

oto
bihalji-merin

optika
umetnosti
i
umetnost
optike

šta je čovek?

Odgovor na pitanje šta je čovek uvek će se u ogledalu svesti prikazati kao puki pokušaj pitača da optički obuhvati sebe u svom duhovnom biću, u svojoj povezanosti sa stvarnošću i sa zamisljima postojanja. Beskrajno mnogo činjenica i situacija ljudskog bića možemo mi da naređamo jedne kraj drugih. Nešto konačno mi ne znamo. Jer ni sam čovek na različitim stupnjevima svog života i razvoja nije nešto konačno. Mi vidimo biće čovekovo u slici njegovog lika i kao izraz njegove prirode. Mi vidimo njegov uporni i nesigurni pokušaj da se na dugom putu, krenuvši iz životinjskih ishodišta, padajući i stalno vučen unazad atavističkim nagonima, pod teretom slobode da bira i odlučuje, nekako približi slici koju je zamislio o samom sebi.

Može li fotografska kamera pomoći da se iznesu na videlo strukture ljudskog društva, njegovi sukobi, njegove protivrečnosti, njegovi oblici postvarenja i otuđenja?

I izložba Svetske fotografije* može samo fragmentarno da nam kaže nešto o tome šta je čovek postigao svojim stvaralačkim radom, tehničkim i umetničkim tvorevinama koje je saznao, nagomilavanjem znanja i savlađivanjem prirode. Čitavi nizovi knjiga iz oblasti antropologije, sociologije, filozofije i psihologije ne bi bili dovoljni da iscrpno odgovore na pitanje: Šta je čovek? Pa ipak, 555 fotografija ove velike izložbe daju dragocena ukazivanja koja podstiču na razmišljanje o ovoj temi.

»Čovek«, kaže Sartr, »nije ništa drugo do ono što sâm načini od sebe.« O mnoštvu njegovih mogućnosti, o njegovim projekcijama sebe, njegovim promašajima i uvek novim pokušajima govori ova izložba.

Čovekov svet, kako ga ova izložba fotografije prikazuje objektivnim sredstvom fotografskog objektiva, nije idiličan. Jesu li za to krivi objektivni? Subjektivni rakurs tih objektivna? Subjektivni izbor slika koji je žiri izvršio? Ili je kriva stvarnost ovog sveta?

Slikarstvo živi već više od petnaest hiljada godina, fotografija jedva nešto duže od one stogodišnje žene iz ribarskog sela Kadakez sa Kosta-Brave koju je snimio Karl Nesjar. Sa njenog naboranog, uštvavljenog lica gledaju tamne oči kao kapije koje vode u beskraj. Sto godina, sto ogledala na putevima vremena. Zar značaj fotografije nije neverovatno porastao u ovom kratkom vremenskom rasponu njenog postojanja? Mogućnost da se vidi i biva viđen, da se postane objekt vidljivog, od ogromne je važnosti za saznavanje bića. Od samog

*

Ovaj esej Ota Bihalji-Merina, pisan u povodu Svjetske izložbe fotografije, objavljen je prvi put na njemačkom jeziku u knjizi Karla Paweka: Panoptikum oder Wirklichkeit, Hamburg 1965.

početka svog svesnog postojanja hteo je čovek da zadrži, da fiksira sliku sebe i svoje okoline; da svojoj prolaznosti podari trajnost. Fotografija je pogled koji se ukočio i postao trajan, taj pogled može da otkriva, da se otvori spoznaji, ali i da iskrivljuje i da bude neiskren. Možda bi Kurosava, reditelj filma »Rašomon«, rekao: različita stanovišta sa kojih se gleda isti objekt kružeći oko njega dovede do različitih rezultata. Postoje li norme za saznavanje istine? Optički mehanički pogled fotografije sličan je industrijski provedenom masovnom gledanju. Apsurdno umnožen broj ljudi sa kamerama, na svečanoj tribini, koje pokazuje Maks Jakobi, može da posluži kao primer za to. Svet je okružen ovim milionima svetlucavih, radoznalih, nametljivih očiju kamere. Ostavljen njima na milost i nemilost. Oštro izbrušena optika kamere prodire kroz kožu i fasadu egzistencije, ostajući pri tom uvek u granicama stvarnoga. Ta stvarnost može da bude široko razapeta, da postane prozračna. Ići iznad i ispod toga značilo bi: oblikovati ne prema prirodi nego kao priroda. Princip fotografije uvek ostaje fakticitet.

Fotografi iz mnogih zemalja dokumentovali su na ovoj izložbi simultano, u sebi protivrečno jedinstvo porodice Čovek. Iza ograda ekstremnih društvenih suprotnosti, koje kamera ističe, fiksiraju se i podložnost bolesti, blizina smrti i uporna volja života, kao zajednačka crta. Mnoštvo slika-testova, potresnih, poetskih, agresivnih i uzbudljivih tekstura egzistencije: probna uzbuna za atomski napad u koledžu u Berbanku; devojke iz plemena Maja pred kosturom plemenskog poglavice u Antičkom muzeju u Gvatemala-Sitiju; vatikanski koncil u crkvi sv. Petra u Rimu; Karlhajnc Štokhauzen izvodi elektronsku kompoziciju; buharski Jevreji sa Torom-svitkom pri obrednom plesu; dominikanci igraju nogomet u dvorištu samostana San-Domeniko u Bolonji; slušaoci neke diskusije pred Umetničkom akademijom u Parizu; umobolnici slušaju muziku; »šo-gerle« u njujorškom Latinskom kvartu; sahrana deteta u jednom selu Kalabrije. Dolaze iz svih mogućih daljina, te procesije smrti i života. Bujica prolaznosti, bratstvo prijatelja i neprijatelja. Sadašnjost i svudašnjost na ovoj malenoj, tragičnoj i životom ispunjenoj zvezdi koju mi nazivamo svojom Zemljom.

Razume se — priređivači izložbe ponekad su i zamurili i simboličnog sadržaja radi propustili nesavršeni oblik zanatski problematičnog proizvoda. Možda su odbili čak i esnafski besprekorne stvari koje su u pogledu oštine podešavanja kamere, po tonu i skladu kompozicije bolje odgovarale školskim zahtevima. Ali i tu, kao na svakom mestu stvaralačkog traženja, savršenstvo tehnike i virtuoznost rukovanja predstavljaju vrednost samo u službi neke životne poruke.

metamorfoza čovekovog lika u umetnosti

U klasičnoj drevnosti ukorenjena i u toku renesanse dalje razvijana idolatrija čovekovog lika kao slike i prilike božje lišena je svog smisla zahvatom savremenog poznavanja sveta. Misaona svest čovekova prerasla je njegovu dosadašnju zemaljsku sredinu. Sve činjenice i radnje, sve oblasti istraživanja, prostori i vremena postaju gradivo saznanja. Umetnost, koja prednjači u ovom razvoju, više ne može da oblikuje stari antropocentrični svet sa njegovim bog-heroj-čovek-stanovnicima. Druga životna zbivanja, drukčije tajne sklopa materije vezuju njenu pažnju. Gore i dole, spolja i iznutra, sve sami odnosi koordinatnog sistema. Promenljivi kao vreme i prostor.

Slikani portret i figuralna kompozicija kao simbol autonomne ličnosti pripadaju istoriji. Od idola iz ranog kamenog doba do statua-portreta u Rimskom Carstvu, figuralni prikaz služio je vidljivom isticanju nadzemaljske i zemaljske moći. U srednjem veku je predstava prolaznog bila opravdana povezivanjem sa pojmom svetoga. Van-Ajkovi portreti građana, Holbajnovi portreti engleskog plemićkog društva, Rembrantove autobiografske analize duše — sve je to postalo ogledalo ličnosti.

Od sredine devetnaestog veka dagerotip i fotografija odmenjuju slikani portret. Optimalno prilagođen, u izvesnom smislu tipizirani čovek naših dana više ne zadovoljava svoju potrebu za prestižom slikanim portretima i mermernim skulpturama, kako su to gospoda u doba baroka i nekadašnje obrazovano građanstvo običavali. U shvatanju stvarnosti koje se naglo menja figuralna kompozicija i portret tretirani su kao mrtva priroda i pejzaž. Na njima se proverava tanano osećanje i kolorističko doživljavanje umetnika, tako da lice i figura gube značaj. Supstanca oblika se mrví, rastvara na portretima impresionista, a kod van Goga i fovista pretvara se strasnim, samorazaračkim tumačenjem u pozorje duševnog izraza.

Vidovito neurotična transcendencija i halucinatorska snaga zračenja u slikarstvu Džemsa Enzora svedoče o čovekovom samootuđenju. Magična izražajnost Emila Noldea ispunjava ljudske nosioce života iskonskim nagonima. Lica koja slika Oskar Kokoška otkrivaju u svojoj psihičkoj grafologiji unutarnju napetost i pesničku uzbuđenost. Kod Anrija Matisa čovek postaje simbol čistog oblika, povod za harmonično disonantno raščlanjivanje obojenih površina.

Ni prelom koji je zahvatio duboko ne prekida potpuno dosadašnji razvoj, ali menja njegove aspekte. Istorijska supstanca sadržana je u novome i uki-

nuta u isti mah. Umetnikov pogled često je privučen arhaičnim i primitivnim, ali pokušava da kroz tanke slojeve istorijskih naslaga prodre u dubinu vremena. Produhovljena lepota i hijeratična strogost stilizovanja čovekovog lica vezuje se kod Modiglianija za prirodni oblik. Simbolički preinačene glave koje slika Aleksej Javlenski pretvaraju se u geometrijske znake, u ikone svedene do apstraktnog. Medrano-figure Aleksandra Arhipenka deluju kao prvi stupnjevi koji vode ka ljudskim mašinama Fernana Ležea i ka staklastim figurama u trijadskom baletu Oskara Šlemera. Trubadur Đorđa de Kirika jeste pokretan lutak, pevač straha, osame i otuđenosti u jednom već jezivom svetu.

Sudbinski susret tehnike i poezije uobličava se u ljudskim likovima od metala i celuloida koje sazdaje vajar Naum Gabo i u torzima koje od prostornih čelija i šupljih oblika gradi Antoan Pevzner. Pikasovi aperspektivistički ljudski likovi prevazilaze portret pojedinca i postaju šifra za univerzalno. Vajarstvom Žermene Rišije vlada pesnička radost raskrinkavanja čoveka koji je pretrpeo brodolom, koji se drobi i podseća na himeru. Dibifeovi ljudski likovi izrastaju iz bezobličja, samo su još nazvrhlani, gotovo slučajni znaci na ivici ruševnih zidova, siluete jedva još saznatljive ispod strukture lepa.

Nema kraja ovoj galeriji preinačenog prikazivanja ljudskog lika. Jesmo li svedoci jednog modernog ikonoborstva, potiranja čovekove slike, njenog ujednačavanja sa neživim mehanizmima i sa anorganskom materijom? Deformacija i rastvaranje čovekove slike u modernoj umetnosti, kubiističko razlaganje, nadrealističko otkrivanje, preinačavanje u likovne znake i materiju — to su primeri duboke krize u kojoj se nalazi predstava o prirodi čovekovoju. Još jednako stoji pitanje koje je ova izložba svetske fotografije postavila sebi i kojim je Gogen propratio svoju sliku: Šta je čovek?

optički pogled očiju fotografske kamere

U oku se ogledaju vidljivi predmeti. Ali videti znači više nego samo pasivno držanje. Videti predstavlja duhovnu delatnost. Uočiti ne znači samo primiti nego i odabrati, dopuniti, srediti i ispustiti viđeno.

Dovde, oko slikara i oko kamere uzimaju isti pravac. Ali slikar može ne samo da se slobodno kreće u materiji, on može i da prekorači perspektivistički regulisani isečak, da napusti vidljivu zalihu oblika, da iz dubine svoje mašte doda nove oblike,

da aktivira optiku svog duhovnog oka. Činjenica da fotografija to ne ume — i ako učini takav pokušaj dospeva na lažne puteve podražavanja — nipošto je ne degraduje, nego samo ukazuje na njenu osobenost: na njenu nezavisnost od klasičnih umetnosti. Ona je čedo pozne civilizacije, njen alat, njen materijal i njeni vidici uslovljavaju sopstvene zakone i ciljeve.

Snaga fotografije odagnala je slikarstvo iz oblasti realističnog, oduzela joj pre svega portret čoveka. Danas već požuteli, tamno svetlucavi dagerotipi i kao sepija mrke fotografije gledaju nas, naivno lepe, iz daljine čitavog jednog stoleća. Staromodna kamera sačuvala je nežno tužni izraz nepovratnog. Usavršavanjem tehnike fotografiji su potpali pod uticaj jedne tuđe estetike: metodi kompozicije izgubili su od svoje naivnosti, pojavio se element umetničkog zanata i povremeno dovodio do podražavanja slikarstva. Budući da je fotograf svoju sliku mogao da iznese samo jednoj brojčano ograničenoj javnosti, pokušao je, poput pesnika ili slikara, da trenutku podari trajnost pomoću večitih momenata poetičnog. Otkako je pronađen tifdruk i omogućena automatska masovna proizvodnja, fotografija se odvojila od težnje za podražavanjem »umetničkog stila«. Moderni fotografi postali su izveštači i otkrivači. Izložba fotografije kakva je bila »Porodica čovekova« (*»Family of man«*) pružala je mnoštvu posetilaca ništa manje značajan doživljaj od neke međunarodne umetničke izložbe izuzetne vrednosti.

Dok se kamera ranijih generacija držala izvan zbivanja, ona danas traži egzistencijalni kontakt sa životom. »Lajf«-fotografija nastoji da izrazi napetosti trenutka i elemente trajnosti. Svetski jezik savremene fotografije ne sastoji se u savršenstvu njene tehnike — fotografski aparat zaista je već savršen — on se sastoji pre svega u svesti o jednom novom tumačenju sveta, tumačenju u kojem se potiru stare, uobičajene kategorije lepog i ružnog. Ne samo ono što je perfektno, nego i ono što je fragmentarno, defektno, zaslužuje da bude posmatrano; ne samo statična, oštro formulisana slika, nego i dinamična slika senastih obrisa i nesigurnih odnosa oblika. Fotografija prikazuje vidljivi i nagovešteni život, geometrijski apstraktan, muzikalno ritmičan, psihički zapretn, sve što niče iz napetosti i uzajamnih odnosa postojanja.

To znači napuštanje klasične vidne tačke, rastajanje od konvencionalne perspektive. Brzinom, tačnošću i intuicijom oblikuje oko kamere u svojim nizovima snimaka čitavu kartografiju egzistencije: okeane, erupcije vulkana, sirotišta, noćne lokale, zagrljaje. Fotograf Frank Horvat pokazuje razgo-ličen trbuh bremenite žene. Pružajući se iz tame,

ruke obuhvataju oblinu tela, zemaljski čar, oplodjen i napušten. »Ovde se nešto zbiva, rađa ili već umire«, kaže pesnik Rafael Alberti.

Idoli se raspadaju, klima nije povoljna za bogove, pa ni za ljude. Svi su oni okupljeni u prašini naših dana, u kiši pepela Hirošime. Ž. F. Šarbonije naziva svoj snimak: »Japanski invalidi prosjače pred hramom u Kiotu«. Bele maske, bele rukavice — to nije nikakvo prurušavanje, nego zaštitni omotač za pokrivanje razjedenog mesa. Invalid se kreće, kao na hoduljama, na insektima podobnim nogama od kovanog gvožđa. Redžinald Batler konstruiše takve fantastične figure od žice i gvožđa. »Ikonografija očajanja, geometrija straha«, pisao je Herbert Rid o Redžinaldu Batleru i njegovoj generaciji.

Neposredno posle povlačenja nemačkih trupa stanovnici Kerča na Krimu traže svoje rođake među mrtvima. Tako glasi naslov koji je Baltermans, fotograf moskovskog časopisa »Aganjok«, dao svom snimku. Pod teškim tmurnim oblacima, preživeli — skamenjeni, presamićeni — očima traže svoje mrtve. Nalaze ih utonule u glib, u magličastoj svetlosti jednog modernog Strašnog suda. Ono što je devedeset godina ranije akademski slikar Vereščagin otkrivao sredstvima naturalističkog opisa: strahote rata, sada nastavlja kamera fotografa.

Kajo Garuba fiksira ritam u pokretu mase: mnogostruko jedinstvo zajedničkog lica, sakralnog i zemaljskog masovnog zalaganja. Gimnastičari, plešači, u nepomičnosti trenutka skamenjeni ritmovi kolektivnosti u Kini. Nasuprot tome pokazuje versku procesiju u Španiji: vojnici, skinuvši šlemove na molitvu, sa nožem na pušci, u dugom nizu flankiraju prazni trg. Mimo njih su prošle povorke sveštenika u crnoj mantiji sa belom tunikom.

Književnici i likovni umetnici govore ponekad o potrebi distanciranja, da bi mogli da uobliče svoju viziju. Kamera ne poznaje takvu dilemu. Ona je prisutna, ovde i sada. Ona poznaje samo sadašnjicu i nju prikazuje. Čarls Mur snima rasne sukobe u Birmingemu (Alabama). Gumenim pendrecima i dresiranim psima navaljuju brutalni, samozadovoljni policajci na Crnce. Zaplašeni muškarci i žene posmatraju. »Lajf«-fotografija američke tragedije.

Omladina, bitnici i borba protiv atomske opasnosti. Skup na Trafalgarskveru u Londonu. Grupa omladinaca koja posle atomskog marša seda na pločnik radi demonstracije i možda zaustavlja saobraćaj. Ciganski par na svom lutanju, u blizini Gvadiksa, u Granadi. Snimak je napravio Pulvio Rojter. Bremenita žena pokriva usta rukama. Hoće li da sakrije svoje lice? Čovek nosi malo dete u torbi

uprtnjači, kao kengur. Žalobnim osmehom gledaju njegove tamne oči.

»Nesreća je zviždukom pozvala svoje mlade i pokazala na mene, taj je' rekla im je, ne puštajte ga'«. To su reči Anrija Mišoa.

Tošo Dabac portretiše izrađivača dugmeta Emerika Feješa, koji glavicama šibica slika svoje predstave gradova. Kroz svoje staromodne naočari i preko njih gleda Feješ začuđeno i pomalo zabrinuto u kameru koja ga je otkrila. Drečecim bojama svojih slutnji slika on naivni san o gradovima sveta koje još nije posetio.

Dragoljub Kažić pokazuje ulični prizor u seoskom predelu Kosova i Metohije. Rulet i sitni dobitci: budilnik, kutija za cigarete, upaljač. U središtu sopstvenik kola sreće koji naplaćuje novac od igrača. On je svakako prepredeniji od onih mladih seljaka što stoje iza njegovih leđa i okušavaju svoju sreću. Čovek je nabio kapu na desno oko, cigareta mu visi nemarno, prezrivo sa isturene donje usne. Pažljivo posmatra skazaljku kako kruži: ispunjava ga intenzivna žudnja za dobitkom.

vrлина i nevrлина kamera

U četrdeset i dve fotografske »rečenice« pokušavaju priređivači izložbe da nađu odgovor na pitanje »Šta je čovek?«. Podela na rečenice izvršena je inteligentno i proizvoljno. Istom azbukom fotografije svakako su se mogli naći i drukčiji odgovori. Šta znači takva konstatacija? Zar nije i znamenita izložba Edvarda Štajhena »Porodica čovekova« bila projekcija subjektivnih predstava o životu i svetu! Zar svaki ilustrovani časopis ne sugeriše socijalna, politička i kulturna načela redakcije? (Ponekad i finansijera.) Nezavisno od svesti i volje fotografa koji je sliku snimio, drukčije doživeo i zamislio.

Ne postoji žiri bez subjektivnog aspekta, pa ipak sam u svetskoj stručnoj štampi pročitao prekore i optužbe moralizatorske vrste: »Nagomilavanje gnusoba, nakaznosti, bolesti i smrti, ova zbirka patuljaka, idiota, bogalja i bludnica — ovaj granginjolski kabinet jeze — zar je to čovek?« Takve su vrste bili prekori upućeni izložbi svetske fotografije.

Visoki rang koji je patetična akademska umetnost dala čoveku, ona idealizovana strana života svedena je — pomeranjem vidne tačke — na meru svih stvari. Ironija prema sebi i kritičko znanje pokazali su noćni izgled, naličje života. Anti-iluzionistička fotografija pokušava da umesto privida formuliše bit, pri čemu ponekad zalazi i u zabranjene oblasti.

Dva ljudska stvorenja plešu, ljube se, vole se predano u pijanstvu ekstaze. Životna radost, vitalnost i prirodnost. Žesper Hom: ples na nekoj svetkovini u San-Francisku; Jirgen Folmer: radnik sa svojom draganom; Žan-Luj Sviners snima zaspalu ženu. Ona leži ispružena na leđima, pramenje tamne kose pada po uzglavlju. Gola. Ruke prekrštene na grudima. Dugačke uske šake obuhvataju ramena, kao da žena samu sebe čvrsto drži. Pred utonuće u ljubav ili san. Slična Danaji u zagrljaju boga; sveta Tereza u trenutku ekstaze; čulna zanesenost, trenutak poniranja pogledom u tajnu života.

Sme li kamera da hvata takve časove, sme li javno da obelodanjuje ono što je svaki čovek potajno video? Kamera koja opslužuje porodični album može da se drži konvencionalnih granica palanačke vrline. Od Katula do Rablea, od Bokačovog Dekameronu do priča Hiljadu i jedne ljubavne noći, silina telesne ljubavi predstavlja jednu pesničku struju u umetnosti. Poročnost se možda krije u kutu posmatračevog gledanja, razni tabui u nemirnoj savesti. Zašto bi fotografska kamera smela da iskazuje manje nego »Hirošimo, ljubavi moja«, to filmovano umetničko delo jedne ljubavne noći između atomske smrti i tromosti ljudskih predrasuda?

»Akt u moru« Lisjena Klerga, Kamarg 1959, vodi nas u jedan predeo između stvarnosti i apstrakcije. Ovaj fotograf izdvojio je ljudsko telo iz sfere njegove okoline i na nov način sagledao kao predmetni doživljaj i optičku pojavu. Fotografiju akta, koja se bila nastanila negde između nudističkog ideala i pornografske idile, on je pretvorio u novu, pročišćenu mogućnost doživljaja. Nago, talasima zapljuskivano žensko telo postaje — okretanjem, pokretanjem i presecanjem konkavnih i konveksnih oblika — prava improvizacija ritmičkog reda. Dinamična zasićenost i obilatost organskog tumačenja ljudskog bića pretvaraju se pomoću opipljive tvornosti površine kože i staklastobiserastih talasa u poetsko tumačenje stvarnosti.

Raspon kamere obuhvata telesnu strast i čiste varijacije oblika apstraktne golotinje. Ona ume i duševno-telesne introspekcije životno istinito da uhvati: Demeter Bala nazvao je svoju fotografiju »Mlada mađarska žena«. Ona sedi zavaljena na naslon, osluškuje hoće li se u njenoj utrobi pokrenuti dete koje očekuje. Skladno, umilno, sanjalački. Bolno predana iskrenost govori sa ovog ženskog portreta. Rudi Hercog snimio je »Majku sa detetom, Senegal«. Tamnopusi su oboje, majka sa turbanom, zaogrnuti belom maramom. Na grudima drži detence koje zadovoljno sisa. Majčine ruke leže dokono i mirno. Nešto animalno ispu-

njeno podseća na Jaruba-plastiku, iskonski ženstveno, sveštenica ili boginja-majka iz drevnosti. Viljem Klajn pokazuje moderne žene smelo intelektualnog pogleda. Ritam penjanja i spuštanja. Vertikalni pokret ženskih prilika kontrapunktiran sumračnim paralelama velikog stepeništa. Frontalno, gledane sprema kao egipatske figure. Dve žene u sredini, uokvirene glavama i nogama fragmentarno uhvaćenih pešaka. Među njima ravnodušni vozač na svojoj lambreti u fiksiranom pokretu. Gradska atmosfera dana, konstruktivistički apstraktna a u isti mah životna kombinacija velegrada.

Jedino bolesna mašta posmatrača može ovaj izbor fotografija krivo da tumači; ukoliko se slobodno obraća svem živom, taj izbor će obuhvatiti i pokretačku stranu egzistencije, svet Erosa. Našoj radljivoj i veštačkoj, mehanizacijom zamorenoj civilizaciji neće preobilje i likovna opijenost jedne smeće kamere nauditi ni onda ako ta kamera ponekad probije pregradu konvencionalne pristojnosti — kako je to tobože učinio reditelj u svom filmu »Čutanje«. Fotografijino je pravo da u spontanom samozaboravu obelodanjuje i otkriva.

dimenzija vreme—prostor

Zašto nam Vladimir Savostjanov pokazuje samo doček kozmonauta na Crvenom trgu u Moskvi, a ne i sliku njihovog letenja u kozmički prostor? Oduševljena gomila deluje potpuno podjednako i pri kozmičkim i pri zemaljskim događajima. Na izložbi svetske fotografije nije učinjen pokušaj da se popisivanje predmeta proširi odvajanjem od vidljivih normi običaja. I smeli impresario nove optike ostao je kao ukorenjen u staroj oblasti viđenja. Da li »lajf«-fotografija isključuje nove dimenzije?

Da bi se potpuno odmerio značaj kamerinog oka za uobličavanje jedne moderne slike sveta, mora se posmatrati film, sinerama, televizija kao proširena fotografija. Gledanjem unazad i simultanim zbivanjima rasplinule su se granice vremena i prostora. Pregrada kamerinog oka otvara fantastični prostor mikroskopskih i makroskopskih svetova i ustanovljuje jednu stvarnost koja je obuhvatnija nego što golo oko ume da spozna: rendgenska fotografija prenosi sliku oblika unutarnje strukture, mikrofotografija otvara galerije dosad neispitanih prostora. Primena elektronskog mikroskopa u fotografiji dopušta uvid u strukturu ćelijske supstance, u sklop kristala, u oblike unutarnjeg sastava metala.

Priredivači izložbe očigledno su ovu vrstu fotografije isključili jer su je smatrali optičkom mani-

pulacijom stvarnosti, pukom reprodukcijom, rezultatom tehničkog postupka, bez intelektualnih mogućnosti.

U izvesnom smislu je opravdano uvrstiti u svetsku izložbu samo one »lajf«-fotografije u kojima se neposredno ogledaju čovekova egzistencija i njegove sudbine. Ukidanje suprotnosti između kontinenata i rasa, međutim, želja da se na površinu fotografije projicira svetska zajednica koja sebi utire put, podstiču nas na razmišljanje o tome moraju li se nužno prekoračiti i druge međe kako bi se na pitanje »Šta je čovek« našao savremen odgovor. Da li je ova najveličanstvenija pustolovina čovečanstva, otvaranje kozmičkih i mikrokozmičkih daljina, zaista još izvan domašaja kamerinog oka?

Potiranje granica između organskog i anorganskog, između mikrokozmosa i makrokozmosa menja sliku sveta u očima modernog čoveka, pa menja i optiku umetnosti. Zar da ne utiče i na metod fotografskog gledanja?

Ja neću pokušati da odgovorim na pitanje kako bi trebalo vršiti ovo razlikovanje, odabiranje i fiksiranje u ljudsko-vanljudskom prostoru. Svako svođenje na klasični način gledanja čini mi se, međutim, konzervativno ustrajnim i kočnicom za razvoj fotografije.

umetnost i optika realizma

Suočene sa egipatskim zidnim slikama, vizantijskim ikonama, romaničkim skulpturama i gotičkim vitražama, fotografske reprodukcije života jedva se mogu označiti kao stvaralačke. U oblasti naturalističkog prikazivanja stvarnosti, od portreta do raster-slike materije, fotografija može da izdrži poređenje sa likovnim umetnostima. Zašto bi se slike smele konstruisati svim sredstvima, samo ne oruđem fotografije koja oblikuje svetlost?!

Od sredine našeg stoleća umetnici pokušavaju da onu stvarnost kozmičkih struktura — koja je golom oku nesaznajna — i onu snagu zračenja materije — koja se pomoću pigmenata boje ne može učiniti vidljivom — formulišu optički pokretnom dodatnom mešavinom boja satkanom od svetlosnih zrakova. Prve pokretne slike i diafane skulpture nastale su već ranije, godine 1910, kada je Larionov vršio svoje opite sa svetlošću. Sublimiranjem materije i pomoću svetlosne snage prozračnih tvorevina oblikovao je Moholj-Nađ svoje prostorno-vremenske nosioce svetlosti, početkom dvadesetih godina. Skladno prostorno oblikovanje Nauma Gaboa inspirisalo je Riharda Lipolda da izradi skulpture »Sunce« i »Mesec«.

Kibernetičke plastike Nikola Šefera, nazvane »luminoskopi«, projiciraju fotoelektronskim ćelijama usmeravane kompozicije svetlosti i boje. Svetlosno-ritmički mehanizmi, koji su pokazivani na izložbi *Documenta III* u Kaselu 1964, već su — uprkos svom još naivnom izražajnom obliku — ukazivanja na jednu novu svetlosnu estetiku: svetlosni rotor Hermana Gepferta, beli svetlosni mlin Hajnca Maka, kolutni projektor Ota Pinea, Le-Parkova *structure mobile* od aluminijuma, Moreletove svetleće skulpture i Sobrinove providne tvorevine od pleksiglasa.

Galerija svetlosnog slikarstva i svetleće plastike mogla bi se još proširiti. Ali ovi su primeri dovoljni da otkriju predrasude protiv svetlosnog pisma fotografije. Mi svakako nećemo ni Nadarove ni Brasajeve izvrsne foto-portrete postaviti uz portrete koje su slikali Velaskez i Rembrant. Dela barokne umetnosti i proizvodi fotografije pripadaju različitim sferama. Ali i gotička radionica i vajmarski Bauhaus; ravenski mozaicisti i dinamične konstrukcije Moholj-Nađa govore potpuno različitim jezicima optičkog uobličavanja. Optika fotografije pripada veku informacione estetike. Njena automatizovana masovna proizvodnja slika isto je toliko daleka od stvaralaštva kao i *supermarket* zvaničnog poslovanja u umetnosti.

U prostoru budućnosti jedne ostvarene socijalne utopije umetnost ne bi bila samo pristupačna svima nego i ostvarljiva za svakog. U našem vremenu već vidimo težnju ka takvoj masovnoj proizvodnji slika u brzom porastu broja naivnih umetnika u gradu i selu, kao i u činjenici da čovečanstvo na sve strane pribegava serijskoj izradi slika pomoću fotokamere. Na putovanju, u porodici i u prirodi, sve što se doživljuje fiksira se u serijskim reprodukcijama i spada u životni standard prosečnog čoveka koji je postao milionar u slikama. Reprodukovani utisci i sećanja proživljene egzistencije skupljaju se i čuvaju u porodičnim muzejima. Fascinirajuća snaga opšterazumljive fotografije preovlađuje utoliko jače ukoliko je jezik likovnih umetnosti hermetičan i teško pristupačan.

Odvajanje umetnosti našeg stoleća od slike čoveka i predmeta, krajnje subjektivni likovni jezik i razlaganje u apstraktnu strukturu doveli su do otuđenja. Posmatrano sa nediferenciranog gledišta masovne kulture, takva umetnost se pretvara u eksodus iz sveta stvarnosti.

Uvlačenje dosad pasivnih miliona ljudi u aktivni prostor civilizacije podstiče razvoj jedne opšterazumljive, narodnom ukusu prilagođene umetnosti koja se pročula pod imenom »socijalistički realizam«. Ova umetnost, koja nosi pečat fotografskog stila, nipošto nije samo jedan dogmatski

upravljeni, čvrsto utvrđeni pravac — ona u istom odgovara potrebi za slikama idealizovanog, naturalističkog životnog aspekta. Socijalistički realizam je pretežno ilustrativan, on oblik podređuje tematici i nastavlja istorijsko i žanr-slikarstvo koje je vladalo u devetnaestom veku do pronalaska fotografije.

U potrazi za pravim savlađivanjem stvarnosti moderna umetnost doživljuje duboku krizu. Ona će stalno morati da iskusi nosivu silu predmetnog, kad probija tradicionalne aspekte stvarnosti i proširuje ih iskustvima introspekcije i apstrakcije. Ali se nikad više ne može vratiti u tesne granice akademskog realizma. Optičkim sredstvima saznanju stvarnost osvojila je foto-kamera.

Foto-kamera ocrta je najširu panoramu sadašnjice. Velika aktualnost gledanja obuhvata čoveka na koturnama, na protezama, sa herojskog pijedestala oborenog, kao spomenik ukočenog čoveka. Vulkanske prolome života, grčevite zagrljaje, noći što se sklapaju nad životom. Osmeh apsolutne praznine; lažni sjaj na Brodveju, sev noža na oktobarskoj livadi u Minhenu, gestove vernika u Dahomeju, nejasne siluete skakača preko prepona u Torentu. Aktualnog čoveka, sadašnjicu, sekundu u kojoj su sadržane četiri strane sveta današnjice. Istovremenost suprotnih sadržina svesti, mnogolichnost u bujici ljudi, pojedinca i množinu u prodornoj svetlosti svetske svakidašnjice. Istinu na tekućoj traci, istinu ili pokušaj dokučivanja istine. Delić nje u munjevitoj svetlosti koja pada na jedno ljudsko lice. Jedno samotno ljudsko lice među milionima.

Fotografija je istisnula slikarstvo iz predela spoljne vidljivosti i dala mu za uzvrat breme i dubinu slobode. Pri internim raspravljanjima u modernoj umetnosti fotografija igra značajnu ulogu. Pitanje spada li ona u oblast umetnosti svakako je jalovo. Fotografija će nadživeti mnoge pomodne pojave u umetnosti i kao obuhvatno masovno oruđe moderne optike samu sebe izmeniti. Posmatrač života koji se služi foto-kamerom jamačno mora da donosi manje odluka nego slikar. Njegov selekcion proces prekida se ranije. Njegova mašta ima manje mogućnosti da utiče na konačni rezultat. Pa ipak je fotografija postala izražajni oblik modernog čoveka, snaga posmatračkog saznanja koja sa svoje strane utiče na razvoj stila naše današnjice. Njena velika šansa sastoji se u tome što ona ne predstavlja nikakvu varijaciju dosadašnjih umetničkih rodova, nego — iznikla iz vremena — sredstvima optike obelodanjuje mnogodimenzionalnost i simultanost jednog novog doživljavanja stvarnosti.