

**Umetnik iz senke:
Delatnost Vojina Voje Mitrovića
u istoriji fotografije**



**The Hidden Artist: The
Work of Vojin Voja Mitrović in
the History of Photography**

PREGLEDNI RAD

Primljen: 31. kolovoza 2021.

Prihvaćen: 3. studenoga 2021.

DOI: 10.31664/zu.2021.109.07

REVIEW PAPER

Received: August 31, 2021

Accepted: November 3, 2021

DOI: 10.31664/zu.2021.109.07

APSTRAKT

Značaj Vojina Voje Mitrovića (1937., Foča) za istoriju fotografije otkriven je široj javnosti, između ostalog i zahvaljujući dokumentarnom filmu *Umetnik iz senke* autora Milorada Đokića i Jakova Kronje, snimanom između Beograda i Pariza od 2010. do 2012. godine. Majstor crno-bele fotografije i foto-laborant, Voja Mitrović, ostao je u drugom planu istorije fotografskog medijuma upravo zbog činjenice da nikada nije ostvario sopstveni opus, ili bar ne onakav kakvim ga uvažavaju zvanični tokovi istorije vizuelnih umetnosti. Vezujući svoju delatnost za jednu od najuticajnijih svetskih foto-laboratorija, Picto, sa sedištem u Parizu, koju je 1950. osnovao jedan od pionira fotografije, emigrant iz Nemačke Pierre Gassmann, Mitrović je od 1964. do 1997. saradivao sa priznatim svetskim fotografima i foto-žurnalistima među kojima se ističu članovi uticajnog udruženja MAGNUM, koji su svoje fotografije razvijali, retuširali i izrađivali u laboratoriji Picto, poput Henrija Cartier-Bressona, Sebastião Ribeira Salgada, Josefa Koudelke, Renéa Burria, itd. Ukoliko se fotografija shvati kao uramljivanje stvarnosti okvirom (frejmom), onda uokviravanje sa isticanjem tačno određenog dela zbivanja za Mitrovića predstavlja jedan od ključnih segmenata njegovog stvaralačkog čina. Izrađujući veliki broj fotografija Henrija Cartier-Bressona čije je kopije umetnik i lično potpisao, Mitrović je posredno učestvovao u stvaranju i jačanju aukcijskog tržišta autorskih fotografija, nastalog sedamdesetih i osamdesetih godina 20. veka u Sjedinjenim Američkim Državama. U ovom tekstu će se, s obzirom na Mitrovićeve praksu, razmatrati odnos zanata, tehnologije reprodukcije slike i umetničkog dela, razlike između analogne i digitalne fotografije, ali i istražiti složene veze koje se razvijaju između Mitrovićeve znanstvske veštine i umetničke senzibilnosti koje mogu promeiniti smisao i uticati na osnovno značenje finalne fotografije.

KLJUČNE RIJEČI

Vojin Voja Mitrović, Henri Cartier-Bresson, Josef Koudelka, Pierre Gassmann, Picto, agencija MAGNUM, foto-laborant, fotografija

SUMMARY

The significance of Vojin Voja Mitrović (1937, Foča) for the history of photography has been discovered by the wider public mostly due to the documentary *Umetnik iz senke* [The Hidden Artist] by Milorad Djokić and Jakov Kronja, shot in Belgrade and Paris from 2010 to 2012. One of the greatest printers of black and white photography, Voja Mitrović has remained in the "footnotes" of the history of photography because he never created his opus, at least not in the sense that would be recognised by the official standards of the history of visual arts. Mitrović worked in one of the world's most influential photo laboratories Picto, based in Paris and founded in 1950 by German emigrant Pierre Gassmann, one of the pioneers of photography. Between 1964 and 1997, Mitrović collaborated with world-renowned photographers and photojournalists, members of the prominent MAGNUM agency such as Henri Cartier-Bresson, Sebastião Ribeiro Salgado, Josef Koudelka, René Burri, who developed, retouched and printed their works in the Picto laboratory.

If photography can be defined as the framing of reality, then framing a particularly chosen segment of an event represents for Mitrović one of the key aspects of his creative act. By printing a great number of Henry Cartier-Bresson's photographs, whose copies were personally signed by the artist, Voja indirectly participated in the creation and strengthening of the auction market of authorial photography in the United States during the 1970s and 1980s. Relying on the testimonies of Vojin Mitrović, and his friends, associates and colleagues who considered his advice invaluable, this paper examines Mitrović's practice with regard to the relations between the craft and the technological reproduction of image, concerning the differences between analogue and digital photography. It also explores the complex connections evolving between Mitrović's craftsmanship and his artistic sensibility that usually changed the meaning of the final photograph and affected the starting point of the work.

→

Dijana Metlić

Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti / Academy of Arts, University of Novi Sad

Ivana Kronja

Odeak za umetnost i dizajn, Beogradska Akademija poslovnih i umetničkih strukovnih studija – BAPUSS / Department of Arts and Design, Belgrade Business and Arts Academy of Applied Studies – BAPUSS

This paper also illuminates the details of professional and personal ties that developed between Vojin Mitrović, Henri Cartier-Bresson and Josef Koudelka. They printed the photographs for their thematic and retrospective exhibitions, but also for numerous catalogues and monographs, as well as for publications that remained the only permanent trace of ephemeral displays, after which the artworks were stored in museum collections and became inaccessible to the public. In that sense, Henri Cartier-Bresson especially appreciated Mitrović's artistic skill, stating that he made photographs with one finger, while Voja did it with all ten.

Numerous film directors have recognized Mitrović's photographic competence. Among them was American painter, photographer and author David Lynch, who worked closely with Voja during the production of his collage photo series *Small Stories*. In this interesting cycle, that explores the boundaries between different media (painting, photography, film) Mitrović was challenged for the first time to print the analogue photographs in which Lynch digitally intervened in the preparation phase.

Believing that the most creative period for the development of photography was between 1960 and 2000, Mitrović stayed faithful to gelatine silver prints, remaining sceptical about the new digital era in which men would be replaced by machines. Even though a large number of his own photographs comment and critically examine the reality around us, Mitrović's photographic opus has stayed unknown to the wider public. On the other hand, precisely because he emphasized that he would never be as good a photographer as he was a printer, Vojin Mitrović has undoubtedly left a deep mark on the history of photography, meaning not only the history of great authors and their oeuvres but also a history in which numerous "invisible" protagonists, who should now get the recognition they deserve, once played a significant role.

KEYWORDS

Vojin Voja Mitrović, Henri Cartier-Bresson, Josef Koudelka, Pierre Gassmann, Picto, MAGNUM agency, printer, photography



Sl. 1 Salvador Dalí u Parizu, 1975. Ljubaznošću Vojina Mitrovića /
Fig. 1 Salvador Dalí in Paris, 1975. Courtesy of Vojin Mitrović.

↑

VOJIN MITROVIĆ: ODLUČUJUĆI TRENUTAK



Priča o Vojinu Voji Mitroviću (1937., Foča) i njegovoj vezi sa brojnim uticajnim fotografima druge polovine 20. veka, među kojima se ističu članovi ugledne agencije MAGNUM osnovane 1947. u Parizu, dospela je do šire javnosti tek 2010. godine zahvaljujući objavljenim člancima fotografa i umetnika Petera Turnleya, a zatim i posredstvom dokumentarnog filma *Umetnik iz senke* Milorada Đokića i Jakova Kronje iz 2012. godine. U ovom ostvarenju Mitrović, po prvi put za publiku, govori o svom neplaniranom putovanju za Pariz 1964. godine koje će odrediti njegov budući životni poziv i zauvek ga vezati za Francusku, kao i o značajnim profesionalnim i prijateljskim vezama ostvarenim sa svetskim majstorima fotografije tokom tri decenije provedene na mestu jednog od glavnih foto-laboranata u čuvenoj laboratoriji Pictorial service (Picto), osnovanoj 1950. godine u Parizu, sa sedištem u Rue de la Comète, u sedmom arondismanu. Čuveni portreti, reportažni i drugi snimci koje je Mitrović razvijao sadrže u sebi tajnu osobene fotografske umetnosti. Posebnu pažnju ovaj dokumentarac posvećuje prijateljstvu kao kategoriji humanizma i zajedništva među ljudima, u kome se rađaju najveća ljudska dostignuća. Biografski momenat filma koncentrisan je oko doživljaja ličnosti samog Mitrovića kao srdačnog i skromnog porodičnog čoveka, koji u dinamičnim, nepredvidivim, dramatičnim, ali i po umetnost fotografije povoljnim istorijskim uslovima, u kosmopolitskoj atmosferi zahuktalog 20. veka u Francuskoj i Evropi, realizuje svoju jedinstvenu, profesionalno i privatno uzbudljivu i višestruko ostvarenu sudbinu.

Mitrović je u periodu od 1967. do 1997. godine, razvijao gotovo sve negative jednog od osnivača MAGNUM-a, Henrija Cartier-Bressona, kao i njenih istaknutih članova Josefa Koudelke, Renéa Burria, Sebastiãoa Ribeira Salgada, Marca Ribouda, Wernera Bischofa, Bruna Barbeya, Raymonda Depardona. Saradivao je i sa slavnim umetnicima poput Roberta Doisneaua, Frederica Brennera, Helmuta Newtona, Maxa Vadukula, pa čak i s autorima koji su u istoriji umetnosti poznatiji pre po filmskom nego po fotografskom opusu, kakav je David Lynch.¹ Upravo zato se nameće pitanje Mitrovićeve uloge u stvaralačkom procesu koji podrazumeva materijalizaciju fotografije i umnožavanje originalnog negativa. Istovremeno, ako se evocira izjava Cardinala de Retza koja je poslužila Cartier-Bressonu kao moto njegove knjige *Images à la sauvette (The Decisive Moment)* iz 1952. godine, a koja glasi: „Nema ničega na ovom svetu bez odlučujućeg trenutka“, sasvim je sigurno da u procesu nastanka fotografije postoje bar dva takva trenutka: onaj koji „pripada“ fotografu kada pritiska okidač i onaj koji „pripada“ laborantu kada se zaustavlja u određenom momentu razvijanja pružajući deo ličnog pogleda na stvarnost koju nije neposredno video i doživeo. Upravo u korelaciji ta dva odlučujuća trenutka, koja zapravo predstavljaju kombinaciju zanatske veštine i umetničkog senzibiliteta, „kao kakav živi organizam rađa se fotografija u zrcima srebra koja klizaju, razvija se trenutak, zatim stari.“²

1
Vojin Mitrović kao foto-laborant dao je doprinos opusu jednog od najosobnijih filmskih autora današnjice, Davida Lyncha, za koga je radio kolažne fotografije (neobično okarakterisane i kao fotografije), iz ciklusa „Male priče“ koje su, između ostalog, zahvaljujući njegovoj bliskoj saradnji sa Lynchom, bile prikazane i u Kulturnom centru Beograda, septembra 2017. godine. Tada je Mitrović, na zadovoljstvo stručne javnosti i publike, bio gost Univerziteta umetnosti u Beogradu, kao i galerije *Artget* gde je sa kolegom, laborantom Torosom Aladjajinom, održao predavanje o svom profesionalnom angažmanu u polju umetničke fotografije.

2
Bart, *Svetla komora*, 91.

Mitrovićevo dragocenu ulogu u procesu nastanka fotografije potvrdili su gotovo svi njegovi saradnici: Koudelka je jedan od prvih fotografa koji je zahtevao od izdavača svojih knjiga (*Exiles, Triangle Noir, Koudelka i Chaos*) da obavezno naznače ime Vojina Mitrovića kao laboranta njegovih fotografija. Jermenski fotograf Antoine Agoudjian, koji je kod Mitrovića kao učitelja otkrivao tajne razvijanja fotografije, smatra ga najboljim foto-laborantom na svetu poredeći Vojinov pristup izrade slike sa nastankom skulpture. Možda i najličniju posvetu Mitrovićevoj profesionalnosti i kreativnosti pružio je Cartier-Bresson kada je rekao da on fotografiju pravi samo sa jednim prstom, dok Voja to radi sa svih deset. Složene veze koje se razvijaju između Mitrovićeve zanatske veštine i njegove umetničke osetljivosti za kontrast svetlosti i senke, za „prave“ granice kadra, i konačno za isticanje detalja koji mogu uticati na smisao finalne fotografije, upućuju na činjenicu da njegov rad prevazilazi okvir pukog tehničkog razvijanja negativa i da zadire u prostor tzv. umetničkog zanata, kako je Mitrović sasvim skromno određivao sopstvenu profesiju foto-laboranta.

U MRAKU LABORATORIJE

Izvesno je da postoji privlačnost u magičnom trenutku pojavljivanja slike na površini foto-papira nakon razvijanja negativa. Upravo tu vrstu magije Vojin Mitrović imao je priliku da otkrije kao veoma mlad čovek, u Foči gde je rođen 1937. godine. Pošto je rano ostao bez oca koji je nastradao u Drugom svetskom ratu, Voja je pomagao majci da prodaje mleko kako bi othranila porodicu. Jedan od stalnih kupaca bio je i lokalni fočanski fotograf Radmilo Mazić školovan u Beču, kome će se u foto-radnji, kao asistent, pridružiti Mitrović gde će, između 1953. i 1957. godine, steći neophodna znanja o tehničkim aspektima procesa razvijanja, ispiranja, fiksiranja, sušenja i konačnog nastanka jedne fotografije.³ Čak i dalji Mitrovićev životni put sudbinski je odredio njegovu buduću profesiju. U vojsci koju je služio tokom 1957/59. godine bio je fotograf u avijaciji, da bi po odsluženju vojnog roka došao u Beograd i narednih pet godina proveo u jednom foto-studiju gde je fotografisao, razvijao filmove i pravio kopije. Tako je praktično, učeći od lokalnih majstora u foto-radnjama i foto-ateljeima kojih je bilo sve više u jugoslovenskim gradskim centrima, savladao zanat obezbedivši sebi sredstva za život. Evocirajući doba šezdesetih godina u Beogradu, obeleženo приметnim otvaranjem prema Zapadu, sve većim uticajem američke popularne kulture, filma, ilustrovane štampe, modne industrije, kao i novim mladalačkim optimizmom, Mitrović ističe da je sasvim iznenada odlučio da sa svojim prijateljem otputuje u Pariz 1964. godine, gde će se obreti, prema sopstvenim rečima, sa samo sto francuskih franaka u džepu, i gde će nenadano dobiti posao u jednoj maloj laboratoriji kao retušer fotografija.

Pomenuto zaposlenje ohrabrilo ga je da ostane u Parizu i da se nakon dve godine javi na oglas za posao foto-laboranta u uticajnoj laboratoriji Pictorial service, koju su njeni najverniji klijenti, članovi grupe MAGNUM, jednostavno zvali „Picto“,



PARIS, 1975

SALVADOR DALÍ & VOJIN MITROVIĆ

Sl. 2 Vojin Mitrović i Salvador Dalí, Pariz 1975. Ljubaznošću Vojina Mitrovića / Fig. 2 Vojin Mitrović and Salvador Dalí, Paris 1975. Courtesy of Vojin Mitrović.

↑



MITROVIC

s obzirom da je to bila „njihova“ poluzvanična laboratorija. Osnovana 1950. godine zahvaljujući fotografu i emigrantu iz Nemačke, Pierru Gassmannu, Picto je s vremenom izrasla u jednu od najuglednijih svetskih laboratorija za razvijanje i izradu fotografija. Potvrđujući 1966. godine svoju veštinu da u relativno kratkom i ograničenom vremenskom periodu proizvede veliki broj kvalitetnih i identičnih kopija iste fotografije, Mitrović je sebi obezbedio mesto u novom kolektivu gde će u naredne tri decenije predano raditi i saradivati sa Gassmannovim prijateljima i kolegama, članovima agencije MAGNUM, kao i sa brojnim klijentima koji su u laboratoriji Picto razvijali fotografije za izložbe, knjige, muzejske kolekcije i galerijske postavke.

Kolektivitet u oblasti fotografije se može pratiti od pronalaska samog medija fotografije, budući da se od kraja 19. veka u SAD-u i Velikoj Britaniji osnivaju društva fotografa piktorijalista. Kolektivna umetnička delovanja u polju fotografije prisutna su od umetničkih eksperimenata nadrealista do grupa zainteresovanih za tehničku stranu medija, npr. za postizanje maksimalne dubinske oštine. U istorijskom kontekstu neizbežno je istaći jedno od najpoznatijih kooperativnih udruženja—agenciju MAGNUM, koja je za cilj imala zaštitu slobodnih fotografa i njihovih autorskih prava od monopola velikih časopisa. Ova agencija je, po mišljenju istoričara umetnosti Petrović Varagić i Karića, postepeno prerasla u međunarodnu asocijaciju fotografa „nomada“.⁴

MAGNUM je u znatnoj meri obeležio i život Vojina Mitrovića. Henri Cartier-Bresson i Josef Koudelka, koga su nazivali „Bob Dylan“ savremene fotografije, bili su njegovi najbliži i najvernijiji „klijenti“. Između njih razvilo se prijateljstvo koje je dovelo do stvaranja Mitrovićeve lične zbirke fotografija koje su mu poklanjali, podjednako njih dvojica, kao i brojni drugi članovi MAGNUM-a s kojima je saradivao: Salgado, Burri, Turnley, Riboud, itd. Interesantno je istaći da je MAGNUM, u trenutku kada Mitrović startuje u laboratoriji Picto 1966/67. godine, iza sebe imao ogromnu produkciju, i zavidnu reputaciju jedne od najznačajnijih svetskih foto-agencija. Njeni osnivači, Robert Capa, Henri Cartier-Bresson, George Roger i David Chim Seymour, kao i kasnije pridruženi članovi, od osnivanja agencije, a naročito u vreme razvoja i jačanja ilustrativne štampe u Americi i Evropi do sredine 1970-ih, kada njihovom popularnost ugrožava televizija, praktično su „obezbedili“ svetu najveći broj foto-eseja, skrećući pažnju na ključna socijalna i politička previranja, ratne sukobe, društvene nemire i prevrate na svim meridijanima. Radeći izvan ustaljenih formula časopisnog žurnalizma, birali su i sami predlagali svoje projekte i zadržavali sva autorska prava na publikovane fotografije. Ističući moralnu obavezu MAGNUM-a, 1962. godine Cartier-Bresson je naglasio: „Kada se dešavaju značajni događaji, kada to ne iziskuje puno novca i kada je neko od nas blizu, moramo ostati u fotografskom kontaktu sa realnošću koja se odvija ispred naših objektivna, i ne razmišljati o materijalnom komforu i sigurnosti.“⁵ Rađanje modernog foto-žurnalizma poklapa se sa otkrivanjem moći kamere kao političkog instrumenta. Foto-eseji sastavljeni od serija povezanih fotografija i natpisa činili su osnovu visokotiražnih

3 Turnley, „The Untold Story of One of the Greatest Printers in Photography“.

4

Petrović Varagić, Karić, *Kolektivne prakse i fotografija*, 9–10.

5

Ritchin, „History“, 5.



a Voja HENRI CARTIER-BRESSON
avec mon très amical souvenir
Henri Cartier-Bresson

VLADIMIR MITROVIC



JOSEF KOUDELKA

Sl. 3 Henri Cartier-Bresson, Vojin Mitrović i Josef Koudelka u laboratoriji Picto, Pariz 1997. Ljubaznošću Vojina Mitrovića /
Fig. 3 Henri Cartier-Bresson, Vojin Mitrović and Josef Koudelka in the Picto Laboratory, Paris 1997. Courtesy of Vojin Mitrović.

časopisa *Berliner Illustrierte Zeitung*, *Life*, *Look*, i drugih. „Sa svojim portabl kamerama, fotografi su zamenili studija ulicama, a slike su konačno počele da pokazuju šta se dešava u spoljašnjem svetu i kako ljudi žive.“⁶

Dokumentarna fotografija, budući statična, nastoji da većnošću obeleži jedno trajanje od koga nam prenosi samo sekund prizora koji staje u treptaj oka; njena dokumentarnost, sa istorijske distance, ostaje neprocenjiva, a specijalističke intervencije u izoštravanju detalja i akcentovanju delova prizora u crno-belou tehnici, kakve pažljivo i precizno izvodi Voja Mitrović, izdvajaju jedinstveni smisao ovakvog trenutka kao arhiviranu kulturalnu paradigmu, memorisani kontekst, antropološki i istorijski neupitni dokaz jednog postojanja u vremenu. Filozofija MAGNUMA počivala je na dvema premisama: odlučujući trenutak (*the decisive moment*) i angažovana fotografija (*concerned photography*). Prema rečima Nadye Bair, upravo ove dve premise kao sinonimi za delatnosti Cartier-Bressona i Roberta Cape predstavljaju lice i naličje iste medalje, dva pola iste agencije i dva arhetipa foto-žurnalizma. „Dok je Capa predstavljao dokumentarni aspekt fotografije, Cartier-Bresson zastupao je subjektivnu, ličnu viziju i ideju da je fotografija samodovoljna i da joj ne treba tekst. (...) Pa ipak, enormno velika arhiva MAGNUM-ovih dokumenata govori u prilog razgranate mreže organizovane istorije sastavljene od podsetnika, lista, nemontiranih fotografskih fajlova, i dugih časova koje su John Morris, Sam Holmes i Inge Bondi ulagali u nevidljivi rad.“⁷

Zapravo, istorija MAGNUM-a mnogo je složenija i nesumnjivo je čini mreža ljudi koji su delovali iz senke, radeći „u službi“ istaknutih umetnika i njihovih opusa. Saradnici bez kojih agencija ne bi mogla da funkcioniše, a među kojima se posredno našao i Vojin Mitrović izrađujući njihove fotografije, dokaz su značaja veličine tih malo poznatih (i nedovoljno priznatih) pojedinaca koji su, sasvim sigurno, integralni deo jedne nelinearne istorije ove uticajne kooperative i šire, istorije fotografije. Prema rečima Petera Turnleya koji je blisko saradivao sa Mitrovićem prilikom priprema svojih knjiga *Parisians*, *McClellan Street* i *In Times of War and Peace*, Voja je proveo život u mraku pomažući da se osvetle životi i izrazi mnogih ljudi.⁸

Strpljenje, profesionalna strogost, poštovanje individualnog rukopisa svakog fotografa, kao i intelektualni pristup razvijanju negativa, Mitrović je delimično doneo sa sobom u Pariz, a najvećim delom naučio od Pierra Gassmanna, rođenog 1913. godine u Breslau (današnji Vroclav), gde mu je majka radila kao rendgenolog. U krugu prijatelja Gassmannove majke nalazili su se značajni evropski avangardni stvaraoci, kao: ekspresionista Oscar Kokoschka i profesori ugledne umetničko-zanatske škole Bauhaus—Paul Klee i László Moholy-Nagy. Oni su nesumnjivo oblikovali senzibilitet mladića i uputili ga ka ključnim problemima forme, strukture i konstrukcije u umetničkom delu. Moholy-Nagy je odigrao možda i presudnu ulogu u Gassmannovom opredeljenju za fotografiju, koju je ovaj počeo da praktikuje već od svoje dvanaeste godine. U Berlinu je studirao pravo i pohađao nekoliko fotografskih



Vojin Mitrović et René Buri

Galerie Esther Woerdehoff



Paris le 04.09.07 photo Vladimir Markovic

Sl. 4 Vojin Mitrović i René Burri, Retrospektivna izložba Burrija, Pariz 2007., FOTO: Vladimir Marković / Fig. 4 Vojin Mitrović i René Burri, Retrospective exhibition of René Burri, Paris 2007. PHOTO: Vladimir Marković.

↑

6
Više o vezama foto-žurnalizma i MAGNUMA, videti: Miller, *MAGNUM: Fifty Years at the Frontline of History*.

7
Bair, *The Decisive Network: Magnum Photos*, 210–233.

8
Turnley, „Voja Mitrovic, Printer to the Greats“.

9
Hofstadter, *Temperaments: Memoirs of Henri Cartier-Bresson and Other Artists*, 24.

10
Isto.

11
Isto.

12
„Josef Koudelka: Photographer Profile, MAGNUM Photos“.⁹

kurseva koje je organizovala kompanija Agfa. Sa jačanjem nacional-socijalizma 1933. godine, Gassmann je prebegao u Pariz, na Montparnass, gde je upoznao Capu, a zatim, u čuvenom restoranu „La Coupole“, i Cartier-Bressona (čije će fotografije lično razvijati već i pre Drugog svetskog rata), Mana Raya, Andréa Kertésza, Roberta Doisneaua, Davida Seymoura, Philippa Halsmana, od kojih su neki bili emigranti i izgnanici iz Centralne Evrope, baš poput Gassmanna. Čini se da je upravo karakteristika „biti emigrant u Parizu“, neretko određivala njegove odluke prilikom angažovanja novih saradnika u Pictu. Znajući za Mitrovićevo poreklo i emigrantski status, Gassmann je nesumnjivo želeo da ga ohrabri, kako bi kod njega to osećanje „stranca u Parizu“ što pre nestalo.

Iako nije posedovao „profesionalni“ studio, jer su između dva rata fotografi mahom sami razvijali negative, Gassmann je na Montparnassu u svom stanu napravio privatnu laboratoriju u kojoj je saradivao sa prijateljima na izradi njihovih fotografija. Po završetku Drugog svetskog rata u kome je uzeo aktivno učešće učlanivši se u Pokret otpora (kao i brojni drugi intelektualci poput Cartier-Bressona, Alberta Camusa, Renéa Chara, Marcela Carnéa, Alaina Resnaisa, Bertranda Taverniera, Paula Éluarda, Jean-Pierra Melvillea, Andréa Malrauxa, Pabla Picassa, itd.), jedno vreme radio je kao foto-žurnalista, ali je od tog poziva odustao, jer su mu, prema sopstvenom priznanju, fotografije njegovih prijatelja delovale bolje. Istovremeno, zaljubljen u tamu mračne komore neprivačnu ostalim fotografima koji su prevashodno tragali za pričom, novim predelima i licima, na nagovor Cape, Gassmann osniva Picto.⁹ Od tada je posvećeno radio na afirmaciji posla foto-laboranta, težeći da u njemu sjedini znanje i veštinu, *episteme* i *techne*. U pitanju je profesija koja zahteva strpljenje i predanost, duge sate provedene u mraku daleko od sveta iz koga te fotografije „potiču“. U isto vreme, neophodan je i osoben pristup karakteru i psihologiji svakog fotografa, kao i razumevanje njegove vizije sveta i poruke koju želi da prenese posredstvom slike. Gassmann je često govorio da je fotograf kompozitor koji piše note, a laborant dirigent koji interpretira kompoziciju.¹⁰ Zbog različitih temperamenata i čestih sukoba mišljenja prilikom procesa razvijanja, Cartier-Bresson mesecima nije želeo da vidi svoje fotografije koje mu je izradio Gassmann. Kada bi konačno došao, bio je zapanjen i samo bi izgovorio, „Ali, kako?“ Dobijao je odgovor: „Bilo je jednostavno, osetio sam ih. Kao kada muzičar čita note.“¹¹

CARTIER-BRESSON, KOUDELKA I MITROVIĆ

Sledeći Gassmannove postulate i rukovodeći se potrebama fotografa sa kojima je saradivao, Vojin Mitrović je nastojao da ispravno „pročita“ njihove negative i izvuče iz njih maksimum, baš kako je govorio Josef Koudelka: „Maksimum, to je ono što me je oduvek najviše interesovalo.“¹² Negativ se posmatra kao potencijal buduće fotografije, kao njegova mogućnost. Za fotografa on je najčešće sve. S druge strane, za Mitrovića razvijanje je proces realizacije umetnikove ideje i čini intelektualnu suštinu fotografije. Ukoliko se fotografija

shvati kao uramljivanje stvarnosti okvirom (frejmom), onda uokviravanje sa isticanjem tzv. centralnog motiva slike za Voju Mitrovića predstavlja ključ njegovog stvaralačkog čina. Činjenica da se i sam jedno vreme bavio fotografijom omogućila mu je da shvati namere umetnika sa kojima je surađivao. S tim u vezi, Mitrović izdvaja dvojicu pripadnika MAGNUM-a koji su na različite načine pristupali procesu razvijanja, tražajući za drugačijim kontrastima i detaljima u slici: Henrija Cartier-Bressona i Josefa Kuodelku. Pominje ih kao autore od kojih je najviše naučio: od Cartier-Bressona o strogoj vizuelnoj organizaciji kadra kroz međusobnu interakciju površina, linija i tonalnih vrednosti, a od Koudelke o visokim standardima i strpljenju da se bez emocija i frustracija na fotografiji radi dok god se ne postigne maksimalan rezultat.¹³

Cartier-Bresson je više puta naglašavao važnost geometrije za svoj fotografski opus. Drama i teatralnost nikada ga nisu privlačile. S obzirom da je studirao slikarstvo, njegova estetika utemeljena je na umetničkim delima velikih majstora kvatročenta Van Eycka i Paola Uccella, kao i oca moderne umetnosti, Cézanna. Međutim, njegov profesor i jedan od najuticajnijih međuratnih likovnih pedagoga u Parizu, André Lhote postavio je temelje buduće fotografije Cartier-Bressona: „Jedna od stvari o kojima je Lhote pričao bili su ekrani: kako se prostor u slici može tretirati kao sukcesija površina isečenih spram drugih ravni—i ti ekrani, najčešće u formi rešetki, perforiranih zidova ili vrata, oduvek su imali odlučujuću ulogu u opusu Cartier-Bressona.“¹⁴ Pa iako je s početka tridesetih, pre nego što je otkrio kameru Leica i 35mm filmsku traku, pokušavao da sâm razvija svoje fotografije, umetnik je, po sopstvenom priznanju, nedovoljno poznao tehničke aspekte ovog procesa: nije mu bilo poznato da je na jednom tipu papira moguće dobiti „toplije, mekše“ kopije, a na drugom fotografije visokog kontrasta. Fotografije Cartier-Bressona nemaju naglašene kontraste, ali imaju obilje detalja, podjednako u osvetljenim partijama i u senci. Tonalne vrednosti su u skali sive ili, kako je ih je sâm umetnik okarakterisao, to su fotografije „boje reke Loire“.

Interesantno je pomenuti u kontekstu veza između slikarstva, fotografije i filma, da je Henri Cartier-Bresson, nakon studija likovnih umetnosti, učio o filmskom snimanju i nakon toga radio kao drugi asistent na nekoliko filmova Jeana Renoira: *Život nam pripada* (*La vie est à nous*) i *Izlet* (*Une partie de campagne*) iz 1936., kao i *Pravilo igre* (*La Règle du Jeu*) iz 1939. godine. U periodu 1944/45. godine snimio je i dokumentarac o povratku ratnih zarobljenika i izbeglica (*Le Retour/Povratak*) sa ratišta u Francusku.¹⁵ Njegov prvi dokumentarni film iz 1937. (*Victoire de la vie*) za temu je imao medicinsku pomoć u Španskom građanskom ratu: iz iste godine potiču i njegove reportažne fotografije o krunisanju Georgesa VI za francuski nedeljni dnevnik *Ce Soir*.¹⁶

Iako su Cartier-Bressonove negative razvijali brojni laboranti, poput Georgesa Fevra, Pierra Gassmanna, Philippa Jourdaina, Torosa, Daniela Risseta, i nakon Vojinog penzionisanja, Daniela Mordaca—jedino je Mitrović preko trideset godina

aktivno učestvovao u ovom procesu i to posebno u toku 1970-ih i 1980-ih, kada je došlo do naglog razvoja tržišta fotografije, kupovine potpisanih fotografija i sve češćeg organizovanja samostalnih izložbi fotografije. Cartier-Bressonov potpis na fotografiji koju bi razvio Vojin Mitrović označavao je završetak rada na umetničkom delu, *odlučujući trenutak* prihvatanja fotografije i početak njenog samostalnog života van laboratorije Picto. Kao jedan od prvih fotografa koji je surađivao sa Pictom, Cartier-Bresson je primetio da kada negativ nije savršeno centriran u držaču filma, fotografija je isečena na papiru. Da bi ovo sprečio, Gassmann je svoje laborante učio da neznatno uvećaju prozor držača filma tako da sadrži i filmsku borduru. Upravo zato, Cartier-Bressonove fotografije imaju prepoznatljivi crni ram.¹⁷

Znajući koliko vremena ulažu da bi došli do vrhunskih rezultata, Cartier-Bresson je izuzetno cenio laborante sa kojima je surađivao. Među njima, posebno mesto pripadalo je Mitroviću, kome je, prema sopstvenim rečima, francuski fotograf ne-sebično poklanjao po jednu ili dve potpisane fotografije iz svakog ciklusa koji je sa njim razvijao. Među njima se uz brojne primerke sa izložbi fotografija, od kojih je prva saradnja bila na katalogu *Vive la France* iz 1970. godine, izdvajaju i fotografije spremene za luksuzna izdanja monografija: *Henri Cartier-Bresson in India, America in Passing, Henri Cartier-Bresson: Photographer, Mexican Notebooks, i Paris à Vue D’Oeil*. Pišući istoriju MAGNUM-a, Russel Miller je zabeležio važan stav Cartier-Bressona kada je u pitanju odnos fotografa i foto-laboranta. On zapravo sumira značaj zanimanja foto-laboranta, određujući ga kao presudnog u procesu nastanka fotografije: „Oni koji ulaze u mračnu komoru da razvijaju naše fotografije, to je fantastično umeće. Svako može biti fotograf, čak i majmuna možete naučiti fotografiji, ali laborant, ne. To je posao pravog zanatlije, poput gravera, prava profesija. On zna svoje vrednosti i svoje mesto, nema pretenzije da bude umetnik, dok fotografi sebe smatraju umetnicima. Uvek sam imao veliko poštovanje za ljude u laboratorijama. Svako od nas ima svog laboranta koji radi u mraku dok mi izlazimo napolje da bismo se osećali značajnim; mislim da je u pitanju zajedništvo.“¹⁸

Odnos između Mitrovića i Koudelke bio je emotivniji, prerašajući iz profesionalnog u prijateljski tokom dugogodišnje saradnje koja je započela krajem 1960-ih, neposredno pošto je Koudelka realizovao svoj, sada već kulturni ciklus fotografija sovjetske invazije na Čehoslovačku avgusta 1968. godine, koji su sa potpisom PP (Prague photographer) istovremeno objavili britanski *Sunday Times* i američki *Look*. Pomenute fotografije, zahvaljujući kojima se čitav svet upoznao sa dešavanjima u Pragu, otvorile su Koudelki vrata MAGNUM-a, obezbedivši mu tromesečnu vizu za London i rad na projektu o Romima u Zapadnoj Evropi. Sa 800 rolni filma, bez razmišljanja o tome gde će spavati i šta će jesti, Koudelka je bio prototip „izvornog“ MAGNUM fotografa iz vremena osnivanja agencije. I on sâm doživljavao je agenciju kao svoju drugu kuću: „Napustio sam Čehoslovačku i našao sam se ovde, nisam znao dobro jezik, nisam nikoga poznao i iznenada sam imao sigurnost i pripadao sam nekome, jednoj



Sl. 5 Vojin Mitrović sa Josefom Koudelkom, Izložba Romi, Seul, Južna Koreja 2016. Ljubaznošću Vojina Mitrovića / Fig. 5 Vojin Mitrović with Josef Koudelka, Exhibition Gypsies, Seoul, South Korea 2016. Courtesy of Vojin Mitrović

↑



Sl. 6 Vojin Mitrović u Seulu demonstrira razvijanje fotografija, 2016. Ljubaznošću Vojina Mitrovića / Fig. 6 Vojin Mitrović in Seoul demonstrates photographic development, 2016. Courtesy of Vojin Mitrović

↑

PROMATRATI VIDENO | OBSERVING THE SEEN

od najboljih svetskih organizacija fotografa. Bilo je to važno za mene jer sam odmah bio deo nečeg dobrog, stekao sam dosta prijatelja."¹⁹

Emigrant u Evropi, srčan i energičan, upoznao je Mitrovića u laboratoriji Picto: znajući da će samo on posedovati mentalnu snagu i stabilnost da odgovori na Koudelkine rigorozne i stroge zahteve prilikom razvijanja negativa, Gassmann je odlučio da češki fotograf "pripadne" Voji. Za razliku od Cartier-Bressonovih, njegove fotografije poseduju visoki kontrast sa jakim partijama crne i oštrim razgraničenjima između svetlosti i senke. Upravo zato, proces razvijanja Koudelkinih negativa je dug i mukotrpan: zbog želje da se izvuče što više detalja kako iz svetlih tako i iz tamnih segmenata slike, potrebno je dosta intervencija, dodatnih maskiranja, eksponiranja i podeksponiranja. Prema Mitrovićevim rečima, za razliku od Cartier-Bressonovih negativa koji su uglavnom bili konzistentni i konstantno razvijani u laboratoriji Picto (osim ciklusa „Meksiko“ i „Indija“, komplikovanih za razvijanje), Koudelkine rolne iz Čehoslovačke zapravo su bile filmske trake izraženog kontrasta, zbog čega su svetli delovi bili „blokirani“. Uprkos tome, Mitrović se nikada nije predavao; čak i onda kada bi Koudelka bio zadovoljan određenom kopijom, Vojin bi nastavljao, smatrajući da može da dobije još detalja, da može još bolje da definiše kontrast i postigne još kvalitetniju fotografiju. Verovatno je zbog toga i stekao Koudelkino bezgranično poverenje, a prilikom izbora fotografija za knjige i izložbe, podrazumevao se dijalog u kome su dvojica saradnika i prijatelja bili „zajednički“ autori završnih radova. Njihova saradnja traje i danas: na Koudelkinoj izložbi pod nazivom „Gypsies“ upriličenoj u Muzeju fotografije u Seulu u Južnoj Koreji 2016. godine, na poziv direktorke muzeja Song Young-sook, Mitrović je pred brojnom zainteresovanom publikom i u prisustvu čuvenog MAGNUM-ovog umetnika, razvijao Koudelkine negative, detaljno obrazlažući proces svog rada.

Izdvajajući fotografije koje su mu bile posebno izazovne za rad, Mitrović u dokumentarnom filmu *Umetnik iz senke* pominje Cartier-Bressonove *Monahinje koje se mole u Indiji* i Koudelkinog *Čoveka sa konjem*. Na ovim fotografijama bilo je potrebno dosta naknadnih intervencija i maskiranja kako bi se došlo do optimalnog rezultata. S druge strane, iako Mitrović nikada neće otkriti ime svog najdražeg fotografa, on u pomenutom filmu izdvaja neke od omiljenih fotografija koje je razvijao: *La Rue Mouffetard* i *Matis sa golubovima* Henrija Cartier-Bressona; *Čovek sa konjem* Josefa Koudelke; *Portret Che Guevare sa cigarom* Renéa Burria i fotografiju Petera Turnleya koja se našla na naslovnoj strani njegove knjige *McClellan Street*. Bar letimični pogled na ovaj izbor upućuje na Mitrovićevu ljubav prema životu koji slavi veliki umetnik Matis gajeći golubove; na njegova lična nostalgična sećanja na detinjstvo oličena u malom dečaku koji ponosno nosi flaše vina, ili na rodni kraj koja posredno budi Koudelkina jednostavna, a tako evokativna fotografija, *Čovek sa konjem*, iz 1968. godine.

13 Turnley, „Voja Mitrovic: Photographer to the Greats“.

14 Hofstadter, *Temperaments: Memoirs of Henri Cartier-Bresson and Other Artists*, 13.

15 Maračić, *Veliki fotografi XX stoljeća iz Zbirke Mladena Tudora*, 41.

16 „Henri Cartier-Bresson: Biography 1908–2004“.

17 „How Picto Uses It's History, Heritage....“.

18 Miller, *MAGNUM: Fifty Years....*, 47.

19 *Isto*, 237.

ZAKLJUČNA RAZMATRANJA

Uprkos činjenici da bi se mali broj foto-laboranata mogao pohvaliti brojnošću umetnika sa kojima su saradivali, kakav je slučaj sa Vojinom Mitrovićem, on ipak pominje imena Roberta Franka, Alvareza-Brava i Irvinga Penna kao fotografe sa kojima bi voleo da je mogao da radi. Njegov profesionalni život nije se završio ni nakon prestanka aktivnog rada u laboratoriji Picto (1997.), gde je imao najbolje uslove za rad i precizno određenu opremu po svojoj meri: uvećavajući aparat Omega sa Ilfordovom glavom, Ilfordov 5 Universal razvijlač, baritni papir koji je najčešće koristio, vertikalni ispirlač za fotografije velikih formata 50×70 cm ili 60×80 cm koji je sam projektovao i gde su se fotografije ispirale po nekoliko sati.

Na poziv Evropske kuće fotografije iz Pariza i Davida Lyncha 2014. godine, Mitrović je zajedno sa jermenskim laborantom Torosom Aladjajianom bio angažovan na razvijanju četrdeset fotografija čuvenog američkog reditelja, izvedenih kombinovanom tehnikom: u pitanju je analogna fotografija na kojoj je Lynch digitalno intervenisao. Sam karakter ovih fotografskih prizora, istovremeno fantazmagoričnih i nežnih vizija detinjstva, ljudskih i neljudskih glava, ženskih tela i preobraženih zatvorenih prostora, nosi osećaj misterije, tajne i nečeg magičnog. Za običnog posmatrača ostaje nedokučivo i to kako su ove fotografije nastale. Njihov sadržaj čine i fizički objekti minijaturnih lutaka i glava, uključeni u nadrealno komponovani digitalni kolaž. Prilikom otvaranja beogradske izložbe jedan od kustosa, Miroslav Karić, istakao je da se radi o digitalno manipulisanom slici koju bi najpravičnije bilo nazvati *fotografike*,²⁰ reč je o fotografiji u eksperimentu, o foto-montaži. Tokom procesa hemijske obrade negativa dobijen je čudesan rezultat koji simulira spoj fotografije, grafike i slike. Mitrović je time „prekoračio“ granice sopstvenog stvaralačkog čina, upustivši se u razvijanje negativa koji nisu nastali kao dokument o spoljašnjoj realnosti, već su bili trag Lynchovog simulakruma, njegovih podsvesnih vizija, halucinacija i snova. Ovo direktno „razvijanje“ „fotografije umetnikovih misli“ predstavljalo je veliki izazov u Mitrovićevoj dotadašnjoj laborantskoj praksi.

Danas je, između ostalog, Vojin Mitrović posvećen i svojoj fotografiji. U maloj privatnoj laboratoriji razvija negative iz minulih decenija na kojima je beležio nepoznate ljude i događaje koji su privukli njegov pogled. Neke od njih pokazuje i u filmu *Umetnik iz senke*: u pitanju su fotografije sa posterom za Levi's farmerke u francuskom nacionalnom parku Meudon; lepe devojke na Trocaderu odevene u mini-haljine po tadašnjoj „poslednjoj modi“ šezdesetih; šarmantna fotografija mlade žene, viđene sleđa, dok na povocu vodi nestašno detence ulicama Zadra, delo kojim Mitrović nesumnjivo odaje počast Henriju Cartier-Bressonu. S druge strane, Mitrović je portretisao i neke od najznačajnijih ličnosti 20. veka poput Salvadora Dalí, ²¹ Samuela Becketta, Uwea Johnsona, Thomasa Bernharda.

Naglašavajući da je najbolje doba za crno-belu fotografiju bilo između 1960. i 2000. godine, Mitrović konstatuje ujednačavanje i brisanje razlika između predela i ljudi, nestajanje lokalnih tonova i nesvakidašnjih lica za kojima su tragali tzv. humani fotografi. Vrlo slično razmišljao je i Cartier-Bresson kada je konstatovao da će konzumersko društvo ostaviti znatne posledice na tradiciju, etničke različitosti i folklor koje je toliko voleo da istražuje i beleži fotografijom kao sredstvom ostvarivanja bliskosti sa svetom.²² Ostajući veran analognoj, srebro-nitratnoj fotografiji i tradicionalnom postupku razvijanja, Mitrović je skeptičan prema novoj digitalnoj eri u kojoj je mašina preuzela posao čoveka. Čitanje i interpretacija negativa sa ciljem da se dostignu fine gradacije tonova i pokažu svi detalji koji postoje na njemu, po njegovom mišljenju, ipak su privilegija ljudskog oka foto-laboranta koji ručno izrađuje kopije: „Tu opipljivu dubinu koju možete postići na papiru sa solima srebra, nije moguće ostvariti digitalnim sredstvima.“²³ Konačno, posredujući između autora i njegove fotografije, Vojin Mitrović posvetio je svoj život tuđim pogledima na svet, čineći sve da on sâm ostane u drugom planu. Istovremeno, pomažući umetnicima da dođu do vrhunskih dela i ostvare najpribližniju viziju uhvaćenog trenutka, u svako od njih ugradio je deo ličnog pogleda na tu jedinstvenu posredovanu stvarnost. Izjavljujući da možda ne bi bio onoliko dobar fotograf koliko je postao dobar laborant, Mitrović je sasvim sigurno obezbedio sebi istaknuto mesto u istoriji jednog kolektiva kakav je Picto, i posredno, u istoriji jedne od najuticajnijih foto-agencija MANGUM, saradujući sa njihovim članovima. Konačno, on je ostavio trag u najšire shvaćenju istoriji fotografije, koju ne čine samo priznati autori već i njihovi brojni saradnici, bez kojih ta istorija ne bi bila potpuna.

20

Kronja, „Umetnički univerzume Dejvida Linča“.

21

Prisećajući se ovog susreta, Voja Mitrović nam je rekao: „Moj susret s Dalijem 1975. godine bio je u vezi sa četiri umetnika iz bivše Jugoslavije. Slikari Spiridon Mitić i Kemal Širbegović živeli su u Parizu, a slikarka Biserka Gal i gitarista Stevo Raičević, moj zemljak iz Foče, bili su u poseti. U hotelu Moris sreli su se sa Dalijem, pa su me pozvali da dodem i fotografišem ih. Uspeo sam da napravim nekoliko dobrih fotografija, a i da se fotografišem sa njim. Bila je to lepa uspomena, razgovarati sa njim.“ Autorke teksta su zahvalne gosp. Vojinu Mitroviću na ustupljenim informacijama, fotografijama reprodukovanim u ovom tekstu i velikodušnoj pomoći prilikom njegovog pisanja.

POPIS LITERATURE / BIBLIOGRAPHY

Bair, Nadya. *The Decisive Network: Magnum Photos and the Postwar Image Market*. Oakland, California: University of California Press, 2020.

Bart, Rolan. *Svetla komora*, Mirko Radojičić (prev.). Beograd: Rad, 2004.

Gerlach, Laura J. „Maitre Tireur”. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 23. 11. 2019. <https://www.faz.net/aktuell/stil/mode-design/portraet-des-printers-voja-mitrovic-maitre-tireur-16471637.html> (pristupljeno 15. oktobra 2021.).

„Henri Cartier-Bresson: Biography 1908–2004”. <https://www.henricartierbresson.org/en/hcb/biography/> (pristupljeno 14. oktobra 2021.).

Hofstadter, Dan. *Temperaments: Memoirs of Henri Cartier-Bresson and Other Artists*, New York: Open Road Distribution, 1992.

„How Picto Uses It’s History, Heritage and the Latest Technology to Serve the Photographers”. *Photo Districts News* (PDN), Oct. 19, 2017.

<https://pdnonline.com/sponsored/picto-uses-history-heritage-latest-technology-serve-photographers/> (pristupljeno 25. avgusta 2021.)

„Josef Koudelka: Photographer Profile, MAGNUM Photos”. <https://www.magnumphotos.com/photographer/josef-koudelka/> (pristupljeno 12. avgusta 2021.).

Kronja, Ivana. „Umetnički univerzum Dejvida Linča: Dejvid Linč, Male priče, 1–30.septembar 2017.”. *Novi filmograf*, 29. novembar 2017.

<http://www.novifilmograf.com/dr-ivana-kronja-umetnicki-univerzum-dejvida-linca-2/> (pristupljeno 15. oktobra 2021.)

Maračić, Antun (ur.). *Veliki fotografiji XX stoljeća iz Zbirke Mladena Tudora*, Dubrovnik: Umjetnička galerija Dubrovnik, 2007.

Miller, Russel. *MAGNUM: Fifty Years at the Frontline of History*, New York: Grove Press, 1997.

Petrović Varagić, Slađana, Karić, Miroslav (ur.). *Kolektivne prakse i fotografija*. Požega: Nezavisni filmski centar Filmart, 2018.

Ritchin, Fred. „History”. [Iz: *Magnum Photos*, Collection Photo Poche, 1997.]

<https://www.magnumphotos.com/about-magnum/history/> (pristupljeno 14. oktobra 2021.).

Turnley, Peter. „The Untold Story of One of the Greatest Printers in Photography”. *The Online Photographer* (TOP), 23 Nov., 2014. https://theonlinephotographer.typepad.com/the_online_photographer/2014/11/top-classic-voja-mitrovic-printer-to-the-greats.html (pristupljeno 25. juna 2021.).

Turnley, Peter. „Voja Mitrovic, Printer to the Greats”. *The Online Photographer* (TOP), 17 Aug. 2010. https://theonlinephotographer.typepad.com/the_online_photographer/2010/08/voja-mitrovic-part-ii.html (pristupljeno 25. juna 2021.).

FILMSKI IZVORI / FILM SOURCES

Umetnik iz senke, dokumentarni film, režija Milorad Đokić i Jakov Kronja (Vitagraf, Vertical media, 2012, 90 min.).