Fotografija u arhitekturi pedesetih i šezdesetih godina u Hrvatskoj

Lončar, Lorena

Master's thesis / Diplomski rad

2021

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:015874

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**

Filozofski fakultet
Sveučilišta u Zagrebu

Repository / Repozitorij:

ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences

zir.nsk.hr

dabar
DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJI

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

FOTOGRAFIJA U ARHITEKTURI PEDESETIH I ŠEZDESETIH GODINA U HRVATSKOJ

Lorena Lončar

Mentor: dr. sc. Jasna Galjer, red. prof.

Zagreb, 2021.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

FOTOGRAFIJA U ARHITEKTURI PEDESETIH I ŠEZDESETIH GODINA U HRVATSKOJ

Photography in architecture of the fifties and sixties in Croatia

Lorena Lončar

SAŽETAK

U radu se istražuju značajke fotografije u arhitekturi pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog stoljeća u Hrvatskoj. U uvodnom teorijskom dijelu daje se temelj za analizu fotografija, a sastoji se od kratkog obrazloženja povijesnog i društvenog konteksta, pregleda glavnih stilskih odrednica modernističke arhitekture te osvrta na produkciju fotografskog medija u poslijeratnom razdoblju. Nakon izlaganja navedenih okolnosti, slijedi glavni dio rada koji se odnosi na analizu fotografija s arhitektonskom tematikom odabranih po kriteriju relevantnosti za temu. Prvi dio analize odnosi se na fotografe zagrebačkog područja, a zatim slijedi dio o ostalim urbanim središtima Hrvatske – Rijeci, Zadru i Splitu. Na izabranim primjerima objašnjene su glavne stilske karakteristike opusa pojedinih autora i njihovih djela te su fotografije analizirane u kontekstu tematike fotografije arhitekture, kao i unutar konteksta modernizma. Također su istaknute odrednice koje povezuju stileme fotografija s odrednicama arhitekture koja je prikazana na njima. U zadnjem dijelu razrade teme predstavljene su fotografije dokumentarnog karaktera izabrane iz časopisa *Arhitektura* i *Čovjek i prostor* te se na tim primjerima objašnjava odnos umjetničke i dokumentarne fotografije arhitekture, kao i njihove dodirne točke.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučlišta u Zagrebu.
Rad sadrži: 52 stranice, 33 reprodukcije. Izvornik je na hrvatskom jeziku.
Ključne riječi: fotografija u arhitekturi, umjetnička fotografija, dokumentarna fotografija, pedesete, šezdesete, modernizam
Mentor: dr.sc. Jasna Galjer, red. prof., Filozofski fakultet u Zagrebu
Ocjenjivači: prof. dr. sc. Marko Špikić, prof. dr. sc. Zlatko Jurić
Datum prijave rada: 12.7.2012.
Datum predaje rada: 24.6.2021.
Datum obrane rada: 12.07.2021.
Ocjena: 5

Ja, Lorena Lončar, diplomantica na Istrazivačkom smjeru – modul moderna i suvremena umjetnost diplomskoga studija povijesti umjetnosti na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, izjavljujem da je diplomski rad pod nazivom Fotografija u arhitekturi pedesetih i šezdesetih godina u Zagrebu rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz nenavedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštivanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, lipanj 2021.

Sadržaj

1. Uvod 1

2. Kontekst vremena i stilske odlike fotografije u poslijeratnom razdoblju – od socijalističkog realizma do fotografskog modernizma 3

2.1. *Političke, društvene i gospodarske okolnosti pedesetih i šezdesetih godina* 3

2.2. Dominantni stilski izrazi i afirmacija umjetničke fotografije pedesetih i šezdesetih godina 3

3. Analiza stilskih obilježja fotografije u arhitekturi pedesetih i šezdesetih godina 6

3.1. Estetika poslijeratne arhitekture 6

3.2. Stilske odlike fotografija arhitekture autora okupljenih oko Fotokluba Zagreb pedesetih i šezdesetih godina 7

3.2.1. Analiza odabranih autorskih izraza i primjera fotografija 9

3.3. Fotografija u arhitekturi u ostalim centrima (Rijeka, Zadar, Split) pedesetih i šezdesetih godina 26

3.3.1. Analiza odabranih primjera 26

4. Zaključak 45

5. Literatura 47

6. Popis slikovnih priloga: 50

7. Summary 53

8. Key words 53

1. Uvod

Tema ovog diplomskog rada je umjetnička i dokumentarna fotografija arhitekture pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog stoljeća u Hrvatskoj. Na spomenuto razdoblje odnosi se i vrijeme nastanka fotografija, kao i vrijeme izgradnje arhitekture prikazane na fotografijama. Polazišna točka pri pisanju rada bila je pretpostavka o postojanju veza između medija fotografije i medija arhitekture unutar njihovih stilskih odrednica, stoga je glavni cilj ovog diplomskog rada analizom pojedinih primjera fotografije arhitekture otkriti i prikazati upravo te odnose između dva medija te ukazati na zajedničke stilske elemente. Također, ovim radom se planiraju otkriti afirmativni putevi fotografije arhitekture u kontekstu modernizma te njihove glavne značajke.

Prvi dio rada donosi prikaz teorijske podloge relevantne za kasniju analizu, počevši s kontekstom vremena pedesetih i šezdesetih kao bitnih godina u formiranju društvene i kulturne scene nakon Drugog svjetskog rata. Nakon toga bit će izložen pregled glavnih stilskih i društvenih odrednica arhitekture i urbanizma razdoblja kako bi se lakše analizirala problematika istih kao motiva fotografije. Teorijski uvod bit će zaključen osvrtom na značajke i problematiku fotografskog medija u poslijeratnom razdoblju budući da su njime određena i glavna kretanja fotografije u arhitekturi. Nakon postavljanja teorijskog temelja, u sklopu razrade teme o poslijeratnoj fotografiji, uslijedit će glavni dio rada koji će se sastojati od analize odabranih relevantnih primjera fotografija s arhitektonskom tematikom. Primjeri će radi lakšeg snalaženja biti podijeljeni u nekoliko skupina, a izbor fotografija će se temeljiti na dijelovima opusa i pojedinačnim primjerima nekih od važnih fotografa razdoblja kao i od nekolicine nepotpisanih fotografija objavljenih u monografijama, katalozima relevantnih izložbi te najvažnijim časopisima tog vremena. Kriteriji po kojima su odabrani autori i njihovi radovi su u prvom redu njihova relevantnost za temu koja se obrađuje, a zatim i njihova zastupljenost u objavljenoj literaturi.

U literaturi se do sada tematikom fotografije u arhitekturi u hrvatskoj historiografiji nitko nije sustavno bavio, međutim, autori čija su istraživanja korištena za pisanje ovog rada bave se u svojim tekstovima određenim vidovima fotografije koji se mogu povezati s temom fotografije u arhitekturi i na čijim se temeljima mogu donositi određeni zaključci o toj temi. Jedini prikaz fotografije arhitekture u drugoj polovici dvadesetog stoljeća donosi Sandra Križić Roban u sklopu kataloga izložbe *Hrvatska fotografija od tisuću devetsto pedesete do danas* iz 1997. godine u kojem vrlo sažeto iznosi glavne odrednice žanra. Unutar istog

kataloga njegov urednik Davor Matičević piše općenito o fotografiji u Hrvatskoj u istom razdoblju. Jasna Galjer u članku „Zagreb u objektivu arhitektonske fotografije“ objavljenom 2020. u sklopu radova IPU piše o fotografiji arhitekture od kraja 19. do sredine 20. stoljeća s ciljem kontekstualizacije tog žanra unutar moderne kulture i društva. U katalogu izložbe *Šezdesete u Hrvatskoj – Mit i stvarnost* objavljenog 2018. nalazi se nekoliko tekstova korištenih za pisanje ovog rada. U prvom redu to je tekst Dunje Nekić koji se bavi fotografijom šezdesetih godina, navodeći najvažnije predstavnike fotografije te ukratko izlažući njihove stilske izraze. Još jedna autorica važna za istraživanje hrvatske fotografije je Marija Tonković koja u katalogu izložbe *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti,* objavljenom 2007. godine, donosi pregledni tekst o fotografiji dvadesetog stoljeća u Hrvatskoj popraćen najvažnijim događajima u svjetskoj fotografiji, kao i izložbama u Hrvatskoj i svijetu koje su bile bitne za afirmaciju fotografskog medija kod šire publike. Opusima pojedinih fotografa obrađenih u ovom radu bavi se nekolicina autora, ali i kod njih uglavnom izostaje izdvajanje fotografije arhitekture kao posebnog žanra unutar opusa umjetnika. Tom tematikom se bave Marina Benažić i Ivan Rupnik u katalogu izložbe *Tošo Dabac, A-Z/ Arhitektura Zagreba* iz 2014. godine u kratkim tekstovima o fotografiji Toše Dabca na primjeru arhitektonskih motiva. O opusu Slavke Pavić autorica Branka Hlevnjak 2015. godine piše knjigu u kojoj se podrobno bavi djelom umjetnice, između ostalog i fotografijama arhitekture. Na primjeru navedene literature može se primijetiti da se kao glavni izvori za temu fotografije dvadesetog stoljeća nameću katalozi izložbi, odnosno, određena poglavlja u istima, te uz njih pojedine monografske jedinice, međutim fotografija arhitekture kao žanr unutar medija fotografije nigdje nije detaljno i sustavno obrađena te stoga iziskuje podrobnija istraživanja.

2. Kontekst vremena i stilske odlike fotografije u poslijeratnom razdoblju – od socijalističkog realizma do fotografskog modernizma

2.1. *Političke, društvene i gospodarske okolnosti pedesetih i šezdesetih godina*

U godinama nakon Drugog svjetskog rata u Hrvatskoj su nastupile nove političke, društvene i gospodarske okolnosti. Iako je bila u sastavu federacije, Hrvatska je već pedesetih godina pokazivala težnje za većom autonomijom, kao i za smekšavanjem jednostranačkog sustava. Sve osjetnija postaje i liberalizacija svih aspekata društva što rezultira novom kulturom svakodnevice. Nakon Sedmog kongresa SKJ 1958. godine omogućen je gospodarski razvoj zemlje nakon čega se uvelike potiče proizvodnja, ali i potrošnja. Sredinom šezdesetih uvode se u gospodarski sustav elementi tržišnog socijalizma, a godišnji rast proizvodnje i osobne potrošnje rapidno raste. Ovakva liberalizirana klima s naglaskom na razvoj gospodarstva pozitivno će se odraziti i na kulturnu scenu kojoj se omogućava prostor za djelovanje i razvoj. Osim velikog uzleta u arhitekturi, o čemu će kasnije biti riječi, značajni događaji odvijaju se i na području ostalih vidova umjetnosti koji povezuju Hrvatsku s europskim tokovima. Kao najvažnije u tom pogledu treba izdvojiti grupe EXAT 51 iz prve polovice pedesetih godina, Gorgonu s kraja pedesetih i prve polovice šezdesetih te Nove tendencije osnovane 1961. godine koje pokazuju potencijal kojeg je imao grad Zagreb, kao i čitava hrvatska kulturna scena kojoj je bitna prednost bila u otvorenosti prema Istočnom i Zapadnom bloku. Zahvaljujući navedenim grupama, ali i brojnim pojedincima, razvijaju se apstrakcija, enformel, fluxus, *happening*, kinetička umjetnost, neokonstruktivizam i brojni drugi pravci i stilovi koji pozicioniraju hrvatsku umjetnost kao bitan segment europskog modernizma.[1] U takvim okolnostima afirmira se i medij fotografije koji će odražavati društveno i kulturno stanje države te će, uz vlastite probleme i istraživanja, pratiti tijek razvoja ostalih umjetničkih medija.

2.2. Dominantni stilski izrazi i afirmacija umjetničke fotografije pedesetih i šezdesetih godina

Nakon Drugog svjetskog rata, usporedno sa slabljenjem opresije političkog režima, slabi i dominacija socijalističkog realizma. U fotografiji je to označilo prekid s idealiziranom, sladunjavom estetikom u službi političke izgradnje države. Iako ta struja u umjetnosti ne nestaje u potpunosti, postepenim raskidom s tradicionalizmima sve jače se očituju inovativne prakse modernizma, kako općenito u umjetnosti, tako i u fotografiji. Nove ideje, teme te

[1] Usp. Zvonko Maković, „Šezdesete u Hrvatskoj – Mit i stvarnost“, u: *Šezdesete u Hrvatskoj – Mit i stvarnost,* katalog izložbe (26. 4.-30. 9. 2018.), Zagreb:Muzej za umjetnost i obrt, 2018., str. 13-15.

načini njihove realizacije dovode do značajnih pomaka u mediju fotografije. Jedna od temeljnih postavki modernizma u kojoj je forma superiorna sadržaju u umjetničku fotografiju ulazi u početku malo sporije, međutim, kroz razdoblje pedesetih godina afirmira se kao značajna struja unutar medija. Do početka šezdesetih godina stvoreni su uvjeti za neometani proboj fotografskog modernizma s elementima apstrakcije, geometrizma, minimalizma i ostalih modernističkih postavki.[2]

Do kraja četrdesetih godina dvadesetog stoljeća nastavlja se tradicija pretežno stilski ujednačene fotografije sa socijalnom, rodoljubnom te pejzažnom tematikom koja je odražavala nacionalnu svijest tog razdoblja. Tradicija zagrebačkog Fotokluba glavni je pokretač razvoja medija fotografije u drugom pravcu. Njegovi članovi unose individualne pristupe u svoje radove, ali zajedničkim preokupacijama poput odmaka od folklora prema gradu, industriji i modernizaciji vode fotografiju u novom smjeru. Odmakom od socijalnog realizma, glavni interesi fotografa postaju intimizmi te otkrivanje čiste estetike i „beznačajnih" tema i motiva koje će poslužiti kao temelj za daljnji razvoj u šezdesetim godinama. Na području dokumentarne fotografije postupcima poput pročišćavanja atmosfere, plošnim efektima, povećanim kontrastima te ispunjenjem prvog plana stvara se svojevrsna ublažena nadrealistična atmosfera čime se i dokumentarni vid fotografije približava umjetničkom području. Šezdesetih godina taj put nastavlja se uvođenjem mnoštva grafizama, kontrastom reproduciranih motiva, kao i sve većim približavanjem apstrakciji. Fotografija takvim postupcima ide u korak s likovnom umjetnošću te na taj način pridonosi uplivu i afirmaciji modernističkih praksi.[3] Iako su fotoklubovi imali najznačajniju ulogu u promociji novih strujanja unutar fotografskog medija, brojne umjetničke fotografije naručene su od strane države, što djelomično negira percepciju režima kao ograničavajućeg faktora na polju umjetničkog djelovanja. To se uglavnom odnosi na fotografije naručene za dokumentiranje napretka i industrijalizacije države, često potrebne za publikacije koje su bile objavljivane uz sajmove na Velesajmu. Za takve poslove bili su zaduženi vrhunski fotografi, između ostalih

[2] Usp. Marija Tonković, „Dominacija umjetničkog htijenja nad fotoaparatom", u: *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 15. 3.-6. 5. 2007.) (ur.) Zvonko Maković, Ana Medić, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, str. 167.

[3] Usp. Davor Matičević, „Fotografija u hrvatskoj od tisuću devetsto pedesete do danas", u: *Hrvatska fotografija od tisuću devetsto pedesete do danas, Razvoj fotokemike od tisuću devetsto četrdeset sedme do danas*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, Galerija primitivne umjetnosti, Starogradska vijećnica, 10. 1.-7. 2. 1993.) (ur.) Davor Matičević, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1997. str. 11-12.

Milan Pavić, Mladen Grčević i Tošo Dabac, koji su fotografirane motive napretka i industrije uzdigli na razinu umjetničkih prikaza.[4]

Već spomenuta izlagačka aktivnost najznačajniji je generator promjena, ali i prezentacije novih ideja u fotografiji kasnih četrdesetih i ranih pedesetih godina, a zatim i tijekom pedesetih i šezdesetih. Izložbe su gotovo jedini oblik komunikacije između umjetnika i javnosti budući da su uvjeti za aktualnu medijsku komunikaciju bili nedovoljno razvijeni. Prema navodima Vladka Lozića, fotografa i višegodišnjeg tajnika Fotokluba Zagreb, zagrebačke međunarodne izložbe fotografije u poslijeratnim godinama inicirane su kao posljedica obnavljanja starih i osnivanja novih fotoklubova. Od 1951. do 1957. svake dvije godine održavale su se međunarodne izložbe fotografije, a od 1968. nakon nekoliko stanki održana je trinaesta po redu koja se od tada naziva *Zagreb salon.* Tijekom pedesetih i šezdesetih godina populariziraju se i tzv. republičke i pokrajinske izložbe za čije su osnivanje i aktivnost bili odgovorni pojedini klubovi, a važne su jer su otvorile široko izlagačko polje u kojem su mogli sudjelovati brojni amaterski i profesionalni fotografi. Jedan od najznačajnijih događaja za fotografiju u Hrvatskoj bila je izložba *100 godina fotografije u Hrvatskoj – 20 godina fotokemike* koja je održana 1966. u Muzeju za umjetnost i obrt. Cilj izložbe bio je pregled hrvatske fotografije od njenih početaka u devetnaestom stoljeću, izložba fotografske opreme te pribora. Brojni fotografi nakon izložbe doživjeli su priznanje te institucionalizaciju svog rada, a MUO je povećao svoj fundus fotografije.[5] Osim u Zagrebu, izložbe fotografije osnivaju se i u drugim urbanim sredinama koje bilježe fotografsku aktivnost. U Zadru, primjerice, Ante i Zvonimir Brkan 1957. pokreću izložbu *Čovjek i more,* dok se u Rijeci 1969. pod vodstvom Fernanda Soprana i Fotokluba Color osniva *Salon fotografije Rijeka*. Prevlast ideološke i političke komunikacije dovodi do otežanog prezentiranja likovnih ideja u medijima tiska i televizije pa izložbe dobivaju na još većem značaju.[6] Unatoč tome, postoje određeni specijalizirani časopisi koji se s vremenom populariziraju i dobivaju na važnosti u pogledu objavljivanja relevantnih fotografskih radova te se sve više afirmiraju tijekom pedesetih i šezesetih godina. Oni će u spomenutom razdoblju uz izložbe služiti kao glavni oblik komunikacije između umjetnika i publike.

[4] Usp. Iva Prosoli, „Industrijska fotografija Toše Dabca šezdesetih godina dvadesetog stoljeća“, u: *Život umjetnosti 80* (2007.), 78.-87, str. 81.
[5] Usp. Dunja Nekić, „Suvremenost tradicije“, u: *Šezdesete u Hrvatskoj – Mit i stvarnost*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 26. 4.-30. 9. 2018.) (ur.) Vesna Ledić, Adriana Prlić, Miroslava Vučić, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2018., str. 259.
[6] Usp. Davor Matičević, „Fotografija u hrvatskoj“, 1997., str. 16.

3. Analiza stilskih obilježja fotografije u arhitekturi pedesetih i šezdesetih godina

3.1. Estetika poslijeratne arhitekture

Već u prvim poslijeratnom godinama arhitektura je postala jedno od bitnih sredstava formiranja novog modernog društva. U tim ranim godinama uvelike je podređena državi, odnosno ideološkoj sferi te njena funkcija zadovoljavanja privatnih potreba pojedinaca više nije na snazi. To se očituje u unifikaciji pristupa i ideja, ali i estetike. Glavni zadatak arhitekture bio je brza obnova zemlje kroz podizanje velikih stambenih objekata te zgrada masovne kulture (tipski projekti stambenih zgrada, domovi kulture, kino dvorane i sl.) pri čemu je brzina dovršenja projekta imala prednost pred umjetničkim oblikovanjem. Socijalistički realizam u drugoj polovici četrdesetih godina i u arhitekturi se očitovao kao dominantan pravac koji, kao „najnapredniji umjetnički nazor“, odgovara cilju stvaranja arhitekture koja funkcionalno i oblikovno sadrži socijalistička obilježja. Prvi odmaci od navedene prakse javljaju se raskidom veza sa Sovjetskim Savezom 1948. godine kada se umjetnost počinje oslobađati jednostranosti i pojednostavljivanja. Estetika još uvijek neće postati prioritet, međutim, to je bio jedan od ključnih događaja koji će omogućiti prijelaz iz socijalističkog realizma u modernizam u arhitekturi.

Početak pedesetih prošao je u znaku raspuštanja državnih projektnih zavoda 1951. godine te osnivanja manjih biroa koji su i dalje bili u državnom vlasništvu, ali su imali manji broj projektanata te veću fleksibilnost i slobodu. Takva situacija rezultirala je razdvajanjem pristupa kod različitih arhitekata, kao i profiliranjem pojedinih arhitektonskih opusa. Sredinom pedesetih Drago Galić, Božidar Rašica i Božidar Tušek projektiraju stambene zgrade koje se izdižu kvalitetom od dotadašnje masovne izgradnje, a stilski se oslanjaju na zapadnjački funkcionalizam. Također, zbog sve veće potrebe za stambenim prostorom pedesetih se godina počinje razmišljati o urbanističkim pitanjima kojima bi se riješio taj problem, iako će se značajni planovi izraditi tek u idućem desetljeću. Zbog rastuće potrebe za stambenim prostorom Zagreb se širi na periferiju, gdje se grade novi blokovi stambenih zgrada. Zbog izostanka jedinstvenog urbanističkog plana, u novim naseljima javlja se nedostatak društvenih sadržaja te ostalih infrastrukturnih elemenata koji bi oživjeli novoizgrađene djelove grada. Međutim, pojedinačno se u drugoj polovici desetljeća javlja nekoliko kvalitetnih ostvarenja arhitekata čije opuse možemo podijeliti na dvije glavne struje – strogi asketski funkcionalizam (Galić, Tušek) te poetsko-intimistički funkcionalizam koji je individualniji i slobodniji u interpretaciji funkcionalističkih stilema (Kazimir Ostrogović,

Neven Šegvić, Marijan Haberle i dr.). Krajem pedesetih afirmira se estetska orijentacija čije su glavne odrednice pročišćenost oblika i reducirani izbor materijala.[7]

Šezdesetih godina arhitektonski modernizam razvija se na temelju istraživanja prethodnog desetljeća te doživljava svoj vrhunac. Urbanizam postaje najveća preokupacija arhitekata koji se intenzivno bave korekcijom novoizgrađenih dijelovima Zagreba te planiranjem novih, osobito južnog dijela, koji se pokušava riješiti urbanističkim planom iz 1962. godine (Idejno rješenje Južnog Zagreba Urbanističkog zavoda grada Zagreba). Program urbane modernizacije kao i arhitektura općenito bio je usko vezan uz društvene promjene odnosno uz socijalne i ekonomske transformacije države. Planom iz 1962. godine predlaže se izgradnja stambenih okruga s izmjenom vertikala u vidu nebodera te horizontalnih blokova, kao i ravnomjerna zastupljenost zelenih površina i izgrađenih djelova. Takva raspodjela vidljiva je u djelomično ostvarenim projektima Novog Zagreba čiji su brojni elementi i sadržaji ipak ostali samo razini plana. Kao i pedesetih, najvažnija ostvarenja vežu se uz pojedinačne objekte koji su glavni nositelji stilskog razvoja. Pedesete su, dakle, u raspravi o razvoju arhitekture te konceptu arhitektonskog modernizma postavile temelje za nadolazeće desetljeće u kojem taj razvoj dolazi do vrhunca.[8]

3.2. Stilske odlike fotografija arhitekture autora okupljenih oko Fotokluba Zagreb pedesetih i šezdesetih godina

Fotoklub Zagreb, čiji je rad nakon prekida nastavljen u međuratnom razdoblju, pedesetih će godina biti ključan pokretač događanja na fotografskoj sceni, osobito nakon 1957. kada se u sklopu kluba osniva i fotografska galerija. Fotografsku scenu u Hrvatskoj pedesetih i šezdesetih godina prema Dunji Nekić možemo promatrati kao izvedenicu socijalističkog modernizma, što je direktna posljedica njenog položaja između utjecaja Istočnog i Zapadnog bloka.[9] Uz takvu situaciju, tradicija Fotokluba također ima bitnu ulogu u formiranju nekih odrednica „zajedničkog“ stila. Međutim, amateri i profesionalci koji djeluju u klubu istražuju medij fotografije na razne načine te individualnim preokupacijama i uvođenjem novih motiva otkrivaju mogućnosti i dosege fotografije. Unutar Fotokluba nije postojala hijerarhija žanrova već su oni bili individualno birani i jednako poticani pa se tako

[7] Usp. Žarko Domljan, „Poslijeratna arhitektura u Hrvatskoj“, u: *Život umjetnosti* 10 (1969.) str. 15.-21.
[8] Usp. Maroje Mrduljaš, „Arhitektura: tabula rasa, konteksti, kritika“, u: *Šezdesete u Hrvatskoj – Mit i stvarnost,* katalog izložbe (Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 26. 4.-30. 9. 2018.) (ur.) Vesna Ledić, Adriana Prlić, Miroslava Vučić, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2018., str. 168.-170.
[9] Usp. Dunja Nekić, „Suvremenost tradicije“, 2018., str. 256.

stvara društveno angažirana, kao i lirska poetična fotografija.[10] U umjetničkoj fotografiji pedesetih godina jedna od najzastupljenijih tema postaje poslijeratna izgradnja novih dijelova Zagreba. Arhitektonski motivi postaju sve zanimljiviji umjetnicima koji im pristupaju na različite načine.

Osim dokumentarističkog bilježenja novoizgrađenih urbanističkih i arhitektonskih cjelina, arhitektura je kao motiv zainteresirala i u umjetničke fotografe budući da je nudila brojne mogućnosti za istraživanje fotografskog medija – volumeni i mase koje ju grade, smještaj unutar prirodnog ili izgrađenog okoliša, estetska ovisnost o različitim dobima dana ili godine i slično. Dok dokumentarnu fotografiju arhitekture obilježava uglavnom što točnije, cjelovito prikazivanje arhitektonske strukture, na polju umjetničke fotografije kompozicija se gradi uočavanjem detalja, odnosima svjetla i sjene, različitim kutovima snimanja i vizurama. Upravo s takvim istraživanjima započinje se pedesetih godina dvadesetog stoljeća. Kao i u modernističkoj fotografiji općenito, i u fotografiji arhitekture javljaju se individualni pristupi različitih fotografa koji se bave tom tematikom. U skladu s intencijama fotografa tako možemo govoriti o konceptualnom, intelektualnom, asptraktnom ili emocionalnom pristupu kao primjerima smjerova u kojima se medij kreće. Također, kao dvije odvojene struje možemo izdvojiti s jedne strane umjetnike koji se koncentriraju na detalje te uočavaju i izdvajaju pojedine elemente fasada ili pojedine elemente strukture građevine i time omogućuju detaljniji pogled na istu te s druge strane fotografe monumentalističkog pristupa koji sagledavaju arhitektonska djela kao cjelovite oblike često izdvojene iz konteksta okoliša.[11]

Navedena obilježja fotografije u arhitekturi pedesetih godina nastavljaju se te intenziviraju inovacijama kroz različite aspekte tijekom šezdesetih.[12] Konceptualna i formalna istraživanja medija dovode do bitnih ostvarenja na polju fotografije, ali i do njene afirmacije kao umjetničkog medija. Angažman Fotokluba nastavlja se i kroz iduće desetljeće, a fotografija se ne dijeli više na amatersku i profesionalnu, već se i jedan i drugi vid smatraju umjetničkom fotografijom.[13]

[10] Usp. Branka Hlevnjak, *Slavka Pavić: subjektivna fotografija*, Zagreb: Hrvatski fotosavez, 2015., str. 14.
[11] Usp. Sandra Križić Roban, „O fotografiji arhitekture“, u: *Hrvatska fotografija od tisuću devetsto pedesete do danas, Razvoj fotokemike od tisuću devetsto četrdeset sedme do danas,* katalog izložbe (Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, Galerija primitivne umjetnosti, Starogradska vijećnica, 10. 1.-7. 2. 1993.) (ur.) Davor Matičević, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1997., str. 150.
[12] Usp. Dunja Nekić, „Suvremenost tradicije“, 2018., str. 253.
[13] Usp. Branka Hlevnjak, *Slavka Pavić*, 2015., str. 14.

3.2.1. Analiza odabranih autorskih izraza i primjera fotografija

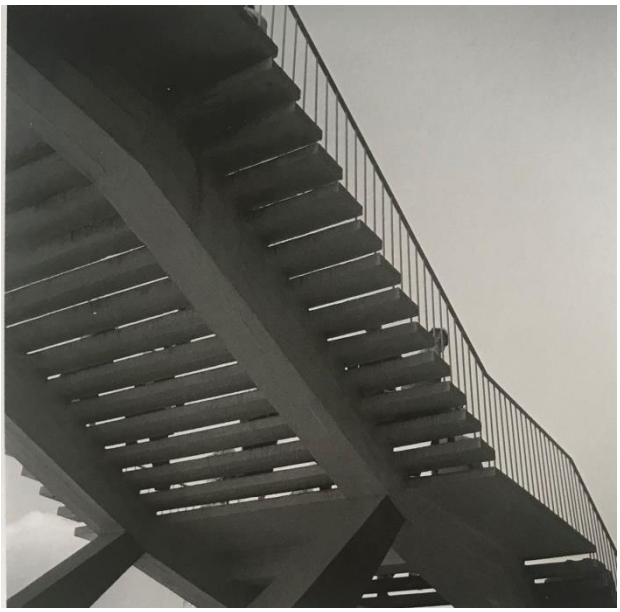
Tošo Dabac

Već spomenuti Fotoklub Zagreb imao je najznačajniju ulogu u afirmiranju umjetničke fotografije, kao i njene promocije. Tošo Dabac glavni je predstavnik Kluba, ali i najplodniji autor koji se bavio fotografiranjem arhitekture. Arhitektonska tematika provlači se kroz njegov opus još od predratnog razdoblja kad je bio angažiran kao snimatelj objekata prve faze hrvatske moderne, a tijekom pedesetih i šezdesetih godina intenzivno počinje dokumentirati poslijeratna arhitektonska ostvarenja Kazimira Ostrogovića, Ivana Vitića i drugih. Iako je u jednu ruku svrha tih fotografija bila dokumentiranje poslijeratnih promjena u tkivu grada, njihov karakter nije prvenstveno dokumentaristički. Naime, Dabac je imao autorsko interpretativan pristup motivu u kojem raznim tehnikama i istraživanjima medija stvara umjetničke fotografije arhitekture koje istovremeno odražavaju senzibilitet prema modernističkim građevinama.[14] Prema Ivanu Rupniku „Rad zagrebačkog fotografa pokazuje razumijevanje i simpatiju prema namjerama zagrebačkih arhitekata (…)“[15], što uvelike doprinosi kvaliteti njegovih radova.

Jedna od najvažnijih značajki njegovih arhitektonskih fotografija je prisutnost ljudske figure. U kadru se s građevinom gotovo uvijek nalaze prolaznici koji su u korelaciji s arhitekturom, bilo u odnosu nadopunjavanja ili pak suprotstavljanja žive prirode čovjeka s neživom prirodom objekta. Čovjek je postavljen u kadar kao određeni tip mjerila koji stoji u neraskidivom odnosu s arhitekturom na estetskoj, ali i na idejnoj razini.[16] Na fotografiji stubišta izložbenog paviljona novoizgrađenog Velesajma (sl. 1) glavni motiv je dio arhitektonske strukture zgrade, međutim, kroz paralelne linije stubišta nazire se nekoliko ljudskih figura koje podsjećaju na svrhu arhitekture kao mjesta privremenog ili trajnog boravka ljudi. Odabir kadra, ili točnije, kuta snimanja kadra, koji gotovo nikad nije centriran ili frontalan, također je karakterističan za Dapčev opus. Konkretno na promatranom primjeru, snimanjem iz žablje perpektive te dijagonalnom kompozicijom dinamizira se inače statičan prizor. Igra svjetla koje dolazi iz pozadine te zasjenjenih djelova stubišta također pridonosi

[14] Usp. Marina Benažić, „Tošo Dabac: A-Z/ Arhitektura Zagreba“, u: *Tošo Dabac, A-Z/ Arhitektura Zagreba*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 19. 11.-10. 12. 2014.) (ur.) Ivana Janković, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014., str. 7.
[15] Ivan Rupnik, „Projekt Zagreb Toše Dabca“, u: *Tošo Dabac, A-Z/ Arhitektura Zagreba*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 19. 11.-10. 12. 2014.) (ur.) Ivana Janković, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014., str. 14.
[16] Usp. Marina Benažić, „Tošo Dabac“, 2014., str. 8.

oživljavanju kadra. Kombinacija svjetlosnih kontrasta skupa s geometrijskim karakterom fotografiranog motiva unosi određenu dozu grafizma u kompoziciju. Grafizam će kao pojava, osim u ostatku Dapčeva opusa, biti često zastupljena u umjetničkoj fotografiji kroz pedesete i šezdesete godine.



1. Tošo Dabac, Izložbeni paviljon VI/ Paviljon industrije I/ Sisački paviljon, detalj stubišta, Zagrebački velesajam, Marijan Haberle, 1955. – 1956., snimljeno oko 1958. (izvor: *Tošo Dabac, A-Z/ Arhitektura Zagreba,* katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 19. 11.-10. 12. 2014.) (ur.) Ivana Janković, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014. str. 28.)

Na prikazu dijela građevine osnovne škole (sl. 2) Dabac opet koristi donji rakurs snimanja kako bi dinamizirao inače horizontalne linije arhitektonske strukture. Dijagonale koje presijecaju čitav kadar glavni su nositelj kompozicije. Razigranost površine postiže se i svjetlosnim kontrastima koje pruža fasada zgrade, a koji su zbog prirode crno bijele fotografije na samom prikazu još istaknutiji. U prednjem planu kao glavno mjesto događanja nalazi se stubište na kojem fotograf zaustavlja trenutak dječje igre. Namjena, ali i priroda same građevine iskazane su upravo ljudskim figurama, odnosno djecom na stubištu uhvaćenom u pokretu. Još jednom, dakle, Dabac u fotografiju unosi humanistički pristup koji postaje glavna okosnica prikaza. O hvatanju trenutka u Dapčevim djelima govori i Žarko Domljan: „Dabac tako odabire kamerom, prekida događanje i fiksira trenutak u kojemu će ono ostati zauvijek prisutno. A taj uhvaćeni trenutak, zaustavljeni pokret ili misao, upravo je to pravo biće fotografije po kojemu se ona iskazuje različita od ostalih oblika vizualizacije

realnog.“[17] Domljan ističe kako je neposrednost prikaza na fotografiji jedinstvena za taj medij, a Dapčeve fotografije se izdvajaju kvalitetom, između ostalog, i zbog vještog korištenja upravo tog aspekta. Zahvaljujući tome, kao rezultat nastaju fotografije zamrznutog trenutka koje opisuju atmosferu prisutnu unutar kadra, a koja je uvijek u korelaciji s prikazanim arhitektonskim motivom.



2. Tošo Dabac, Osnovna škola Ivana Gorana Kovačića, Božidar Rašica, 1953.-1954., snimljeno oko 1956. (izvor: *Tošo Dabac, A-Z/ Arhitektura Zagreba*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 19. 11.-10. 12. 2014.) (ur.) Ivana Janković, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014. str. 21.)

Jedan od fotografskih dokumenata razvoja Donjeg grada prikaz je Vitićeve zgrade u Laginjinoj (sl. 3) s kraja šezdesetih godina. Kolorizam pomičnih brisoleja u različitim bojama na crno bijeloj fotografiji nije vidljiv, no to ne umanjuje prepoznatljivost nebodera. Visoki volumen zgrade dominira prikazom i čini njegovu središnju os. Ostatak kompozicije popunjavaju susjedne građevine, te, iako gotovo neprimjetne, nekoliko ljudskih figura. Na ovom primjeru možemo vidjeti kako Dabac koristi ljude kao mjerilo naspram arhitekture naglašavajući tako dodatno na konkretnoj fotografiji monumentalnost Vitićeva nebodera.

[17] Žarko Domljan, „U povodu Dapca“, u: *Život umjetnosti* 6 (1968.), str. 29.

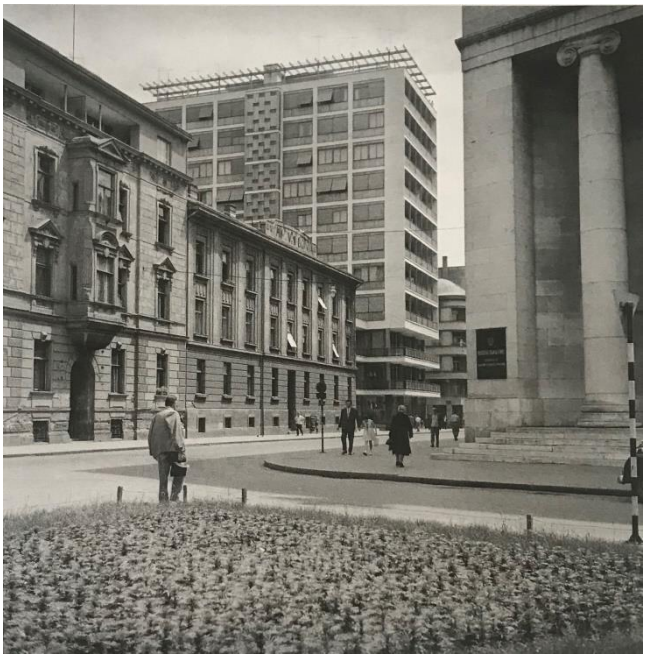


3. Tošo Dabac, Stambeni sklop Narodne banke, arh. Ivan Vitić, 1958.-1962., Laginjina 7-7a, snimljeno oko 1963. (izvor: Tošo Dabac, A-Z/ Arhitektura Zagreba, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 19. 11.-10. 12. 2014.) (ur.) Ivana Janković, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014. str. 38.)

Prikaz dijela Martićeve ulice (sl. 4) karakterizira oslikavanje strukturnih promjena tkiva u centru grada. Na fotografiji su suprotstavljene historicističke građevine „starog" Zagreba i novoizgrađeni neboder Drage Iblera sagrađen pedesetih godina dvadesetog stoljeća. Dabcu je ovakva jukstapozicija starog i novog poslužila za prikazivanje grada koji se mijenja i razvija, u kojem modernistički arhitekti pokušavaju primijeniti modernističke ideje i zakonitosti uklapajući ih u postojeći urbanistički i arhitektonski sloj grada. Dominantne historicističke građevine s naglašenim vertikalnim elementima u prednjem planu stvaraju među sobom uski prostor unutar kojeg se smješta nova građevina s pročišćenim horizontalnim nizovima na fasadi. „Dabčeve fotografije situacija u kojima sudjeluje zagrebačka moderna arhitektura omogućile su jedinstven oblik dokumentacije, koja je očito vidljivima učinila nastojanja unutar neprestanoga tranzicijskog konteksta, kao što je opisano u tekstovima i crtežima arhitekata. Te umjetnine *prostor-vremena* pokazuju razumijevanje i uvažavanje između fotografa i heterogenih umjetničkih praksi zagrebačkih arhitekata(…)"[18] Neboder koji se iscrtava u stražnjem planu najavljuje novo doba arhitekture koje će se u većoj mjeri ostvariti u tada rubnim dijelovima grada.

[18] Ivan Rupnik, „Projekt Zagreb", 2014., str. 12.

Ova fotografija sadrži dokumentarističke aspekte koji se očituju u prikazivanju interpolacije nove građevine u povijesni dio Donjeg grada, ali i u portretiranju žive gradske ulice sa svim svojim komponentama, uključujući prolaznike. Dabac prikazuje atmosferu grada čiji su nezaobilazni dio ljudi uhvaćeni u svakodnevnom trenutku što čini ovu fotografiju još jednim humanistički orijentiranim prikazom arhitekture Zagreba.



4. Tošo Dabac, Pogled na *Drveni neboder* u Martićevoj ulici, Drago Ibler, 1955. – 1958., snimljeno oko 1960. (izvor: Tošo Dabac, *A-Z/ Arhitektura Zagreba*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 19. 11.-10. 12. 2014.) (ur.) Ivana Janković, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014. str. 23.)

Još jedan primjer prikaza interpolacije nove građevine u centar grada fotografija je nebodera na Ilici (sl. 5). Ovaj prikaz, međutim, ne uključuje historicističke građevine u kadar, već se koncentrira na estetiku modernističke arhitekture i njeno uklapanje u okvire modernističke fotografije. Kao jedna od glavnih metoda komponiranja kadra još jednom se javlja donji rakurs koji stvara snažne dijagonale i dodatno naglašava središnji dio prikaza, odnosno sam neboder koji uvelike nadvisuje susjedne zgrade. Takvim kadriranjem se također odmiče od čistog dokumentarnog prikaza građevine uvodeći element distorzije u fotografiju. Horizontalne i vertikalne linije tornja čine kompoziciju iznimno geometriziranom, a statičnost takvog prizora oživljavaju upravo dijagonale postignute spomenutim kadriranjem. Dabac ovu kompoziciju gradi minimalističkim pristupom čije su okosnice čiste linije modernističke građevine. Fotografija predstavlja odmak od humaniziranih, pomalo metaforičkih ranije analiziranih prikaza te istražuje formalne aspekte fotografskog prikazivanja nove arhitekture.



5. Tošo Dabac, Ilički neboder, Slobodan Jovičić, Josip Hitil, Ivan Žuljević, 1957. – 1959., snimljeno oko 1965. (izvor: Tošo Dabac, *A-Z/ Arhitektura Zagreba*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 19. 11.-10. 12. 2014.) (ur.) Ivana Janković, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014. str. 24.)

Fotografija s prikazom dijela tribina stadiona Maksimir (sl. 6) iz žablje perspektive ilustrira konstruktivni dio građevine. Karakter ove vrste arhitekture uvjetuje i karakter same fotografije. Dijagonale greda koje se sijeku pod različitim kutevima na fotografiji grade dinamičnu kompoziciju koja je gotovo u cijelosti sastavljena od linija. Svjetlosni efekti koji na takvoj konstrukciji nastaju doprinose stvaranju dodatnih linija na samoj fotografiji čime se stvara dvodimenzionalni, pomalo grafički karakter. Minimalistički pristup vidljiv je i na ovom primjeru, budući da se čitav kadar zasniva na konstrukcijskim linijama, a jedino što je uhvaćeno kao dodatni element jesu vrhovi ljudskih figura u samom vrhu prikaza. Prisutnost tih figura pridonosi efektu uhvaćenog trenutka te smanjuje dojam otuđenosti koji bi u suprotnom prevladao na fotografiji. Također, one sugeriraju i namjenu arhitekture, odnosno otkrivaju njenu funkciju koja se odnosi na određeni vremenski boravak ljudi.

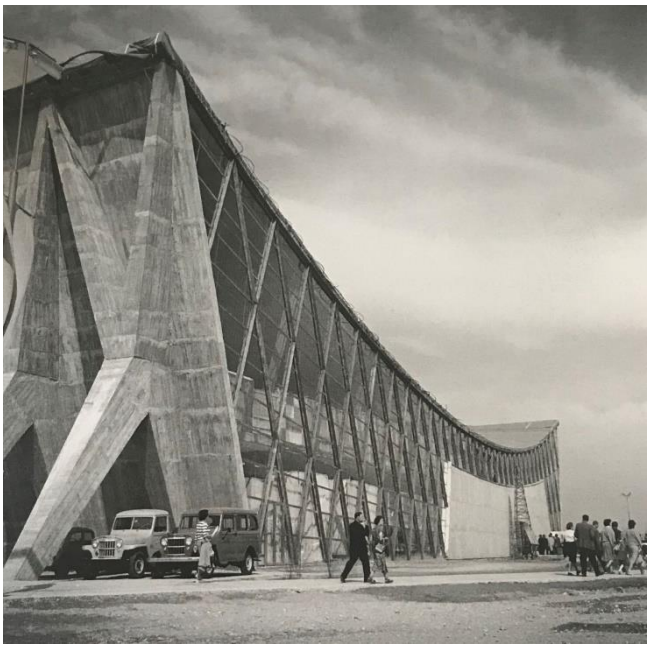


6. Tošo Dabac, Stadion Maksimir, Vladimir Turina, Franjo Neidhardt, Eugen Erlich, 1946. – 1957., 1962., snimljeno oko 1965. (izvor: *Tošo Dabac, A-Z/ Arhitektura Zagreba*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 19. 11.-10. 12. 2014.) (ur.) Ivana Janković, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014. str. 25.)

Prikaz Vitićevog paviljona na Zagrebačkom velesajmu (sl. 7) sažima sve odlike dosad analiziranih primjera Dapčevih fotografija. Prikazom dominira građevina vidljive konstrukcije sa staklenom fasadom i konkavnim krovom. Kut snimanja je pažljivo odabran – građevina se smješta kao glavni motiv u središte kadra pri čemu je u prvom planu dominantan segment ritmizirane betonske konstrukcije, a u daljinu se ostalim planovima pruža bočna ostakljena fasada s romboidnom željeznom konstrukcijom. Takva arhitektura fokusirana je na efekte koje proizvode svjetlo i zasjenjeni djelovi, što je reflektirano i na fotografiji. Geometrizacija oplošja paviljona odražava se također na prikazu. Glavnu okosnicu čini konkavni krov koji je distorziran odabirom bočnog kuta snimanja te dijagonalno presijeca kadar i čini ga dinamičnim.

Istovremeno, odmak od dokumentarizma opet se ostvaruje „živim“ prikazom nasumično odabranog trenutka kojeg upotpunjuju parkrani automobili i posjetitelji Velesajma u prolazu. Svi elementi kadra čine fotografiju čiji fokus nije na estetici građevine ili njenih konstruktivnih elemenata, već na funkciji samog paviljona, ali i Velesajma kao mjesta stalne fluktuacije ljudi. „Nasuprot portretističkom fotografiranju arhitekture stoje one koje Dabčev objektiv lovi u situaciji pulsirajuće gradske svakodnevice gdje se glavni motiv, arhitektonski objekt, pojavjuje kao jednakovrijedan protagonist s prolaznicima, vozilima i

hortikulturom…“[19] Kontrastiranjem „živih“ i „neživih“ elemenata upotpunjuje se, dakle, slika svakodnevnog trenutka kojeg Dabac pokušava prikazati na fotografiji.



7. Tošo Dabac, Izložbeni paviljon 40, Zagrebački velesajam, Ivan Vitić, Kruno Tonković, 1959. – 1961., snimljeno oko 1962. (izvor: *Tošo Dabac, A-Z/ Arhitektura Zagreba*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 19. 11.-10. 12. 2014.) (ur.) Ivana Janković, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014., str. 27.)

Robna kuća s idućeg prikaza (sl.8) također je jedan od primjera paviljonske konstrukcije koja je izvorno 1958. bila postavljena na Velesajam, a 1960. preseljena je u Prašku ulicu 7, da bi u konačnici 1982. izgorjela u požaru. Fotografija odražava užurbani sajamski duh s mnoštvom ljudskih figura u prolazu ispred i unutar građevine. Uvijek prisutne ljudske figure i na ovom su primjeru glavni akteri kompozicije. Dabčeva fotografija svjedoči o modernizaciji društva, novom načinu života, kao i o nastupajućem konzumerizmu. Likovno je prikaz u većoj mjeri dokumentarnog tipa – čista ilustracija nove arhitekture - dok mu dodatnu vrijednost daju upravo semantički elementi koji se mogu iščitati iz njega.

[19] Marina Benažić, „Tošo Dabac“, 2014., str. 9.



8. Tošo Dabac, Robna kuća, arh. Aleksandar Dragomanović, Ninoslav Kučan, izvorno postavljen na Velesajmu, snimljeno oko 1961. (izvor: Tošo Dabac, A-Z/ Arhitektura Zagreba, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 19. 11.-10. 12. 2014.) (ur.) Ivana Janković, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014. str. 11.)

Raznolika konstrukcijska rješenja paviljonskih građevina bila su zanimljiva fotografima pa ih tako i Dabac često koristi kao glavne motive na svojim radovima. Jedan od takvih primjera je paviljon Italija III (sl. 9) kojim dominira konstrukcija krova. To je ujedno i fokus kadra koji zauzima njegov velik dio, a radi se o konstrukciji koju čine predimenzionirani piramidalni segmenti postavljeni prema dolje čijom se dužinom spuštaju snopovi greda. Upravo linije greda kao element arhiteture ove građevine na fotografiji stvaraju iznimno grafizirani dojam koji je još više potenciran crno bijelim efektom. Navedeni oblik krovišta, skupa s donjim rakursom snimanja čini kompoziciju piramidalnom što joj daje određenu smirenost i sklad.

U središnjem pojasu fotografije nalaze se prolaznici čija je funkcija jednaka onoj na prethodno analiziranoj fotografiji Vitićeva paviljona. Dakle, radi se o elementu oživljavanja prizora unoseći dojam nasumično uhvaćenog trenutka svakodnevice. Međutim, tu se otkriva vještina fotografa koji takve trenutke pažljivo odabire i uklapa u kadar skupa s primarnim motivom arhitekture, a koja istovremeno služi kao svojevrsna kulisa portretirane situacije. „Naoko slučajno ulovljeni, ti su ulični prizori rezultat pomno opservirane situacije, otkrivaju moć uočavanja detalja i sugestivnost u ostvarivanju atmosfere prolaznih 'malih' trenutaka.“[20]

[20] Marina Benažić, „Tošo Dabac“, 2014., str. 9.

Dabac, dakle, u svojim fotografijama arhitekture bira konstruktivno zanimljive elemente i djelove građevina te ih posebnim kadriranjem i hvatanjem trenutka čini glavnim motivima svoje umjetničke fotografije. Elementi geometrizma i grafizma koji su vidljivi na pojedinim ostvarenjima čine ga sudionikom modernističkih strujanja pedesetih i šezdesetih godina, a humanizam se ističe kao glavna karakteristika prikaza. Ljudi prikazani na njegovim kompozicijama postaju glavno mjerilo arhitekture novog grada izgrađenog prema socijalističkim načelima.



9. Tošo Dabac, Izložbeni paviljon Italija III, Zagrebački velesajam, Studio Tecnico, M. de Renzi, R. Contigiani, G. Sambito, 1962., snimljeno oko 1965. (izvor: Tošo Dabac, *A-Z/ Arhitektura Zagreba,* katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 19. 11.-10. 12. 2014.) (ur.) Ivana Janković, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014. str. 33.)

Milan Pavić

Milan Pavić počeo se baviti fotografijom tridesetih godina dvadesetog stoljeća, a njegovo fotografsko djelovanje trajalo je skoro pola stoljeća. U literaturi se uglavnom navodio kao realist, međutim, prema riječima Josipa Depola koji piše predgovor za monografiju iz 1893. godine: „Bilo bi jasno, nepovijesno i proizvoljno tumačiti razvoj fotografije (…) kao razvoj samo jedne tendencije, ali je sigurno da je fotografija (…) razvila realizam do neslućenih mogućnosti i time otvorila vrata našoj složenoj stvarnosti.“ Pavić je, dakle, realistične, te pomalo dokumentarne tendencije uklopio u suvremene tendencije fotografije. Zanimao ga je „kaos“ koji ga okružuje, a kojeg je u kadrovima često suprotstavljao dijametralno suprotnim motivima kako bi što vjernije prikazao sve sastavnice stvarnosti.[21]

Na primjeru fotografije s arhitektonskim motivom naziva *Novi grad* (sl. 10) prikazana je panorama novoizgrađenog dijela grada sa stambenim neboderima ispred kojih se u prvom planu pruža parkiralište s brojnim automobilima. Kompozicija, dakle, prikazuje industrijalizaciju i modernizaciju društva koja se očituje kroz masivnu stanogradnju te proizvodnju vozila. Atmosferičnosti prikaza pridonosi noćni prizor s upaljenim uličnim svjetiljkama te osvjetljenim stanovima što razigrava i samu površinu fotografije. O Pavićevim fotografijama grada piše i Dunja Nekić u katalogu izložbe *Šezdesete u Hrvatskoj*: „Urbane scene (…) su snimane većinom kao dokument socijalističke obnove i izgradnje: izbor kadrova, jačina kontrasta te odnos konstruktivnih elemenata prizora otkrivaju autora s izrazitim smislom za kompoziciju, na razmeđu apstrakcije i stvarnosti.“[22] U prednjem planu prisutna je i zasjenjena ljudska figura koja postavlja čovjeka u središte nove realnosti i na figurativnoj i na doslovnoj razini. Također, njome se postiže dojam realnog mjesta i vremena, ali doprinosi i poetičnosti prikaza usamljene i pomalo otuđene figure u „novom svijetu“.

[21] Usp. *Milan Pavić*, (ur.) Josip Depolo, Beograd: Salon fotografije, 1983., str. 3.
[22] Dunja Nekić, „Suvremenost tradicije“, 2018., str. 253.



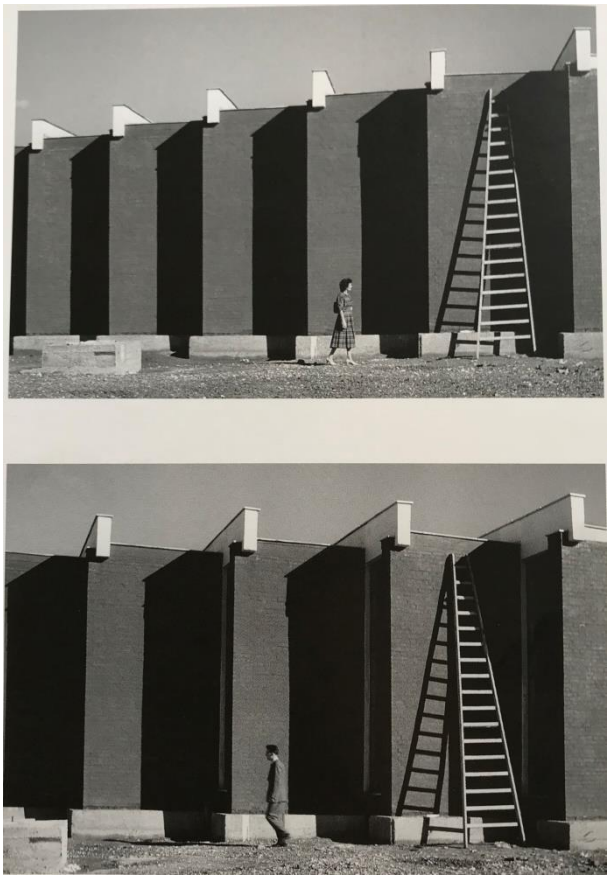
10. Milan Pavić, *Novi Grad*, 1968. (izvor: *Šezdesete u Hrvatskoj – Mit i stvarnost*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 26. 4.-30. 9. 2018.) (ur.) Vesna Ledić, Adriana Prlić, Miroslava Vučić, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2018., str. 262.)

Slavka Pavić

U Fotoklub Zagreb, na čelu s Dabcem, Mladenom Grčevićem, Milanom Pavićem i drugima, 1951. godine upisala se i Slavka Pavić. Unutar kluba, u kojem su jednako bile poticane i angažirana i poetična fotografija, Pavić je počela razvijati vlastitu poetiku koju Branka Hlevnjak, autorica monografije umjetnice, naziva „subjektivnom" estetikom.[23] „Proslavila se subjektivnom fotografijom koja se u našim uvjetima nazivala umjetničkom, a koja je poticala fotografe na poetičnost oblika izvan društvenih metafora, apstrahirane sadržaje jake fotografičnosti, na potragu za ne-motivima, na eksperiment, koncept i tome slično."[24] Dakle, njen opus se ne može svesti na jedan dominantan stil, već se može okarakterizirati kao stalno traganje za svježim estetskim konceptima kojima prikazuje različite motive. U široko područje interesa ulaze crtice iz svakodnevnog života, etnografske teme, ali i formalističko zanimanje za ritam, strukturiranu komoziciju, geometrijske detalje i slično.[25] Ono što je bitno za motiv arhitekture unutar njenog opusa je činjenica da je uz Dabca i Milana Pavića također bilježila urbanističke promjene u Zagrebu pedesetih i šezdesetih godina pa tako i na njenim fotografijama nalazimo već spomenute motive poput novogradnje Južnog Zagreba te velesajamskih paviljona.

Jedan od radova koji prikazuje građevine Velesajma je fotoniz *Kompozicija* (sl.11) koji prikazuje dio fasade paviljonske arhitekture. Radi se o nizu od tri fotografije, od kojih se na dvije nalazi po jedna ljudska figura, a na jednoj ona izostaje. Kompozicija fotografije je minimalistička – uz ritmičnu fasadu i ljudski lik u kadru se nalaze još samo ljestve prislonjene na zid. „Slavka Pavić je minimalizam usvojila kao redundantnu mjeru na koju se odlučivala instinktivno u potrazi za redom, čistoćom i skladnim fotonizovima."[26] Sama autorica fotografije fotografski niz je komentirala na sljedeći način: „Sve se poklopilo: i svjetlo, i sjene, i ritam, i jednostavan sadržaj."[27] Izrazitoj ritmičnosti, osim karaktera fasade, pridonose i efekti svjetla i sjene koji umnožavaju postojeće vertikale čineći strukturu kompozicije složenijom, unatoč jednostavnosti sadržaja. Ljestve su dodatan motiv razigravanja kadra te pridonose geometrizaciji prikaza. Prisutnost ljudskih figura, slično kao kod Dabca, pridonosi dojmu neposrednosti tadašnjeg trenutka te čini fotografiju „živom". S druge strane, fotografija na kojoj je ljudski lik izostavljen fokusirana je na estetiku same arhitektonske strukture i efekte koje na njoj ostavljaju svjetlo i sjena te je u svojoj suštini formalistička.

[23] Usp. Branka Hlevnjak, *Slavka Pavić,* 2015., str. 12., 16.
[24] Ista, str. 28.
[25] Usp. Marija Tonković, „Dominacija umjetničkog htijenja", 2007., str. 170.
[26] Branka Hlevnjak, *Slavka Pavić*, 2015., str. 28.
[27] Ista, 2015., str. 30.



11. Slavka Pavić, *Kompozicija I-II,* Zagrebački velesajam, 1956. (izvor: Branka Hlevnjak, *Slavka Pavić: subjektivna fotografija*, Zagreb: Hrvatski fotosavez, 2015., str. 32.)

Fotografijom *Hijeroglifi* (sl. 12) dominira arhitektonska dekoracija fasade paviljonske građevine. Reljefna dekoracija se sastoji od skupine međusobno ispresijecanih geometrijskih oblika izvedenih u bijeloj boji. Niski reljef se stupnjevano izdiže te stvara sjene različitih veličina i oblika koje razigravaju površinu fasade. Tome doprinosi i kontrast bijele boje reljefa s tamnom pozadinom. Na fotografiji takva igra svijetlih i tamnih ploha stvara dojam pročišćenosti i minimalizma kompozicije. Prema Branki Hlevnjak „(…) nazire se potreba za čistim i elegantnim formama, koje se na jedan način ogledaju i u odnosu bijelih i crnih površina (u korist bijelih) na fotografiji *Hijeroglifi* (…)“[28] Ljudska figura koja se nalazi u donjem desnom kutu postavljena je kao svojevrsna mjerna jedinica koja upućuje na monumentalnost reljefa te je skladno umetnuta u kadar ne narušavajući harmoničnost kompozicije.

[28] Branka Hlevnjak, *Slavka Pavić*, 2015., str. 33-34.



12. Slavka Pavić, *Hijeroglifi*, 1956. (izvor: Branka Hlevnjak, *Slavka Pavić: subjektivna fotografija*, Zagreb: Hrvatski fotosavez, 2015., str. 39.)

Fotografija naziva *Dolazi novi grad* (sl. 13) pripada drugačijem pravcu unutar opusa Slavke Pavić od dosad analiziranih primjera. Naime, prikaz je fokusiran manje na estetske komponente, a više na simboliku, odnosno semantički sloj. Fotografija prikazuje dječaka na biciklu koji vodi konja u prvom planu, dok se u pozadini na velikoj površini nazire novoizgrađena arhitektura novih djelova Zagreba. Dakle, prikaz hvata trenutak onog što je tad još uvijek bila svakodnevica. Što se tiče arhitekture, radi se o tipičnim stambenim blokovima građenim u poslijeratnim desetljećima koji se pružaju uzduž cijele pozadine kadra te čine skupa s cestom u prednjem planu horizontalnu kompoziciju. Ovaj primjer prema tematici može se svrstati u neorealizam. Metaforički prikazuje promjenu ekonomske i društvene klime te najavljuje tehnološki naprednije doba. Branka Hlevnjak u spomenutoj monografiji govori o značenjskom sloju prikazanog: „Cijela se fotografija može shvatiti kao svojevrsno suprotstavljanje Dapčevoj metafori, kao nova metafora poslijeratnog napretka, društvenog, stambenog, pa i tehnološkog. (…) Duhovito i simbolično naglašava smjenu biciklističkog i konjskog prijevoza koju donosi novo automobilističko doba. (…) Ništa na ovoj fotografiji nije doslovno, ali se iz nje iščitava kao inoslovka velikih društvenih promjena koje se 1960. već vidno osjećaju kao nova vrijednost.“[29]

[29] Branka Hlevnjak, *Slavka Pavić*, 2015., str. 24.



13. Slavka Pavić, *Dolazi novi grad*, 1960. (izvor: Branka Hlevnjak, *Slavka Pavić: subjektivna fotografija*, Zagreb: Hrvatski fotosavez, 2015., str. 26./27.)

Sličan prikaz je i *Motiv sa Save* (sl. 14) na kojem se u kadar smješta velika površina još uvijek neizgrađenog Zagreba s nekoliko masivnih tornjeva u pozadini. Među zgradama je uhvaćena i Vitićeva *Kockica* dovršena 1968. godine. Središte kompozicije uz tri dominantne građevine čini još nekoliko zasjenjenih ljudskih figura koje pomažu u kreiranju fotografije uhvaćenog trenutka. Širokim kadrom spretno je prikazano prostranstvo rubnih dijelova grada čime se, uz malene ljudske figure u daljini pojačava dojam nepreglednosti i monumentalnosti. Izmaglica koja prožima sve elemente čini kompoziciju pomalo sanjivom te dodaje element poetičnosti prikazu. „Slavka Pavić imala je izoštreno oko, fotografsku vještinu i snažnu intuiciju za prepoznavanje živih slika koje je fotografijom promovirala iz običnih, jednostavnih situacija svakidašnjice u znakove, simbole i metafore širokog značenja.“[30] U ovom citatu Branka Hlevnjak govori o onom sloju radova Slavke Pavić koji se odnosi na sam sadržaj djela. Naime, ova naoko jednostavna kompozicija također se, poput prethodno analizirane, može shvatiti kao simbol promjena koje su se dogodile pedesetih i šezdesetih godina te kao naznaka nadolazećeg vremena pri čemu joj kao glavni motiv služi najprimjetnija promjena u prostoru, arhitektura.

[30] Branka Hlevnjak, *Slavka Pavić,* 2015., str. 20.



14. Slavka Pavić, *Motiv sa Save*, 1970. (izvor: Branka Hlevnjak, *Slavka Pavić: subjektivna fotografija*, Zagreb: Hrvatski fotosavez, 2015., str. 113.)

3.3. Fotografija u arhitekturi u ostalim centrima (Rijeka, Zadar, Split) pedesetih i šezdesetih godina

Iako se najveća koncentracija fotografa nalazila u Zagrebu, ostala hrvatska urbana središta s pojačanom fotografskom aktivnošću također imaju bitne predstavnike koji, iako ponešto drugačijeg senzibiliteta, kvalitetom radova ne zaostaju za onima zagrebačkih umjetnika. Fotografi u gradovima poput Rijeke, Zadra i Splita također su uglavnom bili okupljeni oko lokalnih fotoklubova, primjerice Fotoklub Rijeka, Color, Split i ostali, ili su u nedostatku vlastitih također pripadali Fotoklubu Zagreb.[31] Kao najvažniji predstavnici navedenih podneblja u žanru fotografije arhitekture u ovom poglavlju bit će obrađeni Igor Emili, braća Ante i Zvonimir Brkan te Andro Damjanić.

3.3.1. Analiza odabranih primjera

Igor Emili

Igor Emili se, osim arhitekturom i urbanizmom, pedesetih i šezdesetih godina bavio i fotografijom, a „kao i u svojemu djelovanju, Igor Emili je i umjetničkoj fotografiji prišao sa strašću“[32]. Za medij ga je zainteresirao otac Hinko koji je u međuratnom razdoblju pokazivao progresivne tendencije u svojim radovima te je bio jedan od osnivača Fotokluba Sušak. Emili je također svoj fotografski stil razvio prema modernističkim načelima iskazivajući interes za razne žanrove. Ono čime se istaknuo su istraživanja tonova i svjetlosnih kontrasta u interijeru[33], a takav pristup vidljiv je i na fotografiji arhitekture. Fotografije je izlagao između ostalog u sklopu Fotokluba Rijeka, a za fotografiju *Svijetli trenutak* na kojoj uspješno ostvaruje kontrastna istraživanja svjetla i sjene višestruko je nagrađivan. Značajan je i njegov ciklus *Oblici i strukture* o kojem u časopisu *Čovjek i prostor* piše kritičar Radoslav Putar: „Temperaturu interpretacije sa dobrim je osjećajem za fine mjere dimenzionirao tako da većina radova djeluje kao poetično izvješće o beskrajnom mikrokozmu koji traje na rubovima našeg svakidašnjeg vidokruga.“[34] Iako glavni fokus njegova fotografskog stvaralaštva pripada poigravanjima s estetikama raznih oblika i struktura s apstraktnim tendencijama[35], Emilijev opus zauzimaju i ostvarenja u žanru fotografije arhitekture, bilo da se radi o dokumentiranju vlastitih projekata ili snimanju arhitekture iz umjetničkog rakursa.

[31] Usp. Dunja Nekić, „Suvremenost tradicije“, 2018., str. 264.-265.
[32] Rastko Schwalba, *Igor Emili*, Rijeka: Muzej grada Rijeke, 1999., str. 180.
[33] Usp. Muzej grada Rijeke, https://www.muzej-rijeka.hr/igor-emili-fotografije-2012/, (pregledano 1. rujna 2020.)
[34] Radoslav Putar, „Mala likovna kronika“, u: *Čovjek i Prostor* 10, (1963.), str. 12., Zagreb, 1963., str. 12.
[35] Usp. Rastko Schwalba, *Igor Emili*, 1999., str. 180.-181.

Fotografija koja prikazuje novu zgradu Građevno-projektnog zavoda u Rijeci (sl. 15) iskazuje umjetnički pristup fotografiranja arhitekture. Zgrada je izgrađena krajem šezdesetih godina, a Emili je za projekt dobio nagradu *Viktor Kovačić* za 1970. godinu. Projekt sjedinjuje rekonstrukciju starije građevine te zamjenu određenih dijelova modernističkim elementima. Naime, na parceli na kojoj je bila planirana zgrada Zavoda nalazile su se dvije kuće nesigurne datacije (16. stoljeće ili ranije) u kojima su pronađeni vrijedni arhitektonski slojevi pa je Emili odlučio sačuvati i rekonstruirati dijelove o kojima je imao podataka, a tamo gdje su oni nedostajali projektirao je nove. „Zgrada GPZ-a ostvarenje je na tragu Emilijevih istraživanja mogućnosti očuvanja vrijednosti tradicionalne arhitekture Staroga grada, ali i transformacija tih vrijednosti u opće, izraženo suvremenim arhitektonskim jezikom i suvremenim materijalima.“[36] Najupečatljiviji novoizgrađeni dio pročelje je jedne od kuća koje je nadomješteno bijelom nerazvedenom plohom u modernističkom stilu.[37] Upravo to pročelje fokus je Emilijeve fotografije. Čitava kompozicija uokvirena je zasjenjenim otvorom zgrade preko puta ceste čime se ističe bijela osvjetljena ploha pročelja nove građevine. Dok se kao simbolički naglasak fotografije može iščitati simbioza historicističke i modernističke arhitekture kroz njihovo suprotstavljanje, estetski naglasak se temelji na kontrastiranju zasjenjenih i osvjetljenih djelova kompozicije. Emili time ostvaruje dinamiku i razigranost fotografije na semantičkoj i estetskoj razini te joj daje dodatan sloj koji nadilazi dokumentarno bilježenje nove arhitekture.



15. Igor Emili, Nova zgrada građevno-projektnog zavoda, Rijeka, arhitekt Igor Emili, 1970. (izvor: Rastko Schwalba, *Igor Emili*, Rijeka, 1999., str. 56.)

[36] Usp. Rastko Schwalba, *Igor Emili*, 1999., str. 57.
[37] Isti, 1999., str. 56.

Zgrada na Sušaku u Rijeci jedan je od modernističkih stambenih projekata Igora Emilija, a ostvaren je 1965. godine. Radi se o manjoj zgradi s tri jednako oblikovana kata i četvrtim uvučenim. Južna fasada arhitektonski je najraščlanjenija elementima poput lođa i lamela za zaštitu od sunca.[38] Takva razvedenost i rastvorenost fasade čini pročelje razigranim te doprinosi stvaranju zanimljivih svjetlosnih efekata. Emili na fotografiji zgrade (sl. 16) hvata upravo te efekte koje stvara sunčeva svjetlost. Kompozicija je razvedena isturenim i uvučenim dijelovima zgrade te ritmičkim nizovima arhitektonskih elemenata. Donji rakurs snimanja doprinosi dinamičnosti kompozicije te stvara snažne dijagonale koje skupa s brojnim arhitektonskim linijama zgrade čine kadar pomalo grafiziranim. Emili, dakle, i na ovom primjeru pristupa dokumentiranju zgrade umjetničkim načelima, odvajajući se od čistog, krajnje pojednostavljenog dokumentarnog bilježenja.



16. Igor Emili, detalj stambene zgrade, Rijeka, arhitekt Igor Emili, 1965. (izvor: Rastko Schwalba, Igor Emili, Rijeka, 1999., str. 125.)

Estetske postavke prethodne fotografije nastavljaju se te intenziviraju na nizu fotografija hotelskog kompleksa *Uvala Scott.* Što se arhitektonskog dijela tiče, radi se o nekoliko historicističkih objekata koje Emili uklapa u novi kompleks izgrađen krajem šezdesetih godina. Emili se dakle ponovno susreće s problemom „…valorizacije i revitalizacije nekadašnjega klasicističkog ambijenta usred posjeda…“[39]. Novoizgrađeni objekti uključuju glavnu zgradu na obali te terasasto raspoređene paviljone sa sobama za goste koji se pružaju na brijegu iznad glavne zgrade.[40] Kao najupečatljiviji element fasade

[38] Rastko Schwalba, *Igor Emili*, 1999., str. 124.
[39] Usp. Isti, 1999., str. 102.
[40] Isti, 1999., str. 102.-103.

okrenute prema obali javljaju se veliki rastvoreni lukovi čiji su vrhovi vidljivi na dvije priložene fotografije kompleksa (sl. 17). Osim lučnih otvora, ističu se i isturena prozorska okna koja daju plasticitet inače plošnim i jednostavnim fasadama. Upravo s navedenim elementima Emili se poigrava na fotografijama istražujući pritom estetske odlike i mogućnosti vlastite arhitekture. Razvedeni karakter fasada uspješno prikazuje na kompozicijama fotografija hvatajući u kadar igru oblika, ritmičnog nizanja elemenata i svjetlosnih efekata. Tehnikama kao što su konstantno mijenjanje rakursa, rezanje kadra i prenaglašavanje dijagonala, kompozicije se u određenom stupnju apstrahiraju. Motivi prikazani u kadrovima fotografija svode se na ukrštene i paralelne linije koje čine obrisi terasa, stubišta, rukohvata i prozorskih otvora te upravo te linije postaju nositelji kompozicija.



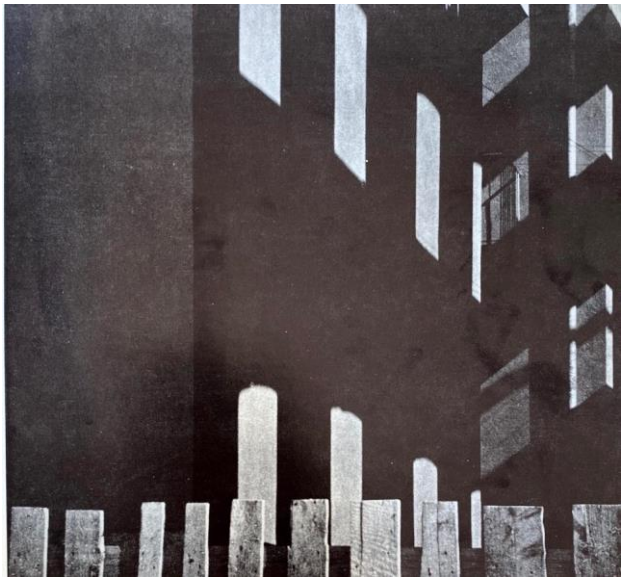
17. Igor Emili, detalji fasade hotela *Uvala Scott*, arhitekt Igor Emili, Kraljevica, 1965. (izvor: Rastko Schwalba, Igor Emili, Rijeka, 1999., str. 103.)

Braća Brkan

Braća Ante i Zvonimir Brkan u poslijeratnom razdoblju obnavljaju fotografsku djelatnost i iniciraju novo razdoblje zadarske fotografije. Takve promjene pokreću bogatom produkcijom i izlagačkom djelatnošću te oslobađanjem fotografije tendencija socrealizma, kao i tradicionalne uloge pukog dokumenta.[41] Braća su bila članovi Fotokluba Zagreb te počasni članovi Fotokluba Split, a tijekom svojih stvaralačkih razdoblja primili su brojne nagrade i priznanja.[42] Ante Brkan otvorio je Atelje u Zadru 1951. godine. U njemu su se skupljali brojni intelektualci i umjetnici razdoblja, između ostalih i Tošo Dabac, koji je poticao braću Brkan na izlaganje radova. U najranijim godinama nakon Drugog svjetskog rata Ante je fotografirao razrušen Zadar, a kasnije se okreće brojnim drugim motivima u kojima razvija svoj stil, a među kojima će se naći zabilježena i arhitektonska tematika. Djelomično se oslanja na zadarsku tradiciju slijedeći statičnost i kontemplativnost radova Tomasa Burata te smisao za red i formu Ćirila Metoda Iveковića, važnih fotografa koji su djelovali u Zadru, a kao vlastiti doprinos uvodi u fotografiju nadrealistični, poetski karakter isprepleten s geometrijskim, čvrsto konstruiranim formama.[43]

Fotografija naziva *Novogradnja* iz 1960. (sl. 18) jedan je od dokumenata nove arhitekture u poslijeratnom Zadru. Na fotografiji nova je stvarnost pretvorena u kompoziciju kojom dominira geometrizam s gotovo apstraktnim značajkama, postignut neobičnim načinom kadriranja te korištenjem snažnih svjetlosnih kontrasta. Fotografski izraz je minimaliziran, a kompozicija sastavljena od geometrijskih elemenata, u duhu s djelovanjem umjetnika EXAT-51 grupe, odvaja se od estetike socijalističkog realizma, a približava konstruktivističkom vizualnom izričaju. Ante Brkan širi područje fotografije s deskriptivnog i interpretativnog na ekspresivno što dokazuje i navedena fotografija.[44] Ekspresivnosti fotografije pridonose i dramatični kontrasti svjetla i sjene koji pomažu izgraditi geometriziranu strukturu kompozicije. Poetičan trenutak fotografije može se iščitati u kontrastiranju stare drvene ograde u prednjem planu s novim zgradama u stražnjem pa se fotografiji može dodati i semantički, simbolični sloj.

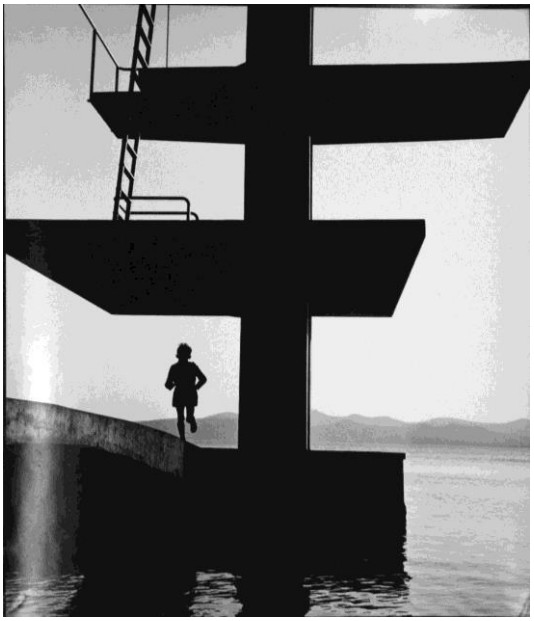
[41] Usp. Gradska knjižnica Zadar, https://www.gkzd.hr/zadaretro/fotografija/bra%C4%87a-brkan, (pregledano 2. rujna 2020.)
[42] Usp. *Braća Brkan: Fotografije*, (ur.) Valentin Uranija, Zadar: Narodni Muzej/Narodni list, 1979., str. 146.-147.
[43] Usp. Gradska knjižnica Zadar, https://www.gkzd.hr/zadaretro/fotografija/bra%C4%87a-brkan, (pregledano 2. rujna 2020.)
[44] Usp. Isto, (pregledano 2. rujna 2020.)



18. Zvonimir Brkan, *Novogradnja*, 1960. (izvor: Fotografije/ Braća Brkan, ur. Valentin Uranija, Zadar, 1979., str. 22.)

Zvonimir Brkan je s bratom Antom u svim važnim prigodama istupao zajedno, u nekim prilikama su čak zajedno i stvarali. Iako im se stilovi u mnogočemu razlikuju veže ih sličan fotografski senzibilitet. Prema riječima Ante Brkana: „Osobno, držim da se nismo mnogo razlikovali, bez obzira što neki kritičari zaista misle drugačije. Možda bi se moglo reći da smo 'različito isti.'".[45] Na Antinoj fotografiji *Arhitektonska vizija* (sl. 19) prikazana je skakaonica na plaži pod kojom se nalazi figura dječaka u trku. Estetski je kompozicija pročišćena, s dominantnom zasjenjenom figurom skakaonice koja čini središnju os kadra. Već prema opisu kompozicije vidimo da se radi o različitom prikazu arhitektonske konstrukcije od prethodno analiziranog. Samo prisutstvo ljudske figure karakterističnije je za Antine kompozicije, ali se poetičnost uhvaćenog trenutka može dovesti u vezu s obojicom autora.[46] Jure Kaštelan u predgovoru zbirke fotografija braće Brkan iz 1979. navodi sljedeće: „Stvarnost u koju nas uvode slike braće Brkan, trenutak je epifanije, vrijeme svjetlosti. Prolaznost je pretvorena u natprolazno pamćenje, u čistu memoriju.“[47] Poetični sloj uhvaćenog trenutka zauvijek memoriranog na fotografiji karakteristika je, dakle, stvaralaštva obojice fotografa, bez obzira na tehniku kojom je taj osjećaj postignut. U slučaju „Arhitektonske vizije“ figura dječaka zaustavljena u pokretu oduzima fotografiji osjećaj otuđenosti unoseći stvaran, životni trenutak u djelo.

[45] Gradska knjižnica Zadar, https://www.gkzd.hr/zadaretro/fotografija/bra%C4%87a-brkan, (pregledano 2. rujna 2020.)
[46] Usp. Isto, (pregledano 2. rujna 2020.)
[47] *Braća Brkan*, 1979., str. 3.



19. Ante Brkan, *Arhitektonska vizija*, 1957. (izvor: https://www.muzej-koprivnica.hr/otvorena-izlozba-ante-brkana-magicno-u-svakodnevnom/)

Braća Brkan su se, osim umjetničkom, bavili i dokumentarnom te reportažnom fotografijom. U potonji dio njihovih opusa još nije pružen cjelovit uvid, međutim, iz nekoliko publiciranih kataloga izložbi može se dobiti djelomično saznanje o navedenom. Između ostalog, braća dokumentarnom fotografijom bilježe promjene zadarskog urbanog tkiva nakon poslijeratnih obnova, hvatajući tako u kadar primjerice novoizgrađene zgrade i nebodere.[48] Zadar se nakon bombardiranja u Drugom svjetskom ratu te promjene režima nakon njega našao u nezavidnoj poziciji pa je 1950-ih uslijedila prijeko potrebna obnova grada te hitno rješavanje stambenog pitanja.[49] Grad se proširio na okolna područja te su se izgradili brojni novi kvartovi koji postaju motivi fotografskih djela braće Brkan.

Jedna od takvih fotografija prikazuje takozvani *Bagatov neboder* (sl. 20) na obali ponešto izvan stare jezgre gdje vertikalni volumen zgrade dominira vedutom novog gradskog kvarta. Radi se o stambenoj zgradi, ujedno i prvom zadarskom neboderu, koji je podignut za smještaj radnika poduzeća *Vlado Bagat.*[50] Prikaz je prilično jednostavan, horizontalu kadra prekida vertikala nebodera, što vjerno odražava i realan izgled obale s novom arhitekturom interpoliranom u povijesno tkivo. Međutim, određena razina poetičnosti koju grade svjetlosni

[48] Usp. Gradska knjižnica Zadar, https://www.gkzd.hr/zadaretro/fotografija/bra%C4%87a-brkan, (pregledano 2. rujna 2020.)
[49] Usp. Jasna Galjer, Anđela Galić, „Kultura stanovanja u Zadru 1950-ih godina u kontekstu afirmacije modernizma“, u: *Ars Adriatica* 7/2017., str. 313-328., url: https://hrcak.srce.hr/191280 (pregledano 2. rujna 2020.), str. 313., 314.
[50] Usp. Iste, str. 324.

efekti i odabir kadra može se pridodati kompoziciji, što povezuje dokumentaristički opus s onim umjetničkim. U sklopu kataloga salona *Čovjek i more* iz 1989. godine kao samostalna publikacija objavljeno je *Sto fotografija Ante Brkana* u kojoj se objavljuju i djela iz domene dokumentarne i fotoreporterske fotografije: „Ondje je prvi put naglašeno da 'nema nikakve razlike između njegove izlagačke i novinske fotografije. Obje su utemeljene na istom konceptu (…) sintezi predstavljačkih i transformacijskih osobina fotografije (…) Njegova kreativna fotografija ne poriče svoje mimetičko porijeklo, a novinsko-reportažna ne skriva određeni stupanj stilizacije. Ni jedna ni druga nije toliko provokativno deskriptivna da bi zanijekala transformaciju, kao što ni transformiranje stvarnosti nije toliko naglašeno da bi potpuno eliminiralo autentičnost (…)'“[51] Ono što se u citatu navodi o novinskoj fotografiji primjenjivo je i na dokumentarnu koja također „ne skriva određeni stupanj stilizacije“.[52]



20. Ante Brkan, „Bagatov neboder“, 1962. (izvor: J. Galjer i A. Galić, "Kultura stanovanja u Zadru 1950-ih godina u kontekstu afirmacije modernizma", *Ars Adriatica,* vol., br. 7, 2017., str. 323.)

[51] Gradska knjižnica Zadar, https://www.gkzd.hr/zadaretro/fotografija/bra%C4%87a-brkan, (pregledano 2. rujna 2020.)
[52] Isto, (pregledano 2. rujna 2020.)

Andro Damjanić

Andro Damjanić jedan je od najznačajnijih predstavnika dalmatinske umjetničke i dokumentarne fotografije dvadesetog stoljeća. Bio je član Fotokluba Split te je kao fotoreporter radio u Slobodnoj Dalmaciji od 1959. godine. [53] Njegove fotografije bile su dio mnogih domaćih i svjetskih izložbi, a predstavljaju kroniku dalmatinskog života. O njegovom se stvaralaštvu u monografiji Fotokluba Split između ostalog navodi sljedeće: „Od prvih pomalo socijalno angažiranih dokumentarnih fotografija (…) dolazi do čistije dokumentarno-reporterske fotografije i naglašenije individualnosti odabranog motiva, krajolika, portretirane osobe, ali i umjetnika iza kamere.“[54] Fotografije koje su prikazane kao primjeri u radu dio su publikacije *Naza' vrimena* iz 2008. godine te su nastale u vremenu od kasnih pedesetih do početka sedamdesetih godina prošlog stoljeća.

U objektivu Damjanića nerijetko su se nalazile vedute Splita s novim, modernističkim slojem gradnje, iako je nova arhitektura rijetko bila glavni motiv fotografija. Jedan od takvih primjera fotografija je naziva *Magareća panorama* iz 1966. godine (sl. 21). Dosjetljiv karakter fotografije naslućuje se već u nazivu, a radi se o kompoziciji u kojoj je u prvi plan smješten magarac koji „promatra“, odnosno pase uz nogometnu utakmicu u drugom planu, dok je kao kulisa prizora u trećem planu postavljena novoizgrađena stambena arhitektura Splita. Damjanić na jednostavan način prikazuje realnost dalmatinskih, ali i svih hrvatskih gradova te govori o tome „koliko je u 20. stoljeću u Hrvatskoj tanka granica urbanog i ruralnog“[55]. Fotografija odražava sličan senzibilitet onoj naziva *Dolazi novi grad* Slavke Pavić iz 1960. koja se na sličan način u maniri neorealizma poigrava sa kontrastiranjem starog i novog te nadolazeće prevlasti potonjeg. „Njegove slike bile su, i ostat će, upečatljivi dokument nagle i nikad dovršene modernizacije koju je ovo društvo proživjelo u 20. stoljeću. O svojoj epohi te slike govore poput historiografskih tomova.“[56]

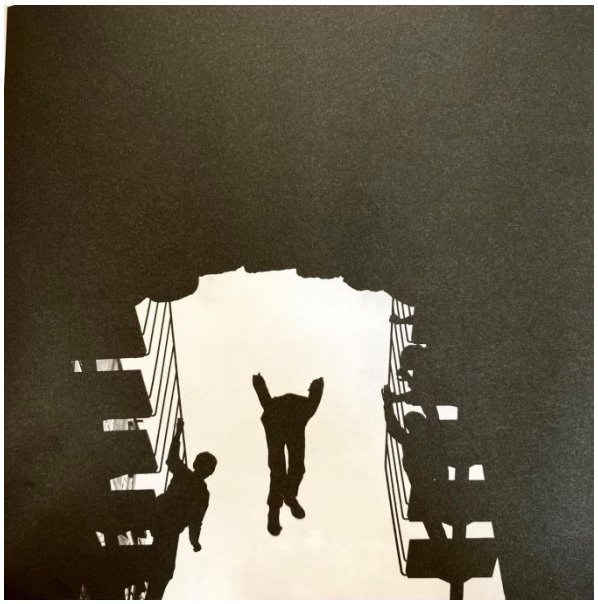
[53] Usp. *Naza' vrimena*, (ur.) Vjeko Santrić, Split: Naklada Bošković, 2008., str. 46.
[54] *Fotomonografija Fotokluba Split*, (ur.) Zrinka Buljević, Ante Verzotti, Split: Fotoklub Split, 2004., str. 37.
[55] Jutarnji list, https://www.jutarnji.hr/kultura/u-88.-godini-preminuo-legendarni-splitski-fotoreporter-andro-damjanic-kronicar-koji-je-fotografijom-ovjekovjecio-svoju-dalmaciju-4724048 (pregledano 2. rujna 2020.)
[56] Isto (pregledano 2. rujna 2020.)



21. Andro Damjanić, *Magareća panorama*, 1966. (izvor: *Naza' vrimena*, ur. Vjeko Santrić, Split, 2008., str. 66.)

Sljedeći primjer fotografije ponešto je drugačijeg karaktera – radi se o djelu *Dičja posla* (sl. 22) koji prikazuje djecu u igri sa suptilnim naznakama kulise odvijanja igre, modernističke arhitekture. Naime, kadar je s uokviren sjenovitim lukom koji zauzima velik dio kompozicije, dok se ispod luka nalaze isto tako zasjenjene figure djece. Većina figura nalazi se na stubištima sa svake strane koja odaju dojam stubišta modernih stambenih zgrada s betonskim i željeznim elementima. Ovaj prikaz može se interpretirati kao pokušaj prikazivanja splitske svakodnevice preseljene iz starog grada u novo okruženje. Damjanić na velikom djelu svojih fotografija prikazuje ljude i njihovu svakodnevicu smještajući ih u razne gradske ambijente, te se prema riječima Tonka Maroevića kao glavna tematika Damjanićevih djela nameće: „(…) interpretacija ljudi i ambijenata srednjodalmatinske regije i nekadašnjega mediteranskog načina života (…)“[57]. Nastavlja o duhu fotografija: „ (…) kao da su u dosluhu s neorealističkom poetikom, s verizmom tipičnim za južnjake ili sa socijalnim tendencijama, jer uglavnom predstavljaju skromne, siromašne i čedne sudbine i prilike.“[58] Također, hvatanje trenutka prikazom dječaka u skoku u samom središtu kompozicije koje je bilo prisutno i kod zadarskih i zagrebačkih fotografa, odrednica je i Damjanićeva rada. Time fotografija arhitekture ili njezinih detalja poprima dimenziju životnosti i realizma što je jedna od značajki prema kojoj se razlikuju dokumentarna i umjetnička fotografija.

[57] *Naza' vrimena*, 2008., str. 12.
[58] *Naza' vrimena*, 2008., str. 12.



22. Andro Damjanić, *Dičja posla* (izvor: Naza' vrimena, ur. Vjeko Santrić, Split, 2008., str. 47.)

3.4. Fotografija arhitekture u časopisima Arhitektura i Čovjek i prostor

Važan segment u priči o fotografiji arhitekture svakako su slikovni prilozi objavljeni u bitnim časopisima pedesetih i šezdesetih godina. U prvom redu tu se radi o časopisima *Arhitektura* i *Čovjek i prostor* čiji su članci bili glavni prenositelji suvremenih zbivanja na kulturnoj sceni, osobito na polju arhitekture. Analiza fotografije s arhitekturom kao glavnim motivom iz tog bi razloga bila nepotpuna bez uvida u narav fotografija objavljenih u spomenutim časopisima. Kao što će se kasnije potvrditi primjerima, fotografije uz članke uglavnom su dokumentarnog karaktera, reportažne te često nepotpisane. Ponajviše u časopisu *Čovjek i prostor* pronalaze se čisto dokumentarne fotografije koje u velikom broju prate pisane članke te ostvaruju na taj način primarnu svrhu što vjernijeg i detaljnijeg opisivanja stvarnog stanja neke građevine. Međutim, unatoč tome, postoje i primjeri fotografija koji u sebi sadrže elemente ranije analiziranih umjetničkih fotografija te graniče ili pak potpuno prelaze u tu domenu fotografskog stvaralaštva. Takvi se primjeri uglavnom mogu pronaći u časopisu *Arhitektura* gdje pisane priloge ilustriraju malobrojnije, ali konceptualno složenije fotografije. Na takvim primjerima koriste se tehnike poput isticanja detalja u estetske svrhe, korištenje svjetla za ostvarivanje posebnih efekata, snimanje iz različitih rakursa, korištenje ljudskih figura radi dodavanja semantičkog sloja i slično. Detaljniji postupci bit će objašnjeni na pojedinačnim primjerima.

Iz Časopisa *Čovjek i prostor* izdvojena su dva članka (sl. 23 i 24) kako bi se ilustrirao karakter kojim se izvještavalo o arhitektonskim ostvarenjima. Na primjerima je kao popratni sadržaj teksta vidljivo mnoštvo slikovnog materijala koji iz različitih strana i kuteva prikazuje objekte o kojima je riječ. Fotografije su deskriptivnog karaktera te usporedno uz tekst služe izvještavanju i prenošenju informacija – u prvom slučaju o paviljonima Zagrebačkog velesajma, a u drugom o prvoj etapi izgradnje zgrade NOG Zagreba.[59]

[59] Usp. *Čovjek i prostor* 91 (1959.), str. 3.



23. Članak o Zagrebačkom velesajmu (izvor: časopis *Čovjek i prostor* 67 (1957.), str. 5.)



24. Članak o zgradi NOG Zagreba (izvor: časopis *Čovjek i prostor* 91 (1959.), str. 3.)

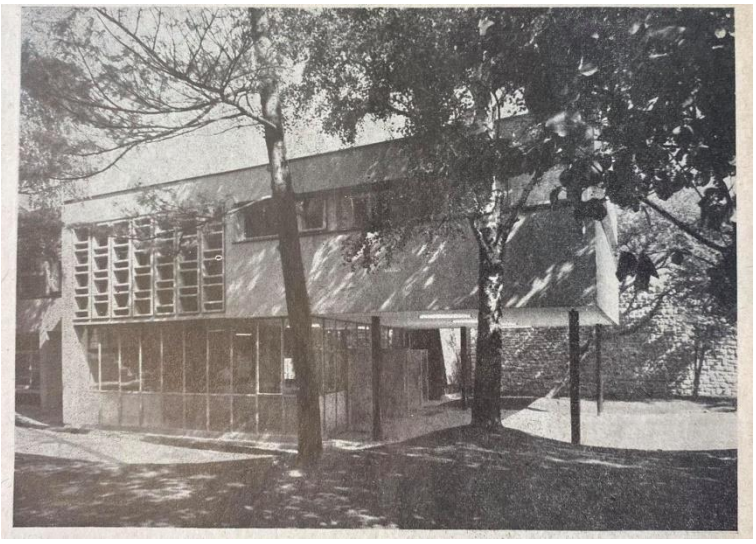
Ilustracija pod brojem 25 reproducirana je preko cijele stranice u časopisu *Arhitektura* i ne odnosi se na konkretan tekstualni dio. Kompozicija se sastoji od ljudskih figura u pokretu u prednjem planu te arhitektonskog sloja u stražnjem. Ljudske figure svjedoče o svakodnevnom životu prikazanog kvarta u pozadini te oduzimaju kompoziciji suhoparnost čistog pikaza građevina. To se također može dovesti u vezu s humanističkim tendencijama u arhitekturi tog vremena, odnosno ahitekture stvorene radi i po mjeri čovjeka pa se fotografija

može interpretirati i u tom ključu. Ovakvi životni primjeri fotografija iz kojih se mogu iščitati dodatni slojevi rijetko se mogu pronaći u *Čovjeku i prostoru*, ali zato su u *Arhitekturi* brojniji.



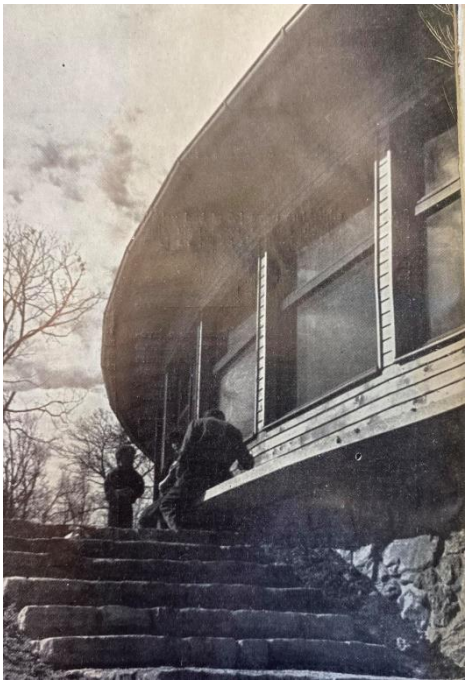
25. Neimenovana ilustracija, izvor: časopis *Arhitektura* 1 (1952.), str. 20.

Sljedeći primjer prikazuje Centar za zaštitu majke i djeteta u Zagrebu (sl. 26) koji je arhitektonski riješen kao objekt u neposrednoj vezi s prirodnom okruženjem. Prikaz prožimanja arhitekture i okolnih stabala glavni je cilj fotografskog bilježenja zgrade. Iako fotografija ima dokumentarni karakter, vidljivi su i poneki elementi koji doprinose umjetničkom dojmu, od kojih je najupečatljivije korištenje jake sunčeve svjetlosti za kreiranje treperavih svjetlosnih efekata na površini kompozicije.



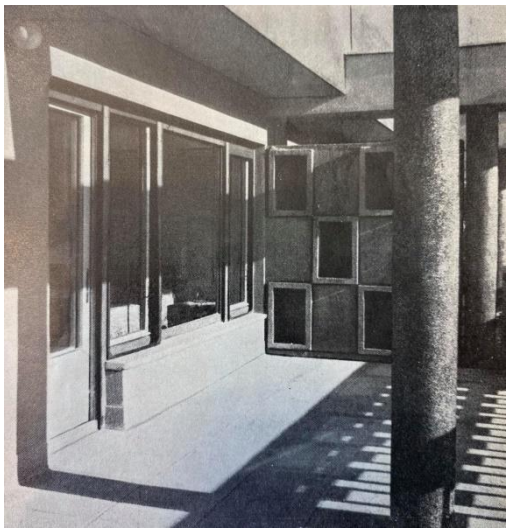
26. Pogled na ulazni dio, Centar za zaštitu majke i djeteta, Zagreb, arh. Vladimir Turina (izvor: časopis *Čovjek i prostor* 55 (1956.), str. 3.)

Iduća sekcija fotografija odnosi se na prikaze određenih detalja građevina zbog njihovih osobitih estetskih svojstava. Fotografirani su tako zanimljivi uglovi i završeci zgrada, konkavni segmenti, ritmizirani elementi i slično. Kao prvi primjer navedeno je izletište u Šestinama izgrađeno 1950. godine (sl. 27) gdje se kompozicija sastoji od segmenta zaobljenog pročelja građevine. Odabir kuta snimanja poslužio je fotografu za postizanje dijagonalne kompozicije koja dramatizira inače smiren i statičan prizor. Na prikazu su prisutne i dvije ljudske figure koje podsjećaju promatrača na namjenu same arhitekture.



27. Izletište u Šestinama, arh. Bora Petrović, 1950. (izvor: časopis *Arhitektura* 1 (1952.), str. 32.)

Prikaz balkona stambene zgrade u Beogradskoj ulici, kasnije Ulica proleterskih brigada, današnja Vukovarska ulica u Zagrebu, (sl. 28) izrazito je geometriziran. Taj efekt postignut je arhitektonskim detaljima poput stupova, okvira prozora te kvadratnih otvora u zidu, ali i sjenama koje ti arhitektonski elementi bacaju na osvjetljene plohe. Iako dokumentarna, fotografiji dodatan sloj ponovno pridaju svjetlosni efekti vješto iskorišteni od strane fotografa.



28. Detalj terase stambene zgrade u Beogradskoj ulici u Zagrebu, arh. Drago Galić (izvor: časopis *Arhitektura*1-6 (1956.), str. 9.)

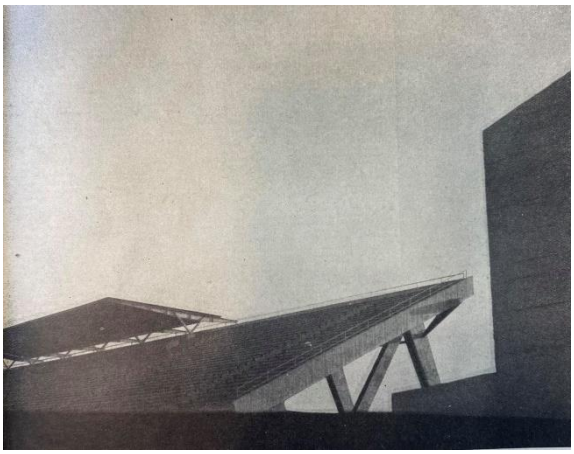
Detalj Hotela Solaris u Šibeniku (sl. 29) snimljen je iz žablje perspektive i kao i prethodan primjer odaje izrazit dojam geometrizacije uvjetovane djelomično karakterom arhitekture, a ostalim dijelom zasjenjenim linijama konstrukcije u prvom planu. Donji rakurs stvara na kompoziciji ispresijecane dijagonale koje ritmiziraju prikaz te ga dramatiziraju.



29. Hotel *Solaris* kraj Šibenika, arh. Boris Magaš (izvor: časopis *Arhitektura* 1-6 (1957.), str. 5.)

Sljedeći primjer (sl. 30) karakterom se razlikuje od dosad navedenih najviše zbog toga što je izrazito pročišćen. Minimalistička kompozicija svedena je na svega nekoliko linija i ploha koje se gotovo apstrahiraju u atmosferi. Minimalne su naznake plasticiteta arhitektonskih elemenata nogometnog stadiona čime se i određenoj mjeri postiže dojam monumentalnosti u prikazu. Na primjeru ove fotografije gotovo da možemo govoriti o

geometrijskoj apstrakciji, budući da su glavne komponente kadra geometrijski oblici kojima se teško razaznaju stvarni oblik i namjena.

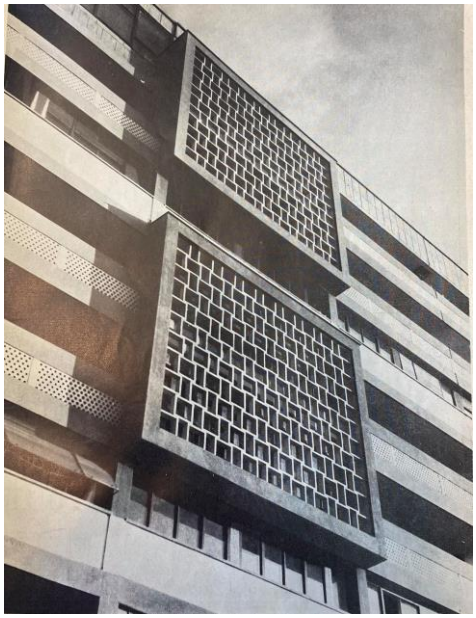


30. Detalj zapadne tribine stadiona *Dinamo*, arh. Vladimir Turina (izvor: časopis *Čovjek i prostor* 60 (1960.), str. 1.)

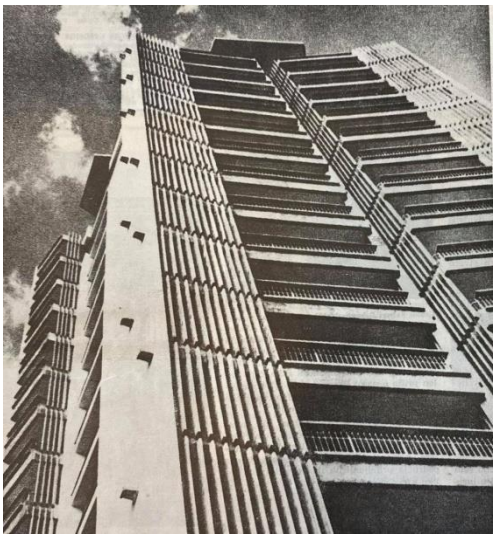
Sljedeća izdvojena grupa primjera odnosi se na fotografije dijelova pročelja (sl. 31, 32, 33) koje se javljaju kao jako čest način ilustracije građevina, osobito nebodera. Zbog naravi visokih zgrada, kut snimanja je u većini slučajeva njome uvjetovan pa se pri kadriranju najčešće koristi žablja perspektiva. Ona, s druge strane, uvjetuje efekt dramatičnosti koji je kod takvih prizora uvijek prisutan u određenoj dozi. Takav kut također omogućuje detaljnije prikazivanje plasticiteta površine zgrade, budući da se mogu prikazati i najuže sjene koje stvaraju razna izbočenja na fasadi. S obzirom da su pročelja stambenih ili poslovnih nebodera uglavnom unificirane te sastavljene od mnoštva istih ili sličnih elemenata, ovakvim tipom prikaza može se naglasiti ritmiziranost tih elemenata i ponavljajućih uzoraka.



31. Detalj pročelja stambene zgrade u Beogradskoj ulici u Zagrebu, (izvor: časopis *Arhitektura*1-6 (1956.), str. 11.)



32. Detalj pročelja stambene zgrade u Ulici proleterskih brigada (Vukovarska), arh. Drago Galić (izvor: časopis *Arhitektura* 1-6 (1957.), str. 5.)



33. Stambeni toranj *Podmurvice* u Rijeci, arh. Igor Emili, 1968. (izvor: časopis *Čovjek i prostor* 196 (1969.), str. 1.)

4. Zaključak

Poslijeratne godine predstavile su brojne izazove kako za društvo općenito, tako i za kulturnu scenu. Arhitekturi je, kao i ostalim umjetničkim medijima, bila potrebna svojevrsna revitalizacija kako bi se postavio put k afirmaciji modernizma. U Hrvatskoj to je ponajviše bilo omogućeno liberalizacijom društva što je stvorilo prostor za neometan razvoj nove kulturne scene. Fotografija se u tim okolnostima afirmirala kao umjetnički medij koji je unutar sebe razvio plodnu granu fotografije arhitekture. Novogradnja pedesetih i šezdesetih godina postala je važan motiv za fotografe koji su se odabirom istog istaknuli kao kroničari rapidne urbanizacije i industrijalizacije novog doba. Nova arhitektura postaje svojevrsni pokazatelj dosega države te metafora napretka društva koja je ruralne ambijente pretvorila u moderne industrijalizirane prostore. U tome se očituje i ideološka razina takve gradnje gdje država ističe socijalističke vrijednosti slanjem poruke o napretku putem arhitekture. Fotografi arhitekture su svojim stvaralaštvom i izlagačkim djelovanjem tu poruku izravno ili neizravno prenosili javnosti. Motivima poput konja na Savskom nasipu ili magarca u prvom planu panorame novoizgrađenog Splita jasno se pokazuje suprotstavljanje starog i novog, odnosno zamjenu ruralnih s gradskim ambijentima. Na taj način fotografi sudjeluju u formiranju mišljenja publike i prenošenju slike društvenog napretka.

Kao glavni pokretači promjena i afirmacije modernističkog izričaja u fotografiji izdvajaju se razni domaći fotoklubovi koji svojim djelovanjem potiču umjetnike na razvoj vlastitih stilova uz istraživanje novih mogućnosti fotografskog modernizma. Razvoj modernizma u arhitekturi popraćen je tako i razvojem istog u fotografiji pri čemu se upravo na fotografiji arhitekture estetske odrednice dvaju medija prožimaju. Pedesete i šezdesete godine pokazuju se kao „srodna“ desetljeća bez velikih oprečnosti u stilskim značajkama umjetnika. Pedesete se odlikuju postupnim odvajanjem od estetike režimskog socijalističkog realizma i afirmacijom umjetničke fotografije, dok se šezdesetih ti procesi uglavnom dovršavaju, što je pružilo uvjete za neometano kretanje fotografskog medija u skladu s načelima modernizma u arhitekturi.

Gradovi diljem Hrvatske razvijali su se prema sličnim principima gdje su povijesne jezgre, osim pojedinih interpolacija, ostajale netaknute, dok se na rubnim dijelovima koncentrirala novogradnja. Senzibilitet gradova se, međutim, razlikuje kako geografskim, tako i društvenim i povijesnim odlikama što se očituje i na fotografiji. Dabčev humanistički pristup fotografiji arhitekture nastavlja se u djelu Slavke Pavić, dok se Milan Pavić ističe

realističnim bilježenjem novonastalog svijeta. Trojac čini zaokruženu cjelinu time što se nameću kao jednako važni kroničari novog grada Zagreba, te koji pri tome, uz vlastite stilove, u većoj ili manjoj mjeri, koriste funkcionalističku estetiku modernizma. U ostalim centrima stvaraju umjetnici ponešto drugačijeg senzibiliteta, koji u svoje kadrove unose elemente neorealizma i poetičnosti. Igor Emili istražuje estetiku vlastitih arhitektonskih ostvarenja putem fotografije, dok braća Brkan i Andro Damjanić bilježe novu svakodnevicu rastućih gradova Splita i Zadra.

Dokumentarna fotografija razdoblja pedesetih i šezdestetih godina objavljuje se kao prenositelj informacija u važnim stručnim časopisima za arhitekturu i urbanizam, međutim, i u tom žanru granice dokumentarnog i umjetničkog tijekom vremena postaju sve više nejasnima. Bilježenje arhitekture postaje također umjetničkim izrazom autora gdje se ispoljavaju estetske odrednice umjetničke fotografije modernizma.

5. Popis literature

Knjige

1. Hlevnjak, Branka, *Slavka Pavić: subjektivna fotografija*, Zagreb: Hrvatski fotosavez, 2015.
2. Schwalba, Rastko, *Igor Emili*, Rijeka: Muzej grada Rijeke, 1999.
3. *Fotomonografija Fotokluba Split*, (ur.) Buljević, Zrinka, Verzotti, Ante, Split: Fotoklub Split, 2004.
4. *Milan Pavić*, (ur.) Depolo, Josip, Beograd: Salon fotografije, 1983.
5. *Naza' vrimena*, (ur.) Santrić, Vjeko, Split: Naklada Bošković, 2008.
6. *Braća Brkan: Fotografije*, (ur.) Uranija, Valentin, Zadar: Narodni Muzej/Narodni list, 1979.

Poglavlja u knjigama

1. Benažić, Marina, „Tošo Dabac: A-Z/ Arhitektura Zagreba“, u: *Tošo Dabac, A-Z/ Arhitektura Zagreba*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 19. 11.-10. 12. 2014.) (ur.) Ivana Janković, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014., str. 7-11.
2. Križić Roban, Sandra, „O fotografiji arhitekture“, u: *Hrvatska fotografija od tisuću devetsto pedesete do danas, Razvoj fotokemike od tisuću devetsto četrdeset sedme do danas,* katalog izložbe (Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, Galerija primitivne umjetnosti, Starogradska vijećnica, 10. 1.-7. 2. 1993.) (ur.) Davor Matičević, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1997., str. 150.
3. Maković, Zvonko, „Šezdesete u Hrvatskoj – Mit i stvarnost“, u: *Šezdesete u Hrvatskoj – Mit i stvarnost,* katalog izložbe (26. 4.-30. 9. 2018.), Zagreb:Muzej za umjetnost i obrt, 2018., str. 13-17.
4. Matičević, Davor, „Fotografija u hrvatskoj od tisuću devetsto pedesete do danas“, u: *Hrvatska fotografija od tisuću devetsto pedesete do danas, Razvoj fotokemike od tisuću devetsto četrdeset sedme do danas*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija suvremene umjetnosti, Galerija primitivne umjetnosti, Starogradska vijećnica, 10. 1.-7. 2. 1993.) (ur.) Davor Matičević, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1997., str. 11-12.

5. Mrduljaš, Maroje, „Arhitektura: tabula rasa, konteksti, kritika“, u: *Šezdesete u Hrvatskoj – Mit i stvarnost*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 26. 4.-30. 9. 2018.) (ur.) Vesna Ledić, Adriana Prlić, Miroslava Vučić, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2018., str. 166-189.
6. Nekić, Dunja, „Suvremenost tradicije“, u: *Šezdesete u Hrvatskoj – Mit i stvarnost,* katalog izložbe (Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 26. 4.-30. 9. 2018.) (ur.) Vesna Ledić, Adriana Prlić, Miroslava Vučić, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2018., str. 252-273.
7. Rupnik, Ivan, „Projekt Zagreb Toše Dabca“, u: *Tošo Dabac, A-Z/ Arhitektura Zagreba*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 19. 11.-10. 12. 2014.) (ur.) Ivana Janković, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014. str. 12-19.
8. Tonković, Marija, „Dominacija umjetničkog htijenja nad fotoaparatom“, u: *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, katalog izložbe (Zagreb, Galerija Klovićevi dvori, 15. 3.-6. 5. 2007.) (ur.) Zvonko Maković, Ana Medić, Zagreb: Galerija Klovićevi dvori, 2007., str. 134-138.

Članci

1. Domljan, Žarko, „U povodu Dapca“, u: *Život umjetnosti* 6 (1968.), str. 23–29.
2. Domljan, Žarko, „Poslijeratna arhitektura u Hrvatskoj“, u: *Život umjetnosti* 10 (1969.), str. 4-45.
3. Prosoli, Iva, „Industrijska fotografija Toše Dabca šezdesetih godina dvadesetog stoljeća“, u: *Život umjetnosti 80* (2007.), str. 78-87.
4. Putar, Radoslav, „Mala likovna kronika“, u: *Čovjek i Prostor* 10, (1963.), str. 12.
5. *Čovjek i prostor* 67 (1957.), str. 5.
6. *Čovjek i prostor* 91 (1959.), str. 3.

Internetski izvori

1. Galjer, Jasna, Galić, Anđela, „Kultura stanovanja u Zadru 1950-ih godina u kontekstu afirmacije modernizma“, u: *Ars Adriatica* 7/2017., str. 313-328., url: https://hrcak.srce.hr/191280 (pregledano 2. rujna 2020.)
2. Muzej grada Rijeke, https://www.muzej-rijeka.hr/igor-emili-fotografije-2012/, (pregledano 1. rujna 2020.)

3. Gradska knjižnica Zadar, https://www.gkzd.hr/zadaretro/fotografija/bra%C4%87a-brkan (pregledano 2. rujna 2020.)

4. Muzej grada Koprivnice, https://www.muzej-koprivnica.hr/otvorena-izlozba-ante-brkana-magicno-u-svakodnevnom/ (pregledano 23. kolovoza 2020.)

5. Jutarnji list, https://www.jutarnji.hr/kultura/u-88.-godini-preminuo-legendarni-splitski-fotoreporter-andro-damjanic-kronicar-koji-je-fotografijom-ovjekovjecio-svoju-dalmaciju-4724048 (pregledano 2. rujna 2020.)

6. Popis slikovnih priloga:

1. Tošo Dabac, Izložbeni paviljon VI/ Paviljon industrije I/ Sisački paviljon, detalj stubišta, Zagrebački velesajam, Marijan Haberle, 1955. – 1956., snimljeno oko 1958. (izvor: *Tošo Dabac, A-Z/ Arhitektura Zagreba*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 19. 11.-10. 12. 2014.) (ur.) Ivana Janković, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014., str. 28.)

2. Tošo Dabac, Osnovna škola Ivana Gorana Kovačića, Božidar Rašica, 1953.-1954., snimljeno oko 1956. (izvor: *Tošo Dabac, A-Z/ Arhitektura Zagreba*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 19. 11.-10. 12. 2014.) (ur.) Ivana Janković, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014., str. 21.)

3. Tošo Dabac, Stambeni sklop Narodne banke, arh. Ivan Vitić, 1958.-1962., Laginjina 7-7a, snimljeno oko 1963. (izvor: *Tošo Dabac, A-Z/ Arhitektura Zagreba*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 19. 11.-10. 12. 2014.) (ur.) Ivana Janković, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014., str. 38.)

4. Tošo Dabac, Pogled na *Drveni neboder* u Martićevoj ulici, Drago Ibler, 1955. – 1958., snimljeno oko 1960. (izvor: *Tošo Dabac, A-Z/ Arhitektura Zagreba*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 19. 11.-10. 12. 2014.) (ur.) Ivana Janković, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014., str. 23.)

5. Tošo Dabac, Ilički neboder, Slobodan Jovičić, Josip Hitil, Ivan Žuljević, 1957. – 1959., snimljeno oko 1965. (izvor: *Tošo Dabac, A-Z/ Arhitektura Zagreba*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 19. 11.-10. 12. 2014.) (ur.) Ivana Janković, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014., str. 24.)

6. Tošo Dabac, Stadion *Maksimir*, Vladimir Turina, Franjo Neidhardt, Eugen Erlich, 1946. – 1957., 1962., snimljeno oko 1965. (izvor: *Tošo Dabac, A-Z/ Arhitektura Zagreba*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 19. 11.-10. 12. 2014.) (ur.) Ivana Janković, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014., str. 25.)

7. Tošo Dabac, Izložbeni paviljon 40, Zagrebački velesajam, Ivan Vitić, Kruno Tonković, 1959. – 1961., snimljeno oko 1962. (izvor: *Tošo Dabac, A-Z/ Arhitektura Zagreba*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 19. 11.-10. 12. 2014.) (ur.) Ivana Janković, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014., str. 27.)

8. Tošo Dabac, Robna kuća, arh. Aleksandar Dragomanović, Ninoslav Kučan, izvorno postavljen na Velesajmu, snimljeno oko 1961. (izvor: *Tošo Dabac, A-Z/ Arhitektura Zagreba*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 19. 11.-10. 12. 2014.) (ur.) Ivana Janković, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014., str. 11.)

9. Tošo Dabac, Izložbeni paviljon Italija III, Zagrebački velesajam, Studio Tecnico, M. de Renci, R. Contigiani, G. Sambito, 1962., snimljeno oko 1965. (izvor: *Tošo Dabac, A-Z/ Arhitektura Zagreb*a, katalog izložbe (Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, 19. 11.-10. 12. 2014.) (ur.) Ivana Janković, Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2014., str. 33.)

10. Milan Pavić, *Novi Grad*, 1968. (izvor: *Šezdesete u Hrvatskoj – Mit i stvarnost*, katalog izložbe (Zagreb, Muzej za umjetnost i obrt, 26. 4.-30. 9. 2018.) (ur.) Vesna Ledić, Adriana Prlić, Miroslava Vučić, Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt, 2018., str. 262.)

11. Slavka Pavić, *Kompozicija I-II*, Zagrebački velesajam, 1956. (izvor: Branka Hlevnjak, *Slavka Pavić: subjektivna fotografija*, Zagreb: Hrvatski fotosavez, 2015., str. 32.)

12. Slavka Pavić, *Hijeroglifi*, 1956. (izvor: Branka Hlevnjak, *Slavka Pavić: subjektivna fotografija*, Zagreb: Hrvatski fotosavez, 2015., str. 39)

13. Slavka Pavić, *Dolazi novi grad*, 1960. (izvor: Branka Hlevnjak, *Slavka Pavić: subjektivna fotografija*, Zagreb: Hrvatski fotosavez, 2015., str. 26./27.)

14. Slavka Pavić, Motiv sa Save, 1970. (izvor: Branka Hlevnjak, *Slavka Pavić: subjektivna fotografija*, Zagreb: Hrvatski fotosavez, 2015., str. 113.)

15. Igor Emili, Nova zgrada građevno-projektnog zavoda, Rijeka, arhitekt Igor Emili, 1970. (izvor: Rastko Schwalba, *Igor Emili*, Rijeka, 1999., str. 56.)

16. Igor Emili, detalj stambene zgrade, Rijeka, arhitekt Igor Emili, 1965. (izvor: Rastko Schwalba, *Igor Emili*, Rijeka, 1999., str. 125.)

17. Igor Emili, detalji fasade hotela *Uvala Scott*, arhitekt Igor Emili, Kraljevica, 1965. (izvor: Rastko Schwalba, *Igor Emili*, Rijeka, 1999., str. 103.)

18. Zvonimir Brkan, *Novogradnja*, 1960. (izvor: *Fotografije/ Braća Brkan*, ur. Valentin Uranija, Zadar, 1979., str. 22.)

19. Ante Brkan, *Arhitektonska vizija*, 1957. (izvor: https://www.muzej-koprivnica.hr/otvorena-izlozba-ante-brkana-magicno-u-svakodnevnom/)

20. Ante Brkan, *Bagatov neboder*, 1962. (izvor: J. Galjer i A. Galić, "Kultura stanovanja u Zadru 1950-ih godina u kontekstu afirmacije modernizma", *Ars Adriatica*, vol., br. 7, 2017. str. 323.)

21. Andro Damjanić, *Magareća panorama*, 1966. (izvor: *Naza' vrimena*, ur. Vjeko Santrić, Split, 2008., str. 66.)

22. Andro Damjanić, *Dičja posla* (izvor: *Naza' vrimena*, ur. Vjeko Santrić, Split, 2008., str. 47.)

23. Članak o Zagrebačkom velesajmu (izvor: časopis *Čovjek i prostor* 67 (1957.), str. 5.)

24. Članak o zgradi NOG Zagreba (izvor: časopis *Čovjek i prostor* 91 (1959.), str. 3.)

25. Neimenovana ilustracija, izvor: časopis *Arhitektura* 1-3 (1952.), str. 20.

26. Pogled na ulazni dio, Centar za zaštitu majke i djeteta, Zagreb, arh. Vladimir Turina (izvor: časopis *Čovjek i prostor* 55 (1956.), str. 3.)

27. Izletište u Šestinama, arh. Bora Petrović, 1950. (izvor: časopis *Arhitektura* 1-3 (1952.), str. 32.)

28. Detalj terase stambene zgrade u Beogradskoj ulici u Zagrebu (izvor: časopis *Arhitektura* 1-6 (1956.), str. 9.)

29. Detalj ugla, Hotel Solaris kraj Šibenika (izvor: časopis *Arhitektura* 1 (1957.), str. 5.)

30. Detalj zapadne tribine stadiona Dinamo, arh. Vladimir Turina (izvor: časopis *Čovjek i prostor* 60 (1960.), str. 1.)

31. Detalj pročelja stambene zgrade u Beogradskoj ulici u Zagrebu, (izvor: časopis *Arhitektura* 1-6 (1956.), str. 11.)

32. Detalj pročelja stambene zgrade u Ulici proleterskih brigada (Vukovarska), arh. Drago Galić (izvor: časopis *Arhitektura* 1-6 (1957.), str. 5.)

33. Stambeni toranj *Podmurvice* u Rijeci, arh. Igor Emili, 1968. (izvor: časopis *Čovjek i prostor* 196 (1969.), str. 1.

7. Summary

The thesis researches features of photography in architecture of the fifties and sixties in Croatia. The introduction contains theoretical grounds for the analysis of the photographs, it includes brief explenation of historical and social context, review of the main stylistic determinants of modernist architecture, as well as the review of the state of photography as a medium in the post-war Croatia. After presenting the latter, the paper focuses on the analysis of photographies with architectural subject. In the first part it analyses the works of photographers situated in Zagreb, and in the second the photographs from other parts of Croatia – Rijeka, Zadar and Split. The chosen works are analysed within the context of its architectural themes, as well as in the context of modernism. The last part of the paper focuses on documentary photography in the papers *Arhitektura* i *Čovjek i prostor*. The chosen examples illustrate the relations between art and documentary photography and highlight their similarities.

8. Key words: photography in architecture, art photography, documentary photography, fifties, sixties, modernism