

Posredstvom Francuskog instituta u Zagrebu prispijela nam je u rekordnom vremenu, iznimno značajna izložba fotografija Hansa Hartunga. Izložena lani u Parizu, u Nacionalnom centru umjetnosti i kulture „Georges Pompidou”, ona je značila pravo kulturno otkriće, budući da je prvi put uočena manje poznata aktivnost ovog značajnog njemačkog emigranta, rođenog 1904. g., koji će se tek 1935. g. nastaniti u Parizu, gdje će se baviti apstraktnom umjetnošću.

Zagrebu je tako pripala čast da drugi po redu prikaže Hartungovu izložbu fotografija. Možda bi korijene tako agilnoj kulturnoj politici trebali tražiti, osim već usvojenih povijesnih zasluga zagrebačke fotografije i odjeku što ga postiže Zagrebački salon, posvećen fotografiji, te živoy umjetničkoj praksi Francuskog instituta i njegovoy suradnji s Muzejom grada Zagreba.

Naime, zbog opsežnosti materijala, izložba je postavljena na dva mjesta: u Muzeju grada Zagreba i u Francuskoj čitaonici. Ona je u svemu istovjetna s pariškom postavom, ali se ipak razlikuje u nijansi: uvećana je za desetak fotografija, pa se u Zagrebu našlo 135 eksponata. Otklon od pariške izložbe ide u prilog proširenoj zagrebačkoj koncepciji. Omeden u „Pompidou” godinama 1922. i 1980., dakle razdobljem svoje sustavne umjetničke djelatnosti, Hartung u Parizu nije pokazao neke svoje ranije i kasnije radove po kojima on, sada smo se to uvjerali u Zagrebu, zasigurno ulazi u povijest moderne fotografije.

U našem osvrtu, namjera nam je samo prikazati onaj segment izložbe koji je bio izložen u Muzeju grada Zagreba. Izbor od 46 fotografija, nastalih u vremenskom razdoblju od 1932. g. do 1981. g.

Razmišljajući o odnosu slike i fotografije posve je logično postaviti paralelizam između Hartunga slikara i Hartunga fotografa. Naime, slikar psihograma i gestualnog znaka postavlja si pitanje: „Biti slikar, da li je to bilo zbog toga što sam se istovremeno bavio fotografijom?” Na upit možemo odgovoriti potvrdno, ali pritom očito moramo izvrnuti uzročni odnos između obje vokacije. Prije svega treba reći da je u Hartungovoy mladosti njegov interes za astronomiju i fotografiju prethodio interesu za slikarstvo. Između osme i devete godine pomogao je ocu u tamnoj komori pri razvijanju fotografija. Tada je od njegovih drvenih kutija za cigarete sastavio svoj prvi fotografski aparat koji i nije tako loše funkcionirao. Zatim, kad je imao dvanaest godina, konstruirao je savršeniji aparat koji je mogao učvrstiti na okular teleskopa kako bi mogao promatrati mjesec i zvijezde. Tako je Hartung, već u svom dječastvu po prvi put mogao „zarobiti” sliku veličanstvenog globusa koji obilazi našu zemlju. Ukratko, on je „fiksirao” njegovu bijelu točku na „negativu”. Mjesec ili vjetrokaz u obliku pijevca na vrhu nekog zvonika crkve postajali su za njega magijske slike. Činilo mu se da je uhvatio i na trenutak posjedovao komadić svijeta. Uočio je fiksaciju trenutka za vječnost. Upravo u toj nevinoj dječastkoj istraživačkoj fazi prepunoj radoznalosti, pronašao je duboki smisao i specifičnost fotografije, podrazumijevajući tu valjanost sižea, ispravnost njegove koncepcije i impostacije. Usvojena postavka nije se više bitno mijenjala.

HANS HARTUNG FOTOGRAF

Povodom izložbe u Muzeju grada Zagreba
(14. XI – 30. XI. 1983. g.)

Slavko Šterk



Hans Hartung, *Autoportret s Minoxom* (1966.)
–serija „Autoportreti”
foto: Josip Vrančić

Autoportret s Minoxom (1966. g.) u neku je ruku simbolička sintagma izložbe. Između promatrača i promatranog stvara se napeti odnos. Na razmeđu svjetla i sjene, ljudsko oko iz svjetla, s pogledom uperenim prema suncu, registrira okolni svijet, dok istovremeno oko kamere vrebata taj isti svijet, samo iz sjene. Kao da svjetlost omogućuje Hartungu da vidi ne samo da predmeti postoje oko nas, već i kakvog su oblika, u kojem pravcu su okrenuti i koliko su udaljeni od njega i od susjednih predmeta. To je ta polarizacija viđenja koja se pred nama lagano kristalizira u ophodu samom izložbom. Posve okomito, u osovinu smješteni aparat, upućuje na strogoću tog viđenja. U prisustvu smo jednog zatvorenog i strogog, pomalo ogoljelog, rekao bih gotovo asketskog svijeta, u kojem vlada tajanstvenost. Fotografija je postala sredstvom unutarnjeg oslobođenja i mjesto stapanja sa svemirom. U njoj svjetlo i tamno imaju isto toliko veze s duhom kao i s vidom. Hartungovo oko postalo je prozorom duše.

Hartung 1932. g. dolazi na pomisao da koristi fotografska sredstva za posao koji mu je omogućio novo približavanje i novi postupak gravire. U toj eksperimentalnoj fazi djevičanski bijela ploča dala je crninu. Polazište je negativ. Islikavanje mrlja živinim bijelim kromom i grebenjem dobiveni su željeni tragovi kao što nam to pokazuje fotografija *Čovjek koji sjedi-negativ*. Drugi put, on na fotografsku ploču ljepi neprozirne ili prozirne trake kako bi dobio druge

efekte, figurativne ili apstraktne prirode kao u fotografiji *Čovjek koji sjedi-pozitiv*. Ta stalna metamorfoza znaka i mrlje, svjetla i sjene, proizšla je vjerojatno iz kubizma koji je težio preobraženju prirode kroz apstrakciju. U toj mjeri možemo opaziti kako se postupno u Hartungov duh, u onu njemačku tradiciju magičnog svjetla svjetlosti i tame kazališnog režisera Maxa Reinhardta, kasnije njemačkog filma, uvlači usađena francuska tradicija, svjetlost impresionizma.

Kasnije, pa sve do naših dana, Hartung fotografira sve što ga je u ovom svijetu interesiralo: ljude, oblake, vodu, planine, pukotine, pljesni i sve one tamno-svijetle učinke koji su ponekad, više ili manje, imali dodira s njegovim slikarstvom. Tako su nastajale serije: *Autoportreti* (1963–1974), *Sjene i svjetla* (1976–1981), *Pukotine u katranu* (1974), *Pogledi iz naše sobe* (1981), *Vrata* (1962), *Zatvoreni prozori* (1971–1981), *Naša soba* (1981), *Norveški pejzaži* (1970), *Lisće i arhitektura u Antibesu* (1974), *Crne artičoke* (1981), *Američke zgrade* (1966–1969), *Pariski atelje* (1972) itd. U samom nabranjanju posijani su interesi fotografske mašte. Pred nama su pravi „dubletti”. Uvijek smo u prisutnosti dualizma dviju antagonističkih sila: eksterijera i enterijera (drama se odvija se na toj granici), realizma i apstrakcije, organskog i geometrijskog, svjetla i sjene, pozitivna i negativna.

Umjetničko poimanje u Hartunga oslanja se na svjedočenje očiju, gdje praktični interes podvrgava fenomen svjetlosti selektivnoj pažnji. Tama nije shvaćena kao negativni rezultat povučene svjetlosti. Naprotiv, osjenčanost postaje presudni činilac za opažanje volumena i dubine. Tmina u Hartunga, dakle, nije odsustvo svjetlosti već pozitivna supstanca s vlastitim značenjem kao što to opažamo u *Autoportretu s dvije ruke* (1974) i *Autoportretu na mojoj devi* (1963). Posvuda se traže bačene sjene. One ne pripadaju figurama izvana, nego ih sačinjavaju. Figura je tako napeta u sebi i u datom prostoru. Egzistencija je riješena kao proturječnost suprotnosti. No kako bačene sjenke remete čistu analogiju svjetline i prostorne usmjerenosti, cjelina prizora samo je djelomice prisutna.

Ponekad, kad je izvor svjetlosti smješten u samom okviru slike, značenje se mijenja. Životna energija uspostavlja središte i opseg uskog svjetla kao što nam to dočarava fotografija *Stol* (1981). S druge strane, isprekidanost gradijenta svjetline proizvodi ili naglu promjenu prostorne orijentacije čemu u prilog govore *Učinci svjetla u širinu* (1971), *Vertikalni učinci svjetla* (1981), ili skok preko jednog odstojanja u dubinskoj dimenziji kao što to potvrđuju *Crne artičoke* (1981). Tada se tamni predmet u prednjem planu postavlja pred svjetle pozadine pa razdaljina između te dvije ravni postaje odjednom vidljivija. Hartung usvaja i varijaciju u suprotnom smislu. *Dva dijagonalna traga* (1976) i *Četiri dijagonalna traga* (1976) iskazuju kako napeta energija istupa grafičkim sredstvima u ocrtu i sastavlja dijagram linija. Upravo linija postaje bitno izražajno sredstvo. Čini nam se kao da je stalno napeta u nekom geometrijskom redu. Postupno rasvjetljavanje i zatamljivanje površina kao sredstvo za odjeljivanje elemenata koji se poklapaju, služi za organizaciju prostora,

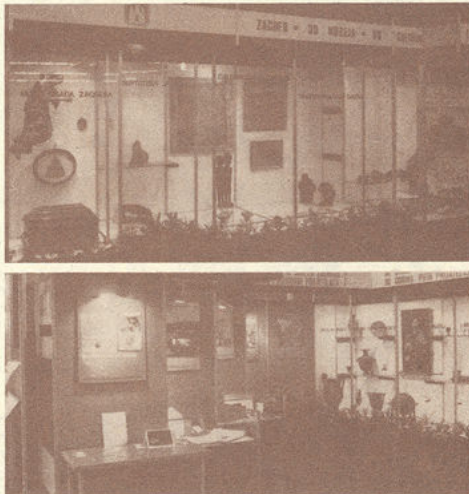
bez obzira na osvjetljenje. Serija „Zatvorenih prozora sa žaluzijama“ izraziti je znak takvih rješenja.

Međutim, Hartung se služi i točnom raspodjelom svjetlosti kako bi obliku jednog složenog predmeta dao jedinstvo i red na što nas upućuje fotografija *Pauk-točno vrijeme* (1974) ili *Pukotine u katranu* (1974). U tim fotografijama osjećamo čudni spoj energije i strpljenja. Ta izoštrana, meditativna snaga fotografa dovodi do oštrijeg zapažanja unutar sebe i u vanjskom svijetu. Kod hotćećeg traženja grafizma usklađuju se impuls i nadzor. Kod *Pauka-točno vrijeme* to je linija uronjena u sredinu koja „diše“. Neki daleki ekspresionistički dinamizam kao da je stalno nabijen osjetilnim dojmovima. Fotografije nam govore same. Fotografski čin shvaćen je kao prepuštanje i osvješćenje. Ma kakva bila podjela tamno-svijetlog, njegova optička ljepota kao da je podvrgnuta vrhovnom zakonu jedinstva. Efekt svjetlosti ili snaga sjenke prigušuju se drugom svjetlošću ili tamnom masom. Hartung prikazuje život kao proces nastajanja i nestajanja. Već smo istakli, cjelina je samo djelomice prisutna. Znak je, dakle, otvoren, čak i onda kad gradi sjenkom. Pokušaj svođenja žive prisutnosti (odsustvom) u strogi geometrijski splet linija, kao što je to vidljivo u fotografijama *Zatvorenika sa četiri i šest linija* (1981), gdje se stravično postojanje doista prikazuje tminom, nužno dokazuje kako je Hartung zatočenik svog vlastitog svijeta. On procijera sebe zaista u sve ono što vidi. ■

FERIJAL 83: ZAJEDNIČKA IZLOŽBA MUZEJA I GALERIJA ZAGREBA

Višnja Zgaga

U okviru smotre turističkih organizacija Jugoslavije pod nazivom Ferijal 83', Turistički savez grada Zagreba odlučio je prezentirati i tzv. kulturnu ponudu grada. Ona se trebala sastojati od prijedloga mogućih atrak-



tivnih turističkih programa, svih organizatora kulturnih programa i institucija kulture: bibliotečne djelatnosti, centara za kulturu, izložbene, kazališne i muzejske djelatnosti, likovnog stvaralaštva i djelatnosti zaštite spomenika kulture.

Muzejski dokumentacioni centar organizirao je shodno svojim konceptijskim određenjima prezentaciju muzejske ponude na nivou grada Zagreba. Budući da su vremenski rok i financijske teškoće bili limitirajući faktor jedne bolje smišljene i suvremenije animacijske akcije u svrhu društveno prisutnijeg muzeja/galerije, Centar se odlučio za program, zanemarujući na neki način specifične okolnosti nastupa. Tako su organizirane akcije: prodajna izložba izdavaštva muzeja i galerija grada; izložba markantnih muzejskih predmeta zagrebačkih muzeja; otvorena ekspertiza; tribina o društvenom statusu zbirki i kolekcionarstvu. Takav program sastavljen od klasičnih dionica i nekih novina nije bio „ponuda“, već demonstracija mogućnosti muzejskog komuniciranja s publikom. U tom smislu pokazale su se osnovne slabosti muzeja; vrlo malo propagandnog materijala, vodiča, suvenira, specijalnih programa, itd.

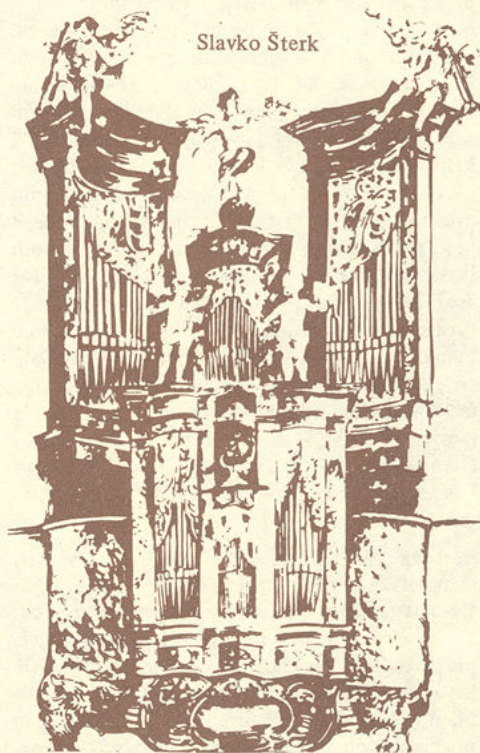
Ako je jedan od realnih faktora razvoja turizma podizanje nivoa turističke ponude uključivanjem tzv. „kulturnih sadržaja“ onda će biti potrebno da se turistička privreda direktnije uključi u rješavanje problema koje muzeji odnosno djelatnosti u kulturi ne mogu riješiti sami.

Kao i protekle godine, u suradnji Republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture i Muzeja grada Zagreba, a u povodu Dana zaštite spomenika kulture u Jugoslaviji, otvorena je u maloj izložbenoj dvorani izložba crteža Fedora Vaića. Autor je izložio ukupno trideset i osam crteža tušem. Pred nama je impozantni raspon tema od arheoloških i etnografskih spomenika do spomenika povijesti umjetnosti širokog geografskog područja primorskog i kontinentalnog dijela Hrvatske. Grafičar pritom nije zaboravio ni onaj slikoviti pokretni materijal iz naših sakralnih prostora i muzeja. Doduše, on je crteže, uz tekst Republičkog zavoda za zaštitu spomenika kulture već objavljivao, počev od 1981. g., na naslovnim stranicama „Delegatskog vjesnika“. Namjera populariziranja i potreba veće društvene brige za spomenike bili su u ovome činu očigledni. Ali upravo tada nas je „grafizam“ Vaićevih crteža podsjetio na sve one njegove aktualne ilustracije kratkih priča u „Večernjem listu“ i „Vjesniku“. Zaista, Vaić je u našu svijest ušao kao „ilustrator“. Rođen 1910. g., upisuje se na Umjetničku akademiju 1927. g. da bi je završio 1932. g., a već slijedeće godine, na poziv Krste Hegeđušića, priključuje se „Zemlji“ i prvi put izlaže kao gost na njevoj V. izložbi 1934. g. Od 1940. g., nakon povratka iz Pariza (gdje će boraviti i 1960. g.), postupno se formira u vrsnog grafičara radeći u „Nakladnom zavodu Hrvatske“ (1945–1949. g.), zatim u „Zori“ (1949–1952. g.), gdje će opremiti više od 240 knjiga.

Tokom svojeg dugog curriculum vitae, Vaić je ostao, kao što to pokazuje i ova izložba, vjeran perocrtežu, polusuhom kistu i crnoj vodenoj

SPOMENICI - TUŠEM

Izložba crteža Fedora Vaića u Muzeju grada Zagreba, veljača – ožujak 1984.



Čazma-orgulje u crkvi Marije Magdalene
foto: Josip Vranić

boji. Dodir s bjelinom papira najprije je u sebi nosio linearni karakter da bi se zatim postupno primicao slikovitom. Veće ili manje udaljava-nje, odnosno primicanje naznačenom polariteta, ostat će vidljivo i danas. Strogi crtež postupno se upotpunjuje mrljom (Trogir-palača Čipiko), a rad kistom omogućuje ne samo veći raspon intenziteta poteza već i ono potrebno suptilno gradiranje naznačenih linija (Slunj-Rastoke). Slikarski elementi neodoljivo ulaze u grafiku obogaćujući je poetskom nadgradnjom. Uzbudljivi grafizam prilagođuje se sve više meditativnom, sjetnom izrazu (Čazma-orgulje u crkvi Marije Magdalene). Grafika se nadovezuje na linorezno i drvorezno iskustvo, ali, začudo, dojam ostaje većinom plošan. No Vaić tako „karakterizira“ objekt, njegov trag mekanog reza ili pak oštrog pregiba; ukoliko, on uhodi trag sjene i stvara veoma oprečne doživljaje spomenika kao što nam to u poređenju govore crteži dvorca obitelji Oršić u Gornjoj Bistri, ili Dioklecijanove palače u Splitu. Na taj način spomenici su samo povod iskrenog i rječitog spleta linija i mrlja, no samo onda kad se autor nalazi pred izvornim motivom, a ne kad preuzima gotov predložak. I još nešto. Što su Vaićevi crteži „slikovitiji“, spomenici u njima gube, barem s gledišta službe zaštite, onu potrebnu dokumentarnu autentičnost i mogu samo indirektno poslužiti nekoj budućoj vizualnoj rekonstrukciji. Ali zato u njima leži vjera „pjesnika-crtača“ da se uzmi-canjem vremena i prostora svijet može staviti pod određenu kontrolu. Zato i ovu izložbu, u naznačenoj dihotomiji dokumentarnog i estetskog, treba tek simbolično shvatiti kao doprinos Danu zaštite spomenika kulture.