

Univerzitet u Sarajevu - Filozofski fakultet

Katedra za historiju umjetnosti

ZAVRŠNI RAD

*Društveni angažman u fotografskoj produkciji Dorothee Lang,  
Margaret Bourke – White i Esther Bubley*

Mentor: Prof. dr. Senadin Musabegović

Studentica: Džana Šćepanović

Sarajevo, juni 2024.

University of Sarajevo - Faculty of Philosophy

Department of Art History

FINAL THESIS

*Social Engagement in the Photographic Production of Dorothea  
Lang, Margaret Bourke-White, and Esther Bublely*

Mentor: Prof. Dr. Senadin Musabegović

Student: Džana Šćepanović

Sarajevo, June 2024

## SAŽETAK

Rad prevashodno istražuje socijalne teme i aspekte unutar fotografske produkcije tri američke fotografinje: Margaret Bourke-White, Dorothee Lange i Esther Bubley. Cilj rada je da se prikažu njihovi doprinosi u polju dokumentarne fotografije i da se objasni uloga fotografije za vrijeme Velike Depresije, Drugog svjetska rata i poslijeratnog perioda. Kroz predstavljanje odabranih fotografskih primjera, analizirat će se različiti modaliteti pristupa društvenim temama, problemima i pojavama. Iako različite u svom pristupu subjektima i temama, sve tri fotografkinje na svojevrsan način sugerišu na potencijal fotografije da dekonstruiše definirane koncepcije, generiše nove ideje, pozove na akciju, ukaže na nepravdu, arhivira stara i oblikuje nova rješenja.

**Ključne riječi:** socijalne teme, društveni angažman, Margaret Bourke-White, Dorothea Lange, Esther Bubley

## SUMMARY

The thesis primarily explores social themes and aspects within the photographic production of three American female photographers: Margaret Bourke-White, Dorothea Lange, and Esther Bubley. The objective is to showcase their contributions to documentary photography and explain the role of photography during the Great Depression, World War II, and the post-war period. By presenting selected photographic examples, different modalities of approaching social themes, issues, and phenomena will be analyzed. Although diverse in their approaches to subjects and themes, all three photographers, in their own way, suggest the potential of photography to deconstruct defined concepts, generate new ideas, call for action, highlight injustice, call for action, highlight injustice, archive the old and shape new solutions.

**Keywords:** social themes, social engagement, Margaret Bourke-White, Dorothea Lange, Esther Bubley

## Sadržaj

|  |    |
|--|----|
| Uvod.....  | 1  |
| 2. Razmatranje koncepta "društveno angažovane fotografije".....                | 3  |
| 2.1. Progresivna era.....  | 4  |
| 2.2. Velika depresija i New Deal.....  | 5  |
| 2.3. Dinamična transformacija kategorizacije.....                              | 6  |
| 3. Margaret Bourke-White.....  | 9  |
| 3.1. Fotožurnalizam i ratna fotografija.....                                   | 12 |
| 3.2. Oslobođenje koncentracionog logora Buchenwald.....                        | 17 |
| 3.3. Podjela i nezavisnost Indije.....   | 21 |
| 4. Dorothea Lange.....   | 26 |
| 4.1. Ikonična fotografija i "Migrant Mother" kao univerzalni simbol borbe..... | 29 |
| 4.2. Afroamerički portret i premošćavanje nametnutih normi.....                | 34 |
| 4.3. Internacija američkih Japanaca.....                                       | 37 |
| 5. Esther Bubley.....  | 44 |
| 5.1. Greyhound autobus i dekonstrukcija optimističkih vizija.....              | 46 |
| 5.2. Vizualna disidencija ženskih figura.....                                  | 50 |
| 3.3. Ratni pansioni: Vladine djevojke i jevrejsko-američki identitet.....      | 54 |
| 6. Promišljanje o fotografiji kao sredstvu društvene refleksije.....           | 60 |
| 6.1. Lucepress i mit o fotografu.....  | 68 |
| 6.2. Aproprijacija, rekontekstualizacija, reaktivacija.....                    | 74 |
| Zaključak.....   | 80 |
| Literatura.....  | 83 |
| Popis fotografija.....   | 90 |

## Uvod

Margaret Bourke-White, Dorothea Lange i Esther Bubley su tri američke fotografkinje koje su djelovale u polju dokumentarne fotografije tokom 20. stoljeća. Unatoč varijacijama u metodama pristupa i modalitetima prikazivanja, sve tri fotografkinje su kroz svoj fotoaparatus bilježile probleme i izazove s kojima se društvo suočavalo tokom 1930-ih i 1940-ih godina, a rad teži da istraži socijalne teme i društveni angažman fotografkinja tokom Velike depresije, Drugog svjetskog rata i poslijeratnog perioda.

Rad se zapravo uveliko bazira na koncepciji koju iznosi Anel Sekula da *„je fotograf već društveni akter, nikada potpuno nevin ili objektivian promatrač“*<sup>1</sup>, oslanjajući se i na društvenu referencijalnost fotografije i način na koji medij fotografije opisuje - svijet društvenih institucija, gesta, manira, odnosa.<sup>2</sup> Inkorporiranost fotografkinja i njihov ulazak u marginalizirane, potisnute, zaboravljene, unesrećene, skrivene grupe društva čine ih već svjedocima i društvenim akterima koje nose određenu odgovornost i odražavaju potrebu za reformom, a prema Steichenu, najvažnija uloga koju fotografija pruža je upravo *„zabilježavanje ljudskih odnosa, objašnjavanje čovjeka čovjeku“*.<sup>3</sup>

U radu će najprije razmotriti koncept društveno angažovane fotografije sa fokusom na progresivnu eru i fotografije Lewisa Hine i period Velike Depresije i FSA program, te na problematiku kategorizacije fotografija u definirane skupine zbog transformacijskog karaktera uvjetovanog protokom vremena.

U okviru produkcije Bourke-White pažnja će se posvetiti definiranju „fotoeseja“ koji podrazumijeva karakteristično povezivanje fotografija s tekstualnim opisima, posebno u kontekstu printanih medija. Kroz analizu njenog rada kao pionirke fotoreportaže i jedne od prvih ratnih fotografkinja, posebno će se istražiti njen doprinos dokumentiranju događaja kao što su oslobođenje koncentracionog logora u Buchenwaldu i podjela Indije.

---

<sup>1</sup> Sekula, Alan (1984), *Photography against the grain*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax, str. 9.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Steichen Edward (1958), *Photography: Witness and Recorder of Humanity*, The Wisconsin Magazine of History, 41(3), str. 159.

Dorothea Lange, čiji je rad vezan za vladin projekat FSA (Farm Security Administration) i WRA (War Relocation Authority), pravi jednu od najpoznatijih fotografija u američkoj historiji fotografije. Kroz fotografiju „Migrant Mother“ objasnit će se fenomen "ikonične fotografije" i rekontekstualizacija kao i problematiku naše percepcije i povezanosti kolonizatorskih vrijednosti sa fotografijom, a pažnja će se posvetiti Langinom kritičkom odnosu prema rasističkim politikama.

Esther Bubley je kao i Lange bila dio FSA i agencije OWI, ali njenim fotografijama uglavnom dominira prikaz žene, stoga će se napraviti analiza reprezentacije žene u seriji fotografija iz Greyhound autobusa, Sea Grill bara i ratnih, vladinih pansiona. Kako Bubleyina prisutnost u teorijskim okvirima fotografije ne ostvaruje razinu prepoznatljivosti koju su postigle Margaret Bourke-White i Dorothea Lange, rad time teži da intenzivira i revitalizira raspravu o njenom fotografskom doprinosu.

Pored evolutivnog toka dokumentarne fotografije, pratit će se i slijed promjene emocionalnog odnosa koji je rezultat sve veće dominacije fotografije, tako će se uvesti pojmovi „diverzifikacija patnje“, „estetizacija patnje“ i „monetizacija patnje“. U svjetlu ovih razmatranja, istražiti će se koncept „zaslijepljena“ i „amnezije“ ali i „rasijanosti masa“ u okviru ilustrovanih časopisa, s posebnim osvrtom na „Lucepress“, odnosno časopise u okviru kojih su Bourke-White, Lang i Bubley djelovale.

Kao fotografkinje čija produkcija biva označena socijalnim tematikama, rad postavlja i pitanje „etičnosti fotografa“ i njegovih postupaka i analizira dilemu između pasivnog dokumentiranja i aktivnog intervencionizma gdje se propituje mogućnost da fotograf preuzme ulogu altruističkog sudionika u situacijama patnje. Cilj rada je i prikazati izazove ali i potencijale koje fotografija i fotografski svijet podrazumijevaju, sugerirajući na sveotkrivajuće resurse koje ona umije da pruža. Uz analizu događaja i aspekata koji pripadaju američkoj historiji, rad će razmotriti i spomenuti trenutna i nedavna zbivanja te suvremene izazove u kontekstu fotografije uključujući šire geografske okvire.

U konačnici, rad reflektira Hubermanovu ideju „slike uprkos svemu“.

*„I mi imamo zadatak da ih promatramo, da ih razumijemo, da ih prihvatimo. Slike, uprkos svemu: uprkos našoj nesposobnosti da ih gledamo kako zaslužuju, uprkos našem svijetu, svijetu pritisnutom i gotovo gušenom od strane imaginarnih roba.“<sup>4</sup>*

---

<sup>4</sup> Didi- Huberman, Georges (2005), *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Conina Editore, Milano, str. 15.

## 2. Razmatranje koncepta "društveno angažovane fotografije"

**Iako ne postoji potpuno slaganje oko toga što čini smislenu interakciju ili društveni angažman, ono što karakterizira društveno angažiranu umjetnost jest njena ovisnost o društvenom odnosu kao faktoru njenog postojanja.<sup>5</sup>**

Dilema socijalnog angažmana u umjetnosti, kao i terminološka preciznost takvog izraza izaziva kontinuirane polemike. Fotografija traži prisustvo, prisustvo dvaju strana, fotografa i onog fotografisanog, pri čemu fotografija može i da ulazi u domene aktivizma kada se odvija na dva nivoa, pri čemu se oba nivoa zasnivaju na izboru. Prvi je tematski nivo, jer fotografija najprije tematski mora da se tiče društva i društvenih problema. Fotograf mora da izabere upravo društvo i društvene probleme kao fokus svog rada. Drugi nivo se veže za osjećaj odgovornosti i razumijevanja prema zajednici. Fotografi pri radu u onim sredinama pogođenim nepravdom izvršavaju često i istraživački rad, koji ne biva samo manifestiran kroz fotografije već i kroz bilješke, opažanja i često duge priče i pojašnjenja kojima pružaju dublji kontekst svojim vizualnim radovima. Akt fotografisanja poprima aktivistički karakter posebno onda kada se izvršava u često zaboravljenim, isključenim i potisnutim prostorima. Prisutnost fotografa ponekad podrazumijeva i duže provođenje vremena sa onima kojima je pomoć potrebna. Fotograf se tako dublje upušta u priče i svakodnevni život svojih subjekata. Kroz dijaloge i intervjuje koji tako postaju dio fotografske prakse, fotograf na svojevrsan način postaje eksterni dio te zajednice, što omogućava da bolje razumije i prenese kompleksne situacije.

Međutim, jedan nivo može da isključuje i drugi na način da fotograf može da izabere društvene tematike, a pri tom da ostane indiferentan za zajednicu. Ovakav pristup opisuje situaciju u kojoj fotograf obnaša isključivo svoj profesionalni odziv bez uključivanja socio-emocionalnih faktora. Drugi nivo zna da i uključuje druge, postprodukcijske poduhvate, koji podrazumijevaju pokretanje kampanja, projekata i apeliranje na pomoć unesrećenim. Fotograf se ponekad aktivno uključuje u procese transparentnog verbalnog izražavanja i artikuliranja nepravdi, što podrazumijeva ne samo komunikaciju s javnošću, već i njeno mobiliziranje. Važno je napomenuti da ponekad prvi nivo može biti dovoljan za pokretanje određenih protesta, dok drugi nivo dublje ulazi u humanističke, moralne i etičke principe.

---

<sup>5</sup> Helguara, Pablo (2011), *Education for Socially Engaged Art*, Jorge Pinto Books, New York, str. 2



Fotografisanje minoriziranih, potlačenih, ugroženih grupa, zajednica, kolektiva ili individua već unaprijed ukazuje na dvostranu dinamiku prisutnu između same teme fotografije i subjekta koji je inkarnira. Fotografija aktivno uključuje ljude koji su predmet ili su nositelj društvenih tema u procesu stvaranja. Fotografska reprezentacija, ona koja se materijalizira unutar fotografija, posjeduje sposobnost prenošenja slika o aktualnim događanjima ili iskustvima subjekata na fotografiji. U ovom kontekstu, budući da fotografi imaju autoritet nad načinom kako će specifični subjekt na fotografiji biti interpretiran i predočen, neizostavno je napomenuti da, u slučajevima kada se fokusira na dokumentarnu ili ratnu fotografiju, "participativna fotografija", definisana kao proces u kojem učesnici kreiraju svoje vlastite narative i modalitete prezentacije, ne može biti u svom totalitetu inkorporirana.

## 2.1. Progresivna era

Fotografija je postala uključena u društveni aktivizam onda kada je fotoaparat postao portabilan, kako i opisuju autori knjige "Photography in Social Work and Social Change", u 20. stoljeću "fotoaparati su postali manji i moćniji"<sup>6</sup>. Dva su razdoblja u historiji socijalnog rada tokom kojih se fotografija koristila za poticanje promjena: progresivna era i razdoblje Velike depresije i New Deal. Progresivna era obuhvata period od 1890-ih godina do kraja Prvog svjetskog rata koja je obilježena pobunama, humanitarnim organizacijama i reformama koje se donijele više prava za žene, djecu i izbjeglice. Fotograf značajan za taj period je Lewis Hine čije su fotografije postale agens za usvajanje zakonodavstva usmjereno prema eliminaciji eksploatacije siromašne djece i neskladnim radnim uslovima kojima su radnici, posebno djeca, bili podvrgnuti. Njegove fotografije su bile dokazni materijal koji je poslužio kao protuteža tvrdnjama poslodavaca i vlasnika kompanija koji su poricali postojanje neadekvatnih radnih uslova. Hine, čvrsto vjerujući da robovanje djece može okončati fotografijama, je odustao od svoje karijere sociologa i posvetio se radu u NCLC (National Child Labor Committee). Borge navodi riječi fotografa u kojima se otkriva Hine-ova vjera u fotografiju kao povjerljivog i pouzdanog instrumenta : "Zapravo, to (fotografija) je često učinkovitije nego što bi bila stvarnost, jer su u slici eliminirani nebitni i sukobljeni interesi. Fotografija je jezik svih narodnosti i svih dobi."<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Naleepa, J. Matthias et al. (2022), *Photography in Social Work and Social Change: Theory and Applications for Practice and Research*, Oxford University Press, Oxford, str. 5.

<sup>7</sup> Borge, Michelle (2022), *op.cit.*, str. 31.

Lewis Hine je stvarao dokumentarne fotografije, a njegova bliskost progresivnim idealima je rezultirala time da svoje fotografije smješta unutar domena "socijalne fotografije". Prema riječima Sztoa, Hine je svoje fotografije klasificirao kao socijalne, jer je istinski vjerovao da je "fotografski društveni rad" najefikasnija strategija za ostvarivanje utjecaja na društvene reforme.<sup>8</sup> Sztoa će reći : *"Njegov cilj je bio utjecati na javno mnijenje kako bi se izazvale korekcije u disfunkcionalnom sustavu koji je izmaknuo kontroli."*<sup>9</sup> Progresivna era je nauku posmatrala kao osnovu za inicijative društvene reforme i rješavanje socijalnih problema, stoga je dokumentarna fotografija, koja je još uvijek bila smatrana naukom, poslužila kao snažan alat koji je imao potencijal preoblikovati javno viđenje i razumijevanje društvenih pitanja. U skladu s sličnom tendencijom, uspostavljena je Farm Security Administration (FSA).

## 2.2. Velika depresija i New Deal

Velika depresija i New Deal projekat je drugo razdoblje fotografije unutar društvenog rada a obuhvata period od 1929. godine do 1941. godine, a fotografije nastale u ovom periodu spadaju u pokret socijalnog realizma. Za vrijeme Velike depresije, godine 1937. godine, nastaje fotografski projekat pod nazivom "Farm Security Administration" pod palicom Roy Strykera koji okupio petnaest fotografa čiji je zadatak bio da fotografišu ruralna područja zahvaćena Velikom depresijom. Za FSA su radila neka od najpoznatijih imena iz svijeta fotografije kao što su Arthur Rothstein, Walker Evans, Dorothea Lange, Russell Lee, Marion Post Wolcott i Esther Bubley. John Szarkowski, američki historičar, fotograf i bivši fotografski direktor MOMA-e je naveo da su Henri Cartier-Bresson, Margaret Bourke-White i Dorothea Lange razvili radikalniju definiciju uloge fotografa jer su *"svjesno odabrali politički i društveno značajna pitanja dana kao sirovinu svoje umjetnosti"*<sup>10</sup>, dodavši da je svaki *"pretpostavljao da je funkcija fotografa da djeluje kao pouzdani tumač događaja i problema kojima je imao privilegiju svjedočiti."*<sup>11</sup> U periodu od šest godina, FSA kao jedan od najvećih fotografskih projekata u Americi je napravio preko dvjesto hiljada fotografija. To je bio prvi projekat vlade koji je trebao evidentirati američko društvo, kao važna komponenta New Deal programa s ciljem ublažavanja posljedica Velike depresije, uspostavljena je 1937. kao podagencija američkog Ministarstva poljoprivrede.

---

<sup>8</sup> Szto, Peter (2008), *Documentary Photography in American Social Welfare History:1897-1943*, Journal of Sociology and Social Welfare, 35(2), str. 100.

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Szarkowski, John (1978), *Mirrors and windows : American photography since 1960*, Museum of Modern Art, New York, str. 11.

<sup>11</sup> Ibid.

Uprava za sigurnost farmi (FSA) je stvorena i kako bi pomogla u preseljenju poljoprivrednika zahvaćenih teškom sušom i kako bi javno pozvala na rehabilitaciju ruralnih područja. Stryker je jednako kao i Hine vjerovao da će veća vidljivost ruralnih Amerikanaca dovesti do veće podrške tadašnjem predsjedniku Ruzveltu. Roy Strkyer i uposleni fotografi su bili dio tradicije dokumentarne fotografije koje Sandra Križić Roban definira kao fotografije koje “posredstvom medija postaju dio kulturalnog konteksta”<sup>12</sup> te da one “naknadno dobivaju svoja značenja.”<sup>13</sup> Križić Roban zapravo objašnjava da fotografije nisu samo individualni vizualni artefakti, već se one postavljaju u širi društveni, historijski i kulturni okvir koji oblikuje način na koji ih percipiramo i interpretiramo. Fotografije, kroz svoju prisutnost u medijima, postaju dio zajedničke kulturne baštine i utječu na kolektivnu svijest o određenim temama, događajima i identitetima. A značenja koja fotografija vremenom upija se oblikuju prema percepcijama publike, historijskim okolnostima, društvenim normama i vrijednostima. Ali fotografije ne da više dobivaju naknadna značenja, već doživljavaju i potpunu transformaciju tumačenja. Stoga, bilo bi značajno osvrnuti se na različite upotrebe dokumentarne fotografije i na ono šta sve dokumentarna fotografija može biti unutar FSA čiji si dio bile i Lange i Bubley, ali i okvirima fotožurnalizma kome je pripadala Margaret Bourke- White.

### 2.3. Dinamična transformacija kategorizacije

Terry Barret govori o tranziciji tumačenja fotografije kazavši da su fotografije FSA za vrijeme nastanka “uglavnom prihvaćene kao “dokumentarne”, ali ih danas shvaćamo kao “propagandu”<sup>14</sup>. Iako su bile u pitanju dokumentarne fotografije to ne znači da su nužno i uvijek bile neutralne ili van svake političnosti. Michael Carlbeach istražuje vezu između dokumentarne fotografije i propagande kroz prizmu fotografija Farm Security Administration (FSA) u Sjedinjenim Američkim Državama. Autor navodi da su fotografije FSA uspješno poslužile kao sredstvo propagande, najprije u podršci federalnim programima koji su imali za cilj pomoći ruralnoj siromašnoj populaciji, a kasnije tokom ratnih godina kao dokazi koji svjedoče o snazi i vitalnosti Amerike.<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Križić, Roban, Sandra (2010), Na drugi pogled, Institut za povijest umjetnosti i UPI-2M plus, Zagreb, str. 21.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Barret, T. Michael (1996), *Criticizing photographs*, Mayfield Pub, California, str. 85.

<sup>15</sup> Carlbeach, L. Michael (1988), *Documentary and Propaganda: The Photographs of the Farm Security Administration*, The Journal of Decorative and Propaganda Arts, 8, str. 11.

FSA i sve njegove grane, pa i fotografija, su prevashodno bili kreirani za ispunjavanje političkih ciljeva s obzirom na to da su bile dio vladine kampanje. Međutim, Meyer na kraju svog teksta kampanja FSA nije predstavljala prijetnju životima ni slobodama američkih građana te da je predstavljala prihvatljiv oblik propagande koja je dolazila iz vladinih izvora.<sup>16</sup> Charlebach će također fotografije uvrstiti kao propagandne ali će i reći da predstavljaju “*dokaz da su zakupci, stanari, migranti i obitelji koje se bore za preživljavanje na zemlji pogođenoj prašinom i erozijom u potrebi za pomoći.*”<sup>17</sup> te da su fotografije “*zabilježile stvarne događaje i situacije onakvima kakve su bile u stvarnosti, a njihova svrha nije izgubila na istinitosti unatoč tome što su služile za poticanje određenih promjena u društvu.*”<sup>18</sup>

Fotografije FSA su, dakle, najvećim dijelom bile korištene kao sredstvo promicanja određenih vladinih ideja i vrijednosti, ali pri tome su prema riječima Charlebacha, ostale istinite i povjerljive izvor. Da fotografi FSA nisu samo prikazivali ruralna područja i izmučene ljude govori Steichen. Njegove riječi prenosi Stott Wiliam u knjizi “*Documentary expression and thirties America*”, a prema Steichenu fotografi Uprave su proizveli “*niz najznamenitijih ljudskih dokumenata koji su ikada prikazani*”<sup>19</sup>, te da su ovi dokumenti “*pričali priče s takvom jednostavnom i tupom izravnošću da su natjerali mnoge građane da trznu.*”<sup>20</sup> Dokumentarna fotografija je od samog početka pokušavala da razotkrije društvene pojave i nesreće kako bi došlo do promjene, ali razlog zbog čega je dokumentarna fotografija imala tu ulogu se odnosi na rastuće naklonosti Amerikanaca prema naučnim dokazima tokom prijelaza u dvadeseto stoljeće.<sup>21</sup> Ova sklonost nastavlja se među fotografima tokom Velike depresije, no s evolucijom fotografske tehnologije i sve većim raspoloživim medijskim platformama, dokumentarna fotografija postaje sve sofisticiranija.

---

<sup>16</sup> Meyer, Chris (2008-2009), *The FSA Photographs: Information, or Propaganda*, Journal of the Arts & Sciences Writing Programstr, 1, str. 27.

<sup>17</sup> Carlbeach, L. Michael (1988), *op. cit.*, str. 25.

<sup>18</sup> Ibid.

<sup>19</sup> Stott, Wiliam (1986), *Documentary expression and thirties America*, University of Chicago Press, Chicago, str. 11.

<sup>20</sup> Ibid.

<sup>21</sup> Meyer, Chris (2008-2009), *op.cit.* , str. 24.

Bogre navodi da su upravo fotografi FSA : “*Duboko promijenili pojam o tome što dokumentarni rad može ili treba biti jer je bio i emocionalno uvjerljiv i ukorijenjen u stvarnosti.*”<sup>22</sup> Međutim interpretacije fotografija su, kako i Berret ističe, uvijek “*otvorene protuargumentu.*”<sup>23</sup>

Ako su fotografije FSA prije bile shvaćene kao dokumentarne pa potom eksplanatorne, Barret ih 1996. stavlja u kategoriju “etički evaluativnih”. Autor pravi sistem od šest kategorija fotografija koje temelji prema tome kako su fotografije napravljene da funkcioniraju. Svih šest kategorija imaju svoje izražajne karakteristike. “Etički evaluativne fotografije” definira na sljedeći način : *Etički evaluativne fotografije opisuju neki pokušaj naučnih objašnjenja, druge nude lična tumačenja, ali najviše se ističu po tome što sve donose etičke sudove. One hvale ili osuđuju aspekte društva. Prikazuju kako bi stvari trebale ili ne bi trebale da budu.*<sup>24</sup> U svom ranijem radu on navodi da one “*promoviraju društvene svrhe te često strastveno pozivaju na ispravljanje nepravdi.*”<sup>25</sup> Barret nabraja nekoliko primjera takvih evaluativnih fotografskih projekata, jedan od njih je i projekat Jacoba Riisa, i Hartfielda za vrijeme Drugog svjetskog rata, i Dorothee Lang za vrijeme rada u FSA, kako navodi, Langin rad “*je pomogao uspostaviti stil fotografije Administracije za sigurnosnu zaštitu (FSA) kao suosjećajnog činjeničnog zapisa ljudi koji pate od teškoća i uvjeta u kojima su prolazili.*”<sup>26</sup>

Važno je naglasiti da interpretacija i percepcija fotografija neizbježno obuhvataju aspekt vremena. Barret preoblikuje naš način promatranja ovih fotografija kroz njihovo inkorporiranje u kategoriju koja produbljuje svijest o etičkim i društvenim dimenzijama te povećava njihovu vidljivost. On pri tome suptilno prepoznaje propagandni karakter fotografija FSA, dok istovremeno naglašava društvenu odgovornost i važnost koju takve fotografije zastupaju. Temeljni korijen etički evaluativnih fotografija seže do fotožurnalizma. U tom kontekstu, Bourke-White se svrstava u istu kategoriju "etičkih evaluativnih fotografija" kao i Bublej i Lange, fotografkinje FSA. Razmatrajući promjenljiv karakter kategorizacije ovih fotografija, moglo bi se govoriti i o tzv. "dokumentarno angažiranim fotografijama", što predstavlja područje još neistraženih mogućnosti u okviru kategorizacije fotografija.

---

<sup>22</sup> Bogre, Michelle (2012), *op.cit.* str. 34.

<sup>23</sup> Barret, T. Michael (1996), *op.cit.*, str. 57.

<sup>24</sup> Ivi, str. 70.

<sup>25</sup> Barret, Terry (1986), *Teaching about Photography: Types of Photographs*, Art Education, (39) 5, str. 42

<sup>26</sup> Barret, T. Michael (1996), *op.cit.*, str 72.

### 3. Margaret Bourke-White

Margaret Bourke White započinje svoju karijeru dvadesetih godina fotografišući razvoj i dostignuća industrijskih gradova. Bourke-White je i kao Dorothea Lange bila studentica njujorške škole Clarence White, jedine u to vrijeme škole za fotografiju. Kao i fotografi FSA, čiji ona dio ipak nije bila, fotografisala je siromaštvo i patnju Amerikanaca, uglavnom zemljišnih zakupnika<sup>27</sup>, koji su bili zahvaćeni Velikom depresijom. Stvaralaštvo Margaret Bourke-White ostvareno je unutar konteksta fotografskih priloga u časopisima, prvenstveno kroz njenu suradnju s časopisom Fortune, te kasnije s časopisom Life, gdje će nastaviti svoje angažmane do zaključka svoje fotografske karijere. U saradnji s Elskinom Caldwellom 1937. godine nastao je i tekstualni i fotografski rad "You have seen their faces" koji je izašao u Life časopisu sa ciljem da *"podigne svijet i ilustrira ekološku i ličnu štetu koju je siromaštvo donijelo Jugu."*<sup>28</sup>

Kako je Bourke-White bila službeni fotograf američke vojne armije imala je priliku da fotografiše Drugi svjetski rat i njegove posljedice. Ranih tridesetih godina nijedan strani fotograf nije mogao da pređe rusku granicu kako bi posmatrao Staljinov petogodišnji plan stoga se Bourke-White naziva još "žena prvih" a upravo jer je bila *"prva zapadna fotografkinja kojoj je službeno dopušten ulazak u SSSR, prva akreditirana žena fotograf u Americi u Drugom svjetskom ratu i prva ovlaštena letjeti u borbene misije."*<sup>29</sup> U okviru produkcije Margaret Bourke-White njen najveći fotografski ali i društveni angažman se uočava kroz sljedeće historijske periode: Drugi svjetski rat, oslobođenje koncentracionog logora u Buchenwaldu, prikazi južnoafričkih crnaca za vrijeme aparthejda i podjela Indije. Ako se pozovemo na Batorijev koncept, koji izlaže u kontekstu gledanja fotografija, a koji ističe da su *"vjerovanja koja formiramo perceptualna"*<sup>30</sup>, tada se otkriva da način na koji prezentiramo fotografije prelazi izvan samih sadržaja koje one prikazuju, ukazujući na inherentni manipulativni i persuazivni karakter fotografije.

---

<sup>27</sup> Engl. riječ "sharecropper", osoba koja se bavi zakupničkom poljoprivredom tako što obrađuje zemlju koju iznajmljuje od vlasnika. Sistem se raširio u južnim državama SAD-a nakon Građanskog rata. Za svrhu ovog rada koristit će se sintagma "zemljišni zakupnik".

<sup>28</sup> Keller, Emily (1996), *Margaret Bourke-White*, Lerner, Minnesota, str. 74.

<sup>29</sup> Cosgrove, Ben, *Great Lady With a Camera*: Margaret Bourke-White, American Original. Dostupno na : <https://www.life.com/history/great-lady-with-a-camera-margaret-bourke-white-american-original/>

<sup>30</sup> Batori, Zsolt (2018), *Photographic Manipulation and Photographic Deception*, Aisthesis Pratiche linguaggi e saperi dell'estetico, 11(2), str. 36.

S obzirom na svoje angažmane u časopisima Life i Fortune, Margaret Bourke-White se svrstava u domenu fotožurnalizma. Njen karakterističan pristup prezentaciji fotografija ostvarivan je putem fotografskih eseja, a sintagmu “fotografski esej” Life je uveo upravo zbog nje. Fotografski esej, kako ga definira Sutherland, predstavlja “*narativnu konstrukcija, tijesno povezanu prije svega s masovno distribuiranim ilustriranim časopisima, posebno s časopisom LIFE u SAD-u.*”<sup>31</sup> a nadalje, objašnjava da ovi eseji „*djeluju kao vrsta kolaža, gdje se slike interpretiraju kako pojedinačno, tako i unutar šireg vizualnog narativa.*”<sup>32</sup>

Michael Jennings identificira pojavu fotografskog eseja u Njemačkoj u vremenskom rasponu od kasnih 1928. do ranih 1930. godina. Jennings navodi da su takvi fotografski eseji nudili argumente koji se isključivo zasnivaju na „*fotografijama, organiziranim u diskurzivnom i često polemičkom poretku.*”<sup>33</sup> Sutherland, naime, fotografske eseje poredi sa kolažima a Jennings uvodi termin “montaže” referirajući se na August Sanderovu rečenicu da je “*fotografija poput mozaika koji postaje sinteza samo kada je predstavljen masovno.*”<sup>34</sup> Sanderov termin “mozaika” Jennings koristi kako bi povezoao fotografske eseje sa trendovima montaže u vremenu Vajmarske Republike. Tako će navesti da: “*poput dadaističke fotomontaže ili montažnih eseja Waltera Benjamina i Siegfrieda Kracauera, ili montažnih filmova koji su slijedili nakon Eisensteinovog filma Potemkinov brod, značenje se rađa u fotoeseju kako se pojedinačne slike i pojedinačni detalji apsorbiraju u veće konstelacije.*”<sup>35</sup>

Jennings ukazuje da u fotografskom eseju fotografije i elementi postaju dio veće cjeline i diskursa, čime se stvara dublji i složeniji smisao. No, u slučaju Bourke-White i drugih fotografa časopisa Life, nije moguće govoriti o tzv. fotomontaži u dadaističkom i konstruktivističkom smislu kakvi su radili Rodchenko, Hartfield, Arp ili Hannah Hoch. U fotografskom eseju, slike su prezentirane u svojoj punoj formi, predstavljajući individualne entitete, dok se njihovo raspoređivanje i prezentiranje može smatrati onim što Jennings naziva “montažom”.

---

<sup>31</sup> Sutherland Patrick (2016), *The Photo Essay*, Visual Anthropology Review, 32(2)., str. 1.

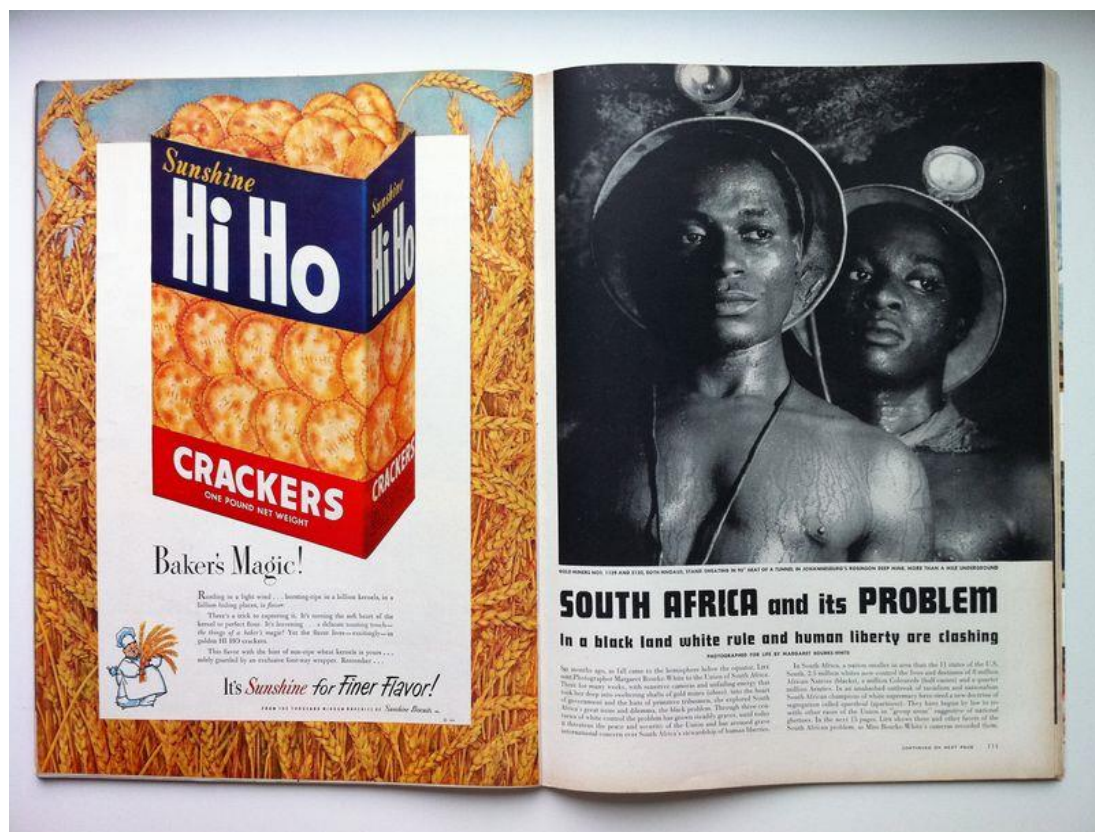
<sup>32</sup> Ibid.

<sup>33</sup> Jennings, Michael (2000), *Agriculture, Industry, and the Birth of the Photo-Essay in the Late Weimar Republic*, October, 93. str. 23.

<sup>34</sup> Sander, August (1989), *August Sander : citizens of the twentieth century : portrait photographs, 1892-1952*, MIT Press, Cambridge, str. 36.

<sup>35</sup> Jennings, Michael (2000), *op.cit.*, str. 29.

U izdanjima časopisa Life koja prikazuju fotografije Margaret Bourke-White, u uvodnom sadržaju njeni radovi označeni su izrazom "Fotoesej" praćenim odgovarajućim brojem stranice. Svaki fotoesej otvara se velikim naslovom ispisanim crnim slovima, dok se između fotografija ponovno provlače naslovi crnim slovima koji prate tekstualni kontekst. John Edwin Mason u svom radu "Picturing the Beloved Country se osvrće na fotoesej Bourke-White koji tematizira Južnu Afriku i koji osuđuje rasnu represiju i eksploataciju radne snage na početku ere aparthejda. To je bio jedan od najvećih fotografskih eseja ikad realiziranih u časopisu Life koji je brojao čak šesnaest stranica na kojima se prostiralo čak trideset i pet fotografija. Kako navodi Mason "Bourke-White je razumjela da čitaoci listaju časopis, apsorbirajući ga komadić po komadić, umjesto da ga čitaju redom kao knjigu." <sup>36</sup> Dodavši i da su "fotografi također znali da mnoštvo slika, od izuzetno ozbiljnih do potpuno neozbiljnih, konkurira za pažnju čitaoca." <sup>37</sup>



Početna stranica fotografskog eseja "South Africa and its Problem"<sup>38</sup>

<sup>36</sup> Mason, J. Edwin. (2012). *Picturing the Beloved Country: Margaret Bourke-White, "Life" Magazine, and South Africa, 1949-1950*. Kronos, 38, str. 157.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Preuzeto sa: [https://johnedwinmason.typepad.com/john\\_edwin\\_mason\\_photogra/2012/08/margaret-bourke-white-south-africa-p2.html](https://johnedwinmason.typepad.com/john_edwin_mason_photogra/2012/08/margaret-bourke-white-south-africa-p2.html)



Life časopis, istovremeno služeći kao platforma za reklamiranje prehrambenih proizvoda, kućanskih potrepština i drugih proizvoda, odlikuje se stranicama ispunjenim reklamama koje propagiraju obećanja udobnog života. Kroz ove reklame, posmatrač postepeno prelazi u pasivnu ulogu i gubi interakciju sa sadržajem. U cilju suprotstavljanja takvom pasivitetu te uspostavljanju aktivne povezanosti između posmatrača i materijala, Bourke-White pokušava da intervenira svojim fotografskim esejima. U slučaju eseja koji prikazuje Južnu Afriku, iza reklame za keks, slijedi fotografija dvije muške figure, dva Afrikanca s rudarskim šljemovima. Nazivajući je “ikoničnom fotografijom”, Mason govori da “*zauzimajući gotovo tri četvrtine stranice, imala je gotovo visceralno prisustvo koje bi zaustavilo čitatelje časopisa*”<sup>39</sup>. Izborom upravo ove fotografije, Bourke-White odlučuje da prikaže muškarce koji su “*Bili snažni, ali pasivni. Bili su potlačeni i eksploatirani, ali nisu se borili natrag.*”<sup>40</sup> Dodavši da je Bourke-White “*namjeravala da se fotografija, u kontekstu eseja, interpretira kao metafora za stanje crnih Južnoafrikanaca.*”<sup>41</sup> Stvaranje fotografskog eseja, u skladu s praksom Margaret Bourke-White, zahtijevalo je mnogo dublje razmišljanje i planiranje od samog čina fotografisanja ili okidanja dugmeta na fotoaparatu. Fotografski esej nije se ograničavao samo na fizičko stvaranje fotografija, već je uključivao i unaprijed razmišljanje o kompoziciji i rasporedu fotografija kako bi se postigao željeni narativni efekt. U tome su svakako učestvovala i druga zaposlena lica Life časopisa.

### 3.1. Fotožurnalizam i ratna fotografija

Uz termin fotožurnalizam se pojavljuju i termini fotoreporterstvo i fotonovinarstvo, a u posljednje vrijeme moguće je čuti i termin „vizualno novinarstvo“. Ovi termini se često koriste sinonimno čije granice u definiranju nisu jasno određene te se termini pri upotrebi preklapaju u zavisnosti od konteksta. Formiranje termina “fotožurnalizam” se prepisuje profesoru i fotografu Franku Lutheru Mottu a najjasnije termin definira i analizira Wilson Hicks u knjizi “Words and pictures”. Hicks ukratko definira fotožurnalizam kao “*specifično spajanje verbalnog i vizualnog medija komunikacije*”<sup>42</sup>, a ta fuzija osjetila i medija komunikacije dovodi do toga da se “*kreirano iskustvo enormno povećava i približava stvarnom iskustvu.*”<sup>43</sup>.

---

<sup>39</sup> Mason, J. Edwin. (2012), *op.cit.*, str. 164.

<sup>40</sup> Ivi, str. 165.

<sup>41</sup> Ibid.

<sup>42</sup> Hicks, Wilson (1973), *Words and pictures*, Arno Press, New York, str. 5.

<sup>43</sup> Ibid.

Javna mnijenja su idalje koristila crteže kao glavni vizualni element u informisanju javnosti. Ono što je bilo potrebno da se fotožurnalizam razvije u svojoj punoj formi je reprodukcija fotografije na papiru i portabilan, manjih dimenzija fotoaparata.

Iako su počeci fotožurnalizma vidljivi u drugoj polovini 19. stoljeća, svoje zlatno doba fotožurnalizam doživljavala izumom fotoaparata Leice gdje su glavnu ulogu odigrali ilustrovani časopisi Münchner Illustrierte Presse i Berliner Illustrirte Zeitung. Primjeri takvih časopisa iz Evrope se šire i u Ameriku gdje nastaje časopisi Life i Look. Fotožurnalizam, kao konstituirajuća pojava unutar sfere fotografije, iskazuje značajan utjecaj na pitanje rodne dinamika i participacije u stvaralačkom procesu. Ovaj domen postaje ne samo platforma gdje se žene afirmiraju kao aktivni protagonisti u fotografskom stvaralaštvu, već i mjesto gdje se nužno afirmira rodna jednakost između muškaraca, tradicionalno dominirajućih u ovoj profesiji, i žena. Kako i navodi autorica eseja „American Culture and the Photographic Image, 1918-1941.“ žene fotografinje su bile „*potpomognute golemim porastom fotografskih ilustriranih publikacija i stvaranjem, kao rezultat toga, novih područja kao što su fotonovinarstvo i reklamna fotografija.*“<sup>44</sup> pri čemu su „*fotografinje, dakle, bile norma, a ne iznimka.*“<sup>45</sup>

U kontekstu fotožurnalizma značajna je i teorija Augusta Sander koji je 1978. godine na kritičku scenu izašao sa teorijom u kojoj fotografiju percipira kao “univerzalni jezik” gdje fotografija postaje jedini razumljivi modus komunikacije za sve klase i skupine. Sander u svom tekstu “Photography as a Universal Language”, navodi : „*Fotografije i zvukovi su jedina moguća sredstva komunikacije za nepismene; fotografije informišu brže od pisanih reči i nisu ograničene na jednu grupu ili jezičku granicu.*“<sup>46</sup> dodavši da “*nijedan jezik na zemlji ne govori tako sveobuhvatno kao fotografija.*“<sup>47</sup> Njegova teorija ukazuje na to da fotografija može da predstavi sve kroz svojstvenu univerzalnu formu koja briše sve one granice koje posjeduje jezik. Dakle, fotografija je jedinstvena u tome što može izraziti događaje i situacije bez potrebe za dodatnim objašnjenjima, tako će autor spomenuti i reportažu gdje je “*fotografija univerzalni jezik putem kojeg reportaža donosi događaje snažnije nego što to riječi mogu*”<sup>48</sup>.

---

<sup>44</sup> Mceuen, A. Melissa (1991), *Changing Eyes: American Culture and the Photographic Image, 1918-1941*, (Doctoral dissertation). Louisiana State University, str. 14.

<sup>45</sup> Ibid.

<sup>46</sup> Sander, August, Halley Anne, (1978), *Photography as a Universal Language*, The Massachusetts Review, 19(4), str. 674.

<sup>47</sup> Ibid.

<sup>48</sup> Ivi, str. 676.

Prema Sanderovoj teoriji fotografija je već sama dovoljna da prenese informacije tako da tekst u javnom komiciranju blijedi i gubi svoju funkcionalnost, a na njegovu teoriju se nadovezuje i rečenica autorice Gisele Freund da *“tek kada je sama slika postala priča, fotožurnalizam je zaživjeo.”*<sup>49</sup>

Praksa fotožurnalizma je vezana za rat i ratnu fotografiju zbog što su, kako i objašnjava Michael Griffin, tokom Prvog svjetskog rata, mnogi amaterski fotografi nosili kamere sa sobom dok su služili kao vojnici i mornari. Nakon Prvog svjetskog rata uslijedila je ekspanzija ilustriranih časopisa u Europi koji se zatim šire i u Sjevernoj Americi. Taj uspjeh bio je povezan s rastom i razvojem fotografija, radija, oglašavanja i nacionalne političke propagande. Ilustrirani časopisi i filmske vijesti postali su neizostavni dio svakodnevnog kulture u toliko dijelova svijeta između ratova, da su čak postali neizostavan dio vladine propagande. S obzirom na njihovu sveprisutnost, korištenje fotografija u printanim medijima postalo je rutinsko i očekivano. Fotožurnalizam je uskoro postao uspostavljena praksa, iako se slobodno kretao između konvencionalnih pojmova dokumentarnog izvještavanja, vijesti, informacija, mišljenja, promocije i propagande.<sup>50</sup> Do Drugog svjetskog rata fotožurnalizam se u potpunosti razvio a do vremena kada je Amerika ušla u Vijetnamski rat, razvila se i fotožurnalistička etika koja je promicala ideje da *„fotografija može i treba donijeti dramatične događaje svijeta u domove ljudi i da bi do 1990-ih čak mogao postojati rat uživo na televiziji.”*<sup>51</sup>

Fotožurnalizam je evoluirao u praksu koja obuhvata raznolike aspekte informiranja, ne samo ratne događaje, već i različite druge forme nesreće. Fotoreporteri su postali ključni svjedoci i tumači šireg spektra događaja, često izvan ratnih konteksta. Margaret Bourke-White, fotografisanjem posljedica velike poplave 1937. godine, koja je nastala zbog bujanja rijeke Ohio, pravi jednu od najikoničnijih fotografija za vrijeme Velike Depresije. Fotografija Afroamerikanaca u dugom redu za hranu ispred plakata naslikanih i nasmijanih bijelaca prema autorima Gibbs i Izett predstavlja primjer kako *„ironične fotografije izazivaju kognitivnu disonancu.”*<sup>52</sup>

---

<sup>49</sup> Freund, Gisèle (1979), *Photography & society*, David.R.Godine, Boston, str. 115.

<sup>50</sup> Griffin, Michael (1999), *The Great War Photographs: Constructing Myths of History and Photojournalism* u „Picturing the Past: Media, History, and Photography“, University of Illinois Press, Urbana str. 125.

<sup>51</sup> Ibid.

<sup>52</sup> Gibbs, R. W., Jr., i Izett, C. D. (2005). Irony as Persuasive Communication. u H. L. Colston & A. N. Katz (Ur.), *Figurative language comprehension: Social and cultural influences*, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, str. 142.



*World's highest standard of living/ there's no way like the American way*<sup>53</sup>

Ukoliko prihvatimo teoriju koju Joane Garmendia iznosi u analizi pragmatike ironije, da ironija uvijek inherentno označava kritiku <sup>54</sup> onda kao plod takvog razmatranja, mogli bismo protumačiti fotografiju autorice Bourke White kroz prizmu kritičke sugestivnosti. Afroamerikanci su među stanovništvom Louisvilla bili najviše pogođeni poplavom te su bili primorani primiti pomoć od Crvenog križa. Veliki billboard iznad tijela poredanih crnaca je kreiran i distribuiran od strane NAME (Nacionalna asocijacija proizvođača) koja se oslanjala na slogane kako bi prodala tzv. amerikanizam u isto vrijeme dok su trajale krize kapitalizma.

U autobiografskoj knjizi, Margaret Bourke-White piše: *“Postojala je ironija u činjenici da je red za pomoć stajao pred neprimjerenom pozadinom plakata Nacionalne asocijacije proizvođača (NAM) na kojem je prikazana sretna porodica sa djecom nalik na kerubine, psom i autom, a ispod je pisalo: "Nema načina kao američki način.”*<sup>55</sup>

<sup>53</sup> Preuzeto sa: Life. com, <https://www.life.com/photographer/margaret-bourke-white/>

<sup>54</sup> Garmendia, Joana (2010), *Irony is critical*, Pragmatics & Cognition, 18 (2), str. 397.

<sup>55</sup> Bourke-White, Margaret (1963), *Portrait Of Myself Margaret Bourke White*, Simon & Schuster, New York, str.150.

Historičar umjetnosti John. A. Walker daje najdetaljniju analizu ove fotografije jer navodi određene ideološke implikacije koje ona sadrži. Na prvi pogled, slika obiluje kontrastima koji se pojavljuju među njenim elementima. Ti kontrasti uključuju suprotnosti kao što su razlike između crnih i bijelih osoba, pojedinaca i porodice, ekonomski siromašnih i imućnih, pasivnih i aktivnih figura, brižnih i bezbrižnih subjekata, pješaka i vlasnika automobila, te onih usmjerenih unatrag i onih okrenutih prema naprijed, kao i subjekata koji se nalaze ispod i iznad na slici. Iz Walkerovog teksta izvode se sljedeće ključne tačke njegove analize :

- 1. Fotografija Margaret Bourke-White ističe dvije tačke: rasizam i ekonomska eksploatacija.**
- 2. Plakat zanemaruje postojanje milijuna crnaca u Americi, sugerirajući ekskluzivnost bijelih kao predstavnika "američkog načina života."**
- 3. Podjela fotografije na dva dijela, na dva odvojena svijeta, prikazuje društvenu podjelu između rasa, tj. segregira crnce od bijelih. (U to vrijeme, Louisville je bio segregirani grad.)<sup>56</sup>**

Prema riječima Walkera, fotografkinja je zapravo brzo prepoznala priliku za “*socijalnu svijest*”<sup>57</sup> s obzirom na svoje prethodno iskustvo dokumentiranja siromaštva na jugu sa Erskineom Caldwellom. Fotoesej unesrećenih poplavom iz 1937. godine u časopisu Life je posebno istaknuo loše uvjete Afroamerikanaca tokom poplave ali i prikazao duboko ukorijenjene društvene nepravde. U kontekstu ovog fotografskog eseja i izdanja, koji bilježi subverzivnu paradigmu između naslikanih bijelaca i poretka afroameričke zajednice, ističu se i fotografije beskućnika i zatvorenika, većinskih predstavnika crne rase, angažiranih u konstrukciji povišenih nasipa uz rijeku Mississippi. U izdanju Life časopisa<sup>58</sup> se na kraju i iznosi da je tadašnji predsjedavajući E.W. Hale, motiviran izvanrednom suradnjom i doprinosom zatvorenika crne rase, donio odluku o reviziji kazni za svih petsto zatvorenika afroameričkog porijekla koji su bili ključni faktor u očuvanju stabilnosti rijeke.

---

<sup>56</sup> Walker, A. John (1978), *Reflections on a photography by Margaret Bourke-White*, Creative Camera, 167, str. 153.

<sup>57</sup> Ivi, str. 150.

<sup>58</sup> Life (1937), *The flood leaves its victims on bread line*, 2 (7) str. 9. Dostupno na : <https://books.google.ba/books?id=WFEEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q=flood&f=false>

### 3.2. Oslobođenje koncentracionog logora Buchenwald

**Ako je postojala godina kad je fotografija svojom snagom definiranja, a ne samo pukog bilježenja najgnusnije stvarnosti nadmašila sve složene pripovjedne žanrove, to je zasigurno bila 1945. godina: fotografije snimljene u aprilu i početkom maja u Bergen-Belsenu, Buchenwaldu i Dachauu prvih dana po oslobođenju tih logora...”<sup>59</sup>**

Benjamin Walter u svom tek posthumno objavljenom eseju “Theses on the Philosophy of History” kada govori o historicizmu i historijskom materijalizmu navodi i sljedeću rečenicu: *“Za svaku fotografiju prošlosti koju sadašnjost ne prepozna kao svoju vlastitu brigu, prijeti nestanak bez povratka”*<sup>60</sup>. Walter u svom tekstu koji je dio knjige “Illuminations” postavlja pitanja o vizualnoj memoriji i raspravlja o ulozi takvog pamćenja u kontekstu pojave **ratne grozote** (engl. atrocity) dvadesetog stoljeća. Kako i navodi autorica Velinov, koja se oslanja na Džudit Batlerovu tvrdnju o analognom postojanju fotografije i grozote, *“fotografija je dio ideje grozote, ona pruža činjenice koje su nužni aspekt istine o takvim događajima”*.<sup>61</sup> A u okviru ratnih grozota, upravo fotografije iz koncentracionih logora postaju dio kolektivne vizualne memorije, fotografije predstavljaju dokaz o prošlom događaju iz kojeg učimo i posmatramo u budućnosti. O dimenzijama vremena unutar fotografije govore Lynteris i Prince kada kažu da fotografija uključuje *“složenu temporalnost kao prošli događaj, sadašnji resurs i buduću orijentaciju”*.<sup>62</sup>

Jednako tako, oslanjajući se na teorije iz knjige “Mimezis i konstrukcija” Sadudina Musabegovića, o dinamičnoj strukturi fotografije govori i Musabegović u svom radu “Moć tehnike i odsustvo čovjeka” kazavši: *“U samoj fotografiji je, i pored njenog nepokretnog identiteta, sam sliv u čijem toku se susreću prošlost, sadašnjost, a onda i budućnost, te se prepliće mimetička aktivnost-činjenje techne, a iz pozadine se pojavljuje: proizvođački poiesis.”*<sup>63</sup>

---

<sup>59</sup> Susan Sontag (2005), *Prizori tuđeg stradanja*, Algoritam, Zagreb, str. 23.

<sup>60</sup> Walter, Benjamin (1968), *Theses on the Philosophy of History* u *Illuminations*, Schocken Books, New York, str. 255.

<sup>61</sup> Velinov, Marija (2020), Fotografije "Sonderkomanda" kao neposlušni akt viđenja. *Kultura*, 169, str. 331.

<sup>62</sup> Lynteris, Cristos, Prince, Ruth (2016), *Anthropology and Medical Photography: Ethnographic, Critical and Comparative Perspectives*, *Visual Anthropology*, 29(2), str. 105.

<sup>63</sup> Musabegović, Senadin (2022), *Moć tehnike i odsustvo čovjeka* u “Sado”, Sarajevo, Univerzitet u Sarajevu, str.183.

Tretiranje fotografije kao dokazom o grozoti postaje značajnije kada se uzme u obzir da je čin fotografisanja zatvorenih Jevreja, od strane eksternih subjekata, u koncentracionim logorima bilo zabranjeno. Nacisti su održavali vlastite fotografske radionice i imali jedini pravo na posjedovanje fotoaparata. Međutim, prema samom kraju rata, izvršili su spaljivanje vlastitih arhiva. Stoga, Didi Huberman u knjizi "Immagini malgrado tutto" navodi "*Fotografija je čvrsto povezana s vizualnim doživljajem i sjećanjem, posjeduje izuzetnu moć širenja.*"<sup>64</sup> Iako su nacisti pokušali uništiti veliki broj fotografija, desile su se određene okolnosti koje mogu svjedočiti o atrocitetu koncentracionih logora.

Jedna od njih je ta što su zatvorenici uspjeli sačuvati jedan broj dokumenata, a druga je priliv američkih i britanskih fotoreportera u trenutku oslobađanja nacističkih logora. Didi Huberman će zbog toga govoriti o posebnom nagonu fotografije, a to je taj da se "*suprotstavi svakoj namjeri nestanka*"<sup>65</sup>. Neki od poznatih fotografa koji su zabilježili oslobođenje koncentracionih logora su Margaret Bourke-White, David Scherman, George Rodger, Lee Miller, John Florea i Wiliam Vandivert. Margaret Bourke-White je 1945. godine s američkom vojskom pod palicom generala Pattona kročila u Buchenwald samo dva sata nakon što su ga nacisti napustili. Buchenwald koji se nalazi na periferiji Weimara je bio prvi veliki koncentracioni logor kojeg su Amerikanci oslobodili, a general Patton je naredio svojim zastupnicima da okupe hiljade njemačkih civila i građana da svjedoče o tome što su njihovi vladari uradili samo par kilometara od njihovih kuća. Generalova vojska je okupila dvije hiljada građana Weimara, Bourke White u autobiografskoj knjizi govori kako su okupljeni građani izjavljivali "*Mi nismo znali, mi nismo znali.*"<sup>66</sup>

Bourke-White će nastaviti i reći :

**...a znali su. Vidjela sam i fotografirala sam gomile golih, beživotnih tijela, ljudske kosti u pećima, žive kosture koji bi umrli sljedeći dan jer su predugo čekali oslobođenje. Korištenje kamere je bilo skoro kao olakšanje. Kamera je postavila barijeru između mene i užasa ispred mene.** <sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> Didi- Huberman, Georges (2005), *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Conina Editore, Milano, str. 39.

<sup>65</sup> Ivi, str. 38.

<sup>66</sup> Bourke-White, Margaret (1963), *Potrait of myself*, Simon and Schuster, New York, str. 258.

<sup>67</sup> Ibid.





*Buchenwald liberation, 1945.* <sup>68</sup>

Vicki Goldberg ističe da su ove fotografije imale ključnu ulogu u uvjeravanju Amerikanaca da prihvate postojanje nacističkih zločina, s obzirom na to da su novine i vlast pažljivo suzbijale priču o logorima, te je tako javnost jedva i shvatala puni užas tzv. “konačnog rješenja židovskog pitanja”. Putem vijesti, publici koja je bila zanimala od straha, prikazivani su logori poput Buchenwalda, Belsena i Dachau, čije su fotografije zauvijek ostale urezane u sjećanju. <sup>69</sup>

Fotografije Margaret Bourke-White su imale dvostruku funkciju, služile su kao dokumentarni izvještaji i ali i kao substantivni elementi dokaznog materijala za zločine počinjene tokom rata, budući da su njene fotografije iz koncentracijskih logora kasnije poslužile kao materijalni dokazi tokom sudskih procesa u Nürnbergu.

---

<sup>68</sup>Preuzeto sa: <https://finwise.edu.vn/photos-of-1693621814078709/>

<sup>69</sup> Goldberg, Vicki (1986), *Margaret Bourke-White : a biography*, Harper and Row, New York, str. 290.



U eseju "Photography as evidence of the Holocaust", historičarka Sybil Milton navodi kako fotografije "Life" fotografa George Rodgera i Bourke-White izražavaju simboličku stvarnost koja nam djelomično pomaže razumjeti razmjere Holokausta.<sup>70</sup>

Kasnije će fotografiju "Buchenwald liberation", koju je Bourke-White originalno snimila, umjetnik Alan Schechner iskoristiti, tačnije, aproprirati. gdje će postavljajući svoj lik među tijela jevrejskih zatvorenika uputiti kritiku o odnosu koji danas imamo sa sjećanjem i prošlosti. Ovakav proces preuzimanja i apropriranja fotografije iz prošlosti i postavljenje iste u savremeni kontekst možda predstavlja jedan od načina sa kojima se sa prošlošću jasnije suočavamo, a ka budućnosti svjesnije koračamo.

Susan Sontag ukazuje na to da "u vrijeme prvih fotografija iz nacističkih logora nije bilo ničeg banalnog"<sup>71</sup>, te da je nakon desetina godina došlo "tačke zasićenosti".<sup>72</sup> Sontag zapravo naznačuje da je javnost postala manje reaktivna na takve fotografije zbog stalnog izlaganja njihovoj prisutnosti. "Tačka zasićenosti" koju autorica spominje se može ticati i evolucije ljudske percepcije u kontekstu vizualnih prikaza strašnih događaja.

Brink Cornelia u svom radu prenosi riječi Roberta Abzuga kojima on najavljuje da je nakon oslobođenja koncentracionih logora 1945. godine i nakon objave fotografija istih došlo do "gubitka nevinosti". Azburg to navodi sljedećim riječima: "Čini se kao da je u proljeće 1945. svijet izgubio određenu nevinost, a vizualni ostaci tog razdoblja postali su lajtmotiv naših reakcija na sve što nam se prikazuje."<sup>73</sup> S fotografijama užasa iz logora ili kako Arendt navodi s "vizualnim ostacima" takvih dešavanja svijet se za čas suočio s zlom koje su nacistički režim i koncentracioni logori predstavljali. Fotografije i dokumenti koji su zabilježili te užase postali su ključni za reakcije na bilo kakve nove događaje, situacije ili nasilje kojima smo svjedoci, takve fotografije su postale referenca za emocionalne i moralne reakcije prema drugim oblicima patnje i zla širom svijeta.

U prevaziležanju tzv. Sontagine "tačke zasićenosti" i „gubljenja nevinosti“ koju spominje Brik, će možda upravo poslužiti primjer rada Alana Schechnera o kojem će riječi biti kasnije.

---

<sup>70</sup> Milton, Sybil (1999) *Photography as evidence of the Holocaust*, History of Photography, 23 (4), str. 310.

<sup>71</sup> Sontag, Susan (2005), *op.cit.*, str. 28.

<sup>72</sup> Ibid.

<sup>73</sup> Brink, Cornelia (2000), *Secular Icons: Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps, History and Memory*, 12 (1), str. 136.

### 3.3. Podjela i nezavisnost Indije

**S dolaskom nezavisnosti Indije, svijet je imao priliku gledati najrjeđi događaj u historiji naroda: rođenje blizanaca. Bilo je to rođenje popraćeno sukobima i patnjom, ali smatram se sretnom što sam svjedočila i mogla dokumentirati historijske rane dane ove dvije nacije: Indije i Pakistana.** <sup>74</sup>

Indija je doživjela svoju nezavisnost od Britanije u avgustu 1947. godine nakon čega je uslijedilo rađanje dvije nezavisne države sa statusom dominiona: Indijska Unija i Pakistan. Bourke-White je provela gotovo devet mjeseci u Indiji, posjećujući metropolitanske centre poput Mumbaja, Delhija i Kalkute, kao i gradove poput Simle i Amritsara i manja područje Sjeverne i Južne Indije. Geraldine Forbes tvrdi da su fotografije Bourke-White, nastale tokom njenog boravka u Indiji, postale najprepoznatljivije fotografije vezane uz particiju, i to najviše zato što su najčešće korištene u člancima, knjigama i filmovima koji se bave ovim historijskim događajem. <sup>75</sup>

Po dolasku nezavisnosti, izbili su sukobi između Hindusa, sikha i muslimana te je uslijed vjerskih progona došlo do masovne migracije gdje se broji preko milion ubijenih ljudi, više od osamnaest miliona raseljenih i sedamdeset hiljada silovanih žena. Budući da je iz tog razdoblja indijske particije sačuvano vrlo malo fotografija, one koje je stvorila Bourke-White postaju iznimno važni dokumentarni artefakt te u narativima o particiji predstavljaju značajne kulturne potvrde o tragedijama koje se zadesile ogroman broj ljudi. Kao dio vizualnog sjećanja o particiji, fotografije se pojavljuju ponajviše kao dio nacionalnih izložbi o indijskoj historiji i u školskim knjigama.

Indijski autor Bhullar primjećuje da vizualna dokumentacija ovog historijskog događaja nije dobila istu pažnju i kritičku analizu kao književnost i film, te nastoji da ukaže na važnost vizualne naracije i reprezentacije kao dodatni produžetak jezika borbe, nasilja i otpora. <sup>76</sup> Bhullar se stoga u povezivanju dokumentarne fotografije s opširnijom disciplinom Studija Particije služi fotografijama Bourke-White.

---

<sup>74</sup> Bourke-White, Margaret (1949), *Halfway to Freedom*, Asia Publishing House, Bombay, str.15.

<sup>75</sup> Forbes, Geraldine (2019), *Margaret Bourke-White, Partition for Western Consumption* u *Reappraising The Partition of India*, Readers Service, Howrah, str. 3.

<sup>76</sup> Bhullar, Dilpreet (2012) *The Partition of the Indian Subcontinent Seen through Margaret Bourke-White's Photographic Essay 'The Great Migration: Five Million Indians Flee for Their Lives'*, *Indian Journal of Human Development*, 6(2), str. 305.

Fotografije za vrijeme particije Bourke-White bilježi u knjizi "Halfway to Freedom", a pored fotografija, knjiga sadrži i detaljne opise putovanja do Indije i događaje tokom boravka. Posmatrajući cjelokupnu produkciju iz ovog perioda, Bourke-Whiteine temeljne teme u fotografijama obuhvataju migraciju i smrt.

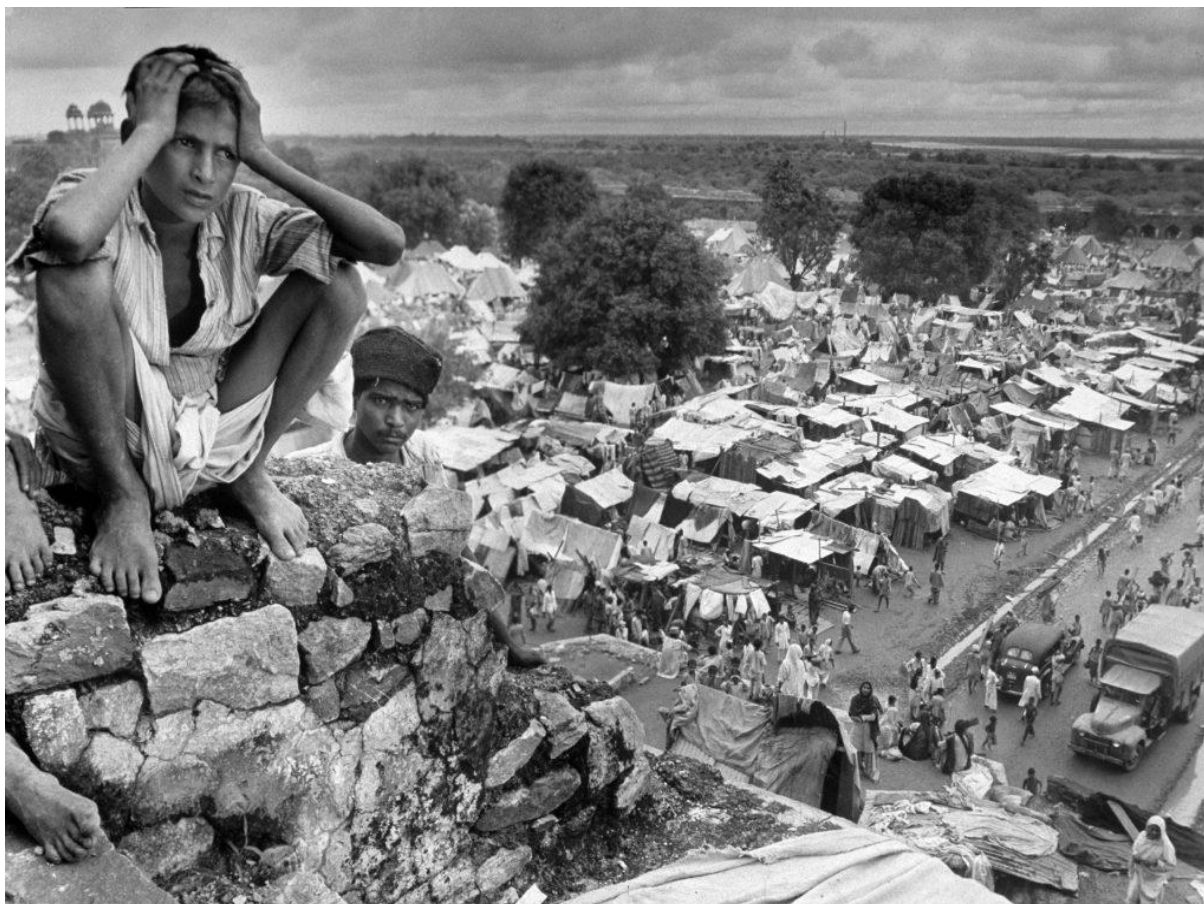
U fotografijama iz perioda particije, Bourke-White zauzima ili ugao u nivou očiju (eye level angle) ili fotografiše iz žablje perspektive (low angle shot), tako autorica Naeem Asma govori da upravo kroz odabir uglova iz kojih fotografiše teme smrti, gubitka, rezignacije - fotografkinja izražava saosjećanje.<sup>77</sup> U jednoj od najpoznatijih fotografija particije, Bourke-White prikazuje dječaka koji svoje ruke drži na glavi kao izraz straha zbog svega onog što se dešava iza njega u nizini. U prednjem planu on je na visini urušene tvrđave koja je bila imigracioni kamp, a sada više nije to i ostali su samo komadi zidina, a u zadnjem planu su njegovi sugrađani u improvizovanim šatorima koji pokušavaju da pobjegnu i prežive. Bhullar objašnjava da u fotografiji, Bourke-White prikazuje *"kako periferni fenomeni mogu premjestiti logiku centra. Fotografija postaje simbolički teatar u kojem arhitektonski dizajni ističu humanu osjećajnost."*<sup>78</sup>

Preplašeni dječak i pozadina predstavljaju izvjesnu uspoređujuću strukturu, na svojevrsan način simboliziraju komparaciju pojedinca i mase, individualnog straha i izbjegličke, masovne krize. Njegova pozicija na zidinama dodatno pojačava osjećaj opasnosti i nestabilnosti, reflektirajući tako i nestabilno društveno stanje izazvano nasiljem i neredima u državi.

---

<sup>77</sup> Naeem, Asma (2017), *Partition and the Mobilities of Margaret Bourke-White and Zarina*, American Art, 31(2), str. 84.

<sup>78</sup> Bhullar, Dilpreet (2012), *op.cit.*, str. 303.



*Dječak na zidu tvrđave Purana Qila u New Delhiju.<sup>79</sup>*

Fotografisani dječak se ne nalazi u konfrontirajućem odnosu s svojim sugrađanima, naprotiv, dječak na fotografiji postaje simbolički predstavnik svih nesretnih sudbina unutar tih privremenih naselja. Autorica Naeem primjećuje da i Bourke-White u ulozi fotografa dijeli istu stijenu s dječakom, a time ujedno otkriva i svoju ličnu društvenu agendu. Prema autorici Naeem, simpatije Margaret- Bourke-White bile su usmjerene prema pojedincima iz Indije koji su se borili protiv kolonijalnih sila.<sup>80</sup> Časopis Life je odlučio objaviti samo neke fotografije particije, dok je Margaret Bourke-White veći izbor fotografija iz Indije uvrstila u knjigu i ispratila dugim tekstualnim opisima. Jedna od fotografija, koju Life odlučuje objaviti je i fotografija roditelja koji ukopavaju svog dječaka koji je umro od gladi. Bourke-White upisuje žrtve sukoba i masovne imigracije, objašnjava njihovo porijeklo, njihov put i otkriva njihov identitet. U tom činu, rad Margaret Bourke-White dodatno postaje element sjećanja i dokaz o teškoj borbi do nezavisnosti.

<sup>79</sup> Preuzeto sa: Life.com, <https://www.life.com/history/margaret-bourke-white-great-migration/>

<sup>80</sup> Naeem, Asma (2017), *op.cit.*, str. 84.

Časopis Life je demonstrirao površnu analizu indijske problematike, zanemarujući kritičko sagledavanje izazova s kojima se Indija suočavala tokom borbe za nezavisnost. Odsutnost dublje refleksije u publikaciji iz 1947. godine je rezultirala intervencijom Margaret Bourke-White, koja je kroz svoje djelo "Halfway to Freedom" premostila te praznine, pružajući sveobuhvatnu fotografsku i tekstualnu analizu, koja je istovremeno osvijetlila i nijanse izazova s kojima su se suočavali različiti narodi.

Jedna od neuvrštenih priča u Life-u je priča iz Južne Indije koja je tada bila uporište sistema kasti. Bourke-White je posjetila tvornice kože u Madrasu (sadašnji Chennai), u kojem su radili pripadnici najnižeg sloja kasti, a s obzirom na to da niko nije htio raditi s kožom mrtve krave, taj posao je pripao njima. Poznati još kao "untochables", pripadnici najniže kaste su slijedili zanimanja svojih predaka, te su tako i fabrike kože bile ispunjene djecom koja su svoja tijela uranjala u jame vapna, vapno im je ranjavalo kožu te su se zbog toga djeca suočavala s ozbiljnim deformacijama na svom tijelu. Smrtonosan i opasan posao su djeca izvršavala bez ikakve osnovne zaštite ali i bez ikakvog zakona koji bi ih zaštitio, uprkos ustavu koji je nalagao da se zabrani rad djece na opasnim mjestima. Nažalost, tvornice za preradu kože su izbjegle status "opasnih". Bourke-White je osudila ne samo eksploataciju djece i neprihvatljive radne uvjete, već je također istaknula dublje društvene probleme, poput rasne segregacije, uspoređujući teške životne okolnosti ovog naroda s lošim statusom afroameričke zajednice u Americi. U međuvremenu, predstavnici sindikata radnika kožare su se borili da svi radnici dobiju zaštitne rukavice i maske.

Posmatrajući fotografije ratnih zločina i ljudskih nesreća u vremenu koje Griselda Pollock naziva "medijalizirana kultura", a koja predstavlja kulturu koja širi dehumanizirajuće agonije u naše domove posredstvom televizije i novina, čime patnja postaje glavni subjekat takve kulture<sup>81</sup>, fotografije na jedan način i globaliziraju patnju i postavljaju je kao roba, koja se troši svakim gledanjem. Barbie Zelizer, primjerice, govori da su tokom balkanskih ratova američki mediji obustavili publikaciju ratnih fotografija u novinama jer su fotografije iz Bosne izazivale reminiscencije na užase genocida u Ruandi, gdje se sposobnost apsorpcije takve noćne more gotovo u potpunosti isključila..<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Pollock, Griselda (2012), *Photographing atrocity: Becoming Icon?*, u "Picturing atrocity : photography in crisis", Reaktion Books, London, str. 71.

<sup>82</sup> Zelizer, Barbie (1998), *Remembering to forget : Holocaust memory through the camera's eye*, University of Chicago Press, Chicago, str. 219.

Stoga, Zalizer u svojoj knjizi daje odgovor da se kroz fotografije “*možemo prisjećati ranijih zločina kako bismo zaboravili ove savremene.*”<sup>83</sup> Jedan od inherentnih elemenata fotografije je sposobnost da prikaže glasove civilnog društva. Fotografije prenose glasove onih čije patnje odbijamo vidjeti ili čuti, fotografi time postaju glasnogovornici i svjedoci takvih glasova, Zalizer navodi da fotografije kao svjedočanstva o zločinama predstavljaju i specifičan oblik kolektivnog pamćenja a posmatrati ta svjedočanstva sugerira i preuzimanje odgovornosti za takve događaje.<sup>84</sup> Fotografije zločina već kao da same u sebi sadrže poziv, apel za pravdom i pomoći, apel za ne zaboravljanje.

Fotografije pokazujući samo jednu figuru, individuu ili jednu grupu zajednice imaju moć da stvore kolektivno pamćenje, takve fotografije koje nose marker “ikonične fotografije” su zapravo ključno djelo fotožurnalizma. Kako se kolektivno pamćenje sve više oblikuje pomoću vizualnih medija, tako ikonične fotografije postaju sredstvo za prenošenje značenja i postavljanje okvira perspektive putem kojih buduće generacije uče o sebi i svojoj prošlosti.

Na jednak način, iako često izvan svijesti samih autora fotografija, Bourke-White stvara ikonične vizualne prikaze. Njena slika reda Afroamerikanaca koji čekaju pomoć Crvenog križa, označava kolektivno iskustvo poplave koja je poharala Louisville. S druge strane, prikaz dva Afrikanca sa šljemovima postavljenih kao individualizirani entiteti zrcali kolektivno iskustvo početka aparthejda. Fotografija mršavih zatvorenika u koncentracionom logoru Buchenwald koji upiru pogled u objektiv fotoaparata postaje ikonična reprezentacija trenutka oslobođenja nacističkog logora.

Način na koji konstruiramo pojedine historijske događaje često je usko povezan s vizualnim materijalima iz tog vremena, posebno fotografijama. Fotografije čak nadmašuju tekstualne izvore svjedočenja dok imamo neizbježnu tendenciju da fotografijama vjerujemo. Fotografije smatramo „stvarnim“, „realnim“ i „vjerodostojnim“, možda zato i najčešće bivaju sklone manipulaciji.

---

<sup>83</sup> Ivi, str. 227.

<sup>84</sup> Ivi, str. 10.

## 4. Dorothea Lange

"Dobra fotografija nije sama objekt, posljedice fotografije su objekt."<sup>85</sup>

Dorothea Lange je započela svoju fotografsku karijeru 1918. godine radeći u fotografskim studijima gdje su joj prvi klijenti dolazili iz svijeta glume, mode, umjetnosti i kulture. Ipak, najznačajnije radove pravi onda kada se berza srušila i firme se zatvorile čime je došlo do naglog porasta nezaposlenosti. Sa dolaskom Velike depresije, veliki broj ljudi je ostao bez domova lutajući ulicama u potrazi za hranom i novim domom. Gledajući porazne scene s svog prozora, Lange izlazi na ulice kako bi pažljivo posmatrala ljude čiji su životni uvjeti jasno odražavali društvene promjene tog vremena, tada počinje da se bavi dokumentarnom fotografijom i postaje fotografkinja "*svih ljudi*".<sup>86</sup>

Njena prva dokumentarna fotografija, nastala je 1933. godine, fotografisanjem čovjeka okrenutog od mase koji čeka u redu kojom Lange upućuje ličnu, prekrivenu društvenu kritiku, kako navodi autor Peeler. Lange šalje poruku da "*milostinja ne može umiriti bijes, i da bi društvo uskoro moglo skupo platiti ako ne zadovolji potrebe ljudi poput ovog čovjeka.*"<sup>87</sup> Pomenuta fotografija pod nazivom "White Angel Breadline" je, šireći se masovnim medijima, uspjela da pozove građane San Franciska na generalni štrajk. Iako štrajk na koncu nije postigao planirane rezultate, on je predstavljao izrazito kontroverzan događaj u eri obilježenoj dubokim društvenim nemirima i konfliktima. Generalni štrajk nezadovoljnih građana je poslovna zajednica San Franciska doživjela kao mogući početak revolucionarnih promjena. Lange se pridružila demonstracijama i protestima za bolje plate i uvjete rada te napravila fotografije koje su bile odraz društvene napetosti i borbe za radnička prava. Lange je ubrzo postala saradnik fotografske i umjetničke grupe f/64 čiji su kreatori bili Ansel Adams i Willard Van Dyke, a izlažući u njihovim prostorijama, njene fotografije bivaju uočene od strane Paul Taylora s kojim je nastavila saradnju za FSA.

---

<sup>85</sup> Whistorn, Spin Anne, Lange, Dorothea (2008), *Daring to Look Dorothea Lange's Photographs and Reports from the Field*, University of Chicago Press, Chicago, Str. 5.

<sup>86</sup> Meltzer, Milton (1985), *A Photographer's Life*, Viking Kestrel, New York, str. 63.

<sup>87</sup> Peeler, D. David (2008), *Hope Among Us Yet Social Criticism and Social Solace in Depression America*, University of Georgia Press, Georgia, str. 63.





*White Angel Breadline, San Francisco, 1933.*<sup>88</sup>

Najpoznatija djela Dorothee Lang su nastala između 1935. i 1945., tokom tog razdoblja, fokusirala se na dokumentiranje učinaka Velike depresije na ruralnim područjima zapadnih i južnih dijelova Sjedinjenih Država u okviru programa Farm Security Administration pod vodstvom Roya Strykera. Kasnije je također fotografirala interniranje Japanaca tokom Drugog svjetskog rata, no ove su fotografije bile cenzurirane od strane američke vlade jer je Lange osudila neopravdanu i rasističku politiku. Kao oštra kritičarka rasizma i segregacije, više od bilo kojeg drugog člana FSA, u svoje fotografije je ubrojala profile ljudi različitih rasa. Pored nje se i Gordon Parks, jedini crnac u FSA, također isticao u borbi protiv rasnih stereotipa.

---

<sup>88</sup> Preuzeto sa: <https://www.sfmoma.org/artwork/63.19.126/>



Linda Gordon otkriva da je Lange bila “*prva anglosaksonska fotografkinja koja je uključila ljude meksičkog, filipinskog, japanskog i kineskog porijekla u svoj portret Amerike.*”<sup>89</sup> Posmatrajući Langin rad, posebno osvrćući se na rad farmera tokom Velike Depresije, u svom tekstu o društveno dokumentarnoj fotografiji, autor Steven Street navodi da je upravo Dorothea Lange ključna u definiranju novog načina fotografiranja koji je pružio najtrajniji model inovativnog društvenog dokumentarnog rada.<sup>90</sup>

Ovakav inovativni društveni fotografski rad, u kojem se promicala raznolikost i inkluzivnost u portretiranju američkog društva, ali i koji je iznjedrio značajna rješenja za društvene probleme je kod Dorothee Lange posebno vidljiv u produkciji nastaloj za vrijeme rada u FSA i WRA (War Relocation Authority) kada nastaju njene najkoničnije fotografije dijelom zbog toga što sadrže moćne prikaze i simbole, a dijelom zbog toga što se bave dubokim problemima društva.

Samo par mjeseci prije nego što će se uključiti u projekat FSA, u saradnji s Paul Taylorom, Lange je uspjela prva da dokumentira rapidni dolazak migranata u Kaliforniju. Fotografije koje je Lange snimila 1935. godine su stigle do vladinih zvaničnika, koji su vidjevši improvizovana skloništa američkih farmera i izuzetno loše uvjete za život, odlučili poslati novac kako bi se izgradili kampovi u mjestima koja su farmeri naseljavali. A upravo su fotografije dokumentirane od strane Lange i prateći tekstovi Paula Tylora odigrali ključnu ulogu u toj uspostavi sanitarnih kampova.

Jedan od sličnih, recentnijih slučajeva je projekat izraelskog fotografa Jonothana Torgovnika koji je 2006. godine otputovao u Istočnu Afriku s namjerom da fotografiše i intervjuiše žene koje su bile žrtve silovanja tokom genocida u Ruandi kao i djecu rođenu kao posljedicu tih zločina. Fotografije je objavio u njemački časopis Stern u Njemačkoj kako bi cilj o prikupljanju novca za obrazovanje te djece stigao do što većeg broja ljudi. Ubrzo se i Telegraph pridružio naporima, a Torgovnik je osnovao fondaciju koja podržava obrazovanje djece, žena i njihovih porodica. Do sada je Fondacija pružila pomoć osam stotina porodica.

Oba slučaja, koristeći se riječima Borgea, su “*dokaz da ako dokumentarna fotografija izaziva emocije, može potaknuti akciju.*”<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> Gordon, Linda (2006), *The Photographer as Agricultural Sociologist*, The Journal of American History, 93(3), str. 7

<sup>90</sup> Street, S. Richard (2006), *Lange's Antecedents: The Emergence of Social Documentary Photography of California's Farmworkers*, Pacific Historical Review, 75(3), str. 387.

<sup>91</sup> Borge, Michelle (2022), *op.cit.*, str. 38.

#### 4.1. Ikonična fotografija i “Migrant Mother” kao univerzalni simbol borbe

Dorothea Lange se pridružila FSA 1935. godine i radila je za projekat do 1939. godine. Autor Szto u svom članku o američkoj dokumentarnoj fotografiji navodi da je “značajna prednost fotografija FSA projekta bila kako su izazvale percepciju društvenog blagostanja u Americi”, te da su ove fotografije “ušle u američku svijest kako bi pozitivno promijenile društvene i političke zablude o inicijativama New Deala.”<sup>92</sup> Najpoznatiji članovi FSA su bili i Walker Evans, , Arthur Rothstein, Ben Shahn, Russell Lee, Gordon Parks i Esther Bubley a njihove fotografije su značajno utjecale na kulturno razumijevanje depresije i povrh svega, potrebe za državnu intervenciju. Cilj FSA je bio da demonstrira vizualni zapis američkog društva i uslove naroda zahvaćenim ekonomskom i poljoprivrednom krizom, a projekat je zapravo nastao kao rezultat potrebe za reformom u pogođenim sektorima. Unutar projekta, Dorothea Lange je dokumentirala migraciju američkih farmera koji su pretrpjeli posebne posljedice Velike depresije. Porodice su bile prisiljene da migriraju na Zapad jer su cijene poljoprivrednih proizvoda opale, potom jer su oluje uništile plodno tlo (termin poznat kao “Dust Bowl), i jer je razvoj mašina zamijenio ljudski rad. Migrant Mother nije postala samo najpoznatija fotografija Dorothee Lange, već najpoznatija fotografija Velike Depresije. Dorothea Lange je ugledavši majku s četvero djece ispod šatora u kampu Nipomo odlučila napraviti čak šest fotografija tog prizora, ali samo jedan od njih postaje ikoniziran- onaj koji prikazuje majku sa njeno dvoje djece. Hariman i Lucaites definiraju ikonične fotografije kao :

**(1) Fotografske slike koje se pojavljuju u printanim, elektroničkim ili digitalnim medijima, (2) široko su prepoznate i pamćene, (3) smatraju se prikazima historijsko značajnih događaja, (4) aktiviraju snažno emocionalno prepoznavanje ili reakciju i (5) reproducirane su u različitim medijima, žanrovima ili temama.**<sup>93</sup>

Migrant Mother ispunjava sve uslove “ikoničnosti” fotografije, te je autori Hariman i Lucaites u knjizi poredi s Dubeddovom fotografijom “The Square Kiss”, upravo jer obje kao “ikonične fotografije” uokviravaju priču u kojoj je “očaj pretvoren u nadu, individualna ranjivost zamijenjena je veseljem i slavljem; prirodna oskudica i emocionalna pustoš zamijenjeni su uzletima duhova koji probijaju javne inhibicije.”<sup>94</sup>

<sup>92</sup> Szto, Peter (2008), *op.cit.*, str. 106.

<sup>93</sup> Hariman, Robert, Lucaites L. John, (2007), *No caption needed : iconic photographs, public culture, and liberal democracy*, University of Chicago Press, Chicago, str. 27.

<sup>94</sup> Ivi, str. 52.

Zabrinuto lice majke i dvoje djece sklonjenog pogleda je za autoricu Zwirn prikaz kako *“jedna pojedinačna osoba predstavlja muku mnogih sličnih njoj; svjedoci smo njenih briga u vezi neizvjesne budućnosti dok se seli iz jednog doma u drugi u potrazi za poslom kako bi podržala svoju porodicu.”*<sup>95</sup> Slično će i Hariman i Lucaites interpretirati kazavši da fotografija komunicira *“sveprisutan i paralizirajući strah koji je široko priznat kao ključna karakteristika Depresije i koji su doživljavali mnogi Amerikanci, bez obzira na njihov prihod.”*<sup>96</sup>

Iako fotografija "Migrant Mother" doživljava niz interpretacija, rekontekstualizacija, aproprijacija, što će biti razmotreno kasnije, najrasprostranjenija interpretacija usmjerava se na usporedbu s prikazom Djevice Marije i malog Isusa. Zapravo religijska konotacija je prisutna jer fotografija u svom kompozicijskom i sadržajnom pristupu slijedi tradicionalne prikaze Djevice Marije s djetetom koje su stoljećima prisutne u zapadnom slikarstvu. Najdetajniju analizu ove fotografije kao religijske aluzije na Bogorodicu i dijete daju autori Hariman i Lucaites čije se analiza zapravo temelji na mišljenju da fotografija "Migrant Mother" govori o klasi, da fotografija izaziva i simpatije i saosjećanje, i da potiče na pomoć koja prelazi društvene granice.<sup>97</sup>

Nakon što su fotografije "Majke Migrantice" objavljene 1936. godine u časopisu "San Francisco", upućeno je oko 9.071 kilograma hrane na kamp radnika u kojem je bila majka s djecom. Međutim, kako je majka s djecom preselila u drugi kamp, pomoć nije stigla do nje. Druga situacija je, pak, vezana isključivo za pomoć fotografisanoj majci, čiji se identitet otkriva tek sedamdesetih godina. Florence Thompson, fotografisana majka, iako nije bila sretna s činjenicom da je njena fotografija objavljena i javno dijeljena, ipak je uspjela ponovo aktivirati javnost i posmatrače. Pet godina nakon što je Florence javno objavila svoj identitet, doživjela je udar zbog kojeg je izgubila mogućnost govora, a kako se već borila s rakom, troškovi liječenja su bili preveliki. Porodica Florence Thompson je zatražila pomoć u prikupljanju novca za lijekove i medicinska sredstva. Zajednica je ubrzo nakon toga odgovorila i reagovala donacijama gdje se skupilo čak 30.000 dolara finansijske pomoći.

---

<sup>95</sup> Zwirn, G. Susan (2004), *Instructional Resources: Men and Women at Work: The Portrayal of American Workers by Three Artists of the 1930s and 1940s*. Art Education, 57(2),. str. 29.

<sup>96</sup> Hariman, Robert, Lucaites L. John, (2007), *op.cit.* str. 55.

<sup>97</sup> Ibid.

Langina "Majka Migrantica" je izazvala aluziju na Bogorodicu i malog Isusa pri čemu je fotografija vremenom dobila i naziv „Migrant Madonna“, ona je tako postala i univerzalni simbol patnje jednog vremena jer je fotografija govorila univerzalnim jezikom zapadnog, evropocentričnog društva ili čak američko-centričnog?! Da li bi posmatrači i vlada jednako reagovali na fotografiju da je umjesto bjelkinje bila prikazana majka crnkinja s svojim djetetom ili da je majka pripadala domorodačkim narodima, da li bi tada fotografija uopće vodila ka kršćanskoj ikonografiji? Da li Langina fotografija postaje ikonična jer priziva Madoninu majčinsku, nesebičnu ljubav i nevinost kao i one kršćanske ideale poniznosti i skromnosti? „Majka Migrantica“ postaje „Madonna“ radničke klase, ona koja predstavlja borbu bijelih majki, ona koja biva iznad drugih majki drugih rasa i nacionalnim i etničkim grupama, dok iznad nje bivaju moćne strukture od čije pomoći zavisi. Ono što ova fotografija iziskuje je da se pitamo da li na fotografije zapravo gledamo „kolonizirajućim pogledom“, odnosno očima „kolonizatora“?

Sintagmom „kolonizirajući pogled“ se želi ukazati na način na koji su kolonijalni mentaliteti i vrijednosti, uključujući i inherentnu pretpostavku nadmoći nad drugim kulturama, utjecali na naše shvatanje patnje i naše reakcije na nju. Ona implicira da naša percepcija patnje često proizlazi iz privilegirane pozicije kolonijalne moći i dominacije. „Kolonizirajući pogled“ predstavlja pogled onih dominantnih sila koje svoju kulturu, vrijednosti, vjerovanja ali i subjekte nameću kao najvažnije, pri čemu se vrijednost onih drugih gubi. A u kontekstu fotografije, pri čemu se viđenje patnje drugih zapostavlja, zanemaruje, ali i opravdava. Imati "kolonizirajući pogled" može rezultirati smanjenom empatijom prema patnji drugih nedominantnih i podređenih, pri čemu ovakav pogled ima i određene paternalističke stavove. "Kolonizirajući pogled", i način gledanja koji proizlazi iz kolonijalnih odnosa moći i danas biva prisutan obrazac gledanja. Takav pogled odražava i određene biheviorističke elemente koji se odnose na tendenciju da se ponašanje ili stavovi prenose kao modeli ili norme, što dovodi do očuvanja i reprodukcije "kolonizirajućeg pogleda".

Sve češće se govori i o „**fotografskom kolonijalizmu**“ kao praksi u kojoj se fotografiranje koristi kao sredstvo dominacije nad drugim kulturama sa ciljem afirmiranja ili promoviranja vrijednosti „superiornije kulture“. A pored termina „fotografski kolonijalizam“ propituje se i kolonijalistički jezik fotografije kojeg autorica Johnstone vidi i u direktnoj praksi fotografisanja ali i u rječniku fotografske opreme.

U engleskom jeziku fotografije se „shoot“ što bi u kontekstu fotografije bile „snimljene“ ali „shoot“ jednako znači i „pucati, pucanje iz oružja“, fotografiranje se iskazuje i glagolom „take“ koji nosi značenje i „uzeti/oduzeti“, dok su oni fotografisani „captured“ / „uhvaćeni“ i još nazvani kao „subjects“, kao subjekti. A fotografska oprema sadrži riječi kao što su "master" u prijevodu „vođa“ ili „glavni“ i "slave" što se prevodi kao „rob“ a obje riječi i „master“ i „slave“ u fotografskom kontekstu predstavljaju odašiljač i prijemnik koji se koriste sa blicevima.<sup>98</sup>

Ovakav fotografski jezik čini se paralelnim s kolonijalnim jezikom koji je korišten u opisivanju odnosa prema autohtonim narodima stoga se i sve češće govori o potrebi za tzv. „dekolonizacijom fotografije“ i njenog jezika. O odnosu oružja i fotoaparata govori i Sontag koja navodi da je „*fotoaparat sublimacija oružja*“<sup>99</sup> i da se fotoaparat prodaje danas kao „*ofanzivno oružje*“<sup>100</sup>. A kao „sublimacija oružja“ čin fotografiranja nosi i sa sobom konotacije lova, ili onog što Sontag opisuje kao „*grabljivog*“.<sup>101</sup> Lovac postaje fotograf, a puška postaje fotoaparat. Samo što umjesto smrti, dobivamo svijet nakupljen fotografijama i vizualnim materijalima čije mogućnosti čovjek iscrpljuje i iskorištava. Koga lovimo kada fotografišemo? I da li u tom lovu mi tražimo samo plijen?

Da li zbog moguće religijske konotacije koju fotografija odašilje, ili zbog njene univerzalnosti koja poziva na saosjećanje ili evropocentričnog, ameriko-centričnog perspektivnog okvira, fotografija je dobivši status “ikonične” doživjela i niz reprodukcija sa modifikacijama određenih aspekata od originalne fotografije, što upućuje da je bila direktna inspiracija za slanje poruka o pravima manjina, žena i crnac, te u tim činovima aproprijacije i rekontekstualizacije, bila je korištena upravo u okviru protestnih tradicija koje uprskom direktnom inspiracijom koja je fotografija poslužila za njih, nisu nikad dostigle onu popularnost i efekat kao Langina „Migrantica“

Međutim, ako uzmemo u obzir da fotografija ima status “ikonične” onda postojanje ikonične fotografije i njene karakteristike kao masovno reproduciranog materijala je isključivo vezano za vrijeme koje je Benjamin Walter definirao kao “doba tehničke reprodukcije”.

---

<sup>98</sup> Johnstone, M. Shannon . (2023). Decolonizing photography. Arts, 12(4), str. 2.

<sup>99</sup> Sontag, Susan (2009), *O fotografiji*, Kulturni centar Beograda, Beograd, str. 23.

<sup>100</sup> Ivi, str. 22.

<sup>101</sup> Ibid.

Walterova teorija da “u doba tehničke reprodukcije umjetničkog djela propada njegova aura”<sup>102</sup> koja se odnosi na jedinstvenost, autentičnost i neponovljivost, proširuje se Musabegovićevom tezom o dolasku fotografije i dezanropomorfirajućih tehnika. Odnosno tezom da gubitak aure ne pogađa samo umjetnost i njezinu kultnu vrijednost već također zahvata i sam koncept bića, koje postaje "pocijepano" od strane "nepriistrasnog aparata." <sup>103</sup> Napisana „fotografskim riječima“, ova teza bi mogla da zvuči i ovako : biće postaje „uhvaćeno“ od strane „modernog, ofanzivnog oružja“, fotoaparata.

Kao dio svog ikoničnog utjecaja, prva najpoznatija rekontekstualizacija fotografije pojavila se 1964. godine na naslovnici latinoameričkog časopisa "Bohemia Venezolana Internacional" povodom Majčinog dana, kao sastavni dio kampanje za promicanje građanskih prava manjina i migranata.

Osam godine kasnije afričkoamerička partija “Black Panther” prikazuje svoju verziju "Migrant Mother" koja je bila ručno nacrtana na naslovnoj stranici njihovog časopisa. Autor crteža je umjetnik Malik, a u njegovoj verziji majka migrantica i njena djeca su predstavljena kao pripadnici afroameričke zajednice. Uz nacrtani prikaz dodata je i rečenica : “Siromaštvo je zločin, a naši ljudi su žrtve.”

Recentniji primjer alteracije originalne Majke Migrantice je naslovnica magazina “The Nation” koji 2005. godine prikazuje Migrant Mother kako bi se iskazala zabrinutnost za ekonomski utjecaj koji “Walmart effect” ostavlja na male i lokalne firme.

Sve verzije „Majke Migrantice“ koje su uslijedile nakon što je fotografija objavljena i postala svojevrsna ikona, korištene su kao katalizatori društvenog otpora, učinivši tako da Langinu fotografija postaje svojevrsni poziv na borbu.

Navedeni primjeri, odražavaju Strykerovu izjavu glede Langine “Migrant Mother” :

*“U njoj možete vidjeti šta god želite. Ona je besmrtna.”*<sup>104</sup>

Reformulirajući, možda, u njoj vidimo onoga ko je sličan nama ?

---

<sup>102</sup> Walter, Benjamin (2006). *Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije*. Život umjetnosti, 78/79 (2), str 23.

<sup>103</sup> Musabegović, Sadudin (2009), *Mimesis i konstrukcija*, Akademija likovnih umjetnosti u Sarajevu, Sarajevo, str. 233.

<sup>104</sup> Borhan, Pierre (2002), *Dorothea Lange : the heart and mind of a photographer*, Little, Brown and Co., Boston, str. 58.

## 4.2. Afroamerički portret i premošćavanje nametnutih normi

Razmatranje ikoničnih fotografija iz vremena "Velike depresije" implicira na važnu sponzaju o kojoj se u esejima američke fotografije rijetko govori: većina ikoničnih fotografija renomiranih fotografa FSA pretežito prikazuje bijele subjekte. Manjak Afroamerikanaca u fotografijama Velike Depresije stvara narativ da je to tragedija isključivo bijelaca gdje se isključuju Afroamerikanci kao recipročne žrtve. Američka spisateljica i kritičarka Sarah Boxer za "The Atlantic" piše tekst "Whitewashing the Great Depression" u kojem analizira kako dominantna fotografska dokumentacija tog razdoblja isključuje prisutnost ljudi različitih rasa, posebice Afroamerikanaca. Prikazivajući kao glavne žrtve bijelce, Boxer navodi da je takav kolektivni portret "*pridonio nesmotrenoj ideji, koja je još uvijek aktualna, da je duša Amerike, da je pravi američki tip ruralan i bijel.*"<sup>105</sup> Koristeći se terminom autorice, "izbijeljivanje Velike Depresije" nije bio uslovljen ličnim izborom fotografa već njihovog šefa Roy Strykera, čija su pravila fotografisanja bila da "*nema fotografija crnaca i bijelaca u društvenom kontaktu, nema referenci na rasnu opresiju, nema slika rasne nejednakosti ili zlostavljanja crnaca.*"<sup>106</sup>

Dorothea Lange je dobila instrukcije "*da izbjegne predstavljanje primjera međurasne društvenosti i da općenito usmjeri pažnju na nevolje bijelih žrtava*"<sup>107</sup>, no, kako je bila protiv rasnih limita, kao i Walker Evans i Russell Lee, uspjela je da se suptilno odupre idejama nadležnih, te se nije u potpunosti priklonila autoritarnim smjernicama. Indirektno odupiranje instrukcijama je kod Lange vidljivo na fotografiji "Plantation Owner and His Field Hands" koja je po objavi protumačena kao provokativna, pa se kasnije prikazivala uređena verzija iste na kojoj su Afroamerikanci izrezani, ostavljajući prisutnog samo vlasnika plantaže koji je bijelac. Konkretni primjer manipulacije ove fotografije je knjiga "Land of Free" autora Archibalda McLeisha koji za svrhe upotpunjavanja svojih poema fotografijama iz Velike Depresije, koristi izmijenjenju verziju fotografije tako što reže fotografiju i uvećava je eliminirajući četiri pripadnika afroameričke populacije pri čemu dominira samo vlasnik plantaže kao jedini bijelac. Figuru bijelca, vlasnika plantaže, kombinira uz popratni tekst koji se odnosi na patriotski individualizam a koji je vezan za događaje iz američke historije.

---

<sup>105</sup> Boxer, Sara (2020), White washing the Great Depression, The Atlantic:

<https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2020/12/whitewashing-the-great-depression/616936/>

<sup>106</sup> Gordon, Linda (2006), *op.cit.*, str. 723.

<sup>107</sup> Slifkin, Robert (2020), u *Dorothea Lange: Words and Pictures*, ur. Sarah Hermanson Meister, Julie Ault, Museum of Modern Art, New York, str. 84

Diskurs o konotacijama koje fotografija evocira u gledateljima nas vraća na Ronalda Barthesa i njegove teorije o kodovima fotografske slike i njihove društvene interpretacije. Ronald Barthes, u kratkom eseju "The photographic message" definira fotografsku sliku kao poruku bez koda dodavši da je fotografska poruka kontinuirana poruka. Fotografija prema tome sažima dvije poruke, onu denotativnu i onu konotativnu koja je uvjetovana društvom i kako društvo komunicira s njom. Barthes potom uvodi teoriju "fotografskog paradoksa" a koja podrazumijeva "koegzistenciju dvije poruke, jedne bez koda (fotografski analog) i druge s kodom ("umjetnost", ili tretman, ili "pisanje" ili retorika fotografije)." <sup>108</sup> Konotacija, kao dodavanje drugog značenja fotografije, bi u slučaju ove fotografije bila tema ropstva, patnje, žrtvovanje, eksploatacije, ugnjetavanje i nepravde, dok bi denotacija, tačnije fotografski analog bio da fotografija prikazuje pet muških figura od kojih jedna stoji držeći ruku na koljenu, a ostale četiri sjede na stepenicama. Na kraju eseja, Barthes sugerira da upravo istraživanje fotografske konotacije može omogućiti dublje razumijevanje društva, njegovih mehanizama mira i temeljnih funkcija te da perspektiva fotografije kao paradoksa pretvara statični objekt (fotografiju) u jezik i transformira "mehaničku" umjetnost fotografije u društveno relevantnu instituciju. <sup>109</sup>

Robert Slifkin navodi da je jedan od posjetitelja galerije, vidjevši fotografiju koju je Lange snimila, postavio retoričko pitanje "Jesi li ili ipak nisi znao da je ropstvo ukinuto?" <sup>110</sup> aludirajući tako na historijsko ugnjetavanje crne rase što je bilo karakteristično na američkom tlu.

Marion Post Wolcott, jedna od četiri žene fotografkinje angažirane u FSA pored Lange i Bubley, primjećuje na fotografiji još jedan pokazatelj rasnih razlika i nepravdi. Prvi pokazatelj je svakako razlika u rasi, bijelac stoji ispred četiri figure crne rase. Međutim, Wolcott primjećuje da odjeća nadzornika ne otkriva tragove kontinuiranog fizičkog napora. Nadalje, njegova fizička konstitucija se bitno razlikuje od tijela svih radnika na polju. Istovremeno, primjećuje samopouzdanu ponašanje nadzornika pred fotografom unutar ove raznolike grupe. <sup>111</sup>

---

<sup>108</sup> Barthes, Ronald (1961), *The Photographic message*, u „A Barthes Reader“, ur. Susan Sontag, Hill and Wang, New York, str. 198

<sup>109</sup> Ivi, str. 210.

<sup>110</sup> Ibid.

<sup>111</sup> Wolcott, Post Marion (1983), *FSA photographs*, The Friends of Photography, California str. 4.





*Plantation Overseer and His Field Hands, 1936.*<sup>112</sup>

Dorothea Lange se zapravo fotografišući scene na jugu Amerike susrela sa još uvijek prisutnim društvenim poretkom koji je u drugim dijelovima bio djelimično utišan krizama Velike Depresije. Kako bi uopće fotografisala ljude, morala je da fotografiše i prisutnu društvenu hijerarhiju, stoga, navodi : *“Nisam to dvoje mogla odvojiti. Ranije sam pristupala ljudima kroz načine na koje su bili otrgnuti, a sada sam morala doći do njih kroz načine na koje su bili vezani.”*<sup>113</sup>

Kako otkriva Linda Gordon, u fotografijama Dorothee Lange je 31 % bilo prisutno Afroamerikanca, što je više nego kod drugih članova FSA.<sup>114</sup> U uključivanju drugih rasa, uprkos strogim pravilima autoriteta, ističu se i Gordon Parks i Marion Post Wolcott. Fotografije s juga zemlje sa tekstualnim intervencijama Lange predstavlja u knjizi *“An American Exodus, A Record of Human Erosion”*.

<sup>112</sup> Preuzeto sa : <https://www.moma.org/audio/playlist/304/3924>

<sup>113</sup> Meltzer, Milton (1985), *op.cit.*, str. 148.

<sup>114</sup> Gordon, Linda (2006), *op.cit.*, str. 721.

Knjiga je nastala kao rezultat saradnje Dorothee Lange i Paul Taylora a trebala je da prikaže egzodus Amerikanaca tokom Velike Depresije. Lange je u knjizi kombinovala fotografije farmera sa dijelovima intervjua i stvarnim riječima farmera, a sadržavala je i kratke eseje, opise i isječke iz novina. Knjiga o američkom egzodusu je zapravo jako slična Bourke-Whiteinoj knjizi “You have seen their faces”, s obzirom na to da su obje rezultat saradnje dvije osobe, obje tretiraju istu temu i obje su jednako koncipirane.

Natanson Nicholas, autor knjige „The Black image in the New Deal” piše o tome kako je afroamerička populacija bila predstavljena na fotografijama New Deal, te ističe dva razloga zbog kojih je knjiga Lange i Taylora značajna za afroameričku populaciju i njihovu vidljivost u američkom društvu tokom Velike Depresije. Knjiga “American Exodus” je najprije potvrdila da su ekonomski problemi crnaca bili sastavni dio ruralne krize koju je većina Amerikanaca povezala s isključivo bijelim migrantskim farmerima, a potom jer je predstavila i svjedočanstvo crnaca kao bivših robova i farmera, pri čemu njihova svjedočanstva postaju jednako ozbiljna kao i svjedočanstva bijelaca.<sup>115</sup>

Opiranja protiv pravila koja su regulisala (ne)fotografisanje marginaliziranih grupa su u opusu Lange izraženija tokom Drugog svjetska rata, kada je bila angažirana da dokumentuje proces internacije američkih Japanaca. Lange se istakla kao protivnica programa koji je predviđao prisilno interniranje Japanaca, te je tokom tog perioda stvorila više od osam stotina fotografija japanskih porodica. Vlast je kasnije ove fotografije zadržala i sakrivala.

### **4.3. Internacija američkih Japanaca**

Nakon napada na Pearl Harbor američka vlada je donijela naredbu, zvanu još kao “Izvršna naredba 9066” o internaciji 120.000 japanskih imigranata i japanskih Amerikanaca s zapadne obale kao posljedicu sumnje da bi mogli biti lojalni Japanu ili da bi predstavljali sigurnosnu prijetnju za Sjedinjene Američke Države. Zvani još kao “internirani”, američki Japanci od kojih su skoro svi imali potpuno američko državljanstvo i djeca od kojih su dvije trećine bile rođeni u Americi, su ratne godine proveli u kampovima u južnim i zapadnim područjima Amerike.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> Natanson, Nihcolas (1992), *The Black image in the New Deal : the politics of FSA photography*, University of Tennessee Press, Knoxville, str.238.

<sup>116</sup> Službene istrage i zakonodavstvo su 1888. godine zaključili da su “rasne predrasude, ratna histerija i nesuspjeh političkog vodstva” (The Commission on Wartime Relocation and Internment of Civilians -CWRIC) bili temelj za relociranje i zatvaranje 120.000. Amerikanaca japanskog porijekla. Iste godine Kongres je javno izdao izvinjenje a potom dodijelio 20.000 dolara kao odštetu za prislinu relokaciju.

Zbog čestih upada i racija u domove, evakuisani građani su palili i uništavali lične fotografije zbog straha da bi se mogle protumačiti kao izdajničke, a kako bi dokazali da su lojalni građani pokušavali su da se uključe u oružane snage iako su često bivali odbijeni.

Iako je Dorothea Lange bila protivnik evakuacije američkih Japanaca, pogotovo jer je tada još profesionalno surađivala sa Paul Taylorom, jednim od rijetkih Amerikanaca koji se glasno u javnim mnijenjima protivio donesenoj odredbi, ipak je bila zaposlena da dokumentira kako veliki broj građana napušta svoje domove, odlazi u kampove i boravi ratne godine u njima. Dorotheu Lange je angažirala WRA (War Relocation Authority), agencija kreirana kako bi se pobrinula za preseljenje građana japanskog porijekla, ali kao i FSA (čiji je Lange po dolasku u WRA bila dio), i WRA je imala svoj fotografski odjel. ZA WRA je radio, pored Lange, i Ansel Adams, a fotografije je snimao i Toyo Miyatake, internirani građanin koji je uspio tajno fotografirati uvjete u internacijskim kampovima. Razlog zašto je WRA imala fotografski odjel koji bi fotografirao proces internacije se nalazi možda upravo u prikrivenoj namjeri da se fotografije koriste kao zaštita od mogućih optužbi za zlostavljanje interniranih osoba i kršenje međunarodnog prava. A treba uzeti i u obzir da je interniranim osobama u kampovima bilo zabranjeno imati fotoaparat.

WRA je slično kao FSA tačno odredila šta je bilo zabranjeno fotografisati: na fotografijama se nisu mogle naći bodljikave žice, stražarske kule niti naoružani vojnici koji čuvaju logore i ništa što bi nagovještavalo otpor unutar kampa.<sup>117</sup>

Fotografije koje je trebalo fotografisati su bile one koje bi prikazivale dobre i čiste uvjete u kampovima, skladne odnose između vojnika i interniranih, nasmijana lica djece i njihovih roditelja i otvorenost američke vlade za saslušanje njihovih potreba. Fotografija je zapravo trebala prikazati da je internacija “*efikasna i humana*”<sup>118</sup>. Lange je odbijala fotografisati nasmijana lica i efikasnu i humanu internaciju, te su zabrinuti i prestrašeni zatvorenici fotografisani u dugim redovima za registraciju, prostorno ograđeni žicama i sa zakačenim, numerisanim oznakama oko vrata kojima su ih Amerikanci bilježili kao moguće prijetnje, bili momenti koje Lange htjela dokumentirati.

---

<sup>117</sup> Gordon, Linda, Okihiro Y. Gary (2006), *Impounded : Dorothea Lange and the censored images of Japanese American internment*. W.W. Norton, New York, str. 20.

<sup>118</sup> Alinder, Jasmine (2009), *Moving images : photography and the Japanese American incarceration*, University of Illinois Press, Urbana, str. 25.

Langina “japansko-američka” produkcija se može podijeliti u tri grupe, prva predstavlja preevakuacijski period u kojem prevladavaju fotografije postera i proglašenja na ulicama, i građana japanskog porijekla u svakodnevnim radnjama, druga grupa se tiče procesa relokacije i evakuacije, a u trećoj grupi su fotografije interniranih u izolovanim kampovima, posebno u kampu Manzanar. Autorica Creef navodi da je Lange skoro jedina uspjela da u svojim fotografijama prenese “uočljiv osjećaj tragedije u ovim događajima”<sup>119</sup>.

U preevakuacijskim fotografijama Lange je dala posebnu pažnju uličnim reklamama, znakovima i naredbama za internaciju koje se bile zalijepljene na javnim mjestima. Fotografiju javne postere i bilboarde na ulice, Lange je upozorila na problem u tretiranju uskoro evakuisanih građana. Na preevakuacijskim fotografijama, posebno na onim koji pokazuju ulične natpise se možda najbolje uočavaju rasistički korišteni odluke za internaciju. U fotografiji koja nosi naziv “Reklamni pano Južnog Pacifika u Richmondu” Lange prikazuje otvoreni stav američke vlasti prema Japancima. Pored velikog bilboarda, na fotografiji je prisutna izrasla trava i u daljini, napuštene kuće i znak “For sale” koji se može odnositi i na veliki billboard ali i na zemljište. Na bilboardu je pisalo: "Potrebno je 8 tona tereta da se nokautira jedan Japanac”.

Lange, fotografišući takve znakove na ulici, demonstrira prisutnu rasističku politiku ali i razloge za evakuaciju američkih Japanaca unutar okvira državne moći i trgovine. Alinder Jasmine navodi da ovakav slogan “*izjednačava industrijsku produktivnost s oduzimanjem ljudskih života*”.<sup>120</sup> Lange je u svoje fotografije i uključila natpise ispred trgovina čiji su vlasnici bili internirani građani koji su svoju lojalnost, nedužnost i bezopasnost dokazivali postavljanjem znakova “I am american”, a ispod takvog bi natpisa bi često slijedila i riječ “Closed”, kao znak da uprkos njihovom identifikacijom s Amerikom, bivaju tretirani kao “opasnost”.

Javni prostori obilježeni natpisima su zapravo bivali markeri ili identiteta (u slučaju interniranih) ili podloga za napad i provokaciju (u slučaju Amerikanaca koji su taj čin i opravdavali). Čak ni američke zastave postavljene unutar izloga trgovaca s japanskim porijeklom nisu bili dovoljan dokaz njihove lojalnosti. Novinski članci i veliki jumbo plakati su ukazivali na sve veću averziju Amerikanaca prema Japancima.

---

<sup>119</sup> Creef, Elena Tajima (2004), *Imaging Japanese America : the visual construction of citizenship, nation, and the body*, New York University Press, New York, str. 39.

<sup>120</sup> Alinder, Jasmine (2009), *op.cit.*, str. 34.



*Bilboard s natpisom, Oakland, 1945.*



*Natpis na trgovini "I am american", 1942.*



*We don't want anymore Japs, More Than a Year after Evacuation of Japanese, 1943.<sup>121</sup>*

<sup>121</sup> Preuzeto sa: <https://dorothealange.museumca.org/>



Upotreba ironije koju je Lange primjenjivala na fotografijama tokom tridesetih godina je prisutna i na fotografiji dječaka japanskog porijekla koji nosi kapu na kojoj stoji natpis "Remember Pearl Harbor". Fotografija je nastala unutar centra za administraciju, u mjestu gdje su uskoro internirani, trebali da se prijave i registriraju. U masi ljudi, ističe se dječakova figura na kojoj visi oznaka koja ga povezuje s njegovom porodicom. Isti broj na oznaci su nosili isti članovi jedne porodice.

Ironičnost fotografije se nalazi u odnose mornarske kape koja ga markira kao Amerikanca i bijele oznake koja visi s njegovog kaputa koja "poništava" njegov identitet. Jedan od radnika WRA, nije prepoznao prikrivenu ironiju u fotografiji, te je ispod nje napisao da je "*porodična jedinica ostala netaknuta tokom različitih faza evakuacije*".<sup>122</sup> WRA je imala tendenciju da mijenja natpise koje bi Lange ostavljala ispod fotografija, a u tome nisi bili jedini jer su manipulirali natpisima jako često i časopisi. Naime, WRA je težila da se predstave kao oni koji održavaju porodice u njihovoj cjelini. Na fotografiji je jako teško pronaći kome dječak zaista pripada, ko je njegov otac, a kako nema vidljive ženske figure, nema ni naznake njegove majke. Čini se da fotografija predstavlja suprotno od onog što je WRA htjela da prikaže.

Alinder objašnjava da je naglasak na očuvanju obitelji, istaknut u mnogim opisima WRA-e, zamaglio politike koje su svjesno doprinosile eroziji međugeneracijskog jedinstva. Ti su pristupi također značajno pridonijeli poremećajima u odnosima moći unutar japansko-američke obitelji, uključujući produbljivanje društvenog i političkog jaza između Isseija (prva generacija japanskih imigranata u SAD-u) i njihove Nisei (druga generacija rođena u SAD-u) djece. Oslobođeni svoje nezavisnosti, Issei su često doživljavali narušavanje njihovog roditeljskog autoriteta.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> Alinder, Jasmine (2009), *op.cit.*, str. 38

<sup>123</sup> Ivi, str. 39.



SI

*Dječak sa kapom “Remember Pearl Harbor” i bijelom oznakom WRA na kaputu.<sup>124</sup>*

Značajan element rada u okviru ovih fotografija je i dokumentiranje porodica i njihovih članova, Lange bi davala pojedinačne informacije o porodicama zatvorenim u kampovima i njihovim zanimanjima, a pri tom bi ispratila njihov cijeli proces internacije, takva narativna strategija je omogućila Lange da pokaže strašne ekonomske i emocionalne gubitke koje su internirani pretrpjeli. <sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> Preuzeto sa: <https://www.loc.gov/item/2001697384/>

<sup>125</sup> Gordon, Linda, (2017), *Dorothea Lange's Censored Photographs of the Japanese American Internment*, The Asia-Pacific Journal, Vol. 15, Br 3. , str. 7.

Susan Sontag govori o političkoj svijesti koja se razvila kod mnogih Amerikanaca tokom 1960-ih godina, te kako im je ta svijest omogućila da, gledajući fotografije migriranja Niseija (japanskih doseljenika) s Zapadne obale u logore za internaciju koje je snimila Dorothea Lange, prepoznaju suštinu tih događaja - tj. zločin koji je vlada počinila nad velikom grupom američkih građana.

U četrdesetim godinama, vrlo malo ljudi je moglo tako jasno prepoznati ove zločine gledajući fotografije, jer su se temeljni moralni osjećaji prikrivali zbog širokog društvenog konsenzusa tokom rata.<sup>126</sup>

Sontag, u kontekstu Dorothee Lange i njenih fotografija migracije Niseija i Iseija, ističe vizualnu snagu fotografije koja može dublje utjecati na gledatelja i potaknuti ga na razmišljanje o moralnim pitanjima ili pomoći u jačanju već postojećih moralnih uvjerenja, kazavši da: *“Fotografije ne mogu da stvore moralni stav, ali mogu da ga pojačaju i pomognu da se izgradi neki koji je u povoju.”*<sup>127</sup>

Međutim, samo neke fotografije interniranja su bile izložene javnosti, tačnije samo dvadeset i sedam, zahvaljujući Langinom asistentu koji ih je objavio kao izvještaj u Centru za azijsko-američke studije. Ostatak Langinih fotografija za vrijeme internacije, kako saznaje Linda Gordon, su sve do 2006. godine bile nepoznate kao kolekcija, a otprilike 97 % njih nikada nije bilo objavljeno uopće. Lange je izjavila: *“They (WRA) wanted a record but not a public record/ Željeli su (WRA) zapis, ali ne i javni zapis.”*<sup>128</sup> Njene fotografije su poslužile kao pomoć pri ispravljanju nepravdi prema japanskim Amerikancima što je rezultiralo donošenjem Zakona o građanskim slobodama iz 1988. godine. Ovim zakonom je isplaćena odšteta svakom interniranom građaninu pojedinačno.

Lange se kasnije posvetila fotografisanju radnika u brodogradilištima u Richmondu, a posebno je bila fokusirana na fotografisanje afroameričkih žena radnica. Prikazujući snažne žene i suprotstavljajući se rasnim stereotipima, Langine fotografije žena su inspirisale stvaranje alegorijskog kulturnog simbola “Rosie the Riveters”.

Sredinom pedesetih godina je kroz fotografisanje javnog branitelja Martina Pulicha (koji je zastupao uglavnom siromašne članove društva koji nisu mogli priuštiti advokata) razotkrila pravosudni američki sistem i pravne izazove za niže slojeve društva i pripadnike crne rase.

---

<sup>126</sup> Sontag, Susan (2009), *O fotografiji*, Kulturni centar Beograda, Beograd, str. 25.

<sup>127</sup> Ibid.

<sup>128</sup> Gordon, Linda, (2017), *op.cit.*, str. 6.



## 5. Esther Bubley

U projektima FSA i OWI je bilo uključeno ukupno osam žena od čega je samo rad Dorothee Lange i Marion Postt Walcott detaljno istražen i predstavljen. Fotografski opusi Esther Bubley, Marjory Collins, Ann Rosener, Pauline Ehrlich, Marte McMillan i Louise Rosskam i dalje ostaju neistraženi ili se smatraju manje bitnima, čime je njihova produkcija i dalje obavijena teorijskim prazninama i nepoznanicama. Knjiga Andree Fisher "Let us now praise famous women" nastala nakon knjige "Let us now praise famous men" fotografa Walkera Evansa i filmskog kritičara i novinara Jamesa Ageea, predstavlja radove neistraženih fotografkinja, između ostalog i rad Esther Bubley, pri čemu Fisher iznosi prepiske razgovora s fotografkinjama, njihove radove, te ostavlja prostor za dalja razmatranja o njihovom radu, ističući da su značajne „jer njihove fotografije postavljaju pitanja o našem konceptu dokumentarne istine i odnosu žena prema njoj.“<sup>129</sup>

Pored detaljnije analize rada Esther Bubley, o ovoj fotografkinji su dostupni još tekstovi Rabinowitz Paule koja piše o Bubley u kontekstu filma, Jacqueline Ellis koja se osvrće na njen rad u FSA i analizira značenje ženskih subjekata u fotografijama, Leslie T. Davol govori o fotografijama iz internata i rodnim ulogama unutar tih objekata, Julie Wittes Schlack iznosi tehničke vještine Bubley i njene prikaze internih svjetova subjekata, Melissa A. Mceuen je svoje pisanje posvetila fotografijama koje je Bubley napravila tokom putovanja u regionalnom busu, a pri istraživanju rada Esther Bubley korisne su teze i disertacije Meaghan Leigh Beadle i Vriean Diether Taggart. Ovaj rad će se u znatnoj mjeri fokusirati na tekstove navedenih autora/ica u cilju da i ova teza intenzivira i revitalizira diskurs o Esther Bubley.

Od Langeinog rada sredinom 1930-ih do rada Bubley, Collins i Rosener početkom 1940-ih, praksa fotografije doživjela je transformaciju. Od 1940-ih pojavila se nova vizualna retorika koja je podrazumijevala transformirane načine na koje su se izražavali i shvatali: reorganizacija odnosa između muškog i ženskog, osobnog i javnog, seksualnosti i obitelji. Takve promjene bile su vidljive ne samo u samim fotografijama, već i u načinu na koji je ženstvenost svake fotografkinje bila obrađena i prihvaćena u njeno vrijeme. U kontinuiranim nastojanjima da se definira ženstvenost, identiteti ženskih fotografkinja te interpretacije njihovog rada neprestano su se mijenjali.<sup>130</sup>

---

<sup>129</sup> Fisher, Andrea, (1987), *Let us now praise famous women*, Pandora Press, London, New York, Str. 3.

<sup>130</sup> Ivi, Str. 4.

Bubley je započela svoju karijeru 1940. godine radeći za časopis *Vouge*, a 1942. godine angažirana je u FSA, kasnije i u OWI. Rad Bublej u okviru FSA je bio prostorno ograničen samo na područje Virginie i Vašingtona s obzirom na to da Bublej nije imala vozačku dozvolu te su njene fotografije bilježile scene iz autobusa. Na fotografijama iz perioda FSA i OWI, Bublej se posebno posvetila prikazivanju žena iz radničke klase i njihove pozicije dok su muževi bili odsutni zbog rata pri čemu je kritički posmatrala propagandne poruke koje su vlasti širile, a koje su promovirale idealizirane slike bijelih porodica kao simbole patriotizma i pobjede. Tokom rada za OWI, veliki dio fotografija je snimljen u barovima i kafićima gdje je fotografisala lica civila, vojnika ali posebno klijenata kafića od kojih su uglavnom bile žene. Bublej je u prikazivanju žena posebno narušila očekivanja i propagandnu retoriku vlade o očuvanju jedinstva američkog porodičnog života.

Bublej je kroz svoje fotografije u *Sea Grill* baru i u pansionima istraživala odnose između ekonomske isključenosti i politizacije srednje klase istovremeno izazivajući „normirani“ prikaz rata i radničkog identiteta koji su bili promovirani od strane vlade. Njen rad otkriva dinamiku života žena u to vrijeme, a posebno kako su se suočavale s pitanjima identiteta, radnih uvjeta i društvenih normi.

U fotografijama iz pansiona i internata (engl. *Boarding house*) koji je bio dom doseljenim američkim građanima iz ruralnih područja ali i izbjeglim Jevrejima tokom Drugog svjetskog rata, Bublej istražuje jevrejsko-američki identitet radnika i radnica kao i uslove njihovog rada i življenja.

Krajem četrdesetih godina i početkom pedesetih, Bublej je svoj rad posvetila fotografisanju zdravstvenih institucija i razotkrivanju zdravstvenog sistema. Bublej je dokumentirala projekt kontrole i liječenja trahome, infekcije koja je često rezultirala sljepoćom. Potom je za časopis „*The Child*“, dokumentirala programe Dječjeg biroa, najstarije federalne agencije za dobrobit djece u SAD-u, čije su aktivnosti bile fokusirane na pitanje dječijeg zdravlja. Njena fotografija za kampanju protiv dječje paralize koja je u nekim slučajevima rezultirala smrću jer vakcina još uvijek nije bila uvedena je dodatno naglasila ozbiljnost bolesti. Fotografija je kasnije izložena u njujorškoj MOMI. Najznačajniji radovi koji su tretirali teme zdravlja su bile fotografije nastale u psihijatrijskim ustanovama za časopis „*The Ladies Journal*“. Ova dokumentacija je proizašla iz suradnje između fotografkinje Esther Bublej i novinarke Joan Younger, pri čemu su zabilježile loše uvjete i nehuman tretman osoba s mentalnim oboljenjima.

## 5.1. Greyhound autobus i dekonstrukcija optimističkih vizija

Nakon FSA, vlada je osnovala OWI (Office of War Information) koja je djelovala od 1942. do 1945. godine. OWI je bila samo nastavak ideoloških praksi vlade ali samo u drugačijem kontekstu. Ako je projekat FSA ciljao na to da se prikažu posljedice Velike Depresije i potreba za promjenom, OWI je htio prikazati snagu Amerikanaca i njihove nade u pobjedu tokom Drugog svjetskog rata. Fotografi angažirani u OWI su trebali da dostavljaju „fotografije muškaraca, žena i djece koji izgledaju kao da stvarno vjeruju u Sjedinjene Američke Države.“<sup>131</sup> OWI je bio posljednji vladin projekat ovog tipa.

Produkcija Bublej unutar OWI projekta je vezana za scene u autobusu i na autobuskim stanicama, a započela ih je dokumentirati 1943. godine. Putovanja autobusom po raznim gradovima Amerike su trajala ukupno šest sedmica, a Bublej je kao i Lange tokom vožnje vodila detaljne pismene zapise o fotografisanim osobama, situacijama i pojavama. Fotografije nastale na velikim stanicama i prepunim autobusima otkrivaju i ekonomske probleme i nepravde, uloge žena, ali i rasne razlike među putnicima. Jacqueline Ellis govori o tome da su njene fotografije naznačavale osjećaj vizualne povezanosti s migrantnim populacijama fotografiranim 1930-ih godina.<sup>132</sup> Vizualna povezanost s fotografijama migranata za vrijeme Velike Depresije, nalik onim što je radila Lange, se kod Bublej uočava i u izboru subjekata koji su bili u skladu s tendencijama dokumentarne fotografije tih godina.

Melissa A. Mceuen ističe kako Bublej koristi svoj rad s fotoaparatom i bilješke iz dnevnika kako bi ukazala na tri narativa o lokalnom nezadovoljstvu. Prvi se tiče toga kako prenapučeni uvjeti u svim prijevoznim sredstvima izazivaju opće nesuglasice među visoko mobilnim stanovništvom tokom rata. Drugi se fokusira na nedostatak ispunjenja obećanih radnih mjesta za određene domorodačke Južnjake koji su se nadali zaposlenju u industrijskim gradovima na sjeveru. A treći narativ naglašava kako je rasna segregacija eliminirala mogućnost tvrdnje o opravdanoj suradnji na kućnom frontu. Unutar ova tri narativa, Bublej je istražila kako su životne stvarnosti žena s juga testirale i razotkrivale ograničenja američke propagande tokom rata.<sup>133</sup>

---

<sup>131</sup> Lewine W. Lawrance, Trachtenberg Alan (1988), *Documenting America, 1935-1943*, University of California Press, Berkeley, str.39.

<sup>132</sup> Ellis, Jacqueline (1996a) *Esther Bublej: FSA Documentarist*, *History of Photography*, 20(3), str. 266.

<sup>133</sup> McEuen, A. Melissa. (2003) *Exposing Anger and Discontent: Esther Bublej's Portrait of the Upper South During World War II*. u „Searching For Their Places: Women in the South Across Four Centuries“ ur. Thomas H. Appleton, Jr. and Angela Boswell, University of Missouri Press, Columbia i London, str. 239.

Uprkos željama i zahtjevima vlade da se prikaže ujedinjena, slobodna, optimistična i pozitivna strana Amerike i njenog naroda, Bublej je na svojim fotografijama otkrila „podijeljeno, frustrirano i nezadovoljno ratno stanovništvo u državama koje je posjetila uključujući Kentucky, Tennessee i Georgiju.“<sup>134</sup>

Skladne porodice bijele rase i srednje klase su spadale u dio američke, ratne propagande jer su trebale da predstavljaju američki identitet tih godina. Jacqueline Ellis prepoznaje da Bublej ironizira takve prikaze pokazujući kako su se oni koji su bili marginalizirani od strane OWI kampanje - radnice i osobe drugih rasa - integrirali ili, što je još važnije, podrivali fasadu vladine propagande kako bi otkrili njene ekonomske i rasne predrasude.<sup>135</sup>

Zapravo, fotografije Bublej ukazuje na to da se ratni sukobi najviše pogodili radničku klasu ali i marginalizirane skupine društva, a u američkom kontekstu, to su bili pripadnici crne rase. Nezahvalnu poziciju Afroamerikanaca i prisutnu rasističku politiku Bublej prikazuje na fotografiji nastaloj na terminalu Memphisu, u kojoj se uočava čekanje autobusa velike grupe putnika dok iznad njih stoji natpis „White waiting room“.



*Čekajući autobus na autobusnom terminalu u Memphisu*<sup>136</sup>

<sup>134</sup> Ibid.

<sup>135</sup> Ellis, Jacqueline (1996b), *Revolutionary Spaces: Photographs of Working-Class Women by Esther Bublej 1940-1943*, *Feminist Review*, 53, str. 83.

<sup>136</sup> Preuzeto sa: <https://www.loc.gov/resource/cph.3c30230/>

Kao i na primjerima fotografija prethodno dvije analizirane fotografkinje, i Esther Bublej u ovom slučaju konfrontira tekstualni opis „Čekaonica bijelaca“ s masom putnika ispod natpisa kako bi ukazala na prisutne rasne nejednakosti. Usklađivanje teksta u fotografiju kako bi se ironizirao određeni prikaz je bilo jedno najučestalijih izražajnih elemenata putem kojega su dokumentarni fotografi tridesetih i četrdesetih godina upućivali na društvenu disharmoniju. Primjere fotografija sa diskriminatornim natpisima koji su preplavili ulice američkih gradova uočavamo pored Bourke-White, Lange i Bublej, i kod fotografa Ben Shahn, Marion Post Walcott, Gordon Parks, Russell Lee i Jack Delano.<sup>137</sup>

Američka historičarka umjetnosti Belden-Adams piše o aluzijama na Jim Crow zakone o rasnoj segregaciji koje Bublej uključuje u ovu fotografiju gdje ukazuje na dvije stvari. Naime, iako većina putnika na fotografiji izgleda bijelo, natpis "White Waiting Room" podsjeća na segregaciju prema zakonima Jim Crow, gdje crni putnici na jugu nisu imali pristup istoj čekaonici kao bijelci. A druga stvar je da zakoni Jim Crow nisu samo ograničavali pravo crnaca na sjedenje unatrag u autobusima kao znak poštovanja prema bijelcima već su i općenito ograničavali prava crnaca kako bi poništili političke i ekonomske dobitke iz doba Rekonstrukcije te odvratili od međurasnog miješanja.<sup>138</sup>

Obilazeći gradove Sjedinjenih Američkih Država, Bublej je sve više susretala indikacije i simbole koji su ukazivali na prisutnost rasne segregacije i diferencijacije, i to unutar nacije koja je pozvana da udruži snage kako bi adekvatno odgovorila na nastalu krizu. Naime, njene fotografije otkrivaju i druga javna mjesta u kojima su crnci i bijelci bili podijeljeni. Pored autobusnih stajališta, crnci i bijelci su pili iz različitih izvora vodu, jeli su na različitim mjestima hranu, sjedili su na zadnjim sjedištima u autobusu dok su bijelci zauzimali prva, koristili su drugačije toalete, spavali su u posebnim skloništima i socijalizirali su se u posebno namijenjenim prostorijama za crnce i bijelce. Slična fotografiji na autobuskoj stanici u Memphisu su i fotografije natpisa „Colored waiting room“ i „Colored dining room in rear“. Znak na autobuskoj stanici koja ukazuje da je čekaonica samo za crnce je u fotografiji Bublej prikazan bez ikakvog drugog elementa. Bez ikakve naznake ljudi i okoline. Fotografišući ga samostalno autoritet njegove naredbe kao da postaje intenzivniji i opresivniji.

---

<sup>137</sup> Primjeri takvih fotografija su brojni. Nije dokumentirano postojanje instrukcija kojima su fotografi FSA i OWI bili vođeni prilikom snimanja ovakvih oblika poruka što vodi pretpostavki da su sami fotografi bili protiv rasističkog sistema i politike. Ukupan broj takvih fotografija još uvijek nije konačan, za sada otkriveni dio njih je moguće vidjeti na : [https://www.loc.gov/rr/print/list/085\\_disc.html](https://www.loc.gov/rr/print/list/085_disc.html).

<sup>138</sup> Dr. Kris Belden-Adams, "Esther Bublej, Waiting for the Bus at the Memphis Terminal," u Smarthistory, May 16, 2023. Dostupno na: <https://smarthistory.org/esther-bublej-waiting-bus-memphis-terminal/>.

U drugoj fotografiji, u ruralnom pejzažu Tennesseeja, Esther Bublej otkriva izraženu prirodu segregacijske politike kroz pažljivo bilježenje javnih okruženja.



*Znak za čekaonicu, „Colored waiting room“<sup>139</sup>    Natpis „Colored dining room“<sup>140</sup>*

Ove fotografije potaknule su vladu na suočavanje s problemom zakonski potvrđene rasne podjele i njezine nespojivosti s temeljnim načelima jednakosti u društvu. Budući da je segregacija bila u nesuglasju s optimističkom ideologijom podrške domaćem ratnom naporu, FSA i OWI su izbjegavali javnu distribuciju tih fotografija, osim ako se aluzije na rasizam i rasnu politiku ne bi mogle izostavit.<sup>141</sup> Međutim, jednako kao i Lange, posebno u fotografijama internacije japanskog-američkog stanovništva, tako i Bublej iako zaposlena i plaćena od strane vlade da pruži svojim fotografijama naređene propagandne poruke, radi suprotno, time što njene fotografije artikuliraju socijalne disparitete povezane s klasnom i rasnom pripadnošću.

McEuen navodi da je u ovim fotografijama ispod javno konstruirane paradigme živopisnog ratnog zajedništva i patriotizma, Bublej otkrila Amerikance koji su se bavili vlastitim borbama unutar granica države te da se najveća ironija nalazi u činjenici da je ta otkrića ostvarila kroz ličnu misiju zabilježavanja "objektivne društvene istine", dok je obavljala dužnost vodeće figure u proizvodnji propagande nacije.<sup>142</sup>

<sup>139</sup> Preuzeto sa: <https://www.loc.gov/resource/cph.3b22541/>

<sup>140</sup> Preuzeto sa: <https://www.loc.gov/item/2017862090/>

<sup>141</sup> Dr. Kris Belden-Adams, "Esther Bublej, Waiting for the Bus at the Memphis Terminal," u Smarthistory, May 16, 2023. Dostupno na: <https://smarthistory.org/esther-bublej-waiting-bus-memphis-terminal/> .

<sup>142</sup> McEuen, A. Melissa (2003), *op.cit.* str. 260.

## 5.2. Vizualna disidencija ženskih figura

Najvećim dijelom produkcije Bublej dominira reprezentacija žene pri čemu se uočava konstantna fluidnost njenog prikazivanja. Za razliku od Lange, koja je žene uglavnom prikazivala kao majke, kao figure vezane uz djecu i porodicu, Bublej demistificira tradicionalne uloge žena, prikazujući žene kao jednake žrtve rata i kao žrtve ekonomske krize. Na fotografijama koje pripadaju seriji putovanja autobusom, Bublej obraća pažnju na radničku klasu žena. Fotografije koje pripadaju seriji iz Sea Grill bara Bublej prikazuje žene kao usamljene, izolovane i tužnih pogleda subjekte. A u seriji fotografija iz internata i pansiona Bublej skreće pažnju probleme u konvencijama o srednjoj klasi i na asimilaciju žena jevrejskog porijekla unutar američkog društva i izazove s kojima se susreću.

Unutar serije putovanja u regionalnim autobusima česti su prikazi žena koje čiste i održavaju autobuse. Bublej bi pravila set fotografija istih žena kako čiste pri čemu je znatno ukazala na njihovo prisustvo i značaj pogotovo ako se uzme u obzir da su one održavale ono što je za vrijeme ratnih godina bio skoro jedini način transporta. Na jednoj od takvih fotografija, Bublej prikazuje ženu kako čisti unutrašnjost autobusa gdje posebno iskazuje njenu predanost radu i neometanost u tom poslu, prikazujući tako žene jednako i kao žrtve rata i ratnih kriza ali i kao one koje održavaju određeni prostor, kao neminovne članove društva čija je uloga u ratnom kontekstu bila izuzetno značajna a pritom često i zapostavljena.

Fotografije iz ove serije najbolje prikazuju želju Bublej da poveže bliskost rasne nepravde i ekonomske nejednakosti. One otkrivaju svijet žena u trenucima kada su se njihovi muževi i sinovi ukrcavali i odlazili iz domova zbog ratnih obaveza. Dok na fotografijama iz autobusa prikazuje ženu kao subjekt involviran u društvene procese i radove, kao sposobnu da se snađe uprkos odsustvu njihovih partnera i muževa, na fotografijama iz Sea Grill bara koje nastaju iste godine, Bublejne fotografisane žene kritički izazivaju zakonodavne mjere vlade prema kojima je identitet bijele, srednje klase žene postao simboličan za svrhu rata.

Naime, četrdesetih godina vlada je uvela kontrolu ženskog ponašanja tokom ratnih godina, pri čemu je pokrenula kampanju socijalne zaštite, koja je bila proširena i na potragu za *„početnim i potvrđenim seksualnim delinkventima, koji su nimalo slučajno, uvijek bile žene.“*<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup> Goldstein, S. Joshua (2003), *War and Gender : How Gender Shapes the War System and Vice Versa*, Cambridge University Press, Cambridge, str. 339.



Kampanja je podrazumijevala opću kontrolu ponašanja žena i njihovog izlaska iz kuće koji je mogao da dovede do potencijalnih nemoralnih radnji. To je podrazumijevalo da su žene trebale biti na prihvatljivim mjestima, moralnog i uljudnog ponašanja i daleko od nepoželjnih mjesta u kojima su često obitavali muškarci. Čak i one žene koje nisu bile uključene u zabranjene, seksualne radnje su „*testirale granice društvene slobode u ratnoj Americi.*“<sup>144</sup>

Izlazak žena iz njihovih domova i odlazak u javna mjesta u kojima se okupljali muškarci je narušavao retoriku vlade da muškarci ratuju dok ih žene čekaju kući, tačnije da su se „*muškarci borili kako bi zaštitili Ameriku za svoje supruge, majke i kćeri, dok su žene ostajale kod kuće, vjerne i čedne, kako bi muškarci mogli biti dočekani doma na zadovoljavajući način.*“<sup>145</sup>

Represivne mjere vlade u želji da se održi pozitivna porodična slika i stabilan odnos između žena i muškaraca reflektirale su se ponajviše na radničku klasu, pogotovo žene, što i ilustrira šire društvene norme i stereotipe koji su utjecali na radnice tokom Drugog svjetskog rata. Godine 1943. Bublej je napravila seriju fotografiju u Sea Grill baru, čak i van ovog bara, na javnim mjestima za zabavu, Bublej bi fotografisala žene koje sjede same ili su u pratnji mladića. Najpoznatija takva fotografija koju stvara Bublej se veže za Hooperovu sliku „Automat“ s obzirom na to da obje prikazuju ženu kao samostalni i izolirani subjekat u praznom prostoru. Naziv Bublejine fotografije nije tako uprošćen kao Hooperov „Automat“ jer Bublej daje deskriptivne nazive svojim fotografijama, tako navedena fotografija nosi naziv „Girl sitting alone in the Sea Grill, a bar and restaurant waiting for a pickup“ što bi se dalo prevesti kao : „Djevojka sjedi sama u Sea Grillu, baru i restoranu, čekajući da je neko pokupi.“

Prema Eliss, i na fotografiji Bublej i na slici Hoopera jednako se osjeća rastanak i društvena udaljenost. Žena sjedi sama u čošku kabine, a ostatak prostora ostaje prazan, stvarajući dubok osjećaj izolacije. Korištenjem Hopperovog vizualnog jezika, Bublej pridodaje ženinim prolaznim večernjim vezama emocionalnu notu patosa i nihilizma. Ovaj pristup razotkriva emocionalnu dubinu žene na način koji dokumentarne fotografije 1930-ih često nisu postizale. Dodatno, stvaranje slike s metafizičkim okvirom Bublej omogućuje ženi da odigra ulogu Hopperovih likova, zadržavajući njen stvarni identitet od pogleda gledatelja.<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> Ibid.

<sup>145</sup> Ellis, Jacqueline (1996b), *op. cit.*, str. 85.

<sup>146</sup> Ellis, Jacqueline (1996a), *op. cit.*, str. 267.





*Girl Sitting Alone in the 'Sea Grill', 1943.*<sup>147</sup>

Bubley kroz ove fotografije suštinski izaziva normative i direktive u reprezentaciji ženskog subjekta, s obzirom na to da žene u Sea Grill baru, inkorporiraju sve ono što, prema vladinim smjernicama, narušava koncept porodične cjelovitosti i tradicionalnih očekivanja vezanih uz žensku poslušnost. Kroz odnos svjetla i atmosfere, Bubley izražava slojevitost ženskog iskustva, istražujući područja izvan uobičajenih društvenih okvira i naglašavajući individualnost i samostalnost ženskog subjekta unutar kompleksnog socio-političkog konteksta. Stoga, u okviru vladinih restrikcija u reprezentaciji, Bubleyina fotografisana žena se nalazi „na rubu onoga što je definirano kao društveno prihvatljivo“.<sup>148</sup>

Bubley u Sea Grill baru otkriva žene kao individualne, nezavisne figure, oslobođene porodičnih obaveza. Na fotografijama, vidimo žene bez pratnje djece, s dojmljivom šminkom i urednim izgledom, dok uživaju u piću i druženju s ostalim posjetiteljima bara. Međutim, fotografije ne prikazuju ništa više od žena koje sjede same ili se družu s drugima, ne otkrivaju direktno ono što je po vladinim instrukcijama narušavalo izgled ratne Amerike.

<sup>147</sup> Preuzeto sa: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.110321.html>

<sup>148</sup> Ellis, Jacqueline (1996a), *op. cit.*, str. 266.

Ove fotografije predstavljaju rijetke primjere tih godina koje prikazuju žene izvan tradicionalnih uloga majki i supruga, dočaravajući ih kao samostalne pojedince koji uživaju u vlastitoj slobodi i društvenim interakcijama. Unatoč mogućnosti da žene na Bubleynim fotografijama budu podložne sankcijama zbog potencijalnog nepoštovanja vladinih normi, koje bi ih često dovele do zatvorskih ćelija, njihove namjere ostaju delikatno zamagljene, pri čemu bivaju na rubu dozvoljenog. Bublej time ne samo da udaljava gledatelje od potencijalnih sumnjičavih misli i moralnih osuda, već se i poigrava s tadašnjom službenom koncepcijom kako žena mora da izgleda i da se ponaša, ali i s gledateljevim očekivanjima ko bi žena mogla biti.

Prema autorici Rabinowitz, Bublej je u seriji fotografija iz Sea Grill bara anticipirala karakteristične ikone femme fatale, nagovještavajući tako estetiku noir filmova gdje njene provokativne slike odstupaju od formiranog konsenzusa o poslijeratnom korporativnom liberalizmu.<sup>149</sup> Cjelokupna kompozicija fotografije žene koja čeka u Sea Grill baru se može povezati s junakinjama takvog filma koje riskiraju ali i krše društvene norme. U skladu s femme fatale koje su prikazane kao izazovne i misteriozne žene i kao one koje svojom privlačnošću i manipulativnošću dovode muške likove do propasti, Bublejine fotografirane žene ne odstupaju značajno od takvog predloška jer „u toj ulozi, žena može prekršiti društvene kodekse i prihvatljive prostore koji bi je inače stavili u politiziranu seksualnu opasnost.“<sup>150</sup> Autorica Julie Wittes Shlack se nadovezuje na Bublejin doprinos noir filmovima i prepoznaje u ovoj seriji fotografija žena u baru prototipove za likove Barbare Stanwyck i Rite Hayworth u filmovima kasnih 1940-ih godina.<sup>151</sup>

Bublej nastavlja da narušava nametnute, idealizirane prikaze žena i porodičnih vrijednosti i kroz naredne godine, stvarajući fotografije u internatima i pansionima u kojima su živjele doseljene žene iz ruralnih područja i žene jevrejskog porijekla gdje predočava pregovarački proces žena suočenih s različitim društvenim, ekonomskim i emocionalnim izazovima. Bublej razmatra rodno-specifične uloge tokom rata ali i politizaciju srednje klase ispisujući novi pogled na ženski društveni angažman, a sudbinu o kontroli ponašanja su dočekale i „vladine djevojke“.

---

<sup>149</sup> Rabinowitz, Paula (2002), *Black & White & Noir America's Pulp Modernism*, Columbia University Press, New York, str. 30.

<sup>150</sup> Ellis, Jacqueline (1996a), *op. cit.*, str. 267.

<sup>151</sup> Shlack, Wittes Julie (2009), *Esther Bublej's Interiors*, Yalobusha Review, 14(Article 18), str. 64.

### 3.3. Ratni pansioni: Vladine djevojke i jevrejsko-američki identitet

Početak Drugog svjetskog rata i ulaskom Amerike u rat, u Vašingtonu ali i drugim velikim gradovima je zabilježen veliki priliv mladih ljudi, posebice žena, koji su bili u potrazi za radom i popunjavanjem radnih mjesta koja su se otvorila zahvaljujući masovnoj ratnoj industriji. Značajna migracija mladih žena rezultirala je njihovim preuzimanjem poslova koji su tradicionalno bili rezervirani za muškarce, uz istovremeni porast prosječnog prihoda žena. Poslovi koje su izvršavale su se uglavnom ticali vojske, mornarice, a često su i radile u firmama kao asistentice ili urednice. Stoga su ratne godine i migracija u velike gradove ženama omogućile legitimaciju profesionalnog i društvenog izlaska iz okvira roditeljskih domova, što je rezultiralo ponovnim oblikovanjem vlastitog identiteta, istraživanjem vlastite seksualnosti te postizanjem samopouzdanja i autonomije.<sup>152</sup> Vašington je postao grad ratno povezanih poslova koji su sada pružali ženama dobro plaćene prilike unutar vojske, mornarice, u tvornicama, radeći i kao sekretarice ili urednice. Doseljena nova radna snaga bila je smještena u objektima kao što su stambeni kompleksi "Arlington Farms" u Virginiji i "Dissin's House" u Vašingtonu.

Većina doseljenih žena smještenih u stambenim objektima i rezidencijalnim kompleksima pripadala je socioekonomski nižem sloju srednje klase i radničkoj populaciji koja je migrirala u urbanu sredinu s namjerom pronalaska visoko plaćenih administrativnih pozicija, istovremeno težeći uzbuđenju i romansi koje su prethodno samo sanjale u svom ruralnom i srednje-zapadnom okruženju.<sup>153</sup>

„Arlington farms“ je bio smještaj za žene koje se radile u mornarskom aneksu ili sjedištu vojne obavještajne službe. U to vrijeme, tokom Drugog svjetskog rata, žene su činile čak oko 40% radne snage te je vlada za potrebe njihovog smještaja transformirala stare zgrade u ratne rezidencije. S obzirom na to da je Arlington rezidencija bila dom samo za žene, često je bila nazvana i kao „No Man's Land“ ili „Girl Town“, ali velika prisutnost žena je ubrzo rezultirala i velikom posjećenošću muškaraca.

---

<sup>152</sup> Beadle, Meaghan (2014), *Photographing "Government Girls:" Esther Bublely, Wartime Femininity, and the Office of War Information*, (Master's thesis). University of Virginia, Graduate School of Arts and Sciences. <https://doi.org/10.18130/V30W9P>

<sup>153</sup> Ellis, Jacqueline (1996b), op. cit., str. 89

Radnice zaposlene u državnim institucijama boravile su u Arlingtonu sve do 1950. godine, nakon čega je taj prostor prenamijenjen u centar za regrutaciju koji je podržavao sudjelovanje u Korejskom ratu. Bublej je u ovoj rezidenciji napravila oko osamdeset fotografija koje otkrivaju svakodnevne aktivnosti, poslove i razne načine zabavljanja. Tematika tih fotografija je bila jednaka onoj iz Dissin's house.

Dissin's House je bila rezidencija i za muškarce i žene koji su bili odvojeni posebnim spratovima. Kuća je dobila naziv po prezimenu starog jevrejskog bračnog para koji su održavali kuću skoro dvadeset i pet godina. Esther Bublej i njena sestra potiču iz porodice jevrejskih doseljenika s Istočne Europe, te je tako i njena sestra bila stalna stanarka u pansionu. A kako su u kontekstu ratnog Vašingtona, pansioni bili podložni segregaciji, posebno prema vjerskim i rasnim kriterijima, Dissin's je bio preferirano odredište za jevrejsku klijentelu.

Stoga, fotografije Bublej prikazuju kompleksnost identiteta jevrejsko-američkih stanara Dissin's House jer bilježe sukob između osjećaja izolacije, uspješne asimilacije i kulturnog uključivanja. Kao Jevrejka, Bublej se povezala s ovom grupom na većem nivou, koristeći fotografiju kao sredstvo za razumijevanje i prikazivanje njihove jedinstvene dinamike. Njena moć oblikovanja i predstavljanja ovih likova učinila je ove fotografije ključnim dijelom interpretacije ove zajednice kao modernih Amerikanaca.<sup>154</sup>

Međutim, koliko god da su „vladine djevojke“ (u engl. jeziku ekvivalent je „government girls“) bile daleko od svojih ruralnih, često konzervativnih i zatvorenih sredina, vlasnici stanova, savezna vlada i masovni mediji pokušavali su kontrolisati njihovo ponašanje. Savezna vlada je u suradnji s masovnim medijima pokušala upravljati i ograničiti uloge mladih žena u društvu putem vizualne kulture, istovremeno izazivajući otpor prema tim promjenama. U odgovoru na društvenu anksioznost, vlada je pokušala uvjeriti žene da se vrate tradicionalnim ulogama, koje su istovremeno negirale snagu i autonomiju žena.<sup>155</sup>

Žene na fotografijama u Sea Grill baru su mogle biti bilo ko, neotkriveni identiteti predlažu da su mogle raditi i van vladinih institucija, dok žene poznate kao „vladine djevojke“ su otkrivale sebe i svoj identitet poslom kojeg su izvršavale i mjestom u kojem su živjele.

---

<sup>154</sup> Taggart, Vriean Diether, (2013) *Documenting the Dissin's Guest House: Esther Bublej's Exploration of Jewish American Identity, 1942-43*, Theses and Dissertations, 3599, str. 10.

<https://scholarsarchive.byu.edu/etd/3599>

<sup>155</sup> Beadle, Meaghan (2014), *op.cit.*, str. 9.

Bez obzira na njihov status kao ovisne ili neovisne o vladinim institucijama i zanimanjima, u oba slučaja su bile podvrgnute nadzoru i kontroli. Prve se opiru normama time što otvoreno izlaze na javna mjesta i sudjeluju u zabavama s drugim spolom, a druge se opiru time što odbijaju prihvatiti izgled srednje klase kao jedino prihvatljive i moralne.

Jacqueline Ellis poredi vladine djevojke s migrantima zabilježenih na fotografijama FSA iz tridesetih godina pogotovo jer su i ovom kontekstu žene predstavljale konstantan izvor radne snage. No, u kontrastu s njihovim prethodnicama iz prethodnog desetljeća, zvanično sponzorirane reprezentacije prikazivale su ove žene kao pojedince koji teže dojmju sofisticiranosti srednje klase, što se u praksi pokazalo izazovnim za održavanje.<sup>156</sup>

Fotografije Bublej ukazuju na to da su žene stvarale vlastiti identitet unutar konvencija i standarda koji su postali institucionalizirani i proaktivno podržavani od strane vlasti, a koje uključuju vrijednosti, uvjerenja i izgled povezane sa srednjom klasom. Njene fotografije ilustriraju izazove u očuvanju institucionaliziranih normi vlasti, budući da su žene zaposlene u vladi aktivno narušavale te društvene norme, posebice u kontekstu rastućih zabrinutosti oko ženske seksualnosti.

Naime, četrdesetih godina ženstvenost se smatrala nečim što je pojedinac morao steći, a to je bilo povezano s materijalnim privilegijem. Drugim riječima, da bi žena bila prihvaćena u društvu, morala je moći "kupiti" odgovarajući izgled srednje klase.<sup>157</sup> Dakle, nije dovoljno samo prihvatiti određeni stil ili društveni status; bilo je potrebno aktivno sudjelovati u ekonomskom, društvenom i političkom životu kako bi se postigla društvena prihvatljivost. Način na koji se izgled povezivao s političkim značajkama srednje klase Bublej prikazuje u fotografiji koju imenuje kao „Girls window shopping“. Na fotografiji tri žene posmatraju plastičnu lutku u izlogu trgovine u kojoj se prodaje odjeća. Između tri žene i lutke nalazi se staklo kao barijera koje ujedno dijeli njih od nje. Posmatranje „izvana“ odjeće i manekenke sugerira njihovu ekonomsku situaciju i klasu, pa staklo postaje simbolična barijera koja ih razdvaja od onoga što žele ili smatraju poželjnim, a lutka koju posmatraju „*predstavlja manifestaciju izgleda srednje klase koji je poželjan ženama, ali zbog njihove ekonomske pozicije one su marginalizirane u odnosu na materijalnu i društvenu moć kojom manekenka dominira.*“<sup>158</sup>

---

<sup>156</sup> Ellis, Jacqueline (1996b), *op. cit.*, str.89.

<sup>157</sup> Ibid.

<sup>158</sup> Ivi, str. 90.

S lutkom pozicioniranom blizu prvog plana okvira, stvarne žene su fizički manje i doživljavaju se kao manje samopouzdanе, što stvara dojam društvene hijerarhije. Manekenka u izlogu zauzima veći dio okvira, dok stvarne žene ostaju izvan, što dodatno naglašava ekonomsku podjelu i socijalnu hijerarhiju među njima. Ellis izlogu trgovine daje epitet „nestvarnosti“, tj. da on daje dojam nestvarnosti, sugerirajući da je srednja klasa, koja je prikazana kroz izlog, izgrađena na vještačkim i površnim temeljima, pri čemu baš taj osjećaj nestvarnosti omogućuje imitaciju, infiltraciju i moguću subverziju od strane ekonomski nepriviligiranih žena.<sup>159</sup>



*Girls window shopping, Washington, 1943.*<sup>160</sup>

---

<sup>159</sup> Ivi, str. 91.

<sup>160</sup> Preuzeto sa: <https://www.loc.gov/item/2017845284/>

Nadalje, s obzirom na to da nije u potpunosti jasno da li je fotografija snimana iznutra ili izvana, ukazuje na to da su žene izvan trgovine dobile određenu moć ili kontrolu u odnosu na predstavu srednje klase koju manekenka simbolizira, ili u riječima Eliss, „*da stvarne žene imaju moć*“<sup>161</sup> gdje zapravo mogu utjecati na percepciju gledatelja o srednjoj klasi. Bubleline žene, imaju moć, „*suprotstaviti se gledatelju i zadržati osjećaj samoidentiteta unatoč ideološki zapisanim pojmovima o klasnom položaju i aspiracijama*“.<sup>162</sup>

Interpretaciji Eliss bi se mogle dodati još dvije stvari. Prva da je manekenkina glava postavljena u smjeru tri žene koje je gledaju, kao da manekenka sama stvara interakciju s ženama koje pritom ne posmatraju nju direktno u oči već gledaju ono što nosi razgovarajući između sebe. Potom, sve tri žene, od kojih se kod dvije vide dugi kaputi, a naslućuje se i kod treće, aludira da sve tri pripadaju jednakoj klasi, da pripadaju istoj grupi ljudi. Lutka u izlogu, svojim položajem, gestikulacijom, odjećom i okolinom, postavlja se u kontrast s živim osobama iz stvarnog svijeta, stvarajući tako vizualni sukob. Međutim, vladine djevojke aktivno oblikuju vlastiti identitet, one predstavljaju ne samo opoziciju vještački konstruiranoj srednjoj klasi, već i subverzivan odgovor na normativne društvene konstrukcije, sugerirajući da stvorena slika srednje klase može biti dekonstruirana snagom ženskog subjektiviteta.

Leslie T. Davol zaključuje da su fotografije iz serije ratnih pansiona i sami pansioni, kako ih je Bublely zabilježila, pružali neutralni teren za testiranje novih uloga i redefiniranje identiteta. Balansirajući između javnog i privatnog, pansion nije bio samo mjesto gdje je identitet svakog stanara bio izložen, već je bio i pozornica na kojoj su se nove uloge mogle oblikovati i testirati.<sup>163</sup>

Prikazi žena će nastaviti dominirati Bublelinom produkcijom koja je kasnije bila vezana za ženske časopise, pogotovo za „*Ladies' Home Journal*“ u kojem je zajedno s novinarkom Younger prikazivala mentalno oboljele u Americi. Paralelno s Bublelinim angažmanom u fotografiji, filmski režiseri su inkorporirali slične teme u kinematografski diskurs.

---

<sup>161</sup> Ellis, Jacqueline (1996b), *op. cit.*, str. 89.

<sup>162</sup> Ibid.

<sup>163</sup> Davol, T. Leslie (1998/1999), *Shifting Mores: Esther Bublely's World War II Boarding House Photos*, *Washington History*, 10 (2), str. 62.

Youngerin pisani tekst i Bubleline fotografije funkcionirale su kao didaktički instrument, reflektirajući Bublelinu kompoziciju fotografija, obrazovni karakter teksta te kontekst publikacije u kojoj je ovaj rad objavljen. Svi navedeni elementi odigrali su ključnu ulogu u percepciji, razumijevanju i implementaciji informacija od strane publike. Izuzetno važni podsjetnici i savjeti o mentalnom zdravlju u članku otkrivaju suvremeni diskurs o mentalnim bolestima među ženama i njihovim porodicama tokom 1940-ih godina.<sup>164</sup>

Bublej je vizualnim dokumentiranjem žena u mentalnim institucijama težila prikazati njihovo stanje ali i rasvijetliti primjenjene terapijske metode i tehnološke inovacije u domeni medicine. Njeno djelo oslikava posvećenost doktora i medicinskih sestara u suočavanju s izazovima liječenja ozbiljnih mentalnih bolesti. Younger i Bublej, kroz svoju suradnju, suštinski su nastojale oboriti predrasude prema osobama oboljelim od mentalnih bolesti te istovremeno skrenuti pozornost na ovu društvenu skupinu koja je često zanemarena, marginalizirana i nedovoljno shvaćena.

Iz privatne korespondencije i usmenih razgovora sa fotografkinjom Bublej, autorica Andera Fisher otkriva :

**Prema Bublej, užitak, odnosno vrijednost njenog rada, ležao je u suosjećajnom bilježenju objektivne društvene istine. Krenula je s nadom iz tridesetih godina da će fotografija biti potencijalna poluga prema nužnoj društvenoj reformi. Fotografija je za nju bila instrument svrhe i razumijevanja.<sup>165</sup>**

---

<sup>164</sup> Taggart, Vriean Diether (2019), *Disordered Minds: Picturing Mental Illness Pre-Deinstitutionalization and its Impact* (Doctoral dissertation). Arizona State University, <https://keep.lib.asu.edu/items/157214>

<sup>165</sup> Fisher, Andrea (1987), *op.cit.* , str. 124.



## 6. Promišljanje o fotografiji kao sredstvu društvene refleksije

Gledanje i kontemplacija ljudske patnje se uočava još u kršćanskoj tradiciji i slikama Isusovog raspeća kao simbola žrtve i patnje pri čemu Isusovo raspeće na križu predstavlja najčešći vizualni prikaz patnje u umjetnosti, naglašavajući kršćansku vjeru i požrtvornost. U kršćanskoj praksi, akt gledanja Isusove boli ima svrhu podsjetiti vjernike na težak put koji je Isus prošao, potičući osjećaj zahvalnosti za žrtvu koju je podnio radi svog naroda. U kontekstu patnje, koja ima transformacijsku moć, francuski pisac Georges Bataille u knjizi „The Tears of Eros“ izlaže i fotografiju kineskog mučenja zvanog još i „lingchi“ koji je bio dio smrtne kazne. U Sontaginoj interpretaciji Bataille ne crpi zadovoljstvo iz promatranja mučenja, već iznosi konceptualnu perspektivu u kojoj se ekstremna patnja može zamisliti kao transcendentalna pojava, iznad same esencije patnje. Ova perspektiva, prožeta religijskim kontekstom, odnosi se na način promatranja patnje i tuđe boli, sugerirajući da ona može biti predstavljena kao oblik duhovne transformacije.<sup>166</sup>

Religijski kontekst ovdje se odnosi na ideju da je promatranje ili suočavanje s patnjom može imati spiritualnu dimenziju gdje se patnja povezuje s duhovnim traganjem, pročišćenjem ili čak otkrivanjem dubljeg značenja postojanja. Batailleov primjer ističe duhovnu dimenziju patnje i potencijal za transformaciju kroz njezino promatranje. Međutim, kako se razvijaju moderni mediji, hiperprodukcija fotografija, globalizacija i konzumerizam utječu na promjene u načinu kako patnju doživljavamo. Takve promjene koje se odnose na to kako ljudi percipiraju i obrađuju patnju, posebno putem medija i vizualnih sadržaja poput fotografija može se predstaviti kroz tri pojave „diverzifikaciju patnje“, „estetizaciju patnje“ i „monetizaciju patnje“.

Pojavom fotografije i fotografskog aparata, mogla bi se uvesti pojava „diverzifikacije ljudske patnje“, jer nije više samo i isključivo sin Božiji onaj čiju patnju promatramo, sada smo svjesni i suočavamo se s patnjom običnih ljudi, ljudi koji su nam bliži, patnjom nas samih. "Diverzifikacija ljudske patnje" u kontekstu pojave fotografije bi se dalo definirati kao širenje i raznolikost prikaza ljudske patnje putem različitih perspektiva, aktera i priča, a reflektira i proces proksimizacije, gdje udaljene patnje postaju vildjivije i dostupnije promatračima širokih kategorija.

---

<sup>166</sup> Sontag, Susan (2003), *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York, str. 77.

S diverzifikacijom ljudske patnje uslovljenom pojavom fotografije, u doba tehničke reprodukcije i masovnih medija a i kritikom dvadesetog stoljeća dolazi i do termina „estetizacija patnje“, a koristeći se i teorijama Luc Boltanskog, srodna je i „spektakularizacija patnje“ gdje se čak gubi tzv. transformacijska moć patnje koju Bataille osjeća gledajući fotografije svirepog mučenja jer dolazi do gubitka emocionalnog i reaktivnog odgovora. Treća pojava, kao posljedica globalizacije, kapitalizma i potrošačkog društva, bi se dala imenovati kao „monetizacija patnje“, što bi se za potrebe ovog rada zapravo definirala kao proces u kojoj neki subjekat (ili više njih) ima finansijsku dobit ili profit od fotografskog materijala koji prikazuju patnju, bol ili generalno stanje neprivilegovanog, unesrećenog, pogođenog dijela društva. Kao primjer toga, dovoljno je navesti časopise, članke a time i druge tipove oglašivača, što rezultira finansijskom dobiti koja opet dotiče i fotografe kao dio istih, što je i u slučaju Bourke-White, Lange i Bublej kao službenih fotografa u tadašnjoj Americi, najprodavanijih i najpoznatijih časopisa i primjenjivo.

Kritika "estetizacije patnje" razvila se polovinom sedamdesetih i tokom osamdesetih godina, nakon razdoblja aktivnosti Bourke-White, Lange i Bublej, no njezino temeljno polazište usko je povezano s analizom dokumentarne fotografije čiji su dio pomenute svakako bile. Međutim, teorija o „estetizaciji patnje“ koja je opet usko vezana za pojavu fotografije i filma i tehnoloških dostignuća je i ranije bila uočena kod Benjamina Waltera, gdje je još u svom eseju „Author as Producer“ govoreći o fotografiji Rengera-Patzcha i Novog Objektivizma (engl. New Objectivity) naveo da je fotografija „*uspjela čak i bijedu - hvatajući je na modno usavršen način - pretvoriti u objekt uživanja.*“<sup>167</sup>

Kao kontra odgovor na tradiciju dokumentarne fotografije i prakse koje su prakticirale i Lange, Bourke-White i Bublej i bijega od transformacije fotografije u objekt uživanja, Martha Rosler je u svojoj fototekstualnoj instalaciji od dvadeset i četiri panela pod nazivom „The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems“ prikazala umjesto ljudi pogođenih ekonomskom krizom poslije Vijetnamskog rata, napuštene, ruinirane i prljave arhitektonske objekte, zgrade i fasade u njujorškoj ulici Bowery te smeće kao vid nekadašnjeg ljudskog prisustva. Time se Rosler zapravo kroz urbano kretanje ulicom i fotografiranjem dijela grada koji je bio uglavnom dom pijanica i obespravljenih grupa, suprotstavila onoj konvencionalnoj reportaži i dokumentarnoj fotografiji koja je i započela sa pojavom Evansa, Lange, Riisa i drugih FSA fotografa.

---

<sup>167</sup> Walter, Benjamin (1934), *Author as Producer* u „Selected writings“, Belknap Press, Cambridge, str. 775.

Naime, Rosler nabraja niz fotografa i „zvijezda“ dokumentarne fotografije od kojih je i Lange i u dokumentarnoj fotografiji koja je prikazivala nesretno američko stanovništvo uočava elitističke konotacije, pri čemu su apeli upućeni preko njihovih fotografija „*imali za cilj probuditi sebični interes privilegiranih.*“<sup>168</sup> Dokumentarna fotografija, kako je vidi Rosler je zapravo prožeta moralističkim ciljevima gdje fotografije unesrećenih ljudi u časopisima knjigama, novinama ali i umjetničkim institucijama imaju funkciju umirivanja savjesti svojih gledatelja tako da gledatelji privremeno ublažavaju osjećaj neugode suočavanjem s društvenim pitanjima, ali se istovremeno mogu osloniti na svoj relativni društveni položaj i udobnost. Privilegovane skupine društva u udobnosti svog doma listajući ilustrovane časopise i gledajući televiziju zapravo dodatno priznavaju i potvrđuju svoj status i društvenu klasu.

Rosler postavlja teoriju da su ovakve dokumentarne fotografske prakse nastajale od strane privilegovanih lica, što bi u ovom slučaju bili fotografi, za privilegovani dio društva, što bi bili gledatelji, u kojima su iskorišteni i neprivegovani što bi bili fotografisani farmeri, siromasi i cjelokupno, žrtve određene nesreće. Stoga, Rosler u svom eseju provlači pitanje:

***Jesu li fotografije, dakle, poput civilizacije, stvorene na leđima eksploatiranih?*<sup>169</sup>**

Ovako postavljeno pitanje zapravo ukazuje na to da su fotografirani samo žrtve fotoaparata i onih koji fotografišu s ciljem da se napravi odnos između onih koji pate i onih koji su distancirani od scena bola, agonije i nesreće. Pitanje zapravo kao da afirmira da su fotografije, kao kulturni proizvod, rezultat svojevrzne eksploatacije i nepravednih uvjeta. O odnosu privilegovanih (onih koji ne pate) i neprivegovanih (onih koji pate) najbolje ukazuje Luc Boltanski koji se oslanja na teoriju Hanne Arendt o „politici sažaljenja“ i uvodi problematiku spektakla patnje i udaljene patnje (franc. *la souffrance à distance*).<sup>170</sup> Spektakl patnje je fokusiran više na posmatranje, nego na akciju, tj. podrazumijeva „*opservaciju nesretnih od strane onih koji ne dijele njihove patnje, koji nemaju izravno iskustvo toga, i koji se mogu, prema tome, smatrati sretnim osobama*“<sup>171</sup> pri čemu „udaljena patnja“ podrazumijeva i fizičku, i geografsku ali i društvenu, klasnu distancu između onog koji pati i onog koji to posmatra, a naše promatranje patnje onih udaljenih i drugih stvara ono što on naziva „politikom sažaljenja“.

---

<sup>168</sup> Rosler, Martha (2006), *In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography)*, The Press of the Nova Scotia, Halifax, str. 74.

<sup>169</sup> Ivi, str. 81.

<sup>170</sup> Za prijevod s francuskog koristit će se sintagma „udaljena patnja“.

<sup>171</sup> Boltanski, Luc (2000), *Lo spettacolo del dolore*, Raffaello Cortina Editore, Milano, str. 4.

Politika sažaljenja prema Boltanskom ima različite dimenzije, uključujući osudu onih koji su odgovorni za patnju, emocionalni odgovor gledatelja ili čak estetsko doživljavanje same patnje.<sup>172</sup> U kontekstu posljednjeg, estetskog doživljavanja patnje, Boltanski uvodi pojam „sublimacije patnje“ koja predstavlja mogućnost da nesretnikovu patnju ne smatramo *“ni nepravednom (da bismo zbog toga bili ogorčeni), ni dirljivom (da bismo zbog toga bili ganuti) već subliminalnom“*<sup>173</sup>, što može da bude praćeno sa dvije reakcija, prva može biti reakcija užasa na patnju, a druga reakcija uključuje proces prihvatanja i cijenjenja tih scena patnje na estetskoj razini. Ovakav proces sugerira da promatrač, iako može doživjeti početni užas, na neki način prihvata i nalazi estetsku vrijednost u tim slikama patnje. No, nisu li upravo masovni mediji intenzivirali takvu vrijednost prizora patnje, čineći i diverzifikaciju patnje ali hiperprodukciju fotografija pojave koje nas dovode do prezasićenja?

Pri čemu scene patnje, krvi, bola i rata kao estetski doživljeni eliminiraju bilo kakvu drugu aktivnost kao što su osjećaji ogorčenja ili empatije, a u kojima Boltanski vidi mogućnost da se aktivira posmatrač. No, prije nego što se rješenje za aktivaciju posmatrača ponudi, reflektirajući i rješenja koja donosi Boltanski, dalo bi se najprije obratiti pažnja na ono što fotografije patnje kod posmatrača generiraju. Boltanski tvrdi da politika sažaljenja nije produkt savremenih komunikacija ali da su one s posebnim naglaskom na televiziju, dramatzirali posmatranje patnje drugog<sup>174</sup>, pri čemu možemo reći da su masovni mediji doveli do tzv. „diverzifikacije patnje“ koja je proizvela hiperprodukciju fotografskih snimaka.

Prisjetimo se samo Andy Warhola i njegove serije „Death and Disaster series“ koja je uključivala repetitiju fragmentiranih fotografija tragičnih scena isjećenih iz tabloida, Life časopisa i dnevne štampe. I sam Warhol kroz repetitiju istih fotografija želi da ukaže na proces desenzibilizacije ili gubitka osjećaja nakon ponovljenog izlaganja traumatičnim slikama, komentarišući da : *„Kada više puta vidite jezivu sliku, ona zaista nema više nikakvog efekta.“*<sup>175</sup>

---

<sup>172</sup> Ivi, str. 15.

<sup>173</sup> Ivi, str. 115.

<sup>174</sup> Ivi, str. XV.

<sup>175</sup> Gluibizzi, Amanda (2021), *Art and Design in 1960s New York*, Anthem Press, London str. 64.

Hiperprodukcija fotografija odgovora onome što Edoardo Kadava objašnjava riječima „*zahvatiti svijet kao sliku ne znači držati svijet u ruci*“<sup>176</sup> pri čemu se referira na Kraukera i na teoriju da poplava ili lavina fotografija može ukazivati na ravnodušnost prema značenju stvari gdje se u srcu fotografske tehnikalizacije, tj. u procesu tehničkog reproduciranja slika, javlja **zasljepljenje** ili **amnezija**. Umjesto da slika predstavlja objekt i njegovu historiju, ona postaje trag svijeta koji je povučen iz perceptivnog polja. Ovaj događaj, koji dobiva značaj u dobu tehničke reprodukcije, jest događaj povlačenja iz smisla, sugerirajući da se fokusiranjem na masovnu produkciju slika gubi dublje razumijevanje ili značaj stvari i događaja.<sup>177</sup>

Kadava, o sočivima kamere govori kao o „svemogućim i nepovredivim“, kao onim koji mijenjaju naš odnos prema bolu, referirajući se i na Jingerov tekst „Uber den Schmerz“ u kojem tvdi da što više postajemo objektivizirani u životu, to se više čini da povećavamo toleranciju prema boli te da se stiče utisak kao da aktivno tražimo stvaranje okoline u kojoj bismo mogli doživljavati bol kao neku vrstu iluzije, ali na potpuno nov i radikalna način. Stoga, fotografija ima disciplinarnu funkciju da rastroji pažnju masa, da ih odvoji od njih samih kako bi im onemogućila da bol iskuse neposredno.<sup>178</sup>

Promjena prema našem odnosu na bol odgovara onom što Stjepan G. Meštrović naziva „postemocionalizam“, to jeste sociološkom konceptu, koji se temelji na mehanizaciji emocija gdje je naš emocionalni spektar limitiran, a savremene emocije mrtve.

**Postemocionalno društvo je produžetak kulta mašine tako da su emocije postale Mekdonalizirane, okamenjene, rutinizirane i na druge načine učinjene umjetnima. Mehaničnost je proširila svoje imperijalno carstvo s tehnologije i industrije kako bi kolonizirala posljednju utvrdu prirode: emocije.**<sup>179</sup>

Pitanje zasljepljenja, amnezije i utrnulosti proizvedeni od strane medija se kod Waltera I Kraukera odražava u teoriji o rasijanosti masa. Problem pažnje u modernoj kulturi, a posebno u kontekstu digitalne ere, postaje sve značajniji, no, rasprave o raznim poremećajima pažnje javljaju se još u ranom 20. stoljeću, kada su se događale temeljne promjene u tehnologijama informacija. U to doba, izloženost raznolikim podražajima, dovodi do pojave novog fenomena, kulture distrakcije.

---

<sup>176</sup> Kadava, Edoardo (2002), *Reči svetlosti*, Beogradski krug, Beograd, str. 33.

<sup>177</sup> Ibid.

<sup>178</sup> Ivi, str. 105.

<sup>179</sup> Meštrović, G. Stjepan (1997), *Postemotional Society*, Sage Publications, London, str. 146.

Dok Kranuer promatra velike berlinske bioskope kao prostore rastresenosti. On ističe različite vizualne i zvučne elemente koji zahvataju čula mase i stvaraju dojam "totalnog umjetničkog djela efekata" s namjerom da utječu na mase. Kako Kadava objašnjava, Kranuer tvrdi da umjesto da prepoznaju stvarno stanje dezintegracije koje bi ti događaji trebali prikazati, bioskopi te dezintegrirane fragmente povezuju i predstavljaju kao organske kreacije.<sup>180</sup>

Dočim, Benjamin Walter u eseju „Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije“ spominjući dadaističke aktivnosti govori kako je sa opadanjem srednje klase, kontemplacija je suprotstavljena rasijanošću. Umjesto da se posveti razmatranju umjetnosti, društvo je pronašlo alternativu u distrakciji kao obliku društvenog ponašanja.

Koncept rasijanosti može se relevantno povezati s površnim posmatranjem i konzumacijom fotografija patnje i boli u ilustrovanim časopisima i drugim sredstvima komunikacije. U ovom kontekstu, publika ne posmatra dubinski patnju, već površno konzumira scene, čime se dodatno potvrđuje Benjaminova analiza rasijanosti u dobu tehničke reprodukcije.

A, hiperprodukcija fotografija dodatno otežava dublje angažiranje, budući da su one sveprisutne i invazirajuće dok ulaze u kutove intime i privatnosti naših domova. Ovo nas vraća na onu „estetizaciju patnje“ koja prema Reindhardt u predstavlja inherentno i umjetnički i politički reakcionarni način zloupotrebe subjekta i poziv na pasivnu konzumaciju.<sup>181</sup>

Rasijanost ili distrakciju bismo mogli još zamisliti još ovako : kao pojavu u kojoj subjekt odabira objekt svog rasejavanja. Ilustrovani časopisi i dnevne novine nam odvrćaju pažnju od naših ličnih izazova, svoju patnju odvrćamo posmatrajući patnju drugih, svoju realnost i stvarnost zamaglujemo isfiltriranom i modifikovanom stvarnošću koju predstavljaju masovni i suvremeni mediji. Posmatrajući tuđe probleme, ne mislimo o svojim. Odveć rasejena masa, odvrća svoju pažnju gledajući one druge rasijane.

Primjenimo ovo u slučaju Bourke-White, Lange i Bublej koje su za vrijeme svog djelovanja radile za najčitanije američke časopise, Life, Time i Fortune. Američki historičar Mason je iznio podatak da su u 1950-ima, časopisi poput "Life" postigli značajan doseg, dosežući čak 21% američke populacije starije od 10 godina, što je iznosilo 22,5 miliona ljudi.

---

<sup>180</sup> Kadava, Edoardo (2002), *op.cit.* str. 106.

<sup>181</sup> Reinhardt, Mark (2007), *Picturing Violence: Aesthetics and the Anxiety of Critique* u "Beautiful suffering : photography and the traffic in pain, University of Chicago Press, Chicago, str. 14.

Ključna čitateljska publika bila je bijela srednja i visoka klasa, koja je i bila primarna skupina ovih medijskih kuća. Ova izdanja, uključujući Life, Time i Fortune, imala su snažan utjecaj na američku politiku, a njihov vlasnik, Henry Luce, postao je bitna figura u američkom društvu na koju se ozbiljno moralo računati.<sup>182</sup>

Dakle, Life, Time i Fortune, su bili zabava za pretežno imućne klase društva, koje su svakodnevno konzumirale onaj sadržaj koju je najvećim dijelom konstruirao Henry Luce i njegovo uredničko osoblje. U roku od samo dvije godine postojanja, Life časopis imao je svake sedmice više čitatelja nego ijedan drugi časopis u historiji, pri čemu je dostigao čak šest miliona domova do 1960. godine, a čitatelji Lifea, a time i utjecaj časopisa, su bili značajno zastupljeniji među osobama s profesionalnim pozivom. Rezultati istraživanja iz 1955. godine ukazivali su na to da su profesionalci, uključujući liječnike i psihijatre, imali veću vjerovatnost da budu pretplatnici na Life časopis u usporedbi s prosječnim Amerikancem.<sup>183</sup>

Kritika časopisa pod palicom Henrija koji su svojevremeno dobili kolektivni naziv „Lucepress“ je ta da su od strane intelektualaca smatrani sredstvom političkog pojednostavljanja, komercijalne valorizacije i kulturne vulgarizacije.<sup>184</sup> Macdonald Dwight, član modernističkog pokreta koji je pokušavao odvojiti visoku kulturu od masovne kulture, iznio je snažne kritike masovne i popularne kulture u radu „Masscult and Midcult“. Kao neko ko je bio dio Lucepressa a potom prestao biti član tako što je dao otkaz, Macdonaldova kritika masovne kulture kao proizvoda industrijske revolucije, poslijeratnog period i napredovanja u društvenoj hijerarhiji, se direktno odnosila i na tadašnje, aktualne časopise.

Za Dwighta, masovna kultura ne proizvodi ni ne pruža „*ni emocionalnu katarzu ni estetsko iskustvo, jer ovi zahtijevaju napor.*“<sup>185</sup> Drugim riječima, masovna kultura djeluje poput sredstva koje umrtvljuje ili ograničava mogućnost gledatelja da dožive dublje emocionalne ili estetske reakcije, jer je usmjerena na laku i brzu konzumaciju.

---

<sup>182</sup> Mason, J. Edwin. (2012), *op.cit.*, str. 1

<sup>183</sup> Scott, Timothy, (2006), *America Fooled The Truth about Antidepressants, Antipsychotics, and how We've Been Deceiveds*, Argo Pub, Victoria, Texas, str 398.

<sup>184</sup> Ivi, str. 4.

<sup>185</sup> Dwight, Macdonald (2011), *Masscult and Midcult*, NYRB, New York, str. 4.

Masovna kultura proizvodi *uniformni proizvod* čiji je cilj *rasijanost*, a ovako uniformni proizvodi mogu biti ili stimulativni ili djelovati poput narkotika, ali je ključno da budu lako apsorbirani ili konzumirani. Ona „*ne traži ništa od svoje publike, jer je potpuno podređena promatraču. I ne pruža ništa.*“<sup>186</sup> Kako i navodi autor knjige „*Intellectuals Incorporated*“, tzv. mass kultura je „*anestezirala svoju publiku pretpripremljenim reakcijama.*“<sup>187</sup>

„Diverzifikacija patnje“ kroz fotografije prikazana i u ilustrovanim časopisima stvara **anestezireno društvo, rasijano društvo** u kojem kao amnezirani zaboravljamo o dubljim aspektima vlastite stvarnosti pri čemu se potvrđuje Kadavina izjava da „*ukoliko nikada nije postojalo neko doba koje je bilo toliko informisano o sebi - koje je raspolagalo tolikim slikama o sebi - onda, istovremeno, nikada nije postojalo nijedno doba koje je znalo toliko malo o sebi.*“<sup>188</sup> ili ono što Krauker naziva „štrajk protiv razumijevanja.“

**U rukama vladajućeg društva, izum ilustrovanih magazina postaje jedno od najmoćnijih sredstava za organizovanje štrajka protiv razumevanja. Čak i živopisni sklopovi slika nisu beznačajno sredstvo za podsticanje jednog takvog štrajka.**<sup>189</sup>

Kraukerova kritika seže i do ideje da ilustrovani časopisi, usredotočeni na trenutačnost i trenutnu fotografiju, stvaraju privid oslobađanja od smrti, ali, zapravo, umjesto toga podčinjavaju život apsorpciji u stalni prostorni kontinuum. Što bi značilo da ilustrovani časopisi predstavljaju trajanje života kao dio neprekidnog toka trenutačnih iskustava, čime se gubi stvarno razumijevanje života i smanjuje njegova jedinstvenost.

Još jedna kritika ilustrovanih časopisa se tiče zanemarene uloge fotografa. Čije fotografije mi gledamo, fotografa ili onih nadređenih? Koliko fotografovog ima u samoj fotografiji? I kakva je njihova odgovornost u prikazivanju i dokumentiranju tih fotografija? Ili kako je već CNN skovao pitanje: *Should photographers help or shoot?*<sup>190</sup>

---

<sup>186</sup> Ibid.

<sup>187</sup> Vanderland, Robert (2010), *Intellectuals Incorporated*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, Oxford, str.4.

<sup>188</sup> Kadava, Edorado (2002), op.cit. str., 33.

<sup>189</sup> Ibid.

<sup>190</sup> J. Ross Baughman (2012), Should photographers help or shoot? , CNN : <https://edition.cnn.com/2012/12/07/opinion/baughman-photojournalism/index.html>



## 6.1. Lucepress i mit o fotografu

Od svojih osnivanja časopisi Life, Time i Fortune u Americi, Stern u Njemačkoj i Il mondo u Italiji su ne samo popularizirali dokumentarnu fotografiju već i dali mogućnost i prostor fotografima i fotoreporterima za rad. Unatoč otvaranju puta ženama i omogućavanju da se one afirmiraju, press fotografi su imali drugi problem. Bourke-White, Bublely i Lange, kao press fotografkinje, bile su integrisane u velike medijske kuće, gdje je njihov rad bio potpisan, ali ne i u potpunosti prepoznat. Ranije su bile poznate jednostavno kao "fotografkinje Lucepressa", no danas ih prepoznajemo po imenima, gledajući ih kao individualne umjetnice u svijetu fotografije. Ovu sudbinu su dijelili mnogi, čak i njihove muške kolege, koji su djelovali pod okriljem medijskih kuća, jer su ta okruženja nametala stroga pravila. Fotografi su bili često zaduženi da isključivo pruže gotov i svjež fotografski „proizvod“, koji bi kasnije prošao i kroz ruke urednika i ostatka osoblja.

Stoga, bi možda fotografkinje trebalo posmatrati kroz radove u kojima su pravila kršile i njima se perfidno suprotstavljale, što bi primjerice kod Bourke-White bilo prikazivanje siromašnih crnaca, kod Lange interniranih Japanaca, a kod Bublely vladinih djevojaka u domovima. A ono što je fotografkinje posebno spasilo od „kolektivnog autorstva“ i pripisivanja „zasluga“ je stvaranje sopstvenih knjiga (prisjetimo se: *You have seen their faces*, *Dear Fatherland*, *Rest Quietly An American Exodus: A Record of Human Erosion*), u ličnom autorstvu ili koautorstvu gdje je jedino i moguće pročitati modalitete, principe i razloge stvaranja određenih fotografija a samim tim i kontekstualizirati ih. U tome su kasnije pomogle i napisane biografije o njima.

Značajni pomaci u društvenom statusu fotografa i fotožurnalista, su se tek odvijali tokom 1960-ih i 1970-ih, što ukazuje na to da su fotografi i reporteri jako dugo bili zanemareni i zapostavljeni, u Evropi je situacija bila i gora, gdje pedesetih godina italijanski časopis „Il mondo“, uopće nije ni navodio imena svojih fotografa.

Pored fotografija velikih formata na naslovnim stranicama koje uglavnom prikazuju tragičnu scenu kako bi privukle pažnju čitatelja, časopisi ujedno nastoje prikazati fotoreportere ili one na terenu kao hrabre i slobodne koji istražuju udaljene svjetske destinacije.

Wilson smatra da se tako stvara „mit o fotoreporteru“ koji poprima i oblik ideološke inokulacije gdje figura hrabrog fotožurnalističkog putnika koji se bavi sukobima, a koji u stvarnosti uglavnom nije upućen u stvarne odluke o značenju i upotrebi svojih slika, postaje određena slika slobode - neko ko živi izvan sistema i postavlja svoja pravila.<sup>191</sup>

Međutim, pored lažne slike koju fotoreporter predstavlja postavlja se i pitanje „lažne etičnosti“ koja upućuje na jednu od najvećih dilema fotografa na terenu: Da li prije trebaju posegnuti za okidačem na fotoaparatu ili za pružanjem pomoći ?

Marš „od Selme do Montgomeryja“ je bio ključan događaj u borbi za građanska prava u Americi a održan je kao odgovor na prepreke sa kojima su se crnački birači susretali u pokušajima registracije za glasanje. Vođen Martinom Lutherom Kingom učesnici marša i prosvjednici su bili suočeni s nasiljem lokalnih vlasti, vojnih snaga koji su sa suzavcima i palicama intervenirali protiv prosvjednika s ciljem da ih prisile da se vrate u Selmu.

Filip Schukle, fotograf Time magazina, je bio zadužen za fotografiranje tog događaja ali je prestao fotografisati i poskočio u pomoć kada je vidio da policajci guraju i obaraju djecu koja su marširala na tlo. Martin Luther King je osudio Schulekovo interveniranje kazavši : *'Svijet ne zna da se ovo dogodilo, jer nisi fotografirao. Nisam hladnokrvan, ali mnogo je važnije da snimate fotografiju kako nas tuku nego da budete još jedna osoba u sukobu.*<sup>192</sup>

Dilema koja se postavlja pred fotoreportere i fotografe koji se nađu na mjestu tragedije se odnosi na dvije suprotstavljene dužnosti, jedna se tiče društvene dužnosti koja bi podrazumijevala intervenciju i pokušaj spasenja pojedinaca a druga se tiče profesionalne dužnosti koja uključuje obavještavanje o tragičnim trenucima. Drugim riječima, fotoreporter moraju da odaberu jednu od ove dvije uloge : distanciranog posmatrača sa fotoaparatom u ruci ili "dobrog Samarićanina".

Za razliku od Schulkea koji je intervenirao za vrijeme marša „od Selme do Montgomeryja“ i zapostavio svoje profesionalne obaveze, britanski časopis „The Guardian“ je prije jedaneast godina iznio svjedočenja o fotoreporterima koji su bili na mjestu tragedije, a nisu djelovali, Guardian ih je nazvao „Bystenders“ ili onim „koji stoje s strane“.<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> Wilson. E. Beth, (2016) *The Corporate Creation of the Photojournalist: Life Magazine and Margaret Bourke-White in World War II*, Journal of war & culture studies, 9 (2), str. 149.

<sup>192</sup> DiBari, Michael (2017), *Advancing the Civil Rights Movement Race and Geography of Life Magazine's Visual Representation*, Lexington Books, London, str. 2.

<sup>193</sup> Dostupno na : <https://www.theguardian.com/media/2012/jul/28/gutted-photographers-who-didnt-help>

„The Guardian“ je iznio priče osam fotografa, a jedna od njih je i Donna Ferrato koja je fotografisala nasilje muškarca nad sopstvenom ženom.

Ferrato dijeli jednaku retoriku onoj koju je Luther iznio za Schulkea, tj. da fotografija može pomoći da utiče na javno mnijenje ali i da može pomoći budućim žrtvama. Fotografkinja je bila poznata po svojim snimcima porodičnog nasilja što je rezultiralo osnivanjem kampanje za prevenciju nasilja nad djecom i ženama. Navela je „*ako bih odlučila spustiti fotoaparatus i zaustaviti jednog muškarca da udari jednu ženu, pomogla bih samo toj jednoj ženi. Međutim, ako bih snimila fotografije, mogla bih pomoći beskrajno više.*“<sup>194</sup> Ova koncepcija odražava ono što bismo mogli opisati kao „uhvatiti sadašnjost da bi se spasila budućnost.“

Nije iznenađujuće da više od pola pobjedničkih fotografija na najpriznatijim takmičenjima budu upravo fotografije nesreća i nasilja. Takve fotografije, svoje autore čine priznatim, poznatim što donosi i finansijske dobiti, što praktično znači da „montezacija patnje“ koju smo prethodno objasnili, postaje neizbježna pojava. Jedno od profesionalnih udruženja foto novinara i fotoreportera u Americi pod nazivom Nacionalno udruženje novinskih fotografa (NPPA) nastalo je 1945. godine a danas je većina profesionalnih američkih fotografa njegov član.

NPPA je izdao Kodeks etike koji predstavlja glavni skup pravila i vodič za fotografe a među pravilima se nalazi i „*Postupaj sa svim subjektima s poštovanjem i dostojanstvom i posveti posebnu pažnju ranjivim subjektima i pokažite suosjećanje žrtvama zločina ili tragedije.*“<sup>195</sup> Sa pitanjem o etičnosti fotografiranja scena nesreće, a pri manjku odgovora o adekvatnosti reagovanja, NPPA je čak uveo i nagradu „Humanitarian Award“ koja se dodjeljuje fotografu koji je odigrao ključnu ulogu u spašavanju života a pri čemu je odložio fotoaparatus. Fotografske i humanitarne organizacije koje istražuju etičke aspekte prikazivanja fotografija koje obuhvataju teme gladi, patnje i nasilja nisu jedinstvene u svom pristupu pitanju intervencije. Njihovi stavovi se razlikuju, a jedino područje u kojem pružaju smjernice jest postavljanje granica u vezi s tim što bi trebalo ili što je etički prihvatljivo za javnu objavu, a što nije.

---

<sup>194</sup> Ibid.

<sup>195</sup> NPPA (National Press Photographers Association). (n.d.). The voice of visual journalists, Code of Ethics. <https://nppa.org/resources/code-ethics> , <https://nppa.org/>

Američki fotograf Garry Brynat upućuje četiri pitanja na koja fotoreporteru mogu obratiti pažnju pri fotografiranju scena nesreće, ali zaključuje da je generalno pravilo za većinu fotoreportera "*Fotografiši. Uvijek možeš kasnije uređivati.*"<sup>196</sup>

Kada govori o dobrom Samarićaninu, Boltanski spominje pasivnu i aktivnu odgovornost. Moralna odgovornost najprije pripada onom koji je prouzrokovao patnju (aktivna odgovornost ili perpetuacija) ali se može i pripisati onome koji je svjestan nje a ne čini ništa da je spriječi (pasivna odgovornost ili propust).<sup>197</sup> Ne čini li onda fotograf propust iako moralno odgovoran?

Za Sontag fotografiranje je suštinski čin neintervenisanja jer osoba koja interveniše ne može da snima, a osoba koja snima ne može da interveniše, pri čemu je u situaciji kada fotograf treba da bira između fotografije i života, postalo pogodno izabrati fotografiju.<sup>198</sup> Ako fotograf ne intervenira, on svjedoči ali i učestvuje u scenama tragedije jer zabilježiti fotografiju znači pokazati interes za stvarnost, održavanje postojećeg stanja i aktivno sudjelovanje u činjenju subjekta privlačnim i vrijednim fotografiranjem. Fotografovo sudjelovanje u snimanju tragične scene pridaje na važnosti toj sceni što je dodatno čini zanimljivom a i čuva njen status quo.

Možda razlučiti dilemu između dobrog Samarićanina i profesionalnog odziva podrazumijeva razlučiti odnos između fotoaparata i fotografa. Sontag vidi fotografiju kao „*društveni obred, odbranu od anksioznosti i oružje moći*“<sup>199</sup>, posebno istaknuvši turizam koji se paralelno razvio s fotografijom. U trenucima nesigurnosti, turisti koji su došli u drugo i nikad prije viđeno mjesto, posežu za fotoaparatom kao sredstvom smirenja protiv nepoznatog. Fotografiranje tako postaje mehanizam protiv osjećaja izgubljenosti i zaštita pred masom osjetila, omogućujući nam da se udaljimo od haosa stvarnosti. Fotoaparat postaje svojevrsna barijera između turista i svijeta oko njega, skoro da ima terapeutsku moć jer „*djelatnost snimanja je umirujuća i ublažava opće osjećanje dezorijentiranosti*“<sup>200</sup>

---

<sup>196</sup> Bryant, Garry (1987) *Ten-fifty P. I.: Emotion and the photographer's role*, Journal of Mass Media Ethics: Exploring Questions of Media Morality, 2 (2), str. 34.

<sup>197</sup> Boltanski, Luc (2000), *op.cit.* 20.

<sup>198</sup> Sontag, Susan (2009), *op.cit.* str. 20.

<sup>199</sup> Ivi, str. 18.

<sup>200</sup> Ivi, str. 19.

Zar ne ostvaruje fotoaparata analogan utjecaj i na fotoreportere dok se susreću s prikazima patnje? Distancira ih emocionalno od surove realnosti. Bazenov „*instrumentarij nežive stvari*“<sup>201</sup> tj. fotoaparata koji djeluje između čovjeka i svijeta uspostavlja novi odnos pri čemu učestvuje u percepciji stvarnosti ali i potiskuje ljudski pogled, ili, spašava ga od nagrizajuće, sveobuhvatne i invazivne stvarnosti.

U kontekstu naših fotografkinja, za Dorotheu Lange je zabilježeno da je pri radu zamišljala „*nevidljivi ogrtač*“<sup>202</sup> kada bi fotografirala kako bi lakše prišla svojim subjektima i snimala ih, Margaret-Bourke White je jedna od prvih koja je fotografisala oslobođenje nacističkog logora, a kada je snimila fotografije izmučenih zatvorenika rekla je da je korištenje fotoaparata „*bilo gotovo kao olakšanje, ono je postavilo malu barijeru između mene i horora ispred mene*“<sup>203</sup>, kazavši da je fotografisala scene u logoru „*s veom nad umom*“ kao svojevrsni način rada u „*samonametnutoj omamljenosti*.“<sup>204</sup>

Slično njima, Garry Bryant, američki ratni fotograf, navodi mehaničku vrijednost fotoaparata kazavši da je on kao mašina bespomoćan ali da ima vrijednost zaštite jer, kako navodi, „*djeluje kao amortizer koji ublažava traumu događaja*.“<sup>205</sup>

Osvrnimo se sada na Fluserov esej „*Filozofija fotografije i sloboda*“ u kojem govori o programu fotoaparata, fotografskom univerzumu i odnosu čovjeka i fotoaparata. Odnos čovjeka i fotoaparata je u stanju neprestane kombinacije saradnje i sukoba u kojoj konačan rezultat predstavlja upravo fotografija.

Jedno od ključnih pitanja za Flusera unutar kritike fotografije je „*U kojoj mjeri je fotograf uspio podrediti program aparata svojoj namjeri, i kojim metodama? I obrnuto: u kojoj mjeri je aparat uspio skrenuti namjeru fotografa u korist programa aparata, i kojim metodama?*“<sup>206</sup>

Fotoaparata s svojim aparatusom i ugrađenim programom ima svoju unutarnju svrhu i evolutivni impetus i Fluser je shvata kao jedan vid autonomne sile kojoj se čovjek podriiva i čije mogućnosti čovjek ne može u potpunosti sagledati.

---

<sup>201</sup> Bazen, Andre (1960), *The Ontology of the Photographic Image*, Film Quarterly, 13(4), str. 7.

<sup>202</sup> Davenport, Alma (1999), *The History of Photography An Overview*, University of New Mexico Press, Boston, str. 128.

<sup>203</sup> Goldberg, Vicki (1986), *op.cit.*, str. 291.

<sup>204</sup> Ibid.

<sup>205</sup> Bryant, Garry (1987), *op.cit.*, str. 34.

<sup>206</sup> Flusser, Vilem (2013) *Filosofia della fotografia e liberta*, u „*Filosofia della fotografia*“, ur. Guerri, Maurizio, Parisi, Francesco, Raffaello Cortina Editore, Milano, str. 150.

Odnos fotografa i fotoparata opisuje kao igru, upoređujući taj odnos s šahom u kojem „*Funkcioneri kontrolišu igru nad kojom nemaju nadležnosti*“<sup>207</sup> jer se „*fotografi ne igraju sa svojom igračkom već protiv nje.*“<sup>208</sup> Fluserov kafijski opisan sistem i svijet u kojem je čovjek homo ludens upućuje na nedokučivost fotografskog programa kojem je čovjek podređen, ali kojeg zna kontrolisati tako stvarajući tehničke slike.

Za Flusera, "najbolja" fotografija je ona u kojoj je ljudska namjera fotografa pobijedila program aparata, odnosno u kojoj je fotograf podredio aparat ljudskoj namjeri<sup>209</sup>, ona u kojoj je fotograf uspio da ignorira ili prevaziđe automatizirane aspekte samog aparata. Fluser zapravo primjećuje da su moderni programi fotoaparata sve efikasniji u usmjeravanju i ograničavanju ljudskih namjera što izražava zabrinutost u tome da fotografi „*ako gledaju kroz kameru u svijet, to nije zato što ih svijet zanima, već zato što tragaju za novim mogućnostima aparata*“<sup>210</sup> jer njihov interes leži u manipulaciji fotografijom radi prikupljanja informacija, a ne u aktivnoj promjeni svijeta.

Fluserova teza „najbolje fotografije“ i njene kritike se mogu odraziti na dilemu distanciranog posmatrača ili dobrog Samarićanina jer jednako kako je program aparata sve bolji i vještiji u skretanju ljudskih namjera prema funkcijama aparata tako je i sve vještiji u distanciranju čovjeka jednog od drugog. Aparat i tehnika ga distanciraju fizički u prostoru ali i u djelovanju, tačnije fotoaparat mu postaje „isprika“ za nereagovanje. Kada ispituje mogućnosti njegovog programa, on kao da ispituje i njegove rezultate tražeći najbolji ugao, najtragičnijeg aktera i najbolnju scenu. Fotoaparatom on distancira sebe od drugih. A u iskorištavanju programa tog aparata, on se i od samog od sebe distancirao pokušavajući da vidi drugim očima i imajući drugi pogled. „Veo“ ili „ogrtač“ ili „štit“ ili „barijera“ s kojom se metaforički opisivao fotoaparat i osjećaj koji on daje čini da fotograf izađe iz svojih strahova i reakcija. Aparat mu daje smjelost, nadmoć i osjećaj kontrole nad situacijom, dok istovremeno pruža izliku za distanciranje od emocionalne povezanosti s okolinom. Poput turista, kako ga vidi Sontag, osjećaj dezorijetiranosti, traume, straha, nesigurnosti lišava upotrebom aparata koji ga udaljava od prizora boli jer omogućava filtriranje percepcije kroz objektiv tehnologije, čime se stvara svojevrsni zaštitni sloj od neposredne stvarnosti.

---

<sup>207</sup> Ivi, str. 148.

<sup>208</sup> Ivi, str. 147.

<sup>209</sup> Ivi, str. 150.

<sup>210</sup> Ivi, str. 147.

Tehnika mu omogućava da izađe iz sebe pružajući mu prividnu autonomiju i dominaciju nad vlastitim introspektivnim bitkama i ograničenjima, distancirajući se od unutrašnjeg, ličnog svijeta distancira se od eksternog svijeta stvarajući društvenu dislokaciju. Naime, udaljavajući se od sebe, udaljava se i od drugih. Iako individualna reakcija postoji, fotoreporter će uvijek moći naći razlog svoje pasivnosti. Možda i u onoj igri kojom Fluser opisuje odnos fotografa i aparata, postoji sugestija da aparat i tehnika pobjeđuju onda kada fotograf ne djeluje.

## 6.2. Aproprijacija, rekontekstualizacija, reaktivacija

Agamben u eseju „Il giorno del giudizio“, spominje nuždu kao aspekt fotografije koja se odnosi na fotografirane subjekte a pri čemu tu ideju nužnosti uzdiže od obične potrebe.

*„Čak i ako je fotografirana osoba danas potpuno zaboravljena, čak i ako je njeno ime zauvijek izbrisano iz ljudskog sjećanja – ili, doista, upravo zbog toga – ta osoba i to lice traže svoje ime; traže da se ne zaborave.“<sup>211</sup>*

Fotografija kao dokaz iz historije, kao trenutak sjećanja u prošlosti koju smo balzamirali nas tjera da one koje ona prikazuje ne zaboravimo, čineći da ne zaboravimo ono što su preživjeli, a proširujući Agambenovu misao, one nas tjeraju i da djelujemo protiv onog što ona može da prikaže. I kao da više nego ikada no danas, fotografije traže da reagujemo. U kontekstu savremenih dešavanja, genocid u Palestini postaje najdokumentovaniji genocid, a uz to, nikad više osporavan. Dokumentiranje ne podrazumijeva isključivo čin reagovanja. No, reagovanje počinje s gledanjem. Stoga, etika gledanja dodiruje i posmatrača iz daljine.

John Berger u eseju „Photographs of Agony“ govori da nas fotografije patnje „osuđuju“, tačnije da osuđuju svakoga i nikoga pri čemu se gledajući u njih osjećamo ili obuzeti očajem ili prožeti ogorčenjem. Kako navodi Berger, očaj je poput tereta koji preuzimamo zbog patnje drugih, a izgleda beskorisno i besmisleno. A ogorčenje, s druge strane, zahtijeva reakciju i akciju.<sup>212</sup>

---

<sup>211</sup> Agamben, Giorgio (2004), *Il Giorno del Giudizio*, i sassi nottetempo, Roma, str. 10.

<sup>212</sup> Berger, John (1980), *About Looking*, Pantheon Books, New York, str. 40.

Potencijal aktiviranja udaljenog posmatarača i Boltanski vidi u osjećaju ogorčenja.

**Suočen s prizorom nesreće daleko, što moralno osjetljiv gledatelj može učiniti kada je osuđen, barem trenutno, na besposličarenje? Može postati ogorčen. Postati ogorčen prolazi kroz sažaljenje, jer ako ne osjećamo sažaljenje, zašto bismo postali ogorčeni (baš kao što bunt onoga ko se osjeća uvrijeđenim prolazi kroz samosažaljenje), što pomaže objasniti ograničenja njegovog javnog izražavanja.<sup>213</sup>**

Nadalje, Boltanski kao oblik djelovanja navodi govor. Iznošenje svog mišljenja i svog stava gledatelj može očuvati svoj integritet kad se suoči s patnjom, a da pri tom taj govor može biti i interni, kao monolog upućen sebi jer on principijelno nosi sa sobom zahtjev za javnošću.

Prema Boltanskom posmatrač udaljen od scena patnje gledajući ih preko masovnih medija može da se angažira riječima jer „*može da se stavi u poziciju nekoga ko će drugima pričati o onome što je vidio*“.<sup>214</sup>

Govor koji sugerira Boltanski mora biti argumentativan i afektivan, tačnije to mora biti govor koji je pod utjecajem emocije. A manifestiranje govora kao učinkovitog izražavanja slijedi intencionalnost, potom da intencionalni govor bude praćen s gestama i pokretima tijelima, žrtvovanje drugih i mogućih radnji, manifestiranje sebe u prisustvu nekog drugog što bi za primjer bio javni prostor, i predanost.<sup>215</sup>

Međutim, ono što posebno pri samom kraju Boltanski ističe je fokusiranost na sadašnjost, kazavši da „*Biti zabrinut za sadašnjost nije mala stvar. Jer nad prošlošću, koja je zauvijek prošla, i nad budućnošću, koja još uvijek ne postoji, sadašnjost posjeduju ogromnu privilegiju: da je stvarna.*“<sup>216</sup>

Koristeći ove pomenute teorijske postavke Boltanskog tj. fokus na ogorčenost, govor i sadašnjost, u radu se teži sugerirati da potencijalni okvir za pronalaženje strategija aktivacije udaljenih promatrača bi se mogao uvesti i putem primjene metode aproprijacije kao princip prisvajanja već postojećeg djela jednog autora s intervencijom drugog. Aproprijacija koja podrazumijeva i transformaciju, možda još jedino može da posluži u aktivaciji emocija, u stvaranju ogorčenosti, u generiranju govora, ali i povratku u sadašnjost.

---

<sup>213</sup> Boltanski Luc (2000), *op.cit.*, str. 91.

<sup>214</sup> Ivi, str.16.

<sup>215</sup> Ivi, str. 300.

<sup>216</sup> Ivi, str. 314.



Počnimo razmatranje ovog koncepta kroz analizu fotografija stvorenih prilikom oslobođenja koncentracionog logora u Buchenwaldu. U trenutku kada su nastale, zasigurno su mogle da privuku pažnju posmatarača, budući da su nacistički logori oslobođeni samo jednom, odnosno pripadali su tom jedinstvenom historijskom trenutku. I ne samo da su imale moć da privuku pažnju promatrača, one su imale sposobnost i da angažiraju. Prvi put viđene i puštene u javnost, mogle su da izazovu snažnu reaktivnost, danas dok ih se prisjećamo, naša interpretacija i emocionalni odgovor na ove fotografije više nisu isti kao u trenutku njihovog prvog pojavljivanja. Sontag o tome govori kada kaže da u vremenu kada su prve fotografije iz nacističkih logora nastajale, njihova suština nije bila obična ili svakodnevna, ali da se nakon desetina godina javlja fenomen "tačke zasićenosti". No, šta ako scene patnje, ili u ovom slučaju, Holokausta i oslobođenja nacističkih logora gledamo „svježim očima“?

Jevrejski muzej u Njujorku je 2002. godine je organizovao izložbu koja je nosila ime „Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent“ koja je predstavila devetnaest radova različitih mladih, savremenih umjetnika. Umjetnici u svojim radovima su propitivali reprezentaciju slika iz vremena nacionalnog socijalizma koristeći ikonografiju Trećeg rajha gdje, u navođenju direktora Rosenbauma „*opsjednuti historijom koju se čini da su prisiljeni prevladati, oni nas pozivaju da istražimo što ove slike nacizma danas mogu značiti u našim životima.*“<sup>217</sup>

Oni koji su preživjeli Holokaust su se pobunili protiv izložbe, držeći transparente ispred muzeja a natpis na ulazu u muzej upozoravao je da izložba može djelovati uznemirujuće na posjetitelje. Srž kontroverze bila je zabrinutost da neka od umjetničkih djela testiraju granice načina na koji se Holokaust može predstaviti.<sup>218</sup>

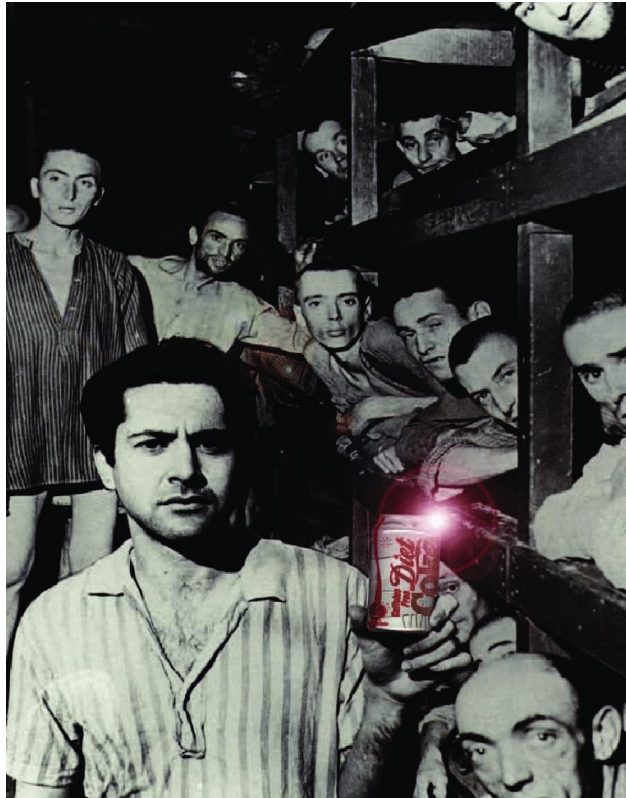
Među učesnicima u izložbi, bio je i Alan Schechner, umjetnik jevrejskog porijekla koji je na izložbi sudjelovao sa djelom „It's the Real Thing-Self-Portrait at Buchenwald“ u kojem je iskoristio fotografiju Margaret Burke-White i transformirao je stavljajući sebe u prvi plan držeći limenku dijetalne Coca Cole. Kustos izložbe i Jevrejskog muzeja Norman L. Kleeblatt je znao da će njegov rad, prema riječima Biber, „*generirati diskusiju*“<sup>219</sup> pri čemu će, dakle, generirati govor.

---

<sup>217</sup> Rosenbaum, Joan (2002), *Mirroring evil*, The Jewish Museum, New York, str. 8.

<sup>218</sup> Biber, Katherine (2009), *Bad Holocaust Art*, *Law Text Culture*, 13, str. 227.

<sup>219</sup> Swartz, Anne (2002), *There are many sides to every story*, *Modern Language Association, Fine Art Forum*, 15(4), str. 1.



Alan Schechner, *It's the Real Thing-Self-Portrait at Buchenwald*, 1993.<sup>220</sup>

Schencher digitalnim ubacivanjem sebe u originalnu fotografije Bourke-White stvara niz kontrasta. Najprije, on kao pripadnik generacije preživjelih Jevreja stoji u kontrastu s generacijom zarobljenom u logoru. Mršavim tijelima zatvorenika konfrontira njegova uhranjena figura. U prostoru opće izgladnelosti, Schnecher drži limenku Coca Cole u kojem Linda Nochlin vidi dodatnu ironiju koja se implicira dijetalnom Coca Colom „u kojoj vlada logo mršavljenja: manje je više.“<sup>221</sup> a postavljajući sebe u odnos s stvarnim zatvorenicima nacističkog logora, umjetnik ujedno odvaja sebe od njih koristeći predmet potrošačkog društva.

Alana Schechner implicira na paradoks koji proizlazi iz činjenice da milijuni ljudi troše novac na piće koje, unatoč svojoj nehranjivosti, ostaje privlačan. On postavlja ovu pojavu kao simbol konzumerizma i pratećih oblika fetišizma, sugerirajući dublje implikacije vezane uz potrošačku kulturu.<sup>222</sup>

---

<sup>220</sup> Preuzeto sa: <https://holocaustvisualarchive.wordpress.com/2012/02/03/self-portrait-at-buchenwald-its-the-real-thing/>

<sup>221</sup> Nochlin Linda, (2002) *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art*, Artforum International, Artforum International Magazine, <https://www.artforum.com/events/mirroring-evil-nazi-imagery-recent-art-178274/>

<sup>222</sup> Lindebaum, Joanna (2002), *Mirroring evil*, The Jewish Museum, New York, str. 114.

No, sada se postavlja pitanje kako reagujemo i što osjećamo gledajući umjetnikovu fotomontažu? Za knjigu nastalu uz otvorenje izložbe, Lindebaum govori da prvo osjetimo strah jer nas fotografija povezuje s traumatičnim iskustvima žrtava, a taj strah se dodatno produbljuje kada postajemo svjesni svoje emotivne otupljenosti zbog prekomjerne izloženosti slikama Holokausta, što dovodi do osjećaja srama jer umjesto da šok dolazi iz same dokumentacija užasnog događaja, on sada potječe iz aproprirane fotografije.<sup>223</sup>

Hal Foster kada govori o aproprijacijama Andy Warhola i njegovoj repetitiji automobilskih nesreća u njima vidi „*odstranjivanje traumatskog značaja i otvaranje prema njemu, odbrana od traumatskog učinka i proizvodnja istog.*“<sup>224</sup> Kod Schechnera mi preživljavamo staru traumu, potom se otvaramo prema njoj kroz novu traumu gdje staru traumu konzumiramo, a stvaramo novu. Zapravo će nesklad prikazanog probuditi našu reakciju. Kritikujući prošlu nacističku kulturu jer je bila dominantna paradigma (njih), tako kritikuje suvremenu kulturu koja podliježe konzumerizmu (nas).

Autor istražuje sumnju u sposobnost sjećanja da se vjerno prikaže, kao i u to koliko je sjećanje podložno utjecajima marketinga postajući roba za konzumaciju. Kritiku i poruku umjetnik šalje koristeći digitalne metode i kompjuterski ubacujući sebe u fotografiju. Drugim riječima, kritiku postiže koristeći i danas prisutne metode manipuliranja i uređivanja fotografija. Možda jedino tako se zapravo osvrnemo i fokusiramo na sadašnjost i na savremene izazove, ne zaboravljajući na prošle. Schechner nas „apropriirajući“ podsjeća na prošlost, analogno upozoravajući na sadašnjost. Andreas Huyssen je govorio o značaju otvorenosti za različite načine na koje se može govoriti o Holokaustu kritikujući ograničavanje njegovog prikazivanja.

„*Ako se holokaust može uporediti s potresom koji je uništio sve instrumente za njegovo mjerenje, kao što je predložio Lyotard, onda sigurno mora postojati više od jednog načina da se to prikaže.*“<sup>225</sup>

Jedan od tih načina u reprezentaciji možda možemo započeti upravo kroz aproprijaciju.

---

<sup>223</sup> Ivi, str. 115.

<sup>224</sup> Foster, Hal (1996), *Death in America*, October, 75, MIT press, str. 42.

<sup>225</sup> Huyssen, Andreas (1995), *Twilight Memories*, Routledge, New York, str. 256.

Aproprijacija može i da podrazumijeva uzimanje rada iz prošlosti kao referentnu tačku, a potom da se isti taj rad adaptira sadašnjosti od strane neke druge ruke. Aproprirane i rekontekstualizirane verzije Langine „Majke Migrantice“ se koriste istom metodom. Možemo pomisliti da su autori ovih verzija Langina fotografije, znali da put borbe u postojećima sistemima podrazumijeva korištenje onog simbola koji je priznat ili radije primijećen od strane moćnih struktura. Svi znaju „Majku Migranticu“ i ono što ona predstavlja, a „posuditi“ i „prisvojiti“ nju kao već popularnu majku među američkim društvom i iskoristiti je za poziv na problem ili otpor, podrazumijeva ujedno i pokušaj da se oni revitaliziraju i dospiju do onog nivoa „popularnosti“ koji je stekla Langina fotografija onda kada je i objavljena, ali i do onih nivoa moći čije akcije relevantno utiču na promjene stanja.

Historičarka umjetnosti Elizabeth K. Mix u svom tekstu „Appropriation and the Art of the Copy“ govori o aproprijaciji kao svojevrsnoj aktivističkoj metodi. Autorica spominje različite modalitete upotrebe aproprijacije te određene umjetnike koji su upravo aproprijaciju koristili kako bi stvorili uvjete ironije, parodije ili satire, uvjete koji su sami povezani s postmodernizmom. U tekstu se ističe značaj umjetničkih grupa aktivnih u 1960-ima, koje su brzo prihvatile aproprijaciju kao strategiju kritičkog suprotstavljanja dominantnom bijelom zapadnom umjetničkom kanonu pri čemu su umjetnici kao što su Hannah Höch, Barbara Kruger, Judy Chicago, Joyce Kozloff, Sherrie Levine, Dara Birnbaum i Cindy Sherman, shvatili da se taj kanon može destabilizirati putem kopiranja i rekontekstualizacije umjetničkih djela.<sup>226</sup>

Alan Schechner svojom strategijom aproprijacije transponira percepciju Holokausta, dok istovremeno iznosi kritičke refleksije o iskorištavanju kulturne memorije u suvremenom kontekstu potrošačkog kapitalizma. Aproprijacije i rekontekstualizacije „Majke Migrantice“ su artikulirale poziv na borbu, istovremeno potičući na razmatranje o položaju obespravljenih u društvu.

Aproprijacija i rekontekstualizacija kao da počivaju na riječima nobelovca T.S. Elliota o zrelim i nezrelim piscima, a koje je Picasso kasnije permutirao u „*Dobri umjetnici kopiraju, veliki umjetnici krađu.*“<sup>227</sup>

---

<sup>226</sup> Mix, Elizabeth K. (2015), *Appropriation and the Art of the Copy*, Scholarship and Professional Work – Arts, Choice, 16. str. 1440.

<sup>227</sup> Weiss-Sonvilla, Stefan (2015), *Good Artists Copy; Great Artists Steal: Reflections on Cut-Copy-Paste Culture* u „The Routledge Companion to Remix Studies“, Routledge, New York, London, str. 57.

## Zaključak

Društveni angažman u fotografiji, prikazan kroz primjere tri fotografkinje ne počiva isključivo na teorijskim okvirima i rješenjima koji interpretiraju društveno angažovane prakse u umjetnosti uopće. U radu, on je prikazan u ovom kontekstu, prije svega, kroz selekciju tema koje su inherentne svakom pojedinačnom fotografu. Odabir socijalnih tema i njihovo vizualno predstavljanje putem objektiva fotografa već određuje kao odgovornog posmatrača, koji istovremeno postaje svjedok i predstavnik određene društvene tematike. Stoga, rad sve tri fotografkinje može da se svrsta u grupu Berretovih „etičko evaluativnih fotografija“ kao onih koje osuđuju određene aspekte društva ali i pozivaju na ispravljanje nepravdi.

Hronološkim redoslijedom, rad je izvukao tri najznačajnija segmenta društvenog rada tri fotografkinje, koje su tretirajući različite društvene aspekte, uspostavile fotografije kao sredstva aktivnog sudjelovanja u društvenom dijalogu, pri čemu su ostvarile značajan utjecaj na promjenu percepcije i razumijevanju ključnih društvenih pitanja u svoje vrijeme a ta baština i danas ostavlja snažan pečat na polju dokumentarne fotografije.

Nastanak fotožurnalizma i razvoj ilustrovanih časopisa omogućili su ženskim fotografkinjama afirmaciju i aktivno uključivanje u fotografski diskurs što time fotografski svijet čini manje „kolonizatorskim“. Iako je „Lucepress“ bio označen pravilima i normama koji su regulirali rad fotografkinja, sve tri fotografkinje su izgradile vlastiti prostor u kojem su transgresivno uspjele da djeluju. Bourke-White je dala značajan historijski doprinos fotografišući oslobođenje zatvorenika u koncentracionom logoru, Lange je uspjela da prikaže stvarne, prikrivene ciljeve Amerikanaca tokom internacije Japanaca, a Bublej je svojim individualističkim prikazom žena razotkrila njihov potisnuti svijet i pružila prizore koji su djelovali kao didaktički instrument u okviru mentalnog zdravlja.

Dio njihove fotografske prakse su bili i ironijski prikazi posebice onda kada biraju fotografisati natpise, oglase i bilboarde kao markere javnih mjesta, potom tekstualni opisi i bilješke od kojih su kasnije nastale knjige. Njihov pristup, dakle, nije bio samo dokumentaristički, već jako često kritički, pružajući uvid u ono što se često skrivalo ili bilo namjerno zanemarivano u društvenom tkivu. Upravo u odsustvu „konkurencije“ i sve do ekspanzije televizijskih uređaja, dokumentarna fotografija je mogla da ostvari značajan utjecaj i postane moćno sredstvo u generiranju promjena tokom 1930-ih i 1940-ih.

Pojedini predstavljeni fotografski radovi su uključivali primjere u kojima su fotografije uspješno aktivirale i posmatrača ali i vladajuće strukture, posebice u slučaju fotografija migrantskih kampova. Koncept „udaljene patnje“ Luca Boltanskog ukazuje upravo na odgovornost onih koji patnju gledaju iz sigurnih i toplih domova ali i na načine na koji posmatrači mogu proaktivno djelovati. Odgovornost, sa druge strane, utječe i na fotografe. Iako individualna i često instinktivna, reakcija fotografa uvijek podliježe popratnim okolnostima. Univerzalna dilema koja stoji iza fotografa ne pronalazi i univerzalno rješenje.

Fotografirati, ipak, ne podrazumijeva uvijek ulogu dobrog Samarićanina, ali fotografija tjera na gledanje i posmatranje, stoga vidjeti patnju predstavlja prvi korak ka intervenciji. Ovo odražava ono što Hubermann objašnjava kao „*vidjeti da bih bolje razumio*“.<sup>228</sup> Tim slijedom, tek kad vidimo onda možemo da razumijemo i da zamislimo, pri čemu fotografije doprinose tzv. „diverzifikaciji patnje“ koja patnju i bol prenosi na načine na koje nismo prethodno naviknuli. No, diverzifikacija patnje kroz ilustrovane časopise, televizijske ekrane i masovne medije je dovela i do spektakularizacije tragičnih scena i monetizacije istih.

Nisu sve fotografije koje se tiču društvenih narativa protkane socijalnim angažmanom, niti je čin fotografiranja uvijek plemenit i u službi istine i pravde. U kontekstu trenutnih dešavanja, dok na svojim pametnim telefonima i televizorima gledamo genocid nad palestinskim narodom, izraelski vojnici i vojnkinje poziraju pred ruševinama uništenog grada i mrtvih tijela. Fotografija se tako transformira u instrument superiornosti, pobjede i nadmoći, kao ona koja validira tuđa djela, postajući produžetak nasilja, destrukcije i ružiranja. Fotografisati, u ovom kontekstu, postaje tzv. „smrt poslije smrti“, postaje dodatno oružje kojim se nadograđuju puške i meci, jer ne biva dovoljno samo ubiti, srušiti i zapaliti kako bi se dokazala svoja moć na drugim, tek kada se sve to izvrši, fotografija nastupa kao završni čin, da dodatno usmrti ubijeni narod, da uništi uništeno, i slomi već slomljeno.

U radu je spomenut problem „fotografskog kolonijalizma“ i načinima na kojima se u engleskom jeziku, što ne isključuje i druge jezike, objašnjava čin fotografiranja i fotografska oprema. Proces 'dekolonizacije' fotografskog jezika trebao bi se proširiti i na sveprisutnu praksu korištenja fotografije za otuđivanje, oduzimanje i destruktivno ponašanje. Ostavlja se prostor da se govori o sveopćem procesu „dekoloniziranja fotografije“.

---

<sup>228</sup> Didi- Huberman, Georges (2005), *op.cit.* str. 79.

Pitanje društvenog angažmana u fotografiji se zaustavlja u individualnim okvirima, svrha nečijeg fotografiranja ostaje svojstvena pojedincu, dok izbor tema i njihov pristup otkriva onu subjektivnost fotografa koja ga smješta u jednu od strana i lišava apsolutne apolitičnosti. Fotograf, zapravo, uvijek, nosi odgovornost koja neizbježno proizlazi iz ugla iz kojeg fotografiše, iz perspektive koju preuzima, iz izbora subjekata i okoline koju promatra, iz naslova kojom fotografiju opisuje, i iz teksta kojom je objašnjava, i u konačnici iz mogućih dodatnih interpretacija i značenja koja fotografija promiče. Fotograf nikad ne biva lišen odgovornosti i političnosti, fotografiranje podrazumijeva i jedno i drugo.

„Anestezirano“, „rasijano“, „postemocionalno“ ili društvo u stanju „amnezije“ i „zaslijepljenja“ ili čak, društvo fotografija i slika je zapravo pečat industrijskog, kapitalističkog, potrošačkog, medijaliziranog, tehnologiziranog i digitalnog društva. Fotografske i tehnološke mogućnosti postaju razvijenije, brže i naprednije. No, fotografija još uvijek i u takvim uslovima može da bude značajan predvodnik u poticanju društvenih diskusija.

Rad je predstavljajući fotografsku produkciju tri fotografkinje prikazao postepeni razvoj dokumentarne fotografije ali i potencijale fotografije kao medija, revitalizirao i proširio diskurs o ulogama i pozicijama žene u svijetu fotografije, prikazao značajne društvene teme iz drugačije perspektive, preispitao odnose čovjeka i fotografije, dokućio teorijske fotografske problematike i u konačnici, sugerirao prijedloge za nova rješenja.

## Literatura

1. Agamben, Giorgio (2004), *Il Giorno del Giudizio, i sassi nottetempo*, Roma.
2. Alinder, Jasmine (2009), *Moving images : photography and the Japanese American incarceration*, University of Illinois Press, Urbana.
3. Barret, Terry (1986), Part III. Teaching about Photography: Types of Photographs. *Art Education*, 39(5), 41–44. <https://doi.org/10.2307/3192925>
4. Barthes, Ronald (1961), *The Photographic message*, u „A Barthes Reader“, ur. Susan Sontag, Hill and Wang, New York.
5. Batori, Zsolt (2018), *Photographic Manipulation and Photographic Deception*, *Aisthesis Pratiche linguaggi e saperi dell'estetico*, 11(2), 35–47. <https://doi.org/10.13128/aisthesis-23863>
6. Bazen, Andre (1960), *The Ontology of the Photographic Image*, *Film Quarterly*, 13(4)49, <https://doi.org/10.2307/1210183>
7. Beadle, Meaghan (2014), *Photographing "Government Girls:" Esther Bubley, Wartime Femininity, and the Office of War Information*, (Master's thesis). University of Virginia, Graduate School of Arts and Sciences. <https://doi.org/10.18130/V30W9P>
8. Berger, John (1980), *About Looking*, Pantheon Books, New York.
9. Bhullar, Dilpreet (2012), *The Partition of the Indian Subcontinent Seen through Margaret Bourke-White's Photographic Essay: 'The Great Migration: Five Million Indians Flee for their Lives'*. *Indian Journal of Human Development*, 6(2), 299-307. <https://doi.org/10.1177/0973703020120207>
11. Biber, Katherine (2009), *Bad Holocaust Art*, *Law Text Culture*, 13, 226-259. <https://ro.uow.edu.au/ltc/vol13/iss1/11>
12. Boltanski, Luc (2000), *Lo spettacolo del dolore*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
13. Borhan, Pierre (2002), *Dorothea Lange : the heart and mind of a photographer*, Little, Brown and Co., Boston.
14. Bourke-White, Margaret (1949), *Halfway to Freedom*, Asia Publishing House, Bombay.
15. Bourke-White, Margaret (1963), *Potrait of myself*, Simon and Schuster, New York.
16. Boxer, Sara (2020), *White washing the Great Depression*, *The Atlantic*: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2020/12/whitewashing-the-great-depression/616936/>



17. Brink, Cornelia (2000), Secular Icons: Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps, *History and Memory*, 12(1), 135-150. <https://doi.org/10.1353/ham.2000.0001>
18. Bryant, Garry (1987) Ten-fifty P. I.: Emotion and the photographer's role. *Journal of Mass Media Ethics*, 2(2), 32–39. <https://doi.org/10.1080/08900528709358292>
19. Carlbeach, L. Michael (1988), Documentary and Propaganda: The Photographs of the Farm Security Administration. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, 8, 6–25. <https://doi.org/10.2307/1503967>
20. Cosgrove, Ben, Great Lady With a Camera”: Margaret Bourke-White, American Original. Dostupno na : <https://www.life.com/history/great-lady-with-a-camera-margaret-bourke-white-american-original/>
21. Creef, Elena Tajima (2004), *Imaging Japanese America : the visual construction of citizenship, nation, and the body*, New York University Press, New York.
22. Davenport, Alma (1999), *The History of Photography An Overview*, University of New Mexico Press, Boston, str. 128.
23. Davol, T. Leslie (1998/1999), Shifting Mores: Esther Bubley's World War II Boarding House Photos, *Washington History*, 10(2), 44-62.
24. DiBari, Michael (2017), *Advancing the Civil Rights Movement Race and Geography of Life Magazine's Visual Representation*, Lexington Books, London.
25. Didi- Huberman, Georges (2005), *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Conina Editore, Milano.
26. Dr. Kris Belden-Adams, "Esther Bubley, Waiting for the Bus at the Memphis Terminal," u Smarthistory, May 16, 2023. Dostupno na: <https://smarthistory.org/esther-bubley-waiting-bus-memphis-terminal/>
27. Dwight, Macdonald (2011), *Masscult and Midcult*, NYRB, New York.
28. Ellis, Jacqueline (1996), Esther Bubley: FSA Documentarist, *History of Photography*, 20(3), 265–270. <https://doi.org/10.1080/03087298.1996.10443665>
29. Ellis, Jacqueline (1996b), Revolutionary Spaces: Photographs of Working-Class Women by Esther Bubley 1940-1943, *Feminist Review*, 53(Summer), 74-94.
30. Fisher, Andrea, (1987), *Let us now praise famous women*, Pandora Press, London, New York.
31. Flusser, Vilem (2013) *Filosofia della fotografia e liberta*, u “Filosofia della fotografia”, ur. Guerri, Maurizio, Parisi, Francesco, Raffaello Cortina Editore, Milano.
32. Forbes, Geraldine (2019), *Margaret Bourke-White, Partition for Western Consumption u Reappraising The Partition of India*, Readers Service, Howrah.

33. Foster, Hal (1996), *Death in America*, October, 75, MIT press, 36-59.
34. Freund, Gisèle (1979), *Photography & society*, David.R.Godine, Boston
35. Garmendia, Joana (2010), Irony is critical, *Pragmatics & Cognition*, 18(2), 397–421.  
<https://doi.org/10.1075/pc.18.2.07g>
36. Gibbs, R. W., Jr., i Izett, C. D. (2005). *Irony as Persuasive Communication*. u H. L. Colston & A. N. Katz (Ur.), *Figurative language comprehension: Social and cultural influences*, Lawrence Erlbaum Associates Publishers, Mahwah.
37. Gluibizzi, Amanda (2021), *Art and Design in 1960s New York*, Anthem Press, London.
38. Goldberg, Vicki (1986), *Margaret Bourke-White : a biography*, Harper and Row, New York.
39. Goldstein, S. Joshua (2003), *War and Gender : How Gender Shapes the War System and Vice Versa*, Cambridge University Press, Cambridge.
40. Gordon, Linda (2006), The Photographer as Agricultural Sociologist. *The Journal of American History*, 93(3), 698–727. <https://doi.org/10.2307/4486410>
41. Gordon, Linda, (2017), Dorothea Lange’s Censored Photographs of the Japanese American Internment, *The Asia-Pacific Journal*, 15(3), 1. 1-15, <https://apjif.org/2017/03/gordon>
42. Gordon, Linda, Okihiro Y. Gary (2006), *Impounded : Dorothea Lange and the censored images of Japanese American internment*. W.W. Norton, New York.
43. Griffin, Michael (1999), *The GreatWar Photographs:Constructing Myths of History and Photojournalism u „Picturing the Past: Media, History, and Photography“*, University of Illinois Press, Urbana.
44. Hariman, Robert, Lucaites L. John, (2007), *No caption needed : iconic photographs, public culture, and liberal democracy*, University of Chicago Press, Chicago.
45. Helguara, Pablo (2011), *Education for Socially Engaged Art*, Jorge Pinto Books, New York.
46. Hicks, Wilson (1973), *Words and pictures*, Arno Press, New York.
47. Huyssen, Andreas (1995), *Twilight Memories*, Routledge, New York.
48. Jennings, Michael (2000), Agriculture, Industry, and the Birth of the Photo-Essay in the Late Weimar Republic, *October*, 93, 23–56. <https://doi.org/10.2307/779156>
49. Johnstone, Mary Shannon (2023), Decolonizing Photography, *Arts* 12: 140.  
<https://doi.org/10.3390/arts12040140>
50. Kadava, Edoardo (2002), *Reči svetlosti*, Beogradski krug, Beograd.
51. Keller, Emily (1996), *Margaret Bourke- White*, Lerner, Minnesota.

52. Križić, Roban, Sandra (2010), Na drugi pogled, Institut za povijest umjetnosti i UPI-2M plus, Zagreb
53. Lewine W. Lawrance, Trachtenberg Alan (1988), Documenting America, 1935-1943, University of California Press, Berkeley.
54. Life (1937), The flood leaves its victims on bread line, 2 (7). Dostupno na : <https://books.google.ba/books?id=WFEEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=it#v=onepage&q=flood&f=false>
55. Lindebaum, Joanna (2002), Mirroring evil, The Jewish Museum, New Yor str. 114.
56. Lynteris, Cristos, Prince, Ruth (2016), Anthropology and Medical photography: Ethnographic, critical and comparative perspectives. Visual Anthropology, 29(2), 101–117. <https://doi.org/10.1080/08949468.2016.1131104>
57. Mason, J. Edwin. (2012). Picturing the Beloved Country: Margaret Bourke-White, “Life” Magazine, and South Africa, 1949-1950. Kronos, 38(38), 154-176. <https://dx.doi.org/10.2307/41940665>
58. Mceuen, A. Melissa (1991), Changing Eyes: American Culture and the Photographic Image, 1918-1941." (1991). LSU Historical Dissertations and Theses. 5132. [https://repository.lsu.edu/gradschool\\_disstheses/51](https://repository.lsu.edu/gradschool_disstheses/51)
59. McEuen, A. Melissa. (2003) Exposing Anger and Discontent: Esther Bubley's Portrait of the Upper South During World War II. u „Searching For Their Places: Women in the South Across Four Centuries“ ur. Thomas H. Appleton, Jr. and Angela Boswell, University of Missouri Press, Columbia i London.
60. Meltzer, Milton (1985), A Photographer’s Life, Viking Kestrel, New York.
61. Meštrović, G. Stjepan (1997), Postemotional Society, Sage Publications, London
62. Meyer, Chris (2008-2009), The FSA Photographs: Information, or Propaganda, Journal of the Arts & Sciences Writing Programs, 1, 21-26, <https://www.bu.edu/writingprogram/journal/past-issues/issue-1/the-fsa-photographs-information-or-propaganda/>
63. Milton, Sybil (1999), Photography as evidence of the Holocaust. History of Photography, 23(4), 303–312. <https://doi.org/10.1080/03087298.1999.10443338>
64. Mix, Elizabeth K.,(2015) "Appropriation and the Art of the Copy", Scholarship and Professional Work – Arts. 16. [https://digitalcommons.butler.edu/jca\\_papers/16](https://digitalcommons.butler.edu/jca_papers/16)
65. Musabegović, Sadudin (2009), Mimesis i konstrukcija, Akademija likovnih umjetnosti u Sarajevu, Sarajevo.

66. Musabegović, Senadin (2022), Moć tehnike i odsustvo čovjeka u “Sado”, Sarajevo, Univerzitet u Sarajevu.
67. Naeem, Asma (2017), Partition and the mobilities of Margaret Bourke-White and Zarina. *American Art*, 31(2), 81–88. <https://doi.org/10.1086/694070>
68. Naleepa, J. Matthias et al. (2022), *Photography in Social Work and Social Change: Theory and Applications for Practice and Research*, Oxford University Press, Oxford.
69. Natanson, Nihcolas (1992), *The Black image in the New Deal : the politics of FSA photography*, University of Tennessee Press, Knoxville.
70. Nochlin Linda, (2002) “Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art.” *Artforum*. <https://www.artforum.com/events/mirroring-evil-nazi-imagery-recent-art-178274/>
71. NPPA (National Press Photographers Association). (n.d.). The voice of visual journalists, Code of Ethics. <https://nppa.org/resources/code-ethics> , <https://nppa.org/>
72. Peeler, D. David (2008), *Hope Among Us Yet Social Criticism and Social Solace in Depression America*, University of Georgia Press, Georgia.
73. Pollock, Griselda (2012), *Photographing atrocity: Becoming Icon?*, u “Picturing atrocity : photography in crisis”, Reaktion Books, London..
74. Rabinowitz, Paula (2002), *Black & White & Noir America's Pulp Modernism*, Columbia University Press, New York,.
75. Reinhardt, Mark (2007), *Picturing Violence: Aesthetics and the Anxiety of Critique* u “Beautiful suffering : photography and the traffic in pain, University of Chicago Press, Chicago
76. Rosenbaum, Joan (2002), *Mirroring evil*, The Jewish Museum, New York.
77. Rosler, Martha (2006), *In, Around, and Afterthoughts (On Documentary Photography)*, The Press of the Nova Scotia, Halifax.
78. Sander, August (1989), *August Sander : citizens of the twentieth century : portrait photographs, 1892-1952*, MIT Press, Cambridge.
79. Sander, August, Halley Anne, (1978), *From the Nature & Growth of Photography: Lecture 5: Photography as a Universal Language*. *The Massachusetts Review*, 19(4), 674–679.
80. Schlack, Wittes Julie (2009), *Esther Bubley’s Interiors*. *Yalobusha Review*, 14(Article 18). <https://egrove.olemiss.edu/yr/vol14/iss1/18>
81. Scott, Timothy, (2006), *America Fooled The Truth about Antidepressants, Antipsychotics, and how We've Been Deceiveds*, Argo Pub, Victoria, Texas.

82. Sekula, Alan (1984), *Photography against the grain*, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, Halifax.
83. Slifkin, Robert (2020), *u Dorothea Lange: Words and Pictures*. S. H. Meister & J. Ault (Ur.), Museum of Modern Art, New York.
84. Sontag, Susan (2003), *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York.
85. Sontag, Susan (2005), *Prizori tuđeg stradanja*, Algoritam, Zagreb
86. Sontag, Susan (2009), *O fotografiji*, Kulturni centar Beograda, Beograd.
87. Steichen Edward (1958), *Photography: Witness and Recorder of Humanity*. *The Wisconsin Magazine of History*, 41(3), 159–167.
88. Stott, Wiliam (1986), *Documentary expression and thirties America*, University of Chicago Press, Chicago.
89. Street, S. Richard (2006), *Antecedents: The Emergence of Social Documentary Photography of California’s Farmworkers*, *Pacific Historical Review*, 75(3), 385–428. <https://doi.org/10.1525/phr.2006.75.3.385>
90. Sutherland Patrick (2016), *The photo essay*. *Visual Anthropology Review*, 32(2), 115–121. <https://doi.org/10.1111/var.12103>
91. Swartz, Anne (2002), *There are many sides to every story*, *Modern Language Association, Fine Art Forum*, 15(4), <http://dx.doi.org/10.17613/M6VK14>
92. Szarkowski, John (1978), *Mirrors and windows : American photography since 1960*, Museum of Modern Art, New York.
93. Szarskowski, John (1977), *Photography within the Humanities*, Addison House Publishers Danbury, New Hampshire.
94. Szto, Peter (2008), *Documentary Photography in American Social Welfare History: 1897-1943*. *Journal of Sociology and Social Welfare*, 35(2). <https://doi.org/10.15453/0191-5096.3333>
95. Taggart, Vriean Diether (2019), *Disordered Minds: Picturing Mental Illness Pre-Deinstitutionalization and its Impact* [Doctoral dissertation, Arizona State University]. <https://keep.lib.asu.edu/items/157214>
96. Taggart, Vriean Diether, (2013) *Documenting the Dissin's Guest House: Esther Bublely's Exploration of JewishAmerican Identity, 1942-43*, *Theses and Dissertations*. 3599. <https://scholarsarchive.byu.edu/etd/3599>
97. Vanderland, Robert (2010), *Intellectuals Incorporated*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, Oxford.

98. Velinov, Marija (2020), Fotografije "Sonderkomanda" kao neposlušni akt viđenja Kultura, 169, 329–346. <https://doi.org/10.5937/kultura2069329v>
99. Walker, A. John (1978), Reflections on a photography by Margaret Bourke-White, Creative Camera, 167, 148-159.
100. Walter, Benjamin (1934), Author as Producer u „Selected writings“, Belknap Press, Cambridge.
101. Walter, Benjamin (1968), Theses on the Philosophy of History u Illuminations, Schocken Books, New York.
102. Walter, Benjamin (2006). Umjetničko djelo u doba tehničke reprodukcije. Život umjetnosti, 78/79 (2), 22-32. <https://hrcak.srce.hr/265297>
103. Whistorn, Spin Anne, Lange, Dorothea (2008), Daring to Look Dorothea Lange's Photographs and Reports from the Field, University of Chicago Press, Chicago.
104. Wilson. E. Beth, (2016), The corporate creation of the Photojournalist:LifeMagazine and Margaret Bourke-White in World War II. Journal of War and Culture Studies, 9(2), 133–150. <https://doi.org/10.1080/17526272.2016.1190204>
105. Wolcott, Post Marion (1983), FSA photographs, The Friends of Photography, California.
106. Zelizer, Barbie (1998), Remembering to forget : Holocaust memory through the camera's eye, University of Chicago Press, Chicago.
107. Zwirn G. Susan (2004), Instructional Resources: Men and Women at Work: The Portrayal of American Workers by Three Artists of the 1930s and 1940s. Art Education, 57(2), 25–32.

## Popis fotografija

Za sve fotografije, konsultovati sljedeće izvore :

Fotografija br. 1. : *Početna stranica fotografskog eseja "South Africa and its Problem"* johnedwinmason.typepad.com.

[https://johnedwinmason.typepad.com/john\\_edwin\\_mason\\_photogra/2012/08/margaret-bourke-white-south-africa-p2.html](https://johnedwinmason.typepad.com/john_edwin_mason_photogra/2012/08/margaret-bourke-white-south-africa-p2.html)

Fotografija br. 2. : *World's highest standard of living/ there's no way like the American way,*

<https://www.life.com/> , <https://www.life.com/photographer/margaret-bourke-white/>

Fotografija br. 3. : *Buchenwald liberation, 1945,* <https://finwise.edu.vn/>

<https://finwise.edu.vn/photos-of-1693621814078709/>

Fotografija br. 4. *Dječak na zidu tvrđave Purana Qila u New Delhiju,* <https://www.life.com/>

<https://www.life.com/history/margaret-bourke-white-great-migration/>

Fotografija br. 5. *White Angel Breadline, San Francisco, 1933.,* <http://www.moma.org>.

<https://www.sfmoma.org/artwork/63.19.126/>

Fotografija br. 6. *Plantation Overseer and His Field Hands, 1936,* <http://www.moma.org>.

<https://www.moma.org/audio/playlist/304/3924>

Fotografija br. 7. *Bilboard s natpisom, Oakland, 1945.*

<https://dorothealange.museumca.org/>

<https://dorothealange.museumca.org/image/signs-metropolitan-oakland-wartime-do-you-remember/A67.137.42023.1/>

Fotografija br. 8. *Natpis na trgovini "I am american", 1942.,*

<https://dorothealange.museumca.org/> <https://dorothealange.museumca.org/image/japanese-owned-grocery-store-oakland/A67.137.42015.1/?section=exposing-injustice-incarceration-of-japanese-americans>

Fotografija br. 9. *We don't want anymore Japs, More Than a Year after Evacuation of Japanese, 1943.* <https://dorothealange.museumca.org/>

<https://dorothealange.museumca.org/section/exposing-injustice-incarceration-of-japanese-americans/>

Fotografija br. 10. *Dječak sa kapom "Remember Pearl Harbor" i bijelom oznakom WRA na kaputu.* <https://www.loc.gov/>, <https://www.loc.gov/item/2001697384/>

Fotografija br. 11. *Čekajući autobus na autobusnom terminalu u Memphisu, .*

<https://www.loc.gov/>, <https://www.loc.gov/resource/cph.3c30230/>

Fotografija br. 12. *Znak za čekaonicu, "Colored waiting room"* <https://www.loc.gov/>

<https://www.loc.gov/resource/cph.3b22541/>

Fotografija br. 13. *Natpis „Colored dining room"* <https://www.loc.gov/>

<https://www.loc.gov/item/2017862090/>

Fotografija br. 14. *Girl Sitting Alone in the 'Sea Grill', 1943.* <https://www.nga.gov/https://www.nga.gov/collection/art-object-page.110321.html>

Fotografija br. 15. *Girls window shopping, Washington, 1943,:* <https://www.loc.gov/https://www.loc.gov/item/2017845284/>

Fotografija br. 16. *Alan Schechner, It's the Real Thing-Self-Portrait at Buchenwald, 1993*  
<https://holocaustvisualarchive.wordpress.com/https://holocaustvisualarchive.wordpress.com/2012/02/03/self-portrait-at-buchenwald-its-the-real-thing/>

\*Sve navedene fotografije su korištene isključivo za edukativne, istraživačke i nekomercijalne svrhe.

\*All photographs were used exclusively for educational, research, and non-commercial purposes.