hollywoodskega glamurja, s peščico »lepih in uspešnih«, ki so svoje sanje uresničili (Kovič 2012: 15). Njena zasluga je, da je pokazala ljudi in stvari, ki jih nihče ne bi opazil, če jih ne bi fotografirala ter nato fotografije razstavi-



Židovski velikan.

Foto: Diane Arbus, New York, 1969 (Arbus 2003: 301)

la ali objavila. Njeno delo je vplivalo na številne fotografe po svetu. Leta 1967 je skupaj z Leejem Friedlandrom (ta je začel uveljavljati izraz »ameriška socialna krajina«; gre za dokumentarni stil kot osebni izraz) in Winograndom razstavljala na Novih dokumentih v MOMI v New Yorku. Med letoma 1970 in 1971 je predavala na Visoki šoli za dizajn na Rhode Islandu, leta 1971 pa je naredila samomor. Leta 1972 leta so bila njena dela (kot prve ženske fotografije) razstavljena na beneškem bienalu, MOMA pa je pripravila veliko svetovno potujočo razstavo.

Diane Arbus je s svojimi fotografijami odprla novo poglavje urbane antropologije v smislu nadaljevanja zastavka, ki ga je na znameniti razstavi *The Family of Man* v newyorškem Muzeju moderne umetnosti leta 1955 formuliral tedanji kustos fotografskega oddelka, Edward Steichen, s tezo, da »fotografija daje obliko idejam in človeku pojasnjuje sočloveka« (v Mason 1955: 4). Steichnov izbor 503 del 273 fotografov iz 68 držav je vrhunec in hkrati labodji spev t. i. humanistične fotografije, ki je z reportažnim pristopom pokazala pot sodobnim načinom fotografskega izražanja. Kar sta bila v delih Diane Arbus za Ameriko šestdesetih let prejšnjega stoletja šok in preobrat v pojmovanju vloge fotografije, je danes tako rekoč norma (Kovič 2012: 14). Njen pogum je v bistvu legendaren; bila je namreč tista, ki si je »upala stopiti na drugo stran ogledala in pogledati dejstva z obrnjene perspektive – odkriti lepoto v odstopanju od tistega, kar po večinskem prepričanju velja za nelepoto« (Kovič 2012: 15). Mar ni podobno (le v manj drastični obliki) storil tudi Kerbler, ko je leta 1982 v Cankarjevem domu razstavil *Haloškega človeka* in so bili mnogi (malo)meščanski duhovi zgroženi ob pogledu na haloško revščino (Haloze so bile v preteklem stoletju sinonim



Sandra Bennett iz Colorada.

Foto: Richard Avedon, Colorado, 1980 (Avedon 1985: [25])

za gospodarsko in družbeno nerazvitost), ki se je pač ne spodobi izpostavljati. »Vsake oči imajo svojega malarja.« Pri Kerblerjevi pripovedi je najlepše prav dejstvo, da tamkajšnjih socialnih razmer nikoli ne postavlja v ospredje.

Richard Avedon (1923–2004)

Richard Avedon se je leta 1923 v New Yorku rodil v ruski družini judovskega izvora. Oče je imel modno trgovino na Peti aveniji. Vpisal se je na univerzo Columbia, a je ni končal, saj je leta 1942 že začel delati za Merchant Marines – portrete članov vojaških posadk je ustvarjal s fotoaparatom Rolleiflex, ki mu ga je, ko je zapustil domače gnezdo, podaril oče. Leta 1944 je začel delati v oglaševanju in po dveh letih ustanovil svoj studio. Ko ga je (kot tudi že predstavljena fotografska genija Penna in Diane Arbus) odkril Alexey Brodovitch, umetniški direktor modne revije *Harper's Bazaar*, je kot njen vodilni fotograf povzdignil modno fotografijo na najvišjo mogočo estetsko raven. Leta 1966 je zapustil *Harper's Bazaar* in se zaposlil pri reviji *Vogue*, leta 1992 pa postal glavni fotograf *New York Timesa* (glej Shanahan 1994). V svetu modne fotografije je dotlej pri poziranju prevladovala nekakšna ravnodušnost, Avedon pa je spravil svoje modele v gibanje, spodbujal jih je, da so bili sproščeni, plesali so, se smejali, kratka, kazali čustva. Manekenke so ga imele rade, saj je z njimi ravnal kot z ljudmi, ne kot z obešalniki. V modni fotografiji je s črno-belo tehniko ustvaril svoj lasten teater, kar mu je že zgodaj omogočilo vstop v ustanove, posvečene umetnosti. Sčasoma je postal zelo slaven; ker so se lahko pokazali v »svoji pravi luči«, so v njegov studio začeli zahajati številni zvezdni-



Zdenka.

Foto: Stojan Kerbler, Haloze, 1973 (hrani avtor)



Brez naslova.

Foto: Josef Koudelka, Slovaška, 1963 (Koudelka 2011: 39)

ški obrazi. Uspelo mu je pričarati resnično in ranljivo podobo razvpitih zvezdnikov, kot so Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, Bob Dylan, Truman Capote, Andy Warhol ali člani skupine The Beatles.

V objektiv ni »lovil« le zvezdnikov in razkošnih modnih scenarijev, z reportažno fotografijo se je zavihtel na vrh okopov revolucije. Fotografiral je paciente v bolnišnici za duševno bolne, borce za človekove pravice, protestnike proti vojni v Vietnamu in celo padec berlinskega zidu. Podiral je meje med studijsko in reportažno fotografijo. Njegove mojstrovine, zlasti reportažne portrete rudarjev, kavbojev in klatežev z ameriškega divjega zahoda so na fotografski turneji *In the American West* (1985) razpeli na velike panoje. Knjiga s podobami ameriškega divjega zahoda je šla za med. S tem projektom se je, z začetkom leta 1979, Avedon ukvarjal kar šest let, zanj ga je najel muzej Amon Carter iz Fort Wortha v Texasu. Pri portretiranju je uporabljal kamero 8 x 10 inčev na stativu in vanjo ujel 125 obrazov navadnih delavcev – rudarjev, tovarnjakarjev ali delavcev na naftnih poljih v zamaščenih in prepotenih kombinezonih, brezdelnih klošarjev in odraščajočih najstnikov v cvetu mladostniškega upornišтва. Obraze, ki bi pritegnili njegovo pozornost, je iskal na tovarnjarskih postajališčih, v ruralnem okolju, v množici na sejmi ipd. Sčasoma so se med portreti ljudi, ki se med seboj niso nikoli srečali, začele kazati povezave vseh vrst: psihološke, sociološke, fizične, družinske (glej Avedon 1985).

Prenekatero obličje v množici njegovih portretirancev je preprostosti navkljub zelo markantno. Denimo obraz dvanajstletne *Sandre Bennett* iz Colorada, 1980 (Avedon 1985: [25]); celo igri-ve pegice bistveno ne omehčajo njene zrele in resne pojavnosti, po kateri morda nekoliko spominja na Kerblerjevo *Zdenko*, 1973 (tudi njega je privlačila drugačnost). Ali *Daniel Salazar*, kmet, Nova Mehika, 1980 (Avedon 1985: [104]), katerega vizualna podobnost nas spontano povede k *Haložanu*, 1973, oba pa kljub »nobel« obleki izdajata kmečko poreklo. Ali globoke sledi življenja, zrisane na gubah *Clarence Lipparda*, *klateža* iz Nevade, 1983 (Avedon 1985: [58]). Če je Avedon na eni strani fotografiral modne iluzije, je na drugi zaznal sleherno obrazno gubo.

Mar se ne bi ob poudarjeni podobnosti – v približno istem času, a na dveh popolnoma različnih koncih sveta – namuznil sam Stei-

chen (glej predhodno razmišljanje o Diane Arbus), čigar namen je bil z razstavo *The Family of Man* (1955) vizualno prikazati univerzalnost človeškega izkustva in vlogo fotografije v njegovem dokumentiranju?

V Avedonovi fotografiji so vidni ekonomični pristop, neobičajni koti posnetkov in močan črno-beli efekt, ki ustvari neka-kšno monumentalnost podobe. Slog zaznamujeta minimalizem in za mnoge kar »srhljivo« belo ozadje, fotografije pa izražajo odkritost, ki ji ni mogoče pobegniti, kar nas ponovno popelje h Kerblerju. Črno-bela fotografija, minimalizem, monumentalnost podobe (o njegovih *Haložanih* smemo po Bassinovem mnenju mirne duše razmišljati kot o »monumentalnih ostalinah« (glej 1981: 5)) ter skoraj otroška odkritost so tako rekoč njegovi zaščitni znaki. Oba zanima, kako fotografija ujame posameznikovo osebnost – človeško dušo, ki jo prikažeta na ganljivo dostojanstven način (slednje pri Avedonu med drugim izdaja dejstvo, da je, v nasprotju s Sanderjem, fotografijo naslovil z imenom portretiranca in šele nato z njegovim družbenim statusom).

Kajpak razstava fotografij *In the American West* sprva ni nalezela na občudovanje ameriške javnosti; večina je menila, da gre za žaljiv pogled na Ameriko, ki deželo sanj ponižuje in sramoti. Avedon je porušil romantično predstavo o ameriškem podeželju (podobno velja za Kerblerjeve *Haložane*, ki so prikazali resnično podobo slovenskega podeželja in porušili že pri Diane Arbus nakazano sprenevedanje). Prepričan je bil, da je poniževalno narediti koga na fotografiji pametnejšega, plemenitejšega ali celo lepšega, kot je v resnici, kajti stvari so veliko bolj zapletene in zato toliko bolj zanimive.

Postavil je številne razstave, leta 1970 tudi svojo veliko razstavo v MOMI. S svojim delom je sooblikoval obdobje supermodelov, veljal je za najbolje plačanega fotografa na svetu. Objavil je številne knjige, londonski Royal College of Art mu je leta 1989 podelil častni doktorat. Prejel je vrsto priznanj, med njimi tudi fotografsko odlikovanje – leta 1993 Master of Photography Award mednarodnega centra za fotografijo, leta 2003 pa ob njihovi 150-letnici medaljo kraljevega fotografskega združenja The Royal Photographic Society (ustanovljeno leta 1853 v Veliki Britaniji). Umrli je oktobra 2004 zaradi možganske krvavitve, medtem ko je v New Yorku snemal reportažno serijo *Demokrati-*

ja. Za projekt je več mesecev potoval po Ameriki in fotografiral politike, njihove družine in navadne državljane na predvolilnih shodih, da bi »pošteno« ovekovečil ozadje ameriških predsedniških volitev leta 2004.

Poetični portretist Richard Avedon, ki je preko petdeset let sledil dogodkom in jih fotografiral, sodi med najpomembnejše fotografe 20. stoletja. Sama sem se v njegove vizualne mojstrovine prvič zagledala v dunajski Kunsthaus.

Josef Koudelka (1938–)

Josef Koudelka, znan po nemirnem duhu, se je isto leto kot Stojan Kerbler rodil v Boskovicah na Češkoslovaškem. S fotografijo se je ukvarjal že od malega, a se je izšolal za letalskega inženirja in bil sprva v tem poklicu tudi zaposlen. Leta 1967 se je odločil, da se bo tudi poklicno popolnoma posvetil fotografiji, njegovi posnetki vdora oboroženih sil Varšavskega pakta na Češkoslovaško avgusta 1968 pa so postali slavni, potem ko jih je, pretihotapljene v Francijo v obliki negativov, dobila v roke agencija Magnum Photos, objavili pa tako rekoč vsi veliki časopisi, in to anonimno (*Sunday Times* na primer pod začetnicama P. P. – Prague Photographer oziroma praški fotograf). Kot brezimnež je leta 1969 prejel prestižno nagrado Roberta Capa, imenovano po slovitim ameriškem vojnem fotografu poročevalcu (po rodu madžarski Jud z imenom Endre Ernő Friedmann). Leto pozneje je zapustil Češkoslovaško in se pridružil Magnum Photos (eminentna fotografska agencija, op. a.), katere ustanovitelja sta bila (poleg drugih) Robert Capa in Henri Cartier-Bresson, zanj pa dela 74-letni Josef Koudelka še danes (glej Koudelka 1976; Osman 1976; Koudelka 2011).

Koudelkino zgodnje delo je pomembno zaznamovalo njegovo poznejšo fotografijo, tako s poudarkom na družbenih in kulturnih ritualih kot tudi smrti. Kmalu je z globoko fotografsko študijo *Gypsies* prešel na osebnejšo raven. Deset let (1962–1971) je potoval po vsej Evropi, iz rodne Slovaške v Romunijo, Španijo, na Portugalsko, v Francijo, Anglijo in na Irsko ter s kamero Leica fotografiral nomadske in stalno naseljene Cigane. Vse fotografije je opremil s podatkom o kraju in času nastanka. Sledil jim je in jih fotografiral z redko in globoko predanostjo, skladno z lastno disciplino in vizijo. Od tedaj je bil kot eden od njih, venomer na poti in živeč od zemlje. Njegovo delo je zelo zanimivo tudi z etnološkega zornega kota, saj nam pripoveduje cele zgodbe o ciganskem življenju; o stvareh, ki so jim pomembne – o otožni in temni glasbi (pomembni za začetek fotografiranja Ciganov), živalih, ki jih spremljajo (konji in psi), prehranjevalnih navadah, starodavnih običajih (bedenje pri mrliču), njihovem čustvenem svetu. Na eni od fotografij (*Slovaška*, 1963) znotraj utesnjene kočice vidimo žensko truplo v krsti, obkroženo z družino ter vaščani in njihove obraze, osvetljene z motno sončno svetlobo, ki se tihotapi skozi edino sobno okno.

Dopolnjene z bogato pripovednostjo, omenjene fotografije pripadajo bogati fotografski tradiciji, v kateri so ledino orali Andre Kertész, Henri Cartier-Bresson in Robert Frank.

V sedemdesetih in osemdesetih letih je prejel številne nagrade ter razstavljal v Pragi, Italiji, Angliji, Franciji, Nemčiji, Ameriki (MOMA NY, 1975), Braziliji in Grčiji ter objavljaval velike projekte; že omenjeni *Gypsies* (1975 in 2011) in *Exiles* (1988). Pri svojem poznejšem delu se je osredotočal na dokumentiranje območij brez ljudi; v knjigi *Black Triangle* je tako prikazal

zapuščeno pokrajino svoje dežele. Od leta 1986 je delal s panoramsko kamero, fotografije pa združil v knjigi *Chaos* (1999). Objavil je več kot ducat knjig, med drugim tudi retrospektivno inačico *Koudelka* (2006).

Posnetki, po zaslugi katerih je postal svetovno znan in cenjen fotograf, so bili na Češkem objavljeni šele leta 1990, ko se je Koudelka po dolgih letih tudi prvič vrnil v domovino. Leta 1970 je dobil azil v Veliki Britaniji, leta 1987 pa je postal francoski državljan. Občasno živi in dela v Franciji, preostali čas biva doma. Sam o sebi pravi takole:

Menim, da se mora človek ne glede na to, kje in v kakšnem položaju je, truditi ohraniti samega sebe. Za vse nas velja isto. Večina ljudi, ki si ogleda moje fotografije, pravi, da je očitno, da izhajam iz Srednje Evrope. Srednjeevropske države radi mečejo v isti koš in nas vse pomešajo. Vseeno sem vesel, da sem bil tu rojen, da sem tu odrasel in da sem vse do triintridesetega leta živel tukaj (Koudelka 1976: 33).

In kako ga vidijo drugi?

Videti je, kot bi ga materialne zadeve – z izjemo filma in razvijalca – sploh ne zanimalo. Fotografija in dokončanje njegove knjige *Gypsies* sta bila njegova edina cilja, in zdi se, da je bil zavidanja vrednega članstva pri Magnumu vesel predvsem zato, ker mu je zagotovilo temnico! Enako zahteven kot do sebe je tudi do drugih,

je o njem povedal Robert Delpire, francoski založnik in oblikovalec (Aperture 1976: 34).

Spoštovan je zaradi svoje sposobnosti, skozi oko kamere ujeti prisotnost človeškega duha v temačni pokrajini. Osamelost, beda, brezup, odtujenost, opustitev, neobdelan svet so pogoste teme njegovega dela, kljub temu pa nekateri v Koudelkinem delu vidijo tudi upanje – vztrajanje človeškega prizadevanja, krhkosti navkljub. S Kerblerjem torej nima skupne zgolj osredotočenosti na posamezna bivanjska in družbena stanja (pri haloškem fotografu so to samota, starost, beda, zaostalost, navezanost na zemljo, obrednost kmečkih opravil in izrinjenost na rob), pač pa tudi izrazito empatijo ter občutek pripadnosti; tako prvi kot drugi »dihata« s subjekti lastne fotografije. In če za Kerblerja velja, da je slednje našel kar na domačem dvorišču, je drugi svojim junakom, ki so včasih kot iz pravlјice, sledil. Verjetno so – podobno kot Kerblerjevi Haložani, ki jih s haloško zemljo povezuje prvobitnost – tudi Koudelkini Cigani po svoje srečni. Ti sicer nimajo svoje zemlje, a včasih njihove elementarne, skrivnostne, neukročene obrazne poteze ter izrazite oči izdajajo misel nekega pesnika: »Moj dom je tam, kjer je moje srce.« Zanimivo, da so Cigani (mimogrede, francoska beseda za 'Cigana' je *bohem* = kdor živi neurejeno, ne ozira se na družbene norme) vedno veljali za izobčence, čeprav so po evropskih državah tavalili več kot šest stoletij.

Prezir, ki ga Koudelka občuti do vseh razlag, pojasnil in racionaliziranja, njegovo zavračanje podnapisov in vsega didaktičnega, je oblika (samo)izpraševanja, izpeljana do skrajne stopnje. S tovrstnim kritičnim, trmastim, strastnim in neskončnim iskanjem ta fotografski posebnost tako sebe kot »bralca« svojih fotografij postavlja na test resničnosti, ki se zrcali skozi njega.

Vsi posnetki dela, veselja, obredov in sanj so *hommage* ljudem, s katerimi je avtor preživel svoje življenje. »Predvsem pa so to v prvi vrsti njihove fotografije, šele potem jih lahko gledamo tudi

preostali,« je o Kerblerjevem ustvarjanju zapisal Milan Pajk (v Kerbler 2003: 113). Enako velja za Koudelko, ki je s Cigani v desetletju svojega življenja delil delo, veselje, obrede, sanje pa tudi žalost, saj prav te fotografije najbolj jasno izdajajo njegov melanholično-romantični pogled na svet.

Sklepne misli

Skupni imenovalec Sanderja, Penna in Avedona je portret kot podoba nekega časa, ki ga je vsak od njih prikazal na (samo)svoj način; Sander objektivno in hladno, Penn jasno in čisto, Avedon nekonvencionalno in pronicljivo. Pri Diane Arbus lahko govorimo o »osebni dokumentarni fotografiji«, ki v ospredje postavlja posameznikovo fizično prisotnost, izza katere se razpirajo osebne zgodbe in usode, prostorski okvir pa je pri tem drugotnega pomena. Po drugi strani je Koudelki in Kerblerju enako kot človek pomembno tudi njegovo okolje, in portretiranec predstavlja le enega od elementov v njem. Obema je uspelo neki svet oz. način življenja (prvi, haloški – statičen, drugi, ciganski – fluiden, oba v nekem smislu neizprosna in trda, a v svoji prvinskosti pristna) za las ujeti v trenutku, ko se je ta pričel korenito spreminjati. Zagotovo pa imajo vsi obravnavani fotografski posebnosti nekaj skupnega: revolucionarni duh, s pomočjo katerega so posredovali svojo resnico o času in družbi, v kateri so živeli (živijo). In če drži, da fotografija ni resničnost, temveč mnenje, kot je dejal Avedon (v Shanahan 1994), je njihovo fotografsko (večpomensko) »mnenje« nedvomno izjemno prepričljivo in govori samo zase.

Viri in literatura

- ARBUS, Diane: *Diane Arbus: Revelations*. New York: The Random House, 2003.
- ARBUS, Doon (ur.): *diane arbus*. Paris: Chene, 1973.
- AVEDON, Richard: *In the American West*. New York: Harry N. Abrams, 1985.
- BASSIN, Aleksander: *Haloški človek*. Ljubljana: Delavska enotnost, 1981.
- BERGER, John: *Rabe fotografije*. Ljubljana: založba *cf, 1980.
- DELPIRE, Robert (ur.): *August Sander*. New York: Aperture, 1977.
- HEITING, Manfred (ur.): *August Sander*. Koln: Taschen, 1999.
- Internetni vir: Domaines Barons de Rothschild (Lafite); <http://www.lafite.com/eng>, 13. 1. 2013.
- JAZBEC, Sandra: Mnogovrstnost pogledov na fotografijo Stojana Kerblerja. *Glasnik Slovenskega etnološkega društva* 51/3,4, 2011: 33–39.
- KERBLER, Stojan: *Ljudje = People*. Ljubljana: DesigNovak, 2003.
- KOUDELKA, Josef: *Gypsies*. London: Thames & Hudson, 2011.
- KOUDELKA, Josef: Josef Koudelka. *Aperture* 77: 5–34.
- KOVIČ, Brane: Simbolni rez fotografij Diane Arbus. *Pogledi*, 14. december 2011: 14–15.
- MASON, Jerry (ur.): *The Family of Man*. New York: The Museum of Modern Art, 1955.
- OSMAN, Colin (ur.): Josef Koudelka. *Creative Camera*, februar 1976: 46–56.
- SANDER, August: *Aperture Masters of Photography: August Sander*. Cologne: Konemann in Aperture, 1997.
- SONTAG, Susan: *O fotografiji*. Ljubljana: Študentska založba, 2001.
- SHANAHAN, Mary (ur.): *Evidence 1944–1994: Richard Avedon*. New York: Random House, 1994.
- SZARKOWSKI, John (ur.): *Irving Penn*. New York: The Museum of Modern Art, 1984.

Photographing Groups with a Common Local or Social Background

A careful scrutiny of the work of five photographers whose photographic legacies have left an indelible and unique stamp on the history of world photography reveals a number of parallels with the opus of Stojan Kerbler, their Slovene contemporary and a fellow photographer. The common denominator of August Sander, Irving Penn, and Richard Avedon is the portrait that bears witness to a certain period although each of them depicted it in his own manner. August Sander portrayed the German nation in a wholly objective manner and devoid of emotions, Penn's style was clear and pure, and that of Avedon quite unconventional and with deep insight. While the latter two generally depicted the exclusive circle of the famous Diane Arbus, an original and cult photographer, preferred documentary photography and focused mostly on marginalized social groups. Capturing the world and the lifestyle of a social minority, Stojan Kerbler the one from Haloze and Josef Koudelka a Gypsy community, both Kerbler and Koudelka managed to capture with sensitive empathy their worlds on the threshold of profound changes. Each of these distinctive photographers conveyed his or her truth about the era and the society in which they lived. Their photographic point of view, which contains several meanings and was often even quite revolutionary, speaks for itself with exceptional acuteness.