

bijeg od programatskog diktata

OSOBNI FOTOGRAFSKI DOPRINOSI
UMJETNOSTI PEDESETIH

S obzirom na promjene što su se zbile u umjetnosti, praćene kratkotrajnom europskom socijalnom utopijom o budućnosti svijeta bez nepravdi, poslijeratna se zbivanja može nazvati prijelomnima. Usredotočimo li se na trenutak na opća mjesta umjetnosti fotografije toga doba, nedvojbeno ćemo se prisjetiti radova brojnih autora koji su tragali za velikim idejama, prikaza ljudi s različitih strana svijeta, nacionalnih postignuća te prikaza tema poput elektrifikacije, industrijalizacije, tehnologije. Listajući brojne kataloge tadašnjih međunarodnih fotografskih izložbi naprosto se mora steći dojam izrazita i opčeprisutna mira poslijeratnog razdoblja, "zadovoljstva sadržanog u činjenici da se bez ikakva ograničenja može pratiti smjenu razdoblja dana, godišnjih doba".¹ Početkom pedesetih Arthaud, nakladnik znamenite Doisneauove knjige posvećene sanjarima i entuzijastima Pariza, objavljuje uz ostalo knjigu nazvanu *Francuska u slikama*,² u kojoj se iz stranice u stranicu smjenjuje poetičnost sa slikovitošću; prikazi predjela što podsjećaju na zemaljski raj, zadovoljstva malima svakodnevnim stvarima što posredovanjem foto-kamere daju naslutiti znatno veće — značajnije teme.

Poslijeratna, vrlo ujednačena fotografska scena djelovala je sukladno klasičnim pravili-

ma, najčešće smatrajući kako treba iskazati veliko poštovanje spram naslijeđa, neovisno o tome koliko je svjetovna njegova narav. Općenito gledajući, čini se da je u jednom trenutku toga razdoblja zamalo nestalo zanimanje za slučajne prolaznike koji djeluju ekspresivno svejedno kolika je udaljenost s kakve ih promatramo i koji pritom zadržavaju svoje individualne značajke. Svojedobno je Laszlo Moholy-Nagy takve pojedince snimao na ulicama, raskrižjima, odnosno mjestima susreta što ih je nadzirao s povišena položaja,³ usredotočujući se na sjene prolaznika kojima je pojačavao ekspresiju.

Slično možemo primijetiti i na fotografijama Toše Dapca nastalima tridesetih godina, što ih se uobičajeno smatra njegovim najboljim, u svakom slučaju najpoznatijim radovima. To su radovi u nastanku kojih je Dabac, snimajući ljude na ulici, rabio svoju intuiciju kako bi potvrdio vlastita estetska stajališta. U njega se, također, kao u glavnine velikih majstora fotografije, može primijetiti promjenu nakon Drugog svjetskog rata, u prostoru i vremenu obilježenu intenzivnim iskustvom podijeljenosti, nedostupnosti informacija te svakidašnje napetosti što je, unatoč svemu, samo djelomično odredila zbivanja u umjetnosti.

Određeni su autori odlučili djelovati u mediju fotografije u korist društva kojemu je, prema njihovoj spoznaji, ionako bilo nužno mnoštvo najrazličitijih informacija neopterećenih stilom kao takvim. U svakom je slučaju nemoguće zanemariti činjenicu proklamirane sprege društva i umjetnosti, što je prema vladajućim odredbama imala poslužiti promicanju političkih ideja. No društvo se u cjelini nije moglo oplemeniti, a preispitivanje ideja i snaga, većih i značajnijih od pojedinca, neupitno je preusmjerilo pozornost na nov kontekst prirode i društva. Autori su se, naime, usredotočili na istraživanje osobnih stavova, prikazujući svijet očima pojedinca, a ne kao neopterećujuće mjesto u kojemu se anonimna masa brzo i dobro snalazi.

Desetljeće što s današnjega povijesnog odmaka označuje razdoblje brojnih i složenih proturječnosti i u našoj je sredini, kao u najvećeg broja ostalih zemalja, sadržavalo brojne znakove i osobine takozvane umjetnosti u polasku,⁴ koja je na jednoj strani oblikovala nove ideje, dok je na drugoj strani nastavljala tradiciju, i pojedinačnih autora i umjetnosti u cjelini. U općem kontekstu fotografije čini se važnim upozoriti na umjetnike fotografe koji su svjesni oblika i usredo-

- 1 MILAN PAVIĆ, ŽEDNA
ZEMlja, 1953.
2 ZLATKO ZRNEC,
BEZ NAZIVA, 1958.



1



2

točeni na oblikovne mogućnosti i vrijednosti sârnoga medija. To je razdoblje, više negoli se može pomisliti na prvi pogled, naglašavalo individualno stvaralaštvo obilježeno izražajnim oblicima kakve ne treba sagledavati u kontekstu objektivna odraza stvarnosti u predmetnom smislu.⁵ Naprotiv, isticalo se je "slikarsko značenje",⁶ odnosno stvaralo samosvojna umjetnička djela što su služila zadovoljavanju umjetničkog oka, ali i težnje za fantazijom. Djela nekoliko autora što ću ih izdvojiti za ovu prigodu želim dovesti u vezu s relativno slabo poznatim kontekstom subjektivne fotografije s kojom se susrećemo u Njemačkoj pedesetih godina, idejna polazišta koje se, poput sârnih fotografskih radova, može usporediti s radovima autora u drugim sredinama.

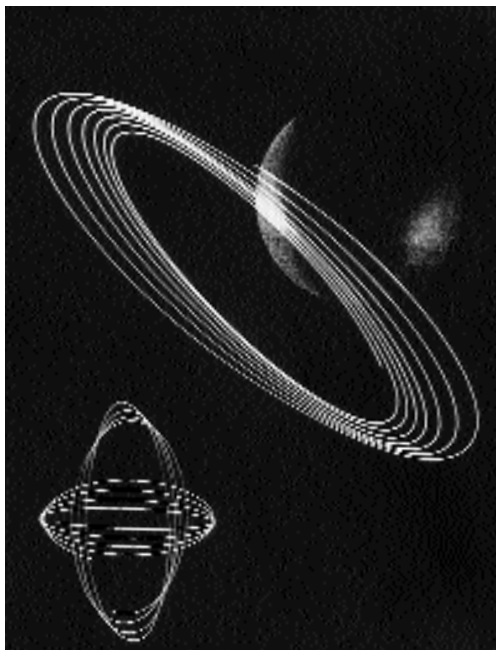
Za postizanje uvjeta prepoznavanja subjektivne fotografije najvažnija je svojevrstna preobrazba fotografije kao umjetničkog medija, pri čemu se naglašava zanimanje za osoban, a ne skupni doživljaj.⁷ To bismo razdoblje mogli svesti u kontekst umjetničko-fotografske samosvijesti, unutar kojeg su autori usredotočeni na čvrste, zatvorene strukture, na otuđenje, pokus te upitnost, odnosno svrhovitost ljudske i tehničke egzistencije. U odnosu prema ostalim umjetničkim

medijima subjektivnu fotografiju J. A. Schmoll (prozvan Eisenwerth), autor teksta u katalogu izložbe subjektivne fotografije potkraj osamdesetih godina uspoređuje, ovisno o autorskom pristupu, s bespredmetnom umjetnošću, apstrakcijom, nadrealizmom, enformelom. Gledajući radove fotografa okupljenih pod tim zajedničkim nazivnikom svakako moramo podsjetiti na avangardne pokrete 20. godina ovog stoljeća, ali i malo bliskije srodnike, kakav je bio Wols. Osobitost su razdoblja metode — isključivo fotografske, što znači da uključuju sve tada dostupne produkcijske mogućnosti, dok se umjetnički izraz zadržava na čisto fotografskim sredstvima, bez primjene kolaža ili sličnih tehnika. Upravo u toj činjenici treba tražiti već spomenutu povezanost s tradicijom.

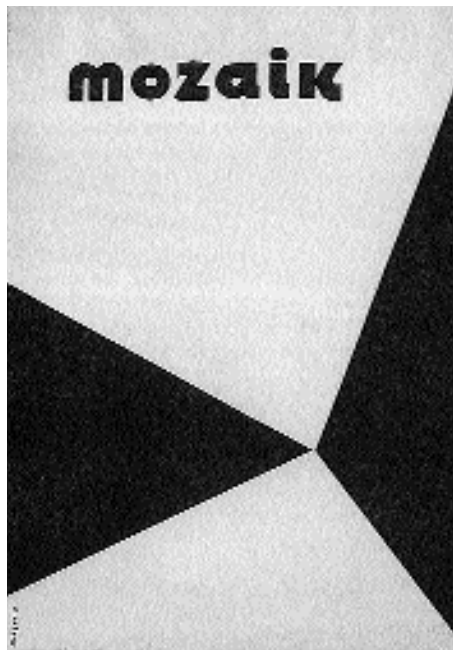
Cilj je bio, kako navodi J. A. Schmoll,⁸ samostalna slika, odnosno fotografsko djelo kakvo ne služi ničemu drugom nego uspostavljanju ravnopravnog odnosa s grafikama i slikama. Bila je posrijedi "čisto" autorska fotografija, kakvu doduše susrećemo i u prijašnjim razdobljima. No, stariji primjeri svjedoče uglavnom o djelovanju autora koji su svoje estetske formule često izvodili iz više ili manje radikalnih političkih stavova, odnosno kao osobne odgovore na puritansku prosječnost.

Pojam subjektivne fotografije treba zahvaliti Ottu Steinertu, njemačkom autoru koji joj je, razočaran fotografskom nedosljednošću kakvu je zamijetio na prvoj izložbi Fotokine 1951. dao taj naziv, okupivši skupinu autora povezanih zajedničkim konstruktivističkim osobinama, odnosno sklonošću za strogo geometrijski red.⁹

Osim skupine Fotoform, iz koje su pojedini članovi poslije pristupili Steinertovoj slobodnoj formaciji subjektivne fotografije, bilo je i autora sličnih nastojanja koji su djelovali samostalno. No značajno je da je i u drugim sredinama bilo autora na koje je moguće primijeniti pojam subjektivne fotografije, teoretski proširen u modernoj fotografskoj umjetnosti.¹⁰ Svijest o slikovitosti (likovnosti) motiva,¹¹ naime, i svjesnost oblika kakvima su gradili crno-bijele kompozicije nije bila svojstvena samo njemačkim autorima. Schmoll, zvan Eisenwerth, jedan od sudionika poslijeratnih fotografskih zbivanja u Njemačkoj, u razgovoru u Ludwigshafenu za izložbe fotografija iz pedesetih godina, spomenuo je kao jedinstven stil te epohe romantičnu iluziju, dok je razdoblje paušalno ocjenjivano kao apolitično doba obnove u kojem su se "valovi 'prežderavanja' smjenjivali s valovima kupovanja, putovanja, industrij-



3



4

skog i tehnološkog napretka".¹² Kontinuitet konzervativnog pristupa, kojeg dokumentiraju radovi fotografa prikazani na brojnim međunarodnim izložbama tijekom pedesetih, očitovao se u sentimentalnim sadržajima, ljupkim i dopadljivim prikazima djece, kućnih ljubimaca i pripadnika različitih narodnosti ujedinjenih općeprihvaćenim (zapadnjačkima) vizualnim kodovima. Ugođajnost se postizala osobito na fotografijama poljodjelskih radova — nasmijani seljaci pridonosili su općenitosti slike u kojoj se gledatelj dobro snalazio, bolje rečeno prepoznavao.

Osim po "svjesno oblikovanoj fotografiji", kako su subjektivnu fotografiju nastojali pojasniti njeni suvremenici te kasnije kritičari, pedesete godine će u povijesti uvelike ostati određene značajem izložbe *Family of Man*, odnosno njezinim idejnim začetnikom Edwardom Steichenom. Izložba, 1955. u MOMA-i u New Yorku te poslije u brojnim drugim gradovima, što ju je vidjelo više od devet milijuna ljudi, u dijela je kritike prihvaćena kao najočitiiji vrhunac zanimanja za ljude; ona je bila svojevrsna potraga za neokaljanom utopijom i poslužila je prihvaćanju fotografije kao umjetničkog medija u muzejskome svijetu, ali i u širokih masa gledateljstva. Njen je utjecaj bio tolik da su

162

sljedeći naraštaji fotografa bili primorani uspoređivati se s njom. Jamačno je bio nužan izvjestan vremenski odmak kako bismo se prema toj izložbi mogli postaviti kritički, promatrajući je kao spektakl masovne kulture kojim se primjenom klišeja i uopćenih stavova nastojalo izbjeći uvijek problematičnu istinu.

Steichenova obitelj izgubila je posebnost ljudskih osobnosti upravo stoga što se u pripremi izložbe zahtijevalo da to ne budu izdvojeni članovi ljudske zajednice, nego oni s kojima su se posjetitelji mogli uspoređivati isključivo prema temeljnim egzistencijalnim uvjetima. Nije se ustrajalo, barem ne u većem dijelu postava, na različitosti ekspresije, stvarnosti osobnih pregnuća ili pak intelektualnih nastojanja. Sve to, naravno, treba sagledati u kontekstu osebnih uvjeta, životnih i intelektualnih, tadašnje Amerike. Kako piše Jonathan Green, autor knjige o poslijeratnoj američkoj fotografiji, bilo je to vrijeme "podmukle sumnje da je svaka avangarda neloyalna, neamerička, odnosno kako je riječ o komunističkoj uroti što je trebala poniziti i osramotiti Amerikance".¹³ Prema mišljenju nekih tadašnjih senatora, iznesenih u toj knjizi, "moderna umjetnost bila je zapravo revolucija protiv uobičajenih i prirodnih stvari u životu", kakve su nastojali pokazati autori

izložbe *Family of Man*. Podaci nam se čine to zanimljivijima u kontekstu strahova vlastite sredine, smještene s onu stranu slobode, kojoj su ograničenja te vrste vjerojatno bila "primjerenija nego u vrlom, novom svijetu". No, izložba *Family of Man*, premda je svjetski poznata i priznata, nasuprot autorima na hrvatskim prostorima, ostat će upamćena kao skup radova autori kojih su bili usredotočeni u prvome redu na literarno i anegdotalno, te prikazali raspoloženja, egzotične kostime i običaje. Njena narativnost sadržana je u nakani da se obična čovjeka prikaže drugomu običnom čovjeku.

Mladen Grčević je fotograf kojega u našoj sredini često spominjemo upravo u kontekstu Steichenove izložbe, ponajprije zato što se 1954. otputio na dulje putovanje u Alžir, Maroko, sljedeće godine na Bliski i Daleki istok, i potom u Meksiko, gdje su nastale serije fotografija objedinjene u nekoliko odvojenih knjiga-zbirkâ fotografija. U predahu, Grčević je 1954. neko vrijeme boravio u Parizu gdje organizira samostalnu izložbu, što je u to doba pravu rijetkost kada su posrijedi samostalni fotografi.¹⁴ Vrlo pozitivni odjeci omogućili su njegovo sudjelovanje na UNESCO-vu simpoziju, gdje u sekciji za fotografiju surađuje upravo s Edwardom

- 3 MLADEN GRČEVIĆ, KOZMIČKA GIBANJA, 1953.
- 4 MLADEN GRČEVIĆ, MOZAIK, 1953.
- 5 TOŠO DABAC, HERCEGOVINA, 1950.
- 6 TOŠO DABAC, MAKEDONSKI PEJSAŽ, 1958.

5



6



Steichenom. Ipak, fotografije Mladena Grčevića treba gledati u drukčijem svjetlu nego Steichenovu izložbu.

U Mladena Grčevića nailazimo na suprotna načela i interese — nema dopadljivosti, dražesti i osjećaja da je osobnost pojedinca ograničena zbog potrebe njegova prikazivanja kao anonimnog dijela u većoj skupini. Grčevići su likovi ponajprije pojedinci. Njihova egzotičnost (izražena obilježjima rase, kostima i slično) samo je jedna od mogućnosti iskazana portretima na kojima je zadržao izrazitu individualnost fotografiranog lika. Najčešće je, dakako, riječ o nepoznatim ljudima, prolaznicima, siromasima ili pak djeci, ali vjerujem da u njegovom slučaju nije moguće ljudsku obitelj svesti pod jedan općeniti, zajednički nazivnik.

Arhetip humanista, Grčević je snimao ljude u različitim krajevima i gradovima svijeta, ne nastojeći primarno iskazati nepravdu urbanog razvitka, odnosno zapuštenost "proizvedenu" u tome procesu, već istražujući različite oblike ljudskog u postojećim uvjetima. Njegovi pojedinci nemaju status ni ikone, ni simbola ni metafore, već izrazitom osobnošću svjedoče o različitostima s kakvima se susreću ljudi upućeni u egzistencijalna pitanja. On želi iskušati je li moguće pomaknuti

granice uobičajena shvaćanja fotografije kao objektivna medija. Mladen Grčević jedan je od autora koji su objektiv kamere (što već nazivom zavija objektivnost) iskoristili kako bi naglasili osobnost i subjektivnost samog snimatelja.

Osim doprinosa life-fotografiji, opus Mladena Grčevića nemoguće je zaokružiti bez fotografija koje ga u velikoj mjeri povezuju s njemačkim kolegama, pripadnicima subjektivne fotografije. Riječ je o luminogramima što ih je pod, kako reče, "dubokim dojmom prve zagrebačke izvedbe Beethovenove 9. simfonije", snimio na povratku kući 1953. godine. U jednome je razgovoru istaknuo kako ni u kom slučaju nije bila riječ o pokusu kakvome su bili skloni ostali fotografi nezadovoljni ograničenošću medija. Grčević je malu baterijsku svjetiljku objesio o nit i snimio putanju njezina gibanja, želeći dočarati ekspresivan dojam stavka simfonije koji je, prema njegovu mišljenju, objedinio ideju kozmičkoga. Iste godine, potaknut izložbom EXAT-a, izvodi prvi apstraktni foto-kolaž sa crno-bijelim ploham, kojeg je poslao na natječaj umjetničkog časopisa *Mozaik*.¹⁵ Rad je nagrađen i godinu poslije objavljen na naslovnici. Desetak godina nakon toga nastaje ciklus *Multiplikacija*, što, doduše, vremenski

ne odgovara razdoblju o kojemu ovdje govorimo, ali njegovi radovi govore u prilog onomu što je Radovan Ivančević nazvao našom "komparativnom prednošću", o kojoj svijet vrlo malo zna. Nastali su, naime, metodom kaleidoskopskoga umnožavanja i, skupa s luminogramima i apstraktnim foto-kolažima, daju nam pravo izdvojiti Grčevića zbog značajnih umjetničkih istraživanja u kojima smo, unatoč "željeznoj zavjesi", angažirano sudjelovali tijekom procesa slobodnog umjetničkog razvoja. U vezi s tim potvrđuje se teza Susan Sontag, koja je prije više od dvadeset godina ustvrdila kako "većinu fotografa vrijeme napokon dovodi u prostor umjetnosti",¹⁶ neovisno o žanru kojemu autor ostaje manje ili više vjeran.

Tošo Dabac, jedan o najvećih majstora fotografije u Hrvatskoj, svoje najpoznatije radove (ljudi s ulice, socijalno ugrožen sloj stanovništva te pripadnici uredne građanske klase koja nedjeljom šeće po korzu) snima tijekom tridesetih godina. Kritičari su te radove proglasili zaključnim, najznačajnijim domaćajima Dapčeva stvaralaštva, s čime se bez oklijevanja možemo suglasiti,¹⁷ ali je zanimljiv otklon u poslijeratnom razdoblju.

Iako načelno ostaje vjeran sličnim temama (fotografske su zadaće, naime, uvje-



7

tove narudžbama s temom zemlja i ljudi), Tošo Dabac se više od svega zanima za snagu i izražajnost kadra u kojem će prevladavati strogi i uravnoteženi geometrijski odnosi. Pustoši i vrleti snimane tridesetih i četrdesetih godina često će biti namjerno "opterećene" ljudskim postojanjem, izravno ili neizravno. Nakon toga slijede čvrste kompozicije krajolika s osebnim i snažnim prostornim odnosima, likovnost kojih je bila u žarištu autorova zanimanja. Autonoman slikovni jezik Toše Dapca subjektivnim postupkom s kamerom stvorio je pojedinačnu bit kakvu se može primijetiti na fotografijama nastalima tijekom pedesetih godina. Tako je bit prirode sadržana u njezinu unutarnjem govoru, odnosu punine stijene spram beskraj; ona je oslobođena konkretna oblika i iskazana motivom kojemu nije nužan čovjek da bi mu osigurao svrhu postojanja. Ovdje se možda približavamo motivu bespredmetnosti kao u enformelu, odnosno tumačenju kadra u kojega fotograf iz predmetnoga sadržaja izdava apstraktni oblik, usredotočivši se na proučavanje fature i strukture, to jest unutarnjeg ustroja materije.

U portretima, među kojima treba izdvojiti portrete nekoliko ličnosti iz umjetničkih krugova poput slikara Emerika Feješa i Borisa Dogana, primjećujemo psihološki postupak. Dabac inzistira na izrazu lica kojeg snima, na predstavljanju njegove osobnosti neopterećene okolnim prostorom ili drugim

potankostima kakve bi imale pojasniti profesiju, društveni položaj i slično. Sve je rečeno u izravnu pogledu prema kameri, u snažnome međuodnosu fotografa i snimane osobe — s njezinom osobnošću. Isključivost, činjenica da dodatni sadržaji nisu potrebni — što zamjećujemo i na portretu Feješa koji sjedi u interijeru i kojeg je fotograf prekinuo u radu — govori u prilog usmjeravanja fotografova zanimanja na pojedinca, čije se lice preobražava u svojevrsan pejzaž i čisti je izraz ljudske psihe. Zanimljivo je prisjetiti se portreta Franza Klinea, kojega je Robert Frank snimio 1956. godine. Vrlo sličan ugođaj, ambijent umjetnikova atelijera dao je, razumljivo, posve drukčiju fotografiju, u koje se ne zamjećuje snaga međusobna odnosa i izražajnost interesa kakvu primjećujemo na Feješovu licu.

U osobnosti pristupa dvojice autora izdvojenih ovom prilikom, očituje se odmak od ciljane, često tek zanatske fotografije usmjerene na primjenljivost ili pak dokumentarnost. U razdoblju što je iskoristilo prednost medija fotografije kao jednoga od najjednostavnijih načina dopiranja do što većeg broja ljudi, ustrajnost na autorskoj individualnosti spona je prema europskim zbivanjima koja su, unatoč objektivno većoj slobodi izražavanja, bila jednako opterećena "kompleksom" lijepih slika kakve su samo površinski govorile o dražima predmetnog svijeta. •

- ¹ Ian Jeffrey, *Photography — A Concise History*, London: Thames and Hudson (1981): 189.
- ² I. Jeffrey, 194.
- ³ I. Jeffrey, 181.
- ⁴ Njemački pojam *Kunst im Aufbruch* objašnjava razdoblje izlaska iz nacizma te ponovno uspostavljene slobode stvaralaštva. U pojmu se očituje tendencija oblikovanja nečega novog, o čemu, npr., posredno svjedoči postojanje enformela i apstraktnog ekspresionizma. Istodobno se zamjećuje tendencija povezivanja s razdobljima što su prethodila Drugome svjetskom ratu.
- ⁵ Barbara Auer, *Fotografie der 50er Jahre — Zwischen Abstraktion und Wirklichkeit*, Ludwigshafen am Rhein (1998): 57.
- ⁶ J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Subjektive Fotografie. Der deutsche Beitrag 1948—1963*, Stuttgart: IfA (1989): 8.
- ⁷ J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, 8.
- ⁸ J. A. Schmoll, 9.
- ⁹ J. A. Schmoll, 43.
- ¹⁰ Davor Matičević, *Hrvatska fotografija od 1950. do danas*, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti (1993): 27.
- ¹¹ J. A. Schmoll, 10, 16.
- ¹² B. Auer, 9-10.
- ¹³ Jonathan Green, *American Photography. A critical history 1945 to the present*, New York (1984): 49.
- ¹⁴ Mladen Grčević, *Putnik po optičkim koordinatama života — bio-bibliografija*, Zagreb (1997): 42.
- ¹⁵ Radovan Ivančević, "Mladen Grčević sabrana djela", *Kontura 55* (zima 1997/98), 86-89.
- ¹⁶ Susan Sontag, *Eseji o fotografiji*, Beograd: SIC (1982): 29.
- ¹⁷ Radoslav Putar, *Tošo Dabac fotograf*, Zagreb: Grafički zavod Hrvatske (1980): 119.

ILUSTRACIJE SU PREUZETE IZ SLJEDEĆIH IZDANJA:
DAVOR MATIČEVIĆ, *HRVATSKA FOTOGRAFIJA OD 1950. DO DANAS*, ZAGREB: MUZEJ SUVREMENE UMJETNOSTI, 1993 (1, 2).
MLADEN GRČEVIĆ, *PUTNIK PO OPTIČKIM KOORDINATAMA ŽIVOTA — BIO-BIBLIOGRAFIJA*, ZAGREB: DRUŠTVO POUJESNIČARA UMJETNOSTI HRVATSKE, 1997 (3, 4).
RADOSLAV PUTAR, *TOŠO DABAC FOTOGRAF*, ZAGREB: GRAFIČKI ZAVOD HRVATSKE, 1980 (5-7).