



# Sergej Tretjakov

Izbrani spisi

fotografija/92/20

FOTOGRAFIJA 92/2020 • ISSN: 1408-3566 • Sergej Tretjakov: Izbrani spisi • izdajatelj revije Fotografija: Membrana, Maurerjeva 8, 1000 Ljubljana • tel.: +386 (0) 31 777 959 • e-pošta: info@membrana.org • spletna stran: www.membrana.si • uredniški odbor: Jan Babnik (odg. in gl. urednik), Ilija T. Tomanič, Lenart Kučič, Emina Djukič, Jasna Jernejšek • avtorji dodatnega besedila: Aleksander Rodčenko, Boris Kušner • avtor spremne besede: Jan Babnik • prevod: Jaka Andrej Vojevec • jezikovni pregled: Nina Žitko Pucer • oblikovanje: Primož Pislak • uredil: Jan Babnik • priprava za tisk in tisk: Cicero • naklada: 400 izvodov • izid revije je finančno podprla Javna agencija za knjigo Republike Slovenije • Vse fotografije in besedila © Membrana, razen tam, kjer je navedeno drugače • Besedila Sergeja Tretjakova (1.–6. poglavje) so prevedena po angleški predlogi iz revije *October* 118, Soviet Factography (The MIT Press, jesen 2006). Besedila Sergeja Tretjakova, Aleksandra Rodčenka in Borisa Kušnerja (7.–14. poglavje) so prevedena po angleški predlogi iz *Photography in the Modern Era: European Documents and Critical Writings, 1913–1940*, uredil Christopher Phillips (Aperture, 1989) • fotografija na naslovnici: fotograf A. Sorokin, iz knjige *Potolok mira* (Moskva: Sovetska literatura, 1934) • fotografija na zadnji platnici: iz knjige *Kolhoz: Kolektivna kmetija* (Moskva in Leningrad: OGIZ – IZOGIZ, 1939) • fotografija na notranji strani platnic: iz knjige *Foto-stranicki iz istoriji VLKSM* (Leningrad: LENOBLIZDAT, 1933)

CIP - Kataložni zapis o publikaciji

Narodna in univerzitetna knjižnica, Ljubljana

821.161.1

77.04(47):929Tretjakov S.

TRETJAKOV, Sergej

Izbrani spisi / Sergej Tretjakov : [avtorji dodatnega besedila Aleksander Rodčenko, Boris Kušner ; avtor spremne besede Jan Babnik ; prevod Jaka Andrej Vojevec]. - Ljubljana : Membrana, 2020. - (Fotografija, ISSN 1408-3566 ; 2020, 92)

ISBN 978-961-94062-8-1

COBISS.SHD 43581699

fotografija/92/20

# Sergej Tretjakov

Izbrani spisi

- 2 Umetnost v revoluciji in revolucija v umetnosti  
(Estetska proizvodnja in potrošnja)
- 14 Novi Lev Tolstoj
- 22 Življenjepis predmeta
- 28 Se nadaljuje
- 38 Od fotoserije k razširjenemu fotografskemu opazovanju
- 46 Pisec in socialistična vas
  
- 58 Ilustrirano pismo uredniku: Doma in v tujini • Fotograf
- 62 Velikanska nevednost ali podla prevara? • Aleksander Rodčenko
- 70 Odprto pismo Rodčenko • Boris Kušner
- 76 Fotografski zapiski • Sergej Tretjakov
- 84 Poti moderne fotografije • Aleksander Rodčenko
- 96 Opozorilo • Aleksander Rodčenko
- 102 Izpolnitev prošnje • Boris Kušner
- 108 Iz uredništva • Sergej Tretjakov
  
- 114 Jan Babnik: Življenjepis dejstva • Sergej Tretjakov in  
sovjetska faktografija

# Življenjepis dejstva

## Sergej Tretjakov in sovjetska faktografija

Jan Babnik

»Za nas faktografe ne obstaja nič takega, kot je dejstvo ‘kot tako’. Obstaja samo dejstvo z učinkom in dejstvo kot defekt. Dejstvo, ki krepi naša socialistična stališča, ter dejstvo, ki jih šibi. Dejstvo kot prijatelj in dejstvo kot sovražnik.«  
(Tretjakov 2020, 34)

Na prejšnji strani: knjiga *Ot kupečeskoj k Moskve socialističeskoj* (*Od trgovske Moskve k socialistični*), oblikovanje Varvara Stepanova (Moskva: OGIZ-IZOGIZ, 1932).

**KONEC DVAJSETIH LET** prejšnjega stoletja se je v Sovjetski zvezi v času prve Stalinove petletke, programa množične kolektivizacije in industrializacije Sovjetske zveze, med oblikovalcem in fotografom Aleksandrom Rodčenkom ter urednikom konstruktivistične revije *Novi Lef* Borisom Kušnerjem razvila živahna in borbena razprava o pravilni rabi fotografije. Objavljena je bila izmenično v revijah *Novi Lef* in *Sovjetsko foto*. Aleksandra Rodčenka je anonimni fotograf obtožil posnemanja buržoaznega sloga fotografiranja »od spodaj navzgor« v slogu Moholyja-Nagyja. Kar se sprva zdi kot spopad stilizma, bolj zaradi ustreznega načina fotografiranja, se razvije v politični boj za naravo fotografske podobe nasploh (in politični boj zaradi narave umetnosti je bil v tedanjem času v Sovjetski zvezi zastavek, ki te je lahko stal življenja – in mnoge avantgardiste, tudi samega Tretjakova, tudi je). K debati med Rodčenkom in Kušnerjem v sintetični maniri v zaključku svoje prida tudi Sergej Tretjakov, prav tako član uredništva *Novi Lef*. Po njegovo je vprašanje, ali fotografirati »od spodaj navzgor« ali »od zgoraj navzdol«, brezplodno, če razmislek temelji na razliki med formo in vsebino, med »kako« in »kaj« – pomembnejše in predvsem za obe predhodni vprašanji merodajno je zanj namreč vprašanje »zakaj«.

Debata med sovjetskimi avantgardisti in spisi Sergeja Tretjakova, zbrani v tej izdaji, nas opominjajo, da gre pri danes še tako samoumevnih oblikovalskih, pripovednih in fotografskih tehnikah, kot so fotomontaža, fotokolaž, fotografska serija, za več kot zgolj vprašanje tehnike. Opozorijo nas, da je resničnostni učinek fotografije (tista »magična« vez fotografije z resničnostjo) bolj stvar reprezentacijskih konvencij, kot pa narave samega medija. To bi namreč zatrdili sovjetski faktografi, revolucionarni konstruktivistični umetniki boljševiške Sovjetske zveze. Danes sicer brez dvoma prepoznamo »snešotovski« amaterski slog fotografije kot tisti, ki je neposredneje zvezan z resničnostjo kot pozirani portret – to pa zato, ker se je ta fotografski slog razvijal, gojil in krepil v 20. stoletju kot tisti, ki naj bil »neposrednejši« – dokler se ga »resničnostni učinek« ni prijel kot njegova bistvena lastnost. Z branjem spisov Sergeja Tretjakova, Borisa Kušnerja in Aleksandra Rodčenka pa stopamo v dobo, v kateri so se šele koncipirale rabe fotografije in načini doživljanja, kot jih poznamo danes – tako v smislu fotografskega sloga kot njihove pojavne oblike v množičnih medijih – tedaj predvsem v ilustriranih časopisih (v Sovjetski zvezi tedaj na primer

USSR na strojke in Ogonjek), na plakatih, v brošurah in dokumentarnih, izobraževalnih fotoknjigah (količina in kakovost fotografij v njih sta do konca prve Stalinove petletke enaki, če ne celo večji kot v ameriški dokumentarni tradiciji iz časa Rooseveltove reformacije).

Torej zakaj »Zakaj?« in zakaj bi mu morali pripisovati posebno vrednost? To vprašanje zareže v samo jedro umetnosti – v umetnostno heteronomijo ali avtonomijo. Za faktografe ni dvoma – umetnost je in mora biti heteronomna – »umetnost zaradi umetnosti same« je neka preživeta umetnost – meščanska umetnost, katere doba in pomen sta se končala že pred oktobrsko revolucijo – slednja je le pospešila »naravni« razkroj meščanske umetnosti. Tretjakov Rodčenka in Kušnerja opomni na »funkcionalistični« pristop k fotografiji, pri katerem je »[p]oleg povezav ‘kaj’ in ‘kako’ (gre za zloglasni dvojec ‘forme’ in ‘vsebine’)« pomembneje nekaj drugega – »povezava ‘zakaj’«. Prav ta povezava namreč pretvori neko umetniško delo v »predmet«, torej v »orodje s koristnim učinkom« (Tretjakov 2020, 109).

Torej je vprašanje »zakaj« tisto, ki določa razmerje med »kako« in »kaj«, in ne neka njuna predpostavljena umetnostna-dialektična napetost. »Zakaj« je tisti, ki odpravi abstraktno dialektiko, abstraktno antinomijo med formo in vsebino. In »zakaj« je tisto, kar »delo« usidra globoko v življenjski tok – tako umetnostni kot družbeni. In če morda ob tem »zakaj« in debati o antinomiji med formo in vsebino in umetnostno heteronomijo in avtonomijo pomislite na Benjaminov nagovor iz leta 1934 na Inštitutu za preučevanje fašizma v Parizu »Avtor kot proizvajalec«, niste zgrešili. Benjaminovo razlikovanje med politično in literarno tendenco zvesto sledi Tretjakovi logiki, mestoma tudi dikciji. Politična tendenca se skriva pod vprašanjem »zakaj«, literarna pod »kaj« in »kako«. In Benjamin je karseda jasen, delo, ki odraža pravilno tendenco, mora po nujnosti imeti vse preostale kvalitete, delo je lahko politično korektno le, če je literarno korektno, in ravno ta literarna tendenca, ki je vključena v vsako pravilno politično tendenco, je tista, ki tvori kakovost posameznega dela (Benjamin 2009). Tri leta prej, leta 1931, je imel Tretjakov v Berlinu predavanje, na podlagi katerega je nastal spis »Pisec in socialistična vas«, ki je močno odmevalo na tedanji weimarski intelektualni sceni, nanj se je na primer odzval med drugimi tudi Siegfried Kracauer in kasneje Walter Benjamin z nagovorom »Avtor kot producent«.

Tako Benjamin kot Tretjakov zagovarjata, da je umetnost nove dobe nemogoče meriti z vatli prejšnje, da so primerjave slikarstva in fotografije zgrešene in neplodne, da je fotografija vzpostavila nov, sodoben način reprezentacije (v Benjaminovem primeru gre za slavno tezo o reproduktibilnosti in krnjenju avre), ki usmerja nov izkušnjski tok sveta. Za oba je primerjanje novih umetnostnih zvrsti s starimi nesmiselno. Bolj ju namreč zanima funkcija umetnosti v novih družbenih razmerah proizvodnje in potrošnje, kot pa neplodna primerjava med starim in novim po logiki »preživetega« – stari načini umetnostne produkcije in recepcije so namreč svoje mesto prepustili novim (modernizem je preživet; umetnost je dostopna množicam; faktografska umetnost se usmeri v umetnostno produkcijo, ki naj bi ustrezala novi industrializirani kolektivni družbi). Benjamin nenehno vztraja, da je treba premisliti umetnost ravno v novih razmerah produkcije, distribucije in recepcije. Ni treba premisliti tega, kakšen je odnos dela *do* družbenih pogojev proizvodnje, temveč to, kakšen je odnos dela *v* družbenih razmerah proizvodnje (Benjamin 2009). Prav tako kot Tretjakov vztraja, da je dialektika med formo in vsebino neplodna, če se osredotočamo na posamezno »delo«, »roman« ali »knjigo« – da bi prav zares razumeli dialektiko, je treba antinomije vstaviti v živi družbeni kontekst (očiten vpliv marksizma).<sup>1</sup> Torej lahko pomen razmerja tehnike do vsebine sodimo prek tega, kakšno vlogo ima delo v heteronomnem družbenem kontekstu (pedagoški, agitacijski, izobraževalni, informativni nameni) in v svoji specifični pojavni obliki (plakat, knjiga, brošura, časopis; reportaža, dokumentarni projekt, novica ...). In ravno živi družbeni kontekst je tisto, na kar opozarja Tretjakov, ko piše o razliki med operativnim in informativnim pisanjem. »Udeleženi pri življenju samega gradiva rečem operativni odnos,« in nadaljuje, »zgraditi nekaj pomembnega je operativizem.« (Tretjakov 2020, 52)

Poleg preseganja antinomije med formo in vsebino pa bi bilo treba v »operativne« namene odpraviti tudi vztrajanje na neplodni antinomiji med avtorjem in bralcem (novi način proizvodnje in recepcije namreč to antinomijo briše). Na primeru fotografije bi bilo treba preseči specializacijo umetniških oblik (fotograf, oblikovalec, grafik), uporabljati podnapise

---

<sup>1</sup> Marxova teza je, da je moč antinomije (aktivno – pasivno, spiritualno – materialno, subjektivizem – objektivizem) razrešiti zgolj v družbenem kontekstu (Marx 1963, 162).

(tipografija je bila pri sovjetskih konstruktivistih izrazitega pomena), fotomontažo, fotokolaž in fotoserijo; vse z namenom ohranjanja notranjih družbenih protislovij in preprečitve poblagovljenja fotografske podobe (izničjenja moči fotografije). Nujnost boja proti blagovni redukciji je kasneje zaznal tudi Vilém Flusser v svojem delu *K filozofiji fotografije*. S fotografijo *informirati* (v Flusserjevem pomenu besede) pomeni namreč ravno preprečiti hipno potrošnjo fotografske podobe, pomeni ohraniti njeno moč, vrednost in jo podati prejemniku (Flusser 2010).

Sovjetski avantgardisti so zagovarjali fluidnost umetniških žanrov oziroma, natančneje, nemožnost definiranja meja med žanri in, nenazadnje, predvsem konstruktivistično umetnost – v procesu umetniške produkcije vedno usmerjeno in vodeno glede na smoter, tako v smislu kombinacije likovnih žanrov (fotografija, grafika, slikarstvo), načinov reprezentacije pobranih iz različnih zvrsti (sovplivanje tehnik gledališča, filma in fotografije – montaža, rez, potujitev [Brechtovo gledališče je dober primer tega pristopa]) v smislu uporabe najprimernejšega »orodja« za doseg cilja – gledališke igre, radijske oddaje, fotoknjige, reportaže v ilustriranih časopisih ... Konec dvajsetih let v Sovjetski zvezi pomeni začetek prve petletke, kolektivizacijo in industrializacijo družbe – hipno modernizacijo, ki je poleg »tehnične« zahtevala še »družbeno preobrazbo« – novi načini dela so zahtevali nove družbene in delovne odnose. In zaradi hitrosti sovjetske modernizacije ni bilo mogoče čakati, da bi nove delovne razmere zlagoma oblikovale nove družbene odnose – slednje je bilo treba pospešiti s propagando, agitacijo in izobraževanjem ali pa tvegati še obsežnejši družbeni boj, kot je takrat že potekal. Smoter je bil torej presnovanje družbe, sredstvo pa agitacija in propaganda – z Althusserjem bi porekli interpelacija opazovalca v aktivnega, delovnega, soodgovornega in patriotskega državljana. Spodbujanje industrijskega dela, promocija pismenosti, higijene, skupnostnih dejavnosti in novih prostorov (obedovalnice, združenja) in nenazadnje Rdeče armade kot branika sovjetskega socializma (*glej na primer reprodukcije strani iz sovjetskih fotoknjig med 7. in 14. poglavjem te izdaje*). Sovjetska presnoviteljska propaganda kriznih let konca dvajsetih in v tridesetih letih v marsičem spominja na ameriško presnoviteljsko propagando tridesetih let prejšnjega stoletja Uprave za zaščito kmetijstva (Farm Security Administration) – obe sta bili produkt družbene krize in potrebe po obvladovanju nenadnih sprememb družbenih razmer in

predvsem potrebe po hitrem »presnovanju« posameznika/opazovalca v »pravilno« ozaveščenega državljana. Faktografija in dokumentarizem sta si sorodna – oba sta predvsem operativna in zavezana izgradnji politično tendencioznega, a »literarno« ustreznega dela, ki naj zgradi (naslovi) novega človeka nove dobe.

Podobno kot britansko filmsko dokumentarno gibanje, katerega vodilna sila je bil John Grierson, je bila tudi faktografija usmerjena k družbeni preobrazbi in na soroden način zavezana izgradnji dejstev (in ne dejstvenemu poročanju), torej kreativni »presnovi« stvarnosti. Grierson se je pritoževal, da v tako medijsko nasičenem svetu, kot je presodil, da je svet prve polovice 20. stoletja, posameznik ne potrebuje še več informacij, temveč nov in boljši način obdelave in podajanja informacij (griersonovski dokumentarizem je prav tako kot sovjetska faktografija operativna dejavnost). V primeru faktografije gre za izgradnjo specifičnih dejstev nove socialistične družbe – posameznika kot dela kolektiva, kot kolektivne osebe – od tod nenehno poudarjanje pomena procesa, organizacije in skupnosti. Faktografija ni bila razumljena kot specifičen umetniški žanr ali pristop, temveč kot način »družbenega« delovanja. Ne preseneča, da je bil Tretjakov vsestranski ustvarjalec – deloval je kot fotograf, reporter, filmski scenarist, radijski komentator, novinar in tudi kot pesnik. David Fore (2006, 5) zapiše, da so se faktografi v svojem razumevanju dejstev in resnice približali reku Giambattiste Vica »verum factum« – resnici kot dejanju oziroma natančneje resnici kot *procesu udejanjanja* – resnici kot izgradnji dejstev. Faktografi so se obrnili stran od posnemanja k umetnosti kot izgradnji izkušenj.

Toda zakaj ravno fotografija? Od kod takšen in nenaden pomen fotografije tako pri razmisleku o drugih zvrsteh umetniške produkcije (literatura, film, gledališče) kot seveda same fotografske reprezentacije? Razlogi so večplastni – izjemna rast in razširjenost ilustriranih časopisov, fotografija v sredini dvajsetih let v tiskanih medijih vse pogosteje nadomešča grafiko, poleg tega pa fotografija, predvsem snepšotovska fotografija, postane paradigma modernosti nasploh. Uvid ameriškega literarnega kritika Alfreda Kazina, da se je »razločni fragmentarni način videnja lepo ujemal s takratnim *zeitgeistom*, saj je bila 'diskontinuiteta, pustošenje slikovnih vtisov' resnica obdobja velike depresije« (Kazin v Stott 1986, 76), da je torej fotoaparati kot ideja odločilno vplival na delovanje in mišljenje ljudi v tridesetih letih

v Ameriki, lahko apliciramo tudi na Sovjetsko zvezo. Snepšot je bil v svoji neposrednosti, hipnosti in predvsem partikularnosti »model« razumevanja, mišljenja in delovanja faktografov (fotografski ekvivalent »faktografskega dejstva«) – razvili so celo njegov literarni ekvivalent – očerk – obliko, ki ruši razlike med pisateljem in subjektom, pripovedjo in analizo, novinarstvom in umetnostjo, ki predstavlja hipni izraz avtorjevega doživljanja dogodka, je mnenjska, predvsem pa operativna, in ne informativna oblika poročanja (očerk-reportaž) – je namreč sredstvo agitacije in se umešča med literaturo dejstev (*literatura fakta*) – in kot tak je očerk, kot zapiše Deming Brown, »rekonstrukcija dogodka v 'podobi' življenja« (1968, 34).

Ne gre zanemariti, da je bil začetek 20. stoletja predvsem v urbanih centrih in porajajočih se globalnih metropolah naravnost prežet z dokumentarnim, faktografskim duhom, z »rekonstrukcijo dogodkov v podobi življenja« – z oblikovanjem arhiva vsega življenjskega, ki bi služilo kot sekundarni ali pa celo primarni material za doživljanje, preučevanje in analiziranje življenja in sveta. Aleksander Rodčenko v tistem času predlaga stvaritev odprtega fotografskega arhiva snepšotov življenj posameznikov (Wendel Holmes je poprej sanjal o vseobsegajočem stereografskem albumu »zgoj« vseh predmetov) – neke vrsto fotografijo življenja torej; Tretjakov predlaga, da se vsak kotichek Sovjetske zveze pokrije s poročanjem delavcev-poročevalcev, Maksim Gorki predlaga, da se napiše deset tisoč biografij navadnih, preprostih, tipičnih državljanov (Fore 2006, 10); v Veliki Britaniji leta 1936 ustanovijo gibanje Mass-Observation (novinarji, antropologi, pesniki, dokumentarni filmarji; med njimi sta najbolj poznana pesnik Charles Madge in antropolog Tom Harrison), ki naj bi preverilo zmožnost rekrutiranja prostovoljcev za opazovanje in beleženje vsakdana. Sovjetska faktografija v tem zanosu množičnega dokumentiranja torej vsekakor ni bila izjema, je pa s svojimi praksami in razvojem koncepta državljana/delavca-poročevalca odločilno vplivala na razvoj filmskih in fotografskih delavskih lig (predvsem v weimarski republiki).

Svet postaja vse dostopnejši prek podobe sveta in ta postopoma zaseda vse bolj privilegirano mesto doživljanja oziroma izkušnje nasploh (ilustrirani časopisi, film, fotoknjige, plakati, izložbe, brošure ...). In bralec (oziroma funkcija bralca) postaja vse bolj tisti, ki določa pomen tako mediiranemu svetu. V takem svetu ni več prostora za »estetski individualizem genija«,

temveč za »množičnega faktografa« (Tretjakov 2020, 120), za avtorja kot proizvajalca, za avtorja, ki je na strani kolektivizacije – in ki lahko bistveno prispeva k časopisu kot »čudovitemu literarnemu dogodku današnjega časa« (Tretjakov 2020, 52). Tretjakov je konec dvajsetih let »izgubil interes za vse, kar se ni skladalo z njegovim objektivnim, opisnim, osebnim slogom ideala umetnosti,« (Barr v Buchloh 1984, 84) in povsem opustil svojo pesniško prakso.

Faktografijo so sovjetski avantgardisti razumeli kot proces označevanja, kot izgradnjo dejstev, konstrukcijo pomena – in na prvem mestu kot izgradnjo družbenih dejstev. Faktografi bi se najbrž strinjali z Lacanom, da je edina materialnost, ki obstaja, materialnost označevalca.

[V] okviru preusmeritve umetniških praks k informacijam in diskurzu [faktografi] označevanja niso razumeli zgolj kot sistem mimetične refleksije, temveč kot dejanje produktivnega dela. (Fore 2006, 6)

Ne preseneča, da Tretjakov »novi« način reprezentacije primerja s tekočim trakom – predmeti se po njem premikajo počasi, na obeh straneh jih izmenjaje obdajajo posamezniki – in tako med svojim potovanjem vzpostavljajo nove (tudi nepričakovane) odnose med predmeti in med posamezniki. Umetnost mora napisati in predstaviti »življenjepis predmeta«. Tretjakov tu v marsičem ponovi zahtevo Osipa Brika, da naj umetnost ne predstavlja več oseb, temveč dejanja, posameznik ne sme biti pomemben zato, ker doživlja in čuti, temveč zaradi svoje vloge v dejanju (Brik v Fore 2006, 58). Tretjakov poudarja, da se je treba obrniti stran od izkušenj, stran od preproste subjektivnosti h kolektivnim vprašanjem – k mrežam odnosov, ki sestavljajo tako objekt kot subjekt v odnosu do družbenih procesov in »stvari«. Na koncu tega procesa se nam bo človek:

pokazal v povsem novi luči in v svoji polni vrednosti, ko ga bomo zapeljali po pripovednem tekočem traku tako kot predmet. A to se lahko zgodi samo potem, ko bomo recepcijske prakse bralcev, ki so rasle ob leposlovju, preusmerili k literaturi, ki bo strukturirana po metodi »življenjepisa predmeta«. (Tretjakov 2020, 27)

Ker je snepšot po svoji naravi »življenjski posnetek gibanja, kjer je poziranja čim manj«, je veliko primernejši za dialektično materialistično metodo »življenjepisa predmeta« kot naslikan portret, ki temelji na posplošitvi. Toda temu hipnemu posnetku manjka »karakteristična ekspresivnost« in trenutek, ki bi razkril »bistveno notranje protislovje« – je zelo odprt za naključja in edinstvenost (Tretjakov 2020, 41). Kar manjka hipnemu posnetku, je ravno »notranja« narativna dinamika postavljenega portreta – toda z zasukom – saj je postavljeni portret v bistvu zapis fotografove in portretirančeve ekspresivnosti (z vso socialno, kulturno konotacijo in umetniškimi težnjami) in kot tak ne more delovati kot orodje dialektičnega materializma v funkciji izgradnje ali razkrivanja družbene podobe – osebe ne kot posameznika, temveč kot »delca v našem dejavnem družbenem tkivu« (Tretjakov 2020, 42). Zato je potreben novi način reprezentacije, ki bi notranja protislovja vključeval in ne izključeval.

Tretjakov razrešitev omejitev inherentnih snepšotu najde v fotografiji, predstavljeni v serijah in sopostavitvah. Tako lahko osebo predstavimo kot del širših družbenih omrežjih v prepletu različnih družbenih vlog in različnih družbenih odnosov. Za proizvodno linijo (kot proizvajalca), pri sestankih kot državljana, proletarca (kot družbenopolitično osebo) in pri vsakdanjih aktivnostih (kot družbeno bitje).

Za faktografijo je značilno poudarjanje partikularnosti v nasprotju z univerzalnostjo – »fotografska znanost«, ki bi razrešila vse dileme reprezentacije in ki bi lahko ponudila rešitve, namreč ne obstaja in prav tako ne obstaja univerzalni vizualni »izraz«. Faktografija ni ustvarila kanona del, po katerih bi se lahko zgledovali – konec koncev je pri faktografih prevladala umetnostna heteronomija nad avtonomijo, slednja naj bi bila zgolj zgrešen odraz partikularnega zgodovinskega razvoja umetnosti v buržoazni larpurlartizem. In če bi se nam zaradi vsega zapisanega nemara utrnila misel, da je bila torej faktografija izrazito politična in ideološka, bi bili primorani zatrditi – da, seveda – toda bila je predvsem dejstvena. Konec koncev so »faktografska« dejstva tista, ki so bodisi sovražna bodisi prijateljska – s to potezo pa faktografija zareže globlje v srčiko umetnosti in umetnostne teorije kot druga gibanja. Razmišljati o razmerju med politiko in umetnostjo, avtonomijo in heteronomijo je po faktografski logiki v temelju neproduktivno – saj gre

pri umetnostni kot proizvodnji »zgolj« za družbeno konstrukcijo dejstev (ali konstrukcijo družbenih dejstev), ki so določeni družbeni ureditvi sovražna ali prijateljska. S kančkom cinizma bi lahko zapisali, da v popolni »orwellovski« družbeni ureditvi, ki zaobsega vse družbene sfere, dejstva zgolj obstajajo ali pa ne obstajajo. Naj dodamo še, da se Tretjakov dobro zaveda moči besed. Spis »Pisec in socialistična vas« se začne z navajanjem sovjetskih neologizmov (sovjet, ispolkom, brigadir, zags, sovhoz, kolhoz ipd.) in opozorilom, da so pomenljivi zgolj v okviru določenih družbenih razmer in da nakazujejo »preobrazbo človeških odnosov« (Tretjakov 2020, 48). Če še zaostrimo: Ko po zaključku družbene preobrazbe postavimo človeka na pripovedni tekoči trak, tako kot si je to predstavljal Tretjakov, se bo »pokazal v povsem novi luči in v svoji polni vrednosti« (Tretjakov 2020, 28) – kot deindividualizirana kolektiva oseba oziroma, natančneje, zgolj kot personificirano vozlišče družbenih odnosov. Ali pa se sploh ne bo pojavil, saj ne bo vpisan v »register« družbenih dejstev; »repcijske prakse bralcev« (na novo »umerjene« na faktografska dejstva) (Tretjakov 2020, 28) ga ne bodo niti zaznale več.

Faktografski spisi in umetnost, h kateri apelirajo, so gotovo »programski«, »ideološki«, »propagandni« in v opoziciji s sodobnimi ideali umetniške svobode in raziskovanja (avtonomije in kritike, ki jo sodobna umetnost latentno »ranciersovsko« obljublja) in predvsem povsem v nasprotju s koncepti liberalne svobode. Prenagljeno bi bilo sklepati, da so konstruktivizem, faktografija in sovjetske avantgarde »politizirane«, »skrajne«, »angažirane«, »revolucionarne« umetnosti, ki so umetnost do kraja instrumentalizirale v politične cilje, in tako preprosto opraviti z njimi. Faktografi so umetnost razumeli kot inherentno vpeto v razmerje politika – estetika. Nedvomno pa drži, da je sovjetska politika, predvsem v kasnejšem obdobju, s pridom instrumentalizirala umetnost; in nedvomno drži, da so novi načini nagovarjanja množic, ki jih je vzpostavila sovjetska avantgardna tradicija, vplivali tako na fašistično umetnost propagande kot na kapitalistično umetnost nagovarjanja potrošnikov.

Tretjakova, tako kot Benamina, lahko beremo po eni strani kot napadalca na buržoazne koncepte ustvarjalnosti, genija in avtorja, po drugi strani pa na profeta sodobne mediizirane družbe, kjer se razlike med avtorji in bralci, proizvajalci in potrošniki vse bolj brišejo – torej hkrati kot

zagovornika socialistične ideje soodgovornega, razredno nestratificiranega »avtorja-državljana« oziroma »avtorja-producenta« (v današnjem žargonu – »državljskega novinarja«, »participativnega državljana«, »participativnega umetnika«), ki s samim načinom proizvodnje ne le izkazuje pripadnost, temveč soustvarja širšo, pravičnejšo družbeno celoto. Na drugi strani pa ju lahko imamo predvsem za dobra popisovalca sodobne kapitalistične produkcijske logike brisanja razlike med potrošniki in proizvajalci.

Torej je odločilnega pomena značaj proizvodnje kot vzora, ki šele narekuje drugim proizvajalcem, kako naj proizvajajo, drugič pa jim daje na razpolago izboljšan aparat. Ta aparat pa je tem boljši, kolikor več potrošnikov pridobi za proizvodnjo, skratka, kolikor je sposoben iz bralcev ali gledalcev delati sodelavce.  
(Benjamin 2009, 331)

Ta Benjaminov zapis lahko beremo hkrati kot poziv k soodgovornosti, opuščanju razrednih razlik, družbeni odgovorni participativnosti ali pa kot prvo zapoved, ki bi jo lahko zapisali na vhodna vrata vsake oglaševalske agencije, ki kaj da na sodobno kapitalistično proizvodnjo. In na to je prvi že leta 1936 v pismu Benjaminu opozoril Theodor Adorno:

Dialektika obeh, visoke in nizke (modernizem in množična kultura), je zaznamovana s kapitalizmom [...] Romantično bi bilo žrtvovati eno na oltarju druge bodisi kot buržoazni romanticizem ohranitve osebnosti in vsega tega bodisi kot anarhični romanticizem slepega prepričanja o spontani moči proletariata v zgodovinskem procesu – proletariata, ki je sam produkt buržoazne družbe. (Adorno v Buchloh 1984, 109)

Paradoks sovjetskega faktografskega zanosa dvajsetih let preteklega stoletja o moči množične kulture, kolektivne osebnosti, participativnega državljanstva in agitacijske, propagandne in izobraževalne funkcije vizualne umetnosti za izgradnjo socializma je bilo ravno navdušeno sprejetje novih načinov proizvodnje in distribucije podob in besed – kapitalističnega načina produkcije torej.

Vilém Flusser je fotografijo v njeni moči osvobajanja razumel sorodno kot Tretjakov in Benjamin – ohraniti in spodbujati mora protislovja (izviti se mora iz primeža normativnih rab, distribucijskih sistemov, preprečiti mora kapitalistično potrošnjo [poblagovljenje], predvsem pa mora *informirati*), časovna distanca mu je omogočila razumevanje, da fotografija (kot paradigma dobe modernosti, mediizirane družbe, kot prvi izmed postindustrijskimi predmeti) nakazuje na »novo« še radikalnejšo spremembo v načinu proizvodnje (stroj se umakne aparatu, delo za strojem se umakne igri z aparati) – tehnična podoba se prelevi v čisto informacijo. Industrijski kapitalizem prepusti mesto tistemu, kar v svoji logiki napoveduje Benjaminov citat – postindustrijskemu oziroma informacijskemu, finančnemu kapitalizmu, kjer velja spreminjati (proizvajati) čim več potrošnikov v sodelavce tako, da jih z zgledom produkcije, preobrazimo v – ustvarjalce, ki s svojo dejavnostjo vplivajo na nadaljnji razvoj produkcijskega aparata. Flusser se ni motil – fotografografskemu aparatu (paradigmi postindustrijskega kapitalizma) s fotografiranjem daje »feedback« za še izboljšan aparat – tehnični in družbeni; in če najdemo možnost za »fotografsko svobodo«, potem nam slednja lahko pokaže možnost družbene svobode nasploh sklene Flusser.

Izbrani spisi Sergeja Tretjakova nam podajajo vpogled v obdobje sovjetskih avantgard, v obdobje družbe v izgradnji, vpogled v dobo, ki je šele iskala svoj izraz; ki je zaslutila, da je prišlo do paradigmatične spremembe tako v družbi kot umetnosti – ponujajo nam vpogled v čas in prostor, ki je tkal nove družbene vezi in za eno izmed temeljnih vzel umetnost kot funkcionalno, konstruktivno in družbenotvorno silo. Tretjakove napade na »umetnost«, »estetiko«, »formo« moramo tako razumeti kot odraz dobe in časa, ki je normativnost teh konceptov videla kot znamenje preživetega časa, znamenje neke »stare« družbe in izkoriščevalskega načina proizvodnje, ki ga je sama hotela preseči. S tem nam v današnjem globalno uniformiranem času, kjer prej ko slej velja proizvodna normativnost, ponujajo lekcijo o pogledu s strani, o pogledu, ki se je borbena (v Tretjakovem primeru radikalno) uprl normativnim konceptom umetnostne proizvodnje, vrednotenja in recepcije. In nenazadnje nam izbrani spisi omogočajo zaznati, da imajo danes tako samoumevne tehnike in rabe fotografije (fotoreportaža, fotomontaža, snepšotovska fotografija, fotokolaž ipd.) svoje izvore v družbeno turbulentnih časih, ki so se

zavedali, da sta tehnika in družbena ideologija nerazdružljivi zgodovinski sopotnici.

## Reference

- Benjamin, Walter. 2009. »Avtor kot proizvajalec«. *Walter Benjamin: Poskusi o Brechtu*, 317–336. Ljubljana: Studia humanitatis.
- Brown, Deming. 1968. »The očerk: Suggestions toward a Redefinition.« *American contributions to the Sixth International Congress of Slavists 2: Literary contributions*, 7–13 avgusta. Praga, 29–43.
- Buchloh, Benjamin H. D. 1984. »From Faktura to Factography« *October* 30 (jesen), 82–119. The MIT Press.
- Flusser, Vilém. 2010. *K filozofiji fotografije*. Ljubljana: Membrana.
- Fore, Devin. 2006. »Introduction.« *October* 118 (jesen), 3–10. The MIT Press.
- . 2006. Uvod v Sergej Tretjakov, »The Biography of the Object.« *October* 118 (jesen), 57–62. The MIT Press.
- Marx, Karel. 1963. Economic and Political Manuscripts. V *Early Writings*, uredil T. B. Bottomore. New York: McGraw-Hill.
- Stott, William. 1986. *Documentary Expression and Thirties America*. 2. izd. Chicago: University of Chicago Press.
- Tretjakov, Sergej. 2020. *Izbrani spisi*. Ljubljana: Membrana.
- . 2006. »Our Cinema.« *October* 118 (jesen), 27–44. The MIT Press.



## [ življenjepis ]

**SERGEJ TRETJAKOV** (1892–1937), ki je po Vladimirju Majakovskem prevzel uredniško delo pri reviji *Novi Lef* za zadnjih pet izdaj v letu 1928, je bil tudi sam fotograf pa tudi zelo cenjen pisec gledaliških iger, pesnik, novinar, prevajalec, scenarist in literarni kritik. Zelo so ga zanimala kritična vprašanja v povezavi s filmom in fotografijo in leta 1936 je v soavtorstvu s Solomonom Telingaterjem napisal prvo monografijo o Johnu Heartfieldu. Objavljati je začel leta 1913 in tik pred rusko revolucijo se je povezal s futuristi, kasneje je bil ena izmed vodilnih oseb sovjetske avantgarde. Bil eden od ustanoviteljev konstruktivistične revije *Lef* (1923–1925) in njene naslednice *Novi Lef* (1927–1928) ter z njim povezanega umetniškega gibanja, katerega glavna gonilna sila je bil pesnik Vladimir Majakovski. Razglasili so vojno »meščanski« kulturi in trdili, da so eksperimentalna avantgardna dela, ki so jih ustvarili, umetniški glas boljševiške revolucije. Napisal je scenarij za kontroverzno igro *Želim otroka* (1926), za katero je sceno pripravil El Lisicki, poleg njega pa je sodeloval še s Sergejem Eisensteinom; kot urednik *Novi Lef* je bil v stiku z večino aktivnih avantgardistov (Aleksander Rodčenko, Boris Kušner, Osip Birk, Varvara Stepanova idr.) Leta 1931 je imel v Berlinu predavanje na podlagi katerega je nastal spis »Pisec in socialistična vas«, ki je močno odmeval na tedanji Weimarski intelektualni sceni, nanj se je odzval Siegfried Kracauer in tri leta kasneje Walter Benjamin z nagovorom »Avtor kot producent«. Leta 1937 je bil zaradi svojih stikov s tujimi pisatelji in svojih stališč obsojen na smrt; leta 1956 posmrtno rehabilitiran.

**JAN BABNIK** (1977) je glavni in odgovorni urednik revij *Fotografija* in *Membrana* in direktor zavoda Membrana, izdajatelja revij in knjig o fotografiji in fotografski teoriji ter organizatorja izobraževalnih delavnic. Uredil je številne prevode teoretskih del o fotografiji avtorjev kot so John Tagg, Vilém Flusser, Sarah Kofman, Rosalind E. Krauss itd. V svojih objavljenih delih s področja fotografske teorije se loteva predvsem dokumentarizma, diskurza o fotografiji in filozofije vizualne kulture.

**GALERIJA  
FOTOGRAFIJA**

# KNJIGARNA IN GALERIJA FOTOGRAFIJA

fotografska literatura, pregledi, monografije,  
revije, razstavniki katalogi, mape za hranjenje fotografij ...

Levstikov trg 7, Ljubljana

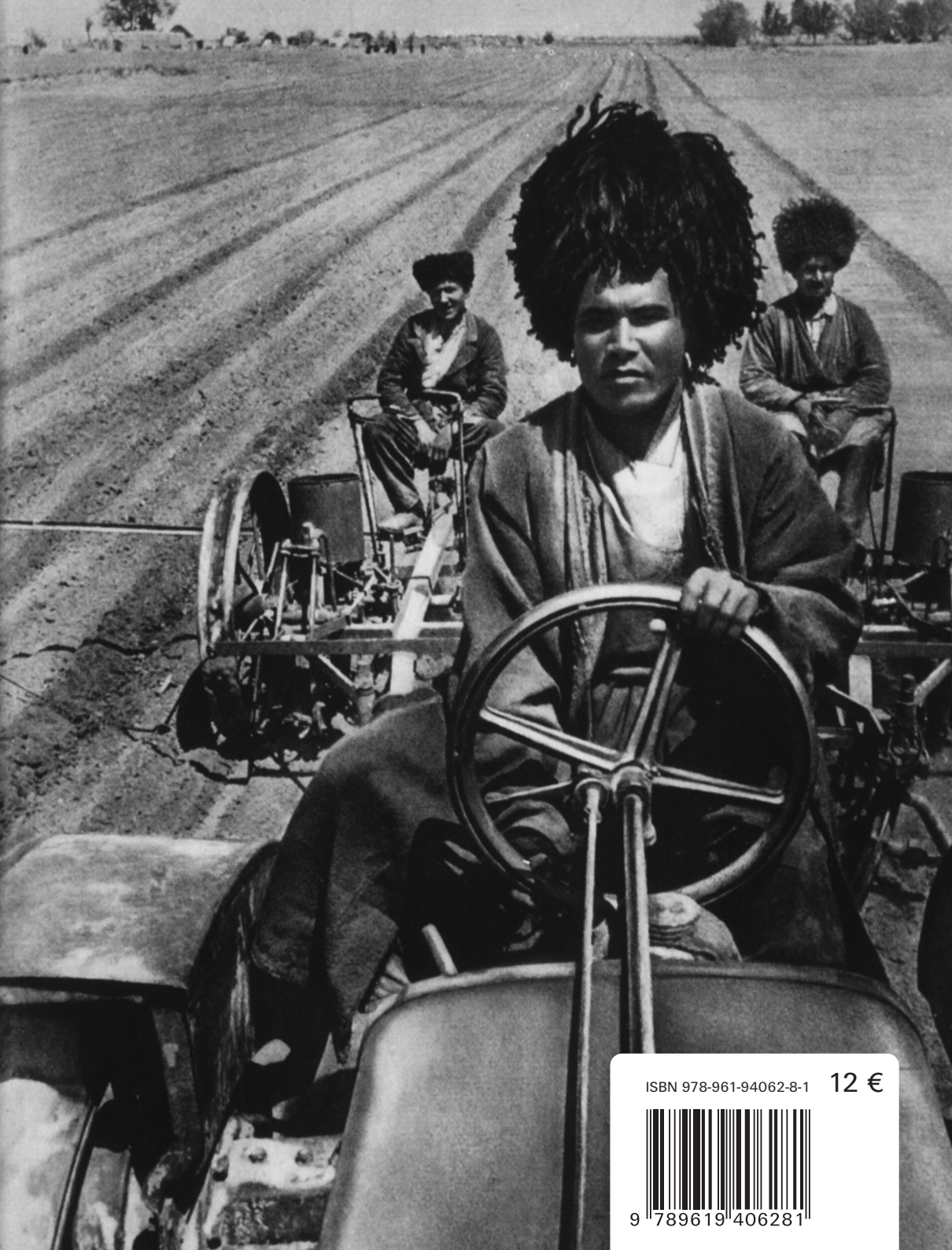
[www.galerijafotografija.si](http://www.galerijafotografija.si)

---

Revija *Fotografijo* podpira:

J A K

JAVNA AGENCIJA ZA KNJIGO REPUBLIKE SLOVENIJE  
SLOVENIAN BOOK AGENCY



ISBN 978-961-94062-8-1

12 €



9 789619 406281