

Rana dokumentarna fotografija - socijalni dokument ili umjetničko djelo

Bleuš, Jakica

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:130944>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-11-29**



Sveučilište u Zadru
Universitas Studiorum
Jadertina | 1396 | 2002 |

Repository / Repozitorij:

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJ

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Povijest umjetnosti; smjer: nastavnički (dvopredmetni)

Jakica Bleuš

**Rana dokumentarna fotografija
– socijalni dokument ili umjetničko djelo**

Diplomski rad

Zadar, 2023.

Sveučilište u Zadru

Odjel za povijest umjetnosti

Povijest umjetnosti; smjer: nastavnički (dvopredmetni)

Rana dokumentarna fotografija

– socijalni dokument ili umjetničko djelo

Diplomski rad

Studentica:

Jakica Bleuš

Mentorica:

doc. dr. sc. Sofija Sorić

Zadar, 2023.



Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Jakica Bleuš**, ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **Rana dokumentarna fotografija – socijalni dokument ili umjetničko djelo** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, travanj, 2023.

RANA DOKUMENTARNA FOTOGRAFIJA – SOCIJALNI DOKUMENT ILI UMJETNIČKO DJELO

Fotografija predstavlja proces hvatanja određenog trenutka na podlozi, čime se ostvaruje nepokretni svjetlosni snimak koji ostaje trajno sačuvan. U povijesti fotografije razvile su se različite podskupine tematskog raspona fotografije, a ovaj rad se bavi ranom dokumentarnom fotografijom. Toj vrsti fotografije je cilj na najrealniji način i bez uljepšavanja prikazati subjekt. Tako se fotografija koristila kako bi se prikazala realnost ljudi i socijalni problemi, izazivajući time i reakciju kod promatrača. Najraniji primjeri vežu se uz fotografije škotskog ribarskog naselja New Haven, kojeg su fotografirali David Octavius Hill i Robert Adamson. Najznačajniji fotografi dokumentarne fotografije su Jacob Riisa i Lewis Hinea, čiji su radovi od iznimne važnosti za povijest fotografije, ali i za društveni angažman. Jacob Riis se borio protiv klasne nepravde, ukazujući na teške aspekte života. Njegov sljedbenik, Lewis Hine, fotografirao je izbjeglice s otoka Ellis, djecu koja rade te se zalagao za njihova prava. Naposljetku, fotografirao je radnike tijekom gradnje Empire State Building gdje veliča vještine radnika i nove konstrukcije. Tema ovog diplomskog rada proizašla je iz prakse L. Hinea da na poleđini svojih fotografija stavlja pečat „Interpretativna fotografija“, čime svojim fotografijama nadodaje i simbol estetski sublimirane zbilje, a ne samo socijalnog dokumenta. Polemike „da li je dokumentarna fotografija samo socijalni dokument koji ne posjeduje umjetničku vrijednost?“ vodila se od početka fotografije. U radu su naglašene umjetničke karakteristike fotografije na primjerima Riisa i Hinea, ali i drugih fotografa koji su doprinijeli njezin vrijednost.

Ključne riječi: fotografija, dokumentarna fotografija, socijalni dokument, Jacob Riis, Lewis Hine

SADRŽAJ

1. UVOD.....	2
2. HISTORIOGRAFIJA	3
3. CILJEVI.....	4
4. POVIJESNI RAZVOJ FOTOGRAFIJE.....	5
5. DOKUMENTARNA FOTOGRAFIJA	8
5.1. SOCIJALNO DOKUMENTARNA FOTOGRAFIJA.....	11
5.2. JACOB RIIS (1849. – 1914.)	12
5.3. LEWIS HINE (1874. – 1940.).....	15
6. SOCIJALNI DOKUMENT ILI UMJETNIČKO DJELO	21
7. ZAKLJUČAK	26
8. POPIS LITERATURE.....	28
PRILOZI.....	32

1. UVOD

Fotografija je novi, svima dostupan medij. Izum fotografije promijenio je svijet umjetnosti, odnos čovjeka i realnosti, umjetnosti i znanosti te stvorio nove mogućnosti upoznavanja okoline i bilježenja sjećanja. Gledati dugo i vidjeti daleko jedno je od načela fotografije kojim se želi postići da se nečija sadašnjost sačuva u budućnosti, bez obzira na vrijeme i distancu.¹ Fotografija ne služi samo kako bi promatrač vidio, već kako bi navela na gledanje, odnosno kako bi na nešto ukazala. Iako fotografska realnost nije u potpunosti realna, ona se percipira kao nešto realno, a k tome fotografija i teži.²

Fotografije nastaju uz pomoć aparata, odnosno tamne kutije, i utjecaja svjetla. Treba istaknuti utjecaj fotografa koji regulira kut gledanja, kombinaciju svjetla i sjene te, u slučaju portreta, pozu portretiranog subjekta.³

Tehnički, dokumentarna fotografija se odnosi na određeni postupak, ali se ne ograničava samo na njega. Za izradu foto – dokumenata korišteni su fotoaparati svih veličina i tipova. U idealnom slučaju odabire se najprikladniji fotoaparat, bio to minijaturni s filmom jedva većim od poštanske marke ili glomazni koji snima film izrezan 8x10 inča.⁴

Walker Evans je umjetničku fotografiju, koja se pojavila 30 – ih godina dvadesetog stoljeća, definirao kao ozbiljnu i nekomercijalnu. Okarakterizirao je moderne fotografe kao umjetnike neobične vrste koji rade s uvjerenjem, radošću, odvažnošću.⁵

Rasprave, da li fotografija pripada umjetničkim djelima, odnosno može li se poistovjetiti sa slikarskim i kiparskim djelima, ili je samo dokument, vode se još od početaka razvoja fotografije.

Među prvima se javio Henry Peach Robinson, fotograf koji je objavio „*Piktorialistički efekt u fotografiji*“ (1869.), priručnik koji je desetljećima ostao najutjecajnije djelo o fotografskoj praksi, ali i estetici. Robinson je uvrstio u priručnik kompozicijske formule koje je posudio iz priručnika o slikanju, kako bi ukazao da i fotografija može dosegnuti umjetnički značaj. Naglasio je važnost ravnoteže koja se dobiva suprotstavljanjem svjetla i tame. U srži njegovog argumenta bila je pretpostavka da se pravila postavljena za jednu umjetničku formu mogu primijeniti na drugu.⁶

¹ E. CRESCIMANNO, 2010., 1.

² W. EVANS, 1978., 18.

³ HEINZ W. PUPPE, 1979., 276.

⁴ B. NEWHALL, 1938., 3.

⁵ W. EVANS, 1978., 16.

⁶ <https://www.britannica.com/biography/Henry-Peach-Robinson#ref12958> (01.03.2023.)

Jedan od prvih teoretičara fotografije i njezinog estetskog značenja je bio Walter Benjamin koji je i najcitiraniji u tom području. Na promišljanja o fotografiji naveo ga je utjecaj tehnologije na estetsku percepciju. Esej, koji je promijenio shvaćanja o fotografiji je „*Umjetničko djelo u razdoblju tehničke reprodukcije*“ (1936.). Iako su njegova shvaćanja u današnje vrijeme zastarjela, pitanja koje je on postavio, a na koja još nije dat odgovor i dalje su aktualna.⁷ Umjetnička djela su oduvijek bila podložna reprodukciji, u velikim radionicama reproducirao je vlastita djela i sam majstor i učenici te zatim i ljudi koji su težili nekom profitu. Novost se sastoji u tome da tehnička reprodukcija do tada nije bila korištena.⁸

Benjamin je u fotografiji vidio promjenu od izuzetne važnosti te ju je smatrao zaslužnom za revoluciju u umjetnosti i estetici.⁹ Po izumu fotografije stvorila se rasprava o umjetničkom u fotografiji, a javili su se i zagovornici fotografije, kao i oni koji su opovrgnuli njezin umjetnički karakter. Walter je izjavio kako je razdoblje tehničke reprodukcije rastavilo umjetnost od kulture te je tako nastala autonomija umjetnosti.¹⁰

Walteru Benjaminu bilo je važno što fotografija sadrži nova saznanja, nove poglede nove elemente i u načinu na koji čuva činjenice. Također, za njega je važan socijalni aspekt fotografije, koja otkriva brutalnu stvarnost socijalnog i političkog poretka. Fotografiju čini njezin proizvod, dobiven od strane stroja, ali ona sama po sebi nema suštine. Velika uloga tu je pripala čovjeku iza fotoaparata. Fotoaparat ne može lagati, ali ne može ni pokazati sve. Finalni proizvod djelo je više ljudi, odnosno ona je kolektivni proizvod.¹¹

2. HISTORIOGRAFIJA

Povijesni razvoj fotografije preuzet je iz priručnika o fotografiji Enrica Mendunia „*La fotografia. Dalla camera oscura al digitale*“, Priručnik opisuje razvoj umjetne slike, od *camere oscure* pa sve do danas. U Hrvatskoj, razvojem fotografije bavio se Miljenko Smokovina, u članku „*Od dagerotipije do digitalne fotografije*“. U članku je predstavljen zanimljiv pristup razvoju fotografije koji opisuje pojedinu vrstu fotografije i različite fotografske povijesne tehnike. Osim dvojice autora, korišten je povijesni prikaz s naglaskom

⁷ HEINZ W. PUPPE, 1979., 273.

⁸ WALTER BENJAMIN, MICHAEL W. JENNINGS, 2010., 11.

⁹ HEINZ W. PUPPE, 1979., 274.

¹⁰ HEINZ W. PUPPE, 1979., 276.

¹¹ HEINZ W. PUPPE, 1979., 289.

kako je fotografija utjecala na društvo i obrnuto. Radi se o izdanju Gisele Freund „*Fotografija i društvo*“. Dokumentarnu fotografiju obradio je Andres Zervigon u članku „*SubjectiveObjective: A Century of SocialPhotography*“. Na zanimljiv i koristan način donio je objašnjenje kada se dokumentarna fotografija javila i kako je to utjecalo. Kada je riječ o primjerima dokumentarne fotografije, tu se izdvaja MarenStange koji obrađuje različite fotografe u određenom vremenu u djelu „*Symbols of ideal life: socialdocumentaryphotographyin America, 1890 – 1950*“. On analizira djela, ali i život Jacoba Riisa i Lewisa Hine te ih uspoređuje s ostalim fotografima. Osim Stangea, tu je Martin W. Sandler, koji predstavlja fotografe, a uz njih Riisa i Hinea. Iscrpno djelo Hineovog života i rada s popratnim slikovnim materijalom napisao je Daile Kaplan, a naslovio ga je „*Lewis Hine in Europe: the lostphotographs*“. U razumijevanju Hineovog opusa i Interpretativnoj fotografiji kojoj je Hine težio, pomogao je članak Peter Sexias „*Lewis Hine: FromSocial to Interpretive*“. O životu i djelovanju Alfreda Stigietza pisao je Innes Homer „*Alfred Stieglitz and the American avant garde*“ koji je pomogao pri razumijevanju umjetničke strane dokumentarne fotografije. Također o debati je govorio i Walker Evans u članku „*Photography*“. EstelleJussim u djelu *IconsorIdeology: Stieglitz and Hine* usporedila je rad Alfreda Stigietza i Lewisa Hine te tako objasnio dva pravca u fotografiji što je uvelike pripomoglo u argumentiranje debate da li je fotografija socijalni dokument ili umjetničko djelo.

3. CILJEVI

Cilj ovog rada je predstaviti ranu dokumentarnu fotografiju 19. stoljeća i fotografe koji su obilježili njezin početak. Izdvajaju se opusi Jacoba Riisa i Lewis Hinea, čiji su radovi od iznimne važnosti za povijest fotografije, ali i za društveni angažman koji je promijenio sudbinu američke radne klase. Kroz povijest, kao i danas, dokumentarnoj fotografiji pripisivala se vrijednost dokumenta, a zanemarivao ili negirao umjetnički karakter. Cilj rada je na temelju rasprava pokušati odgovoriti na pitanje: Da li je dokumentarna fotografija samo socijalni dokument ili/i umjetničko djelo? Polazna točka ove teme je praksa L. Hine-a da na poleđini svojih fotografija stavlja pečat „Interpretativna fotografija“, odgovarajući tako na polemike kako fotografija nije samo socijalni dokument već i simbol estetski sublimirane zbilje.

4. POVIJESNI RAZVOJ FOTOGRAFIJE

Fotografija je nepokretni svjetlosni snimak koji se ostvaruje tehničkom reprodukcijom uz pomoć niza analognih procesa, koji su zamijenjeni onim digitalnim nakon 90 – ih godina prošlog stoljeća. Snimak nastaje od strane fotografa koji određuje objekt snimanja, kojeg potom kadrira prema svojim zamislima. Fotograf nakon pritiska okidača stvara samo jednu sliku te na taj način dokumentira i evidentira određenu osobu, situaciju ili emociju, prilikom čega pruža i svoju osobnu interpretaciju.¹² U osnovi fotografije stoji proces hvatanja određenog trenutka na podlozi koja omogućuje njegovu trajnu sačuvanost. Fotografija danas predstavlja vrijedan arhivski, muzejski te kolekcionarski predmet koji nam prenosi niz značajnih informacija.¹³

S početcima fotografije veže se termin *camera obscura* koja predstavlja prvi fotografski aparat. To je zatvorena kutija s probušenom rupom koja sadrži leću iz koje prodire svjetlost. Slika koja se projicira na leću je obrnuta od stvarnog prikaza. *Camera obscura* nije izum novog vijeka, već je bila poznata i u Aristotelovo doba koji je spominje kao instrument za promatranje zvijezda.¹⁴ Osim Aristotela spominju je i Roger Bacon i Leonardo Da Vinci. Gerolamo Cardano 1550. godine predstavlja mogućnost da se unutar kutije probuši rupa u koju se postavlja konkavna leća. Kasnije, 1568., Daniele Barbaro je uveo dijafragmu koja je omogućila stupnjevanje količine svjetlosti koja prolazi kroz tu rupu i kreće dalje prema leći. U osamnaestom stoljeću je postavljeno ogledalo na 45° što je omogućilo dobivanje ravne slike te je ujedno olakšalo praćenje i kopiranje. Osim istraživanja na *camerioscure*, vodila su se istraživanja i na materijalima, odnosno koji su materijali više ili manje osjetljivi na svjetlost. Tako je 1556. Georgius Fabricius, alkemičar, otkrio kako srebrni klorid u doticaju sa svjetlosti crni.¹⁵

Izumi koji dovode do razvitka fotografije su litografija i oleografija. Litografija se temelji na crtežu izrađenom na vapnencu, dok oleografija oponaša slikarstvo uljem, što je omogućilo otisak u boji. Joseph Nicéphore Niepce je 1816. godine eksperimentirao sa reprodukcijom slike na podlozi te je uz pomoć impregniranog lista papira spojevima srebra ostvario negativ. Zbog loše financijske situacije 1829. potpisao je ugovor s Louisom

¹² E. MENDUNI, 2008., 5.

¹³ M. SMOKOVINA, 2000., 138.

¹⁴ E. MENDUNI, 2008., 7.

¹⁵ E. MENDUNI, 2008., 8.

Daguerrom koji nastavlja istraživanje.¹⁶ Daguerre je 1838. uspio realizirati ploču senzibiliziranu srebrnim jodidom, fiksiranim morskom solju. Metalnu ploču prekrivenu tankim listom čistog srebra i posutom jodom nazvao je dagerotipijom. Ploča pripremljena na ovakav način morala je biti iskorištena u roku od jednog sata. Pravo na dagerotipiju kupila je francuska država te je na taj način ograničila međunarodnu raširenost. Najveća prednost dagerotipije bila je detaljnost, odnosno mogli su se primijetiti detalji koje niti jedan slikar do tada nije uspio prikazati. Kao i svaki novi izum doživjela je mnoge pohvale, ali i kritike. Dok su neki uskraćivali umjetničku vrijednost, drugi su je koristili kao pomoć u radu, kao što su primjerice studije ljudskog tijela, mrtve prirode ili krajolika.¹⁷

Usponom građanskog sloja javila se potreba za samoisticanjem među ljudima višeg društvenog ugleda, što im je omogućio izum fotografije. Pojedinci su imali mogućnost fotografirati se za prihvatljiviju cijenu od naručivanja portreta kod slikara, što je do tada bila praksa.¹⁸

Nakon Daguerrovog izuma, dolazi Englez Henry Fox Talbot koji je reproducirao sliku na papiru premazanim kalijevim jodidom i kuhinjskom solju. Njegov postupak je sadržavao obrnute boje, što je kasnije nazvano negativom. Stoga je 1840. otkrio kako se nakon umakanja osjetljivog lista papira razvija slika. Taj postupak danas predstavlja princip fotografskog razvoja, a konačni proizvod Talbot je nazvao kalotip. Usprkos revolucionarnosti, postupak nije bio razvikan u toj mjeri koliko dagerotipija.

Ključan trenutak u razvitku fotografije je izum procesa mokrog kolodija 1851. gdje je papir zamijenjen staklenom pločom. Ovim postupkom izravno se dobiva pozitiv – ambrotip.¹⁹

Prvi koji je uveo standardni format slike je Andre Disderi, pariški fotograf koji je 1854. otvorio vlastiti atelijer u Parizu. Standardni format fotografije iznosi 5,5 x 8,5 cm, a Disderi ga je koristio kao format *carte de visite*, gdje su fotografije zalijepljene na čvrsti karton. Revolucija fotografije je bila u tome što je fotograf osobno svjedočio događaju koji fotografira, zbog čega je fotografiji pripisana vrijednost svjedočanstva, odnosno ona predstavlja uspomenu na neki događaj ili osobu te čuva lica i atmosferu uz pomoć optičkog snimanja stvarnosti. S razvitkom fotografije razvili se i fotomontaža i retuš, a već su se na fotografijama devetnaestog stoljeća mogli dodavati i brisati detalji.²⁰

¹⁶ E. MENDUNI, 2008., 19.

¹⁷ E. MENDUNI, 2008., 20.

¹⁸G. FREUND, 1981., 11.

¹⁹ E. MENDUNI, 2008., 26.

²⁰ E. MENDUNI, 2008., 30.

Nakon postupka s mokrim kolodijem, 1871. Richard LeachMaddox je predstavio proces s želatinskom emulzijom. Usavršavanjem procesa omogućeno je snimanje više negativa na jednoj industrijski pripremljenoj staklenoj ploči. Deset godina kasnije staklene ploče su zamijenjene papirnatim rolama koje omogućuju snimanje više fotografija odjednom. Nakon papira korištene su kemijske tvari dobivene iz celuloze. Istaknutim procesima fotografija je počela poprimati oblik koji će se zadržati sve do digitalnog doba. Ono što ju je još više približilo modernoj fotografiji izum je jednostavnog uređaja Kodak Georga Eastmana 1888. godine. Prve kamere nisu omogućavale podešavanje udaljenosti, već je u priručniku bilo zapisano na kolikoj udaljenosti subjekt mora biti postavljen. Ekspozicija je trajala manje od sekunde, što je omogućavalo hvatanje detalja koje ljudsko oko ne može percipirati. Zato je fotografija pripomogla u brojnim istraživanjima. Eadward Muybridge se istaknuo sa studijima ljudskog i životinjskog pokreta. Objavio je 20000 fotografija pod zbirkom „*Animal Locomotion*“ 1887. godine. Njegove studije označile su razvoj kina, odnosno kolektivnih projekcija na velikom platnu u javnom prostoru. Projekcija se odvijala prikazom filma koji je podijeljen u više kadrova. Prikaz filma odvijao se vrlo brzo te je predstavljao iluziju kretanja koja je prevladavala nad fiksnim karakterom slike.²¹ Osim za proučavanje pokreta bila je korištena i u psihijatriji, a jedan od prvih koji ju je koristio je engleski liječnik Hugh WelchDiamond koji je 1851. godine fotografirao um bolesne žene. Također, korištena je i u policijskim istraživanjima kako bi se što bolje identificiralo bjegunca. Kasnije je uvedena kao alat za pokazivanje identiteta, što danas poznajemo kao osobnu iskaznicu ili putovnicu. Prvi takav primjer zabilježen je na propusnici za američku željeznicu Chicago – Milwaukee, u drugoj polovici devetnaestog stoljeća. Ubrzo je fotografija povezana s trgovinom robe te reklamiranjem²².

Kako je fotografija bila sve dostupnija masi, počela se primjenjivati i na razglednicama. Prva primjena datira se 70 – ih devetnaestog stoljeća, za vrijeme francusko pruskog rata, kada je vojnicima ponestajalo papira. Najpopularnije razglednice smatraju se onima iz dvadesetog stoljeća, s prikazima najpopularnijih turističkih mjesta kao što je Eiffelov toranj i Kolosej.²³

U Njemačkoj se 1925. godine pojavljuje novi fotografski uređaj *Leica* s 35mm filma u 24 x 36 kadrova. Kamera se sastoji od dva djela, onog fiksnog i pokretnog. Fiksni dio predstavlja tijelo aparata koje je moguće otvoriti kako bi se umetnuo film. S druge strane, tu

²¹ E. MENDUNI, 2008., 33.

²² E. MENDUNI, 2008., 42.

²³ E. MENDUNI, 2008., 57.

je i pokretni dio – leća, kroz koju prolaze svjetlosne zrake uz pomoć kojih se dobiva fotografija. Važan dio je i tražilo koje omogućava kadriranje. Na *Leici* je formiran refleks sa tražilom uz korištenje zrcala nagnutog pod 45°, što omogućava precizan prikaz stvarnosti. Potpuno isti pogled u kameri omogućila je kamera Nikon F 1959. godine. Objektiv je sastavljen od konkavnih i konveksnih sustava leća, a može se pomicati tako da se krunica rotira duž središnje osi i određuje fokus. Otvor blende, s druge strane, određuje količinu svjetlosti koja ulazi u fotoaparat. Ispravna i oštra slika ovisila je o otvoru blende i o brzini ekspozicije.²⁴

Nakon velike ekonomske krize 1929., Roosevelt je pokrenuo New Deal, nakon čega djeluje *Farm Security Administration*, s velikim imenima svjetske fotografije: Dorothea Lange, Ben Shahn i drugi. Oni su bili zaduženi za kolektivni portret siromašnih seljaka i migranata. Od tuda proizlazi najpoznatija fotografija *Dorothe – Majka migrantica*.²⁵

Prekretnica u digitalno doba dogodila se osamdesetih godina kada je dobivena prva digitalna slika koja se razlikuje u načinu bilježenja, u obradi i pohrani. S druge strane, fotografski proces se ne razlikuje od izvorne zamisli. Nova digitalna fotografija se sprema u obliku file, koji se može dalje obrađivati na Internetu, prosljeđivati, grafički pripremati na tisak te ju svatko može printati.²⁶

5. DOKUMENTARNA FOTOGRAFIJA

Dokumentarna fotografija sadrži u sebi velik broj pristupa, ali glavni cilj je na najrealniji način, bez uljepšavanja, prikazati subjekt. Korištena je kako bi prikazala realnu zbilju ljudi i socijalne probleme te ih na takav način približila promatraču i izazvala reakciju. Tako nastoji uvjeriti gledatelje da se angažiraju protiv društvene patnje i nepravde. Fotografiji su uz pomoć fotografija iskazivali vlastitu intervenciju i davali prizorima vlastito značenje. Stoga možemo reći kako je u dokumentarnoj fotografiji postignut savršeni sklad objektivnih i subjektivnih karakteristika. Jedan od primjera je angažman sponzora njemačkog pokreta za radničku fotografiju, koji je trajao između dva svjetska rata. Naglašavali su kako bi fotografija trebala izgledati i što treba prikazati kako bi izazvala najoštriju moguću političku reakciju. To je bila „odvratna ružnoća“ i „optužba stvarnosti“ koju je Edwin Hoernle, jedan od komentatora pokreta, želio vidjeti u partizanskim slikama. One otkrivaju surovu istinu gdje

²⁴ E. MENDUNI, 2008., 68.

²⁵ E. MENDUNI, 2008., 80.

²⁶ M. SMOKOVINA, 2000., 138.

vlada bolest, siromaštvo, nepravda, politička i društvena revolucija, rat i uništavanje okoliša.²⁷

Najranije primjere dokumentarne fotografije možemo pronaći u fotografijama Kristalne palače britanskog fotografa Philipa Delamottea iz 1852. godine te fotografijama Američkog građanskog rata fotografa Matthewa Bradyja 1861. godine. U Škotskoj, ribarsko naselje Newhaven i njihov svakodnevni život dokumentirali su na kalotipiji fotografi David Octavius Hill i Robert Adamson.²⁸

Začetak dokumentarne fotografije obilježila je izložba od 1100 fotografija, čiji je glavni motiv eksterijer. Sponzorirala ju je dobrotvorna organizacija *Charity Organization Society* (COS). Tom izložbom organizacija je dala do znanja kako je fotografija izvanredan alat za društvenu kontrolu te je ukazala na profesionalni karakter fotografije i na njezinu djelotvornost u upotrebi. Izložba je poslužila i za predstavljanje masovnoj publici, kao i službama agencijama koje se bave socijalnim slučajevima, a koje su željele prikazati svoju viziju bolje uređenog društva u periodu prije Prvog svjetskog rata.²⁹ Kao predvodnik organizacije stajao je Lawrence Veiller, a želio je predstaviti javnosti život radnika u New Yorku. Tvrdio je kako je život radnika u New Yorku lošiji nego u drugim civiliziranim gradovima. Nazivao je New York gradom živuće smrti. Veiller je za izložbu izabrao više od 1000 fotografija koje su predstavljale razvoj stambenih zgrada u New Yorku. Iznio je studije kako poboljšati stanogradnju, predstavio je razne radove na temu ekonomičnijeg stanovanja, a kao rezultat raspisao je natječaj za posao arhitekta za projektiranje stambene zgrade. Od brojnih fotografija izloženih na izložbi, neke pripadaju i Jacobu Riissu, među kojima je fotografija obitelji sakupljača ugljena, koju kasnije pronalazimo i u njegovoj knjizi *Kako živi druga polovica*.³⁰ Atribuirajući provokativne natpise izloženim fotografijama Veiller kreira izložbu kao mrežu u kojoj pojedina fotografija dobiva značenje tek u doticaju s ostalim fotografijama s kojima se uspoređuje i analizira. U ovako strukturiranoj izložbi redosljed fotografija nije bitan.³¹ Izložba je doživjela veliki uspjeh u reformskim krugovima, među kojima se izdvaja zaklada „Russell Sage“ i „Nacionalni odbor za dječji rad“ koji su desetljeće nakon uspostavili niz sofisticiranih izložbi u kojima se ogleda upotreba novih fotografskih tehnika.³²

²⁷ D. GUSTAFSON, A. M. ZERVIGON, 2017., 18.

²⁸ www.nationalgalleries.org (20.01.2023.)

²⁹ M. STANGE, 1989., 28.

³⁰ M. STANGE, 1989., 29.

³¹ M. STANGE, 1989., 44.

³² M. STANGE, 1989., 45.

„Nacionalni odbor za dječji rad“ Lewisu Hineu je dodijelio titulu direktora izložbe, a on je implementirao razne tehnike oglašavanja i novinarstva radi povećanja publiciteta socijalnog rada. U godinama prije rata sa svojim je angažmanom u fotografiji bio jedan od najznačajnijih za razvoj socijalne fotografije. Suočavajući se s uznemirujućim sudbinama ljudi ostao je vjeran svojem izričaju, čime je obogatio fotografsku scenu ambicioznim, dvosmislenim i danas fascinantnim primjerima.³³

Jacob Riis i Lewis Hine, koji su izložili svoje fotografije na izložbi, kasnije su uvelike pridonijeli socijalnoj fotografiji, ali i borbi za dječja prava. Pionir je Jacob Riis koji je u svojim fotografijama prikazao jad i bijedu u kojem žive ljudi u New Yorku. Riis je prije izložbe koristio svoja djela u dobrotvorne svrhe, a kasnije je Lewis Hine slijedio njegove stope te se zalagao za poboljšanje života najranjivijih ljudi, sve to uz pomoć fotografije.

Na početku 20. stoljeća djeluju Dorothea Lange i Walker Evans koji rade u sklopu FSA (*Farm Security Administration*), za koju su fotografirali težak život američkih farmera i njihovih obitelji, a izlazile su se u raznim časopisima poput *Life*, *Time* i *Vanity Fair*.³⁴

Fotografski aparat je služio kao predmet društvene promjene, a umjetnik je kroz njega izučavao vlastiti potencijal iste, što je kulminiralo u društvenoj reformi. Ubrzo se počeo koristiti naziv socijalno dokumentarna fotografija, a jedan od vodećih predstavnika bio je Alfred Stieglitz, s fotografijama ulice Steerage iz 1907. godine.³⁵

S dokumentarnom fotografijom često se veže pojam ratne fotografije, budući da su s pojavom fotografije umjetnici željeli zabilježiti ratne grozote. Jedan od njih je August Sander u čijem se najuspjelijem projektu *Ljudi 20. stoljeća* nalazi dio društva Handlanger, što danas predstavlja važan dokument njemačke stvarnosti između dva rata. Za vrijeme Drugog svjetskog rata istaknuli su se pojedini fotografi: Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, George Rodger i David Seymour. Valja naglasiti kako su radili za agenciju *Magnum*, osnovanu 1947. godine, čime su se zaštitila njihova autorska prava.³⁶

Danas, slijedom razvoja televizijske reportaže i digitalne tehnologije, potreba za dokumentarnom fotografijom sve je manja, a fokus na istraživanje granica između činjenica i fikcije sve je veći.³⁷ Fotografija se širi na sve veću javnu sferu, uključujući objavljene knjige, časopise i druga sredstva, čime postaje dostupna široj publici.³⁸

³³ M. STANGE, 1989., 45.

³⁴ www.nationalgalleries.org (20.01.2023.)

³⁵ www.nationalgalleries.org (20.01.2023.)

³⁶ www.nationalgalleries.org (20.01.2023.)

³⁷ www.nationalgalleries.org (20.01.2023.)

³⁸ D. GUSTAFSON, A. M. ZERVIGON, 2017., 23.

U suvremenoj umjetničkoj praksi dokumentarna se fotografija dijeli na dvije tendencije; prva se odnosi na realističku kojom se želi što vjernije i istinitije prikazati određeni događaj, a druga je refleksivna koja stvara fiktivni predmet, istražujući prošlost te stvarajući mogućnost za pojačani realizam. Osvrćući se na navedenu tezu, Hito Steyerl uvodi pojam dokumentarne istine i dokumentarnog mentaliteta. Dokumentarna istina nije objektivna već je proizvod dokumentarnih kodova koji provode istinu. Nadovezujući se na navedeno, dokumentarni mentalitet predstavlja spoj mentaliteta vladanja i dokumentarne istine. Mentalitet vladanja se odnosi na oblik vladanja ljudskim mišljenjem. Na primjeru fotografije to se ogleda u reguliranju subjektivne istine fotografa te zato fotograf prikazuje ono njemu bitno odnosno reducira prikazane informacije. Tako regulira i mentalitet vladanja, odnosno nameće svoju viziju nečega. Stvara nove ili drugačije realnosti, a na promatraču je da preispita autentičnost prikazanog.³⁹

5.1. SOCIJALNO DOKUMENTARNA FOTOGRAFIJA

Socijalno dokumentarna fotografija čini podskupinu dokumentarne fotografije, čija je glavna tema događaj povijesnog značaja kao što su ratovi ili politički događaji. Stoga se najčešće povezuje s foto novinarstvom. S druge strane, socijalna fotografija dokumentira nešto kroz određeno vrijeme, i stavlja snažan naglasak na socijalne ili ekološke teme. Riječ je o kritici koju iznosi fotograf o događanju ili problemu, s ciljem da izazove reakciju javnosti. Socijalnu fotografiju izdvajamo i prema tome što se ne radi o individualnim fotografijama, već o više njih koje stvaraju kompaktnu cjelinu koja priča određenu priču. Po tome je razlikujemo od ulične fotografije (*streetphotography*), koja također predstavlja scene iz svakodnevnog života, ali bez narativnog karaktera i najčešće se sastoji od samo jedne fotografije.⁴⁰

³⁹ A. PALAŠTI, 126 – 127.

⁴⁰ www.mantenpotography.com (21.01.2023.)

5.2. JACOB RIIS (1849. – 1914.)

Jacob Riis rođen je 1849. u Danskoj. Godine 1870. odselio se u Sjedinjene Američke države gdje je živio i radio do kraja života. Umro je 1914. godine. Nedugo nakon preseljenja, zaposlio se kao novinar u *New York Tribune*. Zahvaljujući novinarskoj karijeri upoznao se sa stambenim četvrtima New Yorka, kao i raznim vjerskim i svjetskim reformatorskim organizacijama. Iako je poznao fotografiju od prije, tek ju je 1887. počeo implementirati u svoje radove, omogućivši veći publicitet temama teških životnih uvjeta kojima je svakodnevno svjedočio. Ilustrirana predavanja odnosno izložbe prvi su primjeri njegovog rada koji se smatraju dijelom socijalno dokumentarne fotografije. Kasnije je objavio ilustrirane članke u novinama i časopisima, a naposljetku i knjigu *Kako živi druga polovica: studije među testamentima New Yorka* (1890.). Zanimljivo je kako je Riis u svojoj autobiografiji *Stvaranje Amerikanaca* (1901.) opovrgnuo svoje fotografske vještine, unatoč značaju njegovog doprinosa razvoju fotografije. Danas se njegova kolekcija fotografija nalazi u Muzeju grada New Yorka, a sastavljena je od 412 negativa na staklenim pločama, od kojih nisu svi izvorno njegovi.⁴¹

Suvremenici Riisa opisali su njegove radove kao “*slike smrdljivih, ubojstvom umrljanih, bogom napuštenih uličica i siromašnih stanova*”.⁴² Riis je predstavio ono što je kasnije Lewis Hine nazvao “nadodani realizam” fotografije što joj daje inherentnu atrakciju koja se nije mogla pronaći u dotadašnjoj umjetnosti. Početak socijalne fotografije kod Riisa poistovjećuje se s njegovim izlaganjima, takozvanim. Predavanjima, za vrijeme kojih je prepričavao osobne anegdote o nastanku fotografija koje su bile, popraćene natpisom i tekstovima. Na taj je način, Riis putem fotografije poslao svoju ideološku poruku te predstavio javnosti teme o kojima do tada nije bilo riječi. Radi se o klasnoj osjetljivosti koja se potiskivala, a on ju je pokušao izdvojiti i ukazati na solidarnost i moralni odnos prema nižim klasama društva. Izjavio je kako je, ne mogavši pobuditi bijes u čitateljima s člancima o načinu življenja u East Sideu, posegnuo za fotoaparatom kako bi zabilježio autentičan prikaz siromaštva.⁴³ S tehničke strane, predavanja su bila popraćena fotografskim materijalom, a osvjetljenje je omogućeno kisikom i vodikovim plinom koji se spaljivao na vapnenoj kugli.⁴⁴

⁴¹ M. STANGE, 1989., 1.

⁴² M. STANGE, 1989., 1.

⁴³ D. KAPLAN, 1988., 21.

⁴⁴ M. STANGE, 1989., 2.

Riisova predavanja potaknuta su njegovim osobnim iskustvom, budući da je i sam po dolasku u SAD živio u siromaštvu i izolaciji. Radio je kao nadničar, kao rudar, bio je i skitnica, a na temelju tog iskustva vjerodostojno je prikazao zbilju radnog i nezaposlenog stanovništva koje živi u siromašnim i bijednim dijelovima gradova. U to vrijeme, 70 – ih godina 19. stoljeća, stopa je nezaposlenosti bila visoka, što je rezultiralo povećanjem broja imigranata koji su radili u industriji, a rasla je i napetosti između rada i kapitala, što je eskaliralo 1877. uslijed nacionalnog štrajka željezničara.⁴⁵

Riis je izdao knjigu, *Kako druga polovica živi*, u vrijeme reforme koja se odnosila na stanogradnju New Yorka, a htio se obratiti vlasnicima nekretnina, pripadnicima srednje klase. Navodi kako je rješenje problema stambenog prostora privatni kapital, a predložio je model stanogradnje s profitom od pet posto. Naposljetku, izdvojio je kako to duguje srednja klasa sama sebi jer su sačuvani od društvenog preokreta. Upozoravao je da, ako se moćno stanovništvo uzdigne putem visokih stambenih zgrada, neće ih nitko moći ograničiti i zaustaviti.⁴⁶

Uslijed otkrića magnezijske bljeskalice Riis je otvorio izložbu 1888., pod naslovom “*Druga polovica, kako živi i umire u New Yorku*”, koristeći stotinjak prikaza u kojima pokazuje stanovnicima viših klasa jeze stvarnog života. Njegova je izložba izazvala brojne reakcije, među kojima je i ona časopisa *Post* (Washington), koja je postavila pitanje: što učiniti i kako se zaštititi od nas samih? Karakteristično za Riisa je prilagođavanje izložbe određenoj publici. Prvo predavanje je izložio *Društvu amaterskih fotografa New Yorka* koje je njegovu zbirku okarakteriziralo kao genijalnu, u kojoj prikazuje policijski život s dozom humora. Držao je predavanja i evangelističkim crkvama kako bi usmjerio njihove misije prema “ne spašenim masama” grada.⁴⁷

Imigranti koje je Riis fotografirao živjeli su u stambenim zgradama čiji su vlasnici primali više ljudi od mogućeg kapaciteta, sve u svrhu veće zarade. Stotinjak djece je umrlo od sparine, budući da nije bilo prozora, a kako su u kućama bila drvena stubišta, stropovi i podovi, veliki broj stanovnika poginuo je uslijed požara.⁴⁸

Drugi veljače 1888., u časopisu *Sun* (New York) objavljen je najpoznatiji članak Jacoba Riisa *Flashes from the Slums*, u kojem je opisao sebe kao vodiča i dirigenta skupine amaterskih fotografa, koji eksperimentiraju s noćnom fotografijom koristeći umjetne

⁴⁵ M. STANGE, 1989., 4.

⁴⁶ M. STANGE, 1989., 4.

⁴⁷ M. STANGE, 1989., 6.

⁴⁸ M. W. SANDLER, 2005., 45.

svjetiljke. Njegovi prikazi blijede tijekom noći i danas služili su i kao dodatni materijal tijekom propovijedi u crkvi i tijekom nedjeljne škole.⁴⁹

Mnoge su fotografije bile namještene, kao primjerice Lawrenceov portret skitnice “*Bandit’sRoost*”. (Slika 1.)⁵⁰ Jednom prilikom Riis je izjavio kako su fotografije lijepe jer je publika pošteđena vulgarnih zvukova i odvratnih mirisa.⁵¹

Osim na razvoj fotografije Riis je utjecao i na književnost 80 – ih godina 19. stoljeća, prikazujući urbani krajolik. Poveo je svoju publiku u nepoznatu, udaljenu i egzotičnu zemlju. Utjecao je i na korištenje fotografije kod policijskih istraga, uz pomoć ilustrirane knjige *Inspektorov model*.⁵² Na taj je način potaknuo borbu protiv dječjeg kriminala. Najmlađe prosjake i skitnice su uhapsili i odveli u sirotište, ali su ih prije toga fotografirali i evidentirali u “velike knjige društva”.⁵³ U navedenim je pothvatima korištenje bljeskalice izazivao strah kod ljudi pa je zabilježeno kako su neki stanari bježali kroz prozore i požarne izlaze.⁵⁴

Danas se Jacobu Riisu pripisuju velike zasluge za razvoj socijalno dokumentarne fotografije, točnije doprinio je živosti i točnosti prikazanih subjekata koristeći bljeskalicu za osvjetljenje. Zaslužan je i za pripisivanje humanitarne ideologije društvenoj fotografiji. Ono što danas Riisove fotografije čini zanimljivima i dirljivima jest vjerodostojan prikaz ondašnjeg čovjekovog života. Tako među brojnim fotografijama nalazimo relevantne prikaze ženske odjeće i frizura. Njegove nam fotografije omogućuju rekonstrukciju povijesnog konteksta, zbog čega se smatraju socijalnim dokumentom.(Slika 2.)⁵⁵

⁴⁹ M. STANGE, 1989., 8.

⁵⁰ M. STANGE, 1989., 10.

⁵¹ M. STANGE, 1989., 16.

⁵² M. STANGE, 1989., 19 – 20.

⁵³ M. STANGE, 1989., 22.

⁵⁴ M. STANGE, 1989., 23.

⁵⁵ M. STANGE, 1989., 24.

5.3. LEWIS HINE (1874. - 1940.)

Iako sljedbenik Jacoba Riisa, Lewis Hine se smatra prvim predstavnikom socijalno dokumentarne fotografije.⁵⁶ Zauzima mjesto jednog od glavnih američkih fotografa u dvadesetom stoljeću, a najznačajnije radove vežemo uz imigrantske obitelji na otoku *Ellias* te u *Lower East Side*, New York-u. Najznačajniji dio njegovog rada usredotočen je na dječji rad, odnosno na djecu koja rade teške poslove u tvornicama, rudnicima i farmama diljem SAD – a. Navedene teme pripadaju ranim godinama njegovog djelovanja, a u kasnijim godinama dominiraju fotografije za vrijeme gradnje Empire State Building.⁵⁷

Lewis Wickes Hine, rođen je 26. rujna, 1874. godine u gradu Oshkosh, koji se nalazi u američkoj saveznoj državi Wisconsin, kao najmlađe dijete u obitelji. Njegovo djetinjstvo i adolescencija ostali su nezabilježeni, s iznimkom tek nekoliko obiteljskih fotografija.⁵⁸

Na početku Hineovog fotografskog formiranja fotografija je imala negativne konotacije te se publika nije slagala s realističnim prikazom stvarnosti bez uljepšavanja. Smatrali su je neprivlačnom. U to je vrijeme izrada fotografije bila jako skupa te je radi toga ograničeno korištena. U kasnijim se godinama fotografija počela širiti kroz sve popularnije ilustrirane časopise. No, najviše se koristila u prestižnijim časopisima za „gospodu.“⁵⁹

Hine je smatran pionikom fotoreportera čiji su protagonisti obični ljudi, ljudi iz mase, različitih spolova, rasa i nacionalnosti, po prvi puta prikazani pod svjetlima reflektora. Značajan je također jer je uveo fotografiju u vernakularnu estetiku, što je utjecalona uličnu fotografiju koja je nastala kasnije. Zaslužan je i za promjenu negativne konotacije fotografije, kao i za uvođenje fotografija u novinarstvu, gdje se ona postavlja uz popratni tekst, stvarajući tako održivi oblik komunikacije. Njegove fotografije, iako kontroverzne, odisale su dostojanstvom, gracioznošću i ljepotom. (Slika 3.) Stavljajući različite fotografije u jednu cjelinu zajedno s popratnim tekstom, uvidio je učinkovitost i uvjerljivost grafičkog jezika.⁶⁰ U svom radu nije koristio mali ručni fotoaparatus, već golemi *Graflex* mjera 4x5 ili 5x7 inči.⁶¹ Široki kut i pravokutni objektiv omogućili su Hineovim fotografijama zamućenu pozadinu jer je objektiv bio otvoreniji, a pozadina manje oštra. Stoga su u prvom planu bili detaljniji prikazi, dok je pozadina bljedila, što je fotografijama dalo zanimljiv i atraktivan efekt.

⁵⁶ D. KAPLAN, 1988., 10.

⁵⁷ D. KAPLAN, 1988., 9.

⁵⁸ D. KAPLAN, 1988., 15

⁵⁹ D. KAPLAN, 1988., 9.

⁶⁰ D. KAPLAN, 1988., 9.

⁶¹ D. KAPLAN, 1988., 10.

Pozadina ne odvraća pozornost gledatelja, već fokus ostaje na subjektu, smještenom u prvom planu.⁶²

Posao učitelja u Školi etičke kulture (New York) uvelike je utjecao na Hinea. Škola se otvorila slijedom velikih imigrantskih valova Europljana u CastleGardenu, New York i Ellis otočje. Ukazivala je na nove reformatorske poglede, što je utjecalo na Hineovo kasnije formiranje.⁶³ Pridošlo stanovništvo zaposlilo se u tvornicama tekstila u *Lower East Side* u New Yorku i u čeličanicama u Pittsburghu. Škola je služila kako bi imigranti viših klasa amerikanizirali svoju djecu, osiguravajući im tako bolju budućnost. Nije im bio ponuđen samo tradicionalni program, već dodatni program uz kojega su mogli usvojiti različite nove vještine, među kojima su ručni rad, trgovina, tkanje, umjetnost, a kasnije i fotografija. Potaknut novim školskim programom, Hine je i sam počeo dizajnirati tiskani materijal za *Nacionalni odbor za dječji rad*. (Slika 4.)⁶⁴ Djeci je počeo podučavati fotografiju 1904. godine, a vodio ih je i na izlete u prirodu gdje bi fotografirali.⁶⁵

Prototip kasnije najpoznatijim fotografijama radnika nalazimo već u početku njegovog rada, kada nailazimo na fotografiju *Printera*, na kojoj se očituje fotografovo poznavanje djela starih majstora. Fotografiju karakterizira *chiaroscuro* efekt koji dobiva blještavim snopom bijele svjetlosti na tamnoj pozadini, gdje izvire sjedokosi muškarac u svijetloj košulji, koncentriran na rad.⁶⁶

Pri prvom posjetu imigrantskom otočju, uz pratnju doktora Manny, ravnatelja škole u kojoj je predavao Hine, laktovima su se probijali kroz mase ljudi te su koristili znakovni jezik kako bi tražili dopuštenje za fotografiranje. Tijekom fotografiranja Manny je služio Hineu kao asistent koji stavlja prah od magnezija.⁶⁷ Fotografije s otoka *Ellis* smatraju se standardom Hineovog predratnog opusa, gdje nailazimo na protagoniste koji poziraju direktno pred fotografom, u frontalnoj pozi. Iako su do tada fotografi bili mišljenja kako je frontalni način agresivan i bezobziran, Hine je uspio prikazati ranjivost i dostojanstvo svakog pojedinca.⁶⁸

Iako je tema otoka Ellis već bila prisutna u novinarstvu, a samim time i u raznim fotografijama, u Hineovim fotografijama se ogleda novi pristup i nova motivacija. Naime, od

⁶² D. KAPLAN, 1988., 20.

⁶³ P. SEIXAS, 1987., 382.

⁶⁴ D. KAPLAN, 1988., 16.

⁶⁵ D. KAPLAN, 1988., 17.

⁶⁶ D. KAPLAN, 1988., 18.

⁶⁷ D. KAPLAN, 1988., 19.

⁶⁸ D. KAPLAN, 1988., 20.

drugih fotografa se izdvajao svojim humanim pristupom. Želio je pokazati studentima, među kojima su i djeca imigranata, da poštuju nove pridošlice.⁶⁹

U to vrijeme imigrantske obitelji koje su brojile oko četiri do pet članova živjele su u jednosobnim stanovima, u kojima nije bilo odvojenog prostora za kuhanje, jedenje i spavanje, već je se sve to obavljalo u jednoj sobici. Samo nekolicina kuća bila je opskrbljena vodom, dok su ostali dijelili jedan hidrant za vodu u dvorištu. Valja napomenuti kako su, unatoč tradicionalnom društvu, žene bile zaposlene, a radile su u industrijama koje su se bavile proizvodnjom cigareta i odjeće te preradom hrane. Radile su i u praonicama rublja i radnjama za metalski i tiskarski zanat.⁷⁰ Za vrijeme rada, zbog nepovoljnih uvjeta, mnogi su radnici bili ozlijeđeni, a javile su se i mnoge bolesti, što je rezultiralo velikim brojem smrtnih slučajeva.⁷¹

Fotografije Lewisa Hinea i Jacoba Riisa prve su u svijetu koje su korištene kako bi donijele promjene u zakonima. Hine je bio fasciniran ljudima koji su imigrirali u stranu zemlju, u nadi za boljim životom, riskirajući sve što imaju. Za razliku od Riisa koji naglašava horore imigrantskog života, Hine se fokusira na imigrantskoj volji za boljitkom i uspjehom. Fotografirajući je pratio put izbjeglica na otoku *Ellis*, dok izlaze iz broda koji ih je prevezao sve do obavljanja teških fizičkih poslova. Prikazivao je pridošlice koje su nosile drugačiju odjeću i razgovarale nepoznatim jezikom, ali je predstavio i njihovu ljudsku stranu, u kojoj ističe njihove nade i strahove.⁷²

Ističu se dva portreta radnika na željeznici, naziva *Spremni za vrući posao* i *Između čarolija*. Radnici poziraju u uništenoj radničkoj odjeći, s otkinutim rukavima. Odjeća je predstavljala jedan od simbola radničke klase⁷³

Fotografija *Slavenski radnici* (Slika 5.) izdana je u časopisu *Homestead*, a prikazuje grupu od pet slavenskih radnika koji simboliziraju snagu, bratstvo i suradnju, što je kreiralo pozitivno iskustvo kod imigranata. Slavenski imigranti činili su osamdeset pet posto radnika u mlinovima a bili su plaćeni manje od \$12 po tjednu. Osim Slavena najveći postotak zauzimali su obojeni radnici te Europljani.⁷⁴

Druga fotografija slavenskih radnika, *Radnici u čeličanama* (Slika 6.), netipičan je prikaz grupe radnika koji se vraćaju kući nakon napornog dana. Pomalo zastrašujuća grupa jedna je od netipičnih Hineovih fotografija, a potkrijepljena je i tekstom u kojem navodi kako

⁶⁹ M. STANGE, 1989., 47.

⁷⁰ M. STANGE, 1989., 58.

⁷¹ M. STANGE, 1989., 60.

⁷² M. W. SANDLER, 2005., 58.

⁷³ M. STANGE, 1989., 80.

⁷⁴ M. STANGE, 1989., 83.

su Slaveni monopolizirali nekvalificirane pozicije, dok još velik broj Amerikanaca i engleskih imigranata traži posao.⁷⁵

Razgovarajući o Hinovom radu ne može se izostaviti rad *Nacionalnog odbora za dječji rad*. Nije prikazivao djecu kao žrtve, već je naglašavao njihovu urođenu inteligenciju. Publikacije koje je izdao odbor educirale su publiku s ciljem da se zabrani dječji rad. Ranije su se publikacije sastojale od samog teksta, do zaposlenja Lewisa Hinea, koji je potom uveo fotografiju te na taj način približio uvjete u kojima žive i rade djeca. Hine je sebe nazivao istražiteljem s fotoaparatom. Prvu foto priču nazvao je „*Noćne scene u Gradu bratske ljubavi*“, koja je prikazivala dječake, ne starije od dvanaest godina, iz Philadelphije, koji su obavljali različite poslove kao što je posao prodavača na ulici, raznositelja novina te glasnika. Hineove su fotografije objavljene pod imenom „Kodak“.⁷⁶ Djeca su najčešće smještena u neodređeni prostor koji se doima zatvoren. Kroz natpise Hine nastoji predočiti dječje glasove, a želi i uvrstiti vlastitu moralnu poruku.⁷⁷ Prilikom noćnog fotografiranja Hine je koristio umjetno svjetlo koje bi usmjerio prema djeci, a pozadina bi ostala zatamnjena te je tako ostvario dojam kao da figure izviru iz tamne pozadine.⁷⁸ U vrijeme rada za Nacionalni odbor promovirao je sebe kao socijalnog fotografa, a radeći je usvojio neke trikove kako bi si olakšao posao, npr. mjerio je visinu dječaka prema dugmadi na jakni.⁷⁹

Dječji rad je zabranjen 1914. godine u četrdeset od četrdeset osam zemalja, a Hine se nastavio zalagati kako bi se i u preostalim osam zemalja zabranio. Osim foto priča, započeo je s organizacijom izložbi koje su nudile nove retoričke poruke. Uz fotografije, prilagali su se tekst i slogan, a cilj nije bio prikazati na dramatičan način dječje nevolje, već istaknuti dječji rad. Kako bi to i ostvario, koristio se metodom dekontekstualizacije subjekta, u ovom slučaju djece, što je ostvario izbljeđivanjem i zacrnjivanjem pozadine. Takve fotografije poslagane su na panelu.⁸⁰

Početak njegove karijere obilježio je posao slobodnog fotografa za *Nacionalni odbor za dječji rad* koji je započeo 1906. godine, a potom se seli u časopis *The Survey* gdje radi kao urednik. Stručnjaci Hineov rad karakteriziraju kao humanitarni dio američke povijesti, u čijem

⁷⁵ M. STANGE, 1989., 83.

⁷⁶ D. KAPLAN, 1988., 38.

⁷⁷ D. KAPLAN, 1988., 39.

⁷⁸ D. KAPLAN, 1988., 40.

⁷⁹ D. KAPLAN, 1988., 42.

⁸⁰ D. KAPLAN, 1988., 43.

je fokusu obični pojedinac, najčešće djeca, a prikupljanje podataka i opisa kasnije su poslužili kao sastavni dio fotografije. Valja naglasiti kako se Hineov rad mijenjao ovisno o naručitelju, budući da je bio fotograf kojeg su unajmljivali.⁸¹

Hine je boravio u Europi, točnije u Francuskoj, od lipnja 1918. godine do travnja 1919., a radio je za Američki Crveni Križ za kojeg je fotografirao ratne zbilje. U studenom 1918. godine putovao je na Balkan kako bi pomogao ljudima pogođenim ratom, nakon čega se vratio u Pariz, odakle započinje turu kroz sjevernu Francusku i Belgiju. Tijekom svojeg putovanja zabilježio je od 1300 do 1500 negativa, koji su bili reproducirani u progresivnom tisku Crvenog križa. Njegove su fotografije publicirane u časopisu *The Survey*, a bavile su se rekonstrukcijom i poslijeratnim mirom te su pozivale publiku kako bi se razvila empatija prema zemljama pogođenim ratom.⁸²

Pitoreskni prikazi Europe u najboljem sjaju zamijenjeni su realističnim, užasnim i zapanjujućim fotografijama ratne zbilje, u čijem su fokusu najčešće bila djeca otrcanog izgleda, s navučeni osmjehom nakon mukotrpnog rada. Ta djeca kasnije igraju glavnu ulogu na fotografijama Hine iz *Lower East Side* New Yorka. Isto tako, oni bude empatiju u današnjem promatraču, ali i njihovim suvremenici.⁸³

Hine je imao značajnu ulogu u ratnom razdoblju na strani progresista koji su se zalagali za boljitak ratom pogođenog društva. Fotografi Prvog svjetskog rata davali su lažne predodžbe rata, što je rezultiralo da građani nisu bili svjesni ratnih strahota. Hineove fotografije koje najčešće prikazuju medicinske sestre i vojnike kojima previjaju ranu ili doktore koji liječe ranjenike⁸⁴ nikoga ne ostavlja ravnodušnim. Dobar primjer je manje formalna fotografija na kojoj troje djece leži u bolničkoj sobi s medicinskim sestrama, dok ih ostalo troje djece brižno promatraju (Slika 7.). Ovim prikazom *pietà* Hine želi istaknuti načelo organizacije Crvenog križa koje se predstavlja kao “Najveća majka svijeta”.⁸⁵

Osim djecom i imigrantima Hine je bio fasciniran i zaposlenicima koji su pretvarali Ameriku u industrijskog giganta te je tijekom 20 – ih godina dvadesetog stoljeća fotografirao tisuće radnika, a najviše se ističu oni tijekom gradnje Empire State Building, najviše građevine u tadašnje vrijeme.⁸⁶ Knjigu u kojoj su sakupljene fotografije nazvao je „*Men at*

⁸¹ P. SEIXAS, 1987., 381.

⁸² D. KAPLAN, 1988., 10.

⁸³ D. KAPLAN, 1988., 11.

⁸⁴ D. KAPLAN, 1988., 49.

⁸⁵ D. KAPLAN, 1988., 114.

⁸⁶ M. W. SANDLER, 2005., 67.

work“, a služila je kako bi pokazao samim radnicima, ali i ostatku populacije, vrijednost njihovog rada.⁸⁷ Radi fotografije preuzimao je na sebe rizik kao i sami radnici. Zamahivao bi iz zgrade, s fotoaparatom u ruci, u posebno dizajniranoj košari. Takve fotografije nisu samo veličale konstrukcijsko čudo, već i vještine i integritet samih radnika.⁸⁸

⁸⁷ P. SEIXAS, 1987., 395.

⁸⁸ M. W. SANDLER, 2005., 67.

6. SOCIJALNI DOKUMENT ILI UMJETNIČKO DJELO

Dolaskom novih znanstvenih otkrića, među kojima je i fotografija, javila se potreba za novim umjetničkim izražavanjem, što je na koncu rezultiralo i žestokim sukobima. Najčešće su se debate vodile kako bi se odgovorilo na pitanje da li je fotografija samo tehnički instrument koji reproducira stvarnost ili je to sredstvo s kojim umjetnik izražava vlastite osjećaje. Hippolyte Taine izjavio je kako želi prikazati stvari onakve kakve one zaista i jesu i kakve bi bile da on nije postojao. Pristaše umjetničke strane fotografije osvrnuli su se na ovu izjavu i smatrali su kako fotograf posjeduje umjetnički ukus koji je potreban kako bi stvorio jedinstvenu kompoziciju i osvjetljenje. Druga strana smatrala je kako je fotografija mehanički posao koji isključuje umjetnost.

Henri Delaborde, u osvrtu na fotografsku izložbu 1856., negirao je umjetnički aspekt fotografije i poticao onaj dokumentarni na primjerima fotografija katedrale u Chartesu fotografa Le Seeq. Iako je katedrala poslužila kao motiv mnogim fotografima prije Le Seequa, njihove fotografije nisu dotakle emotivnost koju možemo vidjeti na primjerima Le Seequa. Na njegovima fotografijama vidi se samo bogatstvo skulptura koje su krasile katedralu, već je na fotografijama prisutna i fotografova emocija prilikom fotografiranja. Iako je njegova prvotna zamisao samo bila dokumentirati katedralu 1852. godine, on je zapravo stvorio umjetničko djelo. Prema Beaumontu to je glavna estetska funkcija dokumentarne fotografije te moguće temelj za najistinitiji kreativni aspekt fotografije.⁸⁹

Uz pomoć fotografije iznosi se društvena kritika nove generacije umjetnika koji dolaze po usponu sitne buržoazije, s počecima klasnog osvještavanja.

Jedna od istaknutih fotografija iz ranog američkog razdoblja Alfreda Stieglitza je „*Terminal*“ (Slika 8.), koja prikazuje New York na objektivnan način. Predstavlja vozača koji poji par konja na tramvajskoj stanici. Iako se radi o prizoru iz svakodnevnog života, Stieglitz je prikazao njegov unutarnji osjećaj, što je bio slučaj i u daljnjim radovima. Jednom prilikom je izjavio kako promatra ljude iz niže klase jer u njima ne vidi ništa površno i umjetno. Svojim je primjerom utjecao na nove tendencije u slikarstvu, a shodno tome počeo se razvijati realizam prvih godina 20. stoljeća.⁹⁰

Njegova fotografija inspirirala je brojne mlađe fotografe koji su se odlučili na čisti dokumentarni stil koji ne ovisi o novinarstvu. Svojim opusom borio se kako bi vrhunska

⁸⁹ B. NEWHALL, 1938., 3.

⁹⁰ W. I. HOMER, 1977., 16.

fotografija dobila priznanje i umjetnički značaj.⁹¹ On je jedan od prvih koji su prepoznali umjetnički potencijal fotografije, a svojim je radom utjecao i na kolege. Vjerovao je kako fotografska estetika i tehnika ne izdvajaju fotografiju od likovne umjetnosti, kao što su kritičari mislili, već se kod pravilne primjene može poistovjetiti s umjetničkim djelom suvremenog slikarstva i skulpture.⁹²

Na putovanju Europom izučavao je djela Moneta, Renoira, Degasa i Maneta te je preuzeo impresionističke karakteristike koje je interpolirao u svoje fotografije. Među brojnim primjerima izdvaja se „*Zima, Peta avenija*“ (1892. – 1893.), koja prikazuje vozilo u pokretu, u mećavi. Kod ove se fotografije ogleđa Stieglitzovo zanimanje za portretiranje fugalivnog efekta svijetla i vremena, što je iziskivalo tehničko znanje i strpljenje.⁹³

Samo godinu dana ranije od Hineovih fotografija s otoka Ellis, Alfred Stieglitz je izdao prvo izdanje *Camera Work*, koje je imalo velik utjecaj na Hineov rad. U časopisu je adresirao status fotografije naspram slikarstva, što je rezultiralo prvim primjerom predstavljanja fotografije kao umjetničke forme. Iako je Hine bio inspiriran Progresivnim modernizmom, nije odgovarao formalnim prioritetima koje je Stieglitz odredio. Hineove fotografije nisu bile uvrštene u časopis zbog grubih polutonova koji su se javili prilikom izrade, a naglašavali su ljudsko i socijalnote prikrivali sve tehnički naglašeno. Oba fotografa kreirala su novu fotografsku publiku, iako su težila drugačijim idealima prilikom fotografiranja. Nasuprot Hineovom realizmu, Stieglitz je zagovara idilične fotografije odnosa majke i djeteta i pitoreskne urbane i ruralne pejzaže, a pokret se naziva Foto secesija.⁹⁴ Prije Hinea fotografija je smatrana inferiornim oblikom ilustracije i nije dostigla vrijednost bakropisa i crteža. Stieglitzov stav, iako radikaln, osigurao je fotografiji izvorni oblik umjetničkog izražavanja.⁹⁵ Promatrajući njegov Hineov stil možemo zaključiti kako pripada umjetnosti koja je stvorena u korist društva.

U časopisu *The Massachusetts Review* iznesena je debata o dva načina viđenja fotografije. Prvi stav se odnosi na fotografiju koja pripada umjetnosti i koja je distancirana, simbolička i formalistička, a drugi stav zagovara kako fotograf posreduje između objektivnog svijeta i partikularne, humanističke i angažirane vizije tog svijeta. Stieglitz je zagovarao ljepotu, odnosno umjetnost radi umjetnosti, a Hine umjetnost za društvo, tj. istinu. U vidu ljepote i istine isprepliću se dva različita svijeta, elite i mase. Elita hrabro eksperimentira, ne

⁹¹W. EVANS, 1978., 17.

⁹²W. I. HOMER, 1977., 23.

⁹³W. I. HOMER, 1977., 19.

⁹⁴D. KAPLAN, 1988., 27.

⁹⁵D. KAPLAN, 1988., 29.

osvrćući se na razum, dok kod mase možemo izdvojiti pojedince koji različitim objavama osjećaju empatiju prema drugim ljudskim bićima. Jedan od odgovora na debatu, koji pristup izabrali, nailazimo u sovjetskom socijalističkom režimu i nacističkoj arijevske umjetnosti, a ti nas odgovori usmjeravaju na to da je umjetnosti bila ograničena u sadržaju koji se iznosio, ali i u pristupu.⁹⁶

Hine je u jednoj od svojih tvrdnji istaknuo kako je fotografija u mnogim slučajevima efektivnija nego realnost, što je obrazložio činjenicom kako se u fotografiji eliminira ono nebitno i sukob interesa. Također, istaknuo je i razliku između crteža, slike i fotografije time da je fotografski subjekt zaista postojao. Prekretnicu u razvoju fotografije čini razvoj i distribucija tiska koji su zaslužni za prodor fotografije do šire publike, a time je ona postala glavnim elementom masovne komunikacije. Razvio se fotografov integritet kao glasnogovornika i autentičnog društvenog svjedoka, što je bilo od iznimne važnosti za socijalnu reformu. Zbog sve većeg širenja masovnih medija postajalo je sve teže sačuvati integritet te prenijeti poruku široj i novoj publici. Hine je već istaknuo provjeru autentičnosti dokumentarne fotografije, zbog čega je socijalna reforma donijela razne odluke.⁹⁷

Ozbiljna moderna dilema koja se odnosi na umjetnost radi umjetnosti ističe mnoge nedoumice, poput funkcije umjetnosti u životu pojedinca, prirode društvenih ugovora, slobode pojedinca, ali i rigoroznog tumačenja o cilju koje čovječanstvo mora postići. Autorica navodi opus Susan Sontag kao novi pokazatelj uvođenja filozofskih pitanjavezanim za estetiku i etiku. Pojam estetike u umjetnosti uveden je u osamnaestom stoljeću, a u kasnijim godinama od umjetnosti se sve više zahtijevao didaktički, politički i kvazi totalitaran karakter što je dovelo do sukoba s estetskim poimanjem najviše tijekom 19. stoljeća.⁹⁸

Socijalisti su smatrali fotografiju političkom propagandom koja je korištena poput božje volje i bez doticaja s estetskom dimenzijom uživanja koja se pripisivala elitnim kulturnim krugovima, dok je mase nisu razumjele.⁹⁹

Jedan od kriterija zašto fotografija ne bispadala u umjetnost jest taj što ona ne stvara već samo bilježi realnost. Prema tome, umjetnička fotografija pripada estetskoj fotografiji, koja pomiče granice realnosti.

Umjetničko u fotografiji čini prije svega odabir subjekta, namještanje svjetlosti te uokvirivanje prizora, odnosno kadriranje što donosi vlastito viđenje fotografa. Tome

⁹⁶E. JUSSIM, 1978., 53.

⁹⁷M. STANGE, 1989., 67.

⁹⁸E. JUSSIM, 1978., 55.

⁹⁹E. JUSSIM, 1978., 58.

pridonosi i simbolika koju fotograf želi prikazati. Kako bi se ostvarila kvalitetna fotografija potrebno je znanje i vještina, kao i razumijevanje tehnike fotoaparata.

U sljedećim primjerima izdvojeno je nekoliko fotografija koje su etiketirane kao umjetničko djelo, ali imaju i naznaku dokumentarne fotografije. Pitanje koje se nameće je: može li se fotografiju selektirati kao samo umjetničko djelo ili samo kao dokument?

Kao prvi primjer izdvaja se Robert Capa koji slovi za najboljeg ratnog fotografa. Capina fotografija „*Padajući vojnik*“ 1936. (Slika 9.) prikazuje vojnika u ključnom trenutku, nakon što je upucan. Nalazi se na osamljenom polju, pada unatrag, a puška mu iz ruke pomalo izmiče. Capa je prikazao odlučujući trenutak, a smatra se jednom od najpoznatijih ratnih fotografija. Svojom kompozicijom i mjestom fotografiranja podsjeća na sliku Francisca Goye „*Treći svibnja 1808*“. Možemo li na ovoj slici očitati umjetničke vrijednosti o kojima je bilo riječ u Capinom dijelu? Vidimo kako su Capina fotografija i Goyina slika namještene, odnosno slikar i fotograf morali su pomno namjestiti scenu i odrediti iz kojeg kuta će fotografirati, odnosno slikati. Walter Benjamin napisao je da fotografija ne laže, ali da ne mora pokazati sve..¹⁰⁰

Henri Cartier Bresson načinio je „*Iza stanice sv. Lazara*“1932.(Slika 10.), fotografiju koja predstavlja čovjeka koji skače iznad lokve i čiji se odraz vidi u vodi. Ovom fotografijom Bresson je dokumentirao čovjeka u skoku, ali je uspio i predstaviti tenziju koja kulminira u doticaju vode s čovjekovom nogom. S druge strane tu je i arhitektura Pariza koja formira pravilan ritam, a ritam ostvaruju i figure čiji se oblici nalaze i u čovjeku koji skače.¹⁰¹

August Sander i „*Zidar*“1928. (Slika 11.), jedna je od fotografija objavljena u njegovoj knjizi „*Ljudi 20. stoljeća*“. Zidar se ističe na crnoj pozadini, a njegovo lice uokvireno je ciglama. Primjećujemo kako se ova fotografija može povezati s onima Lewisa Hinea, koji na sličan način prikazuje izbjeglice i radni narod.¹⁰²

Dorothea Lange predstavila je svoju „*Migrantsku majku*“ (1935.) (Slika 12.) koja sa svojom djecom živi u siromaštvu, a koja danas slovi za jednu od najpoznatijih fotografija sveprisutnih u novinama i časopisima. Fotografkinja je ovim prizorom predočila s snagom i emocionalni utjecaj koji jedna fotografija može donijeti. Ona je dokumentirana, zauvijek zabilježena majka sa svojom djecom koja je ostala u kolektivnom sjećanju. Ona svjedoči o nestašici i siromaštvu urbane i ruralne sirotinje u doba Velike depresije. S druge strane,

¹⁰⁰<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283315>

¹⁰¹ <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/cubism-early-abstracton/photography-early-20th-century/v/cartier-bresson-behind-the-gare-saint-lazare-paris-1932>

¹⁰² <https://collections.artsmia.org/art/3939/bricklayer-august-sander>

njezina je umjetnička vrijednost u pomno odabranoj kompoziciji, u čijem je fokusu majka koja se brine za budućnost svoje djece.¹⁰³

Analizirane fotografije povezuje dokumentarni aspekt, odnosno ono što one prikazuju i što će biti sačuvano zahvaljujući njima. Tako Capa predstavlja rat, njegove strahote i užase. On kroz svoje fotografije pripovijeda kako se odvijao Drugi svjetski rat, memorizira ljude koji su sudjelovali, a možemo i iščitati način na koji su se odijevali i kako su živjeli. Dokumentarna vrijednost Capinih fotografija je neupitna. S druge strane tu je Bresson, čija se dokumentarna strana oslanja na prikazanom liku te arhitekturi i izgledu željezničke stanice u Parizu. Iz Sanderove zbirke „*Ljudi 20. stoljeća*“ izdvojen je prikaza zidara koji nam dočarava kako su se odijevali i ponašali radnici toga doba te kako su izgledali. Posljednja fotografija Dorothee Lange dokumentira siromaštvo i krizu te, kao i kod slučaja zidara, govori o običnom radnom narodu, u ovom slučaju žena s dvoje djece, koji prenose svoju životnu priču.

Što se tiče umjetničke strane, izdvaja se subjektivni pristup fotografa. Fotograf utječe na to kakvu će poruku prenijeti prikazano, a kontrolirajući kadar određuje što će biti prikazano, a što ne. On na taj način prikazuje realnu sliku sa subjektivnim reminiscencijama. Otklanja ono nepotrebno i predstavlja ono važno za poruku koju želi prenijeti. Tako su vojnik, zidar i majka migrantica izdvojeni od ostatka i predstavljeni u prodornom svjetlu kako bi prenijeli svojstvenu poruku. Osim kadra, veliki utjecaj na umjetnički značaj ima i svjetlost. Koristeći izvornu svjetlost, fotograf kontrolira sjene na fotografiji i označava ono što je bitno, od onoga što nije. Primjer je zidar koji se ističe na tamnoj pozadini, koji kao da izlazi iz nekog bezdana. U ovom slučaju on je važan, kao i njegova ekspresija lica i postav tijela. Važnost svjetla ogleda se i u Bressonovoj fotografiji u kojoj pridaje pozornost čovjeku koji skače uz pomoć svjetla i sjene. Čovjek je u sjeni, što ga naglašava nasuprot svijetle strukture smještene ispod. Kod Majke svjetlo nam otkriva emociju na njezinom licu, čemu pridonose i okrenute glave djevojčica. Spomenuta emocija je jedan od glavnih okidača umjetničkog u fotografiji. Ona, kao i ostala umjetnička djela, izazivaju neku emociju u promatraču, tako im pridajući na vrijednosti i kvaliteti.

¹⁰³<https://www.kennedy-center.org/education/resources-for-educators/classroom-resources/media-and-interactives/media/media-arts/dorothea-lange-migrant--mother/>

7. ZAKLJUČAK

Živimo u digitalnom dobu gdje mediji imaju veliki utjecaj na život. Svakodnevno se susrećemo s raznim fotografijama koje dokumentiraju nečiju stvarnost.

Dokumentarnim fotografijama smatraju se fotografije koje predstavljaju subjekt na realan način, bez poziranja i uljepšavanja. Korištene su pri rješavanju socijalnih problema od velike važnosti, tako da izazivaju reakciju promatrača. U fotografijama ovog tipa postignut je savršeni sklad objektivnog i subjektivnog, čime se može povezati umjetnička strana fotografije. Prvi takav primjer su fotografije ribarskog naselja Newhaven kojeg su dokumentirali fotografi David Octavius Hill i Robert Adamson. Pod skupinu dokumentarne fotografije ubraja se i socijalno dokumentarna fotografija koja se bavi socijalnim problemima. Ne radi se o individualnim fotografijama, već o cjelinama koje pričaju određenu priču.

Prvi fotograf koji je iskoristio fotografiju kako bi riješio određene socijalne probleme je Jacob Riis, novinar i fotograf. Koristio je fotografiju kako bi dočarao grozote i strahote života u najnižim slojevima društva. Svoj angažman sakupio je u knjigu *Kako živi druga polovica: studije među stanovnicima New Yorka*. Fotografije su označile borbu protiv klasne neravnopravnosti, a ukazale su na potrebu solidarnosti. Osim socijalnog angažmana, važna je i umjetnička vrijednost Riisovih fotografija koja se manifestira u kompoziciji i svjetlosnim efektima.

Drugi fotograf o kojem je bilo riječ je Lewis Hine, nasljednik Riisovih tendencija u fotografiji. Fotografirao je velikim fotoaparatom *Graflex*. Jedan od glavnih motiva na fotografijama su izbjeglice koje su stigle na otočić Ellis. Fotografijama je želio prikazati veliki priljev novih imigranata i malo plaćen prekovremeni rad. Izbjegle obitelji brojile su oko četiri do pet članova, a boravile su u jednosobnim skućenim stanovima. Svojim fotografijama Hine je želio prikazati volju za boljim životom i uspjeh om te nadu u bolju budućnost u novoj zemlji. Osim izbjeglica, fotografirao je i radnike kao povijesni dokument koji svjedoči kako su se tada odijevali i koju su opremu koristili. Za dječja prava zalagao se preko rada za *Nacionalni odbor za dječji rad*, koji se borio da se zabrani dječji rad. Fotografirana djeca smještena su u neodređeni prostor koji se doima zatvoren, ali pruža dojam dubine. Osim imigranta i djece, Hine je fotografirao i radnike tijekom gradnje Empire State Buliding, a te fotografije sažeo je u zbirku „*Men at work*“. Ovim fotografijama nije veličao samo konstrukciju zgrade, već i vještine radnika.

U opusu spomenutih fotografa, osim dokumentarne vrijednosti, može se iščitati i ona umjetnička. Hine je svoje fotografije pečatio kao interpretativne, koje nisu samo dokument,

već i umjetničko djelo. O tome su se vodile polemike još od pojave fotografije. Tadašnji znanstvenici nisu mogli pojmiti da se fotografija izjednačuje sa slikarskim i skulptorskim djelima. Izdvaja se Alfred Stieglitz sa svojim angažmanom kako bi se fotografija valorizirala i postala jedna od grana umjetnosti.

Osim opusa dvaju fotografa bitnih kako bi se predočila dokumentarna strana fotografije, predstavile su se i fotografije različitih fotografa koje dolaze iz različitih razdoblja. Njihov je dokumentarni značaj neupitan te svaka na svojstven način dokumentira važan događaj ili nečiju stvarnost. Osim dokumentarne, bilo je riječ i o umjetničkoj važnosti. Svaka je fotografija prikazala fotografov subjektivni doživljaj nekog događaja. Slijedom toga fotografi su koristili različite kadar kako bi predstavili ono što je njima bitno. Također, koristeći svjetlosne efekte osjenčava dio kako bi prenio poruku.

Ono što spaja dva dokumentarna fotografa Riisa i Hine s ostalim analiziranim fotografima je subjektivni stav putem kojeg žele prenijeti određenu poruku. Koriste se svojstvenim efektima i kadrovima te reguliraju ono što žele da je prikazano. Oni predstavljaju stvarnost, ali koja je modificirana fotografskim aparatom. U povijesti su se vodile polemike kako fotografija nije načinjena od ljudske ruke, a nije ni potrebna mašta i kreativnost umjetnika. Fotografski portret prikazuje realnog čovjeka u tom vremenu, dok se vjerovalo kako naslikani portret padaju u zaborav, a ostaje važna umjetnikova vještina. Smatram kako je za napraviti kvalitetnu fotografiju koju se može smatrati umjetničkom djelom, potrebna ljudska kreativnost i razumijevanje umjetničkih načela,

8. POPIS LITERATURE

1. BENJAMIN, W., JENNINGS, W. M., 2010. – Benjamin, Walter, Jennings, W, Michael, *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility* [First Version], *Grey Room*, vol. 39, 2010., 11–38. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/27809424> (30.03.2023.)
2. E. CRESCIMANNO, 2010. – Crescimanno, Emanuele, *La fotogenia, Verità e potenzadell'immagine fotografica*, Centro Internazionale Studi di Estetica, 2010.
3. W. EVANS, 1978. – Evans, Walker, *Photography, u: Photography, currentperspective*, Rochester, N.Y.; Light Impressions Corp, 1978., 16 – 18., dostupno na: <https://archive.org/details/photographycurre0000unse/page/6/mode/2up> (20.03.2023.)
4. G. FREUND, 1981. – Freund, Gisele, *Fotografija i društvo*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1981.
5. D. GUSTAFSON, A. M. ZERVIGNON, 2017. – Gustafson, Donna, Zervignon, M. Andres, *Subjective Objective, A Century of Social Photography*, Hirmer, Zimmerli Art Museum, 2017., dostupno na: https://www.academia.edu/35336967/Subjective_Objective_A_Century_of_Social_Photography (15.11.2022.)
6. HEINZ W. PUPPE, 1979. – Heinz, Puppe, W., Walter Benjamin on Photography, *Colloquia Germanica*, vol. 12, br. 3, 1979, 273–91. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/23982301> (30.03.2023.)
7. W. I. HOMER, 1977. – Homer, Innes, William, *Alfred Stieglitz and the American avant garde*, 1977., dostupno na: https://archive.org/details/alfredstieglitza0000home_q1o3/page/n17/mode/2up (24.01.2023.)
8. E. JUSSIM, 1978. – Jussim, Estelle, *Iconor Ideology: Stieglitz and Hine, u: Photography, currentperspectives*, Rochester, N.Y.; Light Impressions Corp., 1978., 52 – 64, dostupno na: <https://archive.org/details/photographycurre0000unse/page/6/mode/2up> (22.01.2023.)
9. D. KAPLAN, 1988. – Kaplan Daile, *Lewis Hine in Europe: the lost photographs*, Abbeville Press Publisher, New York, 1988., dostupno na:

- <https://archive.org/details/lewishineineurop0000kapl/page/68/mode/2up>
(20.11.2022.)
10. B. NEWHALL, 1938. – Newhall, Beaumont, *Documentary Approach to Photography*, *Parnassus*, vol. 10, br. 3, 1938, pp. 2-6.,
 11. E. MENDUNI, 2008. – Menduni, Enrico, *La fotografia. Dalla camera oscura al digitale*, Bologna, Il Mulino, 2008.
 12. A. PALAŠTI, 2016. – Palašti, Andrea, Dokumentarne strategije u suvremenoj fotografiji, *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, vol. 98., br. 1., 2016., 122 – 129. dostupno na:
<https://hrcak.srce.hr/180353> (01.04.2023.)
 13. M. W. SANDLER, 2005. – Sandler, W., Martin, *America through the lens: photographers who changed the nation*, New York: Henry Holt and Co., 2005., dostupno na: <https://archive.org/details/americathroughle0000sand> (21.01.2023.)
 14. M. SMOKOVINA, 2000. – Smokovina, Miljenko, Od dagerotipije do digitalne fotografije, *Informaticamuseologica*, vol. 31, br. 3 – 4, Rijeka, 2000., 137–149.
 15. P. SEIXAS, 1987. – Seixas, Peter, Lewis Hine: From ‘Social’ to ‘Interpretive’ Photographer, *American Quarterly*, vol. 39, no. 3, 1987., 381–409. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/2712885>. (04.02.2023)
 16. M. STANGE, 1989. – Stange, Maren, *Symbols of ideal life: social documentary photography in America, 1890 – 1950*, Cambridge University Press, 1989., dostupno na:
<https://archive.org/details/symbolsofidealli0000stan/page/n5/mode/2up?view=thheater> (11.01.2023.)
 17. www.mantenpotography.com (17.11.2022.)
 18. www.nationalgalleries.org (17.11.2022.)
 19. https://www.metmuseum.org/toah/hd/stgp/hd_stgp.htm (06.02.2023.)
 20. <https://www.britannica.com/biography/Henry-Peach-Robinson#ref12958>
(01.03.2023.)

21. <https://www.kennedy-center.org/education/resources-for-educators/classroom-resources/media-and-interactives/media/media-arts/dorothea-lange-migrant--mother/> (01.04.2023.)
22. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283315> (30.03.2023.)
23. <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/cubism-early-abstraction/photography-early-20th-century/v/cartier-bresson-behind-the-gare-saint-lazare-paris-1932> (30.03.2023.)
24. <https://collections.artsmia.org/art/3939/bricklayer-august-sander> (01.04.2023.)

EARLY DOCUMENTARY PHOTOGRAPHY– SOCIAL DOCUMENT OR WORK OF ART

Photography represents the process of capturing a specific moment on a substrate, which creates a still light image that remains permanently preserved. In the history of photography different subgroups have developed and this paper deals with early documentary photography. The goal of this group of photos is to show the subject in the most realistic way, without embellishment. For this reason, photography was used to show the reality of people and social problems, thereby causing a reaction in the observer. The earliest examples are associated with photographs of the Scottish fishing village of New Haven, photographed by David Octavius Hill and Robert Adamson. The most important photographers of documentary photography are Jacob Riis and Lewis Hine, whose works are extremely important for the history of photography, but also for social engagement. Jacob Riis fought against class injustice, pointing out the horrors of life. His follower, Lewis Hine, photographed refugees from Ellis Island, working children and advocated for their rights. Finally, he photographed the workers during the construction of the Empire State Building, glorifying the skills of the workers and the new construction. The topic of this thesis came from L. Hine's practice of putting a stamp on the back of his photographs, „interpretative photography“, with which he added to his photographs a symbol of social document and aesthetically sublimated reality. Controversy „is documentary photography only a social document that does not possess artistic value?“ has been pursued since the beginning of photography. This paper emphasizes the artistic characteristics of photography on the examples of Riis and Hine, as well as other photographers who marked its value.

Keywords: photography, documentary photography, social document, Jacob Riis, Lewis Hine

PRILOZI

Slika 1. Jacob Riis, *Bandit's Roots*, 39 ½ Mulberry St., 1887., Museum of the City of New York

Slika 2. Jacob Riis, *Street Arab sin Sleeping Quarters*, 1880s., Museum of the City of New York

Slika 3. Lewis Hine, *Mlada ruska Židovka na otoku Ellis*, 1905., International Museum of Photography at George Eastman House, New York

Slika 4. Lewis Hine, *Oglas o socijalnoj fotografiji, reproducirano iz Charities and the Commons*, 20 (06. lipnja, 1908.) stražnja naslovnica

Slika 5. Lewis Hine, *Slavenski radnici*, 1907/8

Slika 6. Lewis Hine, *Radnici u čeličanama*, 1907/8

Slika 7. Lewis Hine, *Najveća majka*, 1918., International Museum of Photography at George Eastman House, New York

Slika 8. Alfred Stieglitz, *Terminal*, 1983., The Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 9. Robert Capa, *Padajući vojnik*, 1936, The Metropolitan Museum of Art, New York

Slika 10. Henri Cartier-Bresson, *Iza stanice sv. Lazara*, 1932, MoMa, New York

Slika 11. August Sander, *Zidar*, 1928., MoMa, New York,

Slika 12. Dorothea Lange, *Migrantska majka*, 1936., Minneapolis Institute of Arts



Slika 1. Jacob Riis, *Bandit's Roots*, 39 ½ Mulberry St., 1887., Museum of the City of New York, (izvor: M. STANGE, 1989., 9.)



Slika 2. Jacob Riis, *Street Arab sin Sleeping Quarters*, 1880s., Museum of the City of New York, (izvor: M. STANGE, 1989., 20.)



Slika 3. Lewis Hine, *Mlada ruska Židovka na otoku Ellis*, 1905., International Museum of Photography at George Eastman House, New York, (izvor: M. STANGE, 1989., 53.)



Slika 4. Lewis Hine, *Oglas o socijalnoj fotografiji*, reproducirano iz *Charities and the Commons*, 20 (06. lipnja, 1908.) stražnja naslovnica. (izvor: M. STANGE, 1989., 55.)



Slika 5. Lewis Hine, *Slavenski radnici*, 1907/8 (izvor: M. STANGE, 1989., 84)



Slika 6. Lewis Hine, *Radnici u čeličarnama*, 1907/8, (izvor: M. STANGE, 1989., 85)



Slika 7. Lewis Hine, *Najveća majka*, 1918., International Museum of Photography at George Eastman House, New York, (izvor: D. KAPLAN, 1988., 62.)



Slika 8. Alfred Stieglitz, *Terminal*, 1933., The Metropolitan Museum of Art, New York, (Izvor: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/270032>)



Slika 9. Robert Capa, *Padajući vojnik*, 1936, The Metropolitan Museum of Art, New York, (Izvor: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283315>)



Slika 10. Henri CartierBresson, *Iza stanice sv. Lazara*, 1932, MoMa, New York,
(izvor: <https://www.moma.org/collection/works/98333>)



Slika 11. August Sander, *Zidar*, 1928., MoMa, New York,
(Izvor: <https://www.moma.org/collection/works/193778>)



Slika 12. Dorothea Lange, *Migrantska majka*, 1936., Minneapolis Institute of Arts,
(Izvor: <https://www.kennedy-center.org/education/resources-for-educators/classroom-resources/media-and-interactives/media/media-arts/dorothea-lange-migrant--mother/>)