

Hana Čeferin (Ljubljana)

FOTOGRAFIJA BAUHAUSA IN NJEN VPLIV NA SLOVENSKO FOTOGRAFSKO PRODUKCIJO

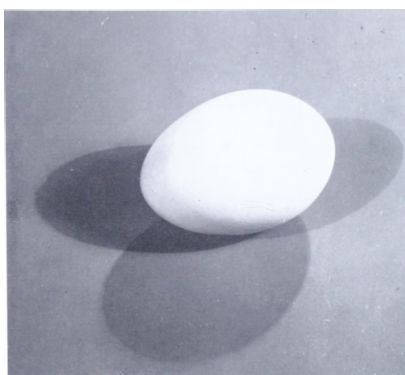
Fotografska zapuščina Bauhausa pripoveduje zgodbo o skupnosti ljudi, ki so jih zanimali najrazličnejši umetniški pristopi in izrazne možnosti, mnogo-krat izraženi prav skozi fotografijo. Posnetki arhitekturnih, tekstilnih in oblikovalskih inovacij danes ne prevzemajo le dokumentarne funkcije, ampak tudi umetniško. A dejstvo je, da je bila fotografija dolgo časa razumljena kot zgolj spremljevalna dejavnost umetnikov Bauhausa, in bila med zadnjimi, ki se je na šoli samostojno uveljavila z ustanovitvijo specializiranega oddelka. Pričujoči članek ne bo naslavljal problema same fotografske produkcije Bauhausa in njene (ne)homogenosti, njegov cilj tudi ni dokazati neposrednih vezi med šolo in slovenskim fotografskim eksperimentiranjem zgodnjih tridesetih let, čeprav se ob pisanju zagotovo odpirajo tovrstna raziskovalna vprašanja, ki še čakajo na konkretne odgovore. Raziskovalni fokus je na specifičnem aspektu fotografske produkcije Bauhausa, na tisti podobi, ki je v primerjavi z drugimi motivi že od samega začetka razumljena kot umetniška – novi obravnavi motiva tihožitnega predmeta skozi eksperimentiranje s kompozicijo in kadriranjem. To v slovenskem prostoru nikdar ni predstavljalo prevladujočega, »popularnega« fotografskega sloga, kot je elaborirano na nadaljnjih straneh. Vendar je pri številnih fotografijah vzbudilo zanimanje za drugačne, drznejše kompozicije, tako pa v Sloveniji zgodnjih tridesetih let lahko opazujemo ene izmed najbolj zanimivih in nenavadnih fotografskih primerkov. Če vplivu Bauhausa sledimo še naprej v sodobnost, zaznamo nenavadno paralelo s preteklostjo – reinterpretirani predmet še vedno ostaja nekako v ozadju fotografskega medija in v sodobni fotografiji ostaja sorazmerna redkost. A tovrstno eksperimentacijo v fotografiranem izrezu in izbiri subjekta najdemo pri fotografijah, kot sta Tihomir Pinter in Boris Gaberščik, v svoji kar najbolj kvalitetni obliki. Trditi, da gre pri sodobnih avtorjih za neposredno nadaljevanje idej šole Bauhausa, bi bilo nespametno. Opažamo pa lahko kontinuiteto v rešitvah kompozicije, vsebine in tehnike, ki seže v trideseta leta prejšnjega stoletja in nadgrajuje preteklo tradicijo.

BAUHAUS IN REINTERPRETIRANI PREDMET

Šola Bauhausa je v svojih idejah že od samega začetka promovirala inovacijo in izrabo tehnološkega razvoja za produkcijo umetnosti. Fotografija je kot produkt tehnološko inovativne naprave (fotoaparata) predstavljala logičen izziv učencem Bauhausa, ki so umetnost razvijali po Gropiusovi zapovedi iz leta 1923 – »umetnost in tehnologija – nova enotnost« (Pastor 1985: 6). Kot v svojem delu *Malerei, Fotografie, Film* povedno zapiše László Moholy-Nagy, eden vplivnejših fotografskih eksperimentatorjev Bauhausa:

Tradicionalno slikarstvo je postalo historična ostalina in je končano. Oči in ušesa so se odprla in so v vsakem trenutku napolnjena z bogastvom optičnih in fone-tičnih čudes. Še nekaj bistveno progresivnih let, še nekaj predanih privržencev fotografski tehniki, in postalo bo splošno znano, da je bila fotografija ena najpomembnejših faktorjev v zori novega življenja (Moholy-Nagy 1925: 45).

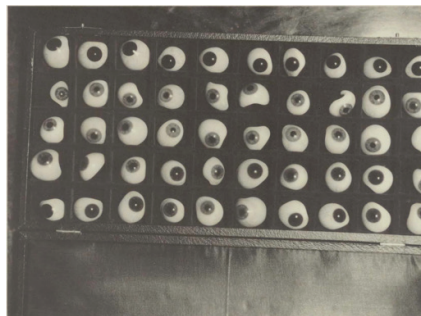
Kljub pomenu medija fotografije in njegove stalne prisotnosti v ustvarjanju učencev Bauhausa, pa je ta celo desetletje od ustanovitve šole 1919 ostal postranskega pomena v njihovem ustvarjalnem opusu. Umetniki se povečini niso definirali kot fotografi in pred prihodom Walterja Peterhansa je bila edina šolana fotografinja Bauhausa Lucia Moholy (Pastor 1985: 20). Vendarle



Slika 1: Joost Schmidt, *Jajce*, 1927

pa se fotografija vseskozi pojavlja kot ustrezna podlaga za razvoj eksperimentalnih tehnik in kompozicij, ki spremljajo umetniški razvoj drugih disciplin (slikarstva, arhitekture, oblikovanja). V tem Bauhaus seveda ni nikakršen pionir, saj je fotografija med obema vojnama burila ustvarjalne duhove številnih

evropskih narodov.¹ Svež veter nove umetnosti je označevalce, kot so »nova stvarnost«, »nova objektivnost« in »avantgarda«, raznesel po celotni Evropi in ključen premislek postavil na koncept vizualnega, optičnega eksperimentiranja z odnosom med realnostjo in manipulacijo pogleda preko spremembe gledišča, perspektive, kompozicije in luči. Leta 1925 je Moholy-Nagy izdal že omenjeno knjigo *Malerei, Fotografie, Film*, kjer je prvič jasno izrazil fotografska stališča Bauhauasa in posebno pozornost posvetil tehnikam fotograma in fotomontaže. Njegova teoretska izhodišča so nedvomno pomembna za razvoj medija, a posebej zanimivi in ilustrativni so komentarji avtorja pod vključeno slikovno gradivo, ki najbolj nazorno govorijo o njegovem pogledu na sočasno fotografijo. Ob Stieglitzovi fotografiji ulice zapiše, da kamera ni uporabljena »fotografsko« ter da gre za nerazumevanje medija, za Renger-Patzschevo fotografijo dimnika, ki se fotografiran s skrajno nizkega zornega kota dviga v nebo, pa zapiše: »efekt kakor živalske moči v tovarniškem dimniku«. O novem pojmovanju sveta predmetov priča komentar pod približanim izrezom gramofonske plošče, pri kateri gre po njegovem za povišano realnost vsakodnevnega predmeta, da nova uporaba medija spremeni vsakodnevne predmete v nekaj skrivnostnega, pa trdi za Man Rayevo fotografijo jajca (Moholy-Nagy 1925: 47–122). Ravno omenjeni zapisi pričajo o drugačnem pojmovanju sveta predmetov, ki naenkrat suvereno nastopajo kot fotografski subjekti. Navsezadnje naj bi bilo vplivno delo Renger-Patzscha *Die Welt ist schön* (*Svet je lep*) prvotno poimenovano *Die Dinge* (stvari) (Ritter 2012: 114).



Slika 2: Herbert Bayer, *Glass Eyes*, 1927

Moholy-Nagy sicer na Bauhausu ni bil niti ustanovitelj niti učitelj oddelka fotografije in poseben oddelek se v ta namen ustanovi šele leta 1929, ko

¹ Že pred Bauhausom je pomembno razvojno točko predstavljala Folkwangschule v Essnu, pod Rodčenkom je avantgardna fotografija cvetela na šoli Vkhutemas v Moskvi, uspeval je tudi pariški atelje Fernanda Légerja (Pastor 1985: 5; Krauss 1980: 106).

ga prevzame fotograf in oblikovalec Walter Peterhans (Moholy 1977: 527). Pod njegovo taktirko se načela fotografije Bauhausa zares skristalizirajo in koherentno jih predstavi v besedilu *O sodobnem stanju v fotografiji*, kjer zakoliči glavne značilnosti avantgardne fotografije poznih dvajsetih in zgodnjih tridesetih let. Osvetlitvi in tonu posveti velik del prispevka in ju označi za ključna problema fotografske tehnike, medtem ko je ukvarjanje z montažo in distorzijo leče zanj »Moholyjski lažni problem«. Fotografska tehnika, kot pravi Peterhans, je »proces preciznega ukvarjanja z detajli poltonov« (Peterhans 1930: 124–125).² Peterhans prisega na študije detajlov in materialov z visoko mero preciznosti. Poudarek pa ni bil na samem objektu, temveč na njegovi novi postavitvi, brez dejanske montaže – takšen princip lahko opazujemo pri nekaterih zgodnjih delih Herberta Bayerja (sicer znanega po svojih nadrealističnih fotomontažah), ki je v 20. letih veliko pozornosti namenil tihožitnemu predmetu v slogu *natura morta* (Ritter 2012: 112–113). Pri tem je zgolj reprodukcija vidnega nezadostna – kot trdi že Moholy-Nagy, je ključna nadgradnja fotografije iz reproduktivne v produktivno, zdaj uporabljeno za produciranje novih pogledov in pomenov. Radikalni koti, drzni izrezi in povečave, motivika senc in odsevov – vse to ponuja nove možnosti konstrukcije realnosti (Moholy-Nagy 1925: 29–30; Pastor 1985: 11). Bauhaus je predmet začel obravnavati skoraj fetišistično, izolirano izven horizonta, da vsebinsko prevzame nove dimenzije. Fotoaparatus je bil razumljen kot instrument, ki očem pokaže to, česar same niso zmožne videti. Vlogo aparata v vsebini fotografskega dela najbolje pojasni Rosalind Krauss, ki trdi, da je združevalni agent celotnega heterogenega gibanja evropske avantgarde izkušnja *videnega-preko-aparata* (Krauss 1980: 109).³ Kar družni raznolike tehnike in vsebinske motive obdobja, je vstop tega videnja v fotografsko podobo, ki zdaj služi predvsem kot vizualni dokaz zmožnosti tehnološkega aparata in njegove premoči nad naravo (Krauss 1980: 104–109).

Takšen pogled na nove izrazne možnosti fotografije nikakor ni zamejen le na Bauhaus in nemški eksperimenti med vojnama so skoraj presenetljivo podobni francoskim. Stalna kulturna izmenjava obeh narodov je prispevala k razvoju umetniških inovacij, še posebej v okviru avantgarde, ki je v obeh primerih stopala v konflikt z buržuazno umetnostjo (Bronner 1979: 146–147). Fotografija je bila od temnic Bauhausa do ateljejev Montparnassa razumljena enako – kot podaljšek človeškega očesa, ki je nezmožno takšne percepcije

2 Razlago utemelji na primeru krogle, postavljene na ravno površino. Z manipulacijo svetlobe in sence lahko produciramo različne kombinacije, ki so nepredvidljive in fascinantne, fotografu pa ni treba uporabljati tehničnih montaž.

3 V originalu *camera-seen*.

realnosti, kakršno lahko odpre fotografija (Krauss 1981: 32). Do kroženja informacij je prihajalo tudi s študijskimi izmenjavami, kakor lahko opazujemo na primeru Florence Henri, ki po študiju v Légerjevem ateljeju nadaljuje fotografsko izobrazbo na Bauhausu (Krauss 1980: 106; Ritter 2012: 120–124). Nove ideje so se hitro širile tudi prek razstav in galerij, kot sta berlinska Der Sturm in newyorška Levy Gallery. V tem času najbolj reprezentativen pregled mednarodne fotografske umetnosti pa predstavlja razstava Film und Foto, ki jo Deutsche Werkbund postavi leta 1929 v Stuttgartu (Pastor 1985: 12–14). Na ogled je bilo postavljenih več kot 1000 fotografij, izbor pa so prepustili ključnim avantgardnim figuram obdobja – evropska fotografija je pripadla Moholy-Nagyju, sovjetska Rodčenu, fotografija ZDA pa Westonu in Steichnu. Razstava ni bila enkratni pojav, omejen na Stuttgart, saj se je med letoma 1929 in 1931 pojavila (v rahlo spremenjenih oblikah) v številnih evropskih središčih – med njimi Dunaj, Basel, Zürich, Salzburg in celo Zagreb (Lampič 1990: 27). Z razstavo Film und Foto se konglomerat fotografskih eksperimentov evropske avantgarde skristalizira v enoten razvojni pregled, kjer je svet predmetov v ospredju. Od detajla ročajev Hansa Finslerja pa do žarnice Studia Le Boyer (Ritter 2012: 116), pojmovanje predmeta skozi nove kompozicijske razsežnosti je zdaj na ogled celotnemu evropskemu občinstvu, zaradi geografske bližine pa so za razstavo skoraj gotovo vedeli tudi slovenski fotografski navdušenci.

NOVA STVARNOST V SLOVENIJI

V Sloveniji dvajsetih in zgodnjih tridesetih let 20. stoletja je fotografska dejavnost skoraj presenetljivo dobro zastopana. Fotoklub Ljubljana, ki je s kar 180 člani ustanovljen leta 1931 (Lampič 1990: 14), skrbi za pestro fotografsko dogajanje in leta 1932 organizira pregledno razstavo slovenske fotografije, pred izbruhom druge svetovne vojne pa poskrbi za kar tri zaporedne svetovne razstave fotografije (1934, 1936, 1938), ki so v javnosti sprejete z navdušenjem.⁴ Amaterski fotografi so v medijih sorazmerno dobro zastopani in redno objavljajo najrazličnejše fotografije v tedenskih in mesečnih revijah, kot sta *Ilustracija* in *Ilustrirani Slovenec*. A motivi, ki so jih slovenski fotografi ocenili za vredne razstavljanja, so daleč od predmetnega eksperimenta Bauhaus. Kot je v uvodu v katalog *Slovenska fotografija* zapisal Karlo Kocjančič, ustanovitvena figura ljubljanskega Fotokluba, se je po spogledovanju z novo

⁴ O pomembnosti razstave priča tudi dejstvo, da so bili med žirijo Gojmir A. Kos, Vladimir Šubic in Božidar Jakac, 559 del pa so izbrali med kar 1765 prejetimi fotografijami (Kambič 1990: 34–38; Mednarodna ... 1934: 2).

stvarnostjo, ekspresionizmom in futurizmom pozornost obrnila nazaj v času, ko je fotografija »[...] z Avgustom Bertholdom in njegovo šolo odražala idiliko slovenske vasi, mogočnost naših gora, nevsiljivo barvitost našega življenja« (Kocjančič 1935: V).⁵ V katalogu iz leta 1935 med izpostavljenimi deli tudi ne srečamo fascinantnih kompozicijskih študij, ki so jih avtorji sicer producirali, a očitno že v času nastanka razumeli kot eksperimentalna dela. Vprašanje, ki se torej poraja, je, kako slovenski fotografi sploh vstopijo v predmetni svet avantgarde in na kakšne načine se ta manifestira?

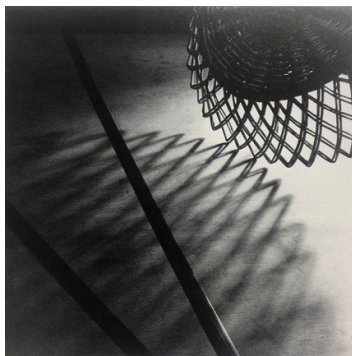
Kot odgovor lahko ponudimo več linij razmišljanja. Najbolj direktno je teorije Bauhauasa v slovenski prostor pripeljal Avgust Černigoj, ki je leta 1924 na šoli kratek čas študiral in se najbolj navdušil prav nad delavnico Moholy-Nagyja (Krečič 2016: 98; Lampič 1990: 24–25). Ko se je leto kasneje vrnil v Trst, se je aktivno vklopil v tedanje umetniško dogajanje in komunikacijo z njegovimi akterji, med drugim tudi Karlom Kocjančičem. Kocjančič je poznal Černigojeva prepričanja in se jim celo postavil v bran, ko mu je ob prvih kritikah Černigojevih radikalnih idej v članku *Nove naloge* izrazil svojo podporo (Kocjančič 1926: 121–124). Skupaj z glavnimi predstavniki slovenske avantgarde je Kocjančič tudi objavljajl v januarski številki berlinskega *Der Sturm*, za katerega je prispeval pesnitev *Večna plamenica* (Kocjančič 1999: 18–19).⁶ Obenem je bil ob spremljanju avantgardnih tiskov gotovo seznanjen tudi z razvojem nove stvarnosti na področju fotografije, čeprav se ji začne bolj intenzivno posvečati nekoliko kasneje, v začetku 30. let. Komunikacija z glavnimi predstavniki slovenske avantgarde bi torej lahko pojasnila bogat in fascinanten svet predmetov, ki se odpirajo v opusu Karla Kocjančiča.⁷

Priložnost za stik z mednarodno fotografijo nove stvarnosti je predstavljala tudi že omenjena razstava Film und Foto, ki med drugim doživi ponovitev v Zagrebu in predstavi ključne dosežke tedanje fotografije. Razstava bi lahko pojasnila fotomontажne poskuse Petra Kocjančiča, ki na razstavi Fotokluba leta 1932 izpostavi zanimivo fotomontажo *Portret A. G.* (Lampič 1990: 25). Predvsem pa bi z njo lahko pojasnili članek *Novi motivi* Frana Krašovca, v katerem definira

5 Struktura kataloga sicer sama po sebi nudi fascinanten vpogled v slovensko usmerjenost v mednarodni prostor in željo po internacionalni promociji svoje fotografije, saj je ob izdaji leta 1935 katalog napisan v slovenščini, nemščini, francoščini in angleščini.

6 Pesem je izšla v številki *Der Sturm*, posvečeni mladi slovenski umetnosti. Ob objavi sicer naleti na negativno kritiko Ferda Delaka, kar je morda razlog za nadaljnje prenehanje sodelovanja med umetniki.

7 Černigojeve fotografske eksperimentacije na žalost niso znane, ohranjenih pa je nekaj fascinantnih fotomontаж Eduarda Stepančiča, ki pričajo o visokem zavedanju mednarodnih trendov (Krečič 2006: 8–19).



Slika 4: Karlo Kocjančič, *Študija s košaro*, 1934

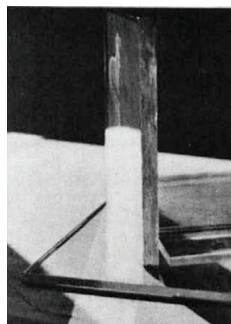
zanimanja novega fotografa. Zanimali naj bi ga predvsem predmeti, stvarnost, ki se z osvetlitvijo in inovativno razporeditvijo objektov polepša. Fotoaparati naj bi se uporabljali v »vseh mogočih položajih, [...] od vseh strani«, kar velja tudi izven tihožitnih motivov. »Takole na večer, ko nimaš amater čez dan dovolj časa ali solnčne luči, lahko pri umetni svetlobi nemoteno sestavljaš razna tihožitja od najnavadnejših predmetov. Važno ni kaj fotografiraš, temveč kako si predmet podal« (Krašovec 1931: 232–233). Kar Krašovec v prispevku rahlo neartikulirano pojasni, je v svojem bistvu ideja, ki jo propagira šola Bauhaus. Članek nazorno priča o tedanjem (ne)razumevanju principov nove stvarnosti v fotografiji – fotografi so bili očitno seznanjeni z novimi kompozicijskimi rešitvami, a niso razumeli njihove teoretske in tehnološke utemeljitve. Krašovčeve študije materialov (tekstil, steklo, lepenka) so popolnoma primerljive z bauhausovskimi posnetki detajlov, a v njih predmet ne poskuša doseči potujitvenega učinka, tako značilnega za weimarsko šolo. To v svojem opusu veliko bolje razume Karlo Kocjančič, ki predmete uspe popolnoma odtujiti od njihove primarne rabe, ter jih z radikalnimi perspektivami oddaljiti od njihovih prvotnih pomenov (Štrumej 1998: 18–19).

Nezanemarljiv vpliv na razvoj nove stvarnosti v fotografiji ima tudi tedanja pariška fotografska dejavnost, ki v slovenski prostor vstopa vsaj preko Vena Pilon. Ta je imel na Montparnassu poklicni fotografski atelje in je bil v stalnem stiku s slovenskimi umetniki in fotografi ter tako prenašal ideje na domača tla (Bernik 1990: 10–11).⁸ Kot je razvidno iz prejšnjega poglavja, so bile nemške in francoske ideje o novi fotografiji sorazmerno podobne, striktno ločevanje vplivov enega in drugega naroda pa tako morda nekonstruktivno.

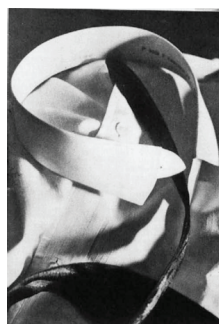
⁸ Med drugim je leta 1930 pri njem bival Eduard Stepančič (Krečič 2006: 19).



Slika 5: Fran Krašovec, *Svečnik*, 1931



Slika 6: Fran Krašovec, *Steklo*, 1931



Slika 7: Fran Krašovec, *Perilo*, 1931

Zanimive študije predmetov lahko opazujemo pri več slovenskih fotografijah – med najboljše, poleg zgoraj omenjenih, uvrščamo Janka Skerlepa, Slavka Smoleja in Luja Michielija. A zanimanje za predmetne kompozicije je pri večini le fotografska vaja v kompoziciji ali pa nasproh predstavlja zgolj kratko fazo znotraj opusa. Potencial nove stvarnosti je vsekakor prisoten ob začetku tridesetih let, kot je razvidno iz pozitivnega sprejema prve razstave Fotokluba, zanimivo pa je dejstvo, da so kot najbolj napredne označene bolj eksperimentalne fotografije. Posebej je izpostavljena fotomontaža *Portrait A. G. Petra Kocjančiča*, fotografijo *Senca stola* Karla Kocjančiča pa kritik označi za »močan korak v bodočnost« (Uspehi ... 1932: 3). Kritika kaže na sorazmeren napredek v javnem sprejemanju avantgardnih motivov, ki še nekaj let prej naletijo na skoraj smešno nerazumevajoče komentarje – ob Stepančičevi objavi domišljenega zrcalnega portreta v *Ilustraciji* leta 1929 zapišejo »premalo osvetljena plošča«, ob drzno osvetljenem, perspektivno distorziranim portretu pa »zaradi nepravilne lege zarisana fotografija« (Fotoamater ... 1929: 370). Napredek v razumevanju nove fotografije končno opazimo tudi v Krašovčevi objavi *Novi motivi*, ki poudarke postavlja prav na reinterpretacijo predmeta. Vzori nove stvarnosti so na naših tleh napočili z zamikom, kot na splošno velja za slovensko umetnost. Preden pa bi se lahko dodobra razmahnila, se subjektivni svet predmetov umakne politični realnosti. V tedanji državi se je z nastopom gospodarske krize tridesetih let zaostri socialna problematika in vodila v odmik od eksperimentacije in futurističnih objektov v impresionistične tematike (pokrajina, mestna veduta in urbani portreti) na eni strani (Kocjančič 1999: 9-10) in dokumentarno fotografijo bede in revščine na drugi. Nova stvarnost, ki je politično sorazmerno neangažirana, socialnih problemov ne more naslavlјati, zato se umakne bolj perečim družbenim tematikam (Štrumej 1998: 23; Lampič 1990: 19).

ODMEV BAUHAUSA V SODOBNI SLOVENSKI FOTOGRAFIJI

Teorije Bauhauusa so se po njegovem razpadu leta 1933 z razpršitvijo profesorjev in učencev med Evropo in ZDA naglo širile izven okvira Nemčije. Moholy-Nagy je leta 1937 emigriral v Chicago, kjer je ustanovil šolo New Bauhaus (kasneje Institute of Design Chicago) z leta 1952 ustanovljenim fotografskim oddelkom. V ZDA po tem skorajda ne obstaja univerza brez profesorja, ki ne bi študiral v Chicagu ali ne bil študent enega njihovih študentov (Francisco 2007: 20–21). Tako fotografska produkcija v svetovnem merilu gradi na tradiciji, začeti že v Weimarju, in ponekod so se njihova načela v skoraj neokrnjeni obliki obdržala še danes. V slovenski sodobni fotografiji je kot najbolj očitno povezavo z Bauhausom smiselno izpostaviti Tihomirja Pinterja, ki se s svojimi radikalnimi izrezi v veliko primerih direktno nanaša na estetiko nove stvarnosti. Primerjava Pinterjeve fotografije iz leta 1983 in Skerlepove iz leta 1934 je dovolj povedna za pojasnitev nekaterih sprememb v prenosu fotografskega motiva. Pinter v svojih delih sledi modernističnim načelom in poudarja pomen drznega izreza in kadriranja, ki prizorom šele poda pravo vsebino. Njegova dela zaznamuje čut za kompozicijo in detajl, strukturo in formo, ki v več kot enem pogledu spominja na preteklo tradicijo. Skočir paralelo potegne celo z njegovimi madžarskimi koreninami in povezavo z nekaterimi zgodovinskimi osebami, kot je bil Moholy-Nagy, pripiše tudi njegovemu madžarskemu izvoru (Skočir 2017: 10–12). A potrebno je opozoriti na nekatere ključne razlike, ki se pojavljajo v primerjanih delih. Funkciji takšne fotografije danes in v 30. letih 20. stoletja sta svetove narazen. V Skerlepovem času je takšna fotografija služila namenom študija kompozicije in eksperimenta v mediju fotografije, ki je do tedaj prevzemala mimetično funkcijo beleženja realnosti in portretiranja upodobljenecv. Takšna fotografija ni bila vključena v slovenske razstavne kataloge in z nekaj izjemami tudi ni bila razstavljena. V nasprotju s tem so Pinterjevi izrezi vse prej kot eksperimentalni, so precizni in izbrani namerno. Motivi nimajo oznake »eksperimentalnega«, temveč kvečjemu »umetniškega«. Zdi se, da je nova stvarnost dovolj vztrajno gradila na osamosvajanju fotografije – in znotraj nje motivu tihožitnega predmeta – kot avtonomne umetniške prakse, da se je percepcija takšne fotografije popolnoma spremenila. Obenem je uporaba črno-bele analogne tehnike danes vse prej kot samoumevna – je zavestna odločitev avtorja in v tem ključno drugačna od fotografije 30. let, ko je takšna tehnika plod tehnoloških omejitev. To pomeni, da fotografiji kljub močni vizualni podobnosti zavzemata zelo različni konotaciji – Skerlepova sodobno eksperimentacijo, Pinterjeva pa zavezanost tradicionalnosti medija in refleksijo preteklega.



Slika 8: Janko Skerlep, *Obodi za rešeta*, 1936



Slika 9: Tihomir Pinter, *Lesce*, 1983



Slika 10: Boris Gaberščik, *Omnia in numero, pondo et mensura*, 2018

Še bolj direktno se na Bauhaus v svojih delih sklicuje fotograf Boris Gaberščik. Gaberščikove fotografije se bolj kot dela kateregakoli drugega slovenskega fotografa posvečajo svetu predmetnih tihožitij, ki v domiselnih kompozicijah zaživijo novo življenje. Pri redko katerem fotografu lahko opazimo tako močan razvoj tehnične dovršenosti kakor pri Gaberščiku in uporaba svetlobe in kompozicije govorita o njegovem obvladovanju medija. Gaberščik se na preteklo tradicijo sklicuje bolj dobesedno od Pinterja, saj svoje vzornike velikokrat pomenjuje v naslovih svojih del – poklonjena so npr. Hugu Ballu, Ivanu Pinkavi in Paulu Outerbridgeu, avtorja pa navdihujeta tudi Florence Henri in Walter Peterhans, predstavnika Bauhauusa (Čeferin 2018: 78). Najbolj očitno teoriji Bauhauusa avtor sledi skozi Peterhansov poudarek na svetlobi in tonaciji, ki je v Gaberščikovem delu v ospredju. Njegova dela velikokrat delujejo kot montaže, a učinek dosežejo z obvladovanjem luči in sence ter avtorjevim pozornim razvijanjem fotografij v svojem laboratoriju. Moholy-Nagy je o transformaciji običajnega predmeta v nekaj skrivnostnega in nadrealističnega pisal v okviru Man Rayjeve fotografije, enako pa bi lahko trdili za fotografije Gaberščika, ki z ustvarjanjem nenavadnih senc in spreminjanjem narave predmetov



Slika 11: Boris Gaberščik, *Zgodovina*, 2018

transcendira mimetično raven upodobljenega. Fotografijo uspešno uporabi kot medij, ki reproduktivno transformira v produktivno ter tvori nove podobe in pomene. Vsebinsko še vedno lahko upoštevamo tudi tezo Rosalind Krauss o fotografiji, ki očem pokaže, česar same niso zmožne videti – ko predmete izvzame in njihovega vsakdanjega konteksta, jim doda nove vizualne in pomenske dimenzije. Podobno kot pri Pinterju pa pri Gaberščiku seveda ne gre zgolj za posnemanje pretekle tradicije in dela danes nastopajo v popolnoma drugačnem kontekstu. A ključnim »pravilom« fotografije, kot jih je teoretsko zakoličil Bauhaus, lahko v njegovih delih sledimo še danes.

Slovenska fotografija je bila kljub rahlim zamikom v upoštevanju novih trendov zainteresirana za moderne tehnološke in kompozicijske napredke. Čeprav je bil vpliv nove stvarnosti kratkotrajen in sorazmerno neizpostavljen, je njen doprinos k razvoju slovenske fotografije nezanemarljiv – nenazadnje tudi zato, ker tako glasno odmeva v delih Tihomirja Pinterja in Borisa Gaberščika, ki predstavljata vrhunec slovenske fotografske umetnosti. Ko poskušamo umestiti dediščino Bauhauza v sodobnost, si lahko postavimo enako vprašanje, kot si ga je leta 1929 z velikim stenskim napisom postavila razstava *Film und Foto: »Wohin geht die fotografische Entwicklung?«* (Lugon 2014).⁹ Zdi se, da je ukvarjanje s tihožitnim svetom predmetov še vedno obrobnega zanimanja v slovenski fotografiji, a danes tovrstne fotografije ne razumemo več kot kompozicijske študije in tehničnega pomagala pri razvoju fotografske spretnosti, temveč prepoznamo njen umetniški značaj. Tako se zdi, da je danes dosežen cilj stuttgartske razstave – medij fotografije je vzpostavljen kot avtonomen umetniški izraz, navidez nepomembni predmeti pa v njem nadaljujejo svoje tiho življenje.

⁹ V slovenščini »Kam gre razvoj fotografije?«.

Povzetek

Fotografija, ki je zgodnjem dvajsetem stoletju za umetnike zanimiva tudi z vidika tehnološkega izuma, se v okviru šole Bauhaus hitro razvije. Preko eksperimentalnih fotomontaž in fotogramov Lászla Moholy-Nagyja se poudarek nenadoma prestavi na sam predmet fotografiranja in možnost predstavitve novih pomen-skih dimenzij predmeta skozi spremembe kompozicije, osvetlitve in izreza. Z ustanovitvijo oddelka za fotografijo se nove fotografske naloge dokončno po-enotijo pod Walterjem Peterhansom, preko stuttgartske razstave *Film und Foto* pa potujejo po celi Evropi in vplivajo tudi na slovenske fotografe. Kljub močni fotografski skupnosti tridesetih let v Sloveniji tihožitni predmet predstavlja bolj eksperimentacijo znotraj opusa in skoraj nikoli razstavnega materiala. Kljub temu pa fotografi, kot so Karlo Kocjančič, Janko Skerlep in Fran Krašovec pokažejo zanimanje za najnovejše mednarodne smernice in producirajo ene najbolj fasci-nantnih fotografskih podob tega časa. Vpliv motivov nove stvarnosti se nazadnje odraža tudi v sodobnosti – skozi fotografijo Tihomirja Pinterja in Borisa Gaberšči-ka lahko sledimo fotografskim načelom, ki so bili postavljeni že na Bauhausu, a danes delujejo v spremenjenih kontekstih.

Ključne besede: Bauhaus, fotografija, nova stvarnost, tihožitna fotografija

Abstract

Since photography at the beginning of the 20th century still held the appeal of technological innovation, it rapidly developed at the Bauhaus school. Through experimental photomontages and photograms of László Moholy-Nagy, the focus of photography was suddenly on the photographed object and the potential to present new dimensions of meaning through changes in composition, lighting and perspective. With the establishment of the department of photography under Walter Peterhans, Bauhaus' photographic tasks were finally formulated, and circulated around Europe through the Stuttgart exhibition *Film und Foto*, influ-encing Slovenian photography in the process. Despite a relatively evolved Slo-venian photographic community of the 1930s, the still-life object is used for the means of experimentation and almost never as exhibition material. Despite this fact, photographers such as Karlo Kocjančič, Janko Skerlep and Fran Krašovec showed interest in the newest trends in photography and produced some of the most fascinating images in Slovenian photography of this time. The influence of the motifs of New Objectivity is still felt today – through the photography of Tihomir Pinter and Boris Gaberščik, we are able to trace photographic ideas stemming from the Bauhaus, which today function in different contexts.

Keywords: Bauhaus, Photography, New Objectivity, Still life photography

Seznam literature

- BERNIK, Stane (1990): Slovenska fotografija med vojnama in možnosti njene fotografske predstavitve. V: *150 let fotografije na Slovenskem. 1919–1945*. Ljubljana: Likovno razstavišče Rihard Jakopič, str. 6–12.
- BRONNER, Stephen Eric (1979): Paris and Berlin 1900–1933. V: *New German Critique*, št. 16, str. 145–153.
- ČEFERIN, Hana (2018): Uvod. V: *Boris Gaberščik, Fotografije 2015–2018*. Kranj: Galerija Prešernovih nagrajencev: Zavod za turizem in kulturo, str. 78–80.
- Fotoamater (1929). V: *Ilustracija*, let. 1, št. 12, str. 370.
- FRANCISCO, Jason (2007): Teaching Photography as Art. V: *American Art*, let. 21, št. 3, str. 19–24.
- KAMBIČ, Mirko (1990): Tri razstave fotografske umetnosti v Ljubljani. V: *150 let fotografije na Slovenskem. 1919–1945*. Ljubljana: Likovno razstavišče Rihard Jakopič, str. 34–38.
- KOCJANČIČ, Drago (1999): Ustvarjalno življenje Karla Kocjančiča. V: *Karlo Kocjančič. 1901–1970. Književnik in fotograf*. Ljubljana: Arhitekturni muzej Ljubljana, str. 8–15.
- KOCJANČIČ, Karlo (1926): Nove naloge. V: *Naš glas*, let. 2 (oktober, november), št. 8–9, str. 121–124.
- KOCJANČIČ, Karlo (1935): *Slovenska fotografija*. Ljubljana: Fotoklub Ljubljana.
- KRAUSS, Rosalind (1980): Jump over the Bauhaus. V: *October*, let. 15 (zima), str. 102–110.
- KRAUSS, Rosalind, (1981): The Photographic Conditions of Surrealism. V: *October*, let. 19 (zima), str. 3–34.
- KRAŠOVEC, Fran (1931): Novi motivi. V: *Ilustracija*, let. 3, št. 7, str. 232–233.
- KREČIČ, Peter (2016): Avgust Černigoj, weimarski Bauhaus in slovenska zgodovinska avantgarda. V: *Avgust Černigoj. V mreži evropskega konstruktivizma*. Škofja Loka: Galerija na Loškem gradu, Loški muzej Škofja Loka, str. 95–101.
- KREČIČ, Peter (2006): *Eduard Stepančič in konstruktivistični princip*. Ljubljana: Galerija Cankarjevega doma.
- KREČIČ, Peter (1990): Fotografija v slovenskem tisku med obema vojnama. V: *150 let fotografije na Slovenskem. 1919–1945*. Ljubljana: Likovno razstavišče Rihard Jakopič, str. 28–34.
- LAMPIČ, Primož (1990): Slovenska fotografija med obema vojnama. V: *150 let fotografije na Slovenskem. 1919–1945*. Ljubljana: Likovno razstavišče Rihard Jakopič, str. 12–28.
- LAMPIČ, Primož (1999): Ustvarjalni portret fotografa Karla Kocjančiča. V: *Karlo Kocjančič. 1901 – 1970. Književnik in fotograf*. Ljubljana: Arhitekturni muzej Ljubljana, str. 23–43.
- LUGON, Olivier (2014): Prints from the Thomas Walther Collection and German Exhibitions around 1930. V: *Object: Photo. Modern Photographs: The Thomas Walther Collection 1909–1949. An Online Project of The Museum of*

- Modern Art. New York: The Museum of Modern Art. <http://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Lugon.pdf> (vpogled 15. 2. 2019).
- Mednarodna razstava fotografske umetnosti* (1934). Ljubljana: Fotoklub.
- MOHOLY, Lucia (1977): Zurich. V: *The Burlington Magazine*, let. 119 (julij), št. 892. str. 527–529.
- MOHOLY-NAGY, László (1925): *Painting, Photography, Film* (1969, London). London: Lund Humphries.
- PASTOR, Suzane E. (1985): Photography and the Bauhaus. V: *The Archive*, št. 21. Center for Creative Photography, University of Arizona, str. 4–27.
- PETERHANS, Walter (1985): On the Present State of Photography. V: *Bauhaus Photography*. London: MIT Press, str. 124–126.
- RITTER, Dorothea (2012): The Metamorphosis of Still Life Photography in the 20th Century. V: *The Life of Things. The Idea of Still Life in Photography 1840–1985*, Heidelberg: Kant, str. 100–153.
- SKOČIR, Marija (2017): Privlačnost podobe in proces njenega nastajanja. V: *Tihomir Pinter. Kemija podobe*. Ljubljana: Muzej in galerije mesta Ljubljana, str. 8–14.
- ŠTRUMEJ, Lara (1998): *Nova stvarnost na Slovenskem*. Ljubljana: Moderna galerija.
- Uspehi fotografske razstave (1932). V: *Slovenski narod*, let. 65 (21. maj), št. 114, str. 3.

Seznam slik

- Slika 1: *Bauhaus Photography*. London: MIT Press, str. 10.
- Slika 2: *The Archive*, št. 21. Center for Creative Photography, University of Arizona, str. 33.
- Slika 3: *150 let fotografije na Slovenskem. 1919–1945*. Ljubljana: Likovno razstavišče Rihard Jakopič, str. 26.
- Slika 4: *Karlo Kocjančič. 1901–1970. Književnik in fotograf*. Ljubljana: Arhitekturni muzej Ljubljana, str. 64.
- Slika 5: KRAŠOVEC, Fran (1931): Novi motivi. V: *Ilustracija*, let. 3, št. 7, str. 232–233.
- Slika 6: KRAŠOVEC, Fran (1931): Novi motivi. V: *Ilustracija*, let. 3, št. 7, str. 232–233.
- Slika 7: KRAŠOVEC, Fran (1931): Novi motivi. V: *Ilustracija*, let. 3, št. 7, str. 232–233.
- Slika 8: *150 let fotografije na Slovenskem. 1919–1945*. Ljubljana: Likovno razstavišče Rihard Jakopič, str. 75.
- Slika 9: Galerija Fotografija. <https://galerijafotografija.si/umetniki/pinter-tihomir/zaklad/> (vpogled 4. 2. 2019).
- Slika 10: Galerija Fotografija. <https://galerijafotografija.si/umetniki/gaberscik-boris/von-dieser-welt/>; dostop dne (vpogled 4. 2. 2019).
- Slika 11: Boris Gaberščik, *Fotografije 2015–2018*. Kranj: Galerija Prešernovih nagrajencev: Zavod za turizem in kulturo, str. 47.