

Treći deo

PRVA POLOVINA XX VEKA

Fotografija i avangarda

Prvi svetski rat je za jedne bio konačna bitka dobra protiv zla, najava za novo bolje doba koje dolazi. Za druge, svet stvoren ratom doneo je razočaranje, omalovažavanje i prezir prema društvu, kulturi, tradiciji u umetnosti, a i fotografiji. Futurizam, dadaizam, nadrealizam, Bauhaus i konstruktivizam videli su u fotografiji odlično sredstvo za iskazivanje i propagiranje svojih stavova i ideja. U traganju za novim jezikom vizuelnog izražavanja umetnici nisu želeli više da podražavaju, već su želeli da eksperimentišu, ruše i deformišu, istražuju fantazije i snove, dizajn, nove oblike i forme. Iz destrukcije fotografije nastali su fotogram, foto-montaža, foto-kolaž, solarizacija i mnoge druge do tada atipične fotografske tehnike.

Prvi pokušaj da se fotografiji da druga dimenzija došao je od strane italijanskog futurizma i braće Antona Đulija i Artura Bragalje. Za razliku od slikarstva i skulpture, koji su prisutni u ovom pokretu od njegovog osnivanja 1909. godine, fotografija se priključuje tek 1913. godine s izlaskom *Manifesta futurističkog foto-dinamizma* (Fotodinamismo futurista) Antona Đulija. Manifest je objavljen u časopisu *Lacerba* i u njemu je prvi put javno iskazan revolt protiv tradicionalnih shvatanja u fotografiji: „Mi se gnušamo i negiramo statičnost fotografije ili slike, to je smešno naspram snage pokreta“.¹ Pre braće Bragalje futuristi su koristili fotografiju, ali isključivo u dokumentarne svrhe. Osnivač futurizma Filipo Tomazo Marinetti se služio svim dostupnim sredstvima javnog informisanja radi širenja i predstavljanja ideja pokreta. Pored novina, časopisa i pozorišta, i fotografija je imala zadatak da upozna javnost s glavnim umetnicima pokreta i njihovim akcijama, te je stoga njena uloga bila svedena na predstavljanje članova grupe, reprodukovanje njihovih umetničkih dela ili na beleženje njihovih manifestacija. Fotografije ovog tipa objavljivane su novinama i časopisima pored tekstova futurista ili

¹ Anton Giulio Bragaglia, *Futurist Photodynamism*, na: <http://www.italianfuturism.org/manifestos/futuristphotomanifesto/>, sajtu pristupljeno 23. 9. 2015.



Anton Đulio i Arturo Bragalja, *Pušać*, 1913, crno-bela fotografija

članaka o njima. Ova praksa će kasnije manje-više biti prisutna i kod drugih avangardnih pokreta.

Kao i slikari futurizma, braća Bragalja su postavili sebi cilj da uhvate i prenesu vitalnost, energiju, brzinu i trajanje pokreta. Iako su početne impulse pronašli u hrono-fotografiji Žila Mareja, zamerali su mu na statičnosti.¹ Jedino je foto-dinamizam po njima bio u stanju da prikaže kompleksnost pokreta i ritma. Osnovu njihovog rada, koji su započeli još 1911. godine, činile su teorije percepcije francuskog filozofa Anrija Bergsona koji je smatrao da trajanje pokreta predstavlja neprekidno menjanje, i da svaki momenat donosi nešto novo. Polazeći od Bergsonove teorije braća Bragalja su uradila dve serije fotografija. Prvu čine snimci pokreta ruku koji nastaju pri određenim radnjama, kao što su kucanje na pisačkoj mašini ili sviranje na gitari. Služeći se krupnim kadrom fotografiji su isključili subjekat, a fokusirali se samo na deo koji proizvodi pokret. U drugoj seriji prikazali su pokret celog čoveka koji nastaje prilikom hodanja, pomeranja glave ili ustajanja sa stolice. U oba ciklusa fotografija koristili su produženu ekspoziciju pomoću koje su narušili statičnost forme i prostor na slici. Forme subjekata koji se kreću razložene su na više elemenata, a na mestu gde je pokret započeo ostao je samo trag.

S druge strane, pod uticajem kubizma i vorticizma pojedini fotografi su sve više težili uvođenju apstraktnih formi u sliku. Primer toga su fotografije Alvina Langdona Koberna. Pripadnik njujorške „Foto-secesije“ se preko pesnika Ezre Paunda upoznao s idejama vorticizma. Naziv ovog engleskog avangardnog pokreta, koji je trajao veoma kratko (1914–1915), potiče od reči *vortex* što u prevodu znači vrtlog ili vir. Vorticizam se redukcijom predmeta na linije i oblike bazirao na kubizmu, a uvođenjem dinamike pokreta u sliku na futurizmu.² Pomoću specijalno dizajnirane prizme od ogledala i foto-aparata, Kobern je od 1916. do 1917. godine uradio desetak fotografija pod nazivom *Vortograf*. Kod vortografa fotografisani predmet gubi identitet i sveden je na dinamičnu igru svetlosti, senke i izlomljenih oblika, na čistu apstrakciju.

Iste godine kada Alvin Langdon Kobern vrši eksperimente, grupa mladih pesnika, pisaca i slikara bežeći od rata osniva u Cirihu u kafeu „Kabare Volter“ pokret pod nazivom „Dada“. Predvođeni Tristanom

¹ *Ibid.*

² Paul Overy, „Vorticism“, u: Nikos Stangos (ed.), *Concept of Modern Art: From Fauvism to Postmodernism*, Thames & Hudson, London, 1997, str. 106–109.

Carom, Ugom Balom, Hansom Arpom, umetnici su na destruktivan svet u kojem su bili primorani da žive odgovarali destrukcijom. Dada je bila neka vrsta bekstva iz okoline, stanja u kojem su se nalazili: „Dada je više nalik na oluju koja se obrušila na svet umetnosti isto onako kako je to učinio rat nacijama.“¹ Grupa je protestovala protiv rata, civilizacije, buržoazije. Ismevala je i omalovažavala jezik, kulturu, tradiciju, staru i novu umetnost. Ovaj revolt je bio izraz gađenja, anksioznosti i očajanja prema svetu u kome, kako je rekao Ugo Bal, „sve funkcioniše kako treba, osim ljudi.“² Razum i logika bili su, po njima, glavni krivci za stanje u kojem se svet nalazio. Stoga su osećali da jedini spas leži u okretanju ka izvornim, prirodnim osećanjima, intuiciji, iracionalnom. S tim u vezi, ciriška dada se otvoreno bunila protiv svakog organizovanog vida programa u umetnosti. Napuštajući tradiciju, okrenuli su se novim tehnikama, novim materijalima, novom pristupu. Jedan od članova, nemački slikar Kristijan Šad izveo je eksperimente poznate pod nazivom šadografi. Fotogrami, rejogrami ili šadografi nisu ništa drugo do fotografije urađene bez foto-aparata, osvetljavanjem jednog ili više predmeta različitog materijala i prozirnosti (od providnih do neprovidnih) postavljenih na foto-papir. Osvetljeni papir se potom razvija na klasičan način. Ova tehnika nije bila nova, preteča su joj fotogenični crteži Vilijama Henrija Foksa Talbota, a i avangarda ju je popularisala. Naziv šadograf je prvi upotrebio Tristan Cara kada je video radove Kristijana Šada, a potiče od od nemačke reči *schaden* – oštećeno. Sa fotografijom bez foto-aparata izvršena je prava destrukcija shvatanja mimetičke prirode fotografskog medija. Za razliku od klasične fotografije koja se zahvaljujući filmu, tj. negativu može reprodukovati po stotinu puta, ovaj vid fotografske slike je unikatan i svaki pokušaj da se naprave dva identična fotograma, rejograma ili šadiografa je uzaludan.

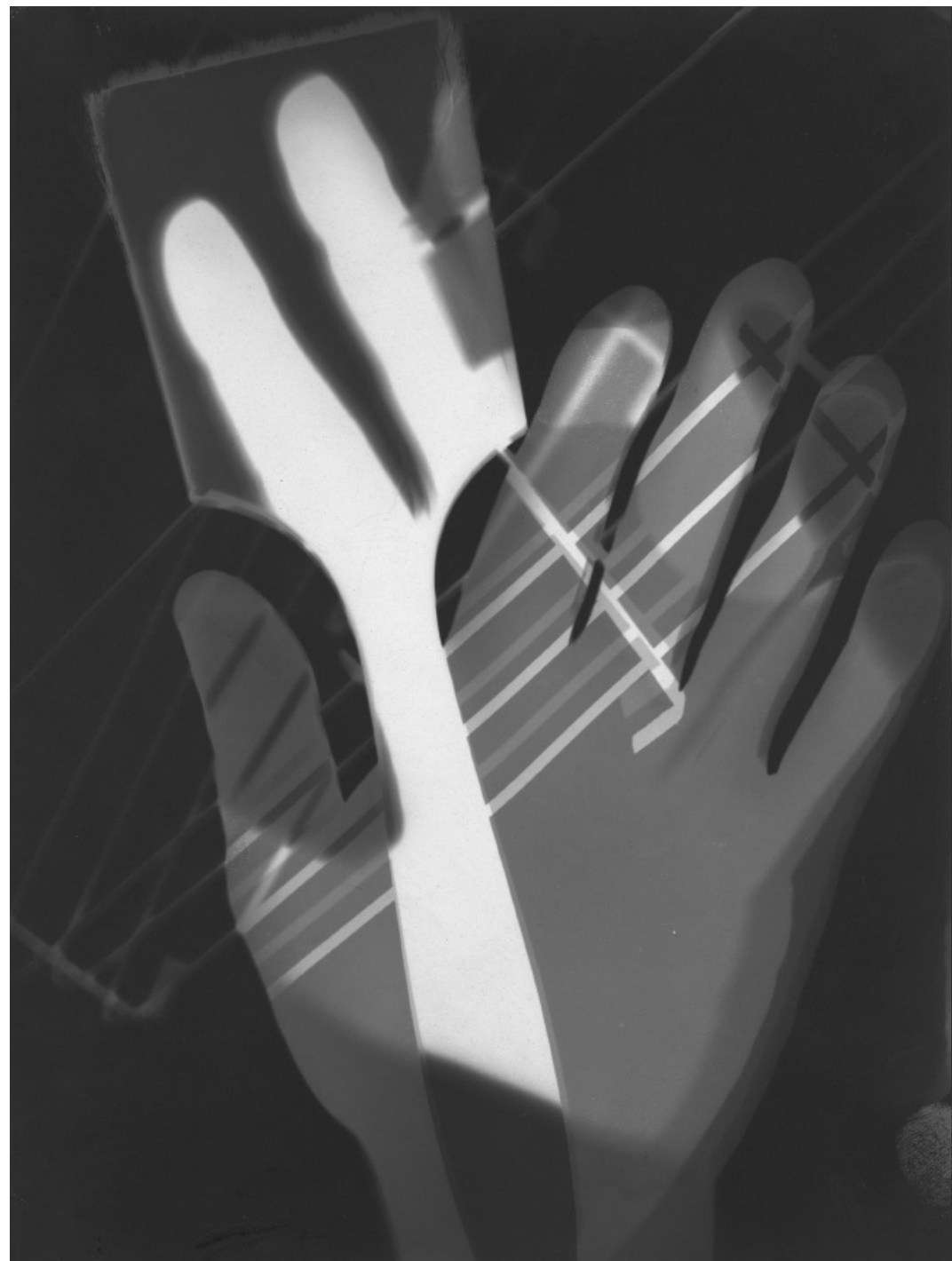
Nakon rata, dada je nastavila da živi kroz parisku, kelnsku, hanoversku, njujoršku, barselonsku i berlinsku dadu. Ovu poslednju je osnovao Rihard Hulsenk sa Georgom Grosom i Raulom Hausmanom. U društvenom i političkom pogledu period između dva svetska rata u Nemačkoj obeležen je siromaštvom i jačanjem Hitlerove moći. Kada je o kulturi i umetnosti reč, bio je to jedan od najplodnijih perioda i to zahvaljujući Bauhausu i berlinskoj dadi koja prva u umetničku produkciju uvodi foto-montažu.

¹ H. Richter, *Dada Art – Anti Art*, Thames and Hudson, London, 1977, str. 9.

² The Editors of Phaidon Press, *20th Century Art*, Taschen 2000, Köln, str. 119.

Za preteče foto-montaže obično se uzimaju Brakovi i Pikasovi kubistički kolaži. Predstavnik hanoverske dade Kurt Švitters pravio je kolaže od otpadaka iz neposredne okoline, kao što su žičane mreže, cigarete, karte, novine. Foto-montaža se može izvoditi na nekoliko načina, ili spajanjem više različitih fotografija (iz novina, časopisa i umetnikovog arhiva) ili spajanjem fotografije i drugog vizuelnog materijala – crteža, slika, slova. U berlinskoj dadi foto-montaža je bila odlično propagandno sredstvo protiv opšteg stanja u društvu i kulturi. Njena prednost bila je u tome što je mogla mnogo brže i ubedljivije nego pisana reč ili klasična fotografija da prenese poruku. Među najvažnijim protagonistima berlinske dade bio je Džon Hartfild, koji je neko vreme sa slikarem Georgom Grosom izrađivao kolaže čiji je cilj bila borba protiv rata, a zatim borba protiv Vajmarske republike. Njegove foto-montaže ironično i sarkastično su napadale korupciju u društvu, brutalnost, laži, a pre svega Hitlera. Pojavljivale su se u časopisima ili na plakatima koji su lepljeni po gradu ili su deljeni ljudima. Naravno, nisu sve foto-montaže bile usmerene ka političkoj situaciji u zemlji, o čemu svedoče radovi Raula Hausmana *ABCD Autoportret* (*ABCD Selfportrait*, 1924), *Tatlin kod kuće* (*Tatlin at home*, 1920), *Umetnički kritičar* (*Art critic*, 1919–1920), kao i Hane Heh. U njenim radovima prikazana je svakodnevica grada i ljudi koji žive u njemu ili žena u savremenom društvu.

U Bauhausu, nadrealizmu i konstruktivizmu foto-montaža i fotogrami tretirani su na potpuno drugačiji način. Osnovana 1919. godine od strane arhitekta Valtera Gropijusa, škola Bauhaus je do 1933. godine, kada su je nacisti zatvorili, predstavljala središte ne samo nemačke nego i evropske umetnosti. Njeni profesori, među kojima su bili i slikari Pol Kle i Vasilij Kandinski, zalagali su se za čistotu forme, lepotu koja se krila u jednostavnosti ali i u funkcionalnosti. Centralno mesto u školi su zauzimali arhitektura i dizajn nameštaja, ali je i fotografija s tipografijom, slikarstvom i grafikom odigrala značajnu ulogu. Jedna od ključnih ličnosti Bauhauusa, Laslo Moholj-Nađ je u traganju za modernim grafičkim rešenjima u dizajnu plakata ili naslovnih strana časopisa i knjiga uglavnom eksperimentisao s fotogramima i foto-montažama. Po njemu su u fotografiji najvažniji bili percepcija, svetlost, forma i kompozicija. Za razliku od većine dadaističkih foto-montaža koje su prenatrpale motivima i detaljima, Nađove su jednostavne i skladne kompozicije: *Militarizam* (*Militarism*, 1924), *Leda i Labud* (*Leda and the Swan*, 1925), naslovna strana časopisa *Die Neue Linie* (1930).



Isti je slučaj i sa njegovim serijama fotograma nastalim od 1922. do 1928. godine, kao i sa fotografijama škole Bauhaus, *Bauhaus balkoni* (Bauhaus balconies, 1925). Fotografiju u Bauhausu, uglavnom u formi foto-montaže, praktikovali su i austrijski dizajner Herbert Bayer, Oto Umber, Marijane Brant i Valter Peterhans.

U vreme kada Laslo Moholj-Nađ radi foto-montaže i fotograme, fotograf Man Rej koristi ove tehnike ali u cilju istraživanja snova, podsvesnog, potisnutih želja i fantazija. Naime, u pariskom časopisu *Litterature*, Andre Breton 1924. godine objavljuje prvi *Manifest nadrealizma* (*Le Manifeste du surréalisme*) u kojem nadrealizam definiše kao čist psihički automatizam kojim se želi izraziti, usmeno ili pismeno, ili na ma koji drugi način stvarno funkcionisanje misli. Nasuprot dadaistima, nadrealisti se vraćaju u prošlost, dive se slikarima kao sto su Hijeronimus Boš i Vilijam Blejk. Ipak, najveći uticaj na njih izvršili su Frojd i psihoanaliza, Đorđo de Kiriko svojim metafizičkim slikama, kao i Ežen Atže, u čijim su fotografijama praznih pariskih ulica i kafea videli prisustvo nadrealnog. Glavni fotograf najpre dade, a zatim i nadrealizma, Man Rej je pre dolaska u Pariz bio jedan od osnivača dade u Njujorku sa Frensisom Pikabijom, Marselom Dišanom i Alfredom Stiglicom. Izdavali su časopise *Rongwrong* i *Blind Man* i osnovali galeriju moderne umetnosti „Societe of Independent Artist“. Relativno mali broj njegovih fotografija iz njujorškog perioda predstavlja samo začetak onoga što će razviti u Parizu. Iako su nastali na isti način, bez foto-aparata, između fotograma Lasla Moholj-Nađa i fotograma odnosno rejograma, kako ih je sam umetnik nazvao, Mana Reja postoji razlika. Moholj-Nađ izradi fotograma pristupa drugačije: on analizira svaki predmet, komponuje sliku pre nego što će je osvetliti jer svaki njen efekat treba unapred proračunati i ništa ne sme biti prepušteno slučaju.¹ Kod Mana Reja sve nastaje po principu „zakona slučaja“, bez analize i komponovanja, što je bio princip dade, a i nadrealizma. Kod fotograma Lasla Moholj-Nađa kompozicija je skladna, a skala sivila je veća nego kod rejograma. Paralelno sa radom na rejogramima, a radi prikazivanja fantazija i potisnutih želja, Rej je uradio serije fotografija kod kojih su glavni motivi žena, lepota i senzualnost njenog tela: *Poljubac* (*Le Baiser*, 1935), *Suze* (*Le Larmes*, 1932) i najvažnija, *Engrova violina* (*Le violon d'Ingres*, 1924), koja predstavlja jedan od simbola nadrealizma i objavljena je nadrealističkom časopisu *La Revolution Surrealiste* 1924. godine. Osim foto-montaže,

¹ G. Freund, *Fotografija i društvo*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1981, str. 189.



Žak-Andre Bofar, *Mušice*, 1930, crno-bela fotografija objavljena u časopisu *Dokumenta*.

fotograma, Man Rej je koristio i duplu ekspoziciju, preklapanje negativa, a krajem dvadestih godina s asistentkinjom Li Miler uvodi solarizaciju koja ne predstavlja ništa drugo do kratko izlaganje svetlosti bilo pozitivna bilo negativna u procesu izrade u mračnoj komori. Solarizacija dovodi do dematerijalizacije snimljenog objekta ili subjekta, a crne linije koje ga ovičavaju daju mu izduženost, izgled siluete. Primenio ju je kod portreta, aktova, modne fotografije i mrtve prirode.

U ovom periodu i nadrealizam ulazi u novu fazu. Breton 1928. godine objavljuje roman o promašenoj ljubavi *Nađa* (*Nadja*), a već sledeće godine izlazi *Drugi manifest nadrealizma* u kojem ponovo definiše pokret. Na scenu stupaju novi umetnici predvođeni dvojicom Španaca, Salvadorom Dalijem i Luisom Bunjuelom, koji snimaju film *Andaluzijski pas* (*Un Chien Andalou*). Sada već kultne morbidne i paradoksalne scene mrtvog magarca, ruke prekrivene mravima, iskrzanog oblaka i brijača koji seče oko snimljene u gro-planu postaće uzor novim umetnicima, među kojima

je i Žak-Andre Bofar, koga smatraju poslednjim fotografom nadrealizma. Prva iskustva u fotografiji je stekao u ateljeu Mana Reja. S jedne strane, Bofar je prihvatio tehnike Mana Reja, dok je s druge na njega veliki uticaj izvršio Ežen Atže, naročito kod fotografija urađenih za Bretonovu knjigu *Nada*. Kod Bofara nailazimo na slične gradske motive kao što su prazne ulice, parkovi, zgrade, samo štosu za razliku od Atžea ovi prizori snimljeni uglavnom noću. U svom daljem radu Bofar takođe primenjuje tehniku krupnog kadra, ali u potpuno drugačijem kontekstu od Mana Reja. Dok Rej koristi krupni kadar da bi naglasio fantaziju, seksualnu želju, uvećanja su za Bofara bila u službi destabilizacije forme, čime je stvarao utisak halucinacije. U ovo vreme radi i Hans Belmer, nemački umetnik koji nikada nije pripadao pokretu ali su njegovi radovi u veoma bliskoj vezi s nadrealizmom. Poznat je po seriji fotografija gotovo bizarnih lutaka sastavljenih od različitih delova tela.



Aleksandar Rodčenko, foto-montaža, 1923.

Donekle blizak Laslu Moholj-Nađu u tretmanu fotograma i foto-montaže je El Lisicki. U vreme delovanja Bauhauusa i kada Breton objavljuje *Prvi manifest nadrealizma*, umetnici, fotografija, tipografija, geometrijski oblici i forme bili su na istom zadatku i u Sovjetskom Savezu nakon Oktobarske revolucije. Aktivno su učestvovali u izgradnji i oblikovanju novog društva. Fotografija El Lisickog pod nazivom *Konstruktor* (Constructor, 1924) na prvi pogled ne predstavlja ništa drugo do autoportret umetnika. Međutim, kolažno-montažni način izrade, geometrijske forme, tipografija i prisustvo tehničkog instrumenta kao što je šestar pružaju najbolji uvid u ulogu koju su umetnici i neklasični mediji izražavanja imali nakon Oktobarske revolucije. Revolucija je stvorila novi duh, drugačiju klimu, pokrenula neka nova pitanja i teme. Za Aleksandra Rodčenka zadatak umetnosti i njenih aktera je da brane revoluciju i da razvijaju umetnost širom Rusije. Umetnost je morala da bude dostupna širokim narodnim masama, a ne samo privilegovanim pojedincima. Tu ulogu nisu mogli da iznesu klasični mediji (slikarstvo, skulptura), već oni tehničkog porekla, kao što je fotografija. Tehnike razvijane u evropskim avangardnim pokretima, kao što su foto-montaža i fotogrami, u konstruktivizmu su korišćeni u dizajniranju časopisa, plakata, novina i knjiga. U radovima Aleksandra Rodčenka vidljiv je uticaj nemačkog dadaističkog pokreta, kao i časopisa koji su zastupali savremenu nemačku fotografiju: *Die Dame*, *Moderne Illustrierte Zeitschrift*, *Junge Welt*. Fotografijama isečenim iz novina i časopisa ili preuzetim od drugih fotografa Rodčenko je gradio neobične, ponekad izrazito simobličke kompozicije i predstave. Neke je objavljivao u časopisima *Kino-foto* i *LEF* (*Left Front of the Arts* osnovao je pesnik Vladimir Majakovski), dok su mu druge poslužile kao ilustracije za knjige i plakate.

Najmonumentalniji projekat El Lisickog bio je za Ruski paviljon na izložbi „Pressa“ u Kelnu. Tavanicu i zidove paviljona prekrpio je gigantskim foto-montažama napravljenim od novinskih fotografija. Dok je Rodčenko sve do sredine dvadesetih godina uglavnom radio montaže, Lisicki je paralelno sa montažama radio i fotograme. Godine 1924. radi čuvenu seriju fotograma, takozvane kompozicije, na kojima se pored čipki i poluprovodnog materijala nalaze obični svakodnevni predmeti. Iste godine koristi fotogram zajedno s tipografijom u dizajnu reklame za firmu mastila „Pelikan“.

U domenu foto-montaže i uglavnom za potrebe dizajna plakata stvarali su i Kazimir Podsadecki, Anatolij Belski i Gustav Klucis.

Ni u klasičnoj crno-beloj fotografiji umetnici se nisu pridržavali ustaljenih normi i pravila. Krupan kadar i neobični uglovi snimanja karakteristični su za Rodčenkove fotografije kao što su *Portret majke* (Portrait of the mother, 1924), *Vladimir Majakovski sa cigarom* (Vladimir Mayakovsky with cigarette, 1924) i *Klub Dinamo* (Dynamo Club, 1930). Pored njegovih, odlične fotografije dinamičnog kontrasta svetlosti i senke radili su Boris Ignjatovič i Georgij Petrusov.

Poslednji veliki projekat Aleksandra Rodčenka bile su foto-montaže i fotografije Belomorskog ili Staljinovog kanala. Neke od njih je objavio 1933. godine u časopisu *USSR in Construction* u vreme kada ideje i stavovi konstruktivizma polako počinju da jenjavaju, a namesto njih dolazi socijalistički realizam.

Uticaji francuske, ruske i nemačke avangarde najuočljiviji su u radovima čehoslovačkih autora Františka Drtikola, Jozefa Sudeka, Jaromira Funkea i Jaroslava Roslera. Više nego ikada pre čehoslovački umetnici su bili zainteresovani za sve ono što se dešava izvan granica njihove zemlje. Kada je fotografija u pitanju, kao jedan od najvažnijih događaja izdvaja se gostovanje Lasla Moholj-Nađa, koji je 1925. godine u Brnu održao nekoliko predavanja o fotografiji, filmu i slikarstvu, da bi, nakon napuštanja Bauhauusa, u Bratislavi i Brnu imao nekoliko samostalnih izložbi. Osim karakterističnih avangardnih tehnika kao što je montaža, najvažniji predstavnik modernizma u Čehoslovačkoj František Drtikol je razvio i tehniku pod nazivom „foto-purizam“ pomoću koje je uradio ciklus fotografija *Duša* (Soul, 1930). Foto-purizam su činile male siluete od papira, uglavnom ženskog tela, koje su fotografisane. Njegov asistent Jaroslav Rosler je pod uticajem nadrealizma radio aktove, kompozicije, portrete, mrtve prirode u tehnici kolaža i foto-montaže. Takođe pod uticajem Fratiška Drtikola, Bauhauusa i konstruktivizma Jaromir Funke, urednik časopisa *Fotografski horizonti* (Fotografický obzor) je radio apstraktne fotografije svakodnevnih predmeta s akcentom na svetlost i senke, linije i obrise, kao i refleksije površina. Godine 1926. uradio je i nekoliko eksperimenata sa fotogramima koji su postali poznati tek nakon njegove smrti. Centralna figura češke fotografije u ovom periodu bio je i Jozef Sudek, ujedno i jedan od retkih autora na kojeg su avangarda i drugi posleratni modernistički pokreti u fotografiji izvršili najmanji uticaj. U njegovim ranim radovima, kao što je ciklus fotografija enterijera praške katedrale Sveti Vit, nastao u periodu 1924–1928. godine, primećuje se jak uticaj piktoralizma. U drugoj polovini dvadesetih godina, Sudek počinje da fotografiše i Prag, a fotografije ulica,

parkova, bašti, trgova, fontana snimljenih bez ljudi poseduju poetičnost blisku fotografijama Pariza Ežena Atžea.



El Lisicki, *Trkač u gradu*, 1926, foto-montaža,
Digitalna kolekcija Muzeja Metropolitena, Njujork



Fotografija i modernizam izvan avangarde

Centar umetničke fotografije ili piktorijalizma u Americi bio je Njujork, u kome su nekadašnji članovi „Bratstva vezanog kruga“ Alfred Stiglic i Alvin Langdon Kobern zajedno sa Edvardom Stejhenom 1902. godine osnovali „Foto-secesiju“, jedno od poslednjih i ujedno glavnih udruženja piktorijalista. Ubrzo su im se priključili Frederik Holand Dej, Klarens H. Vajt, Gertruda Kejzibir, Frenk Judžin i drugi. Udruženje je naredne godine pokrenulo časopis *Camera Work*, koji je izlazio na svaka tri meseca i donosio priloge o izložbama, aktuelnim dešavanjima, radovima kako američkih tako i evropskih fotografa, pa i umetnika. Zajedno s britanskim *Amateur Photographer*, francuskim *Revue de photographie* i nemačkim *Photographische Rundschau*, časopis je bio jedna od najznačajnijih publikacija posvećenih umetničkoj fotografiji u prvoj polovini XX veka. Ključnu ulogu odigrala je i Stiglicova i Stejhenova „Mala galerija Foto-secesije“ (Little Galleries of the Photo-Secession) ili galerija „291“, smeštena na Petoj aveniji, u kojoj su pored fotografije izlagana i dela vodećih predstavnika moderne umetnosti – Anrija Matisa, Pola Sezana, Ogista Rodena, Konstantina Brankušija.¹ Američki piktorijalisti su za razliku od svojih kolega s kojima su imali blisku saradnju, pre svega od Robera Demašija i njegovih sledbenika, bili bliži idejama koje je zastupao Piter Henri Emerson. Zanimali su se za portretnu, akt i pejzažnu fotografiju, ali i za arhitekturu i prizore grada. Na njihovim fotografijama snimljenim u različito doba dana i u promenjivim vremenskim prilikama akcenat je stavljen na simbole modernog velegrada, kao što su metalne konstrukcije mostova, neboderi, ulice, trgovci. U tome su vodeći bili Kobern sa *Oktopodom* (Octopus, 1912), Stiglic sa *Flatironom* (The Flatiron Building, 1903) i *Noćnim odrazima* (Night Reflections, 1897), i Stejhen sa *Flatironom noću* (The Flatiron Building at Night, 1904).

Poslednji broj časopisa *Camera Work* se pojavio juna 1917. godine i za razliku od prethodnih brojeva bio je posvećen radovima samo jednog fotografa – Pola Stranda. Student Luisa Hajna preko kojeg je i upoznao Alfreda Stiglica, Edvarda Stejhena i druge pripadnike „Foto-secesije“, Pol Strand u vreme izlaska časopisa nije bio novajlija na fotografskoj sceni. U predhodnom broju *Camera Worka* iz oktobra 1916. godine objavljeno je šest njegovih snimaka nastalih na ulicama, trgovima i

¹ Pam Roberts, *Alfred Stieglitz Camera Work*, Taschen, Köln, 2008, str. 25.

← Pol Strand, *Slepa žena*, 1916, platinotipija, Digitalna kolekcija Muzeja Dž. Pol Geti.



Alfred Stieglitz, *Flatiron*, 1903, fotografura,
Digitalna kolekcija Muzeja Dž. Pol Geti

u parkovima Njujorka. Međutim, dve grupe radova koje su se našle u poslednjem broju izazvale su veliku pažnju kako zbog tematike tako i zbog tehnike snimanja. Prvu grupu fotografija čine u krupnom planu snimljeni portreti beskućnika, prosjaka i drugih ljudi na ulicama Njujorka. Svakako najpoznatija i u literaturi najčešće reprodukovana je fotografija slepe žene. U drugoj grupi, Strand je zadržao krupni kadar, ali je socijalnu tematiku zamenio snimcima običnih svakodnevnih predmeta. Fokusiranjem na formu, senke, dinamiku i ritam, fotografije običnih keramičkih posuda proizvele su potpuno drugačije viđenje ne samo stvarnosti nego i same fotografije. Pol Strand je sa Čarlsom Šelerom 1920. godine snimio eksperimentalni film sastavljen od serije fotografija nebodera i trajekta pod nazivom *Menhetn* (Manhattan). Slikar koji je fotografijom počeo da se bavi kako bi zarađivao za život, Čarls Šeler od svojih prvih radova, kao što je fotografija slike *Akt koji*

silazi niz stepenice (Nu descendant un escalier, 1912) Marsela Dišana ili fotografija rađenih u komercijalne i reklamne svrhe za kompaniju motora „Ford“ 1927. godine, stvara pod uticajem kubizma. U prvi plan stavlja formu, liniju, dinamizam i ritam gigantskih presa, dimnjaka, motora ili pokretnih traka. Njegovo najpozantije a ujedno i najimpozatnije delo, foto-triptih *Industrija* (Industry) iz 1932. godine, najbolje pokazuje intresovanje za inovacije u fotografiji.

Radovi Stranda i Šelera nastaju u jednom prelomnom trenutku za fotografiju. Na nju na prvom mestu utiču novi industrijski izumi, a potom i razvoj žurnalizma. Naime, posle dužeg testiranja i usavršavanja 1925. godine zvanično je u prodaju pušten čuveni foto-aparat „lajka“ (Leica). Malog formata, precizne optike, lak za rukovanje, ovaj izum Oskara Barnaka bio je prvi aparat koji je koristio 36mm kino-film ili rol-film. Iako je ubrzo u kameri „kontak“ (Contax) firme „Cajs“ (Zeiss) dobila velikog rivala, „lajka“ i danas važi za jedan od najboljih foto-aparata. Tri godine kasnije pojavila se i dvooka refleksna kamera s rol-filmom „rolifleks“ (Rolleiflex) koju su koristili uglavnom umetnički fotografi, ali i amateri. S druge strane, sve veća potražanja za dobrom i kvalitetnom ilustracijom udarnih vesti uslovlila je da se u novinama, časopisima, periodičnim i stručnim publikacijama grafički predloži u potpunosti zamene fotografskim. Uporedo s ovim, fotografija je igrala veoma važnu ulogu u ilustraciji knjiga, modi, reklamni, nauci, dokumentarizmu. Britanski teoretičar Piter Volen je u ovom konstatnom razvoju video na neki način glavnog „krivca“ za pojavu nove estetike u umetničkoj fotografiji koja je „fotografima pružila do tada nepoznat osećaj samouverenosti i opravdala jasnost i preciznost... Piktorializam je ustupio mesto novoj, modernoj fotografiji koju je odlikovala geometrijska kompozicija, dizajn oštih ivica i jasan opis detalja.“¹ U iznošenju ovog zaključka Volen prvenstveno ima u vidu radove Pola Stranda i Čarlsa Šelera, koji se smatraju začetnicima ovih inovacija, odnosno „strejt“ ili „čiste“ fotografije. U užem smislu pojam „strejt fotografija“ upućuje na čistu i neposrednu dokumentarnost. U širem smislu, pored Stranda i Šelera kao predstavnika istočnoameričke fotografske scene, terminom „čista fotografija“ moguće je obuhvatiti više-manje bliske tendencije, pojave, grupe i autore američkog i evropskog modernizma u fotografiji od kojih su

¹ Peter Wollen, „Photography and Aesthetics“, u *Readings and Writings*, Verso and New Left Books, London, 1982. cit. u: Liz Vels (ur.), *Fotografija*, Clio, Beograd, 2006, str. 359.

najznačajniji kalifornijski modernizam odnosno formalizam, i autori kao što su Edvard Veston, Ansel Adams, nemačka grupa „Nova objektivnost“ (Neue Sachlichkeit) i radovi Alberta Renger-Pača, Karla Blossfelda i Augusta Zandera. Takođe, na jedan vid „strejt“ fotografije, pored *Sa radijskog tornja*



Laslo Moholj-Nađ, *Sa radijskog tornja*, Berlin, 1928, crno-bela fotografija,
Digitalna kolekcija Muzeja Metropolitena, Njujork

(From Berlin Radio Tower, 1928) Lasla Moholj-Nađa, nailazimo i u pojedinim radovima drugih evropskih autora, poput Pita Cvarta, Saše Ston i Žermen Krul.

Kada je reč u američkom Zapadu, treba imati u vidu da u ovom delu kontinenta sve do početka dvadesetih godina nije postojala jaka fotografska scena, bar ne takva koja bi mogla da parira njujorškoj. Stvari se međutim menjaju dolaskom Edvarda Vestona i Ansela Adamsa. Glavna karakteristika Vestonovih radova, počev od ciklusa pejzaža Novog Meksika *Dine-Okean* (Dunes-Oceano, 1936), preko aktova *Nilov torzo* (Torzo of Neil, 1925 do svakodnevnih predmeta – od wc-šolja (*Excusado*, 1925) do mrtvih priroda *List kupusa* (Cabbage Leaf, 1931), *Paprika* (Pepper, 1929), jeste upravo inisistiranje na realizmu, ali i vizuelnoj dopadljivosti ili estetskoj kontemplaciji postignutoj akcentovanjem forme, tonskom gradacijom i teksturom. Tematski raznovrstan kao i Veston, Ansel Adams ostao je upamćen kako po fotografijama nacionalnih parkova i kanjona tako i po teorijskom radu i uvođenju zonskog sistema koji označava pažljivo kontrolisani tonalitet postignut tačnim određivanjem ekspozicije i tehnikom razvijanja fotografije. Drugim rečima, dobra fotografija je ona na kojoj je i u procesu snimanja i procesu štampanja prisutno svih 10 zona ili tonaliteta od najtamnije crne, preko sive do pune bele. Devet godina pre uvođenja zonskog sistema (1932), Adams s Vestonom i Imodžen Kaningam osniva grupu „f/64“. Ime grupe označava najmanji otvor blende kojim se postiže maksimalna dubinska oština fotografije. Pored njih, grupa je imala još devet članova među kojima su i Vilard van Dajk, Džon Pol Edwards, Preston Holder, Bret Veston i Alma Lavenson. U jednom kratkom periodu (do 1926. godine) i Tina Modoti je radila fotografije bliske kalifornijskom modernizmu, a kasnije se okrenula fotografisanju svakodnevnog života Meksika. Najverniji sledbenici Vestona i Adamsa su Van Dajk, koji je uglavnom snimao fabrike cementa i industrijsku arhitekturu Kalifornije, i Imodžen Kaningam. Nakon studija fotografije u Nemačkoj, Kaningam je 1910. godine otvorila svoj portretni studio u Sijetlu gde je radila fotografije u duhu piktorijalizma. Njene kasnije studije ženskih aktova, cveća i biljaka u krupnom kadru predstavljaju odličan primer vestonovskog formalizma i senzibiliteta.

Nasuprot formalizmu, nova objektivnost je bio jedan od najznačajnijih nemačkih i evropskih modenističkih pravaca kako u likovnoj umetnosti tako i u fotografiji. Po Albertu Renger-Paču tajna dobre fotografije počiva upravo u realizmu bez obzira da li prikazuje biljke, životinje, arhitekturu ili skulpturu. U prilog tome govori i veliki broj njegovih fotografija koje je iz različitih uglova snimio inspirisan prirodom i arhitekturom industrijskih objekata u međuratnom i posleratnom periodu. Najbolje fotografije je



Karl Blossfeldt, *Impatiens glandulifera*, 1928, Digitalna kolekcija Muzeja Dž. Pol Geti

objavio u knjizi *Svet je lep* (*Die Welt ist schön*, 1928), u kojoj se nalazi stotinak fotografija industrijskih objekata, predmeta od stakla, biljaka i drveća. Na gotovo identičan način Karl Blossfeldt je fotografisao makove, bršljene, paprat i druge biljke. Snimane u krupnom kadru i potpuno realistično, njegove fotografije vrlo lako mogu da nas navedu na zaključak da su rađene za potrebe prirodnih nauka. Međutim, Blossfeldt je predavao na Koledžu za umetnost i zanat u Berlinu. Fotografije na kojima biljni oblici imaju izgled art-nuvo nameštaja i dekoracije koristio je kao predloške pomoću kojih su studenti učili da crtaju. Blossfeldt je 1928. objavio knjigu sa ovim fotografijama pod nazivom *Umetničke forme u prirodi* (*Urformen der Kunst*) i ona je stekla veliku popularnost među umetnicima. Treći predstavnik nove objektivnosti August Zander je odudrao tematski ali ne i stilski od predhodne dvojice autora. Njegove fotografije seljaka

i radnika iz Vestervaldske oblasti, nastale početkom prve decenije XX veka, predstavljaju uvod u impozantan projekat pod nazivom *Ljudi 20. veka* (*Menschen des 20. Jahrhunderts*). U želji da napravi jedinstveno svedočanstvo o Nemcima različite životne dobi, profesija i staleža, Zander će na ovom projektu raditi gotovo celog života. Fotografije bankarskih činovnika, nacističkih vojnika, umetnika, žena, kuvara, ministara i nezaposlenih rađene su po istom principu. Portretisani su prikazivani u sedećem ili stojećem stavu, na mestu u kojem žive ili rade, i s atributima svoje profesije ili staleža. Zander je planirao da uradi 45 portfolija određenih društvenih grupa, svaki sa po 12 portreta. Međutim, s dolaskom nacističke partije na vlast većina njegovih radova je uništena jer se nije uklapala u Hitlerovo viđenje arijevske rase.

Insistirajući na realizmu, ali i na formalnim, tonalnim, svetlosnim i kompozicionim aspektima fotografske slike, kao i na atipičnim uglovima snimanja, ovi autori su pokušali da pruže drugačije viđenje sveta – formi nebodera, mostova, industrijskih postrojenja i mašina, svakodnevnih predmeta, biljaka, ljudi – koje je umnogome odudaralo ne samo od fotografija piktorijalizma nego i od protagonista avangarde. „Čista“ fotografija stoga nije nastala samo kao tendencija ili odgovor na piktorijalizam već i kao posledica tehnološkog i industrijskog razvoja praćenog novim pristupom u tretmanu fotografskog medija i percepcijom sveta oko sebe.

Pored izlaska poslednjeg broja časopisa *Camera Work*, jedan od značajnijih događaja u međuratnom periodu jeste internacionalna izložba *Film i foto* (*Film und Foto – FiFo*), održana u Štutgartu 1929. godine. Na izložbi, u čijoj je realizaciji učestvovao i Laslo Moholy-Nađ, predstavljeni su radovi najznačajnijih evropskih i američkih fotografa među kojima su bili i pomenuti autori. Dok je poslednji broj časopisa *Camera Work* na neki način nagovestio inaguraciju novih shvatanja u umetničkoj fotografiji, cilj ove izložbe bio je da se široj javnosti prikaže nove tendencije i shvatanja u kinematografiji i fotografiji ne samo u okviru avangardnih pokreta već i izvan njih, u domenu umetničke, reklamne, modne fotografije i foto-žurnalizma.¹ Za pojedine teoretičare, pored toga što je predstavila široki spektar savremenih tendencija u fotografskoj praksi, izložba je označila širenje nove kritičke teorije i

¹ Na izložbi su bili prikazani i radovi fotografa iz Velike Britanije, Švajcarske, Holandije, kao i kinematografska ostvarenja *Oklopnjača Potemkin*, *Andaluzijski pas*, *Povratak smisla*. Videti: Mary Warner Marien, *Photography – A Cultural History*, Laurence King Publishing, London, 2002, str. 264–265.

istoriografije medija.¹ S druge strane, ova manifestacija je trebalo da redefiniše ulogu medija tehničkog porekla u savremenom društvu, kulturi i umetnosti, što je i učinila.



Jan Tčihold, plakat za izložbu *Film i foto*, Štuttgart, 1929.

¹ H. Foster, R. Krauss, I. A. Bois, B. H. D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, Thames & Hudson, London, 2004, str. 232.

Foto-žurnalizam u XX veku

Zajedno s časopisima *Berliner Illustrierte Zeitung-BIZ* i *Vu*, *Life* je bio jedan od vodećih svetskih magazina i uzor budućim časopisima. Transformaciju i popularnost ovi listovi su doživeli 20-ih i 30-ih godina XX veka u vreme kada je fotografija poprimila masmedijski karakter, a za koje se neretko koristi termin „zlatno doba žurnalizma i foto-žurnalizma“.

Glavni „krivac“ do tada nevidenog uspona i razvoja štampe predstavlja naravno usavršavanje tehnike i tehnologije. Razvoj žurnalizma i foto-žurnalizma započeo je u Nemačkoj, a među prvima se časopis *Berliner Illustrierte Zeitung* ili *BIZ*, rukovođen parolom „Slika govori više od reči“, potrudio da maksimalno iskoristi moć fotografskog medija. Časopis je počeo da izlazi 1891. godine, ali se tokom dvadesetih godina XX veka, kada su ga uređivali Kurt Korf i Kurt Zafranski, potpuno transformisao. Novi dizajn, dobri tekstovi, kao i veliki broj fotografija i foto-reportaža Martina Munkašija, Eriha Salomona i drugih fotografa, koje su pokrivale gotovo svaki segment političkog, kulturnog i društvenog života, učinile su ga jednim od vodećih nemačkih časopisa. Ujedno bio je to časopis koji je uticao na francuski *Vu* i američki *Life*. Karijeru fotografa Martin Munkaši je počeo u sportu, ali je vrlo brzo tematski proširio svoj rad stvarajući upečatljive fotografije koje karakteriše nesvakidašnji ugao snimanja i naglašena dinamika. Najbolje primere predstavljaju fotografija grupe dece sa loptom objavljena na naslovnoj strani *BIZ*-a jula 1929. godine, kao i foto-reportaže iz Engleske, Turske, Sicilije, Egipta, Brazila, Libana. Takođe inovativan, Erih Salomon ostavio je veliki trag svojim tzv. skrivenim (candid) portretima. Po struci pravnik, a zatim i biznismen, Solomon je ostvario kontakt s mnogim poznatim ličnostima, uglavnom iz sveta politike. Foto-aparatom marke „ermanoks“ snimao je diplomate i ministre na sastancima i drugim dešavanjima, u situacijama apsolutno bez njihovog znanja, kreirajući zanimljive, pomalo neoštre portrete, koji se mogu posmatrati kao preteče *paparaco* snimaka. Pored Munkašija i Salomona, *BIZ* je objavljivao radove Andrea Kertesa, Alfreda Ezejnštada, Ota Umbera, poznatijeg kao Umbo, i Feliksa Mana. Iako je njegova popularnost počela da jenjava 1933. godine sa dolaskom Hitlera na vlast i odlaskom većine ljudi koji su ga činili, časopis je uspeo da se održi do aprila 1945. godine.

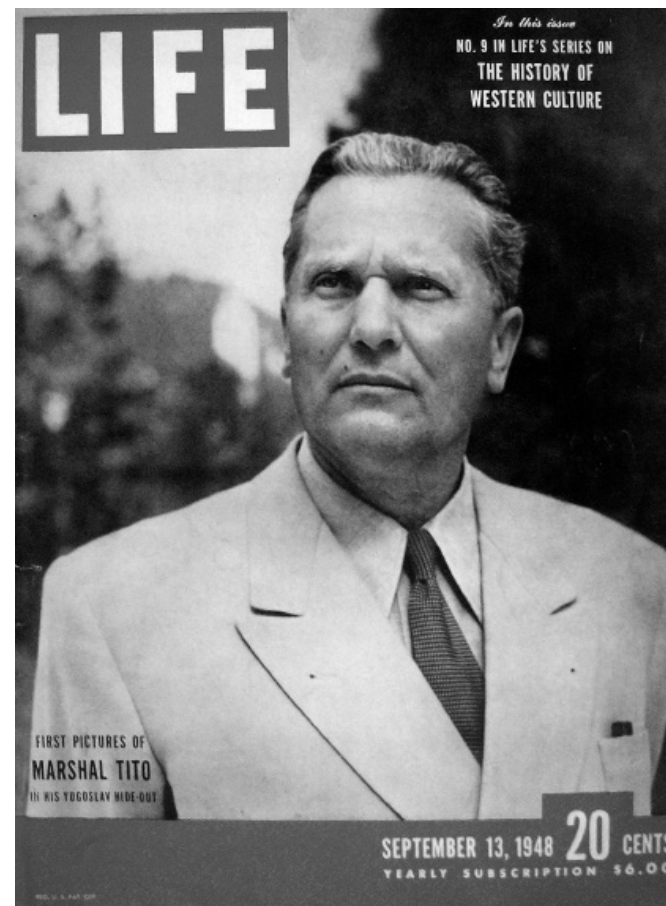
Prvi broj francuskog časopisa *Vu* se pojavio 21. marta 1928. godine, a poslednji 1940. godine. Pokrenuo ga je Lisijen Vogel, koji je sa umetničkim

direktorom Aleksandrom Libermanom osmislio njegov vizuelni identitet. Časopis je bio poznat po velikom formatu i naslovnim stranama od kojih je većina rađena kolažno-montažnim tehnikama tipičnim za avangardu, tačnije za konstruktivizam. Osim pojedinačnih fotografija, *Vu* je sadržavao foto-eseje koji su išli i na nekoliko strana i bili praćeni kratkim tekstom. Drugim rečima, fotografija je bila glavna a tekst samo prateći element. Među fotografima čiji su radovi objavljivani u časopisu bili su Robert Kapa, Andre Kertes, Moris Tabar, Fransoa Kolar, Žermen Krul, Man Rej, Anri Kartje-Breson.

Osnovan još 1883. godine, *Life* je postao svetski poznat tek 1936. godine kada ga je kupio Henri Lus, vlasnik časopisa *Time* i *Fortune*. Kvalitet štampe, dimenzije koje su odudarale od klasičnih, upečatljiv logo (bela slova u crvenom pravougaoniku), samo su neke od karakteritika koje su *Life* izdvajale od ostalih američkih časopisa. S druge strane, *Life* svoj uspeh duguje i fotografima koji su počeli da rade za njega, poput Martina Munkašija ili Alfreda Ejzenštada, autora prebeglih u Ameriku posle dolaska nacističke partije na vlast. Danas kulna Ejzenštadova fotografija vojnika koji na sred Tajm Skvera u Njujorku na Dan pobeđe ljubi nepoznatu devojkicu, medicinsku sestru, osvanula je na naslovnoj strani ovog časopisa 1945. godine. Prvi broj magazina *Life* izašao je 1. novembra 1936. godine. Fotografija na naslovnoj strani prikazuje branu Fort Pek u Montani. Autorka fotografije je Margaret Berk-Vajt, koja se smatra prvom ženom koja se bavila foto-žurnalizmom, a ujedno i jednom od najznačajnijih fotografa i foto-reportera u istoriji fotografije. Bila je jedan od ključnih foto-reportera ovog časopisa ne samo u predratnim već i u ratnim i posleratnim godinama. Po završetku rata odlazi u Indiju, gde je za *Life* uradila reportažu o Gandiju i političkoj situaciju u ovoj zemlji. Portret Gandija snimljenog u njegovoj kući 1946. godine, kao i portret dvojice afričkih rudara u Johanezburgu iz 1950. godine prilikom boravka u Južnoj Africi spadaju u red njenih najboljih portreta. Pored nje, za *Life* su radili ili s njim saradivali Li Miler, Gordon Parks, Robert Kapa, Doroteja Lang, Edvard Stejhen, Džon Filips i Vilijam Judžin Smit.

Pored ova tri, među vodećim časopisima takođe su bili: *Look*, *Illustrated Daily News*, *New York Daily News* (Amerika), *Illustrated* i *Picture Post* (Velika Britanija), zatim *Match* i *Paris-Soir* (Francuska) i *Münchner Illustrierte Presse* (Nemačka). U vreme o kojem je reč, otvaraju se i prve fotografske agencije, među kojima su: *Rol*, *Mondial*, *Dephot*, *World Wide*, *Associated Press*.

Časopis *Life* je najduže opstao i prestao je da izlazi 2007. godine. U saradnji sa najpoznatijom internet bazom slika *Getty Images* pokrenut je sajt www.life.com, koji sadrži nekoliko miliona fotografija i predstavlja jednu od najobimnijih baza na internetu za novinsku fotografiju. Svojim konceptom, grafičkim rešenjima i fotografijama *Berliner Illustrierte Zeitung-BIZ*, *Vu*, *Life* i drugi pomenuti časopisi su utrljali put savremenom žurnalizmu i foto-žurnalizmu.



Naslovna strana časopisa *Life* sa maršalom Titom, 13. septembar 1948.



Doroteja Lang, *Majka sezonska radnica*, 1936, crno-bela fotografija,
Digitalna kolekcija Nacionalne biblioteke, Njujork

Fotografija i Velika ekonomska kriza

Godine 1936. Doroteja Lang je u Kaliforniji fotografisala Florens Ovens Tomson sa decom, rezultat čega je fotografija *Majka sezonska radnica* (Migrant Mother), koja je objavljena u gotovo svim istorijama fotografije i mnogim drugim publikacijama. Doroteja Lang je ovom i mnogim drugim fotografijama želela da ukaže na nemaštinu i težak život ljudi nakon Velike ekonomske krize, koja je najpre zahvatila Ameriku, a zatim i Evropu u međuratnom periodu.

Za početak Velike ekonomske krize ili Velike depresije uzima se oktobar 1929. godine kada dolazi do sloma berze i naglog pada akcija. Kriza je trajala do 1934. godine i rezultirala je slomom privrede, inflacijom i nezapamćenom nezaposlenošću. Štrajkovi i demonstracije radnika, ljudi na ulicama ili na putevima u potrazi za poslom, žene i deca koji rade za male dnevnice bile su scene svakidašnjice. Upravo one su zanimale Doroteju Lang, Vokera Evansa, Artura Rotštajna, Rasela Lija, Merion Post Volkot, Gordona Parksa i druge fotografe koji su radili u vladinoj organizaciji „Uprava za zaštitu farmi“ (Farm Security Administration – FSA). Organizacija je osnovana 1935, svega godinu dana nakon zvaničnog okončanja ekonomske krize, a u okviru administracije tadašnjeg predsednika Teodora Ruzvelta, čiji je cilj bio da doprinese poboljšanju privrednih uslova. Jedan njen deo činila je fotografska sekcija na čijem čelu se nalazio sociolog Roj Strajker, koji je imao zadatak da okupi kvalitetan tim fotografa kako bi zabeležili optimizam i oporavak privrede i stanovništva, uglavnom farmera i radnika, u godinama posle Velike depresije. Umesto toga, većina fotografija pomenutih autora prikazuje potpuno drugačiju situaciju. Doroteja Lang je fotografisala decu i porodice u Kaliforniji u automobilima ili zaprežnim kolima sa najosnovnijim stvarima, ispod šatora, žene i muškarce u radu na poljima, decu u igri, napuštene farme i polja, ali i neke druge situacije i trenutke. Neko vreme je boravila i na Misisipiju, gde je uradila ciklus fotografija o životu Afroamerikanaca. Početkom četrdesetih godina, serije fotografija o Afroamerikancima uradio je i Gordon Parks, među kojima se izdvaja fotografija čistačice Eli Votson prikazane sa metlom u jednoj i četkom u drugoj ruci ispred velike američke zastave.

Pored Doroteje Lang, Voker Evans je bio jedan od prvih fotografa koji se priključio Roju Strajkeru. Pre dolaska u „Upravu za zaštitu farmi“ Evans je 1933. godine boravio na Kubi gde je fotografisao ljude i političke prilike za knjigu *Zločin Kube* (The Crime of Kuba, 1933). Jasnoća i neposrednost postaće srž fotografija koje je radio za „Upravu za zaštitu farmi“ sve do



napuštanja 1938. godine. U početku je snimao gradiće, groblja i arhitekturu. Odsustvo ljudi na njima uglavnom se pripisuje uticaju koji su na Evansa izvršile fotografije Ežena Atžea sa kojima je imao priliku da se upozna preko Berenis Abot. No, za razliku od Atžea, Evans je iskoristio prazninu kako bi simbolički pokazao nestabilnost i bedu jedne zemlje. Na drugim ciklusima fotografija Evans je zabeležio čitave porodice farmera. Najpoznatije su svakako fotografije porodica Fild, Tingl i Flojd-Barouz iz Alabame. Zajedno sa fotografijom *Majka sezonska radnica*, portret *Eli Me Barouz* (Allie Mae Burroughs) iz iste godine predstavlja ikonu i Velike depresije i fotografije. Kada je napustio „Upravu za zaštitu farmi“, Muzej moderne umetnosti u Njujorku mu je priredio prvu samostalnu izložbu koja spada u jednu od prvih fotografskih izložbi održanih u ovoj instituciji. U ovom periodu takođe je započeo rad na seriji fotografija portreta ljudi u metrou.

Njegov kolega Artur Rotštajn takođe koristi minimalizam i simboliku u fotografijama ispucale suve zemlje sa lobanjom vola, automobila zatrpanih peskom, improvizovanih baraka. Na drugim fotografijama zabeležio je farmera sa decom koji hoda kroz jak vetar *U vrtlogu prašine* (Dust Bowl, 1936), žene na plantažama, decu i majke *Božićni prozor* (Christmas Window, 1937).

Fotografska dokumentacija „Uprave za zaštitu farmi“ je preobimna i fotografije koje nam se prezentuju putem knjiga, interneta ili izložbi i muzejskih kolekcija predstavljaju relativno mali deo. U svakom slučaju izrazita dokumentarnost ne u prikazivanju optimizma, oporavka i progresa već nemaštine, nesreće i snage običnih ljudi jesu karakteristike kako fotografija Doroteje Lang, tako i Vokera Evansa, Artura Rotštajna i drugih fotografa.



← Voker Evans, *Prodavnice u glavnoj ulici*, Edvards, Misipiji, 1936, crno-bela fotografija, Digitalna kolekcija Nacionalne biblioteke, Njujork

← Rassel Li, *Radnici ispred kuće u migrantskom kampu*, Viskonsin, 1937, crno-bela fotografija, Digitalna kolekcija Nacionalne biblioteke, Njujork



Berenis Abot, *Stanica Pen, enterijer, Menhetn*, iz serije *Menjanje Njujorka*, 1935,
Digitalna kolekcija Nacionalne biblioteke, Njujork

Neka druga dokumentarna fotografija

Bil Brant, Berenis Abot, Andre Kertes i Brasai

Fotografsku karijeru Berenis Abot i Bil Brant započeli su u Parizu kao asistenti Mana Reja. Abot se proslavila foto-projektom o Njujorku, a Brant neverovatnom dokumentacijom o životu radničke klase u Engleskoj. Tih tridesetih godina dvadesetog veka u Parizu su živeli i radili mađarski fotografi Andre Kertes i Brasai. Specifičnim pogledom i pristupom u tretmanu svakidašnjih tema, zajedno s drugim autorima međuratne generacije među kojima je i američki fotograf Vidži, ostavili su vredan trag u istoriji fotografije.

U saradnji sa umetničkom kritičarkom Elizabet Mekozland, Berenis Abot 1939. godine objavljuje knjigu sa preko devedeset fotografija realizovanih u periodu od 1932. do 1939. godine pod nazivom *Menjanje Njujorka* (Changing New York). Ovaj projekat, koji se smatra jednim od najvećih o Njujorku iz ovog perioda, deo je „Državnog umetničkog projekta“ (Federal Art Project – FAP) i „Uprave za javne radove“ (Work Progress Administration – WPA). Obe ove vladine agencije su osnovane sa istim ciljem kao i „Uprava za zaštitu farmi“, s tom razlikom što su ove bile usredsređene na beleženje svakodnevice i razvoj grada tokom Velike depresije. Odluku da fotografiše grad, ulice, arhitekturu umesto ljudi, Berenis Abot je donela jer je, pored ostalog, bila pod velikim uticajem Ežena Atžea. To je najuočljivije kod njenih fotografija izloga različitih prodavnica, mesara, pekara i berbernica. Međutim, kod fotografija trgova kao što je *Trg Herald, ugao 34 ulice i Brodveja*, (Herald Square, Corner of 34th street and Broadway, 1936), nebodera i arhitekture *Njujork noću* (New York and Night, 1932) i mostova Abot je odbacila Atžeovu statičnost u korist različitih uglova snimanja, oštine i dinamične igre linija i kontrasta betona, čelika i stakla.

Pored „Državnog umetničkog projekta“, u Njujorku je početkom tridesetih godina oformljena još jedna organizacija. Bila je to „Radnička film i foto liga“ (Workers Film and Photo League), kasnije poznatija i pod imenom „Foto-liga“ (Photo League“), koja je organizovala sastanke, predavanja i izložbe. Pored Doroteje Lang, Margaret Berk-Vajt, Berenis Abot, Artura Rotštajna, Lizet Model, Edvarda Vestona, jedan od fotografa koji je delovao unutar ove organizacije bio je Aron Siskind. On je 1936. godine uradio jedan od prvih ciklusa fotografija posvećen životu i kulturi Afroamerikanaca pod nazivom *Harlemski dokument* (Harlem

Document). Krajem tridesetih i tokom četrdesetih godina, Helen Levit takođe fotografiše Njujork, ali iz potpuno drugačijih razloga. Njene fotografije dece iz siromašnih kvartova snimljene u najrazličitijim situacijama jesu dokumentarne, ali nisu socijalno angažovane. Nju su prvenstveno interesovala deca, duh ulice, kvartova u kojima žive, igraju se, njihov odnos prema svetu i odraslima. Harlem i Njujork, ali takođe iz malo drugačijeg ugla, zanimali su i Artura Feliga poznatijeg kao Vidži. *Goli grad* (Naked City) je naziv monografije koju je Vidži objavio 1945. godine i u kojoj su predstavljene fotografije ne samo iz Harlema već i radovi iz serija *Opera* (Opera), *Film* (Cinema), *Koni Ajlend* (Coney Island), *Policija* (The Police). Poput Brasaija, Vidži je bio fotograf noćnih prizora i situacija u kojima su glavne uloge igrali pomodne dame i kritičari, igračice, ljubavnici, mafijaši i ubice, deca iz sirotinjskih kvartova. Jedna od najpoznatijih fotografija u čitavom fotografskom opusu ovog autora *Kritika* (The Critic, 1943), često objavljivana i pod imenom *Premijera u Operi* (A Night at the Opera), prikazuje dve gospođe, pripadnice buržoazije u svečanoj toaleti i sa dijamantskim nakitom. Kao sušta suprotnost njima je beskućnica ili žena iz sirotinjske četvrti s njihove desne strane koju je Vidži namerno postavio. S obzirom da je nastala baš u jeku Drugog svetskog rata, ova fotografija poprima obeležje svojevrstne kritike na račun blaziranog života pomodnog društva potpuno slepog i hladnog za dešavanja izvan njihovog sveta. Ni fotografije publike u pozorištima ili bioskopskim salama koji se prvi put susreću sa 3D-naočarama, ništa manje nisu ironične i sarkastične od ostalih njegovih radova.

Istovremeno s dešavanjima u Americi, 1937. godine u Velikoj Britaniji je osnovana organizacija „Masovno posmatranje“ (Mass Observation). Pokrenuto od strane antropologa Toma Harisona, pesnika Čarlsa Medža i filmskog reditelja Hemfrija Dženingsa s gotovo identičnim ciljem kao i američke organizacije, ovo udruženje je okupljalo slikare, književnike, novinare, sve one koji bi na najbolji način prikazali ljude i svakodnevicu Velike Britanije. Veoma značajnu ulogu u njemu su odigrali i fotografi. Među njima je Hemfri Spender, koji je snimio veliki broj fotografija o gradovima i pripadnicima radničke klase na severu Engleske. Većinu fotografija objavljivao je u listovima kao što su *Picture Post* i *Daily Mirror*. Foto-dokumentacija koju je načinio nekadašnji asistent Mana Reja, Bil Brant, prevazilazi sve što su Spender ili drugi fotografi okupljeni oko pomenute organizacije uradili. Nedugo nakon dolaska iz Pariza u London, Brant počinje da fotografiše i imućni stalež, njihove kuće,



Knjiga Bila Branta *Englezi kod kuće*, prvo izdanje, 1936.

stanove, ali što je daleko značajnije i ljude koji rade za njih, kao što su kućne pomoćnice kako spremaju kupku, služe ručak ili čiste. Pored njih, fotografisao je radnike, rudare, decu na ulicama sirotinjskih četvrti ili ljude srednjeg staleža u trenucima razonode na plaži. Godine 1936. objavio je knjigu s ovim fotografijama pod nazivom *Englezi kod kuće* (The English at Home), koja predstavlja možda jednu od najboljih ilustracija društvene nejednakosti i britanskog društva međuratnog perioda. Stalno zainteresovan za socijalnu tematiku, godinu dana po izlasku knjige, Brant obilazi industrijske gradove na severu Engleske i snima rudare, radnike, žene i decu u igri. Ono što je Branta definitivno izdvajilo od ostalih fotografa jeste sposobnost da se uživi u živote tih ljudi, a to je najizraženije na fotografiji skupljača uglja snimljenog na povratku kući. Dve godine nakon objavljivanja knjige *Englezi kod kuće* izašla je njegova druga knjiga *Noć u Londonu* (A Night in London) sa fotografijama inspirisanim nadrealizmom i Brasaijevim noćnim snimcima Pariza. Nakon Drugog svetskog rata, Brant je socijalnu tematiku zamenio pejzažima, portretima

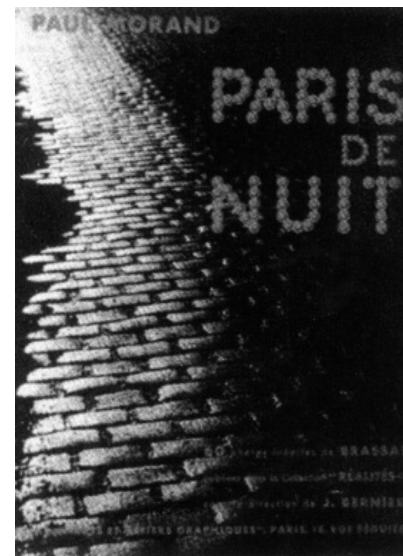
vodećih intelektualaca i aktovima. Kod ovog poslednjeg žanra, rađenog pod uticajem nadrealizma, dostigao je najviši domet.

Od početka fotografske karijere Andre Kertes je kameru doživljavao kao notes u kojem je mogao da beleži zanimljivu i neobičnu stranu svakidašnjice. U neke od najranijih primera ovog stava ubrajaju se fotografije *Plivač* (Underwater Swimmer, 1917) i *Cirkus* (The Circus, 1920), nastale tokom njegove rane faze dok je živeo u Mađarskoj. Prva prikazuje čoveka snimljenog u trenutku kad je zaronio. Zbog specifičnog ugla kamere, kao i efekta površine vode koji plivaču daju izgled siluete, ova fotografija se smatra nekom vrstom uvoda u jedan od Kertesovih najpoznatijih cilusa iz pariskog perioda – *Distorzije* (Distortions, 1933) sa aktovima snimljenim ispred krivih ogledala. Za razliku od *Plivača*, na fotografiji *Cirkus* je par iz nižeg staleža okrenut leđima fotografu i uhvaćen u trenutku dok krišom posmatra predstavu vireći kroz cirkusku šatru. Interesovanje za grad i ljude u banalnim situacijama na prvi pogled Kertesa će pratiti sve do smrti. U Parizu je fotografisao žene u kafeima, parove, redove stolica, usamljene prolaznike, balerine, decu. Pored njih, Kertes je pod uticajem Ežena Atžea u različitim vremenskim prilikama i dobima dana fotografisao ispražnjene ulice Monparnasa, trgove, parkove, stanove, ali i portrete savremenika, kao i kompozicije sa svakodnevnim predmetima. Jedna od takvih kompozicija pod nazivom *Viljuška* (Fork, 1928) prikazana je 1929. godine u okviru izložbe *Film i foto*. Iste godine časopis *Vu* mu je objavio fotografiju Ajfelove kule prepoznatljivu po dinamičnosti podstignutoj usmeravanjem aprata ka ljudima i ulici u podnožju tornja.

Svoje znanje i iskustvo Kertes je preneo na sunarodnika, slikara i vajara Đulu Halaza, poznatijeg pod imenom Brassai. Zbog tematike i načina snimanja, kritičari, istoričari umetnosti i fotografi ovog autora nazivaju „majstorom bizarnog“¹. Ovaj epitet postaje jasniji pri samom pogledu na njegov čuveni ciklus fotografija *Pariz noću* (Paris la nuit) iz prve polovine tridesetih godina, koji je objavljen 1933. godine u formi monografije. Fotografije katedrale Notr Dam, fabrika, mostova, spomenika, ulica, snimljenih isključivo noću, bez ljudi, s magličastom atmosferom i dominantnim tamnim koloritom poseduju efekte nadrealnog i bizarnog. Ovom ciklusu Brassai je priključio fotografije *Gospođa Bižu* u „Mesečevom baru“ (La Môme Bijou au „Bar de la Lune“, 1932), zatim *Končita sa mornarima* (Conchita avec les marins, 1933), *Ljubavnici u malom pariskom kafeu* (Couple d'amoureux dans un petit café parisien, 1932) i druge, koje su mnogo više od galerije portreta neobičnih

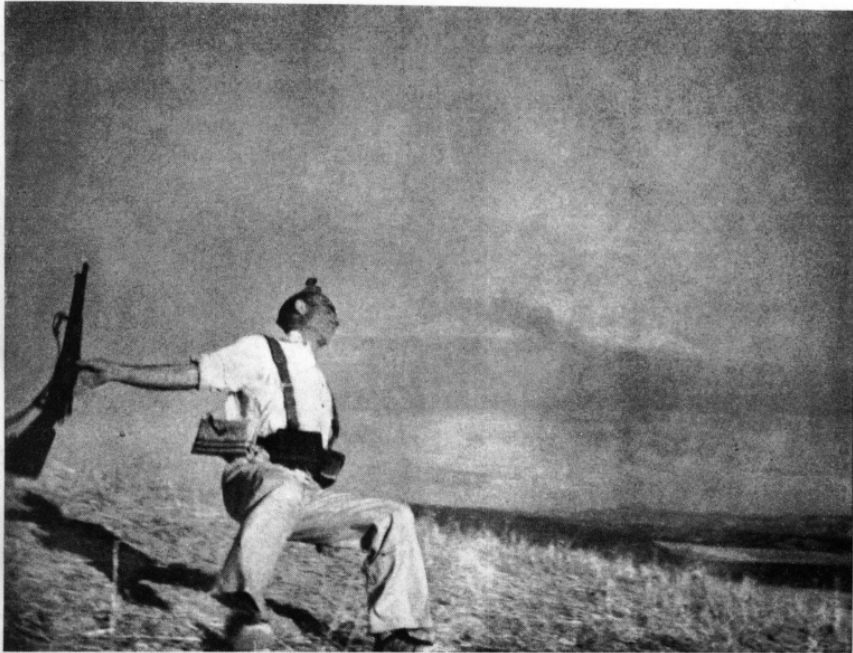
i običnih Parižana. One nisu zanimljive samo zbog širokog spektra likova, mnoštva neočekivanih detalja, teatralnih gestova i poza već i zbog tada još uvek nepoznate dinamične klubske atmosfere. Baš kao i njegove fotografije pariskih ulica, i ove su u svojoj realnosti nadrealne i gotovo filmske. Paralelno sa ovim, Brassai je radio ciklus pod nazivom *Tajni Pariz* (Paris secret) posvećen pariskim bordelima i životu prostitutki, kao i fotografije svakodnevnih predmeta snimljenih u krupnom planu (šibice, igle za šivenje, karte), koje su objavljene u nadrealističkom časopisu *Minotaure*, baš kao i radovi Bila Branta i Andrea Kertesa.

Na kraju, trebalo bi pomenuti da su u fotografiji poput *Robera Duanoa* ili *Anri Kartje-Bresona* u ovo vreme pravili svoje prve korake. Duano se fokusirao na Pariz i fotografisao ljude i decu pariskih kvartova, dok je je Anri Kartje-Breson sa „lajkom“ putovao po Francuskoj i Evropi i snimao ljude, „odlučujuće trenutke“, svakodnevnih scene, koji će postati okosnica njegovog rada.



Prvo izdanje Brassaijeve knjige *Pariz noću*, 1933.

¹ Jean-Claude Gautrand, *Brassai*, Taschen, Köln, 2004, str. 7.



ROBERT KAPA'S CAMERA CATCHES A SPANISH SOLDIER THE INSTANT HE IS DROPPED BY A BULLET THROUGH THE HEAD IN FRONT OF CORDOBA

DEATH IN SPAIN: THE CIVIL WAR HAS TAKEN 500,000 LIVES IN ONE YEAR

On July 17 the Spanish Civil War will be one year old. In that time it has brought death to 500,000 Spaniards, has shattered such ancient cities as Madrid, Toledo, Bilbao, Irun and Durango, has kept Europe in a state of jitters. When the war started, most U. S. citizens looked on the Loyalists as a half-crazy, irresponsible, murderous scum that had turned on its honorable betters. A year of war has taught the U. S. more of Spain.

The ruling classes of Spain were probably the world's worst bosses—irresponsible, arrogant, vain, ignorant, shiftless and incompetent. Some 20,000 landlords owned 50% of the land. They did not give their field hands modern machinery or their land modern irrigation. They refused to rent unused land to landless peasants for fear of giving the peasants dangerous ideas of ownership. The land was only about 25% efficient and much of it was idle. And Spain's mineral resources, among the greatest in Europe, lay almost entirely unexploited. The aristocracy of Spain was still living on the interest on wealth brought home from the Americas by the gold fleets in the 16th Century.

To the 30,000 landlords, add 21,000 Army officers, more than twice the total of British Army officers. There was one officer for every six privates, one general for every 150 men. For every \$3 spent on soldiers' pay, food, barracks, ammunition, officers got \$10 in pay—25% of the national budget. The national law made officers semisacred. Just for pushing a policeman of the swank Civil Guard, six Americans got six months in jail in 1935.

Add to the 41,000 landlords and officers, 100,000 clergy, the most top-heavy Church hierarchy in the world, next to Tibet. These also were paid by the State. The Church, with its enormous wealth, naturally took a capitalist position. It was up to its neck in politics. Peasants were told that to vote against the Conservatives was usually a mortal sin. The Church was in charge of Spanish education. Result: the Spanish people were 45% illiterate. The reason for the civil war was simply that the people of Spain had fired their bosses for flagrant incompetence and the bosses had refused to be fired.

For a new movie of the Spanish war from the Government side, turn page.

Fotografija i Drugi svetski rat

Jula 1937. godine časopis *Life* je objavio tekst o Španskom građanskom ratu. Pažnju javnosti nije privukla samo sadržina teksta već i fotografija Roberta Kape *Pali vojnik* (*The Falling Soldier*), poznata i pod imenom *Smrt vojnika lojalističkih snaga* (*Loyalist Militiaman at the Moment of Death*), snimljena 1936. godine. Iako je dokazivano da je reč o režiranoj fotografiji, Kapa je svojim kasnijim ciklusima postavio temelje ratne i reportažne fotografije, a njegova bezbroj puta citirana izjava: „Ako vaše slike nisu dovoljno dobre, niste dovoljno blizu“, postala je krilatica mnogim fotografima i foto-reporterima.

Od prvih ratnih sukoba do fotografija Španskog građanskog rata prošlo je oko osam decenija. Prvi ratni fotografi baratali su glomaznim teškim foto-aparatima koji su ih ograničavali na snimanje portreta vojnika, oficira i scena nakon bitaka. Fotografija je imala intezivniju upotrebu u toku Prvog svetskog rata. Postoji na desetine hiljada fotografija koje su snimali fotografi, a mnogo više onih koje su snimali sami vojnici, bolničari i anonimni autori. Nova generacija ratnih fotografa živela je u vremenu mehaničke reprodukcije kada su foto-aparati malog formata osvojili tržište, a časopisi od *Life*-a do *Picture Post*-a se trudili i utrkivali da čitaocima pruže upečatljivu i dramatičnu sliku onoga što se dešavalo kako na bojištima tako i izvan njih. Za razliku od prethodnih epoha u kojima su ratni fotografi uglavnom bili usmereni na snimanje vojske a manje na obične ljude i situacije tokom ratnog stanja, u Drugom svetskom ratu fotografe je zanimalo sve.

Dve godine nakon objavljivanja prvih fotografija iz Španskog građanskog rata, časopis *Picture Post* objavljuje ciklus od dvadeset i šest fotografija Roberta Kape pod nazivom *Najveći ratni fotograf na svetu: Robert Kapa*. Ako se malo bolje pogledaju, na njima se vidi da Kapa nije bilo dovoljno samo da bude na pravom mestu i u pravo vreme. Naprotiv, on je bio deo vojnih trupa i ulazio je u sam vrtlog borbe. Nišanio je odlučujuće trenutke i pravu atmosferu. Paralelno s fotografisanjem vojnika, ranjenika i sukoba, fotografisao je i decu, obične ljude i svakodnevni život pun neizvesnosti i nade na ulicama Madrida. Potom je boravio na Siciliji gde je snimao okupaciju od strane Nemaca i dolazak američkih trupa. Pred kraj rata, 1944. godine, Kapa je uradio još jedan ciklus fotografija. Reč je o iskrcavanju savezničkih trupa na plažu Omaha u Normandiji ili jednostavnije rečeno *Dan D* (*D-Day*). Iako je dobar deo ciklusa uništen u procesu razvijanja, jedanaest sačuvanih fotografija sa scenama vojnika na moru i kopnu, svojom dinamičnošću i upečatljivošću ušle su u legendu.

Mutne i „nesavršene“, ove fotografije su najbolji manifest Kapinog stava i načina rada. Prikazane su bezbroj puta – od holivudskih filmova do spotova. Nakon Normandije, Kapa odlazi u Belgiju, Rusiju, a zatim 1945. godine i u Nemačku, u kojoj je uradio podjednako dobre fotografije padobranskih trupa i vojnika. Poginuo je 1954. godine u Indokini, a godinu dana nakon njegove smrti ustanovljena je i nagrada za vrhunsko dostignuće u fotografiji koja nosi njegovo ime.

Nasuprot njemu, američkog fotografa Vilijama Judžina Smita je angažovao časopis *Flying magazine*, a zatim i *Life* da fotografiše sukobe američke i japanske vojske u Japanu i na Pacifiku. Iako je tu i tamo snimao borbe, razaranja, rovove i ranjenike, Smit se nije poput Kape fokusirao na sam čin borbe, već na vojnike, njihova lica snimljena uglavnom u krupnom kadru kako bi prikazao dramu kroz koju prolaze. Snimao je i japanske vojnike, decu i stanovništvo. Juna 1944, Smit je snimio jednu od svojih najpotresnijih slika: marince, od kojih jedan u rukama drži japansku bebu na samrti. Iste godine, Džozef Džon Rozental, poznatiji pod imenom Džo Rozental, snimio je fotografiju marinaca koji podižu američku zastavu na ostrvu Ivo Džima i za nju dobio Pulicerovu nagradu. Fotografija je postala toliko prepoznatljiv simbol američke nacije i patriotizma da je spomenik vojnicima u Virdžiniji urađen po uzoru na nju, a našla se i na poštanskim markama.

Od ostalih fotografa tu su i Dejvid Simor sa fotografijama Španskog građanskog rata, zatim Dejvid Daglas Dankan, koji je kao i Judžin Smit fotografisao borbe na Pacifiku i Okinavi, Bert Hardi i drugi. Za Drugi svetski rat i istoriju fotografije od podjednake važnosti su ne samo fotografije koje su nastale tokom njegovog trajanja već i kada je okončan. Zahvaljujući seriji fotografija Li Miler, koja je u to vreme saradivala sa američkom vojskom, slike logora, gasnih komora i žrtava Buhenvalda i Dahaua su obišle svet. Margaret Berk-Vajt je najpre fotografisala dešavanja u Sovjetskom Savezu na početku rata, zatim je neko vreme bila i fotografisala u Severnoj Africi, pa i u Italiji. Na kraju rata odlazi u Nemačku i fotografiše pomenuti logor Buhenvald, naciste i druge scene, a Anri Kartje-Breson saradnike nacista u Desauu.