СРПСКА ФОТОГРАФИЈА 1912–1940

Фотографија и историјска збивања

- Традиција илустровања/репродуковања савремених историјских догађаја у сликарској пракси настављена је и у фотографском медију у тренутку његовог проналаска средином 19. века.
- Међутим, техничке могућности фотографске камере нису јој тада дозвољавале ону брзину у снимању на коју рачуна савремени репортер. Иако је нудила објективнији приказ од оног у сликарству и графици, та карактеристика јој није аутоматски обезбедила превласт. Најчешће, фотографија је служила као предложак, допунско средство при изради слика и графика са темом историјског догађаја или портрета историјских личности.
- Фотографија је била у функцији креирања документарне, историјске слике. Будући да бележи само један тренутак збивања, једном фотографском сликом није се могао репродуковати одређени историјски ток као целовит догађај. Неопходно је било направити више таквих, фрагментарних фотографских записа. Притом, догађај није био репродукован као тачан редослед свих збивања, нити је то било неопходно. Могућност континуираног репродуковања радње нудио је филм, а фотографија је статичност слике одређеног временског тренутка надокнађивала серијом снимака различитих секвенци истог догађаја, тј. **фото-репортажом**. То је тип фотографске слике која има вредност документа и употпуњена је текстуалном легендом. Тим пратећим текстом значење фотографије као аутентичног визуелног записа о актуелном догађају одређује се и везује за конкретни аспект стварности.

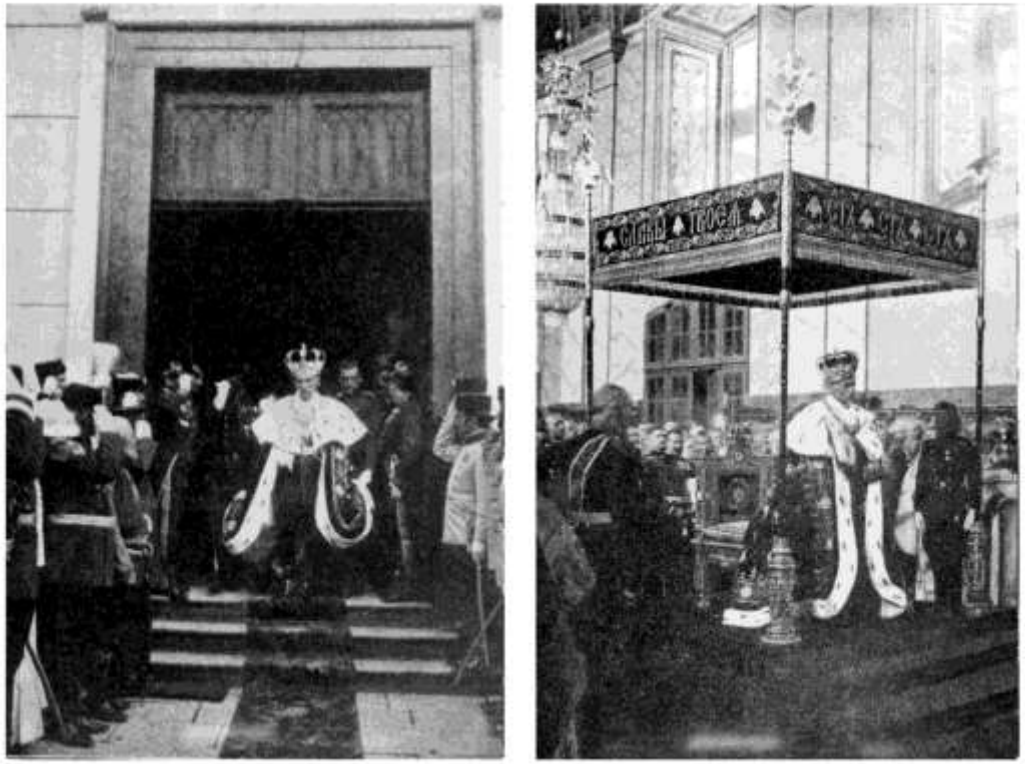
45. АНОНИМ,
Соколско друштво „Душан Силни" у Београду, 1910.
Музеј примењене уметности

Током последње четвртине 19. века настају **групне фотографије** и **таблои** различитих удружења, накнадно аранжиране у професионалним атељеима или ван њих. Оне у извесној мери поседују својства документарне фотографије, мада су у потпуности лишене аутентичности. Новина коју фотографија доноси у домену репродуковања стварности јесте управо **аутентичност**, а не објективност. Од седамдесетих година 19. века артикулисана су два **типа** документарних фотографских слика:

1. неаутентичне, накнадно **реконструисане и** за потребе снимања посебно **аранжиране** ситуације и учеснике историјских догађаја;
2. **аутентични, непосредни** и **спонтани** снимак реалног збивања, догађаја из живота. Овај други тип далеко је значајнији за развој фотографског медија, јер је такав начин снимања водио ка аутономији фотографске слике као визуелног документа.

Фотографија у илустрованим часописима

- Крајем 19. века фотографија историјског тренутка добија могућност масовне, техничке репродукције у илустрованим часописима. Међутим, постојао је проблем истовременог штампања слике и текста.
- Све до проналаска аутотипског клишеа крајем 19. века, илустрације су обично штампане у једној штампарији, а текст у другој. Стога се од визуелних информација у првим илустрованим часописима и није могло очекивати да буду актуелне.
- Сасвим ретке илустрације у часопису *Илустрована ратна хроника* имају подлогу у фотографијама снимљеним на месту војних операција у Српско-турском рату (1876–1878) и Балканским ратовима (1912/13).
- У међувремену, фотографија у Србији остварила је функцију актуелне визуелне информације о стварности, што је представљало основ развоја новог жанра, **фото-журнализма**. Мото **брзине** који је у репродукцију реалности увела фотографија довео је до драстичних промена у начину посматрања и доживљавања стварности, будући да је временски интервал између догађаја који се десио и његове масовне репродукције знатно скраћен.



38. МАРКО НИКОЛИЋ,
Крунисање краља Петра I Карађорђевића, 1904.
Часопис Нова Искра

Тако недељник ***Нова Искра*** 1903. посредством фотографија уласка краља Петра Карађорђевића у Београд информише јавност о непосредно завршеном догађају. Фотографије Марка Стојановића праћене су објашњењем да је краљ ушао у престоницу 11. јуна и да је прво посетио Саборну цркву. У истом броју поменутог недељника објављена је и фотографија Исака Левија, уз коментар да је краљ 13. јуна извршио смотру Београдског гарнизона.

Године 1904. церемонија крунисања Петра I забележена је на фотографијама **Марка Николића** и Милана Јовановића објављеним у *Новој Искри* са незнатним закашњењем.

40. МИЛАН ЈОВАНОВИЋ,
Свечана поворка са крунисања краља Петра I Карађорђевића у Кнез Михаиловој улици, 1904.
Библиотека града Београда

Комбиновањем снимака ове двојице фотографа креирана је фото-репортажа која почиње Николићевом фотографијом *Долазак пред цркву*, а завршава снимком **Милана Јовановића** *Одлазак у двор после крунисања*.
Исте, 1904. године *Нова искра* објављује и фото-репортажу непознатог аутора о сахрани Јована Јовановића Змаја. Догађај је представљен са шест фотографија које, као ни у претходном случају, нису биле организоване као јединствена визуелна целина, него су репродуковане на засебним страницама указујући на континуитет радње. Погреб песника репродукован је и на разгледницама, као и неколико година касније тренутак преноса посмртних остатака Стевана Мокрањца у Београд.
Поступак преношења фотографских снимака био је, у оба случаја, механички процес, па се у њихову објективност, аутентичност и истинитост није сумњало.

Ратна фотографија

Када је почео Први балкански рат (1912), од фотографије се очекивало да објективно и истинито преноси информације о војним операцијама и ратним збивањима. Осим званично организованих снимања, војне акције фотографишу како професионални фотографи тако и аматери.
Риста Марјановић, фотограф редакције *Њујорк хералда*, именован је за званичног фото-репортера при Врховној команди српске војске. По доласку у Србију он снима драматичне догађаје, почев од мобилизације и одласка војника у рат, до ослобођења појединих градова и заробљених турских војника. Његове фотографије одликују особен приступ и вештина у снимању **масовних сцена**, које у његовој интерпретацији добијају изглед монументалних историјских слика. Он је умео да одабере угао и тачку снимања, незнатно издигнуту у односу на ниво збивања. Његови снимци били су репродуковани и на страницама српске штампе.
Илустровани Мали журнал објављује 1912. фотографије Паје Јовановића, Надежде Петровић и Љубише Валића, који су били учесници у Балканским ратовима (1912/13) и Првом светском рату (1914–1918).

53. ДРАГИША СТОЈАДИНОВИЋ, Збег, 1916. Историјски музеј Србије

54. ЉУБИША ВАЛИЋ, Последњи поздрав, 1912. Часопис Илустрована ратна хроника

Снимци **Љубише Валића** показују индивидуални приступ и уметнички допринос документарној ратној фотографији. За разлику од већине фотографија које са знатне дистанце бележе театарски аранжиране ратне сцене, Валићев објектив се приближава човеку. Он бележи патње, страдања и живот појединца у условима рата. На његовој амблематској фотографији ***Последњи поздрав*** (1912) људска драма је приказана крајње редукованим избором средстава визуелног језика.

47. АНОНИМ, Арнаут убија српског калуђера на Косову у манастиру Девич, 1912. Часопис Илустрована ратна хроника

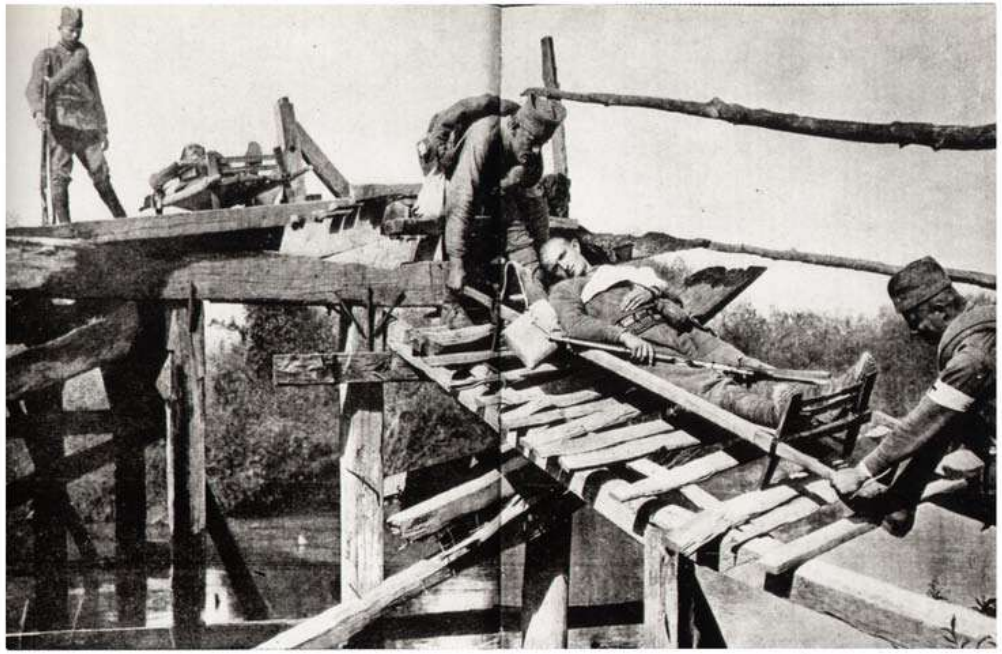
Снимања у ратним условима поставила су пред фотографију нове изазове. Иако су у могућности да бележе цео ток операције на терену, фотографи снимају појединачне, изоловане моменте радње или акције. Како је једним снимком требало да буде представљена целокупност догађања, фотографски снимци су најчешће компоновани као панорамски, статични кадрови лишени динамике и драматике ратних збивања.

Снимак ***Арнаутског зверства у Старој Србији*** непознатог аутора, објављен 1912. у *Илустрованој ратној крониці*, јесте најраније познато фотографско сведочанство о насиљу у историји српске фотографије. Фотографске снимке злочина и насиља аустроугарске војске над недужним цивилним становништвом после Церске битке 1914, Врховна команда српске војске систематски је прикупљала са циљем да о истим информише светску јавност.

Тако, фотографија постаје визуелни документ ратних збивања намењен масовном умножавању и широј дистрибуцији. Намера да о ратним догађајима у Србији обавесте свет довела је многе стране новинаре и фото-репортере на место збивања.

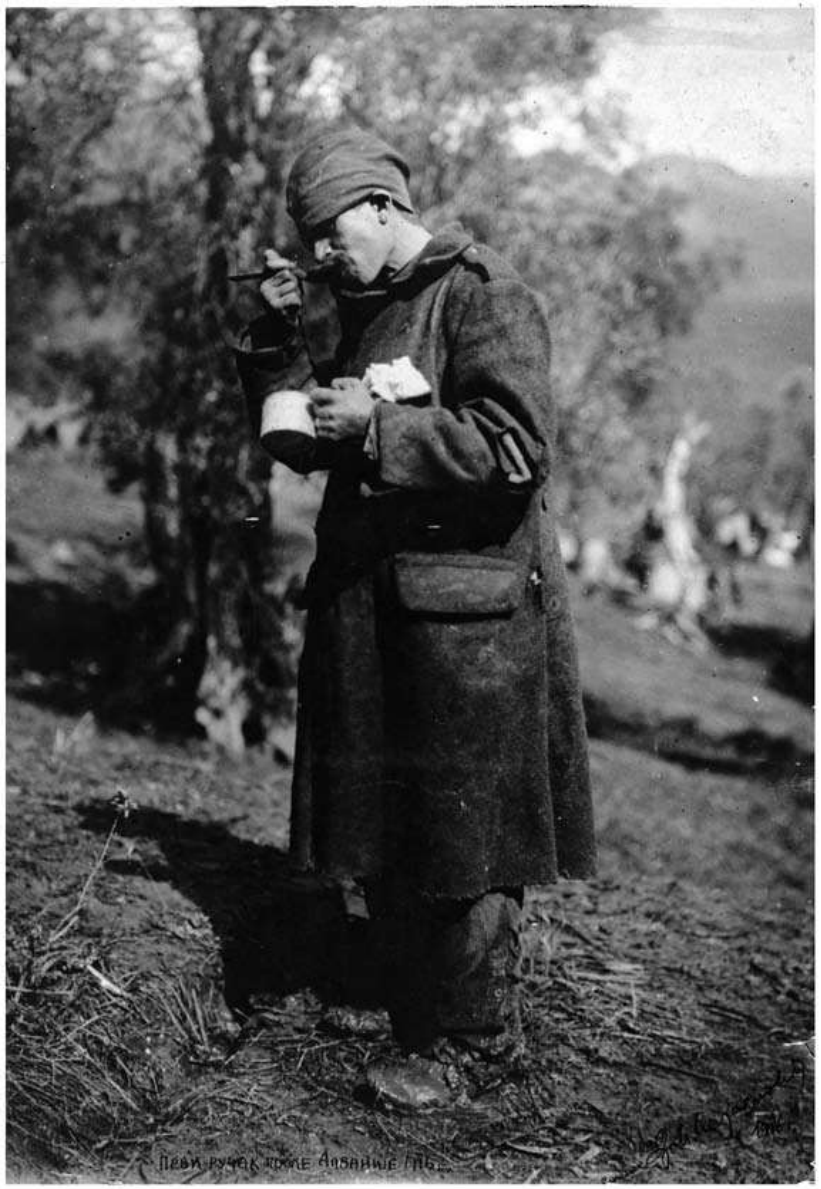
51. САМСОН ЧЕРНОВ,
Како Срби напуштају своје домове, 1915.
Музеј примењене уметности

Руски фотограф **Самсон Чернов** фотографском и филмском камером бележи ратне догађаје у периоду 1912–1916, пре свега злочине аустроугарске војске над цивилима у Мачви. Те фотографије углавном су снимане панорамском камером, а њихов велики правоугаони формат био је погодан за кадрове масовних сцена, углавном колона народа и војске. Њихова једноставност и документарна вредност употпуњена је атмосфером неизвесности људске егзистенције у суровом природном амбијенту. Чернов је фотографијама из албума ***Срби у децембру 1915*.** показао умеће приказивања индивидуалне људске патње. Тиме је документарна функција ратне фотографије обогаћена емотивном интерпретацијом аутора.



57. ВЛАДИМИР БЕЦИЋ,
Преношење рањеника преко Мораве, 1915.
Часопис L'Illustration

Године **1914**. при Врховној команди српске војске успостављена је институција **ратних сликара**, који су уједно били **и фотографи**. Од њих се очекивало да увек буду надомак акције и да бележе војне операције и злочине непријатеља. Након доласка на Крф, организација рада ратних фотографа је унапређена по узору на идентичну службу при француској војсци. Такође, ангажовани су фотографи-аматери и војна лица опремљена сопственим камерама. На њиховим снимцима забележени су важни догађаји и тренуци из живота војске током борбе, марширања, одмора; свечаности и места кроз која су пролазили; затим панораме непријатељских положаја и утврђења; ратни заробљеници; разарања и зверства која је непријатељ починио над цивилним становништвом. Уложени у операцијски дневник са одговарајућим легендама, ти снимци су достављани Врховној команди. Од ових фотографија креирани су и публиковани нарочити албуми, а појединачни снимци објављивани су у савезничким илустрованим новинама. Године 1916. у Солуну је основана **фотографска секција**, којој су припадали професионални фотографи и поједини сликари попут Драгомира Глишића и **Владимира Бецића**.



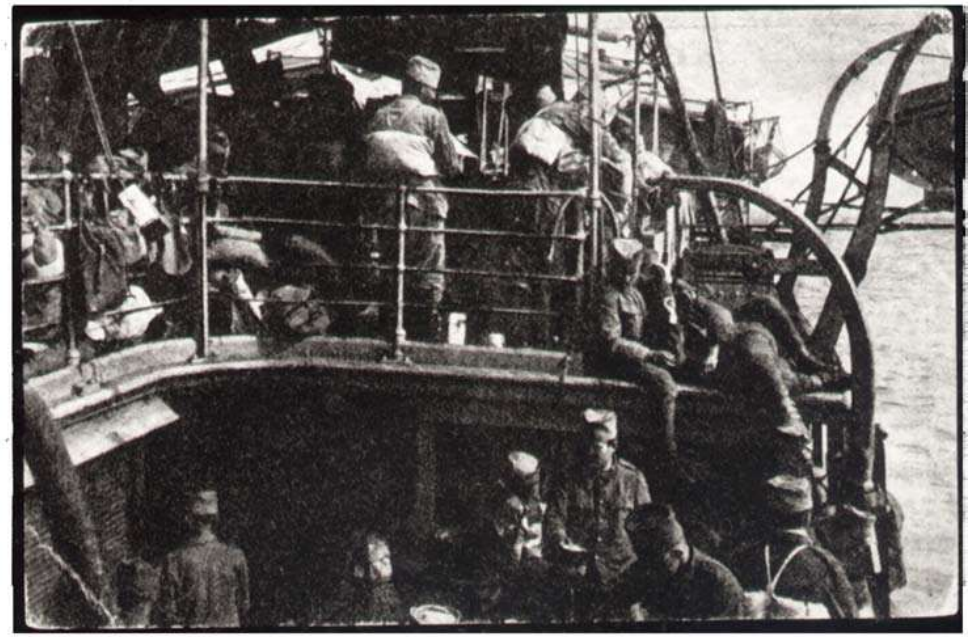
VII ДРАГИША СТОЈАДИНОВИЋ, Први ручак после Албаније. 1916.

Пуковник **Драгиша Стојадиновић** постављен је за шефа службе ратних фотографа. Он је са посебном пажњом снимао сцене опустелог бојишта, по којем су разбацани опрема, оружје и растргнута тела људи и животиња, као и појединачне борце, трагајући за детаљима који би документовали ратне страхоте и последице разарања. Јован Пешић и Драгомир Глишић снимају кретања српске војске, живот војника у логору и становништва у местима кроз која је пролазила српска војска. Милоје Игрутиновић 1915. снима потресне фотографије исцрпљених војника и лешева на острву Видо изразите документарне вредности. Драгољуб Павловић је фотографисао делове разрушеног Београда после бомбардовања 1915/16. Станиша Коруновић је аутор албума фотографијама на којима су забележени најважнији догађаји из рата, почев од Колубарске битке до пробоја Солунског фронта и распореда војних формација у Београду.

55. АНОНИМ,
Сахрана српског војника, 1918.
Војни музеј

Слике поменутих фотографа, по својим документарним својствима и визуелном језику заснованом на непосредном снимању, припадају самом врху фотографске репортаже. У њиховој концепцији доминира **реалистички приступ**. Никада пре Стојадиновића растргнута утроба животиње и људски лешеви у рову нису били приказани у крупном кадру.

У радовима Чернова, Бецића и Валића пажљивим избором детаља снимљених са мале раздаљине или масовних сцена са незнатно уздигнуте тачке, забележени су кључни догађаји и најдраматичније ситуације Првог светског рата. Њихова дела су не само тачна дескрипција догађаја, већ и индивидуално виђење догађаја. Одликује их синхроност сниманог и стварног догађаја, тј. јединство места и времена радње, као и естетски резултат. Најзад, ови аутори допринели су суштинском одвајању језика фотографије од „реторике историјског сликарства“.



52. ВОЈНИ СВЕШТЕНИК ШУКОВИЋ, Српска војска на путу са Крфа у Солун, 1916. Историјски архив града Београда

Током Првог светског рата аутори попут Ристе Марјановића, Владимира Бецића, Љубише Валића и Драгише Стојадиновића поједине документарне снимке са фронта накнадном обрадом преводе у уметничку фотографију. Тако настаје **Марјановићев** *Ратни албум 1912–1915*, као и **Стојадиновићева** фотографија *Какви смо стигли на Крф*. Фотографије снимљене у крупнијем плану, које поседују добро композиционо решење, тонске квалитете, атмосферу и садржај погодан за шира ишчитавања, Стојадиновић је увећавао. Ипак, постојала је суштинска противречност између документарног снимка и накнадне интервенције, која га преводи у уметничко фотографско дело. Тај проблем фотографи су настојали да превазиђу пропратном легендом, којом је потцртавана документарна вредност радова, а која им је неретко оспоравана. У условима рата угао посматрања и вредновања фотографије био је промењен. Основно питање било је морални став, а не стил аутора, који је био у обавези да тачно и непосредно забележи актуелна збивања.

Традиционализам је суштинска ознака српске уметничке фотографије после Првог светског рата. Позната решења с почетка века реинтерпретирана су без жеље да се начини креативни искорак. У тренутку када је сликарство почело са радикалнијим негирањем традиције и конвенција, уметничка фотографија престала је да следи актуелна сликарска решења.

Аматерски покрет у фотографији

- Током последње четвртине 19. века дошло је до значајних промена, најпре у домену технолошког процеса, а затим и у структури фотографског исказа.
- Значило је то да је фотограф био лишен обавезе да сам припрема **стаклене плоч**е за снимање, јер су се припремљене плоче појавиле у продаји већ 1876. Даљим усавршавањем желатинска подлога је постала осетљивија, па је од 1884. могла да бележи тонске односе између боја. Од 1904. у употреби су **желатинске плоче** које су тачно преводиле у црно-белу скалу све боје спектра.
- Фабрика Истмена Кодака отпочела је 1894. масовну производњу **целулоидних, рол филмова**. Папир са желатинском подлогом и сребрним бромидом производи се индустријски 1873, али је до кључне промене дошло након што је Кодак у своју ручну камеру монтирао рол филм од сто снимака. Прва таква камера *Pocket Kodak* појавила се на тржишту 1895. Потом су следиле фото-камере других, европских произвођача, које су перманентно усавршаване у циљу поједностављивања поступка снимања.
- Уместо у специјализованим фабрикама, сада се развијање филмова могло обављати у професионалним фотографским атељеима, а за то су били оспособљени и фотографи аматери.

- Питање да ли је фотографија уметност или она то није постало је актуелно са појавом **аматерског фотографског покрета** крајем 19. века.
- Разлика између професионалних и фотографа аматера очитавала се најпре на нивоу техничке опреме. Док су први задржали велику камеру на стативу намењену искључиво снимањима у студију, други су се определили за **мобилну ручну камеру**.
- Снимања ван атељеа професионалних фотографа била су веома ретка и мотивисана комерцијалним разлозима. У циљу заштите своје професије од све бројнијих аматера и репортера, професионални фотографи формирали су занатску комору. Ретки професионалци су показивали интересовање за нове могућности снимања и другачију структуру фотографске слике, прикључујући се изложбама аматерске фотографије.
- Структура аматерске фотографске слике била је у највећој мери отворена за **разноликост мотива** које нуди стварни живот, док је студијска фотографија била ограничена на репрезентацију једног издвојеног тренутка, у којем индивидуалност личности и специфичност животних услова нису били примарни елементи. Исценирани аранжмани атељеа нису се могли поредити са оним **непосредно забележеним** исечком стварног живота, који доноси аматерска фотографија.

- Аматерски покрет није имао програмску компактност, али му је заједничко било схватање фотографије као субјективне, уметничке интерпретације стварности.
- Техничка упутства и естетски критеријуми намењени аматерима публиковани су у гласилима српских аматерских удружења, специјализованим уметничким часописима и приручницима, а били су идејно кореспондентни са теоријским расправама о фотографији у културно развијеним европским срединама.
- Међутим, познавање и употреба фотографске технике нису били довољни да фотографу аматеру обезбеде статус уметника, неопходно је било да се у структури његовог дела очитава **индивидуална експресија**. Осим усавршене технике, од суштинског значаја био је ***принцип избора***: тачке за снимање, начина осветљења, мотива или садржаја. Аматерски покрет је у том погледу нудио два различита решења, што је довело до поделе на две струје:

1. инситира на **техничким аспектима**, тј. примени „племенитих поступака“ израде (бром уљани отисак, гумитипија, фотогравура, платинотипија итд.), захваљујући којим је фотографија деловала као пастел, акварел, мецотинта и друга уметничка, сликовна дела.
2. предност даје оним аспектима који претходе притиску на дугме камере, ослањајући се на **чисто фотографски метод**, без претензије да се имитирају други сликовни медији.

- Док су идеализоване представе **уметничке фотографије** почивале на „оплемењивању“ стварности коју је забележила камера, тзв. „**тренутна фотографија**“ била је документарног карактера и везана за садржаје из света реалности.
- Мада су заговорници „тренутне фотографије“ били бројнији од оних који су се залагали за пикторијализам, њихова позиција у оквиру аматерског покрета није била водећа. Међутим, по избијању Првог светског рата критеријум веродостојности, документарности и аутентичности односи превагу над уметничким вредностима фотографије.

- Развој **уметничке фотографије** у Србији хронолошки је омеђен двема изложбама аматерског покрета одржаним у Београду **1901**. и **1929**. године. На Првој изложби фотографа аматера, од укупно 35 излагача само су Војислав Стевановић и **Марко Николић**, заступали концепт уметничке фотографије. Николићеви пејзажи *Мотив с Топчидерске реке I и II* и портрет *Старац* били су, према оцени уметничког жирија, узорни модел уметничке фотографске праксе.
- Пејзаж се у уметничкој фотографији раног периода везивао за сликарска решења реализма, пленеризма и импресионизма, а касније сецесије и симболизма. Водећа личност у фотографији пејзажа на крају 19. века, био је Питер Хенри Емерсон, који је саветовао фотографима да не изоштравају слику у потпуности, али ни да не униште структуру објекта. Овај концепт могао се реализовати избором мотива тзв. „двоструке слике“, у којој се у води рефлектује слика пејзажа.
- Обе првонагађене Николићеве фотографије, *Мотив с Топчидерске реке I и II*, снимљене су управо тако, а испуњавају и друге критеријуме уметничке фотографије везане за перспективу и атмосферу хармоније и мира. И друге Николићеве пејзаже одликују благи прелази између осветљених и осенчених партија, као и изостанак нападних детаља. У њима нема реторике, нити манипулација насталих у мрачној комори, а веза између фотографије и стварности је очувана.
- Начелно, око 1900. од уметничког фотографа очекивало се да минимално интервенише на снимку.

Међу учесницима ове изложбе вредан је помена **Ђорђе Станојевић** аутор неколико „двоструких слика“. Он је био аутор прве колор фотографије у Србији, као и првог албума бојених фотографија *Србија у сликама* (1901). Осим бојених илустрација, као што је *Горњачка клисура*, албум садржи фотографије штампане техником фотогравуре, као што је ***Водопад Рипаљка***.

На Балканској изложби у Лондону (1907), у оквиру српске селекције Станојевић је изложио 29 великих стаклених дијапозитива са мотивима пејзажа, градова, културно-историјских споменика, ентеријера сеоских кућа и портрета људи у народним ношњама.

36. МИХАИЛО ТЕРЗИБАШИЋ
Васпитање, 1900—1910.
Музеј примењене уметности

Осим фотографских снимака Јована Цвијића приказаних на Првој фотографској изложби Српског географског друштва 1911. у Београду, вредни помена су и радови других учесника ове и наредне изложбе истог удружења 1912: Адама Ћирића Ердоглије, Сретена Обрадовића и **Михаила Терзибашића** (***Васпитање***). За разлику од европске продукције, српску уметничку фотографију тог времена одликује веома сужен избор мотива, а то су: пејзажи, портрети и **жанр-сцене**. Сасвим су ретке исценације изведене по узору на сликарство.

31. ВОЈИСЛАВ СТЕВАНОВИЋ, Фотоетида, 1901. Часопис Нова Искра

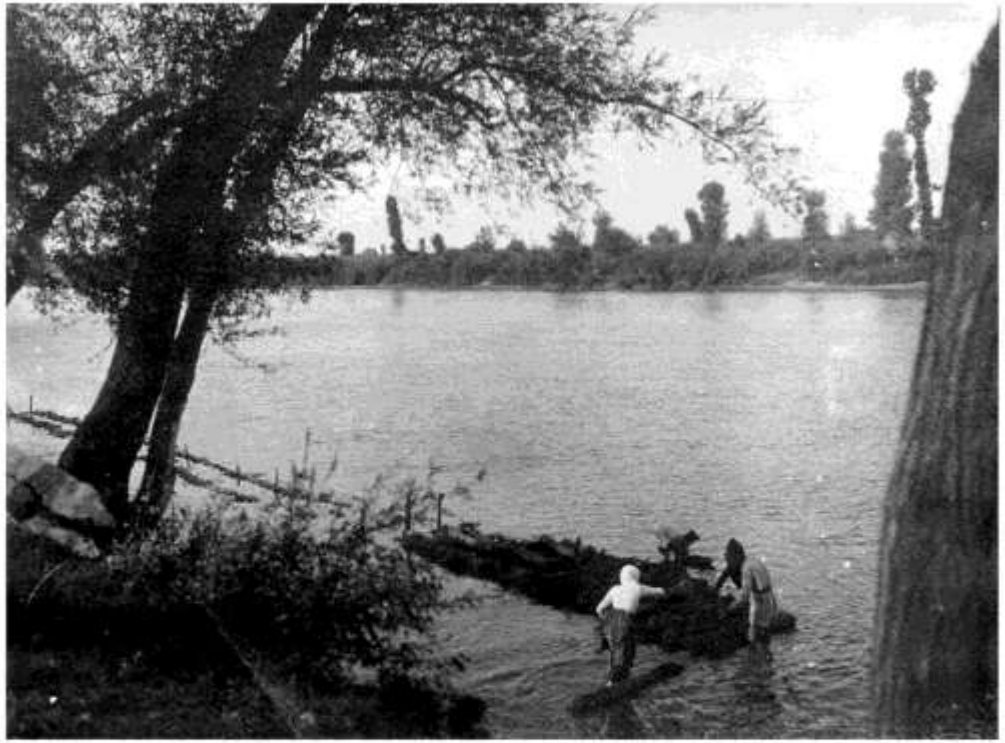
ВОЈИСЛАВ СТЕВАНОВИЋ, Нови задатак, 1901.

садржаја. Мала људи на његовим фотографијама најчешће позирају, свеједно се није изгубио овај део атмосфере или „штимунга" какав захтева уметничка фотографија. Њему мајсторски полази за руком да фотографском камером и уз помоћ само природне, оскудне светлости забележи скромне ентеријере сеоских кућа у Србији на почетку XX века. Они ентеријери јесу документарни снимци, али они су, попут *Собе у кући у Бошњанима* (1912) или *Кухиње у кући Николе Петровића* (1912),[114] преведени у раван уметничке фотографије поступком племенитог отиска који је ублажио и замаглио све оне сувише бучне и можда непријатне детаље. За ентеријере Николе Зеге може се рећи оно што је J. C. Варбург (J. C. Warburg) изнео као програм енглеских уметничких фотографа: „Варваризам оштрих контраста, брбљивост детаља, крутост неугодних углова... постепено смо одбацивали. Ми трагамо за мотивима више хармоничним и више угодним."[115] Са једнаком пажњом и Зега је трагао за хармонијом, бирао је мање егзалтиране углове из којих ће снимати чак и тамо где би се очекивало да ће га догађаји поћети. Можда се најбољи пример за сликин његов став може наћи у делу *Пожар на Сави 16. јуна 1914.*[116] Фотографија пожара, дакле једног драматичног догађаја, направљена је са велике удаљености и компонована тако да је огромни дим пожара у центру тек последњег плана, док је у првом плану мирни град у летњем дану, чијом улицом пролази један човек.[117]

Са Првим светским ратом, боље рећи већ са Балканским ратовима, прекинута је у Србији изложбена активност, али није прекинут континуитет уметничког израза у фотографији. Ау-

32. ВОЈИСЛАВ СТЕВАНОВИЋ, Зимска доба у Београду, 1901. Часопис Нова Искра

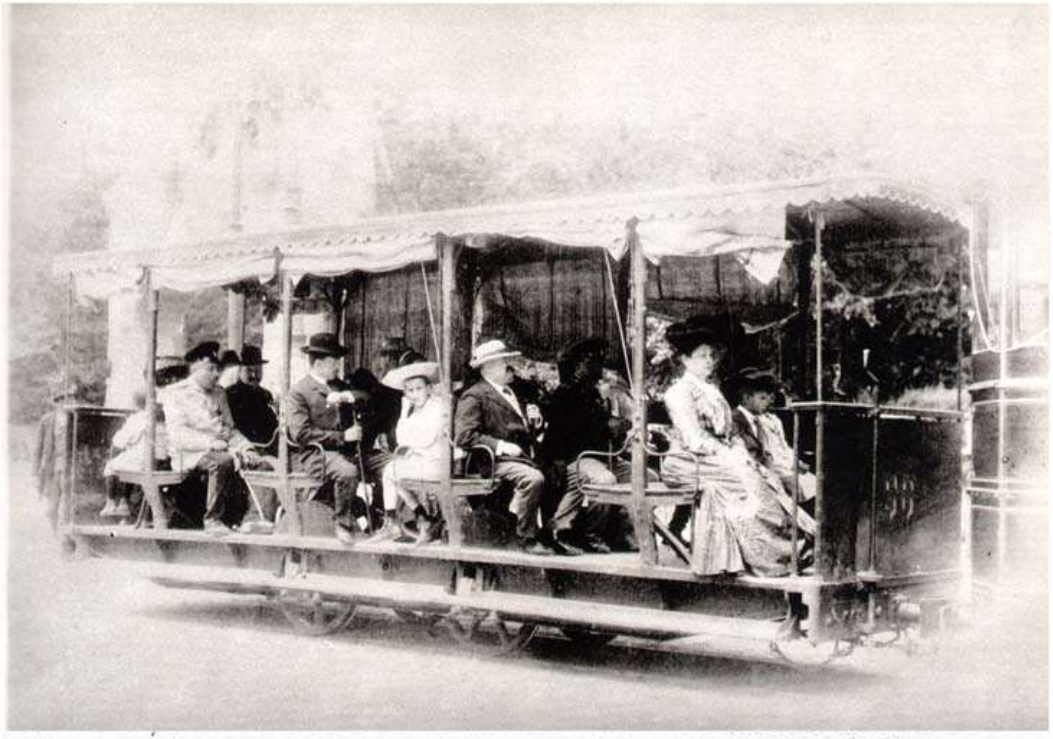
Аутор изванредних портретних студија био је **Војислав Стевановић**, касније професор декоративне уметности у Уметничкој школи у Београду. Вредно пажње је и његово дело ***Нови задатак*** са аранжманом који имитира решења уметничке фотографије тог времена, као и снимак ***Зима у граду*** ослобођен компликоване театрализоване структуре.



48. НИКОЛА ЗЕГА,
Топљење кудеље у Морави, 1912.
Етнографски музеј

Никола Зега, илустратор Етнографског музеја у Београду, снимао је ентеријере скромних сеоских кућа и људе у народним ношњама. То су документарне фотографије преведене у категорију уметничког дела захваљујући специфичној атмосфери призора и племенитом поступку израде, који је замаглио непријатне детаље. Његове фотографије *Топљење кудеље у Морави* (1912) *Пожар на Сави 16. јуна 1914*, одишу атмосфером уздржаности.

- **Тренутна фотографија** одражава тежње једног крила аматерског покрета да се фотографска камера употреби као средство личног, субјективног изражавања. То су фотографије направљене ручном Кодаковом камером погодном за непосредно снимање како статичних предмета или објеката, тако и уличних сцена, људи, животиња, превозних средстава у покрету.
- Како прве ручне камере нису имале тражило, а кадар се није видео са фотографове стране објектива, добијене слике представљале су случајне, асиметричне композиције, најчешће са неправилно исеченим фигурама или сценама. Био је то нов начин опажања и снимања, којим се долазило до нове структуре фотографске слике.
- Спонтани, неформални поступак снимања имао је доста сличности са фотографским поступком из времена појаве овог медија, у којем су фотограф и његов модел били равноправни учесници. Такође, идентичан је однос према слици у негативу као основи за слику у позитиву, лишеној накнадне интервенције и манипулације.
- Већина аматера склона оваквом начину снимања, фотографисање је сматрала хобијем и није имала претензије да креира уметничка дела. Њихове фотографије имају првенствено **документарну** вредност. И док новинска фотографија бележи догађаје од интереса за читаво друштво (ратове, крунисања, посете државника, јавне скупове), аматерска фотографија чува сећање на градске сцене, породична окупљања и приватне догађаје (прославе, летовања, излете), односно представља дневнички запис о свакодневном животу обичних људи.



34. МАРКО СТОЈАНОВИЋ,
Београдски летњи трамвај, 1900—1910.
Приватно власништво

Напори да се фотографском камером забележи само кретање драстично су променили начин гледања и конвенције представљања реалности. Тако **Марко Стојановић** фотографише **летњи трамвај** на београдским улицама. Окренути животу и свету око себе, фотографи аматери су са посебном пажњом бележили градове, пределе, споменике и ефемерне догађаје са намером да их сачувају од заборава. То су приватне белешке у којима провејава сентиментална жеља аутора да овековечи и задржи у сећању поједине тренутке из властитог живота, са путовања, летовања итд. Основни циљ тренутне фотографије да документује напетост тренутка или место неке радње довела је фотографе аматере надомак фото-репортаже.

У потрази за језиком фотографије

- Стил уметничке фотографије или „пикторијализам“ у фотографској пракси двадесетих и тридесетих година 20. века постаје интернационални тренд, који следе како аматери тако и професионални фотографи. Првопоменути у том периоду настоје пре свега да обнове рад клубова, институцију редовних изложби и друге активности својствене аматерском покрету с почетка века. Широко конципираним програмима обухватају готово све типове фотографске праксе, осим **фото-репортаже**.
- У периоду између два светска рата велики број чланова фото-секција планинарских друштава прихвата стил уметничке фотографије. Године 1936. фото-секција Српског планинарског друштва организовала је у Београду изложбу, на којој су приказане уметничке и туристичке фотографије. Тим поводом, **Радојица Живановић Ноје** објавио је критички осврт *Фотографија и уметност*, у којем као кључни предуслов уметничког статуса фотографије истиче спремност аутора да одговори на естетичке захтеве епохе. У духу немачког покрета „Нова објективност“ апелује да фотографија треба да буде заснована на реалистичком изразу и да представља „огледало живота“.
- Фотографију овог немачког покрета одликовао је специфичан избор мотива. То су предмети и призори из свакодневног живота, најситнији делови природе (биљни мотиви) снимљени у крупном плану или, пак, архитектонски и индустријски објекти. У српској средини ова концепција је евидентна у малом броју фотографских радова, као што је *Алоја* **Ратимира Стефановића**.

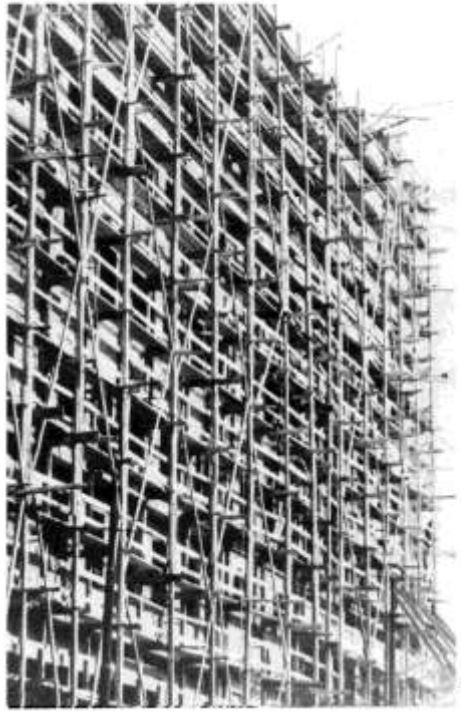
VIII ВОЈИСЛАВ ЈОВАНОВИЋ, Ана Маринковић, око 1930. Универзитетска библиотека „Светозар Марковић"

Други аутори, попут **Војислава Јовановића Марамбоа**, прихватили су овај концепт у нешто мекшој варијанти, модификованој искуствима уметничке фотографије. У Јовановићевим раним радовима из 1902–1903, приметно је окретање документарним вредностима медија. После Првог светског рата Марамбо се поново окреће пикторијализму и опредељује за портрет као примарни жанр. У међуратном периоду настаје серија његових фотографских портрета углавном познатих уметника и књижевника тог времена (Пјер Крижанић, Бранко Поповић, Вељко Станојевић, ***Ана Маринковић***, Иво Андрић, Милош Црњански, Марко Ристић, Растко Петровић, Станислав Винавер) снимљених реалистички, спонтано током шетње или у разговору. Осим што објективно представљају портретисану личност, ове фотографије указују и на специфичну врсту стилизације. Она се огледа у композицији кадра и третману мотива – глава је увек у фокусу, а врло ретко особа је снимљена до струка или у целој фигури. Трагајући за личним печатом модела, Јовановић настоји да забележи типичну гримасу, израз, покрет.

74. ВОЈИСЛАВ ЈОВАНОВИЋ, Из Лисабона и Мадере, 1933. Универзитетска библиотека „Светозар Марковић"

Током пута у Лисабон и Мадеру 1933, Марамбо напушта концепцију поетизованог реализма и опредељује се за објективистички приступ животној реалности. Свест о фотографској слици присутна је и пре притиска на дугме апарата, а фотографска слика је изолована као композиција самим посматрањем одређеног сегмента реалности. Фото-прича о Лисабону и Мадери припада самом врху фото-репортаже између два рата. Потресен бедом појединих градских четврти Јовановић је правио снимке који носе снажан емоционални набој.

65. ВОЈИСЛАВ ЈОВАНОВИЋ,
Из Лисабона и Мадере, 1933.
Универзитетска библиотека „Светозар Марковић"



Реализам у српској фотографији тридесетих година близак је схватањима „Нове објективности“, али није толико немилосрдан у критичком приказивању стварности. Домаћи фотографи бирају неуобичајене углове посматрања, снимају насупрот светлости, бележе односе светлости и сенке, привлаче их ноћна снимања при месечини или вештачком осветљењу. Понекад, композиција фотографске слике дата је у смелом скраћењу, као у делу **Звонимира Јановића**, где је поворка свештеника на сахрани патријарха Варнаве 1937. снимљена са високо уздигнуте тачке посматрања. Јановић постиже смела скраћења снимајући кадрове из доњег ракурса (жабље перпективе), као на фотографији зграде са скелама. Уметничка фотографија динамичне, неуобичајене композиције са драстичним скраћењима својствена је само оним делима која непосредно представљају животне ситуације и догађаје. И даље доминантни, фотографски снимци пејзажа се ни крајем тридесетих година нису могли замислити без накнадно монтираних облака. Рефлекси светлости су, осим у пејзажу, накнадно монтирани и у портрету.

Фото-журнализам

- Почеци фото-журнализма везују се за прве фото-репортаже с краја 19. века објављене у европским илустрованим новинама. У српској средини прва репортажа објављена је у часопису *Недеља* 1908, али је фото-журнализам као жанр артикулисан тек двадесетих година прошлог века у Немачкој.
- Његова појава била је тесно везана за намеру да се фотографијом у штампи пренесе потпуна информација о актуелном догађају, као и за напредак у процесу штампања илустрованих новина. Пресудна је била производња ручне, **лајка камере** (1924/25), за коју је коришћен рол филм малих димензија са 36 снимака. Будући да снимак настаје брзо и спонтано, често и без знања онога ко је предмет фотографисања, фотографија је ослобођена артифицијелног и представља „аутентични документ“ о исечку из живота.
- Консеквентно, променили су се и критеријуми вредновања фотографије. Основна вредност нове фотографске слике лежи у њеном **садржају**, а то је сваки животни тренутак. Прави се већи број снимака од потребног за приказивање одређеног догађаја, а одбацивањем ирелевантних снимака задржава се језгро визуелне представе која најпотпуније репрезентује стварну ситуацију. Фото-репортажа је заправо прича о актуелном догађају испричана сликама и прокоментарисана кратким текстуалним легендама.
- Тридесетих година српски дневни листови *Политика*, *Време* и *Правда*, имају своје сталне фото-репортере, који снимају сваки важнији догађај у земљи и свету. Ситуације из свакодневног живота, као и одређене личности, такође су били предмет снимања фото-репортрера поменутих листова. Овакве фото-репортаже поседују вредности **социјалног документа**, посебно изражене у појединачним репортерским снимцима. Уместо легенде, понекад садрже питање или индиректан критички коментар, а некада се садржај ишчитава из новинског наслова и/или текста.
- Новинска фото-репортажа је чврсто повезана са новинским текстом. Међутим, српска штампа углавном не негује специфичан тип илустроване ревије која би ангажовано, преко тематски разрађених фотографских прича илустровала одређене појаве у друштву. Обично компоноване у форми фото-колажа слике су илустровале различита, актуелна збивања, а свака појединачно била је обележена бројем да би се везала за телеграфски конципирану текстуалну легенду.

66. МИХАИЛО С. ПЕТРОВИЋ, Одмор на улици, 1929. Историјски архив града Београда

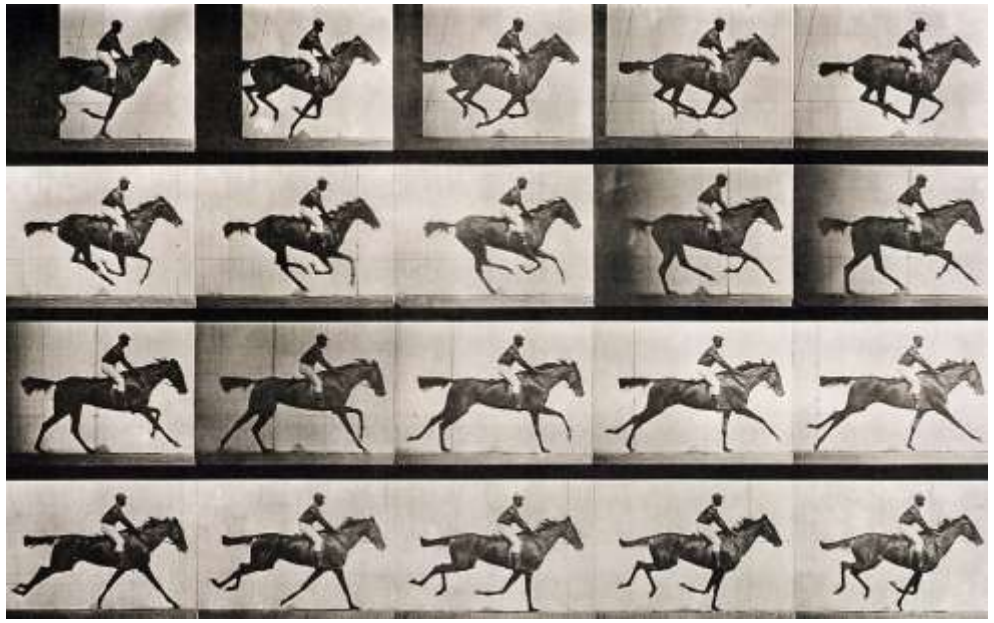
67. АНОНИМ, Јатаган мали у Београду, око 1930. Документација листа Политика

Фото-репортажа настоји да подражава форму филма, али се статичност фотографског записа није могла превазићи поступком имитације континуитета у извештавању.

Фото-журнализам у Србији тог времена углавном је аноним. Поједини новинари, попут **Михајла Петровића** из *Политике*, неретко су илустровали своје текстове фотографијама које су сами снимили. Петровић је од 1929. снимао сва она дешавања на београдским улицама која су најчешће пролазила непримећено. Његову пажњу привлачи народна, популарна култура, сцене вашара и пијаце. Он их бележи непосредно, не залазећи у њихово тумачење, али се у његовом приступу осећа емотиван однос према актерима догађаја. Томе у прилог говори фотографија ***Одмор на улици***, која приказује жену која је у повратку са пијаце заспала на уличном тротоару. Улични продавци и деца у игри такође су били у фокусу Петровићеве камере. Његове радове одликује аутономни ауторски поглед на животну реалност.

61. АЛЕКСАНДАР СИМИЋ, Бензинска пумпа у Београду, 1930. Музеј града Београда

Александар Аца Симић, који је такође радио за *Политику*, снима сцене са београдских улица на емотиван начин и са смислом за ефекат изненађења. Такође, фотографише пијаце и вашаре, али и купалишта, хиподром итд. Живот у граду бележи као динамично кретање и увек издваја неку карактеристичну ситуацију. Његове фотографије Теразија, данашњег Трга Републике и **бензинске пумпе** код зграде Скупштине јесу драгоцена документарна сведочанства о Београду тог времена.



Фотографија и авангардни покрети

Од караја седамдесетих до почетка деведесетих година 19. века фотографи **Едвард Мајбриџ**, Етјен-Жил Мареј и други врше експерименте у домену фотографског снимања сукцесивних фаза покрета. Те „хронофотографије“ представљале су полазиште у арикулацији кубистичких и футуристичких иновација. Кубистичка пракса декомпоновања еуклидовског простора била је заснована управо на искуствима и ефектима фотографије са мултипликованом експозицијом. Симултаност различитих погледа, као и јукстапозиција форми својствени кубизму, потичу од фотографске слике у којој је први пут остварена таква симултана перцепција, а у којој је целовит доживљај опажања фрагментован. Истовремено, кубистичке идеје о декомпоновању простора и његовој траспозицији у „полидимензионалан ментални простор“ помоћу умножавања тачке посматрања, подстакле су фотографе на истраживања у том смеру. За футуристе, попут **Антонија Брагаље**, фотографија је самосталан и равноправан уметнички медиј, који нуди нове могућности у интерпретацији симултаности покрета. Инспирисани овим решењима, фотографи трагају за новим ефектима **двоструке** или **мултипликоване експозиције**.

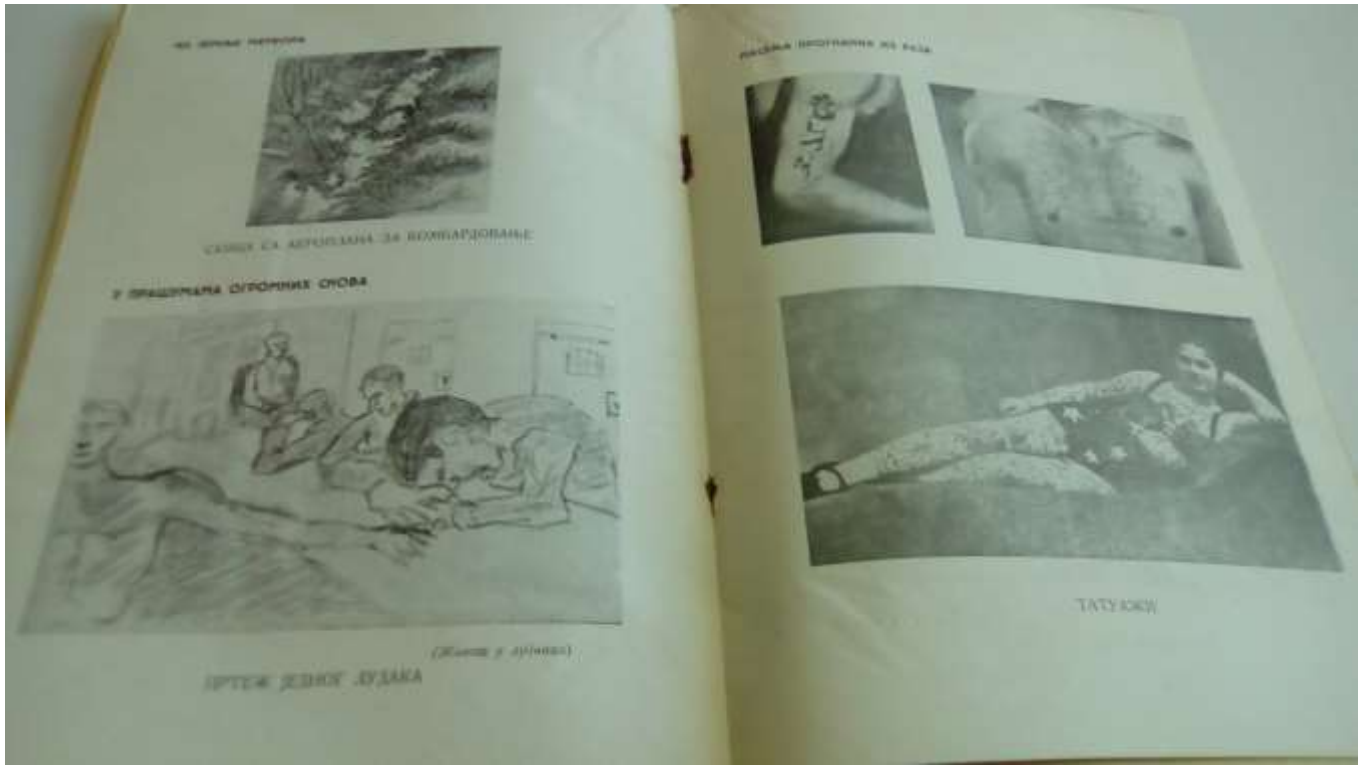
У српској фотографији с почетка 20. века не постоји шире интересовање за симултано представљање објекта. Ма колико скроман и недоречен у поређењу са решењима европске кубистичке и футуристичке фотографије, вредан је помена двојни портрет Даринке и Гите Нушић (1910) **Милана Јовановића**. Настојећи да истакне сличност између лика мајке и ћерке, он је оба лика поставио један уз други на начин који ствара илузију удвајања једне исте форме. Иако у овом случају није коришћен поступак дупле експозиције, крајњи резултат је сличан.

На фотографском портрету глумца Лазе Лазаревића (1911) **Адам Ћирић-Ердоглија** је централном приказу лика додао анфас представе истог лица са обе стране. Симултано представљање различитих изгледа истог лика у овом случају постигнуто је поступком **монтаже**. Три засебна погледа обједињена су у целину накнадно, тек у структури фотографске слике.

- Поступак монтаже применио је и **Павле Предраговић** приликом реализације двојног портрета Момчила и Живорада Настасијевића. Два засебно снимљена портрета браће Настасијевић накнадно су монтирана у једну фотографску слику, при чему је инсистирано на понављању, удвајању лица у профилу.
- Године 1910. и **Михаило Терзибашић** конструише удвојени фотографски портрет своје супруге. То је фантастична, магична представа у којој жена држи у руци, попут маске, своју властиту главу.

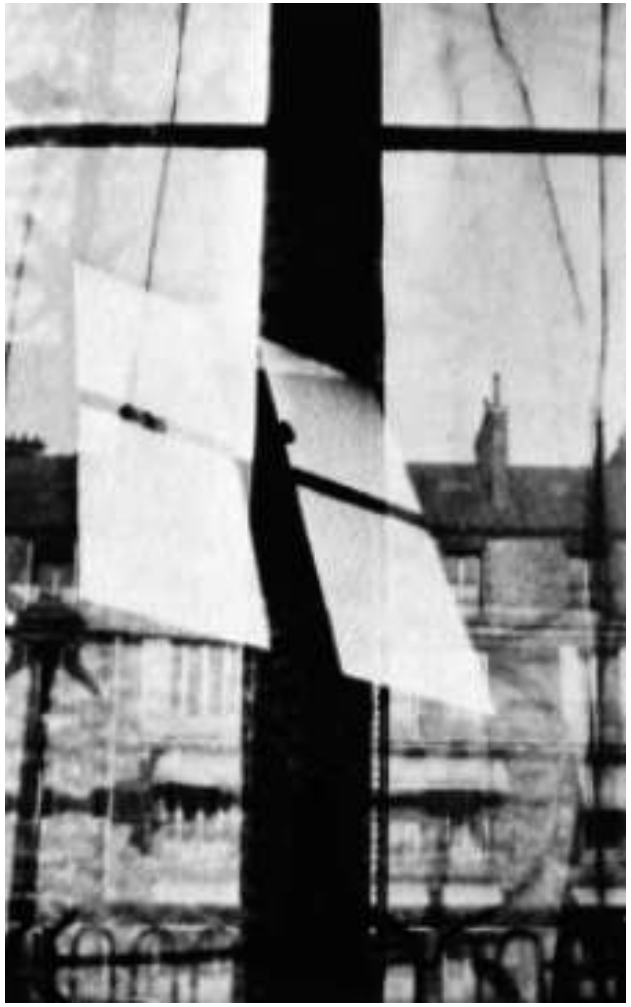
- **Колаж** и **монтажу** фотографија је практиковала већ током првих деценија постојања у 19. веку. Ови поступци реактуелизовани су двадесетих година у надреализму. Фотографски снимак најчешће је био комбинован са исечцима из новинске штампе, фрагментима чипке и другим објектима.
- Могућност да се исечци фотографских слика користе у конструкцији нове, аутономне композиције погодовала је провокативном духу дадаизма. Поступак **фото-монтаже** први пут се среће у радовима експонената берлинске даде, а касније га практикују и припадници Баухауса и руског конструктивизма.
- На страницама Мићићевог часописа *Зенит* фотографија се углавном користи као документарно средство, само изузетно као илустрација текстуалног прилога. У *Манифесту зенитизма* (1921) објављен је фотографски портрет **Љубомира Мићића**, снимљен у експресионистичкој светло-тамној атмосфери професионалног атељеа. Објављена у едицији Библиотека *Зенит*, **Голова збирка песама *Париз гори*** (1921) садржи фотографију Ајфелове куле. У Мићићевој књизи *Кола за спасавање* (1922) фотографије машине и кино-пројектора служе као илустрација текста. У оквиру зенитистичког дискурса разгледнице и фотографије коришћене су углавном као посредни медиј у преношењу порука других уметничких структура: текста, ликовних дела и интервенција уметника, а не као аутономна уметничка дела.
- Тек у публикацијама надреалистичког покрета фотографија је добила статус аутономног уметничког дела и посве другачије значење.

- Као и други авангардни покрети надреализам се, према првом *Манифесту надреализма* (1924) Андреа Бретона, залагао не само за нову уметничку технику и методологију изградње уметничког дела, већ и за посве другачију стварност и нови однос према свету.
- У развоју београдског надреализма од посебне важности били су часописи: *Путеви* (1922), *Сведочанства* (1924/25), *Немогуће* (1930) и *Надреализам данас и овде* (1931). У време објављивања часописа *Сведочанства*, група београдских књижевника на челу са Марком Ристићем, приближава се надреализму и успоставља прве контакте са носиоцима француског покрета, па су у поменутом гласилу објављени надреалистички визуелни експерименти.
- У периоду 1920–1930, српска надреслистичка фотографија дошла је до нових открића и изузетно важних остварења захваљујући првенствено експериментима Николе Вуча, Стевана Живадиновића *alias* Вана Бора и Душана Матића.



У броју 7 часописа *Сведочанства* (1925) репродуковане су три фотографије непознатог аутора са мотивом тетоважа: две приказују делове мушког тела који носе примитивно стилизоване цртеже, а трећа представља девојку која лежи у пози одалиске, одевену у танки трико који дезеном симулира тетоважу. И док прве две фотографије имају вредност документа, јер бележе стварно постојање цртежа на телу, трећа је лажни документ и визуелни израз надреалистички конципиране и изведене замисли. Она заправо проблематизује основне принципе документарног представљања стварности путем фотографије.

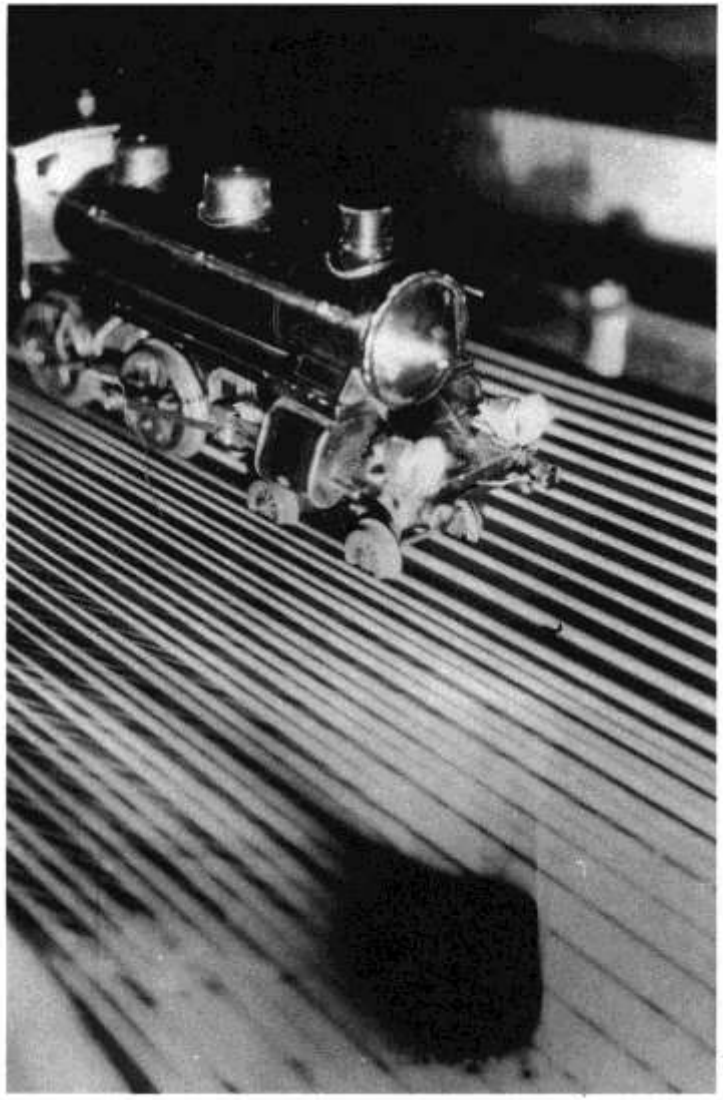
За навике српске грађанске средине фотографија полунаге девојке „истетовираног тела“ била је једнако провокативна као и Ман Рејеви радови, који демонстрирају поступак којим се слике из снова реализују у медију фотографије.



У албуму фотографија **Николе Вуча** из 1926. налази се дело ***Кров над прозором*** инспирисано истоименом поемом Александра Вуча. И друга дела надреалистичких песника, била су тема Вучових фотографија. У почетку (1926–1929), Вучо се у фотографским радовима ослањао на литерарни предложак, који је преводио у структуру фотографске слике.

Уместо класичне надреалистичке методе јукстапозиционирања објеката из различитих контекста у оквиру нове пластичке целине, Вучо користи поступак дупле експозиције и, тако, доводи у везу различите нивое реалности. У двоструко експонираној фотографији *Кров над прозором*, он је преко основног погледа кроз прозор париске собе, увео у структуру фотографске слике још један поглед на кров. Исти поступак применио је у снимцима *Ајфелове куле* и портрету *Бетовен I* и *II*, којим ефектно реализује идеју метаморфозе. Касније, Вучо у реализацији фотографске слике примењује другачији поступак – драстично сечење кадра.

Фотографишући шаку изнад упаљене свеће, случајно остављене предмете (***Без назива***, 1929) и осветљене лампом, део лустера и главе или лице у крупном кадру (***Јелка Вучо***, 1930), он је градио нову, фрагментовану слику света и деконструисао конвенционално конципиране представе реалности. Тај истргнути сегмент, издвојена секвенца континуираног опажања стварности, представљала је особен знак у структури Вучове фотографске слике.



71. НИКОЛА ВУЧО,
Златни пресек обмане, 1930.
Музеј примењене уметности

Из овог посебног односа надреалистичке фотографије према стварности, где јој је било дозвољено да удваја, удвостручује слике реалности, да их исеца до крајњих граница препознатљивости, произашла је специфична естетика.

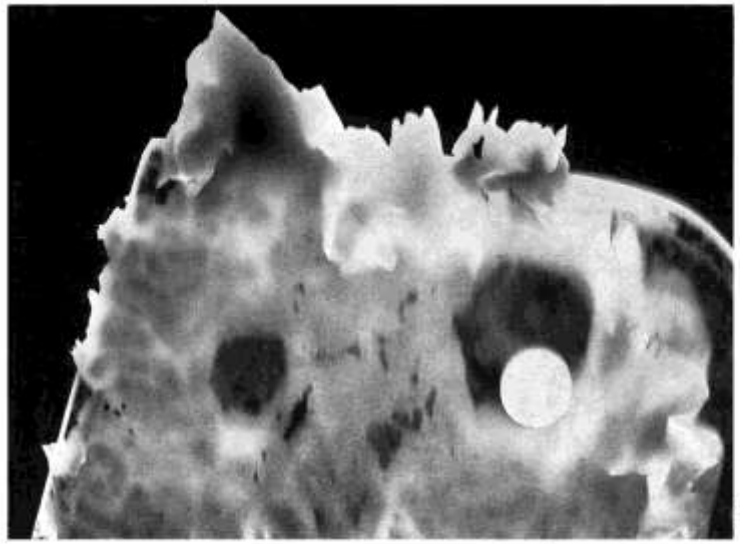
То је тзв. „конвулзивна лепота“, категорија коју је Бретон покушао да уведе као константу у стилски и медијски хетероген надреалистчки дискурс. Када Вучо фотографише кристале лустера у неколико варијанти или када Бор прави фотограме са комадићима стакла и коцкицама шећера, они заправо следе линију надреалистичке фотографије која негује чисто фотографске поступке (Ман Реј, Брасаи, Бофар), а не ону у којој се практикује монтажа и други поступци манипулације (Белмер, Магрит, Ибак).

Вучо је применио метод двоструке слике у програмском делу српске надреалистичке фотографије ***Задржано бекство надстварности*** (1930). Репродукована на насловној страни алманаха *Немогуће*, ова фотографија је непосредно везана за сам назив гласила. Бележећи „надстварност у бекству“ Вучо је дошао до фотографије врло сложеног значења. Управо тај контраст између вишеслојне семантике и чистоте у изградњи слике јесте разлог отежаног препознавања поступка. На фотографији је приказана девојка која обема рукама држи главу. Иза ње је је једноставна, равна и бела позадина платна. Међутим, њена глава је уместо лицем, потиљком окренута посматрачу, а наизглед неутрална позадина је посредством снажних контраста светла и сенке, као и дубоким сенкама у доњем десном углу трансформисана у нестваран призор. Мотив жене је у овом загонетном Вучовом делу добио обележје фантома. Проблем двоструке слике Вучо је решавао не само у тематском, већ и у структуралном слоју. Мотив двоструке слике интерпретирао је као „слику у огледалу“ или „слику у слици“.

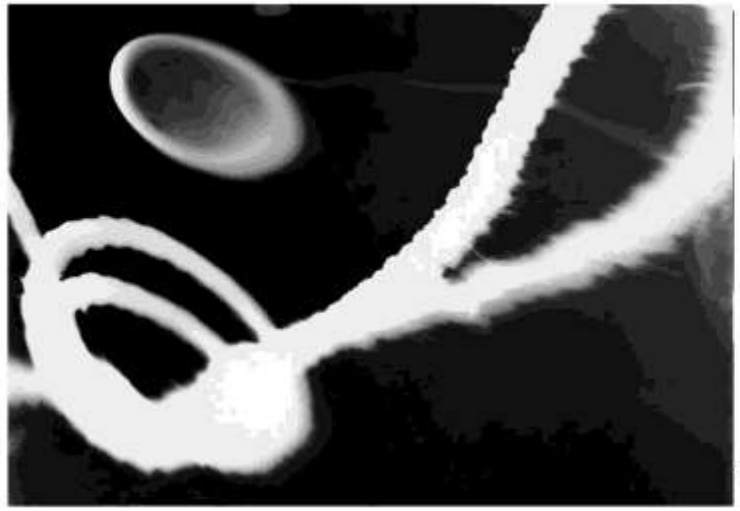
Код Вуча, као и других надреалиста, „двострукост“ (било као двострука експозиција, било као двострука слика) се огледа првенствено у значењској функцији, а не у стилској. Године 1930. Вучо је снимио две фотографије које указују на свест о дадаистичкој деконструкцији конвенционалног објекта. Комбиновањем различитих предмета: бицикл, ужад, одећа, конструисана је једна квазифигура бициклисте, која је постављена на стрмо степениште. Овај својеврсни редимејд фотографисан је из два различита угла, а те фотографије су једино сведочанство о том надреалистичком објекту. Та акција и уметнички чин сведоче о ширини надреалистичког експеримента у Београду.

Надреализам је практиковао и технику **фотограма**, коју је открио Ман Реј 1921. То су слике настале директним експонирањем предмета постављених на папирну подлогу осетљиву на светлост. Одабрани предмети репродукују се у фотограмима као светле силуете на тамној позадини. У суштини, фотограм негира један од основних принципа фотографског медија, а то је принцип мултипликације или масовне израде позитивних отисака.

Фотограм је нудио решење за проблем представљања реалних објеката на начин који омогућава њихово превођење у другу стварност, надреалност. Предмет је у фотограму сведен на знак или траг надстварности. **Марко Ристић** и Ване Бор су своје фотографске експерименте започели **1928**. управо у техници фотограма. Ристићев фотограм гради својеврсну „квазикинематографску атмосферу“ увођењем сасвим неоштрог женског портрета или аутопортрета у фотограм.



69. ВАНЕ ЖИВАДИНОВИЋ БОР, Фотограм, 1930. Часопис Немогуће



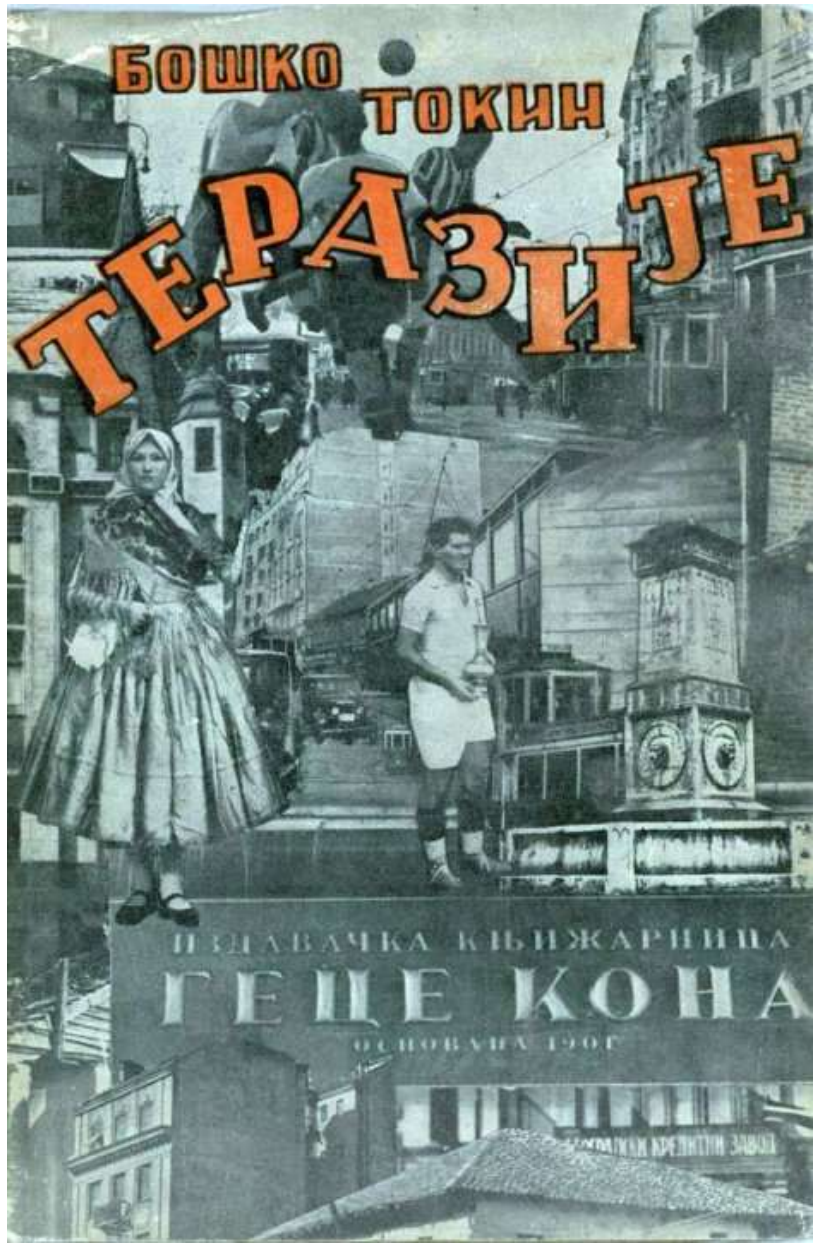
70. ВАНЕ ЖИВАДИНОВИЋ БОР, Фотограм, 1930. Часопис Немогуће

У Боровим фотограмима се појављују искључиво предмети (најчешће фрагменти разбијеног стакла или коцке шећера), мање или више препознатљиви, који су врло пажљиво и смишљено компоновани. Таквим поступком Бор је у техничкој слици пренебрегао један од основних принципа надерализма – аутоматизам.

- У последњој фази развоја српског надреализма, која је протекла у знаку часописа *Надреализам данас и овде* (1931), долази до идеолошког заокрета и друштвено ангажованог става носилаца, који су следили Бретонове инструкције изречене у *Другом манифесту надреализма* (1929). Ова идеолошка промена евидентна и у београдском покрету, изазвала је жустре полемике нарочито после објављивања *Анти-зида* 1932. Тај идејни заокрет манифестовао се у левичарским идејама и уметничкој пракси носилаца.
- Објављујући у другом броју часописа *Надреализам данас и овде* фотографију руског конструктивизма *Скидање крстова са Кремља*, а у наредним бројевима још две фотографије: *Деца сама за машином* и *Машта у служби пропаганде* под заједничким насловом „Надреалистички елементи у модерном друштвеном животу“, београдски надреалисти покушавају да опредељивањем за исте узоре у уметности убеде неповерљиву левицу у оданост револуцији и идејама марксизма-лењинизма. Најзад, прихватајући поступак **фото-монтаже** као моћног средства визуелног и идејног утицаја на јавност, надреалистички покрет се нашао на истим идејним позицијама као и социјално ангажована уметност.

Фотографија ***Пред једним зидом***, коју је снимио београдски фото-репортрер **Рака Рубен**, била је објављена у последњем броју часописа *Надреализам данас и овде*. То је фотографија оронулог зида, која је била подлога за самостална истраживања и индивидуалне асоцијације. У поднаслову, акција је означена као „симулација паранојачног делиријума интерпретације“. Према Ристићевом објашњењу, површина старог испуцалог зида требало је да подстакне посматрача да пробуди слике своје маште. Иако је овај метод подсећао на Леонардов захтев упућен сликару да посматра мрље на старим зидовима, које „покрећу ум на нова открића“, разлика је у томе што су надреалисти били упућени да гледају у фотографију оронулог зида, а не прави зид. Тако је овај нови медиј репрезентовања стварности у надреализму добио улогу посредника између света реалности и света имагинације.

Фото-монтаже **Душана Матића** за књижевно дело Александра Вуча ***Подвизи дружине 'Пет петлића'*** (1933), визуелно су најузбудљивији и инајинвентивнији колажни радови четврте деценије. Авантуристичко штиво намењено деци подстакло је Матића да у игри, мешајући сан и јаву, креира „маказама које цртају“ дела која је назвао „лепак-сликама“. Да се изгради парадокс, да се „задржи бекство надстварности“, основни је принцип надреализма, којем је фото-монтажа могла да одговори до извесне мере. Надреалисти користе колажно-монтажне поступке да би остварили комуникацију са светом, а њихов став према њему обележен је хумором и иронијом.



Употреба поступка фото-монтаже у српској фотографији поклапа се са појавом лево оријентисане књижевности крајем треће деценије. Тада су браћа Бихали Мерин основали издавачко предузеће „Нолит“ у Београду, а на насловним страницама тих издања први пут су током тридесетих година коришћене фото-монтаже **Павла Бихали Мерина**. Оне су компоноване од неколико исечака који су градили нову визуелну структуру, која је преносила јасну и лако читљиву основну поруку књижевног дела. Иако се у основи радова Павла Бихалија налази лево оријентисани друштвени ангажман, он није јасно артикулисан нити испољен на револуционаран начин у структури дела. Линију поштовања литерарног предлошка следили су и други аутори, попут **Михаила С. Петрова** и **Бошка Токина**, када су радили насловне странице за књиге *Београд пре сто година* (1930) и ***Теразије*** (1932). И у овим примерима фото-монтаже примењен је најједноставнији поступак: исечени делови фотографија били су прекомпоновани у нову структуру, а затим поново фотографисани. То је поступак који берлински дадаисти почетком двадесетих користе за дизајнирање омота књига, али и за политичку сатиру у дневним листовима и периодици. Примери српске фото-монтаже, углавном не достижу дадаистичке домете и остају на нивоу илустрације.