



Универзитет „Св. Кирил и Методиј“ - Скопје
Филозофски факултет
Институт за Историја на уметност и археологија
Постдипломски студии по историја на уметноста

Магистерски труд на тема:

**Фотографијата како ново изразно средство во
уметноста на модерната**

Кандидат:

Ива Димеска

Ментор:

проф. д-р Кирил Пенушлиски

Скопје, 2025

Овој труд им го посветувам на моите родители, Викторија и Марин, кои уште од раното детство, низ секојдневието, ми ја вметале љубовта кон уметноста во сите нејзини форми, и на мојот син Марко, кој сеуште осознава дека уметноста не е само творство, туку е составен дел од живеењето, љубовта, добрината и искреноста.

СОДРЖИНА

ВОВЕД	3
I. МЕТОДОЛОГИЈА, ПРЕДМЕТ И ЦЕЛИ НА ИСТРАЖУВАЊЕТО	6
1. Методологија	6
2. Предмет и цели на истражувањето	7
II. ИСТОРИСКИ И КОНЦЕПТУАЛНИ РАМКИ НА ФОТОГРАФИЈАТА	10
1. Рани развојни етапи на фотографијата	10
2. Еволуција на фотографски техники	14
3. Афирмативни постулати	20
4. Стилски и жанровски структури	27
III. ФОТОГРАФИЈАТА КАКО УМЕТНИЧКИ ИЗРАЗ	32
1. Стилски матрици на фотографијата во рамките на модерната	33
1.1. Пикторијализам: обид за доближување до сликарството	33
1.2. <i>Straight</i> фотографија: премин кон објективен и реалистичен израз	53
Дијалог со стилските определби на сликарството:	72
1.3. Импресионизам	72
1.4. Кубизам и футуризам	96
1.5. Апстракција	123
1.6. Дадаизам и надреализам	131
1.7. Конструктивизам и Баухаус	161
1.8. Поп-арт	179
1.9. Фотореализам	194
2. Жанровска автономија – Ослободување на фотографијата од сликарските модели	198
2.1. Документарна и репортажна фотографија: социјални рефлексии и хуманизам	199
2.2. Улична фотографија: хроничари на автентичноста	214
2.3. Портретна фотографија: личен наратив и идентитет	225
IV. ЕСТЕТИКА И ЕТИКА НА ФОТОГРАФИЈАТА	
Филозофски рефлексии, толкувања и морални дилеми	246
V. ЗАКЛУЧОК	269
VI. РЕЧНИК НА СТРУЧНИ ТЕРМИНИ	275
VII. БИБЛИОГРАФИЈА	278
VIII. СПИСОК НА РЕПРОДУКЦИИ	286

ВОВЕД

Во далечните времиња на формирање на раните уметнички практики, навиките, културните обрасци и колективната свест за перцепција на тоа што е уметност и кои обележја го дефинираат „убавото“ во неа, се диктирани од сосема различни императиви од денешните, создавајќи ги и вреднувајќи ги уметничките дела со поинаков квалификациски кодекс. Во сликарството, сликата отсекогаш била репродуцирање на „видливото“, мимезис на физичкиот свет. Во тој контекст, ренесансниот теоретичар и уметник Леон Батиста Алберти, расправајќи за сликарската теорија, истакнува дека сликата треба да создаде илузија која е толку реална, што гледачот нема да почувствува визуелна разлика меѓу гледањето во неа и гледањето низ прозорец кон реалниот свет.¹ Според него, сликата претставува аналогија на „отворен прозорец“ (*finestra aperta*)² или прозорец кон стварноста – при што перспективата и просторот репродуцирани на сликата, преку нивна прецизна и специфична геометриска организација,³ имаат тенденција да ја „имитираат“ природната перспектива, перцепцијата и визуелниот впечаток што го имаме кога го гледаме светот преку прозорец.

Нагласувањето на миметичкото репродуцирање на стварноста постепено почнува да се менува со појавата на индустриската револуција на крајот на 18 и почетокот на 19 век, кога се случуваат капитални промени скоро во сите аспекти од човековото постоење. Сето ова значително влијае на напуштање на постоечките ригидни обрасци на битисувањето, како и на менувањето на уметничкиот израз, со што се трасираат почетоците на уметноста на модерната. Мимезисот, како таков, станува непотребен, тривијален, а со тоа отсликувањето на надворешната реалност преминува во отсликување на внатрешната реалност на уметникот.

И покрај овие промени, сепак, сите сликарски правци отсекогаш имале заеднички именител во основната алатка – раката, како незаобичолна, главна „физичка“ компонента во процесот на создавањето, која директно го обликува и создава уметничкото дело. Со појавата на фотографијата во 19 век, се воведува нова експресија со која „за првпат во процесот на ликовната репродукција, раката е ослободена од своите уметнички задолженија, кои потоа му се доде-

¹ Newhall, B. (1994). *The History of Photography* (9). The Museum of Modern Art.

² Alberti, L.B. (2004). *On Painting*. (ePub edition, 46-48). Penguin Books.

³ Леон Батиста Алберти во теоретското дело „За сликата“ (*De Pictura, 1435*) ја конципира постапката за *one-point linear perspective* или линеарна перспектива од една точка на гледање, што е геометриски метод за претставување тродимензионален простор на дводимензионална површина, во која има прецизно математичко усогласување на пропорциите.

лени само на окото што гледа низ објективот“.⁴ Притоа, овој мануелен процес се заменува со оптички и механички принципи, во кои визуелниот впечаток е избран и фиксиран од окото, наместо од раката. Со овој нов иновативен израз, мимезисот претрпува метаморфоза: имитацијата веќе не е слика на реалноста, туку нејзино огледало.

Сепак, и покрај таа променлива „физичка“ компонента во уметноста, постои и една непроменлива „метафизичка“, која е и супстрат на секоја сликарска, скулпторска или фотографска уметничка творба. Токму таа компонента, нејзиното толкување и призмата низ која се создава нејзиниот однос кон светот, ќе се провлекува низ содржините на овој магистерски труд, во обид да се најде систем на вреднување и позиционирање на фотографијата како нов уметнички израз уште од самото нејзино зачнување. Во тој контекст, американскиот филозоф и историчар на уметноста Артур Данто потенцира дека начинот на кој се размислува за уметноста е, всушност, одговор на прашањето што е уметност.⁵ Па така, фотографијата не само што иницира суштински промени во рамките на визуелната уметност, туку создава и нови начини на интерпретација и доживување на уметничкото дело, со тоа несвесно воведувајќи нови модуси на восприемање на реалноста и отворајќи простор за поинакви визии кои ја менуваат нашата перцепција на светот и случувањата во него.

Истовремено, од гледна точка на фотографот, овој медиум ќе ја модифицира и традиционалната улога на уметникот отворајќи нови перспективи на визуелна комуникација и експресија, а самата технолошката и техничка природа на фотографијата ќе ја трансформира традиционалната динамика меѓу уметникот и неговото дело, што доведува до нови размислувања за тоа што се смета за „уметност“. Наместо целосно рачна контрола, фотографот ја создава сликата користејќи механички инструмент, и во неа се преплетуваат креативноста и техничките капацитети на фотографскиот апарат, наложувајќи преиспитување на конвенционалните сфаќања за автентичност, оригиналност и авторство. Со тоа се отвора прашањето: дали фотографијата, која е делумно механичка и зависи од фотографскиот апарат, може да се смета за вистинска уметност, и какви се нејзините вредност и значење во контекст на модерната уметност?

⁴ Бенјамин, В. (2010). *Илуминации. Уметничкото дело во епохата на техничката репродукција (150)*. Или-Или.

⁵ Danto, A.C. (2013). *What art is (23)*. Yale University Press.

Фотографијата како медиум претставува технолошка иновација која го рedefинира концептот на уметничка презентација, при што воведува и нови форми на изразување, сосема поинакви од веќе етаблираните уметнички практики како сликарството и вајарството. Постепено, таа прераснува во автономен уметнички јазик кој има моќ да пренесе визуелни, духовни, емоционални, критички, идејни, филозофски и концептуални пораки кои веќе не се иманентни за традиционалните ликовни вредности.

Во пошироки рамки, фотографијата се развива во клучен инструмент за документирање на светот и обликување на светската историја, а во доменот на уметноста на модерната таа прераснува во механизам за креирање експериментален ликовен вокабулар преминувајќи во основна алатка за истражување нови визуелни изрази и иновативни критички пристапи во доживувањето и интерпретирањето на стварноста.

I. МЕТОДОЛОГИЈА, ПРЕДМЕТ И ЦЕЛИ НА ИСТРАЖУВАЊЕТО

1. Методологија

Методолошкиот пристап, кој е применет во истражувачкиот систем на овој труд, подразбира трасирање на аспектите на развојниот процес на фотографијата и пред сè е интердисциплинарен, преку комбинација на веќе утврдени методи од областа на историјата на уметноста, со теоретски пристап од областа на филозофијата и социологијата. Методите од областа на историјата на уметност ќе се имплементираат при анализата на појавата и развојот на струењата и тенденциите во фотографијата во периодот на модерната, додека филозофско-социолошкиот пристап ќе биде концентриран во последниот дел на ова истражување, кој се осврнува на естетските и етичките контексти на фотографијата, третирајќи ја не само како нов медиум и нова уметничка форма, туку и како културен и социолошки феномен.

Во презентирањето на еволутивниот процес на фотографијата ќе се користи историскиот метод, со кој хронолошки ќе се проследат основоположниците на фотографијата во нејзините формативни години, ќе се дефинираат и разграничат развојните фази во периодот на модерната, како и пресвртниците кои се причинители на основните промени во визуелниот вокабулар на овој медиум. Покрај овој основен метод, ќе бидат применети и методи кои ќе придонесат во создавањето поширока слика за улогата на фотографијата како медиум во одредени аспекти на модерната уметност, како што се стилскиот и компаративниот метод.

Стилскиот метод застапен во сегментите од овој труд подразбира групирање дела и автори со исти или слични карактеристики, при посочување на нивната припадност во веќе дефинирани и постоечки светски стилски правци во модерната. Присуството на фотографијата во овие веќе детерминирани стилски појави и тенденции се однесува на еден делумно поинаков визуелен јазик од оној во сликарството, со свои специфични карактеристики и обележја. Токму во посочувањето на овие разлики ќе се користи компаративниот метод, кој истовремено ќе се применува и во споредбата на мисловните процеси на најимпозантните автори, преку нивните различни жанровски определби, фузии и проткајувања кои егзистираат во периодот на модерната.

Заради поголема прегледност на генезата на медиумот, овој магистерски труд целосно ќе биде поткрепен со визуелен материјал од сите развојни

фази на фотографијата и комплементарните стилски правци во сликарството, како и од одделните ракописи на нивните најистакнати претставници. Цитирањето во текстот и насловите на делата во библиографијата ќе бидат изработени според стилот АПА, по принципот автор, година, дело, страница, издавач.

2. Предмет и цели на истражувањето

Во рамките на оваа магистерска тема, посебен акцент ќе биде ставен на истражувањето на начинот на кој фотографијата, како ново изразно средство, успешно се интегрира во уметничкиот контекст и кодекс на модерната, опфаќајќи период кој главно се протега меѓу 1870 и 1970 година, создавајќи нови патишта, насоки и можности за уметничката вокација и експресија. Особено внимание ќе биде посветено на нејзината улога како уметнички медиум кој со своето појавување предизвика значајни модификации во конвенционалните претстави за уметноста, оригиналноста, автентичноста и веродостојноста. Фокусот ќе биде тесно насочен кон нејзините историја, развој и значење, преку еден општ преглед на поставување на темелите на медиумот и генезата на неговите технички иновации, но и преку разработка на стилските и жанровските структури на најистакнатите автори кои го профилираат овој медиум во периодот на модерната, низ нивните индивидуални мисловни системи и дела. Во своите развојни фази, овие автори непрекинато експериментираат и „мигрираат“ низ стиловите и жанровите, при што го прошируваат визуелниот потенцијал на фотографскиот медиум користејќи различни техники на изразување.

Истовремено, ќе бидат истражени и потврдени влијанијата на фотографијата во обликувањето на дел од стилските правци во модерната уметност, но и начините на кои овие тенденции сугерираат и имплицираат значителни промени во фотографскиот медиум.

Посебен простор е предвиден за афирмативните постулати кои укажуваат на најистакнатите светски изложби, со кои фотографијата се позиционира во институционалниот свет на уметноста, што последователно придонесе за обликувањето на историјата на фотографијата.

Во контекст на естетските и филозофските прашања што произлегуваат од нејзината употреба во модерните уметнички практики, ќе биде разгледано влијанието на фотографијата врз когнитивните механизми на филозофите, ес-

тетичарите и теоретичарите на уметноста, на нивните критички пристапи кон новите визуелни начела, кои ги толкуваат и дефинираат новите кодови на уметноста. Во рамките на етичкиот контекст ќе бидат разгледани моралните дилеми на фотографијата во времето на модерната, кои отвораат еден специфичен простор за нивната, речиси пророчка, присутност и поставеност во современото, како и промените кои таа ги предизвикува во општествените структури.

Позиционирањето на фотографијата во ликовната уметност, односно механизмот на нејзиното поставување и лоцирање во системот на ликовната поетика, историската генеза, фазите и чекорите кои ја следат синтагмата фотографски медиум, процесот на неговата појава, влијанието врз свеста на теоретичарите, филозофите и историчарите на уметност, интеракцијата и ривалството со ликовните дисциплини, пред сè со сликарството, нејзиниот раст и развој, и аспектите на „прочистување“ и рафинирање, се теми кои се ретко истовремено разработувани во универзалната историја на уметноста. Веројатно дека ограничената интеграција и лимитираната застапеност на фотографијата во општите прегледи на развојот на историјата на уметноста, пристап кој е иманентен за останатите ликовни дисциплини, како што се сликарството и скулптурата, се должи на тоа што фотографијата, покрај уметничката вредност, е нераскинливо врзана и за некои други употребни, практични вредности во општеството.⁶ Низ хронолошко-историски, теоретски, а особено филозофско-естетски дискурс, преку фузија на теорискиот и практичниот дел на фотографијата кои се најчесто разединети, овој труд ќе се обиде да ги синтетизира горенаведените проблематики и прашања низ едновековното постоење на модерната уметност.

Фотографијата може технички да се дефинира како уметничка дисциплина или медиум кој создава слики со проектирање светлина на површина која е чувствителна на неа. Но доколку се изостави оваа техничка интерпретација, фотографијата би била израз како и секоја друга уметничка форма - олицетворение на субјективната или колективната свест, социолошки израз, репрезент на идеја, одраз на имагинација и на духовна состојба. Таа денес игра клучна улога не само во уметноста, туку и во сите сфери на комуникација и социјализација во нашето секојдневие, неизбежно присутна во голем дел од општествените аспекти. Како omnipresent норматив во нашата со-

⁶ Практичните, употребни и функционални вредности на фотографијата се однесуваат на нејзина примена како доказен и истражувачки материјал во науката и медицината, средство за лична документација, инструмент во образовниот процес, алатка за комерцијална промоција, како и за други слични цели.

времена животна динамика таа прераснува и во предизвик, но и опасност поради нејзината прекумерна експлоатација и хиперпродукција, што ја преоптоварува и „загадува“ нашата визуелна стварност - аспекти што ќе бидат разработени во рамките на овој труд.

Иако технологијата продолжува да се развива до граници каде што е скоро невозможно да се процени дали станува збор за автентично изработена или ВИ фотографија, самата природа на фотографијата, отелотворена во „цртањето со светлина“ и регистрирање на миговното, продолжува да ги инспирира и да ги поттикнува уметниците низ светот да го истражуваат нејзиниот потенцијал во изнаоѓање нови изрази и значења и несогледливи уметнички, творечки и авторски можности, притоа редефинирајќи ја самата фотографска вистина.

II. ИСТОРИСКИ И КОНЦЕПТУАЛНИ РАМКИ НА ФОТОГРАФИЈАТА

1. Рани развојни етапи на фотографијата

Етимолошки, зборот „фотографија“ потекнува од двата грчки збора $\phi\omega\tau\acute{\iota}\varsigma$ (фотос) што значи „светлина“ и $\gamma\rho\alpha\phi\acute{\iota}$ (графé), што значи цртање, кои заедно го создаваат поимот „цртање со светлина“.

И покрај тоа што во рамките на историјата на фотографијата 1839 година се смета за нулта точка на модерната фотографија, кога за првпат се воведува стручниот термин „фотографија“,⁷ сепак, нејзините почетоци имаат длабоки корени кои се протегаат низ повеќе векови историја. Од првичните бројни обиди да се создаде алатка која „црта со светлина“ се развива концептот на „темна комора“ или „камера опскура“, праизворот и претходникот на денешниот фотоапарат.

Темелите на фотографската практика, како и првите идеи и обиди за „пресликување“ на физичкиот свет, се вкоренети уште во 5 век пр.н.е., кога кинескиот филозоф Мо Це⁸ за првпат го објаснил принципот на темната комора или „затворена ризница“⁹ забележувајќи дека светлината која поминува низ мал отвор создава идентична, но обратно превртена слика на спротивната страна. Во западниот свет, пак, Аристотел во 4 век пр.н.е. опишал сличен ефект преку набљудување проекции од делумната соларна еклипса.¹⁰

Векови подоцна, на почетокот на 11 век, арапскиот научник Алхазен (Ибн Ал-Хаитим), познат како татко на модерната оптика,¹¹ во делото „Книга за оптиката“, го направил првиот детален опис на принципите на камера опскура. Во него, при набљудувањето на соларната еклипса, тој ја вовел варијабилата

⁷ Терминот „фотографија“ за првпат го воведува англискиот научник и фотограф Џон Хершел (*John Herchel*), кој во 1839 година, само неколку месеци по објавувањето на дагеротипијата, го објавува трудот со наслов „За фотографската уметност; или Примена на хемиските зраци на светлината за целите на сликовното прикажување“ (*On the art of photography; or the Application of the Chemical Rays of Light to the Purpose of Pictorial Presentation*).

⁸ Мо-Це (*Mo Zi*) (470-391 п.н.е.) е кинески филозоф, основач на моизмот, филозофска школа која истакнува принципи на универзална љубов, пацифизам и рационалност, како и етика во политиката и општеството. Освен во филозофијата, тој истражувал и во други области како метафизика, логика и оптика.

⁹ Ang, T. (2014). *Photography – The definitive visual history* (16). DK Penguin Random House.

¹⁰ Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija – Sažeta istorija* (9-10). Izdavački Zavod “Jugoslavija”.

¹¹ Ang, T. (2014). *Photography – The definitive visual history* (17). DK Penguin Random House.

на експозицијата¹² како основа за создавање изострена слика, и со самото тоа ги поставил темелите на оптичката теорија.¹³

Овие првични „фотографски“ обиди, од Мо Џе и Аристотел до Алхазен, за разлика од оние во 19 век, кои се насочени кон пресликување на реалноста, имале претежно научно-истражувачки претензии, особено во областа на астрономијата и проучувањето на небесните тела, иницирајќи промени кои ќе доведат до целосна трансформација на системите на верување, од магиски до рационално-научен контекст.

Леонардо да Винчи (1452-1519) во една од неговите најзначајни и најголеми збирки на оригинални белешки „Атлантски кодекс“ (*Codex Atlanticus*)¹⁴ оставил бројни скици и дијаграми кои ја истакнуваат поврзаноста на функциите на човечкото око со камерата опскура.¹⁵ Збирката содржи и бројни оптички проекти кои го усовршуваат принципот на темната комора, или *oculus artificialis* (вештачко око),¹⁶ преку воведување на употребата на оптички леќи, што подоцна послужило како темел за развој на фотографскиот апарат (слика 1 и 2). Од друга страна, еден од неговите најзначајни придонеси во областа на уметноста е користењето на темната комора за подобрување на прецизноста во цртањето. Во овој процес, пресликаната слика на површината на сидот или хартијата е контурирана со рака, со што се олеснува и подобрува процесот на цртање,¹⁷ а тоа реперкуирало со нејзината примена во творештвото

¹² Експозиција е технички термин кој го претставува времетраењето во кое фотографската подлога или филмот се изложени на светлина. Должината на експозицијата директно влијае врз осветленоста на сликата на тој начин што долгата експозиција овозможува поголемо количество светлина, додека кратката резултира со помала осветленост. За да се постигне изострена слика при долгата експозиција, предметот или моделот мора да се идеално статични и неподвижни, што не е случај со кратката експозиција.

¹³ Ang, T. (2014). *Photography – The definitive visual history* (16). DK Penguin Random House.

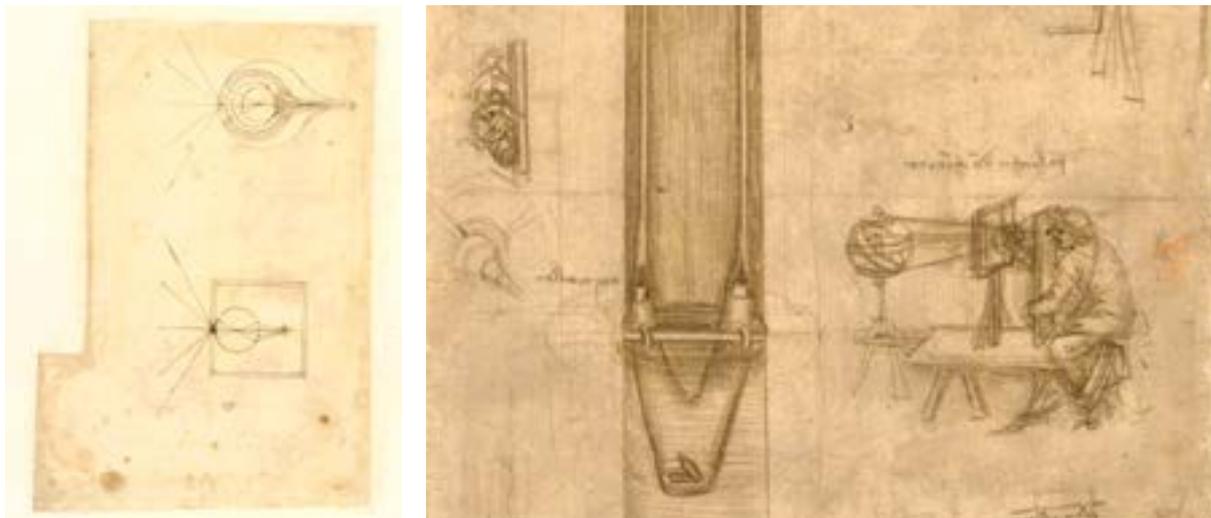
¹⁴ *Codex Atlanticus* е збирка на белешки, скици и цртежи на Леонардо да Винчи и содржи 1119 листа (2238 страници), изработени во периодот 1478-1519 година. Компилацијата е составена од скулпторот Помпео Леони во доцниот 16 век и е призната како еден од најзначајните ракописи на Да Винчи. Изложена е во *Biblioteca Ambrosiana* во Милано. Целокупната збирка е дигитализирана и достапна на <http://codex-atlanticus.ambrosiana.it/#/>. Оптичките скици и белешки се наоѓаат на страниците 226, 348, 421, 480, 674, 847, 921, 978, 955.

¹⁵ Истражувајќи ги функциите на човечкото око, Да Винчи дошол до сознание дека светлината која поминува низ зеницата (мал отвор на окото) создава пресликана и надолу превртена слика на ретината, што е слично на функционирањето на камера опскура. Оригинаалните белешки и илустрации на Леонардо да Винчи поврзани со овие размислувања се достапни на веб-страницата <http://codex-atlanticus.ambrosiana.it/#/>, во фолио бр.5, фолио 372 и 921, пристапено на 02.12.2024.

¹⁶ Warren, L. (Ed.). (2006). *Encyclopedia of twentieth century photography* (Vol.1, 224). Routledge.

¹⁷ Da Vinci, L. (1888). *The notebooks of Leonardo da Vinci* (J.P. Richter, trans.) (EPUB edition, 43). Dover Publications.

на голем број уметници, меѓу кои, и Албрехт Дирер,¹⁸ а подоцна и Вермер и Каналето.¹⁹



Слика 1 и 2 - Леонардо да Винчи, „Codex Atlanticus“, 1480-1519, (фолио 921 и фолио 5)

Еден век подоцна, астромот и математичар Јоханес Кеплер²⁰ (1571-1630) инкорпорирал оптички леќи во рамките на камера опскура, користејќи ја за проектирање слики од небесните тела на парче хартија. Овој метод на „цртање со светлина“ го користел во комбинација со мобилна камера опскура, која личела на шатор, и која останала во употреба дури до почетокот на 19 век.²¹ (слика 3 и 4)

Сепак, овие рани проектирања имале и свои ограничувања: проекциите создадени со камера опскура биле краткотрајни, со минимална острина и прецизност. Германскиот професор по анатомија Јохан Хајнрих Шулце²² (1687-1744) во 1717 година предложил решение за оваа проблематика. Истражувајќи ги светлосните својства на одредени хемиски супстанции, тој

¹⁸ Како помошна алатка во сликањето, Албрехт Дирер употребува „проектор за перспектива“ кој, исто како и камера опскура, користи една единствена точка на гледање за да проектира тродимензионална визура на дводимензионална површина. Со овој проектор, пресликувањето се постигнува со употреба на механичка мрежа, со што видното поле се разградува на геометриски сегменти, за разлика од камерата опскура која користи светлосен отвор или оптичка леќа.

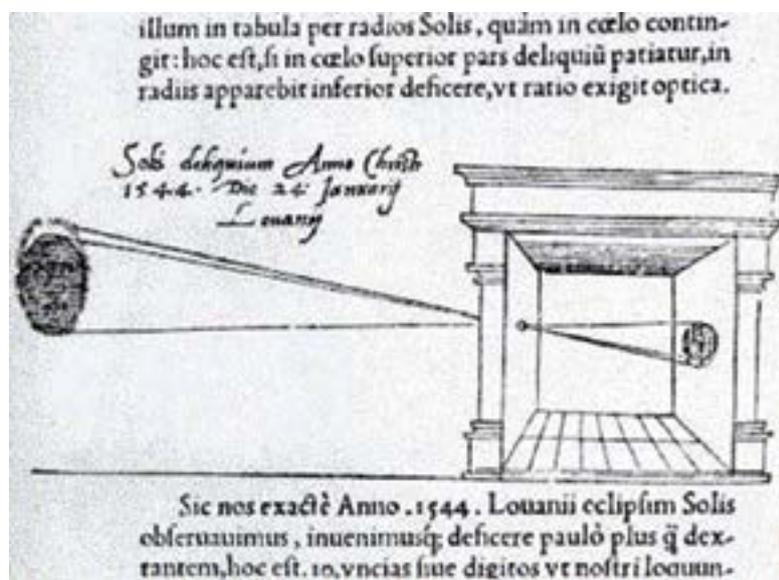
¹⁹ Warren, L. (Ed.). (2006). *Encyclopedia of twentieth century photography* (Vol.1, 224). Routledge.

²⁰ Јоханес Кеплер (*Johannes Kepler*) е германски математичар, астроном и астролог. Освен законите за планетарно движење, кои ги поставуваат основите на модерната астрономија и физика, тој е познат и по својот значителен придонес во полето на оптиката.

²¹ Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija – Sažeta istorija* (224). Izdavački Zavod “Jugoslavija”.

²² Јохан Хајнрих Шулце (*Johann Heinrich Schultze*) е германски научник активен во полето на математиката, медицината и хемијата. Неговиот придонес во фотографијата се однесува на откритието дека потемнувањето на сребрените соли, кое е познато уште од 16 век, е предизвикано од светлина, а не од топлина.

овозможил основа за перманентно фиксирање на сликата и првични фотографски отпечатоци кои можат да се зачуваат - клучен фактор за натамошното усовршување на фотографскиот отпечаток.²⁵



Слика 3 - Прва објавена илустрација на камера опскура, 1545

Слика 4 - Шатор-камера опскура од 19 век, како што ја користел Јоханес Кеплер во 1620 година

Сите овие иновации се само почеток во серијата технолошки откритија кои ќе го обликуваат современиот фотографски процес, и во следните децении ќе бидат дополнително развиени преку нови сознанија во рамките на оптиката и механиката, а особено преку хемиските процеси, постепено проширувајќи го своето поле на употреба од научната и уметничката пракса, до документирање на реалноста.

²⁵ Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija – Sažeta istorija* (15-16). Izdavački Zavod „Jugoslavija”.

2. Еволуција на фотографски техники

Првиот успешен обид за репродукција на слика го извел францускиот иноватор Јозеф Ницефор Нипс²⁴ (1765-1833), чијашто улога во историјата на фотографијата е од фундаментално значење. Во 1822 година, експериментирајќи со гравура на бакарна плоча, Нипс ја премачкал плочата со специфичен битумен,²⁵ за кој забележал дека има поголема светлосна чувствителност од кој било друг хемиски раствор, со што се уверил во можноста за изработка на мултиплицирани печатени копии од гравура. Овој „чин од епохално значење“²⁶, претставува суштински пресврт во историјата на фотографијата, кој го доближил Нипс до создавањето процес што ќе овозможи масовно репродуцирање слики и копии, преку концептот на негатив.^{27 28}

Во своите натамошни експерименти Нипс се фокусираше на развивање методи за материјализација и репродукција на сцената (кадарот) гледан преку камера опскура. Во тие обиди, во периодот меѓу 1826 и 1827 година, изработил фотографија со поглед од прозорецот на неговата работна соба во Ле Грас, која била доволно светла за да ги открие сите детали благодарение на осумчасовното експонирање на светлина. Делото е дефинирано и признато како прва успешна фотографија во светот, со што Нипс го одбележил почетокот на фотографијата како медиум во форма која ни е позната денес.²⁹ (слика 5)

Овие два процеса, копирањето на веќе постоечка слика (гравура) и копирањето на „погледот“ од камера опскура, Нипс ги нарекол хелиографија, или сончев цртеж. Иако иновативен за своето време, не може да се смета за совршен фотографски метод, најмногу заради непрактично долгото време на експонирање, правејќи ја нејзината примена скоро невозможна за поширока употреба.

²⁴ Јозеф Ницефор Нипс (*Joseph Nicéphore Niépce*) (1765-1833) е француски иноватор, кој се смета за еден од пионерите на фотографијата. Во 1826 или 1827 година, користејќи процес наречен хелиографија, успева да ја создаде првата трајна фотографска слика, со што го означува преминот од експериментален кон практично остварлив фотографски запис.

²⁵ Newhall, B. (1994). *The History of Photography* (14). The Museum of Modern Art.

²⁶ Ibid.

²⁷ Ibid.,(15).

²⁸ Негатив е фотографска снимка на стаклена плоча или филм, на која тоновите се инвертно поставени, така што светлите делови се темни, а темните светли, и служи како матрица или основа за добивање позитивен отпечаток.

²⁹ Frizot, M. (1998). *The new history of photography* (21) Könemann.



Слика 5 - Ницефор Нипс, „Поглед од Ле Грас“, 1826, хелиографија

Квантен скок во унапредување на фотографските практики се остварува со делото на второто најзначајно име во историјата на фотографијата, францускиот сценограф и уметник Луј Дагер³⁰ кој го насочил своето внимание кон намалување на времетраењето на целиот процес,³¹ а неговата заедничка соработка со Ницефор Нипс довело до добивање латентна, но сепак препознатлива слика.³²

По смртта на Нипс, Дагер ги искористил неговите откритија и експериментални техники и во 1837 година успеал да го усогласи фотографскиот процес додавајќи дополнителен хемиски третман.³³ Со него, добиената слика е фиксирана и перманентна, а доказ за тоа е првата фотографска слика - „Булевар на храмот“ (1837). (слика 6)

³⁰ Луј Дагер (*Louise Daguerre*) (1787-1851) е француски сценски уметник и иноватор, познат по развојот на дагеротипијата, кој е првиот јавно објавен фотографски процес со практична примена. Неговиот метод, заедно со искуствата од Ницефор Нипс, овозможуваат создавање на трајни фотографски отпечатоци, што се смета за почеток на модерната фотографија, како технолошка и културна практика.

³¹ Со помош на живина пареа, времетраењето на експозицијата е сведено на околу 30-тина минути.

³² Овој процес е овозможен со третирање на посребрената бакарна плоча со јод, чија улога е да ја направи сликата поосетлива на светлина.

³³ Овој третман подразбира испирање на плочата со хипосулфидна сода и дестилирана вода, што ја сопира понатамошната осетливост на светлина.



Слика 6 - Луј Дагер, „Булевар на храмот“, 1837, дагеротипија

Овој процес, нескромно, го добил името дагеротипија, иако патот до неговото откривање е резултат на напорите на обајцата иноватори. По неуспешните обиди на Дагер приватно да ја комерцијализира дагеротипијата, француската влада во јули 1839 година ја презела како патент, кој го дала на слободно користење на целата светска популација, притоа издавајќи прирачник за негова употреба.³⁴ (слика 7) Деталниот опис на овој процес го претставил францускиот научник Франсоа Араго на 19 август 1839 година, на заедничкиот состанок на Академијата за науки и ликовни уметности и Францускиот институт,³⁵ и овој датум се смета за официјално раѓање на фотографијата како медиум.

Во своето обраќање, меѓу другото, Араго нагласил дека „овој изум ги преиспитува сите досегашни научни теории за оптиката и светлината, и ќе ја револуционизира уметноста на цртањето“³⁶ со скоро математичка прецизност.³⁷ Истата година, афирмативни ставови во контекст на дагеротипијата,

³⁴ Rosenblum, N. (2007). *A world history of photography* (18). Abeville Press.

³⁵ Newhall, B. (1994). *The History of Photography* (19). The Museum of Modern Art.

³⁶ Ibid.

³⁷ Scharf, A. (1974). *Art and Photography* (25). Penguin Books.

но и како конкуренција на сликарството, изразил и францускиот сликар Пол Деларош, чии зборови „Од денеска сликарството е мртво“,³⁸ изречени по неговото прво соочување со дагеротипскиот отпечаток, сведочат за неговата убеденост дека овој процес ѝ прави „огромна услуга на уметноста“³⁹ и целосно ги задоволува нејзините потреби, доведувајќи ја до совршенство, без ниту најмала потреба за подобрување.⁴⁰



Слика 7 - Насловна страница на првиот фотографски прирачник во светот, јули 1839

Иако дагеротипијата претставувала значаен напредок во фотографскиот процес, нејзиното долго време на експонирање, ја правело погодна за фотографирање статични објекти и предмети, но не и за фотографирање фигури или објекти во движење. Често користена за изработка на постмортел портрети, таа е делумно непрактична во фотографирањето на живите, но сепак, нејзината преносливост и достапност, ѝ овозможиле набргу да го освои светот, како во приватни, така и во комерцијални цели.

Ова „огледало што памти“⁴¹ претставува инспирација на бројни иноватори во полето на оптиката, како што е англискиот научник и математичар Вилијам Хенри Фокс Талбот.⁴² Тој развил процес што ќе ги оптимизира постоечките фо-

³⁸ Danto, A.C. (2013). *What art is* (101). Yale University Press.

³⁹ Scharf, A. (1974). *Art and Photography* (37). Penguin Books.

⁴⁰ Danto, A.C. (2013). *What art is* (104). Yale University Press.

⁴¹ Newhall, B. (1994). *The History of Photography* (27). The Museum of Modern Art.

⁴² Вилијам Хенри Фокс Талбот (*William Henry Fox Talbot*) (1800-1877) е британски научник и иноватор во фотографијата, што особено се однесува на калотипијата – процес на позитив/негатив кој за првпат овозможува репродуцирање на повеќе примероци од една фотографска слика.

тографски методи, а го нарекол калотипија,⁴³ со која значително го намалил времето на експонирање, сведувајќи го на само триесетина секунди, но и покрај тоа, остријата на визуелните детали и структури останала компромитирана.⁴⁴

Иако калотипскиот отпечаток има помалку детали во сликите од дагеротипијата, тој нуди поголема флексибилност преку можноста за негово мултиплицирање, но и делумна естетска креативност во тонирањето на сликата при хемиските процеси, отворајќи нови имплементации во комерцијални и уметнички цели, на кои ќе се засноваат современите насоки на фотографијата. Оттаму, „модерната фотографија се заснова на принципот позитив/негатив, додека дагеротипијата, која создава само една слика, претставувала кор-сокак во фотографијата“.⁴⁵ Овој технолошки пресврт го поставил методот на позитив/негатив како водечки во фотографскиот медиум повеќе од 150 години.

Следниот значаен чекор се однесува на албуминскиот процес,⁴⁶ метод која довел до значително подобрување на визуелните својства на фотографијата, овозможувајќи појасна слика и порафинирани детали во споредба со претходните обиди. Сепак, долготраењето на експозицијата кое се движело во интервалот од 4 до 15 минути, ја дефинирало оваа техника како непогодна за снимање портрети.⁴⁷

Значително намалување на времетраењето на експозицијата вовел Фредерик Скот Арчер⁴⁸ (1813-1857) со колодиумскиот процес⁴⁹ сведувајќи го од 10 до 90 секунди за статични визури, како пејзажи и архитектура, и од 2 до 20 секунди за изработка на мали портрети, со што колодиумската фотографија поставила нови стандарди за квалитет и целосно ја заменила дагеротипијата

⁴³ Терминот калотипија потекнува од комбинација на двата грчки збора *καλός* и *τύπος*, што значат „убава слика“ и претставува процес на добивање негатив од кој може да се репродуцираат повеќе копии т.е. позитиви на хартија, што ја прави сосема поразлична од дагеротипијата, која создава само еден уникатен позитив на плоча.

⁴⁴ Rosenblum, N. (2007). *A world history of photography* (29). Abeville Press.

⁴⁵ Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija – Sažeta istorija* (31). Izdavački Zavod “Jugoslavija”.

⁴⁶ Албуминскиот фотографски процес е техника при која хартијата се премачкува со белка од јајце и сребрени соли, кои создаваат сјајна површина и изострени детали на отпечатокот.

⁴⁷ Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija – Sažeta istorija* (32). Izdavački Zavod “Jugoslavija”.

⁴⁸ Фредерик Скот Арчер (*Frederick Scott Archer*) (1813-1857) е британски сликар и иноватор во областа на фотографијата, познат по влажниот колодиумски процес, кој овозможува повисока резолуција и значително пократко време на експозиција, што довело до поширока употреба на фотографијата во 19 век.

⁴⁹ Колодиумскиот процес е хемиска фотографска постапка во која стаклена плоча се премачкува со колодиум и сребрени соли и мора да се искористи во кус временски рок, додека е влажна. Во тој период таа се поставува во камерата каде што се изложува на светлина одредено време, со што се создава негатив, за потоа да биде потопена во хемиски раствор кој ја фиксира сликата.

само 10 години по нејзиното откривање.⁵⁰ И покрај тоа, сложеноста на овој фотохемиски метод, што особено се однесува на потребата од специјализирана фотографска лабораторија со идеално темни услови, ја правела оваа постапка непрактична за користење⁵¹ и ги стимулирала научниците и хемичарите да најдат побрзи и поедноставни методи за нејзина замена.

Во тој контекст, во 1871 година се вовела употребата на желатинска емулзија, која претставувала практична замена за влажната колодиумска плоча. Овој материјал постепено целосно бил заменет со целулоидната емулзија,⁵² со што фотографскиот процес станал уште поедноставен за употреба. Дополнително, времетраењето на експозицијата значително се намалило, свеувајќи се на дел од секунда, со што, освен тежината и кршливоста на стаклената плоча, дошло до елиминирање скоро на сите други ограничувања во фотографската практика.

Со замена на стаклената плоча со тенки ленти целулозен филм, првично развиен од страна на Ханибал Гудвин кон крајот на 19 век, а потоа комерцијализиран од компанијата *Eastman Co.(Kodak)*, почнала модерната доба на фабричко производство на фотографски материјали.⁵³ Компанијата Кодак, која изработила рекламна кампања за продажбата на првиот симплифициран фотографски апарат, подоцна и целосно го популаризирала медиумот со фразата „вие притиснете го копчето, а ние ќе го направиме останатото“.⁵⁴ Оваа „модерна ера на фотографијата“ го достигнала својот најголем потенцијал по изумот на филмот во боја, кој ќе биде усовершен од компаниите Кодак (*Kodak*) и Агфа (*Agfa*) по 1935 година.⁵⁵

Со забрзувањето на процесот на масовно производство и достапност, фотографијата не само што станува популарна и достапна за широките народни маси, туку стекнува и нови естетски и комерцијални вредности, и значително влијае на уметноста, медиумите и масовната култура во последните декади на 20 век, кога почнува дигитализацијата на овој медиум. Дигиталната фотографија, како последно скалило на технолошко усовршување, прераснува во еден од најважните механизми за визуелно документирање и креативно

⁵⁰ Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija - Sažeta istorija* (33). Izdavački Zavod "Jugoslavija".

⁵¹ Ibid.

⁵² Rosenblum, N. (2007). *A world history of photography* (442). Abeville Press.

⁵³ Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija - Sažeta istorija* (36). Izdavački Zavod "Jugoslavija".

⁵⁴ Wilson, M.G., & Reed, D. (1994). *Pictorialism in California: Photographs, 1900-1940* (1). J. Paul Getty Museum.

⁵⁵ Ibid.,(2).

изразување поставувајќи нови стандарди во истражувањето и доживувањето на светот околу нас.

Фотографскиот медиум, со еволуцијата во технолошко оптимизирање, успева да ја прошири својата улога, со што постепено се интегрира во институциите на уметноста. Процесот на прифаќање и валоризација како ново изразно средство е остварен токму преку неговото етапно навлегување во музејските институции, а динамиката на институционализирање на стиловите и жанровите ја потврди неговата релевантност и му обезбеди сигурна позиција во историјата на модерната уметност.

3. Афирмативни постулати

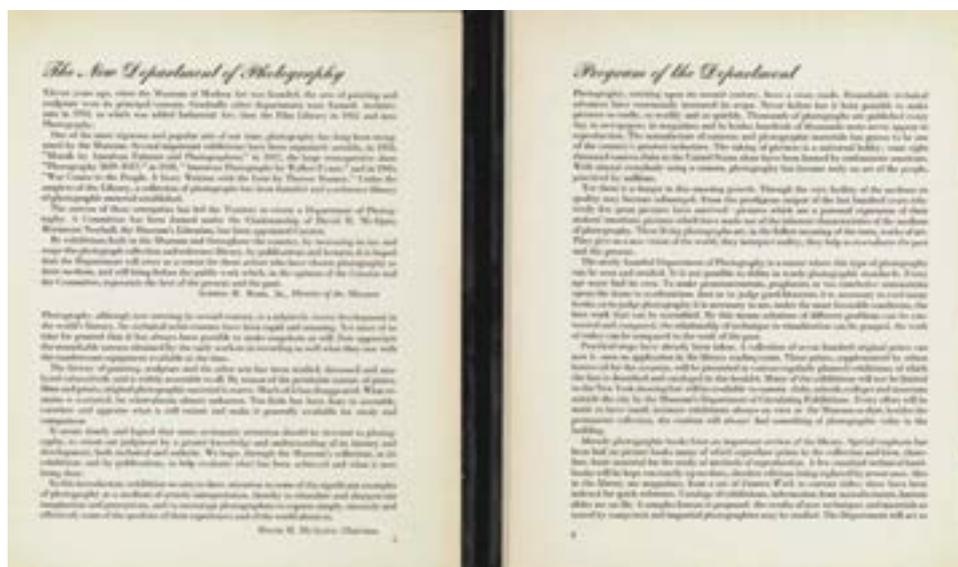
Интеграцијата на фотографскиот отпечаток во институционалниот свет на уметноста, односно неговото прифаќање во галериските и музејските простори, претставува долг, постепен и комплексен процес, одбележан со низа значајни настани, манифестации, изложби, но и со креирање и издавање публикации на тлото на Европа и на САД.

Најзначајните институции кои се организатори и домаќини на клучните фотографски манифестации и изложби во рамките на модерната уметност ги формираат своите оддели за фотографија по 1930 година, кога фотографскиот медиум почнува да стекнува популарност. И покрај овој факт, најраната институционална иницијатива за музејско собирање фотографии почнува во 1852 година во Музејот „Викторија и Алберт“ (*Victoria and Albert Museum*) во Лондон, чијашто колекција се состои од над 800 000 фотографии кои датираат од 1839 година до денеска.

Музејот на модерната уметност во Сан Франциско (*San Francisco Museum of Modern Art*) го конституира својот фотографски оддел во 1935 година, и создава трајна фотографска поставка која се смета за една од најзначајните во САД. Музејот „Џорџ Истман“ во Рочестер (*George Eastman Museum Rochester*) го конципира одделот за фотографија во 1949 година, и постепено станува прв музеј посветен на фотографијата, кој почнува со архивирање фотографии и филмови.

Една од првите институции којашто го формира својот фотографски оддел е Музејот на модерна уметност - МОМА во Њујорк (*The Museum of Modern Art*), под водство на историчарот на фотографија Баумонт Њухол. Музејот го основа ова одделение во 1939 година, а неговата цел, како што е наведено

во програмата на одделот, е да се изложуваат фотографии кои овозможуваат нова перцепција и поглед кон светот, нова интерпретација на реалноста, како и различни модуси на евалуација на минатото и сегашноста.⁵⁶ (слика 8)



Слика 8 - Официјалната програма на Одделот за фотографија, МОМА, Њујорк, 1940

Првиот, воедно и највлијателниот настан кој го најавува воведувањето на фотографијата во институционалниот свет на уметноста е изложбата Големата изложба (*The Great Exhibition*), која се одржува во 1851 година во Кристалната палата во Лондон, под покровителство на принцот Алберт. Иако во рамките на оваа изложба фотографијата е вклучена во делот за индустриски и технички иновации во секцијата под наслов „Машини“,⁵⁷ сепак, присуството на околу 700 фотографии кои ги претставуваат процесите дагеротипија и калотипија, како научни методи, придонесуваат за „воведно“ афирмирање на фотографијата во музејски контекст.

Фотографското друштво на Лондон, основано во 1853 година, веќе следната година почнува со редовно организирање изложби, во различни музејски и галериски простори во Лондон, а дел од нив се реализираат во Музејот „Викторија и Алберт“. Овие изложбени манифестации се обид за промовирање на фотографијата како уметнички израз, преку учество на автори како Хенри Пич Робинсон, Оскар Густав Рејландер и Роберт Демаши, кои го манифестираат стремежот на медиумот естетски и концептуално да се доближи до конвенционалните ликовни канони.

⁵⁶ Newhall, B. (1940). *The New Department of Photography – Program of the Department. The bulletin of the Museum of Modern Art*, 8 (2), 4. Museum of Modern Art.

⁵⁷ Frizot, M. (1994). *The new history of photography* (94). Könemann.

Неколку години подоцна, во Париз се отвора Меѓународната изложба на париски производи од агрикултурата, индустријата и ликовните уметности (*Exposition Universelle de produits de l'Agriculture, de l'Industrie et des Beaux-Arts de Paris*). На оваа изложба, фотографиите добиваат посебна секција во изложбениот простор, одделена од сликарството и скулптурата, што укажува на сè уште неразрешената дилема за местото на фотографијата во светот на уметноста.

Значајни промени во намалувањето на отпорот кон признавањето на фотографијата како рамноправна дисциплина со другите уметнички форми почнуваат да се случуваат во 1857 година, кога на Парискиот салон, покрај доминантниот број слики и скулптури, се изложуваат и фотографии,⁵⁸ што е забележано како круцијален настан во историјата на фотографијата.

Во 1891 година во Виена се отвора првата голема изложба посветена на уметничката фотографија организирана од Виенскиот клуб на фотографи-аматери (*Vienna Club der Amateur-Photographen*). Жирито на изложбата е составено исклучиво од ликовни уметници - сликари и скулптори,⁵⁹ што е значаен показател за обидот фотографијата да се втемели во рамките на традиционалниот уметнички дискурс. Оваа изложба се издвојува како прва од ваков карактер во Виена, во која се нагласуваат естетската и експресивната димензија на фотографијата, во која акцентот е ставен врз визуелните и емоционалните „ефекти“ што ги предизвикува таа, наместо врз нејзината дотогаш доминантна функција на прецизна презентација и миметичка веродостојност.⁶⁰

Во 1900 година во Лондон и во Париз се поставува првата изложба на американскиот пикторијализам на европското тло, со наслов „Нова школа на американска фотографија“ (*The New School of American Photography*). Нејзините дела ги отсликуваат естетиката и сензибилитетот на американските пикторијалисти од крајот на 19 и почетокот на 20 век, меѓу кои се вбројуваат Едвард Стајхен, Гертруд Касебиер, Кларенс Вајт, и други водечки автори на оваа стилска определба.

Суштинска фаза во развојот на фотографијата претставува основањето на списанието „Фотографско творештво“ (*Camera Work*) во Њујорк (1903-1917), од страна на фотографот Алфред Штиглиц. Оваа публикација, која е адекватен и достоинствен репрезент на фотографијата, набрзо станува и официјален „ор-

⁵⁸ Danto, A.C. (2013). *What art is* (100). Yale University Press.

⁵⁹ Hirsch, R. (2017) *Seizing the light – A social & aesthetic history of photography* (195). Routledge.

⁶⁰ Ibid.

ган на фотографскиот медиум⁶¹ и ја претставува неговата целокупна визуелна и теоретска еволуција. Во неа, покрај веќе етаблираните фотографии, се промовираат и нови фотографски имиња, а често се вклучувани и дискурзивни разгледувања на концепти и дела од модерната ликовна уметност, како што е примерот со специјалното издание во 1912 година посветено на Анри Матис и Пабло Пикасо, со критички осврт од страна на Гертруда Штајн.⁶² Секој број на оваа публикација содржи темелни анализи на објавените фотографии, како и критички анализи на актуелните фотографски изложби. Меѓу соработниците најактивни се Чарлс Кафин, Џорџ Бернард Шо, Роберт Демаши, Садакичи Хартман, Гертруда Штајн и Едвард Стајхен.

Штиглиц ја основа и галеријата „291“ во Њујорк, чијшто изложбен простор, со само 3 сали за излагање, не претставува стереотипна уметничка галерија, туку „лабораторија и експериментална станица“⁶³ за новите прогресивни уметнички текови. Изложбите организирани во оваа галерија, во периодот од 1905-1917 година, и курирани од нејзиниот основач, претставуваат пресвртница во третманот на фотографијата во институционалниот свет на уметноста, имајќи предвид дека таа за првпат е поставена во ист простор, а со тоа и на исто рамниште со најзначајните сликарски остварувања на модерната уметност, како што се делата на Пабло Пикасо, Огист Роден, Анри Матис, и други.

Во Дрезден во 1909 година се отвора најголемата фотографска изложба во Европа во тоа време, под наслов „Меѓународна изложба на фотографија“ (*Internationale Ausstellung für Photographie*), на која се изложени бројни фотографски остварувања кои претставуваат широк спектар на пикторијалистички и модернистички пристапи. Во 1910 година, севкупната еволуциска траекторија на пикторијализмот е претставена низ повеќе од 600 фотографски отпечатоци на изложбата „Меѓународна изложба на пикторијалистичка фотографија“ (*International Exhibition of Pictorialist Photography*), во Уметничка галерија „Олбрајт“ (*Albright Art Gallery*) во Бафало, Њујорк.

Во 1922 година во Лајпциг се основа публикацијата „Камера“ (*Camera*, 1922-1981), која по прекинот на издавањето на списанието *Camera Work* во 1917 година, игра клучна улога во промовирањето на фотографијата како уметничка дисциплина на меѓународно ниво. Нејзините страници се исполнети со внимателно селектирани автори и нивни висококвалитетни репро-

⁶¹ Frizot, M. (1994). *The new history of photography* (327). Könemann.

⁶² Rubin, W. (1989). *Picasso and Braque – pioneering cubism* (381). Museum of Modern Art.

⁶³ Stieglitz, A. (Ed.) (1910). *Camera Work* (No.30/47). New York.

дукции, како и со критички есеи и текстови за историјата и теоријата на фотографијата. Со тоа, ова списание станува водечка платформа која успешно ги промовира најзначајните фотографии, прогресот и трансформацијата на естетиката на медиумот, стилските определби, жанровите, и фотографските теоретски дискурси на 20 век.

Во 1929 година во Штутгарт се отвора изложбата „Филм и фотографија“ (*Film und Foto*), на која се претставени повеќе од 1200 фотографии и кратки филмски остварувања од водечки личности во светот на уметноста, како што се Ласло Мохоли Наѓ, Александр Родченко, Ел Лисицки, Ежен Атже, Аугуст Сандер, Беренис Абот и други, со што се потврдува улогата на фотографијата и филмот како клучни средства за изразување во уметничкиот вокабулар на модернизмот. Филмската секција на оваа изложба, курирана од Ханс Рихтер, претставува личности како Чарли Чаплин, Фернан Леже, Марсел Дишан и други.

Во 1932 година во Музејот „М.Х. де Јанг“ во Сан Франциско (*M.H. de Young Memorial Museum of San Francisco*) се отвора изложба на единаесет фотографии, со која формално е најавено формирањето на познатата фотографска група „ф/64“. Изложбата служи како манифест за новата визуелна естетика на модернистичката фотографија што се развива на западниот американски брег,⁶⁴ отфрлајќи ги меките фокусирања и интервенции на пикторијализмот, во полза на јасниот и непосреден уметнички израз.

Во просториите на Музејот на декоративни уметности (*Musée des Arts Décoratifs*) во Париз, во 1936 година се поставува изложбата „Меѓународна изложба на современа фотографија“ (*Exposition Internationale de la Photographie Contemporaine*), осмислена како „апотеоза на медиумот во Франција“,⁶⁵ и се смета за пресудна точка во официјалното признавање на фотографијата како уметност во оваа земја. На неа се претставени повеќе од 1500 фотографии од автори од Европа и од САД. Една година подоцна, во 1937 година, избор од овие фотографии се вклучени во изложбата „Фотографија 1839-1937“ (*Photography 1839-1937*) во Музејот на современа уметност (МОМА), во Њујорк. Како прва голема ретроспективна изложба во историјата на фотографијата, оваа манифестација го означува првото системско поставување на медиумот во контекст на историјата на уметноста во музејска институција.

⁶⁴ Pitts, T. (2001). *Edward Weston* (16). Taschen.

⁶⁵ Hambourg, M.M. (2014). *Exposition internationale de la photographie contemporaine at Musée des Arts Décoratifs*. The Museum of Modern Art. Преземено на 12.12.2024 од <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/exhibitions/30.html>.

Во 1940 година, кога и официјално е оформен Одделот за фотографија, во Музејот на современа уметност (МОМА) во Њујорк се отвора изложбата „Шеесет фотографии – Преглед на естетиката на фотографскиот апарат“ (*Sixty Photographs – A Survey of Camera Aesthetics*). Организирана под кураторство на Баумонт Њухол и фотографот Ансел Адамс, чија намера е „не да се дефинираат, туку да се сугерираат потенцијалите на фотографската визија“,⁶⁶ оваа изложба презентира дела кои освен тоа што ја истакнуваат документарната страна на овој медиум, ги нагласуваат и длабоките естетски авторски аспекти. Секоја од изложените фотографии претставува индивидуална експресија и субјективен визуелен исказ, но гледани во целина, сведочат за потенцијалите, квалитетите и ограничувањата на фотографскиот медиум.⁶⁷

Едвард Стајхен, кој во 1947 година го презема раководењето на фотографскиот оддел во МОМА,⁶⁸ и во историјата на фотографијата е запаметен не само како значаен фотограф, туку и како и еден од неговите најуспешни куратори, во 1951 година ја организира изложбата „Петмина француски фотографи: Брасаи, Картије-Бресон, Дизно, Ронис и Изис“ (*Five French Photographers: Brassai, Cartier-Bresson, Doisneau, Ronis and Izis*). Само две години подоцна, во 1953 година, во истиот простор се поставува и изложбата „Поствоена европска фотографија“ (*Post-War European Photography*). Овие две изложби за првпат го прикажуваат концептот на документарната, и особено уличната фотографија, на интернационално ниво, а со тоа ги поставуваат овие фотографски жанрови како релевантен дел од светската уметничка сцена.

Несомнено најзначајната фотографска манифестација во поствоениот период е изложбата „Човековото семејство“ (*The Family of Man*), реализирана во Музејот на современата уметност во Њујорк во 1955 година (слика 9). Оваа поставка содржи 503 фотографии од 273 автори од 68 земји, и се смета за една од најпосетените изложби во историјата на фотографијата, со аудиториум од над 9 милиони посетители. Конципирана како манифест за мир, солидарност и сплотеност, оваа изложба ја враќа вербата во хуманоста во поствоените децении, и претставува директна рефлексивна на животните искуства во време на бурните историски промени. Низ овие бројни фотографски остварувања,

⁶⁶ Newhall, B. (1940). *The New Department of Photography – The exhibition: Sixty photographs. The bulletin of the Museum of Modern Art*, 8 (2), 5. Museum of Modern Art.

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Едвард Стајхен го водел Фотографскиот оддел при Музејот на модерна уметност (МОМА) во Њујорк од 1947 до 1962 година, период во кој курирал 44 значајни фотографски изложби, меѓу кои е и легендарната *The Family of Man*.

медиумот е прикажан како динамички процес кој ѝ дава облик на идејата,⁶⁹ а истовремено е претставен и како универзален јазик за изразување и пренесување на емоциите, искуствата и субјективните перцепции, поставувајќи го во центарот на уметничкиот и социјалниот контекст на времето. *The Family of Man* ги истакнува потенцијалот и можностите на фотографијата да ја прикаже глобалната поврзаност меѓу различните култури во различни временски периоди, при што ја дефинира фотографијата и како уметничка форма и како средство за социјална комуникација.⁷⁰ Меѓу делата во овој амбициозен фотографски проект се фотографиите на Роберт Капа, Анри Картије-Бресон, Доротеа Ланге, Аугуст Сандер, Ансел Адамс, Роберт Дизно, и други.



Слика 9 - Првата поставка на „Човековото семејство“, МОМА, Њујорк, 1955

На европска територија, во 1972 година во Музејот „Викторија и Алберт“ (*Victoria and Albert Museum*) во Лондон се отвора изложбата со наслов „Од денеска сликарството е мртво“ (*From Today Painting is Dead*),⁷¹ која претставува еден од првите обемни музејски прегледи на историскиот контекст на фотографијата во институционална поставеност. Како целосна ретроспектива на развојот на фотографијата, од раните технички експерименти до нејзиното етаблирање како уметничка форма, таа предизвикува забрзано и нагласено интересирање за овој медиум.

⁶⁹ Sandburg, C. (1955). *The Family of Man* (3). Museum of Modern Art, New York.

⁷⁰ Bate, D. (2003). *Photography and Surrealism* (87). I.B. Tauris.

⁷¹ Изјавата „Од денеска сликарството е мртво“ му се припишува на францускиот сликар Пол Деларош, како негова реакција при првото запознавање со дагеротипскиот отпечаток.

Споменатите изложби и манифестации се вбројуваат меѓу најзначајните фотографски проекти во периодот на модерната. Изложбените простори, кои системски ја вклучуваат фотографијата во своите проекти, со својата програмска определеност и активност, даваат исклучителен придонес во нејзиното институционализирање како уметнички медиум обезбедувајќи платформи за изложби, истражувања и едукација. Тие не само што ја популаризираат фотографијата, туку и ги втемелуваат критериумите со кои се валоризираат и вреднуваат нејзините остварувања, но и постепено ја проследуваат нејзината развојна траекторија од амбициозен научен, а потоа и уметнички експеримент, до институционално официјален медиум. Со тоа, овие поставки се директно сведоштво за нејзиниот сеопфатен еволутивен процес, кој истовремено е естетски, културен и историски, со што се нагласува значењето на фотографијата во обликувањето на модерната и современата перцепција, како и нејзината императивна улога во моделирањето на индивидуалната и колективната визуелна матрица.

4. Стилски и жанровски структури

Како и во останатите ликовни уметности, така и во фотографијата, стилските и жанровските структури играат голема улога во дефинирањето на визуелниот јазик, толкувањето на креативниот израз и интерпретацијата на сликата. Во овој медиум, тие укажуваат на специфични начини на визуелна наратива и на техники кои се применуваат во зависност од контекстот, истовремено одредувајќи ја и неговата уметничка вредност и културно значење.

Почетоците на креативното фотографско изразување се карактеризираат не само со експериментирање со новите техники, туку и со употреба на нови визуелни форми и структури, а подоцна и со концептуални пристапи и идеи кои често ги предизвикуваат и деконструираат традиционалните норми за репрезентација. Во рамките на модерната, која главно се протега од втората половина на 19 век до 70-тите години на 20 век, фотографијата покрај тоа што ги „презема“ класичните жанровски класификации како портрет и пејзаж, воведува и нови иновативни начини на изразување кои ќе ги редефинираат границите на медиумот како уметничка пракса. Со самото тоа се овозможува продлабочено и критичко разбирање на комплексната врска меѓу идеологијата на фотографијата како медиум и идеологијата на уметноста на модерната, при што се истражуваат нивните заеднички релации, влијанија, преклопувања и придонеси во модерните уметнички практики.

Стиловите кои ја обликуваат фотографијата како медиум и уметничка пракса во периодот на модерната почнуваат со пикторијализмот, кој ја поставува основата на естетските принципи на медиумот. Во рамките на пикторијализмот, стилизацијата и приоретизирањето на убавината стануваат доминантни, и фотографијата се доживува повеќе како уметничко дело, отколку како документарен запис, нагласувајќи ја естетската вредност на фотографската слика. Користејќи манипулативни техники, како што се софт-фокусот и тонирањето на фотографската хартија, овие фотографии ја модифицираат убавината во нереална, поетично идеализирана форма.

Следниот стилски правец, *straight* фотографијата,⁷² го оспорува овој концепт на убавина, ставајќи акцент на прецизно, сурово и автентично документирање на реалноста со отсуство на каква и да е уметничка манипулација. Насочувајќи го апаратот кон обичниот предмет, сцена или кадар, се воведуваат нови визуелни „одлуки“ поврзани со начелата за тоа што може да припаѓа на категоријата „убаво“.

Стилските определби кои ги означуваат следните периоди се развиваат паралелно со истоимените структури во сликарството и скулптурата. Оттаму, изразити влијанија се забележуваат во уметноста на импресионизмот, кубизмот и футуризмот, кои ќе бидат основа за натамошната стилска еволуција во ликовните уметности. Апстрактната фотографија, како и фотографијата во контекстот на дадаизмот и надреализмот, ја прошируваат стилската палета со тоа што функционираат паралелно, но делумно и поинаку од истоимените стилови во сликарството. Разликите меѓу овие фотографски пристапи и оние кои се однесуваат на ликовните медиуми, се особено изразени во надреалистичката фотографија, каде што, за разлика од прецизноста која го карактеризира надреалистичкото сликарство, фотографијата се одликува со имплицитни и сугестивни визуелни форми.

Следејќи ги начелата на индустријализацијата, конструктивизмот кој се раѓа во Советскиот Сојуз ги следи високите идеали на група автентични уметници кои со својот авангарден пристап внесуваат еден нов сензибилитет во уметноста, кој влијае на натамошните размислувања и движења во ликовниот наратив. Имајќи ја предвид пропагандната цел во полза на тогашните идеали на Советскиот Сојуз, конструктивизмот во фотографијата се изразува во специфични форми како постер, колаж и фотомонтажа, комбинирајќи еле-

⁷² Изразот *straight photography* (стрејт-фотографија) се однесува на фотографски стил кој подразбира директно и непосредно документирање на стварноста.

менти од графички дизајн, технички цртеж и геометриски форми во синтеза на црно-бела техника и аплицирање одредени колористички позвучни сегменти. Оваа визуелна динамика како одраз на прогресивниот дух на времето успеа да ја рационализира идеолошката пропаганда доближувајќи ја до народот, а со тоа создаде и нов визуелен јазик кој ги афирмира и облагородува социјалистичките идеали.

Фотографијата во рамките на Баухаус школата е карактеристична по својот стремеж кон поедноставување на изразот и обединување на уметноста и индустријата, со синтеза на чисти геометриски форми и линии. Истовремено, експериментирањето со светлината и сенката, особено преку поигрување со должината на експозицијата, резултира во создавање чисти, неоптоварени слики, чишто визуелни компоненти се сведени на минимум. Фотомонтажата и фотограмот, како производ на овие експерименти, се карактеризираат со апстрактен минималистички израз, дисторзија на перспективата, и невообичаено крупни или широки кадри, чиј симплифициран јазик ја напушта традиционалната декоративна практика.

Покрај овие утврдени стилски определби во рамките на уметноста на модерната, фотографијата како нов изразен медиум служи и како инспирација и алатка за обликување на промените кои се случуваат во уметноста на поп-артот и фотореализмот. Со тоа се иницира комплексниот однос и повеќеслојната зависност меѓу фотографијата и ликовните уметности во модернистичката епоха, што секако се реперкуира врз процесот на визуелна трансформација на уметноста.

Ако стилските определби се повеќе врзани со уметничките конфигурации, жанровските определби во фотографијата, пак, се дефинираат преку општествените механизми и зависат од нивното когнитивно и емоционално восприамање од страна на поединецот. Во таа смисла, документарната и репортажната фотографија се одраз на социјалните рефлексии и хуманизмот, прикажувајќи го вистинското лице на светот околу нас, на општествените и политичките структури, со сите доблести и несовершености на човекот како индивидуа. Тие ќе го бележат секојдневието, нееднаквостите меѓу луѓето, но и конфликтите и војните, соочувајќи го гледачот со различни човечки судбини и сцени на страдања, поттикнувајќи ја потребата за преиспитување на најинтимните хуманистички вредности.

Уличната фотографија, како посебен жанр, е „сведок“ на миговните дневни и ноќни урбани сцени, спонтаните човечки реакции, непредвидливите настани, но и на скриените, деперсонализирани и напуштени делови од градската средина. Како хроничари на автентичноста, уличните фотографи се невидливи набљудувачи и неми учесници, кои успеваат да ја регистрираат искрената човечка емоција без притоа да влијаат на динамиката на моментот. Често прикажувајќи ја незабележливата и „непривлечна“ страна од градските амбиенти, овие фотографии се рефлексивна на суровата реалност, несовершеноста на постоењето, но и одраз на естетиката на едноставноста и благородноста на „обичниот“ човек, и убавината на метафизички празните градски простори. Тие ја потврдуваат човечноста во најнепретенциозните мигови од животот, создавајќи простор за длабока емотивна и социјална интерпретација на духовните и визуелните искуства од секојдневното опкружување.

Портретот, иако веќе етаблиран како жанр во сликарството, во рамките на фотографијата добива нови, релевантни и проширени димензии. Поради ова, тој е вклучен меѓу жанровските определби кои ги карактеризираат и дефинираат спецификите на овој медиум, што го оправдува неговото разгледување во контекст на овој труд. Портретната фотографија претставува непосредна директна слика на невербалните сигнали кои даваат длабок увид не само во надворешниот, туку и во внатрешниот свет на субјектот, но претставуваат и рефлексивна на личниот наратив и идентитет на фотографот. Во првата фаза од развојот на портретната фотографија, во втората половина на 19 век, портретите се одликуваат со статични и ригидни композиции, каде што фиксирани погледи и отсуството на спонтаност се нагласуваат преку вешто аранжирани амбиенти и сценографии кои наликуваат на оние во сликарството, со цел да му се доближат. Со напредокот на технологијата, со усовршувањето на фотографскиот апарат, а особено со скратувањето на времето на експозиција, оваа формална атмосфера почнува да се трансформира и е заменета со природна автентична експресија и динамична поставеност на субјектот, спонтаност и непосредност, и доловување на транзиторноста на мигот, специфични обележја за овој медиум. Во контекст на овие промени, за разлика од првите портретни фотографии, каде што фотографската слика е директен „визуелен опис“ на субјектот, а фотографот е само „извршител“ на процесот, во 20 век доаѓа до постепена модификација на улогите во фотографската постапка. Фотографот станува режисер на сцената, а фотографијата, како субјективна експресија, претставува негов автопортрет.

Во етички контекст, жанровските определби на фотографијата кои се разработуваат во овој труд и се специфични за медиумот, пред сè документарната, репортажната, уличната, па дури и портретната фотографија, ја отвораат дискусијата за одговорноста на фотографот, особено во поглед на неговото влијание во формирањето индивидуални ставови и обликување на јавниот дискурс. Процесот на „штелување“ на моралниот компас на поединецот ја потенцира таа одговорност, не само во потребата за автентично прикажување и документирање на ликовите и настаните, туку и ја дефинира клучната улога на фотографот во обликувањето на општествените и моралните вредности, особено оние поврзани со вербата во правда и слобода, како темели на секое цивилизирано општество.

Проучувањето на стилските и жанровски одредници во фотографијата подразбира детален преглед на различните фотографски практики, како и влијанието што го имаат врз интерпретацијата и толкувањето на уметничкото дело. Во тие рамки, преку претставување на главните личности кои го дефинираат овој медиум, низ нивните индивидуални авторски системи и дела, ќе бидат разгледувани основните жанровски и стилски парадигми во периодот на модерната, со акцент на нивната имплементација и адаптација во специфичните културни и социјални контексти.

III. ФОТОГРАФИЈАТА КАКО УМЕТНИЧКИ ИЗРАЗ

Доколку определбите што ја дефинираат науката се базираат на емпириски докази и рационални експерименти од една страна, а од друга страна, начелата кои ја дефинираат уметноста се темелат, пред сè, на креативниот ум и субјективното искуство на поединецот во истражување на светот и на внатрешниот интимен простор, тогаш фотографијата, која на почетокот ја имала својата примарна употребна вредност како инструмент во научните истражувања, а подоцна стана „екстензија“ на окото, умот и духот, може да се разгледува како идеален спој на овие две дисциплини. Еволутивниот пат на фотографијата од позиција на „инструмент“ до статусот „легитимно“ автономно уметничко изразно средство, ќе биде анализиран преку детално разгледување на нејзините основни компоненти, форми и содржини.

Категоризацијата на делата, низ нивните тематски, содржински, технички, естетски и стилски особености, претставува есенцијално поглавје во историјата на фотографијата и има непроценливо значење во идентификувањето на „финесите“ кои се суштински сегменти во процесот на прифаќање на фотографијата од медиум во уметничко дело. Карактеристиките кои ја означуваат фотографијата не само како значаен, туку и неизбежен и неопходен елемент во светот на уметноста, како и проучувањето на симбиотските релации меѓу двата механизма, најсоодветно се следат преку системска анализа на стилските и жанровските определби на овој медиум.

Новите текови и стилските определби во фотографијата, во рамките на уметноста на модерната, и покрај нивната специфичност, во голема мера се поклопуваат со стилски рамки кои се веќе претходно дефинирани од класичните уметнички структури. Уметноста на модерната, која „не претставува единствена стилска целина, како романтизмот, класицизмот, барокот или ренесансата, макар што во однос на нив изгледа како целина“,⁷³ воведува континуирано нови визуелни промени во изразот, каде што идејата и намерите на авторот, како динамични променливи компоненти, навлегуваат во сите стилски аспекти на уметничкото творештво. Следствено на тоа, брзите технолошки напредоци и придобивки ѝ овозможуваат на фотографијата лесно приспособување кон овие стилски промени и пронаоѓање личен израз. Со тоа, таа најде простор истовремено да функционира и како медиум, но и како неопходна помошна „алатка“ на веќе етаблираните уметници на светската ликовна сцена.

⁷³ Трифуновиќ, Л. (1982). Сликарска правца XX века (9). Јединство.

Жанровите, пак, служат за организација и структурирање на специфичните типови значења, а нивната интерпретација, и конечно, нивното разбирање, ни овозможуваат да ги дискутираме, разгледуваме и анализираме во контекст на влијанието што го имаат врз нас.⁷⁴ Во фотографијата, тие се дефинирани и „определени“, но тоа не значи дека таа определеност е апсолутна. Напротив, низ историскиот развој на медиумот жанровите се токму тие кои хибридно постојат и меѓусебно непрекинато се испреплетуваат и модифицираат, менувајќи ги постоечките и воведувајќи нови контексти и содржини, со што се нагласуваат поливалентноста и повеќеслојноста на медиумот.

1. Стилски матрици на фотографијата во рамките на модерната

1.1. Пикџоријализам – обид за доближување до сликарството

Во последните децении на 19 век, како резултат на индустријализацијата и новите технолошки придобивки на фотографијата, се случуваат промени во третманот на фотографијата како уметнички медиум. Иновативните фотографски методи како дагеротипијата, калотипијата и подоцна, албуминскиот отпечаток, овозможуваат масовно производство фотографии кои стануваат поефикасни и попростапни, отворајќи сосема нови аспекти за фотографска креативност и репрезентација. Ако го земеме предвид контекстот на 19 век, во кој сликарството се смета за највисока форма на уметничко изразување,⁷⁵ разбирливо е што фотографијата во своите рани фази се обидува да го најде својот уметнички израз и да се утврди како уметничка форма преку имитација, наклонување и приспособување кон карактеристиките и принципите на сликарството. Во таа смисла, фотографите се стремат да го усогласат визуелниот јазик на фотографијата со уметничките идеали на тоа време, што вклучува нагласена естетика, композиција, моделирање на светлината и сенката, слично на пристапот во сликарството.⁷⁶ Со тоа, фотографијата почнува да се перципира не само како средство за механичка и техничка репродукција, туку и како валидна алатка за креативно визуелно и емоционално изразување.

⁷⁴ Bate, D. (2016). *Photography: The key concepts* (4). Routledge.

⁷⁵ Sandler, M.W. (2002). *Photography - An Illustrated History* (57). Oxford University Press.

⁷⁶ Манипулацијата со светлина и сенка, особено нагласувањето на нивните контрасти, е карактеристика на почетните стилски фази во фотографијата, имитирајќи ја сликарската техника киароскуро.

Пикторијализмот,⁷⁷ како прв стилски правец во фотографијата, се јавува кон крајот на шеесеттите години 19 век и трае до почетокот на 20 век. Тој користи имплементација на различни интервенции и експериментални техники со кои фотографите се обидуваат да создадат визуелни ефекти кои *de facto* реферираат на традиционалните уметности, како што се сликарството и графиката, притоа искажувајќи ги своите индивидуални доживувања, сопствениот емоционален дијаграм и поетските созвучија во интерпретација на природата и на животот. Во тој контекст, овој стилски правец е тесно поврзан со дел од идеолошките струења на уметноста на 19 век, кога се поставуваат основите на модерната уметност, особено со симболизмот и натурализмот,⁷⁸ и до самиот крај ќе остане наклонет кон сликарството кое доминира како примарен медиум во уметничкото изразување.

Почетоците на пикторијализмот идејно може да се поврзат со симболизмот, кој е „бунт против реализмот и прецизното репродуцирање на реалноста, изразувајќи го својот внатрешен глас преку симболи и метафори за да се прикажат одредени емоции“.⁷⁹ Влијанието на овој стилски правец е воочливо во поетичноста и субјективната природа на фотографиите, инспирирани од размислувањата на симболистите за мистицизмот и духовноста преку алгорични теми, енигматска атмосфера и придушена светлина. Значајно стилско влијание врз пикторијализмот му припаѓа и на натурализмот, уште еден стилски правец кој е инспирација и мотив за одредени промени во внатрешните идејни структури на фотографијата. Како стилска насока, тој се темели на „враќање кон природата“⁸⁰ и на веродостојно прикажување на природата и човечките појави, вклучувајќи ги сите аспекти од животот, дури и оние кои може да се сметаат за непријатни и „грди“, што ќе послужи како креативен поттик и импулс за создавање сурово реални уметнички фотографски слики.

Првиот и најзначаен аспект на пикторијализмот е отфрлање и оспорување на документарниот карактер на фотографијата, која беше фокусирана на строго технички аспекти и прецизност. Со воведување нови експериментални пристапи како омекнување на фокусот, употреба на филтри, применување различни текстури на хартија, ретуширање, директни интервенции на самата фотографска површина, пикторијалистите се стремат кон создавање визуел-

⁷⁷ Терминот „пикторијализам“ потекнува од латинскиот збор *pictura*, што значи слика или уметничко дело.

⁷⁸ Hirsch, R. (2017) *Seizing the light – A social & aesthetic history of photography* (191-194). Routledge.

⁷⁹ Ibid., (191).

⁸⁰ Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija – Sažeta istorija* (168). Izdavački Zavod “Jugoslavija”.

ни ефекти кои потсетуваат на сликарските техники и графичките методи.⁸¹ Со дел од овие интервенции фотографите се обидуваат да создадат „дефокус“, мека замаглена светлина и заматени контури, суптилно нијансирање, со што се ублажува агресивноста на деталите и се создава емоционална длабочина која делумно ги доближува фотографиите до импресионистичките слики и „го нагласува импресионистичкиот ефект“⁸² значително намалувајќи го јазот, и ублажувајќи ја веќе присутната граница меѓу ликовниот израз на сликарството и фотографијата. Сличности со сликарството, пикторијализмот ги демонстрира не само преку визуелните промени на површината на фотографскиот отпечаток,⁸³ туку и во сценографските детали и реквизити, како и во поставеноста на фигурите, што е особено изразено во доменот на портретот.

Во пикторијализмот, исто како и во сликарството, сликата има моќ да ги пренесе не само физичките аспекти на природната убавина, туку и емоционалните димензии, како преку егзактни и веродостојни репродукции и пресликувања, така и преку лични интерпретации кои во себе носат силен емотивен и субјективен печат, особено преку варијациите во самата композиција, тоналитетот, светлината и тематскиот избор. Идеалите на пикторијализмот, слично на сликарските идеали, најчесто се засновани на депикција на пејзажот и естетиката на природата, како основни компоненти за доловување лиричност и мистика, создавајќи „аркадско“ сонлива атмосфера и мистични амбиенти, темелејќи ја својата композиција на добро познатите сликарски принципи. Покрај пејзажите, пикторијалистите се фокусираат и на портретот, каде што го избегнуваат баналното репродуцирање, насочувајќи го својот интерес кон индивидуалните карактеристики и метафизичките аспекти на човековата природа, постигнати токму со примена на посочените интервенции врз фотографската слика.

Главните прекурсори и претставници на пикторијализмот во Европа во одредени делови од нивната кариера се Хенри Пич Робинсон, Питер Хенри Емерсон, Џорџ Дејвисон, Роберт Демаши и Фредерик Х. Еванс. Пикторијализмот зема голем замав и во Соединетите Американски Држави, благодарете-

⁸¹ Warren, L, (Ed.). (2006). *Encyclopedia of twentieth century photography* (Vol.1, 1263). Routledge.

⁸² Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija – Sažeta istorija* (169). Izdavački Zavod “Jugoslavija”.

⁸³ Пикторијалистите интервенираат директно на површината на фотографскиот отпечаток преку аплицирање боја, рачно ретуширање со четка или молив, гравирање, гребење, додавање текстури со помош на сунѓер, четка или парче ткаенина, како и применување мат лак или восок. Покрај овие техники, пикторијалистичкиот фотографски отпечаток се карактеризира со модифицирање на тонската скала и воведување топли или ладни тонови, со цел да се создаде специфична атмосфера или ефект.

ние на неговите најзначајни претставници: Алфред Штиглиц, Алвин Лангдон Кобурн, Гертруд Касебиер, Кларенс Вајт и Едвард Стајхен.

Во 1869 година британскиот фотограф Хенри Пич Робинсон⁸⁴ (1830-1901) ја објавува книгата „Ефектите на пикторијализмот во фотографијата: Упатства и совети за композиција и киароскуро за фотографии“,⁸⁵ во која за првпат го користи зборот „пикторијален“ во контекст на фотографскиот медиум, поставувајќи го како контрапункт на фотографијата како алатка за механичко репродуцирање на реалноста. Првиот стилски правец во фотографијата го добил своето име токму со воведувањето на овој „пикторијален“ наратив.⁸⁶ Оваа студија не само што претставува детално објаснување и опис на неговите естетски и технички пристапи кон медиумот, туку ја дефинира и насоката на пикторијализмот, особено во настојувањето на фотографијата да ѝ се даде „независна внатрешна исполнетост и значење, надвор од техничката прецизност“.⁸⁷ Во неа тој ги претставува важноста и потенцијалот на интервенирање со повеќе негативи истовремено, што овозможува создавање композитни фотографски слики.⁸⁸ Во настојувањето да ја доведе композицијата на своите фотографии до совршенство, Робинсон комбинира делови од различни негативи, некогаш дури и повеќе од десетина за една фотографија, со што добива сложена и емотивно облагородена и исполнета слика. Следејќи ги веќе дефинираните композициски начела од ликовните уметности, тој смета дека во процесот на изработка на една уметничка фотографија, неопходно е да се почитуваат одредени правила, со цел да се постигне естетска и техничка совршеност.⁸⁹

Една од овие композитни фотографии е „Избледувајќи“ (1858), направена со монтажа на фигури од пет различни негатива. За да ја добие финалната композиција, Робинсон направил над 200 комбинации на фигурите.⁹⁰ (слика 10) Фотографијата е потресна сцена на семејна трагедија: млада девојка на смртна постела, опкружена со најблиските, нејзините мајка и сестра, додека сопругот завртен со грб и скршен од болка, ги крие солзите. Иако „вештачки“

⁸⁴ Хенри Пич Робинсон (*Henry Peach Robinson*) е британски пикторијалист, кој првенствено е обучен да биде цртач и сликар. Кариерата ја почнува како печатар и продавач на книги, за подоцна да ги насочи своите интереси во полето на фотографијата.

⁸⁵ *Pictorial effects in photography: Being hints on composition and chiaroscuro for photographers.*

⁸⁶ Sandler, M.W. (2002). *Photography - An Illustrated History* (59). Oxford University Press.

⁸⁷ Warren, L. (Ed.). (2006). *Encyclopedia of twentieth century photography* (Vol.1, 1262). Routledge.

⁸⁸ Композитната фотографија се изработува со користење два или повеќе негатива, или две или повеќе фотографски слики, со цел да се добие еден финален фотографски отпечаток.

⁸⁹ Newhall, B. (1994). *The History of Photography* (61). The Museum of Modern Art.

⁹⁰ *Ibid.*, (62).

создадена, оваа фотографија во себе носи скоро сè што е потребно за едно уметничко дело: техничка вештина, занает, емоција и духовна аура, а притоа зрачи со високи естетски вредности и емоционална обоеност.

До крајот на 19 век, Робинсон стекнува висока меѓународна репутација, а неговиот стил, кој се одликува со „извештаченост“, нагласена стилизација и уметничка конструираност на фотографскиот отпечаток, станува синоним за фотографија со сликарски претензии.⁹¹



Слика 10 - Хенри Пич Робинсон, „Избледувајќи“, 1858, албумински отпечаток

Британецот Питер Хенри Емерсон⁹² (1856-1936) е уште еден автор кој се залага за издигнување на фотографијата на ниво на другите уметности, при што изјавува дека фотографијата има потенцијал да биде уметнички супериорна во однос на кој било друг визуелен медиум.⁹³ Тој се истакнува како значајна фигура во критичката реакција кон првата фаза на пикторијализмот, укажувајќи на прекумерната имитација на сликарските техники и концепти од страна на фотографите. Според него, ваквиот пристап е во директен конфликт

⁹¹ Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija - Sažeta istorija* (167). Izdavački Zavod "Jugoslavija".

⁹² Питер Хенри Емерсон (*Peter Henry Emerson*) е британски писател и фотограф, кој стекнува формално образование во областа на медицината. Откако го купува својот прв фотоапарат во 1881 година, целосно ја напушта медицинската кариера и се насочува кон пишувањето и фотографијата.

⁹³ Sandler, M.W. (2002). *Photography - An Illustrated History* (59). Oxford University Press.

со неговата визија за фотографијата, која треба да ги комбинира уметноста и техничките достигнувања на свој автентичен начин, без да се потпира на веќе утврдени правила и принципи од традиционалните ликовни уметности.

Емерсон верува дека единствен начин да се прикаже одредена визура е преку реалистички и натуралистички приод, во нејзиниот автентичен облик, „онака како што гледа нашето око, а не како што гледа нашата имагинација“.⁹⁴ Неговите фотографии често имаат изострен фокус насочен во една точка, од каде што понатаму има планарно заматување кон позадината, идентично со начинот на гледање на очите.⁹⁵ Во таа смисла, во неговата книга „Натуралистичка фотографија за студенти по уметност“ (*Naturalistic Photography for Students of the Art*), (1889) тој вели: „Секогаш кога уметникот ѝ е верен на природата, уметноста е добра; секогаш кога уметникот ја игнорира природата и ја следи својата имагинација, резултатот е лоша уметност. Природата треба да е критериумот на уметникот“.⁹⁶ Манифестот на оваа книга претставува силен напад врз извештачената и естетски изманипулирана фотографија, која ја застапувал Робинсон. За Емерсон, целта на овој натуралистички пристап не е автентично и идентично репродуцирање на природата, туку пресликување на природата онака како што ја гледа човечкото око, со помош на фотографскиот апарат.⁹⁷ Низ оваа перспектива, каде што фотографијата останува верна на човечкиот визуелен апаратус, тој се залага таа да ја „имитира“ природата, наместо да ја менува.

Во таа смисла, Емерсон настојува да ја прикаже вистинската убавина на субјектот, без „сликарски“ интервенции од страна на фотографот обработувајќи сосема обични теми проткаени со уметнички квалитет и личен печат на авторот. На гледачот му се откриваат и „освестуваат“ визури кои, иако на прв поглед може да изгледаат банални, всушност, откриваат ново значење на секојдневието, претворајќи ги сцените кои човекот обично не би ги ни забележал, во визуелни наративи кои носат длабока естетска и емотивна тежина. (слика 11)

⁹⁴ Hirsch, R. (2017) *Seizing the light – A social & aesthetic history of photography* (194). Routledge.

⁹⁵ Ibid.

⁹⁶ Sandler, M.W. (2002). *Photography - An Illustrated History* (60). Oxford University Press.

⁹⁷ Warren, L. (Ed.). (2006). *Encyclopedia of twentieth century photography* (Vol.1, 778). Routledge.



Слика 11 - Питер Хенри Емерсон, „Плуг“, 1887, отпечаток од фотогравура

Интересен претставник на пикторијализмот е Британецот Џорџ Дејвисон⁹⁸ (1854-1930) кој ја користи светлината како основна „цртачка“ алатка во своите фотографии. Како четката и бојата во сликарството, така светлината и ефектите од нејзината променливост на Дејвисон му служат да долови специфичен импресионистички сензибилитет и симболика. Ова е особено изразено во начинот на третирање на ефектите од сенката, не како контраст на светлината, туку како нејзино природно надополнување, со што создава суптилен и непрекинат визуелен наратив. Неговата лична интерпретација на стварноста е нагласена преку избегнување на остријата и фактичката прецизност и преку стремезот кон емотивна и атмосферска длабочина поттикнувајќи интуитивно доживување на фотографската слика.

Огорчен од прекумерното аматерско присуство на фотографијата во фотоклубовите, салоните и галериите, но и од миметичката страна на медиумот, Дејвисон, заедно со Хенри Пич Робинсон и неколкумина други фотографи,

⁹⁸ Џорџ Дејвисон (*George Davison*) е британски фотограф, кој е еден од основачите на британското фотографско друштво *The Linked Ring*, а подоцна и директор на Истман Кодак (*Eastman Kodak*). Благодарение на навременото купување акции во оваа компанија, тој е еден од ретките милионери во оваа фела.

во 1982 година во Англија го основаат најзначајното фотографско здружение во тоа време *The Linked Ring*. Ова здружение ги дефинира критериумите за тоа што е квалитетна фотографска слика, го одвојува професионалниот од аматерскиот фотограф, а неговата цел е да ги поврзе сите оние кои се заинтересирани за фотографијата како највисока форма на уметност.⁹⁹ Според начелата на ова здружение, пикторијалистичките фотографии во кои доминираат интерпретацијата наспроти имитацијата, амбиентот наспроти сценографијата, и емоцијата и естетиката наспроти фактот, ги исполнуваат условите за уметничка фотографија, а со тоа е овозможено пикторијализмот да егзистира како независен визуелен израз одвоен од чисто репродуктивната страна на медиумот.¹⁰⁰ Творештвото на Џорџ Дејвисон и импресионистичките влијанија врз неговите дела ќе бидат подетално разработени во следното поглавје.

Пикторијалистот Роберт Демаши¹⁰¹ (1859-1936), основач на Фотографскиот салон во Париз во 1894 година, воведува веќе познати, но ретко користени технолошки процеси во изработка на фотографскиот отпечаток, наречени гумен-бихроматски процес или фотоакватинта,¹⁰² кои вклучуваат интервенции на бојата на самиот отпечаток во последните етапи од развивањето на фотографската слика. Во овој процес, горниот слој на фотографијата по потреба може да се отстрани или модифицира со помош на сунѓер, четка или жица, оставајќи видливи траги на рачна изработка кои асоцираат на класична сликарска или графичка техника.

⁹⁹ Harker M.F. (1979). *The Linked Ring*. William Heinemann Ltd.

¹⁰⁰ Green, D. (2007). *Pictorialism: The First Modern Style of Photography*. Thames & Hudson.

¹⁰¹ Роберт Демаши (*Robert Demachy*) е француски уметник, кој по формалното образование станува дел од боемската уметничка сцена и почнува да се занимава со фотографија. Слободата во уметничкиот израз ќе му го донесе местото директор на Францускиот фотоклуб во Париз, кој е француски пандан на американската „Фотосецесија“ на Алфред Штиглиц.

¹⁰² Гумен-бихроматскиот процес, или неговата варијанта фотоакватинта, се процеси откриени уште во средината на 19 век, но се исклучително ретко користени до нивното повторно враќање во употреба од страна на Роберт Демаши. Тие се различни од сите останати процеси на развивање на фотографијата, а една од специфичностите е осетливоста на емулзијата, која игра улога на база врз која може да се додаде пигмент или водена боја, со што фотографијата ќе ја добие саканата нијанса. Истовремено, со додавање или прскање со врела вода, одредени детали на сликата може да се модифицираат, а со употреба на различни алатки се добиваат различни визуелни ефекти. Овој процес дозволува и реплицирање на пигментот со цел да се интензивира бојата и да се зајакне површината. Често се користи во комбинација со други хемиски процеси, како платинумскиот, за да се добие поголема длабинска острина.

Британскиот фотограф Фредерик Х. Еванс¹⁰³ (1853-1943) се издвојува како атипичен пикторијалист, кој избегнувајќи ја фигуративната експресија почнува своја специфична „фотографска медитација“¹⁰⁴ на средновековните катедрали во Франција и во Англија. Тој е претставник на онаа гранка на пикторијализмот кој се залага за отсуство на секаква мануелна интервенција на негативот и фотографскиот отпечаток. Користејќи ја суптилноста на утринската светлина и значително долгото време на експонирање, Еванс создава силни и „стегнати“ композиции во кои доминираат репетитивните геометриски форми од ентериерот и екстериерот на катедралите, кои го нагласуваат нивниот волумен и грандиозност. Со овој начин на изразување, тој ги истакнува архитектонските детали и симболиката на просторите што ги фотографира, и успева вешто и хармонично да го врами колосално големиот ентериер во еден имагинарен, сакрален, интимен молитвен простор, исполнет со деликатни нијанси на светлина и сенка „во духот на сликарската техника киароскуро“.¹⁰⁵ (слика 12)



Слика 12 - Фредерик Еванс, „Катедралата Саутвел“, 1898, платинумски отпечаток

¹⁰³ Фредерик Х. Еванс (*Frederick H. Evans*), е британски фотограф, кој ја почнува својата кариера како продавач на книги, а подоцна интензивно работи во полето на фотографијата. Како основна фотографска техника Еванс го користи платинумскиот фотопринт. Заради растењето на цената на платината на светскиот пазар и незаинтересираноста за усвојување алтернативни техники, тој целосно се откажува од фотографијата во втората декада на 20 век.

¹⁰⁴ Hirsch, R. (2017) *Seizing the light – A social & aesthetic history of photography* (199). Routledge.

¹⁰⁵ Ibid.

За разлика од Европа, каде што фотографијата со сликарски претензии има подолга историја, и каде што пикторијализмот има свој стабилен, но тивок развој, на крајот на 19-ти и почетокот на 20 век овој правец ја достигна својата „кулминација“ во Соединетите Американски Држави.¹⁰⁶

Алфред Штиглиц¹⁰⁷ (1864-1946), американски пандан на европските пикторијалисти, има значителен придонес во популаризирањето на фотографијата како уметнички медиум. Под влијание на европскиот пикторијализам, особено на натуралистичкиот пристап на Емерсон, визуелниот израз на Штиглиц кон крајот на 19 век се карактеризира со усвојување на основните начела на пикторијалистичката фотографија. Работејќи со различни техники како калотипија, фотогравура, желатински отпечаток, платинумски отпечаток, а најчесто користејќи едноставен рачен фотоапарат кој го купува од Европа, создава фотографии кои се карактеризираат со широки кадри од екстериерите на секојдневието, интимни фигурални ентериери и емоционално обоени портрети на обични луѓе во своите рутински амбиенти. Штиглиц се памети како еден од претставниците на „вториот бран“ на пикторијализмот каде што мистичните кадри се заменуваат со кадри од модерното секојдневие и метрополисот.¹⁰⁸

Една од неговите најпознати фотографии „Зима на Петтата авенија“ е снимена со едноставен и практичен рачен фотоапарат и, како што самиот ќе изјави, е резултат на доловување на вистинскиот момент преку тричасовно чекање во снежни временски услови во Њујорк во 1893 година.¹⁰⁹ (слика 13) Резултатот е хармоничен баланс меѓу светлината и сенката, движењето и монументалноста. Силниот ветар и снежната бура создаваат заматен „импресионистички“ ефект, во кој, наспроти брзината на снегот, се насетуваат празнината и замрзнатиот „миг во времето“ на студениот град. Оваа потрага по „вистинскиот момент“ ќе стане заштитен знак на фотографот, а подоцна

¹⁰⁶ Sandler, M.W. (2002). *Photography - An Illustrated History* (64). Oxford University Press.

¹⁰⁷ Алфред Штиглиц (*Alfred Stieglitz*) е роден во Њу Џерси, САД, во имигрантско семејство на германски Евреи. Образованието го почнува во Америка и го продолжува во Берлин каде што учи механичко инженерство, а потоа и хемија. По завршувањето на студиите го остварува првото фотографско патешествие низ Европа. По враќањето во Њујорк во 1890 година, станува интензивно активен во фотографските кругови како еден од американските членови на британското друштво *The Linked Ring*. Како иницијатор и предводник на друштвото „Фотосесесија“, основач и уредник на списанието *Camera Work* и основач на галеријата „291“ во Њујорк, Штиглиц останува запаметен како една од најзначајните фигури во раната историја на фотографијата.

¹⁰⁸ Edwards, S. (2006). *Photography: A very short introduction* (49). Oxford University Press.

¹⁰⁹ Stieglitz, A. (1987) *The Hand Camera - Its Present Importance*, *The American Annual of Photography and Photographic Times Almanac for 1987*. New York.

и ќе прерасне во основа за неколку фотографски жанрови, како што се документарната, репортажната и уличната фотографија.¹¹⁰



Слика 13 - Алфред Штиглиц, „Зима на Петтата авенија“, 1893, отпечаток од фотогравура

Штиглиц не е само клучна фигура во промовирањето на фотографијата како уметнички медиум, туку е нејзин најгласен застапник во создавањето платформи и иницијативи преку кои фотографијата постепено ќе се интегрира во модерните уметнички кругови. Согледувајќи ги потенцијалите на фотографијата како уметност, во 1897 година, тој го основа списанието „Фотографски белешки“ (*Camera Notes*), како „главен афирматор на пикторијализмот како ликовна уметност“.¹¹¹ Во ова списание се поставуваат начелата на пикторијалистичката фотографија, при што се истакнува значењето на мекиот фокус и се нагласува потребата од елиминирање на неважните детали преку „постпродукциска“ мануелна манипулација, како што се ретуширање со четка или молив, замаглување на одредени делови од отпечатокот или нивно затемнување, омекнување на контрастот со аплицирање лак или восок и др. Со ова прочистување на композицијата, фотографската слика од

¹¹⁰ Sontag, S (1982) *Eseji o fotografiji* (80). SIC.

¹¹¹ Warren, L, (Ed.). (2006). *Encyclopedia of twentieth century photography* (Vol.1, 1206). Routledge.

обичен репрезентациски приказ се трансформира во уметничка интерпретација, при што се воведуваат нови дефиниции за тоа што треба да претставува една уметничка фотографија. Во рамките на тие дефиниции, се напуштаат декоративноста и баналната имитација на сликарството за да се создаде нов симулакрум на реалноста, во кој имитацијата и миметичкото искуство се заменуваат со субјективна интерпретација и естетско доживување, што претставува нова етапа во развојот на фотографската уметност.

Истражувајќи ги и дефинирајќи ги начелата во пикторијализмот, тој го нагласува значењето на атмосферското присуство во уметничкото дело. Атмосферата, според Штиглиц, е оној важен чинител која ги омекнува линиите и ја потврдува аурата, а нејзиното присуство во фотографската слика, покрај другото, е изразено и преку тонската скала.¹¹²

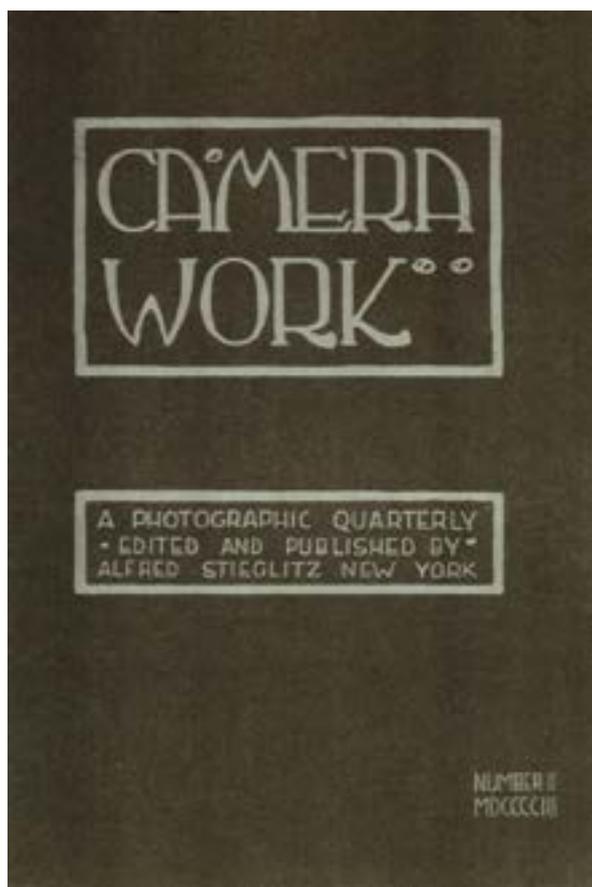
Веќе во следната декада, со уште построги критериуми за тоа што се подразбира под професионална фотографија, Штиглиц ја основа естетската група или движење „Фотосецесија“¹¹³ и како нејзин важен промотор го етаблира највлијателниот печатен медиум во ова сфера - списанието *Camera Work*. (слика 14) Ова движење, кое е пандан на европското братство *The Linked Ring*, се јавува како логичен одговор на пренагласеното имитирање на сликарството во фотографските отпечатоци на пикторијалистите, и настојува „да ги здружи Американците посветени на пикторијализмот во нивната потрага по признавањето на фотографијата, не како помошничка на уметноста, туку како дистинктивен медиум со индивидуална експресија.“¹¹⁴ Со самото тоа, основната интенција на друштвото „Фотосецесија“ е афирмирање на фотографијата како самостојна уметничка форма, еманципирана од претходно прифатените сликарски претензии и влијанија во пикторијализмот. Стилски, оваа естетска група ја прифаќа придушената и тмурна тонска скала на пикторијалистите, а декоративните ефекти постигнати преку нанесување боја, цртање и гребење на отпечатокот, како и замагленоста и дифузноста се сведени на минимум.¹¹⁵

¹¹² Stieglitz A., Whelan, R., Greenough, S. (уред.). (2000) *Stieglitz on photography: His selected essays and notes*. (30) Aperture Foundation.

¹¹³ „Фотосецесија“ е американско естетско движење во рамките на пикторијализмот, кое, иако стилски и идеолошки поврзано со него, го проширува овој фотографски стилски правец со нови модерни пристапи. Тие подразбираат напуштање на сликарските визуелни начела и мекиот фокус, воведување изострен фокус, неконвенционален ракурс и кадрирање, нагласена зрнеста структура, изразени геометриски форми, но и експериментирање со визуелната организација на сликата, како што е истовремено прекопувањето на визури со мултиплицирана експозиција.

¹¹⁴ Stieglitz, A. (1904). *Camera Work*, 6 (53). *Camera Work*.

¹¹⁵ Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija – Sažeta istorija* (171). Izdavački Zavod “Jugoslavija”.



Слика 14 - Насловна страница на вториот број на списанието *Camera Work*, 1903

Во следните 15-тина години, од 1903 до 1917 година, списанието *Camera Work* со своите 50 изданија, иако не е единствената значајна публикација,¹¹⁶ претставува водечки поттикнувач на фотографијата и „лабораторија за оригинални фотографски отпечатоци“.¹¹⁷ Оваа стручна публикација, иако на почетокот претставува глас исклучиво на американските пикторијалисти, постепено се развива во авторски креативен простор на натамошните фотографски содржини, како и на филозофските и естетските дискурси во оваа сфера.¹¹⁸ Секоја објавена фотографија т.е. илустрација е рачно и минуциозно изработена, под будното око на Штиглиц, во различни фотографски техники. Како уредник, Штиглиц го прави целосниот избор на автори и објавени фотографии, притоа откривајќи нови таленти кои ги поместуваат

¹¹⁶ На крајот на 19 и почетокот на 20 век, Европа има свои пандани на списанието *Camera Work*, иако ниту едно од нив не ја достигна неговата стручност и популарност. Во Велика Британија тоа е „Аматерски фотограф“ (*Amateur Photographer*), во Германија „Фотографски преглед“ (*Photographische Rundschau*), а Франција го има „Фотографски преглед“ (*Revue de Photographie*).

¹¹⁷ Warren, L, (Ed.). (2006). *Encyclopedia of twentieth century photography* (Vol.1, 1231). Routledge.

¹¹⁸ Покрај печатени фотографии, списанието *Camera Work* објавува текстови и статии од писатели, критичари и историчари на уметноста, меѓу кои се Чарлс Кафин, Џорџ Бернард Шо, Садакичи Хартман (Сидни Ален), Гертдруга Штајн, Едвард Стајхен и др.

границите на уметничко изразување, и кои подоцна станаа водечки имиња во медиумот. *Camera Work* ќе стане простор за претставување и интегрирање и на современите европски авангардни стилови како што се кубизмот и футуризмот, притоа анимирајќи ја пошироката уметничка публика.

Во 1905 година Штиглиц заедно со неколкумина истакнати фотографи, ја основа прочуената њујоршка уметничка галерија „291“, која претставува значаен сегмент од дејноста на друштвото „Фотосецесија“. Оваа галерија набрзо прераснува во храм на европските и американските пикторијалисти, а потоа и на други современи уметнички стилови во фотографијата и сликарството,¹¹⁹ во кој изложуваат уметници кои ја „пишуваат“ историјата на уметноста. По враќањето од неговиот престој во Париз 1907-1909 година, каде ги запознава Матис и Роден, Штиглиц организира повеќе изложби со кои се обидува да ја доближи француската модерна уметност до американската публика. Галеријата станува домаќин на изложби на Огист Роден, Анри Матис, Анри Тулуз Лотрек, Пол Сезан, Пабло Пикасо, Жорж Брак, Франсис Пикабија, Константин Бранкуши и други современици, кои дебитираат на американското тло токму во овој изложбен простор. Со тоа, Штиглиц ја поставува фотографијата во контекст на современото сликарство, создавајќи директна врска меѓу фотографот и сликарот, овозможувајќи рамноправен третман и естетска синергија меѓу овие два медиума.

Во постојана потрага по нови таленти, во самите почетоци на движењето „Фотосецесија“, Штиглиц открива автори кои подоцна ја надминуваат дури и неговата популарност. Еден од нив е Едвард Стајхен¹²⁰ (1879-1973), чиишто фотографии, како оние што му припаѓаат на пикторијализмот, така и на други фотографски стилови, се сметаат за вистински ремек-дела, меѓу кои посебно се истакнуваат портретите на неговите пријатели, скулпторот Огист Роден и сликарот Анри Матис.

¹¹⁹ Hirsch, R. (2017) *Seizing the light – A social & aesthetic history of photography*. (203). Routledge.

¹²⁰ Едвард Стајхен (*Edward Steichen*) е роден во Луксембург во 1879 година. По емигрирањето на неговото семејство во САД во 1900 година, се стекнува со американско државјанство. Кариерата во фотографијата ја почнува како пикторијалист, а блиското пријателство со Алфред Штиглиц му го дава заслуженото признае во фотографските кругови во Њујорк, како активен член на друштвото „Фотосецесија“ и коосновач на галеријата „291“. Подоцна станува еден од основоположниците на модната фотографија и работи како уредник на фотографија во списанијата *Vogue* и *Vanity Fair*, и е најплатениот фотограф во светот во тоа време. Освен како фотограф, во рамките на пикторијализмот, апстракцијата и кубизмот, Стајхен работи и како сликар, куратор и критичар.

Фотографијата „Мислителот“ (1902), изработена со процесот фотоаква-тинта, демонстрира мајсторство во истакнувањето на тоналниот опсег. Во неа, Стајхен невообичаено користи две експозиции од два различни нега-тива: едниот го прикажува скулпторот Роден со мермерниот споменик на Виктор Иго во позадина, а другиот ја прикажува Роденовата скулптура „Ми-слителот“. Ова комбинирање на двајца автори и две сцени создава алегори-чен приказ на скулпторот и неговите дела, и ја истакнува интеракцијата меѓу уметникот и неговите творби. (слика 15 и 16)



Слика 15 - Едвард Стајхен, „Мислителот“, 1905, гумено-бихроматски отпечаток
Слика 16 - Едвард Стајхен, „Анри Матис“, 1909, отпечаток од фотографура

Покрај магловитите портретни фотографии, ефектот „сфумато“ е јасно присутен и во фотографиите од градот Чикаго, меѓу кои особено се издвоју-ва фотографијата Флетајрон (*Flatiron*, 1909). (слика 17) Во неа, новоизградени-от грандиозен архитектонски објект, како обелиск, се издигнува високо над градскиот пејзаж. Таа, на суптилен и деликатен начин, ги нагласува архи-тектонскиот прогрес и урбаната динамика на времето.

Фотографиите на Стајхен се одликуваат со специфичен мистичен сензи-билитет и сонлива, загадочна атмосфера, кои надополнети со неговата восхи-теност и опчинетост од играта на светлината и сенката, како и со неговото стручно познавање на хемиските процеси, му го обезбедуваат местото меѓу водечките имиња на пикторијализмот и неговиот интегрален дел, друштвото „Фотосецесија“.



Слика 17 - Едвард Стајхен, „Флетајрон“, 1909, отпечаток од фотогравура

Алвин Лангдон Кобурн¹²¹ (1882-1966), еден од основачите на „Фотосецесија“ и активен член на групата *The Linked Ring*, во своите фотографии доследно ги применува типичните пикторијалистички начела како што се мекиот фокус и создавање „меланхолична и романтична атмосфера“,¹²² ставајќи акцент на дифузниот финиш што ја намалува остријата и деталите и кој, на места, дури и пренагласено доминира со сликата, правејќи ја поетична, суптилна и префинета.¹²³ Истовремено, смело воведува и нови визуелни иновации, меѓу кои се издвојува користењето висок агол на гледање како

¹²¹ Алвин Лангдон Кобурн (*Alvin Langdon Coburn*) е Американец кој на почетокот на 20 век патува во Париз за да го учи фотографскиот занает од Роберт Демаши и Едвард Стајхен, а по враќањето во Америка, зема часови кај Гертруд Касебиер. Во неговата фотографска кариера тој работи во повеќе стилски правци, а станува познат по создавањето на првата апстрактна фотографија т.е. вртографија (*vortograph*).

¹²² Hirsch, R. (2017) *Seizing the light – A social & aesthetic history of photography* (206). Routledge.

¹²³ Hartmann, S. (1978). *The valiant knights of Daguerre: Selected critical essays on photography and profiles of photographic pioneers* (259). University of California Press.

новитет во третирање на перспективата, со цел да се долови чувство на исклучително голема оддалеченост.¹²⁴

Снимањето од висок ракурс станува особено воочливо во неговите фотографии од Големиот Кањон во Аризона, каде преку „ефектот на плиток релјеф во позадината на композицијата“¹²⁵ Кобурн успешно постигнува илузија на тродимензионалност, и со сугерирање длабочина, го збогатува величествениот изглед на пејзажот. Овој пристап во третирање на просторот соодветствува со визуелните концепти на пикторијализмот, а уште повеќе со естетските начела на друштвото „Фотосецесија“, како интегрален дел од оваа стилска определба. (слика 18)



Слика 18 - Алвин Лангдон Кобурн, „Големиот Кањон“, 1911, платинумски отпечаток

Кларенс Вајт¹²⁶ (1871-1925) е типичен претставник на пикторијализмот, со своите симплифицирани кадри со нагласено мек фокус и мека утринска светлина. Негов основен фотографски интерес се портретите, а тематски се определува за сцени од домашниот амбиент, во кои најчесто доминираат деца. Вајтовата фотографија „Капки дожд“ (1903) на која е претставено момче кое ја гледа својата рефлексја во стаклен глобус, стана симбол на друштвото „Фотосецесија“ и се смета за еден од најтипичните примери на пикторијалистичкиот стил. (слика 19)

¹²⁴ Hirsch, R. (2017) *Seizing the light – A social & aesthetic history of photography* (2017). Routledge.

¹²⁵ Ibid., (206).

¹²⁶ Кларенс Вајт (*Clarence White*) е самоук американски фотограф, еден од основачите на друштвото „Фотосецесија“. Освен преку своите фотографии, тој до крајот на својот живот ја промовира фотографијата преку организирање бројни изложби и предавања.



Слика 19 - Кларенс Вајт, „Капки дожд“, 1903, платинумски отпечаток

Покрај активностите како фотограф, Кларенс Вајт оставил значителен придонес во полето на фотографијата во академските кругови во Њујорк. Работејќи како професор по фотографија на Универзитетот Колумбија повеќе од 20 години, тој влијаел на генерации млади фотографи, обликувајќи ја нивната естетика и сензибилитет.

Како последен доследен практичар на пикторијализмот и на движењето „Фотосецесија“ се споменува Гертруд Касебиер¹²⁷ (1852-1934), првата жена која стана рамноправен член на фотографското друштво *The Linked Ring*.¹²⁸ Алфред Штиглиц, во својство на влијателен промотор на уметничката фотографија, го одбира нејзиното портфолио како дел од првото издание на списанието *Camera Work*, што претставува значаен настан во нејзината кариера.¹²⁹ Руралниот американски амбиент во кој е израсната, се отсликува на нејзините фотографии кои се интимно огледало на традиционалната домашна атмосфера, карактеристична за викторијанските предградија. Една од нејзините најпечатливи фотографии, а можеби и еден од најпознатите примери на пикторијализмот, е

¹²⁷ Гертруд Касебиер (*Gertrude Käsebier*) е Американка која стекнува формално образование од областа на ликовните уметности, а по студиите целосно се посветува на фотографскиот медиум. Таа е првата жена која станува активен член на фотографското здружение *The Linked Ring*, а подоцна се приклучува и кон друштвото „Фотосецесија“ и развива блиско пријателство со Алфред Штиглиц. Интересот на Касебиер за комерцијалната фотографија, спротивно на Штиглицовите убедувања за фотографијата како уметност, го означува крајот на нивното пријателство, и во 1912 година, таа ја напушта групата „Фотосецесија“. Освен како фотограф, работи и како куратор во Музејот на модерната уметност во Њујорк.

¹²⁸ Warren, L, (Ed.). (2006). *Encyclopedia of twentieth century photography* (Vol.1, 1237). Routledge.

¹²⁹ Newhall, B. (1994) *The History of Photography* (162). The Museum of Modern Art.

фотографијата „Благословена си ти меѓу жените“.¹⁵⁰ (слика 20) Овој метафоричен приказ, кој ја обработува темата на воведување на младо девојче во „светот на возрасните“, претставува интимна сцена меѓу мајка и ќерка. Во кадарот, мајката, преку суптилни и нежни гестови, ја насочува својата ќерка низ портата, која е симболичен премин кон „новиот свет“ и новата животна етапа. Погледот на девојчето, директно насочен кон фотографскиот апарат, е истовремено и исплашен и студен, нагласувајќи ја несигурноста и вознемиреноста од самиот процес на „иницијација“ и преминот од детството во зрелоста.¹⁵¹



Слика 20 – Гертруд Касебиер, „Благословена си ти меѓу жените“, 1899, платинумски отпечаток

¹⁵⁰ „Благословена си ти меѓу жените“ е изработена во 1899 година, и објавена во првото издание на *Camera Work* во јануари 1903 година. Насловот на фотографијата е директен цитат од Библијата, Лука 1:28.

¹⁵¹ Sandler, M.W. (2002). *Photography - An Illustrated History* (64). Oxford University Press.

Во своето творештво, Касебиер се определува за портретот како основен жанровски репертоар, при што се фокусира на семејните портрети, а особено на мајчинството, создавајќи интимни, суптилни алегорични кадри вrameни во неконвенционални композиции.¹³² Непосредниот и интимен пристап, како и вродениот суптилен женски сензибилитет и наклонетоста кон темите љубов и семејство, ѝ овозможуваат да создаде портрети кои зрачат со длабока емоционална аура. Нејзината цел е да „создаде биографска сличност, и во секоја фотографија да го истакне супстратот на личноста која се однесува на темпераментот, духот или хуманоста.“¹³³

Пикторијализмот, како меѓународен фотографски стил, и „Фотосеесија“ како естетска концепција на специфична американска група автори која ги прифати пикторијалистичките стилски начела и ги надополни со нови модерни идеи, заеднички ги поставија темелите за препознавање на фотографијата како значаен сегмент од уметничката дејност. Со самото тоа, тие претставуваат прва фотографска идеологија призната како дел од уметноста. Отстранувајќи ги техничките бариери и надминувајќи ги нејзините чисто документарни и репрезентативни аспекти, таа отвори нови естетски и емоционални димензии, во кои авторот не е заинтересиран само за субјектот, туку и за начинот на кој ја изразува индивидуалната интерпретација на мотивот. И покрај своите естетски квалитети, пикторијализмот како стилска насока не успеа да се задржи подолго време. Тој почна да исчезнува на почетокот на 20 век, најмногу заради технолошките иновации и новите авангардни тенденции во уметноста кои ќе доведат до рационализирање на фотографската визура и редефинирање на фотографската реалност. Но сепак, тој има посебно место во „кршењето на мразот“ во процесот на истакнување на неговите уметнички и креативни потенцијали и во иницирањето на повеќедецениската дискусија за естетскиот карактер на фотографијата.

¹³² До Втората светска војна, вообичаени теми за жените фотографи се флорални мотиви, портрети, сцени од мајчинството, портрети на новороденчиња и деца, и сцени во контекст на фамилијарниот амбиент, поддржувајќи ја конвенционалната семејна структура и улога на жената како примарен негувател во домашната поставеност.

¹³³ Michaels, B.L. (1985) *Gertrude Käsebier: Her Photographic Career, 1894-1929* (183). City University of New York.

1.2. *Straight* фотографија – премин кон објективен и реалистичен израз

По отворањето на изложбата на друштвото „Фотосецесија“ во Карнеги институтот во Питсбург во 1904 година,¹³⁴ ликовниот критичар Садакичи Хартман објавува критика во списанието *Camera Work*,¹³⁵ во која за првпат се воведува, а набрзо и се популаризира терминот „*straight* фотографија“ како нов стилски правец во рамките на медиумот. На самиот почеток на овој критички осврт, Хартман зазема негативен став кон пикторијалистичката декоративност, нагласувајќи ја бесмисленоста на нејзината примена, особено во третманот на позадината во најголемиот дел од изложените фотографии.¹³⁶ Во нив, имитацијата на ефектите на сликарската четка или графичкиот ефект на изгребана површина визуелно доминира во фотографската слика. Со самото тоа, се наметнува прашањето: дали овие пикторијалистички фотографии воопшто припаѓаат во доменот на фотографијата, и дали овој начин на интервенирање врз фотографската слика ја обезвреднува и девалоризира фотографијата како медиум, во обидот да се имитира нешто друго?

„Се разбира, секој медиум на уметничко изразување има свои ограничувања. Очекуваме гравурата да наликува на гравура, литографијата да наликува на литографија, тогаш зошто фотографскиот отпечаток да не наликува на фотографски отпечаток? Иглата е одличен инструмент за изразување во гравирањето, па затоа и легитимните фотографски методи се одличен инструмент за „чиста“ експресија на пикторијалните убавини во животот и природата, додека напуштањето на овие супериорности со цел да се имитираат техничките квалитети на другите уметности не е разумно бидејќи загубата е поголема од добивката.“¹³⁷

Своите убедувања Хартман ги поткрепува со „позитивни“ примери за тоа како треба да изгледа *straight* фотографијата, посочувајќи на Штиглицовата фотографија „Зима на Петтата авенија“, каде што интервенцијата е чиста и едноставна, и ги користи само техничките придобивки на фотограф-

¹³⁴ Дел од учесниците на оваа изложба се фотографите Едвард Стајхен, Френк Јужин, Роберт Демаши, Гертруд Касебиер, Алфред Штиглиц, Кларенс Вајт, Алвин Лангдон Кобурн, Роуз Кларк, Мери Девенс, Хреберт Френч и други.

¹³⁵ Критиката со наслов *A Plea for Straight Photography* (Апел за *straight* фотографија) на Садакичи Хартман е објавена во февруарското издание на *Camera Work* во 1904 година.

¹³⁶ Hartmann, S. (1978). *The valiant knights of Daguerre: Selected critical essays on photography and profiles of photographic pioneers* (49). University of California Press.

¹³⁷ Ibid., (110-111).

скиот апарат.¹³⁸ Тој ја застапува идејата дека независноста на фотографијата од останатите медиуми на изразување во уметноста е императив за нејзиното достигнување на висока позиција во уметничките кругови, што беше и примарната цел на „Фотосецесија“. Во таа смисла, Хартман наоѓа сличности меѓу имитирањето на сликарските техники во фотографијата и маниризмот во сликарството, кој го дефинира како пад на уметноста, потенцирајќи дека секоја убавина која е имитација, или убавина од „втора рака“, не е веќе вистинска убавина.¹³⁹ Убавината исчезнува заедно со автентичноста и искреноста. Затоа во *straight* фотографијата се глорификува „вистината“ или она што го гледа фотографскиот апарат т.е. окоето на фотографот и умешноста да се најде убавина токму во таа искреност.

Промовирајќи го терминот „*straight*“ или „чиста“ фотографија, Хартман дава детално објаснување за тоа што подразбираат овие предлошки:

„Ослонете се на фотографскиот апарат, на вашето око, на вашиот добар вкус и познавање на композицијата, земете го предвид секое флукутирање на боја, светлина и сенка, проучете ги линиите, вредностите и поделбата на просторот, и трпеливо чекајте додека сцената или објектот на вашата замислена визија не се открие себеси во својата највеличествена убавина. Накратко, направете толку добра композиција од визуурата која сакате да ја снимите, што негативот ќе биде апсолутно совршен и секоја манипулација ќе биде излишна... Јас не сакам фотографот да се придржува на строги правила и академски стандарди. Не сакам тој да биде помалку уметнички насочен, напротив, сакам да биде повеќе уметнички насочен, но на легитимен начин.“¹⁴⁰

Тука веќе се разјаснува дилемата за овој нов фотографски пристап, кој треба да биде чист, едноставен и директен, прикажувајќи ја реалноста идентична со визуурата на човечкото око. Основна палета на фотографот во овој стилски правец се композицијата, светлината, сенката, длабинската острина и спонтаноста, а фотографиите се карактеризираат со стабилна и стегната композиција, чисти линии, изострен фокус, богатство во тонски детали и контрасти, а често, и нагласување и репетиција на форми. Во *straight* фотографијата, авторите се адаптираат на основните фотографски методи и принципи, оставајќи ги зад себе манипулативните третмани „позајмени“ од сликарството и

¹³⁸ Ibid.,(164-166).

¹³⁹ Ibid.,(106-107).

¹⁴⁰ Ibid., (114).

од графиката. Фотографот почнува да ги усовршува своите фотографии со темелно познавање на функциите на самиот фотографски апарат, како и на основните елементи на една фотографска слика, наспроти површно познавање и имплементирање други уметнички техники на изразување.

Една од специфичностите на *straight* фотографијата е и користењето неконвенционален ракурс, кој често е повисоко поставен од стандардниот, што е во височина на очите на набљудувачот, со цел да се постигне „визуелно освежување“.¹⁴¹ Како нов концепт, се воведува и крупниот кадар,¹⁴² не само во портретот, туку и во формите на секојдневните објекти и предмети, правејќи од апаратот алатка за акцентирање невообичаени текстури и структури кои инаку би поминале незабележани.

Тематски, поттикнати од екот на индустријализацијата, се третираат мотиви со човечко присуство и без него, како што се улични сцени, машини и детали од машини, механички експерименти, сегменти од архитектура, поинакви визури на секојдневието, човечки средби, необични крупни кадри од навидум обични перспективи, портрети и пејзажи. Со нив, овие „чисти“ фотографии ја потврдуваат идејата дека обичните, секојдневни сцени изобилуваат со визуелни ефекти и креативни можности. Овој модерен пристап инкорпорира дел од начелата на друштвото „Фотосецесија“, како што се нагласување на индивидуалноста и избегнување на строго формалистичката фотографија, суптилно поврзување на уметноста и природата, и динамична композиција, кои во комбинација со иновативниот чист израз создадоа нова естетика наклонета кон автентично прикажување на животната стварност, како основна тема во медиумот.

Главни претставници на *straight* фотографијата, од нејзините зачетоци во 1904 година, се Алфред Штиглиц, Едвард Вестон, Ансел Адамс и Имоџен Канингхам.

Еден од клучните примероци на овој фотографски стилски израз е Штиглицовата „Под палубата“¹⁴³ од 1907 година (слика 21). Снимена на брод во Англија, таа е визуелно сведоштво за имигрантскиот бран од Европа кон Америка. Сентиментот е постигнат со внимателното „преполовување“ на ка-

¹⁴¹ Rosenblum, N. (2007). *A world history of photography* (408). Abeville Press.

¹⁴² Ibid., (410).

¹⁴³ Оваа фотографија првпат е објавена во октомврискиот број на списанието *Camera Work* во 1911 година, а за првпат е изложена во 1913 година, на неговата самостојна изложба во галеријата „291“ во Њујорк.

дарот со поставување на патеката на палубата на средина на композицијата, од каде што, преку големата длабинска острина низ целата слика, горе и долу се гледаат неколку десетици патници, чии сурови судбини се рефлектираат во нивните лица, движења, гестикулациите и поставеноста на фигурите. Динамичноста и непосредноста на кадарот во оваа фотографија се постигнати со високиот ракурс на снимање, но и со кружни и триаголници форми, дијагонали и контрапунктови на светлина и сенка,¹⁴⁴ додека преполовувањето на просторот на палубата ја симболизира социјалната критика на класните поделби во општеството. „Под палубата“ е фотографија со која Штиглиц ја открива новата форма на „модерната“ уметност,¹⁴⁵ која истовремено може да биде и документарна и естетски артикулирана. По нејзиното објавување, Пикасо изјавува дека тој и Штиглиц „работат во ист авангарден дух“, алудирајќи на комплексната формална структура на оваа фотографија.¹⁴⁶



Слика 21 - Алфред Штиглиц, „Под палубата“, 1907, отпечаток од фотогравура

¹⁴⁴ Warren, L, (Ed.). (2006). *Encyclopedia of twentieth century photography* (Vol.1, 543). Routledge.

¹⁴⁵ Frizot, M. (1994). *The new history of photography* (396). Könemann.

¹⁴⁶ Rosenblum, N. (2007). *A world history of photography* (405). Abbeville Press.

Десетина години по затворањето на списанието *Camera Work* и галеријата „291“, во 1917 година, кога Америка влегува во Првата светска војна, Алфред Штиглиц ја напушта својата претходна тематската преокупација на секојдневни и индустриски сцени, и влегува во нова креативна фаза во која особено се посветува на портретот. Овој период, тој изработува серија од 140 впечатливи фотографии, чиј главен мотив е неговата љубовница, а подоцна и сопруга, американската сликарка Џорџија О'Киф. Во овие фотографии, изработени во периодот 1918-1920, Штиглиц е опчинет со нејзината убавина и емотивен набој, внимателно следејќи ја секоја нејзина гестикулација, реакција и движење. Во оваа група експресивни и длабоко интимни фотографии се забележуваат портрети, актови и сегменти од нејзиното тело, често поставени во корелација со нејзините слики. Посебен фокус е ставен на серија кадри од нејзините дланки во различни позиции, кои ги интензивираат интимните чувства кај гледачот и силно ја изразуваат индивидуалноста на моделот (слика 22 и 23).



Слика 22 - Алфред Штиглиц, „Рацете на Џорџија О'Киф“, 1919, платинумски отпечаток

Слика 23 - Алфред Штиглиц, „Џорџија О'Киф“, 1921, платинумски отпечаток

Во 1921 година, 40-тина од овие фотографии, селектирани и групирани според деловите од телото, изложени се под наслов „Демонстрација на портретната фотографија“.¹⁴⁷ Целта на оваа специфична класификација е да ја

¹⁴⁷ *A demonstration of portraiture* е ретроспективна изложба на Алфред Штиглиц во Anderson Galleries во Њујорк во 1921 година. На неа се изложени повеќе од 40-тина фотографии на Џорџија О'Киф.

прикаже релацијата што ја имаат составните делови во однос на целината, и како збирот на сегментите создава една композитна целост – целосен портрет на фотографираната личност¹⁴⁸ (слика 25). За оваа серија фотографии, во преписка со критичарот Садакичи Хартман, Штиглиц пишува: „Конечно повторно фотографирам... фотографијата е чиста. Нема никакви трикови. Никаква измама...“.¹⁴⁹

Неколкудецениското творештво на Алфред Штиглиц, кое е тематски разновидно, како и неговото неуморно промовирање на фотографскиот медиум и индивидуални таленти преку публикацијата *Camera Work* и галеријата „291“ во Њујорк, му обезбедија видно место во историјата на фотографијата. За достигнувањата на Штиглиц, Садакичи Хартман смета дека заслужуваат да бидат третираны од страна на критичарите како достигнувања на еден врвен уметник кој ги има усовершено „композицијата, законите на перспективата, празниот простор и линеарната убавина.“¹⁵⁰

Во последните две изданија на публикацијата *Camera Work* од 1917 година, Штиглиц претставува еден сосема нов талент, дотогаш непознат на јавноста, кој уште посмело од него зачекорува во новиот стилски правец на *straight* фотографијата. Уште од самиот почеток на нивното познанство, фотографиите на Пол Странд¹⁵¹ (1890-1976) за Алфред Штиглиц се олицетворение на неспоредлива иновативност и нова визија во медиумот. За него, овие дела се еквивалент на фотографска верзија на апстракцијата која тој, на своето патување во Париз во 1907 година, ја препознава во уметноста на Пикасо и гордо ја застапува пред американската публика во галеријата „291“ и низ страниците на *Camera Work*.¹⁵² За разлика од првите изданија на оваа пуб-

¹⁴⁸ Annear, J. (2010). Alfred Stieglitz: *The Lake George Years*. Art Gallery of New South Wales.

¹⁴⁹ Писмо на Алфред Штиглиц упатено до Садакичи Хартман, 27 април 1919. Alfred Stieglitz/Georgia O'Keefe Archive, Yale Collection of American Literature, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, box 23, folder 546.

¹⁵⁰ Hartmann, S. (1978). *The valiant knights of Daguerre: Selected critical essays on photography and profiles of photographic pioneers* (159). University of California Press.

¹⁵¹ Пол Странд (*Paul Strand*) е американски фотограф, кој по завршувањето на образованието заминува на кратко патување низ Европа, каде што ги има првите контакти со модерната уметност. По враќањето, целосно се посветува на фотографијата. Во 1915 година го носи своето портфолио во просториите на друштвото „Фотосесеција“, каде што наидува на одобрување и поттик од Алфред Штиглиц. До крајот на својот живот посветено работи во доменот на фотографијата и филмот, и учествува на бројни изложби низ Америка и Европа, каде што стекнува светска слава. Во својот богат творечки опус и во различни периоди од својата кариера, тој се движи меѓу различни стилски правци и жанрови, комбинирајќи елементи од *straight* фотографијата, кубизмот, апстракцијата, портретот и документарниот наратив.

¹⁵² Stieglitz, A. (2022). *Camera Work, The complete photographs 1903-1917* (32). Taschen. Biblioteca Universalis.

ликација, кои се репрезент на нежноста и фрагилноста на пикторијалистите, овие последни два броја се олицетворение на директна, непосредна и силна комуникација со реалноста, јасна во презентацијата и чиста во емоцијата. Во таа смисла, тие се симбол на крајот на ерата на пикторијализмот и почеток на новиот поредок во фотографијата, создавање нова идеологија и нов фотографски израз.

Инспириран од идеите на движењето „Фотосецесија“, а истовремено и од фрагментираната слика на кубизмот, чиешто влијание особено се забележува во крупните кадри на секојдневните објекти, фотографиите на Странд се остри и директни, со строго контролирана композиција, лишени од каква било декоративност и детали, симплифицирани во својата монохромност, во чиста геометриска линија и форма. Овие фотографии во себе ја носат синтезата на документарниот и естетскиот аспект, интегрирајќи ги аналитичките и визуелните компоненти во една кохерентна форма.

Тематски, тој го наоѓа својот автентичен израз во интимната наративна сцена на улиците во Њујорк, со сите нивни виталности, во секојдневни животни ситуации или процеси на подеми и падови. Од широките кадри на суровиот Волстрит, до крупните кадри на онеправданите и безвредните ликови на градот, фотографиите на Странд даваат една лична интерпретација на овие визури кои се како одраз на објективната и субјективната реалност - сурови и отсечни, предизвикувајќи ја и преиспитувајќи ја моралната свест кај гледачот (слика 24).

Портретот „Слепа жена“ од 1916 година е симбол на маргинализираната личност, од која повеќето минувачи би го свртеле погледот. (слика 25) За да се задржи вниманието и да се преиспитаат моралните вредности на гледачот во оваа идеално остра и крупно кадрирана фотографија, ликот директно, навидум заканувачки, гледа во оној од другата страна. Со тоа, оваа наративна фигурација иницира прашања за нашите лични хумани принципи, емпатија и сочувство, инсистирајќи на будење на хуманата страна на човековата природа, што како потконтекст ќе се провлекува низ целото негово творештво. Истовремено, ако дотогаш женската убавина во фотографиите подразбираше веќе етаблиран класичен пристап кој се однесува на нежноста, женственоста и деликатноста на фигурата, во оваа фотографија убавината и естетиката се во суровата реалност, во брчките, белата коса, видливото слепило кое како шлаканица нè соочува со несвесноста за привилегијата на добриот вид. Како „стручњак за суровоста“,¹⁵³

¹⁵³ Sontag, S (1982) *Eseji o fotografiji*. SIC.

фотоапаратот радикално ги рedefинира убавината и естетиката, и она што е прифатливо во нивни размери: идеализираните пропорции и хармонија од антиката ги претвора во естетика на минливоста, автентичноста и несовршеноста на обичниот човек, осветлувајќи ја и темната страна на постоењето.



Слика 24 - Пол Странд, „Волстрит“, 1915, отпечаток од фотограура



Слика 25 - Пол Странд, „Слепа жена“, 1916, платинумски отпечаток

Во доменот на портретната фотографија се издвојуваат портретите на Странд што ги прави на сликарот Жорж Брак, со чиешто дела Странд се запознава преку галеријата „291“, заедно со опусот на останатите кубисти. Оваа кратка серија фотографии, кои ги изработува во последните децении од животот, претставуваат визуелно-емоционална поетска приказна за францускиот сликар во неговото студио (слика 26 и 27).



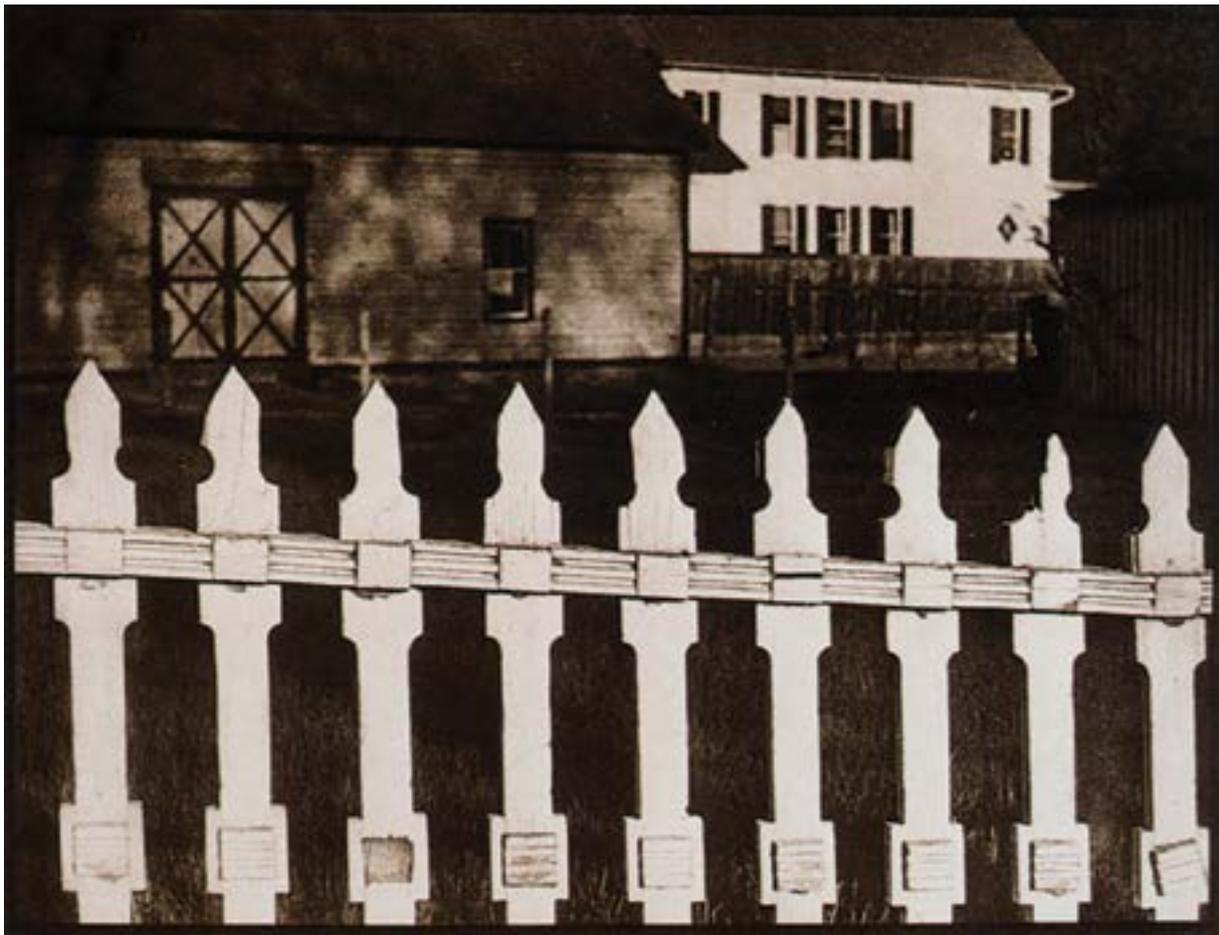
Слика 26 - Пол Странд, „Жорж Брак“, 1957, сребрен желатински отпечаток

Слика 27 - Пол Странд, „Рацете на Жорж Брак“, 1957, сребрен желатински отпечаток

Една поинаква тематика, но подеднакво визуелно чиста и прецизна, и смела во изведбата, е фотографијата „Белата ограда“ (1916) која е еклатантен пример на новиот стил во фотографијата, инспириран од графичкиот третман на кубизмот, навлегувајќи во доменот на апстракцијата. (слика 28) Во оваа „графичка композиција“,¹⁵⁴ Странд за првпат ја намалува дистанцата меѓу предниот и задниот план и го ревидира просторот, со цел да постигне силна композициска структура, нагласена со изострените преекспонирани бели линии на оградата, поставени во преден план.

Понатаму, Странд го проширува своето тематско портфолио и со фотографирање урбани објекти и предмети од секојдневието, снимајќи ги со ненаметлива прецизност и неоптовареност, секогаш врамени во минуциозно осмислена композициска рамка.

¹⁵⁴ Burke, C. (2019) *Foursome: Alfred Stieglitz, Georgia O'Keefe, Paul Strand, Rebecca Salsbury* (39). Alfred A. Knopf.



Слика 28 - Пол Странд, „Белата ограда“, 1916, отпечаток од фотогравура

Покрај сензибилитетот, непосредноста и безмилосната реалност како главни доминанти во интерпретација на неговите фотографии, подеднакво е значаен и нивниот технички аспект, особено во тонската скала. Дел од неговите црно-бели фотографии содржат плоски монохроматски тонови, симплифицирани и сведени до површини со полна црна или бела боја, каде што играта на хоризонтални и вертикални линии од светло и сенка создаваат „графичка“ рамка на фотографијата. Од друга страна, она што ги издвојува фотографиите на Странд од останатите фотографии во тоа време е тоа што во својот позрел период ќе успее да постигне комплексно избалансирана тонска скала со широк спектар на средни вредности, нешто што претставува новитет во фотографијата на 20 век.¹⁵⁵

Како суштински аспект од визуелниот вокабулар на *straight* фотографијата, во 1930 година на западниот американски брег, во Калифорнија, се

¹⁵⁵ Booth, M.H. (1987) *Aperture masters of photography: Paul Strand* (12). Könneinan.

појавува групата „f/64“ (ф/64),¹⁵⁶ како ознака за бленда со иста вредност.¹⁵⁷ Ставајќи се во опозиција на пикторијалистите, членовите на оваа група даваат јасни насоки и начела за тоа како треба да изгледа овој автентичен и непосреден фотографски израз, како уметничка форма. Главните промотори на оваа „чиста“ модерна естетика, во рамките на групата „ф/64“, се Едвард Вестон, Ансел Адамс и Имоџен Канингам.

Во манифестот, објавен на нивната прва изложба во 1932 година во Сан Франциско, меѓу другото, тие изјавуваат:

„Оваа група нема да прикажува дела кои не се подредени на стандардите на чистата фотографија. Чистата фотографија не содржи техника, композиција или идеја кои се дериват на која било друга уметничка форма. Делата на пикторијалистите, од друга страна, укажуваат на наклонетост кон уметничките принципи кои се директно поврзани со сликарството и графичката уметност.“¹⁵⁸

Едвард Вестон¹⁵⁹ (1886-1958) е американски фотограф, еден од основачите на групата „ф/64“, кој својата творечка дејност ја реализира на западниот брег на САД. Географски изолиран од влијанијата на Штиглиц, Стајхен и Странд, кои активно работат на источниот американски брег, тој на почетокот од фотографската кариера го бара својот автентичен фотографски израз во портретот и крупните кадри. Во 1922 година ги посетува Њујорк и галеријата „291“, каде што се запознава со Алфред Штиглиц, што ќе го поттикне ревидирањето на неговиот ликовен јазик. Снимајќи ги урбаните пејзажи и грандиозните метални конструкции на градовите во изградба, тој свесно ја напушта сентименталноста на пикторијалистите, за да ги прифати остриот фокус и чистите детали на *straight* фотографијата. (слика 29)

¹⁵⁶ Ознаката *f/64* е оптички назив за најмалата бленда на камера со голем формат, за чија употреба ќе се залагаат членовите на оваа група. Таа овозможува да се постигне најголема длабинска острината и остри детали, правејќи ја скоро цела слика во фокус, од предниот план до позадината, симболизирајќи ја идејата за совршено остра и јасна фотографија.

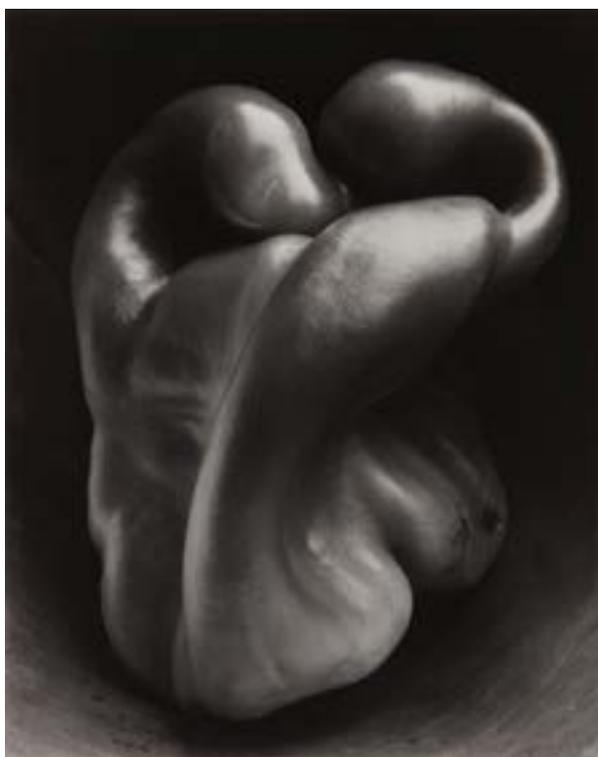
¹⁵⁷ Блендата е светлосен отвор на фотографскиот апарат што го регулира количеството на светлина која влегува низ објективот и го осветлува негативот. Таа се состои од приспособливи „завеси“ кои го контролираат интензитетот на осветлување, а со тоа влијаат и на длабинската острината на фотографијата.

¹⁵⁸ Alinder, M.S. (2014) *Group f/64: Edward Weston, Ansel Adams, Imogen Cunningham, and the community of artists who revolutionized American photography* (135). Chronicle Books.

¹⁵⁹ Едвард Вестон (*Edward Weston*) е американски фотограф кој посетува фотографска школа во Њујорк, и во 1937 година станува првиот фотограф стипендист на фондацијата Гугенхајм. Само неколку години по неговата самостојна изложба во Музејот на современата уметност во Њујорк во 1946 година, Вестон ги пројавува првите симптоми на Паркинсова болест. Болеста наскоро целосно го онеспособува и му оневозможува да биде активен во полето на фотографијата сè до крајот на неговиот живот, една декада подоцна.



Слика 29 - Едвард Вестон, „Изградба на Armco Steel“, 1922, сребрен желатински отпечаток



Слика 30 - Едвард Вестон, „Пиперка број 30“, 1930, сребрен желатински отпечаток



Слика 31 - Едвард Вестон, „Наутилус“, 1927, сребрен желатински отпечаток

Инспириран од филозофијата на овој стилски правец, од неговата јасно-тија, непосредност и директен пристап, Вестон набрзо развива специфичен стил по кој ќе остане препознатлив до крајот на својата кариера. Во триесеттите години на 20 век изработува фотографии со крупни кадри на овошки, цвеќиња, зеленчуци, школки и други предмети од природата. Крупниот кадар и композициската поставеност ја издвојуваат органската форма од нејзиниот примарен контекст, давајќи и илузионистички визуелни квалитети, но истовремено ја зачувуваат нејзината поврзаност со ритмот на природата (слика 30 и 31).

Вестон е подеднакво препознатлив и по актовите, во кои иако депикцијата на дискретни делови од женското тело често е единствена сугестија за голотијата, во нив, сепак, се насетува интензивно физичко присуство. (слика 32) Подоцна, созревајќи како автор, во третата и четвртата декада од 20-тиот век, Вестон актовите веќе не ги претставува само апстрактна индикација на интимноста, туку ги претвораа во отворена, смела, *tête-à-tête* илустрација која целосно го прикажува женското тело, неговата сирова убавина, „без нагласена уметничка интервенција“,¹⁶⁰ втиснувајќи им лична нота и интензивна емоционална обоеност. (слика 33)



Слика 32 - Едвард Вестон, „Акт“, 1923, сребрен желатински отпечаток

Слика 33 - Едвард Вестон, „Акт во песок“, 1936, сребрен желатински отпечаток

Неговите фотографии на природни мотиви и пејзажи од регионот на Калифорнија, пак, создаваат метафизички празни простори, во кои преовладува речиси лунарна атмосфера на напуштеност и изолација. Во обид да ја долови есенцијата на природата, тој тактилно ја обликува со суптилни геометриски форми идеално изострени во рамките на целата композиција, создавајќи фото-

¹⁶⁰ Pitts, T. (2001). *Edward Weston* (60). Taschen.

графии со нагласени апстрактни елементи. (слика 34) Овие асоцијативни фотографии конструираат нова опсервациска интерпретација, при што поставуваат нови критериуми за визуелна вистина и ја рефлектираат способноста на Вестон во создавањето сугестивни и концептуални паралели, со висока естетска вредност.



Слика 34 - Едвард Вестон, „Дини“, 1936, сребрен желатински отпечаток

Како и во споменатите крупни кадри на „органични“ предмети, така и во актовите и пејзажите на Вестон, доминантен е аспектот на формата, кој го надминува самиот објект на фотографирање. Во тој контекст, формалните елементи на фотографијата - композиција, светлина, сенка, ракурс - се основни компоненти во неговата уметничка палета, кои го обликуваат сензуалниот естетски впечаток и ја дефинираат неговата фотографија.

Ансел Адамс¹⁶¹ (1902-1984) еден од најзначајните фотографии на 20 век, е американски фотограф, основач на групата „ф/64“ и автор на нејзиниот манифест. Познат по пејзажните фотографии кои ги доловуваат убавините на западниот брег на САД и инспириран од чистотата во изразот на Пол Странд, во својот фотографски опус покажува евидентна наклонетост кон *straight* фотографијата. За разлика од Странд, чијашто фотографија е позната по „чистите“, но плошни, дводимензионални кадри, Адамс „религиозно“ ја користи блендата ф/64 во снимање на несогледливите калифорниски пространства, во кои длабинската острина дава ефект на тродимензионалност и бесконечност на просторот. Вљубеник во црно-белата техника, верува дека токму во меѓупросторот на овие две контрастни вредности може да се добие неограничен број интензивни и длабоки тонови. Во тој контекст, Адамс, заедно со портретниот фотограф Фред Арчер, го создаваат „зонскиот систем“, техничкиот столб на неговиот севкупен творечки опус.

Зонскиот систем е фотографски концепт кој се базира на врската меѓу експозицијата и тонската скала, со цел да се добијат максимални детали во тоналитетот, од најтемните до најсветлите делови. Користејќи ја природната светлина како алатка за моделирање на формите во фотографската слика, овој систем ја дели тонската скала на 11 зони, одредувајќи 10 нивоа на осветленост, од целосно црна до целосно бела. Со цел да постигне прецизно осветлување, кое може да го види со голо око и за кое одбира специфични делови од денот, Адамс ја мери светлината на клучни точки на сцената, и ја приспособува експозицијата на апаратот, за да добие најголем број информации во тонските детали и точно експонирана слика, светлосно пропорционална на она што го нарекуваме реалност.¹⁶² Зонскиот систем на Адамс му овозможува целосна контрола над тонската палета, а што е можеби уште позначајно, овозможува и „предвидување“ на изгледот на крајниот резултат. За него, фотографијата не е случај, таа е концепт¹⁶³ кој однапред може да се

¹⁶¹ Ансел Адамс (*Ansel Adams*) е американски фотограф роден во Калифорнија, во семејство со ирско потекло, воспитан во скроман дух и со силна социјална одговорност кон човекот и природата. На четиринаесетгодишна возраст, на семејно патување во паркот Јосемити во Калифорнија го добива првиот фотографски апарат. Оттогаш, западниот брег на САД станува негова доживотна инспирација, како фотограф и заштитник на животната средина. Тој е еден од основачите на групата „ф/64“. За време на Втората светска војна активно работи за американската војска. Во '40-тите години на 20 век, Адамс е добитник на 3 стипендии од фондацијата Гугенхајм. Тој е иницијатор на фотографското списание *Aperture*, кое постои до ден денес, а е основач и на првиот уметнички фотографски оддел во *California School of Fine arts*, во чии академски редови припаѓале Едвард Вестон, Имоџен Канингам и Доротеа Ланге.

¹⁶² Adams, A. (1981) *The Negative, Ansel Adams photography series* (1). Little, Brown and Company.

¹⁶³ Sontag, S (1982) *Eseji o fotografiji* (100). SIC.

визуелизира. Оваа „визуелизација“ е свесен процес на проектирање на финалната фотографска слика, и претставува една од главните карактеристики на овој фотографски концепт.

Придобивките од зонскиот систем и техничката педантност на Адамс јасно се видливи во неговото познато дело „Монолит“ (1927), снимено во паркот Јосемити во Калифорнија. (слика 35) Оваа високо контрастна фотографија и субјективна визура на американското природно национално богатство, зборува за безвременоста на импресивниот монолит, кој тивко егзистира во својата грандиозност, отсликувајќи ја неговата апстрактна димензија.

„Излегување на месечината, Хернандез, Њу Мексико“ (1941) е фотографски еквивалент на тонска совршеност, давајќи огромен тонски спектар – од чисто бела, до длабоко црна. (слика 36) Осветлениот облак ја дели оваа мистична композиција на три дела, одвојувајќи ја месечината од останатите делови на сликата, што дава впечаток на месечина која лебди. Овој извонреден пример на техничка експертиза е една од најзначајните и најрепродуцираните фотографии на Ансел Адамс, чишто фотографски отпечатоци се дел од најголемите фотографски колекции во светот.



Слика 35 - Ансел Адамс, „Монолит“, 1927, сребрен желатински отпечаток



Слика 36 - Ансел Адамс, „Излегување на месечината над Њу Мексико“, 1941, сребрен желатински отпечаток

Местото на Ансел Адамс во историјата на модерната фотографија е загарантирано не само поради неговата техничка прецизност и осмислување на зонскиот систем, туку и поради воведувањето на модерниот сензибилитет во неговата комплексна пејзажна фотографија, кој подразбира нагласена свесност за динамичниот однос меѓу формата и светлината, како и особен контемплативен однос кон природата. Неговите фотографски остварувања се манифестација на длабокиот емотивен однос што го воспоставува фотографот со фотографираното, со што создаваат автентична рефлексивна на неговото доживување на животот во целина.¹⁶⁴ Со овој фотографски пристап тој успева да го рedefинира пејзажот од идилична пасторална сцена на пикторијалистите, во драматично реална депикција на природата создавајќи чувство на безвременост и беспросторност,¹⁶⁵ истовремено ширејќи ги хоризонтите кон интимното и величественото.

¹⁶⁴ Ibid.,(101).

¹⁶⁵ Nash, E.P. (1994) *Ansel Adams – The spirit of wild places* (111). Todtri.

На крајот од ова поглавје, како една од основачите и движечките сили на групата „ф/64“, треба да се спомене Имоџен Канингам¹⁶⁶ (1883-1976). Како дваесетгодишна студентка доаѓа во допир со творештвото на Гертруд Касебиер, чијашто фотографија „Благословена си ти меѓу жените“, исполнета со „феминистички дух на ослободување и предизвик“¹⁶⁷ ќе одигра не само инспиративна, туку и пресудна улога во нејзината стручна определба. Освен Касебиер, големо влијание врз обликувањето на ликовниот јазик на Канингам ќе извршат и страниците на *Camera Work*, преку кои се запознава со свежите струења во медиумот. За разлика од Едвард Вестон и Ансел Адамс, чијшто израз се карактеризира со исклучителна техничка експертиза, фотографиите на Канингам имаат неформален експериментален пристап, со кои често ги руши идејните догми, во чиешто конфигурирање и самата учествува.

Нејзината фотографска кариера во распон од 70-тина години подразбира портрети, актови, мртва природа, а во позрелиот период и улична фотографија. Највпечатливи се нејзините рани актови, карактеристични по суптилноста кокетирање, симетричната, но исклучително смела композиција, и чистата линија. Фотографијата „Триаголници“ е минуциозно композициско достигнување составено од изолирани делови од женското тело, нежно свиени околу сите четири страни на сликата, инвентивно создавајќи негативен простор¹⁶⁸ во нејзиниот средиштен дел. (слика 37) Трансформирањето на торзото во „серија од неправилни триаголници“¹⁶⁹ оставаат ефемерен, деликатен и сензуален впечаток. Експериментирањето со композициската структура, и поставувањето празен простор во центарот на фотографијата, е олицетворение на креативниот авантуризам на Касебиер, кој ќе го следи нејзиното дело до самиот крај на нејзината кариера.

¹⁶⁶ Имоџен Канингам (*Imogen Cunningham*) е американска фотографка, која завршува студии по хемија во државата Вашингтон, каде што почнува да експериментира со фотографска опрема и фотохемиски процеси, а се усовршува во Дрезден. По враќањето во САД, ги запознава Алфред Штиглиц и Гертруд Касебиер кои имаат огромно влијание врз нејзиниот развој како фотограф. Таа е активен член на групата „ф/64“, а подоцна работи како портретен фотограф во *Vanity Fair* до самиот крај на печатењето на списанието во 1936 година. По препорака на Ансел Адамс, во 1945 година, прифаќа позиција на професор и ментор на фотографскиот оддел на *California School of Fine Arts*, каде што останува да работи повеќе од две декади.

¹⁶⁷ Лоренц, Р. (1987). Каталог од изложбата „ГРАНИЦИ, фотографии на Имоџен Канингам 1906-1976“, Музеј на Град Скопје.

¹⁶⁸ Изразот „негативен простор“ во фотографијата се однесува на деловите на кадарот кои не се окупирали од главните елементи на сликата. Иако овој простор изгледа „празен“, тој е есенцијален за визуелната рамнотежа и перцепција на целата слика. Тој помага да се дефинира главната тема на фотографијата, да се истакне формата и да се создаде чувство на простор и длабочина. Во фотографијата „Триаголници“, главните елементи се сегментирани делови од женското тело, додека централниот простор кој не е исполнет со предмети и детали – претставува негативен простор.

¹⁶⁹ Rosenblum, N. (2007). *A world history of photography* (430). Abeville Press.



Слика 37- Имоџен Канингам, „Триаголници“, 1928, сребрен желатински отпечаток

Слика 38 - Имоџен Канингам, „Две кали“, 1925, сребрен желатински отпечаток

Оваа прогресивна творечка креативност е најпрепознатлива во импресивните ботанички фотографии, кои ќе бидат нејзин заштитен знак, и за кои често ќе се вели дека се фотографски пандан на сликарските дела на Џорџија О’Киф.¹⁷⁰ Нивната фрагилна форма и текстура, постигнати со суптилно природно осветлување, како и емоционалниот набој на деталите на крупниот кадар, заедно создаваат деликатна хиперреална слика, чии специфични облици на пупки и отворени цветови навестуваат дискретна ласцивност. (слика 38) Како и во актовите, и овие форми подразбираат креативна имагинација во истражувањата на провокативните физички аспекти од човековото тело, уште еднаш потврдувајќи ја експерименталната креативна динамика на Имоџен Канингам.

Straight фотографијата, како клучен стилски правец во почетокот на 20 век, има одлучувачка улога во обликувањето на медиумот. Нејзината посветеност на јасната слика на реалноста, со отсуство на секакви декоративни елементи и третмани, претставува контрапункт на пикторијализмот, нагла-

¹⁷⁰ Alinder, M.S. (2014) *Group f/64: Edward Weston, Ansel Adams, Imogen Cunningham, and the community of artists who revolutionized American photography* (80). Chronicle Books.

сувајќи ја објективноста, верноста и чистотата на фотографската слика. Во тој контекст, *straight* фотографијата успева да ја утврди својата позиција во уметничкиот дискурс, чиешто главни елементи - структура, светлина и композиција - се претставени во својот наједноставен облик, без дополнителни детали и опширност.

Овој стилски правец е основата за натамошниот развој на жанровите како што се репортажна и улична фотографија. Од друга страна, чистотата на кадрите и прецизно јасните детали кои ги воведува *straight* фотографијата, може да се препознаат како елементи присутни во визуелните стратегии на неколку стилски определби на модерната, како што е случајот со делата на футуристите и графичкиот дизајн на конструктивистите при изработката на постери и фотограми. Исто така, тематскиот избор на предмети од секојдневието покажува сличен пристап како и „редимејд“ делата на дадаистите, давајќи им нова функција и сосема ново значење во контекст на уметноста, трансформирајќи ги во „уметничко дело“. Коегзистирањето на фотографијата и ликовните уметности низ стилските определби на модерната, е тема на следното поглавје.

Дијалог со стилските определби на сликарството

1.3. Импресионизам

Лазар Трифуновиќ во својата книга „Сликарски правци на 20 век“, поглавјето за импресионизам и поентилизам го насловува „Анализа на светлината“.¹⁷¹ Според него, импресионизмот, кој се појавува во втората половина на 19 век, истражува две главни теми: светлина и движење, со што јасно се одвојува од сликарството на неговиот претходник, реализмот.

Ако реализмот се темели на рационалното и објективното, импресионизмот му дава приоритет на сетилното и тактилното. Импресионистите ја претставуваат природата на радикално нов начин – не како статичен ентитет, туку како динамична варијабилна која се менува во зависност од идејата, личниот впечаток и перцепцијата на уметникот. Природата се отсликува како субјективно искуство, а просторот меѓу формите станува подеднакво значаен како и самите форми, така што сликата веќе не се сведува на контури и облици, туку на емоционален ритам и визуелна динамика.

¹⁷¹ Трифуновиќ, Л. (1982). „Сликарски правци XX века“ (19). Јединство.

Во овој контекст, импресионистите ја дематеријализираат и деконструираат формата, поттикнувајќи нов начин на гледање на светот. Сликата се трансформира во „површина на боени контрасти со различен светлосен интензитет...“,¹⁷² каде што светлината станува клучен инструмент во обликувањето, како на композицијата, така и на сензибилитетот, а не само пасивна рефлексија на објектите. Светлината, наместо да ја избледи бојата, ја потенцира, придонесувајќи за нејзиното извирање од сенката.¹⁷³ Ова суптилно дезинтегрирање на формата резултира со нов однос на уметниците кон природата, а особено кон пејзажот, така што сега главната цел е да се долови светлината и нејзините импресии на околината, давајќи им споредна улога на предметите и појавите кои ја дополнуваат самата композиција. Сликата се трансформира во простор исполнет со дискретни фрагменти, интегрирани во еден единствен контекст,¹⁷⁴ кој поттикнува визуелно обединување на доживувањата. Импресионистот нагласува сугестија, наспроти директно репродуцирање на реалноста.¹⁷⁵

Нагласувајќи го делотворното дејство на фотографијата врз сликарството, Трифуновиќ ги споредува фотографскиот отпечаток и маслената слика во контекст на импресионизмот. Според него, разликата меѓу нив не лежи во специфичноста на деталите, туку во карактеристичниот сензибилитет и во начинот на гледање: додека објективот се фокусира на надворешниот свет и појавноста, окото на уметникот е свртено кон платното како површина која треба да се организира.¹⁷⁶

Самите почетоци на влијанието на импресионизмот врз фотографијата се насетуваат уште во претходно споменатите натуралистички фотографии на Питер Хенри Емерсон од последната декада на 19 век. Убеден дека фотографијата, особено онаа што се промовира на изложбите, е премногу одвоена од стварноста, тој се залага за повторно враќање кон природата како исконски извор на уметничка инспирација, на сличен начин на кој Густав Курбе го направи тоа триесетина години порано, во реакцијата против академизмот.¹⁷⁷ Пристапот на Емерсон, кој подразбираше изострување на централ-

¹⁷² Ibid.

¹⁷³ Bazin, G. (1966). *Impresionizam* (14). Izdavački zavod Jugoslavija.

¹⁷⁴ Argan, G.C. (1982). *Studije o modernoj umetnosti* (115). Nolit.

¹⁷⁵ Hartmann, S. (1978). *The valiant knights of Daguerre: Selected critical essays on photography and profiles of photographic pioneers* (137). University of California Press.

¹⁷⁶ Трифуновиќ, Л. (1982). „Сликарска правца XX века“ (21). Јединство.

¹⁷⁷ Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija – Sažeta istorija* (167). Izdavački Zavod “Jugoslavija”.

ниот објект и интенционалното заматување на предниот план и позадината, токму на начинот на којшто гледа човечкото око, отвори нови перспективи за манипулација со фокусот, што ѝ овозможија на фотографската експресија да се доближи до принципите на импресионизмот. Спротивно на неговите убедувања дека фотографијата треба да е директно отсликување на визурата на нашето око, без никакви дополнителни интервенции кои се одлика на пикторијалистите, токму можноста за манипулација и контрола на фокусот што тој ја воведе, води кон една нова форма на фотографски пикторијализам многу близок до импресионизмот во сликарството.¹⁷⁸

Како што импресионистите во сликарството прикажуваа сцени од природата во кои го нагласија непосредниот визуелен впечаток и доживување на сцената, наспроти субјективното емоционално изразување на авторот, сличен пристап усвоија и фотографите. Доминантноста на атмосферска светлина, предметување на воздушестиот простор, диференцијално фокусирање¹⁷⁹ и замаглување на визурата, се одлики кои го одбележаа влијанието на импресионизмот врз фотографијата.

Џорџ Дејвисон, претходно споменат како еден од претставниците на пикторијализмот и еден од основачите на друштвото *The Linked Ring*, го возобнови „стариот аргумент дека меката слика е поубава од изострената“¹⁸⁰ и го прифати диференцијалното фокусирање како основен креативен инструмент во изработка на фотографиии видно наклонети кон овој стилски правец. Според неговата теорија, степенот на фокусирање преку објективот, сфатен како „навидум непристрасно око“,¹⁸¹ односно самата изостреност на фотографската слика, е директно условена од авторската намера и концептуалната поставеност на фотографот. Поточно, доколку интенцијата на фотографот е да создаде објективна, реалистична репродукција на светот, степенот на изострување на фокусот ќе биде зголемен. Но ако намерата е, покрај објективната реалност, да се прикаже и субјективното доживување, тогаш манипулацијата со фокусот т.е. дефокусот станува основно средство за постигнување на таа цел.

¹⁷⁸ Warren, L. (Ed.). (2006). *Encyclopedia of twentieth century photography* (Vol.1, 778). Routledge.

¹⁷⁹ Диференцијално фокусирање е фотографска техника која подразбира различен степен на фокусирање во рамките на композицијата, со цел да се постигнат специфични визуелни ефекти. Притоа, одредени делови од фотографијата се прикажани во остар фокус, додека останатиот дел од кадарот интенционално се остава заматен (нефокусиран), со цел да се насочи вниманието на гледачот кон определена точка или специфичен визуелен елемент од сликата.

¹⁸⁰ Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija – Sažeta istorija* (168). Izdavački Zavod “Jugoslavija”.

¹⁸¹ Freund, G. (1981). *Fotografija i društvo* (6). Grafički zavod Hrvatske.

Пример за ова е фотографијата „Кромидово поле“¹⁸² (1890), која го отсликува плодното земјиште со суптилен ефект на замагленост, што произлегува од комбинација на мекиот фокус и грубата хартија како подлога за фотографијата. Овој тип хартија има изразена површинска текстура и релјефност, која визуелно ги омекнува контурите и ја дисперзира светлината, притоа намалувајќи ја острината. (слика 39) Дефокусот, односно заматениот финиш, како и рафинираните полутонови, создаваат романтична и езотерична атмосфера, што покажува јасна приврзаност кон принципите на импресионистичкото сликарство.



Слика 39 - Џорџ Дејвисон, „Кромидово поле“, 1890, отпечаток од фото-гравура

Со цел да постигнат атмосферска магливост и мистичен амбиент, карактеристични за овој стилски правец, фотографите користат неколку техники. Меѓу нив, најкористени се *pinhole* апаратите,¹⁸³ објективите за меко

¹⁸² Во 1890 година фотографијата „Кромидово поле“ (*Onion Field*) е добитник на медал од страна на годишната изложба на Фотографското здружение на Велика Британија.

¹⁸³ *Pinhole* апаратот или *pinhole camera* е фотографски апарат со кој, во отсуство на објектив, светлината влегува низ мал отвор, на тој начин насочувајќи го светлото директно врз фотосензитивниот материјал.

фокусирање¹⁸⁴ и процесот фотоакватинта, кои не само што ја овозможиле таа визуелна езотеричност, туку им успеало да ги анулираат ограничувањата на методите и материјалите користени во самата фотографија. Атмосферската дифузност е силно изразена не само со изборот на фотографска хартија, туку и со употреба на текстил или сликарско платно како подлога на којашто се нанесува фотографската емулзија, што ја приближува фотографијата кон сликарската пракса. Уште повеќе, тематската определба која подразбира излегување од студиото, снимање во отворен простор и доживување на природата како основна инспирација особено во користење на променливите услови на светлина и атмосфера, ги поставува импресионистичките фотографи на чекор поблиску до веќе етаблираните форми на уметничко изразување.

Пикторијалистот Роберт Демаши, кој го воведува гумен-бихроматскиот процес или фотоакватинта, дава можеби најнагласени примери на импресионистичкото влијание во фотографијата. Интервенциите со боја овозможени преку овој хемиски процес, особено во последните етапи на развивање на фотографската слика, создаваат очигледни асоцијации со сликарските ефекти карактеристични за импресионистите. Примената на методите како што се гребене на површината со жица, тапкање со сунѓер, нанесување пигмент со помош на четка и користење текстурирана хартија за да се постигне ефект на гранулација, директно ги емулираат сликарските процеси и асоцираат на естетиката на овој стилски правец. За него, обичната фотографија, која останува верна на неутралноста на реалноста, лишена од авторска интервенција, во која деталите се изедначени и каде што отсутствува акцентирање на некои сегменти, е бескорисна, ја губи својата уметничка вредност и не може да се смета за вистинско уметничко дело.¹⁸⁵ Истовремено, нагласува дека „уметничкото дело треба да е транскрипција, а не копија на природата... Уметноста му припаѓа на човекот, таа е субјективна, не објективна.“¹⁸⁶

Овој начин на поигрување и моделирање на финалниот резултат на фотографскиот отпечаток, и користење не-фотографски техники кои се јасна асоцијација со раката на уметникот, е често критикуван, особено заради сличностите на фотографиите на Демаши со сликите на балерините на Едгар

¹⁸⁴ Објективите за меко фокусирање (*soft focus lenses*) имаат за цел да создадат ефект на заматеност, без целосно губење на контурите во композицијата.

¹⁸⁵ Ang, T. (2014). *Photography – The definitive visual history* (102). DK Penguin Random House.

¹⁸⁶ Hirsch, R. (2017) *Seizing the light – A social & aesthetic history of photography* (198). Routledge.

Дега, што предизвикува контроверзии во уметничките кругови. Тие ја осудуваат прекумерната декоративност велејќи дека „оваа техника веќе нема ништо заедничко со она што се подразбира како фотографија. Фотографите се ослободија од фотографијата.“¹⁸⁷ (слика 40 и 41)



Слика 40 – Роберт Демаши, „Зад сцената“, 1906, отпечаток од фотогравура

Слика 41 – Роберт Демаши, „Зад сцената“, 1904, отпечаток од фотогравура

Како одговор на овие критики, Демаши појаснува дека неговиот фотографски процес се разликува од сликарската практика на нанесување боја бидејќи во неговиот случај, пигментот најчесто се отстранува, а не додава,¹⁸⁸ со што се овозможува поголема контрола над визуелниот израз и создавање уникатен естетски впечаток.

Фотографијата, како медиум, за разлика од сликарството, е технички посовршена за верно отсликување на реалноста и регистрирање емоции и одредени моменти, што ја прави значително различна од него. И покрај разликите, таа често се користи како инспирација и поддршка во концептуализацијата на сликарските дела на импресионистите. Доколку се погледнат импресионистичките дела од дистанца, во точките, цртчките и прекршени-

¹⁸⁷ Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija – Sažeta istorija* (172). Izdavački Zavod “Jugoslavija”.

¹⁸⁸ Newhall, B. (1994) *The History of Photography* (147). The Museum of Modern Art.

те линии, се воочува слевање на боите и формите во една структура, една визура, во која се чувствуваат атмосферата и воздушниот простор, кои сами по себе се невидливи. Оваа визуелна „игра“ има силна корелација со зрното на негативот кое е еден од основните елементи на фотографијата, и е особено изразено при фотографирање во услови на слаба светлина. На тој начин, и двете уметнички практики го користат принципот на „раздвојување“ на деталите во минијатурни, деконструирани конфигурации кои, при набљудување како целина, окото физички ги соединува и во тоа соединување, во таа сугестија на формата постигната преку амбиенталното „замаглување“, се открива емоционалниот контекст на делото.

Главните показатели за влијанието на фотографијата врз сликарството на импресионистите се забележуваат во делата на Клод Моне, Едуар Мане и на Едгар Дега.

За да се посочат директни примери во нивното творештво потребно е да се разјаснат можностите и потенцијалите кои ги овозможува фотографскиот медиум. Во конкретниот случај, тие вклучуваат замаглена слика, прикажување на динамиката на движењето, дисторзија на перспективата, невообичаен ракурс, неконвенционална композиција т.е. невообичаено кратење на кадарот, присуство на негативен простор, како и замрзнување на објекти во движење.

Динамиката на движењето, присутна во делата на Клод Моне (1840-1926), упатува на инспирација од фотографските претстави на урбаните пејзажи на градот Париз.¹⁸⁹ (слики 42 и 43) „Треперливите“ фигури на овие неколку десетици граѓани во „Капуцински булевар“ (1873), кои како заматени силуети го окупираат просторот на париските улици е во силна корелација со динамиката на фотографијата со истата тема. Во неа, заматеноста на фигурите од фотографскиот апарат е овозможена со примена на долга експозиција т.е. подолго време на пропуштање светлина низ светлосниот отвор. Во тие неколку секунди, обичните силуети се модифицираат во навидум вибрирачки контури, кои ја истакнуваат динамичноста на кадарот. Овој пулсирачки, но истовремено и флуиден ефект со кој е покриено целото платно, не е резултат на механизмот на човечкото око, бидејќи тоа не може да го регистрира континуитетот на шаблоните на движење - окото може да регистрира само еден мал сегмент кон кој е насочен погледот. Од друга страна, фотографски-

¹⁸⁹ Scharf, A. (1974). *Art and Photography* (170). Penguin Books.

от апарат е способен да го забележи и евидентира целиот динамичен спектар. Фигурите во оваа слика јасно посочуваат на корелација со овој флуиден и ритмичен ефект, имајќи предвид дека оваа идеја на „распаѓање“, топење и разградување на контурата е новина во уметноста на модерната. Споредувајќи ги овие два примера, воочлива е и тесната поврзаност меѓу сликарството и фотографијата во контекст на изразено високиот ракурс, нешто што е вообичаено за тогашните фотографии од урбани пејзажи, но необично и ново во сликарскиот јазик.



Слика 42 - Адолфе Браун, „Мостот на уметноста“, 1867, албумински отпечаток

Слика 43 - Клод Моне, „Капуцински булевар“, 1873, масло на платно

Истата вибрирачка сензација, која во фотографијата е постигната со долгата експозиција или со објективите за мек фокус, е воочлива и во сцените од природата, за кои Моне вели дека во нив „бара експресивност, особено во желбата да ја обвие и „искапи“ сликата во иста светлина.“¹⁹⁰ (слика 44)

¹⁹⁰ Ibid.,(172).



Слика 44 - Клод Моне, „Тополи во Живерни“, 1887, масло на платно

Потребата и можноста да се доловат транзиторните, минливи ефекти на дневната светлина ја поврзуваат применливоста на фотографијата со серијата слики на Руенската катедрала од Моне, каде што, во одредени делови од денот, „фотографски“ се замрзнуваат брзо минливите колористички сензации при изгревање или заоѓање на сонцето. Во овој контекст, американскиот критичар и есеист Клемент Гринберг укажува дека „употребата на фотографиите е потврдена од неговото непристрасно набљудување на ефектите на светлината на отворено.“¹⁹¹ Со самото тоа, фотографијата не се јавува само како механички запис на светлината, туку како медиум кој ги открива скриените димензии на видливото, каде што секој одраз е трага од погледот на авторот, а не само од предметот на фотографирање, како трајно сведоштво за мигот и неговата неодреденост. Овој визуелно материјализиран доказ на светлосниот миг кој изминува, не само што сведочи за неговата транзиторна и флуидна природа, туку и суптилно ја отелотворува неговата променливост, која е исто толку непостојана, колку и емоциите што ги буди кај гледачот.

¹⁹¹ Greenberg, C. (1954). *Art and Culture – Critical Essays* (185). Beacon Press Boston.

Во сличен контекст, Садакичи Хартман го дефинира фотографскиот апарат како медиум чија природа по дефиниција генерира импресионистички интерпретации, и според него, секој кадар, без разлика дали е сликата изострена или заматена, претставува импресионистичка композиција.¹⁹² Со самото тоа, тој ја истакнува корелацијата меѓу фотографијата и сликарството, каде што краткотрајната импресија и променливоста на светлината имаат приоритет над фактичката презентација, при што фотографијата, исто како и импресионистичката слика, станува репрезент на субјективно доживување.

Едуар Мане (1832-1883) е уште еден претставник на фотографското влијание во импресионизмот. Веројатно за него фотографијата претставува основен креативен стимулус во репрезентацијата на движењето, што се потврдува преку треперењето на фигурите во позадината на сликата „Лизгалиште“ (1868) (слика 45), кои значително се разликуваат од статичните фигури во преден план. Оваа особеност на заматување на механизмот на движењето е типична за фотографиите направени со долга експозиција.



Слика 45 - Едуар Мане, „Лизгалиште“, 1877, масло на платно

Слика 46 - Едуар Мане, „Железничка станица“, 1873, масло на платно

Покрај динамиката на движењето, сликите на Мане посочуваат и некои други сличности со фотографијата. Карактеристичен визуелен ефект на тогашните објективи е тенденцијата кон нагласување на елементите во преден план, што се должи на можноста за ограничување на длабинската острина,

¹⁹² Hartmann, S. (1978). *The valiant knights of Daguerre: Selected critical essays on photography and profiles of photographic pioneers* (140). University of California Press.

видливо во делото „Железничка станица“ (1873), каде што композицијата е збиена и густо распоредена, а визуелното тежиште е концентрирано во предниот дел од сликата.¹⁹³ (слика 46)



Слика 47 - Едуар Мане, „Егзекуцијата на Максимилијан“, 1869, масло на платно

Како што забележува критичарот Артур Данто, петте верзии на „Егзекуцијата на Максимилијан“ (1867-69) веројатно се изработени според фотографска предлошка, заради одредени особености во организацијата на сликата, третманот на позадината и деталите поврзани со феноменот на движење.¹⁹⁴ Во оваа слика, Мане сукцесивно ја „приближува“ позадината понапред, со тоа што таа останува јасна, не е замаглена и не се губи во далечината.¹⁹⁵ Ова „израмнување“ и дводимензионалност може да се споредат со губењето на длабинската острина во фотографиите, специфика карактеристична за тоа време. Замаглениот облак од чад, пак, асоцира на ефектот што се постигнува во фотографиите со долга експозиција, во кои предметите во движење се регистрираат како замаглени траги. (слика 47)

¹⁹³ Danto, A.C. (2013). *What art is* (110). Yale University Press.

¹⁹⁴ Ibid.,(107).

¹⁹⁵ Greenberg, C. (1954). *Art and Culture – Critical Essays* (36). Beacon Press Boston.

Разработувајќи ја проблематиката на планарно израмнување во ова дело, кое наликува на губењето длабинска острина во фотографиите, Данто го верификува тврдењето на Клемент Гринберг дека модернизмот почнува со Мане и неговото познато дело „Појадок на трева“ (1862), каде што со минимизирањето на просторната длабочина се преиспитува концептот на тродимензионалноста што е една од одликите на ренесансата.¹⁹⁶ Во контекст на елиминирањето на перспективата во делата на Мане, Данто верува дека тоа е поттикнато од фотографијата, и во таа смисла го изразува нејзиното влијание врз преминот од традиционална во модерна уметност, велејќи дека „историјата на модернизмот е историја на намалување на просторот меѓу позадината и предниот план.“¹⁹⁷

Еден од најсоодветните примери на директно влијание на фотографијата врз сликарството е изразен во ликовниот ракопис на Едгар Дега (1834-1917). Фотографијата игра клучна и, во некои случаи, трансформирачка улога во неговото творештво. Доколку се има предвид мислењето дека импресионизмот означува прекин со традиционалното миметичко претставување на реалноста, очигледно е дека техничките придобивки што ги нуди фотографијата, како и опцијата за нови изразни форми, значително ги збогатија иновативните сликарски методи на Дега.

Фотографијата, не само што за него претставува референца и предлошка за изработка на одредени сцени и портрети, туку е и едно од средствата за постигнување на импресионистичките ефекти на платното, особено во поглед на истражување на динамиката на фигурата и нејзиното место во просторот. И самиот познат како страстен фотограф, фасциниран од техничките и естетските аспекти на фотографскиот апарат, доследно ги применува неговите придобивки во својата субјективна верзија на транскрибирање на реалноста, но во тишина и далеку од очите на јавноста. Неговиот „скришен“ пристап кон утилизација на фотографијата како помошно средство се должи на честите забелешки од страна на одредени критичари, кои во тоа време, сè уште го оспоруваат местото на фотографијата во рамките на уметноста.¹⁹⁸ Токму затоа, доказите и конкретните примери за значењето на фотографијата во уметноста на Дега, станаа јавни дури по неговата смрт, кога се обелодени целиот негов фотографски архив.

¹⁹⁶ Danto, A.C. (2013). *What art is* (109). Yale University Press.

¹⁹⁷ Ibid., (110-111).

¹⁹⁸ Daniel, M. (1999). *Edgar Degas The Photographer* (11). The Metropolitan Museum of Art.

Оваа обемна фотографска архива открива студии на фигури, „темни и мистериозни портрети“ од неговиот интимен круг на пријатели и роднини, авторпортрети, а поретко, и пејзажи.¹⁹⁹ Особено наклонет кон портретната фотографија, во неа аналитично ја истражува поставеноста на фигурата во композицијата. Тој не го третира портретот како банална реплика на физикусот, туку како комплексна студија која ги обработува односите и рамнотежата меѓу фигурата, просторот, светлината и ракурсот, со што истовремено гради емоционален и психолошки профил на личноста, вклучувајќи ги нејзините внатрешни тензии и превривања. Во дел од портретите се забележува опчинетост со вештачкото осветлување на ноќните улици и фенерите во ентериерите, кои станаа негова главна светлосна инспирација. Како што е потврдено во една преписка сочувана во архивата на Дега, портретната фотографија „за него претставува средство за зачувување на физичкото и духовното присуство на неговите пријатели и роднини“,²⁰⁰ со што фотографскиот апарат станува алатка за евидентирање и зачувување на минливото. (слика 48 и 49)



Слика 48 - Едгар Дега, „Огист Реноар и Стефан Маларме“, 1895, сребрен желатински отпечаток

Слика 49 - Едгар Дега, „Авторпортрет со Кристин и Ивон Лерол“, 1895-96, сребрен желатински отпечаток

¹⁹⁹ Ibid., (8).

²⁰⁰ Ibid., (21).



Слика 50 - Дисдери, „Принцот и принцезата Де Метерних“, 1867 (детал), албумински отпечаток
Слика 51 - Едгар Дега, „Принцезата Де Матерних“, 1865, масло на платно

Еден од многубројните примери на користење фотографија како предлошка и референца во творештвото на Дега е „Портрет на принцезата Де Метерних“ која е идентична со *carte-de-visite*²⁰¹ изработена од францускиот фотограф Дисдери.²⁰² (слика 50 и 51)

Дега изработува и фотографии кои служат како подготвителни студии за неговите цртежи и слики, меѓу кои е сликата „По капењето“ (1896), во која директно насочената светлина, поставеноста на фигурата, како и деталите во текстилот се идентични со оние на истоимената фотографија.²⁰³ (слика 52 и 53) Во оваа група може да се вклучи и сликата „Танчерка која ја мести пре-рамката“ (1895-96) и фотографската студија на истата тема. (слика 54 и 55)

²⁰¹ *Carte de visite* е портретна фотографија фиксирана на картон, во формат на разгледница, патентирана од францускиот фотограф Дисдери во 1860 година.

²⁰² Scharf, A. (1974). *Art and Photography (187-188)*. Penguin Books.

²⁰³ Daniel, M. (1999). *Edgar Degas The Photographer (42)*. The Metropolitan Museum of Art.



Слика 52 - Едгар Дега, „По капењето“, 1896, сребрен желатински отпечаток

Слика 53 - Едгар Дега, „По капењето“, 1896, масло на платно



Слика 54 - Едгар Дега, „Танчерка“, 1895-97, сребрен желатински отпечаток

Слика 55 - Едгар Дега, „Танчерка која ја мести прерамката“, 1897, пастел

Откако во втората половина на 19 век, техничкиот напредок во фотографијата воведува молскавично кратка експозиција од 1/50-на од секунда, почнува ерата на „брзата“ или *snapshot* фотографија, чија естетика ќе се одрази врз

импресионистичкото сликарство.²⁰⁴ Во неа, покрај претходно споменатиот висок ракурс, се воведува еден новитет, специфичен за овој медиум, кој подоцна стана голема инспирација и поттик за поинаков визуелен ракопис на сликарите: бидејќи фотографскиот апарат го замрзнува мигот со 50-тиот дел од секундата, очекувано е да има непредвидливи и случајни „влегувања и излегувања“ од кадарот. Во тој контекст, композицијата, од претходно јасно дефинирана и осмислена во внатрешноста на нејзините четири страни, сега во деловите кои водат кон краевите се појавуваат спонтано исечени и скратени делови од објекти и фигури во движење, кои оставаат впечаток на случајност.²⁰⁵

Динамичноста што ја овозможува ова кадрирање е различна од онаа предизвикана од претходно споменатата долга експозиција. Во овој случај, фигурите се изострени и замрзнати во механиката на движењето, наспроти треперливоста и мобилноста на контурите во претходниот пример. Тие вибрираа во својата статичност, додека тука се фиксирани во својата мобилност. Со други зборови, се отвора можност за динамична композиција исполнета со неконвенционално сместување на делови од фигурите во самите краевина на фотографската слика т.е. невообичаено сечење на композицијата. Оваа „стратегија на репозиционирање на фигурите“ го активира периферниот вид и го води окото кон самиот раб на фотографската слика.²⁰⁶ Со тоа, освен динамичност, се постигнува пролонгирање и продолжување на просторот надвор од рамката на фотографијата, со што се рedefинираат традиционалните композициски правила. Новите технички иновации овозможуваат регистрирање на миговите и финесите кои претходно биле незабележливи, откривајќи впечатливи и неочекувани аспекти на човечката фигура и на природата, изразени на начини кои се недостапни за секојдневното визуелно искуство.

Во контекст на овие специфики, „брзата фотографија“ за Дега претставува откривање сосема нови манифестации на гестикалацијата, движењето и експресијата кои, по својата природа, се премногу брзи и транзиторни за да бидат забележани од обичното човечко око.²⁰⁷ Тука може да се споменат делата „Балетска проба“ (1874) и „Час по балет“ (1872). (слика 56 и 57) Неконвенционалното сечење на кадарот од десната страна на сликата, каде навидум случајно е пресечена фигурата на една балерина, како и скратениот стол

²⁰⁴ Warren, L. (Ed.). (2006). *Encyclopedia of twentieth century photography* (Vol.1, 1256). Routledge.

²⁰⁵ Scharf, A. (1974). *Art and Photography* (199). Penguin Books.

²⁰⁶ Daniel, M. (1999). *Edgar Degas The Photographer* (57). The Metropolitan Museum of Art.

²⁰⁷ Clark, K. (1955). The Relations of photography and painting (10). *Aperture*, 3 (1).

во предниот план, сугерираат инспирација од „брзата“ (*snapshot*) фотографија, препознатлива по својот фрагментиран кадар. Овој „метеж“ на самите краеве на композицијата, која наликува на набрзина снимена фотографија „од нога“, е деликатно осмислена, не само во промисленото позиционирање на фигурите, туку и во намерата таа да ги „отвори“ краевите на сликата и да навести дека сцената се протега и надвор од границите на самото платно.



Слика 56 - Едгар Дега, „Балетска проба“, 1874, масло на платно

Слика 57 - Едгар Дега, „Час по балет“, 1872, масло на платно

Истите карактеристики на „фотографско третирање на просторот“²⁰⁸ се забележуваат и во „Жената со хризантеми“ (1865), каде што женската фигура, како навидум главен протагонист, е поставена на десниот раб на композицијата, радикално исечена, што сугерира нејзино спонтано, случајно присуство, но и комуникација со светот кој постои надвор од сликарското платно. (слика 58) Импазантниот букет од цвеќиња, кој на прв поглед остава впечаток на основна тема во композицијата, е всушност „напуштен наратив“, а женската фигура е „вквалкулирана диверзија“ од него.²⁰⁹ Сечењето на кадарот, што не се забележува во неговите рани дела, станува константа во творештвото на Дега по 1862 година, период кој се совпаѓа со воведувањето на брзата фотографија или брзиот кадар во 1860 година.²¹⁰

²⁰⁸ Ang, T. (2014). *Photography – The definitive visual history* (87). DK Penguin Random House.

²⁰⁹ Daniel, M. (1999). *Edgar Degas The Photographer* (56). The Metropolitan Museum of Art.

²¹⁰ Scharf, A. (1974). *Art and Photography* (201). Penguin Books.



Слика 58 - Едгар Дега, „Жена со хризантеми“, 1865, масло на платно

Слика 59 - Едгар Дега, „Размена на памук во Њу Орлеанс“, 1873, масло на платно

Како една од особеностите на фотографијата кои се применуваат во импресионистичкото сликарство се споменува и начинот на третирање на перспективата и нејзините промени.²¹¹ Фотографскиот апарат, за разлика од човечкото око, има тенденција да создаде одредени отстапувања и изобличувања на формите особено доколку ракурсот е невообичаено висок или низок т.е. ако отстапува од височината на човечкото око. Несовршеноста на фотографскиот објектив создава аберации²¹² или искривувања кои ги предимензионираат објектите во преден план, додека оние кои се во позадина се значително и нереално намалени. Истовремено, објектите или фигурите кои се наоѓаат блиску до рабовите на фотографската слика или се пресечени од кадарот, се гротескно проширени и развлечени. Доколку се работи за ентериер или архитектонски објект каде што доминираат линиите и геометриската прецизност, тогаш аберацијата е воочлива во нивното конвексно или конкавно искривување, како и во неможноста сите линии да се „исправат“ во една слика, што често предизвикува „тонење“ на површината на подот.

Овие „аномалии“ на фотографскиот апарат претставуваат потенцијален мотивациски импулс во сликарството на Дега, имајќи предвид дека тие не можат да бидат создадени од апаратурата на човечкото око. Неочекувано високиот ракурс, третманот на перспективата и децентрализираната композиција го карактеризираат делото „Размена на памук во Њу Орлеанс“ (1873). (слика

²¹¹ Ibid., (192-195).

²¹² Абериација е оптичка појава која предизвикува сферични искривувања или понекогаш хроматски заматувања на сликата, како резултат на недостатоците на објективот. Во 19 век абериацијата на објективот била одраз на техничка несовершенство, која во денешно време е надмината благодарение на напредокот на фотографската технологија и софтверските решенија.

59) Искривувањата во перспективата кои се очигледни во повеќе сегменти од композицијата, не постојат во реалноста. Видливата дисторзија на столот на кој седи централната фигура со отворен весник, како и столчето зад неа, создаваат чувство на „приземјување“ на подот, но и на лебдење на целата композиција. Истовремено, искривувањето на столчето кое е близу до долниот лев агол на композицијата и нејзиното „развлекување“ е ефект карактеристичен за визуелните промени предизвикани од аберацијата на објективот. Истиот ефект на експандирање на фигурата се забележува и на десната страна на композицијата. Фигурата на исправениот маж, поставен во профил, се шири кон самата рамка.

Седнатата фигура, на долната лева страна, ја натежнува композицијата и дава одредена стабилност на оваа лебдечка атмосфера, иако повторно може да се насети проширување и зголемување во нејзината долна половина. Се добива впечаток дека таа е случајно пресечена, како набрзина фотографираниот кадар, а не како осмислена сликарска композиција. Во позадината, пак, фотографското влијание се забележува во невообичаеното намалување на фигурите и предметите,²¹³ кое иако е одлика на линеарната перспектива во сликарството со цел да се добие илузија на просторна длабочина, сепак, во овој случај е пренагласено. Паралелно со овие девијации, геометриската точност која би се очекувала во следењето на линиите на прозорците, сидовите и полиците, тука е исто така нарушена, идентично на оптичките искривувања на фотографскиот апарат.

Интересно е да се забележи дека во оваа, како и во повеќето други слики на Дега по 1860 година, подот, иако често дисторзиран, претставува симбол на стабилност во просторот и рамнотежа во визуелниот распоред.²¹⁴ Неговото присуство како доминантен елемент често ја исполнува композицијата и го задржува „тлото под нозете“ на искривените столчиња или летачките балерини.

Овие особености, кои можат да бидат восприемени како причина за една визуелна какофонија, напротив се суштински дел од формулата за постигнување оптички еквилибриум кон кој се стреми сликарството на Дега. Тие, навидум делуваат синтетички и вештачки, особено поради фактот што човечкото око не е навикнато на такви визури, но сепак ја поткрепуваат неговата теза дека „фотографијата нè учи како треба да гледаме, иако тоа изгледа неприродно.“²¹⁵

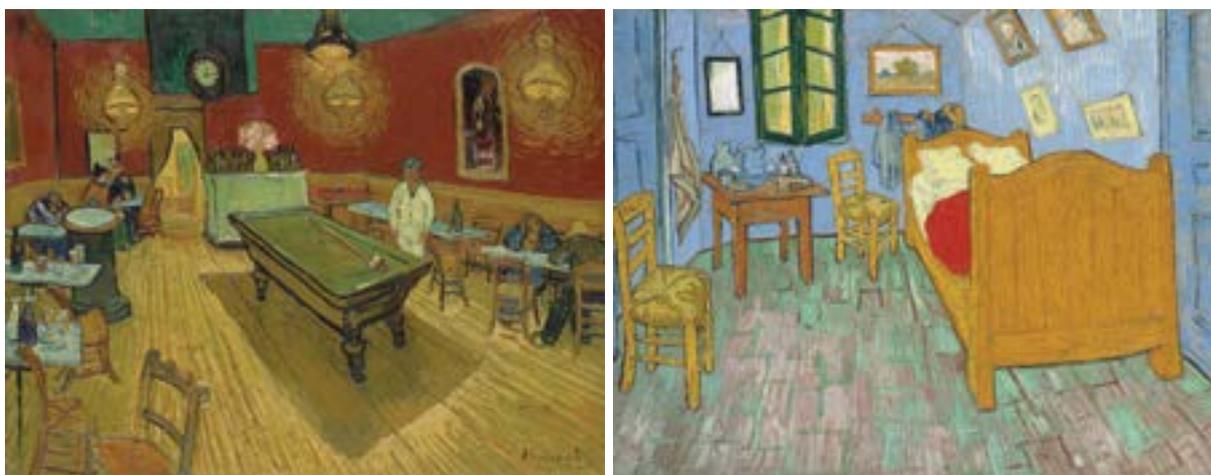
²¹³ Reff, T. (1976). *Degas: The artist's mind* (224). The Metropolitan Museum of Art. Harper & Row.

²¹⁴ Boggs, J.S (1988). *Degas* (23). The Metropolitan Museum of Art.

²¹⁵ Danto, A.C. (2013). *What art is* (105). Yale University Press.

Во контекст на перспективата и визуелната поетика во фотографиите на Дега, Жан Кокто забележува дека фотографијата за него не била краен производ, туку почетна точка за визуелна трансформација.²¹⁶ Во тој контекст, самиот Кокто вели дека „Дега сам ги развивал фотографиите, за потоа на платното да работи директно со пастел, воодушевувајќи се на групирањето, доближувањето на перспективата и искривувањата во преден план.“²¹⁷ Со самото тоа, чинот на техничка трансформација преминува во чин на интимна интерпретација и визуелизација, кој не ја нарушува реалноста, туку ја разоткрива и оживува нејзината внатрешна вистина.

Специфичноста на промените во перспективата постепено станува интегрален дел од одликите на модернизмот и можат да се посочат и во опусот на други автори и други стилски правци. Најочигледен пример за натамошно користење дисторзирана перспектива се забележува во пост-импресионизмот, во ликовниот вокабулар на Винсент Ван Гог (1853-1890). Неговите дела „Ноќно кафе“ (1888) и „Спална соба“ (1889) се одликуваат со импресивна дисторзија на линеарната перспектива до степен на гротеска. (слика 60 и 61)



Слика 60 - Винсент ван Гог, „Ноќно кафе“, 1888, масло на платно

Слика 61 - Винсент ван Гог, „Спална соба“, 1889, масло на платно

Манифестацијата на движење, која Лазар Трифуновиќ ја посочи како една од основните теми на импресионизмот, е значаен сегмент во уметничката лексика на Дега.²¹⁸ Во неа, освен фотографскиот апарат како помошно

²¹⁶ Daniel, M. (1999). *Edgar Degas The Photographer* (36). The Metropolitan Museum of Art.

²¹⁷ Ibid.

²¹⁸ Трифуновиќ, Л. (1982). Сликарска правци XX века (21). Јединство.

средство, се забележува и директно влијание од фотографските експерименти на Едвард Мајбриџ²¹⁹ (1830-1904).²²⁰



Слика 62 - Едвард Мајбриџ, „Женска фигура, која подигнува пешкир, се брише...“ 1887, албумински отпечаток



Слика 63 - Едгар Дега, „Танчарка која ја мести балетанката“, 1883, масло на платно

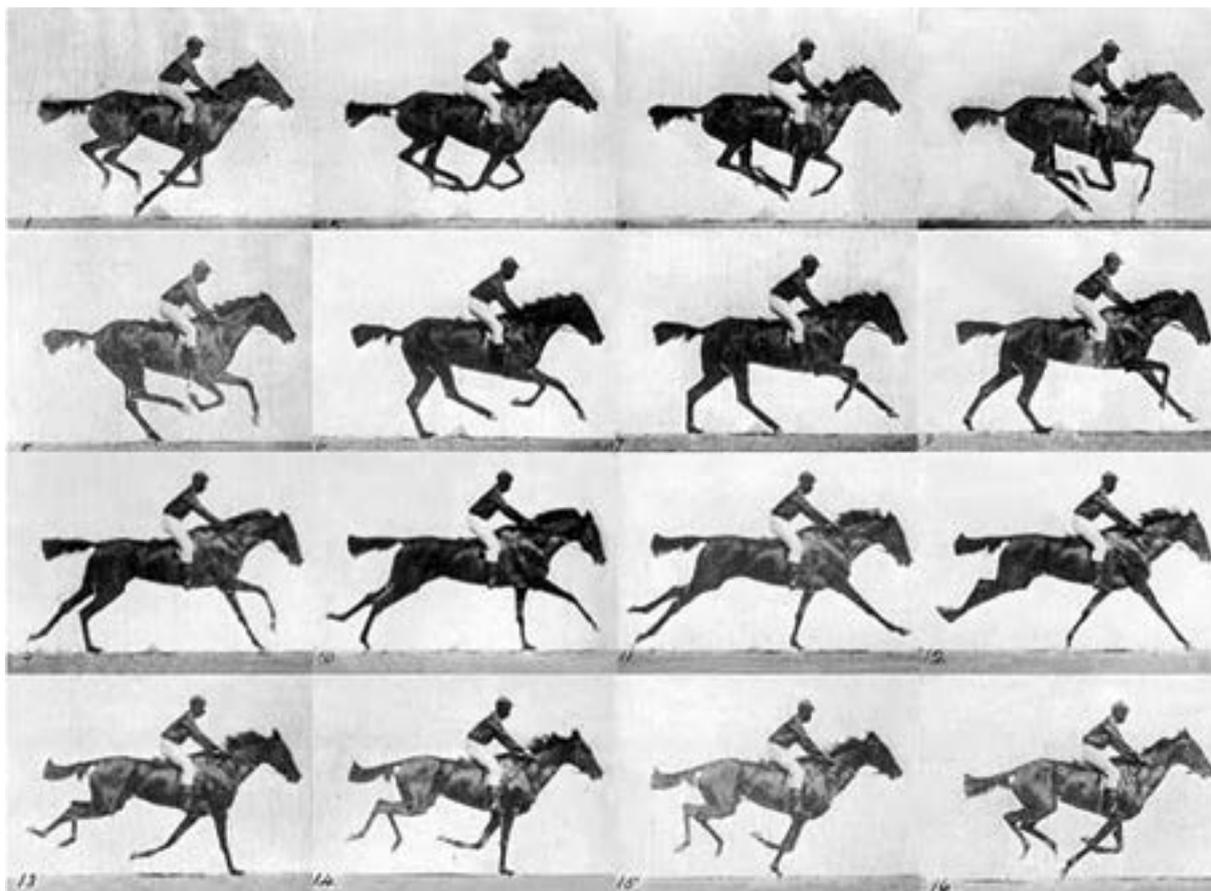
Неговите технички експерименти поврзани со феноменот на движење на животните, на човечкото тело, како и промените во позирање, се основен фокус во колекцијата од преку 20 000 фотографии со наслов „Животински движења“ (*Animal Locomotion*) (1887). Меѓу нив, се издвојува серијата фотографии „Женска фигура, која подигнува пешкир, се брише...“ каде што со помош на повеќе фотоапарати, кои истовремено ги снимаат позите на женската фи-

²¹⁹ Едвард Мајбриџ (*Edward Muybridge*) е британски фотограф, познат по своите фотографски експерименти и студии на објекти во движење, кои најчесто се човечки фигури или коњи. Неговото систематското истражување и документирање на движењето со помош на фотографскиот апарат, често е користено во научни студии и уметнички експерименти.

²²⁰ Daniel, M. (1999). *Edgar Degas The Photographer* (58). The Metropolitan Museum of Art.

гура од неколку различни агли, се добиваат кадри кои изгледаат како континуирано движење или „стоп“ кадри од анимација. Оваа скоро идентична кинематографска прогресија на движењата се забележува во „Танчерка која ја мести балетанката“ (1893-98), во која идејата за поставување на фигурата во низа од повеќе различни пози посочува на секвенционираниот конфигурација во фотографиите на Мајбриц.²²¹ (слика 62 и 63)

Феноменот на движење, кој е битно обележје во творештвото на фотографот Мајбриц, уште попрецизно е прикажан во студијата „Коњи во галоп“ (1878), дел од споменатата колекција *Animal Locomotion*. (слика 64). Во неа за првпат се забележува фиксирање на брзите, минливи акции или „стоп кадри“ од континуираниот процес на галопирање, кога копитата на коњот се одвоени од земјата, што е невозможно да се регистрира со голо око, бидејќи брзината на движењето тоа не го дозволува. Оваа студија е релевантна за анализата на балерините на Дега, кои за првпат во неговото творештво се прикажани во скок. (слика 65).



Слика 64 - Едвард Мајбриц, „Коњ во галоп“, 1878, албумински отпечаток

²²¹ Scharf, A. (1974). *Art and Photography* (202). Penguin Books.



Слика 65 - Едгар Дега, „Неконвенционален скок“, 1879, масло на платно

Директна корелација меѓу овие студии на коњи во галоп и сликите на Дега се забележува и во неговите многубројни цртежи и сцени со коњи, создадени по 1887 година.²²² Пред 1880 година, движењето на коњите во сликите на Дега е претставено на класичен, традиционален начин кој само делумно и анемично навестува динамичност, оставајќи впечаток дека се сликани по сеќавање.²²³ (слика 66 и 67) За оваа поврзаност, писателот и филозоф Пол Валери, кој бил и личен пријател на Дега, забележува дека „фотографиите на Мајбриџ ги откриваат претходно направените грешки на скулпторите и сликарите во прикажување на различните позиции на галопирачкиот коњ. Дега е еден од првите автори кои, по пример на фотографиите на Мајбриџ, го проучува реалниот и точниот изглед на коњите во движење.“²²⁴ Истовремено, тој го пренесува и начинот на кој Дега ја поистоветува леснотијата на фигурата на балерината во лет со флуидноста на галопирачкиот коњ, чии копита се одвоени од земјата. Во цртежите и сликите со коњи, како и во многубројните слики на балерини, темата е второстепена, битна е сугестијата на авторот за динамичноста и движењето во просторот.²²⁵

²²² Reff, T. (1976). *Degas: The artist's mind* (294). The Metropolitan Museum of Art. Harper & Row.

²²³ Boggs, J.S (1988). *Degas* (25). Metropolitan Museum of Art.

²²⁴ Valéry, P. (1960). *Degas, Manet, Morisot* (43). Princeton University Press.

²²⁵ Gombrich, E.H. (1995). *The Story of art* (525). Phaidon.



Слика 66 - Едгар Дега, „Парада“, 1866, масло на платно

Слика 67- Едгар Дега, „Коњ во галоп“, 1885-1890, јаглен на хартија

Според овие сознанија, може да се заклучи дека ефикасното пренесување на концептот на движење во фотографиите на Мајбриџ им овозможува на уметниците како Едгар Дега да ги искористат новите сознанија како креативна алатка. Тој им овозможи претходно недостапни и прецизни информации за конкретни фази во механиката на движењето, кои послужија како поттик во ширењето на нивната авторска визија.

Резултатите од експериментирањата во рамките на фотографијата, кои станаа помошно средство во сликарството, но и независен израз кај уметниците, го открија ентузијазмот на Дега за техничките иновации на своето време,²²⁶ правејќи го неговиот творечки опус идеален спој на поетичност и верност, дополнет со луцидност, смелост, ангажираност и динамичност, и проткаен со „визуелен сензибилитет и креативна динамика“.²²⁷ Фотографијата како медиум и фотографскиот апарат како средство оставија значаен белег врз творештвото на Дега, при што, во процесот на преобликување на традиционалниот пристап во модерен, му се доделува епитетот „жртва на фотографијата“.²²⁸ Синхроно на тоа, неговиот витален и експериментален дух, како и неговите „ингениозни композициски стратегии“²²⁹ дадоа значаен придонес во медиумот преку промена на начинот на гледање кој засекогаш ќе ги модифицира законите на перцепцијата.²³⁰

²²⁶ Reff, T. (1976). *Degas: The artist's mind* (22). The Metropolitan Museum of Art. Harper & Row.

²²⁷ Daniel, M. (1999). *Edgar Degas The Photographer* (22). The Metropolitan Museum of Art.

²²⁸ Cocteau, J. (1922). *Le secret professionnel* (8). Преземено на 06.11.2024 од www.gutenberg.org.

²²⁹ Reff, T. (1976). *Degas: The artist's mind* (10). The Metropolitan Museum of Art. Harper & Row.

²³⁰ Frizot, M. (1998). *The new history of photography* (345) Könemann.

Естетиката на импресионизмот во фотографијата, чија основна цел е да ги пренесе моменталната импресија и субјективното доживување на визуелната, вклучувајќи ги специфичностите во светлината, перспективата, композицијата, кадрирањето, ракурсот, динамиката, како и во непосредноста и спонтаноста во изразот, ќе има краток век во фотографската историја, слично како и импресионизмот во сликарството. Иако не може прецизно да се одредат почетокот и крајот на овие стилски влијанија во медиумот, сепак по 1910 година, фотографскиот израз значително се менува и преминува во поинаку дефинирано и јасно естетско доживување, спротивно на начелата на импресионизмот, следејќи ги новите струења во уметноста на модерната.

1.4. Кубизам и футуризам

Чистата или *straight* фотографија ја надмина потребата да служи како алатка во имитација на сликарските техники, осмелувајќи се да создаде свој уникатен и автентичен визуелен јазик. Вкоренета во контекстот на значајните промени што се случуваа во ликовните уметности околу 1910 година, особено со појавата на кубизмот и на футуризмот, таа не остана имуна на новите трансформации и модификации, а истовремено, и овие стилови ги прифатија влијанијата од нејзиниот иновативен и прогресивен пристап.

Појавата на кубизмот, која е поврзана со монументалното дело на Пабло Пикасо „Госпоѓиците од Авињон“ (1907), претставува значајна новина во ликовните уметности. Револуционерно во изразот, енергијата и доживувањето, ова дело претставува почеток во конципирањето на вистинската содржина и тежина на овој стилски правец, кој ќе ги помести сите дотогаш етаблирани „граници“ во уметноста.

Доминацијата во импресионистичките слики беше доделена на впечатокот и емоцијата, постигнати преку колористична вибраторна игра на светлина и движење, создавајќи пиктурална убавина. За разлика од нив, во кубистичките дела на Пикасо, Жорж Брак, Фернанд Лежер, Хуан Грис и други, присутен е значително помал интензитет на сентимент и психолошки контекст. Емоцијата замира заедно со вивидната колористичка палета, која во минатото беше главен фактор за емотивното доживување. Композицијата се преобразува во аналитички процес и математички производ,²³¹ при што се создава синтеза на геометриски структури со придушена палета, кои добиваат препознатлива форма, визуелна кохерентност и значење дури во нашата имагинација.

²³¹ Трифуновиќ, Л. (1982). Сликарски правци XX века (52). Јединство.

Светлината и линијата, како главни елементи во осмислувањето и организацијата на композицијата на кубистите,²³² ги заменуваат светлината и бојата, кои претходно беа доминантни во импресионистичките дела. Со кубизмот, уметноста како да почнува одново да се гради, не само во изразот, туку и во фигуралноста и перспективата.²³³ Овие последни два примарни сегмента на композицијата стануваат одлучувачки фактори за препознавањето на новите модификации во ликовниот јазик. Во кубизмот, тие целосно се редефинираат, до степен на непознаватливост во споредба со своите претходници.

Во тој контекст, фигуралноста е присутна, но во сосема нов облик. Во рамките на аналитичкиот кубизам, анализирајќи ги карактеристиките на реалните облици, фигурата се осознава и обликува како збир на фрагментирани основни геометриски форми и чисти структури, кои ослободени од гравитацијата, левитираат во просторот. Иако на прв поглед се чини дека се дисперзирани, тие се концентрирани околу својата „оска“ и цврсто се држат до јадрото, зачувувајќи ги своите препознаватливост и структура. Трансформацијата се случува во самата идеја за формата, а тоа повлекува и промени во сознанието за тоа што претставува реалноста.²³⁴

Оттаму, кубизмот се темели врз концептот каде што формата претставува суштинска компонента на уметничко изразување, и откако формата ќе биде конципирана и визуелизирана, таа ја стекнува својата автономност, и продолжува да живее надвор од интенцијата на авторот,²³⁵ а со тоа составните партии кои ја прават кубистичката слика, можат независно да се интерпретираат. Формата постои, но дезинтегрирана и распарчена, како „склоп на деструкции“.²³⁶

Во потрага по апсолутната вистина на формата, кубистите применуваат концептуален пристап, со кој фигурата се прикажува симултано од повеќе агли, верувајќи дека тоа ќе доведе до откривање на нејзината целосна и објективна вистина. Оваа симултана експресија, како и обидот тродимензионалноста да се претстави на дводимензионална површина, резултира со елиминирање на ограничувањата на традиционалната перспектива. Линеарната перспектива, позната уште од ренесансата, која дава претстава за објектот

²³² Ibid., (50).

²³³ Danto, A.C. (2013). *What art is* (23). Yale University Press. Проверам страница на фуснота

²³⁴ Трифуновиќ, Л. (1982). *Сликарска правца XX века* (52). Јединство.

²³⁵ Barr, A.H. (1939). *Picasso-Forty years of his art* (12). Museum of Modern Art.

²³⁶ Ibid.,(13).

само од една фиксна точка,²³⁷ како да не е доволна за експерименталниот дух на кубистите. Со нивниот начин на концептуализација на просторот, исчезнува потребата од длабочина, а традиционалната перспектива се избегнува,²³⁸ што е воочливо и во фотографските дела инспирирани од кубизмот.

Пабло Пикасо го користи фотографскиот апарат уште на самиот крај на 20 век, а во првата декада од 21 век, по низа експерименти направени со скршен објектив и призма,²³⁹ преку кои се открива фрагментацијата на формата во отсечни и чисти геометриски форми кои репетитивно го нарушуваат меѓусебниот простор, тој ја препознава фотографијата не само како моќна алатка, туку и како значителен поттик за развој на неговиот прогресивен уметнички дух.²⁴⁰ Набргу потоа ќе изјави: „Ја открив фотографијата. Сега можам да се убијам. Немам повеќе што да научам.“²⁴¹

Случајното откривање на овој сосема нов начин на гледање не може да се смета за единствен катализатор во создавањето на кубистичкото движење, но може да се каже дека игра улога на моќен стимул во процесот. Ова откритие го нагласува инвентивниот дух на Пикасо да ја искористи аномалијата на скршениот објектив како креативен потенцијал, што резултира со имплементирање на оваа техника во создавањето бројни ремек-дела во кубизмот, и воопшто во уметноста на модерната.

Покрај интервенциите со фотографскиот апарат, врз промените во ликовниот јазик на Пикасо влијаела и серијата од четириесетина разгледници во негова сопственост, создадена меѓу 1905 и 1906 година од францускиот фотограф Едмонд Фортие.²⁴² (слика 68 и 69) Визуелната корелација меѓу овие студии на жени од племиња од западна Африка кулминира со изработката на „Госпоѓиците од Авињон“ (1907), што е видливо во позиционирањето, кадрирањето и композициската поставеност на фигурите.²⁴³ Во оваа разгледница е прикажана примена-

²³⁷ Nagy, L.M. (1938) *The New Vision* (70). Dover Publications.

²³⁸ Warren, L. (Ed.). (2006). *Encyclopedia of twentieth century photography* (Vol.1, 1274). Routledge.

²³⁹ Антонина Валентин, полски биограф и историчар на уметноста, во биографијата за Пабло Пикасо објавена во 1963 година, забележува дека при пребарувањето низ неговите архиви во 1906 година, меѓу ретките предмети кои ги поседувал во своето париско студио, освен креветот, кадата и еден мал шпорет, се наоѓал и стар фотоапарат во оштетена футрола со скршен објектив, и мала призма до него.

²⁴⁰ При гледање низ напукнат објектив и призма, визуелната се прекршува на асиметрични делови, и често одредени сегменти се подигнуваат и спуштаат, создавајќи форма која содржи толку сегменти, колку што има пукнатини на овие два оптички инструмента.

²⁴¹ Baldassari, A. (1997) *Picasso and photography: the dark mirror*. Museum of Fine Arts. Houston.

²⁴² Hirsch, R. (2017) *Seizing the light – A social & aesthetic history of photography* (218). Routledge.

²⁴³ Ibid., (218-219).

та на ексцентрични агли и прекинувања на континуираната контура на телото, слично како и во сликата на Пикасо, во која фрагментацијата на телото ги менува традиционалните канони на прикажување на човечката фигура. (слика 70)



Слика 68 - Франсоа Едмонд Фортие, разгледница, предна страна, 1907

Слика 69 - Франсоа Едмонд Фортие, разгледница, задна страна, 1907



Слика 70 - Пабло Пикасо, „Госпоѓиците од Авињон“, 1907, масло на платно

Еден сосема поинаков пример за влијанието на фотографскиот медиум во обликување на ликовниот јазик на Пикасо се случува летото 1909 година, во текот на неговиот престој во шпанското гратче Хорта де Ебро. Носејќи го фотоапаратот како инструмент за истражување и документирање на секојдневието, Пикасо изработува фотографии кои имаат директен ефект во создавањето на првите слики кои ќе го обележат кубизмот како нов стилски правец. Делата „Резервоар“ и „Куќи на брдо“, датирани летото 1909 година, дефинирани како „исклучително реалистични, но истовремено и како ознака за кубизмот“,²⁴⁴ одбележуваат нови можности во прикажувањето тродимензионален објект на дводимензионална површина, каде што длабочината и перспективата се израмнети, а бојата е сведена на минимум. (слика 71 и 72) Оваа специфика претставува радикална промена во начинот на кој претходните стилски насоки ја прикажуваа тродимензионалноста, преку варијации на боја и светлина, и просторна длабочина.

Неколкуче фотографии снимени тоа лето прикажуваат рурален пејзаж со куќи во малото гратче, специфични според композициската поставеност и нивните релации во просторот. (слика 73 и 74) Овие студени архитектонски конструкции, во тишината што ја создаваат, се доволни сами на себе како геометриски форми, без хумани содржини: без живот и без движење, додека сите сензации се направени од контурите обликувани од светлоста и од сенката.



Слика 71 – Пабло Пикасо, „Резервоар“, 1909, масло на платно
Слика 72 – Пабло Пикасо, „Куќи на брдо“, 1909, масло на платно

²⁴⁴ Stein, G. (1984) *Picasso* (14). Dover Publications.



Слика 73 - Пабло Пикасо, „Поглед од Хорта де Ебро“, 1909, сребрен желатински отпечаток

Слика 74 - Пабло Пикасо, „Резервоар Хорта де Ебро“, 1909, сребрен желатински отпечаток

Американската писателка и колекционерка Гертруда Штајн, голем вљубеник во уметноста, а истовремено и блиска пријателка и мецена на Пикасо, ги посочува овие фотографии (кои тој самиот ѝ ги испраќа во нивните преписки истото лето), како идентична копија на претходно споменатите слики и ги обележува како почеток на големата промена во неговиот ликовен израз.²⁴⁵ Оваа промена е особено видлива во начинот на поставеноста на куќите кои интенционално го сечат хоризонтот и оставаат впечаток дека се натрупани една врз друга.²⁴⁶ Пикасо ова го постигнува со невообичаено висок ракурс и контрасти со светлината, со кои куќите, иако физички одвоени, изгледаат како фрагментирани да се преклопуваат и да го нарушуваат меѓусебниот простор, или како истовремено да се фотографирани од повеќе агли. Куќите се симплифицирани и сведени на основни форми. Тродимензионалноста е занемарена до нејзино исчезнување и создавање плоската, дводимензионална фотографска слика. Во неа, иако визуелно не е присутна, се насетува длабочината, но не илузионистички туку концептуално, преку ефектот на снимање од повеќе перспективи и преку играта со светлосните контрасти, склопувајќи го во нашата имагинација дезинтегрираното јадро.

Токму оваа идеја за повеќе симултани аспекти на еден објект, во дводимензионална поставеност, со поедноставување на формата и со занемарување на изгледот и појавноста, претставува значаен елемент во обликувањето на теоретската основа на кубизмот. Таа концепција, заедно со искривувањето, фрагментирањето и преклопувањето на формите, нивното проникнување, како и промената во перспективата, се составен дел од книгата „Новата Визија“ во која посебен

²⁴⁵ Ibid.

²⁴⁶ Stein, G (1933) *The Autobiography of Alice B. Toklas* (66). H.B.& Company.

акцент е даден на „речникот на кубизмот“,²⁴⁷ кој Ласло Мохоли Наѓ го дефинира како индикатор за начинот на кој духот и техничките аспекти на фотографијата имаат директно или индиректно влијание врз овој стилски правец.²⁴⁸ Овие особености оставија траен печат на кубистичкиот опус на Пикасо и на неговите соработници и следбеници: Жорж Брак, Хуан Грис, Фернан Лежер и др.

Како што кубистите ги користеа искуствата на фотографите како креативен поттик во создавање на своите дела, паралелно и уметноста на кубизмот влијае врз обликувањето на одредени фотографски начела. Научените лекции од кубизмот стимулираа создавање фотографски стил кој, иако евидентно наклонет кон уметноста на модерната, не се обидува да ја имитира, туку инспиративно ја интерпретира на свој автентичен начин, дополнувајќи ја со нова оптичка естетика, притоа давајќи му уште поголема слобода на медиумот. Фрагментирањето на формата и промените во перспективата ѝ создадоа простор на фотографијата да експериментира со длабочината и различните видови просторно и временско искривување, преработувајќи ги кубистичките идеи во специфичен контекст, во кој физичката реалност не се репродуцира, туку се синтетизира преку нови форми на експресија.

Влијанието на кубизмот во доменот на фотографскиот медиум е најизразено во американската фотографија, особено откако во 1911 година, Алфред Штиглиц во својата галерија „291“ во Њујорк за првпат ја запознава американската публика со кубистичките дела на Пикасо. Десетина уметнички критики за оваа изложба се објавени во октомвриското издание на магазинот *Camera Work*. Но уште позначајно влијание врз обликувањето на модерниот фотографски јазик има монументалната Интернационална изложба на модерна уметност *Armory Show* отворена во февруари 1913 година, на која учествуваа триста автори, со околу 1300 дела. Покрај делата на Пикасо, изложени се и дела од Пол Сезан, Жорж Брак, Марсел Дишан, Франсис Пикабија, Анри Матис, Константин Бранкуши, и од други уметници, како фузија на кубистички и пост-кубистички искуства во ликовните уметности. Истакнувајќи го јазот помеѓу европската и американската идеја за тоа што претставува уметноста,²⁴⁹ оваа изложба послужи како иницијална каписла во модификацијата на американската уметничката мисла и ослободувањето од традиционалните визуелни синтагми, особено во доменот на фотографскиот медиум.

²⁴⁷ Nagy, L.M. (1938) *The New Vision* (75). Dover Publications.

²⁴⁸ Ibid.

²⁴⁹ Wetzell, B. (1989). *Alfred Stieglitz & the Armory Show: It's Impact on His Life and His Work* (31). IW University.

Кубистичките естетски начела оставија трага врз творештвото на Пол Странд, особено во доменот на деконструкција на формата и претставување на повеќе гледишта истовремено, што е евидентно во серијата фотографии од кујнски здели и садови, направени во 1916 година. (слика 75 и 76) Анализирајќи ги нивните форми и површини, тој ги поставува во корелација едни со други, создавајќи кубистичка мртва природа.²⁵⁰ Во фрагментирањето на формата, Странд наоѓа значајни и естетски привлечни форми,²⁵¹ кои делуваат како апстрактни цртежи без насетување на површинска структура и суптилните детали. Крупното кадрирање ги истражува формалните елементи на објектот, занемарувајќи ја нивната функција. Оваа интерпретација на кубизмот, во која делумно се апстрахира објектот, а со тоа се минимализира неговата појавност, за него „не претставува имитација или ривалство со кубизмот, туку начин да најде нови вредности во толкувањето на реалноста“.²⁵² „Флертувањата“ со сегментираните форми на кубистите, кај Странд целосно завршуваат во триесеттите години на 20 век,²⁵³ со што тој става крај на оваа експериментална фаза, и се насочува кон централизирана и монументална композиција.



Слика 75 - Пол Странд, „Чинии“, 1917, платинумски отпечаток

Слика 76 - Пол Странд, „Круши и чинии“, 1916, платинумски отпечаток

²⁵⁰ Burke, C. (2019) *Foursome: Alfred Stieglitz, Georgia O'Keefe, Paul Strand, Rebecca Salsbury* (39). Alfred A. Knopf.

²⁵¹ Frizot, M. (1998). *The new history of photography* (392) Könemann.

²⁵² Homer, W.I. (1977). *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde* (246). Boston.

²⁵³ Grundberg, A. (1981). *Photography View; What Was Cubism's Impact*. New York Times.

Типичните карактеристики на кубизмот се насетуваат во геометриските форми, планарното преклопување и лимитирана тонска скала кај Алфред Штиглиц,²⁵⁴ во серијата ноќни фотографии снимени од прозорецот на галеријата „291“. (слика 77) Реализирани во различен медиум, овие фотографии ги истражуваат временската и просторната илузија, и претставуваат композиции кои се одраз на влијанието на кубистичките стилски начела. Тие се исполнети со рефлексии и контрасти, со чувство на фрагментација, притоа креирајќи прецизна геометриска организација на објектите во просторот.



Слика 77 - Алфред Штиглиц, „Од прозорецот од задната страна“ - 291, 1915, платинумски отпечаток

Илузионистичките симултани прекршени визури, инспирирани од кубистичките идеи, се забележуваат во творештвото на Ман Реј²⁵⁵ (1890-1976). Фотографијата „Барбет“ (1920) ја истражува комплексноста на личноста преку визуелизација на дуализмот, ставајќи го во преден план она што е скриено,²⁵⁶ истовремено преставувајќи ги егото и алтер-егото на танчарот. (слика 78) Дуплата огледална рефлексивност служи како алатка за создавање повеќе слоеви на реалноста, во која физичкиот и психичкиот аспект на личноста се

²⁵⁴ Pultz, J. (1982). *Cubism and American Photography* (59). Aperture.

²⁵⁵ Ман Реј (*Man Ray*) е американски уметник, познат по својот придонес во дадаизмот и надреализмот, особено преку иновациите во фотографијата, сликарството и филмот. Најпознат е по развивањето експериментални фотографски техники, како што се фотограмот и процесот на соларизација. Во текот на својата кариера, соработува со значајни уметници меѓу кои се Марсел Дишан, Салвадор Дали, Пабло Пикасо, и други, при што создава ремек-дела во областа на фотографијата и филмот.

²⁵⁶ Pultz, J. (1982). *Cubism and American Photography* (59). Aperture.

спојуваат во едно неразделно јадро, поттикнувајќи го гледачот да размислува за длабочините на идентитетот, свеста и потсвеста.



Слика 78 - Ман Реј, „Барбет“, 1926, сребрен желатински отпечаток
Слика 79 - Едвард Стајхен, „Чевли“, 1927, сребрен желатински отпечаток

Сличен визуелен пристап инспириран од геометриската и апстрактната естетика, со користење огледална површина, усвојува и фотографот Едвард Стајхен, што е особено воочливо во фотографијата „Чевли“ (1927). (слика 79) Острата и насочена светлина создава драматичен ефект во прекршените сенки на чевлите, кои во комбинација со рефлексите од огледалото создаваат илузија на повеќе визури истовремено. Деконструкцијата и фрагментацијата типична за кубистите, тука веќе не се однесува на самите форми, туку на слоевитоста и репетитивноста на нивните рефлексии, кои во различни големини, со различен интензитет и од различни агли, се преклопуваат една со друга.

Сличности во поставеноста и третманот на куќите, кои се карактеристични за композициите на Пикасо и на Жорж Брак, се забележливи во фотографијата „Гипсани дела“ (1925) на Едвард Вестон. (слика 80) Привлечен од чистотата на формата на веќе препознатливи објекти, тој ги комбинира силно осветлените делови на фасадата со оние во сенка, од „неортодоксен“ агол, со што ја нагласува нивната геометришка прецизност. Со тоа, не само што ја истражува чистата геометрија на архитектонските форми, туку ја открива и

интимната врска меѓу светлината и архитектурата, која создава нови визуелни интерпретации преку контрастите на светлина и сенка.



Слика 80 - Едвард Вестон, „Гипсани дела“, 1925, сребрен желатински отпечаток



Слика 81 - Едвард Вестон, „Таван“, 1921, сребрен желатински отпечаток



Слика 82 - Едвард Вестон, „Бети на таванот“, 1920, сребрен желатински отпечаток

Истите контрасти во архитектурата, но овој пат во ентериерот на објектите, се посочуваат во серијата фотографии кои Вестон ги изработува во 1920-21 година. (слика 81 и 82) Насловени како „Фотографии од таванот“, овие композиции изработени во неколку поткровја или тавани на повеќе различни локации, се премин од мекиот и сентиментален пикторијализам кон естетиката на кубистичката модерна уметност. Во нив монументалноста е де-

финирана преку издолжените и искривени линии на плафоните,²⁵⁷ кои преку нивната игра со светлина и сенка, физички доминираат во композицијата, а плошната поставеност и преклопување сугерираат кубистички влијанија. Фигурата, иако присутна, зафаќа мал дел од површината, а токму празнината на просторот создава една нестварна илузионистичка атмосфера на отуѓеност, на некој загадочен амбиент на изгубениот човек во просторот на флуидно прекршување, на движење, на флуидна кулиса.

Оваа тензија меѓу светлината и сенката се забележува на површината на дијагоналните елементи во композицијата „Прозорци на Волстрит“ (1928) на Вокер Еванс²⁵⁸ (1903-1975). (слика 83) Во дел од неговите фотографии, како и во фотографиите на Едвард Вестон и Пол Странд, манипулацијата со ракурсот, планарното израмнување, геометриската пренагласеност и драматичните црно-бели контрасти на светло и темно, се елементи кои се усогласени со уметноста на модерната, особено со обележјата на кубизмот.



Слика 83 - Вокер Еванс, „Прозорци на Волстрит“, 1928, сребрен желатински отпечаток

²⁵⁷ Pultz, J. (1982). *Cubism and American Photography* (60). Aperture.

²⁵⁸ Вокер Еванс (*Walker Evans*) е американски фотограф, истакнат по своите фотографии што го документираат американскиот секојдневен живот и општествените промени, особено во времето на Големата депресија. По Втората светска војна, тој работи како активен фотограф во списанието *Time*, како и на различни уметнички проекти. Во 1994 година, имотот на Вокер Еванс бил предаден на музејот Метрополитен во Њујорк, кој станува сопственик на авторските права на најголем дел од неговото творештво.

Кубистичките сликарски практики им помогнаа на фотографите во откривањето нови процеси на фотографирање во кои акцентот се става на самиот објект, а не на неговата употребна вредност или смисла. Оттука, историчарот на уметноста Џон Пулц, истражувајќи ја врската меѓу фотографијата и кубистичката уметност, назначи дека „модернизмот во фотографијата не произлезе од механичките аспекти на фотоапаратот, туку од фотографите кои стилски одговорија на сликарството во уметноста на модерната.“²⁵⁹

Футуризмот, како „продолжение“ на кубизмот, ја прифати неговата рационализирана, промислена, фрагментирана и геометриски структурирана форма. Заситен од нејзината статичност и неподвижност, ги додаде брзината и динамиката на движењето како основни обележја во својата уметничка визуелна комуникација. Во рамките на овој стилски правец се изразува најинтензивната поврзаност меѓу фотографијата и сликарството, особено во начинот на кој сликарите футуристи ги асимилираат сугестиите од механичкото око на фотоапаратот.²⁶⁰ Во настојувањето да го доловат пулсирачкото темпо на модерното живеење преку репетитивни форми, заматени контури и ефекти на движење, тие создаваат динамични композиции кои го рефлектираат ритамот на индустриската ера. Со тоа, футуристите ја модифицираат конвенционалната перцепција за време и простор, истражувајќи ги нивната флуидност и трансформација преку процесот на движење.

Во осумдесеттите години на 19 век, научникот Етјен Жул Мареј, паралелно со експериментите на Едвард Мајбриц, го создаде првиот хронофотографски апарат, со што ги најави „сликите во движење“ или филмот. Хронофотографијата овозможи фотографирање низа кадри во една снимка, секвенционирани прикажувајќи ја целата траекторија на движење. (слика 84) Разликата меѓу овој пристап и пристапот на Мајбриц е што во првиот случај се користи еден фотоапарат, односно хронофотоапарат, со кој сите снимки се изведуваат од еден ист ракурс, на еден ист фотографски материјал со повеќе експозиции, снимајќи ја секоја фаза од движењето во кратки временски интервали, со акцент на физичките аспекти на движењето. Од друга страна, Мајбриц користи повеќе фотоапарати поставени во линија, од повеќе различни агли, синхронизирани за да го фотографираат процесот на поместување, при што воведува нови визуелни интерпретации на движењето.

²⁵⁹ Pultz, J. (1982). *Cubism and American Photography* (60). Aperture.

²⁶⁰ Lista, G. (1981) *Futurist Photography*. (358) *The Art Journal*. Volume 41/4.



Слика 84 - Етјен Жул Мареј, „Мечувалец“, 1880, сребрен желатински отпечаток

Оваа фасцинација од динамичноста и мобилноста ќе доведе до создавање на фотодинамизмот, нов концепт во рамките на футуризмот, со кој неговите претставници ќе дадат значителен придонес во модерната фотографија. Фотодинамизмот, кој се појави како одговор на ограничувањата на традиционалната фотографија,²⁶¹ ја претставува траекторијата на фигурата во движење, во кратки континуирани секвенци од десно кон лево, со замаглување на подвижните сегменти, со цел да се нагласат динамиката и правецот на движењето. Оваа техника, која истовремено ги забележува и динамиката и времето преку дисторзии на светлината,²⁶² ги користи можностите на фотографскиот апарат не само во прикажувањето на движењето, туку и во трансформацијата на фигурите и предметите во просторот.

Браќата Антон Џулио и Артуро Брагаља го создаваат овој современ концепт во 1910 година, нагласувајќи дека брзината ги дематеријализира објектите, притоа претворајќи ја материјата во енергија,²⁶³ со што алудираат на фактот дека објектите, наместо да бидат статични презентации, стануваат визуелни траги на времето, на движењето и на силата. Со овој пристап, колку е поголема брзината на движењето, толку е позамаглена фотографската слика која го претставува, а „со тоа сликата станува подисторзирана и помалку реална, повеќе идеализирана и лирична, апстрахирана од своите специфичности.²⁶⁴ Од

²⁶¹ Elder, B. (2018) *Cubism and Futurism* (546) W.L. University Press.

²⁶² Warren, L, (Ed.). (2006). *Encyclopedia of twentieth century photography* (Vol.1, 1214). Routledge.

²⁶³ Elder, B. (2018) *Cubism and Futurism* (549) W.L. University Press.

²⁶⁴ Bragaglia, A.G (1911). *Futurist Photodynamism* (371). John Hopkins University Press.

технички аспект, оваа динамична снимка на објект во движење се постигнува со користење мултиплицирани експозиции, кои даваат визуелна секвенца од неколку слики на една фотографија, кои го сугерираат текот и правецот на движењето.²⁶⁵ (слика 85) Една година подоцна, во 1911, браќата Брагаља ја издаваат публикацијата „Футуристички фотодинамизам“, која претставува прв есеј за теоријата и естетиката на фотографијата создадена од авангардата на 20 век.



Слика 85 - Антон Џулио Брагаља, „Поклон“, 1911, сребрен желатински отпечаток

Во 1930 година, основачот на футуризмот, поетот и теоретичар Филипо Томасо Маринети, заедно со неговиот пријател уметникот Гилермо Сансони – Тато пишуваат „Манифест на футуристичката фотографија“ во кој фотографијата ја користат како моќно оружје во пробивањето на бариерите меѓу уметноста и животот,²⁶⁶ користејќи техники како фотомонтажа, слоевито комбинирање на повеќе негативи, како и скратување на перспективата, со цел да се добие симултано претставување на времето и на просторот. (слика 86)

²⁶⁵ Ibid.

²⁶⁶ Berghouse, G. (2009). *Futurism and the technological imagination* (189). Editions Rodopi.



Слика 86 - Тато, „Фантастичниот портрет на Мино Соменци“, 1934, сребрен желатински отпечаток

Овие обележја оставија трага во италијанската авангардна фотографија, која според италијанскиот историчар на уметноста Џовани Листа, со оглед на своите формални карактеристики, може да се подели на повеќе категории. Како најзначајни од нив се издвојуваат: фотодинамичната фотографија, емблематичната фотографија, антинатуралистичкиот портрет, апстрактната фотографија и камуфлирањето на објектот.²⁶⁷

Фотодинамичната фотографија, чиј термин потекнува од истоимениот концепт на браќата Браќаља, е фотографски израз во кој се синтетизираат физичките траектории на движењето и психолошките импликации на гестикулацијата,²⁶⁸ при што динамичната сензација на движењето се визуелизира како нестварна, сугерирајќи свет кој постојано се менува.²⁶⁹ (слика 87)

Емблематичните фотографии претставуваат концептуални дела, најчесто во форма на портрети поставени во драматични и гротескни пози, кои ги преиспитуваат ограничувањата на личниот идентитет и социјалните норми, и ги прекршуваат традиционалните естетски правила, со цел да се поттикнат поинакви размислувања и критички ставови кон современата култура. (слика 88)

²⁶⁷ Lista, G. (1981) *Futurist Photography*. (360-3) *The Art Journal*. Volume 41/4.

²⁶⁸ *Ibid.*, (360).

²⁶⁹ Rosenblum, N. (2007). *A world history of photography* (398). Abeville Press.

Антинатуралистичкиот портрет е „фантазмагорична негација на натуралистичката визија на реалноста“,²⁷⁰ каде што покрај сугестијата за една доминантна стварност, постои уште една секундарна, која ги сугерира алегоричните и метафоричните аспекти на личноста, нејзиното алтер его и длабоката потсвест. (слика 89)



Слика 87 - Антон Џулио Брагаља, „Шлаканица“, 1912, сребрен желатински отпечаток

Слика 88 - Деперо, „Автопортрети“, 1915, сребрен желатински отпечаток



Слика 89 - Артуро Брагаља, „Антинатуралистички портрет“, 1930, сребрен желатински отпечаток

²⁷⁰ Lista, G. (1981) *Futurist Photography*. (360) *The Art Journal*. Volume 41/4.



Слика 90 - Џузепе Албергамо, „Ткаење со светлина“, 1939, сребрен желатински отпечаток

Апстрактната фотографија, која во наредните децении ќе се развие и како посебен стилски правец, својот почеток го има токму во рамките на футуризмот. Во оваа рана фаза, како клучен аспект се претставуваат експериментите на фотодинамизмот во нефигуралната фотографија, во кои се напушта секоја сугестија за формата. (слика 90)

Камуфлирање на објектот²⁷¹ е значаен концепт во футуристичката фотографија, кој го навестува и го поттикнува нејзиното инклинирање кон надреализмот. Овој пристап вклучува експериментирање со светлината и сенката, како и со слоевитото експонирање на фотографскиот материјал, создавајќи нови визуелни изрази и ефекти. Овие вешти „камуфлажни“ техники доведуваат до целосна модификација и трансформација на објектите, со што тие добиваат сосема нова улога, која ги одделува од нивната конвенционална, изворна функција. Со овој иновативен концепт, футуристичката фотографија ги надминува традиционалните начини на презентација и го поттикнува истражувањето на нестварната и субјективната природа на реалноста. (слика 91)

²⁷¹ Оригиналниот назив на овој концепт е *Il camuffamento di oggetti* или *The disguising of objects*.



Слика 91 – Гилермо Сансони - Тато, „Перфектен буржуј“, 1930, сребрен желатински отпечаток

Истражувањата во доменот на мобилноста, со нагласување на траекторијата и синтезата на движењето на фотодинамизмот значително ќе се одрази и во сликарството. Историчарот на уметноста Арон Шарф посочува дека стоп-кадрите во фотографијата, а особено геометриските дијаграми на Мареј, со акцент на шемата и движењето, им понудија на сликарите на кубизмот и футуризмот сосема свеж ликовен вокабулар.²⁷² Во „Техничкиот манифест на футуристичкото сликарство“ (1910),²⁷³ потпишан од Умберто Бокони, Карло Кара, Џино Северини, Џакомо Бала и Луиџи Русоло, јасно е дефиниран начинот на кој објектите во движење константно се мултиплицираат: „еден коњ во галоп нема четири, туку дваесет копита, и тие заедно создаваат триаголна форма...“.²⁷⁴

Овие обележја типични за фотодинамизмот се забележуваат во творештвото на футуристот Џакомо Бала, во „Раката на виолинистот“ (1912) (слика 92) каде

²⁷² Rosenblum, N. (2007). *A world history of photography* (255). Abeville Press.

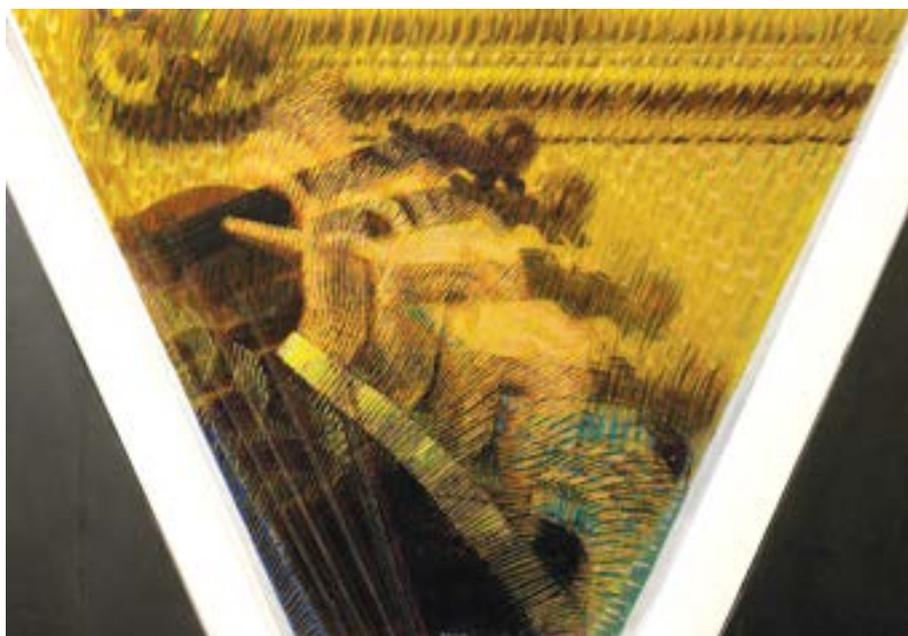
²⁷³ Boccioni, U. (1910). *Technical Manifesto of Futurist Painting*. ArtHistoryProject.

Преземено на 24.04.2024 од

<https://www.arthistoryproject.com/artists/umberto-boccioni/technical-manifesto-of-futurist-painting/>.

²⁷⁴ Ibid.

што се отсликува грубата траекторија на движењето на раката на музичарот, во секвенцирани слики кои се преклопуваат и умножуваат, деформирајќи се во просторот. Само една година претходно, Антон Брагаља ја изработува фотографијата „Челист“ (1911) во која јасно се гледа процесот на движење на раката на музичарот. (слика 93)

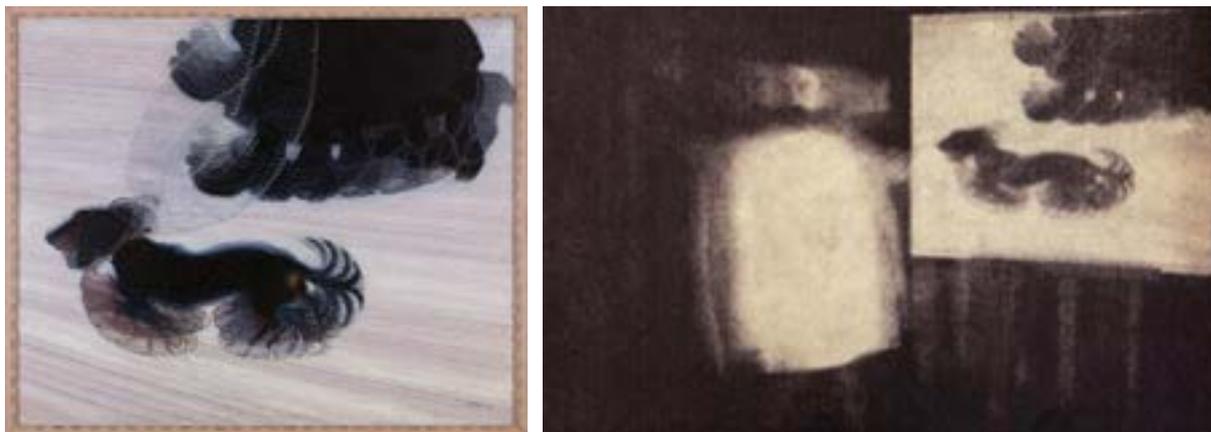


Слика 92 - Џакомо Бала, „Раката на виолинистот“, 1912, масло на платно



Слика 93 - Антон Брагаља, „Челист“, 1911, сребрен желатински отпечаток

Во „Динамизам на куче на ланец“ (1911) екстремитетите на јазовичарот и стапалата на жената којашто го шета, стробоскопски²⁷⁵, експлозивно и во кратки низи се поместуваат и циркулираат околу својата оска, нагласувајќи ги не само правецот на движењето и брзината, туку и силата која го овозможува тоа. (слика 94) Тоа е особено нагласено со градација на компактната и транспарентноста на нивните тела, вообичаено за слоевитото експонирање во фотографијата.²⁷⁶ Ова визуелно вертиго ја дестабилизира формата во сликата, преку систем на мултипликации, насочувајќи го фокусот од нејзината надворешна структура кон неговата внатрешна сила.²⁷⁷



Слика 94 - Џакомо Бала, „Динамизам на куче на синџир“, 1912, масло на платно

Слика 95 - Антон Брагаља, „Без наслов“, 1912, сребрен желатински отпечаток

Во сличен контекст, истата година, Антон Брагаља изработува фотографија на неговиот пријател Бала, во која тој позира до неговата слика со јазовичарот. Неговата стоечка фигура, со помош на долга експозиција, го дава истиот ефект на заматување предизвикано од брзина и движење, како што може да се види на сликата во фигурата на кучето кое трча.²⁷⁸ (слика 95)

Уште една формална сугестија на фотографски ефект е присутна и во делото „Девојка која трча на балконот“ (1912), во кое се забележува прецизно и дефинирано секвенционирање на движењата, многу слично на студиите на фигури во движење на Мареј. (слика 96 и 97) На оваа слика, футуристичкиот израз е омекнат и комбиниран со крупен поинтилистички потег инспириран од неоимпресионистичкиот концепт.

²⁷⁵ Newhall, B. (1994) *The History of Photography* (207). The Museum of Modern Art.

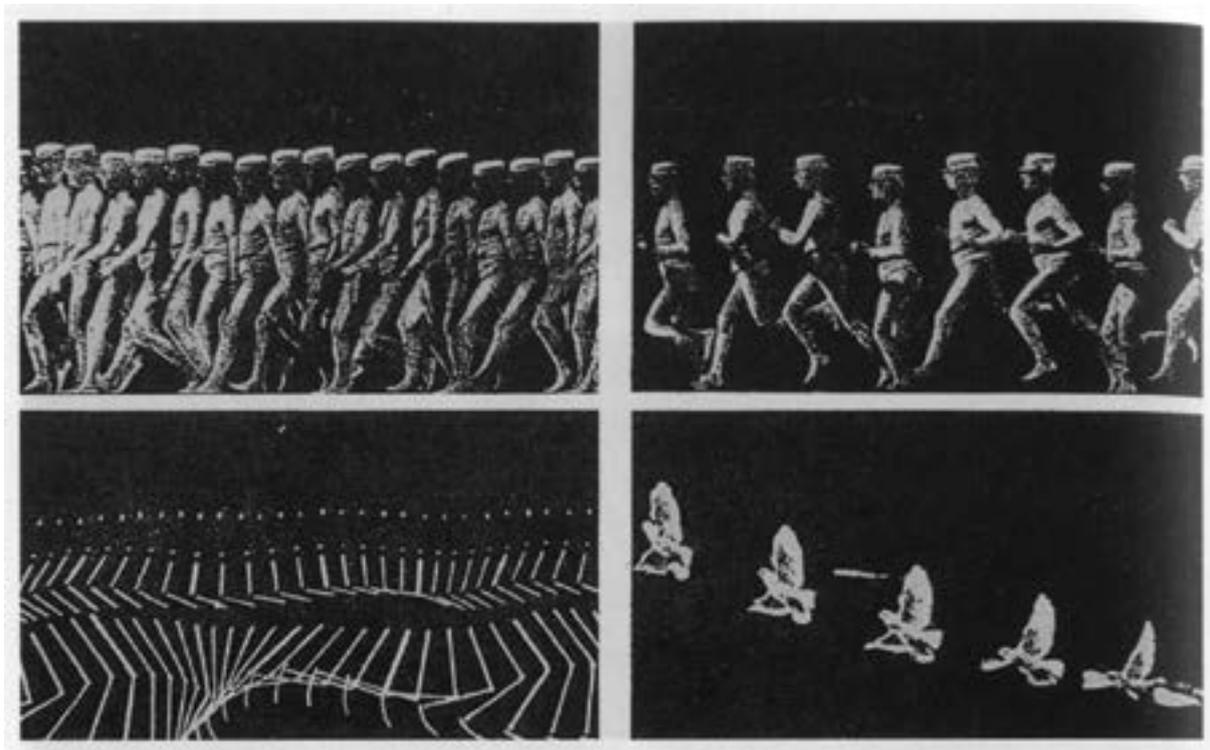
²⁷⁶ Lista, G. (1981) *Futurist Photography*. (358) *The Art Journal*. Volume 41/4.

²⁷⁷ Трифуновиќ, Л. (1982). Сликарска правца XX века (55). Јединство.

²⁷⁸ Scharf, A. (1974). *Art and Photography* (265). Penguin Books.



Слика 96 – Џакомо Бала, „Девојка која трча на балконот“, 1912, масло на платно



Слика 97 – Етјен Жул Мареј, „Хронофотографија“, 1880, сребрен желатински отпечаток

Фотографските студии на Едвард Мајбриц и хронофотографијата на Етјен Жул Мареј, во кои механизмот на движењето е прикажан редоследно, паралелно со новите сознанија од фотодинамизмот, несомнено претставуваат инспирација за создавање на неколку дела на Марсел Дишан. Инклинацијата кон анимираните фотографски траги на физичката гестикулација од сериите на Мајбриц посветени на симнување на жена по скали е очигледна во студијата „Студија на жена која се симнува по скали“ (1911). (слика 98) Искуствата

од Мајбриџ и Мареј, според Дишан, ќе имаат поголема улога во создавањето на уметноста на футуристите од неговите сопствени дела.²⁷⁹



Слика 98 - Едвард Мајбриџ, „Студија на жена која се симнува по скали“, 1911, албумински отпечаток

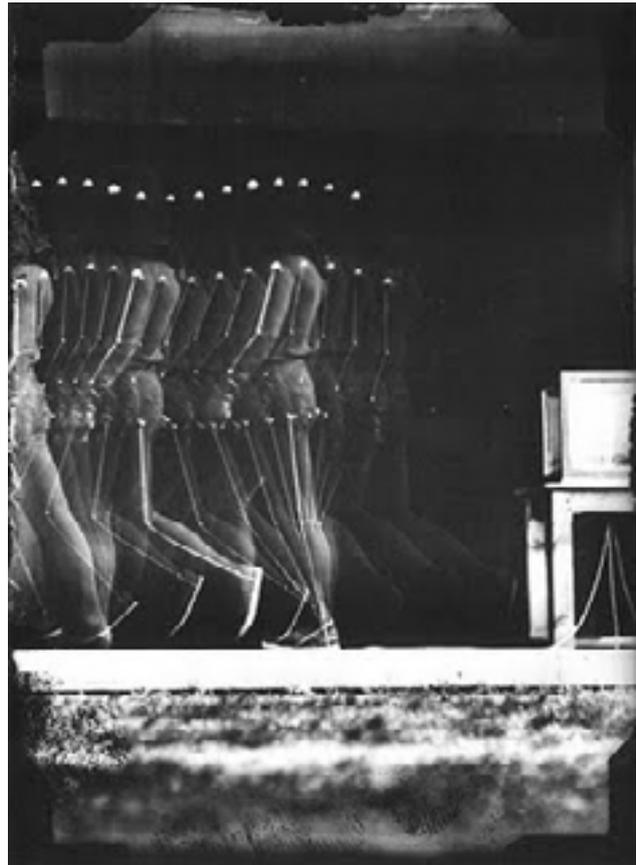
Од друга страна, наклонет кон стробоскопските фотографии на Мареј, кои му даваа предност на движењето, наспроти на објектот во движење,²⁸⁰ Дишан ја изработува сликата „Акт кој се симнува по скали“ (1912). (слика 99 и 100) Континуираната и непрекината репрезентација на латералните движења на фигурата во овие дела симултано ги „освестуваат“ и времето и просторот. Тој ги посочува фотографиите на Мареј како директен стимулус и основна идеја во изработка на оваа „кинематографската“ слика,²⁸¹ која претставува континуум на отсечни, замрзнати движења во просторот, при што искршените форми, позајмени од кубизмот, создаваат илузија на движење поради нивното преклопување и репетитивност. Оваа слика, која се смета за значаен репрезент на раниот развој на модерната уметност, претставува фузија на кубистички и футуристички елементи, и „сумира сè што е произволно, ирационално и несфатливо во новата европска уметност“.²⁸²

²⁷⁹ Scharf, A. (1974). *Art and Photography* (256). Penguin Books.

²⁸⁰ Ibid., (255).

²⁸¹ Kuh, K. (1962) *Artist's Voice* (81). Harper & Row.

²⁸² Hirsch, R. (2017) *Seizing the light – A social & aesthetic history of photography* (221). Routledge.



Слика 99 – Марсел Дишан, „Акт кој се симнува по скали“, 1912, масло на платно

Слика 100 – Етјен Жул Мареј, „Човек во движење“, 1890-91, сребрен желатински отпечаток

Кубизмот се заснова на статична структура и дефинирана геометри-ска поставеност, наследена од страна на футуристите, кои пак успеаја да ја придвижат оваа просторна конфигурација и оттука „во нивните слики кучето потрчува, коњот галопира, авионот полетува.“²⁸³ Движењето го овозможува создавањето и распаѓањето на формата, која е присутна, но само како форма - таа не значи ништо. Доминира идејата за формата, и обидот за фиксирање на динамиката на мислата во медиум кој по својата природа го прекинува, го запира и го замрзнува движењето.²⁸⁴ Во тој контекст, фотографите, но и сликарите наклонети кон фотодинамизмот и воопшто кон кинетичките промени, создаваат дела кои стануваат „визуелни транскрипции на енергија“,²⁸⁵ инсинуирајќи реалност во постојана трансформација и сугерирајќи свет кој е во постојано движење.²⁸⁶

²⁸³ Hartmann, S. (1991). *Critical Modernist* (219). University of California Press.

²⁸⁴ Ibid.

²⁸⁵ Elder, B. (2018) *Cubism and Futurism* (549) W.L. University Press.

²⁸⁶ Rosenblum, N. (2007). *A world history of photography* (398). Abeville Press.

Во 1949 година се воспоставува нова врска меѓу делото на Пикасо и фотографијата, како реминисценција и референца на брзината и механиката на движењето, клучни компоненти во обликување на футуризмот, особено во доменот на фотодинамизмот. Ѓон Мили, еден од главните фотографи на тогашниот креативен тим на магазинот *LIFE*, изработува фотографии со долга експозиција во кои успева да го регистрира движењето на светлината снимајќи ги флуидните движења на лизгачките на мраз со прикачени светилки на своите лизгалки. (слика 101)



Слика 101 - Ѓон Мили, „Лизгачка“, 1945, сребрен желатински отпечаток

Откако Пикасо се запознал со фотографиите на Мили, фасциниран од ефектот на фиксирање на континуумот на движењето во една фотографска слика, почнал неколку експерименти со него. Во тој контекст Пикасо забележал дека „би било интересно фотографски да се презервира метаморфозата на една слика, наспроти нејзините фази“,²⁸⁷ со што се отвора простор за увид во патот по кој оди умот додека го материјализира својот сон.²⁸⁸ Со самото тоа, се наметнува размислување за вредноста на фотографијата не само како медиум за документирање на завршениот уметнички чин, туку како механизам за регистрирање на самото обликување на делото, со сите негови етапи. (слика 102 и 103)

²⁸⁷ Barr, A.H. (1939). *Picasso-Forty years of his art* (15). Museum of Modern Art.

²⁸⁸ Berger, J. (1993). *The success and failure of Picasso* (EPUB edition, 34). Random House.

Неколку децении претходно, Дора Мар го документира творечкиот процес на создавањето на „Герника“ (1937), како ретко визуелно сведоштво на обликувањето на уметничкиот труд на Пикасо, а подоцна, во 1956 година, раѓањето и трансформацијата на едно уметничко дело се прикажани и во филмот „Мистеријата на Пикасо“ на режисерот Анри-Жорж Клузо. Преку иновативната техника на снимање од задната страна на стаклото, овој филм овозможува директен увид во сите фази на создавањето на сликата како еден континуиран процес. За разлика од овие два случаја, во соработката со Ѓон Мили, Пикасо ја претставува целосната метаморфоза на делото во еден единствен, непрекинат кадар, кој го отсликува динамичниот тек на креативниот процес.



Слика 102 – Ѓон Мили и Пабло Пикасо, „Светлосен цртеж“, 1949, сребрен желатински отпечаток
Слика 103 – Ѓон Мили и Пабло Пикасо, „Светлосен цртеж“, 1949, сребрен желатински отпечаток

Пикасо, овојпат, не е зад апаратот, туку пред него, во улога на субјект на уметничкиот чин, чија визија е овековечена со буквално „цртање со светлина“, кое симултано го следи темпото на неговата мисла и гестикалација. Имено, долгото време на пропуштање светлина низ блендата на апаратот овозможува да се регистрира цела серија движења на раката на Пикасо, создавајќи траен континуум во просторот. Со користење електрично стапче со светилка тој успева да обликува динамични форми и фигури на митолошки суштества, кентаури, бикови, па дури и да го аплицира своерачниот потпис, во триесетина

„светлосни цртежи“.²⁸⁹ Иако во реалноста овие „цртежи“ исчезнуваат во истиот миг кога ќе се сопре раката на уметникот и движењата на неговото тело,²⁹⁰ долгата експозиција на двата фотографски апарата на Мили поставени од различни агли во темна просторија успева да ги регистрира во вечноста. Дел од нив беа изложени во Музејот на модерната уметност во Њујорк во 1950 година, каде што оваа поставка привлече големо внимание, но отвори и сосема нови дискусии за односот меѓу фотографијата, уметноста и гестикулацијата.²⁹¹

Во рамките на оваа поставеност, фотографскиот апарат и неговите различни потенцијали имаат витално значење во толкувањето и продлабоченото согледување на креативниот универзум на Пикасо. Без разлика дали фотографијата се појавува како документиран запис и визуелно сведоштво, како производ на авторска инвенција или како мит,²⁹² нејзината медијаторска улога останува суштинска во конституирањето естетската симболика, преку која се артикулира самото уметничко искуство.

Во контекст на уметноста на модерната, особено во стилските одлики на кубизмот и футуризмот, во кои едните алудираат на симултаноста на формата, а другите на симултаноста на движењето, фотографијата се третира како една од клучните дисциплини која е во можност да ги истражува овие проблематики. Тие, заедно со прашањата поврзани со тродимензионалноста, перспективата, динамиката и брзината, и нивната сила, се истражуваат во фотографијата слично на начинот на кој овие исти теми се третираат во сликарството, скулптурата и останатите ликовни уметности. Тие, всушност, имаат иста цел: „не да создадат илузија, туку да ја сугерираат“,²⁹³ независно дали таа се однесува на перспективата, формата или ритмот на движењето.

Во наредните развојни фази на уметноста на модерната, постепено се отфрла сугерирањето на илузијата, а се усвојува концептуалната и експерименталната природа на уметничко изразување. По истражувањата на кубистите и футуристите, апстракцијата се јавува како природно продолжение на

²⁸⁹ Museum of Modern Art. (1950). *Photographs of Picasso by Gjon Mili and Robert Capa* (соопштение за јавноста). Museum of Modern Art Archives. Преземено на 24.08.2024 од https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325713.pdf

²⁹⁰ Museum of Modern Art. (1950). *Photographs of Picasso by Gjon Mili and Robert Capa* (соопштение за јавноста). Museum of Modern Art Archives. Преземено на 24.08.2024 од https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325715.pdf

²⁹¹ Целосната поставка на изложбата со наслов *Photographs of Picasso by Gjon Mili and Robert Capa* (1950), е достапна на линкот <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3258?>

²⁹² Richardson, J.P. (2014). *Picasso and the camera* (43). Gagosian Gallery.

²⁹³ Hartmann, S. (1991). *Critical Modernist* (197). University of California Press.

нивните концептуални и визуелни траектории, во која фрагментирањето и динамиката на реалноста преминуваат во нејзино целосно отфрлање и негација, притоа создавајќи неконвенционален, дематеријализиран и апстрактен визуелен јазик кој го ослободува уметничкиот израз од физичките ограничувања на стварноста.

1.5. Ајсџиракција

Етимолошки, поимот апстракција потекнува од латинскиот збор *abstrahere*, што буквално значи „повлекување“ или „отстранување“, и во основа се однесува на одвојување на предметот/фигурата од неговото опкружување. Во филозофски контекст, овој збор е чиста спротивност на зборот „конкретен“, и со него се означува процесот на изолирање на суштинските својства или аспекти на објектот, одвојувајќи го од неговите ефемерни, незначајни елементи. Во уметноста пак, апстракцијата може да се дефинира како процес на сепарирање на есенцијалното од неесенцијалното, релевантното од ирелевантното, суштинското од несуштинското. Истовремено, поимот апстракција во визуелните уметности се користи за да значи состојба во која „ниту самото дело, ниту кој било од неговите сегменти претставува или симболизира објекти од видливиот свет.“²⁹⁴

Апстрактната композиција, за разлика од традиционалната репрезентативна слика, го активира целото визуелно поле, и го дисперзира вниманието низ целата површина, одземајќи му го централниот фокус.²⁹⁵ Со апстракцијата, уметноста за првпат ја афирмира својата можност за егзистенција надвор од предметната реалност,²⁹⁶ потврдувајќи дека нејзината суштина веќе не се темели на материјализираните и веќе препознатливи форми, туку на нивната концептуална естетска содржина. Ова води кон доживување на сликата како целовит визуелен ентитет, чија интерпретација не се остварува преку анализирање на нејзините иконографски елементи, туку низ интуитивна перцепција на формите и нивната ритмичност.

Во истата интерпретативна рамка, апстрактната фотографија може да се дефинира како специфичен уметнички пристап кој се фокусира на визуелни елементи како што се форми, текстури и контрасти, без директна импликација и претставување на тие исти модели од реалниот свет.

²⁹⁴ Strayer, J. (2007). *Subjects and Objects: Art, Essentialism and Abstraction* (14). Leiden, Boston.

²⁹⁵ Greenberg, C. (1954). *Art and Culture – Critical Essays* (EPUB edition, 92). Beacon Press Boston.

²⁹⁶ Трифунувик, Л. (1982). *Сликарска правца XX века* (68). Јединство.

Предизвикувајќи ја конвенционалната перцепција на фотографијата, апстракцијата ја третира уметноста како отворен концепт, при што нуди простор за субјективни интерпретации и преиспитувања на визуелните конвенции, особено преку „обеспредметување“ на предметот, кога во процесот на нефигурација, објектите и формите се снимени на начин на кој тие ги губат своите препознатливи идентификациски карактеристики. Во таа смисла, апстракцијата се создава со елиминирање на „нечистотиите“ и „бучавата“ на фактите, и со задржување на битните елементи на структурата и на формата.²⁹⁷

Патот до нефигурацијата е трасиран со кубистичките фрагментирања, како и со сегментирањата на движењето на футуристите, чиишто идеи доведоа до дематеријализација и редукција во изразот, но и до композиција во која постепено исчезнуваат деталите²⁹⁸ што ја создаваат „големата слика“, сведувајќи ги сите елементи на заоблени и криви линии. Структурата на фотографијата, која еволуира од објективен до субјективен мимезис на надворешниот свет, во неговата апстрактна фаза се модифицира во сосема нова перцепција, чувствување и размислување, како одраз на внатрешниот свет на фотографот. Во неа, изборот на предметот секогаш произлегува од принципот на внатрешната нужност.²⁹⁹ Целосно менувајќи ја својата иконографија, од прецизно дефинирани тематски структури во тематска „неопределеност“, визуелниот вредносен систем на фотографскиот медиум преминува во филозофски систем,³⁰⁰ чиишто главни алатки во палетата се чистата експресија на форма, линија, светлина и контрасти, притоа апстрахирајќи сè што алудира на емоција и сентимент.

Користејќи разновидни фотографски практики, како што се субјективно третирање на перспективата, манипулација со светлина и движење, крупни кадри, хемиски процеси и фотограми,³⁰¹ фотографите наклонети кон апстрактната фотографија ги експлоатираат техничките и механичките можности на фотографскиот апарат, притоа давајќи ѝ целосна предност на имагинацијата.

²⁹⁷ Vincent, J. (1951) *Abstraction in Photography*. Museum of Modern Art, New York.

²⁹⁸ Трифуновиќ, Л. (1982). Сликарска правца XX века (60). Јединство.

²⁹⁹ Кандински, В. (1995) За духовното во уметноста (50). Култура.

³⁰⁰ Трифуновиќ, Л. (1982). Сликарска правца XX века (68). Јединство.

³⁰¹ Фотограмот е фотографски експериментален процес, создаден без употреба на фотографски апарат, каде што предметите или материјалите директно се поставуваат на осетлива фотографска површина и се изложуваат на светлина, притоа создавајќи отпечаток од нивната сенка или облик.



Слика 104 - Алвин Лангдон Кобурн, „Октопод“, 1909, платинумски отпечаток
Слика 105 - Алвин Лангдон Кобурн, „Вортографија“, 1912, сребрен желатински отпечаток

По напуштањето на начелата на пикторијализмот, Алвин Лангдон Кобурн ги најавува почетоците на модерната апстрактна фотографија преку серија фотографии, во која од екстремно висок ракурс се снимени врвовите на облакодерите на Њујорк. Од нив, во контекст на апстракцијата, се издвојува фотографијата „Октопод“ (1912), која, и покрај тоа што во мекоста во изразот и тонирањето на платинумската хартија се насетуваат реминисценции на пикторијализмот, истовремено остава впечаток на исклучително современ фотографски израз. (слика 104) Во оваа изразито плошна композиција, „линијата на хоризонтот е укината и перспективата е израмнета“.³⁰² Крупното кадрирање на сенките на изолираните форми од врвот на облакодерот и пешачките патеки конструираат комплексни линеарни шаблони кои потполно го губат својот идентитет, создавајќи нереална, апстрактна композиција која служи како метафора за константната променливост на урбаниот њујоршки пејзаж.

Доколку оваа фотографија го означува воведот во фотографската апстракција на Кобурн, следната серија фотографии, направени со манипу-

³⁰² Hirsch, R. (2017) *Seizing the light – A social & aesthetic history of photography* (225). Routledge.

лативна техника која доведува до целосно губење на препознатливоста на објектите и нивната содржина, претставуваат нејзин еклатантен пример. Користејќи три огледала споени во форма на триаголник и прикачени пред објективот на фотоапаратот, тој го создава вортоскопот или вортоскопскиот апарат, а со тоа и серијата „Вортографии“ (1917). (слика 105)

Овој калеидоскопски инструмент овозможува прекршувања и фрактури на површината, слични со дефрагментацијата на кубистите. Инспириран од нивната естетика, Кобурн ја користи оваа иновативна техника за да добие целосна контрола врз формата, текстурата и тоналитетот,³⁰³ а со тоа ја фрагментира и ја реконструира реалноста на специфичен начин, и ја исполнува со остри дијагонални линии и триаголни форми. Светлосните прекршувања овозможени од оваа калеидоскопска призма ги нарушуваат, дисторзираат и мултиплицираат формите,³⁰⁴ создавајќи концептуална слика на непрепознатливост, во која се исклучени емоциите и субјективното доживување, конституирајќи еден нов свет, далеку од границите на реалното.

Во својата последна креативна фаза од 1920 година, па сè до неговата смрт во 1946 година, Алфред Штиглиц создава апстрактни фотографии инспирирани од природни амбиенти, давајќи спиритуално значење на една обична секојдневна визура. Во овој период, Штиглиц изработува серија крупни кадри од ноќно небо со густе облаци, насловени „Еквиваленти“, кои се реминисценции на врската на овој природен феномен со остатокот од светот, и емоциите што ги предизвикуваат. Групирајќи ги во серии од повеќе фотографии, Штиглиц ја истражува визуелната репетитивност за која наоѓа сличности со музичките ноти во симфонијата.³⁰⁵ (слика 106 и 107) Во оваа нова „симфониска“ поставеност тој ги истражува амбиенталното расположение и атмосферата во која се сместени едноставните апстрактни форми на облаци во ноќното небо, и когнитивната и емоционална состојба што ја предизвикуваат кај гледачот, правејќи ги „еквиваленти на внатрешните состојби“ и манифестации на субјективната емоција и мисла.³⁰⁶

³⁰³ Rosenblum, N. (2007). *A world history of photography* (397). Abeville Press.

³⁰⁴ Hirsch, R. (2017) *Seizing the light – A social & aesthetic history of photography* (226). Routledge.

³⁰⁵ Stieglitz, A. (1923) *The Amateur photographer and photography*. Volume 56. (255)

³⁰⁶ Rose, P. (2019). *Alfred Stieglitz – Taking pictures, making painters* (166). Yale University Press.



Слика 106 - Алфред Штиглиц, „Еквивалент“, 1925, сребрен желатински отпечаток
Слика 107 - Алфред Штиглиц, „Еквивалент“, 1929, сребрен желатински отпечаток

Апстрахирани од големата слика на небесното пространство, крупните кадри на облаците служат како премин меѓу реалното и апстрактното, преиспитувајќи ги конвенционалните начини на препознавање и значење. Во тој контекст, тие сугерираат дека нематеријалните, личните импулси на некој начин ја преземаат и модифицираат изворната и формалната природа на формата.³⁰⁷ Истовремено, структурата на внатрешното искуство наоѓа свој надворешен еквивалент и станува физички манифестирана, во формите создадени од небото и од облаците. Наспроти прикажувањето на објективната реалност која доминира во претходните фотографии на Штиглиц, овие последни фази метафорично ги навестуваат и неговите лични преиспитувања на големите животни прашања, метафизичките дилеми на постоењето и минливоста, збогатувајќи ги со филозофски контекст. Со тоа тој се обидува да најде фотографски еквиваленти на сопствената визија за животот. Со овој специфичен естетско-филозофски пристап, Штиглиц се обидува да ја намали разликата и да ги сузбие спротивностите меѓу остриот дефиниран фокус и апстракцијата, меѓу објективноста и личната експресија.³⁰⁸

³⁰⁷ Cornell, D. (1999) *Alfred Stieglitz and the Equivalent: Reinventing the nature of photography* (6). Yale University Art Gallery.

³⁰⁸ Ibid.,(1).

Едвард Вестон е, без сомнение, една од најистакнатите фигури во почетните фази на фотографскиот апстрактен израз. Неговата изразена моќ за перцепција и способност да ги трансформира природните форми во апстрактни слики, му овозможуваат да го истражи концептуалниот потенцијал на фотографијата како медиум.



Слика 108- Едвард Вестон, „Лист од зелка“, 1931, сребрен желатински отпечаток

Инспириран од филозофијата на *straight* фотографијата, од нејзината јасност, непосредност и директен пристап, Вестон развива дистинктивен стил по кој остана препознатлив до крајот на својата кариера. Во тој контекст, во '30-тите години на 20 век почнува неговиот интерес за обичните нешта и предмети од природата, овошки, зеленчуци и школки, вградувајќи ги во кадри со кои им дава сосема поинаков контекст и функција, апстрактно изолирани од својот вообичаен амбиент, неретко доведувајќи ги до степен на илузија. (слика 108) Во нив, фотографскиот апарат служи како алатка за зголемување која генерира имагинарни сензуални форми и облици. Фотографската слика

се модифицира и преминува во дизајн на симплифицирани детали,³⁰⁹ кои успеваат да го трансформираат објектот во едноставна апстрактна форма. На тој начин, „содржината се редуцира во идеја за формата“,³¹⁰ која станува доминантен наратив во уметничката фотографија.

Овие асоцијативни фотографии, во кои доминира фасцинираноста од формата, наспроти предметот и неговото значење, предизвикуваат поинакви опсервации и нивни интерпретации, и со самото тоа поставуваат и нови критериуми за визуелната вистина. Барајќи „форма во формата“, Вестон создава чисти пластични конфигурации во внатрешноста на кадарот, целосно отстранувајќи го предметот од неговиот примарен контекст. Со разбивањето на „големото јадро“ и со навлегувањето во деталите, овие облици почнуваат самостојно да се дефинираат и да создаваат нови автентични значења, да му вдахнуваат нов живот и поинакви содржини.³¹¹ Крупниот кадар ги издвојува и ги нагласува специфичните компоненти на објектот, а со тоа и ги обелоденува скриените шаблони, репетитивни форми, линии, текстури и структури,³¹² но и неговите асиметрии, сенки и контрасти, кои надвор од овој процес не би биле регистрирани. Потпирајќи се на интуицијата, Вестон ги користи овие елементи како клучни експресивни алатки во создавањето ритмичност и хармонија во рамките на композицијата, која е целосно ослободена од буквалното и баналното пресликување на реалноста.

Деперсонализираните геометриски аспекти наследени од кубизмот влијаат врз обликувањето на визуелната перцепција на фотографот Пол Странд, кој во летото 1916 година изработува серија концептуални фотографии од тремот на неговата куќа во Конектикат. (слика 109) Во преписка со Алфред Штиглиц, кажува дека тоа лето научил „како се гради композицијата, кои се нејзините составни елементи, како се исполнува просторот и како се создаваат хармонија и компактност“.³¹³ За своите апстрактни студии, кои ги дефинира како „антифотографски“ дела, Странд укажува дека тие „ја расчистуваат дилемата за тоа што се дефинира како апстрактен метод, кој за мене за првпат беше претставен во делата на Пикасо, Брак и Леже...“.³¹⁴

³⁰⁹ Davis, G.K. (1950) *Understanding modern art* (45). Central Washington University.

³¹⁰ Bate, D. (2016). *Photography: The key concepts* (181). Routledge.

³¹¹ Fosijon, A. (1964) *Život oblika* (10). Kultura, Beograd.

³¹² Newhall, B. (1994) *The History of Photography* (410). The Museum of Modern Art.

³¹³ Burke, C. (2019) *Foursome: Alfred Stieglitz, Georgia O'Keefe, Paul Strand, Rebecca Salsbury* (39). Alfred A. Knopf.

³¹⁴ Frizot, M. (1994). *The new history of photography* (392). Könemann.



Слика 109 - Пол Странд, „Сенки на тремот“, 1916, сребрен желатински отпечаток

Слика 110 - Ман Реј, „Бакнежот“, 1922, фотограм

Насловени како „Апстракции“, овие нефигуративни композиции се компилација на прецизни геометриски структури обликувани исклучиво со помош на контрастот, но и комплементарноста, на два визуелни елемента: светлина и сенка. Истовремено поларизирани и хармонични, тие иницираат длабочина во апстрактниот контекст на композицијата. Во нив, асиметричната поставеност на сенките од оградата, и нивната репетитивност, ги елиминираат сите референци за хоризонталата, целосно раскинувајќи ги врските со гравитацијата. Ослободени од какви било асоцијации на реалното, овие недефинирани геометриски конфигурации го одвојуваат „видливото“ од „вистинското“, негирајќи го нивниот вроден идентитет. Со самото тоа, овие апстрактни фотографии не се репрезентативни, туку се експресивни, и се одраз на чувствата, идеите и естетскиот впечаток.³¹⁵

Следната развојна фаза на апстрактната фотографија почнува со фотографите на Ман Реј, во дваесеттите години на 20 век. Овие отпечатоци, изработени без фотоапарат, се производ исклучиво на интервенции во лабораторискиот процес во кој предметите се директно ставени на фотосензитивна хартија и изложени на светлина. За нив, самиот уметник вели дека се „автоматизирани случувања во темната комора“.³¹⁶ Користејќи ја светлината како главен инструмент, тој ги нарекува овие дела и „рејографии“, во кои таа станува основен композициски елемент.

³¹⁵ Rexer, L. (2009) *The Edge of vision: The rise of abstraction in photography*. Aperture

³¹⁶ Hirsch, R. (2017) *Seizing the light – A social & aesthetic history of photography* (230). Routledge.

Еден од првите примери на фотограми или рејографи е „Бакнежот“ (1922), каде силуетите на дланките на Ман Реј и неговата љубовница Кики де Монтпарнас се пренесени на фотосензитивната хартија, а процесот е повторен со силуетите на нивните две глави. (слика 110) Ова слоевито „автобиографско“³¹⁷ материјализирање на неговата креативна мисла ги позиционира фотограмите во просторот меѓу репрезентативното и концептуалното, меѓу апстрактното и фигуративното, барајќи ги значењата и целта на уметноста преку сугестија и сензуалност. Во оваа експресивна композиција, енигматичниот карактер и ефект на белите сенки напластени една врз друга, создаваат сонлив и нереален амбиент, отворајќи нови простори и можности во процесот на осознавањето и интерпретирањето.

Од оваа почетна позиција, апстракцијата во фотографијата почнува да игра интегрална улога во обликувањето и во развојот на стилските правци кои ќе следуваат во уметноста на модерната. Дадаизмот и надреализмот, со отфрлање на конвенционалните естетски норми, како и утилитарната природа на конструктивизмот и Баухаус школата, го имплементираат фотографскиот медиум како едно од средствата за изразување, визуелизација и материјализирање на креативната мисла. На клучните личности во оваа еволуција им припаѓаат фотографите Ман Реј, кој преку своите иновации во техничкиот аспект и во изразувањето ја дефинира апстрактната фотографија во дадаизмот и надреализмот, како и фотографот Ласло Мохоли-Наѓ кој го користи фотографскиот медиум во рамките на конструктивизмот и Баухаус школата, истражувајќи различни модуси на експлоатација на формата, светлината и структурата.

1.6. Дадаизам и надреализам

Стравот, вознемиреноста, негативниот став и отпорот кон почетокот на Првата светска војна во доменот на визуелните уметности се рефлектираат во создавање на стилскиот правец дадаизам, кој се раѓа во 1916 во Цирих, и згаснува во 1924 година. Во рамките на ова контрадикторно уметничко струење, „на неуметнички начин и со неуметнички средства“,³¹⁸ со револт и деструкција, се доаѓа до негација на сè што некогаш било познато, прифатено и вреднувано како уметност. Со други зборови, не се работи за нов стилски правец во уметноста кој гради свои нови правила и насоки, туку повеќе за радикално отфрлање, иронична критика и подбивање со старите. Насочени против буржоазијата и капиталистичкото општество кои, за дадаистите, се виновниците за избувнување на војната, движењето истовремено претставу-

³¹⁷ Ware, K. (2023). *Man Ray 1890-1976* (14). Taschen.

³¹⁸ Трифунувик, Л. (1982). *Сликарска уметност XX века* (86). Јединство.

ва и негирање на традицијата, вкусот, логичното размислување и рациото. Од самиот почеток конципиран како антиуметност, дадаизмот создава дела кои не само што ги преиспитуваат границите на уметноста, туку и целосно ги менуваат, бришејќи ги сите визуелни и естетски искуства наследени од минатото.

Идеите на дадаизмот во Соединетите Американски Држави, во доменот на фотографијата, се најизразени преку мисловните процеси и практики во дел од творештвото на Марсел Дишан и Ман Реј, со сесрдна поддршка од Алфред Штиглиц и неговата њујоршка галерија „291“.

Марсел Дишан, со својот прогресивен и динамичен дух, создава „готови дела“ или „ready makes“ кои се обични предмети преземени од секојдневието, и ги прогласува за уметнички дела, што доведува до сосема нови вредносни конфигурации во уметноста. За нив тој вели „изборот на овие дела е базиран на визуелна индиферентност, со отсуство на добар и лош вкус... комплетна анестезија“.³¹⁹ Со тоа, уметничкото дело го носи со себе елементот на шок, а со самото тоа служи за привлекување внимание, без некој особен елемент на продлабочување.³²⁰

Примената на фотографскиот отпечаток во доменот на редимејдот, како помошно средство, е најочигледна во делото на Марсел Дишан со наслов „L.H.O.O.Q.“ (1919). (слика 111) Обичната разгледница со репродукција од „Мона Лиза“ на Да Винчи е модифицирана во апсурдно дело кое се потсмева на принципот на убавината, а со тоа и на самата историја на уметноста. Додадените мустаќи и јаречка брада на безвременската женска чистота на Џоконда, како и провокативниот текст зад кратенката,³²¹ се две интервенции со кои Дишан ја прогласува оваа разгледница за готов уметнички производ.

За разлика од Дишан, кој интервенира врз чистиот реалистичен фотографски израз создавајќи редимејди (*ready-mades*), Ман Реј креира чисто апстрактни композиции во доменот на фотограмите, користејќи препознатливи објекти од секојдневието. (слика 112) На овие отпечатоци се прикажани „безначајни“ предмети, чија специфична поставеност во рамките на компо-

³¹⁹ Danto, A.C. (2003). *The Abuse of Beauty* (10). Open Court Publishing Company.

³²⁰ Бенјамин, В. (2010). Илуминации. *Мала историја на фотографијата*. (181-2). Или-Или.

³²¹ Кратенката *L.H.O.O.Q.* е вулгарен израз на француски јазик за сексуалната нескротливост на жената.

зицијата го нагласува негативниот простор.³²² Спонтаната страна на дадаизмот се потенцира со асиметричната поставеност на овие „нафрлени“ предмети од секојдневието, кои ја разградуваат сликата како органска целина, за потоа повторно да ја конструираат во избалансираните формални односи меѓу нејзините составни елементи.



Слика 111 - Марсел Дишан, „L.H.O.O.Q.“, 1919, молив на фотографија и разгледница

³²² Davis, G.K. (1950) *Understanding modern art* (48). Central Washington University.



Слика 112 – Ман Реј, „Без наслов“, 1925, фотограм

Освен фотограмите, дополнителен метод на изразување во овој стилски правец се дадаистичките фотомонтажи,³²³ фотоколажи³²⁴ или „готови слики“. Фотомонтажата и фотоколажот, за разлика од фотограмите кои создаваат специфична енигматска атмосфера, ја користи фотографијата како фрагмент од реалноста, комбинирајќи различни сегменти и перспективи за да создаде нова, често апсурдна, целина, која упатува на сугестивна порака.

³²³ Фотомонтажата претставува композитна фотографска конструкција добиена со комбинирање и манипулирање на повеќе фотографски слики, преку процеси како сечење, аранжирање, лепење или преклопување со мултиплицирана експозиција, при што се создава една визуелно унифицирана, но често илузионистичка целина која ги брише границите меѓу своите составни делови.

³²⁴ Фотоколажот е колажна уметничка техника при која се користат фотографии, исечоци од фотографии и други материјали како текстил, хартија, весници и слично, кои се комбинираат со процеси на сечење, кинење, аранжирање и лепење на подлога. За разлика од фотомонтажата, фотоколажот не тежнее кон создавање илузија на визуелна целина, туку напротив, ја нагласува фрагментацијата на своите составни елементи.

Станува збор за визуелна конструкција на која се аплицирани фотографии или исечоци од отпечатени новински репродукции, каде што четката и бојата се заменети со ножици и лепак, со кои слоевито се обликуваат „монтираните“ верзии на материјалниот свет. Создадени од „антиуметникот“, овие структурирани и разнолики асамблажни дела го потценуваат и критикуваат конвенционалното, осудувајќи ја неговата неупотребливост и застареност, што резултира фотомонтажите, а со тоа и фотоколажите, да се постават како клучен јазик во масовната комуникација.³²⁵

Фотомонтажата за првпат се појавува во рамките на берлинската Дада, околу 1916 година. За Хана Хох³²⁶ (1889-1978), една од најзначајните претставници на германскиот дадаизам, целта на оваа техника е „да ги интегрира објектите од светот на машините и индустријата, во светот на уметноста“,³²⁷ што се забележува во една од нејзините најзначајни фотомонтажи со наслов „Засек со кујнски нож низ стомакот на Вајмарската република“ (1919). (слика 113) Освен интензивната потреба да се прикаже галопирачкиот развој на машинската индустрија, ова комплексно ангажирано дело во себе носи и критика кон политиката и културата на Вајмарската република. Целосно составена од фотографски исечоци од весници, во комбинација со црно-бели и колор фотографии „кои создаваат дисонантен ефект“³²⁸ во една унифицирана целина, оваа минуциозно изработена фотомонтажа претставува комплексен и слоевит визуелен систем. Политичките фигури, фрагментираните делови од човечкото тело, сегментите од архитектура, мапите, машините и колажираните текстови, се вешто интегрирани во композиција што функционира како кохерентна визуелна структура, и покрај нејзината привидна хаотичност. Преку оваа синтеза, меѓу другото, се потенцира и улогата на жената или нејзиното отсуство во германскиот политички и социолошки поредок. Покрај ова, и останатите дела на Хана Хох ги комбинираат апсурдноста и критиката на германското општество по Првата светска војна, создавајќи експериментални и иронични визии за современиот живот.

³²⁵ Scharf, A. (1974). *Art and Photography* (279). Penguin Books.

³²⁶ Хана Хох (*Hannah Hoch*) е германска уметница и водечки автор во берлинската Дада, позната по своите иновативни колажи и фотомонтажи кои ги испитуваат темите на родовите улоги и социјалните стереотипи. Заедно со Џон Хартфилд, таа е една од креаторите на фотомонтажата како средство за комуникација и критика.

³²⁷ *Ibid.*,(281).

³²⁸ Ang, T. (2014). *Photography – The definitive visual history* (142). DK Penguin Random House.



Слика 113 - Хана Хох, Засек со кујнски нож низ stomachот на Вајмарската република, 1919, фотомонтажа

Џон Хартфилд³²⁹ (1891-1968) е уште еден клучен претставник на берлинската Дада. Неговиот особен придонес кон овој стилски правец се однесува на политички ангажираните фотомонтажи против нацизмот и фашизмот, како и хипокризијата на германските општествени структури. Преку наоѓање инвентивни начини на употреба на фотографијата како визуелен медиум, Хартфилд успева да артикулира остри политички пораки и да полемизира со

³²⁹ Џон Хартфилд (*John Heartfield*) е германски визуелен уметник кој се смета за водечка фигура во користење на уметноста како политичко оружје. Познат е по своите 240 политички фотомонтажи, изработени во периодот 1930-38 година, кои се отворена критика на нацизмот и фашизмот.

јавноста.³³⁰ Во овие елаборирани и ангажирани визуелни конфигурации, кои истовремено се и апсурдни и вистинити, но и тмурно сатирични, уметноста служи како моќно политичко оружје, а самото уметничко дело станува олицетворение на модерна милитаристичка иконографија. (слика 114 и 115)



Слика 114 – Џон Хартфилд, „Адолф Супермен“, 1932, фото-монтажа

Слика 115 – Џон Хартфилд, „Оној кој чита буржујски новини ќе ослепи и ќе оглуви“, 1930, фотомонтажа

Џорџ Грош (1893-1959) и Раул Хаусман³³¹ (1886-1971) се значајни припадници на берлинскиот дадаизам, активно вклучени во сферата на фотомонтажата и колажот, кои го користат медиумот како средство за изразување на нивното политичко и општествено незадоволство. Џорџ Грош, во своите сатирични дела и „агресивни цртежи со зајадлива иронија“³³² кои вклучуваат искривени, дисторзирани и карикатурални портрети, ги потенцираат социјалните неправди, политичката корупција и економската нееднаквост по Првата светска војна, кои се главните виновници за, според него, декадентното германско општество, обременето со криза на вредности.³³³ (слика 116)

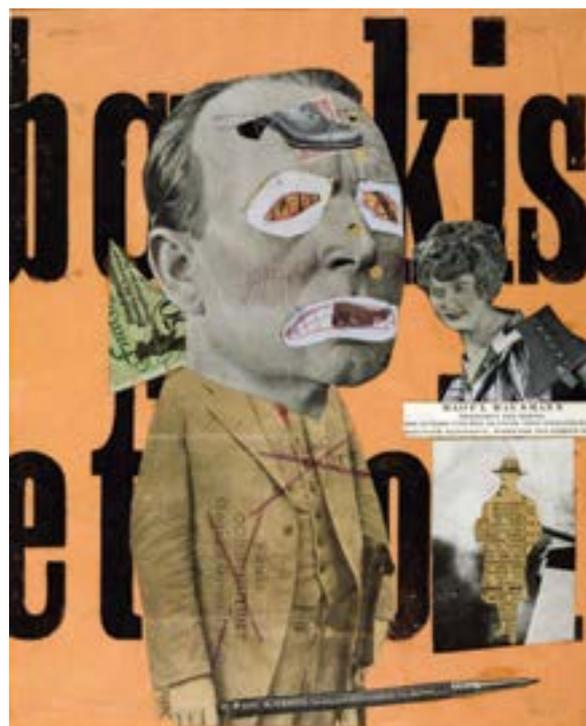
³³⁰ Hopkins, D. (2016). *A Companion to Dada and Surrealism* (39). Wiley Blackwell.

³³¹ Џорџ Грош (*George Grosz*) и Раул Хаусман (*Raoul Hausmann*) се претставници на Берлинската Дада, познати по острите и сатирични визуелни критики на германското општество по Првата светска војна.

³³² Freund, G. (1981). *Fotografija i društvo* (188). Grafički zavod Hrvatske.

³³³ Hopkins, D. (2016). *A Companion to Dada and Surrealism* (40). Wiley Blackwell.

Раул Хаусман, подеднакво посветен на отпорот против военото насилство и германскиот политички естаблишмент, изработува ексцентрични фото-монтажи, кои стануваат основен сегмент од ангажираната дадаистичка уметност. (слика 117) Токму за овој ангажиран аспект од дадаизмот, кој создава нови визуелни ентитети од веќе постоечки материјали, како репрезент на авангардниот дух, Ханс Арп изјавува: „Додека во далечината се слушаа пукотници, ние со сета сила пеевме, сликавме, лепевме и составувавме. Ние бараме уметност која ќе го излечи човештвото од лудоста на совремието.“³³⁴



Слика 116 – Џорџ Грош, „Криминалот не се исплати“, 1925, фотоколаж
Слика 117 - Раул Хаусман, „Уметнички критичар“, 1919-1920, фотомонтажа

Дадаизмот, како реакција на секој обид да се негира фактичката состојба и реалноста,³³⁵ како и да се потенцира ирационалната и деструктивна природа на општеството, брзо се изгуби во својата апсурдност и беше напуштен од страна на многу уметници. Надреализмот, кој произлезе од остатоците на дадаизмот и се разви како последователен стилски правец, иако енигматичен, фантазмагоричен, загадочен и понекогаш апсурден на свој специфичен начин, во себе носи значење и тежина кои отсутнуваа во делата на дадаистите. За разлика од дадаизмот, кој се фокусира на негирање на конвенционалните форми и значења, надреализмот се стреми кон пронаоѓање на нови

³³⁴ Hopkins, D. (2016). *A Companion to Dada and Surrealism* (68). Wiley Blackwell.

³³⁵ Newhall, B. (1994) *The History of Photography* (210). The Museum of Modern Art.

модуси на истражување на човечката потсвест и неговите соништа, како и ирационалните аспекти од реалноста, интегрирајќи ги сите овие аспекти во конструкцијата на своите дела.

Главната идеја водилка на надреализмот, кој се појавува во 1924 година, е доктрината дека постои свет кој е пореален од секојдневниот, а тоа е светот на несвесното.³³⁶ Во процесот на истражување на неговите потиснати содржини, поддржувачите на ова ликовно струење се обидуваат да најдат одговори и решенија на неразјаснетите метафизички прашања и проблематики, во материјалот на соништата. Комплементарен со фотографијата, овој стилски правец кој повеќе е состојба на умот отколку класичен стил, симболично ги истражува и претставува несвесното, потсвесното и човечката имагинација, интегрирајќи ги овие аспекти со визуелните претстави на реалноста и со формалните елементи на уметноста. „Диктирани од мислата, во отсуство на контролата на разумот, со отфрлање на каква било естетска или морална засегнатост...“,³³⁷ овие дела на халуцинација и илузија, се обидуваат да ги пренесат и пресликаат концепциите од светот на соништата.

Во доменот на фотографијата, надреалистите го користат и го унапредуваат дадаистичкиот „редимејд“ колажот и нивниот фотографски еквивалент, фотомонтажата, кои ги дополнуваат со нова магиска содржина и енигматски контекст. Овие техники на изразување, кои се граничат со апстракција, во комбинација со класичната и прецизната сликарска техника којашто доминирала во позрелата фаза на надреализмот, го нагласува неговиот дуализам и способност да спои две далечни реалности и искуства во едно комплексно и слоевито уметничко дело. Како средство за комуникација меѓу лавиринтите на потсвеста и надворешниот свет, овие надреални уметнички конфигурации отвораат нови аспекти на вистината, која, иако субјективна, сепак претставува составен дел од човечката колективната свест.

На прашањето „Што претставува надреалистичката фотографија?“, теоретичарот Дејвид Бејт појаснува дека во случај кога контекстот и пораката се енигматски и делумно неодредени, и кога објектите алудираат на нешто што е вон нивниот контекст, тогаш станува збор за надреалистично значење,³³⁸ што не се однесува на специфичен вид на слика или претстава, туку на повеќеслојноста на нејзината природа. Во таа смисла, надреалистич-

³³⁶ Davis, G.K. (1950) *Understanding modern art* (49). Central Washington University.

³³⁷ Pauvert, J.J. (1972) *André Breton: Manifestoes of Surrealism*. The University of Michigan Press.

³³⁸ Bate, D. (2003). *Photography and Surrealism* (21-23). I.B. Tauris.

ката фотографија претставува знак или порака која ја карактеризираат конфузност, контрадикторност и таинственост во релациите меѓу самите знаци и нивните атрибуции, со што се создава „енигматичен“ ефект, кој до крај не ја разјаснува пораката. Па така, во недостаток на јасноста на пораката што ја испраќа, авторот остава повеќе можности за интерпретација на самата фотографија. За оваа проблематика истражува и Херберт Маркузе, кој потврдува дека токму во она што е отсутно, се наоѓа дел од вистината, како што е случајот со отсуството на логичност во уметноста на надреализмот.³³⁹

Во стилските определби на надреализмот, во доменот на фотографијата, посебно место им припаѓа на Ман Реј, Дора Мар, Ежен Атже, Андре Кертеш, Макс Ернст, Рене Магрит и Салвадор Дали.

Ман Реј, кој континуирано мигрира меѓу различните стилски и жанровски определби и експериментира со разновидни фотографски техники, ја истакнува естетиката на надреализмот со употребата на рејограмот, преку апстрактниот визуелен јазик кој се граничи со нестварното, што јасно укажува на неговата наклонетост кон естетските принципи на овој стилски правец. Почнувајќи од користење секојдневни предмети, чијашто баналност ја негира во рамките на дадаизмот, Ман Реј продолжува да го унапредува и модифицира својот израз до степен на губење и апстрахирање на препознатливоста на предметите. Во овие дела се постигнува „трансмутација на објектот во светлосна сфера со атипичен облик“³⁴⁰ во која доминираат самиот облик и неговата силуета, како цела површина, без детали, каде што пораката е визуелно нејасна и енигматска, на граница на надреалното. Објектот не е ништо повеќе од светлосна сензација, која е доволна сама за себе во својата псевдореалност. Преобразбата на формата во овие „мисловни пејзажи“,³⁴¹ го претвора објектот во необична и неконвенционална светлосна трага, што ни предлага еден свет поразличен од оној кој ѝ припаѓа на материјалната реалност. Со некои прерогативи кои се однесуваат на спонтаност, случајност и „непромисленост“ на формата, во рамките на надреалистичкиот контекст, тој се наклонува кон автоматизмот, како едно од обележјата на овој загадочен визуелен говор. (слика 118) Во 1924 година, Ман Реј се приклучува кон надреалистичкото движење и во 1925 година, станува дел од првата надреалистичка изложба во Париз.

³³⁹ Цепароски, И. (2009). Уметничкото дело во втората половина на XX век (146-147). Магор.

³⁴⁰ Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija – Sažeta istorija* (194). Izdavački Zavod “Jugoslavija”.

³⁴¹ Ware, K. (2023). *Man Ray 1890-1976* (25). Taschen.



Слика 118 - Ман Реј, „Без наслов“, 1922, фотограм

Во обидот да ги трансформира надреалистичките ефекти во нов вид на фотографска уметност, Ман Реј сосема случајно го открива и воведува процесот на соларизација, како нов фотографски процес. Игнорирајќи го златното правило во фотографијата, кое забранува вклучување на светилката во лабораторискиот процес на развивање на фотографскиот отпечаток, со

кратки вклучувања и исклучувања на светилката, создава инвертни тонови³⁴² околу објектите, кои наликуваат на апстрактно замаглена контура. (слика 119 и 120) Со нагласувањето на формата, тој ја истакнува тензијата меѓу сензибилитетот на објектот и светлосните контрасти. Оваа таинствена аура, која целосно ги обвива телата и зрачи како нимбус, го потенцира тврдењето на Андре Бретон, кој во Манифестот на надреализмот вели дека тој „се базира на верувањето во супериорната реалност на одредени асоцијативни форми, кои досега биле занемарени, и постојат во омнипотенцијата на соништата, и во играта на мислите.“³⁴³ Овие соларизации, за кои Бретон вели дека „ја модифицираат фотографијата во уметност која е порадикална и поизненадувачка од сликарството“,³⁴⁴ ја нагласуваат формата и целосно ја апстрахираат од амбиентот во кој е поставена.



Слика 119 - Ман Реј, „Макс Ернст“, 1935, соларизиран сребрен желатински отпечаток
Слика 120 - Ман Реј, „Соларизиран портрет“, 1930, соларизиран сребрен желатински отпечаток

³⁴² Инвертните тонови во процесот на соларизација ја означуваат делумната инверзија на светлите и темните површини на фотографијата, во која светлите стануваат темни, а темните светли. Овој карактеристичен визуелен ефект се постигнува при ненадејно изложување на светлина во процесот на развивање.

³⁴³ Pauvert, J.J. (1972) *André Breton: Manifestoes of Surrealism*. The University of Michigan Press.

³⁴⁴ Perl, J. (1997) *Aperture Masters of Photography: Man Ray* (10). Könemann.

Илузијата за бесконечен простор, која е еден од амблемите на надреализмот,³⁴⁵ претставува уште еден составен дел од визуелниот вокабулар на Ман Реј. Фотографирајќи го светот на својата имагинација, наместо природата,³⁴⁶ тој изработува бројни портретни композиции со крупни и широки кадри, во кои перспективата е непостојана и неопределена, а просторот и времето стануваат недефинирани. Слоевитоста на овие композиции е постигната со користење дупла или мултиплицирана експозиција, со што Реј го менува конвенционалниот линеарен наратив и овозможува симултани приказни во една слика, кои во себе носат длабоко емоционално и психолошко значење. (слика 121)



Слика 121 - Ман Реј, „Барбет“, 1926, сребрен желатински отпечаток

Слика 122 - Ман Реј, „Вљубеније, во часот на ојсервајоријата“, 1934, фотомонтажа

Овие специфики се забележуваат и во комбинациите на фотографија и слика, без јасни дистинкции меѓу фотографираниот и насликаниот, следејќи ги и понатаму принципите на надреализмот. (слика 122)

Тивката и интроспективна атмосфера на студиото секако влијае на неговиот внатрешен дијаграм, и го инспирира да создаде бројни суптилни и загадочни портрети на пријателите и блиските соработници, како и провокативни портрети на личностите од неговиот приватен живот. (слика 123 и 124)

³⁴⁵ Newhall, B. (1994) *The History of Photography* (405). The Museum of Modern Art.

³⁴⁶ Perl, J. (1997) *Aperture Masters of Photography: Man Ray* (6). Könemann.



Слика 123 - Ман Реј, „Андре Бретон“, 1930, сребрен желатински отпечаток

Слика 124 - Ман Реј, „Стаклени солзи“, 1932, сребрен желатински отпечаток

Од нив, како најзначаен пример на надреалистичка фотографија се издвојува „Виолината на Ингрес“³⁴⁷ (1924), во која е нагласена женственоста и суптилноста на неговата љубовница Кики де Монтпарнас, чии портрети претставуваат обемен дел од опусот на Реј. (слика 125) По развивањето на фотографијата, на самиот отпечаток, на двете страни од задниот дел на торзото, Ман Реј аплицира две *f*-ознаки, како референца на звучните процепи на виолината. Во завршната фаза, тој ја фотографира оваа промена, со што ја дефинира конечната верзија на фотографијата, која алудира на сличноста на женското тело со виолината. Во 2022 година, аукциската куќа *Christie's* во Њујорк, го продава овој отпечаток за сума од 12,4 милиони долари, потврдувајќи го тврдењето дека оваа фотографија не е само една од најзначајните фотографии во уметноста на модерната, туку и една од најдобро котираните на пазарот на уметноста.

Тематскиот номадизам, карактеристичната естетска идеологија, како и кокетирањето со разновидни техники и манипулации со фотографскиот отпечаток, го поставуваат Ман Реј на врвот на уметничката скала, не само во доменот на надреализмот, туку воопшто во комплексните конфигурации на модерната, каде што успева да го рedefинира и обнови фотографскиот медиум.

³⁴⁷ „Виолината на Ингрес“ (*Le Violon d'Ingres*), првпат е објавена во надреалистичката публикација „Литература“ во 1924 година. Насловот на ова дело е референца на францускиот сликар Жан Огист Доминик Енгр, кој во слободното време свирел на виолина. Поставеноста на фигурата е инспирирана од неговата слика „Големата капачка“ (1808).



Слика 125 - Ман Реј, „Виолината на Ингрес“, 1924, сребрен желатински отпечаток

Од студиото на Ман Реј, произлегува неговата асистентка и фотограф Беренис Абот, која случајно, во една антикварница во Париз, ги открива фотографиите на Французинот Ежен Атже³⁴⁸(1857-1927), непосредно пред неговата смрт. Спе-

³⁴⁸ Ежен Атже (*Eugène Atget*) е француски фотограф, кој се смета за еден од првите значајни претставници на документарната фотографија. Познат е по специфичната естетика на фотографиите од напуштените улици и архитектурата на Париз, кои се нарекуваат „жив портрет“ на градот. По неговата смрт, архивата од околу 5000 фотографски отпечатоци и негативи е преземена од фотографката Беренис Абот и пренесена во САД, каде што неговите фотографии за првпат се претставени пред американската публика. Во 1968 година целокупната колекција е откупена од страна на Музејот на модерна уметност во Њујорк.

цифичната документарна природа на неговиот опус, кој е визуелно сведоштво на модернизацијата и промените на физиономијата на архитектурата на градот Париз, значајно ќе влијае на уметноста на надреалистите. Неговите нефигуративни фотографии од празни споредни улички и плоштади од Париз и неговите предградија, се совпаѓаат со идеите и начелата на надреализмот, завиткани во енигмата на недефинираност, која им дава поинакво значење на вообичаените дневни визури. (слика 132) Во 1926 година тие се вклучени во едно од изданијата на публикацијата *La Révolution Surréaliste*, додека, интригантната фотографија „Еклипса“ (1912), на која толпа луѓе хипнотизирано гледа во правец на месечината, се најде на неговата насловна страница. (слика 127) Фотографиите на Атже се непосредно и чисто емотивно патешествие прикажано низ неговата суптилна експресивност, кое ја иницира лиричната страна на фотографијата, и, според Валтер Бенјамин, се сметаат за претходници на надреалистичната фотографија.³⁴⁹



Слика 126 - Ежен Атже, „Париз“, 1899, сребрен желатински отпечаток

Слика 127 - Ежен Атже, „Еклипса“, 1912, сребрен желатински отпечаток

Во првите редови на надреалистичкото движење се движи и позиционира Дора Мар³⁵⁰ (1907-1997), значаен претставник на француската фотографија. Нејзината креативна палета подразбира разновидни техники како фото-монтажа, постпродукциски манипулации и интервенции, и комбинации на фото-

³⁴⁹ Бенјамин, В. (2010). Илуминации. Мала историја на фотографијата (375). Или-Или.

³⁵⁰ Дора Мар (*Dora Maar*) или Хенриет Теодора Марковиќ (*Henriette Theodore Markovitch*) е француска сликарка и фотографка, позната по активноста во рамките на надреализмот, и по своите антифашистички политички убедувања. Во 1935 година го запознава Пабло Пикасо, кој остава траен белег во нејзината кариера. Таа целосно се посветува на документирање на неговиот живот и дело, при што особено се издвојува ексклузивитетот во бележењето на создавањето на Пикасовата „Герника“ (1937). До крајот на својот живот активно работи во доменот на уметничката, рекламната, модната фотографија и сликарството.

графија и апстрактно сликарство. Како блиска пријателка на Андре Бретон, во срцето на надреализмот, таа е инспирација на голем дел од неговите припадници, а нејзините надреалистични фотографии се едни од ретките кои се вклучени во изложбите на надреализмот.

Дора Мар, долгогодишна муза на Пикасо, која се наоѓа на врвот на скалата на надреалистичката фотографија, го учи сликарскиот занает во студиото на Андре Лот, а фотографските техники во студиото на Бресон.³⁵¹ Фотографските експерименти, кои ѝ го обезбедија местото во рамките на овој стилски правец, ги потенцираа нејзиниот нескротлив дух, амбицијата и креативноста, и ѝ овозможија да биде една од потписниците на неколкуте манифести на надреализмот.

Во изработка на асоцијативните и симболични фотомонтажи и колажи, користи препознатливи форми кои се повторуваа меѓу фотографите во претходната деценија, како што се школки, спирали, прамени од коса и слично, вметнувајќи ги во необичен контекст со цел да се постигнат специфични емоционални бранувања.



Слика 128 - Дора Мар, „Без наслов“, 1934, фотомонтажа

³⁵¹ Warren. L, (Ed.). (2006). *Encyclopedia of twentieth century photography* (Vol.1, 997). Routledge.

Една од нејзините први фотомонтажи е мистичното дело „Без наслов“ (1934) во кое една нежна женска дланка извира од школка, додека апокалиптичната светлина пробива низ облаците во позадината, оставајќи загадочно чувство на некој иреален свет што ги населува тајните на потсвеста. (слика 128) Ирационалноста на просторот и изолираноста на централниот мотив го нагласуваат сонливиот карактер на композицијата и дисторзираната реалност во која е поставена. Оваа сугестивна фотомонтажа ја користи дланката поставена во различни конотации, како главен протагонист, што е чест и вообичаен мотив во надреализмот, особено во делата на Салвадор Дали, Рене Магрит и Де Кирико, како и во фотографиите на Ман Реј. (слика 129 и 130)

Надреалистичната фотографија „Пере Убу“ (1936) ја стекнува својата слава по нејзиното изложување на Интернационалната изложба на надреалистите во Лондон, истата година. (слика 131) Мистериозното значење и контекст на овој крупен кадар од бебе армадило кое делува како недефинирано бизарно суштество и кое ја исполнува композицијата, никогаш не е разјаснето од страна на Дора Мар. Единствено е разјаснет насловот на композицијата, како референца на контроверзен лик од театарска претстава од крајот на 19 век.³⁵² Овој вознемирувачки портрет на вонземско суштество останува запаметено во историјата на надреализмот како едно од значајните остварувања кое го обележува овој стилски правец.



Слика 129 – Ман Реј, „Дора Мар“, 1936, фото-монтажа

Слика 130 – Салвадор Дали, „Дланка - Покајание на совеста“, 1930, масло на платно

³⁵² Ibid.,(987).



Слика 131 - Дора Мар, „Пере Убу“, 1936, сребрен желатински отпечаток

Слика 132 - Дора Мар, „Симулаторот“, 1936, фотомонтажа

„Симулаторот“ (1936) е едно од најзагадочните дела на Дора Мар. (слика 132) Оваа комплексна кошмарна фотомонтажа, во која времето и просторот се подеднакво дисторзирани, алудира на безизлезноста од темните лавиринти на потсвеста. Вознемирувачки необичното извиено тело на момчето и неговиот поглед директно насочен кон набљудувачот, го потенцираат клаустрофобичниот карактер на композицијата, истовремено укажувајќи на заробувачката моќ на сопствената мисла.

Андре Кертеш³⁵³ (1894-1985) е уште еден претставник на фотографијата на надреализмот, чиј клучен придонес се однесува на дисторзијата на формата, која станува негово основно обележје во рамките на оваа стилска определба. Употребувајќи конвексни огледала кои ги издолжуваат и деформираат формите, тој активно ги користи естетските можности кои ги нуди овој визуелен контекст. При тоа, создава структури со нарушени и деформирани пропорции, кои само

³⁵³ Андре Кертеш (*André Kertész*) е унгарски фотограф, значаен по својот придонес во портретната и репортажната фотографија, со нагласен сентимент и лиричност, како и по своите авторски фотографски есеи. Неговото пријателство со Марк Шагал, Фернан Лежер, Калдер, Мондријан, и фотографите Брасаи и Бресон, значително влијаат на обликување на неговиот ликовен израз, кој постепено се насочува кон естетиката на дадаизмот и надреализмот. Денес, неговите фотографии се дел од најголемите музејски фотографски колекции во светот.

до одреден степен асоцираат на нивната изворна форма, за потоа да ѝ отстапи место на доминацијата на дисторзираната и изменетата реалност, и нејзиното обновено значење. (слика 133 и 134) Овие делумно апстрактни и, понекогаш, хумористични снимки, кои се граничат со гротеска, се инспирација за плагијати кај голем број фотографи, што го приморувa Кертеш да ја патентира оваа техника.

И покрај тоа што Кертеш никогаш не станува официјален член на надреалистичкото движење, метаморфозата на формите во овие дисторзивни фотографии покажува естетска и концептуална сродност со одредени дела на Салвадор Дали, особено во органските развлечени облици, кои се интегрален дел од неговите најзначајни сликарски остварувања.³⁵⁴

По заситувањето со специфичностите на оптичката дисторзивна техника, и по неговото заминување во Њујорк кон крајот на триесеттите години од 20-тиот век, Кертеш sukcesивно го напушта овој специфичен пристап, за повторно да се насочи кон чистотата на изразот, останувајќи сè уште да гравитира кон идеите на надреализмот. Овој период го бележи враќањето кон едноставноста и целовитоста на формата, но во нереален и енигматски контекст. (слика 135)



Слика 133 - Андре Кертеш, „Меланхолично лале“, 1939, сребрен желатински отпечаток

Слика 134 - Андре Кертеш, „Дисторзија бр.70“, 1933, сребрен желатински отпечаток

³⁵⁴ Bjerke, O.S. (2010). *André Kertész - Distortions* (9). University of Oslo.



Слика 135 - Андре Кертеш, „Рака и вентилатор“, 1937, сребрен желатински отпечаток

Како што фотографите ги усвојуваа постулатите и теориите на надреалистичкото сликарство, така и сликарите наоѓаа инспирација во фотографскиот медиум, третирајќи го како дополнителен начин на изразување на својот креативен капацитет. Претставниците на надреалистичкото сликарство го забележуваат потенцијалот на фотографијата во создавање субјективна реалност, во која, како да се бришат границите меѓу имагинарното и реалното. Од тие причини, го вклучуваат овој медиум како значаен составен дел од својата палета, кој генерира визуелни претстави кои истовремено се и халуцинација и факт.³⁵⁵

³⁵⁵ Bazin, A. (1960). *The Ontology of the Photographic Image*. University of California Press.

Надреализмот има свои претставници и во Германија, од кои најмногу се истакнува Макс Ернст (1891-1976). Користејќи ги фотоколажот и фотомонтажата како изразно средство и дефинирајќи го како „алхемија на сликата“,³⁵⁶ Ернст создава нестварни композиции со страотни механизирани форми составени од изворни документи како воени фотографии, фотографски исечоци од дневни весници, научни списанија, упатства за употреба и продажни каталози.

„Овде сè уште сè лебди“ (1920) е една од неговите фотомонтажи, кој се лоцира на границата помеѓу дадаизмот и надреализмот. Во него, исечоците од риби, инсекти, анатомски детали, во комбинација со цртеж изработен со молив, се спојуваат во една халуцинативна структура, изразувајќи ја Ернстовата специфична естетика, која стана една од основните инспирации во еволуцијата на надреализмот. (слика 136) Аплицираните фотографски и новински исечоци се целосно извадени од својот оригинален контекст, кој веќе не е релевантен и не се ниту насетува.³⁵⁷ Освен фактот дека фигурите лебдат, нелогичниот наслов, што е типична карактеристика за антиуметноста на дадаистите, која потоа премина во каприц на надреалистите, не може да се поврзе ниту со иконографијата, ниту со значењето на самото дело, кое всушност е осуда на деструктивната моќ на човекот и на ужасите на војната. Доминанцијата на негативниот простор, кој зафаќа најголем дел од оваа мала композиција, придонесува за интензивирање на чувството на отуѓеност и изолираност во оваа паралелна реалност, во која просторот и времето се непостоечки димензии.

„Над облаците“ (1920) е уште една фотомонтажа, која за разлика од претходниот, има типична надреалистична естетика, во изолирана и отуѓена лунарна атмосфера, како директна манифестација на несвесното. (слика 137) Во периодот од 1919 и 1920 година, Ернст изработува бројни фотомонтажи, кои ги нарекува „системски разместувања“³⁵⁸, во кои покрај фотографии и фотографски новински исечоци, повторно интегрира и цртачки и сликарски техники. Овие илузионистички меланхолични композиции, не само што ја користат фотографијата на поетски начин, туку експресивно и свесно ја поткопуваат нејзината имитативна природа. (слика 150)

³⁵⁶ Warlick, M.E. (2001). *Max Ernst and Alchemy* (134). University of Texas Press.

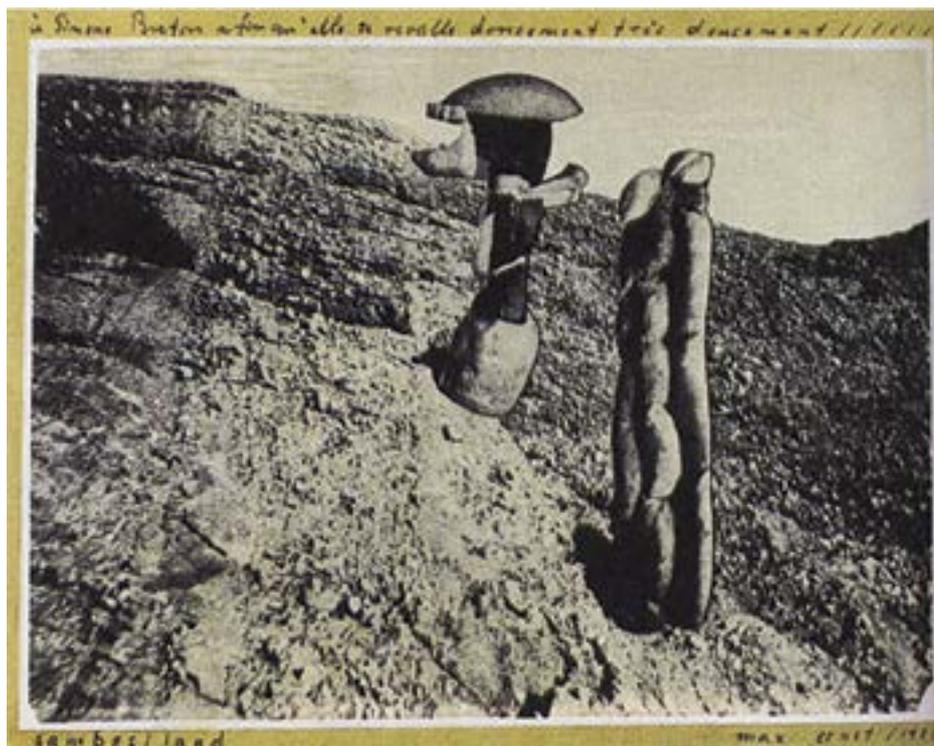
³⁵⁷ Cramer, C., Grant, K. (2020). *Surrealist techniques: Collage*. Преземено на 14.03.2025 од <https://smarthistory.org/surrealist-techniques-collage/>

³⁵⁸ Hopkins, D. (2016). *A Companion to Dada and Surrealism* (63). Wiley Blackwell.



Слика 136 - Макс Ернст, „Овде сè уште сè лебди“, 1920, фотомонтажа

Слика 137 – Макс Ернст, „Над облаците“, 1920, фотомонтажа



Слика 138 - Макс Ернст, „Пејзаж по мој вкус“, 1921, фотомонтажа

Белгискиот сликар Рене Магрит (1898-1967) е истакнат претставник на сликарството на надреализмот. Специфичноста во неговите дела се однесува на вметнувањето на обични објекти во необични контексти, што е и едно од начелата на надреализмот, со што се преиспитуваат границите меѓу реалното и репродуцираното.

Една декада по неговата смрт, во 1977 година, пронајдени се голем број фотографски експерименти, како и негови фотографии и филмови, кои претставуваат интимни кадри од неговиот семеен живот. За разлика од останатите уметници кои јавно ги објавуваат своите фотографии, Магрит ги држи далеку од очите на јавноста и ги третира како тивки и скриени експерименти, кои јасно укажуваат на некои од неговите најзначајни уметнички остварувања или служат како нивни подготвителни студии.

Покрај овие „скриени“ фотографии, дел од неговите фотоколажи повеќепати се објавувани во публикациите на надреалистите. На една од нив, замислена како алегорија на љубовта, прикажани се фотографии од главните претставници на надреализмот, кои го опкружуваат насликаниот женски акт, поставен во центарот на композицијата, околу кој е испишан текстот: „Не ја гледам жената“ (1929). Како алегорија на љубовта и на страста, женската фигура, која во својата поставеност сугерира на „Раѓањето на Венера“ од Сандро Ботичели,³⁵⁹ ги провоцира и стимулира надреалистите, но не со својата ласцивност, туку со содржината што се крие зад видливото. Токму затоа, симболично, нивните ликови се со затворени очи. На овој ироничен фотоколаж му е посветена цела страница во последниот број на *La Révolution Surréaliste* во 1929 година.³⁶⁰ (слика 139)



Слика 139 - Рене Магрит, „Не ја гледам жената“, 1929, колаж

³⁵⁹ Bate, D. (2003). *Photography and Surrealism* (148). I.B. Tauris.

³⁶⁰ Ibid., (149).

Препознатливоста во поставување на еден предмет позади друг, или неговото дуплирање, како типичен заштитен знак на неговото творештво, што е истовремено присутно и во сликите и во фотографиите, го открива дуализмот на реалноста, преку освестување на нејзината скриена страна во длабочините на потсвеста. Фотографијата „Џинот“ (1937) е извонреден пандан на неговите сликарски остварувања. (слика 140) Овој „антипортрет“³⁶¹ прикажува фигура со луле во раката, чие лице е сокриено зад шаховската табла, чин кој алудира на комплексноста на човековата потсвест, како филозофски предизвик на визуелната претстава. Неможноста да навлезе во внатрешната вистина на личноста, да ги открие неговите духовни и емоционални бранувања, Магрит симболично ја изразува преку шаховската табла како симбол на вечната енигма на внатрешните превирања и недофатливите случувања во загадочните патишта на мислата и на чувствата.³⁶² Тој не се обидува да открие, туку да иницира дека визуелното прикажување на реалното како визуелно појавно, всушност не е вистинито, не е суштинското, а до него евентуално е можно да се допре само преку „мисла која може да се види и која може да биде видливо опишана.“³⁶³ Оттука, енигмата останува да се решава во процесот на „невидливите мисли.“



Слика 140 - Рене Магрит, „Џинот“, 1937

³⁶¹ Woodward, D. (2018). *The Story Behind the Image*.

³⁶² Levy, S. (1990). Foucault on Magritte on Resemblance. *The Modern Language Review*, 85 (1), 50-56.

Преземено на 02.04.2025 од <https://doi.org/10.2307/3732794/>

³⁶³ Ibid., (54).

Интимната страна на Магрит се проткајува во серијата фотографии на кои е прикажан заедно со неговата сопруга Жоржет. Во една од нив, „Сенката и нејзината сенка“ (1932), Жоржет е поставена пред Магрит, покривајќи ја едната половина од неговото лице, со што ѝ дава особено значајно место во исполнувањето и осмислувањето на неговиот живот. (слика 141) Во фотографијата „Букет“ (1937) двајцата се завиени во чаршави и поставени еден покрај друг, во некоја енигматична атмосфера, која го доловува вчудовидениот израз на Магрит во состојба на некоја подбивна изненаденост или восхит, како и недефинираната, прикриена воздржана насмевка и копнеж кои зрачат од топлината на лицето на Жоржет, што упатуваат на нивните специфични, емоционално и духовно блиски релации. (слика 142) Една декада порано, на познатото дело, сликата „Љубовници“ (1927), Магрит ги користи белите платна покривајќи им ги лицата на сопругниците, како можна алузија на забранетата љубов, додека во делото „Букет“, со ист ироничен пристап, овој пат асоцира на слободната љубов. (слика 143)



Слика 141 – Рене Магрит - „Сенката и нејзината сенка“, 1932



Слика 142 – Рене Магрит - „Букет“, 1937

„Продавачката на заборавот“ (1936) е дело каде што е посебно нагласена и фотографската природа на Магрит. (слика 144) Конципирана како класична надреалистичка фотографија со атипичен ракурс, на неа е прикажана женска фигура во дефокус, легната на песок, со затворени очи. Нејзината формална тоалета и воздржана блага насмевка, како и расфрланите предмети, меѓу кои

и препознатливото црно луле, откриваат таинствена паралелна реалност, која е присутна во фотографиите на Ман Реј и Дора Мар. За Магрит, реалноста не е во појавноста, туку во она што се крие позади неа.³⁶⁴ Токму затоа, неговите фотографии го прикажуваат она што отсуствува, наместо она што стои пред нас, со што ја нагласува вистинската природа на надреализмот.



Слика 143 - Рене Магрит, „Љубовниците“, 1928, масло на платно



Слика 144 - Рене Магрит, „Продавачка на заборавот“, 1936, сребрен желатински отпечаток

³⁶⁴ Roegiers, P. (2005). *Magritte and Photography*. Aldershot.

Иако за Рене Магрит фотографијата повеќе претставува експериментална техника со која лесно може да ги „имитира“ своите сопствени слики, отколку основно средство, откривањето на неговата фотографска архива и нејзината јавна презентација, фрла ново светло врз процесот на неговото визуелно размислување и отвора сосема нови можности за разбирање на неговиот сликарски процес. Овој чин не само што ја потврдува улогата на фотографијата како клучен извор на инспирација во уметноста на надреализмот на Магрит, туку и го нагласува нејзиното значење во обликувањето на уметноста на модерната.

Салвадор Дали (1904-1979) како централна фигура во надреалистичкото сликарство, има значајна улога во примената на фотографската техника во рамките на оваа стилска определба. Неговите придонеси на полето на фотографијата, или попрецизно, придонесот на фотографијата во неговото творештво, е најочигледна во неговите фотоколажи и фотомонтажи.

Односот на Дали кон фотографскиот медиум и кон фотоапаратот е јасно дефиниран преку неговиот опис на сопствените надреалистички дела, за кои вели дека се „рочно насликани фотографии во боја“, а за фотографијата дека е „чиста креација на умот“,³⁶⁵ што е јасен индикатор за значењето на медиумот во остварување на фундаменталните идеи на надреализмот. Откако ги открива нејзиниот капацитет и потенцијал, во контекст на фотографските експериментирања и интервенции изјавува дека „е изненаден во своите обиди да го постигне сликарскиот ефект со користење фотографија и колаж“.³⁶⁶ За него фотографијата преминува во уште еден механизам за изразување на неговата ексцентрична визуелна поетика, користејќи ја не само како основно средство, туку и како мотивација преземена од експериментите на фотографите.

Оваа инспирација се забележува во органските „растечени“ и развлечени форми, кои се препознатлив симбол во делата на Дали, и кои покажуваат визуелни паралели со дисторзираните актови и предмети на Андре Кертеш.³⁶⁷ И покрај постоењето на други иновативни фотографски техники кои се користат во рамките на надреализмот, овие гротескни деформации логично се наметнуваат како прв избор во согласност со неговата каприциозна и контроверзна природа. (слика 145 и 146).

³⁶⁵ Caws, M.A. (2008). *Salvador Dali* (51). Reaction Books.

³⁶⁶ *Ibid.*, (58).

³⁶⁷ Bjerke, O.S. (2010). *André Kertész – Distortions* (9). University of Oslo.



Слика 145 – Андре Кертеш, „Пендулум“, 1931, сребрен желатински отпечаток
Слика 146 – Салвадор Дали, „Упорноста на сеќавањето“, 1931, масло на платно

Освен како референца во ексцентричните сликарски остварувања, Дали ја користи фотографијата и во создавање на фотоколажи и визуелни фотографски експерименти со надреалистички карактер. Најголем дел од нив се поврзани со неговата сопруга и муза Гала, од кои се издвојуваат фотографите со дупла експозиција, која овозможува интуитивно спојување на нивните два лика во трета личност, како дел од една поинаква реалност. (слика 147)



Слика 147 - Салвадор Дали, „Дупла експозиција со Гала и Салвадор Дали“, 1935-1937, сребрен желатински отпечаток

Аспектите на провокативноста и еротиката, кои ги истражуваа надреалистите, доаѓаат до израз во фотоколажот „Феноменот на екстазата“ (1933). Како што алудира самиот наслов, на неа се прикажани репетиции на голем број фотографски исечоци од женското тело, како синоними на екстаза и на интензивно емоционално доживување. (слика 148)



Слика 148 - Салвадор Дали, „Феноменот на екстазата“, 1933, фотоколаж

Слободата на фотографскиот медиум му помогна на Салвадор Дали во постигнување на „феноменалната реалност“ во фотоколажите, преку комбинирање на ирационалната мисла и илузионистичкиот ефект на *trompe' d'oeil*,³⁶⁸ со што ја поттикна имагинацијата на гледачот во соочување со неприродните, и често, парадоксални светови на несвесното. Во нив, тој вешто ја дистанцира фотографската слика од нејзината референца, зголемувајќи го просторот меѓу визуелната репрезентација и нејзиното интерпретативно значење, со што сукцесивно го гради својот уметнички идентитет.³⁶⁹

Фотографијата во дадаизмот и надреализмот, не само што успеа да ги преобрази и „дислоцира“ времето и просторот, туку ја измени и суштината на конвенционалниот наратив во уметноста.³⁷⁰ Сепак, потребата за „воведување на ред и дисциплина“ ги замени спонтаноста и ирационалноста на овие два стилски правца, со функционалност и рационализам, најсоодветно изразени преку уметноста на конструктивизмот и школата Баухаус, кои се развија како автентична потреба за нова естетска лексика. И покрај тоа што конструктивизмот функционира во блиски временски рамки со дадаизмот, тој се роди и се разви на поинаква почва, а со самото тоа поддржа и радикално поразлична идеологија. Промените кои ги воведоа овие два стилски правца ја нагласија неопходноста за интеграција на уметноста и дизајнот во секојдневниот живот, поставувајќи ги како витални функционални елементи во рамките на социолошкиот и културниот контекст на современието.

1.7. Конструктивизам и Баухаус

Во рамките на уметноста, интервалот меѓу двете светски војни е период на преиспитување на конвенционалните методи преку кои фотографскиот отпечаток пренесува идеи, теории, концепти и начела. Ова доведе до ревидирање на односот меѓу фотографската слика и текстуалната порака, при што фотографскиот медиум разви автентичен јазик, специфична синтакса, асоцијативна структура и симболични значења.

Конструктивизмот, кој се раѓа на тлото на Советскиот Сојуз по руската револуција во 1917 година, а замира во триесеттите години на 20 век, разви јасно дефинирана идеологија, според која уметникот веќе не е филозоф кој се занимава со сентиментот и метафизичките прашања, туку станува

³⁶⁸ Bate, D. (2003). *Photography and Surrealism* (290). I.B. Tauris.

³⁶⁹ Riera, E. (2019). *Image and Mirror: Gala/Dali* (5). Fundació Gala-Salvador Dalí.

³⁷⁰ Wellz, L. (2009). *Photography: A Critical Introduction* (21). Routledge.

„уметник-инженер“³⁷¹ кој, во своето творештво, ги интегрира материјалните и интелектуалните аспекти, правејќи синтеза меѓу техничкото знаење и концептуалната визија.³⁷² Наместо да ја рефлектира реалноста, уметникот го „конструира“ новиот свет. Повлекувајќи јасна граница кон старата уметност, овој прогресивен правец се стреми кон создавање на дела кои се „жива фабрика на духот на обичниот човек, работникот, пролетаријатот, фабриките...“³⁷³ со што свесно и тенденциозно се одвојува од елитистичкиот пристап на буржоазијата.

Конструктивистичкото дело, создадено како практична идеолошка творба која директно ја истакнува утилитарната природа на уметноста, сообразена со индустријализацијата и техничките достигнувања, ги пренесува идеите на пролетаријатот и ги претвора во порака, јасно и нагласено насочена кон обичниот човек, со цел да се постигне „идеален“ општествен модел. Со ова „обраќање“, тој станува активен учесник во конципирањето на делата на конструктивизмот, со што уметноста веќе не е само привилегија на елитата на општеството, туку на рамноправен начин и подеднакво им припаѓа на сите негови членови.

Усогласени со Агитпропот³⁷⁴ на Болшевиците, овие отворени и директни пораки служат како средство за комуникација со рускиот народ, а истовремено служат и за негова „едукација“ и насочување. Третирана како уметничко дело, пропагандата станува „највисок облик на културата“,³⁷⁵ чие место не е во музеите и галериите, туку на улиците и во домовите на граѓаните, секаде каде што може понепосредно и помасовно да допре до свеста на широките маси.³⁷⁶ Фотографијата како медиум успешно се вклопува во остварувањето на креативната програма на руските конструктивисти, кои оваа визуелна пропаганда ја претставуваат преку некои од средствата за масовна продукција, како што се постери, плакати и летоци, но и илустрации за списанија и книги.

Во супрематизмот, кој подразбира „супремација на чисти чувства во ликовната уметност“³⁷⁷ и кој настана во Русија непосредно пред Октомвриската револуција, Казимир Малевич ја редуцира уметноста и ја сведе на

³⁷¹ Grej, K. (1978). *Ruski umetnički eksperiment 1863-1922* (271). Jugoslavija.

³⁷² Трифуновиќ, Л. (1982). *Сликарски правци XX века* (74). Јединство.

³⁷³ Ibid.,(76).

³⁷⁴ Агитпроп – кратенка за агитација и пропаганда, најчесто употребувана во политички контекст.

³⁷⁵ Rosenblum, N. (2007). *A world history of photography* (398). Abeville Press.

³⁷⁶ Flaker, A. (1984). *Ruska avangarda* (198). Sveučilišna naklada Liber.

³⁷⁷ Maljevič, K. (1981). *Nepredmetni svijet* (65). Centar za Kulturnu djelatnost, Zagreb.

основните геометриски форми - квадрат, круг и крст. Врз основа на оваа редукција, конструктивизмот ја презеде супрематистичката естетика и ја надгради преку имплементирање на овие чисти структури и примарни бои, со што се создаде сосема нов естетски вокабулар преку кој се пренесуваат соопштенијата и пораките на пролетаријатот.³⁷⁸ По усвојувањето на овие супрематистички принципи, Владимир Татлин и Александер Родченко, заедно со неколкумина истомисленици, го оформуваат конструктивизмот, во кој функционалноста се поставува пред декоративноста, со цел да се создаде нов уметнички концепт во контекст и во полза на социјалистичката идеологија. Така, „теоријата на конструктивизмот не беше само една естетика, туку и филозофија на животот.“³⁷⁹

Како составен дел на руската авангарда, а како нејзини најзначајни претставници во доменот на фотографијата, се издвојуваат Александер Родченко и Ел Лисицки. Тие создаваат плакати и фотомонтажи, кои самите ги нарекуваат „фотографски деформации“, со цел да ги слават и воздигнуваат идеалите на Советскиот Сојуз, во процесот на преобликување на старото и формирање на новото општество.³⁸⁰

Александер Родченко (1891-1956),³⁸¹ во дваесеттите години на 20 век го напушта сликарството, сметајќи го за старомоден и буржоаски медиум,³⁸² и се посветува на графичкиот дизајн, за подоцна да го прифати фотографскиот медиум како најадекватен начин за автентично изразување во рамките на конструктивизмот. Дефиниран како фузија на графички дизајн и фотографија, овој стилски правец подразбира авангардни начини на изразување во контекст на релативно конзервативната средина. Во тие рамки, Родченко ја комбинира апстрактната структура на супрематизмот со онаа од постреволуционерната Русија, станувајќи предводник на визуелната револуција во уметноста на Советскиот Сојуз.

³⁷⁸ Grej, K. (1978). *Ruski umetnički eksperiment 1863-1922* (271-274). Jugoslavija.

³⁷⁹ Ibid., (270).

³⁸⁰ Rosenblum, N. (2007). *A world history of photography* (397). Abeville Press.

³⁸¹ Александер Михајлович - Родченко е руски сликар, вајар, фотограф и графички дизајнер, кој се истакнува со својот значаен придонес во развојот на руската авангардна уметност и графичкиот дизајн. Заедно со Владимир Татлин, тој се смета за еден од основачите на конструктивизмот, при што воведува нови форми на визуелна комуникација. Пријателствата со рускиот режисер Дига Вертов и со рускиот поет Владимир Мајаковски му овозможуваат да создаде уникатна естетика, која е значајна не само во визуелна, туку и во духовна смисла. Неговите фотографии и фотомонтажи се користени како политички пропаганден материјал и се интегрален дел од дизајнот на бројни публикации, книги и каталози во Советскиот Сојуз.

³⁸² Warren, L. (Ed.). (2006). *Encyclopedia of twentieth century photography* (Vol.1, 1369). Routledge.

Во 1923 година, Родченко станува дел од основачите на здружението „ЛЕФ“ („Лев фронт на уметноста“) кое има своја публикација, во која покрај останатите теми поврзани со руската авангарда, како што се пишаниот збор, ликовната уметност, дизајнот и ликовната критика, за првпат се истражуваат и разложуваат фотографските практични и теоретски проблематики. Оваа авангардна „групација“ се јавува во нова форма, активна во периодот од 1927 до 1928 година, под називот „Нови ЛЕФ“, со истоимена месечна публикација. Родченко ги дизајнира сите негови 24 броја, а поетот Владимир Мајаковски е уредник на дел од нив.³⁸³ (слика 149) Во тој контекст, овој сосема нов пристап кон перципирањето и користењето на фотографијата како медиум, ги обединува нејзините документарни обележја со нејзината припадност во рамките на уметноста на модерната.

Во својата фотографска фаза, Родченко создава фотографии и фотомонтажи препознатливи по својот специфичен естетски вокабулар, кој ги ревидира конвенционалните перцепции на просторот и перспективата преку користење неконвенционални ракурси, отворајќи простор кон нови визуелни и идеолошки парадигми на реалноста.³⁸⁴ Во тој контекст, искривувањата и дисторзиите добиени од птичјата и жабјата перспектива стануваат препознатливи обележја на неговиот фотографски опус, додека фотографиите снимени „од висина на папокот“³⁸⁵ ги отфрла како „застарен начин на гледање“ и визуелен модел кој повеќе не одговара на современите начини на перцепција.³⁸⁶ Социјално релевантните фотографии, кои најчесто претставуваат сцени од секојдневниот живот, се фотографирани од невообичаени локации како покриви на згради, балкони, скалила, или со лежење на подот, со што се создава нагласена динамичност и непосредност, целосно нарушувајќи ги традиционалните композициски правила. (слика 150 и 151)

³⁸³ Flaker, A. (1984). *Ruska avangarda* (183). Sveučilišna naklada Liber.

³⁸⁴ Rosenblum, N. (2007). *A world history of photography* (398). Abbeville Press.

³⁸⁵ Со изразот „фотографии снимени од висина на папокот“ или “belly-button photographs” се алудира на фотографии со конвенционален ракурс т.е. агол на гледање од стоечка позиција, со поглед насочен кон напред.

³⁸⁶ Newhall, B. (1994) *The History of Photography* (201). The Museum of Modern Art.



Слика 149 - Александер Родченко, насловна страница на „Нови ЛЕФ“, 1927



Слика 150 - Александер Родченко, „Скали“, 1929, сребрен желатински отпечаток



Слика 151 - Александер Родченко, „Пионер со труба“, 1930, сребрен желатински отпечаток

Инспириран од германските дадаистички фотомонтажи,³⁸⁷ Родченко ја третира фотографијата како антитеза на сликарството,³⁸⁸ отфрлајќи ги сите нејзини чисто декоративни аспекти. Меѓутоа, за разлика од дадаистите, кои не ја сметаа уметноста за функционална, конструктивистите ја истакнуваат нејзината корисна природа. И покрај ова тврдење, визуелната прецизност на неговите фотомонтажи, постигната со комбинација на геометриски елементи и невообичаен, иновативен дизајн во кој идејата стратешки е фрагментирана во поднаслови, се чини дека понекогаш вредноста ја става на самата визуализација, за сметка на содржината.³⁸⁹ Во нив, графичкиот дизајн, текстот, и особено фотографијата служат како средство за комуникација, но и како идеален медиум за отелотворување на социјалистичката идеологија.³⁹⁰ Дел од овие фотомонтажи и денеска се сметаат за врвот на современиот графички дизајн. (слика 152)



Слика 152 - Александер Родченко, „Постер Книги“, 1924, колаж

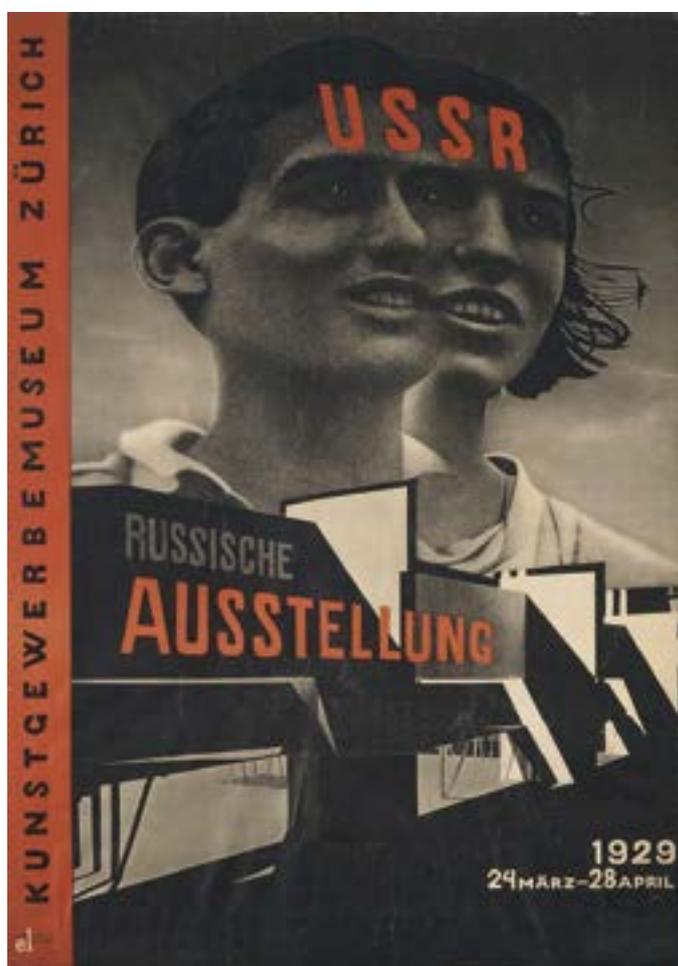
³⁸⁷ Ang, T. (2014). *Photography – The definitive visual history* (140). DK Penguin Random House.

³⁸⁸ Hirsch, R. (2017) *Seizing the light – A social & aesthetic history of photography* (231). Routledge.

³⁸⁹ Sandler, M.W. (2002). *Photography – An Illustrated History* (70). Oxford University Press.

³⁹⁰ Hirsch, R. (2017) *Seizing the light – A social & aesthetic history of photography* (237). Routledge.

Ел Лисицки³⁹¹ (1890-1941), кој заедно со Родченко е следбеник на идиомите на супрематизмот, во чиешто создавање и самиот учествува и од каде ги презема основните бои и форми, ги користи овие елементи како средство за комуникација и пренесување силни политички пораки. Во таа смисла, неговиот придонес во уметноста на Советскиот Сојуз е насочен кон поттикнување и стимулирање на социјалните промени, преку пренесување и славење на идеологијата на пролетаријатот. Користејќи палета составена од примарни бои, како и основни геометриски форми во комбинација со текст, Лисицки создава фотомонтажи и колажи кои директно комуницираат со колективните идеали и симболичкиот вокабулар на руското општество. (слика 153)



Слика 153 - Ел Лисицки, „УССР“, 1929, колаж

³⁹¹ Ел Лисицки (*Lazar Markovich Lissitzky*) е руски уметник, активен во полето на сликарството, графичкиот дизајн, фотографијата, фотомонтажата, типографијата, дизајнирањето на книги и архитектонскиот дизајн. Во 1921 година, почнува да работи како руски културен амбасадор во Вајмарската република во Германија, со што директно влијае на обликувањето на уметноста на школата Баухаус.

Во третата декада на 20 век, Лисицки започнува да ја третира фотографијата како уникатен медиум кој „има својства што му недостасуваат на сликарството и кои лежат во самиот фотографски материјал“.³⁹² Ова особено се истакнува во повеќеслојните фотографии, создадени со интервенирање врз фотографскиот материјал, преку поставување и прикажување неколку различни негативи истовремено. Во процесот на истражување на транспарентноста на мултиплицираната фотографска слика, тој ги истакнува експресивните можности на фотомонтажата, кои се и причина за нејзината динамичност. Еден од најзначајните фотографски отпечатоци на Ел Лисицки е автопортретот „Конструкторот“ (1924), кој се смета за кулминација во неговото творештво во доменот на фотографијата, каде што различните слоеви наложуваат различни значења и толкувања.³⁹³ Овој пример ја илустрира неговата посветеност на комбинирање на модерната технологија со интелектуалните човечки потенцијали, одразувајќи го неговиот стремеж за креативност и иновација во уметничкото изразување.³⁹⁴ Во оваа група динамични фотографии се истакнува и серијата портрети на германскиот уметник Курт Швитерс. (слика 154 и 155)



Слика 154 - Ел Лисицки, „Конструкторот“, 1924, фотомонтажа

Слика 155 - Ел Лисицки, „Курт Швитерс“, 1924, сребрен желатински отпечаток

Симплифицираната уметност на конструктивизмот, која се карактеризира со редукција на сликата на чисти форми и примарни бои, има суштинско влијание во формирањето и развојот на еден од најзначајните стилски

³⁹² Tupitsyn, M. (1999). *El Lissitzky: Beyond the Abstract Cabinet*. (14). Yale University Press.

³⁹³ Ang, T. (2014). *Photography – The definitive visual history* (143). DK Penguin Random House.

³⁹⁴ Tupitsyn, M. (1999). *El Lissitzky: Beyond the Abstract Cabinet* (22). Yale University Press.

правци конципирани на германска почва. Баухаус, највлијателната уметничка школа за архитектура и дизајн во 20 век, е основана од германскиот архитект Валтер Гропиус и последователно егзистира во три германски градови: Вајмар (1919-1925), Десау (1925-1932) и Берлин (1932-1933). Преку нагласување на важноста на дизајнот и занаетството, основната цел на оваа школа е трансформација на секојдневните предмети во уметнички објекти, како и инкорпорирање на елементите од секојдневието во светот на уметноста. Во таа смисла, Баухаус школата се заложува дека ќе го оспособи уметникот да го заземе своето место во ерата на машините, каде што е репозициониран како активен учесник во модерниот функционален произведен систем.³⁹⁵

Преку славење на научната рационалност и технологијата, која е темелот на конструктивизмот,³⁹⁶ како и нивната практична примена во секојдневието, приврзаниците на Баухаус создаваат естетика која го отсликува духот на времето. Наставничкиот кадар на оваа школа се состои од најпрогресивните уметнички личности, чија задача е да едуцираат генерации уметници и артизани, со цел обединување на овие два аспекта. Меѓу нив се вбројуваат Јозеф Алберс, Херберт Баер, Василиј Кандински, Пол Кле, Ласло Мохоли-Наѓ, Ел Лисицки, Наум Габо, итн. Под мотото „Уметност и технологија: Ново единство“³⁹⁷ Валтер Гропиус со своите колеги, водечките личности од светот на ликовната и применетата уметност, заедно со останатите членови на оваа школа, прават „свесна реориентација на школата на Баухаус“,³⁹⁸ и ѝ даваат сосема ново значење на уметноста со тоа што се обидоа да ги интегрираат новите научни и технолошки сознанија со елементите на архитектурата, скулптурата и сликарството, притоа бришејќи ги разликите меѓу уметникот и занаетчијата.³⁹⁹

Во тој контекст, уметноста на Баухаус резултира со создавање не само на функционални, туку и естетски привлечни дела, како што се дизајнот на мебел, керамика, предмети за домаќинството, типографски производи, слики, скулптури, фотографии и филм, кои стануваат достапни на пошироката јавност, со што уметноста, како нужност, се инкорпорира во сите сфери на општеството. Во рамките на оваа школа, фотографијата првенствено служи како медиум за документирање на нејзините дела, за подоцна да се развие

³⁹⁵ Bayer, H., Gropius, W. & Gropius, I. (1938). *Bauhaus 1919-1928* (1). Museum of Modern Art.

³⁹⁶ Rosenblum, N. (2007). *A world history of photography* (393). Abeville Press.

³⁹⁷ Forgács, E. (1995). *The Bauhaus idea and Bauhaus politics* (104). Central European University Press.

³⁹⁸ MacCarthy, F. (2019). *Gropius - The man who built the Bauhaus* (145). Harvard University Press.

³⁹⁹ Mendelsohn, H.L. (1986). *Bauhaus Photography* (8). MIT Press.

во посебен естетски концепт кој е вклучен во академскиот курикулум. Фотографскиот оддел во Баухаус школата консекутивно е предводен од страна на Ласло Мохоли – Наѓ и Волтер Петерханс.

Еден од највлијателните претставници на фотографијата во оваа школа е Унгарецот Ласло Мохоли – Наѓ (1895-1946), кој се смета за еден од првите значајни теоретичари на фотографијата и пионер во истражувањето на новите патишта што медиумот ги отвора кон уметничкото создавање.⁴⁰⁰ Како редовен професор од 1923 година, неколку години подоцна го основа фотографскиот оддел кој станува „центар за практично и теориско истражување на фотографскиот медиум и сите негови проблематики“.⁴⁰¹ Како еден од иницијаторите за издавање на печатени публикации на оваа школа, во 1925 година ја изработува книгата „Сликарство, фотографија и филм“, која до ден-денес се смета за еден од основните трудови од оваа проблематика и која содржи збир на селектирани фотографии и фотограми изработени од него и од неговите соработници, како и фотографии од областа на астрономијата, рендгенски фотографии, фотографии од птичја перспектива, и слично.

Ласло Мохоли – Наѓ, кој преку академските курсеви во школата Баухаус ѝ дава сосема нова форма и значење на фотографијата, го прифаќа нејзиниот бесконечен експресивен потенцијал, а фотограмот го усвојува како идеален начин за експериментирање во рамките на медиумот. Во овие, како што и самиот ги нарекува - „светлосни слики“, снимени во отсуство на фотоапарат, се занемарува примарната репродуктивна природа на медиумот и се истакнува неговата нова улога на „произведување“ или „создавање“ уметност, во кои светлоста има моќ да ја материјализира динамичката енергија во просторот.⁴⁰²

Постепено, без манифест или јасни насоки, фотографијата во рамките на оваа школа развива свои карактеристики и обележја, кои во најголем дел се однесуваат на апстрактниот дискурс, придружена со нагласени црно-бели контрасти и изразена симплифицирана геометриска композициска структура, предизвикани од промените во визуелното опкружување.⁴⁰³ Во тој контекст, брзите технолошки иновации создаваат нов практичен свет, во кој возовите, автомобилите, авионите, облакодерите, како и брзината и мобил-

⁴⁰⁰ Freund, G. (1981). *Fotografija i društvo* (189). Grafički zavod Hrvatske.

⁴⁰¹ MacCarthy, F. (2019). *Gropius – The man who built the Bauhaus* (384). Harvard University Press.

⁴⁰² Mendelsohn, H.L. (1986). *Bauhaus Photography* (136). MIT Press.

⁴⁰³ Ibid., (8).

носта, наметнуваат нов однос кон просторната и временската димензија,⁴⁰⁴ и стануваат доминантни во визуелните сфери на човекот. Во потрага по чиста форма, отфрлајќи ја човечката емоција како непотребна, фотографијата се здобива со студен израз и ригиден, бесчувствителен поглед кон новиот свет, познат како *Die Neue Sachlichkeit* или Нова објективност.⁴⁰⁵ Инспириран од технологијата и науката, овој сосема нов јазик ги отфрла поетичноста и идеалистичките тенденции и формира чист и егзактен визуелен вокабулар, кој, меѓу другото, подразбира и трансформирање на секојдневните предмети во апстрактни форми, што е и едно од обележјата на фотографијата во Баухаус школата, особено нагласено во доменот на фотограмите.

Овие апстрактни концепти, кои често се ослободени од предметноста, оставаат впечаток на „таинствени светлосни еманации“.⁴⁰⁶ Оттаму, како репрезенти на новиот начин на гледање или „Новата визија“ (*Neue Optik*), овие фотографски дела ја отстрануваат препознатливоста и не секогаш ја сугерираат нивната изворна форма.⁴⁰⁷ Тие ги истакнуваат аспектите кои се блокирани од светлината, како што се контурата, текстурата и структурата, наместо оние кои се осветлени, и со самото тоа, ги потенцираат не само своите физички особини, туку и својата „невидлива“ аура. Во тој контекст, за Ласло Мохоли-Наѓ светлоста претставува материјализација на динамичката енергија во просторот. Фотограмите, со својот бесконечен креативен капацитет, потсетуваат дека фотографијата е „агломерација на механички, материјални и мануелни искуства“.⁴⁰⁸ Во нив, светлосните ефекти, модулацијата на црно-белите контрасти, транспарентноста и асиметријата создаваат јасни и хармонични пластични односи, кои ги истакнуваат визуелната фрикција и динамиката во рамките на композицијата, како еден вид на визуелна игра.⁴⁰⁹ (слика 156)

⁴⁰⁴ Meštrić, V., Vinterhalter, J. (2015). *Bauhaus: Umrežavanje ideja i prakse* (105). Muzej suvremene umjetnosti Zagreb.

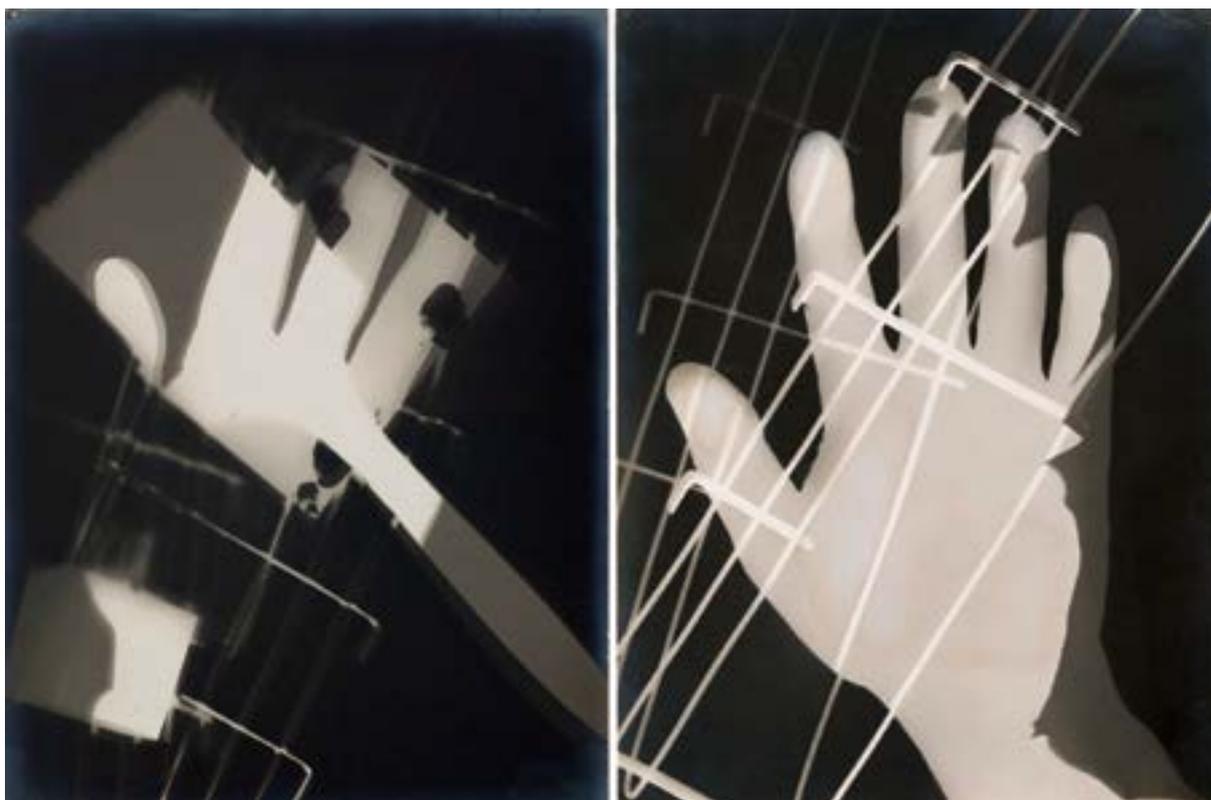
⁴⁰⁵ Warren, L. (Ed.). (2006). *Encyclopedia of twentieth century photography* (Vol.1, 103). Routledge.

⁴⁰⁶ Mendelsohn, H.L. (1986). *Bauhaus Photography* (132). MIT Press.

⁴⁰⁷ Toth, E. (2018). *Design and visual culture from the Bauhaus to contemporary art*. (142). Routledge.

⁴⁰⁸ Ibid., (18).

⁴⁰⁹ Ibid., (117).



Слика 156 - Ласло Мохоли-Наѓ, „Без наслов“, 1926, фотограм

Покрај фотограмите, во текот на својата академска кариера во Баухаус, Ласло Мохоли-Наѓ создава и бројни колажи и фотомонтажи, кои јасно ја отсликуваат чистата и егзактна естетика на оваа школа, симултано обединувајќи ги реалноста и илузијата во една слика, понекогаш и до степен на „фантазмагорична сатира“.⁴¹⁰ Од друга страна, неговите фотографии од овој период се карактеризираат со употреба на необичен ракурс, најчесто снимени од агли како птичја или жабја перспектива, како и со користење дефокус на елементите во преден план. Во нив предметот на фотографирање и неговата форма се поставени како секундарни елементи, додека основниот фокус е насочен кон истражувањето на комплексноста на односот простор-време,⁴¹¹ со што се нагласуваат апстрактноста и динамичноста на визуелната реалност. (слика 157 и 158)

⁴¹⁰ Newhall, B. (1994). *The History of Photography* (212). The Museum of Modern Art.

⁴¹¹ Elder, B. (2018). *Cubism and Futurism* (327) W.L. University Press.



Слика 157 - Ласло Мохоли-Наѓ, „Љубомора“, 1927, фото-монтажа

Слика 158 - Ласло Мохоли-Наѓ, „Едрење“, 1928, сребрен желатински отпечаток

Со своите експерименти, Мохоли-Наѓ ги проширува границите на традиционалната фотографија, особено во доменот на истражување на нејзините апстрактни концепти, во кои се обединуваат технолошката и научната мисла, чин кој остава траен белег во еволуцијата на уметничката фотографија во 20 век.

Во почетните фази на Баухаус школата, документирањето на нејзините дела е задача на Луција Мохоли⁴¹² (1894-1989) и Ерих Консемулер⁴¹³ (1902-1957) кои се сведоштво на целокупната креативна продукција на оваа школа. Едноставната, „неизманипулирана“ естетика на фотографиите на Луција Мохоли соодветствува со практичноста и едноставноста на фотографираниите предмети, како и ентериерите и екстериерите на архитектонските остварувања. Од друга страна, начинот на презентирање на дел од производите од

⁴¹² Луција Мохоли (*Lucia Moholy*) е уметник, фотограф и графички дизајнер, најпозната по нејзините активности во рамките на германската школа Баухаус. Таа активно го поддржува експерименталниот авангарден пристап во уметноста, особено во доменот на фотограмите, заедно со нејзиниот сопруг Ласло Мохоли – Наѓ. Нејзината естетика, како дел од Новата објективност, се карактеризира со едноставен, документарен и директен пристап кон фотографијата.

⁴¹³ Ерих Консемулер (*Erich Konsemüller*) е германски фотограф и архитект, кој на почетокот е студент, а подоцна станува и професор во германската Баухаус школа. Во периодот од 1922 до 1929 година, ги посетува курсевите на Василиј Кандински, Пол Кле и Валтер Гропиус. Како ученик и како дел од академската фела на оваа школа, тој е активен учесник во обликување на нејзината естетика, која значително влијае врз развојот на модерната фотографија.

страна на Ерих Консемулер, како и неговите фотографии кои не се од документарна природа, се граничи со загадноста карактеристична за надреалната естетика. (слика 159 и 160)



Слика 159 - Луција Мохоли, „Сервис за кафе и чај“, 1924, сребрен желатински отпечаток
Слика 160 - Ерих Консемулер, „Механичка фантазија 2“, 1926, сребрен желатински отпечаток

Волтер Петерханс, кој во 1929 година го презема отсекот за фотографија и го создава нејзиниот официјален курикулум, во неговиот практичен дел, воведува нов начин на гледање преку примена на крупниот кадар. Овие „мртви природи“, кои се богати комбинации на форми, тонови и текстури,⁴¹⁴ ги прикажуваат прецизните фрагментирани детали на неупадливи предмети како стакло, текстил, метал, пердуви, јажиња и други материјали, и ѝ даваат нови енигматски аспекти на апстрактната фотографија, а со тоа стануваат и јасни примери на новата објективност. (слика 173)



Слика 161 - Волтер Петерханс, „Мртва природа“, 1929, сребрен желатински отпечаток

⁴¹⁴ Dearstyne, H. (1986). *Inside the Bauhaus* (216). The Architectural Press London.

Во 1933 година, по затворањето на германскиот Баухаус од страна на нацистичкиот режим, како водечка институција за авангардна уметност, Мохоли-Наѓ ја обновува оваа школа, основајќи го Новиот Баухаус⁴¹⁵ во Чикаго, САД, во 1937 година. Со овој гест, тој успева во своите намери за првпат да ја воведо фотографијата како дел од академскиот курс за дипломски студии, што претставува значајно достигнување на оваа дисциплина.

Фотографијата создадена во рамките на Баухаус школата, но и во рамките на останатите стилски правци кои коегзистираат во слични временски интервали, остава длабок и траен белег врз дел од неговата академска заедница, вклучувајќи и истакнати уметници од областа на сликарството. Влијанијата од интеграцијата на визуелните и техничките експерименти во катедрата за фотографија, како и ефектите од уметноста на кубизмот и футуризмот, и останатите фотографски аберации и деформации, се препознаваат во творештвото на Пол Кле и Јозеф Алберс, кои создадоа нови парадигми во перцепцијата на визуелната уметност.

Овие специфики се посочуваат во уметноста на Пол Кле (1879-1940), кој е редовен професор на катедрата за уметност и дизајн во рамките на школата Баухаус, во период од 1920 до 1931 година, и чија настава се однесува на практичните и теоретските аспекти на формата, композицијата, перспективата, сликарската техника и дизајнот. Видливите промени во неговите дела изработени во третата и четвртата декада од 20 век, очигледно се под влијание на фотографијата, особено во аспектите на интервенирање и манипулирање со светлината.⁴¹⁶

Светлосните аберации на фотограмот, во кои доминира елементот на цртање со светлина, како и кинетичките светлосни експерименти што се составен дел од продукцијата на Вајмарската школа на Баухаус, се идентификуваат како непосредна инспирација за серијата дела „Фуги“⁴¹⁷ (1921), кои Пол Кле ги има конципирано како лебдечки црвени апстрактни форми кои вибрираат како звучни ноти во музичка симфонија. Откако се стекнува со формално музичко образование, често се преокупира со истражување на паралелите меѓу музиката и сликарството. Во овој контекст, тој успева да

⁴¹⁵ Новиот Баухаус или New Bauhaus, денеска се води под името *Institute of Design, Illinois Institute of Technology*.

⁴¹⁶ Scharf, A. (1974). *Art and Photography* (300-301). Penguin Books.

⁴¹⁷ Фугата е сложена полифонична музичка композиција, во која темите се повторуваат според определени правила.

ги визуелизира полифоничните композициски структури, интуитивно да го „материјализира“ ритамот и да ја „озвучи“ формата преку создавање на монохроматски сликарски преклопувања. Интуицијата, за Кле, претставува клучен дел во синергијата со егзактноста, како пат кон суштинско разбирање на формата, каде што уметноста која е инспирирана од научниот метод се стреми да ги открие принципите зад видливото.⁴¹⁸ (слика 162 и 163)

Во едно од предавањата, Пол Кле им посочува на своите студенти дека сликата „Мала птица во транс“ (1929) „може да се сфати како пример на преклопени визури во движење“, во која симултано се прикажани траекторијата и секвенционираниите форми во движење, кои иако целосно трансформирани, алудираат на хронофотографските експерименти на Мареј.⁴¹⁹ (слика 164)

Во композицијата „Село во разигран релјеф“ (1925) се забележува уште една фотографска паралела, која се однесува на нестварната и загадочна контура присутна во соларизациските експерименти на Ман Реј, со кои Пол Кле ја истражува нејзината тродимензионалност и сугерира просторна длабочина. (слика 165)



Слика 162 - Пол Кле, „Фуги во црвено“, 1921, акварел на хартија
Слика 163 - Пол Кле, „Кинетички експерименти“, 1921, стоп кадар од видео

⁴¹⁸ Bayer, H., Gropius, W. & Gropius, I. (1938). *Bauhaus 1919-1928* (172). Museum of Modern Art.

⁴¹⁹ Scharf, A. (1974). *Art and Photography* (302-303). Penguin Books.



Слика 164 - Пол Кле, „Мала птица во транс“, 1929, масло и акварел на платно

Слика 165 - Пол Кле, „Село во разигран релјеф“, 1925, акварел на картон

Јозеф Алберс (1888-1976), кој се придружува на академскиот тим на Баухаус школата во 1920 година, ги истакнува своите креативни потенцијали во фотографијата во доменот на фотоколажот. Најголем дел од неговите колажи, создадени помеѓу 1928 и 1932 година, се откриени од неговата сопруга Ани, во мал заклучен магацински простор, дури по неговата смрт.⁴²⁰ Тематски, колажите опфаќаат четири главни категории: портрети, урбани пејзажи, фотографии од модели на кукли и визури од природата. Овие дела се одликуваат со силен кинематографски сензибилитет, наликувајќи на сториборд од современо филмско остварување, во кои Алберс истражува и експериментира со прашањата поврзани со дуализмот на фотографската слика и просторно-временските аспекти. Токму експериментот, за него има поголема тежина отколку непосредното создавање, бидејќи „слободната игра овозможува развој на креативна храброст“.⁴²¹ Овие фрагментирани композиции ги нарушуваат и пренасочуваат континуитетот и конзистентноста на времето и просторот, слоевито ги дуплираат составните елементи и ја дисторзираат перспективата, создавајќи нови концептуални димензии. (слика 166 и 167)

⁴²⁰ Meister, S.H. (2016). *One and one is four: The photocollages of Josef Albers* (7). The Museum of Modern Art. New York.

⁴²¹ Bayer, H., Gropius, W. & Gropius, I. (1938). *Bauhaus 1919-1928* (116). Museum of Modern Art.



Слика 166 – Јозеф Алберс, „Василиј Кандински“, 1929, фотоколаж



Слика 167 - Јозеф Алберс, „Без наслов“, 1930/32, фотоколаж

Уметничките достигнувања на Баухаус, особено во доменот на фотографијата, овозможува премостување на јазот помеѓу замислениот и реалниот

простор, односно меѓу уметноста и живеењето.⁴²² Во рецентните културолошки расправи за конципирањето на човековата иднина, оваа школа се спомнува како централна историска референца која ги поврзува материјалната култура и опкружувањето,⁴²³ што како идеја е инспирација за создавање на други стилски правци во уметноста на модерната, чија филозофија се базира токму на оваа кохезија. Софистицираната манифестација на идејата за обединување на сите видови уметност со модерниот технолошки дизајн, создаде нова визуелна и материјална култура, која ги интегрира функционалноста и естетиката.⁴²⁴ Од таа позиција, оваа прогресивна школа отвора сосема нов начин на перципирање на улогата на уметноста во пошироките општествени модалитети, што значително влијае врз визуелната реторика на понатамошните стилски правци во уметноста на модерната. Како рефлексивна на промените во општествените, социјалните и визуелните парадигми, во нив се интегрираат новите креативни системи на фотографијата, што придонесе за поширока модификација и трансформација на уметничките практики и нивното усогласување со модерните текови во културата.

1.8. Поп-арт

Во педесеттите години на 20 век, во поствоената клима на Велика Британија, се раѓа нов стилски правец како реакција на презаситеноста од апстракцијата и беспредметноста. Поп-артот претставува уметничко движење кое ја обновува препознатливоста, и повторно ја враќа „заинтересираноста за предметот и фигурата“,⁴²⁵ особено насочено кон дадаистичките и неоодаистичките објекти од секојдневието, и нивното издигнување на ниво на уметнички израз. Базиран на естетиката на медиумите за масовна комуникација, на рекламните, билбордите, постерите, стрипот, амбалажите, популарните филмски и музички остварувања и нивните вештачки создадени идоли и икони, овој стилски правец природно го прифати фотографскиот медиум како инспирација, алатка и неминовен дел од својата креативна палета. Поп-артот ја достигна својата кулминација на тлото на Соединетите Американски Држави во шеесеттите години од 20 век, кои во тоа време го доживеа пикот на финансискиот и комерцијалниот успех.

⁴²² Warren, L. (Ed.). (2006). *Encyclopedia of twentieth century photography* (Vol.1, 1215). Routledge.

⁴²³ Meštrić, V., Vinterhalter, J. (2015). *Bauhaus: Umrežavanje ideja i prakse* (51). Muzej suvremene umjetnosti Zagreb.

⁴²⁴ Toth, E. (2018). *Design and visual culture from the Bauhaus to contemporary art*. (44). Routledge.

⁴²⁵ Трифунувиќ, Л. (1982). *Сликарски правци XX века* (123). Јединство.

Во рамките на овој хибриден стилски правец, кој е фузија на авангардните сликарски практики и визуелниот израз на медиумите за масовна комуникација, фотографијата се појавува во сите свои форми и „девијации“, придонесувајќи за создавање дела кои ги профилираа еволутивните процеси во ткивото на модерната. Ова е особено видливо во стремежот кон поистоветување на визуелната култура од секојдневието (*Lebenswelt*) со „високата култура“⁴²⁶ која не е само естетски феномен, туку носи и една невидлива димензија, исполнета со поинаква содржина, која суштински ја дефинира и определува уметноста. Целосното прифаќање на животот и секојдневието, како и глорификацијата на масовната култура, се елементи кои ги нагласуваат соединувањето и кохезијата на реалноста и уметноста во поп-артот, како клучен дел од неговата филозофија. Со самото тоа, тој со идеализирање и пиетет ја прифати новата поп-култура, која е опседната со средствата и производите на масовната потрошувачка: реклама, филм, стрип, забава и суперхерои, кои се и главните протагонисти во некои од делата на поп-артот.

Претставниците на поп-артот го усвоија фотографскиот медиум како составен дел од својот вокабулар, не само поради неговото сеприсусство во современото битисување, кое го прави интегрален дел од поп-културата, туку и заради неговите неограничени креативни можности. Тоа најизразено се манифестира преку утилизација на фотографскиот отпечаток како еден од основните медиуми и материјали во изработката на колажни дела, потоа преку фрагментација, репетиција и мултипликација на фотографскиот материјал, како и со користење на фотографијата како инспирација при создавање дела со различни печатарски техники. Овие принципи особено доаѓаат до израз во творештвото на Ричард Хамилтон и Едуардо Паолоци во Европа, како и Џејмс Розенквист, Роберт Раушенберг и Енди Ворхол во САД.

Користењето на фотографскиот отпечаток како еден од примарните составни материјали за создавање на колажни композиции претставува специфична употреба на медиумот во оваа стилска определба. Таа е најистакната во делата на Ричард Хамилтон и Едуардо Паолоци. На нив се надоврзуваат делата со комбинирана техника и асамблажи, како и експериментите со современите печатарски техники, карактеристични за творештвото на Роберт Раушенберг и Џејмс Розенквист.

⁴²⁶ Danto, A.C. (2013). *What art is*. Yale University Press.

Британецот Ричард Хамилтон (1922-2011) го пренесува своето искуство од рекламната индустрија во уметноста, создавајќи дела во кои комбинира елементи од уметничката, поп и комерцијалната култура, често во форма на фотоколаж или фотомонтажа. Под влијание на „антиуметноста“ на Марсел Дишан, во 1956 година го создава малиот фотоколаж „Што е тоа што ги прави денешните домови толку различни, толку привлечни?“ составен од весници и фотографски фрагменти со шифрирани пораки (слика 168). Ова дело ја тематизира потрошувачката култура и прикажува ентериер исполнет со симболи на американската средна класа, со сексуализираното совршено бодибилдерско машко тело кое доминира во центарот на композицијата. На одреден начин, ова дело претставува дискретен ироничен приказ на прекумерната потрошувачка на американското општество и е одраз на емоционалните бранувања кои ги предизвикуваат кај авторот.

Како едно од ретките дела на поп-артот во кои се насетува оспорување на модерната поп-култура, овој колаж станува икона на ова идејно движење, со што Хамилтон ја потврдува „ефикасноста на баналната слика“.⁴²⁷ Во 1992 година, тој го преработува овој колаж, со истиот наслов и композициска поставеност, но овојпат со доминантна женска фигура, што алудира на општествениот пресврт во родовите улоги.

Во шеесеттите и седумдесеттите години, Хамилтон користи стоп-кадри од филм и ги обработува со инверзија на боите и нагласен контраст, доближувајќи се до ефектот на фотограмот, налик на оние на Ман Реј. (слика 169) Преку комбинирани техники – офсет литографија⁴²⁸, колаж и сликарство - создава дела во кои влијанието на фотографијата е јасно изразено, не само во техничките, туку и во концептуалните аспекти. Во нив се рефлектира светската современа политичка сцена, но и значајни личности од музичката и филмската индустрија, во кои ги истражува импликациите на рекламната и популарната култура врз конструирањето и концептуализирањето на уметничкото дело. (слика 170 и 171)

⁴²⁷ Scharf, A. (1974). *Art and Photography* (318). Penguin Books.

⁴²⁸ Офсет литографија е печатарска техника при која сликата се пренесува од плоча на гумена подлога, а потоа на хартија, со што се овозможуваат висококвалитетни и големи отпечатоци.



Слика 168 – Ричард Хамилтон, „Што е тоа што ги прави денешните домови толку различни, толку привлечни?“, 1956, колаж



Слика 169 - Ричард Хамилтон, „Сонувам за бел Божиќ“, 1967, сублимациски трансфер принт



Слика 170 – Ричард Хамилтон, „Модна слика“, 1969, комбинирана техника

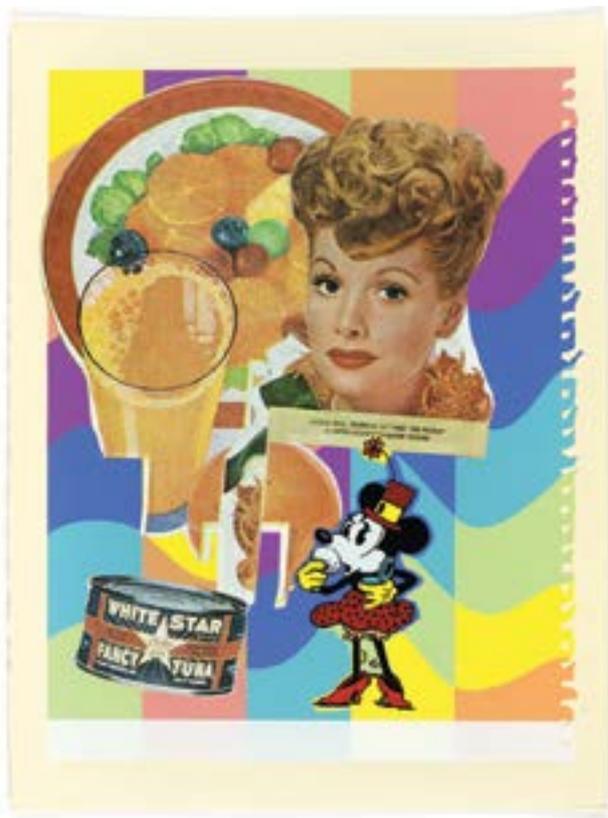


Слика 171 – Ричард Хамилтон, „Трендови во машка облека и модни додатоци“, 1962, комбинирана техника

Едуардо Паолоци (1924-2005) ја користи фотографијата во моделирање на своите динамични колажни композиции со типографски елементи, кои ги нагласуваат конзumerизмот и објективизацијата на жената во модерната култура. Во делата „Јас сум играчка на богатиот маж“ (1947), „Запознајте ги луѓето“ (1948) и „Д-р Пепер“ (1947), Паолоци користи исечоци од американски списанија и рекламни материјали, пренаменувајќи ги ликовите во сосема нов уметнички контекст, при што им дава нов живот и ново значење во бескрајниот уметнички наратив.⁴²⁹ (слика 172 и 173)

⁴²⁹ Thomas, E. (2019). *Play and the Artist's Creative Process* (120). Routledge.

Во својата позрела фаза, Едуардо Паолоци ги интегрира фотографиите како основни елементи во своите дела, кои се или стриповски или сериски распоредени во рамките на композициската структура. (слика 174 и 175)



Слика 172 – Едуардо Паолоци, „Запознај ги луѓето“, 1972, колаж

Слика 173 - Едуардо Паолоци, „Д-р Пепер“, 1948, колаж



Слика 174 – Едуардо Паолоци, „Твоја додека не се вратат момците“, 1951, колаж

Слика 175 - Едуардо Паолоци, „Тест во аеротунел“, 1950, колаж

Роберт Раушенберг (1925-2008), претставник на американскиот поп-арт, ја користи фотографијата како дополнителен начин на изразување во својот ликовен вокабулар, уште од првите фази на своето творештво. Овие рани фотографски остварувања се никулците на неговата зрела фаза, кои ја потенцираат важноста на фотографскиот апарат во процесот на обликување на неговата уметност.⁴³⁰ Тоа особено се истакнува во комбинираните колажи и концептуалните асамблажи, во кои се насетува одекот на дадаизмот. Во нив, на стандардна сликарска подлога аплицира фотографии, како фрагменти или во целост, често проткаени со парчиња од урбан отпад и предмети од секојдневието, што овозможува еден поинаков пристап кон уметноста. Заедно, комбинираните слики, овие колажи и асамблажи, се радикален чекор во еволуцијата на современата уметност, преку кои се продолжуваат апсурдноста и духот на дадаизмот, воведувајќи нова хибридна визуелна форма.⁴³¹

Меѓу овие дела се истакнува серијата од триесет и четири цртежи кои го претставуваат „Пеколот“ (1958-1960) на Данте Алигиери, и се изработени во комбинирана техника со цртеж, акварел, со аплицирани фрагменти од фотографии или исечоци од списанија, чии отпечатоци внимателно се трансферираат на сликарското платно со помош на хемиски солвент, суптилно давајќи ѝ современ контекст на оваа поема од раниот 14 век. (слика 176)

Во рамките на асамблажот, Раушенберг ја користи фотографијата како еден од бројните материјали со кои го пополнува просторот во сликата и околу неа. Во овие повеќеслојни еклектични композиции, во кои се насетува наклонетоста кон дадаизмот и надреализмот,⁴³² тој создава свој микрокосмос, чија тематска дисонанца дозволува повеќе можности за интерпретација. (слика 177)

⁴³⁰ Pelizzari, M.A. (2024). *An Archaeology in Time: Robert Rauschenberg Early Photography* (5). Robert Rauschenberg Foundation.

⁴³¹ James, J. (1996). *Pop Art* (9-10). Phaidon.

⁴³² Perl, J. (2014). *Art in America 1945-1970* (535). The Library of America.



Слика 176 – Роберт Раушенберг, „Пеколот“, 1959-1960, комбинирана техника
Слика 177 - Роберт Раушенберг, „Кањон“, 1959, асамблаж

Откако Енди Ворхол го запознава со можностите и потенцијалите на ситопечатот, со кои фотографијата стана основниот извор на сликата⁴³³, Раушенберг, како и останатите претставници на поп-артот, во шеесеттите години ја прифаќа оваа техника како еден од основните модуси на изразување, во доменот на фотоколажот. Со овие дела, тој ја заменува техниката на продукција (асамблаж, комбинирана техника) со техника на репродукција (ситопечат).⁴³⁴ Во овие колажи со политички и социјални конотации, кои се мешавина на фрагменти од визуелната реторика на медиумите за масовна продукција и неговиот личен сликарски печат изразен со маслена техника, Раушенберг опфаќа теми кои го засегаат американскиот граѓанин и од кои зависи иднината на американското општество. (слика 178)

Веројатно, најпознатото дело, кое е дел од големата серија литографии и отпечатоци во ситотехника, е „Небесна градина“ (1969), кој го разработува феноменот на испраќање на човекот на месечината. (слика 179)

Покрај тоа што фотографијата е една од главните иконографски елементи за изразување во творештвото на Роберт Раушенберг, тој исто така из-

⁴³³ Harrison, S. (2001). *Pop Art and the Origins of Post-Modernism* (219). Cambridge University Press.

⁴³⁴ Hirsch, R. (2017) *Seizing the light – A social & aesthetic history of photography* (404). Routledge.

работува фотограми и цијанотипии, во почетната и зрелата фаза од неговиот опус, кои се доволни сами за себе и носат своја уметничка вредност и тежина. (слика 180 и 181)



Слика 178 – Роберт Раушенберг, „Скајвеј“, 1964, колаж

Слика 179 – Роберт Раушенберг, „Небесна градина“, 1969, комбинирана техника



Слика 180 – Роберт Раушенберг, „Цијанотипија“, 1951, цијанотипија

Слика 181 – Роберт Раушенберг, „Таван и сијалица“, 1950, сребрен желатински отпечаток

Џејмс Розенквист (1933-2017) првенствено работи како сликар на рекламни паноа и табли, поставени на екстремно високи локации во Њујоршкиот урбан пејзаж, што му овозможува одблизу да ги набљудува и анализира составните делови на овие огромни билбордски панели.⁴³⁵ Долгогодишното искуство во овие комерцијални ангажмани, во кои постигнува значителен успех, му даваа храброст да ги надмине ограничувањата на димензиите на штафелајната слика и да создава дела со колосални размери.⁴³⁶

Овие предимензионирани колажни слики, или како што самиот ги нарекува „квазимеханички дела“,⁴³⁷ кои се претставник на американската вернакуларна култура, се изработени со комбинирање на индустриски бои, што Розенквист ги аплицира и на рекламните паноа, заедно со фотографски фрагменти од рекламни материјали и популарни списанија кои служат како предлошки за нивно зголемување. (слика 182)

Инкорпорирањето на фотографски елементи кои ја следат рекламната визуелна реторика се забележува и во друга група на дела, во кои Розенквист директно користи фотографски фрагменти од медиумските кампањи на популарните личности од американската политичка и културна сцена. Распространети во јавноста, овие фотографии се зголемуваат и предимензионираат, со што тие стануваат главни протагонисти во наративот на делото. Композициите, чии единствени составни елементи се други фотографски слики, се поставени во темпо и ритам кои се поразлични од нивната изворна припадност.⁴³⁸ Со комбинирање на други елементи кои се составни делови од илустрациите на рекламните кампањи за храна, пијалаци и автомобили и целосно извадени од првобитниот контекст, Розенквист создава автентична „медиумска кампања“ за суперхероите на современието. Со тој чин, ја преиспитува нивната наметната улога во општеството и начинот на кој се употребени и претставени во медиумите за масовна продукција, што го наведува да постави бројни прашања за природата на конзумеризмот кој се инфилтрира во сите сфери на американскиот социјален систем. (слика 183)

⁴³⁵ Arnason, H.H. (1975). *Istorija moderne umetnosti* (584). IZ Jugostavija.

⁴³⁶ Lobel, M. (2009) *James Rosenquist: Pop Art, Politics and History in the 1960's* (105). University of California Press.

⁴³⁷ Ibid., (108).

⁴³⁸ Harrison, S. (2001). *Pop Art and the Origins of Post-Modernism* (161). Cambridge University Press.



Слика 182 - Џејмс Розенквист, „Ф-111“, 1964-65, масло на платно



Слика 183 - Џејмс Розенквист, „Кенеди - избор за претседател“, 1960, офсет литографија на хартија

Енди Ворхол (1928-1987) е еден од најзначајните претставници на поп-артот во САД, чии дела остануваат како негово главно обележје, и се трајно забележани во колективната меморија на овој стилски правец. Во тој кон-

текст, фотографскиот медиум игра главна улога во конципирање на неговите репетиции, мултипликации и сериграфски процеси. За него, американската реалност и секојдневие се дел од еден разубавен и безбеден свет, спакуван во дизајнирани амбалажи и исполнет со совршени физиономии и насмеани лица, како симбол за „американскиот сон“.

За разлика од британскиот поп-арт, во кој фотографијата најчесто се користи во фрагменти и сугерира критички пристап кон конзумеризмот, фотографијата во делата на американските претставници на овој стилски правец, во најголем дел, се манифестира во форма на сериска репетитивност и мултипликација, преку сликање на животот и симболите на современието, без нагласен коментар и критика.⁴³⁹ Оваа карактеристика за првпат се јавува во креативниот процес на Енди Ворхол, кој со своето творештво успева да ги рedefинира веќе утврдените уметнички и сликарски методи на изразување, а со самото тоа и да ја промени дефиницијата за тоа што претставува уметноста, како таа се конципира и како се вреднува едно уметничко дело. Во тој контекст, Ворхол ги заменува четката и бојата, како основен дел од сликарската палета, со предностите на ситопечатењето, го заменува единственото уметничко дело со неговите мултипликации, и здушно ја прифаќа и гордо ја нагласува комерцијалната и утилитарната страна на уметноста, наспроти нејзиното отфрлање во минатото.⁴⁴⁰

Во творештвото на Ворхол, како и кај останатите уметници наклонети кон идеологијата на поп-артот, се чувствува ехото на дадаизмот⁴⁴¹, особено во наклонетоста кон „редимејд“ како дел од содржините кои ги нудат полиците на супермаркетите и магацините. Мултиплицираните реплики на амбалажите на „Кока-Кола“, супата „Кембел“ и кутиите „Брило“, се верно прикажани налик на рекламни материјали со директни фотографски импликации. Тие станаа симбол на американскиот конзумеризам и на американската средна класа, која набрзо се наклони кон овој вид уметност, токму поради признањето и чувството на припадност кое таа му го понуди на просечниот Американец. (слика 184)

Кутиите „Брило“, кои се сметаат за симбол на американската култура во шеесеттите години, заедно со останатите нејзини репрезенти, се скоро верна

⁴³⁹ Arnason, H.H. (1975). *Istorija moderne umetnosti* (584). IZ Jugostavija.

⁴⁴⁰ McShine, K., Rosenblum, R., Buchloch, B. (1999) *Andy Warhol: A retrospective*. (441). Museum of Modern Art New York.

⁴⁴¹ James, J. (1996). *Pop Art* (5). Phaidon.

копија на нивните оригинални верзии, благодарение на шаблоните изведени од фотографии, кои Ворхол ги аплицира директно на кутиите, за потоа да интервенира врз нив. Разликите меѓу двете верзии се незабележливи, и во нив, според критичарот и филозофот Артур Данто, лежи дефиницијата и определбата за тоа што претставува уметноста.⁴⁴² Ворхоловите „Брило“ кутии во себе го носат потенцијалот за поинакво толкување од оригиналот, а изразуваат и посебен однос кон светот кој секако не може да се забележи на оригиналните дизајнирани кутии поставени во магацините. Ворхол, ним им дава значење кое е поврзано со американската култура, традиција и историја, особено преку боите кои го симболизираат американското знаме, и слободата која ја застапува.⁴⁴³

За разлика од оригиналните кутии „Брило“, кои се произведени во илјадници примероци, Ворхоловите кутии се изработени во значително помал број, при што нивната главна цел е да бидат перципирани и интерпретирани како уметнички дела. Со тоа, овие репетиции и мултипликации се трансформираат во икони на американската култура и секојдневие, на кои им е дозволен влезот во светот на уметноста токму затоа што, покрај видливите аспекти, имаат и една невидлива аура, која ја открива нивната вистинска суштина, содржина и значење. Според Данто, тие се „ремек-дела на визуелната реторика“⁴⁴⁴ и, за него, уметноста како отворен концепт лежи во нивното толкување и интерпретирање, која не е секогаш визуелно препознатлива.⁴⁴⁵



Слика 184 - Енди Ворхол, „Кутија Брило“, 1964, ситопечат и емајл на дрво

⁴⁴² Danto, A.C. (2013). *What art is* (40). Yale University Press.

⁴⁴³ Ibid.,(41).

⁴⁴⁴ Ibid., (42).

⁴⁴⁵ Ibid., (49).

Мултипликацијата на сликата, која се јавува како директно фотографско влијание во творештвото на Енди Ворхол, се истакнува преку две различни манифестации: преку репетитивноста на портретите, и преку мултиплицирање на фотографии од трагични настани.

Во првиот случај, Ворхол како главен мотив ги одбира „хероите“ кои се дел од популаризирање на американскиот сон и холивудската „патека на славните“. Фотографиите на познатите личности како што се Мерлин Монро, Џеки Кенеди, Елвис Присли, Елизабет Тејлор, и други, кои го обиколија светот, десетици пати ги реплицира во една иста композициска структура, сериски ги распоредува едни до други како „варијации на тема“, со ситни визуелни модификации кои хипнотизирачки ја нагласуваат идејата за совршената жена или идеалниот маж преку пренагласување на нивните женски или машки атрибути, како една од компонентите на комерцијалната тактика на американското потрошувачко општество. (слика 185 и 186)



Слика 185 – Енди Ворхол, „Мерилин Монро“, 1962, ситопечат и акрил на платно
Слика 186 – Џин Корнман, „Мерилин Монро“, 1953, сребрен желатински отпечаток

Диптихот на Мерилин Монро од 1962 година е веројатно најпознатото остварување од оваа серија мултипликации, во кој непостојаноста на бојата во левиот колоритен дел, како и сведувањето на црно-бела техника со ефект на фотокопир и нејзиното постепено избледување кон краевите на неговата десна страна, алегорично асоцираат на животот и смртта на познатата актерка.⁴⁴⁶ Оригиналниот извор т.е. фотографијата од која се создадени овие разнолики дупликации, е умножена и, со помош на ситотехника, директно отпечатена на сликарското платно, на кое потоа Ворхол интервенира со акрил-

⁴⁴⁶ Danto, A.C. (2009). *Andy Warhol* (36). Yale University Press.

на или маслена боја. На тој начин, овие мали „копии“ стануваат автентични сегменти од целовитото уметничко дело, чија репетитивност, како визуелно ехо, ја населуваат колективната меморија и неуморно нè потсетуваат на големината и значењето на американските суперхерои, како и на нивната улога во културната индустрија на американското општество. Со самото тоа, фотографот го премостува јазот кој постои меѓу популарните личности кои се гладни за медиумско внимание и јавноста која е гладна за сонување,⁴⁴⁷ што пак доведува до „демократизација на популарноста“⁴⁴⁸.

Уште еден специфичен пример за оваа репетитивна техника е серијата портрети на Елвис Присли, чии повторувања сугерираат впечаток на движење и динамика, што потсетува на секвенците на движење карактеристични за футуризмот. За разлика од нив, кои претставуваа низа на различни фази од процесот на движење, овие репетитивни дела во поп-артот се сведуваат на репродуцирање на еден ист кадар. Со тоа се нагласуваат пулсот и ритамот на композицијата, нејзината непрекината „игра“ и флуидност, а истовремено се потенцира и идејата за масовната репродукција на поп-иконите на американската култура. (слика 187)

Вториот пример за импликацијата на фотографскиот медиум во делата на Енди Ворхол е сериграфскиот процес, или директното мултиплицирање на фотографската слика, на која е прикажан рецентен драматичен настан, кој може да биде лесно препознатлив или идентификуван од страна на пошироката американска публика. Репетитивниот елемент на шок предизвикан од катаклизмичната серија со наслов „Смрт и катастрофи“ која се состои од околу седумдесетина дела, изработени во периодот помеѓу 1962 и 1967 година, ја потенцира Ворхоловата опсесија со трагичните настани и насилството, која доаѓа од свесноста за нејзиното секојдневно присуство.⁴⁴⁹ Преку повторувањето, силните црно-бели контрасти и неочекуваната колористичка игра, овие сериграфски дела ја нагласуваат улогата која медиумите ја играат во популаризацијата и глорификацијата на трагичните настани, меѓу кои е и делото „Сообраќајната незгода со сребрен автомобил“ (1963), која е шокантен репетитивен приказ на црно-бела фотографија од сообраќајна несреќа во која се гледа човечко тело под превртениот автомобил. (слика 188)

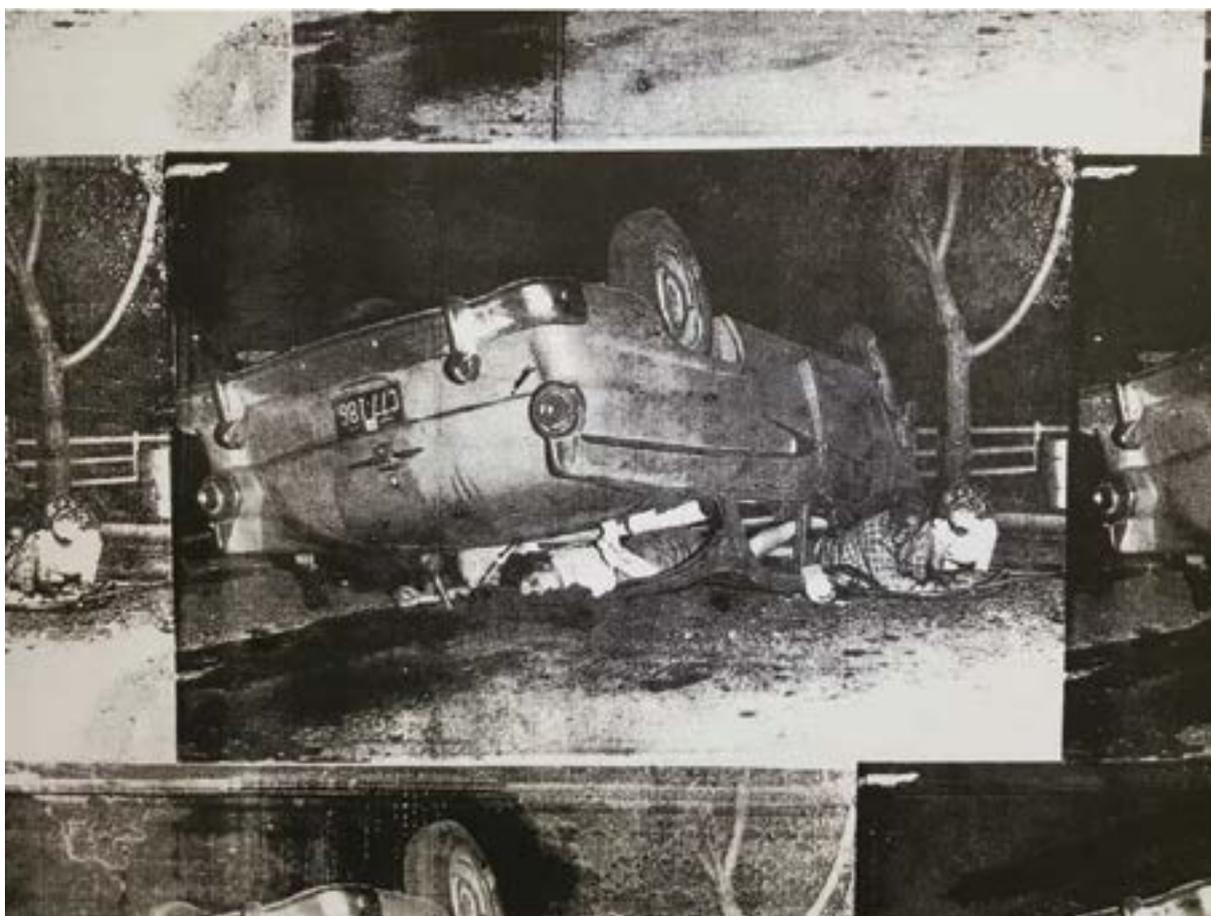
⁴⁴⁷ Ang, T. (2014). *Photography – The definitive visual history* (254). DK Penguin Random House.

⁴⁴⁸ Harrison, S. (2001). *Pop Art and the Origins of Post-Modernism* (213). Cambridge University Press.

⁴⁴⁹ Perl, J. (2014). *Art in America 1945-1970* (550). The Library of America.



Слика 187 - Енди Ворхол, „Осум Елвиса“, 1963, ситопечат на платно



Слика 188 - Енди Ворхол, „Сообраќајна незгода со сребрен автомобил“, 1963, ситопечат и акрил на платно

Во овој контекст, дваесеттина години подоцна, есеистката Сузан Сонтаг ги истражува призорите на ужасот во фотографскиот медиум и укажува на опасноста од прекумерната нагласеност на суровата реалност, и изложеноста на трагичните содржини, како и нивното шематизирано прикажување во јавноста, што наместо да развие емпатија и сочувство, води кон нивното анестезирање и десензитивизација,⁴⁵⁰ што веројатно е и потконтекстот во делата на Енди Ворхол.

Присуството на фотографијата како интегрален сегмент во секојдневието, кое е главна тематска преокупација во поп-артот, ја обзема оваа стилска определеност, и претставува отскочна даска во нејзиното целосно прифаќање како еден од основните ликовни изрази во последните години од периодот на модерната. Фотореализмот и хиперреализмот, кои се јавуваат во шеесеттите и седумдесеттите години од 20 век, како реакција на апстракцијата и амбивалентното материјализирање на формата, претставуваат кулминација на утилитарната улога на фотографската слика, од која зависи севкупниот процес на создавање на уметнички дела.

1.9. Фотореализам

Фотореализмот, како една од последните стилски определби на модерната, директно ја користи фотографијата како предлошка и референца, но не само во контекст на реплицирање на предметот, туку често ја презема и нејзината севкупна оптичка визуализација. Ефектите на фотоапаратот, од аспект на длабинска острина или замаглување на деловите на сликата кои се второстепени, и кои треба да го истакнат она што е значајно во визуелниот императив, како и мултиплицираните визури од еден ист предмет, линеарната перспектива и интензивните бои, се начин на гледање кој е делумно поразличен од оној што го овозможува човечкото око. Во таа смисла, сликарските остварувања во фотореализмот ја „пренагласуваат“ реалноста, со што делумно се дистанцираат од неа и ја прифаќаат перцептивната стварност на фотографскиот механизам. Оттука, гледајќи едно вакво сликарско остварување, имаме чувство како да гледаме во фотографија, што е и намера на претставниците на оваа уметничка парадигма. Критериумите кои го дефинираат фотореализмот се востановени во 1969 година, и еден од овие принципи е токму таа интенционалност во постигнување на фотографски впечаток во уметничката слика.⁴⁵¹

⁴⁵⁰ Sontag, S (1982) *Eseji o fotografiji* (28-29). SIC.

⁴⁵¹ Meisel, L.K. (1989). *Photorealism*. Abradale/Abrams.

Јавувајќи се паралелно со американскиот поп-арт, и оваа стилска определба ги нагласува „занаетчиството“ и умешноста во техничката изведба на сликарскиот процес како императиви во создавањето на уметничкото дело,⁴⁵² наспроти слободната интерпретација и спонтаноста кои беа начин на изразување во некои од претходните авангардни правци во рамките на модерната. Прецизниот цртеж и неговата пренагласена острина, за чие постигнување понекогаш се користат и апарати кои директно ја проектираат самата фотографија на сликарското платно, стануваат основни одлики на фотореализмот. За разлика од реализмот, чиј концепт е реплицирање на стварноста на начин на кој ја гледаме и доживуваме, фотореализмот и хиперреализмот го прават тоа со многу повеќе детали и прецизност, давајќи ѝ на сликата опипливо просторно обликување и тродимензионалност, како типични одлики на фотографскиот отпечаток.

Елементите кои фотореалистичната слика непосредно ја доближуваат до реалноста се однесуваат на препознатливоста и тематската дефинираност,⁴⁵³ додека минуциозно насликаните детали и цртежот, ја доближуваат до спецификите на фотографската слика. Сепак, таа хиперреалистичка сликовна реалност според процесот на нејзиното настанување реалност-фотографија-слика, во завршницата се оддалечува од вистинското реално, кое е филтрирано преку реалноста што ја создава и креира самата фотографија. Во таа смисла, за хиперреалистичкиот сликар, фотографијата е „прототип“ на реалното, што ѝ дава приоритетно место во корпусот на ликовната уметност.

Фотореализмот, кој е временски и просторно близок со американскиот поп-арт, го усвои неговиот тематски репертоар. Овој правец се фокусира на баналноста на животот и неговите секојдневни визури,⁴⁵⁴ но за разлика од дискретното посочување на недостатоците на општеството во поп-артот, пасивно и механички ги пренесува неговите тематски содржини. Тие се однесуваат на коли, мотоцикли, и други индустриски предмети, но и обележја и симболи на американскиот конзумеризам како што се екстериерите и ентериерите на рестораните за брза храна и други мотиви од урбаниот пејзаж, кои се составни делови од потрошувачкото општество и неговите медиуми за масовна комуникација, и ги истакнуваат естетските убавини и позитивните страни на модерниот живот, преку тврдата и ригидна техничка перфекција на делата. Оваа иконографија доминира во сликарските остварувања на Ричард Естез

⁴⁵² Трифуновиќ, Л. (1982). Сликарски правци XX века (132). Јединство.

⁴⁵³ Ihringová, K. (2022). *The Principles of American Photorealism: From Photographs to Paintings* (69). European Journal of Media, Art and Photography.

⁴⁵⁴ Трифуновиќ, Л. (1982). Сликарски правци XX века (132). Јединство.

(1932) и Ралф Гоингс (1928-2016) кои ја нагласуваат физичката убавина на баналноста на живеењето, со неверојатна точност и прецизност во деталите на урбаните пејзажи и неговите сегменти. (слика 189 и 190)



Слика 189 – Ричард Естес, „Телефонска говорница“, 1968, акрил на мазонит
Слика 190 - Ралф Гоингс, „Мртва природа со сламки“, 1978, офсет литографија

Во рамките на фотореализмот Чак Клоуз (1940-2021) ги истражува начинот и можностите на преставување на портретот и автопортретот, со невообичаено големи димензии во кои егзистира и се шири надреална атмосфера, со што го оттргнува вниманието од социолошката проблематика на американското општество и го насочува кон субјективните ставови и дилеми за енигмата на постоењето.⁴⁵⁵ Спонтаноста на фотографскиот кадар, хиперреалистичното пресликување на фотографската светлина, „фалсификувањето“ на фотографското зрно, ефектот на сјајната фотографска хартија и пренагласената изостреност на деталите на ликот на портретируваниот, се дел од спецификите кои го обележуваат неговото творештво, оставајќи впечаток на фотографска илузија. (слика 191)

⁴⁵⁵ Ihringová, K. (2022). *The Principles of American Photorealism: From Photographs to Paintings* (71). *European Journal of Media, Art and Photography*.



Слика 191 – Чак Клоуз, „Голем автопортрет“, 1967-68, акрил на платно

Слика 192 – Жан Оливие Икле, „Пабло Пикасо“, 1987, графит на хартија

Фотореализмот на територијата на Европа го добива името хиперреализам, кој најеклатантно се одразува во творештвото на Жан Оливие Икле (1923-2012). Неговата сликарска виртуозност му овозможува да ја унапреди техничката страна на фотореалистичната слика и да го усоврши нејзиниот изглед, до степен на фотографија со висока резолуција. (слика 192)

Фотореализмот „ја асимилираше фотографијата и целосно ја вовлече во нејзината сликарската структура“,⁴⁵⁶ со што ја подигна на завидно ниво, како ниту еден друг правец во идеолошките определби на модерната. Фотографијата како примарен импулс во овие сликарски остварувања интенционално ја модифицира визуелната вистина, проблематизирајќи ги факторите што ја определуваат. Во тој контекст, фотореализмот го демистифицира митот за реалноста преку преиспитување на „вистинитоста“ на фотографската слика, при што создаде сопствена „синтетичка“ реалност како нуспроизвод на механичкото око на фотоапаратот. Со самото тоа, приврзаниците на фотореализмот и хиперреализмот, во своите намери да ја имитираат фотографската точност, наместо да ја верифицираат, тие ја изобличија реалноста, при што создадоа фотографски карикатури.

⁴⁵⁶ Трифуновиќ, Л. (1982). Сликарски правци XX века (132). Јединство.

Преку специфичните можности истовремено да ја документира и преобрази стварноста, фотографијата од миметичка алатка прерасна во едно од основните изразни средства во одредени аспекти од уметноста на модерната, која гравитира во просторот помеѓу реализмот и апстракцијата. Постепено, преку концептуалните рамки на импресионизмот, кубизмот, футуризмот, дадаизмот, надреализмот, конструктивизмот, школата Баухаус, поп-артот, фотореализмот и хиперреализмот, таа ја прошири дефиницијата за уметноста, и ја промени перцепцијата за уметничкото дело и неговото значење во културните и социолошките аспекти на постоењето, со што стана неопходен инструмент во истражувањето и реконструирањето на општествениот наратив. Фотографијата, како динамичен и хибриден медиум, со својата симултаната способност да реплицира и концептуализира, не само што прерасна во суштински механизам во создавање на уметничките стратегии на модерната, туку во тие временски рамки отвори и значајни теми и прашања кои се однесуваат на човекот, неговото опкружување и егзистенција, со што стана едно од клучните средства за комуникација во просторите и сферите на рецентното време.

2. Жанровска автономија на фотографијата – Ослободување на фотографијата од сликарските модели

Стилските определби во модерните уметнички струења се во директна корелација со оние во фотографскиот медиум, при што делумно соодветствуваат и паралелно се развиваат со нив. Од друга страна, жанровските структури имаат одредени категоризации кои се препознатливи само во рамките на фотографијата и отсутствуваат од сликарските жанровски модели.

Според британскиот теоретичар Дејвид Бејт, „историјата на уметноста, пред појавата на фотографијата, претставува историја на жанрови“,⁴⁵⁷ кои имаат своја хиерархиска поставеност, почнувајќи од историските сцени, портретите, пејзажното сликарство, мртвата природа, итн. За разлика од овие систематизации, фотографијата развива дополнителни карактеристики специфични за овој медиум, кои ги пренесуваат неговите вредности во социолошки и културолошки контекст. Меѓу нив се издвојуваат документарната, репортажната и уличната фотографија, кои покрај својата репортажна

⁴⁵⁷ Bate, D. (2016). *Photography: The key concepts* (167). Routledge.

и фактографска страна, содржат наративна и социјална функција присутна и во други визуелни медиуми, но реализирана преку специфичен визуелен јазик на фотографијата.

Овие аспекти во фотографијата доаѓаат до израз и во портретната фотографија, која иако претставува веќе позната жанровска рамка, подразбира нови формални и семиотички аспекти во медиумот. Таа ги отсликува духовните бранувања на личноста, психолошките аспекти на портретираниот, на сосема поинаков начин од оној во сликарството, надминувајќи ја и збогатувајќи ја самата визуелна презентација токму преку спонтаноста на кадарот и брзината на доловување на транзиторниот миг, својствени исклучиво на фотографскиот апарат. За разлика од сликарскиот портрет, кој честопати претставува идеализирана претстава, фотографскиот портрет, по унапредување на фотографскиот апарат и овозможување на кратката експозиција, овозможува непосредно, спонтано и временски определено регистрирање на субјектот, што произлегува од самата техничка природа на медиумот. Можноста да се доловат транзиторната гестикација, минливата емоција, како и несвесниот израз, кои иако не се исклучиво својствени на фотографијата, но можат да бидат појасно изразени отколку во сликарскиот портрет, помагаат во „обликување“ и градење на перцепцијата за една личност и нејзиниот психолошкиот профил. Овие карактеристики го дефинираат фотографскиот портрет како естетска категорија со карактеристичен визуелен израз, со што тој останува релевантен во истражувањето на жанровите кои се својствени за фотографијата.

2.1. Документарна и рејорџна фотографија: социјални рефлексии и хуманизам

За разлика од уметничката фотографија, која има тенденција кон модифицирање и разубавување на реалноста, документарните и репортажните фотографии ги пренесуваат настаните без никаква визуелна интервенција, а со тоа, не само што „ја снимаат и документираат стварноста, туку и ги информираат и едуцираат“⁴⁵⁸ општествените слоеви и структури за тоа како живее „другата половина“ од светот. Нивната цел, како медиумски производ и визуелно-комуникациски феномен на 20 век,⁴⁵⁹ е да ја пренесат вистината, колку и да е сурова, и да служат како визуелен историски доказ и сведоштво за светот кој перпетуално и непрекинато се менува, во надеж дека ќе предизвикаат промена во проблематичните структури кои постепено го разоруваат човештвото.

⁴⁵⁸ Ibid.,(55).

⁴⁵⁹ Ibid., (53).

Промовирањето на документарната и репортажната фотографија во голема мера е стимулирано од неколку значајни светски печатени медиуми, меѓу кои се истакнуваат американскиот неделник *Life* и британскиот *Picture Post*, а уште повеќе со основањето на интернационалната новинска фотографска агенција *Magnum Photos* во 1947 година.

Иако овие две жанровски определби често контекстуално се поистоветуваат една со друга, меѓу нив постојат значајни разлики, кои најдобро се одразуваат во прозаичноста и отсуството на спонтаност во документарната фотографија, како и во нејзините наративни аспекти, а често и во нејзината намера да ги прикаже социјалните неправди и отсуството на хуманост, преку создавање на свој специфичен поетски реализам. Во овој контекст, документарната фотографија не служи само како илустрација, туку понекогаш е пропратена и со текстуална порака, со што станува дел од фотоесејот.⁴⁶⁰ Тој има нагласена наративна структура и активен социјален ангажман, при што гледачот, покрај тоа што е сведок на визуелната сцена, има можност и да ја разбере подлабоката контекстуална порака.

Почетоците на документарната фотографија се забележуваат уште од самото раѓање на фотографијата, како социјално-документарно струење во медиумот, преку кадрите во кои се потенцираат нехуманите животни услови на најниските слоеви во европските и американските општества, како и небезбедноста и криминалот во нивните предградија. Сепак, оваа жанровска определба ја достигна својата кулминација во годините пред, за време и по двете светски војни, што е период на преиспитување на хуманистичките вредности и штелување на моралниот компас на човештвото, во контекст на воените конфликти, но и во секоја пора на општествениот систем. Како нејзини најзначајни претставници се издвојуваат Луис Хајн, Аугуст Сандер, Вокер Еванс, Доротеа Ланге и Дајан Арбус.

Луис Хајн⁴⁶¹ (1874-1940) со својот долгогодишен фотографски проект посветен на експлоатација на детската работна сила влезе во историјата на фотографијата како еден од првите и најзначајните документарни фотографи. Илјадници негови кадри од бруталните и несоодветни услови на работа за малолетни деца во одредени делови од САД, како едни од експлоатираниите

⁴⁶⁰ Newhall, B. (1994) *The History of Photography* (246). The Museum of Modern Art.

⁴⁶¹ Луис Хајн (*Lewis Hine*) е американски социолог, кој станува еден од главните фотографи вработени во Националниот комитет за експлоатација на деца (*NCLC*) чија задача е да се документираат животните услови на децата во САД во периодот меѓу 1908 и 1924 година, како и во декадата на Големата депресија (1929-1939).

и злоупотребуваните слоеви на општеството, пропратени со експлицитни називи и описи на содржината, како и лични изјави на фотографираниите, како што е документирано во Националниот комитет за детски труд на САД, послужија како „детективски докази“ во макотрпниот процес на лобирање за прекин на овој нехуман ланец на злоупотреба.⁴⁶² (слика 193)

Овие фотографски интерпретации⁴⁶³ кои се првото обемно визуелно сведоштво за социјална неправда и нееднаквост во историјата на фотографијата, ја постигнаа својата цел и успеаја да влијаат врз промена на американската легислатива во контекст на експлоатацијата на човечкиот труд.



Слика 193 - Луис Хајн, „Момчињата Брејкер“, 1911, сребрен желатински отпечаток

Во истите временски рамки, Европа има свој значаен претставник на документарната фотографија, кој неселективно се окупира со претставување на различни социјални групи и професии во Германија, особено во периодот меѓу

⁴⁶² Natanson, B. O. (2003). *National Child Labor Committee Collection. Library of Congress*. Преземено на 21.04.2025 од <https://www.loc.gov/collections/national-child-labor-committee/about-this-collection/>.

⁴⁶³ Newhall, B. (1994) *The History of Photography* (235). The Museum of Modern Art.

двете светски војни. Фотографиите на Аугуст Сандер⁴⁶⁴ (1876-1964) опфаќаат широк спектар на германската општествена стварност и служат како показател на одредена професија, струка или класа, од неутрална гледна точка, во отсуство на проблематизирање или социјална критика.

Додека сиромашниот слој на граѓани, кои немаат никаква потреба да бидат фотографирани и чие постоење ретко се смета за достоино за визуелна документација,⁴⁶⁵ Сандер ги фотографира во уличен амбиент, во слична поставеност едни на други и без изразен идентитет, богатите ги претставува во комоцијата на нивните луксузни ентериери. Овој негов навидум „неутрален“ став, според Сузан Сонтаг, е сокриен под превезот на дискутабилен хуманизам, за кој изразува загриженост, при што го осудува неговото свесно дистанцирање од своите субјекти, со што се истакнува нихилистичкиот пристап на Сандер.⁴⁶⁶ Истиот контекст го разгледува и теоретичарот Дејвид Бејт, кој неутралниот став на Сандер го дефинира како „социјално статичен и стагнирачки, со сосема мал знак на социјална промена“.⁴⁶⁷ (слика 194 и 195)



Слика 194 – Аугуст Сандер, „Градежник“, 1928, сребрен желатински отпечаток
Слика 195 – Аугуст Сандер, „Слаткар“, 1928, сребрен желатински отпечаток

⁴⁶⁴ Аугуст Сандер (*August Sander*) е германски фотограф, претставник на документарната фотографија и еден од најзначајните портретисти во Европа во првата половина на 20 век. Неговата книга со фотографии „Лица на нашето време“ (*Faces of our time*) изработена во 1929 година се смета за една од најзначајните визуелни сведоштва на германското општество.

⁴⁶⁵ Бенјамин, В. (2010). Илуминации. Мала историја на фотографијата (377). Или-Или.

⁴⁶⁶ Sontag, S (1982) *Eseji o fotografiji* (60). SIC.

⁴⁶⁷ Bate, D. (2016). *Photography: The key concepts* (64). Routledge.

Сепак, за своите фотографии Сандер вели дека „ниту има намера да ги критикува, ниту да ги опишува луѓето кои ги фотографира“, ⁴⁶⁸ туку само ги прикажува во своите автентични амбиенти, кои пак го отсликуваат нивниот живот и секојдневие. Токму поради разголнувањето на несовршеностите на германското општество и нивното пласирање во јавноста, кое не дава „нималку ласкав пресек на неговата социјална структура“⁴⁶⁹ и се коси со нацистичките идеали, овој проект бил забранет и осуден како антиопштествен. И покрај тоа, овие стотици документарни фотографии како непобитно сведоштво, ќе се запаметат во историјата на фотографијата како исклучително реален „групен портрет“ на германскиот народ кој дава објективна и прецизна слика на германската заедница.⁴⁷⁰

Фотографиите на Аугуст Сандер, кои се третираат и како составен дел и од портретниот жанр, се одликуваат со истите обележја кои беа специфични за германската Нова објективност, за која се зборуваше во рамките на фотографијата во школата Баухаус. Чистотата на изразот, отсуството на лиричност, како и изразената симетрија на композициските елементи, заедно со кусата длабинска острина и нагласената замаглена позадина, како остатоци од естетиката на пикторијализмот, се специфички кои го обележуваат творештвото на Сандер, и кои се инспирација за следбениците на документарната фотографија и портретот.

Вокер Еванс, претходно споменат во контекст на кубистичките влијанија во медиумот, се смета за една од водечките фигури во американската документарна фотографија, при што неговите фотографии се третираат како прототип за оваа жанровска определба. Визуелните сведоштва од Големата депресија, документирањето на животот на фармерските фамилии, како и прикажувањето на секојдневните сцени на средната и ниската класа во јужните делови на САД, со тагата и меланхолијата како доминантни емоции, претставуваат документарно-поетски наративен приказ кој е носечки столб на неговата фотографска кариера. Овие фотографии, „кои ја ставија физиономијата на нацијата пред очите на народот“,⁴⁷¹ со нагласен контраст и детали видливи преку големата длабинска острина, се одликуваат со едноставност и геометриска прецизност, а нивната стабилна композициска структура придонесува кон видлива доминација на формата над содржината.

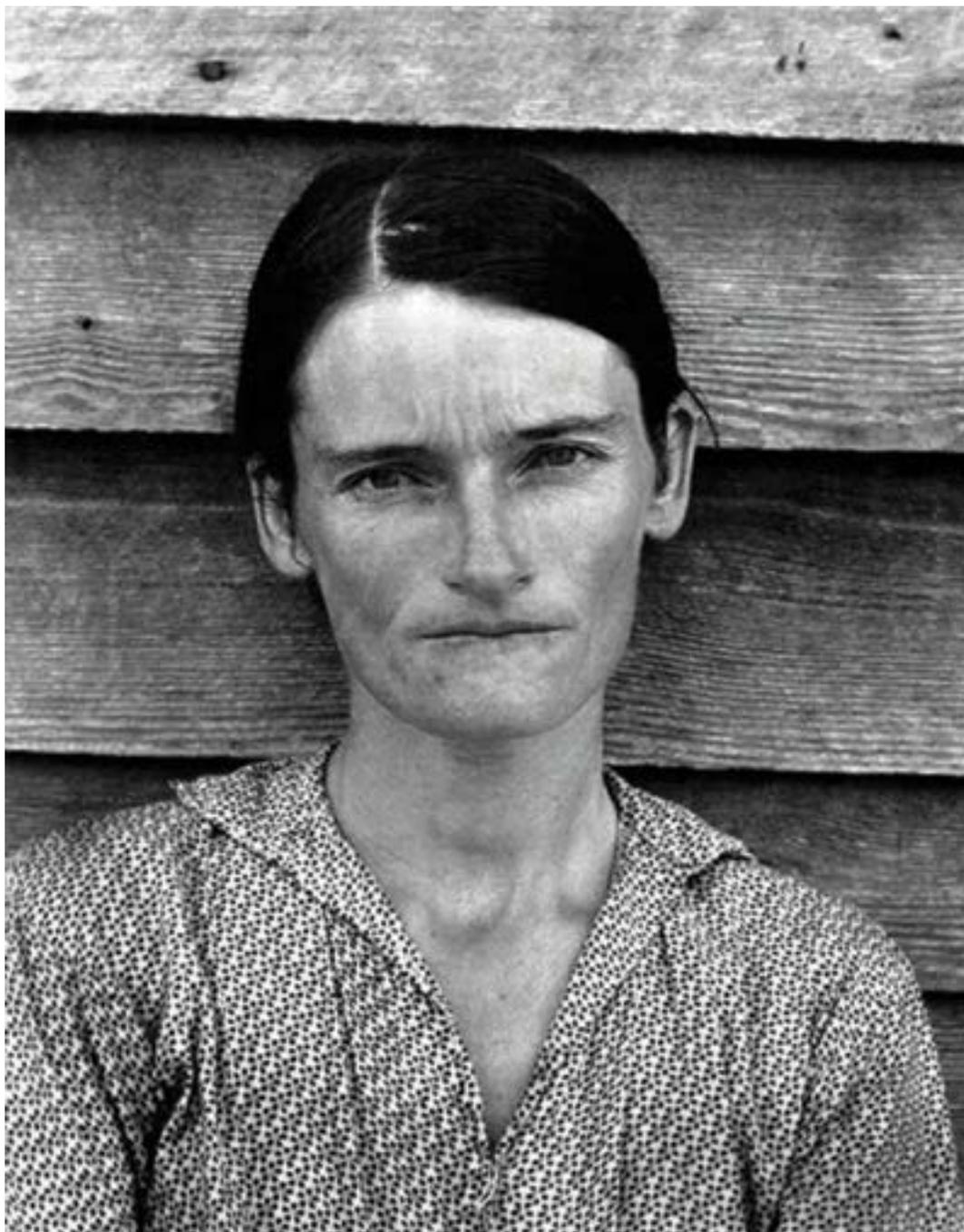
⁴⁶⁸ Sontag, S (1982) *Eseji o fotografiji* (60). SIC

⁴⁶⁹ Newhall, B. (1994) *The History of Photography* (201). The Museum of Modern Art.

⁴⁷⁰ Hartz, J.V. (1997). *Aperture Masters of Photography: August Sander* (5). Könemann.

⁴⁷¹ Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija – Sažeta istorija* (260). Izdavački Zavod “Jugoslavija”.

Покрај интересот за руралните средини, Еванс го истражува и урбаниот пејзаж на градот Њујорк, со серија фотографии снимени во подземните ходници на метро станиците, во периодот помеѓу 1938 и 1945 година. Спонтаноста на оваа група фотографии придонесува кон поведра и порелаксирана атмосфера, која несомнено отсуствува во тешките рурални амбиенти и предградија. (слика 196 и 197)



Слика 196 - Вокер Еванс, „Жената на фармерот“, 1936, сребрен желатински отпечаток



Слика 197 - Вокер Еванс, „Портрет од метро“, 1941, сребрен желатински отпечаток

Творештвото на Доротеа Ланге⁴⁷² (1895-1965), кое гравитира меѓу документарната и репортажната фотографија, може да се смета за премин меѓу овие две жанровски определби, меѓу кои отсекогаш постоела тенка граница. Нејзините фотографски остварувања од Големата депресија, но и од конфликтите и последиците од Втората светска војна, се сметаат за значајни историски сведоштва кои го обиколија светот, а притоа дефинираа нови критериуми за изгледот и содржината на документарните фотографии, кои не само што се социјално ангажирани, туку во себе содржат емотивна компонента на сочувство и емпатија.

Една од нејзините најзначајни и најмоќни фотографии кои добија светско признание е „Мајка мигрант“ (1936), која е визуелен приказ на нехуманите услови во еден од мигрантските фармерски кампови во Калифорнија за време на Големата депресија, изработена за Американската администрација за безбедност на фармерите (FSA). (слика 198) Во самиот центар на композицијата е прикажана истоштена мајка која, со израз на видлива загриженост, држи бебе во едната рака, додека нејзините две мали деца, свртени со грб кон гледачот, се припиени кон нејзиното уморно тело. Суптилната поставеност на мајчинската фигура претставува ехо и иконографска евокација на ликовните претстави на

⁴⁷² Доротеа Ланге (*Dorothea Lange*) е американска фотографка, која стекнува формално фотографско образование на Универзитетот „Колумбија“ во Њујорк, под менторство на познатиот фотограф Кларенс Х. Вајт. Нејзините главни тематски преокупации се Големата депресија, но и ужасите на Втората светска војна, во чии рамки ги изработува најзначајните фотографски остварувања, кои служат како историски документи на тоа време.

„Мајка и дете“, какви што се среќаваат кај ренесансните мајстори. Преку оваа алузија се воспоставува врска меѓу интимната болка и универзалниот визуелен јазик на сочувство, со што се нагласува внатрешната тензија меѓу страдањето и мајчинската љубов, пожртвуваност, издржливост и стоицизам, кои се значајни обележја на оваа фотографија.⁴⁷³

Овој трогателен визуелен документ со истакната емпатија, и со силен емотивен набој, претставува моќно сведоштво за човековото страдање, за социјалната неправда и, пред сè, за мајчинската грижа. Таа се смета за најобјавувана и најексплоатирана фотографија во историјата на фотографијата, не само во печатените медиуми, туку и во стотици публикации, книги, едукативни материјали, државни поштенски марки, политички кампањи, музејски и галериски изложби, со што се надминува нејзиното значење исклучиво како историски документ, и претставува пресвртница во фотографската еволуција. Во тој контекст, Доротеа Ланге во „Мајка мигрант“ успешно ги комбинира естетиката на фотографијата со длабоко чувство на социјална ангажираност со акцент на етичкиот однос кон субјектот, со што ги поставува темелите на модерниот документарен фотографски пристап и гради мост меѓу уметничката и документарната фотографија.



Слика 198 - Доротеа Ланге, „Мајка мигрант“, 1936, сребрен желатински отпечаток
Слика 199 – Доротеа Ланге, „Пред евакуацијата“, 1942, сребрен желатински отпечаток

⁴⁷³ Quirke, C. (2019). *Dorothea Lange, Documentary Photography and Twentieth Century America* (157). Routledge.

Тематски, покрај окупираноста со Големата депресија, Ланге изработува и бројни документарни и репортажни фотографии од конфликтите и реперкусиите од Втората светска војна, меѓу кои особено вознемирувачки се оние од евакуирањето и заточеништвото на Американците со јапонско потекло во државните воени логори, како и сведоштвата за нивната егзекуција, кои со децении се цензурирани за јавноста. (слика 199)

Делата на Дајан Арбус⁴⁷⁴ (1923-1971) се веројатно најспецифичен и најоригинален пример во рамките на овој фотографски жанр, заради особеностите на нивната тематската дефинираност. Порасната во богато и влијателно њујоршко семејство, во свет исполнет со спокој, комоција и изобилие кон кои гради амбивалентен однос, лишена од какви било тешкотии, неволји и немир, што го смета за свој голем животен недостаток,⁴⁷⁵ таа се одлучува да побара инспирација во еден поинаков свет, во кој луѓето живеат надвор од прифатените американски општествени структури и норми. Нејзиниот фокус е насочен кон фотографирање на необичните маргинализирани ликови на американското општество, како што се инвалидите и луѓето со изразени физички и когнитивни аномалии, џуџињата, џиновите, сијамските близнаци, брадестите жени, циркуските накази, како и ексцентриците, трансвеститите, нудистите, и сите оние кои ја претставуваат „другата страна“ од американското секојдневие, кое е вешто сокриено од очите на обичниот Американец. (слика 200 и 201) Нејзината опчинетост и опседнатост со овие ликови претставува алатка и оружје против разубавеното и селективното прикажување на американското општество.⁴⁷⁶

Специфичноста на нејзините фотографии, кои често се снимени во домашната атмосфера на портретираните ликови или во нивната блиска и позната околина, лежи и во отсуството на емпатија и сочувство поврзани со нивните животни предизвици, преку „банализирањето“ и директното соочување на гледачот со нив, при што се нормализира абнормалното.⁴⁷⁷ Овие извитоперени портрети се огледала на суровите човечки судбини, а нивните

⁴⁷⁴ Дајан Арбус (Diane Arbus) е американска фотографка, препознатлива по документирање на маргинализираните слоеви и супкултури на општеството. Со фотографија почнува да се занимава во 1940 година, кога развива особен стил на интимно и провокативно документирање и портретирање на „тивката и затскриена“ страна на Америка. Во 1971 година, на 48-годишна возраст, си го одзема животот. Нејзините фотографии, кои се позиционираат меѓу портретната и документарната фотографија, денес се дел од најголемите и најзначајните светски музејски фотографски колекции.

⁴⁷⁵ Arbus, D. (2022). *Diane Arbus* (5). Aperture Books.

⁴⁷⁶ Bosworth, P. (2005). *Diane Arbus: A Biography* (200). Open Road Integrated Media.

⁴⁷⁷ Newhall, B. (1994) *The History of Photography* (292). The Museum of Modern Art.

погледи кои се директно насочени кон гледачот, оневозможуваат тој да се дистанцира од нив⁴⁷⁸ и да го сврти погледот, што можеби би се случило при разминување. Со самото тоа, овие фотографски остварувања иницираат темелна интроспекција и преиспитување на основните субјективни морални и хуманистички вредности.

Кадрирањето и композицијата се поедноставени и лишени од детали, а атмосферата е на граница на театралност, апсурдност и гротеска, кои не се директно поврзани со одредена акција или дејствие, туку се нагласени преку нормализирањето и прифаќањето на „недостатокот“ кој е ненаметливо поставен како главен фокус. Арбус активно ги истражува прашањата за идентитет и припаѓање преку овие интимни црно-бели нарации, со што го истакнува својот став дека фотографираната личност и неговата приказна се секогаш поважни од нивниот изглед на самата фотографија.⁴⁷⁹



Слика 200 – Дајан Арбус, „Близначки“, 1967, сребрен желатински отпечаток

⁴⁷⁸ Sontag, S (1982). *Eseji o fotografiji* (39). SIC.

⁴⁷⁹ Arbus, D. (2022). *Diane Arbus* (15). Aperture Books.



Слика 201 - Дајан Арбус, „Мексиканско цуце во својата хотелска соба во Њујорк“, 1970, сребрен желатински отпечаток

Во своите есеи за фотографијата, Сузан Сонтаг ги дефинира сите овие „накази“ и „несреќни“ ликови од творештвото на Дајан Арбус како членови на едно исто семејство и жители на едно исто село, „а тоа идиотско село е Америка... Америка е гробница на Западот“,⁴⁸⁰ што го нагласува нејзиниот критички и песимистички став кон структурите на ова општество.

За разлика од документарната фотографија, која освен информативна содржина, во себе носи и одредени наративни аспекти, како и временска можност за планирање, режирање, организирање и структурирање на сценографијата и приказната, артикулирана во серија фотографии, репортажната фотографија е директно пренесување на самостоен кадар од актуелен настан, со брза реакција и минимална можност за интервенција.

Репортажната фотографија со основните две преокупации кои се однесуваат на актуелните светски настани и социјалните неправди, со својата забрзана динамика и миговна навремена реакција има за цел да ги долови транзиторните и брзо минливите сцени кои инаку би поминале незабележани. Овие фотографии со силен симболички, наративен и, во одредени случаи, пропаганден карактер, комуницираат со публиката на непосреден начин, при што значително влијаат врз оформувањето и моделирањето на личното и јавното мислење т.е. на субјективната и колективната свест. Преку објек-

⁴⁸⁰ Sontag, S (1982) *Eseji o fotografiji* (49). SIC.

тивот на фоторепортерот, ние стануваме сведоци не само на самите настани, туку и на состојбите кои го обременуваат човекот, како што се „борбата за живот, надежта и очајот, човечноста и нечовечноста во светот во кој живееме, без разлика дали тоа ни се допаѓа или не.“⁴⁸¹

Нејзините почетоци датираат уште од средината на 19 век, кога за прв пат се користи фотографија како илустрација за новинарски текст во дневен весник, која повеќе служи како помошно средство за подобрување и засилување на ефектот на текстот, отколку како медиум кој самостојно пренесува порака, идеја или концепт. Во наредните децении, објавувањето на фотографии во дневните печатени медиуми повеќе претставува изолиран случај отколку пракса, што значително се менува на почетокот на 20 век. Тогаш се основаат првите неделни списанија и магазини, кои покриваат актуелни светски настани преку фотографии и новинарски текстови, и стекнуваат сè поголема популарност.

Ваквиот тек на околности во новосоздадената поволна клима, ја подготви сцената за „златната доба“ на репортажната фотографија,⁴⁸² која трае дваесетина години, во периодот меѓу 1940 и 1960 година, кога се создадени најзначајните остварувања во овој начин на фотографско изразување. Освен рапидната експанзија на печатените медиуми, голема улога во популаризирање на овој фотографски жанр игра и создавањето на практичниот компактен фотоапарат *Leica*, заедно со лесно преносливата опрема за осветлување.

Успехот на репортажната фотографија во овој дваесетгодишен период е тесно поврзан со процутот на репортажната фотографска индустрија и мноштвото печатени медиуми и публикации, но истовремено се поклопува и со големите светски настани како што се Втората светска војна, импликациите од Големата депресија и различните социјални и политички промени ширум светот.

Еден од најзначајните настани кои го обликуваат и конституираат ова „златна доба“ е формирањето на фотографската кооператива, агенцијата *Magnum Photos*, основана во 1947 година во Париз, од страна на седуммина фотографи,⁴⁸³ меѓу кои се и најважните претставници на овој жанр, Роберт Капа и Анри Картие-Бресон. Овој организациски модел, чии членови-фотографи се

⁴⁸¹ Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija – Sažeta istorija* (245). Izdavački Zavod “Jugoslavija”.

⁴⁸² Melcher, R. (2023). *The golden age of photojournalism*. TeNeues Verlag.

⁴⁸³ Седуммината основачи на фотографската агенција *Magnum Photos* во 1947 година се фотографите Роберт Капа, Анри Картие-Бресон, Дејвид Сејмур, Марија Ајснер, Џорџ Роџер, Вилијам Вандиверт и Рита Вандиверт.

и администратори и единствени сопственици на авторските права на фотографиите, ги заштитува фотографот и неговото дело, дава особено значење на фотографската професија, а со самото тоа овозможува фотографскиот отпечаток да се вреднува и цени како посебна авторска творба.⁴⁸⁴

Анри Картие-Бресон⁴⁸⁵ (1908-2004), најпознат по уличните фотографии, дава значителен придонес и во репортажната фотографија, пред и за време на неговите активности во рамките на агенцијата *Magnum Photos*. Во фокусот на Бресон се големите воени и политички настани и социјални промени, најпрво во Шпанија, а подоцна на територијата на Индија, Кина, Индонезија и Египет, како што се Шпанската граѓанска војна во 1937 година, животот и погребот на Ганди во 1948 година и последните фази на Кинеската граѓанска војна една година подоцна. Тој е автор на специфични фотографски кадри кои го доближуваат гледачот од Западот до предизвиците и турбуленциите на духот на времето на другата страна на светот. (слика 202 и 203)



Слика 202 – Анри Картие Бресон, „Детска игра меѓу рушевини“, 1932, сребрен желатински отпечаток

⁴⁸⁴ Aronson, M., Budhos, M. (2017). *Eyes of the World: Robert Capa, Gerda Taro and the Invention of Modern Photojournalism* (186). Henry Holt and Co. New York.

⁴⁸⁵ Анри Картие-Бресон (*Henri Cartier-Bresson*) е француски фотограф, кој се смета за пионер на уличната фотографија, со особен придонес во модерната репортажна фотографија и во портретниот жанр. Роден е во Париз, каде ја посетува сликарската школа на Андре Лот, а подоцна се стекнува со формално образование на Универзитетот во Кембриџ. Активно се занимава со фотографија од 1930 година и е еден од основачите на фотографската агенција *Magnum Photos*.



Слика 203 - Анри Картие Бресон, „Ганди“, 1948, сребрен желатински отпечаток

Роберт Капа⁴⁸⁶ (1913-1954) се смета за водечка фигура во репортажната фотографија, особено во рамките на воениот жанр. Неговата прва објавена фотографија датира од 1932 година и го претставува обраќањето на рускиот револуционер Леон Троцки во Копенхаген. Фотографиите од Шпанската граѓанска војна, бројните конфликтни зони за време на Втората светска војна, активностите на американските трупи во Северна Африка и Италија, воените судири помеѓу Кина и Јапонија, се само дел од настаните кои ги документаира и следи во текот на својата кариера. (слика 204 и 205)

Овие фотографии, кои го обиколија светот, често се заматени и дефокусирани, што го предизвикува и интензивира чувството на динамичност, возбуда, напнатост и вознемиреност, токму преку недостатокот од визуелна стабилност, илузијата на движење и визуелната турбуленција. Неговиот специфичен фотографски стил, кој се карактеризира со директно присуство во вртлогот на настанот, ги истакнува трауматичните мигови, непосредните потресни случувања, човековите страдања, храброста и хероизмот. Во тој контекст, неговата работна максима за важноста на присуството на фотографот во самото јадро на случувањата гласи: „Ако фотографиите не се доволно

⁴⁸⁶ Роберт Капа (*Robert Capa*) е унгарско-американски репортажен фотограф, кој се смета за еден од највлијателните воени фотографи и е главниот иницијатор за оформување на фотографската кооператива *Magnum Photos*. Во својот краток, но активен животен век, тој покрива неколку војни и мноштво конфликти ширум светот, често свесно ставајќи го својот живот во опасност. Во 1954 година, на само 41-годишна возраст, Капа е испратен на задача во Југоисточна Азија од страна на магазинот *Life*, каде додека известува од фронтот, трагично го губи животот, откако случајно ќе стапне на нагазна мина.

добри, тоа значи дека не си доволно блиску.⁴⁸⁷ Токму овој радикален и херојски пристап кон репортажната фотографија е една од битните причини за неговиот непобитен успех, но и виновник за неговата прерана смрт. Покрај визуелното регистрирање и документирање на настаните, Роберт Капа успева и да ги трансформира во моќни визуелни нарации, кои сè уште активно влијаат врз начинот на кој ги доживуваме визуелните прикази од трагичните сцени, особено во контекст на воената фотографија.



Слика 204 - Роберт Капа, „Смрт на војник“, 1936, сребрен желатински отпечаток



Слика 205 - Роберт Капа, „Првиот напад на плажата Омаха“, 1944, сребрен желатински отпечаток

⁴⁸⁷ Hirsch, R. (2017) *Seizing the light – A social & aesthetic history of photography* (349). Routledge.

Документарната и репортажната фотографија, како два блиски жанра, иако по својата природа не се стремат кон идеализација или ласкање на прикажаното, сепак кај гледачот предизвикуваат длабоко естетско доживување и визуелна сатисфакција. Нивната сила и моќ лежат токму во суровата и непосредна искреност, која не само што поттикнува емпатија, туку повикува и на лична интроспекција и суштинско разбирање на човечките состојби. Овие две жанровски определби, кои се засноваат врз автентичноста и вистинитоста на фотографската слика,⁴⁸⁸ и се наклонуваат начелото „фотографирај како што гледаш и гледај како што е фотографирано“,⁴⁸⁹ се важен аспект во процесот на зачувување и заштита на историјата, и играат интегрална улога во објективното документирање на реалноста и актуелните настани. Во тој контекст, фотографијата не ја иницира вечноста, како што се обидува тоа да го направи уметноста, туку го балсамира времето, спасувајќи го од неговата коруптивност.⁴⁹⁰ Таа го замрзнува мигот и овозможува тој да се запамети во неговата најчиста, изворна форма, со што се создаваат трајни спомени кои не само што манифестираат одредени настани, туку ги изразуваат и длабоките емоции, на специфичен начин кој не е карактеристичен за останатите уметнички форми и медиуми.

2.2. Улична фотографија: хроничари на автентичноста

Уличната фотографија е жанр кој го претставува спонтаното и дискретно документирање на урбаното секојдневие, при што фотографот игра улога на директен набљудувач кој внимателно ги пренесува непосредните интеракции и случувања, како рефлексивна на социјалната динамика и културниот контекст на современата урбана средина. Овој иконографски пристап, како дел од документарниот наратив, отсекогаш постоел како спорадична инспирација во фотографската професија, а се развива како посебен фотографски жанр дури по 1930 година. Уличната фотографија, како и репортажната, ги должи својот развој, афирмација и успех на појавата на компактниот фотоапарат *Leica*, во 1925 година, што овозможи поголема мобилност, но и дискретност во фотографирањето.

Првата улична фотографија е изработена од Луј Дагер во 1838 година, со наслов „Булевар на храмот“ (*Boulevard du Temple*), веќе спомената како првиот официјален фотографски отпечаток. (слика 8) До крајот на 19 век, голем

⁴⁸⁸ Ibid.,(547).

⁴⁸⁹ Стојменовиќ, Д. (2017). Бележница бр.33, издание 17. *Фотографиите како што се видети, гледај како је фотографирано* (19-32). Народна библиотека Бор.

⁴⁹⁰ Bazin, A. (1960). *The Ontology of the Photographic Image*. University of California Press.

број фотографии го прифаќаат овој мотив како дел од својот фотографски опус, повеќе како привремен избор, отколку како основна идејна насока.

На самиот крај на 19 век, како и во првата и втората декада од 20 век, оваа тематска ориентација особено доаѓа до израз во творештвото на францускиот фотограф Ежен Атже, кој претходно е споменат во стилските определби на надреализмот. Фотографиите од напуштените улички и затскриени сокаци во Париз, фрлаат поинакво светло на овој фреквентен град, при што се открива една друга поетика од неговото урбано секојдневие, како одраз на носталгичноста кон стариот град, а истовремено и како симбол на француската *belle époque*⁴⁹¹.⁴⁹² Овие целосно деперсонализирани и меланхолични фотографии, со отсуство на фигуралност и социјална интеракција, ја „дезинфицираат задушливата атмосфера“,⁴⁹³ притоа откривајќи ја забораената и запоставената димензија на градот. Празнината, отсуството на човекот и „статичната кореографија“⁴⁹⁴ во фотографиите на Атже, отвораат простор за нивна покомплексна интерпретација, ги откриваат аурата и душата на градот, суптилно го изразуваат неговото битие, и деликатно го вткајуваат во лириката на специфичните визури, наместо во популарните и наметливите урбани знаменитости.

Инспирирана од пристапот на Атже, Беренис Абот⁴⁹⁵ (1898-1991) ги презема нејзините иконографски елементи, како што се празните улички, напуштените продавници, осамените згради, при што ја отсликува физиономијата на американските урбани средини, особено осврнувајќи се на Њујорк во процесот на неговата архитектонска трансформација. Во некои од нив, може да се забележат и човечки фигури во вид на силуети, кои делуваат надреално без индивидуализирани психолошки белези, туку егзистираат само како интегрален дел од урбаниот градски пејзаж. (слика 206)

⁴⁹¹ Францускиот *belle époque* е период во француската историја кој трае од околу 1871 година до 1914 година, кога се обележува почетокот на Првата светска војна. Овој период ја означува ерата на културен и економски развој, благосостојба и стабилност, како и напредок во литературата, ликовните уметности, науката и индустријата.

⁴⁹² Rauschenberg, C. (2007). *Paris Changing: Revisiting Eugene Atget's Paris* (12). Princeton Architectural Press.

⁴⁹³ Бенјамин, В. (2010). Илуминации. Мала историја на фотографијата (375). Или-Или.

⁴⁹⁴ Scott, C. (2009). *Street Photography: From Atget to Cartier-Bresson* (76). I.B. Tauris.

⁴⁹⁵ Беренис Абот (*Berenice Abbott*) е американска фотографка, позната по фотографиите на интелектуалците од париската авангарда, по документарните улични сцени, како и по фотографиите со научно-образовна намена. Студира скулптура и сликарство во Њујорк и Париз, каде од 1923-1925 работи како асистент во студиото на Ман Реј, и го учи фотографскиот занает. Нејзиниот најзначаен проект е „Менувајќи го Њујорк“ (*Changing New York*), изработен во периодот 1935-1939 година, кој го прикажува економскиот и урбаниот развој на градот Њујорк.



Слика 206 - Беренис Абот, „Њујоршка берза“, 1933, сребрен желатински отпечаток

Уличната фотографија како тематска определба, со присуство на човечката фигура како нејзин клучен елемент, што истовремено го дефинира и современиот пристап кон овој фотографски жанр, се развива од почетокот на 30-тите години на 20 век. Нагласената фигуралност, која служи како манифестација на физиономијата на урбаната популација, до денешен ден се задржува како основно обележје на уличната фотографија низ целокупниот еволутивен пат на фотографскиот медиум.

Овие атрибути на уличната фотографија најдобро се рефлектираат во творештвото на фотографите Анри Картие-Бресон, Брасаи, Роберт Дизно и Роберт Френк.

Анри Картие-Бресон, кој е еден од основачите на фотографската агенција *Magnum Photos*, даде значителен придонес во рамките на уличната фотографска тематика. Неговите работни принципи, особено неговиот перфекционизам во однос на композицијата, како и интуитивното доловување на „одлучувачкиот миг“, ги поставија критериумите и стандардите на оваа жанровска структура, и останаа како трајна референца за неговите следбеници.

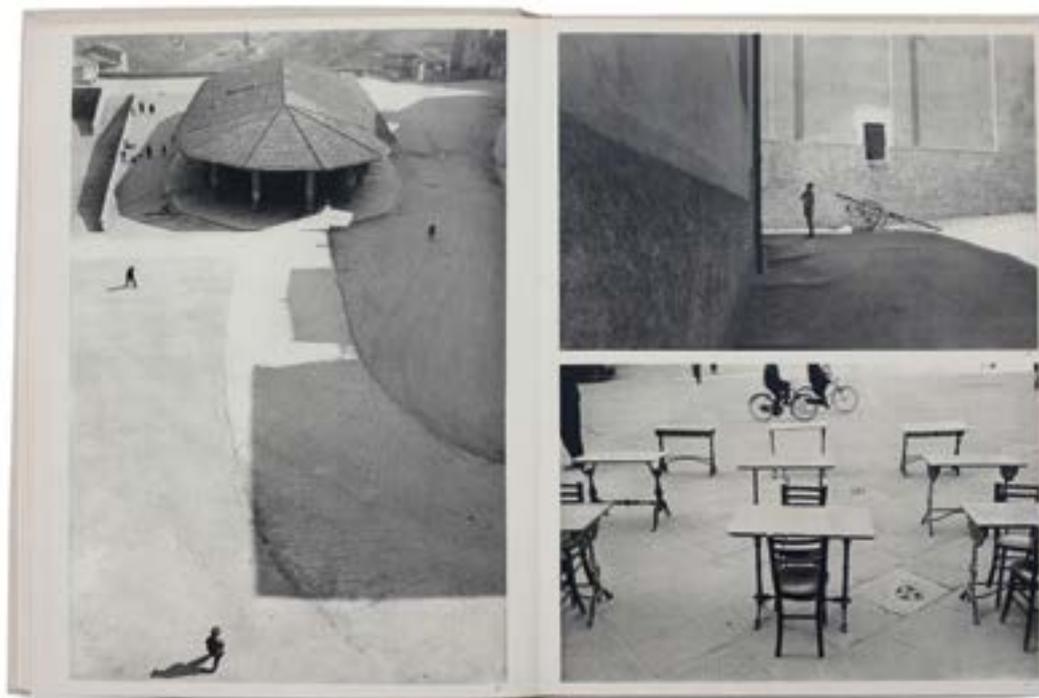
Бресон успешно ги пренесува битните компоненти на динамичното урбано секојдневие и ги фокусира во само еден изолиран кадар. Воден од внатрешниот глас и потпомогнат од интуитивниот „пресуден“ миг на активирање на чкрапалото на фотоапаратот, тој со исклучителна прецизност ја регистрира сцената, која обично останува надвор од опсегот на свесната перцепција.⁴⁹⁶ Токму овој „одлучувачки миг“ е главен фокус во неговата истоимена книга⁴⁹⁷ која прецизното конципирање на композицијата го поставува како главен услов за успешно реализирана фотографија. (слика 207)



Слика 207 - Анри Картие Бресон, „Плоштад на Европа“ (*Place de l'Europe*), 1932, сребрен желатински отпечаток

⁴⁹⁶ Bate, D. (2016). *Photography: The key concepts* (68). Routledge.

⁴⁹⁷ *Henri Cartier Bresson: The Decisive Moment* (1952), чиј оригинален наслов е *Images à la Sauvette* (Фотографији во минување), е публикација која се вбројува меѓу капиталните дела од областа на фотографијата, а фотографот Роберт Капа ја нарекува „фотографска библија“. Таа претставува соработка помеѓу Бресон, уметничкиот критичар Теријад и сликарот Анри Матис, кој ја изработува корицата за првото издание. Освен наративниот дел, во кој детално е разработен и анализиран фотографскиот пристап на Бресон, таа содржи и обемен фотографски материјал од првите две децении од неговата кариера.



Слика 208 - Анри Картие Бресон, страници од книгата „Одлучувачки миг“, 1952

Иако делуваат спонтано, овие „избалансирани и елегантни“ улични кадри,⁴⁹⁸ кои теоретичарот Дејвид Бејт ги нарекува „пикторијални анегдоти“,⁴⁹⁹ се резултат на ригорозна организација на составните елементи на фотографијата, како што се брзината, тајмингот и аналитички обмислената композиција. За Бресон, таа е суштински елемент кој служи како витален инструмент во интензивирање на визуелниот ефект⁵⁰⁰ и емотивниот набој во фотографијата, а истовремено претставува комбинација на интуитивното, сензибилното и осознаеното, како и системска усогласеност на умот, окото и срцето.⁵⁰¹ Способноста да ги препознае „изолираните“ елементи во сцената, внимателно да ги „распореди“ и да постигне геометриски прецизна рамнотежа на пропорциите, и со нив да ја состави интуитивно артикулираната композиција, му овозможува на Бресон да конципира фотографии кои „повеќе деконструираат, отколку што конструираат“,⁵⁰² чин со кој ѝ дава императивно значење на формалната структура на кадарот. (слика 208)

⁴⁹⁸ Newhall, B. (1994) *The History of Photography* (288). The Museum of Modern Art.

⁴⁹⁹ Bate, D. (2016). *Photography: The key concepts* (69). Routledge.

⁵⁰⁰ Scott, C. (2009). *Street Photography: From Atget to Cartier-Bresson* (49). I.B. Tauris.

⁵⁰¹ Bresson, H.C. (2017). *Henri Cartier-Bresson: The Decisive Moment*. Steidl.

⁵⁰² Scott, C. (2009). *Street Photography: From Atget to Cartier-Bresson* (50). I.B. Tauris.

Роберт Дизно⁵⁰³ (1912-1994), еден од клучните претставници на уличната фотографија во поствоениот период, како главна тематска преокупација ги одбира улиците на градот Париз. Неговото творештво се повикува на естетиката на Ежен Атже, Андре Кертеш и Анри Картие-Бресон, како и на интересот на надреалистите за апсурдното, неочекуваното и спонтаното. Според него, фотографијата е непосредно поврзана со поезијата кон која има нагласен афинитет,⁵⁰⁴ што е особено истакнато преку поетскиот јазик на самата човечка гестикулација.

Спонтаните кадри од главниот град, кој за Дизно претставува континуирана театарска сцена,⁵⁰⁵ во кои содржината и формата се подеднакво важни, им даваат особено значење на емоциите, на сензибилитетот на фотографираниот и на интуитивната навремена реакција на фотографот, и притоа создаваат специфичен визуелен вокабулар кој го надминува документарниот наратив и преминува во сферата на субјективното толкување и автономната естетска манифестација. Во тој контекст, едноставните и директни улични кадри на Дизно содржат препознатлива лирска и поетска димензија,⁵⁰⁶ проследена со изразена динамичност, со што се доближуваат до естетиката на филмската уметност. (слика 209)

Истакнат по силниот афинитет кон Париз и препознатлив по својата длабока поврзаност со неговата урбана поетика, тој настојува да ја истакне само неговата позитивна страна, заобиколувајќи ги недостатоците, а со тоа и каква и да е социјална критика. Илјадниците кадри од париските улички, брегот на Сена и случајните минувачи, со нивните автентични реакции, емоционалните изблици, како и со непосредните спонтани средби, во комбинација со суптилното соучество и интеракција на Дизно со фотографираниите субјекти, го поставуваат на врвот на овој фотографски жанр. Следејќи го пулсот на градот, тој не само што го документира урбаното секојдневие, туку успева и поетски да го интерпретира, давајќи му значајна естетска димензија. Истовремено, неговиот опус го прикажува како модерен набљудувач на урбаната средина, и го приближува до концептот на *flâneur* како што го дефинира Валтер Бенјамин, каде фотографот игра улога на „детектив“ и ак-

⁵⁰³ Роберт Дизно (*Robert Doisneau*) е француски фотограф, кој по стекнувањето на формално образование во областа на гравурата и литографијата, по 1930 година почнува активно да се занимава со фотографија. Во својата фотографска кариера покрај улична и репортажна фотографија, се занимава и со рекламна фотографија.

⁵⁰⁴ Scott, C. (2009). *Street Photography: From Atget to Cartier-Bresson* (213). I.B. Tauris.

⁵⁰⁵ Gautrand, J.C. (2003). *Robert Doisneau* (15). Taschen.

⁵⁰⁶ Frizot, M. (1994). *The new history of photography* (624). Könemann.

тивен истражувач на градот кој го третира како „жив организам“, при што секогаш постои дополнителен аспект на секојдневниот живот што може да се открие.⁵⁰⁷

Во рамките на професионалните ангажмани за магазинот *Life*, во 1950 година, ја изработува неговата најпозната фотографија, која е рефлексija токму на позитивниот и афирмативен однос на авторот кон Париз. *Le baiser de l' hôtel de ville* (1950) или „Бакнежот покрај хотел ‘Де Вил’“, претставува интимна париска љубовна сцена, како сведоштво на еден емотивен приказ, приказ на бакнеж меѓу двајца вљубени пред општинската зграда. Оваа композиција, со изразен лиричен карактер, ги доловува интензитетот и снагата на љубовта, го открива идеализираниот и емоционален сентимент на Париз, и ја симболизира романтичната атмосфера, и суптилната и топла обвивка на градот. „Бакнеж“ стекнува меѓународно признание и се смета за една од најпубликуваните фотографии на 20 век. (слика 210)



Слика 209 - Роберт Дизно, „Браќа“, 1934, сребрен желатински отпечаток

⁵⁰⁷ Benjamin, W. (1999). *The Arcades Project* (806). Harvard University Press.



Слика 210 - Роберт Дизно, „Бакнеж“, 1950, сребрен желатински отпечаток

Творештвото на Брасаи⁵⁰⁸ (1899-1984) се развива во контекст на елитната интелектуална и уметничка сцена во Париз, во периодот меѓу двете светски војни, при што тој успева да изгради визуелна панорама на паралелни животни искуства испреплетени низ урбаниот простор на градот.⁵⁰⁹ Силното влијание на естетиката на надреализмот се забележува во ноќните сцени на главниот град, кои во себе ја носат лиричноста и симболиката на препознатливите сцени, сегменти и визури. Прецизно оформениот визуелен јазик го манифестира спојот на документарното и поетското, и реалното и имагинарното, што ѝ дава индивидуален, но и универзален карактер на урбаната средина. (слика 211 и 212)

⁵⁰⁸ Брасаи (*Brassai*) роден како Ѓула Халас (*Guyla Halász*) е унгарско-француски фотограф, скулптор и писател. Својата слава како фотограф ја стекнува со збирката „Париз ноќе“ (*Paris de Nuit*) (1933) во која ја документира ноќната атмосфера на Париз и го афирмира статусот „фотограф на ноќта“. Неговиот пријател, американскиот писател Хенри Милер, во еден од своите есеи, го нарекува „окото на Париз“. Фотографскиот опус на Брасаи е исклучително значаен за историјата на фотографијата, особено во контекст на документирање на меѓувоениот културен живот на Париз.

⁵⁰⁹ Bate, D. (2016). *Photography: The key concepts* (88). Routledge.



Слика 211 – Брасаи, „Магичен град“, 1932, сребрен желатински отпечаток

Слика 212 - Брасаи, „Париз ноќе“, 1934, сребрен желатински отпечаток

Опчинет со динамиката на секојдневието, автентичноста на уличните кадри и амбиентот на ноќната урбана сцена, Брасаи не е во потрага по специфични субјекти, туку спротивно, тој ги одбегнува,⁵¹⁰ фокусирајќи се на психолошкиот аспект на симплифицираните човечки интеракции и реакции. Неговата техника на фотографирање дава императив на ефектите на светлина и сенка, при што создава драматични контрасти и ја поставува композицијата во служба на силен емоционален и естетски ефект. Овие фотографски наративи ги истражуваат темите кои го обележуваат секојдневното пулсирање на Париз, и неговиот духовен дијаграм создаден од љубовта, нежноста, емоционалниот импулс, меѓучовечките односи, отуѓеноста, осаменоста и тишината.⁵¹¹ (слика 213 и 214)

⁵¹⁰ Scott, C. (2009). *Street Photography: From Atget to Cartier-Bresson* (59). I.B. Tauris.

⁵¹¹ Tucker, A.W. (1999). *Brassai: The Eye of Paris* (3). Museum of Fine Arts, Houston, Texas.



Слика 213 – Брасаи, „Љубовници во кафе“, 1932, сребрен желатински отпечаток



Слика 214 – Брасаи, „Монмартр“, 1930-1931, сребрен желатински отпечаток

Роберт Френк⁵¹² (1924-2019) е американски претставник на уличната фотографија, чија книга „Американците“ (1958) се смета за клучна публикација во американската историја на фотографијата. Оваа збирка од осумдесет и три црно-бели фотографии, изработена за време на неговото патување низ повеќе американски држави во периодот меѓу 1955 и 1956 година, претставува субјективен критички портрет на американското општество кој ја открива неговата „депримирачка страна“.⁵¹³ (слика 215 и 216)

⁵¹² Роберт Френк (*Robert Frank*) е швајцарско-американски претставник на уличната фотографија, и автор на документарни филмови. Најпознат е по публикацијата *The Americans* (1958), која ги редуфинира начелата на документарната, уличната и уметничката фотографија. Роден во Швајцарија, по 1947 година се преселува во САД, каде што работи како репортажен и моден фотограф.

⁵¹³ Sontag, S (1982) *Eseji o fotografiji* (10). SIC.

Фокусирајќи се на теми кои ги дехуманизираат Соединетите Американски Држави и ги истакнуваат нејзините очигледни недостатоци, како што се класните нееднаквости и неправди, расната сегрегација, конзумеризмот и комерцијализацијата, Роберт Френк ја маргинализира идеализираната слика за Америка и ги истакнува нејзините проблематични структури. Избегнувајќи ги формалната совршеност и техничката прецизност, Френк користи нестандартни кадри и неконвенционална и асиметрична композиција, кои се постигнати со атипични пресекувања на главниот субјект и негово децентрализирање во рамките на кадарот. Овие специфики, заедно со визуелната фрагментација која е добиена со снимање преку прозорци и стакла или фокусирање на сенки и силуети кои ја „прекршуваат“ визуелната слика, како и заматувањето на движењата постигнато со користење долга експозиција, претставуваат радикален прекин со дотогашните начела на фотографската документарна реторика. (слика 217)

Уличната фотографија, како составен дел од документарниот наратив, му дава особено значење и валоризација на вернакуларниот аспект на медиумот, со што ја доближува фотографијата до обичниот човек и неговото секојдневие. Оваа тематска определба успева да ја трансформира дневната реалност во посебен визуелен јазик, нагласувајќи ја лиричната страна на баналното и рутинското, и притоа потенцирајќи ја моќта на брзата реакција и регистрирање на пресудниот миг. Со самото тоа, таа останува доследна на документарната природа на фотографскиот медиум, а истовремено ги проширува и неговите наративни, сугестивни, симболични и експресивни капацитети и потенцијали.



Слика 215 – Роберт Френк, „Парада во Хобокен“, 1955/56, сребрен желатински отпечаток



Слика 216 – Роберт Френк, „Трамвај“, 1955, сребрен желатински отпечаток
Слика 217 - Роберт Френк, „Ретровизор“, 1948, сребрен желатински отпечаток

2.3. Порѝрејна фойѝографѝа: личен нарајѝив и иденѝијѝејѝ

Портретната фотографија, како моќен и експресивен фотографски жанр, претставува средство за истражување и визуелна интерпретација на различните дискурси поврзани со индивидуалниот и колективниот идентитет.⁵¹⁴ Таа не само што ги документира надворешните и внатрешните обележја на индивидуата, туку понекогаш истовремено ги опфаќа и рефлектира нејзините општествени, културолошки и психолошки контексти и аспекти.

Иако портретот е веќе етаблиран жанр во рамките на ликовната уметност, основната разлика помеѓу фотографскиот и сликарскиот портрет се состои во тоа што фотографот има исклучителна способност да ги долови минливоста на гестикулација, мимиката и емоцијата на субјектот во еден одреден миг, додека сликарот, наместо да ја „улови“ и фиксира реалноста, најчесто ја гради сликата низ подолг и постепен процес на создавање.

Фотографскиот портрет има способност да го „објасни човека на човекот“,⁵¹⁵ но и да го овековечи и кондензира идентитетот на портретираниот, во еден единствен, но изразито прецизен визуелен приказ. Фотографот, како и сликарот портретист, настојува да го долови карактеристичниот израз на моделот, преку една статична композиција, комбинирајќи различни аспекти од неговата личност.⁵¹⁶ Преку внимателно прикажување на особе-

⁵¹⁴ Bate, D. (2016). *Photography: The key concepts* (5). Routledge.

⁵¹⁵ Sontag, S (1982) *Eseji o fotografiji* (94). SIC.

⁵¹⁶ Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija – Sažeta istorija* (224). Izdavački Zavod “Jugoslavija”.

ностите кои ја дефинираат личноста, тој создава „трајна документација“ на нејзината појавност во форма на слика која служи како „сертификат за нејзиното присуство и постоење.“⁵¹⁷ Со самото тоа, вредноста на овој жанр се согледува и преку интердисциплинарна анализа на неговите естетски, семиотички и социолошки димензии, кои активно и постојано го моделираат современиот визуелен и културен простор, особено од аспект на конституирање на субјективниот и јавниот идентитет, и определување на елементите кои ја дефинираат неговата препознатливост.

Историјата на портретната фотографија започнува со појавата на дагеротипијата во 1839 година и се развива паралелно со еволуцијата на понатамошните фотографски технолошки процеси. Овие промени и иновации, кои придонесоа за развојот на негативот и усовршувањето на фотографскиот апарат, доведоа до стандардизација на портретната пракса во форма што доминира во првата половина на 20 век.

На почетокот на 19 век, сликарските портретни минијатури, пред самата појава и развој на фотографијата, се доминантен начин на репродуцирање на нечиј лик. Но, постепено, фотографијата успева да го потисне интересот за оваа уметничка форма, пред сè поради неговата поголема достапност, побрза реализација и финансиска исплатливост. Ова најдобро може да се посочи во споредба на двете годишни изложби во Кралската академија во Лондон, во 1830 и 1870 година. На првата изложба, сликарскиот портрет доминира со 300 минијатурни слики, додека на втората има само 33 минијатурни портрети.⁵¹⁸ Овие предности на фотографскиот медиум му овозможува постепено да стане доминантен во оваа жанровска определба, а фотографските остварувања денеска се дел од најзначајните музејски колекции.

Фотографскиот портрет во 19 век, во своите формативни години, се одликува со статична и ригидна композиција и карактеристично отсуство на спонтаност. Овие особености, заедно со употребата на декоративни сценографски елементи, како што се насликани позадини, драпирани завеси и детали како столчиња, антички столбови и слично, ја рефлектираат естетиката на сликарскиот портрет. Со вметнување на овие уметнички реквизити, фотографите настојуваат да ги пренесат вредностите на академскиот сли-

⁵¹⁷ Barthes, R. (2000). *Camera Lucida: Reflections on Photography* (87). Penguin Vintage Classics.

⁵¹⁸ Harker, M.F. (1979). *The Linked Ring: The Secession Movement in Photography in Britain, 1892-1910* (16). Heinemann, London.

карски портрет, верувајќи дека на тој начин ќе се доближат до веќе етаблираните уметнички практики.⁵¹⁹ (слика 218)



Слика 218 - Камил Силви, „Шарлот“, 1859-69, разгледница

Освен декоративните елементи, во процесот на изработка на фотографскиот портрет се користат и функционални помагала како што се потпирачите за нозе или за глава, кои се неопходни поради долгото времетраење на експозицијата на сè уште неусовршената фотографска слика. Во овие рани портретни снимки, кои се карактеризираат со нагласена формална крутост, се чувствуваат тишина и спокој, особено видливи во изразите на лицата на портретираните. Со оглед на тоа што за изработка на една успешна фотографија е потребно моделот подолг временски период да остане неподвижен, се забележува свесност за самиот фотографски процес. Оваа свесност придонесува моделот да се соживее со улогата што ја игра пред објективот,⁵²⁰ што пак, резултира во губење на автентичноста и спонтаноста. Како резултат на тоа, портретот често делува безживотно, како замрзнат миг во времето, лишен

⁵¹⁹ Бенјамин, В. (2010). Илуминации. Мала историја на фотографијата (371). Или-Или.

⁵²⁰ Ibid.,(368).

од непосредност, спонтаност и слободни движења. Овие особености се забележуваат во делата на значајни автори како што се Феликс Надар, Џулиет Маргарет-Камерон и Дејвид Октавиус-Хил, чии портрети, и покрај нивната естетска хетерогеност, го одразуваат стремежот кон формалната прецизност, контролираната и воздржаната експресија и дисциплината во изразот, типични за визуелната култура на 19 век. (слика 219 и 220)



Слика 219 – Џулиет Маргарет Камерон, „Сер Џон Хершел“, 1867, албумински отпечаток

Слика 220 - Надар, „Жорж Санд“, 1866, вудберитипија

Со унапредувањето на фотографските техники, формалната крутост, недостатокот на флексибилноста и статичната композициска поставеност постепено го отстапуваат местото на поголемата автентичност во експресијата и динамичноста. Низ децениите, овие карактеристики систематски и етапно се етаблираат како основни естетски и изразни обележја на портретната фотографија, задржувајќи ја својата релевантност и во современата фотографска практика.

Портретната фотографија, како и останатите фотографски жанровски определби, целосно успева да го изрази својот потенцијал со самото унапредување и поедноставување на фотографскиот процес, со редуцирање на фотографската опрема и со појавување на компактните фотоапарати, по 1930 година.

Во историјата на портретната фотографија, во рамките на периодот на уметноста на модерната, од крајот на 19 век, до седмата деценија на 20 век, се истакнуваат бројни автори чие творештво има клучен придонес во развојот на жанрот, како на естетско, така и на концептуално ниво. Меѓу нив се истакнуваат Анри Картие-Бресон, Филип Халсман, Јусуф Карш, Ирвинг Пен, Арнолд Њуман, Хелмут Њутон и Ричард Аведон, чии портретни остварувања се тесно поврзани со нивните блиски пријателства со веќе етаблираните ликовни уметници, филозофи, писатели, научници и политичари.

Анри Картие-Бресон, кој одигра голема улога во формирањето на основните насоки на репортажната и уличната фотографија, остави траен белег и во еволуцијата на портретниот жанр. Неговиот лиричен документарен стил кој најдобро се одразува во поетичноста, во мистиката и интимноста на фотографските кадри, како и во „пресудниот миг“ како заштитен знак на неговите динамични композиции, се рефлектира и во неговите портретни фотографии. Воспоставените пријателства на Бресон со културната авангарда на неговото време, му овозможуваат непосреден, автентичен пристап и блискост до бројни уметници, писатели и филозофи, што резултира со антологиски портретни остварувања кои ја надминаа својата репрезентативна природа и се етаблираа како значајни визуелни документи во културната историја на 20 век. (слика 221 и 222)



Слика 221 – Анри Картие-Бресон, „Жан-Пол Сартр“, 1946, сребрен желатински отпечаток

Слика 222 - Анри Картие-Бресон, „Роланд Барт“, 1963, сребрен желатински отпечаток

Овие фотографии се одликуваат со прецизна, структурно избалансирана, но ненаметлива композиција. Со цел да ги истакне автентичноста и спонтаноста, Бресон избегнува вештачко осветлување и целосно се потпира на природниот светлосен извор. Често следејќи го принципот на „златниот пресек“⁵²¹ како основно правило за организирање на составните елементи на композицијата, тој успева да постигне визуелна хармонија и природна рамнотежа во рамките на кадарот.

За разлика од автентичниот ненаметлив пристап на Бресон, каде што тој се јавува како тивок сведок кој трпеливо го чека „одлучувачкиот миг“, Филипе Халсман⁵²² (1906-1979), еден од најиновативните портретни фотографи во средината на 20 век, е препознатлив по својата изразено активна улога на „режисер“ во конципирањето на фотографската сцена. Неговите „бесмртни композиции“⁵²³ најчесто се изработени во затворено студио, со неутрални позадини, под исклучиво вештачко осветлување, со кое Халсман успева да ги моделира сенките и да создаде тродимензионален и скулптурален ефект на портретираните личности, што е од императивно значење за постигнување на надреалистичките и иреалните ефекти, кои се препознатлив белег на неговиот фотографски стил.

Наклонетоста на Халсман кон идеологијата и естетиката на надреализмот е евидентна во откривањето на скриениот свет на несвесното на фотографираниите субјекти, кои делуваат како да лебдат во просторот кој е далеку од светот на реалноста. Во тој контекст, Халсман станува познат по серијата портрети на познати личности во скок, при што го патентира изразот *jumpology* или „скокање“, како психолошки фотографски метод на „симнување на маската“ на портретираниот и разоткривање на неговата скриена природа, во кусиот и брз миг на отскокнување од тлото, во кој личноста нема

⁵²¹ Златниот пресек е композициско правило со кое се постигнува визуелна симетрија и хармонично распределување на просторот и претставува геометриска пропорција од 1:1,618, што создава природна и естетски прифатлива рамнотежа во сликата или фотографијата.

⁵²² Филипе Халсман (*Philippe Halsman*) е фотограф со латвиско потекло, познат по своите психолошки портрети, а особено по долгогодишното пријателство и соработката со Салвадор Дали. Фотографската кариера ја започнува по 1940 година, по неговата преселба во САД, каде што го гради статусот на еден од најреномираните портретни фотографи во 20 век. Неговите портрети се најдоа на 101-та насловна страница на списанието „Лајф“, рекорд што до денешен ден останува ненадминат. Како најпрепознатлив белег во неговото творештво се смета серијата „*jumpology*“ („скокање“) во чии рамки, низ неколку децениски период, Халсман фотографира јавни личности во скок, со цел да ја долови нивната спонтаност и автентичност.

⁵²³ Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija – Sažeta istorija* (226). Izdavački Zavod „Jugoslavija“.

друг избор освен да остане автентична.⁵²⁴ Со самото тоа, преку овие необични композиции со динамична и неконвенционална перспектива, тој се обидува да го открие внатрешниот свет на поединецот и неговиот карактер,⁵²⁵ кој останува енигма во очите на јавноста.

Од оваа серија динамични фотографии особено се издвојуваат портретите на неговиот пријател Салвадор Дали, изработени по 1940 година. Нивното пријателство и 37-годишната професионална соработка резултира во илјадници фотографски остварувања, кои денеска имаат статус на значајни културолошки документи кои ги претставуваат животот и делото на овој голем шпански уметник. Овие хумористични фотографии со контролирани и планирани движења, но истовремено исполнети со некоја внатрешна енергија, наликуваат на сцена од некое надреалистично филмско остварување. Тие го истакнуваат експерименталниот уметнички пристап на Халсман, кој вешто ја искористува експлозивната природа на Дали и создава концептуални и визуелно провокативни композиции со нагласена надреалистичка мисла, кои го намалуваат јазот меѓу фотографијата, уметноста и театарот. (слика 223 и 224)



Слика 223 - Филипе Халсман, „Дали Атомикус“, 1948, сребрен желатински отпечаток
Слика 224 - Филипе Халсман, „Салвадор Дали“, 1951, сребрен желатински отпечаток

⁵²⁴ Halsman, P. (1961). *Halsman on the creation of photographic ideas*. Ziff-Davis Publishing Company. Преземено на 14.05.2025 од <https://archive.org/details/halsmanoncreatio0000unse>.

⁵²⁵ Halsman, Y. (1989). *Halsman at work* (18). Harry N. Abrams Inc.



Слика 225 – Филипе Халсман, „Жан Кокто“, 1949, сребрен желатински отпечаток

Слика 226 - Филипе Халсман, „Орелот со две глави - Жан Кокто“, 1949, сребрен желатински отпечаток

Експерименталниот дух на Халсман се забележува и во портретните фотографии на Жан Кокто кои се експресија и рефлексивна на внатрешниот свет на овој француски поет. Внимателно обмислени, прецизно кадрирани и минуциозно изрежирани, овие неконвенционални портрети кои се наоѓаат на тенката граница меѓу јавето и сонот,⁵²⁶ се огледало на идејниот свет, мислата, карактерот и природата на оваа прогресивна личност. (слика 225 и 226)

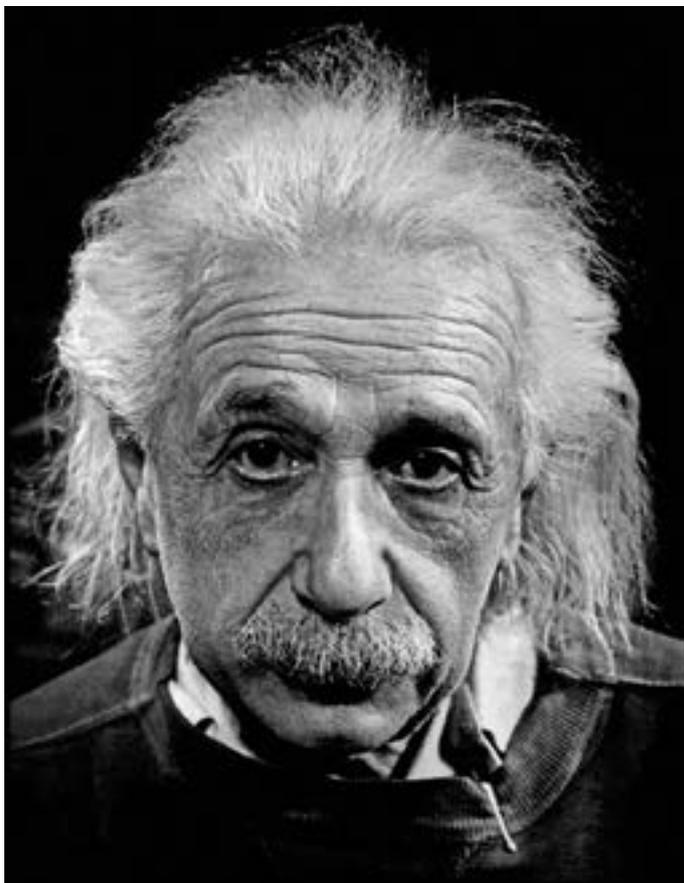
Освен овие неколку специфични серии на портретни фотографии со изразена наклонетост кон естетиката на надреализмот, Халсман изработува и бројни психолошки портрети на највлијателните личности на 20 век, од сферата на уметноста, науката и политиката, кои се визуелен приказ на дијалогот помеѓу портретираниот и фотографот.⁵²⁷ Во портретите на Алберт Ајнштајн, Алфред Хичкок, Роберт Опенхајмер, Мерилин Монро, Џон Ф. Кенеди и многу други, преку истакнатата прецизна композиција и кадрирање, како и преку симплифицираната светлина и фокусот на лицето, се доловуваат интимниот карактер, емоционалниот и интелектуалниот идентитет на портретираниот, притоа создавајќи ја нивната „дефинитивна слика“.⁵²⁸ Во овој контекст, Хал-

⁵²⁶ Panzer, M. (1998). *A Retrospective*. Edition Stemmler, Zürich, New York.

⁵²⁷ Halsman, Y. (1989). *Halsman at work* (20). Harry N. Abrams Inc.

⁵²⁸ Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija – Sažeta istorija* (224). Izdavački Zavod “Jugoslavija”.

сман вели: „Ако фотографијата на одредена личност не претставува нејзин длабок психолошки увид, тогаш таа не е вистински портрет, туку само наликува на него.“⁵²⁹ (слика 227)



Слика 227 - Филипе Халсман, „Алберт Ајнштајн“, 1947, сребрен желатински отпечаток

Портфолиото на Јусуф Карш⁵³⁰ (1908-2002) претставува визуелна архива на технички беспрекорни и естетски совршени фотографии кои ги овековечуваат највлијателните личности на 20 век. Достоинствено поместени во монументални пози и во тивок и рафиниран амбиент, овие импресивни композиции ги поставија критериумите за класичната академска портретна фотографија, и го поминаа тестот на времето, со што и денеска се сметаат за ненадминливи фотографски остварувања. (слика 228)

⁵²⁹ Magnum Photos. *Philippe Halsman*. Преземено на 25.04.2025 од <https://www.magnumphotos.com/photographer/philippe-halsman/>.

⁵³⁰ Јусуф Карш (*Yousuf Karsh*) е американско-канадски портретен фотограф, кој се смета за еден од најзначајните портретисти во 20 век. Неговото фотографско портфолио се состои од портрети на еминентни личности од областа на политиката, науката и уметноста, како и фигури од светската елита, од кои дваесет се најдоа на насловната страна на светски познатиот *Life* магазин.

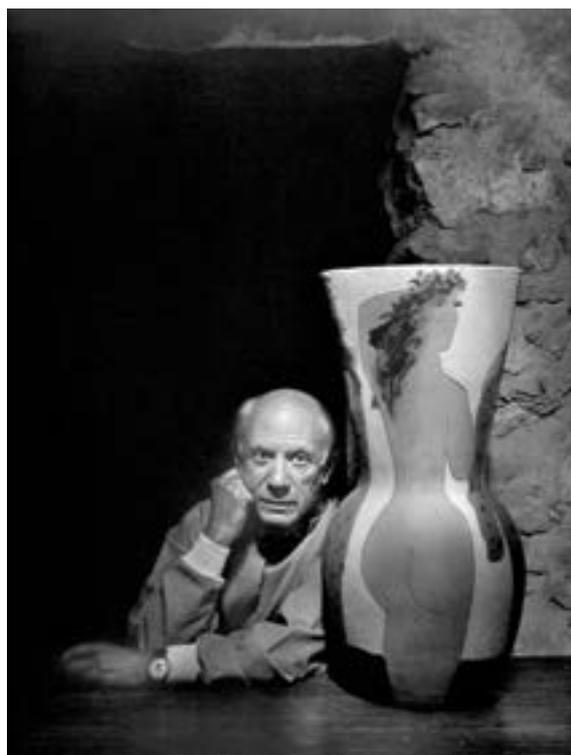


Слика 228 - Јусуф Карш, „Винстон Черчил – Лавот што рика“, 1941, сребрен желатински отпечаток

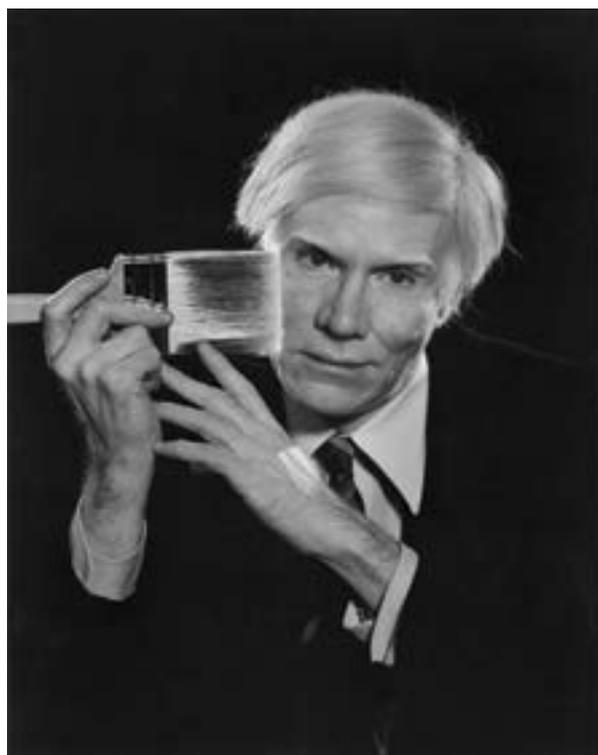
Формално строги, но истовремено и длабоко интимни, овие величествени портрети се одликуваат со стегната композиција и центриран кадар, во кој осветлувањето е строго насочено кон субјектот и служи како алатка за моделирање и постигнување на драматичен контекст, со цел да се нагласат одредени карактерни црти или емоционални состојби. Преку ваквиот пристап, Карш успева да создаде импозантни визуелно наративни портрети, во кои човечкиот лик се третира речиси како пејзаж обликуван со драматичен контраст меѓу светлина и сенка. Лицето на портретируваниот често е обвие-но со суптилна, спиритуална светлина,⁵³¹ налик на дискретен нимбус, што дополнително го возвишува неговото достоинство. Овие особености заедно со формалната поставеност на фигурата, придонесуваат кон создавање на

⁵³¹ Vorsteher, D., Yates, J. (2000). *Yousuf Karsh: Helden aus Licht und Schatten* (8). Deutschen Historischen Museum.

аналитичен визуелен психолошки пресек на портретируваниот, со што се истакнува неговото интензивно емоционално присуство, индивидуалност, духовност, авторитет и интелектуалната компонента. Фотографиите на Јусуф Карш преставуваат клучни визуелни референци за портретираните личности кои ја обликуваат нашата перцепција за нив, со што засекогаш остануваат врежани во колективната меморија, играјќи улога на визуелен архетип и траен репрезент на нивниот јавен лик. (слика 229 и 230)



Слика 229 - Јусуф Карш, „Пабло Пикасо“, 1954, сребрен желатински отпечаток



Слика 230 - Јусуф Карш, „Енди Ворхол“, 1979, сребрен желатински отпечаток

Портретните фотографии на Ирвинг Пен⁵³² (1917-2009) претставуваат естетски софистицирани визуелни студии кои се одликуваат со префинет минималистички стил и нагласен фокус на формата и текстурата. Сценографијата во овие рафинирани композиции е непретенциозна и минималистичка, а често се состои од агол оформен од две споени видни површини, со што се насочува вниманието кон субјектот и се елиминираат дополнителните визуелни пречки.

⁵³² Ирвинг Пен (*Irving Penn*) е американски фотограф, познат по суптилното соединување на портретниот и модниот фотографски жанр. Во 1943 година започнува да работи како фотограф во списанието *Vogue*, и скоро шест децении останува активен во областа на модниот портрет. Неговите иновативни и прогресивни фотографии се објавувани на насловните страници и ги исполнуваа едиторијалите на тогашните најпознати модни списанија, со што се промени визуелниот јазик во модната индустрија, и тие постепено станаа дел од светските музејски фотографски колекции.



Слика 231 - Ирвинг Пен, „Пабло Пикасо во Калифорнија“, 1957, сребрен желатински отпечаток

Слика 232 - Ирвинг Пен, „Игор Стравински“, 1948, сребрен желатински отпечаток

Прецизно обликуваната композиција, во која доминираат геометријата и симетријата, заедно со строго контролираната светлосна драматургија која ја потенцира текстурата на кожата и материјалите, отсликуваат длабока интима и суптилна експресивност, кои не само што служат како визуелно презентирање на субјектот, туку и како деликатна интерпретација на неговиот карактер. Овие фотографии, кои се синтеза на портретната и модната фотографија, ги истакнуваат чистите линии и минималистичката композициска оркестрација, во кои истовремено, со внимателно „штелување“ на светлината и сенката, се создава драматичен и длабок визуелен контраст. Со самото тоа, портретните фотографии на Ирвинг Пен, на кои им припаѓаат и класичниот и модниот портрет, го етаблираат овој фотографски жанр како софистициран облик на уметничка експресија. (слика 231 и 232)

Арнолд Њуман⁵³³ (1918-2006) се смета за мајстор на портретниот фотографски жанр, особено во контекст на „природното позирање“ т.е. на претставување на субјектот во неговата автентична просторна и контекстуална рамка. Избегнувајќи ја студиската естетика, која обично се карактеризира со

⁵³³ Арнолд Њуман (*Arnold Newman*) е американски фотограф, чие творештво се карактеризира со неконвенционалното поставување на субјектот во неговиот автентичен амбиент, наспроти тогашното вообичаено студиско портретирање. Неговата фотографска збирка се состои од портрети на истакнати личности, меѓу кои се издвојуваат Игор Стравински, Пабло Пикасо, Марлен Дитрих, Џорџија О’Киф, Енди Ворхол, Џон Кенеди, и други историски фигури од 20 век и се објавувани во списанието *Life*, *New York Times*, *New Yorker*, *Vanity Fair*, итн.

формална поставеност на фигурата, строго контролирано вештачко осветлување и лимитиран простор, Њуман се наклонува кон лоцирање на портретиранот во амбиент кој му е веќе познат и кој најадекватно ги отсликува неговиот живот, карактер, професија и креативната пракса, со што овие кадри стануваат визуелни биографии на портретираните.⁵³⁴ Токму затоа, локацијата, реквизитите и позата се внимателно селектирани и се директна рефлексја на психолошката и професионалната природа на субјектот. (слика 233)



Слика 233 - Арнолд Њуман, „Пабло Пикасо“, 1946, сребрен желатински отпечаток

Овие слоевити портретни остварувања, кои создаваат динамичен дијалог и визуелна тензија меѓу непосредниот момент и длабокото психолошко доживување,⁵³⁵ се одликуваат со нагласена симболика, концептуална густина и наративна слоевитост, што е евидентно во портретите на Игор Стравински, Пабло Пикасо, Салвадор Дали, Макс Ернст, Хенри Мур, како и голем број други претставници на уметноста на модерната. (слика 234)

⁵³⁴ Brookman, P. (2006). *Arnold Newman* (8). Taschen.

⁵³⁵ Ibid.



Слика 234 - Арнолд Њуман, „Игор Стравински“, 1946, сребрен желатински отпечаток

Хелмут Њутон⁵³⁶ (1920-2004) се разликува од своите современици според својата смела и провокативна естетика, која се фокусира на еротиката, сексуалноста, нудизмот, а често и на фетишизмот. Во нив, ја истражува женската сексуалност, а паралелно со тоа и нејзината моќ и улога во современото општество. Оваа убер-жена,⁵³⁷ како главен протагонист во фотографиите, секогаш е претставена со потенцирана самодоверба, во пози кои ги истакнуваат нејзината суптилна еротика, доминација и моќ, со што вешто се рedefинира конвенционалната модна естетика која честопати ја поставува жената во пасивна улога, со што се поставуваат нови кодови во портретната фотографија. (слика 235)

⁵³⁶ Хелмут Њутон (*Helmut Newton*) е фотограф со германско потекло, познат по провокативните црно-бели фотографии, кои ги обединуваат модата, еротиката и портретната уметност. Тој се смета за еден од најконтроверзните фотографи во сферата на модната фотографија. Професионално почнува да се занимава со фотографија по 1940 година, а стекнува светска слава две децении подоцна. Освен во бројни публикации, неговите фотографии се објавувани и во списанијата *Vogue*, *Vanity Fair*, *Harper's Bazaar* и други. Неговата фотографска архива е концентрирана во просториите на фондацијата „Хелмут Њутон“ во Берлин, кој е дел од *Museum für Fotografie*, и се смета за една од најзначајните фотографски колекции во Европа.

⁵³⁷ Newton, J. (2001). *Helmut Newton Work*. Taschen.



Слика 235 - Хелмут Њутон, „Елза Перети“, 1975, сребрен желатински отпечаток



Слика 236 - Хелмут Њутон, „Шарлот Рамплинг“, 1967, сребрен желатински отпечаток

Радикалните фотографии на Њутон, со своето драматично осветлување, најчесто постигнато со еден или два светлосни извори, како и со истакнатиот црно-бел контраст кој создава визуелна тензија, алудираат на кинематографски остварувања, особено на сцени од филм ноар. Њутон се смета за експерт во контекст на оваа визуелна и психолошка напнатост и драматичност, која не се забележува само помеѓу портретираните фигури, туку и во нивниот ангажиран однос со околината.⁵³⁸ Геометриската прецизност, асиметричното кадрирање, а во некои случаи и долгата експозиција на моделот во движење, придонесуваат да се создадат непосредни динамични композиции во кои, покрај тоа што се прикажуваат физичките аспекти на личноста, се разоткриваат и нејзиниот јавен и приватен карактер.⁵³⁹ (слика 236)

Во завршницата на ова поглавје, неопходно е да се истакне значењето на американскиот фотограф Ричард Аведон⁵⁴⁰ (1923-2004), кој има суштински придонес во областа на портретниот фотографски жанр во 20 век. Покрај очигледната техничка совршеност и рафинираната естетика, фотографиите на Аведон се карактеризираат и со минималистички пристап, кој се рефлектира во употребата на чиста, монохроматска позадина, едноставна контролирана светлина и, најчесто, директно вперен поглед на портретируваниот во фотоапаратот.

Овие специфики не само што го надминуваат значењето на неговите фотографии како обични визуелни записи, туку стануваат и нагласени психолошки студии кои проникнуваат под површината на физикусот, откривајќи ја слоевитоста на човечката природа. Со тоа, портретите на Аведон навлегуваат во доменот на визуелната психолошка анализа, обелоденувајќи ги емоционалните аспекти кои го дефинираат човечкото битие, како што се тагата и среќата, но и затскриените и помалку видливи состојби како осаменоста, несигурноста, конфузијата, засраменоста, незадоволството, ранливоста, и

⁵³⁸ Garner, P. (2021). *Helmut Newton Legacy*. Taschen.

⁵³⁹ Newton, H. (2000). *Autobiography*. Taschen.

⁵⁴⁰ Ричард Аведон (*Richard Avedon*) е американски фотограф, водечка фигура во портретната и модната фотографија во средината на 20 век. Професионално почнува да се занимава со фотографија по 1940 година, кога работи како редовен фотограф-соработник во *Harper's Bazaar* и *Vogue*, а подоцна и во *The New Yorker*. Проектот *In The American West* (1979-1984) се смета за круцијална серија фотографии во американската фотографска историја, во чии рамки се снимени повеќе од 700 луѓе од различни социјални слоеви. Неговите безвременски фотографии се дел од фотографските поставки на најголемите светски музејски колекции, како што се *Metropolitan Museum of Art* и *Museum of Modern Art* во Њујорк, *Smithsonian's National Museum of American History* во Вашингтон, *Centre Georges Pompidou* во Париз, и др.

бројни други внатрешни збиднувања, притоа обликувајќи ги овие фотографии во „портрети на вистината“.⁵⁴¹

Во овој контекст, Аведон ја користи улогата на фотограф за интимно поврзување со своите субјекти, што не би можел да го постигне преку обичен разговор. Како што самиот вели: „Фотографиите имаат реалност која им недостасува на луѓето... јас се запознавам со нив преку фотографиите.“⁵⁴² Од друга страна пак, проникнувајќи во личноста која стои наспроти него, Аведон истовремено се спознава и себеси, а со тоа ги осознава и своите неосвестени мисли и интернализирани чувства, при што нагласува дека овие дескриптивни фотографии се повеќе за него, отколку за луѓето кои ги фотографира.⁵⁴³ На тој начин, портретните фотографии на Аведон претставуваат судир меѓу објективното и субјективното, меѓу дескриптивноста и личниот израз на авторот.⁵⁴⁴ (слика 237, 238 и 239)



Слика 237 – Ричард Аведон, „Алберто Џакомети“, 1958, сребрен желатински отпечаток

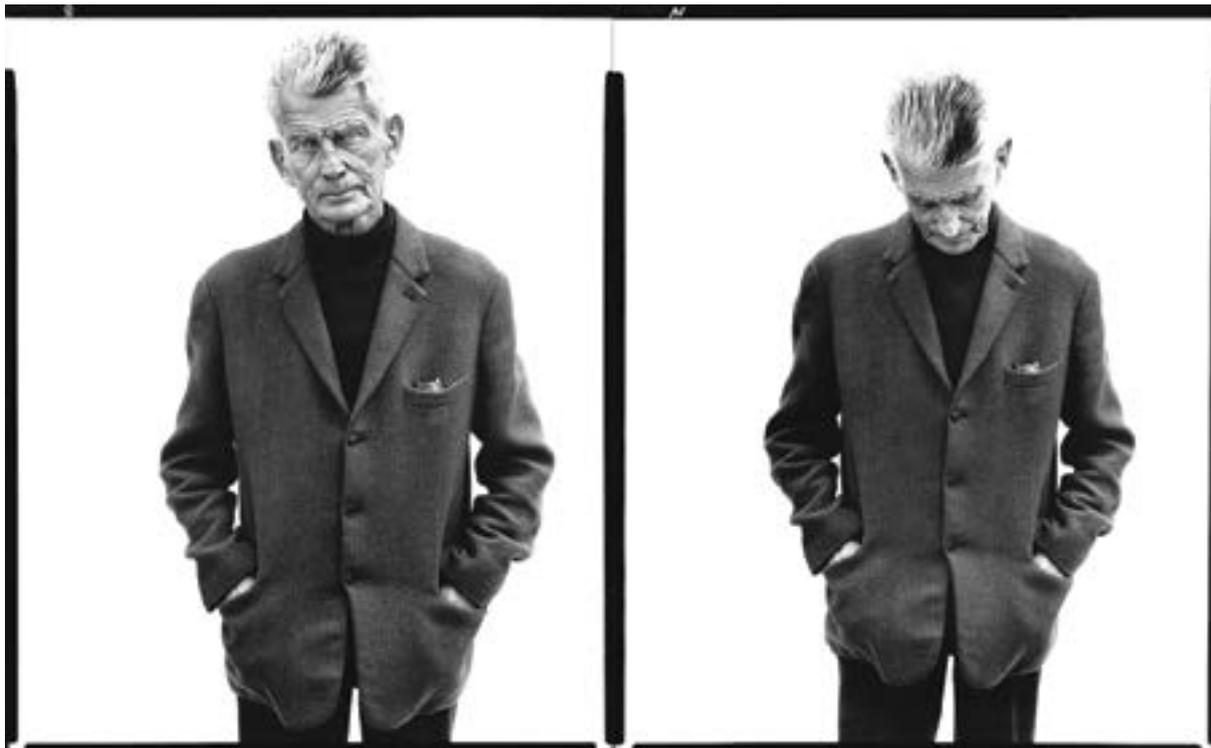
Слика 238 – Ричард Аведон, „Енди Ворхол“, 1969, сребрен желатински отпечаток

⁵⁴¹ Stevens, N., Aronson, S.M.L. (2017). *Avedon: Something Personal* (EPUB Ed.). Spiegel & Grau.

⁵⁴² Sontag, S (1982) *Eseji o fotografiji* (103). SIC.

⁵⁴³ Senf, R.A. (2022). *Richard Avedon: Relationships* (9). SKIRA.

⁵⁴⁴ Bolton, R. *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography* (264). MIT Press.



Слика 239 – Ричард Аведон, „Семјуел Бекет“, 1979, сребрен желатински отпечаток

Меѓу овие негови остварувања, посебно се истакнуваат портретите на познатите личности како што се Семјуел Бекет, Луј Армстронг, Чарли Чаплин, Енди Ворхол, Труман Капоте, Марк Шагал, Жорж Брак, Пабло Пикасо (чиј син е еден од асистентите на Аведон),⁵⁴⁵ Алберто Џакомети, Хамфри Богарт, Мерилин Монро, и други, но особено силен емоционален набој ја карактеризира серијата фотографии од неговиот татко Џејкоб Израел-Аведон. Конципирани како „визуелни анатомии на стареење, патење и страв од смртта“⁵⁴⁶ и длабоко обременети со емоционална и егзистенцијална тежина, овие фотографии не се само резултат на техничката и „алхемиска“ комплексност на фотографскиот медиум, туку пред сè се рефлексивна на суштинските прашања кои Аведон си ги поставува во однос на сопственото постоење, со што фотографиите стануваат средство за негова лична исповед. Овие интимни кадри ни овозможуваат постепено да ги апсорбираме деталите и секвенците кои ја откриваат кривката страна на минливоста на животот, и ни нудат драгоцен увид во физичките и психолошките трансформации кои настануваат при залезот на човечкото постоење, како и во болката која произлегува од антиципирање на загубата која длабоко се вкоренува кај оние што остануваат. (слика 240 и 241)

⁵⁴⁵ Stevens, N., Aronson, S.M.L. (2017). *Avedon: Something Personal* (EPUB Ed.). Spiegel & Grau.

⁵⁴⁶ Ashton, D. (1974). Richard Avedon. *Camera* (No.11, 23)



Слика 240 – Ричард Аведон, „Ричард Аведон и Џејкоб Израел-Аведон“, 1969, сребрен желатински отпечаток



Слика 241 - Ричард Аведон, „Џејкоб Израел-Аведон“, 1971, сребрен желатински отпечаток

Со разоткривањето на овие комплексни емоционални слоеви кои го конституираат човековиот карактер, портретите на Аведон создаваат визуелен дијалог меѓу портретираниот и гледачот, при што се отвора нов простор за размислување, интроспекција, прифаќање, поистоветување и емпатија. Поставеноста на фигурата како контрапункт на неутралната или блескаво белата позадина, и директно вперениот поглед во гледачот, го поместуваат фокусот на овој комуникациски процес од традиционалниот надворешен изглед кон внатрешниот, интимен свет на личноста, создавајќи амбиент на директно соочување со автентичноста на човечката природа. Со самото тоа, Аведон успева да ја долови есенцијата на личноста во еден единствен кадар, а со тоа и да го „објасни човека на човекот“.⁵⁴⁷

Во историјата на портретната фотографија не може да се посочи еден автор кој би се издвоил пред останатите, и токму затоа споменатите примери се адекватни репрезенти на целокупниот разновиден спектар на портретните фотографски практики, кои се развиваа паралелно со периодот на уметноста на модерната. Широката палета на нивните променливи технички, стилски и концептуални пристапи, позиционирани во различни историски и културни контексти, во целост го опфаќаат волуменот на овој фотографски жанр, кој создаде историски, уметнички, социолошки и антрополошки релевантни визуелни сведоштва. Портретната фотографија, во својот долг историски и современ еволутивен процес, од формативните години, од раните статични и ригидни студиски композиции, преку динамичните кадри и длабоките психолошки портрети, како и наративните и концептуалните портретни остварувања, ја обелоденува слоевитоста и комплексноста на фотографскиот медиум и ја открива неговата моќ истовремено да ги отслика физичките и психолошките атрибути на субјектите, како и да го лоцира нивното место во различните контексти на современието.

* * *

Сублимираната анализа на стилските определби и жанровските структури на фотографскиот медиум во контекстот на уметноста на модерната го обелодени неговиот целосен динамичен еволутивен процес. Фотографијата, која во своите зачетоци се дефинира како инструмент за документирање на стварноста, во текот на 20 век помина низ низа модификации и се трансформира во комплексен уметнички израз, кој непрестајно и активно ги истражува

⁵⁴⁷ Sontag, S (1982) *Eseji o fotografiji* (94). SIC.

и поместува границите на визуелните перцепции и субјективните доживувања и интерпретации на светот. Од „романтичните“ фотографски остварувања на пикторијализмот, и „чистотата на изразот“ во *straight* фотографијата, преку преминот кон модернистичките теченија меѓу кои се импресионизмот, кубизмот, футуризмот, сè до концептуализмот, секој последователен нов стил и жанр ги рефлектира не само технолошките иновации на фотографскиот медиум и современите социолошки промени, проблематики и збиднувања, туку и го поттикнува континуираното преиспитување на фотографијата како уметничка форма, која низ едновековното постоење на уметноста на модерната успеа да го обезбеди своето рамноправно место, рамо до рамо со традиционалните ликовни уметности како сликарството и скулптурата.

IV. ЕСТЕТИКА И ЕТИКА НА ФОТОГРАФИЈАТА

Филозофски рефлексии, толкувања и морални дилеми

Естетските и етичките аспекти на фотографијата се исклучително релевантни елементи во процесот на нејзината валоризација како уметничка форма и нејзиното вклучување во дискурсот и практиките на модерната уметност. Предизвикот со кој се соочува овој медиум во однос на балансирање и усогласување на визуелната убавина со одговорноста кон прикажаното, ги става овие два елемента во центарот на аналитичките согледувања и критичките расправи поврзани со улогата на фотографијата во контекст на нејзината моќ и способност верно да ја претстави, перципира и интерпретира стварноста. Естетиката во фотографијата ги опфаќа нејзините визуелни аспекти, поставува прашања и ги разрешува дилемите поврзани со самото значење на сликата и нејзината културолошка вредност, а етиката, од друга страна, се насочува кон одговорноста на фотографијата во однос на веродостојноста, начинот на поимање и прикажувањето на реалноста. Естетските и етичките димензии на фотографијата, како две неразделни целини и суштински поврзани компоненти, истовремено ги поставуваат, а и одговараат на прашањата и дилемите поврзани со надворешните и внатрешните аспекти, интимноста, субјективната и универзалната вистина, моќта, манипулацијата, како и со моралната одговорност во различните начини на презентирање на индивидуалниот израз, историјата и културата.

Една од основните улоги на естетиката, која учествува во создавањето на визуелниот наратив и дефинирањето на дискурсот на фотографијата, а со тоа и на фотографот, се воочува во нејзиниот капацитет да посредува меѓу визуелната привлечност и општествената одговорност, со што игра улога на активен „медијатор“ меѓу уметничкиот израз и социјалната перцепција. На тој начин, естетската компонента во фотографскиот медиум не само што го утврдува „убавото“, туку претставува и незаменлив елемент кој ја продлабочува етичката релевантност на фотографската слика. Со самото тоа, во процесот на прифаќање и валоризирање на фотографијата, естетиката и етиката се во постојан меѓусебен дијалог кој ги определува нејзините визуелни и морални аспекти.

За да се проникне во комплексноста на естетските и етичките аспекти на фотографијата, потребно е да се анализираат согледувањата на филозофите и теоретичарите кои имаат најголем удел во полето на визуелната култура, со

особен акцент на фотографијата како ново изразно средство. Нивните студии и трудови дискутираат за визуелните, културните и моралните импликации на медиумот, со што го формираат и обликуваат неговиот критичкиот дискурс, а со самото тоа ја дефинираат и неговата позиција и улога во контекст на уметноста и општеството.

Филозофските толкувања и осврти кон естетичките теории и контексти на фотографијата, како нов медиум во уметноста на модерната, се развиваат уште кон крајот на 19 век, а се интензивираат и продлабочуваат во 20 век, кога таа го достигнува врвот на својата примена и популарност, како во уметнички, така и во културолошки и социолошки контекст.

Едно од првите влијателни филозофски и теоретски истражувања и интерпретации на фотографијата како уметнички израз, од перспектива на модерната филозофија, започнува со германскиот филозоф и теоретичар Валтер Бенјамин (1892-1940), со есејот „Мала историја на фотографијата“ (1931), како и со „Уметничкото дело во епохата на техничката репродукција“ (1935). Во нив, тој отвора клучни прашања поврзани со статусот на фотографијата во социолошкиот, културниот и технолошкиот контекст на модерната, при што ги истакнува согледувањата за „автентичноста“ на уметничкото дело во ерата на механичката репродукција, како и ефектите кои фотографијата ги има врз традиционалното уметничко дело.

Првиот есеј, кој се смета за основна теоретска рамка за сите понатамошни филозофски и критички осврти на фотографијата и има големо значење во севкупниот корпус на фотографските естетички теории на овој медиум, ги истражува импликациите кои фотографијата како изум ги предизвикува врз глобалната култура.

Бенјаминовиот социолошки пристап, кој ја поставува фотографијата како значаен културен и историски феномен, иницира проблематизирање и критичко преиспитување на нејзината миметичка функција, со што го поместува фокусот од репрезентација кон интерпретација на емпирииската стварност. Во тој контекст, нагласува дека и покрај техничката виртуозност на фотографот, извонредниот модел и завидните продукциски услови, гледачот сепак пројавува внатрешна потреба да препознае одреден сегмент или трага од нешто спонтано и автентично, од некое отстапување, како белег на „овде и сега“.⁵⁴⁸ Тој суштински елемент, кој Бенјамин го именува како „оптичко не-

⁵⁴⁸ Бенјамин, В. (2010). *Илуминации. Мала историја на фотографијата* (365-6). Или-Или.

свесно“,⁵⁴⁹ ја открива виталноста на фотографијата, и најчесто се лоцира и манифестира во некој детал, емоција, минлива реакција, гестикација или миг, кој поради својата брзина му бега на окото, но е успешно „уловен“ благодарение на техничките можности на фотографскиот апарат и објективот. На тој начин, просторот на човечката свест се проширува кон просторот на „несвесното“,⁵⁵⁰ каде што се отвораат нови димензии на естетско доживување. Овој естетски впечаток е особено нагласен во контекст на брзите историски промени и во согледувањето на убавината како минлива категорија - убавина што произлегува токму од самата минливост - со што минатото се издигнува во надреална димензија, во однос на останатите визуелни содржини.⁵⁵¹

Во Бенјаминовите филозофски осврти, токму ова „оптичко несвесно“ е во центарот на дискусиите и дилемите поврзани со вистинитоста на фотографската слика. Во своите согледувања, тој прави јасна дистинкција меѓу фотографијата и конвенционалните уметнички практики, при што, освен во репрезентативните капацитети, нејзината вредност ја лоцира и во потенцијалот за артикулирање на вистината, како објективна, така и субјективна. Во тој контекст, за разлика од традиционалните уметности, кои нудат субјективна интерпретација на реалноста, фотографијата носи илузија и привид на објективна вистина, кои произлегуваат од нејзиниот технички карактер. Кадрирањето, зголемувањето, ракурсот, тематскиот избор, несвесните идеолошки преференции и слично, претставуваат механизми со кои фотографот активно интервенира врз фотографијата, што непосредно влијае врз претставувањето, интерпретирањето и перципирањето на реалноста. Во тој поглед, фотографскиот отпечаток не е директна реплика на стварноста, туку посредник меѓу она што е видливо и она што обично останува незабележано и скриено, односно „оптичкото несвесно“. Оттаму, вистинитоста на фотографската слика не се заснова врз нејзината способност за верно реплицирање и копирање на светот околу нас, туку е во нејзиниот потенцијал да открие аспекти од реалното кои се тешко забележливи.

Согледувањата и дилемите поврзани со техничката репродукција на уметничкото дело и нејзините импликации врз вредноста, единственоста и оригиналноста на делото, Валтер Бенјамин ги разработува во својот есеј „Уметничкото дело во епохата на техничката репродукција“. Во него, тој ги

⁵⁴⁹ Ibid., (366).

⁵⁵⁰ Цепароски, И. (2001). *Филозофски приказни. Фотографијата - иднината на една илузија* (89-97). Магор.

⁵⁵¹ Ibid.

истражува ефектите кои фотографијата ги има врз традиционалното уметничко дело, особено во контекст на неговата автентичност, и начинот на кој масовната култура ја модифицира вредноста на уметничките дела.

Преку интерпретација на улогата што техничката репродукција ја игра во формирањето на естетичкото искуство, односно во неговата редукција, тој тврди дека уметноста во минатото била суштински поврзана со магискиот и религиозниот ритуал, кој е радикално нарушен во модерната епоха на масовни реплики, кои го деформираат уметничкото дело и ја одземаат неговата аура, а со тоа и ја намалуваат неговата култна вредност.⁵⁵² Аурата, како основна единица мерка за автентичност и оригиналност, претставува специфично присуство во време и простор, овде и сега,⁵⁵³ која не може и не треба да се повтори, и токму затоа не дозволува реплики. Според Бенјамин, секој обид за техничко умножување на оригиналот, кој е носител на автентичноста, ја намалува и постепено ја одзема неговата аура, со што се компромитира авторитетот на уметничкото дело, особено нагласено во контекст на можноста за бесконечни репродукции изведени од фотографскиот негатив. Ова тврдење, иако е сосема разбирливо и прифатливо во историскиот контекст на нагласени технички ограничувања на репродуктивните медиуми, денес се согледува како надминато и е подложно на преиспитување во рамките на современите медиумски и технолошки практики.

Ако во минатото, особено во средниот век, религиозната уметност играше клучна улога во ритуалот и магискиот култ на „обожување“, а самите дела, во својата неповторливост, се доживуваа како божји слики кои служат како посредници во молитвата, како духовни портали кон „другиот свет“, кон спасение и бесконечност,⁵⁵⁴ во процесот на механичката репродукција овој единствен сингуларитет исчезнува, заедно со аурата и култната вредност на уметничкото дело.

Во тој контекст, според размислувањата на Бенјамин, репродуцираните уметнички дела во модерното доба повеќе не ги носат во себе искуството, сетилноста и импресијата својствени за оригиналот, туку претставуваат обични носители на информации, достапни за поширока публика.

⁵⁵² Според Бенјамин, уметничкото дело може да се анализира преку два фундаментални начини на нејзино восприамање: *кулџнајџа вредносиџ*, која го нагласува неговото значење во ритуални, верски или социјални контексти и практики, и *изложбенајџа вредносиџ* која овозможува делото да биде прикажано и валоризирано во јавниот простор.

⁵⁵³ Бенјамин, В. (2010). *Илуминации. Мала историја на фотографијата* (151). Или-Или.

⁵⁵⁴ Humfrey, P. (1997). *Painting in Renaissance Venice* (27). Yale University Press.

Бенјамин ја истакнува токму таа достапност како една од позитивните страни на техничката репродукција, која иако ги брише конвенционалните уметнички вредности и ги намалува неговата аура, култност и оригиналност, овозможува широките народни маси да уживаат во него, зголемувајќи ја неговата изложбена вредност. Во таа насока, кај фотографските репродукции за прв пат се продлабочува и социолошката димензија на уметничкото дело, кое веќе не е уникатна појава, туку масовен производ, во кој квантитетот почнува да се поистоветува со квалитет.⁵⁵⁵

Во споредба со традиционалните уметности, авторот го отфрла тврдењето дека „дагеротипијата претставува смрт на уметноста“, истакнувајќи дека фотографијата и другите уметнички форми можат да коегзистираат, сè додека не настојуваат да си ги преземат или заменат функциите една со друга, што би довело до нивна меѓусебна коруптивност.⁵⁵⁶ Избегнувајќи хиерархија меѓу овие два начина на уметничко изразување, Бенјамин го зацврстува ставот дека фотографијата не ја укинува уметноста, туку, напротив, ѝ поставува сосема нови координати, со кои се модифицираат нејзиното доживување и нејзината функција.

За разлика од Бенјамин, кој ја перципира фотографијата како технички медиум чиј процес на репродукција доведува до губење на неговата аура, мистика и неповторливост, францускиот критичар Андре Базин (1918-1958) во истражувањата од областа на филмот и фотографијата, ја нагласува токму техничката природа на медиумот како клучна за неговото онтолошко значење. Според него, вредноста на фотографската слика не се лоцира во можноста за нејзино реплицирање, туку во нејзината уникатна способност објективно и автентично да ја долови стварноста. Естетската вредност, според Базин, лежи токму во механичките потенцијали на фотографскиот апарат, кои му овозможуваат на фотографот точно и прецизно да ја пренесе реалноста, потенцирајќи дека „за првпат сликата на светот се создава автоматски, без креативна интервенција од страна на човекот.“⁵⁵⁷

Во тој контекст, Базин ја споредува традиционалната слика со фотографијата, и доаѓа до заклучок дека оригиналноста на фотографската слика се наоѓа токму во нејзината објективност, која му недостасува на сликарството, каде што мотивот скоро секогаш се обликува според субјективната интерпре-

⁵⁵⁵ Цепароски, И. (2009). *Уметничкото дело во втората половина на XX век* (162). Магор.

⁵⁵⁶ Бенјамин, В. (2010). *Илуминации. Мала историја на фотографијата* (383). Или-Или.

⁵⁵⁷ Bazin, A. (1967). *What is cinema?* (13). University of California Press.

тација на авторот.⁵⁵⁸ Дополнително, тој нагласува дека улогата на фотографот во процесот на создавање на фотографијата се сведува и се ограничува единствено на одлуката за избор на мотивот или објектот што се фотографира, или пак, намерата што се замислува.⁵⁵⁹ Според него, за разлика од другите уметнички практики кои се потпираат и непосредно зависат од човековото учество или „присуство“ во авторскиот процес, фотографијата е единствена уметничка форма чија моќ произлегува од тоа што присуството на човекот е ограничено, сведено на минимум или отсуствува. Во современите сфаќања ова согледување би наишло на отпор кај сите оние кои директно се занимаваат со фотографијата.

Додека Бенјамин гради позитивен став кон социјалната функција на медиумот и неговото влијание врз човекот, гледајќи ја како алатка за општествена и политичка критика, Базин ја потенцира нејзината вредност во однос на чистото, автентично и верно прикажување на реалноста, без авторска интервенција. За Базин, најголемата вредност на фотографијата е онтолошка и естетска, а не социјално критичка, со недвосмислена констатација дека медиумот не може и не треба да ја моделира и модифицира реалноста.

Вистинитоста на фотографската слика и нејзината објективност, која ја разгледуваа Валтер Бенјамин и Андре Базин, претставува централна преокупација и во филозофските анализи на францускиот есеист и филозоф Роланд Барт (1915-1980), особено во неговиот естетички осврт кон фотографијата, „Камера Луцида – Белешка за фотографијата“ (1980). Во оваа книга, Барт ги истакнува разликите меѓу фотографијата и традиционалните уметнички форми во контекст на веродостојноста на репродуцираното. Додека уметничката слика може да содржи елементи што „не биле таму“ или што не постоеле во реалноста, фотографската слика, според Барт, не може да лаже, бидејќи нејзиниот темел е трагата од нешто што било физички присутно пред самиот објектив, иако, во денешницата е јасно дека и таа може да биде подложна на различни интервенции, манипулации и ретуширања. Фотографскиот отпечаток, со тоа, не е само доказ за нешто „што било“ и се случило,⁵⁶⁰ туку е и „сертификат за присуство“,⁵⁶¹ кој парадоксално сведочи и за отсутноста и неповратната загуба на прикажаното. Во тој поглед, фотографијата се издвојува како медиум кој

⁵⁵⁸ Ibid.

⁵⁵⁹ Ibid.

⁵⁶⁰ Barthes, R. (2000). *Camera Lucida – Reflections on Photography* (76). Vintage Books London.

⁵⁶¹ Ibid., (87).

има моќ да артикулира естетска вредност преку фрагменти од забрзаната современост, а со самото тоа „сегашноста да ја преобрази во минато, а минатото во минливост.“⁵⁶² Оваа трансформативна способност доаѓа токму од нејзината документарната природа, која ѝ овозможува на фотографската слика да го „материјализира“ времето, а со тоа и минатото, претставувајќи го исто толку присутно и уверливо како и сегашноста.

Покрај прашањето за вистинитоста на фотографската слика, во овој интимен текст, Роланд Барт нуди и длабока филозофска анализа, поместувајќи го фокусот од нејзините формални визуелни обележја, кон нејзините егзистенцијални и емоционални аспекти. Во обид да ја открие сржта, како фундаментална компонента на секое уметничко дело, тој утврдува два поими, клучни за естетскиот впечаток на фотографската слика: студиум и пунктум.

Студиумот ја претставува културолошката, социолошката, општествената и контекстуалната димензија на фотографијата, она што може да се разбере врз основа на нашите лични искуства, вкусови и интереси. Според Барт, како концепт, тој е очигледен и лесен за разбирање и анализа, но ако претставува единствен интерпретациски елемент на фотографијата, тогаш таа станува банална, допадлива, безлична и генеричка, која пренесува само информација, без да предизвика длабок естетски впечаток.

Пунктумот, од друга страна, е елементот кој го создава искуството. И покрај тоа што претставува суплемент или „додаток“⁵⁶³ во самата фотографија, тој ја исполнува фотографската слика, и иницира длабока лична реакција која произлегува од нашата субјективна поврзаност со одреден детаљ. Тој е ненадеен, длабоко личен емотивен пробив, елемент на „шок, боцкање, рана или мал рез“,⁵⁶⁴ вознемирувачки акт кој ја активира свеста за минливоста и конечноста за нешто што нам ни е значајно и драго, а со самото тоа ги поставува носталгијата и реминисценциите во самото јадро на естетското доживување.⁵⁶⁵ На тој начин, времето се појавува како суштинска димензија на пунктумот, а фотографијата може да се дефинира како нем сведок за неповратноста и загубата, која ги конзервира сеќавањата, но и емоциите предизвикани од нив, и со самото тоа им дава бесконечно присуство низ времето и различната контекстуална поставеност.

⁵⁶² Џепароски, И. (2001). *Филозофски приказни. Фотографијата – иднината на една илузија* (96). Магор.

⁵⁶³ Џепароски, И. (2009). *Уметничкото дело во втората половина на XX век* (187). Магор.

⁵⁶⁴ Barthes, R. (2000). *Camera Lucida – Reflections on Photography* (41). Vintage Books London.

⁵⁶⁵ Џепароски, И. (2001). *Филозофски приказни. Фотографијата – иднината на една илузија* (91). Магор.

Преку оваа перспектива, Барт ја нагласува полисемичноста на фотографската слика, која како континуирана порака има капацитет да содржи неограничен број на потенцијални значења и интерпретации,⁵⁶⁶ кои се условени од нејзината употреба и контекстот во кој е поставена.⁵⁶⁷ Парадоксално, фотографијата станува „порака без код“,⁵⁶⁸ како форма на комуникација која не зависи од традиционалните знаковни интерпретативни системи, туку е условена од индивидуалната перцепција на гледачот, при што самата оваа „отвореност“ овозможува разнолики естетички искуства и впечатоци. Овие ставови, кои ја нагласуваат субјективната природа на медиумот, се директно спротивставени на позицијата која ја зазема Андре Базин, кој ја исклучи личната интерпретација и семиолошката анализа, и ја потенцира објективноста на фотографската слика.

Американскиот филозоф и теоретичар на уметноста Артур Данто (1924-2013) ја преиспитува природата на уметноста во сите свои форми, теоретски разработувајќи ја фотографијата како дел од современите уметнички и естетички парадигми. За разлика од истражувањата на Бенјамин и Барт, кои се фокусираат на механичката природа на фотографијата и нејзината субјективна интерпретација, како и есеите на Андре Базин кои ја потенцираат онтолошката вредност на фотографската слика, Данто ја истакнува концептуалната и интелектуалната димензија на медиумот. Во неговата постхумно објавена книга „Што претставува уметноста“ (2013), која е систематизиран сублимат на неговите размислувања за значењето, толкувањето и рецепцијата на уметничкото дело, Данто посветува особено внимание на начините со кои фотографијата, како нов медиум во уметноста на модерната, ги остварува своите интеракции со останатите визуелни уметнички практики.

Во своите согледувања и опсервации поврзани со фотографскиот медиум, Данто се осврнува на неколку проблематики. Меѓу нив се прашањата за крајот на неговата миметичка функција, феноменот на „оптичката вистина“, присуството на „духот“ во фотографското уметничко дело, како и определувањето, позиционирањето и лоцирањето на фотографијата како уметничко дело во светот на уметноста.

Во обидот да најде соодветна дефиниција на уметноста, Данто најпрво се осврнува на Платоновото толкување на уметноста како имитација, и нејзината способност да репродуцира слика која личи на вистинското нешто, но

⁵⁶⁶ Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text* (17). Fontana Press.

⁵⁶⁷ Bolton, R. (1999). *The Contest of Meaning – Critical Histories of Photography* (281). MIT Press.

⁵⁶⁸ Barthes, R. (1977). *Image, Music, Text* (17). Fontana Press.

не е тоа.⁵⁶⁹ Тука, тој го анализира и критикува историскиот концепт на миметичката природа на уметноста, при што ги изразува неговите ограничувања во однос на современите уметнички согледувања.

Ограничувањата особено се однесуваат на фотографскиот медиум, во кој мимезисот е втемелен уште во неговите формативни години. Во таа смисла, фотографијата можеби претставува единствениот медиум во уметноста кој се држи до максимата „уметноста го имитира вистинскиот живот“, со тоа што не претставува имитација, туку огледало, кое освен што ја одразува реалноста, ја интерпретира, како доказ за верноста на прикажаното.⁵⁷⁰ Оттука, Данто ја препознава фотографијата како медиум на „визуелна вистина“,⁵⁷¹ која е далеку од „перцептивната вистина“ како баналната миметичка репродукција на стварноста. Овие ставови се спротивставени на тврдењата на Андре Базин, според кој основната вредност на фотографската слика се лоцира во нејзината онтолошка вредност и автентичност, и во веродостојно претставување на реалноста без дополнителни интерпретации. Овој концепт Данто дополнително го разложува и елаборира преку техничките својства на медиумот, кој има способност да прикаже оптички детали невидливи за човечкото око (што е ставот и на Бенјамин) особено изразени во секвенционираниите фотографии на коњи во движење изработени од Мајбриџ во втората половина на 19 век. Овие експериментални студии набрзо стануваат поттик и инспирација во творештвото на Едгар Дега, Едуар Мане, Џакомо Бала, браќата Брагаља, Марсел Дишан, и други, кои ја претставуваат мобилноста во кадри кои не се совпаѓаат со начинот на кој ги гледаме во реалноста, притоа посочувајќи ги ограничувањата на окото и поставувајќи сосема нови критериуми за „визуелна вистина“ и сосема нови модуси на перцепција.

Аурата и есенцијата, како онтолошки белези на уметничкото дело, кои се во центарот на естетичките теории на Валтер Бенјамин и Роланд Барт, се од суштинско значење и во согледувањата на Артур Данто. Давајќи увид во дефинирањето на убавината на уметничкото дело, тој се навраќа на филозофската позиција на Кант и неговиот концепт на дух (*spirit*), кој никако не е поврзан со вкусот.⁵⁷² Концептот за неопходноста на духот во уметничкото дело, вклучувајќи ја и фотографијата, го поврзува творечкиот чин со креа-

⁵⁶⁹ Danto, A.C. (2013). *What art is* (x). Yale University Press.

⁵⁷⁰ Ibid., (xx).

⁵⁷¹ Ibid., (105).

⁵⁷² Danto, A.C. (2013). *What art is* (117-118). Yale University Press.

тивната моќ на уметникот и неговата природна дарба и генијалност артикулирано да ја претстави својата идеја, при што уметноста, а со тоа и самата фотографија, се восприемаат како когнитивен, а не само визуелен чин. Со самото тоа, се отвора можноста една слика да е визуелно и естетски впечатлива, според критериумите на вкусот, но сепак да се смета за „дефектна“ доколку ѝ недостасува духовната димензија.⁵⁷³

Соединувајќи ја Кантовата филозофија за уметноста, во која духовната компонента претставува суштински елемент на уметничкото дело, со своите согледувања за онтолошкиот статус на уметноста каде што во самото уметничко дело е отелотворено неговото значење, Данто го застапува ставот дека иако голем дел од современата уметност можеби не поседува конвенционални естетски вредности, таа во себе носи значење, има содржина и „потенцијал за откривање на вистината“ (*possibility of truth*),⁵⁷⁴ кои ја надминуваат визуелната рецепција и искуството. За него, уметноста може да ја симболизира реалноста, но потконтекстот на уметничкото дело се лоцира во разликите во однос на неа, кои се невидливи. На тој начин, сликарството, скулптурата и фотографијата во рамките на уметноста на модерната, не се стремат кон непосредно претставување на „убавото“, туку кон артикулација на „идејата за убавото“, која е скриена во имплицитните и невидливите значења на делото, а се открива преку нашата субјективна, интимна и интерпретативна ангажираност со него.

Покрај овие аспекти на уметничкото дело и фотографскиот медиум, Данто дава посебен осврт и на импликациите кои тие ги имаат во културно-општествениот контекст. Во таа смисла, Данто го развива концептот на „светот на уметноста“ кој се заснова врз специфична историска и теориска рамка, каде што уметноста не е детерминирана од претставниците на општествените и културните институции, туку од самите уметнички дела, и од нивното толкување во различни контекстуални рамки.⁵⁷⁵ Овој концепт е од особена важност за фотографијата како концептуално артикулиран уметнички медиум, имајќи предвид дека голем дел од фотографиите добиваат статус на уметнички дела токму кога се поставени и вградени во соодветен теориски контекст, и кога се интерпретираат првенствено како носители на значење, а не исклучиво како носители на форма.

⁵⁷³ Ibid., (117).

⁵⁷⁴ Ibid., (155).

⁵⁷⁵ Цепароски, И. (2009). *Уметничкото дело во втората половина на XX век* (48). Магор.

Дантовиот концепт за „светот на уметноста“ ги соединува неговите естетички согледувања поврзани со природата на уметноста, а со тоа и на фотографијата. Притоа, тој ја поставува како медиум кој, за да се верификува и валидира како уметничка форма, бара контемплативен аналитички пристап, концептуална интерпретација и толкување кое ги надминува неговите перцептивни својства и карактеристики.

Вилем Флусер (1920-1991) ги разгледува естетичките и етичките аспекти на еволуцијата на фотографијата, како и нејзиниот современ контекст, поставувајќи ја како доминантна техничка практика преку која се толкува и конституира стварноста.⁵⁷⁶ Тој констатира дека со појавата на фотографијата, човештвото влегува во нова културна етапа, односно „постисториска ера“,⁵⁷⁷ во која од културолошки аспект, фокусот се преместува од доминација на текст, кон доминација на фотографии и слики (*images*). Ваквата ситуација е реперкусија на брзиот развој на визуелните медиуми, кои постепено го заменија текстот, како основна форма за изразување и претставување на стварноста, со фотографската слика, која стана примарен носител на значењата и интерпретациите на таа иста реалност.

Една од приоритетните теми на Флусер е разгледувањето на разликите во значењето и толкувањето на традиционалната слика (рачно насликана) и техничката слика (фотографија, филм). Традиционалната слика, која е рачен „запис“ на субјективната интерпретација на реалноста од страна на сликарот, се заснова на толкување и интерпретација во веќе утврдени и познати културолошки и социолошки контексти. За разлика од неа, техничките слики според Флусер се „површински проекции на концепти создадени и програмирани од машини“,⁵⁷⁸ автоматизирани записи кои не произлегуваат директно од уметникот, туку од претходно зададените програми на самиот фотографски апарат. Со тоа се поставува прашањето: Кој е всушност творецот на фотографската слика? Техничката слика, иако делува непосредно и реално, па дури и како непобитен доказ, всушност претставува илузија и симулација на стварноста, бидејќи е создадена од ограничен број на функции предодредени од апаратот. Според Флусер, во случајот со традиционалната слика авторот има доминантна креативна контрола, но во случајот на фотографијата или техничката слика, фотографот дејствува како „оператор“ и

⁵⁷⁶ Becker, C. *Image/Thinking.POP* (Vol. 2, 251).

⁵⁷⁷ Flusser, V. (2021). *Towards a Philosophy of Photography* (14). Reaktion Books.

⁵⁷⁸ Ibid.,(17).

извршител на функциите на техничкиот уред, при што ја отфрла неговата творечка улога.

И покрај автоматизираната функција на фотографот, Флусер ја посочува играта со предодредените и ограничените „правила“ на апаратот како потенцијално решение за „одземањето“ на неговата авторска улога. Во процесот на играта се активираат авторската слобода, креативноста и интелектот на фотографот, каде што манипулирањето со композицијата, светлината, перспективата, фокусот и дефокусот, брзата или кратката експозиција, дури и аномалиите на фотографскиот апарат, се сметаат за инвентивни начини на заобиколување и непочитување на „правилата на игра“. Со овој „бунтовен“ однос и критичко проблематизирање на јазикот на фотоапаратот, фотографијата ја стекнува својата автономност и станува форма на слободен, промислен и критички авторски израз. На тој начин, се надминува процесот на автоматизација и се отвора простор за бројни индивидуални системи, автентични ставови и концептуални идеи, а „уметникот станува творец на реалноста“.⁵⁷⁹

Во рамките на оваа проблематика, а во етички контекст, Флусер ја нагласува неопходноста за критичка освестеност кон медиумот и еманципација на гледачот. Тој инсистира на свесноста дека фотографијата, иако визуелно вистинита, претставува само привид за објективност, и не ја отсликува реалноста, туку е нејзин симулакрум. На овој начин, техничката слика станува резултат на симболично кодирање на стварноста и само така може да се восприема: како комплексен систем на кодови или „метакодови“⁵⁸⁰ кои треба и мора да се дешифрираат.⁵⁸¹ Во процесот на декодирање на овој семиотички модел, техничката слика не се посочува како симбол, туку како симптом на светот и опкружувањето, што значи дека истовремено, светот се искусува, спознава и евалуира преку нејзините содржини.⁵⁸² Од оваа перспектива, интерната дијалектика на фотографската слика иницира концептуален контемплативен процес кој ја надминува нејзината појавност, што го доближува до ставовите на Артур Данто, кој ја анализира фотографијата како филозофски и концептуален феномен. Во таа смисла, според Херберт Маркузе, „уметничкото дело со својата сетилност, е во состојба да го трансцендира фактиците-

⁵⁷⁹ Strauss, D.L. (2020). *Photography and Belief* (46). David Zwirner Books.

⁵⁸⁰ Метакод е концепт кој се користи за да се опишат кодови кои го надминуваат основното значење во комуникациските системи, како што се фотографиите, и му додаваат дополнителни културолошки, социолошки и историски интерпретации.

⁵⁸¹ Flusser, V. (2021). *Towards a Philosophy of Photography* (15). Reaktion Books.

⁵⁸² Ibid., (12).

тот, а со тоа да укаже на една поинаква димензија на човекот“,⁵⁸³ отворајќи пат кон нови, необични, продлабочени аспекти на неговата природа.

Од овој етички дискурс, Флусер ја посочува и опасноста од пренагласената манипулација со фотографската слика, која вештачки го моделира јавното мислење, како и од нејзината прекумерна употреба која, во специфични контексти, ја намалува вредноста на медиумот. Овие два „деформирани“ постепено успеваат да ја реконструираат реалноста и да ја претворат во едно „глобално визуелно сценарио“⁵⁸⁴ каде што вистинито станува она што е прикажано на фотографската слика, наспроти она што реално постои во нашето опкружување. Како резултат на тоа, имагинацијата се трансформира во халуцинација и заблуда за тоа што е реално, а што е конструирано. Барајќи „лек“ за овие болести на масовната култура, Флусер ја нагласува важноста на континуирано активно ангажирање и развој на филозофијата и критиката на фотографијата, како неопходни механизми кои се способни да направаат јасна дистинкција меѓу реалното и идеализираното. Со самото тоа, тие би помогнале во зачувувањето на автономијата на медиумот, објективноста на фотографската слика, и во обидот да се „прештелува“ визуелниот морален компас на човештвото.

Истиот предмет на истражување, од перспектива на моралноста и етиката, го обработува и една од најеклектичните есеисти и аналитичари на модерната култура, Сузан Сонтаг (1933-2004), во својата збирка „Есеи за фотографијата“ (1977), во којашто се осврнува на улога на фотографскиот медиум во рамките на потрошувачкото општество и конзумеризмот. На овој начин, таа ги актуализира прашањата поврзани со манипулацијата и прекумерната употреба на фотографските слики, кои се совпаѓаат со критичките согледувања на Вилем Флусер. Дефинирајќи ја фотографијата како „најнеодолива форма на ментално загадување“,⁵⁸⁵ таа со прст го посочува медиумот како моќно предаторско оружје со неограничена способност да измами и манипулира, да наметне селективни и едностранни ставови, а со самото тоа и да ги истакне и интензивира деструктивните и разорните аспекти на нашите животи.

Сонтаг ја апострофира презаситеноста и преплавеноста со визуелен материјал, кој агресивно и без прашање го исполнува нашето видно поле, и чие сеприсусство преминува во влијателен авторитативен глас, кој несвесно ја

⁵⁸³ Цепароски, И. (2009). *Уметничкото дело во втората половина на XX век* (149). Магор.

⁵⁸⁴ Flusser, V. (2021). *Towards a Philosophy of Photography* (10). Reaktion Books.

⁵⁸⁵ Sontag, S (1982) *Eseji o fotografiji* (31). SIC.

исцртува мапата на модерната колективна свест, ја обликува колективната меморија, и влијае врз формирањето на нашиот морален кодекс. Покрај тоа, прекумерната продукција на фотографски слики, заедно со „рафалниот“ пристап кон фотографијата, при што се создаваат десетици снимки со цел да се издвои една „вредна“, се фатални за постигнување квалитетни и продлабочени визуелни резултати,⁵⁸⁶ и се одраз на површната употреба на фотографијата.

Воедно, Сонтаг ја проблематизира и претераната манипулација со фотографиите, како и нивното ретуширање и вештачко разубавување, и посочува дека ако „фалсификуваната слика ја искривоколчува историјата на уметноста, тогаш фалсификуваната фотографија ја искривоколчува реалноста“,⁵⁸⁷ бидејќи фотографијата треба да има загарантирано право на вистинитост. Во тој поглед, според Сонтаг, улогата на фотоапаратот во разубавување на светот доведе до точка каде што фотографските слики почнаа да служат како примарно мерило за убавината, многу победливо од самата стварност кои ја претставуваат,⁵⁸⁸ и од тие причини треба да се внимава на нивното интензивирање и прекумерно визуелно „полирање“. Оттаму, наместо да ја рефлектира стварноста, фотографијата сè почесто служи како критериум и модел според кој таа се обликува.

Во сличен контекст, посочува дека манипулативната страна на фотографијата доаѓа до израз и во нејзиното давање на лажно чувство на учество, кое делува како „замена за искуство“, што драстично ги менува перцепцијата на реалноста и процесот на доживување. Овие пророчки ставови поврзани со импликациите на фотографијата врз човештвото, се повеќе од евидентни во денешно време кога тој што фотографира, ризикува да не го искуси настанот. Во овие рамки влегува и опсесивното фотографирање, со кое доаѓа до тенденциозно преценување на тривијалноста, како свесно оправдување и алиби за недостаток на суштина, што ги претвора нашите животни искуства во „антологија“⁵⁸⁹ на визуелен материјал. Дополнително, културата на нарцисоидната селфи-фотографија, која парадоксално, придонесува за оддалечување и отуѓување од самите себе, доведува до процес на деперсонализација во однос на реалноста и опкружувањето.

Имајќи ги во предвид предностите на фотографскиот медиум, кој овозможува препознавање и нагласување на општествените недостатоци, Сон-

⁵⁸⁶ Ibid.,(100).

⁵⁸⁷ Ibid., (78).

⁵⁸⁸ Ibid., (77).

⁵⁸⁹ Ibid., (17).

таг, исто како и Вилем Флусер, се залага за неопходност од критички, филозофски и морален ангажман кон фотографијата. Тој би се активирал како механизам за редуцирање и анулирање на штетата предизвикана од редуваноста и конструираната естетизација на фотографски слики, кои, како доминантен дел од конзумерската култура и една од најрафинираните форми на нејзините модели за забава, ги изобличуваат вистинските вредности, и го разболуваат и дезинформираат општеството.

Разгледувајќи ги моралните и етичките импликации на фотографијата, Сонтаг ја анализира и прекумерната изложеност на визуелните трагични содржини, кои постепено го лишуваат човекот од емпатија, и ја десензитивизираат публиката. Континуираното експонирање на фотографии чии наратив подразбира трагедија, шок, неправда, страдање, загуба или смрт, ја зацврстува опасноста од анестезирање на гледачот од емпатија и сочувство, а тој, по извесно време, ги доживува овие содржини само како спектакл или информација, со отсуство на каков било сентимент. Во тој контекст, Сонтаг ја посочува „ангажираната фотографија“, како што се воената репортажна и документарна фотографија, како причина „за усмртување на нашата совест, исто колку што е и причина за нејзино будење.“⁵⁹⁰

Еден од значајните елементи во аналитичките есеи на Сонтаг е и концептот на време, кој е централна точка на истражување и на Бенјамин и Барт, и кој се идентификува како „клучен аспект за успешноста на една фотографија“,⁵⁹¹ односно неговото изминување како фактор кој ја конституира уметничката вредност на фотографијата.⁵⁹² Оваа „естетска дистанца која е вградена во самото искуство на гледање фотографии“⁵⁹³ е од клучно значење за формирање на естетичкиот карактер на фотографијата, која „со текот на времето, добива и една мисловна патина, што ја прави уште попривлечна.“⁵⁹⁴

За неа, фотографиите се „инвентар на смртноста“⁵⁹⁵ и претставуваат „меланхолични предмети“⁵⁹⁶ кои остануваат како визуелно сведоштво за вре-

⁵⁹⁰ Ibid.,(29).

⁵⁹¹ Цепароски, И. (2001). *Филозофски приказни. Фотографијата – иднината на една илузија* (91). Магор.

⁵⁹² Ibid., (93).

⁵⁹³ Sontag, S (1982) *Eseji o fotografiji* (29). SIC.

⁵⁹⁴ Цепароски, И. (2001). *Филозофски приказни. Фотографијата – иднината на една илузија* (90). Магор.

⁵⁹⁵ Sontag, S (1982) *Eseji o fotografiji* (66). SIC.

⁵⁹⁶ Ibid., (51).

мето кое неповратно одминало, и се знак за отсуството на една стварност, за конечноста, а со тоа и за ранливоста на човекот, и кривката на животот. Тие го балсамираат минатото во меланхолични визуелни траги кои нудат нови естетички димензии и нови дефиниции за љубавото поврзани со сентиментот на носталгичноста, и трајно опстојуваат како меморија, како потсетник на едно изминато време, кое заедно со спомените поврзани со него, е врежано во нашите сеќавања како суштински дел од нашето битисување.

Прогресивните и аналитички продлабочени прогнози на Сузан Сонтаг во доменот на фотографскиот медиум, иако контроверзни, се значајни и влијателни за времето во кое се појавија. Денес, во контекстот современото општество, тие продолжуваат да резонираат, особено во начинот на кој ја восприемаме, толкуваме и (ре)конструираме стварноста. Во своите согледувања, Сонтаг прецизно успеа да ги предвиди дисторзиите на реалноста со кои денес се соочуваме, а се предизвикани од инверзијата на традиционалното дефинирање на светот, кое веќе не се врши преку лични впечатоци и искуства, туку преку преплавеност со визуелен материјал кој наместо да го рефлектира, го „преработува“ и реконфигурира светот околу нас.

Како критички контрапункт на ставовите на Бенјамин, Барт, Флусер и Сонтаг кои, на свој специфичен начин, го воочија потенцијалот на фотографијата да даде нови толкувања на стварноста, германскиот социолог и филозоф Теодор Адорно се фокусира на деструктивното влијание што индустријата на масовната култура го има врз уметноста и визуелните медиуми. Тој нагласува дека сериската репродукција на сликата има негативни импликации врз уметничкото дело, и воопшто, врз уметноста. Иако фотографијата, заедно со филмот и телевизијата, не се главен фокус во неговите истражувања, тој ги смета за составен дел од процесот на обединување на културата и забавата, кој пак, придонесува за корозија на уметноста и е главен виновник за нејзиното уништување.⁵⁹⁷

Во рамките на културната индустрија, според Адорно, уметничките дела се подложни на законот на профитот, што води кон масовна измама,⁵⁹⁸ а самото уметничко дело се претвора во стока.⁵⁹⁹ Оттаму, во процесот на задоволување на комерцијалните интереси, уметничките дела, а со тоа и фотографиите, ја губат својата автентичност и оригиналност, и стануваат па-

⁵⁹⁷ Цепароски, И. (2009). Уметничкото дело во втората половина на XX век (117). Магор.

⁵⁹⁸ Ibid.

⁵⁹⁹ Ibid., (123).

сивни стандардизирани визуелни „објекти“, кои се прифаќаат без критичко размислување и се користат во манипулирање на масите и обликување на вкусот на оној кој ги консумира. А со тоа, исчезнува „уметничкото“ од уметничкото дело.

Овие критички согледувања на Адорно се блиски до размислувањата на британскиот критичар на уметноста Џон Бергер (1926-2017), кој особено ги поддржува тезите на Сузан Сонтаг поврзани со потенцијалот за пропагандната употреба на фотографијата, во политичкиот и социјален контекст на капитализмот, и конзумеризмот како негов главен симптом. Како директен одговор на нејзиното дело „Есеи за фотографијата“, Бергер ја проблематизира објективноста на фотографијата во општество кое подразбира култура базирана на слики,⁶⁰⁰ и укажува на улогата на фотографската слика како радикално пропагандно оружје и инструмент на капитализмот. Во нивната способност да креираат и наметнат пристрасни и искривени вистини, фотографиите создаваат цели системи на илузија и лажни идеали на среќа, особено изразени преку рекламните слики, при што Бергер го идентификува публицитетот како „живот на оваа култура, без кој капитализмот не би преживеал“.⁶⁰¹

На тој начин, фотографијата употребена во специфична цел, има потенцијал манипулативно да ја обликува и моделира колективната свест, но и да го насочи јавниот дискурс. Во таа рамка, Бергер особено внимание посветува на начинот на кој жените се прикажувале во уметноста низ вековите како објект за гледање, став кој во современиот медиумски визуелен наратив е дополнително деформиран. Тој го актуализира проблемот со објективизација на жената и женското тело, објаснувајќи дека тоа не се должи „на вродените природни разлики меѓу мажот и жената, туку на претпоставката дека гледачот секогаш е маж, а сликата е создадена како објект на неговите страсти“.⁶⁰²

Во контекст на прекумерната репродукција на визуелен материјал, Бергер воспоставува разлика меѓу јавната и приватната употреба на фотографијата. Јавната употреба, според него, се сведува на површна форма во која фотографијата се трансформира во „мртов објект“,⁶⁰³ подложен на произволни толкувања и инструментализации, и можни идеолошки конструкции. Од

⁶⁰⁰ Berger, J. (1980). *About looking* (55). Pantheon Books.

⁶⁰¹ Berger, J. (1972). *Ways of Seeing* (154). BBC and Penguin Books.

⁶⁰² Ibid.,(64).

⁶⁰³ Berger, J. (1980). *About looking* (55). Pantheon Books.

друга страна, приватната фотографија, преку настојувањето да го сочува соп- рениот фотографиран миг, успева да го презервира и неговото значење, со што ѝ овозможува извесен облик на бесмртност.

По стапките на Валтер Бенјамин и Сузан Сонтаг, и Бергер го актуализира прашањето за прекумерната репродукција и презаситеност од фотографски материјал на кој е изложено општеството, особено во контекст на конзуме- ризмот, каде што фотографиите, достапни секому и секаде, ја губат своја- та аура и својата уникатност и единственост. Оттука, ако неповторливоста е мерило за вредност, тогаш неограниченото производство и дистрибуција на фотографии ги обезвреднуваат, и го намалуваат и постепено го одземаат нивниот уметнички потенцијал. Во тој контекст, Бергер ја идентификува фо- тографијата како „сопственост, која по својата природа не е наративна, туку делува само како чувар на миговните појави“,⁶⁰⁴ овековечувајќи ги момен- тите без да ги раскажува, и доколку носат само информација, не можат да генерираат естетички впечаток.

Токму оваа миговност, како специфика на фотографскиот медиум и како основно обележје на категоријата време, Бергер ја посочува како клучна разлика меѓу сликарството и фотографијата. Ако во сликарството уметникот поминува низ самостоен креативен процес, има целосна слобода и контрола на композициските елементи и форми, и може да ја обликува својата визија според личните преференции, на фотографот му недостасува таа слобода. Тој располага со веќе предодредени и ограничени опции за интервенирање врз композицијата, од аспект на ракурс, кадрирање и осветлување, но нема скоро никакви можности за промена на формата, бидејќи таа е тука, и фи- зички е материјализирана пред неговите очи, со што се доближува до ставо- вите на Андре Базин и Вилем Флусер.

И покрај тоа, фотографијата поседува една уникатност која е отелотво- рена во нејзината можност да го замрзне мигот и да го „забележи“ времето, како суштински елемент на медиумот, а со тоа и да нè ослободи од товарот на сеќавањето.⁶⁰⁵ Анализирајќи го концептот „време“, Бергер го елаборира и значењето на навремениот тајминг како есенцијална компонента во фото- графскиот процес, каде што оваа прецизно навремена реакција, или Бресо- новиот „одлучувачкиот миг“, овозможува изолираниот момент засекогаш да

⁶⁰⁴ Ibid., (52).

⁶⁰⁵ Berger, J. (1980). *About looking* (55). Pantheon Books.

се фиксира во таа состојба, и никогаш да не може да биде променет, со што самите фотографии стануваат „реликвии на минатото“.⁶⁰⁶

Во тој контекст, Бергер нагласува дека „вистинската содржина на фотографијата е невидлива, бидејќи произлегува од играње со времето, а не со формата“,⁶⁰⁷ што би можело да се поврзе со Бартовиот концепт за пунктум. Времето како димензија, која има значително влијание врз емоционалниот одговор кај гледачот, претставува клучен фактор во формирањето на неговото естетско доживување, а со самото тоа, и во креирањето на вредноста на фотографијата.

Во потрагата по значењето на фотографијата, Бергер посочува дека таа во одредени случаи може да служи како потсетник за присуството на „отсутното“, за она што одминало и што недостасува, и токму во тоа „неприсуство“ и празнина ја лоцира сржта на фотографската слика, согледување кое е аналогно на размислувањата за минливоста кај Роланд Барт и Сузан Сонтаг.

Фотографијата, како што истакнува Бергер во своето капитално дело „Начини на гледање“ (1972), гледањето го става пред говорот,⁶⁰⁸ кое не само што визуелно ја архивира стварноста, туку внесува значење и смисла во животното искуство. „Детето гледа и препознава пред да почне да зборува“,⁶⁰⁹ што укажува дека визуелниот впечаток му претходи на јазикот, и токму тој чин е почетокот за дефинирање и толкување на светот. Оттаму, фотографската слика е своевиден јазик на гледањето, но и етички чин кој ги навестува одговорностите втемелени во самите нив, и во начинот на нивната социокултурна употреба.

Како спротивност на ставовите на Бергер, кој ја нагласува врската меѓу фотографската слика и стварноста што ја претставува, како и нејзиниот потенцијал критички да влијае врз формирањето на субјективното и јавното мислење, францускиот филозоф и социолог Жан Бодријар (1929-2007) скептично ја преиспитува нејзината „вистинитост“. Во своето дело „Симулакруми и симулација“ (1981), во кое го најавува крајот на модерното индустриско општество и почетокот на постмодерното општество,⁶¹⁰ тврди дека фотогра-

⁶⁰⁶ Ibid., (57).

⁶⁰⁷ Berger, J. (2013). *Understanding a Photograph* (24). Penguin Classics.

⁶⁰⁸ Berger, J. (1972). *Ways of Seeing* (7). BBC and Penguin Books.

⁶⁰⁹ Ibid.

⁶¹⁰ Симоновска, С. (2007). *Во свејош на симулација и симулакруми* (683). Годишен зборник на Филозофски Факултет – Скопје.

фијата не може да биде објективна и верна репрезентација, бидејќи не ја рефлектира ниту репродуцира стварноста, туку ја поништува, а со тоа претставува дел од паралелна реалност – „симулакрум“- кој е вештачки конструиран. На тој начин, фотографијата нема способност да ја открие вистината, туку напротив, создава нова стварност или „хиперреалност“, која ги брише границите меѓу стварноста и имагинацијата, и реалноста и презентацијата. Со самото тоа, Бодријар делумно се доближува до ставовите на Вилем Флу-сер, за кој фотографијата или „техничката слика“ претставува илузија, но не е целосна „измама“, туку нов јазик.

Бодријар истакнува дека фотографијата не го прикажува објектот во неговата автентичност, ниту претставува негова референца, туку создава совршена проекција која во реалноста не постои. Со овој став, тој се спротивставува на онтолошкиот пристап на Андре Базин, кој во фотографијата гледа најсилен доказ за вистината, како и на тврдењата на Роланд Барт и Сузан Сонтаг дека фотографијата сама по себе е сертификат, потврда за нечие присуство или сведоштво за одреден настан. Фотографските слики, според Бодријар, ја поништуваат вистината и не можат да послужат како водилка во обликување на индивидуални ставови и градење на јавниот дискурс, бидејќи се дел од еден измислен имагинарен свет, од еден затворен систем, кој е само симулација на вистинскиот свет и нема директна врска со него, „свет кој е чудно сличен на оригиналот – но нештата во него се заменети со сопствено сценарио“.⁶¹¹

Во контекст на механичката репродукција на уметничкото дело, која во сферата на фотографијата е една од клучните интереси на Валтер Бенјамин, Бодријар ја изразува својата загриженост за последиците од сериските мултиплицирања и реплицирања, како составен дел од масовната култура. Овие умножувања ги трансформираат авторските дела во „серијални објекти“,⁶¹² со што тие стануваат слични на обичните секојдневни објекти со веќе дефинирано значење, а со самото тоа го елиминираат „интерпретативното“ и „уметничкото“ од уметничкото дело, бидејќи можноста за подлабоки толкувања е затворена. Овие размислувања алудираат на сериското производство на фотографии и слики во поп-артот, кои за Бодријар претставуваат „смрт на оригиналот и крај на претставувањето“, што исто така може да се поврзе со уметничките дела во фотореализмот,⁶¹³ каде што техничката прецизност

⁶¹¹ Бодријар, Ж. (2001). *Симулакруми и симулација* (19). Магор.

⁶¹² Цепароски, И. (2009). *Уметничкото дело во втората половина на XX век* (226). Магор.

⁶¹³ Ibid., (230).

и точноста на сликата не се поврзани со директно отсликување на стварноста, туку со симулакрумот и создавање на илузија.

Ова поглавје, кое е конципирано како синтеза на естетичките и етичките согледувања на најзначајните светски филозофи, критичари на уметноста и есеисти, во чиј фокус е влезена и фотографијата, посочува дека таа не е само технички производ кој произлегува од новите технолошки достигнувања, туку е и важен културен феномен кој континуирано ги преиспитува и редуфинира границите меѓу визуелната поетика, вредноста, значењето и одговорноста на фотографската слика. Фотографијата, темелно разгледана низ призмата на Бенјамин, Базин, Барт, Данто, Адорно, Флусер, Сонтаг, Бергер и Бодријар, се поставува како клучен двигател во „демократизацијата на уметноста, правејќи ја достапна за пошироката публика“.⁶¹⁴ Истовремено, таа отвора низа прашања поврзани со нејзината автентичност, автономност и суштина, како и со нејзината постојана етичка ангажираност и импликациите од нејзиното восприемање, доживување, и лоцирање во контекст на уметноста.

Социолошкиот пристап на Валтер Бенјамин во областа на фотографијата ја истражи улогата која техничката репродукција ја игра во формирањето на естетичките искуства, како и последиците кои фотографијата ги предизвикува во поширокиот културолошки и општествен контекст. Онтолошките ставови на Андре Базин го потенцираат објективниот карактер на фотографијата, со што се нагласи предноста на механичките својства на фотографскиот апарат автентично и верно да ја репродуцираат реалноста, без потреба од дополнителни толкувања. Семиолошки приод на Роланд Барт, пак, ја посочи фотографијата како специфичен систем на кодови кој е условен од искуството на гледање, сентиментот и емоционалниот одговор на гледачот. Во потрага по точната дефиниција на уметноста, односно обележјата кои го определуваат уметничкото дело, Артур Данто ја смести фотографијата во поширокиот контекст на модерната и современата уметност, каде што идејата, контекстот и толкувањето, а не формата, ѝ ја даваат нејзината уметничка оправданост. Вилем Флусер, од друга страна, ја разгледа фотографијата низ техничка призма, проблематизирајќи го прашањето за креативната независност на фотографот како автор, наспроти автоматизацијата на фотографскиот апарат. Адорно посочи на корумпираноста на визуелните медиуми во рамките на масовната култура и нивните деструктивни импликации врз уметноста. Сузан Сонтаг, преку своите егзистенцијалистички критички ме-

⁶¹⁴ Freund, G. (1981). *Fotografija i društvo* (207). Grafički zavod Hrvatske.

тоди, ја препозна и лоцира улогата на фотографијата во времето на конзумеризмот, преку личното искуство, при што ја дефинира како нов визуелен израз што ги рефлектира современите начини на размислување и толкување. Во сличен контекст, Џон Бергер ја доживеа фотографската слика како идеолошки обременет медиум, кој освен што ја прикажува реалноста, носи траги и од општествениот контекст во кој е создадена и гледана, при што може да се користи како средство за негово структурирање и манипулирање. Жан Бодријар, пак, ја отфрли идејата за објективна, информативна и критичката функција на фотографијата, со што нагласува дека таа не претставува прозорец кон реалноста, туку создава нејзина илузија.

Сите овие критички согледувања, кои делумно се совпаѓаат, а делумно се спротивставени едни со други, отвораат и актуализираат прашања и дилеми кои ја исклучуваат можноста фотографијата да се дефинира како едноставен и неутрален медиум. Напротив, тие ја нагласуваат неговата длабочина и повеќеслојност, кои не го поларизираат односот меѓу естетичките искуства и етичките одговорности, туку го обединуваат, со што дополнително го продлабочуваат значењето на фотографската слика.

Од Бенјамин до Базин и Бергер, од Адорно и Барт до Сонтаг, Флусер и Бодријар, авторите чија преокупација се естетиката и етиката на гледањето, го потврдуваат комплексниот карактер на фотографијата, кој симултано постои како субјективна нота, интимен наратив, концептуална идеја, но и културна појава и артефакт, во кој се среќаваат личната, временската и просторната трага од битисувањето. Оттаму, фотографијата станува носител на нешто безвременско, „нешто таинствено, нешто што е длабоко поврзано со контекстот на животот“,⁶¹⁵ и со неговите интимни содржини, што е и причината поради која постојано ѝ се навраќаме. Нејзината цел, како и на останатите уметнички дела, не е да ја унапредат или разубават стварноста, туку да конституираат сосема различна, онтолошки уникатна и апстрактна реалност, која го рedefинира човечкото искуство.

Фотографијата може да се лоцира во амбивалентниот простор меѓу уметноста и вистината, при што „во уметноста вистината почнува дури тогаш кога ќе утврдиме дека, всушност, ја нема, кога ќе му се препуштиме на уметникот да нè убеди во својата благородна лага.“⁶¹⁶ Како сиров материјал и

⁶¹⁵ Denegri, J. (1982), Предговор во Sontag, S., *Eseji o fotografiji* (6). SIC.

⁶¹⁶ Trifunović, L. (1990). *Studije, ogledi, kritike* (4). Muzej savremene umetnosti Beograd.

отворен концепт, фотографијата има неограничени потенцијали за преобликување и моделирање, и е подготвена да ги прими отпечатоците на мислите и чувствата на оној што ја создава,⁶¹⁷ да ја апсорбира проникливата субјективна вистина, духовните бранувања на аурата и вибрациите на уметникот, и да создаде нови визуелни универзumi и ентитети, кои остануваат да егзистираат како сведоштва на еден светоглед, но и како просторна и временска трага во својата бесконечност.

⁶¹⁷ Clark, K. (1955). *The Relations of photography and painting* (13). *Aperture*, 3 (1).

V. ЗАКЛУЧОК

Овој магистерски труд, посветен на анализата на фотографијата како уметнички израз во рамките на уметноста на модерната, има за цел да ја разгледа нејзината историска одреденост, да ги објасни и систематизира стилските и жанровските определби, како и да ги елаборира нејзините естетски и етички аспекти. Поставувајќи ги нејзините историски, стилски и филозофски димензии во една поширока целина, направен е обид да се претстават еволутивните процеси низ кои се развива фотографијата, од најраните почетоци во средината на 19 век до автономен уметнички израз длабоко интегриран во уметноста на модерната. Во тој контекст, целта на овие завршни согледувања е да се изведат суштински заклучоци за позицијата и улогата на фотографијата како медиум во уметничката практика на модерната уметност, како и во глобалниот социокултурен дискурс кој укажува на нејзината филозофска и морална релевантност.

Првиот дел од оваа студија, којшто се фокусира на историските рамки на фотографијата, и накусо ги посочува и нејзините концептуални димензии, ја прикажува еволуцијата на најзначајните експерименти во процесот на фиксирањето на фотографската слика, што е почеток на новата ера во визуелната репрезентација. Покрај историските рамки, ова поглавје ги потенцира и техничките аспекти на фотографијата, како основен импулс во развивање на понатамошните експериментални техники, со кои таа почна да се издвојува како самостоен уметнички израз. Тука се вклучени и афирмативните постулати, со цел да се осветли патот на етапното интегрирање на фотографијата во институционалниот свет на уметноста, со што се забрзува процесот за нејзина валоризација и признавање како легитимен уметнички медиум.

Вториот, клучен дел од текстот, во кој се разгледани стилските матрици и жанровската автономија на медиумот, подразбира континуиран дијалог и комплексна „соработка“ меѓу фотографијата и останатите уметнички форми, со акцент на сликарството, со што се нагласува важноста на фотографијата во обликувањето на уметноста на модерната. Овој дел од текстот се обидува да го прикаже парадоксот со кој се соочува медиумот уште од самите формативни години, што би значело дека примарната природа на фотографијата подразбира точна и прецизна репрезентација на стварноста, но истовремено, експериментирањето со медиумот открива и овозможува и нови, досега, непознати начини на визуелна експресија. Анализите на примерите во овој дел од текстот имаат за цел да укажат на тоа дека токму експериментална-

та димензија на фотографијата го дефинира овој медиум во 20 век и го поставува во доминантна положба, надминувајќи го моделот на имитација во сликарството. Со тоа, фотографијата се интегрира во „палетата“ на бројни уметници – сликари.

Од стремежот кон ликовна рафинираност, поттикната од одредени, претежно, сликарски стилски настојувања во текот на 19 век, се развива пикторијализмот во фотографијата. Станува збор за стил кој преку мекиот фокус, манипулативните техники во темната комора и композициската организација, тежнее и визуелно ја докажува својата блискост со сликарството. Овој делумно „позајмен“ израз се прочистува преку *straight* фотографијата и нејзината принципиелна објективност и автентичност, која како чиста спротивност на пикторијализмот, го трасира патот на медиумот кон целосна автономност и отфрлање на имитацијата на сликарските модели, што пак доведува до пропорционален раст на потребата за дијалог меѓу овие два модуса на авторско изразување.

Токму таа размена на идеи меѓу фотографијата и ликовните уметности во рамките на модерната, отвори нов еволутивен процес во визуелниот вокабулар на двете уметнички дисциплини.

Импесионизмот укажува на императивното значење на сензибилитетот и чувствителноста на светлината, која е еден од главните елементи во визуелниот арсенал на фотографот. Кубизмот и футуризмот ја акцентираа фрагментацијата на просторот и деконструкцијата на формата, преку нагласени геометриски облици. Истовремено, овие уметнички правци експериментираа и со динамиката на феноменот на движење, со што до израз дојдоа можностите и потенцијалите на фотографскиот апарат, кои, пак, се покажаа како моќен креативен импулс во творештвото на некои од водечките личности во сликарството. Во рамките на апстракцијата и конструктивизмот, фотографијата ги истражува линијата, структурата на формата и нивното место во композицијата, како што правеа и сликарите, но преку свои специфични методи на уметничка артикулација. Една од основните цели на наставната програма на школата Баухаус е обединување на линијата, бојата и просторот, со цел да ги спои формата и функцијата, и да ја афирмира фотографијата како дел од својата визуелна синтакса. Ваквиот пристап овозможува уметноста да се интегрира во секојдневието, при што предметите од секојдневието се издигнуваат на ниво на уметност. Дадаизмот и надреализмот критикуваат и иронично се однесуваат кон културната и социјалната елита, и го отвора-

ат патот на фотографијата како моќен инструмент во материјализирање на овие идеи, при што се создаваат нови форми на визуелна комуникација кои ги рedefинираат перцепцијата и начинот на доживување на современиот уметнички израз.

Поп-артот и фотореализмот ја прифатија фотографијата на сосема поинаков начин од претходните сликарски модели и ја интегрираа како фундаментален и неопходен дел од својата ликовна дијалектика. Тие ја истакнаа улогата и моќта на медиумот во рамките на масовната култура, која е еден од темелите на овие две стилски определби, и успеаја да го намалат јазот меѓу „ниската“ и „високата“ уметност. Но, со тоа се создаде амбивалентност во вреднување на фотографијата и, воопшто, на уметничкото дело.

Вториот дел од ова поглавје ги посочува жанровските определби кои ја нагласија специфичноста на медиумот, а поголемиот дел од нив се еманципирани од сликарските жанровски модели, што дополнително ја зацврстува автономноста на фотографијата. Документарната и репортажната фотографија, покрај тоа што ја документираат историјата, имаат и карактеристична моќ да ја моделираат колективната свест и да иницираат промени во општествените модели, што го обележи медиумот како уметнички израз со значителна етичка одговорност. Уличната фотографија создава нов визуелен наратив што ги евоцира емоциите низ обичните визури од секојдневието, кои преку истакнување на важноста на „мигот“ и императивот на непредвидливоста и автентичноста, добија универзално значење. Портретната фотографија, пак, отвори нов правец во жанровската експресија. Таа ја обелодени интимната страна на човекот, неговиот идентитет и длабоките внатрешни превривања, кои се лоцираат во брзите транзиторни експресији, скоро невидливи за окото, и доловени „ексклузивно“ преку фотографскиот апарат. Со тоа, портретот во фотографијата станува документ за едно постоење, не само во естетски, туку и во психолошки контекст.

Овој дел од текстот ја посочува и разјаснува стилската разновидност и жанровската еманципација на фотографијата, како и нејзината поливалентност. Со таа разновидност фотографијата ја надминува својата чисто документарна природа и стремеж кон имитација на сликарството. Во тој контекст, се наметнува констатацијата дека не станува збор за маргинализиран медиум или помошно средство, туку за есенцијален дел од модерната уметност и културните општествени кодови.

Разгледувањето, анализата на паралелите и корелациите што постојат меѓу сликарските и фотографските стилови и жанрови, го открија интердисциплинарниот карактер на фотографијата и отворија можности за продлабочена интерпретација на аспектите поврзани со нејзината естетска и етичка валоризација. Фотографијата, како и секој друг уметнички медиум, не се ограничува единствено на нејзините формални и појавни квалитети, туку подразбира и значења кои произлегуваат од субјективното и интимно восприемање, како и од нејзината функција во рамките на поширокиот социокултурен контекст.

Во таа смисла, во последното поглавје од овој труд, посветено на естетичките и етичките аспекти на фотографијата, истражени се и поставени основните прашања во овие области поврзани со фотографската вистина и валоризацијата на фотографската слика, со цел за нив да се дадат и соодветни одговори. Нагласени се и моралните аспекти на медиумот преку посочување на одговорноста на фотографот низ контекстот во кој е поставена фотографијата, реперкусиите од нејзината прекумерна манипулација и „разубавување“, како и презаситеноста од хиперпродукција на фотографскиот материјал. Овој завршен дел од студијата ја утврдува фотографијата во улога на инструмент за критичко размислување кој има моќ да го „наштелува“ колективниот морален компас, да ја разбуди критичката свест и да го обликува сензибилитетот на човекот, а одговорноста на фотографот ја лоцира токму во неговото свесно, одговорно и хумано пласирање на медиумот во јавноста.

Резимирано, во овој труд е прикажана генезата на обликувањето на визуелниот израз на фотографијата и елаборирани се фазите на нејзината техничка еволуција и авторска концепција, во контекст на модерната уметност. Прикажувајќи го развојот на медиумот од самите почетоци со Ницефор Нипс и Луис Дагер, кои создадоа траен фотографски отпечаток и претставуваат иницијална каписла за неговата поинаква утилизација и толкување, па сè до подоцнежните децении на модерната уметност во рамките на поп-артот и хиперреализмот, текстот ја потенцира комплексната и нераскинливата врска што фотографијата ја изгради во релација со уметничките практики на модерната, како и значителната модификација и трансформација на нејзиниот визуелен израз.

Визуелниот вокабулар на фотографијата постепено прогресира од баналната репродукција на видливото, со класична композициска поставеност и евидентната наклонетост кон сликарството, кон чист и прецизен израз

преку делата на Алфред Штиглиц и Едвард Стајхен и нивните современици и наследници, меѓу кои се Ансел Адамс и Имоџен Канингам. Нивните авторски развојни фази подразбираат експериментирање со техничките аспекти на фотоапаратот, со светлината и сенката, со длабинската острина, со мултиплицираната композиција и преклопувањето на визуриите. Пол Странд и Едвард Вестон го истакнуваат аналитичкиот пристап на фотографијата преку воведување на крупниот кадар, геометризација и фрагментација на секојдневните објекти, што укажува на паралели со формалните истражувања на кубизмот кај Пабло Пикасо и конструктивизмот на Ел Лисицки. Крупниот кадар и користењето на неконвенционалниот ракурс на снимање, особено изразен во фотографиите на Родченко и Ласло Мохоли-Наѓ, постепено се утврдија како нормативи во дефинирањето на „модерната“ фотографија.

Едно од обележјата специфични за овој медиум, кое значително придонесе кон уметноста на модерната, е аналитичкиот пристап кон феноменот на движење и фрагментирање на неговата динамика, започнат од Етјен Жул Мареј и Едвард Мајбриц, што отвори сосема нови хоризонти на визуелна експресија и провоцира ликовни реакции кај футуристите. Тие се најизразени во делата на Џакомо Бала и Џино Северини, како и во „светлосните цртежи“ на Ѓон Мили во соработка со Пикасо, и ексцентричните портретни композиции на Филипе Халсман со Салвадор Дали. Во дадаизмот и надреализмот, Ман Реј го воведо фотограмот, кој како имагинарна експериментална илузија ја поставува фотографијата во дијалог со надреалистичките дела на Салвадор Дали, Рене Магрит и Макс Ернст. Тие доследно ги користеа фотоколажот и фотомонтажата како „деривати“ на фотографскиот отпечаток за создавање нова модифицирана визуелна реалност.

Истовремено, популаризирањето на фотографијата и нејзината интеграција во сите општествени контексти придонесоа кон надградување на нејзините естетски и етички аспекти. Социјално ангажираните фотографии на Вокер Еванс и Доротеа Ланге, визуелните сведоштва на Роберт Капа, Анри Картије-Бресон и Брасаи, како и безвременските портрети на Јусуф Карш, Ричард Аведон и нивните современици, го поставија медиумот на висока позиција во артикулирање на историската, политичката, општествената и субјективната реалност, со што фотографијата стана предизвик и провокација за културната и уметничката сцена.

Како завршна констатација, може да се каже дека фотографијата, која се роди во временските рамки на модерната како одраз на длабоки општествени,

културни и идеолошки турбуленции, му овозможи на човекот да го открие светот под сосема нови агли на гледање,⁶¹⁸ со што стана еден од основните јазици на цивилизацијата. Нејзините потенцијали се уште понагласени во современото, каде што постојано укажуваат на нејзината хибридна природа и го потенцираат нејзиниот непостојан карактер. Денес, фотографијата како примарен медиум на визуелна експресија продолжува да претставува инспирација за артикулирање на мислата, идејата, сентиментот и намерата на уметникот. Со самото тоа, таа претставува премин меѓу субјективната визија и колективната перцепција, која ги истражува искуството и впечатокот, поттикнува преиспитување на најдлабоките хумани содржини и непрекинато отвора нови перспективи на перципирање и доживување на светот околу нас, во кој неписмените во иднина нема да бидат оние кои не знаат да пишуваат, туку оние кои не умеат ниту да ја создадат, ниту да ја разберат фотографијата.⁶¹⁹

Надвор од опсегот на ова истражување, кое е насочено кон периодот на модерната и кое не ја исцрпува целосно темата на фотографијата и нејзиниот дискурс со другите уметнички практики, остануваат области што отвораат нови насоки за понатамошна анализа. Во нив се вбројуваат иновациите во дигиталната и ВИ фотографија, нивната доминација во медиумите, аспектите на фотографијата како интерактивен инструмент во визуелната комуникација на социјалните медиуми, истражувања поврзани со сознанија од антропологијата, семиотиката, психологијата и етиката, како и компаративни анализи во различни географски и културни контексти. Овие проблематики иницираат нови перспективи и овозможуваат продлабочена интерпретација на медиумот, обновувајќи ги дискусиите за неговото место во уметноста и социјалниот дискурс, со што влијанието на фотографијата врз современата цивилизација би се разгледало во пошироки, поразновидни и покомплексни рамки.

⁶¹⁸ Freund, G. (1981). *Fotografija i društvo* (206). Grafički zavod Hrvatske

⁶¹⁹ Бенјамин, В. (2010). *Илуминации. Уметничкото дело во епохата на техничката репродукција* (384). Или-Или.

VI. РЕЧНИК НА СТРУЧНИ ТЕРМИНИ

- **Аберација** - Аберација е оптичка појава која предизвикува сферични искривувања или понекогаш, хроматски заметувања на сликата, како резултат на недостатоците на објективот.
- **Албумински процес** - Албуминскиот фотографски процес е техника при која хартијата се премачкува со белка од јајце и сребрени соли, кои создаваат сјајна површина и изострени детали на отпечатокот.
- **Бленда** - Светлосен отвор на фотографскиот апарат што ја регулира количината на светлина која влегува низ објективот и го осветлува негативот. Таа се состои од приспособливи „завеси“ кои го контролираат интензитетот на осветлување, а со тоа влијаат и на длабинската острина на фотографијата.
- **Вортографија** – Апстрактна фотографска техника создадена од Алвин Лангдон Кобурн во 1917 година, со „вортоскопски“ уред составен од триаголни огледала, кој овозможува фрагментирани и геометризирани визуелни форми.
- **Гумен-бихроматски процес** – Фотографска техника во која слој од желатин или гума со бихроматски соли се експонира на светлина, создавајќи отпечаток со рачно контролирана текстура и тонална варијација.
- **Дагеротипија** – Рана фотографска техника од 1839 година развиена од Луј Дагер, која создава јасни слики на сребрена подлога, преку хемиска чувствителност на светлина.
- **Длабинска острина** - Визуелен и технички поим што се однесува на растојанието меѓу најблиската и најдалечната точка на кадарот, прикажани јасно, изострено и фокусирано.
- **Експозиција** - Експозиција е технички термин кој го претставува времетраењето во кое фотографската подлога или филмот се изложени на светлина. Времетраењето на експозицијата директно влијае врз осветленоста на сликата на тој начин што долгата експозиција овозможува поголемо количество светлина, а кратката резултира со помала осветленост. За да се постигне изострена слика при долгата експозиција, предметот или моделот мора да се идеално статични и неподвижни, што не е случај со кратката експозиција.
- **Калотипија** - Процес на добивање негатив, од кој може да се репродуцираат повеќе копии т.е. позитиви на хартија, што ја прави сосема различна од дагеротипијата, која создава само еден уникатен позитив на плоча.

- **Камера опскура** – Оптички уред кој, преку мал отвор или оптичка леќа, создава обратно превртена слика на објект проектирана на спротивната површина, во кутија или затворен простор. Таа е предвесник на современиот фотографски апарат.
- **Колодиумски процес** – Влажниот колодиумскиот процес е хемиска фотографска постапка во која стаклена плоча се премачкува со колодиум и сребрени соли, и мора да се искористи во кус временски рок, додека е влажна. Во тој период таа се поставува во камерата каде одредено време ќе биде изложена на светлина, со што се создава негатив, за потоа да биде потопена во хемиски раствор кој ја фиксира сликата.
- **Негатив** - фотографска снимка на стаклена плоча или филм, на која тоновите се инвертно поставени, така што светлите делови се темни, а темните светли и служи како матрица или основа за добивање на позитивен отпечаток.
- **Објектив** – Оптичка компонента на фотографскиот апарат кој е составен од една или повеќе оптички леќи.
- **Офсет-литографија** – Печатарски процес во кој сликата се пренесува од плоча на гумена ролна, а потоа на хартија, овозможувајќи репродукции со висок квалитет.
- **Pinhole апарат** - фотографски апарат со кој, во отсуство на објектив, светлината влегува низ мал отвор, на тој начин насочувајќи го светлото директно врз фотосензитивниот материјал.
- **Соларизација** – Процесот на соларизација ја означува делумната инверзија на светлите и темните површини на фотографијата, во која светлите стануваат темни, а темните светли. Овој карактеристичен визуелен ефект се постигнува при ненадејно изложување на светлина во процесот на развивање.
- **Сребрен желатински отпечаток** – Фотографска техника од крајот на 19 век, која користи желатинска емулзија со сребрени соли на хартија.
- **Фотоакватинта** – Фотографска техника која е варијација на гумен бихроматскиот процес, со која се создаваат фотографии со текстурирани тонови слични на акватинта. Овие ефекти најчесто се добиваат со користење на фотограмскиот метод.
- **Фотогравура** – Процес кој користи фотографски методи за пренос на слика на метална или друга површина, овозможувајќи подготовка за печатење гравура.

- **Фотограм** - Уметнички фотографски отпечаток создаден директно на површина чувствителна на светлина, без употреба на фотографски апарат, преку поставување предмети кои пропуштаат или одбиваат светлина.
- **Фотоколаж** - Колажна уметничка техника при која се користат фотографии, исечоци од фотографии и други материјали како текстил, хартија, весници и слично, кои се комбинираат со процеси на сечење, кинење, аранжирање и лепење на подлога. За разлика од фотомонтажата, фотоколажот не тежнее кон создавање на илузија на визуелна целина, туку напротив, ја нагласува фрагментацијата на своите составни елементи.
- **Фотомонтажа** - Композитна фотографска конструкција добиена со комбинирање и манипулирање на повеќе фотографски слики, преку процеси како сечење, аранжирање, лепење или преклопување со мултиплицирана експозиција, при што се создава една визуелно унифицирана, но често илузионистичка целина која ги брише границите меѓу своите составни делови.
- **Хелиографија** - Рана фотографска техника, развиена од Ницефор Нипс, со која преку долга експозиција на светлосно чувствителна подлога се создаваат трајни слики.

VII. БИБЛИОГРАФИЈА

- Adams, A. (1981). *The negative - Ansel Adams photography series*. Little, Brown and Company.
- Adams, A. (1981). *The camera - Ansel Adams photography series*. Little, Brown and Company.
- Adams, A., Newhall, N. (1992). *This is the American earth*. Sierra Club Books.
- Alberti, L.B. (1972). *On painting and on sculpture*. Phaidon.
- Alinder, M.S. (2014). *Group f/64: Edward Weston, Ansel Adams, Imogen Cunningham, and the community of artists who revolutionized American photography* (ePub edition). Chronicle Books.
- Ang, T. (2014). *Photography - The definitive visual history*. DK Penguin Random House.
- Annear, J. (2010). *Alfred Stieglitz: The lake George years*. Art Gallery of New South Wales.
- Arbus, D. (2022). *Diane Arbus*. Aperture Books.
- Arbus, D. & Israel, M. (2012). *Diane Arbus: An aperture monograph*. Aperture.
- Argan, G.C. (1982). *Studije o modernoj umetnosti*. Nolit.
- Arnason, H.H. (1975). *Istorija moderne umetnosti*. IZ Jugostavija.
- Arnhajm, R. (2003). *Novi eseji o psihologiji umetnosti*. SKC Beograd; Knjizara i Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Aronson, M., Budhos, M. (2017). *Eyes of the world: Robert Capa, Gerda Taro and the invention of modern photojournalism* (ePub edition). Henry Holt and Co. New York.
- Ashton, D. (1974). Richard Avedon. *Camera*, 11.
- Avedon Foundation. (n.d.) *About Richard Avedon*. Richard Avedon Foundation. Пристапено на 21 јануари 2025: <https://www.avedonfoundation.org>.
- Baldassari, A. (1997). *Picasso and photography: the dark mirror*. Museum of Fine Arts. Houston.
- Barr, A. H., Jr. (1936). *Cubism and abstract art: Painting, sculpture, constructions, photography, architecture, industrial art, theater, films, posters, typography*. Museum of Modern Art
- Barthes, R. (1993). *Camera lucida: Reflections on photography*. Vintage Classics.
- Barthes, R. (1987). *Image, music, text*. Fontana Press.
- Bate, D. (2021). *Photography*. Thames & Hudson.
- Bate, D. (2003). *Photography and surrealism*. I.B. Tauris.

- Bate, D. (2016). *Photography: The key concepts*. Routledge.
- Bazin, A. (1960). *The ontology of the photographic image*. University of California Press.
- Bazin, G. (1966). *Impresionizam*. Izdavački zavod Jugoslavija.
- Bazin, G. (1967). *What is cinema?*. University of California Press.
- Becker, C. *Image/Thinking. POP, 2*.
- Benjamin, V. (2006). *O fotografiji i umetnosti*. Kulturni centar Beograda.
- Benjamin, W. (1999). *The Arcades project*. Harvard University Press.
- Бенјамин, В. (2010). Илуминации. Или-Или.
- Berger, J. (2013). *Understanding a photograph*. Penguin Classics.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. BBC and Penguin Books.
- Berghouse, G. (2009). *Futurism and the technological imagination*. Editions Rodopi.
- Bjerke, O.S. (2010). *André Kertész – Distortions*. University of Oslo.
- Boccioni, U. (1910). *Technical manifesto of futurist painting*. ArtHistoryProject. Пристапено на 28 јануари 2025: <https://www.arthistoryproject.com/artists/umberto-boccioni/technical-manifesto-of-futurist-painting/>
- Boggs, J.S (1988). *Degas*. The Metropolitan Museum of Art.
- Bolton, R. (1999). *The contest of meaning: Critical histories of photography*. MIT Press.
- Bosworth, P. (2005). *Diane Arbus: A biography* (ePub edition). Open Road Integrated Media.
- Bragaglia, A.G (1911). *Futurist photodynamism*. John Hopkins University Press.
- Bresson, H.C. (2017). *Henri Cartier-Bresson: The decisive moment*. Steidl.
- Brookman, P. (2006). *Arnold Newman*. Taschen.
- Burke, C. (2019). *Foursome: Alfred Stieglitz, Georgia O'Keefe, Paul Strand, Rebecca Salsbury* (ePub edition). Alfred A. Knopf.
- Caws, M.A. (2008). *Salvador Dali* (ePub edition). Reaction Books.
- Clark, K. (1955). The relations of photography and painting. *Aperture*, 3 (1). 4-14.
- Cocteau, J. (1922). *Le secret professionnel*. Project Gutenberg. Пристапено на 12 јануари 2025: <https://www.gutenberg.org/ebooks/56997>
- Cornell, D. (1999). *Alfred Stieglitz and the equivalent: Reinventing the nature of photography*. Yale University Art Gallery.
- Cramer, C., Grant, K. (2020). *Surrealist techniques: Collage*. Пристапено на 7 март 2025: <https://smarthistory.org/surrealist-techniques-collage/>

- Da Vinci, L. (1888). *The notebooks of Leonardo da Vinci* (J.P. Richter, trans.). Dover Publications.
- Daniel, M. (1999). *Edgar Degas the photographer*. The Metropolitan Museum of Art.
- Danto, A.C. (2009). *Andy Warhol* (ePub edition). Yale University Press.
- Danto, A.C. (2003). *The abuse of beauty*. Open Court Publishing Company.
- Danto, A. C. (2013). *What art is*. Yale University Press.
- Davis, J. K. (1950). *Understanding modern art* (Master Thesis, Central Washington University). Central Washington University Digital Commons. Пристапено на 18 март 2025: <https://digitalcommons.cwu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1027&context=etd>
- Dearstyne, H. (1986). *Inside the Bauhaus*. The Architectural Press London.
- Џепароски, И. (2001). *Филозофски приказни*. Магор.
- Џепароски, И. (2009). *Умејничкојо дело во вијорајиа половина на XX век*. Магор.
- Editors of Life (2003). *100 Photographs that changed the world*. Life.
- Edwards, S. (2006). *Photography: A very short introduction*. Oxford University Press.
- Elder, B. (2018). *Cubism and futurism*. W.L. University Press.
- Flusser, V. (2021). *Towards a philosophy of photography*. Reaktion Books.
- Fosijon, A. (1964). *Život oblika*. Kultura, Beograd.
- Forgács, E. (1995). *The Bauhaus idea and Bauhaus politics*. Central European University Press.
- Freund, G. (1981). *Fotografija i društvo*. Grafički zavod Hrvatske.
- Frizot, M. (1998). *The new history of photography*. Könemann.
- Galassi, P. (1981). *Before photography: Painting and the invention of photography*. Museum of Modern Art.
- Garner, P. (2021). *Helmut Newton legacy*. Taschen.
- Gautrand, J.C. (2003). *Robert Doisneau*. Taschen.
- Gernsheim, H., & Gernsheim, A. (1973). *Fotografija: Sažeta istorija*. IZ Jugoslavija.
- Goggans, J. (2010). *California on the breadlines: Dorothea Lange, Paul Taylor and the making of a new deal narrative* (ePub edition). University of California Press.
- Gombrich, E. H. (1965). *Visual discovery through art*. University of Texas.
- Gombrich, E.H. (1995). *The story of art*. Phaidon.
- Greenberg, C. (1954). *Art and culture – Critical essays*. Beacon Press Boston.

- Green, D. (2007). *Pictorialism: The first modern style of photography*. Thames & Hudson.
- Grej, K. (1978). *Ruski umetnički eksperiment 1863-1922*. Jugoslavija.
- Grundberg, A. (1981). *Photography view - what was cubism's impact*. New York Times.
- Hackett, S. (2023). *Building Icons: Arnold Newman's Magazine World 1938-2000*. AGO.
- Пристапено на 11 октомври 2024: https://ago.ca/sites/default/files/AGO_Newman_LargeText.pdf
- Halsman, P. (1961). *Halsman on the creation of photographic ideas*. Ziff-Davis Publishing Company.
- Halsman, Y. (1989). *Halsman at work*. Harry N. Abrams Inc.
- Hambourg, M.M. (2014). *Exposition internationale de la photographie contemporaine at Musée des Arts Décoratifs*. Museum of Modern Art. Пристапено на 23 октомври 2024: <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/exhibitions/30.html>
- Harker, M.F. (1979). *The Linked Ring: The secession movement in photography in Britain, 1892-1910*. Heinemann.
- Harrison, S. (2001). *Pop art and the origins of post-modernism*. Cambridge University Press.
- Hartmann, S. (1991). *Critical modernist*. University of California Press.
- Hartmann, S. (1978). *The valiant knights of Daguerre: Selected critical essays on photography and profiles of photographic pioneers*. University of California Press.
- Hartz, J. V. (1997). *Aperture masters of photography: August Sander*. Könemann.
- Haworth-Booth, M. (1997). *Aperture masters of photography: Paul Strand*. Könemann.
- Hirsch, R. (2017). *Seizing the light – A social & aesthetic history of photography*. Routledge.
- Homer, W.I. (1977). *Alfred Stieglitz and the American avant-garde*. Boston.
- Hopkins, D. (2016). *A companion to dada and surrealism*. Wiley Blackwell.
- Humfrey, P. (1997). *Painting in renaissance Venice*. Yale University Press.
- Ihringová, K. (2022). *The principles of American photorealism: from photographs to paintings*. European Journal of Media, Art and Photography.
- James, J. (1996). *Pop art*. Phaidon.
- Jenks, C. (Ed.). (2002). *Vizualna kultura*. Naklada Jesenski i Turk i Hrvatsko sociološko društvo.

- Кандински, В. (1995). *За духовнојо во умейноста*. Култура.
- Kuh, K. (1962). *Artist's voice*. Harper & Row.
- Lista, G. (1981) Futurist Photography. *The Art Journal*, 41(4). 358-364.
- Lobel, M. (2009). *James Rosenquist: Pop art, politics and history in the 1960's*. University of California Press.
- Лоренц, Р. (1987). *ГРАНИЦИ, фотодографи на Имоџен Канинџам 1906-1976* (Каталог на изложба). Музеј на Град Скопје.
- MacCarthy, F. (2019). *Gropius – The man who built the Bauhaus*. Harvard University Press.
- Magnum Photos. (n.d.). *Philippe Halsman*. Пристапено на 14 април 2025: <https://www.magnumphotos.com/photographer/philippe-halsman/>
- Maljevič, K. (1981). *Nepredmetni svijet*. Centar za Kulturnu djelatnost, Zagreb.
- McShine, K., Rosenblum, R., Buchloch, B. (1999). *Andy Warhol: A retrospective*. Museum of Modern Art.
- Meisel, L.K. (1989). *Photorealism*. Abradale/Abrams.
- Meister, S.H. (2016). *One and one is four: The photocollages of Josef Albers*. The Museum of Modern Art.
- Mendelsohn, H.L. (1986). *Bauhaus photography*. MIT Press.
- Meštrić, V., Vinterhalter, J. (2015). *Bauhaus: Umrežavanje ideja i prakse*. Muzej suvremene umjetnosti Zagreb.
- Michaels, B.L. (1985). *Gertrude Käsebier: Her photographic career 1894-1929*. City University of New York.
- Museum of Modern Art. (2016). *Alexander Rodchenko*. Пристапено на 20 декември 2024: <https://www.moma.org/artists/4975#:~:text=Rodchenko%20was%20one%20of%20the,opposed%20to%20a%20painterly%20aesthetic>
- Museum of Modern Art. (1950). *Photographs of Picasso by Gjon Mili and Robert Capa* (соопштение за јавноста). Museum of Modern Art Archives. Пристапено на 12 декември 2024: https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325713.pdf
- Museum of Modern Art. (1950). *Photographs of Picasso by Gjon Mili and Robert Capa* (соопштение за јавноста). Museum of Modern Art Archives. Пристапено на 12 декември 2024: https://assets.moma.org/documents/moma_press-release_325715.pdf
- Museum of Modern Art. (n.d.) *Sixty Photographs – A survey of camera aesthetics*. Пристапено на 8 декември 2024: <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/2089>
- Nagy, L.M. (1938). *The New Vision* (ePub edition). Dover Publications.

- Naef, W. (1994). *André Kertész*. J.Paul Getty Museum.
- Nash, E.P. (1994). *Ansel Adams – The spirit of wild places*. Todtri.
- Natanson, B. O. (2003). *National Child Labor Committee Collection*. Library of Congress. Пристапено на 19 декември 2024: <https://www.loc.gov/collections/national-child-labor-committee/about-this-collection/>
- Newhall, B. (1940). The program of the Department of Photography. *The bulletin of the Museum of Modern Art*, 8 (2),4, Museum of Modern Art.
- Newhall, B. (1940). The exhibition: Sixty photographs. *The bulletin of the Museum of Modern Art*, 8 (2),5, Museum of Modern Art.
- Newhall, B. (1978). *The history of photography: From 1839 to the present*. Museum of Modern Art.
- Newhall, N., & Newhall, B. (1958). *Masters of photography*. Castle Books.
- Newton, H. (2000). *Autobiography*. Taschen.
- Newton, J. (2001). *Helmut Newton work*. Taschen.
- Panzer, M. (1998). *A retrospective*. Edition Stemmler.
- Pauvert, J.J. (1972). *André Breton: Manifestoes of surrealism*. The University of Michigan Press.
- Pelizzari, M.A. (2024). *An archaeology in time: Robert Rauschenberg early photography*. Robert Rauschenberg Foundation.
- Peraica, A. (2018). *Fotografija kao dokaz*. Multimedijalni Institut.
- Perl, J. (1997). *Aperture masters of photography: Man Ray*. Könemann.
- Perl, J. (2014). *Art in America 1945-1970* (ePub edition). The Library of America.
- Periša, M. (2018). *Determinacija kvalitativnih obilježja fotografske slike*. Grafički fakultet, Sveučilište u Zagrebu.
- Phillips, C., & Rocco, V. (2005). *Modernist photography: Selections from the Daniel Cowin collection*. Steidl.
- Pitts, T. (2001). *Edward Weston*. Taschen.
- Pultz, J. (1982). *Cubism and American photography*. Aperture.
- Quirke, C. (2019). *Dorothea Lange, documentary photography and twentieth century America*. Routledge.
- Ray, M. (1922). *Champs délicieux*. Société Générale d’Imprimerie et d’Editions.
- Rauschenberg, C. (2007). *Paris changing: Revisiting Eugene Atget’s Paris*. Princeton Architectural Press.
- Reff, T. (1976). *Degas: The artist’s mind*. The Metropolitan Museum of Art. Harper & Row.
- Rexer, L. (2009). *The Edge of vision: The rise of abstraction in photography*. Aperture.

- Richardson, J.P. (2014). *Picasso and the camera*. Gagosian Gallery.
- Riera, E. (2019). *Image and mirror: Gala/Dalí*. Fundació Gala-Salvador Dalí.
- Roegiers, P. (2005). *Magritte and photography*. Aldershot.
- Rosenblum, N. (2007). *A world history of photography*. Abbeville Press.
- Rosenblum, N. (1978). *Paul Strand: The early years, 1910-1932*. University Microfilms.
- Rubin, W. (1989). *Picasso and Braque – Pioneering cubism*. Museum of Modern Art.
- Sandburg, C. (1955). *The family of man*. Museum of Modern Art, New York.
- Sandler, M.W. (2002). *Photography - An illustrated history*. Oxford University Press.
- Scharf, A. (1974). *Art and photography*. Penguin.
- Scott, C. (2009). *Street photography: From Atget to Cartier-Bresson*. I.B. Tauris.
- Senf, R.A. (2022). *Richard Avedon: Relationships*. SKIRA.
- Sontag, S. (1982). *Eseji o fotografiji*. Studentski izdavački centar UKSSO.
- Spiteri, H. (2014). *Art and Photography – The impact of photography and its correlation with artistic advancements (1838-1970)*. Пристапено на 29 декември 2024: https://www.academia.edu/21049721/Art_and_Photoaphy_The_impact_of_photography_and_its_correlation_with_artistic_advancements_1838_1970_?utm_source=chatgpt.com
- Statton, D. (2012). *The “anti-photographic” photograrphy of Pablo Picasso and its influence on the development now known as Cubism (Master thesis)*. Louisiana State University.
- Steichen, E. (1983). *The family of man*. The Museum of Modern Art.
- Stein, G. (1984). *Picasso* (ePub edition). Dover Publications.
- Stein, G (1933). *The autobiography of Alice B. Toklas* (ePub edition). H.B.& Company.
- Stevens, N., Aronson, S.M.L. (2017). *Avedon: something personal* (ePub edition). Spiegel & Grau.
- Stieglitz, A. (1923). How I came to photograph clouds. *The Amateur photographer and photography*, 56.
- Stieglitz, A. (2022). *Camera work: The complete photographs 1903-1917*. Taschen.
- Stieglitz A., Whelan, R., Greenough, S. (ed.). (2000). *Stieglitz on photography: His selected essays and notes*. Aperture Foundation.
- Стојменовиќ, Д. (2017). *Фоџографиши као шџо видиш, ѓлегај како је фоџографисано* (Бележница бр. 33, издание 17). Народна Библиотека Бор.

- Strauss, D.L. (2020). *Photography and belief*. David Zwirner Books.
- Strayer, J. (2007). *Subjects and objects: art, essentialism and abstraction*. Leiden, Boston.
- Thomas, E. (2019). *Play and the artist's creative process*. Routledge.
- Toth, E. (2018). *Design and visual culture from the Bauhaus to contemporary art*. Routledge.
- Trifunović, L. (1990). *Studije, ogledi, kritike*. Muzej savremene umetnosti Beograd.
- Трифуновић, Л. (1982). *Сликарски њравци XX века*. Јединство.
- Tucker, A.W. (1999). *Brassaï: The eye of Paris*. Museum of Fine Arts, Houston, Texas.
- Tupitsyn, M. (1999). *El Lissitzky: Beyond the abstract cabinet*. Yale University Press.
- Valentin, A. (1963). *Pablo Picasso*. Cassel.
- Valéry, P. (1960). *Degas, Manet, Morisot*. Princeton University Press.
- Vincent, J. (1951) *Abstraction in Photography*. Museum of Modern Art, New York.
- Vorsteher, D., Yates, J. (2000). *Yousuf Karsh: Helden aus Licht und Schatten*. Deutschen Historischen Museum.
- Ware, K. (2023). *Man Ray 1890-1976*. Taschen.
- Warren, L, (ed.) (2006). *Encyclopedia of twentieth century photography* (Vol.1). Routledge.
- Wellz, L. (2009). *Photography: A critical introduction*. Routledge.
- Wetzell, B. (1989). *Alfred Stieglitz & the Armory Show: It's impact on his life and his work*. IW University.
- Wilson, M.G., & Reed, D. (1994). *Pictorialism in California: Photographs, 1900-1940*. J. Paul Getty Museum.

VIII. СПИСОК НА РЕПРОДУКЦИИ

1. Леонардо да Винчи, Кодекс Атлантикус, фолио 921, 1480-1519, преземено на 02.12.2024 од <http://codex-atlanticus.ambrosiana.it/#/>
2. Леонардо да Винчи, Кодекс Атлантикус, фолио 5, 1480-1519, преземено на 02.12.2024 од <http://codex-atlanticus.ambrosiana.it/#/>
3. Прва објавена илустрација на камера опскура, 1545, преземено од Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija – Sažeta istorija* (11). Izdavački Zavod Jugoslavija.
4. Шатор-камера опскура од 19ти век, како што ја користел Јоханес Кеплер во 1620, преземено од Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija – Sažeta istorija* (12). Izdavački Zavod Jugoslavija.
5. Ницефор Нипс, *A View from Le Gras (Поѕлег од Ле Грас)*, 1826, хелиографија, преземено од Rosenblum, N. (2007). *A world history of photography* (19). Abeville Press.
6. Луис Дагер, *Boulevard du Temple*, 1837, дагеротипија, преземено од Rosenblum, N. (2007). *A world history of photography* (20). Abeville Press.
7. Насловна страница на првиот фотографски прирачник во светот, јули 1839, преземено од Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija – Sažeta istorija* (23). Izdavački Zavod Jugoslavija.
8. Официјалната програма на Одделот за фотографија, МОМА, Њујорк, 1940, преземено од Newhall, B. (1940). *The New Department of Photography – The exhibition: Sixty photographs. The bulletin of the Museum of Modern Art*, 8 (3), 5. Museum of Modern Art.
9. Првата поставка на Family of Man, МОМА, Њујорк, 1955, преземено на 17.05.2025 од <https://www.thefamilyofman.education/en/historical-context/the-family-of-man-the-book-of-humanity>
10. Хенри Пич Робинсон, *Fading away (Избледувајќи)*, 1858, албумински отпечаток, преземено од Newhall, B. (1994). *The History of Photography* (76). The Museum of Modern Art.
11. Питер Хенри Емерсон, *At plough (Плуџ)*, 1887, отпечаток од фото-гравура, преземено на 03.01.2025 од <https://www.getty.edu/art/collection/object/107PW8>
12. Фредерик Еванс, *Southwell Cathedral (Катедрала на Сауџвел)*, 1898, платинумски отпечаток, преземено на 06.01.2025 од https://www.getty.edu/art/exhibitions/frederick_evans/

13. Алфред Штиглиц, *Winter on Fifth Avenue (Зима на њеџџа авенија)*, 1893, отпечаток од фото-гравура, преземено од Newhall, В. (1994). *The History of Photography* (155). The Museum of Modern Art.
14. Насловна страница на вториот број на списанието Camera Work, 1903, преземено на 09.01. 2025 од <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/285348>
15. Едвард Стајхен, *The thinker (Мислиџелоџ)*, 1905, гумено-бихроматски отпечаток, преземено од Gernsheim, Н.&А. (1973). *Fotografija – Sažeta istorija* (180). Izdavački Zavod Jugoslavija.
16. Едвард Стајхен, *Henri Matisse*, 1909, отпечаток од фото-гравура, преземено од Newhall, В. (1994). *The History of Photography* (161). The Museum of Modern Art.
17. Едвард Стајхен, *Flatiron*, 1909, отпечаток од фото-гравура, преземено од Frizot, М. (1998). *The new history of photography* (317). Könemann.
18. Алвин Лангдон Кобурн, *The Grand Canyon (Големиот Кањон)*, 1911, платинумски отпечаток, преземено на 11.01.2025 од <https://www.masters-of-photography.com/photograph/grand-canyon-alvin-langdon-coburn-1911/>
19. Кларенс Вајт, *Drops of rain (Каџки дожд)*, 1903, платинумски отпечаток, преземено од Frizot, М. (1998). *The new history of photography* (292). Könemann.
20. Гертруд Касебиер, *Blessed art thou among women (Блаџословена си џи меџу жениџе)*, 1899, платинумски отпечаток, преземено од Newhall, В. (1994). *The History of Photography* (157). The Museum of Modern Art.
21. Алфред Штиглиц, *The Steerage (Пог џалубаџа)*, 1907, отпечаток од фото-гравура, преземено од Frizot, М. (1998). *The new history of photography* (393). Könemann.
22. Алфред Штиглиц, *Georgia O'Keeffe's hands (Раџеџе на Џорџа О'Кеџф)*, 1919, платинумски отпечаток, преземено на 15.01.2025 од <https://archive.artic.edu/stieglitz/portraits-of-georgia-okeeffe/>
23. Алфред Штиглиц, *Georgia O'Keeffe*, 1921, платинумски отпечаток, преземено на 15.01.2025 од <https://archive.artic.edu/stieglitz/portraits-of-georgia-okeeffe/>
24. Пол Странд, *Wall Street (Волстрит)*, 1915, отпечаток од фото-гравура, преземено од Booth, М.Н. (1987) *Aperture masters of photography: Paul Strand* (2). Könemann.
25. Пол Странд, *Blind (Слеџа)*, 1916, платинумски отпечаток, преземено од Booth, М.Н. (1987) *Aperture masters of photography: Paul Strand* (13). Könemann

26. Пол Странд, *Georges Braque*, 1957, сребрен желатински отпечаток, преземено од Booth, M.H. (1987) *Aperture masters of photography: Paul Strand* (73). Könneinan
27. Пол Странд, *The hands of Georges Braque* (Рацеџе на Жорж Брак), 1957, сребрен желатински отпечаток, преземено на 05.01.2025 од <https://www.mutualart.com/Artwork/Hands-of-Georges-Braque/4B107C387E4C2B52CF7366A2CACB3AF8>
28. Пол Странд, *The white fence* (Белаџа оџрага), 1916, отпечаток од фото-гравура, преземено од Booth, M.H. (1987) *Aperture masters of photography: Paul Strand* (19). Könneinan
29. Едвард Вестон, *Armco Steel* (зџрагаџа Armco Steel), 1922, сребрен желатински отпечаток, преземено на 12.11.2024 од <https://www.moma.org/collection/works/53479>
30. Едвард Вестон, *Pepper No.30* (Пиџерка број 30), 1930, сребрен желатински отпечаток, преземено од Pitts, T. (2001). *Edward Weston* (87). Taschen.
31. Едвард Вестон, *Nautilus* (Науџилус), 1927, сребрен желатински отпечаток, преземено од Pitts, T. (2001). *Edward Weston* (72). Taschen.
32. Едвард Вестон, *Nude* (Акџ), 1927, сребрен желатински отпечаток, преземено од Wilson, C. (1977). *Edward Weston Nudes* (49). Duke University.
33. Едвард Вестон, *Nude in sand* (Акџ во џесок), 1936, сребрен желатински отпечаток, преземено од Pitts, T. (2001). *Edward Weston* (135). Taschen.
34. Едвард Вестон, *Dunes* (Дуни), 1936, сребрен желатински отпечаток. преземено од Pitts, T. (2001). *Edward Weston* (111). Taschen.
35. Ансел Адамс, *Monolith* (Монолиџ), 1927, сребрен желатински отпечаток, преземено од Adams, A. (1981) *The Negative, Ansel Adams photography series* (4). Little, Brown and Company.
36. Ансел Адамс, *Moonrise in Hernandez, New Mexico* (Излеџување на месечинаџа наг Хернангез, Њу Мексико), 1941, сребрен желатински отпечаток, преземено од Adams, A. (1981) *The Negative, Ansel Adams photography series* (126). Little, Brown and Company.
37. Имоџен Канингам, *Triangles* (Триаџолници), 1928, сребрен желатински отпечаток, преземено на 13.01.2025 од <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/259691>
38. Имоџен Канингам, *Two callas* (Две кали), 1925, сребрен желатински отпечаток, преземено на 13.01.2025 од <https://aperture.org/prints/two-callas-c-1925/>
39. Џорџ Дејвисон, *Onion field* (Кромигово џоле), 1890, отпечаток од фото-гравура, преземено од Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija – Sažeta istorija* (171). Izdavački Zavod Jugoslavija.

40. Роберт Демаши, *Behind the scene (Заг сцена̄а)*, 1906, отпечаток од фото-гравура, преземено од Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija – Sažeta istorija* (174). Izdavački Zavod Jugoslavija.
41. Роберт Демаши, *Behind the scene (Заг сцена̄а)*, 1904, отпечаток од фото-гравура, преземено на 01.03.2025 од [54https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/behind-scenes-3997](https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/behind-scenes-3997)
42. Адолфе Браун, *Pont des Arts (Мос̄о̄ӣ на уме̄нос̄а)*, 1867, албумински отпечаток, преземено од Scharf, A. (1974). *Art and Photography* (171). Penguin Books.
43. Клод Моне, *Boulevard des Capucines (Капуцински булевар)*, 1873, масло на платно, преземено на 15.03.2025 од <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/680098>
44. Клод Моне, *Poplars at Giverny (То̄оли во Живерни)*, 1887, масло на платно, преземено на 15.03.2025 од <https://www.wikiart.org/en/claude-monet/poplars-at-giverny>
45. Едуар Мане, *Skating ring (Лиз̄алиш̄е)*, 1877, масло на платно, преземено на 15.03. 2025 од <https://harvardartmuseums.org/collections/object/299842>
46. Едуар Мане, *The railway (Железничка с̄аница)*, 1873, масло на платно, преземено на 15.03. 2025 од <https://www.nga.gov/artworks/43624-railway>
47. Едуар Мане, *The execution of emperor Maximilian (Е̄зекуција̄а на Максимилијан)*, 1869, масло на платно, преземено на 15.03.2025 од https://en.wikipedia.org/wiki/The_Execution_of_Emperor_Maximilian#/media/File:Edouard_Manet_022.jpg
48. Едгар Дега, *August Renoir and Stephen Mallarmé (О̄ис̄ Реноар и С̄ефан Маларме)*, 1895, сребрен желатински отпечаток, преземено од Daniel, M. (1999). *Edgar Degas The Photographer* (26). The Metropolitan Museum of Art.
49. Едгар Дега, *Self-portrait with Cristine and Yvonne Lerolle (Ав̄ор̄ор̄е̄ со Крис̄ин и Ивон Лерол)*, 1895-96, сребрен желатински отпечаток, преземено од Daniel, M. (1999). *Edgar Degas The Photographer* (33). The Metropolitan Museum of Art.
50. Дисдери, *Prince and Princess de Metternich (Принцо̄ӣ и ѓринцеза̄а Де Ме̄ерних)*, 1867 (детал), албумински отпечаток, преземено од Scharf, A. (1974). *Art and Photography* (188). Penguin Books.
51. Едгар Дега, *Princess de Metternich (Принцеза̄а Де Ме̄ерних)*, 1865, масло на платно, преземено од Scharf, A. (1974). *Art and Photography* (188). Penguin Books.

52. Едгар Дега, *After the bath (По каињењето)*, 1896, сребрен желатински отпечаток, преземено од Boggs, J.S (1988). *Degas* (549). The Metropolitan Museum of Art.
53. Едгар Дега, *After the bath (По каињењето)*, 1896, масло на платно, преземено од преземено од Boggs, J.S (1988). *Degas* (551). The Metropolitan Museum of Art.
54. Едгар Дега, *Dancer (Танчерка)*, 1895-97, сребрен желатински отпечаток, преземено од Daniel, M. (1999). *Edgar Degas The Photographer* (45). The Metropolitan Museum of Art.
55. Едгар Дега, *Dancer adjusting her shoulder strap (Танчерка која ја месџи ѓрерамкаџа)*, 1897, пастел, преземено од Boggs, J.S (1988). *Degas* (573). The Metropolitan Museum of Art.
56. Едгар Дега, *Rehearsal of a ballet on stage (Балеџска ѓроба)*, 1874, масло на платно, преземено од Grove, B. (2022). *Edgar Degas* (50). Taschen.
57. Едгар Дега, *Ballet class (Час ѓо балеџ)*, 1872, масло на платно, преземено од Grove, B. (2022). *Edgar Degas* (1). Taschen.
58. Едгар Дега, *Woman with chrysanthemums (Жена со хризанџеми)*, 1865, масло на платно, преземено од Grove, B. (2022). *Edgar Degas* (19). Taschen.
59. Едгар Дега, *The cotton exchange at New Orleans (Размена на памук во Њу Орлеанс)*, 1873, масло на платно, преземено од Grove, B. (2022). *Edgar Degas* (25). Taschen.
60. Винсент Ван Гог, *Night Caffe (Ноќно кафе)*, 1888, масло на платно, преземено на 21.03.2025 од https://www.vincentvangogh.org/the-night-cafe.jsp#google_vignette
61. Винсент Ван Гог, *Bedroom (Сѓална соба)*, 1889, масло на платно, преземено на 21.03.2025 од <https://www.vangoghmuseum.nl/en/collection/s0047v1962>
62. Едвард Маџбриџ, *Female, lifting a towel, wiping herself.. (Женска фигура, која ѓодиџнува ѓешкир, се брише)* 1887, албумински отпечаток, преземено од Scharf, A. (1974). *Art and Photography* (203). Penguin Books.
63. Едгар Дега, *Dancer tying her slipper (Танчерка која ја месџи балеџанкаџа)*, 1883, масло на платно, преземено на 18.03.2025 од <https://www.clevelandart.org/art/1946.83>
64. Едвард Маџбриџ, *Galloping horse (Коњ во ѓалоѓ)*, 1878, албумински отпечаток, преземено на 18.03.2025 од https://en.m.wikipedia.org/wiki/File:Muybridge_race_horse_gallop.jpg

65. Едгар Дега, *Pas battu (Неконвенционален скок)*, 1879, масло на платно, преземено на 18.03.2025 од <https://www.moma.org/audio/playlist/28/494>
66. Едгар Дега, *Racehorses before the stands (Папага)*, 1866, масло на платно, преземено од Daniel, M. (1999). *Edgar Degas The Photographer* (25). The Metropolitan Museum of Art.
67. Едгар Дега, *Galloping horse (Коњ во џалоѝ)*, 1885-1890, јаглен на хартија, преземено на 18.03.2025 од <https://www.pubhist.com/w9085>
68. Франсоа Едмонд Фортие, разгледница предна страна, 1907, преземено на 25.03.2025 од <https://collections.mfa.org/objects/570575>
69. Франсоа Едмонд Фортие, разгледница задна страна, 1907, преземено на 25.03.2025 од <https://collections.mfa.org/objects/570575>
70. Пабло Пикасо, *Les Demoiselles d'Avignon (Госпоѓициѝе од Авињон)*, 1907, масло на платно, преземено на 25.03.2025 од https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Demoiselles_d%27Avignon#/media/File:Les_Demoiselles_d'Avignon.jpg
71. Пабло Пикасо, *The Reservoir (Резервоар)*, 1909, масло на платно, преземено на 25.03.2025 од <https://www.moma.org/collection/works/78718>
72. Пабло Пикасо, *Houses on a hill (Куќи на брдо)*, 1909, масло на платно,
73. Пабло Пикасо, *View from Horta de Ebro (Поѓлед од Хорѝа де Ебро)*, 1909, сребрен желатински отпечаток, преземено на 25.03.2025 од <https://www.museepicassoparis.fr/en/picassos-training>
74. Пабло Пикасо, *Le Reservoir – Horta de Ebro (Резервоар - Хорѝа Де Ебро)*, 1909, сребрен желатински отпечаток, преземено на 25.03.2025 од <https://gagosian.com/exhibitions/2014/picasso-the-camera-curated-by-john-richardson/>
75. Пол Странд, *Bowls (Здели)*, 1917, платинумски отпечаток, преземено од Frizot, M. (1998). *The new history of photography* (392). Könemann.
76. Пол Странд, *Pears and bowls (Круши и здели)*, 1916, платинумски отпечаток, преземено од Booth, M.H. (1987). *Aperture masters of photography: Paul Strand* (17). Könemann.
77. Алфред Штиглиц, *From the back window -291 (Од прозорецот од задна страна - 291)*, 1915, платинумски отпечаток, преземено на 27.03.2025 од <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/269442>
78. Ман Реј, *Barbette (Барбет)*, 1926, сребрен желатински отпечаток, преземено на 27.03.2025 од <https://www.getty.edu/art/collection/object/1049Q7>
79. Едвард Стајхен, *Shoes (Чевли)*, 1927, сребрен желатински отпечаток, преземено од Frizot, M. (1998). *The new history of photography* (564). Könemann.
80. Едвард Вестон, *Plaster works (Гуѝсани гела)*, 1925, сребрен желатински отпечаток, преземено од Pitts, T. (2001). *Edward Weston* (50). Taschen.

81. Едвард Вестон, *Attic (Таван)*, 1921, сребрен желатински отпечаток, преземено на 28.03.2025 од <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/objects/83940.html>
82. Едвард Вестон, *Betty on the attic (Беџи на џаваноџ)*, 1920, сребрен желатински отпечаток, преземено на 28.03.2025 од <https://www.christies.com/en/lot/lot-6098083>
83. Вокер Еванс, *Wall street windows (Прозорци на Волстрит)*, 1928, сребрен желатински отпечаток, преземено на 28.03.2025 од <https://www.artic.edu/artworks/35081/wall-street-windows>
84. Етјен Жул Мареј, *Fencer (Мечувалец)*, 1880, сребрен желатински отпечаток, преземено од Newhall, B. (1994). *The History of Photography* (120). The Museum of Modern Art.
85. Антон Џулио Брагаља, *The bow (Поклон)*, 1911, сребрен желатински отпечаток, преземено од Newhall, B. (1994). *The History of Photography* (208). The Museum of Modern Art.
86. Гилермо Сансони - Тато, *The fantastic portrait of Mino Somnenzi (Фанџасџичниоџ џорџреџ на Мино Соменџи)*, 1934, сребрен желатински отпечаток, преземено на 29.03.2025 од <https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2019/12/guggenheim-teaching-materials-futurism.pdf>
87. Антон Џулио Брагаља, *The slap (Шлаканица)*, 1912, сребрен желатински отпечаток, преземено од Lista, G. (1981) *Futurist Photography*. (359) The Art Journal. Volume 41/4.
88. Деперо, *Self-portraits (Авџоџорџреџи)*, 1915, сребрен желатински отпечаток, преземено од Lista, G. (1981) *Futurist Photography*. (359) The Art Journal. Volume 41/4.
89. Артуро Брагаља, *Anti-naturalistic portrait (Анџи-наџуралисџички џорџреџ)*, 1930, сребрен желатински отпечаток, преземено од Lista, G. (1981) *Futurist Photography*. (360) The Art Journal. Volume 41/4.
90. Џузепе Албергамо, *Light weaving (Ткаење со свеџлина)*, 1939, сребрен желатински отпечаток, преземено од Lista, G. (1981) *Futurist Photography*. (361) The Art Journal. Volume 41/4.
91. Гилермо Сансони - Тато, *The perfect borgeous (Перфекџен буржуџ)*, 1930, сребрен желатински отпечаток, преземено на 29.03.2025 од <https://www.sfmoma.org/artwork/86.44/>
92. Џакомо Бала, *The hand of the violinist (Ракаџа на виолинисџоџ)*, 1912, масло на платно, преземено на 30.03.2025 од <https://www.estorickcollection.com/the-collection/the-hand-of-the-violinist-1912>

93. Антон Брагаља, *Cellist* (Челист), 1911, сребрен желатински отпечаток, преземено на 29.03.2025 од <https://www.tumblr.com/arth207-spring/48606542113/italian-futurism-photography-the-cellist>
94. Џакомо Бала, *Dynamism of a dog on a leash* (Динамизам на куче на ланец), 1912, масло на платно, преземено на 29.03.2025 од https://en.wikipedia.org/wiki/Dynamism_of_a_Dog_on_a_Leash#/media/File:Giacomo_Balla,_1912,_Dynamism_of_a_Dog_on_a_Leash,_oil_on_canvas,_89.8_x_109.8_cm,_Albright-Knox_Art_Gallery.jpg
95. Антон Брагаља, Без наслов, 1912, сребрен желатински отпечаток, преземено од Newhall, B. (1994). *The History of Photography* (208). The Museum of Modern Art.
96. Џакомо Бала, *A girl running on a balcony* (Девојка која њрча на балконој), 1912, масло на платно, преземено на 29.03.2025 од <https://utopiadystopiawwi.wordpress.com/futurism/giacomo-balla/young-girl-running-on-a-balcony/balla-girl-running-on-a-balcony-1912/>
97. Етјен Жул Мареј, *Chronophotography* (Хронофотографија), 1880, сребрен желатински отпечаток, преземено на 30.03.2025 од <https://itsallaboutrhythm.wordpress.com/2011/08/04/etienne-jules-marey/>
98. Едвард Мујбиц, *Study of a woman descending a staircase* (Студија на жена која се симнува њо скали), 1911, албумински отпечаток, преземено на 30.03.2025 од <https://www.bonhams.com/auction/30097/lot/91/eadward-muybridge-1830-1904-animal-locomotion-plate-97/>
99. Марсел Дишан, *Nude descending a staircase* (Актѡ кој се симнува њо скали), 1912, масло на платно, преземено на 30.03.2025 од https://en.wikipedia.org/wiki/Nude_Descending_a_Staircase,_No._2#/media/File:Duchamp_-_Nude_Descending_a_Staircase.jpg
100. Етјен Жул Мареј, *Man walking* (Човек во движење), 1890-91, сребрен желатински отпечаток, преземено од Frizot, M. (1998). *The new history of photography* (242). Könemann.
101. Ѓон Мили, *Skater* (Лизгачка), 1945, сребрен желатински отпечаток, преземено на 30.03.2025 од <https://artsandculture.google.com/asset/figure-skating-45/0QHoјCTxtE962Q?hl=en>
102. Ѓон Мили и Пабло Пикасо, *Light drawing* (Свејлосен цртеж), 1949, сребрен желатински отпечаток, преземено на 30.03.2025 од <https://www.life.com/arts-entertainment/behind-the-picture-picasso-draws-with-light/>
103. Ѓон Мили и Пабло Пикасо, *Light drawing* (Свејлосен цртеж), 1949, сребрен желатински отпечаток, <https://www.life.com/arts-entertainment/behind-the-picture-picasso-draws-with-light/>

104. Алвин Лангдон Кобурн, *Octopus (Окѿоѿог)*, 1909, платинумски отпечаток, преземено од Frizot, М. (1998). *The new history of photography* (388). Könemann.
105. Алвин Лангдон Кобурн, *Vortograph (Ворѿоѿраѿија)*, 1912, сребрен желатински отпечаток, преземено од Frizot, М. (1998). *The new history of photography* (389). Könemann.
106. Алфред Штиглиц, *Equivalent (Еквиваленѿ)*, 1925, сребрен желатински отпечаток, преземено од Cornell, D. (1999) *Alfred Stieglitz and the Equivalent: Reinventing the nature of photography* (8). Yale University Art Gallery.
107. Алфред Штиглиц, *Equivalent (Еквиваленѿ)*, 1929, сребрен желатински отпечаток, преземено од Cornell, D. (1999) *Alfred Stieglitz and the Equivalent: Reinventing the nature of photography* (8). Yale University Art Gallery.
108. Едвард Вестон, *Cabbage leaf (Лист од зелка)*, 1931, сребрен желатински отпечаток, преземено на 03.04.2025 од <https://www.moma.org/collection/works/46644>
109. Пол Странд, *Porch shadows (Сенки на ѿремоѿ)*, 1916, сребрен желатински отпечаток, преземено од Booth, М.Н. (1987) *Aperture masters of photography: Paul Strand* (9). Könemann.
110. Ман Реј, *The kiss (Бакнежоѿ)*, 1922, фотограм, преземено на 03.04.2025 од <https://www.manray.net/the-kiss.jsp>
111. Марсел Дишан, *L.H.O.O.Q.*, 1919, молив на фотографија и разгледница, преземено на 04.04.2025 од https://en.wikipedia.org/wiki/L.H.O.O.Q./#media/File:Marcel_Duchamp,_1919,_L.H.O.O.Q.jpg
112. Ман Реј, Без наслов, 1925, фотограм, преземено на 04.04.2025 од <https://collections.vam.ac.uk/item/O93552/rayograph-photograph-man-ray/>
113. Хана Хох, *Cut with a kitchen knife through the belly of Weimar Republic (Засек со кујнски нож низ сѿомакоѿ на Вајмарскаѿа реѿублика)*, 1919, фото-монтажа, преземено на 06.04.2025 од <https://smarthistory.org/hannah-hoch-cut-kitchen-knife-dada-weimar-beer-belly-germany/>
114. Џон Хартфилд, *Adolf the Superman (Адолф Супермен)*, 1932, фото-монтажа, преземено од Rosenblum, N. (2007). *A world history of photography* (397). Abeville Press.
115. Џон Хартфилд, *Whoever reads bourgeois newspapers becomes blind and deaf (Оној кој чѿѿа буржујски новини ќе ослеѿи и оѿлуви)*, 1930, фото-монтажа, преземено на 10.04.2025 од <https://www.johnheartfield.com/John-Heartfield-Exhibition/about-john-heartfield-photomontages/heartfield-photomontage-dada-political/turkish-political-art-dada-fascist/political-photomontage-bostanci>

116. Џорџ Грош, *Crime doesn't pay off* (Криминалој не се исїлаїи), 1925, фото-колаж, преземено на 10.04.2025 од <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-8365.12517>
117. Раул Хаусман, *Art critic* (Умеїнички криїичар), 1919-1920, фото-монтажа, преземено на 10.04.2025 од <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918>
118. Ман Реј, Без наслов, 1922, фотограм, преземено на 10.04.2025 од https://en.wikipedia.org/wiki/File:Man_Ray,_1922,_Untitled_Rayograph.jpg
119. Ман Реј, Макс Ернст, 1935, соларизиран сребрен желатински отпечаток, преземено на 13.04.2025 од <https://www.manhattanrarebooks.com/pages/books/2796/surrealism-man-ray-max-ernst/max-ernst-silver-gelatin-solarized-photograph?soldItem=true>
120. Ман Реј, *Solarized portrait* (Соларизиран ѱорїреї), 1930, соларизиран сребрен желатински отпечаток, преземено на 13.04.2025 од <https://www.houkgallery.com/artworks/17184-man-ray-double-profile-solarized-1932/>
121. Ман Реј, *Barbette* (Барбеї), 1926, сребрен желатински отпечаток, преземено од Perl, J. (1997) *Aperture Masters of Photography: Man Ray* (17). Könemann.
122. Ман Реј, *A l'heure de l'observatoire, les amoureux* (Вљубените, во часот на опсерваторијата), 1934, колаж, преземено на 12.04.2025 од <https://manray-photo.com/fr/photos-avec-tableau/1030-a-l-heure-de-l-observatoire.html>
123. Ман Реј, Андре Бретон, 1930, сребрен желатински отпечаток, преземено на 12.04.2025 од <https://www.wikiart.org/en/man-ray/andré-breton-1930>
124. Ман Реј, *Glass tears* (Сїаклени солзи), 1932, сребрен желатински отпечаток, преземено од Perl, J. (1997) *Aperture Masters of Photography: Man Ray* (насловна страница). Könemann.
125. Ман Реј, *Le Violon d'Ingres* (Виолинаїа на Инїрес), 1924, сребрен желатински отпечаток, преземено од Perl, J. (1997). *Aperture Masters of Photography: Man Ray* (25). Könemann.
126. Ежен Атже, Париз, 1899, сребрен желатински отпечаток, преземено на 12.04.2025 од <https://www.icp.org/browse/archive/constituents/eugene-atget>
127. Ежен Атже, *Eclipse* (Еклипса), 1912, сребрен желатински отпечаток, преземено на 13.04.2025 од <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/269888>
128. Дора Мар, Без наслов, 1934, фото-монтажа, преземено на 14.04.2025 од <https://www.centrepompidou.fr/fr/pompidou-plus/magazine/article/focus-sur-main-coquillage-de-dora-maar>

129. Ман Реј, Дора Мар, 1936, фото-монтажа, преземено на 14.04.2025 од <https://www.artchive.com/artwork/dora-maar-man-ray-1936/>
130. Салвадор Дали, *Hand - The remorse of conscience* (Дланка - Покајание на совесѝа), 1930, масло на платно, преземено на 14.04.2025 од <https://catalogues.salvador-dali.org/catalogues/en/heritageobject/240-d88e/>
131. Дора Маар, Пере Убу, 1936, сребрен желатински отпечаток, преземено на 14.04.2025 од <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286239>
132. Дора Маар, *The simulator* (Симулаѝороѝ), 1936, фото-монтажа, преземено на 14.04.2025 од <https://www.sfmoma.org/artwork/ST1998.0309/>
133. Андре Кертеш, *The melancholic tulip* (Меланхолично лале), 1939, сребрен желатински отпечаток, преземено на 10.04.2025 од <https://huxleyparlour.com/critical-texts/andre-kertesz-melancholic-tulip/>
134. Андре Кертеш, *Distorsion no.70* (Дисѝорзија бр.70), 1933, сребрен желатински отпечаток, преземено од Bjerke, O.S. (2010). *André Kertész - Distortions* (7). University of Oslo.
135. Андре Кертеш, *Arm and ventilator* (Рака и венѝилаѝор), 1937, сребрен желатински отпечаток, преземено на 10.04.2025 од <https://artblart.com/2020/09/27/european-photographic-research-tour-exhibition-lequibriste-andre-kertesz-at-jeu-de-paume-chateau-de-tours-part-2/kertesz-arm-and-fan-new-york/>
136. Макс Ернст, *Here everything is still floating* (Овде сеушѝе сѝ лебду), 1920, фото-монтажа, преземено на 21.04.2025 од <https://www.moma.org/collection/works/35971>
137. Макс Ернст, *Above the clouds* (Наг облациѝе), 1920, фото-монтажа, преземено на 21.04.2025 од <https://www.wikiart.org/en/max-ernst/above-the-clouds-1920>
138. Макс Ернст, *My type of landscape* (Пејсаж ѝо мој вкус), 1921, фото-монтажа, преземено од Warlick, M.E. (2001). *Max Ernst and Alchemy* (132). University of Texas Press.
139. Рене Магрит, *I cannot see the woman* (Не ја ѝледам женаѝа), 1929, колаж, преземено од Bate, D. (2003). *Photography and Surrealism* (160). I.B. Tauris.
140. Рене Магрит, *The giant* (Џиноѝ), 1937, преземено на 06.04.2025 од <https://www.getty.edu/art/collection/object/1040YZ>
141. Рене Магрит - *The shadow and its shadow* (Сенкаѝа и нејзинаѝа сенка), 1932, преземено на 06.04.2025 од <https://artblart.com/tag/magritte-and-the-cinematograph/>
142. Рене Магрит - *The bouquet* (Букеѝ), 1937, преземено на 06.04.2025 од <https://artblart.com/tag/magritte-and-the-cinematograph/>

143. Рене Магрит, *The lovers* (Љубовнициѿе), 1928, масло на платно, преземено на 06.04.2025 од <https://artblart.com/tag/magritte-and-the-cinematograph/>
144. Рене Магрит, *The oblivion seller* (Продавачка на заборовѿ), 1936, преземено на 06.04.2025 од <https://artblart.com/tag/magritte-and-the-cinematograph/>
145. Андре Кертеш, *Pendulum* (Пендулум), 1931, сребрен желатински отпечаток, преземено на 16.03.2025 од <https://www.mutualart.com/Artwork/Pendulum-distortion/BF596EDD410A161771AD5FB47420BB17>
146. Салвадор Дали, *The persistence of memory* (Уѿорностѿа на сеќаванѿеѿо), 1931, масло на платно, преземено на 08.04.2025 од <https://www.moma.org/collection/works/79018>
147. Салвадор Дали, *Double exposition with Gala and Salvador Dali* (Дуѿла екѿозициѿа со Гала и Салвадор Дали), 1935-1937, преземено на 08.04.2025 од <https://exhibitions.salvador-dali.org/en/imatge-i-mirall/>
148. Салвадор Дали, *The phenomenon of ecstasy* (Феноменѿ на екѿѿазѿаѿа), 1933, колаж, преземено на 08.04.2025 од <https://revuecaptures.org/image/le-phénomène-de-l'extase-1933>
149. Александер Родченко, насловна страница на Нови Леф, 1927, преземено на 28.04.2025 од <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/publications/789.html>
150. Александер Родченко, *Stairs* (Скавила), 1929, сребрен желатински отпечаток, преземено на 28.04.2025 од <https://www.artsy.net/artwork/alexander-rodchenko-stairs>
151. Александер Родченко, *Pioneer with a trumpet* (Пионер со труба), 1930, сребрен желатински отпечаток, преземено на 28.04.2025 од <https://www.sfmoma.org/artwork/97.171/>
152. Александер Родченко, *Books Poster* (Посѿер Книѿи), 1924, колаж, преземено на 28.04.2025 од [https://en.wikipedia.org/wiki/File:1924_Poster_by_Alexander_Rodchenko,_showing_Lilya_Brik_saying_in_Russian_Books_\(Please\)_in_all_branches_of_knowledge.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:1924_Poster_by_Alexander_Rodchenko,_showing_Lilya_Brik_saying_in_Russian_Books_(Please)_in_all_branches_of_knowledge.jpg)
153. Ел Лисицки, УССР, 1929, колаж, преземено на 28.04.2025 од <https://www.moma.org/collection/works/6758>
154. Ел Лисицки, *The constructor* (Консѿрукѿорѿ), 1924, фото-монтажа, преземено на 28.04.2025 од <https://www.moma.org/collection/works/83836>
155. Ел Лисицки, Курт Швитерс, 1924, сребрен желатински отпечаток, преземено на 28.04.2025 од <https://www.moma.org/collection/works/83835>

156. Ласло Мохоли-Наѓ, Без наслов, 1926, фотограм, преземено на 26.04.2025 од <https://moholy-nagy.org/photograms/>
157. Ласло Мохоли- Наѓ, *Jealousy (Љубомора)*, 1927, фото-монтажа, преземено од Newhall, B. (1994). *The History of Photography* (215). The Museum of Modern Art.
158. Ласло Мохоли-Наѓ, *Sailing (Егрење)*, 1928, сребрен желатински отпечаток, преземено на 28.04.2025 од <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/285429>
159. Луција Мохоли, *Silver coffee and tea set (Сервис за кафе и чај)*, 1924, сребрен желатински отпечаток, преземено на 28.04.2025 од https://www.researchgate.net/figure/Figura-1-Lucia-Moholy-Silver-coffee-and-tea-service-with-alcohol---fuelled-warmer-by_fig1_308963390
160. Ерих Консемулер, *Mechanical fantasy 2 (Механичка фанџазија 2)*, 1926, сребрен желатински отпечаток, преземено на 29.04.2025 од <https://www.cocosse.com/2014/08/mechanical-fantasy-erich-consemuller/>
161. Волтер Петерханс, *Still life (Мрџва ѝприрода)*, 1929, сребрен желатински отпечаток, преземено на 29.04.2025 од <https://www.cca.qc.ca/en/search/details/collection/object/359959>
162. Пол Кле, *Fugue in Red (Фуџи во црвено)*, 1921, акварел на хартија, преземено на 30.04.2025 од https://www.researchgate.net/figure/Paul-Klee-Fugue-in-Red-1921-Zentrum-Paul-Klee-Bern-Switzerland-Published-Kaduri_fig1_378078057
163. Пол Кле, *Kinetic experiments (Кинетички експерименти)*, 1921, стоп кадар од видео, преземено на 30.04.2025 од <https://www.youtube.com/watch?v=Tym2Ud7Faug>
164. Пол Кле, *Jester in a trance (Мала ѝџица во ѝранс)*, 1929, масло и акварел на јута, преземено на 30.04.2025 од https://arthive.com/paulklee/works/247591~Little_jester_in_a_trance#google_vignette
165. Пол Кле, *Village in playful relief (Село во разиџран релјеф)*, 1925, акварел на картон, преземено на 30.04.2025 од <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2023/modern-day-auction-4/ein-dorf-als-reliefspiel-a-village-in-playful>
166. Јозеф Алберс, Василиј Кандински, 1929, колаж, преземено на 30.04.2025 од <https://artblart.com/2017/03/29/exhibition-one-and-one-is-four-the-bauhaus-photocollages-of-josef-albers-at-moma-new-york/vasily-kandinsky-master-on-the-terrace-at-hannes-meyers-spring-1929-may-1930-web/>

167. Јозеф Алберс, Без наслов, 1930/32, колаж, преземено на 30.04.2025 од <https://www.nytimes.com/2016/11/20/arts/design/real-and-unreal-photography-by-josef-albers-at-moma.html>
168. Ричард Хамилтон, *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?* (Што е тоа што ги прави денешните домови толку различни, толку привлекливи?), 1956, колаж, преземено на 03.05.2025 од https://en.wikipedia.org/wiki/Just_what_is_it_that_makes_today%27s_homes_so_different,_so_appealing%3F#/media/File:Hamilton-appealing2.jpg
169. Ричард Хамилтон, *I'm dreaming of a white Christmas* (Сонувам за бел Божиќ), 1967, сублимациски трансфер принт, преземено на 03.05.2025 од <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-im-dreaming-of-a-white-christmas-p79795>
170. Ричард Хамилтон, *Fashion plate* (Модна слика), 1969, комбинирана техника, преземено на 03.05.2025 од <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-fashion-plate-p07937>
171. Ричард Хамилтон, *Towards a definitive statement towards the coming trends in menswear and accessories* (Трендови во машка облека и модни догаѓоци), 1962, комбинирана техника, преземено на 03.05.2025 од <https://www.tate.org.uk/art/artworks/hamilton-towards-a-definitive-statement-on-the-coming-trends-in-menswear-and-accessories-a-t00705>
172. Едуардо Паолоци, *Meet the people* (Зайознај ги луѓето), 1972, колаж, преземено на 03.05.2025 од <https://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-meet-the-people-t01459>
173. Едуардо Паолоци, *Dr. Pepper* (Др. Пејер), 1948, колаж, преземено на 03.05.2025 од <https://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-dr-pepper-t06935>
174. Едуардо Паолоци, *Yours till the boys come home* (Твоја додека не се вратиш момци), 1951, колаж, преземено на 03.05.2025 од <https://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-yours-till-the-boys-come-home-t01465>
175. Едуардо Паолоци, *Windtunnel test* (Тест во аеро тунел), 1950, колаж, преземено на 03.05.2025 од <https://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-windtunnel-test-t01461>
176. Роберт Раушенберг, *Dante's Inferno* (Пеколој на Данте), 1959-1960, комбинирана техника, преземено на 06.05.2025 од <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/galleries/series/dante-drawings-1958-60>
177. Роберт Раушенберг, *Capuon* (Кањон), 1959, асамблаж, преземено на 06.05.2025 од <https://www.moma.org/collection/works/165011>

178. Роберт Раушенберг, *Skyway* (Скајвеј), 1964, колаж, преземено на 06.05.2025 од <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/skyway>
179. Роберт Раушенберг, *Sky garden* (Небесна ѓрадина), 1969, комбинирана техника, преземено на 07.05.2025 од <https://www.rauschenbergfoundation.org/art/artwork/sky-garden-stoned-moon>
180. Роберт Раушенберг, Цијанотипија, 1951, цијанотипија, преземено на 07.05.2025 од <https://www.rauschenbergfoundation.org/artist/works-paper-photographs-and-editions-1952-2008>
181. Роберт Раушенберг, *Ceiling and light bulb* (Таван и сијалица), 1950, сребрен желатински отпечаток, преземено на 07.05.2025 од <https://www.icp.org/browse/archive/objects/ceiling-and-light-bulb>
182. Џејмс Розенквист, Ф-111, 1964-65, масло на платно, преземено на 09.05.2025 од <https://www.moma.org/collection/works/79805>
183. Џејмс Розенквист, *Kennedy – President Elect* (Кенеди - Избор за прејседател), 1960, офсет литографија на хартија, преземено на 09.05.2025 од <https://www.centrepompidou.fr/en/ressources/oeuvre/cezX7AK>
184. Енди Ворхол, *Brillo box* (Купија Брило), 1964, сито-печат и емајл на дрво, преземено на 06.05.2025 од <https://www.moma.org/collection/works/81384>
185. Енди Ворхол, Мерилин Монро, 1962, сито-печат и акрил на платно, преземено на 06.05.2025 од <https://www.masterworksfineart.com/artists/andy-warhol/marilyn-monroe>
186. Џин Корнман, Мерилин Монро, 1953, сребрен желатински отпечаток, преземено на 06.05.2025 од [https://en.wikipedia.org/wiki/Marilyn_Monroe_portfolio#/media/File:Monroe_in_Niagara_\(1953_publicity_photo\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Marilyn_Monroe_portfolio#/media/File:Monroe_in_Niagara_(1953_publicity_photo).jpg)
187. Енди Ворхол, *Eight Elvises* (Осум Елвису), 1963, сито-печат на платно, преземено на 06.05.2025 од https://en.wikipedia.org/wiki/Eight_Elvises#/media/File:Eight_Elvises.jpg
188. Енди Ворхол, *Silver car crash* (Сообраќајна незгода со сребрен автомобил), 1963, сито-печат и акрил на платно, преземено на 06.05.2025 од <https://www.myartbroker.com/artist-andy-warhol/articles/andy-warhol-death-and-disaster-series>
189. Ричард Естес, *Phone booth* (Телефонска говорница), 1968, акрил на мазонит, преземено на 09.05.2025 од <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/estes-richard/telephone-booths>
190. Ралф Гоингс, *Still life with straws* (Мртва природа со сламки), 1978, офсет литографија, преземено на 09.05.2025 од <https://www.artsy.net/artwork/ralph-goings-still-life-with-straws>

191. Чак Клоуз, *Big self-portrait (Голем авѝојорѝреѝ)*, 1967-68, акрил на платно, преземено на 09.05.2025 од <https://walkerart.org/collections/artworks/big-self-portrait>
192. Жан Оливие Икле, *Pablo Picasso*, 1987, графит на хартија, преземено на 09.05.2025 од <http://hucleux.chez-alice.fr/Picasso%20a11.jpeg>
193. Луис Хајн, *Breaker boys (Момчињаѝа Брејкер)*, 1911, сребрен желатински отпечаток, преземено на 10.05.2025 од <https://www.loc.gov/resource/nclc.01131/>
194. Аугуст Сандер, *Bricklayer (Градежник)*, 1928, сребрен желатински отпечаток, преземено на 10.05.2025 од <https://vugradhistory.wordpress.com/2021/04/25/bricklayer-august-sander-1928/>
195. Аугуст Сандер, *Confectioner (Слаѝкар)*, 1928, сребрен желатински отпечаток, преземено од Hartz, J.V. (1997). *Aperture Masters of Photography: August Sander*. (51). Könemann.
196. Вокер Еванс, *Farmer's wife (Женаѝа на фармероѝ)*, 1936, сребрен желатински отпечаток, преземено на 10.05.2025 од <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284685>
197. Вокер Еванс, *Subway portrait (Порѝреѝ од меѝро)*, 1941, сребрен желатински отпечаток, преземено на 10.05.2025 од <https://www.artsy.net/artwork/walker-evans-subway-portrait-1>
198. Доротеа Ланге, *Migrant mother (Мајка миѝранѝ)*, 1936, сребрен желатински отпечаток, преземено на 10.05.2025 од <https://guides.loc.gov/migrant-mother>
199. Доротеа Ланге, *Before the evacuation (Прег евакуацијаѝа)*, 1942, сребрен желатински отпечаток, преземено на 10.05.2025 од <https://anchoreditions.com/blog/dorothea-lange-censored-photographs>
200. Дајан Арбус, *Twins (Близначки)*, 1967, сребрен желатински отпечаток, преземено од Arbus, D. (2022). *Diane Arbus* (насловна страница). Aperture Books.
201. Дајан Арбус, *Mexican dwarf in his hotel room in NYC (Мексиканско џуџе во својаѝа хоѝелска соба во Њујорк)*, 1970, сребрен желатински отпечаток, преземено од Arbus, D. (2022). *Diane Arbus* (31). Aperture Books.
202. Анри Картие Бресон, *A group of children play among rubble (Деѝска иѝра меѝу рушевини)*, 1932, сребрен желатински отпечаток, преземено на 12.05.2025 од <https://www.holdenluntz.com/magazine/new-arrivals/henri-cartier-bressons-seville/>
203. Анри Картие Бресон, *Ghandi (Ганди)*, 1948, сребрен желатински отпечаток, преземено на 12.05.2025 од <https://www.magnumphotos.com/newsroom/religion/henri-cartier-bresson-india-death-gandhi/>

204. Роберт Капа, *The falling soldier (Смрт̄ на војник)*, 1936, сребрен желатински отпечаток, преземено на 12.05.2025 од <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283315>
205. Роберт Капа, *First assault on Omaha beach (Првиот̄ на̄иаг на̄ илажа̄иа Омаха)*, 1944, сребрен желатински отпечаток, преземено на 12.05.2025 од <https://www.magnumphotos.com/newsroom/conflict/robert-cap-a-d-day-omaha-beach/>
206. Беренис Абот, *New York Stock Exchange (Њујоршка берза)*, 1933, сребрен желатински отпечаток, преземено на 14.05.2025 од <https://bocamuseum.org/art-experience/collection-highlights/photography/new-york-stock-exchange>
207. Анри Картие Бресон, *Place de l'Europe*, 1932, сребрен желатински отпечаток, преземено на 14.05.2025 од <https://www.moma.org/collection/works/98333>
208. Анри Картие Бресон, страници од книгата *Одлучувачки миг*, 1952, преземено на 14.05.2025 од <https://www.icp.org/exhibitions/henri-cartier-bresson-decisive-moment>
209. Роберт Дизно, *Brothers (Браќа)*, 1934, сребрен желатински отпечаток, преземено на 15.05.2025 од <https://artsupp.com/en/artists/robert-doisneau/les-freres>
210. Роберт Дизно, *Kiss (Бакнеж)*, 1950, сребрен желатински отпечаток, преземено на 15.05.2025 од <https://aboutphotography.blog/blog/the-kiss-by-the-hotel-de-ville-by-robert-doisneau>
211. Брасаи, *Magic City (Маџичен џрад)*, 1932, сребрен желатински отпечаток, преземено на 14.05.2025 од <https://www.nga.gov/artworks/103930-magic-city-dance-hall-rue-cognac-jay-paris>
212. Брасаи, *Paris at night (Париз ноќе)*, 1934, сребрен желатински отпечаток, преземено на 14.05.2025 од <https://artblart.com/wp-content/uploads/2022/03/brassai-colonne-morris-dans-le-brouillard-1933.jpg>
213. Брасаи, *Lovers in a cafe (Љубовници во кафе)*, 1932, сребрен желатински отпечаток, преземено на 14.05.2025 од <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/262720>
214. Брасаи, *Montmartre (Монмарџр)*, 1930-1931, сребрен желатински отпечаток, преземено на 14.05.2025 од https://elpais.com/cсаа/2018/05/29/madrid/1527615795_076166.html
215. Роберт Френк, *Hoboken - Parade (Парада во Хобокен)*, 1955/56, сребрен желатински отпечаток, преземено на 14.05.2025 од <https://www.moma.org/collection/works/52883>

216. Роберт Френк, *Trolley (Трамвај)*, 1955, сребрен желатински отпечаток, преземено на 14.05.2025 од <https://www.moma.org/collection/works/54484>
217. Роберт Френк, *Rearview mirror (Реџровизор)*, 1948, сребрен желатински отпечаток, преземено на 14.05.2025 од <https://www.museumportal-berlin.de/en/exhibitions/halt-die-ohren-steif/>
218. Камил Силви, *Charlotte (Шарлоџ)*, 1859-69, разгледница, преземено на 15.05.2025 од <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw128539/Charlotte-ne-Hobhouse-Lady-Dorchester>
219. Џулиет Маргарет Камерон, Сер Џон Хершел, 1867, албумински отпечаток, преземено од Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija – Sažeta istorija* (126). Izdavački Zavod Jugoslavija.
220. Надар, Џорџ Сенд, 1866, вудберитипија, преземено од Gernsheim, H.&A. (1973). *Fotografija – Sažeta istorija* (123). Izdavački Zavod Jugoslavija.
221. Анри Картие Бресон, Жан-Пол Сартр, 1946, сребрен желатински отпечаток, преземено на 15.05.2025 од <https://www.moma.org/collection/works/49467>
222. Анри Картие Бресон, Роланд Барт, 1963, сребрен желатински отпечаток, преземено на 15.05.2025 од <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/fashion/henri-cartier-bresson-photoportraits/>
223. Филипе Халсман, *Dali Atomicus (Дали Аџомикус)*, 1948, сребрен желатински отпечаток, преземено на 15.05.2025 од <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/art/philippe-halsman-salvador-dali-enduring-partnership/>
224. Филипе Халсман, Салвадор Дали, 1951, сребрен желатински отпечаток, преземено на 15.05.2025 од <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/art/philippe-halsman-salvador-dali-enduring-partnership/>
225. Филипе Халсман, Жан Кокто, 1949, сребрен желатински отпечаток, преземено на 15.05.2025 од <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/art/when-philippe-halsman-met-jean-cocteau/>
226. Филипе Халсман, *The eagle with two heads - Jean Cocteau (Орелоџ со две џлави - Жан Кокто)*, 1949, сребрен желатински отпечаток, преземено на 15.05.2025 од <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/art/when-philippe-halsman-met-jean-cocteau/>
227. Филипе Халсман, Алберт Ајнштајн, 1947, сребрен желатински отпечаток, преземено на 15.05.2025 од <https://www.manhattanrarebooks.com/pages/books/2187/albert-einstein-philippe-halsman/albert-einstein-silver-gelatin-print-photograph?soldItem=true>

228. Јусуф Карш, *Winston Churchill – The roaring lion* (Винсџон Черчил – Лавој шџо рика), 1941, сребрен желатински отпечаток, преземено од Vorsteher, D., Yates, J. (2000). *Yousuf Karsh: Helden aus Licht und Schatten* (47). Deutschen Historischen Museum.
229. Јусуф Карш, Пабло Пикасо, 1954, сребрен желатински отпечаток, преземено од Vorsteher, D., Yates, J. (2000). *Yousuf Karsh: Helden aus Licht und Schatten* (79). Deutschen Historischen Museum.
230. Јусуф Карш, Енди Ворхол, 1979, сребрен желатински отпечаток, преземено од Vorsteher, D., Yates, J. (2000). *Yousuf Karsh: Helden aus Licht und Schatten* (115). Deutschen Historischen Museum.
231. Ирвинг Пен, *Pablo Picasso in California* (Пабло Пикасо во Калифорнија), 1957, сребрен желатински отпечаток, преземено на 16.05.2025 од <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/714860>
232. Ирвинг Пен, Игор Стравински, 1948, сребрен желатински отпечаток, преземено на 16.05.2025 од <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/714737>
233. Арнолд Њуман, Пабло Пикасо, 1946, сребрен желатински отпечаток, преземено на 16.05.2025 од <https://www.artsy.net/artwork/arnold-newman-pablo-picasso-1>
234. Арнолд Њуман, Игор Стравински, 1946, сребрен желатински отпечаток, преземено на 16.05.2025 од <https://www.moma.org/collection/works/55329>
235. Хелмут Њутон, Елза Перети, 1975, сребрен желатински отпечаток, преземено на 16.05.2025 од <https://www.getty.edu/art/collection/object/109NG0>
236. Хелмут Њутон, Шарлот Рамплинг, 1967, сребрен желатински отпечаток, преземено на 16.05.2025 од <https://www.holdenluntz.com/artists/helmut-newton/charlotte-rampling-arles/>
237. Ричард Аведон, Алберто Џакомети, 1958, сребрен желатински отпечаток, преземено на 16.05.2025 од <https://www.avedonfoundation.org/the-work>
238. Ричард Аведон, Енди Ворхол, 1969, сребрен желатински отпечаток, преземено од Senf, R.A. (2022). *Richard Avedon: Relationships* (56). SKIRA.
239. Ричард Аведон, Семјуел Бекет, 1979, сребрен желатински отпечаток, преземено на 16.05.2025 од <https://www.avedonfoundation.org/the-work>
240. Ричард Аведон, Ричард Аведон и Џејкоб Израел Аведон, 1969, сребрен желатински отпечаток, преземено на 16.05.2025 од <https://www.mutualart.com/Artwork/Jacob-Israel-Avedon-and-Richard-Avedon--/0B6507477264ACD4>
241. Ричард Аведон, *Џејкоб Израел Аведон*, 1971, сребрен желатински отпечаток, преземено на 16.05.2025 од <https://americansuburbx.com/2011/04/richard-avedon-jacob-israel-avedon-1974.html>