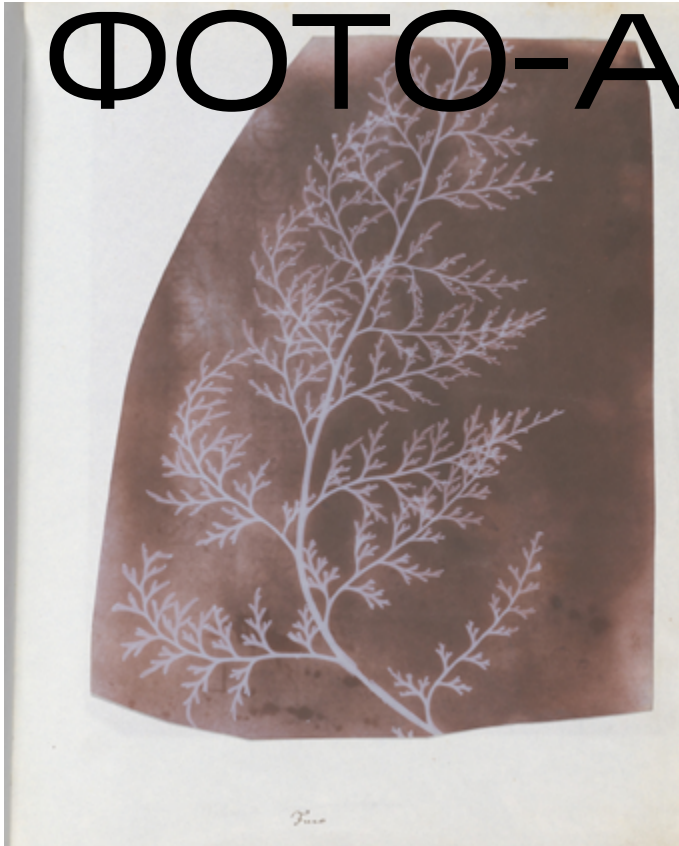


ФОТОГРАФИЈА БЕЗ ФОТО-АПАРАТА



Јелена
Матић

Вилијам Хенри Фокс Талбот,
Фотогенични цртеж, 1839.

Фотографија без фото-апарата или фотограм код Ласла Мохоли-Нађа (László Moholy-Nagy) и рејограф или рејограм код Ман Реја (Man Ray), настаје излагањем светлу једног или више предмета различитог материјала и прозирности који су постављени на површину фотографског папира или позитива. Након осветљавања, позитив се развија као и у случају аналогне фотографије. За разлику од аналогне фотографије која се захваљујући филму или негативу може изнова репродуковати, још више дигиталне која нам нуди безграничне могућности, фотограм или рејограф је уникат. У његовој изради нестaje филм или меморијска картица па самим тиме и могућност репродукције. Постоји само лист фотографског папира и сваки покушај да се створе два готово идентична фотограма је практично узалудан.

Иако се фотографија без фото-апарата повезује са авангардним покретима између два светска рата, дада, надреализам, конструктивизам и баухаус су је само популарисали. Фотографија без фото-апарата је једна од најстаријих фотографских техника и настала је у 19. веку највише захваљујући шкотском научнику и фотографу Вилијаму Хенрију Фоксу Талботу (William Henry Fox Talbot). Званична година настанка фотографије је 1839. када је математичар и физичар Франсоа Араго (François Arago) у Паризу

на заједничкој седници Академије лепих уметности и Академије наука представио дагеротипију¹ широј јавности. Исте године шкотски научник Вилијам Хенри Фокс Талбот је обавестио Краљевско друштво у Лондону (Royal Society London) о свом проналаску – фотогеничним цртежима. Цртежи су настали тако што је Талбот користио папир који је потапао у раствор кухињске соли, сушио га и поново потапао у раствор сребро-нитрата. На њега је потом отискивао лишће, друге делове биљака и чипке. Сlike добијене на овај начин или фотогенични цртежи нису ништа друго до претече фотографије без фото-апарата. Врло брзо, а и како би забележио праву слику из природе, Талбот је почео да користи овакав папир у камери опскури. Тај поступак је назвао талботипија или калотипија. Током четврте и пете деценије 19. века, ботаничарка Ана Аткинс (Anna Atkins) је користила сличан метод као и Вилијам Хенри Фокс Талбот, само у техници цијанотипије. Резултат тога је серија фотографија без фото-апарата рађених искључиво у научне сврхе и са приказима биљака, највише алги и папрати. Неке од ових радова Аткинс

¹ Дагеротипија се сматра првом званичном и комерцијалном фотографском техником. Открио ју је сликар и фотограф Луј-Жак-Манде Дареп (Louis-Jacques-Mandé Daguerre). (Rosenblum 2008: 194-195).

Ана Аткинс, *Ptilota plumosa*, 1853, из књиге
Цијаношпийска импресија



је објавила у књизи из три дела *Фотографије британских али: Цијаношпийска импресија* (Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions, 1843–1853).

Деценијама касније, авангардни покрети дада, надреализам и конструктивизам видели су у фотографији одлично средство за пропагирање својих ставова и идеја. Уметници авангарде нису више желели да фотографијом подражавају свет који их окружује, већ су желели да експериментишу, да руше, деформишу, истражују нове облике и форме. Са деструкцијом фотографије, односно њене миметичке природе дошло је до употребе фотограма, фото-монтаже, фото-колажа, соларизације и многих других до тада атипичних фотографских техника. Дада је основана током Првог светског рата у Цириху 1916. године у кафеу „Кабаре Волтер“ од стране младих песника, писаца и уметника. Група је протестовала против рата, традиције и устаљених норми и правила у уметности, а подржавала је ирационално, интуицију, нове облике и приступе. После Првог светског рата дада је наставила да живи и шири идеје кроз париску, келнску, берлинску, хановерску, барселонску и њујоршку даду. Главни фотограф даде и надреализма Ман Реј је почетком друге деценије 20. века урадио неке од својих првих фотографија без фото-апарата или рејографе са различитим предметима (чаша, стакло, дугмад, кључеви, коцкице са словима, пиштољ и др.). Изложени светлу, већина њих је изгубила свој идентитет и постала ништа друго до обрис и светлосна шара. Управо се за такву деструкцију слике дада од самог почетка и залагала. Већину предмета Ман Реј је стављао на папир

спонтано, понекад је пуштао да они слободно падну. Другим речима, његови рејографи су настајали по дадаистичком правилу „закон случаја“ који ће бити присутан и у надреализму. Почетком 1922. година, песник и један од кључних оснивача даде у Цириху Тристан Цара (Tristan Tzara) је објавио дванаест рејографа у свом делу *Укусна поља* (Champs délicieux). Код појединих рејографа објављених у овој књизи, појављују се одређени елементи као што су чипка, дим, рука, сенке главе, који су карактеристични и за иконографију надреализма.

Сликар и један од чланова Даде у Цириху, Кристијан Шад (Christian Schad) је такође изводио сличне експерименте познате под називом шадографи. Име потиче од немачке речи *schaden* што у преводу значи оштећено. Процес израде је био мало другачији од рејографа или фотограма у том смислу што је Шад користио углавном непровидне предмете и природно светло, док су Ман Реј или Ласло Мохоли-Нађ као и други користили вештачко осветљење у мрачној комори. Код шадографа између црних и белих површина нема прелазних тоналитета што није случај код рејографа и још више код фотограма Ласла Мохоли-Нађа.

Две године након изласка књиге Тристана Цара са рејографима Ман Реја у париском часопису *Litterature*, француски писац и песник Андре Бретон (André Breton) је објавио први *Манифест надреализма* (Le Manifeste du surréalisme, 1924.) у којем овај покрет дефинисао као чист психички аутоматизам којим се жели изразити, усмено, писмено, и на многе друге начине стварно функционисање мисли. Рејографи из Ман Рејеве надреалистичке фазе су настали у циљу истраживања снова, подсвесног, потиснутих жеља и фантазија. Иако су настали истом техником, између фотограма Ласла Мохоли-Нађа и рејографа Ман Реја постоје битне разлике у самом приступу. Изради фотограма у случају Мохоли-Нађа предходила је анализа сваког одабраног предмета који ће бити стављен на папир, као и веома пажљиво компоновање истих. Другим речима, код њега је све било прорачунато и ништа није било препуштено случају. Код фотограма композиција је складна, а и скала сивила је већа него код већине рејографа. По Ласлу Мохоли-Нађу у фотографији су најважнији били перцепција, светлост, форма и композиција. Исто је третирао и фотограм. Већина његових фотограма је настала у време када је предавао у школи Баухаус. Иако су централно место у школи заузимали архитектура и дизајн намештаја, и фотографија је с типографијом, сликарством и графиком била незаобилазна у едукацији и пракси. У истраживању модерних графичких решења у дизајну плаката или насловних страница часописа и књига Ласло Мохоли-Нађ је највише експериментисао управо са фотографијом без фото-апарата и фото-монтажама.



Ласло Мохоли-Нађ,
Фотофрам, 1925.

Донекле близак Ласлу Мохоли-Нађу у третману фотограма био је руски уметник и један од водећих припадника конструктивизма Ел Лисицки (El Lissitzky). У време рада школе Баухаус и објављивања Бретоновог *Првог манифеста надреализма* у Совјетском Савезу након Октобарске револуције, уметници су помоћу фотографије, типографије, цртежа, монтаже, филма, геометријских облика и форми обликовали ново друштво, културу и уметност. Године 1924. Ел Лисицки је урадио серију фотограма, такозване композиције на којима се поред чипки, налазе и предмети за свакодневну употребу (кљешта, чаше, виљушка). Исте године је урадио и фотограм у рекламне сврхе за произвођача мастила „Пеликан“.

Након доласка нацистичке партије на власт Ласло Мохоли-Нађ одлази из Немачке најпре у Енглеску, а затим 1937. године у Сједињене Америчке Државе и у Чикагу отвара школу по узору на Баухаус, под називом Нови Баухаус (New Bauhaus). Утицаји његових експеримената са фотографијом, а пре свега са фотограмима, видљиви су у радовима Мирона Козмана (Мирон Козман), и код још једног досељеника Ђерђа Кепеша (György Kepes) који је у Америку емигрирао из Будимпеште. Његови рани фотограми садрже облике из природе и настали су Будимпешти. Рад је наставио у Берлину где је кренуо да сарађује са Мохоли-Нађом, а затим у Америци. Утицај који је Мохоли-Нађ извршио на Кепеша се највише види у касним фотограмима у којима су примарни складна композиција, светлост и форма. Форме које је Ђерђ Кепеш користио у овим каснијим фотограмима нису били само из света природе попут лишћа или каменчића, већ и из геометрије, индустрије или свакидашњег окружења. Оно што је такође карактеристика појединих фотограма из ове

фазе је што је Кепеш укључивао и типографију.

Поред наведених уметника, у периоду између два светска рата, техника фотографије без фото-апарата присутна је у раду немачког фотографа Хајнца Хајека-Халкеа (Heinz Hajek-Halke) који је наставио да ради фотограме и после Другог светског рата, као и чешких фотографа Јаромира Функеа (Jaromir Funke) и Јарослава Рослера (Jaroslav Rossler).

Током друге половине двадесетих година 20. века идеје и ставови надреализма су дошли и у Србију, углавном преко часописа и других публикација, а највише захваљујући нашим уметницима Николи Вучу, Ванету Бору и Марку Ристићу који су боравили у Паризу у време појаве надреализма и долазили у контакт са неким од чланова овог покрета. Уметнички рад су наставили по доласку у Србију у техникама фото-монтаже, преклапања негатива и фотограма. Већина тих радова је објављена у надреалистичком алманаху *Немогуће* (L'impossible) 1930. године. Неки од њих су: *Ми немамо кога да убеђујемо*, *Задржано бекство нагдстварности*, *Љускари на њрсима*, *Зиг аиносцицизма*, као и фотограми Марка Ристића, пре свега Ванета Бора међу којима је кључни *Фотофрам са разбијеном флашом*. Ни један од поменутих радова не представља илустрацију текстова објављених у алманаху, већ дело за себе. Другим речима, све фотографије укључујући и фотограме, представљају визуелни манифест надреализма.

До ревитализације фотографије без фото-апарата после Другог светског рата долази у Немачкој са фотографом, професором Оттом Штајнертом (Otto Steinert) уједно и једним од оснивача групе „Фотоформ“ („Fotoform“). Група је основана у Сарбрикену због незадовољства тада младих фотографа устаљеним нормама и схватањима. Једна од главних карактеристика групе била је употреба авангардних фотографских техника. И поред великог утицаја који су Ото Штајнер и „Фотоформ“ извршили на генерације младих фотографа највећи број фотограма је урадио Флорис Најсус (Floris Neüss) током шесте и седме деценије 20. века. За разлику од Ласла Мохоли-Нађа или Ман Реја на чијим фотограмима су присутни само одређени делови тела попут руке или главе, ффотограми Флориса Најсуса су великих димензија и приказују целе људске фигуре. Седамдесетих година Најсус је урадио серију фотограма са актовима познатију као нудограми.

У Србији ситуација је била мало другачија. Након надреалистичког покрета прошло је више деценија када се фотографија без фото-апарата вратила на нашу фотографско-уметничку сцену, највише захваљујући Миодрагу Ђорђевићу и Мир-

Ласло Мохоли-Нађ,
Фотоофрам, 1926.



ку Ловрићу. Поред колажа, продужених експозиција и преклапања негатива, Миодраг Ђорђевић је урадио више радова или светлосних експеримената на фото-папиру познатијих под називом *Луминокинези*. Приказао их је на изложби истоименог назива у Салону Музеја савремене уметности у Београду 1978. године, а две године касније и у Загребу. Поменути циклус представља радове различитог формата реализоване деловањем или померањем снопа светлости на фотографски папир. Као резултат тога настале фотограме карактеришу јаки контрасти црних и белих површина на којима нема предмета и њихових обриси. Светлост, покрет и апстракција су доминантни..

За разлику од Миодрага Ђорђевића, Мирко Ловрић је радио фотограме током последњих деценија свог живота и рада. Реч је о радовима који се крећу од веома једноставних до веома сложених композиција у којима је уметник сажео идеју, експеримент, апстракцију, светлост, форму и ликовност. Можда је највише од свега сажео своје истраживање света и природе самог фотографског медија. Анализу је започео у фотограмима са природом где је трансформисао биљке и траве у веома суптилне и динамичне композиције. Наставио је са радовима које је посветио конструктивизму и творцу прве штампарске машине Јохану Гутенбергу (Johannes Gutenberg). Нека поетичност присутна у фотограмима са биљкама, у овим радовим готово да је нестала. Природа је уступила место техничко-технолошком свету, свакидашњим предметима и геометрији. Својим различитим облицима и транспарентношћу, у

контакту са светлом, предмети су створили хаотичније и динамичније односе веома оштрих линија и облика квадрата, троуглова, пирамида или кругова. Типографија у овим радовима игра такође важну улогу, а у серији *Гушенибер* из 2007. године са листовима новина она практично и доминира простором слике.

Од последње деценије 20. века до данас црно-бели и све присутнији колор фотограми представљају незаобилазни део рада многих уметника интернационалне сцене међу којима су: Лиз Нилсен (Lis Nielsen), Џејмс Велинг (James Welling), Том Фелс (Tom Fels), Томас Руф (Thomas Ruff), Емил Сато (Emil Sato), Мика Хори (Mika Horie), Тенеш Вебер (Tenesh Webber), Брајан Баклеј (Brian Bucley).

Литература:

Rosenblum N. 2007

A World History of Photography, New York, London, Paris: Abbeville Press

Ђорђевић, М. 1991

Фотографија код Срба 1839-1989,

Београд: Српска академија наука и уметности.

(Ђорђевић, М, 1991, *Fotografija kod Srba 1839-1989*, Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti.)

Тодић, М. 2002

НЕМОГУЋЕ. Уметности нагреализма,

Београд: Музеј примењене уметности.

(Тодић, М, 2002, *NEMOGUĆE. Umetnost nadrealizma*, Beograd: Muzej primenjene umetnosti.)