

Četvrti deo

DRUGA POLOVINA XX VEKA

Agencija „Magnum“ i lajff fotografija

Osnovana dve godine nakon završetka Drugog svetskog rata, Agencija „Magnum“ ne samo da je predstavljala novi tip fotografske organizacije već i jedan od glavnih centara lajff (life) fotografije, drugačijeg pogleda na foto-žurnalizam i fotografe.

Pojava Agencije „Magnum“ uglavnom se povezuje s optimizmom koji je vladao posleratnih godina. Sigurno da ni jedna agencija ili grupa pre „Magnuma“ i njegovih fotografa nije pokazala toliko interesovanje da zabeleži život i svet u kojem živimo.¹ Težnja ka beleženju malih, običnih situacija i pojava a ne samo najvažnijih događaja je ključna kod lajff fotografije i kod većine „Magnumovih“ fotografa. Ipak razlog osnivanja agencije je kompleksniji. Agenciju „Magnum“ osnovali su fotografi Robert Kapa, Anri Kartje-Breson, Džordž Rodžer i Dejvid Čim Simor, koji su tokom predratnih i ratnih godina drugačijim stavom i pristupom uspeli da pomere granice fotografije i naročito foto-reportaže. Iako se veliki broj fotografskih agencija pojavilo u međuratnom periodu, „Magnum“ je bila prva agencija koju su formirali fotografi različitog porekla i senzibiliteta za fotografe iz svih krajeva sveta. Cilj osnivača bio je da naprave instituciju koja bi svojim članovima obezbedila punu slobodu da fotografišu šta žele a ne da se fokusiraju samo na najvažnije događaje i protagoniste, ili isključivo na Ameriku i Zapadnu Evropu. Insistirali su na foto-aparatima malog formata, bez korišćenja blica i naknadnih intervencija na negativu ili pozitivu. Drugim rečima, insistirali su na fotografijama koje bi imale i dokumentarnu, ali i umetničku vrednost. Ujedno agencija „Magnum“ je bila prva koja je zaštitila autorska prava svih svojih članova. Urednici časopisa i direktori više nisu polagali pravo da s pojedinačnim snimcima i ciklusima rade šta hoće, što je uključivalo i menjanje izgleda i naziva fotografije zarad prodaje vesti, ili izostavljanje imena autora. Ovim potezom „magnumovci“ su ukazali na važnost ne samo fotografije u štampi već i njenog autora.

¹ Russell Miller, *Magnum: Fifty Years at the Front Line of History*, Grove Press, New York, 1997.

Prvi fotograf primljen u „Magnum“ 1949. godine bio je Švajcarac Verner Bišof, koji je pre toga saradivao s časopisima *Life*, *Picture Post*, *The Observer* i drugima. Naredne godine priključuje im se Austrijanac Ernst Has, koji prvi koristi fotografiju u boji i smatra se jednim od pionira kolor fotografije uopšte. Nakon njih u „Magnum“ su stupili Eliot Irvit, Bert Glin, Eve Arnold, Mark Ribu, Rene Biri, Denis Stok, Kornel Kapa, Judžin Smit, Vejn Miler, Inge Morat, Erih Hartman, Erih Lesing i Brus Dejvidson. Prvih deset godina agencije obeležilo je nekoliko negativnih, ali i pozitivnih i značajnih dešavanja. Godine 1954. agencija „Magnum“ se suočila sa prvim udarcima. Robert Kapa gine u Indokini, a svega nekoliko dana pre njega u Peruu život je izgubio i Verner Bišof. Dve godine kasnije u Suetskom kanalu poginuo je još jedan osnivač, Dejvid Čim Simor. Ipak, agencija je uspela da opstane. Pod nazivom *Lice vremena* (*The Face of Time*), 1955. godine u Francuskom institutu u Insbruku, zatim u Beču, Gracu i drugim gradovima, „magnumovci“ su organizovali svoju prvu izložbu na kojoj je predstavljeno oko osamdeset fotografija osmoro fotografa među kojima su bili i Verner Bišof, Ernst Has, Robert Kapa, Anri Kartje-Breson, Mark Ribu. Međutim, svi radovi s izložbe su skoro pola veka bili izgubljeni. Pronađeni su tek pre par godina u Insbruku.¹

Tokom pete i šeste decenije agencija „Magnum“ je bila na samom vrhuncu, fotografije njenih fotografa objavljivane su u svim poznatima svetskim nedeljnicima, mesečnim publikacijama i dnevnim listovima. Od druge polovine šezdestih i tokom sedamdesetih godina dobijaju pojačanje pristupanjem Bruna Barbija, Jozefa Kudelke, Remona Depardona i Sebastijana Salgada². I pored strogih pravila u pogledu odabira fotografa, samog načina rada i objavljivanja fotografija, što im je sve donelo reputaciju i slavu, stavovi, a i sami fotografi su vremenom počeli da se menjaju. Primitivši to, Breson je još 1962. godine rekao: „Šokiran sam kada vidim u kojoj meri su mnogi od nas uslovljeni isključivo željama klijenata...“³ Društvena pozornica je jednostavno donela nove tendencije i potrebe.

¹ *Magnum's First: The Face of Time*, na: <http://www.mgml.si/en/jakopic-gallery/future-exhibitions-430/magnum-s-first-face-of-time/> i *Magnum's First*, na: <http://www.loeildelaphotographie.com/event/magnum-s-first/>. Sajtovima pristupljeno 5. 6. 2015.

² Sebastijan Salgado je napustio agenciju „Magnum“ 1994. godine i sa suprugom je osnovao agenciju „Amazonas images“. Videti: www.amazonasimages.com

³ *History of Magnum*, <http://agency.magnumphotos.com/about/1950s>; sajt u pristupljeno 5. 6. 2015.

Urednici časopisa su ponovo uzeli stvar u svoje ruke insistirajući na fotografijama koje bi udovoljile potrebama čitalaca. Kolor fotografija je sve više dobijala na značaju, kao i reklamna i modna fotografija. Kako bi opstala, agencija „Magnum“ je poslednje tri decenije XX veka uspela da zadrži neka stara pravila, ali i da se prilagodi novim tendencijama. Najpre je poširila i intezivirala izlagačku i pokrenula izdavačku delatnost s monografijama ili katalogima svojih fotografa. No, ni to nije bilo dovoljno, pa su pripadnici i starije i mlađe generacije fotografa počeli da rade reklamnu fotografiju. Dobar primer ovog iskoraka su radovi Bruna Barbija za firme kao što su *Hilton Hotels*, *Lipton Tea*, *Lavazza*, i Eliota Irvita koji je saradivao s poznatim brendovima kao što su *Casio* i *Chivas Regal*. Pored njih, reklamu fotografiju su radili i Remon Depardon, Martina Frank, Martin Par, Abas, Stjuart Franklin i drugi.

Nakon sedam decenija postojanja, s centrima u Parizu, Njujorku, Londonu i Tokiju, „Magnum“ još uvek važi za jednu od svetski najprestižnijih fotografskih agencija. Danas saraduje sa svim zainteresovanim galerijama i muzejima, časopisima, izdavačima, korporacijama i marketinškim firmama širom sveta. Osim izdavaštva koje broji više desetina objavljenih knjiga, agencija poseduje biblioteku s milion fotografija od kojih je oko pola dostupna i na internetu.



Novi humanizam i neorealizam

Termin „neorealizam“ se u početku povezivao sa sedmom umetnošću jer je počeo da se koristi gotovo u isto vreme kada je Roberto Rosellini 1946. godine u Njujorku predstavio film *Rim, otvoreni grad* (Roma, città aperta, 1945). Naredne godine prikazao ga je na Kanskom filmskom festivalu gde je dobio glavnu nagradu. Tokom Drugog svetskog rata, a naročito nakon njega, interesovanje za društvene probleme i svakidašnji život prenosi se na film, ali i na fotografiju. Pored Roselinijevog filma, koji se ujedno smatra manifestom neorealizma, u kulturna ostvarenja ubrajaju se i filmovi Vitorija de Sike *Deca nas gledaju* (I bambini ci guardano, 1942) i *Kradljivci bicikla* (Ladri di biciclette, 1948), kao i *Opsesija* (Obsessione, 1942) Lukina Viskontija i *Ulica* (La Strada, 1954) Federika Felinija.

Paralelno s filmom, posle Drugog svetskog rata u fotografiji dolazi do obnove i jačanja fotografskog života u većini evropskih zemalja. Od sredine četvrte do sredine šeste decenije italijansku fotografsku scenu obeležilo je osnivanje nekoliko značajnih fotografskih grupa i udruženja, pokretanje specijalizovanog časopisa, brojne izložbe i publikacije. Već tokom 1947. i 1948. godine osnivaju se dve fotografske grupe „Kompas“ (La Bussola) i „Gondola“, (La Gondola), dok je milanski foto-klub počeo da objavljuje mesečnik *Fotografija* (Fotografia). Dve godine kasnije osniva se Fotografski savez, a 1954. i 1955. godine i grupe „Miza“ (La Misa) i „Furlanska grupa za novu fotografiju“ (Gruppo Friulano per una nuova fotografia). Godine 1957, u Veneciji se održava prvo bijenale fotografije, a krajem pete decenije u Milano dolazi i čuvena izložba Edvarda Stejhena *Porodica čoveka*. Od važnih izdanja koja su se pojavila u ovo vreme ističu se knjige: *Poruka mračne komore* (Il messaggio della camera obscura) Karla Molina, Njujork (New York) Vilijama Klajna, *Nova italijanska fotografija* (Nuova Fotografia Italiana) Đuzepea Turonija, *Jedna zemlja* (Un paese) s fotografijama Pola Stranda snimljenim na severu Italije i propraćenim tekstom scenariste i teoretičara neorealizma Čezara Cavatinija. Ovo je samo mali deo iz istorije italijanske fotografije ovog perioda. Naravno, značajnu ulogu odigrali su i časopisi *Epoca*, *Tempo*, *L'Europeo*, *Il Mondo* i drugi koji su saradivali s mnogobrojnim fotografima.

Kao i u sedmoj umetnosti, tako je i u neorealističkoj fotografiji prikazivanje svakodnevice značilo usmeriti foto-aparat ka gradovima, njihovim skrivenim delovima i dešavanjima, selima, tradiciji i običajima, ljudima provincije, njihovim anegdotama i navikama, dečjim nestašlucima,

posleratnoj obnovi i mnogim drugim scenama i likovima novog društva. To je s velikim uspehom radio Mario Đakomeli. U njegove najbolje radove ubrajaju se pejzaži, ciklusi o ljudima malog planinskog grada Skana (*Scanno*, 1957–1959) i *Mali sveštenici* (Pretini, 1961–1963), kada ga je katolička crkva angažovala da zabeleži život polaznika škole za sveštenike. Kako zbog samog načina snimanja tako i izrade fotografija, Đakomeli je potpuno transformisao taj svet. Osim što je fotografije snimio zimi s krova ili zemlje, glavne protagoniste je prikazao u netipičnim situacijama (u dvorištu tokom igre, čitanju, grudvanju na snegu, pušenju) i isključivo u prenaplašenom kontrastu crnog i belog tonaliteta, što će postati jedna od glavnih karakteristika njegovog rada. U ciklusu fotografija o Skanu, gradiću na jugu Italije, na gotovo poetski način prikazao je život ljudi protkan tradicijom, siromaštvom, i melanholičnom atmosferom. Ubrzo nakon nastanka, ovaj ciklus je prikazan u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku, što je doprinelo proboju njegovog autora na internacionalnu scenu.

Od ostalih fotografa neorealizma nezaobilazni su Đani Berengo Gardin i Luidi Kročenci. Pored svakodnevice, Gardin je s podjednakim uspehom fotografisao pejzaž i arhitekturu, a Kročenci, koji se smatra jednim od pionira neorealizma, godine 1956. godine u Fermu osniva „Centar za kulturu fotografije“ (Centro per la Cultura nella Fotografia). Uglavnom je radio foto-priče kao što su *Pogled na Milano* (Occhio su Milano, 1946) i *Idemo u procesiji* (Andiamo in processione, 1947). Pored njih, izdvajaju se Mario de Bjazi, koji je najviše sarađivao s časopisom *Epoca*, zatim Pjerđorđo Branci, poznat po portretima ljudi i fotografijama snimljenim u selima Italije, Alfredo Kamiza, saradnik časopisa *Il Mondo* koji je u odličnim kompozicijama s akcentom uglavnom na detalje i tonalitet prikazivao svakodnevicu s dozom ironije, ali i melanholije. Tu su još i Nino Miljori, Đuzepe Bruno, Toni del Tin, Karlo Bevilakva, Fulvio Rojter, braća Đani i Đuliano Borgezan, Federiko Patelani i Franko Pina.

Za razliku od filma i njegovih glavnih protagonista, poput Roselinija ili De Sike koji su još s prvim filmovima stekli slavu i u Evropi i u svetu, slučaj s neorealističkom fotografijom bio je drugačiji. Mnogo godina je na međunarodnoj sceni bilo poznato svega nekoliko fotografa među kojima je, na primer, Đakomeli. Ozbiljnije upoznavanje s dešavanjima, autorima i radovima neorealizma započeto je tek pre nešto više od dve decenije, kada je započeto organizovanje izložbi i predavanja i objavljivanje publikacija. Zahvaljujući inicijativi i saradnji kulturnih institucija iz regiona, tokom 2009. i 2010. godine, velika izložba, s

obimnim katalogom, nazivom *Godine neorealizma – smernice italijanske fotografije*, predstavljena je u Rovinju, Zagrebu, Banjaluci, Novom Sadu u Muzeju savremene umetnosti Vojvodine, kao i u Beogradu u Kulturnom centru Beograda. Domaća javnost je imala jedinstvenu priliku da prvi put na jednom mestu vidi oko dvesta radova trideset najznačajnijih imena fotografije neorealizma.



Pjerđorđo Branci, *Čovek s juga*, 1956, crno-bela fotografija, iz kolekcije Centra za istraživanje i arhiviranje fotografije (CRAF)

Fotografija u vreme Hladnog rata

Krajem četvrte i početkom pete decenije XX veka američka fotografija je, kao i evropska, zakoračila u novo, ujedno i najdinamičnije razdoblje. Pored izložbe *Porodica čoveka*, istoriju fotografije u Americi od 1950. do 1970. godine obeležilo je mnoštvo različitih tendencija, pojava i autora poput Roberta Frenka, Majnora Vajta, Harija Kalahana, Vilijama Klajna, Lija Fridlandera, Dajane Arbus i drugih.

Za mnoge evropske arhitekte i umetnike, kao što su Mis van der Roe, Valter Gropijus, Maks Ernst, Laslo Moholj-Nadž, Amerika je pre i posle Drugog svetskog rata predstavljala kako sklonište od nacizma koji se širio Evropom tako i zemlju koja im je pružala mogućnost za razvoj i ostvarenje njihovih shvatanja i iskustava. Još 1937. godine, Laslo Moholj-Nadž se preselio u Čikago gde je postao direktor Novog Bauhauusa (New Bauhaus), na kome se radilo po originalnom programu Bauhauusa. Škola je nakon godinu dana zatvorena, a Laslo Moholj-Nadž je otvorio Školu za dizajn, koja je ubrzo promenila ime u Institut za dizajn (Institute of Design). S druge strane, 1945. godine u američkoj umetnosti pojavio se nov pravac – apstraktni ekspresionizam. Njegovi glavni predstavnici Džekson Polok, Barnet Njuman, Franc Klajn, Vilem de Kuning, Mark Rotko i Ed Rajnhart težili su izražavanju unutrašnjih duhovnih osećanja i vizija apstraktnim formama. Paralelno s ovim, na fotografsku scenu dolazi grupa mladih fotografa koji crpu ideje i uticaje upravo iz apstraktnog ekspresionizma, Novog Bauhauusa, ali i psihoanalize, nadrealizma, istočnjačke filozofije, kao i iz radova Alfreda Stiglica, Ansela Adamsa i Edvarda Vestona. Koristeći uglavnom foto-aparate velikog formata, stvarali su apstraktne fotografije koje su odražavale njihove emocije i unutrašnji svet.

Dvojica glavnih predstavnika ove struje, Hari Kalahan i Majnor Vajt, pored praktičnog ili umetničkog delovanja, ostaviće veliki trag na polju fotografske edukacije. Hari Kalahan, koji je jedno vreme radio kao predavač na Novom Bauhausu eksperimentisao je s duplim ekspozicijama, montažama i kolor fotografijom. Radio je sa foto-aparatima velikog i malog formata i bez upotrebe veštačkog osvetljenja. Fotografisao je aktove, ulične scene, zgrade, pejzaže, supругu Elenor koja mu je bila jedan od omiljenih modela, a fotografije su mu prepoznatljive po minimalizmu, savršenoj kompoziciji i jakom kontrastu crnih i belih površina: *Korov naspram neba* (Weed Against Sky, 1948); *Čikago* (Chicago, 1961); *Mičigen* (Michigan, 1941); *Njujork* (New York, 1971). Na Kalahanov poziv se Novom Bauhausu početkom



Izložba Edvarda Stejhena *Porodica čoveka*, Muzej moderne umetnosti Njujork, 1955.

pedesetih godina priključio još jedan fotograf, Aron Siskind, poznat po već pominjanom projektu *Harlemski dokument*. Neke od prvih apstraktnih fotografija Siskind je uradio početkom četrdesetih godina. Koristeći krupni plan, uglavnom se fokusirao na urbane ili prirodne fragmente iz svog neposrednog okruženja, poput grafita na gradskim ulicama, ispucale boje na zidovima i delove poderanih plakata. Na Siskinda je više nego na Harija Kalahana i Majnora Vajta uticao apstraktni ekspresionizam i radovi Marka Rotka, Franca Klajna, Vilema de Kuninga. U prilog tome govore fotografije *Džerom, Arizona* (Jerome, Arizona, 1949), *Čikago* (Chicago, 1949), *Njujork br. 6* (New York No.6, 1951).

Na rad Majnora Vajta su u velikoj meri uticali poezija, psihologija, religija i Alfred Stiglic, naročito njegova serija oblaka *Ekvivalenti* (Equivalents, 1930) na kojoj je fotografisao različite tipove oblaka kako bi prikazao svoje unutrašnje stanje. Vajt je polazio upravo od toga da sve što nas okružuje, fotografisano iz određenog ugla, može da odslika neki unutrašnji svet i stanje osobe. Uglavnom je snimao tragove na zemlji, senke na zidovima, šare leda na staklu, drveće, oblake, neretko dajući tim fotografijama neobične poetske nazive.

Sličnim shvatanjima bio je sklon i Vajtov student Džon Pol Kaponigro, koji fotografiše različite strukture stena, drveća i cveće, kao i Valter Čapel; Vilijam Garnet s fotografijama dina i predgrađa snimljenih iz vazduha, te Bredford Vašington, Vin Bulok i Frederik Somer.

Pored Čikaga i Instituta za dizajn, drugi i daleko važniji centar umetnosti i fotografije bio je Njujork sa Muzejem moderne umetnosti u kojem je početkom četvrte decenije oformljeno odeljenje za fotografiju. Glavni kustos je bio Bomont Njuhol, autor prve knjige o istoriji fotografije. Među izložbama koje je Muzej organizovao tokom Drugog svetskog rata nalazi se i *Put ka slobodi* (Road to Victory, 1942). Kustos je bio Edvard Stejhen, koji je ratne godine proveo u američkoj mornarici kao fotograf, pa je i izložba urađena u saradnji sa američkom vojskom. Na njoj je predstavljeno oko 150 fotografija različitih fotografa i u različitim dimenzijama. Cilj izložbe je bio da prikaže borbu i duh ljudi u teškim situacijama, ne samo tokom ratova već i prilikom katastrofa ili ekonomskih kriza, kao što je to bio slučaj sa Velikom depresijom.¹ Ovaj događaj se može posmarati kao uvod u Stejhenov monumentalniji projekat *Porodica čoveka* (The Family

¹ Videti: Road to Victory Exhibition, MoMA na https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/798/releases/MOMA_1942_0040_1942-05-18_42518-34.pdf?2010, sajtu pristupljeno 5. 2. 2016.

of Man). Naime, po povratku iz rata, Edvard Stejhen 1947. godine dolazi na mesto direktora ovog fotografskog odeljenja. Pet godina kasnije kreće s prvim pripremama za izložbu *Porodica čoveka*. Na samom početku postalo je jasno da to neće biti samo njegov najznačajniji i najobimniji kustoski poduhvat već i događaj isto toliko značajan u istoriji ovog muzeja i fotografije uopšte. U potrazi za fotografijama za izložbu, Stejhen je s asistentom Vejnom Milerom putovao po Evropi i Americi. Tokom tri godine intezivnog rada uspeo je da prikupi oko dva miliona fotografija i uradi njihovu selekciju. Izložba je otvorena 24. januara 1955. godine, a trajala je do 8. maja. Predstavljene su 503 fotografije od 273 fotografa iz 68 zemalja. Zajedno s radovima Roberta Kape, Anrija Kartje-Bresona, Rasela Lija, Roberta Frenka, Dajane Arbus, Dorteje Lang i mnogih drugih poznatih fotografa na izložbi su se nalazile i fotografije anonimnih autora. U osmišljavanju izgleda izložbe Stejhen je pomogao arhitekta Pol Rudolf. Kao i na izložbi *Put ka slobodi*, i ovde su sve fotografije bile istrgnute iz svog prvobitnog konteksta. Bile su podeljene u nekoliko grupa (rođenje, smrt, porodica) i prezentovane su bez ramova u različitim formatima: fotografije od svega nekoliko centimetara do fotografija gigantskih razmera koje su se prostirale preko celih zidova muzeja. Pored zidova, fotografije su bile postavljene i na panelima, stubovima, dok je određen broj bio na žicama koje su se spuštale s tavanica. Na ovaj način Stejhen je među prvima razbio klasičnu koncepciju izložbene postavke koja je podrazumevala prezentaciju fotografija isključivo uramljenih na zidovima muzeja ili galerija, omogućivši tako posmatračima da se kreću kroz radove i sagledaju ih na drugi način. Primarni cilj izložbe nije bio da pokaže fotografe, fotografije, različite pristupe i stilove već ideju o jedinstvu i jednakosti ljudi širom sveta. Drugim rečima, izložba je bila posvećena čoveku bez obzira na njegovu nacionalnu, rasnu ili versku pripadnost, i životu od rođenja do smrti sa svim njegovim dobrim i lošim stranama. Kako ističe Suzan Sontag: „Stejhenov izbor fotografija pretpostavlja ljudsku sudbinu ili prirodu zajedničku svima. Nastojeći da pokaže kako se pojedinci svugde rađaju, rade, smeju i umiru na isti način, *Porodica čoveka* poriče težinu istorijske uslovljenosti – izvornih i istorijski ukorenjenih razlika, nepravdi i sukoba.“¹ Naime, Edvard Stejhen je bio svedok Velike deperesije koja je zahvatila Ameriku, oba svetska rata u kojima je i učestvovao, kao i obnove i optimizma koji su zavlitali Amerikom i Evropom nakon Drugog svetskog rata. Navodno je upravo zbog toga i odabrao ovu humanističku tematiku.

¹ Suzan Sontag, *Eseji o fotografiji*, radionica SIC, Beograd, 1982, str 39.

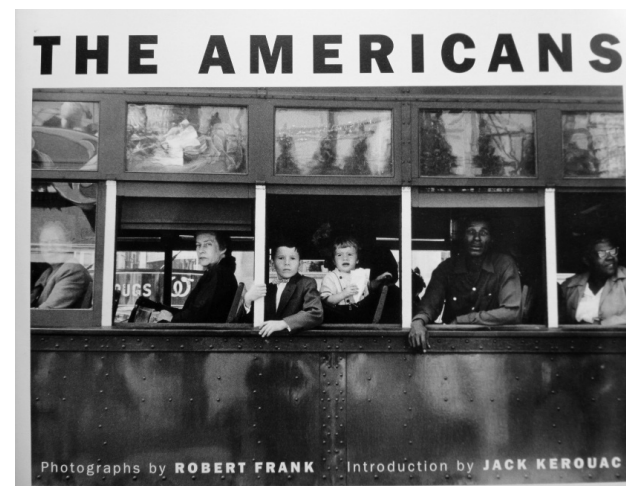
Kao svaki veliki projekat, i *Porodica čoveka* je naišla na pohvale i kritike. Deo istoričara umetnosti i fotografije, sami fotografi i šira publika bili su oduševljeni tematikom i načinom prezentacije. Međutim, u vremenu kada se fotografija još uvek borila za ravnopravan status s drugim oblicima umetničkog izražavanja, većina fotografa, kao i pojedini teoretičari i istoričari umetnosti su Stejhena kritikovali zbog toga što je dajući prvenstvo humanističkoj ideji i čoveku u drugi plan stavio samu fotografiju i autore. Važno je takođe reći da ova izložba nije uspela ništa bitno da promeni u stavovima, shvatanjima i pristupu fotografiji, kao i u izlagačkoj praksi. Po Rolanu Bartu: „Poraz fotografije je ovde očigledan, jer stalno ponavljanje smrti ili rođenja ne donosi, doslovno, baš ništa u saznavnom pogledu“.¹ S druge strane, iako se svet još uvek nalazio u fazi obnove, američku društvenu i političku scenu obeležila su mnoga druga dešavanja. Pre svega rasizam, zatim zaoštavanje odnosa između Amerike i SSSR-a, odnosno početak Hladnog rata, te Korejski rat. Sagledana iz tog ugla, Stejhenova *Porodica čoveka* se već na samom početku pokazala kao promašena stvar.

Posle Njujorka, izložba je u nekoliko verzija krenula na svetsku turneju (Nemačka, Japan, Holandija, Francuska, Rusija, Južna Afrika, Italija i dr.). Sve do 1964. godine, kada je završila putešestvije, izložba je gostovala je u trideset i osam zemalja, a videlo ju je oko deset miliona ljudi. Izložba je prikazana i u Beogradu 1957. godine u Paviljonu „Cvijeta Zuzorić“. Jedinu očuvanu verziju izložbe Stejhen je poklonio svojoj rodnoj zemlji Luksemburgu. Zajedno s ostalom arhivskom građom čuva se u zamku Klervo.

Iste godine kada je izložba otvorena, fotograf Robert Frenk je na nagovor samog Stejhena, a pre svega Vokera Evansa i Alekseja Brodoviča s kojima je saradivao, konkurisao za prestižnu Gugenhajmovu stipendiju (John Simon Guggenheim Memorial Foundation). Ovaj doseljnik iz Švajcarske je postao prvi stranac koji ju je i dobio, i krenuo je na putovanje po Americi, što je rezultiralo ciklusom od gotovo dvadest i osam hiljada snimaka. No, dobrim delom zbog načina fotografisanja kao i sadržaja fotografija, Frenk se suočio s negativnim kritikama, osporavanjima, a i odbijanjima. Upravo zbog toga nije mogao da izloži fotografije a ni da projekat završi objavljivanjem knjige koju je od samog početka planirao. Izdavača je našao u Francuskoj. Knjigu je pod nazivom *Les Américains* (Amerikanci) u Parizu 1958. godine objavila izdavačka kuća „Robert Delpire“. Sadrži 83 fotografije, a tekstove su, pored drugih, napisali Henri Miler, Simon de Bovoar i Džon Stajnbek. Naredne godine je ipak objavljena i u Americi i to

¹ Roland Barthes, *Mythologies*, The Noonday Press, New York, 1991. str. 101.

u izdanju „Grove Press“-a. Američko izdanje se po mnogo čemu razlikuje od francuskog i može se smatrati pretečom savremenih monografija. Uvodni tekst je napisao književnik Džek Keruak, što se pokazalo kao pun izdavački pogodak. Broj fotografija je isti kao i u francuskom izdanju ali, dok su u njemu bile više ilustracija tekstova pomenutih autora, fotografije su ovde dobile presudan značaj. Treba napomenuti i da su korice francuskog izdanja ilustrovane jednostavnim crtežom Sola Stajnberga, što je potpuni promašaj jer se ni po čemu ne stiče utisak da je reč o fotografskoj knjizi. Na omotu američkog izdanja nalazi se jedna od kulturnih fotografija *Tramvaj – Nju Orleans* (Trolley – New Orleans, 1955).



Američko izdanje knjige Robert Frenk *Amerikanci*, 1959.

Da bi stekla uslov ili makar preduslov da postane umetničko delo, fotografija je morala da zadovolji brojne kriterijume, kao što su dokumentarnost i objektivnost, autentičnost, kvalitetna tehnička produkcija, ali i sklad kompozicije, tonaliteta, odnosa svetlosti i senke, i konačno isto tako kvalitetnu prezentaciju. Po Klementu Grinbergu, umetnost u fotografiji je: „doslovna umetnost više nego što je bilo šta drugo: njeni trijumfi i spomenici su istorijski, anegdotski, repertoarski, opservacijski, ... Fotografija

mora da saopšti priču ukoliko želi da funkcioniše kao umetnost.¹ Grinberg će ovo upadljivo razmimoilaženje u stavovima pokušati da pojašni navodeći kao dokaz, između ostalog, istorijske, društvene okolnosti, starost, ali i prirodu samog fotografskog medija.² Snimane foto-aparatom od 35 mm, za većinu tih fotografija karakteristične su neoštrina, zrnasta struktura, naknadna isecanja, a to se sve kosilo sa tadašnjim poimanjem fotografskog medija, dokumentarne fotografije i foto-žurnalizma. U radovima Roberta Frenka su prisutni uticaj Vokera Evansa, subjektivan pristup i interesovanje za obične ljude, spontane situacije i svakodnevicu Anrija Kartje-Bresona, pa i umetničkog direktora *Harper's Bazaar*-a Alekseja Brodoviča, koji je revoluciju u modnim časopisima uveo upravo smelim, tada atipičnim rešenjima fotografije i teksta i beskompromisnom doslednošću svojoj viziji i onome šta hoće od fotografije.³ Drugim rečima, „aljkavost“ kod njega nije proizvod amatera već autora koji je napravio pomak od tradicionalnog ka subjektivnom mišljenju. Autora koji nije hteo da stvori u tehničkom pogledu savršene fotografije koje će okupiti i oduševiti tadašnje urednike i stručnjake već one koje će temom, motivima i načinom snimanja izražavati njegov lični pogled, a istovremeno uključiti i naterati posmatrača da zađu ispod njihove površine. Naravno, nije samo stil Roberta Frenka bio na udaru kritičara već i same scene i motivi. On jeste fotografisao zaljubljene parove, prodavnice, bioskope na otvorenom, parade, groblja, restorane brze hrane, enterijere, ulice, kuće, porodice, svakodnevicu, ali svakodnevicu koju su, ma koliko društvo to odbijalo da prihvati, činili i rasizam, konzumerizam i veoma velike klasne razlike. Na njegovim fotografijama – počev od pomenutog tramvaja u Nju Orleansu u kome na prednjim sedištim sede belci a na zadnjim Afroamerikanci, preko afroameričke negovateljice s detetom iz imućne beličke porodice, do muzičara, posmatrača parade u Nju Džersiju ili kauboja na rodeu – nema ničeg strašnog u bukvalnom smislu te reči. Pa ipak, kako je kustos Džon Šarkovski napisao: „Svi smo znali da te stvari

¹ Clement Greenberg, „Four Photographers“, *New York Review of Books*, 23 January 1964, cit. u: Liz Vels (ed), *Fotografija*, Clio, Beograd, 2007, str. 357.

² Clement Greenberg, „The Camera's Glass Eye : Review of an Exhibition of Edward Weston“, u: David Company (ed.), *Art and Photography*, Phaidon Press, London/New York, 2005, str. 222 – 223.

³ Eric Kim, *Robert Frank's The Americans : Timeless Lessons Street photographers Can Learn*, na: <http://erickimphotography.com/blog/2013/01/07/timeless-lessons-street-photographers-can-learn-from-robert-franks-the-americans/> sajtu pristupljeno 4. 5.2016.

postoje... ali način na koje su one prikazane čini ih težim za prihvatanje, pesimističnijim.⁴ Frenk je donekle uradio slično što i njegov uzor Anri Kartje-Breson u Evropi. Raskinuo je ne samo sa klasičnom estetikom već i s tradicijom dokumentarne fotografije po kojoj su samo značajni ljudi, događaji i situacije bili vredni prikazivanja. Istovremeno je otišao i korak dalje fotografišući ono što podriava američku iluziju života. Sveukupan utisak melanholije, otuđenosti i diskriminacije pojačavaju ključni simboli tog društva, koji se na fotografijama pojavljuju i u glavnim i u sporednim ulogama: zastava, džuboks, automobil, reklama...

Fotografije Roberta Frenka su aktuelne i danas pored ostalog i zbog toga što smo medijski i na mnoge druge načine okruženi kvazi-humanizmom, dok rasizam, nacionalizam, klasne razlike nisu isčezle ni u Americi ni u drugim delovima sveta, a motivi zastava, automobila, reklama ili kauboja, ma koliko se i dalje vezivali za američki san, već dugo se ironijski postavljaju kao pitanja mita i kiča.

Slično iskustvo imao je i Vilijam Klajn. Slikar, fotograf, filmski stvaralac koji je sarađivao s Federikom Felinijem, Klajn je dobar deo svog života proveo u Evropi, u Francuskoj i Italiji. Izvesno vreme je radio kao modni fotograf za časopis *Vogue*, ali pažnju kritičara i umetničke javnosti privukao je najpre ciklusima fotografija o Njujorku (1954–1955), zatim o Rimu (1956), Moskvi (1959) i Tokiju (1961). Na fotografijama Njujorka, Klajn se nije ustručavao da prikaže decu s igračkama pištolja, a Afroamerikance na igranci u diskoteci namenjenoj isključivo ovoj populaciji. Fotografije *Mala Italija* (Little Italy), *Ljuljaška i dečak i devojčica* (Swing and Boy and Girl), *Dobrotvorni bal u Waldorfu* (Charity Ball at the Waldorf) ili *Brodvej i 103. ulica* (Broadway and 103rd Street), tadašnja kritika i umetnički svet smatrali su, baš kao i Frenkove, tehnički aljkavim, a tematski vulgarnim i agresivnim. Klajn je takođe pokušao da objavi knjigu o Njujorku ironičnog naziva *Život je dobar i dobar je za tebe u Njujorku* (Life is Good and is Good For You in New York), ali bez uspeha. Kao i Frenkova, i Klajnova knjiga je objavljena u Francuskoj, a 1957. godine je za nju, kao i za ciklus fotografija o Njujorku, dobio Nadarovu nagradu.

Deset godina nakon objavljivanja Klajnovih knjiga u Francuskoj, a u nameri da napravi neku vrstu pregleda savremene američke fotografije kustos Muzeja moderne umetnosti u Njujorku Džon Šarkovski je 1967.

⁴ John Szarkowski, *On Robert Frank's book The Americans*, na: <http://www.americansuburbx.com/2013/05/john-szarkowski-on-robert-franks-book-the-americans-1986.html> sajtu pristupljeno 11. 5. 2016.

godine priredio izložbu pod nazivom *Novi dokumenti* (New Documents) na kojoj je predstavio radove Dajane Arbus, Lija Fridlendera i Gerija Vinogrenda. Pored Roberta Frenka i Vilijama Klajna, ovo troje autora smatraju se ključnim figurama američke i svetske fotografije druge polovine XX veka, mada je glavni umetnik na ovoj izložbi bio je Li Fridlender. Od samog početka stvarao je pod velikim uticajem savremenika Roberta Frenka, kao i Vokera Evansa. Sve do devete decenije XX veka, kada počinje da koristi srednjeformatni foto-aparat marke „haselblad“, Fridlender je radio isključivo s 35mm foto-aparatima. Kao i Frenk, i Fridlender je organizovao veliko putovanje po Americi. Ipražnjene ulice, raskrsnice, spomenici, restorani brze hrane, znakovi, reklame, izlozi, poster, samo su neki od motiva koje je Fridlender fotografisao u Memfisu, Sirakuzi, Feniksu, a koji na njegovim fotografijama poprimaju sasvim drugo značenje. Na većini fotografija Fridlender je prikazao i sebe snimajući svoj odraz na ulici ili u izlogu neke prodavnice nameštaja. Među serijom portreta koje je uradio tokom prvih godina boravka u Njujorku nalazi se i portret čoveka u ležaljci s cigaretom u ustima i pogledom uperenim ka foto-aparatu. Na slici je zapravo fotograf Geri Vinogrend, poznat posebno po seriji radova posvećenim ženama snimljenim na različitim mestima i u različitim situacijama – od parkova, ulica i plaža do demonstracija, parada i prijema. Jedna od njegovih najreprodukovanijih fotografija snimljena je u Teksasu 1968. godine. Prikazuje nasmejanu ženu sa sladoledom u rukama. Početkom sedamdesetih godina Džon Šarkovski se veoma zainteresovao za ovaj deo Vinogrendovog opusa. Odabrao je oko osamdeset fotografija i objavio ih je 1975. godine u knjizi pod nazivom *Geri Vinogrend: Žene su lepe* (Garry Winogrand: Women are Beautiful). Nakon Vinogrendove smrti, Šarkovski je sakupio na stotine njegovih nerazvijenih filmova, razvio ih i 1988. godine odabrane fotografije predstavio na izložbi *Fragmenti iz stvarnog sveta* (Fragments from the Real World) u njujorškom Muzeju moderne umetnosti.

U vreme kada rade Fridlender i Vinogrend, nastaje serija portreta Vivijan Majer, autorke čiji se rad od nedavno detaljnije istražuje i o njoj piše. Ona je ostavila oko sto hiljada fotografija sa prizorima različitih scena i situacija na ulicama Čikaga, potpuno u duhu novog ili subjektivnog dokumentarizma. Dobar deo ove zbirke čine i autoportreti nastali u izlogu, ogledalu i prozoru.

U prikazivanju druge strane Amerike, Dajana Arbus je bila možda najradikalnija. Od kraja pedesetih pa sve do smrti 1971. godine, Arbusova je obilazila cirkuse, vašare, karnevale ili delove Njujorka. Fotografije transvestita, tetoviranog čoveka, albino gutačice noževa, hermafrodita, prostitutki, ljudi

na socijalnoj pomoći, donele su Arbusovoj još tokom života epitet „fotograf nakaza“. Na većini slika Arbusove, kako zapaža Suzan Sontag, subjekti gledaju pravu u kameru, što ih čini još čudnijim.¹ Po mnogima, njene daleko mračnije i jezivije fotografije su one na kojima su prikazani normalni ljudi, ljubavni parovi, bebe, deca i blizanci sa, samo na prvi pogled, normalnim izrazima lica, pozama i gestovima: *Identični blizanci* (Identical Twins, 1967) i *Dete s igračkom kašikarom* (Child With Toy Hand Grenade, 1962).

Iako njegove radove Šarkovski nije uvrstio u izložbu, jedan od talentovanijih fotografa koji su stasavali u ovo vreme a pod uticajem Roberta Frenka bio je i Džoel Mejerovic. Njegov najznačajniji fotografski projekat iz kasnijeg perioda posvećen je 11. septembru 2001. godine. Kao i Vinogrend i Klajn, Mejerovic je tada takođe koristio foto-aparate malog formata. Zajedno sa Ernstom Hasom, Helen Levit, a pre svega Vilijamom Eglstonom i Stivenom Šorom, bio je jedan od prvih koji je počeo da radi fotografiju u boji. Grupi tada mladih autora koji su dali svoj doprinos u domenu ulične fotografije i novog shvatanja dokumentarnosti pripadaju i Englez Toni Rej-Džons i Tod Papageorg. Šezdesetih i sedamdesetih godina, takođe pod uticajem Frenka i Klajna rade pomenuti Vilijam Eglston, kao i Džordž Tej, Deni Lajon, Roj Dekarava, Meri Elen Mark, Brus Dejvidson.

Interesantno je to da je Edvard Stejhen u izložbu *Porodica čoveka* uvrstio fotografije Arbusove, Franka i Klajna, čiji su kasniji radovi i delovanje upravo podrivali osnovnu tezu njegove izložbe – veru u jednakost svih ljudi.

¹ Susan Sontag, *O fotografiji*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2009, str. 46.

Manuel Alvares Bravo i fotografija u Meksiku 1950–1970

Nakon Meksičke revolucije, procvata umetnosti, kulture i pojave Manuela Alvaresa Brava, Meksiko i Latinska Amerika nisu imali nijednog drugog autora kome je pošlo za rukom da se upiše u istoriju fotografije XX veka. Danas je on jedna od legendi umetničke fotografije sa značajnim doprinosom datim ne samo istoriji fotografije ovog kontinenta već i uopšte.

Osnivač nadrealističkog pokreta, Andre Breton boravio je 1938. godine u Meksiku. Već sledeće godine, u časopisu *Minotaure* objavljuje tekst „Sećanje iz Meksika“ (*Souvenir du Mexico*), koji je ilustrirao sa dve fotografije Manuela Alvaresa Brava. Ubrzo nakon toga njegove fotografije prikazane su na dve izložbe nadrealista u Parizu. Treba imati u vidu da iako su njegove fotografije aktova, stanovištva, izloga prodavnica, prozora, ulica Sjudad de Mehika kao i mnoge druge, zbog praznine i specifične atmosfere, imale u sebi nečeg skrivenog i gotovo nadrealnog, Manuel Alvares Bravo, kao ni Andre Kertes, Brasai i Bil Brant, nikada nije stvarao pod uticajem nadrealizma, a ujedno nije ni bio član nadrealističkog pokreta. Nema sumnje da je Andre Breton ovim potezima dosta uradio za proboj Manuela Alvaresa Brava na evropsku i svetsku fotografsku scenu, ali nije on bio jedini. Fotograf Edvard Veston i Tina Modoti, koji su dvadesetih godina boravili i stvarali u Meksiku, veoma su uticali na njega. Početkom tridesetih godina Tina Modoti je zbog političkih stavova deportovana iz Meksika. Svoje mesto glavnog fotografa časopisa *Mexican Folkways* ustupila je upravo Manuelu Alvaresu Bravu. Fotograf Pol Strand je takođe izvršio veliki uticaj na njega osećanjem za formu, tonalitet, svetlost, kao i Anri Kartje-Breson humanističkim pristupom i ujedno doprinosom da njegov rad bude viđen i van granica Meksika. Godine 1932, Manuel Alvares Bravo je priredio prvu samostalnu izložbu u glavnom gradu Meksika, a ubrzo zatim izlagao je i sa Anrijem Kartje-Bresonom u Palati lepih umetnosti u Parizu. Iako akt predstavlja srž njegovog stvaralačkog opusa, Manuel Alvares Bravo je uradio i serije pejzaža Meksika i portreta savremenika, poput Frida Kalo, Dijega Rivere i Andrea Bretona. Njegove nezaobilazne teme bile su takođe folklor i rituali, provincija, deca i ljudi, koje će najviše fotografisati od pedesetih godina XX veka, kao i sve ono što je činilo svakodnevnicu njegove zemlje, ali u njegovim radovima nema egzotike, mitova i stereotipnih shvatanja Meksika i njegovog društva i kulture. Među učenicima i fotografima na koje je rad Manuela Alvaresa Brava ostavio zaista veliki trag nalaze se Načo Lopes, Hektor Garsija



Manuel Alvares Bravo, *Pejzaž s konjem*, Meksiko, 1932.

i Grasijela Iturbide, koja će na scenu stupiti početkom sedamdesetih godina. Za razliku od svog tutora i uzora, Načo Lopes je bio vodeće ime u domenu fotožurnalizma. Uglavnom je radio foto-priče, a sarađivao je sa časopisima *Hoy*, *Rofoto*, *Presente*, *Siempre* i mnogim drugim. Nezaobilazna je i Lola Alvares Bravo, njegova asistentkinja i prva supruga. Kao i na Alvaresa Brava i na nju su veoma uticali radovi Edvarda Vestona i Tine Modoti. Pored dece i Meksikanaca, fotografisala je uglavnom umetnički svet. Najupečatljivija je serija njenih portreta slikarke Frida Kalo. Bila je jedan od značajnijih edukatora i predavala je na Akademiji San Karlos (Academia De San Carlos) u Sjudad de Mehiku.

Kada je reč o Brazilu, Venecueli, Argetini, Gvatemali i drugim zemljama Južne Amerike, tek od sedme decenije na scenu su stupili autori koji su uspeli da se probiju van granica kontinenta. Neki od njih su Sebastijan Salgado, Alisija D'Amiko, Sara Fasio, Paolo Gaparini, Mario Kravo Neto i Migel Rio Branko. U periodu o kojem je reč jedino se probio kubanski dokumentarni fotograf Alberto Dijas Korda svojim odličnim fotografijama nastalim u jeku Kubanske revolucije i nakon nje. Korda je skoro deset godina bio Kastrov zvanični fotograf i uspeo je da ovekoveči sve protagoniste i dešavanja na političkoj sceni svoje zemlje. Njegova fotografija Če Gevare pod nazivom *Junački gerilac* (Guerrillero Heroico) iz 1960. godine, koja je prvi put objavljena u kubanskom časopisu *Revolución*, spada među najpoznatije i najreprodukovanije fotografije na svetu.

Fotografija u Japanu 1950–1970

Fotografija u Indiji, Kini, Koreji i drugim zemljama Dalekog istoka manje-više postoji od prvih decenija XX veka. Ipak, ni u jednoj od njih fotografi i njihovi radovi tokom svih tih decenija postojanja nisu uspeli da transformišu istoriju kako svoje tako i međunarodne fotografske scene. Tokom druge polovine dvadesetog veka u tome su uspeli jedino japanski autori.

Bombardovanje Hirošime i Nagasakija najavilo je kraj Drugog svetskog rata i novo doba za Japan. Naredne dve decenije zemlju će obeležiti nekoliko bitnih promena i dešavanja među kojima je i prestanak okupacije od strane Sjedinjenih Američkih Država 1952. godine, nakon čega su usledili brz ekonomski razvoj, porast stanovništva, modernizacija i širenje gradova. Traumatični ali i optimistični, ovi događaji su veoma uticali na kulturni i umetnički život, a naročito na mlađu generaciju umetnika. Kada je reč o fotografskoj sceni, uočavaju se dve grupe autora. Jednu čine oni koji fotografiju doživljavaju kao objektivni medij i stvaraju u čisto dokumentarističkom maniru, fokusirajući se uglavnom na posledice rata i život ljudi, a drugu oni koji teže drugačijem, subjektivnom viđenju. Neposredno nakon bombardovanja, fotograf Josuke Jamahata fotografisao je ruševine, žrtve i preživle u Nagasakiju. Godine 1952. objavio je knjigu o Nagasakiju *Atomski Nagasaki* (Atomized Nagasaki). Šest godina nakon



Časopis *Provoke* (br.1–3), 1968–1969.

Jamahatine, izlazi knjiga jednog od najznačajnijih japanskih dokumentarnih fotografa Kena Domona pod nazivom *Hirošima*, s fotografijama ljudi i dece koji su preživeli katastrofu.

Iako je Domon sa još nekoliko autora čvrsto zastupao stav da dobra fotografija podrazumeva nenamešten snimak, vrlo brzo je bio potisnut. Najvažniji događaji koji su najavili promene u tretmanu fotografije bili su izložba *Oči desetorice* (*Eyes of Ten*), održana u Tokiju 1957. godine, i osnivanje fotografske grupe „Vivo“. Na izložbi su bili predstavljeni radovi autora mlađe generacije, među kojima su Eiko Hosoe i Šomei Tomacu, i na njima je vidljiv uticaj zapadne, konkretno američke fotografije i novih shvatanja. Zajedno s Ikom Naraharom, Akirom Satom, Akirom Tarom i Kikudžijem Kavadam, čiji su radovi takođe bili prikazani na izložbi, Hosoe i Tomacu su dve godine kasnije osnovali fotografsku grupu i agenciju „Vivo“. Grupa je postojala svega dve godine. Uprkos tome, ovi autori su tokom postojanja a i nakon prestanka rada grupe svojim radovima i čitavim konceptom postavili temelje japanskoj savremenoj fotografiji i učinili je priznatom i van

Eiko Hosoe, iz knjige *Kamajtači*, 1969, crno-bela fotografija



granica zemlje. Iko Narahara je to učinio sa serijama fotografija o ljudima i mestima izolovanim od uobičajenog života i sveta poput manastira i zatvora, Akira Sato portretima devojaka, Kikudži Kavada serijom *Mapa* (Chizu, Map series, 1960–1965). Ukratko, radovima koji su se fokusirali na pitanja prošlosti i sadašnjosti, identiteta, sećanja, istorije, modernizacije i nestajanja tradicionalnih vrednosti, na mitove i legende, telo. Godine 1966, Šomei Tomacu objavljuje knjigu *Nagasaki: 11:02*, s nekim od svojih verovatno najboljih radova koji su nastali početkom šezdesetih godina. Ukoliko se napravi paralela između njegovih i Domonovih fotografija u knjizi *Hirošima*, razlika je više nego očigledna. Krećući se između nadrealizma i apstrakcije, Tomacu je fotografisao običan sagoreli sat zaustavljen tačno u vreme pada bombe, istopljenu flašu, ožiljak na vratu muškarca čije se lice ne razaznaje usled jakog kontrasta svetlosti i senke i neoštrog fokusa, porušene spomenike. Pronalazeći ostatke tragedije, stvorio je snažnu priču o njoj. U drugim fotografskim projektima Tomacu se bavio pitanjima uticaja američke kulture na Japan ili pak demonstracijama u Tokiju 1969. godine. Ove fotografije su objavljene u časopisu *Provoke*. Kao i grupa „Vivo“ i časopis *Provoke* nije dugo opstao. Od 1968. do 1969. godine objavljena su svega tri broja. Osnivači su bili fotografi Jutaka Takanaši i Takuma Nakahira i kroz samo ta tri broja uspeali su da promovišu nove ideje i shvatanja zahvaljujući radovima Šomeija Tomacua i drugih autora.

Specifičnost ne samo grupe „Vivo“ već i čitave generacije mladih fotografa jeste to što su saradivali sa slikarima, piscima, plesačima, koreografima i mnogim drugim umetnicima. Odličan primer saradnje predstavljaju dva ciklusa Eika Hosoa: *Kamajtači* (*Kamaitachi*, 1969), s koreografom Tacumijem Hidžikatom i *Barakei* (*Ordeal by Roses*, 1963), s kulturnim piscem Jukijom Mišimom. Ciklus *Kamajtači* nastao je u selu na severu Japana, a pored Hidžikate akteri radnje su i stanovnici mesta. U maniru filmskog reditelja, Hosoe je spojio čoveka i buto ples s netaknutim seoskim pejzažem, stvarajući neverovatne priče o mitskom čudovištu Kamajtačiju koje ovde aludira na atomsku bombu i japansku tradiciju. *Barakei* predstavlja ne samo Hoseov vrhunac već i remek-delo svetske istorije fotografije. Serija fotografija na kojima je Mišima glavni model snimljena je u njegovoj kući tokom 1961. i 1962. godine. Iako je prvobitno nastala za potrebe njegove knjige, danas se na nju gleda, između ostalog, i kao na najavu za Mišimin sepuku (vrsta ritualnog samoubistva), koji je počinio 1970. godine. Kroz jake kontraste svetlosti i tame, Mišima i Hosoe su kreirali mračno nadrealnu priču o telu, lepoti, erosu, ranjivosti, prolaznosti, smrti, iskušenju, kazni.

Godinu dana pre početka saradnje s Mišimom, Hosoe je uradio još jedan ciklus fotografija *Čovek i žena* (Man and Woman). Reč je o muškim i ženskim aktovima snimljenim u studiju. Za dinamičnu, skoro apstraktnu priču o telu, a pre svega o stalnoj borbi između muškarca i žene, Hosoe je inspiraciju opet pronašao u pokretima i ritmu buto plesa i u radu Tacumija Hidžikatija.

Osnivači grupe „Vivo“, naročito Tomacu i Hosoe, veoma su uticali na narednu generaciju fotografa. Pored Nobujošija Arakija i drugih autora, među njima je i Dajdo Morijama koji je u mladosti radio kao Hosoev asistent, a kasnije je bio jedan od saradnika časopisa *Provoke*. Koristeći uglavnom crno-belu fotografiju, Morijama je prepoznatljiv po neoštrim, zrnastim, mračnim, gotovo apokaliptičnim i nadrealnim snimcima grada, svakodnevnih motiva i situacija. Interesovanje Zapada za japansku fotografsku scenu usledilo je tokom druge polovine šeste i još više tokom sedme decenije XX veka. Jedan od važnijih događaja bila je izložba *Nova japanska fotografija* (New Japanese Photography) koju je priredio Džon Šarkovski u saradnji s japanskim kustosom i kritičarem fotografije Šoijem Jamagišijem u Muzeju moderne umetnosti u Njujorku 1974. godine. Tom prilikom predstavljeno je oko 200 fotografija od 15 autora a poseban akcenat je stavljen na najstarijeg fotografa Kena Domona i najmlađeg Dajda Morijamu.¹

¹ New Japanese Photography-MoMA, na: https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/5101/releases/MOMA_1974_0032_29.pdf , sajtu pristupljeno 12. 2. 2016.