

Časopis za fotografiju SPOT (1972.-1978.): uloga, značaj i utjecaj

Lovrenčić, Tena

Master's thesis / Diplomski rad

2023

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:131:186150>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2025-04-02**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

Odsjek za povijest umjetnosti

Diplomski rad

ČASOPIS ZA FOTOGRAFIJU *SPOT* (1972.–1978.): ULOGA,
ZNAČAJ I UTJECAJ

Tena Lovrenčić

Mentorica: dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić, izv. prof.

ZAGREB, 2022.

Temeljna dokumentacijska kartica

Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za povijest umjetnosti
Diplomski studij

Diplomski rad

ČASOPIS ZA FOTOGRAFIJU *SPOT* (1972.–1978.): ULOGA, ZNAČAJ I UTJECAJ

Magazine for Photography *SPOT* (1972–1978): Role, Importance and Influence

Tena Lovrenčić

U tematskom fokusu diplomskog rada je analiza časopisa za fotografiju *SPOT* koji u izdavaštvu Galerija grada Zagreba izlazi od 1972. do 1978. godine u sveukupno jedanaest brojeva. Riječ je o jedinstvenom primjeru stručnog časopisa u nacionalnom kontekstu druge polovice 20. stoljeća posvećenog suvremenim tendencijama unutar specifičnog područja umjetničkog stvaralaštva. Pokrenuo ga je povjesničar umjetnosti i glavni urednik Radoslav Putar, a pojavljuje se simptomatično radikalnim promjenama koje su na umjetničkom i društvenom planu inicirane kasnih 1960-ih. Uvodni dio rada daje koncizan pregled poslijeratnih okolnosti na fotografskoj i umjetničkoj sceni koje su prethodile pokretanju *SPOT*-a. Zatim se unutar teorijskog okvira definira konceptualna umjetnost koja je direktno utjecala na diseminaciju fotografske slike, proširila njeno interpretativno polje i oblikovne mogućnosti. Određuju se uredničke koncepcije i programski ciljevi koji su bili usmjereni na razvoj vizualne pismenosti i uspostavljanje efikasnoga komunikacijskog kanala posredstvom suvremene fotografije. *SPOT* je generirao inicijativu za izložbenu manifestaciju *Nova fotografija* te funkcionirao kao platforma za prezentiranje istraživačke i eksperimentalne fotografske prakse. Ekspanzija utjecaja van regionalnih okvira realizirana je kolaboracijom s inozemnim stručnjacima i predstavljanjem internacionalnih fotografskih krugova. Cilj rada je mapirati šestogodišnju aktivnost časopisa, kontekstualizirati ga u nacionalnim i međunarodnim okvirima te kroz oblikovnu i sadržajnu analizu valorizirati njegov značaj i ulogu u redefiniranju općeprihvaćenih konvencija standardne fotografske produkcije. Okupljanjem etabliranih autora i afirmiranjem konceptualno orijentiranih radova, *SPOT* je u sklopu likovno-kritičkog diskursa 1970-ih postao iznimno relevantan punkt za razmjenu progresivne fotografske misli.

Rad je pohranjen u: knjižnici Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu

Rad sadrži: 92 stranica, 133 reprodukcije. Izvornik je na hrvatskom jeziku.

Ključne riječi: časopis za fotografiju *SPOT*; konceptualna umjetnost; fotografija; 1970-e, Radoslav Putar.

Mentorica: dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić, izv. prof., Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet,
Odsjek za povijest umjetnosti

Ocjenjivači: dr. sc. Frano Dulibić, red. prof., dr. sc. Lovorka Magaš Bilandžić, izv. prof., Patricia
Počanić, asist.

Datum prijave rada: _____

Datum predaje rada: _____

Datum obrane rada: 27. veljače 2023.

Ocjena: _____

Izjava o autentičnosti rada

Ja, Tena Lovrenčić, diplomantica na Istraživačkom 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 „Časopis za fotografiju SPOT (1972.–1978.): uloga, značaj i utjecaj“ rezultat mog istraživanja i u potpunosti samostalno napisan. Također, izjavljujem da niti jedan dio diplomskoga rada nije izravno preuzet iz navedene literature ili napisan na nedozvoljen način, te da se tekst u potpunosti temelji na literaturi kako je navedeno u bilješkama, uz poštovanje etičkih standarda u citiranju i korištenju izvora.

U Zagrebu, srpanj 2022.

Vlastoručni potpis

Sadržaj

1. Uvod	1
1.1. Metodologija istraživanja	2
1.2. Povijesni okvir – prije <i>SPOT</i> -a	4
2. Teorijski okvir – definiranje relevantnih pojmova	7
2.1. Konceptualna umjetnost	7
2.2. Konceptualna fotografija	8
3. Časopis <i>SPOT</i> – od oblikovanja do sadržaja	10
3.1. Oblikovna analiza i vizualni identitet	12
3.2. Sadržajna analiza	21
3.2.1. Odnos prema fotografskom mediju	23
3.2.2. Autorska predstavljanja	30
3.2.3. Fotografija u drugim oblicima vizualnih komunikacija	41
4. Inicijativa za izložbenu manifestaciju <i>Nova fotografija</i>	46
5. Časopis <i>SPOT</i> kao platforma za eksperimentalne fotografske prakse	52
5.1. Foto-objekti i fotogrami	52
5.2. Generativna fotografija	57
5.3. Xerox	59
6. Povezivanje s internacionalnom scenom	62
7. Zaključak	74
8. Prilog – Naslovne stranice i sadržaj svih brojeva <i>SPOT</i> -a	76
9. Popis literature	82
9.1. Knjige, katalozi i članci	83
9.2. Internetski izvori	86
10. Popis slikovnih priloga	88
11. Summary and Keywords	93

1. Uvod

Fotografski medij od svojih je početaka integralni dio modernog društva te predstavlja dinamično područje heterogenih funkcija, primjena i tehničkih postupaka unutar kojeg se formiraju različiti modeli interpretacije. Istraživanje fotografije kao egzemplarnoga sociokulturnog i medijskog fenomena uglavnom podrazumijeva interdisciplinarni pristup koji uključuje niz dijaloga između različitih znanstvenih polazišta. Zbog inherentnoga multidimenzionalnog karaktera, fotografski medij nije limitiran univerzalnim i jednoznačnim tumačenjem pa o njemu pišu stručnjaci raznorodnih disciplina: od povijesne, sociološke i antropološke do psihološke, umjetničke i tehničko-tehnološke. Jerko Ješa Denegri navodi kako su razvoju kritičkog diskursa i suvremenog shvaćanja fotografskog medija uvelike doprinijeli tekstovi i studije autora čija je primarna vokacija bila filozofska, semiotička i teorijska.¹ Fotografija je oduvijek bila konfrontirana s tradicionalnim umjetničkim vrstama naspram kojih je kontinuirano i sustavno bila inferiorno pozicionirana. Problematiziranje njenoga umjetničkog statusa u povijesno-umjetničkom kontekstu rezultiralo je potrebom za uspostavljanjem autonomnoga i autentičnoga fotografskog jezika unutar širokog polja vizualne kulture. Mnogi će se fotografski stručnjaci i kritičari, parafrazirajući Waltera Benjamina i Lászla Móholy-Nágyja, vraćati na proročansku misao kako analfabet budućnosti neće biti onaj tko ne zna čitati pismo, nego onaj tko ne razumije fotografiju.²

Specijalizirani fotografski časopisi na globalnoj razini počinju izlaziti gotovo paralelno s izumom fotografije, dok se na teritoriju današnje Hrvatske prvi primjeri pojavljuju u međuratnom razdoblju. *Foto-rekord* (1921.–1922) bio je prvi zagrebački časopis specijaliziran za fotografiju i kinematografiju sa sveukupno dva objavljena broja, a radilo se o hibridnom tipu časopisa i reklamnog cjenika fotografske opreme s tehničkim savjetima.³ Fotografski časopisi koji su nakon toga periodično izlazili bili su relativno kratkog vijeka te su u osnovi bili usmjereni na dvije skupine čitatelja, na profesionalne fotografe i fotografe amatere, odnosno na dvije glavne struje prisutne u početnom razvoju fotografske scene. Naime, s obzirom na kompleksnost postojećih

¹ Ješa Denegri, „Susan Sontag i fotografija“, u: Susan Sontag, *Eseji o fotografiji*, Beograd: Radionica SIC, 1982., str. 5.

² Walter Benjamin, „A Short History of Photography“, u: *Screen 13* (1972.), str. 25. Želimir Košćević sličnim citatom započinje svoju knjigu *U fokusu: ogledi o hrvatskoj fotografiji*.

³ Ana Šeparović, *Za „knipsere“, ali i ozbiljnu publiku – specijalizirani fotografski časopisi*, <https://ekspozicija.ipu.hr/index.php/hr/2021/01/18/za-knipsere-ali-i-ozbiljnu-publiku-specijalizirani-fotografski-casopisi/> (pregledano 10. lipnja 2022.)

odnosa, takva klasifikacija nije uvijek bila striktno polarizirana te su časopisi bili dostupni širem krugu ljudi. Najraniji foto-časopis za profesionalne fotografe bio je *Fotograf* (1926.) koji je prvotno izlazio u Osijeku nakon čega se nastavlja objavljivati u Zagrebu od 1928. do 1936. godine, a jedan broj *Jugoslovenskih foto novina* (1936.) izolirani je primjer privatnog izdavaštva.⁴ Prvi časopis amaterskoga fotografskog pokreta bio je *Fotografski vjesnik* (1926.–1927.) kojeg je u Zagrebu izdavala foto-sekcija Hrvatskoga planinarskog društva, a nešto kasnije Fotoklub Zagreb pokrenuo je vrlo utjecajnu *Foto reviju* (1932.–1941.), mjesečni časopis najdugotrajnijeg opstanka.⁵ Primjer decentralizacije fotografske aktivnosti jest časopis *Galerija* (1933.–1934.) kojeg je pokrenuo Otokar Hrazdira u Ivancu, tada jednom od važnih središta organiziranoga hrvatskog fotoamaterstva. Stručno glasilo zagrebačkog Fotokluba od 1940. do 1941. bila je *Savremena fotografija* s glavnim urednikom Augustom Frajtićem, a 1941. objavljen je i jedan broj časopisa *Foto pregled svjetske fotoštampe*.⁶ U amaterskim foto-časopisima količina tekstualnog sadržaja bila je proporcionalna slikovnom materijalu, a tematski fokusi članaka bili su tehnološki aspekti, instruktivni savjeti snimanja, povijest fotografskog medija i prikazi pojedinih izložbi što ukazuje i na svojevrsne početke hrvatske fotografske kritike. Specijalizirani časopisi za fotografiju imali su i značajnu ulogu u demokratizaciji fotografskog medija, razmjeni relevantnih informacija i borbi za umjetničku autonomiju fotografije. Tom će se kontinuitetu nekoliko desetljeća kasnije pridružiti i časopis *SPOT*, prvi institucionalni časopis te vrste koji će proširiti svoje djelovanje te u kontekstu promjene odnosa na nov način pristupiti fotografskom mediju.

1.1. Metodologija istraživanja

U tematskom fokusu diplomskog rada je analiza časopisa za fotografiju *SPOT* koji u izdavaštvu Galerija grada Zagreba izlazi u periodu od 1972. do 1978. godine u sveukupno jedanaest brojeva. Riječ je o jedinstvenoj publikaciji ove vrste u nacionalnom kontekstu druge polovice 20. stoljeća i jedinom stručnom časopisu namijenjenom isključivo fotografiji. Pokrenut je zahvaljujući inicijativi renomiranog povjesničara umjetnosti Radoslava Putara, a pojavljuje se simultano sa radikalnim promjenama koje su na umjetničkom i društvenom planu inicirane kasnih

⁴ Isto.

⁵ Isto.

⁶ Isto.

šezdesetih godina prošlog stoljeća. Sukladno tome, javlja se interes za redefiniranje konvencionalnog i tradicionalnog poimanja fotografskog medija te potreba za razvojem opće i specifične kulture vizualnih komunikacija posredstvom suvremene fotografije.

Iako postojeća historiografska istraživanja hrvatske fotografije pružaju kronološki i tematski pregled te osiguravaju referentne točke za daljnja proučavanja, fotografija je unutar tradicionalnoga povijesno-umjetničkog narativa vrlo dugo imala marginalizirano mjesto. Mnogi aspekti fotografskog medija fragmentarno su sačuvani, arhivirani i obrađeni što otežava rekonstrukciju, interpretaciju i valorizaciju određenih fenomena u području nacionalne povijesti fotografije. Upravo je u razdoblju šezdesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća evidentan razvoj kritičkog i teorijskog promišljanja fotografije izvan granica standardnih paradigmi. Cilj ovog rada je analitičko-interpretativnom metodom mapirati relativno kratkotrajnu, ali iznimno značajnu aktivnost časopisa *SPOT* te njegovu ulogu u promoviranju i afirmaciji alternativnoga i progresivnoga fotografskog stvaralaštva i diskursa. S obzirom da se opsežne i kritičke analize časopisnih formata rijetko nalaze u središtu povijesno-umjetničkih studija, literatura u kojoj se eksplicitno piše o *SPOT*-u poprilično je limitirana. Časopis se parcijalno spominje u kontekstu monografija pojedinih aktera, primjerice glavnog urednika Radoslava Putara, te u publikacijama koje se bave razvojem i poviješću fotografskog medija.⁷ Stoga se kao polazište za istraživanje prvenstveno konzultira tekstualni i vizualni materijal svih publiciranih brojeva samog časopisa koji postaje svojevrsna metaliteratura.

U prvom dijelu rada daje se koncizan pregled poslijeratnih okolnosti i aktualnih tendencija na hrvatskoj umjetničkoj i fotografskoj sceni koje prethode pokretanju *SPOT*-a. Nakon kontekstualizacije slijedi teorijski okvir unutar kojeg se definiraju relevantni pojmovi konceptualne umjetnosti i konceptualne fotografije. Struktura rada koncipirana je na način da glavni dio razrade obuhvaća oblikovnu i sadržajnu analizu časopisa. Vizualni identitet *SPOT*-a analiziran je deskripcijom dizajna naslovnih stranica, tipografskih rješenja te grafičkog uređenja tekstualnog i vizualnog materijala. U okviru oblikovne analize ukratko je prezentiran grafički urednik Mitja Koman te ilustracijski radovi Fedora Kritovca. Literarni i vizualni sadržaj nije nužno analiziran kronološkim redoslijedom s obzirom da individualni brojevi časopisa uglavnom nisu

⁷ Ljiljana Kolečnik (ur.), *Radoslav Putar. Kritike, studije i zapisi 1961.–1987.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Institut za suvremenu umjetnost, 2017., Sandra Križić Roban, *Na drugi pogled. Pozicije suvremene hrvatske fotografije*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2010.

strogo tematski kategorizirani. Naglasak je stavljen na one aspekte koji neizostavno i reprezentativno upućuju na ulogu, značaj i utjecaj časopisa. Analizom i presjekom obrađenih tema unutar časopisa definirat će se programsko određenje *SPOT*-a, uredničke koncepcije te strategije prezentiranja fotografskog medija. Poglavlje posvećeno redakcijskoj inicijativi za izložbenu manifestaciju *Nova fotografija* predstaviti će osnovne projektne ciljeve i kritičku recepciju izložbe. Posebna pozornost posvećena je jednoj od najrelevantnijih vizija *SPOT*-a da funkcioniра kao platforma za eksperimentalne i istraživačke fotografske prakse. U tom kontekstu analizirat će se objavljeni radovi i članci o foto-objektima, fotogramima, generativnoj fotografiji te xeroxu. Važno je napomenuti da se u *SPOT*-u nerijetko pojavljuju članci vezani za nove medije, a deseti broj časopisa u potpunosti je posvećen tadašnjoj jugoslavenskoj video produkciji, no u ovom radu primarni fokus stavljen je na medij fotografije. Zatim slijedi pregled različitih internacionalnih fotografskih krugova i stranih autora predstavljenih unutar časopisa s namjerom povezivanja istomišljenika te ekspanzijom utjecaja van nacionalnih granica. Na kraju rada donosi se zaključak teme sintezom istraženih komponenti i završnom valorizacijom uloge i značaja časopisa *SPOT* kao mjesta za razmjenu suvremene i progresivne fotografske misli. Konačna svrha diplomskog rada je dati doprinos nedovoljno obrađenoj fotografskoj kronici s nadom da će poslužiti kao polazišna točka i poticaj za daljnja istraživanja.

1.2. Povijesni okvir – prije *SPOT*-a

U nacionalnom kontekstu poslijeratno razdoblje 1950-ih i ranih 1960-ih karakterizira modernistička umjetnička praksa te specifičan politički i sociokulturni položaj na presjeku između dogmatičnog istoka i zapadnjačkog utjecaja. Takve okolnosti odrazit će se na sva područja umjetničkog djelovanja te konzekventno utjecati i na razvoj fotografskog medija.⁸ Glavna karakteristika ovog perioda je pluralizam fotografskih žanrova i simultana koegzistencija različitih individualnih interesa, pristupa i stilova što je vidljivo u iščitavanju pojedinačnih opusa tada aktivnih i etabliranih fotografa.

Perpetuiranje poslijeratnog konzervativizma manifestira se globalnim fenomenom internacionalne američke izložbe *The Family of Man* realizirane prema koncepciji fotografa i

⁸ Sandra Križić Roban, „Eksperimenti, istraživanja i pomicanje granica umjetnosti fotografije od 60-ih godina nadalje“, u: *Život umjetnosti* 89 (2011.), str. 13.

kustosa Edwarda Steichena. Izložba je prvi puta održana 1955. godine u Museum of Modern Art u New Yorku, a svjetskom turnejom utjecat će na nekoliko generacija kako europskih tako i domaćih fotografa. Zbog ogromne posjećenosti i velikog broja izloženih fotografskih radova pristiglih iz šezdeset i osam zemalja, izložba je doprinijela afirmaciji fotografskog medija nakon ratne stagnacije, a prepoznata je i njena povijesna vrijednost. Naime, kritika ju je posteriorno adekvatno označila kao propagandni instrument američke kulturne politike zbog idealiziranog prikaza arhetipske humanosti i populističkog podteksta. Konzervativni narativ uočljiv je u promicanju patriotizma i religioznosti te u portretiranju obitelji kao temeljne i univerzalne institucije. Izložba je u Zagrebu održana 1958. godine na Velesajmu, a najvećim je dijelom utjecala na popularizaciju fotografije koja se promicala na međunarodnim salonskim izložbama fotoklubova.⁹

Kompletni javni život Jugoslavije bio je organiziran prema poznatom socijalističkom modelu što je podrazumijevalo okupljanje fotografa u strukovnim udruženjima, društvima i amaterskim fotoklubovima. Iako se fotografskoj djelatnosti implicitno diktirala produkcija utilitarne socijalističke fotografije, ona je zbog vlastite tradicije drugačijeg dokumentiranja stvarnosti velikim dijelom ostala imuna na estetike socrealizma. Kontradiktorno generalnoj instrumentalizaciji medija i kulture u službi vladajuće društveno-političke strukture, fotografija je u ovom periodu verificirala svoj umjetnički status i postigla određenu autonomiju.¹⁰ Naglasak se počinje stavljati na individualni pristup fotografskom mediju i traganje za vlastitim izražajnim jezikom pa se u tom kontekstu javlja interes za međunarodno rasprostranjeni tip subjektivne fotografije.¹¹ Pojedini autori ostvaruju radikalni prekid s tradicionalizmom u svrhu uspostavljanja veza s međuratnom avangardom što je rezultiralo revitalizacijom estetike karakteristične za fotografije Nove objektivnosti.¹² Unutar heterogenih tendencija tadašnje fotografske scene dominantnu zastupljenost imali su već paradigmatični primjeri socijalno angažirane fotografije te dokumentaristička, reportažna i *life* fotografija.

⁹ Ante Orlović, „Izložba The Family of Man i njezini odjeci na međunarodnim izložbama fotografije u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih godina“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 44 (2020.), str. 175–186.

¹⁰ Želimir Košćević, „Milan Pavić“, u: *U fokusu: ogledi o hrvatskoj fotografiji*, Zagreb: Školska knjiga, 2006., str. 93.

¹¹ Termin „subjektivne fotografije“ uveo je i definirao njemački fotograf Otto Steiner krajem 1940-ih godina., a naglasak je stavljen na individualni umjetnički izričaj napuštanjem dokumentarističkoga realizma.

¹² Sandra Križić Roban, „Interes za avangardne tendencije i oslobođenu umjetnost“, u: *Na drugi pogled. Pozicije suvremene hrvatske fotografije*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2010., str. 14.

Promoviranje i prezentiranje fotografskog medija kao autonomne umjetničke forme bilo je determinirano aktivnostima amaterskih fotoklubova i nacionalnih fotografskih udruženja. Fotoklub Zagreb bio je glavni organizator respektabilne međunarodne fotografske izložbe *Zagreb salon* koja je zahvaljujući velikom angažmanu fotoamaterskog pokreta postala znameniti kulturni događaj.¹³ Upravo između 1960. i 1980. Fotoklub Zagreb bilježi svoje drugo „zlatno razdoblje“ u kojem ponovno ostvaruje međunarodnu i nacionalnu popularizaciju i u kojem se afirmiraju fotografi poput Slavke Pavić, Vladka Lozića, Marije Braut, Mitje Komana, Vladimira Solaričeka, Stojana Dimitrijevića, Nine Vranića i drugih.¹⁴ Fotografski radovi izloženi na spomenutim salonskim manifestacijama većinom su propagirali općeprihvaćene žanrove i uvriježene načine snimanja. Velik dio zastupljenih autora nije pokazivao afinitet prema eksperimentiranju i istraživanju medija van klasičnih modela produkcije pa su takve umjetničke fotografije iz kritičke perspektive često djelovale superficijalno i konformistički.¹⁵ Hegemonija fotoklubova i dominacija etabliranih fotografa pokazale su nedostatak prostora za eksponiranost novih i alternativnih fotografskih usmjerenja te potrebu za inkluzijom mlađe generacije autora.

Konceptualna umjetnost je kao opća antiteza tradicionalnoj umjetničkoj praksi i formalističkoj estetici imala važnu ulogu u oslobađanju fotografije od ustaljenih konvencija te direktno utjecala na proširenje njenoga interpretativnog polja i oblikovnih mogućnosti. Prethodno navedene okolnosti i pojava novih usmjerenja zahtijevale su novo progresivno teorijsko i kritičko promišljanje fotografske slike. Želimir Košćević također govori o nagovještaju završetka klasične epohe fotografskog medija u momentu kada se kasnih šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog stoljeća od povijesnog korpusa *čiste* fotografije odijelio i gotovo prevladao njen istraživački i eksperimentalni korpus.¹⁶ Dakle, pokretanje časopisa za fotografiju *SPOT* početkom 1970-ih bio je logičan i neophodan odgovor na tadašnje promjene i situaciju jugoslavenske, odnosno hrvatske fotografske scene.

¹³ *Povijest Zagreb Salona*, <https://www.zagreb-salon-photo.com/povijest.html> (pregledano 10. lipnja 2022.)

¹⁴ *Povijest kluba*, <https://www.fotoklubzagreb.hr/o-klubu/> (pregledano 9. veljače 2023.)

¹⁵ Sandra Križić Roban, „A SLIT THROUGH PHOTOGRAPHY: Innovative strategies in Croatian photography during the 1960s and 1970s“, u: *photographies* 11 (2018.), Abingdon-on-Thames, str. 225.

¹⁶ Želimir Košćević, „Čista ili s ledom (1960–1990)“, u: *Fotografska slika*, Zagreb: Školska knjiga, 2000.

2. Teorijski okvir – definiranje relevantnih pojmova

S obzirom da je časopis *SPOT* pretežno bio orijentiran na prezentiranje aktualnosti na umjetničkoj i fotografskoj sceni, velika količina članaka predstavlja autore koji su se formirali u okviru konceptualne umjetnosti 1960-ih i 1970-ih. U skladu s tim, za bolje razumijevanje i kontekstualizaciju literarnog i vizualnog sadržaja objavljenog unutar časopisa, potrebno je definirati relevantne pojmove konceptualne umjetnosti i konceptualne fotografije.

2.1. Konceptualna umjetnost

Termin konceptualna umjetnost prema Mišku Šuvakoviću predstavlja integrativni naziv za analitičke, autorefleksivne, proteorijske, kritičke i metajezične umjetničke prakse koje se temelje na istraživanju raznih aspekata umjetničkog svijeta. Njihov je smisao subverzija tradicionalnih i uobičajenih modernističkih konvencija stvaranja, prezentacije, recepcije i potrošnje monodisciplinarnog i visokoestetski izvedenoga umjetničkog djela.¹⁷ Konceptualna umjetnost tijekom svoga povijesnog formiranja i razvoja nije predstavljala konzistentan pravac ili stil, već je podrazumijevala hibridno i otvoreno polje čitavog niza paralelnih ili konfrontiranih umjetničkih i teorijsko-kritički orijentiranih pojava, tendencija i individualnih praksi.¹⁸ Osnovni princip bila je dematerijalizacija umjetničkog djela čiji finalni cilj više nije proizvedeni umjetnički predmet, već se akcent počinje stavljati na procesualnost njegove izvedbe te apriorno koncipiranu ideju. Istražuje se i ispituje sama priroda umjetnosti u svrhu demistifikacije umjetničkog rada, a dolazi i do promjena u postojećim odnosima umjetnika i društva te ekspanzije područja umjetničkog stvaralaštva.¹⁹

Konceptualna umjetnost imala je internacionalni karakter, ali su evidentne određene pojavne i razvojne diferencijacije uvjetovane specifičnim geografskim, političkim i sociokulturnim kontekstima.²⁰ Primjer protokonceptualizma u nacionalnom kontekstu je neformalna umjetnička skupina Gorgona koja je djelovala od 1959. do 1966. godine i prakticirala

¹⁷ Miško Šuvaković, *Konceptualna umjetnost*, Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007., str. 222.

¹⁸ Isto, str. 222.

¹⁹ „Konceptualna umjetnost“, u: *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=32714> (pregledano 13. lipnja 2022.)

²⁰ Miško Šuvaković, *Konceptualna umjetnost*, 2007., str. 228.

nekonvencionalne oblike umjetničkog izražavanja. Vođeni egzistencijalističkom filozofijom propitivali su karakter umjetnosti, fokusirajući se na procesualnost, konceptualnu misao i performativnost.²¹ Svojim djelovanjem anticipirali su konceptualnu umjetnost, a fotografski medij počeli su koristiti za dokumentiranje svojih akcija ili kao sredstvo realizacije misaone ideje. Zahvaljujući Gorgoni, u Hrvatskoj je istraživanje novih vidova fotografije započelo desetljeće ranije nego u ostatku regije.²² Poveznica između Gorgone i *SPOT*-a jest Radoslav Putar koji je bio aktivan član umjetničke grupe, a kasnije glavni urednik i pokretač časopisa *SPOT*. Zanimljivo je da već u sklopu Gorgone zajedno s ostalim članovima izdaje istoimeni anti-časopis.

Jugoslavenska konceptualna umjetnost formirala se u kompleksnim procesima i tijekom vremena bila imenovana različitim nazivima, a u konačnici je povodom izložbe održane 1978. godine u Galeriji suvremene umjetnosti artikuliran termin nova umjetnička praksa.²³ Pojam je nastojao povezati sasvim različite umjetničke prakse, od neoavangardi šezdesetih, protokonceptualizma do postkonceptualizma, kojima je zajedničko bilo aktivističko suprotstavljanje modernističkim tendencijama.²⁴ Nova umjetnička praksa obuhvaća niz različitih konceptualno orijentiranih oblika umjetničkog izražavanja kao što su performans, instalacije, ambijenti, *happening*, umjetničke akcije, *body art*, *video art* te intervencije u javnom prostoru. Umjetnici su inzistirali na demokratizaciji umjetnosti, izvaninstitucionalnim modelima izlaganja, aktivnoj participaciji publike i društveno-političkoj angažiranosti.

2.2. Konceptualna fotografija

Jeff Wall ističe kako je umjetnička fotografija početkom 1960-ih još uvijek bila duboko ukorijenjena u piktorijalističkoj tradiciji jer nije izvršila preliminarnu „auto-detronizaciju“ i dekonstrukciju koje su ostale umjetničke vrste ostvarile u avangardnom naslijeđu i ustanovile kao elementarni preduvjet daljnjeg razvoja.²⁵ Konceptualna umjetnost imala je iznimno važnu ulogu u

²¹ *Gorgona*, <http://digitizing-ideas.org/hr/istrazi/gorgona> (pregledano 15. lipnja 2022.)

²² Sandra Križić Roban, „A SLIT THROUGH PHOTOGRAPHY“, 2018., str. 231.

²³ Vidi u: Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966.–1978.*, katalog izložbe (28. 9.–22. 10. 1978.), Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978.

²⁴ Miško Šuvaković, *Konceptualna umjetnost*, 2007., str. 234.

²⁵ Jeff Wall, „Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art“, u: *Reconsidering the object of art: 1965–1975*, katalog izložbe (Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 15. 9. 1995.–4. 2. 1996.), (ur.) Anne Rorimer, Ann Goldstein, Cambridge: The MIT Press, 1995., str. 248.

transformaciji standardnih parametara unutar kojih se definirala klasična fotografija i njena veza s drugim umjetničkim vrstama. Zaslužna je za pozicioniranje i afirmiranje fotografije, videa i filma kao ravnopravnih umjetničkih medija, redefinirajući njihove granice unutar širokog područja suvremenoga umjetničkog stvaralaštva.

Konceptualna fotografija definira se kao praksa pristupa fotografskoj produkciji van interesa umjetničke i komercijalne fotografije s ciljem izražavanja opće ili specifične ideje o društvu, umjetnosti i kulturi pri čemu prioritet nisu tehnički uvjeti ili kvaliteta snimke.²⁶ Podrazumijeva različite varijantne pristupe kojima je zajednička karakteristika deontologizacija fotografskog djela premještanjem interesnog fokusa s „fotografske površine“ na proces i postupak fotografskog rada.²⁷ Paralelno tome, fotografija odbacuje načelo estetskog i formalističkog oblikovanja te postaje vizualna prezentacija umjetnikovog procesa ili misaone ideje. Termin konceptualne fotografije uključuje fotografsko-umjetnička djela zasnovana na analitičkim, komunikacijskim, autorefleksivnim i medijsko-kritičkim istraživanjima fotografske slike ili serije fotografija, propitujući modalitete vizualne kulture, ali i fotografiju kao umjetničku disciplinu.²⁸ Fotografski medij se u danom periodu otvara prema drugim umjetničkim praksama i disciplinama u svrhu uspostavljanja komunikacije ili predstavljanja konceptualne propozicije. U okviru konceptualnih umjetničkih strategija fotografija je stekla raznovrsne i mnogobrojne primjene, funkcije i značenja. Pojedini konceptualni umjetnici fotografiju ne koriste kao nužni medij realizacije umjetničkog djela, već kao sredstvo dokumentacije efemernih ili jednokratnih performansa, *happenings* i drugih tipova akcija. U tom slučaju fotografija funkcionira kao vizualno svjedočanstvo određenog umjetničkoga čina te predstavlja hibridni oblik kolaborativne umjetničke prakse.

Peter Osborne potvrđuje da je konceptualna umjetnost obilježila prijelaz s oblikovanja temeljenog na slici tj. slikovnosti na umjetničku praksu zasnovanu na produkciji, distribuciji i kritičkoj recepciji informacija.²⁹ Stoga fotografija postaje komunikacijsko i diskurzivno sredstvo proširenih mogućnosti i interpretacija, a u skladu s dematerijalizacijom umjetničkog djela i ona se

²⁶ Miško Šuvaković, „Privremene ontologije fotografije kao novog medija“, u: *Nove teorije 2* (2020.), str. 126.

²⁷ Isto, str. 130.

²⁸ Mirodrag Šuvaković, *Fedor Vučemilović: otvoreni fotografski koncepti*, katalog izložbe (9. 9.–11.10. 2020.), Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 2020., str. 9.

²⁹ Peter Osborne, „The Distributed Image“, u: *The Postconceptual Condition. Critical Essays*, London: Verso, 2018., str. 140.

oslobađa prikazivačkog karaktera u korist eksperimentalnog i istraživačkog pristupa. Novi smjer razvoja fotografskog medija zahtijevao je i novo elaborirano čitanje fotografske slike koja postaje kompleksna kombinacija denotativnih i konotativnih slojeva, a tek se analizom drugog sloja ulazi u sferu kritičke analize fotografije te istinskog razumijevanja vizualne poruke.³⁰

3. Časopis *SPOT* – od oblikovanja do sadržaja

Časopis za fotografiju *SPOT* pojavljuje se nakon fundamentalnih promjena koje je u tradicionalni umjetnički sustav uvela postobjektna i postestetka konceptualna umjetnost. Šira javnost i specijalizirani krugovi već su bili upoznati s radovima nastalima u okviru Novih tendencija i nove umjetničke prakse što je postavilo uvjete za daljnji razvoj medija. Razdoblje kasnih 1960-ih obilježeno je i značajnim novostima na društveno-političkom i kulturnom planu u kontekstu poznatih studentskih demonstracija koje su težile sveopćoj liberalizaciji.

SPOT je pokrenut zahvaljujući glavnom uredniku Radoslavu Putaru, a izdavale su ga Galerije grada Zagreba u čijem sastavu je bila Galerija suvremene umjetnosti, dok je izdavačko-tiskarsko poduzeće Grafički zavod Hrvatske bilo zaduženo za tisak. Objavljeno je sveukupno jedanaest brojeva časopisa između 1972. i 1978. godine čije je izdavanje simultano trajanju ravnateljskog mandata Radoslava Putara u Galerijama grada Zagreba.³¹ Radilo se o jedinstvenom časopisu na prostoru bivše Jugoslavije koji je bio posvećen suvremenim kretanjima unutar specifičnog područja umjetničkog stvaralaštva i o prvom stručnom listu ove vrste kojeg je izdavala muzejsko-galerijska institucija. Unatoč evidentnoj institucionalnoj potpori, uredništvo *SPOT*-a otvoreno se odupiralo jednoznačnoj klasifikaciji i odbijalo stroge odrednice specijaliziranog časopisa za fotografiju kako bi otvorilo prostor temama iz širokog područja vizualne kulture.³² Radoslav Putar u intervjuu za *Telegram* napominje kako je redakcija pri osnivanju nazvala časopis

³⁰ Želimir Košćević, „Čista ili s ledom (1960–1990)“, u: *Fotografska slika*, Zagreb: Školska knjiga, 2000., str. 107. Roland Barthes razlikuje dva generalna sloja fotografske slike: „denotativni“ koji se odnosi na čitanje doslovnog prikaza fotografije te „konotativni“ koji podrazumijeva sociokulturni kontekst i daje fotografiji značenje i smisao drugačiji od onog što je prikazano. Barthes je kasnije prvi sloj nazvao „studium“, a drugi „punctum“. Vidi u: Roland Barthes, *Svijetla komora: bilješka o fotografiji*, Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2003. [Prijevod: Željka Čorak]

³¹ „Putar, Radoslav“, u: *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=51171> (pregledano 20. lipnja 2022.)

³² Ljiljana Kolečnik (ur.), „Kulturno-historijski kontekst likovne kritike Radoslava Putara“, u: *Radoslav Putar. Kritike, studije i zapisi 1961.–1987.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti i Institut za suvremenu umjetnost, 2017., str. 26.–27.

prema pojmu „spot“ poznatom u suvremenim fotografskim krugovima. U korelaciji sa svojim etimološkim podrijetlom časopis *SPOT* je trebao biti pulsirajuće mjesto modernog i angažiranog transfera informacija o aktualnim zbivanjima u svijetu fotografskog medija i srodnih područja.³³

Prva stranica svih brojeva regularno donosi osnovne informacije o časopisu kao što su naziv, broj, godina objavljivanja te podaci o uredništvu čiji članovi su se tijekom šest godina izlaženja nekoliko puta promijenili. Stalni članovi bili su glavni urednik Radoslav Putar, Petar Dabac, Dimitrije Bašičević, Enes Midžić, Mitja Koman, Marijan Susovski, Jozo Četković i Nenad Gattin (prvi i drugi broj), Ida Biard (od trećega broja) te Ješa Denegri i Zmago Jeraj (od četvrtoga broja). Savjet *SPOT*-a, dodan od četvrtog broja nadalje, činili su Božo Bek, Ivo Broz, Stojan Dimitrijević, Radovan Ivančević, Zvonimir Maković i Davor Matičević (Zagreb) te Stane Bernik (Ljubljana) i Mirko Lovrić (Beograd). Za grafičku opremu bio je zadužen Mitja Koman, a navodi se da su u pripremi prvog broja sudjelovali Mihajlo Arsovski i Albert Goldstein. Financijska sredstva dobivala su se od Gradskog i Republičkog fonda za unapređivanje kulturnih vrijednosti, a časopis je bio oslobođen od plaćanja osnovnog poreza na promet. Od petog broja financiranje preuzima Republička samoupravna interesna zajednica u oblasti kulture i Udružena samoupravna interesna zajednica kulture grada Zagreba. Kroz brojeve se navode različiti prevoditelji tekstova, lektorica Zlata Dujmić, adresa administracije (Galerije grada Zagreba, Katarinin trg 2, 41000 Zagreb) te žiro-račun redakcije. Cijena pojedinačnog broja za domaću publiku iznosila je 40 dinara, a cijena za inozemstvo 4 američka dolara. Postojala je i mogućnost pretplate koja je iznosila 120 dinara godišnje, odnosno 12 dolara za inozemstvo. Redakcija idealistički definira časopis kao periodičku publikaciju namijenjenu najširoj publici, no teško je utvrditi do koje razine je *SPOT* izašao van granica umjetničkih i stručnih krugova. Uz *copyright* za tekstove i fotografije uvijek je jasno naznačeno kako „mišljenje i stav autora ne moraju biti identični s mišljenjem i stavom redakcije“ što je istovremeni prediktor otvorene politike časopisa. *SPOT* se ne može kategorizirati kao trojezični časopis, ali na početku svakog broja donose se kratki sažeci svih objavljenih tekstova na engleskom, ruskom i francuskom jeziku, a od petog broja ruski jezik zamijenjen je njemačkim. Višejezičnost koja je prisutna već od prvog broja jasno reflektira želju uredništva za širenjem tržišta van regionalnih okvira te želju za umrežavanjem s internacionalnom scenom. U slučaju

³³ „Radoslav Putar: Lansirati nam je što smioniji izazov“, u: *Telegram*, Zagreb, 28. travnja 1972., str. 11, u: Ljiljana Kolešnik (ur.), *Radoslav Putar. Kritike, studije i zapisi 1961.–1987.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Institut za suvremenu umjetnost, 2017., str. 165.

kolaboracije sa stranim autorima objavljuje se tekst na izvornom ili engleskom jeziku kojeg prati prijevod na hrvatski.³⁴

3.1. Oblikovna analiza i vizualni identitet

Vizualni identitet časopisa primjenom prepoznatljivih grafičkih rješenja kreira kompletni vizualni doživljaj, reflektira urednički program te kao osnovno sredstvo raspoznavanja uspostavlja distinkciju od drugih publikacija. Radi se o jedinstvenom skupu svih vizualnih i grafičkih karakteristika koje su tijekom vremena relativno stabilne i konzistentne te signaliziraju karakter časopisa.

SPOT je časopis uspravnog formata većih dimenzija (23×30 cm), mekog uveza i relativno konzistentnog opsega od četrdesetak stranica, osim prvog broja koji je imao šezdeset i četiri. Vizualni identitet i estetsko oblikovanje karakterizira grafički redukcionizam, minimalizam i strategija simplifikacije svih elemenata s ciljem uspostave efikasne, učinkovite i jasne komunikacije s čitateljem. Grafička oprema podrazumijevala je minimalne dizajnerske intervencije, a takav pristup omogućavao je lakši produkcijski proces te bio komplementaran programu *SPOT*-a. U prvom broju redakcija konstatira kako će fotografija biti tretirana kao primarni vizualni jezik s najviše prezentacijskog prostora, dok će količina tiskane riječi biti prilagođena suvremenim navikama čitatelja te će se „pojavljivati u onom obliku koji na najbolji način bude pogodovao prezentiranju fotografija“.³⁵ Iako će u odnosu slike i teksta fotografija imati očiglednu prednost, istaknuta je i neupitna važnost kvalitetnoga literarnog sadržaja. Časopis je većinom bio tiskan u crno-bijeloj tehnici što je parcijalno bilo uvjetovano ograničenim financijskim sredstvima, iako se vjerojatno radilo i o svjesnoj kreativnoj odluci. Kod tretmana tekstualnog materijala korištena su jednostavna tipografska rješenja s lako čitljivim neserifnim fontom koji će ostati nepromijenjen kroz sve brojeve. U organizaciji teksta provodi se pragmatični i standardni dvostupčani ili trostupčani prijelom, a duplerice se pojavljuju kada je riječ o dužim priložima. Zanimljiv vizualni i taktilni efekt ostvaren je povremenom upotrebom drugačijih vrsta papira koji u bojama niske saturacije suptilno i nenametljivo dinamiziraju pretežito

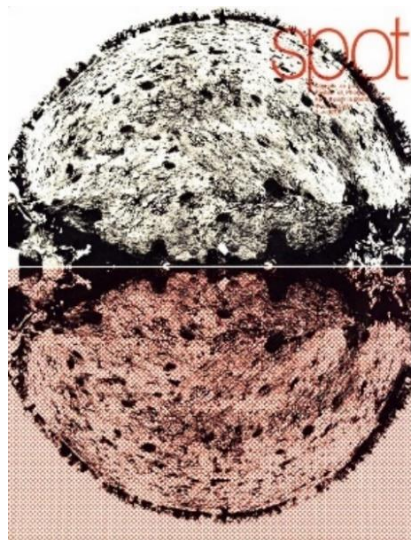
³⁴ Svi navedeni podaci preuzeti su iz jedanaest brojeva časopisa *SPOT*.

³⁵ Radoslav Putar, [Uvodnik], u: *SPOT* 1 (1972.), Zagreb, str. 4.

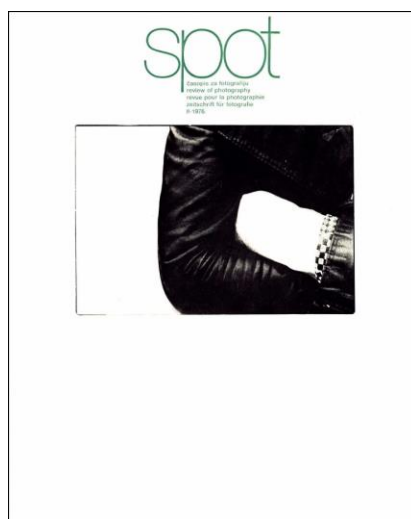
monokromatski časopis. Reprodukције fotografskih radova većinom su impozantno izolirane na neutralnim bijelim podlogama bez tekstualnog sadržaja, osim imena autora, pa se pojedinačne stranice mogu promatrati kao jedno vizualno polje. Takva strategija predstavljanja radova aludira na fotografske slike postavljene u nekom izložbenom galerijsko-muzejskom prostoru ili pak simulira oblikovanje kataloga izložbe. Na taj se način vizualno i metaforički projicira primarna namjera *SPOT*-a da pruža alternativni izlagački prostor za prezentaciju novih vidova fotografskog medija. Okupiranjem gotovo cijelog prostora stranice, fotografija privlači pozornost gledatelja te osigurava prolongirano vrijeme fokusiranog i detaljnog čitanja slike. Fotografije ponekad nisu centrirano postavljene što stvara specifičan ritam, a neke duplerice ili pojedinačne stranice tiskaju se na efektom crnom papiru. U slučaju tematski homogenih fotografija, serije fotografskih snimaka ili kada su one rad istog autora ponekad se grupiraju na istoj stranici. Ispod fotografija iznose se oskudne informacije koje uključuju ime i prezime autora, ali bez naziva djela i specificiranih datacija i lokacija njihovog nastanka.³⁶

Naslovne stranice su kao sastavni dio vizualnog identiteta ključni element uspostavljanja komunikacije i inicijalnoga vizualnog efekta jer predstavljaju prvu interakciju čitatelja s časopisom. *SPOT* monumentalnim naslovnim stranicama reprezentativno najavljuje neku od obrađenih tema ili autora u sklopu određenog broja. Na naslovnicama prvih šest brojeva (sl. 1) fotografska slika funkcionira kao jedino i glavno komunikacijsko sredstvo te dominantno zauzima gotovo cijeli format stranice čime se dodatno potencira vizualni aspekt. Naslov časopisa tiskan je malim slovima (*minuskulama*) i akcentiran upotrebom crvenog fonta te uglavnom nije grafički separiran ili uokviren, a ponekad je u potpunosti ukomponiran u reproduciranu fotografiju. Od drugog broja ispod naslova časopisa navodi se trojezična specifikacija sekundarnog naziva: *Časopis za fotografiju, Review of photography, Revue pour la photographie* te kasnije i *Zeitschrift für Fotografie* ispod čega slijedi broj časopisa i godina objavljivanja. Mala digresija od unificirane organizacije pojavljuje se na naslovnicama sedmog, osmog (sl. 2) i devetog broja na kojima je horizontalna fotografija manjih dimenzija centralno pozicionirana na neutralnoj bijeloj pozadini, a iznad nje stoji naziv časopisa različitih kolorita.

³⁶ Zbog toga se u diplomskom radu ispod reprodukcija ne donose informacije o nazivu rada i dataciji, osim ako podaci nisu pronađeni u alternativnim izvorima.



1. Naslovnica trećeg broja *SPOT*-a, 1972. (fotografija: Takashi Kumagai)



2. Naslovnica osmog broja *SPOT*-a, 1976. (fotografija: Ivan Posavec)

Izbor Mitje Komana za grafičku opremu *SPOT*-a razumljiva je odluka s obzirom da autori tekstova okupljeni oko časopisa u nekoliko navrata u sklopu kritika salonskih izložbi izdvajaju njegove kataloge kao najkvalitetnija ostvarenja. Mitja Koman je bio član ULUPUH-a i Fotokluba Zagreb, a kasnije i predsjednik Fotosaveza Hrvatske i Fotokluba Zagreb. Kao profesionalni fotograf surađivao je sa specijaliziranim ustanovama poput Hrvatskoga leksikografskog zavoda i Fotoslužbe Hrvatskoga državnog arhiva. Dobitnik je niza fotografskih nagrada i priznanja, a kao

grafički urednik zaposlen u Grafičkom zavodu Hrvatske zaslužan je za visokokvalitetno uređivanje i grafičku opremu mnogobrojnih knjiga, monografija i kataloga izložbi.³⁷ Cjelovita valorizacija i rekonstrukcija njegovog tematski raznovrsnog opusa otežana je zbog gubitka velikog broja radova usred poplave atelijera.³⁸ Ida Biard u drugom broju *SPOT*-a piše o Komanu kratki prilog povodom grupne izložbe u Galeriji umjetničke fotografije u Zagrebu gdje je bio predstavljen njegov fotografski ciklus *Djeca* (sl. 3). Autorica se referira na Komanov informativni i dokumentarni pristup unutar kojeg fotograf afirmira individualni iskaz vremena, stvarnosti i društva koji ga okružuju.³⁹



3. Mitja Koman, Iz fotografskog ciklusa *Djeca*, *SPOT* 2, 1973.

Na stražnjim vanjskim koricama *SPOT*-a konzistentno se kroz sve brojeve objavljuje fotografija kako bi se ponovno akcentirala važnost fotografskog medija i zaokružio komunikacijski kanal pojedinog broja. Od šestog broja časopisa objavljuju se fotografski radovi Mitje Komana, a u šestom, devetom i jedanaestom broju reproducirana je identična fotografija (sl. 4). Ono što obilježava Komanov pristup fotografskom mediju jest fascinacija pejzažem kojeg dovodi u

³⁷ „KOMAN, Mitja“, u: *Hrvatski biografski leksikon*, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=9822> (pregledano 20. lipnja 2022.)

³⁸ Zdenko Kuzmić, „Prirodni izvor sklada. Iz zbirke hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb: Mitja Koman“, u: *Vijenac* 219 (2002.), Zagreb

³⁹ Ida Biard, „Mitja Koman“, u: *SPOT* 2 (1973.), Zagreb, str. 44.

univerzalno i poetično jedinstvo s čovjekom ostvarujući misaonu dimenziju.⁴⁰ U fotografiji objavljenoj u sedmom broju časopisa Koman kadrira dijagonalno pozicioniranu klupu, tretirajući uobičajeni i trivijalni motiv kao plastički element čiste i jasne kompozicije (sl. 5). Frekventnom upotrebom širokokutnog objektivna, tzv. ribljeg oka, stvara optičku sliku različitu od ljudskoga vidnog polja i perspektive čime dobiva suptilno iskrivljene forme (sl. 6).



4. Mitja Koman, *SPOT 6*, 1975.



5. Mitja Koman, *SPOT 7*, 1975.



6. Mitja Koman, *SPOT 8*, 1976.

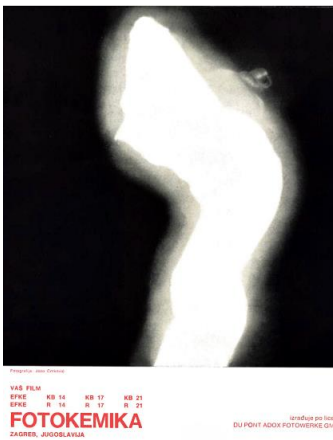
Osim Mitje Komana i drugi članovi uredništva bili su višestruko uključeni u realizaciju i oblikovanje časopisa. Fotograf Jozo Četković naveden je u prva dva broja kao član redakcije *SPOT*-a, a njegove se fotografije u spomenutim brojevima također objavljuju na stražnjoj korici

⁴⁰ Zdenko Kuzmić, „Prirodni izvor sklada“, 2002.

časopisa. Radi se o egzemplarnim fotografijama iz tematskog ciklusa aktova (sl. 7–8) u kojima jednostavnu skulpturalnu kompoziciju gradi kontrastnim odnosima crnog i bijelog tj. svijetla i sjene. Četković poetiziranim i ponekad gotovo apstrahiranim ženskim figurama sugestivno ostavlja samo prepoznatljive atribute. Izražajnost i plošnost elemenata postiže tehnikom fotografike koja upotrebom posebnih objektivna i laboratorijske obrade negativa eliminira polutonove s ciljem stvaranja crno-bijelih grafičkih vrijednosti.⁴¹ Fotografski opus Joze Četkovića značajan je zbog inovativnog i kreativnog karaktera te istraživanja graničnih i dodirnih područja fotografije, grafike, slikarstva i skulpture. Naznaka eksperimentalnog pristupa fotografskom mediju zasigurno ga povezuje s programom i koncepcijom *SPOT*-a.



7. Stražnja korica *SPOT*-a 2, 1973. (fotografija Jozo Četković)



8. Stražnja korica *SPOT*-a 1, 1972. (fotografija Jozo Četković)

⁴¹ Dubravka Osrečki Jakelić, *Crno-bijeli svijet Joze Četkovića*, <https://croatian-photography.com/text/crno-bijeli-svijet-joze-cetkovića/> (pregledano 25. lipnja 2022.)

Suradnja *SPOT*-a s Fotokemikom, tada jedinim hrvatskim proizvođačem fotografskog materijala i opreme, vidljiva je u oglasima koji se pojavljuju na svakoj korici časopisa ispod fotografije (sl. 7–8). U dugogodišnjoj povijesti i razvoju poduzeća početak 1970-ih obilježen je pojavom „eFKe KB“ i „eFKe R“ filmova, a potpisivanje licencnog ugovora s Du Pont Fotowerke Adox GmbH rezultiralo je preuzimanjem proizvodnje palete c/b negativ filmova.⁴² Reklamne stranice su samo u par navrata umetnute pred kraj časopisa, a svojim oblikovanjem ne odstupaju previše od grafičkog uređenja časopisa te su uspješno integrirane u vizualni identitet. Uglavnom je riječ o tržišnim proizvodima i novostima u medijskoj tehnologiji kao što su projektor tekstova (sl. 9) ili Janpol objektiv za povećanje color negativa (sl. 10). Zanimljivo su izvedene i stranice posvećene Grafičkom zavodu Hrvatske koje upotpunjuju grafičku opremu časopisa (sl. 11–14).

PROJEKTOR TEKSTOVA

lech

moderan, jedinstven i jasan projektor tekstova
 izabira pomoć: širokomeglosni objektivi,
 konferencijska, predavačka, projekcijska
 svih vrsta i namjena

Zastupnik za SFRJ
VELEBIT
 41000 ZAGREB
 P.O. 104

Seđim tipova 31 mm
 širokih projektor

AP-11
 AP-11A
 AP-11B
 AP-11C
 AP-11D
 AP-11E
 AP-11F
 AP-11G

Proizvođač
VARIMEX
 ul. Kraljice Jelice 1
 00-100 Warszawa, Poljska

Zastupnik za Jugoslaviju
VELEBIT
 inženjerska zajednica
 Bulevarda 3a
 41000 Zagreb
 Telefon: 649-411

9. Oglas za projektor, *SPOT 7*, 1975.

Janpol color
 objektiv
 za povećavanje color negativa

Janpol color je patentirani proizvod interesantan profesionalnim
 fotografima i amaterima.
 Upotrebljen je za povećavanje color negativa pri izradi color fotografija,
 kod svih color filmova koje obara na marku.
 Janpol color se pomoću već ugrađenih filtera (D žuta, purpurni i
 plavo-zelene) automatski vrši korekcije boja. Posebni filteri ili zastavi
 boja nisu potrebni.
 Namijenjen je za format do 6 x 6 maksimalno.
 Janpol color pretvara vaš aparat za povećavanje crno-bijelih fotografija
 u aparat za povećavanje fotografija u boji.

Proizvođač
 POLJSKE
 ZAKLADY
 OPTICZNE (PZO)
 Grochowska 302
 Warszawa, Poljska

VARIMEX
 ul. Kraljice Jelice 1
 00-100 Warszawa, Poljska

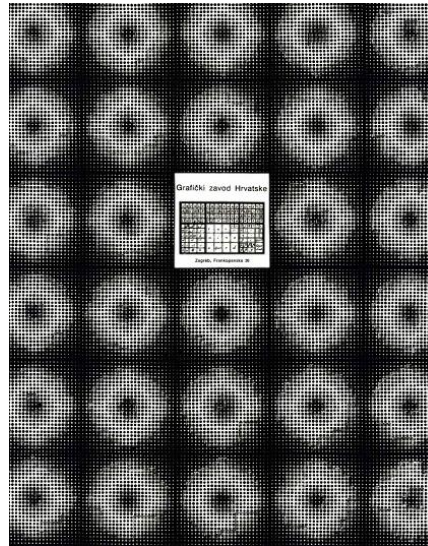
Zastupnik za Jugoslaviju
VELEBIT
 inženjerska zajednica
 Bulevarda 3a
 41000 Zagreb
 Telefon: 649-411

10. Oglas za Janpol color objektiv za
 povećanje color negativa, *SPOT 7*, 1975.

⁴² „45 godina Fotokemike: Kronologija osnivanja i razvoja“, u: *Hrvatska fotografija od tisuću devetsto pedesete do danas; Razvoj Fotokemike od tisuću devetsto četrdeset sedme do danas*, katalog izložbe (Zagreb, Studio Muzeja suvremene umjetnosti, 10.1.–7.2.1993.), Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1997., str. 7.



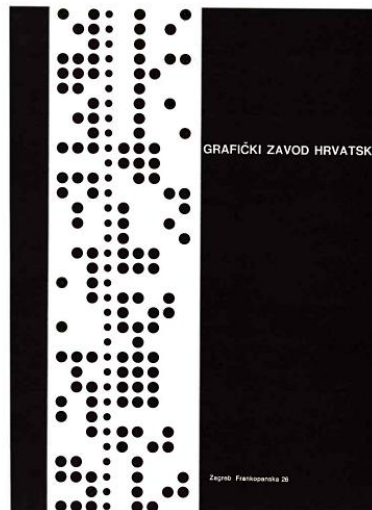
11. Stranica posvećena Grafičkom zavodu Hrvatske, *SPOT 2*, 1973.



12. Stranica posvećena Grafičkom zavodu Hrvatske, *SPOT 3*, 1973.

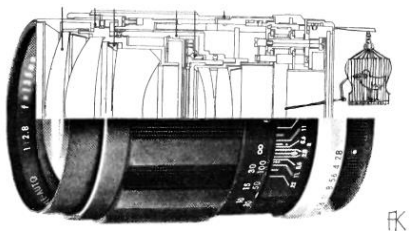


13. Stranica posvećena Grafičkom zavodu Hrvatske, *SPOT 5*, 1974.



14. Stranica posvećena Grafičkom zavodu Hrvatske *SPOT 7*, 1975.

Interesantan i vrijedan doprinos grafičkom uređenju časopisa dao je arhitekt, kritičar i urbani sociolog Fedor Kritovac koji je u periodu izlaženja *SPOT*-a djelovao u Zagrebačkoj grupi karikaturista i objavljivao kritičke tekstove o suvremenoj karikaturi.⁴³ Njegove ilustracije objavljene u *SPOT*-u čine marginalni i manje afirmirani dio njegovoga umjetničkog opusa, a namjera im je neočekivani komični dijalog s čitateljem. Karakterizira ih simbioza fotokolaža i stiliziranoga simplificiranog crteža kojom se ostvaruje nadrealistički i metaforički izraz višeslojnog značenja. Kritovac se humoristično poigrava s uvriježenim fotografskim žargonom i pojmom „ptičica“ (sl. 15) koji se izgovara u trenutku snimanja fotografije, za broj koji izlazi u prosincu tematski kolažira fotografske aparate u finalnu konstrukciju božićne jelke (sl. 16), a referira se i na *odlučujući trenutak* u kojem fotograf okida sliku (sl. 17).



15. Fedor Kritovac, *SPOT 3*, 1973.



16. Fedor Kritovac, *SPOT 1*, 1972.



17. Fedor Kritovac, *SPOT 2*, 1973.

⁴³ „KRITOVAC, Fedor“, u: *Hrvatski biografski leksikon*, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11170> (pregledano 26. lipnja 2022.)

3.2. Sadržajna analiza

Uredničke koncepcije i programski ciljevi časopisa *SPOT* definirani su i predstavljeni u uvodnim tekstovima, od trećeg broja naslovljenim „spot poručuje“, putem kojih redakcija vrlo ažurno i transparentno komentira čitateljsku recepciju i vlastite intencije. Primarni povod za izlaženje *SPOT*-a izražen je urgentnom potrebom razvitka kulture vizualnih komunikacija i podizanja razine opće slikovne pismenosti u lokalnom, ali i univerzalnom kontekstu. Fotografija je u tom smislu shvaćena i istaknuta kao vitalni nositelj informacija, značajan oblik izražavanja te efikasno sredstvo oblikovanja vizualnih poruka. Prema mišljenju uredništva fotografski medij doprinosi određenju opće kulture društvene sredine zbog čega je časopis bio usmjeren na uspostavljanje učinkovitog komunikacijskog kanala posredstvom suvremene fotografske misli. Prvenstveno je bio namijenjen onim autorima koji u području fotografije pokazuju afinitet prema istraživačkom i eksperimentalnom pristupu te aktualnim i naprednim shvaćanjima medija. Zbog toga se na stranicama *SPOT*-a neće pojavljivati samo tradicionalne umjetničke fotografije, nego se apeliralo na participaciju i potporu istomišljenika koji vode bitke protiv zastarjelih konvencija i autoritativnih pozicija. Autorima tekstova sugeriralo se da se izražavaju jasno i sažeto te da emitiraju poruke na beskompromisan, slobodan i suvremen način. Objavljeni radovi reflektirali su nove mogućnosti medija i proširenje polja unutar kojeg se uobičajeno definirala fotografija. Namjera *SPOT*-a bila je širenje utjecaja van državnih granica surađivanjem sa stranim stručnjacima i fotografima te predstavljanjem internacionalnih fotografskih krugova.⁴⁴

U drugom broju redakcija komentira uvjete djelovanja *SPOT*-a te izražava nezadovoljstvo inicijalnim odjekom, referirajući se na činjenicu da primjerci časopisa ođaslati pojedincima i fotoklubovima nisu rezultirali odgovorom u obliku pretplate ili narudžbe dodatnih primjeraka. Jedan od razloga kojega navode su skromna startna sredstva koja onemogućuju intenzivnu promidžbu i uspješni plasman *SPOT*-a na tržištu na kojem teško mogu konkurirati dominantnim časopisima s velikom količinom oglasa i praktičnim tehničkim savjetima. U tom slučaju redakcija akcentira prednost idejne orijentacije časopisa naspram komercijalnih i ekonomskih ambicija. Prema njihovom mišljenju, uzrok takve početne situacije je slabi kritički razvoj fotografskog medija u nacionalnom okviru te oskudno tržište fotografske opreme, materijala i usluga.⁴⁵

⁴⁴ Svi navodi prema prvom uvodniku časopisa. Vidi u: Radoslav Putar, [Uvodnik], u: *SPOT* 1 (1972.), Zagreb, str. 4.–5.

⁴⁵ Radoslav Putar, [Uvodnik], u: *SPOT* 2 (1973.), Zagreb, str. 5.

Unatoč već spomenute dominacije fotografskih reprodukcija, od velike relevantnosti bila je i pisana riječ koja je uglavnom bila nadopuna vizualnom, a u nekim je slučajevima funkcionirala autonomno. Najveći postotak tekstova pišu članovi već navedenog uredništva i savjeta *SPOT*-a, a objavljuju se i članci domaćih, regionalnih ili stranih suradnika. Glavni urednik Radoslav Putar autor je najvećeg broja članaka, a kvantitetom ga slijede članovi uredništva Jerko Ješa Denegri i Zmago Jeraj što ujedno signalizira postojanje kontinuiranih regionalnih veza i suradnje između tri tadašnje jugoslavenske države. Urednik Marijan Susovski također piše nekoliko tekstova, a članovi savjeta *SPOT*-a od kojih svaki objavljuje po jedan članak su Stojan Dimitrijević, Stane Bernik, Davor Matičević i Radovan Ivančević. Važno je naglasiti i participaciju ženskih autorica među kojima se ističe članica uredništva Ida Biard sa značajnim brojem objavljenih tekstova te vanjske suradnice Željka Čorak, Biljana Tomić i Nena Baljković. Među vanjskim suradnicima ističe se Goran Trbuljak koji intenzivno surađuje s članovima uredništva te piše velik broj članaka, a objavljeni su i članci Ota Bihalji-Merina, Zvonka Makovića, Petera Krečića, Želimira Košćevića i Tomislava Mikulića. Autori koji u par navrata u tekstovima predstavljaju i tematiziraju vlastiti rad su Goran Trbuljak, Ivan Ladislav Galeta i Branko Lenart. Kako bi se posebno istaknuo značaj velike količine literarnog i vizualnog sadržaja realiziranog u suradnji sa stranim autorima, povezivanje s internacionalnom scenom bit će obrađeno u zasebnom poglavlju.

Pojedinačni brojevi *SPOT*-a nisu strogo fokusirani na određenu temu pa je i u vremenu njegovog izlaženja općeniti prigovor upućen redakciji bila nekonzistentnost i prevelika heterogenost sadržaja. Uredništvo kategorijsku heterogenost materijala argumentira konstatacijom da ona velikim dijelom reflektira situaciju u vizualnim komunikacijama te da se sadržaj gradi ovisno o javljanju suradnika i dospelim sredstvima. Istovremeno izražavaju nadu da će pažljivi promatrač ipak u budućnosti moći prepoznati zajednički nazivnik objavljenog slikovnog i tekstualnog sadržaja.⁴⁶ Kod sistematizacije dinamične strukture i veoma slobodnog sadržaja *SPOT*-a moguće je samo okvirno klasificirati vrstu pisanih članaka. Objavljuju se kritike i osvrti na izložbe, prilozi o pojedinačnim umjetnicima i fotografima pri čemu se prezentira određeni segment njihovog opusa, prilozi o grupi autora ili određenom fotografskom krugu, intervjui i teorijski formulirani članci. Početni plan bio je uvođenje niza permanentnih rubrika, ali su one na

⁴⁶ Radoslav Putar, „Spot poručuje“, u: *SPOT* 3 (1973.), Zagreb, str. 8.

kraju objavljene u svega nekoliko brojeva, pod nazivima „Spot uspoređuje“ (prvi i treći broj), „Iz tradicije“ (treći i četvrti broj) te „Spot predstavlja“ (prvi, sedmi i osmi broj).

Daljnja analiza literarnog i vizualnog sadržaja organizirana je na temelju detektiranih tematskih fokusa koji su prisutni kroz sve brojeve *SPOT*-a. S obzirom na već spomenutu slojevitost i kategorijsku heterogenost građe, predložena tipologizacija nije striktna i isključiva, već nastoji sistematizirati glavne tematske odrednice koje reflektiraju programsku koncepciju časopisa.

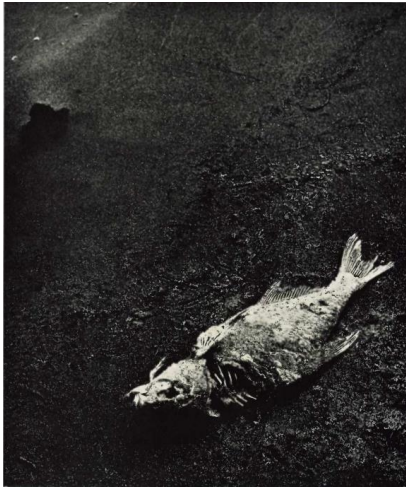
3.2.1. Odnos prema fotografskom mediju

Uredništvo *SPOT*-a prvenstveno je usmjereno na praćenje aktualnosti na umjetničkoj i fotografskoj sceni te predstavljanje suvremenih i mladih autora, problematizirajući položaj fotografskog medija u danom trenutku. Paralelno s tim, kroz brojeve se nerijetko nastoji uspostaviti veza s poviješću fotografije, bilo kroz analiziranje određenih fenomena i predstavljanje afirmiranih autora starije generacije ili pak referiranjem na razvojni proces medija.

Od prvog broja časopisa donose se kritike izložbenih manifestacija vezanih za fotoklubove i fotografska udruženja koje gotovo programatski nagovijestaju namjeru *SPOT*-a koji će kroz godine izlaženja promicati kritičko promišljanje fotografskog medija te nastojati osloboditi fotografiju od klasičnih i konvencionalnih restrikcija. Uredništvo je smatralo da zatvoreni krugovi etabliranih fotografa moraju postati inkluzivni i otvoreniji prema mlađoj generaciji autora neutraliziranjem straha od niske kvalitete ili eventualnih promašaja.

Prvi broj *SPOT*-a reprezentativno započinje člankom naslovljenim „16. Zagreb salon: revija konflikata“ u kojem Stojan Dimitrijević donosi osvrt na međunarodnu fotografsku izložbu. Kritizira prethodne grupne žirije u kojima su završnu riječ imali dominantni fotografi starije generacije koji su pri odabiru radova imali labilne kriterije i preferirali zastarjele fotografske koncepcije. Monoselektorski zadatak žiriranja šesnaestog salona pripao je poznatom fotografu Mladenu Grčeviću kojem Dimitrijević zamjera lošu selekciju i nedosljednu valorizaciju fotografija. Radovi grupirani unutar tematskih cjelina pokazuju enormni kvalitativni raspon od demodiranih, pomodnih, slabih i nezanimljivih realizacija do nadprosječnih eksponata. Autor također kritizira sistem nagrađivanja koji je devalviran nepotrebnom inflacijom nagrada pri čemu je gotovo jedna petina svih fotografija dobila priznanje. Dimitrijević predlaže iscrpnu verziju

vlastite valorizacije fotografija pri čemu rad Andriusa Zavadskisa *Riba* (sl. 18) ocjenjuje kao najbolje ostvarenje cijele izložbe jer ulazi u domenu misaone fotografije. Nakon članka slijede reprodukcije analiziranih fotografija koje smatra kvalitetnima, a posebno ističe i fotografiju Peetera Toominga *Why* (sl. 19) koju definira kao akt u ambijentu.⁴⁷



18. Andrius Zavadskis, *Riba*, SPOT 1, 1972.

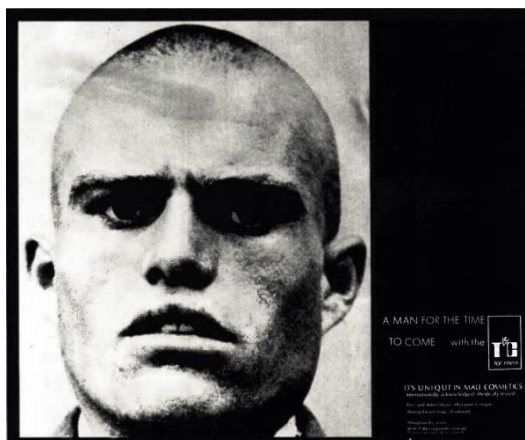


19. Peeter Tooming, *Why*, SPOT 1, 1972.

Kritika estetike promovirane u sklopu izložbi fotografskih udruženja i borba protiv cehovskih interesa vidljiva je i u članku Radoslava Putara „Staleška revija“ u kojem donosi osvrt na izložbu *Fotografija* koju je u Umjetničkom paviljonu organizirala Fotosekcija ULUPUH-a. Smatra da izložba nikako ne reflektira realno stanje fotografije u Hrvatskoj, iako je na taj način predstavljena u katalogu. Kod izloženih fotografija primjećuje limitirajuće uvjete izlaganja koji su onemogućili potpunu slobodu individualnog izražavanja, a većina radova bila je zbog toga obilježena „misaonom frigidnošću“. Kod nabiranja iznimaka ističe upečatljivu seriju fotografija Slobodana Tadića koja je objavljena preko nekoliko stranica, a prikazuje portrete muškaraca koji su ukomponirani u reklamne poruke za fiktivni brend muške kozmetike (sl. 20).⁴⁸

⁴⁷ Stojan Dimitrijević, „16. Zagreb salon: revija konflikata“, u: *SPOT 1* (1972.), Zagreb, str. 6–8.

⁴⁸ Radoslav Putar, „Staleška revija“, u: *SPOT 3* (1973.), Zagreb, str. 28. i 37.



20. Slobodan Tadić, *SPOT 3*, 1973.

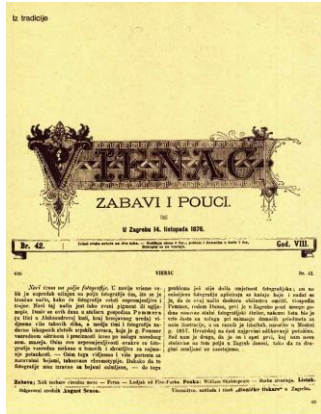
Jedna od uvedenih rubrika naslovljena „Iz tradicije“ pojavljuje se u samo dva broja časopisa, a predstavlja određene segmente iz povijesti fotografskog medija. Namjera uredništva vjerojatno je bila smjestiti i sam *SPOT* u povijesni kontinuitet hrvatske fotografske kronike. U trećem broju objavljen je kopirani članak iz *Vijenca* (sl. 21) pod nazivom „Novi izum na polju fotografije“ u kojem se piše o Franju Pommeru, prvom stalnom zagrebačkom fotografu koji je imao vlastiti atelje.⁴⁹ Članak je u *Vijencu* objavljen 1876. godine, a govori o karbonskom postupku i tzv. nepromjenjivim kromotipijama, novitetu kojeg Pommer uvodi u svom fotografskom ateljeu upravo tijekom 1870-ih.⁵⁰ Takva referenca korespondira s politikom *SPOT*-a koji prati novosti u polju fotografske tehnologije i zagovara istraživanje tehničkih mogućnosti medija. U četvrtom broju *SPOT*-a spomenuta rubrika donosi nekoliko stranica prvog broja mjesečnika internacionalne umjetničke fotografije *Galerija* (sl. 22) koji počinje izlaziti 1933. godine na inicijativu Otokara Hrazdare i Pavla Špilera, a riječ je o prvoj reviji te vrste u Jugoslaviji.⁵¹ *SPOT* ističe korelaciju između vlastitog djelovanja i *Galerije* koja je u vremenu izlaženja nastojala povezati domaću fotografsku scenu s europskim tendencijama te simultano približiti čitateljima aktualna svjetska zbivanja. Uredništvo konstatira da prenošenjem izabranih stranica *Galerije* nastoji predočiti njenu „konceptiju i ciljeve te široko zamišljene djelatnosti između čitalaca, suradnika i redakcije“.⁵²

⁴⁹ „Iz tradicije“, u: *SPOT 3* (1973.), Zagreb, str. 43.

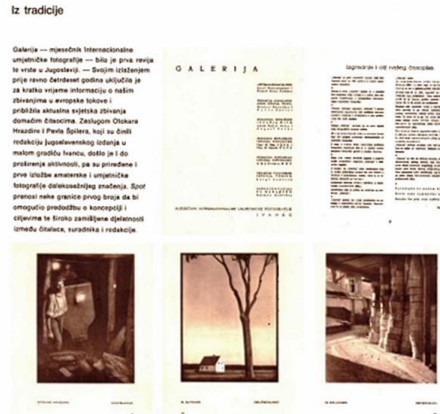
⁵⁰ Vidi u: Hrvoje Gržina, „Dopuna životu i radu Franje Pommera, prvoga rezidentnog zagrebačkog fotografa“, u: *Peristil 57* (2014.), Zagreb, str. 137.–145.

⁵¹ „Iz tradicije“, u: *SPOT 4* (1974.), Zagreb, str. 46.–47.

⁵² Isto., str. 46.

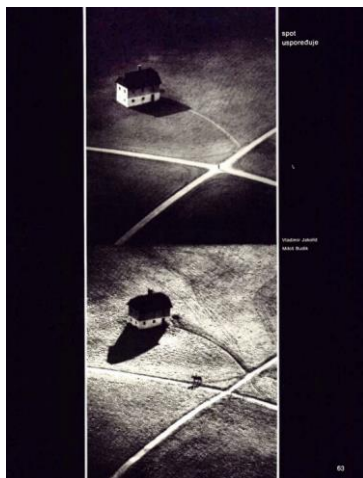


21. Rubrika „Iz tradicije“, SPOT 3, 1973.



22. Rubrika „Iz tradicije“, SPOT 4, 1974.

Rubrika „Spot uspoređuje“ također se pojavljuje svega dva puta, a podrazumijeva dva jukstapozirana autorska rada bez dodatnoga tekstualnog obrazloženja. U prvom broju donose se radovi Vladimira Jakolića i češkog fotografa Miloša Budíka (sl. 23), a riječ je o eksperimentalnim fotografijama i fotomontažama sličnih motiva i kompozicije.⁵³ Rubrika se ponovno objavljuje u trećem broju te ovog puta tematizira dijaloški odnos između grupnog portreta realiziranog fotografskim postupkom dagerotipije (nepoznati fotograf iz 19. stoljeća) i portreta Ane Krešić kojeg je naslikao Vjekoslav Karas u tehnici ulja na platnu (sl. 24). Uredništvo traži poveznicu između vizualnih rješenja ostvarenih različitim umjetničkim procesima.⁵⁴



23. Rubrika „spot uspoređuje“, SPOT 1, 1972.



24. Rubrika „spot uspoređuje“, SPOT 3, 1973.

⁵³ „Spot uspoređuje“, u: SPOT 1 (1972.), Zagreb, str. 63.

⁵⁴ „Spot uspoređuje“, u: SPOT 3 (1973.), Zagreb, str. 42.

U okviru odnosa prema etabliranim fotografima i strukovnim udruženjima, povodom smrti Branka Balića u *SPOT*-u je objavljen kratki tekst u kojem se uredništvo ukratko osvrće na život i rad poznatog foto-kroničara umjetničke scene, a spominju i njegovo fotografiranje „gorgonaša“.⁵⁵

Radovan Ivančević u devetom broju *SPOT*-a piše članak „Gattinov Juraj“ u kojem razmatra korištenje fotografije u interpretaciji kulturne baštine na primjeru Gattinovih snimaka Šibenske katedrale, kapitalnog djela Jurja Dalmatinca.⁵⁶ Dakle, časopis daje prostor za tematiziranje različitih upotreba fotografskog medija koje ne moraju nužno biti vezane za nova usmjerenja.

Primjer lucidnog identificiranja relevantnih aktualnih događanja na umjetničkoj sceni je prilog Radoslava Putara u sedmom broju *SPOT*-a u kojem donosi vijest o izložbi-akciji šestorice autora održanoj na Trgu Republike u listopadu 1975. godine. Riječ je o umjetničkoj skupini osnovanoj iste godine čiji članovi su bili Vlado Martek, Boris Demur, Željko Jerman, Fedor Vučemilović, Sven Stilinović i Mladen Stilinović. Danas se individualni radovi članova i djelovanje Grupe šestorice autora smatraju antologijskim primjerima hrvatske konceptualne umjetnosti i nove umjetničke prakse. Putar u tekstu spominje njihove prethodno realizirane izložbe-akcije na Savi, u Sopotu i na Jezuitskom trgu te komentira kako članovi nisu povezani sustavom zajedničkih ideja što ide u prilog činjenici da grupa nije imala jasno definiran program niti istovjetne umjetničke afinitete. Naime, njihove intervencije u javnom prostoru imale su kolektivni cilj demokratizacije i deelitizacije umjetnosti te ispitivanja odnosa između umjetnika, umjetnosti i publike koja postaje aktivni sudionik. Putar piše o Jermanovim elementarnim fotografijama (sl. 25) koje fotograf stvara metodom izravne intervencije na foto-papiru na kojem ostaje trag kista natopljenog u razvijaču.⁵⁷ Vučemilović pak ispituje prolaznike da ga fotografiju (sl. 26), a dobiveni foto-dokumenti predstavljaju autoriziranu kolaboraciju s publikom. Grupa šestorice autora odbacuje bilo kakve estetske i konvencionalne pretenzije fotografije te naglasak stavlja na konceptualizaciju ideja, dokumentiranje akcija ili istraživanje medijskih mogućnosti.

⁵⁵ „In memoriam: Branko Balić“, u: *SPOT* 8 (1976.), Zagreb, str. 45.

⁵⁶ Radovan Ivančević, „Gattinov Juraj“, u: *SPOT* 9 (1976.), Zagreb, str. 41.

⁵⁷ Radoslav Putar, „Izložba akcija šestorice“, u: *SPOT* 7 (1975.), Zagreb, str. 36.



25. Željko Jerman, *SPOT 7*, 1975.



26. Fedor Vučemilović, *Molio sam da me fotografiraju*, 1975.

U osmom broju preko nekoliko su stranica reproducirani radovi mladih studenata i samostalnih fotografa što ukazuje na ulogu *SPOT*-a u prezentiranju tada neafirmiranih autora koji su tek počeli artikulirati osobni umjetnički izraz. To je ujedno i pokazatelj iznimnog senzibiliteta glavnog urednika i redakcije za aktualne tendencije i praćenje zbivanja na suvremenoj umjetničkoj i fotografskoj sceni. *SPOT* poručuje da „na mladima svijet ostaje“ i da je „adresa za budući svijet poznata“, a potrebna je samo sposobnost da se prepozna i utvrdi „tko je mlad“ pri čemu ne misle isključivo na godinu rođenja, već na mladenački duh. Predstavljeni autori skloni su eksperimentiranju i bez straha od neuspjeha prihvaćaju istraživački rizik novih medijskih mogućnosti. Ne repliciraju slijepo velike uzore i autoritete te je njihov pogled kroz kameru svjež, slobodan i inovativan.⁵⁸ Autori su prezentirani samo vizualnim sadržajem, a gotovo svi će postati profilirane i etablirane ličnosti u područjima svojih djelovanja. Najviše je budućih snimatelja i režisera (sl. 27–31) poput Silvestara Kolbasa, Gorana Mećave, Zorana Mikičića, Borisa Popovića i Daniela Riđičkog. Zatim slijedi Milislav Mio Vesović (sl. 32) koji će se afirmirati u kontekstu novinske fotografije te sudjelovati u stvaranju identiteta omladinskoga lista *Polet* te već spomenuti Fedor Vučemilović (sl. 33).

⁵⁸ Radoslav Putar, „Spot poručuje“, u: *SPOT 8* (1976.), Zagreb, str. 6.



27. Silvestar Kolbas, *SPOT 8*, 1976.



28. Goran Mećava, *SPOT 8*, 1976.



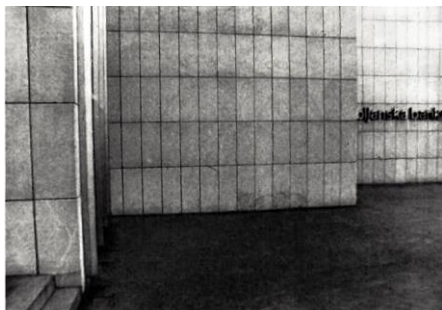
29. Zoran Mikičić, *SPOT 8*, 1976.



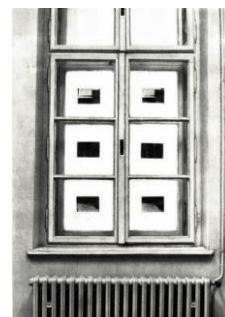
30. Boris Popović, *SPOT 8*, 1976.



31. Daniel Ridički, *SPOT 8*, 1976.



32. Milislav Vesović, *SPOT 8*, 1976.



33. Fedor Vučemilović, *SPOT 8*, 1976.

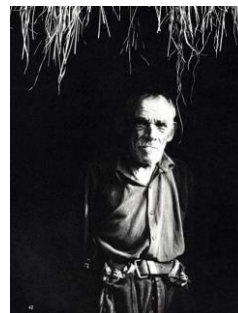
3.2.2. Autorska predstavljanja

Najveća količina tekstualnog i slikovnog sadržaja usmjerena je na autorska predstavljanja u okviru kojih autori, uglavnom povjesničari umjetnosti, kustosi i likovni kritičari, pišu o umjetnicima i fotografima, a u nekoliko slučajeva autori tematiziraju vlastite umjetničke radove.

„Spot predstavlja“ rubrika je koja prezentira individualne autore domaće ili inozemne scene uz tekstualni predložak i reprodukcije njihovih radova. U prvom broju predstavljen je Nino Vranić čija se aktivnost manifestirala u raznim poljima umjetničkog djelovanja, a pripada tadašnjoj srednjoj generaciji fotografa. Autori teksta njegovim fotografskim radovima pridaju epitepe poetskog i senzibilnog, referirajući se na tretman krajolika i interpretaciju pejzažnih scena (sl. 34). Vranić bilježenjem pojedinosti slaže jedinstveni mozaik formi koje se povezuju u kompaktnu i monolitnu cjelinu.⁵⁹ Objavljene su i reprodukcije fotografiranih portreta koji imaju dualni karakter jednostavne i otvorene konfiguracije lica te istovremenoga psihološkog poniranja u unutrašnjost karaktera (sl. 35).



34. Nino Vranić, *SPOT 1*, 1972.



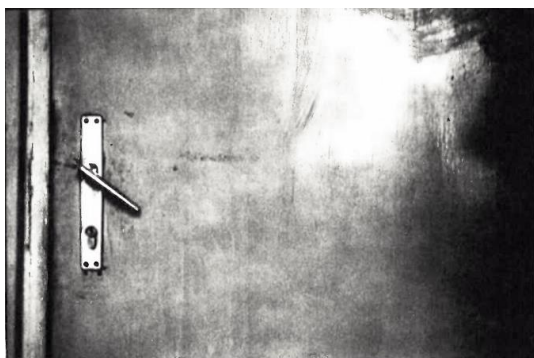
35. Nino Vranić, *SPOT 1*, 1972.

⁵⁹ N. G., R. P., „Spot predstavlja: Nina Vranića“, u: *SPOT 1* (1972.), Zagreb, str. 37. Potpisani inicijali N. G. i R. P. najvjerojatnije se odnose na Nenada Gattina i Radoslava Putara.

Rubrika se drugi put pojavljuje u osmom broju časopisa, a već je na ranije spomenutoj naslovnici objavljena fotografija Ivana Posavca o kojemu će u okviru predstavljanja mladih autora pisati Radoslav Putar. Posavec je u to vrijeme student zagrebačke Akademije za filmsku i kazališnu umjetnost, a objavljene fotografije prema Putaru sugeriraju negiranje statičnih i konvencionalnih kompozicija i sentimentalnih poruka. Iako ne ulazi u potpunosti u domenu konceptualizma, Posavec je nedvojbeno upoznat sa suvremenim tendencijama te ispituje mogućnosti fotografskog izražaja odbacivanjem diktata klasičnih normi.⁶⁰ U registriranju stvarnosti pažljivim kadriranjem pojedinačno opserviranih trivijalnih motiva nazire se egzistencijalističko preispitivanje zbilje (sl. 36–38). Takav pristup fotografskom mediju moguće je korelirati s gorgonaškim fotografijama besadržajnih kompozicija koje su motivirane interesom za apsurdno i paradoksalno.⁶¹



36. Ivan Posavec, *SPOT 8*, 1976.



37. Ivan Posavec, *SPOT 8*, 1976.



38. Ivan Posavec, *SPOT 8*, 1976.

⁶⁰ Radoslav Putar, „Spot predstavlja: Ivan Posavec“, u: *SPOT 8* (1976.), Zagreb, str. 19.

⁶¹ Sandra Križić Roban, „Novo shvaćanje fotografije“, u: *Na drugi pogled. Pozicije suvremene hrvatske fotografije*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2010., str. 38.

Značajna pažnja posvećena je i predstavljanju autora koji su obilježili suvremenu umjetničku scenu i povijest umjetnosti općenito, a čiji radovi su na neki način povezani s fotografskim medijem. Nena Baljković piše članak o njemačkom umjetniku Gerardu Richteru u kojem problematizira njegovu primjenu fotografske tehnike u mediju slikarstvu, a Ješa Denegri piše o tretmanu fotografije u konceptualnom radu Johna Baldessarija te predstavlja fotografa Uga Mulasa koji u seriji od deset fotografija portretira najpoznatijeg začetnika konceptualne umjetnosti Marcela Duchampa.⁶²

U okviru konceptualne umjetnosti umjetničko se izražavanje proširilo na sva područja komunikacijskih medija što je uvjetovalo stvaranje novih kategorija kao što su film umjetnika ili fotografija umjetnika. Za fotografe, odnosno umjetnike, fotografija više nije samo objektivni odraz stvarnosti već sredstvo dokumentiranja procesualnog i analitičkog ispitivanja samog medija ili svijeta umjetnosti čime ona postaje subjektivni iskaz stvaralačke refleksije.

Zvonko Maković piše opsežni članak o fotografskim sekvencama Željka Stojanovića u kojem prvo teorijski definira sekvence koje se frekventno javljaju u kontekstu konceptualno orijentiranih radova. Registriranje neke situacije više ne podrazumijeva uobičajeno reproduciranje stvarnosti, već se snimljeni isječci vidljive zbilje kodificiraju u novi i drugačiji sustav. Slaganjem niza takvih isječaka tj. sekvenci vizualno se indeksira narativ razvojnog događaja, a individualni „multielokventni“ kadrovi povezuju se u precizirani konotativni sustav.⁶³ Statična fotografija tada postaje komunikacijsko sredstvo koje punktualno pripovijeda dinamični i višeslojni događaj. Maković u nastavku analizira sekvence s glavnim motivom kazališnih predstava u kojima Stojanović fragmentira kontinuitet pripovijedanja i razbija linearnu fabulativnost scena (sl. 39).⁶⁴



39. Željko Stojanović, *SPOT 3*, 1973.

⁶² Nena Baljković, „Gerhard Richter ili portret jednog fotografa“, u: *SPOT 2* (1973.), Zagreb, str. 41., Ješa Denegri, „Tretman fotografije u konceptualnom radu Johna Baldessarija“, u: *SPOT 4* (1974.), Zagreb, str. 48., Ješa Denegri, „Ugo Mulas i Duchamp“, u: *SPOT 6* (1975.), Zagreb, str. 25.–26.

⁶³ Zvonko Maković, „Sekvence Željka Stojanovića“, u: *SPOT 3* (1973.), Zagreb, str. 40.–41.

⁶⁴ Isto.

Ida Biard u petom broju časopisa piše kratki prilog o sekvencama Vlade Solaričeka koji fotografira dječju igru u urbanom pothodniku (sl. 40), a kadriranjem jednog prizora s istog mjesta te hvatanjem momentalnih impresija postiže se dojam gledanja neke kazališne predstave.⁶⁵

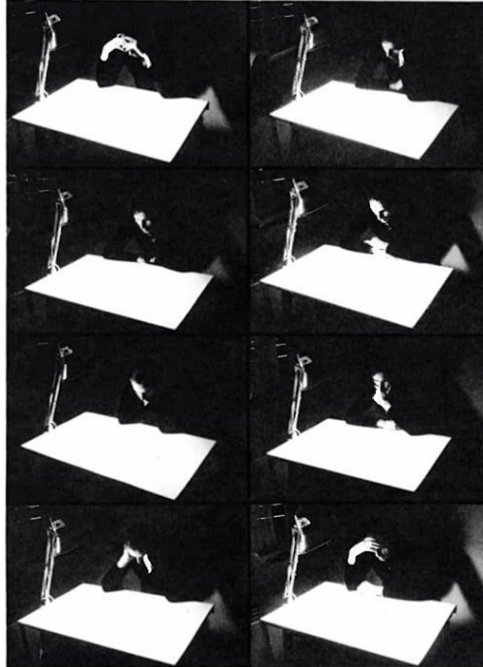


40. Vlado Solariček, *SPOT 5*, 1974.

Konceptualna fotografska praksa predstavljena je i prilogom u kojem Ješa Denegri piše o seriji od dvadesetak fotografija Neše Paripovića koje s minimalnim razlikama repetitivno prikazuju umjetnika u različitim misaonim položajima nad praznim radnim stolom (sl. 41). Fotografije analitičkog karaktera zahtijevaju čitanje konotativnog značenja, a dokumentacija su procesualnosti umjetnikovog rada koji više nije manualna ili tehnička elaboracija već podrazumijeva autorovu preliminarnu konceptualizaciju ideje.⁶⁶

⁶⁵ Ida Biard, „Vlado Solariček: Igra“, u: *SPOT 5* (1974.), Zagreb, str. 40.

⁶⁶ Ješa Denegri, „Neša Paripović“, u: *SPOT 8* (1976.), Zagreb, str. 33.



41. Neša Paripović, *SPOT 8*, 1976.

Ješa Denegri predstavlja i Tomislava Gotovca, protagonista eksperimentalnog i strukturalističkog filma u Jugoslaviji, čiji opus obuhvaća performanse, akcije, *happeninge* te radove realizirane u mediju fotografije. Prezentirana su tri egzemplarna Gotovčeva fotografska rada koja spadaju u domenu konceptualne umjetnosti: prva serija *Glave* iz 1960. (sl. 42), druga istoimena serija iz 1970. (sl. 43) i tada recentnija serija *Ovdje, na ovom mjestu* (sl. 44), nastala 1976. godine. Gotovac je često subjekt snimljenih fotografija koje predstavljaju uobičajen primjer autorskog govora u prvom licu uz karakteristične elemente autoanalize i autoironije. Iako su spomenute serije koncipirane kao autonomni radovi u mediju fotografije, njihova se problemska i idejna osnova temelji na jeziku filmske kulture. Specifičnost Gotovčevog pristupa mediju jest refleksivna i analitička dimenzija fotografskih snimaka koje funkcioniraju kao svojevrsni vizualizirani komentar o strukturi referencijalnoga filmskog kadra. Denegri u tekstu detaljnije interpretira pojedine serije radova specificiranjem filmskih referenci te naposljetku zaključuje kako je Gotovčevo bavljenje fotografijom zapravo „oblik metalingvističkog istraživanja konstitutivnih elemenata medija kojima se u svome radu služi“.⁶⁷

⁶⁷ Ješa Denegri, „Tomislav Gotovac: Tri serije fotografija”, u: *SPOT 11* (1978.), Zagreb, str. 45.



42. Tomislav Gotovac, *Glave*, 1960.

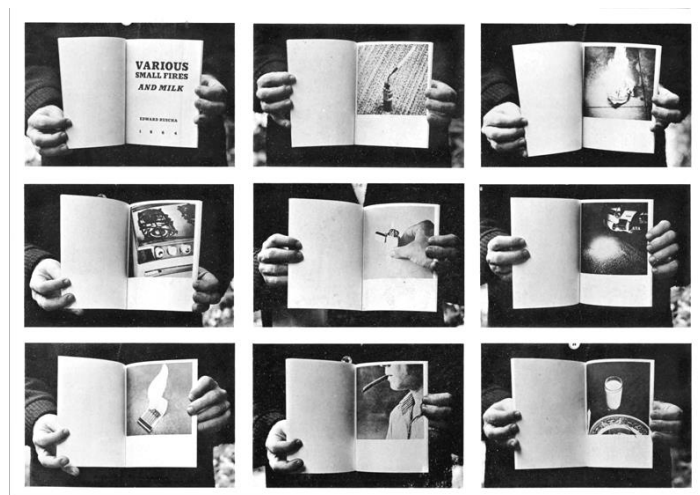
43. Tomislav Gotovac, *Glave*, 1970.



44. Tomislav Gotovac, *Ovdje, na ovom mjestu*, 1976.

Jedan od najproduktivnijih suradnika koji nije službeni član redakcije, a čiji se tekstovi relativno često pojavljuju na stranicama *SPOT*-a je likovni umjetnik i filmski snimatelj Goran Trbuljak koji svoje umjetničko djelovanje započinje upravo u okviru konceptualne umjetnosti. Često se koristi metodom intervjua u kojem teži konstruktivnoj diskusiji i aktivnoj participaciji sugovornika uspostavljanjem recipročnog dijaloga. Intervjuirane ličnosti nastoji posjetiti u njihovim osobnim umjetničkim habitatima, otkrivajući njihova idejna polazišta, stvaralačke procese, stavove i utjecaje.

U četvrtom broju časopisa Trbuljak piše tekst „Edward Ruscha pejzažist američkog Ready-made pejzaža“ u kojem prezentira umjetnikove protokonceptualne radove. Ruscha se bavi mitologizacijom američkog pejzaža, tekstualnim intervencijama i poigravanjem s ambivalentno premještenim riječima koje asociraju na Marcela Duchampa. Objavio je pionirsku konceptualnu fotografsku knjigu sa serijom fotografija benzinskih pumpi kojima ne pristupa estetski ni umjetnički, nego je vođen idejnom osnovom. Takav demokratični format prezentacije radova kojeg osobno publicira bez galerijsko-institucionalnog posredovanja proširuje broj korisnika i omogućuje slobodu izraza. Trbuljaku je taj aspekt zasigurno bio zanimljiv jer i on u vlastitim radovima preispituje odnose umjetnika, umjetničkog djela, publike i institucija. U *SPOT*-u se reproduciraju stranice Ruschove knjige koja je izdana 1966. godine pod nazivom *Various Small Fires and Milk*. Kontinuitet istovrsnih fotografija koje prikazuju različite izvore vatre prekida se s finalnom fotografijom čaše mlijeka čime se ironično izaziva iznenađena reakcija čitatelja (sl. 45).⁶⁸

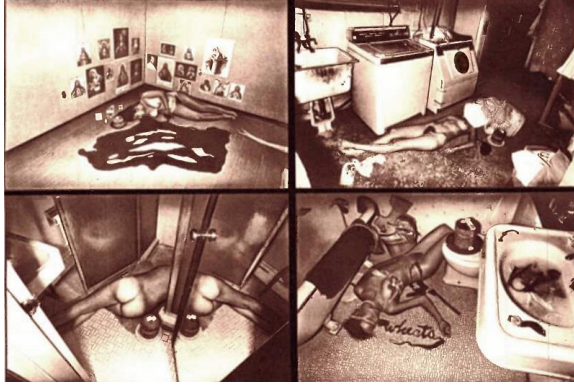


45. Edward Ruscha, *Various Small Fires and Milk*, 1966.

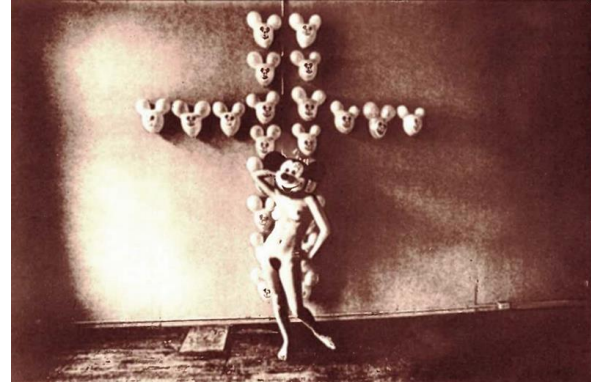
Za isti broj *SPOT*-a intervjuira konceptualnog fotografa Leslieja Krimsa koji fotografira režirane kontroverzne i skandalozne scene, dovodeći ih do ironije, satire i crnog humora (sl. 46–47). Tijekom razgovora se referiraju na spomenutog Edwarda Ruschu te početke konceptualnog pristupa fotografiji.⁶⁹

⁶⁸ Goran Trbuljak, „Edward Ruscha pejzažist američkog Ready-made pejzaža“, u: *SPOT* 4 (1974.), Zagreb, str. 28.

⁶⁹ Goran Trbuljak, „Razgovor s Lesliejem Krimsom“, u: *SPOT* 4 (1974.), Zagreb, str. 41.–45.



46. Leslie Krims, *SPOT 4*, 1974.



47. Leslie Krims, *SPOT 4*, 1974.

Intervjuiranjem modnog fotografa i suradnika mnogih europskih revija Jean-Loupa Sieffa (sl. 48–49) u njegovom pariškom ateljeu, Trbuljak pokazuje poznavanje aktualne scene i interes za heterogene primjene fotografskog medija.⁷⁰



48. Jean-Loup Sieff, *SPOT 5*, 1974.



49. Jean-Loup Sieff, *SPOT 5*, 1974.

U šestom broju piše kratki prilog o Bernardu Plossuu koji se inače profesionalno bavi reportažnim kolor-fotografijama koje objavljuju visokotiražne ilustrirane revije, a Trbuljak stavlja fokus na marginalni aspekt autorovog opusa. Prezentirane su one fotografije koje su po njegovom mišljenju bliske subverzivnom pokretu mladih autora koji napuštaju konvencije isprazne i klasično lijepe fotografije (sl. 50–51). Plossu hvata banalne i obične svakodnevne prizore iz pariškog života

⁷⁰ Goran Trbuljak, „Jean-Loup Sieff“, u: *SPOT 5* (1974.), Zagreb, str. 23. Mnogi intervju i tekstovi koje je Trbuljak realizirao povezani su s francuskom umjetničkom scenom, a upravo je u periodu od 1973. do 1974. pohađao École des Beaux-Arts u Parizu.

koji djeluju kao određeni kontrapunkt njegovim egzotičnim i tehnički kvalitetnim reportažnim fotografijama.⁷¹



50. Bernard Plossu, *SPOT 6*, 1975.



51. Bernard Plossu, *SPOT 6*, 1975.

U jedanaestom broju *SPOT*-a Trbuljak piše o vlastitoj samostalnoj izložbi u Galeriji Nova gdje izlaže seriju fotografija ispražnjenog stana koji je nekoć imao stambenu funkciju, a tada biva prenamijenjen u slikarski atelje za poznate zagrebačke umjetnike. Trbuljak provaljuje u stan, a njegova koncepcija zasniva se na osobnoj egzistenciji u umjetničko-kulturnoj sredini (sl. 52). U prostoru galerije stvara dvostruki „socijalno-umjetnički ambijent“ problematiziranjem već poznatih relacijskih odnosa.⁷²

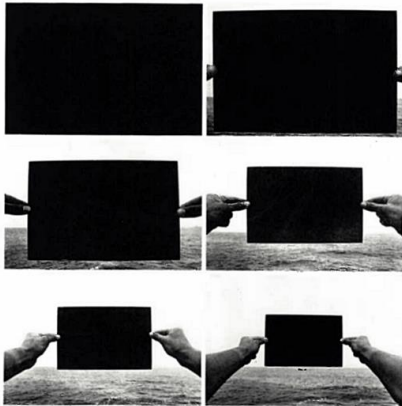


52. Goran Trbuljak, *SPOT 11*, 1978.

⁷¹ Goran Trbuljak, „Bernard Plossu“, u: *SPOT 6* (1975.), Zagreb, str. 22.

⁷² Goran Trbuljak, „Izložba u Galeriji Nova“, u: *SPOT 11* (1978.), Zagreb, str. 31.

Drugi slučaj umjetnika koji predstavlja vlastite radove je članak fotografa Branka Lenarta u kojem piše o vlastitim radovima nastalim na radionicama *Fantastic in photography* i *Colour landscape* u sklopu 7. međunarodnih susreta za fotografiju u Francuskoj. Konceptualno-istraživačka serija od šest fotografija ispituje percepciju tzv. negativnog okvira modifikacijom klasičnih funkcija slike i okvira. Okvir postaje fotografska slika, a nastala fotografija manifestacija je autorovoga svjesnog manipuliranja svijetom ispred kamere pri čemu stvara novi „environment“ (sl. 53).⁷³ Lenart je fasciniran intervencijama u stvarnosti kojoj i sam pripada pa nastoji stvoriti vizualnu i metaforičku vezu s fotografiranim subjektima (sl. 54). Inkorporiranjem vlastitih ruku u kadar one postaju svojevrсни produžetak autorovog pogleda kroz objektiv i dokaz su njegove aktivne prisutnosti.



53. Branko Lenart, *SPOT 8*, 1976.



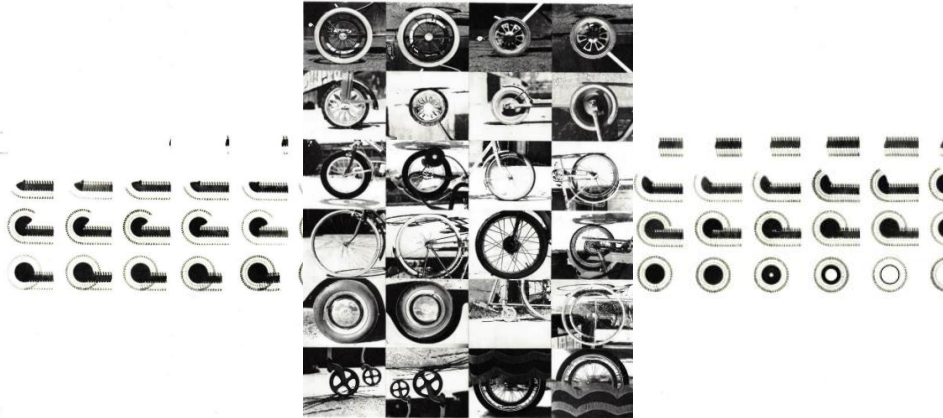
54. Branko Lenart, *SPOT 8*, 1976.

Ladislav Galeta također prezentira vlastiti multimedijalni i teorijsko orijentiran rad u članku naslovljenom „Scenarij 2, Scenarij 28“ u kojem predlaže niz strategija za analizu vremensko-prostornih zakonitosti pomoću dva subjekta istraživanja: lopte i čovjeka. Shematski prikazi inovativno su inkorporirani u časopis te zauzimaju nekoliko stranica koje se duplo rastvaraju (sl. 55).⁷⁴ U posljednjem broju ponovno objavljuje vlastiti rad u kojem istražuje simultano snimanje objekata u pokretu, točnije dva biciklista, s dvije pozicije i dvjema kamerama, a naknadnim preklapanjem snimki dobiva se nova situacija.⁷⁵

⁷³ Branko Lenart, „Workshop u Arlesu“, u: *SPOT 8* (1976.), Zagreb, str. 25.

⁷⁴ Ladislav Galeta, „Scenarij 2, Scenarij 28“, u: *SPOT 5* (1974.), Zagreb, str. 40.

⁷⁵ I. L. Galeta, „TV-scenarij 28 – Biciklist“, u: *SPOT 11* (1978.), Zagreb, str. 30.



55. Ladislav Galeta, Scenarij 2, Scenarij 28, SPOT 5, 1974.

U mnogim brojevima *SPOT*-a objavljeni su članci u kojima se predstavljaju autori iz slovenske fotografske scene što potvrđuje već spomenutu povezanost između država. U prvom broju prezentiran je jedan od tada najprominentnijih slovenskih fotografa Ivan Dvoršak, a povodom njegove izložbe održane u Mariboru tekstove pišu Zmago Jeraj, Janez Mesesnel i Aleksander Bassin.⁷⁶ Zmago Jeraj u drugom broju časopisa izvješćuje o izložbi *Fotografija Mariborskog kruga* održanoj 1971. godine u mariborskom salonu Rotovž koja je prezentirala protagoniste mariborskoga fotografskog kruga.⁷⁷ Nakon toga slijedi članak „Telo v igri“ u kojem Andrej Medved daje interpretativni pregled novih fotografskih radova Toneta Stojka⁷⁸, a nekoliko stranica poslije Aleksander Bassin piše o Rudiju Španzelu i Miri Zdovcu⁷⁹. U sedmom broju *SPOT*-a Zmago Jeraj ponovno piše kratki prilog o radovima jednog od pripadnika mariborskoga fotografskog kruga Tineta Germa.⁸⁰ U osmom broju predstavljena je novootvorena ljubljanska galerija Focus koja je bila usmjerena na izlaganje i promoviranje isključivo aktualne foto-likovne produkcije s ciljem razvoja teorijskog i kritičkog promišljanja medija.⁸¹

Važno je naglasiti i vrlo rani interes *SPOT*-a za multimedijalnu umjetničku praksu, ispitivanje granica medija i prezentiranje nekonvencionalnih polja likovnih umjetnosti u kontekstu

⁷⁶ Zmago Jeraj, Janez Mesesnel, Aleksander Bassin, „Ivan Dvoršak“, u: *SPOT 1* (1972.), Zagreb, str. 37.–38.

⁷⁷ Zmago Jeraj, „Fotografija Mariborskog kruga“, u: *SPOT 2* (1973.), Zagreb, str. 25.

⁷⁸ Andrej Medved, „Telo v igri (Scena nekoga označavanja k fotografiji Toneta Stojka)“, u: *SPOT 2* (1973.), Zagreb, str. 26.

⁷⁹ Aleksander Bassin, „Rudi Španzel in Miro Zdove“, u: *SPOT 2* (1973.), Zagreb, str. 29.–30.

⁸⁰ Zmago Jeraj, „Tine Germ“, u: *SPOT 7* (1975.), Zagreb, str. 42.

⁸¹ Zmago Jeraj, „Focus“, u: *SPOT 8* (1976.), Zagreb, str. 42.

novih medija. Već u drugom broju časopisa Biljana Tomić piše o prvoj specijaliziranoj videogaleriji Schum i prvim videoradovima suvremenih umjetnika, a Ješa Denegri u istom broju predstavlja prvu projekciju videokaseta u Beogradu.⁸² U desetom broju *SPOT*-a, koji je objavljen 1977. godine i u potpunosti posvećen videu, Marijan Susovski i Ješa Denegri predstavljaju tadašnju jugoslavensku video produkciju, što je ujedno i jedan od prvih pregleda ove vrste, a strani suradnici Richard Kriesche i Maria Gloria Biocchi problematiziraju pojavu videoumjetnosti.⁸³

3.3.3. Fotografija u drugim oblicima vizualnih komunikacija

Časopis *SPOT* u nekoliko navrata tematizira primjenu fotografije u drugim oblicima vizualnih komunikacija.

Fedor Kritovac u članku „Fotografija uz dizajn“ problematizira serijsko umnožavanje industrijski proizvedenih predmeta u potrošačkom društvu koji se dodatno vremenski i prostorno umnožavaju fotografijom. Osim na policama i izlozima, reproduciranjem dizajnerskih proizvoda u izložbenim i prodajnim katalogima, na plakatima i u novinama oni postaju lažno predstavljeni jer je doživljaj limitiran dvodimenzionalnom površinom. Kritovac govori o „laži fotosa“ koji stvara pogrešnu, idealiziranu i dopadljivu prezentaciju predmeta koji dekontekstualiziran u novom ambijentu gubi smisao i svrhovitost.⁸⁴

Marijan Susovski u četvrtom broju *SPOT*-a piše opsežni prilog o Romanu Cieslewiczu, jednom od najutjecajnijih grafičkih dizajnera druge polovice 20. stoljeća. Njegove radove jugoslavenska javnost mogla je vidjeti na brojnim izložbama održanima u Zagrebu, Mariboru, Ljubljani, Varaždinu i drugim gradovima. Svoju umjetničku aktivnost započinje u rodnoj Poljskoj, a nastavlja u Parizu gdje intenzivno surađuje s velikim izdavačkim kućama, a zaposlen je kao grafički dizajner za revije *Vogue* i *Opus international* te kao umjetnički direktor za časopis *Elle*. Susovski piše o graničnim područjima fotografskog medija i grafičkog dizajna koji u simbiozi stvaraju snažne vizualne poruke, a njihove komunikacijske konvencije također zahtijevaju

⁸² Vidi u: Biljana Tomić, „Video-galerija Schum i video-dela suvremenih umetnika“, u: *SPOT 2* (1973.), Zagreb, str. 31., Ješa Denegri, „Uz prvu projekciju video-kaseta u Beogradu“, u: *SPOT 2* (1973.), Zagreb, str. 35.

⁸³ Vidi u: *SPOT 10* (1977.), Zagreb

⁸⁴ Fedor Kritovac, „Fotografija uz dizajn“, u: *SPOT 2* (1973.), Zagreb, str. 43.

eksperimentalno istraživanje novih mogućnosti.⁸⁵ Cieslewicz u svojim radovima često metodom kolažiranja komponira različite fotografije u novo jedinstveno značenje (sl. 56–57) ili ih simetralno reže i ponovno spaja, a takvom inverzijom dobiva nove vizualne vrijednosti i poruke (sl. 59–60). Ponekad preuzima elemente tipične za suvremene pravce u likovnoj umjetnosti poput pop arta, psihodelije i estetike Push Pin studija, a parafrazira i elemente popularne kulture kojima daje novi semantički sadržaj (sl. 58).



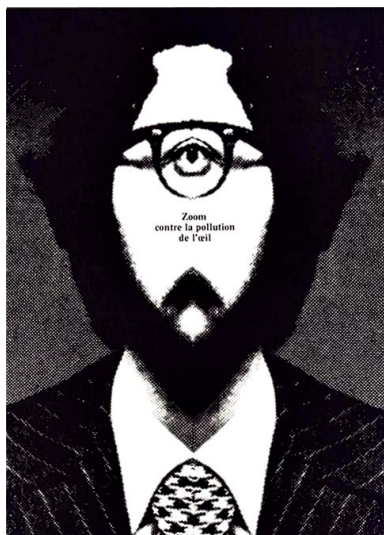
56. Roman Cieslewicz, *SPOT 4*, 1974.



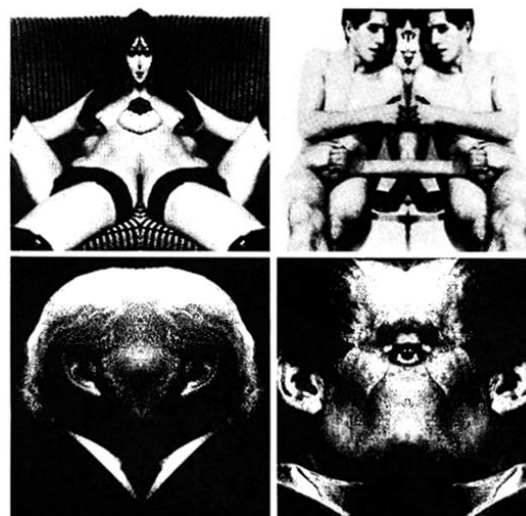
57. Roman Cieslewicz, *SPOT 4*, 1974.



58. Roman Cieslewicz, *SPOT 4*, 1974.



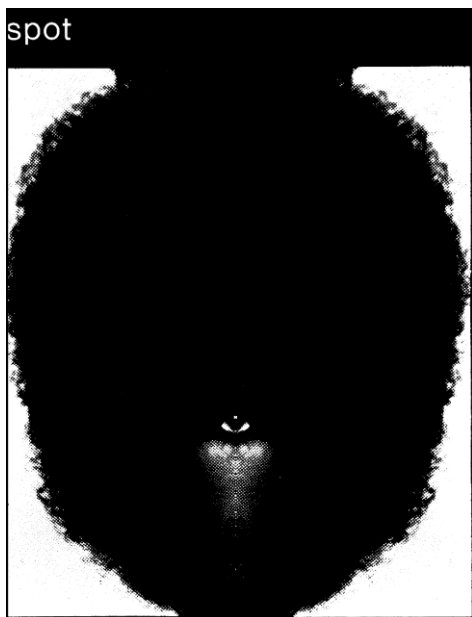
59. Roman Cieslewicz, *SPOT 4*, 1974.



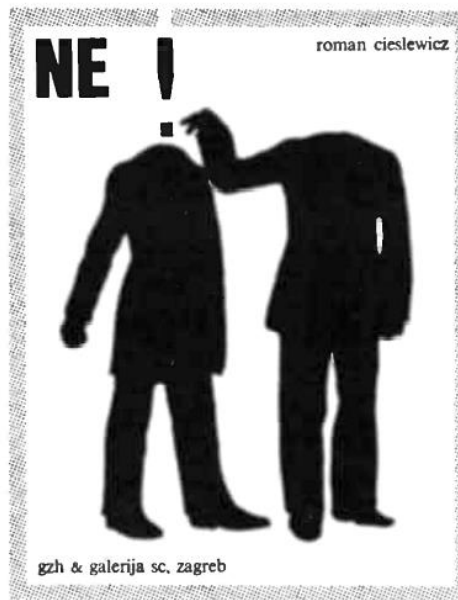
60. Roman Cieslewicz, *SPOT 4*, 1974.

⁸⁵ Marijan Susovski, „Roman Cieslewicz“, u: *SPOT 4* (1974.), Zagreb, str. 7.–8.

Preko cijele naslovne stranice četvrtog broja *SPOT*-a reproduciran je Cieslewiczev rad (sl. 61), a na unutrašnjim koricama časopisa objavljena je reklama za knjigu umjetnika *NE!* ili *Igre odraslih* (sl. 62) koju je publicirao Grafički zavod Hrvatske u suradnji s Galerijom SC u Zagrebu 1973. godine.⁸⁶ Knjigu satiričnog tona koncipirali su Cieslewicz i poznati ilustrator i spisatelj Roland Topor, a namijenjena je bila djeci koju se poziva da na stranicama reagiraju na neprijateljski dijalog odraslih.



61. Naslovnica petog broja *SPOT*-a, 1974.
(fotografija: Roman Cieslewicz)

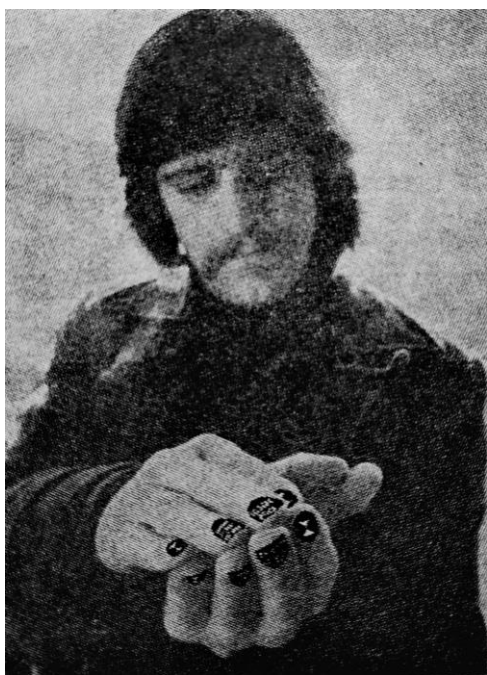


62. Roman Cieslewicz i Rolan Topor, *NE!/Igre odraslih*, *SPOT* 5, 1974.

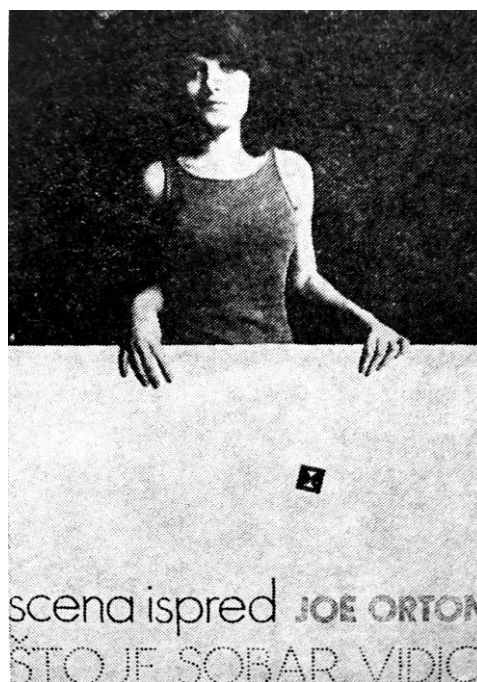
Davor Matičević u članku „Ulica kao prostor intelektualnog ponašanja“ piše o kolaborativnim foto-plakatima poznatog dizajnera Borisa Bućana i fotografa Željka Stojanovića. Foto-plakat predstavlja egzemplarni transfer fotografskog medija u druga područja umjetničkog oblikovanja i jedno je od najposrednijih i najprisutnijih oblika komunikacije u javnom prostoru. Matičević tvrdi da je u hrvatskom kontekstu određena razina kvalitete dizajniranja foto-plakata ostvarena samo u sferi kulture, iako se i tu pokazuje potreba za inovacijama u pristupu i

⁸⁶ Roman Ciešlewicz – *Sjajni tragovi 1961.– 1995.*, <http://dizajn.hr/fragmenti-dizajnerske-povijesti-dokumenti-vol-1/3-drugi-rakurs/3-1-roman-cieslewicz-sjajni-tragovi-1961-1995/>; Roman Cieslewicz u svojoj je dizajnerskoj karijeri ostvario značajne veze s hrvatskom sredinom putem mnogih kolaboracija i izložbenih aktivnosti, a nedvojbeno je utjecao na mnoge generacije domaćih umjetnika.

konceptima.⁸⁷ U plakatnu praksu općeprihvaćenih konvencija, kojom dominira tehnička perfekcija i ilustracijski pristup oblikovanju, Bućan i Stojanović unose hladne i čiste motive koji nizom značenjskih slojeva prenose kompleksne poruke. Na taj se način ostvaruje inovativni složeni dijalog u kojem se kreativno isprepliću razine „bezlične dizajnerske komunikacije“ i „individualne artistske interpretacije“.⁸⁸ U *SPOT*-u je uz članak objavljeno nekoliko grupa plakata koje dvojica autora rade za potrebe Sterijina pozorja u Novom Sadu (sl. 63–65) i za zagrebačko kazalište Gavella (sl. 66–67). Prikazan je i plakat dizajniran za fotografsku izložbu Željka Stojanovića, a radi se o kadriranim uskim muškim trapericama u kojima se nazire erektirana fotografska kamera koja aludira na umjetnički potencijal mladog fotografa (sl. 68).



63. Boris Bućan i Željko Stojanović, Plakat za Sterijino pozorje u Novom Sadu, *SPOT 5*, 1974.



64. Boris Bućan i Željko Stojanović, Plakat za Sterijino pozorje u Novom Sadu, *SPOT 5*, 1974.

⁸⁷ Davor Matičević, „Ulica kao prostor intelektualnog ponašanja: Uz novije foto-plakate dizajnera Borisa Bućana i fotografa Željka Stojanovića“, u: *SPOT 5* (1974.), Zagreb, str. 29.

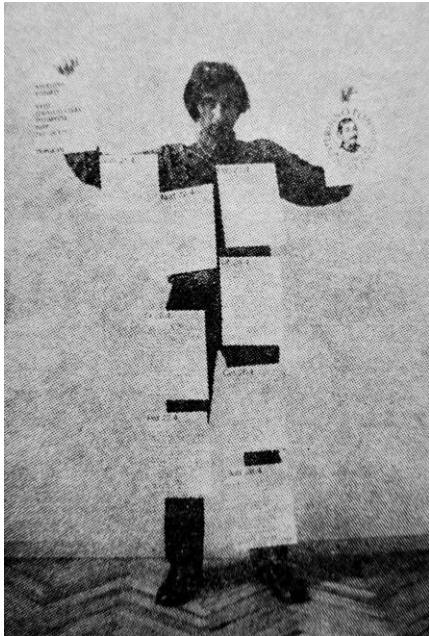
⁸⁸ Isto.



65. Boris Bučan i Željko Stojanović, Plakat za Sterijino pozorje u Novom Sadu, *SPOT 5*, 1974.



66. Boris Bučan i Željko Stojanović, Plakat za Dramsko kazalište Gavella, *SPOT 5*, 1974.



67. Boris Bučan i Željko Stojanović, Plakat za Dramsko kazalište Gavella, *SPOT 5*, 1974.



68. Boris Bučan i Željko Stojanović, Plakat za izložbu *Što sam vidio*, Galerija SC, Zagreb

4. Inicijativa za izložbenu manifestaciju *Nova fotografija*

Već nakon prvoga publiciranog broja uredništvo časopisa *SPOT* sudjelovalo je u inicijativi za izložbeni projekt *Nova fotografija* s ciljem da proširi svoje djelovanje van tiskane riječi te da stimulira niz različitih akcija usmjerenih na razvoj vizualne kulture i vizualnih komunikacija.⁸⁹ Prva izložba imala je podnaslov *Vidici i usmjerenja*, a organizatori su bili Razstavni salon Rotovž u Mariboru, gdje je prvi put prikazana u studenom 1973., zatim Galerija suvremene umjetnosti u Zagrebu te Muzej savremene umetnosti u Beogradu, lokacije na kojima je izložba predstavljena početkom sljedeće godine. Kao autori koncepcije i selekcije navode se Radoslav Putar iz Zagreba, Stane Bernik iz Ljubljane i Ješa Denegri iz Beograda, dakle glavni urednik, član uredništva i član savjeta *SPOT*-a. Izlagači su bili Ivan Dvoršak (Maribor), Stane Jagodič, Zmago Jeraj (Ljubljana), Petar Dabac, Željko Jerman, Enes Midžić (Zagreb), Mirko Lovrić, Tomislav Peternek (Beograd) i Adi Ahmet Imamović (Sarajevo).⁹⁰ Većina navedenih izlagača je na neki način povezana sa *SPOT*-om, bilo kao članovi uredništva ili se o njihovim radovima pisalo unutar časopisa. Prvotna namjera bila je da izložba bude „periodična foto-likovna manifestacija“, a prema predgovoru kataloga utemeljena je kao „inicijativni akt koji treba da u prvoj etapi *vidici i usmjerenja* akumulira najnovija značajnija foto-likovna dostignuća u domaćem, a kasnije, prema mogućnostima, i u međunarodnom prostoru; značajnija u smislu inauguriranja autentičnosti fotografskog jezika kao relevantnog suvremenog vizualnog medija, sposobnog nosioca i autorske interpretacije i angažirana dokumenta-raporta, medija čiste intelektualne inspiracije i vizualne estetske spekulacije..., medija u sveukupnom tehničkom rasponu od svjetlosnih zapisa do svih autorskih hotimičnih preuređenja, uz upotrebu fototehničkog specifikuma“.⁹¹

U trećem broju *SPOT*-a objavljen je prilog „Razlozi za jednu inicijativu NF1“ u kojem svaki od organizatora argumentira strategije selekcije te komentira motivaciju za projekt i generalno stanje fotografskog medija u nacionalnom kontekstu. Osnovno programsko usmjerenje i koncepcija izložbene manifestacije bila je afirmacija radova koji ilustriraju nove stvaralačke i istraživačke mogućnosti medija. Namjera je bila prezentirati dijapazon izražajnih dometa nove

⁸⁹ „Spot's message“, u: *SPOT* 3 (1973.), Zagreb, str. 4.

⁹⁰ Stane Bernik, Ješa Denegri, Radoslav Putar (ur.), u: *nfl – nova fotografija: vidici i usmjerenja*, katalog izložbe, Maribor: Razstavni salon Rotovž, Zagreb: Galerija Suvremene umjetnosti, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1973., bez paginacije. Naslov i podnaslov izložbe u katalogu su pisani malim slovima, a u različitim izvorima autori njen naziv pišu u raznim varijacijama.

⁹¹ Isto.

fotografske vizualizacije. Izbornici su sadržajni dio izložbe okarakterizirali kao angažirani kritički čin koji za cilj ima promoviranje autentičnih i inventivnih autorskih nastojanja koja pri umjetničkom oblikovanju poruka koriste razgranatu sintaksu suvremenih fotografskih mogućnosti. Izložba je trebala ponuditi alternativni model prezentacije fotografskog medija koji je u tadašnjoj jugoslavenskoj situaciji bio paraliziran konvencionalnim zakonitostima i zatvorenim sustavom valorizacije. Fotografi su većinom bili okupljeni u već spomenutim profesionalnim i amaterskim udruženjima koja su u organizacijama izložbi perpetuirala ustaljene i konzervativne selekcijske kriterije što je doprinosilo „sveopćem nekritičnom odnosu prema fotografiji“.⁹²

Ješa Denegri potvrđuje da je polazna ideja prve izložbe bila odmak od standardne fotografske produkcije s namjerom da se akcentiraju egzemplarni individualni autorski radovi koji su na bilo koji način doprinijeli ekspanziji repertoara oblikovnih mogućnosti medija. Jednako kao i ostali suradnici, ističe kako se klasično estetsko mjerilo unutar ustaljenih valorizacijskih kriterija zamijenilo eksperimentalnim parametrima bez obzira jesu li oni garantirali tradicionalnu kvalitetu fotografskih ostvarenja.⁹³ Radoslav Putar se također referira na glavni selekcijski i akcijski pothvat koji je podrazumijevao oslobađanje fotografskog djelovanja od dominantnog utjecaja staleških i cehovskih normi. Prema njegovom mišljenju, ustanovljena načela za vrednovanje fotografskih ostvarenja nisu potekla samo iz prirode imanentne mediju, već su bila konstruirana u svrhu efikasne obrane interesnih pozicija najviše fotografske klase.⁹⁴ Putar daljnju argumentaciju selekcije provodi kratkim referiranjem na pojedine autore i njihove fotografije, a odabir izlaganja samo nekoliko desetaka primjeraka trebao je posjetitelju olakšati prepoznavanje temeljnih kriterija odabira te reducirati potencijalne nejasnoće i nedoumice.

Restriktivna selekcija radova i ambiciozna koncepcija izložbe s predznakom „novoga“ izazvale su različita mišljenja te poneke oštre kritike koje su zasigurno očekivali sami inicijatori i sudionici. Stane Bernik piše o dvostrukoj recepciji izložbe koja je podrazumijevala dvije skupine reakcija. Neizabrani akteri etablirane fotografske scene većinom su otpisali izložbu s tipičnim komentaram kako bi i oni tako nešto znali napraviti. S druge strane, šira javnost je izložbenu manifestaciju shvatila pomalo provokativno, ali s određenim stimulativnim faktorom u smislu

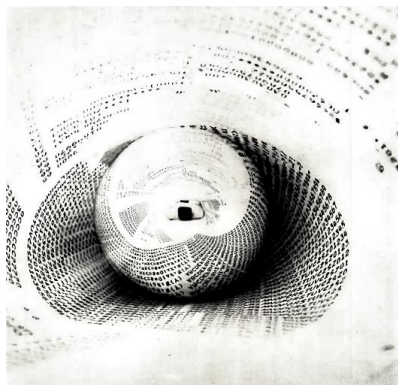
⁹² Stane Bernik, „Razlozi za jednu inicijativu NF1“, u: *SPOT 3* (1973.), Zagreb, str. 21.

⁹³ Ješa Denegri, „Razlozi za jednu inicijativu NF1“, u: *SPOT 3* (1973.), Zagreb, str. 22.

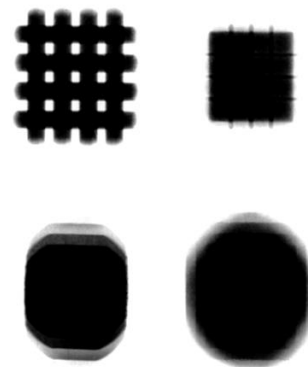
⁹⁴ Radoslav Putar, „Razlozi za jednu inicijativu NF1“, u: *SPOT 3* (1973.), Zagreb, str. 27.

poticaja za novo promišljanje fotografskog izražavanja što je zapravo bila i svrha inicijative.⁹⁵ Prema kritičarima izložbe atribut „novoga“ dakle nije bio u potpunosti opravdan, već se odnosio isključivo na odmak od žanrovskih tradicija zanatske i salonske fotografije.

Stojan Dimitrijević, također član savjeta *SPOT*-a, piše kritičku recenziju izložbe za *Život umjetnosti*, a već naslov u kojem između ostalog stoji „ne baš nove ideje“ prediktor je njegovog stajališta. On fizionomiju izložbe shvaća kao određeni manifest koji u katalogu teorijski iznosi svoja polazišta, ali koja se po njegovom mišljenju nikako ne podudaraju s praksom tj. s ostvarenim i izabranim eksponatima. Smatra da nije postignuta negacija konvencionalnosti i da prezentirane fotografije ne posjeduju osobito suvremeni, a kamoli avangardni karakter pa samim time manifestacija nije ostvarila svoj primarni smisao. Unatoč rigoroznim kritikama, podupire potrebu za reformiranjem prezentacije suvremenoga fotografskog izričaja, ali bi izložba takve ambicije trebala biti drugačije realizirana. Pohvaljuje izradu kataloga (prijelom: Borislav Ljubičić) kojeg zajedno s revijom *SPOT* smješta na vrhunac tiskarskih i grafičkih ostvarenja koja kvalitetom nadilaze jugoslavenske okvire.⁹⁶ Ljiljana Kolečnik potvrđuje relevantnost ideje sadržane u sintagmi „nova fotografija“ unatoč činjenici da zbog velike heterogenosti izloženih radova inicijativa nije rezultirala uspostavom održivoga i koherentnoga vizualno-kulturnog fenomena.⁹⁷



69. Mirko Lovrić, *SPOT 3*, 1973.

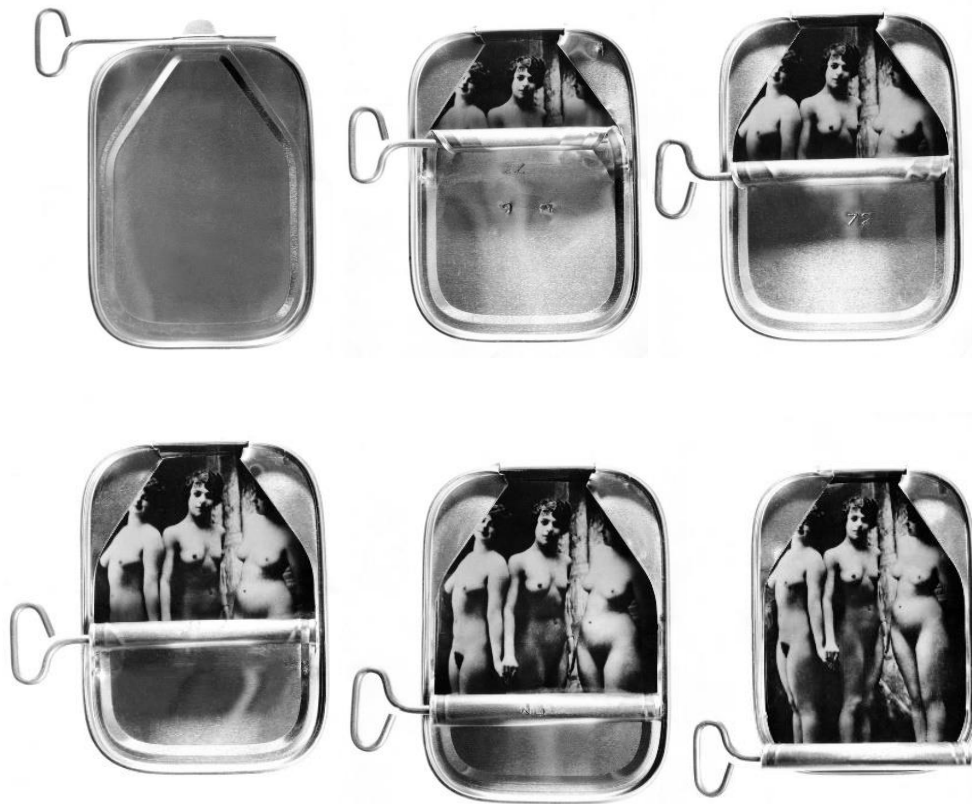


70. Petar Dabac, *SPOT 3*, 1973.

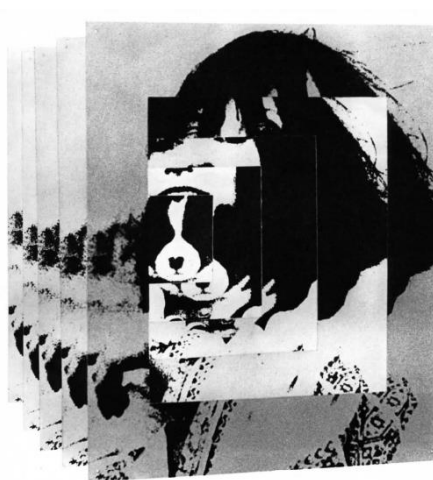
⁹⁵ Stane Bernik, „Razlozi za jednu inicijativu NF1“, str. 21.

⁹⁶ Stojan Dimitrijević, „Nova fotografija i ne baš nove ideje: uz izložbu u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu“, u: *Život umjetnosti* 21 (1974.), Zagreb, str. 79.–83.

⁹⁷ Ljiljana Kolečnik, „Kulturno-historijski kontekst likovne kritike Radoslava Putara“, 2017., str. 28.



71. Stane Jagodič, *SPOT 3*, 1973.



72. Željko Jerman, *Iz kataloga izložbe*, 1973. 73. Enes Midžić, *Jagoda*, *Iz kataloga izložbe*, 1973.

Inicijativa za izložbu *Nova fotografija* zasigurno je utjecala na onodobnu generaciju fotografa i buduće kustoske prakse, a u narednim godinama generirala je seriju nasljednih varijanti. Sveukupno su realizirane tri izložbene manifestacije (*Nova fotografija NF1 – Vidici i usmjerenja*, *Nova fotografija 2 – Fotografija kao umjetnost*, *Nova fotografija 3 – NF 3*), a iako sljedeće dvije izložbe više nisu bile toliko vezane za časopis *SPOT*, u njima će ponovno sudjelovati mnogi od spomenutih aktera.

Ješa Denegri ističe kvalitetu sljedeće izložbe, održane 1976. godine, pod nazivom *Nova fotografija 2 – Fotografija kao umjetnost* za koju se kao organizatori i mjesta održavanja navode Centar za fotografiju, film i televiziju iz Zagreba, Muzej savremene umetnosti iz Beograda i Razstavni salon Rotovž iz Maribora. Autorica izložbe bila je voditeljica Galerije Studentskoga kulturnog centra iz Beograda Biljana Tomić, a konceptijski novitet druge izložbe bila je participacija velikog broja inozemnih autora s tada aktualne umjetničke scene.⁹⁸ Denegri napominje kako je izložba zadržala isti naziv, iako je imala znatno širi i dalekosežniji karakter te je s obzirom na promjenu u poimanju međuodnosa umjetnosti i fotografije, bila posvećena aktualnostima u svijetu suvremene umjetnosti. Također prenosi podatak iz kataloga o 76 sudionika sa sveukupno 106 izloženih radova, a uglavnom se radilo o afirmiranim autorima s visokom internacionalnom reputacijom, od zapadnih, domaćih do istočnoeuropskih umjetnika.⁹⁹ S obzirom na temu diplomskog rada, važno je naglasiti izlagače čiji su radovi bili predstavljeni i u pojedinim brojevima časopisa *SPOT*, a to su Braco Dimitrijević, Ivan Ladislav Galeta, Željko Jerman, Neša Paripović, Mladen i Sven Stilinović, Goran Trbuljak i Fedor Vučemilović te već spomenute sudionike prve izložbe *Nova fotografija* Petar Dabac i Zmago Jeraj.¹⁰⁰

Treća u seriji izložbenih manifestacija *Nova fotografija 3 – NF 3* održana je 1979/80. godine, a mjesta održavanja ponovno su bila Zagreb, Beograd i Maribor, a u sklopu te izložbe formuliran je termin „*Poletova fotografija*“.¹⁰¹

U istom broju *SPOT*-a u kojem uredništvo piše o realizaciji prve izložbe *Nove fotografije*, predlaže se i nova inicijativa koja je kroz primljene i sakupljene fotografije sudionika trebala

⁹⁸ Ješa Denegri, „POSTSKRIPTUM ZA JEDNU DAVNU IZLOŽBU (NOVE) FOTOGRAFIJE“, u: *Život umjetnosti* 89 (2011.), Zagreb, str. 96.

⁹⁹ Isto, str. 98.

¹⁰⁰ Isto.

¹⁰¹ Markita Franulić, „Poletova fotografija – deset godina kasnije“, u: *Život umjetnosti* 45/46 (1989.), Zagreb, str. 41

problematizirati okruženja u kojima oni žive i rade. Akcija u tom trenutku još nije imala strogo definirane teorijske pretenzije niti precizirani finalni program te se projekt u konačnici nije uspio realizirati. Predloženi cilj bio je u mediju fotografije istražiti autentičan osobni pogled pojedinca kroz objektiv kamere i time preispitati kako radnik vidi, gleda, opaža i vizualno percipira sredinu u kojoj živi; što navedenu sredinu ispunjava, što mu u njoj predstavlja poteškoću te što je u njoj poticajno u njegovoj borbi za egzistenciju.¹⁰² Pozivanjem suradnika, stručnjaka i svih čitatelja na participaciju uredništvo je planiralo prikupiti opsežnu fotodokumentaciju te ju arhivirati i obraditi s potencijalom da se pripremi posebna tematska izložba. Unatoč svijesti o ambicioznom opsegu takvog zadatka, redakcija još jednom pokazuje progresivno promišljanje predlaganjem interdisciplinarnog pristupa u napomeni da će materijala biti za „fotografe, likovne teoretičare, sociologe, kulturologe, političare“.¹⁰³ Ljiljana Kolečnik ukazuje na to da se tako velika količina fotografija te predložena metodološka strategija *SPOT*-ovog projekta može protumačiti kao određena prethodnica analitičkog i strukturalističkog pristupa bliskoga suvremenim studijama vizualne kulture.¹⁰⁴

¹⁰² Radoslav Putar, „Spot poručuje“, u: *SPOT 3* (1973.), Zagreb, str. 8.

¹⁰³ Isto.

¹⁰⁴ Ljiljana Kolečnik, „Kulturno-historijski kontekst likovne kritike Radoslava Putara“, 2017., str. 27.

5. Časopis *SPOT* kao platforma za eksperimentalne fotografske prakse

Uredništvo *SPOT*-a već od prvoga publiciranog broja beskompromisno najavljuje promoviranje eksperimentalnog pristupa fotografiji, pozivajući na suradnju autore koji istražuju tehničko-tehnološke mogućnosti samog medija. U uvodniku se jasno izriču kriteriji redakcije za prezentaciju „moderne i avangardne fotografije“ koja je usmjerena na otkrivanje novih područja oblikovanja.¹⁰⁵ Objavljuju se radovi koji generiraju nova shvaćanja i progresivno promišljanje fotografske slike s ciljem proširenja njenoga semantičkog polja. Anti-konvencionalni karakter časopisa podrazumijeva pomicanje granica dotadašnjeg poimanja fotografije kao samo lijepe umjetnosti u tradicionalnom smislu te udaljšavanje od formalističkog pristupa i ustaljenog kanona. Sukladno tome, afirmiraju se alternativni fotografski postupci koji upotrebom različitih tehnika razvijanja i procesa izrade rezultiraju nestandardnim i inovativnim fotografskim podvrstama eksperimentalnog predznaka.

5.1. Foto-objekti i fotogrami

Reprodukcija foto-objekta na naslovnici prvog broja časopisa (sl. 74) jasni je indikator spomenute težnje za promoviranjem nekonvencionalnog i heterogenoga fotografskoga izričaja. Autor rada Petar Dabac od samih početaka svoga umjetničkog djelovanja pokazuje afinitet prema istraživanju graničnih područja fotografskog medija. Umjetničko djelo *Kocka* (sl. 75), realizirano 1970. godine u sklopu manifestacije suvremene umjetnosti *Internationale Malerwochen*, sastavljeno je od šest različitih fotografija apliciranih na devet drvenih kocki. Prosoli zaključuje kako je Dabac, kao jedini pozvani fotograf na likovnoj radionici, vjerojatno pod utjecajem prisutnih slikara i kipara eksperimentirao sa širenjem uobičajenih granica medija.¹⁰⁶ Tretmanom koji graniči s kiparskim problematizira se temeljno svojstvo fotografije kao dvodimenzionalne perceptivne jedinice te ju se pretvara u prostorni objekt. U kratkom prilogu, objavljenom u istom broju časopisa, Radoslav Putar stavlja akcent na Dabčev istraživački duh koji se svjesno udaljšava od tradicionalnih normi i klasične fotografske plošnosti. Dekonstrukcijom jedinstvenoga fotografskog prikaza otvara se mogućnost naknadne intervencije i varijabilnosti sastavnih dijelova.

¹⁰⁵ Radoslav Putar, [Uvodnik časopisa], u: *SPOT* 1 (1972.), Zagreb, str. 5.

¹⁰⁶ Iva Prosoli, „Širenje granica fotografije prve polovice 1970-ih godina u Hrvatskoj“, u: *Život umjetnosti* 89 (2011.), str. 84.

Pozivanjem gledatelja da preslagivanjem izloženih kocaka stvori novu sliku, postiže se angažiranost i neposredna komunikacija s umjetničkim radom koji dobiva interaktivnu dimenziju.¹⁰⁷



74. Naslovna stranica *SPOT-a 1*, 1972.



75. Petar Dabac, *Kocke*, 1970.

Putar na istoj stranici u kratkim crtama predstavlja Enesa Midžića, povlačeći paralelu između dva autora koji pripadaju istom fotografskom krugu i često zajedno izlažu radove na likovnim manifestacijama. Jedan od objavljenih Midžićevih radova (sl. 76) na sličan način funkcionira kao prostorna instalacija sastavljena od dijelova mehanički demontirane portretne fotografije.¹⁰⁸



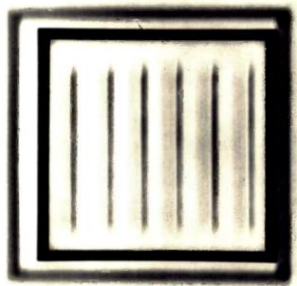
76. Enes Midžić, *SPOT 1*, 1972.

¹⁰⁷ Radoslav Putar, u: *SPOT 1* (1972.), Zagreb, str. 24.

¹⁰⁸ Rad je realiziran za izložbu-akciju *Guliver u zemlji čudesa* u Koranskom parku skulptura 1971. godine. Umjetnici različitih usmjerenja pozvani su da interveniraju u prostor i plastički artikuliraju ambijent parka. Vidi: *Novine Galerije SC 29* (1971), dostupno na: <https://digitizing-ideas.org/hr/zapis/19667> (pregledano 8. lipnja 2022.)

SPOT u nekoliko navrata donosi priloge o fotogramima, bilo da je riječ o radovima tadašnje aktualne produkcije ili primjerima iz međuratne avangarde. Fotogram kao umjetnička fotografska tehnika nije invencija 20. stoljeća, već postoji od samog izuma medija, a podrazumijeva sliku nastalu usmjeravanjem svjetlosti na predmet postavljen direktno na površinu neekspoziranog fotopapira ili drugoga fotosenzibilnog materijala. Upravo ovaj postupak polazna je točka eksperimentalne fotografije jer preispituje tehničke mogućnosti medija i reducira fotografski proces na njegove elementarne odrednice: svjetlo i sjenu. Već u kontekstu povijesnih avangardi umjetnici napuštaju vanjsku referencijalnost prirodnih predložaka kao ishodište fotografske slike, a objekt istraživanja postaju sam medij i njegove imanentne karakteristike.¹⁰⁹

Radoslav Putar u šestom broju časopisa ažurno piše o drugom eksperimentalnom aspektu Dabčevoga fotografskog opusa koji uključuje seriju od 63 fotograma izloženih 1975. godine u Centru za fotografiju, film i televiziju u sklopu Galerije suvremene umjetnosti u Zagrebu. Riječ je o geometriziranim oblicima koji ritmički stvaraju nove strukture, a rezultat su laboratorijskog istraživanja fotografskog procesa i ispitivanja mehaničkih zakonitosti medija. Fotogrami (sl. 77–78) nastaju autorovom intervencijom uklanjanja objektiva aparata za povećanje i stavljanja iscrtane prozirne folije u masku za negative, a intenzitet dobivenih konstrukcija uvjetovan je dozom propuštene svjetlosti.¹¹⁰ Putar Dabčeve radove dovodi u vezu s konstruktivističkim pravcima unutar Novih tendencija koji u svojim operativnim akcijama manipulacijom tehničkog postupka stvaraju ritmičke strukture višeg reda. Unatoč evidentnom utjecaju, ono što diferencira Dabčeve fotograme jest njihova estetska komponenta i individualna ekspresivnost koja kao integralni dio procesa i finalnog produkta transcendiraju puki ornamentalni sustav.¹¹¹



77. Petar Dabac, Fotogram, *SPOT* 6, 1975.



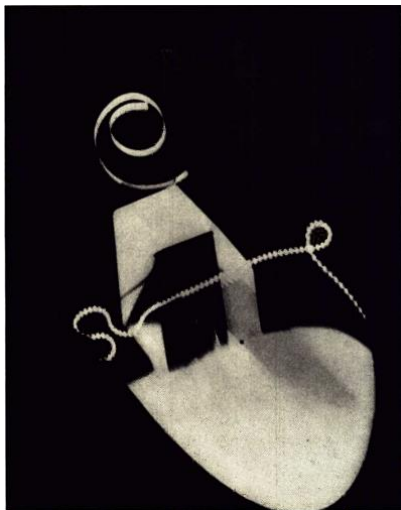
78. Petar Dabac, Fotogram, *SPOT* 6, 1975.

¹⁰⁹ Monika Faber, „O nestanku stvari iz fotografije 1991.“, u: *Život umjetnosti* 74/75 (2005.), str. 161.

¹¹⁰ Sandra Križić Roban, „Novo shvaćanje fotografije“, 2010., str. 34.

¹¹¹ Radoslav Putar, „Fotogrami Petra Dabca“, u: *SPOT* 6 (1975.), str. 43.

Redakcija *SPOT*-a napominje da nije isključivo usmjerena na prezentiranje fotografija suvremene produkcije, već objavljuje i primjere fotografskog stvaralaštva za koje smatra da je bilo napredno i moderno u vremenu nastanka. U skladu s tim publiciran je razgovor s poznatim nadrealističkim i dadaističkim umjetnikom Man Rayem iz 1972. godine kojeg je u Parizu moderirala Ida Biard.¹¹² Uvod intervjua započinje citatom iz umjetnikove knjige *Autoportret* u kojem opisuje nastanak tzv. rejograma (sl. 79–80), fotograma nastalih bez fotografskog aparata. Koncizan intervju daje uvid u početke umjetnikove fotografske aktivnosti i njegovog promišljanja o umjetničkom statusu medija, a u nastavku je objavljeno nekoliko radova.



79. Man Ray, Rejogram, *SPOT* 3, 1973.



80. Man Ray, Rejogram, *SPOT* 3, 1973.

Još jedan primjer prezentiranja avangardne fotografije je prilog Ješe Denegrija, naslovljen „Fotografije, fotogrami i fotoplastike Laszla Moholy-Nagyja“, u kojem prenosi podatak da su krajem 1973. godine Galerija Heiner Friedrich i talijanska izdavačka kuća Edizioni 0 objavile tri mape eksperimentalnih fotografskih radova Lászla Móholy-Nágyja. Takva inicijativa potaknula je kritičku revalorizaciju dotad marginaliziranog dijela umjetnikovog opusa koji postaje pristupačan široj javnosti, ali i specijaliziranim krugovima. László Móholy-Nágy se fotografijom počinje intenzivno baviti za vrijeme rada na Bauhausu gdje izlazi i njegova kapitalna knjiga *Malerei*,

¹¹² Ida Biard, „Razgovor s Manom Rayem“, u: *SPOT* 3 (1973.), str. 15. Intervju je vjerojatno realiziran u sklopu alternativnoga izložbenog prostora La Galerie des Locataires kojeg je povjesničarka umjetnosti Ida Biard pokrenula 1972. godine u Parizu.

Fotografie, Film (1927.) koja će, između ostalog, pokušati definirati smjernice za budući razvoj fotografije. Autorov istraživački pristup mediju manifestira se simultano u praksi i teoriji te otvara prostor za tada veoma progresivnu diskusiju o potrebi uspostavljanja specifičnoga i autonomnoga fotografskog jezika.¹¹³ Tri fotografije objavljene iznad teksta zanimljive su zbog neklasične perspektive, inovativnog kadriranja i kompozicije koju fotograf često gradi dinamičnim ritmovima. *Lutke na balkonu* (sl. 81) projiciraju konstruktivističku organizaciju plohe sastavljenu od vertikala i horizontala koje formiraju mrežu svjetla i sjene. Čitav prizor s motivom deformiranih lutki na konceptualnoj razini evocira nadrealističke tendencije.¹¹⁴



81. László Moholy-Nagy, *Lutke na balkonu*, *SPOT 4*, 1974.

¹¹³ Ješa Denegri, „Fotografije, fotogrami i fotoplastike Laszla Moholy-Nagya“, u: *SPOT 4* (1974.), str. 32.

¹¹⁴ *Dolls on the Balcony*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283291> (pregledano 6. lipnja 2022.)

5.2. Generativna fotografija

U kontekstu diseminacije fotografske slike i istraživanja u polju fotografskog medija nezaobilazno je definirati generativnu fotografiju o kojoj u drugom broju *SPOT*-a piše znanstvenik, teoretičar i umjetnik Herbert W. Franke, jedan od pionira umjetničkog tretmana računalne tehnologije.¹¹⁵ Ovaj članak dokaz je uspješne internacionalne suradnje te potvrđuje interes redakcije za teorijskim promišljanjem multimedijske umjetničke prakse i inovativnih, nekonvencionalnih usmjerenja fotografije. Termin generativne fotografije prvi koristi njemački fotograf Gottfried Jäger koji kao polazište teorijske koncepcije uzima točku intersekcije eksperimentalne fotografije, aparativne umjetnosti i estetske teorije. Prvenstveno se referira na generativnu estetiku koju početkom 1960-ih njemački filozof Max Bense definira kao metodičku proizvodnju estetskih struktura nastalih posredstvom tehničke opreme i precizno formuliranih matematičkih programa.¹¹⁶ Za Jägera generativna fotografija predstavlja svojevrsnu produktivnu fotografiju, ostvarujući radikalni odmak od tradicionalnog shvaćanja fotografske slike čija je esencijalna karakteristika egzaktnost reprodukcije. Kao prethodnike ovakvog tipa radova spominje eksperimentalnu fotografiju 1920-ih i spomenute umjetnike Móholy-Nágyja i Man Raya koji ne koriste kameru u svrhe mimetičke doslovnosti, već kao sredstvo umjetničkog oblikovanja. Generativna fotografija reflektira metodički pristup u kojem se elementarni fotografski parametri sustavno istražuju i integriraju u finalnu apstraktnu kompoziciju, koristeći formativne tehnike i aparate znanstvenih područja. Takav eksperimentalni postupak označava interferenciju u postojeći fotografski sustav što rezultira ekspanzijom kreativnih mogućnosti.¹¹⁷

Herbert W. Franke u objavljenom tekstu naglašava kvalitativni element novih instrumenata, nadovezujući se na nova polja oblikovanja dotad nedostupna manualnim zahvatima. Također prognozira budući razvoj medijskog područja te problematizira njegov komercijalni aspekt s obzirom da umnožavanje čini integralni dio proizvodnog procesa što neminovno dovodi do promjena modaliteta tržišta. Zanimljivo je da i on uspostavlja vezu s manifestacijom Novih tendencija koje konstruiraju pojam „vizualnog istraživanja“, referirajući se na bilo koju vrstu eksperimentiranja na području estetskog oblikovanja.¹¹⁸ Reprodukcije objavljene u *SPOT*-u (sl.

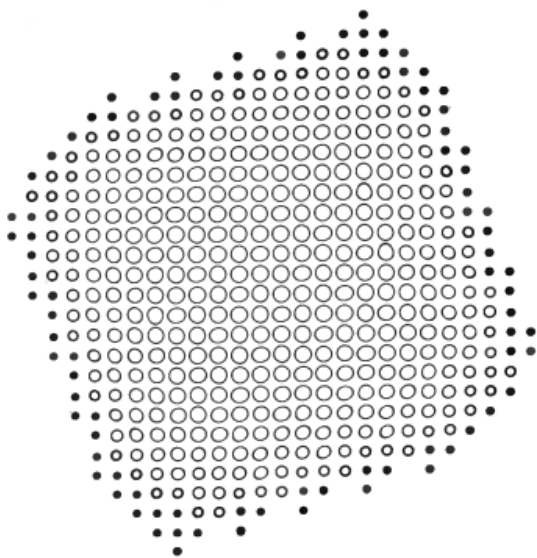
¹¹⁵ Herbert W. Franke, „Generativna fotografija“, u: *SPOT* 2 (1973.), str. 12.

¹¹⁶ Gottfried Jäger, „Generative Photography, A Systematic, Constructive Approach“, u: *Leonardo* 19 (1986.), Cambridge, str. 20.

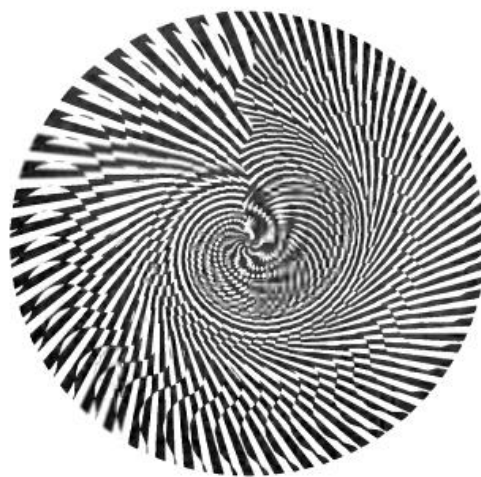
¹¹⁷ Isto, str. 19.–24.

¹¹⁸ Herbert W. Franke, „Generativna fotografija“, 1973., str. 15.

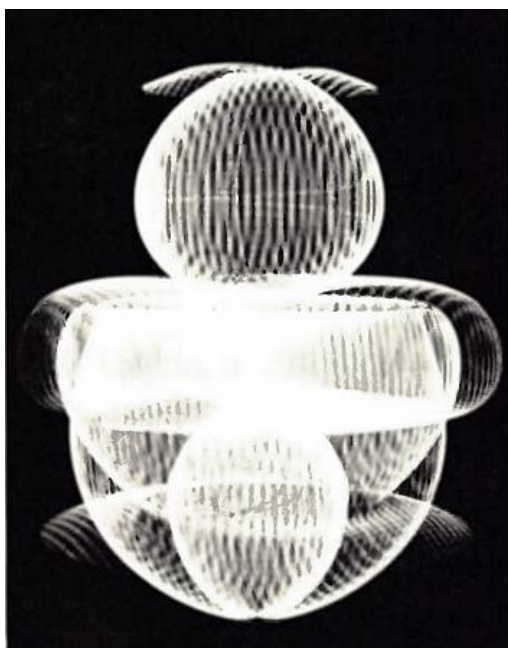
82–85) prezentiraju različite autore koji varijabilnim i heterogenim postupcima dolaze do finalnih fotografskih rješenja.



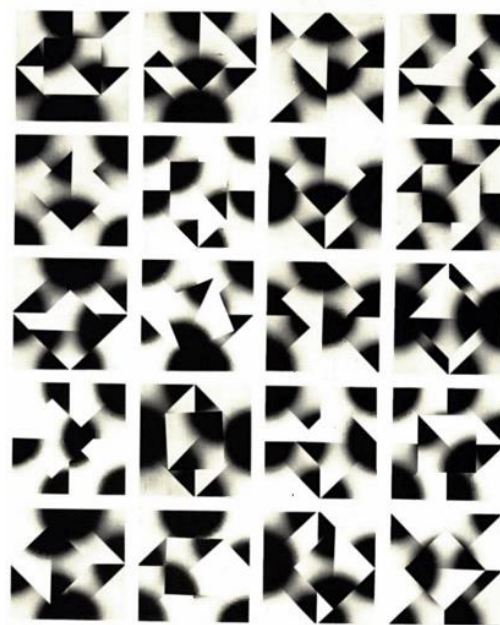
82. Gottfried Jäger, *SPOT 2*, 1973.



83. Hein Gravenhorst, *SPOT 2*, 1973.



84. H. W. Franke i A. Hübner, *SPOT 2*, 1973.

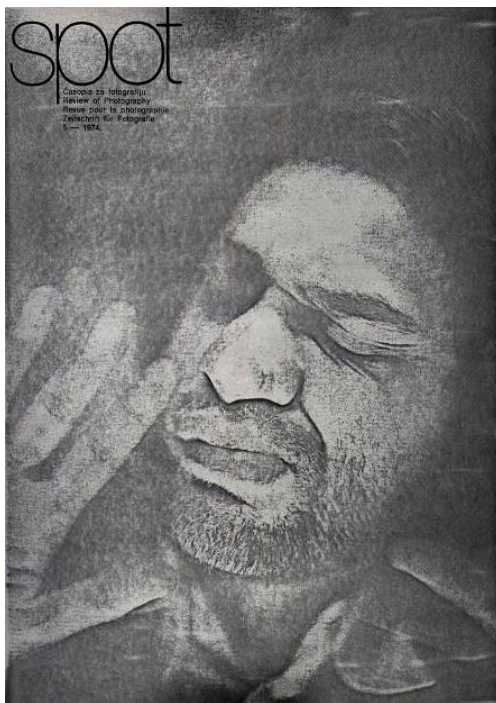


85. Vilian Breier, *SPOT 2*, 1973.

5.3. Xerox

Redefiniranje graničnih područja fotografskog medija ostvarilo se i u sferi xeroxa s obzirom na tehnološku sličnost onovremenih strojeva za kopiranje s tehnologijom fotografskog procesa. Postupak xerografije¹¹⁹ zbog svoje se grafičko-fotografske osnove vrlo rano počeo primjenjivati u umjetničkom kontekstu te je zainteresirao eksperimentalne umjetnike koji su manipulacijom predložaka, ekspozicije i jasnoće mogli postići različite rezultate. Popularizirao ga je talijanski umjetnik Bruno Munari koji istražene mogućnosti xeroxa objavljuje 1970. godine u publikaciji *Bruno Munari Xerografia. Documentazione sull'uso creativo delle macchine Rank Xerox*, povodom Venecijanskog bijenala.¹²⁰

Želimir Košćević je 1973. godine u Galeriji Studentskog centra u Zagrebu organizirao prvu izložbu xeroxa u Jugoslaviji, a o njoj piše godinu dana kasnije u šestom broju *SPOT*-a. Na naslovnoj stranici časopisa objavljen je xerox Gorana Trbuljaka (sl. 86) koji, oslanjajući lice na staklo stroja, radi svojevrsni portret.



86. Naslovna stranica *SPOT*-a 5, 1974. (fotografija: Goran Trbuljak, Xerox kopija)

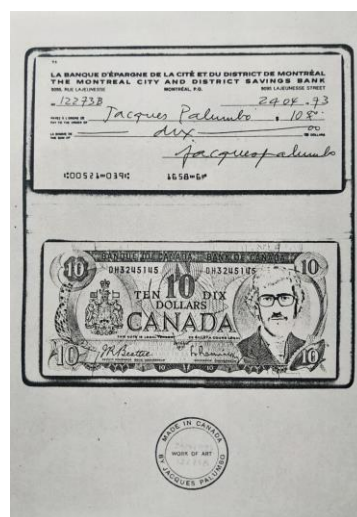
¹¹⁹ Kserografiju je 1938. godine izumio Chester Carlson u SAD-u, a radi se o suhom, elektrofotografskom postupku reproduciranja slike ili teksta, bez upotrebe tekućine i negativa, pomoću fotokopirnog aparata xerox (kseroks).

¹²⁰ *L'Arte di Bruno Munari*, <https://www.munart.org/index.php?p=20> (pregledano 6. lipnja 2022.)

U uvodu članka Košćević citira vlastiti predgovor kataloga u kojem konstatira kako namjera izložbe nije bila revitalizacija diskusije o međuodnosu umjetnosti i tehnike, nego se kustoski koncept temeljio na prezentaciji realnih mogućnosti xeroxa. Edukativni potencijal kopirnog postupka ilustriran je u pismu kojeg Košćeviću povodom realizacije izložbe šalje profesor Gerald D. Byerley Umjetničkoga odsjeka Sveučilišta Virginije.¹²¹ Korespondencija se referira na poslane radove nastale u sklopu uvodnog tečaja *Principles of Art* u kojem su studenti neumjetničkog usmjerenja imali zadatak napraviti kolaž koji je kasnije pretvoren u xerox. Na taj se način nova tehnička mogućnost primjenjuje kao obrazovni alat u kontekstu likovnih vježbi i vizualnih istraživanja. Druga kategorija kopirnih mogućnosti odnosi se na upotrebu xeroxa kao subverzivnog sredstva, učinkovitog u borbi protiv sistema s obzirom da omogućuje efikasnu i demokratičnu distribuciju relevantnih društveno-političkih ideja, izvan granica institucija. Treća grupacija koju Košćević spominje identificira oblikovni potencijal xeroxa koji larpurlartistički motiviran dovodi do otkrivanja novih estetskih mogućnosti. Selektirani radovi (sl. 87–92) reproducirani preko dvanaest stranica časopisa daju uvid u sve tri navedene kategorije te prezentiraju inozemne i domaće autore. Značaj xeroxa u vidu eksperimentalne fotografske prakse prepoznat je upravo u klasifikaciji njegovih mogućnosti od kojih svaka egzistira na rubnom području općeprihvaćenoga umjetničkog djelovanja.¹²²



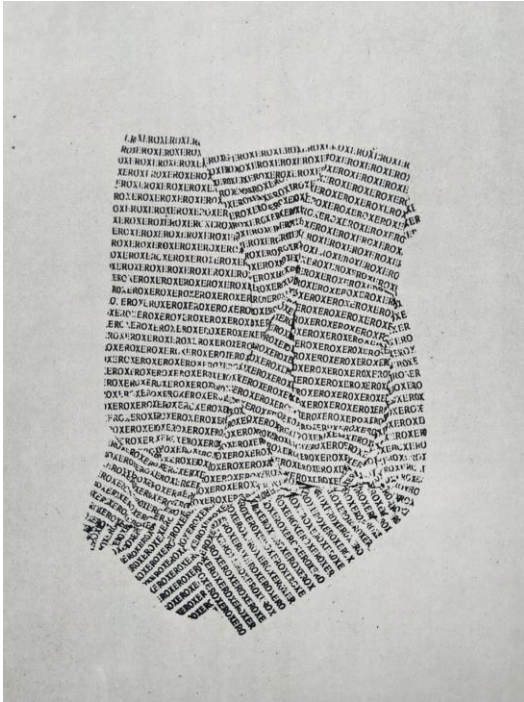
87. Peda Ristić, *SPOT 5*, 1974.



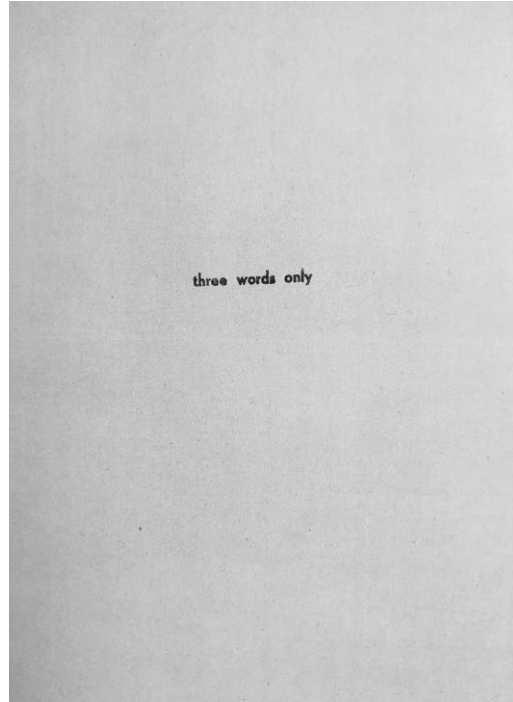
88. Jacques Palumbo, *SPOT 5*, 1974.

¹²¹ Digitalizirana verzija pisma dostupna na: <https://digitizing-ideas.org/hr/zapis/19945> (pregledano 9. lipnja 2022.)

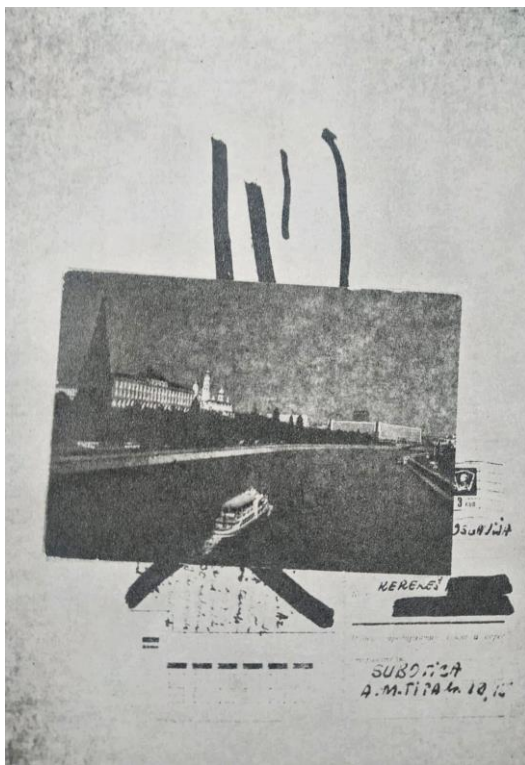
¹²² Želimir Košćević, „Xerox – mogućnost ili zabluda”, u: *SPOT 5* (1974.), Zagreb, str. 11.



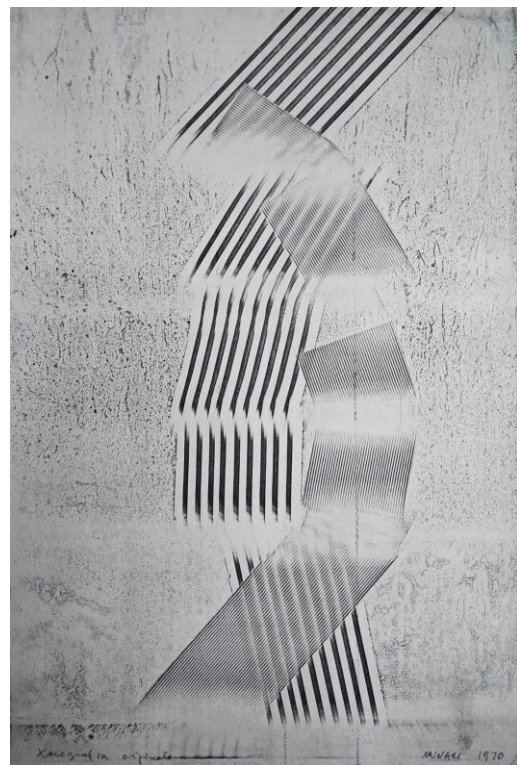
89. Miljenko Horvat, *SPOT 5*, 1974.



90. Jiří Valoch, *SPOT 5*, 1974.



91. László Kerekes, *SPOT 5*, 1974.



92. Bruno Munari, *SPOT 5*, 1974.

6. Povezivanje s internacionalnom scenom

Jedna od osnovnih redakcijskih vizija *SPOT*-a bila je da se časopis kao sredstvo publiciranja i povezivanja mora posvetiti fotografiji na internacionalnom planu pa su kolaborativni mehanizmi od početka bili sastavni dio programa. Uredništvo je u početku bilo skeptično oko realizacije takvog angažmana zbog razumljive pretpostavke da će zahtijevati puno napora i podrške, ali u konačnici se djelovanje časopisa zaista nije zadržalo samo „u vlastitu dvorištu naše društvene kulture“.¹²³ *SPOT* je svoj utjecaj nastojao proširiti van nacionalnih granica i tijekom godina izlaženja postao je punkt za razmjenu informacija između regionalnih i međunarodnih stručnjaka i fotografa. Takav pristup dinamizirao je komunikacijski kanal i pokazatelj je kohezivne aspiracije da se domaća fotografska scena kontekstualizira sa sličnim fenomenima u inozemnim zemljama. Suraduju s nizom zapadnih, srednjoeuropskih i istočnoeuropskih zemalja što je zanimljiv indikator istinski otvorenog i širokog pogleda na fotografsku scenu. Tijekom šestogodišnjeg izlaženja časopisa ostvarene su suradnje s povjesničarima umjetnosti, kritičarima, fotografima i umjetnicima iz Mađarske, tadašnje Čehoslovačke, Poljske, Francuske, Velike Britanije, Španjolske i Sjedinjenih Američkih Država.

Već prvi objavljeni broj *SPOT*-a donosi prilog o Jánosu Majoru, inače profesionalnom ilustratoru i grafičkom dizajneru, a predstavljen je fotografski dio njegovog opusa. Tematski motiv su nadgrobni spomenici Budimpešte (sl. 93), a snimljene fotografije ne pretendiraju biti umjetničke niti na bilo koji način estetizirane, nego imaju dokumentaristički cilj objektivnog registriranja predmeta i sistematskog prikupljanja materijala. U tekstu se interpretira polaritet života i smrti te analizira kontrastiranje kičastih grobova, banalnih stihova i obiteljskih nadimaka sa svesvremenskom težnjom transcendencije vremena.¹²⁴ Autor teksta je povjesničar umjetnosti i jedna od vodećih ličnosti tadašnje mađarske umjetničke scene László Beke koji je aktivno doprinio razvoju i afirmaciji neoavangarde i konceptualne umjetnosti te pisao relevantne teorijske članke o fotografiji.¹²⁵

¹²³ Radoslav Putar, [bez naslova], u: *SPOT* 1 (1972.), Zagreb, str. 4.

¹²⁴ László Beke, „Janos Major: Dokumentacija nadgrobni spomenika“, u: *SPOT* 1 (1972.), Zagreb, str. 52.

¹²⁵ László Beke, https://monoskop.org/L%C3%A1szl%C3%B3_Beke (pregledano 5. srpnja 2022.)



93. János Major, *SPOT 1*, 1972.

U nastavku istog broja reproducirana je naslovnica kataloga *Ceskoslovenska fotografije 1968–1970* publiciranog povodom izložbe održane u Moravskoj galeriji u Brnu. Na sljedećih sedam stranica objavljene su fotografije iz kataloga (sl. 94–99) s podacima o autorstvu, ali bez dodatnoga tekstualnog objašnjenja. Zastupljeni su neki od vodećih etabliranih fotografa tadašnje čehoslovačke scene poput Jana Reicha, Markéte Luskačove, Eduarda Pavlačke, Drahotina Sulle i Petra Balíčka čiji objavljeni radovi manifestiraju konceptualne i istraživačke tendencije.



94. Jan Reich, *SPOT 1*, 1972.



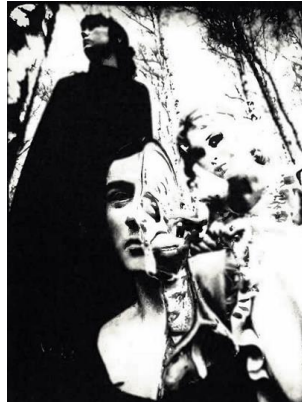
95. Markéta Luskačová, *SPOT 1*, 1972.



96. Eduard Pavlačka, *SPOT 1*, 1972.



97. Drahotin Sulla, *SPOT 1*, 1972.

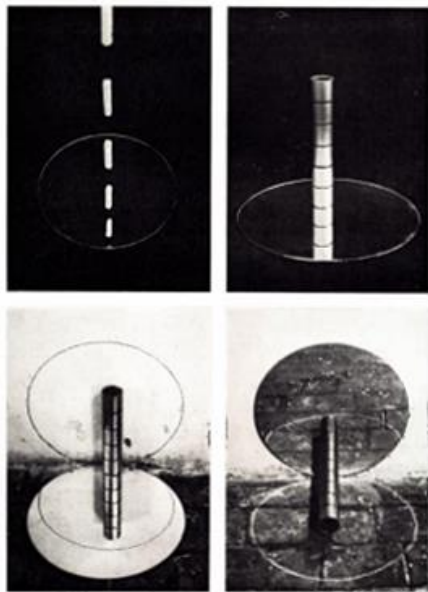


98. Petr Balíček, *SPOT 1*, 1972.



99. Peter Francisci, *SPOT 1*, 1972.

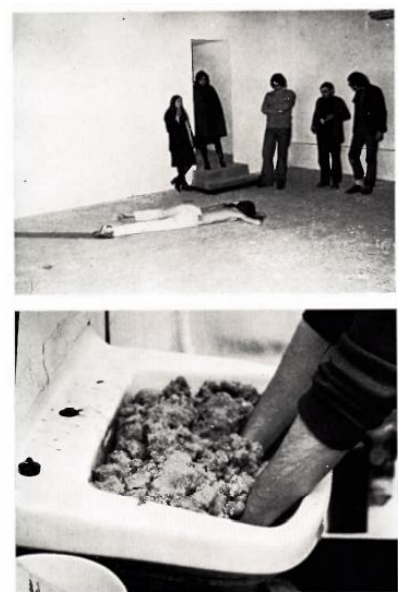
U jedanaestom broju *SPOT*-a ponovno se predstavlja avangardni i konceptualni čehoslovački krug što upućuje na postojanje kontinuiranih veza između uključenih zemalja. Autori teksta „ČSSR fotografija“ Helena Kontova i Jaroslav Andjel donose studiozan pregled individualnih autora iz najvećih čehoslovačkih kulturnih centara. Nakon iscrpnoga priloga koji uključuje velik broj izjava fotografa slijedi skoro dvadeset stranica s reproduciranim radovima (sl. 100–103) koji spadaju u domenu konceptualne umjetnosti i eksperimentalnih fotografskih pristupa.¹²⁶



100. Dalibor Chatrný, *SPOT 11*, 1978.



101. Karel Miler, *SPOT 11*, 1978.



102. Jan Mlčoch, *SPOT 11*, 1978.

¹²⁶ Više u: Helena Kontova, Jaroslav Andjel, „ČSSR fotografija“, u: *SPOT 11* (1978.), Zagreb, str. 7.–9.



103. Katarína Zavorská, *SPOT 11*, 1978.

Uredništvo u četvrtom broju *SPOT*-a u suradnji s likovnom kritičarkom i povjesničarkom umjetnosti Urszulom Czartoryskom prezentira aktualno stvaralaštvo u domeni fotografskog medija u Poljskoj. Autorica u skladu s orijentacijom časopisa detektira ključne točke i događaje u razvoju poljske fotografije, usmjeravajući fokus na začetke i dosege eksperimentalnih i konceptualnih tendencija. Istraživački aspekt radova naznačen je u samom naslovu opsežnog priloga „Poljska fotografija nazvana u traganju“ u kojem Czartoryska piše o najznačajnijim ostvarenjima suvremene fotografske scene te predstavlja radove Zbigniewa Dłubaka, Wojciecha Plewińskija, Jerzyja Połoma, Józefa Robakowskija, Andrzeja Różyckija i drugih (sl. 104–108).¹²⁷ Objavljeni radovi Natalie Lach-Lachowicz (sl. 109) i Jerzyja Lewczynskog (sl. 110) pokazuju sličnost s fotografskim kubusima Petra Dabca i intervencijama u prostoru Enesa Midžića.



104. Zbigniew Dłubak, *SPOT 4*, 1974.



105. Wojciech Plewiński, *SPOT 4*, 1974.

¹²⁷ Urszula Czartoryska, „Poljska fotografija nazvana u traganju“, u: *SPOT 4* (1974.), Zagreb, str. 17.–18.



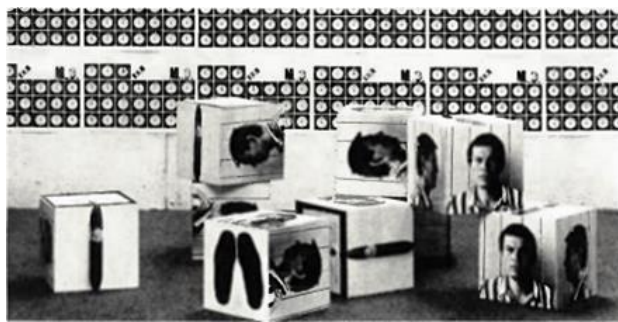
106. Jerzy Polom, *SPOT 4*, 1974.



107. Józef Robakowski, *SPOT 4*,
1974.



108. Andrzej Różycki, *SPOT 4*,
1974.



109. Natalia Lach-Lachowicz, *SPOT 4*, 1974.



110. Jerzy Lewczynski, *SPOT 4*, 1974.

Nastavak međunarodne razmjene ponovno se pojavljuje u šestom broju *SPOT*-a, posvećenom francuskoj fotografskoj sceni, u kojem se ostvaruje suradnja s povjesničarkom fotografije Carole Naggar. Prema sugestiji redakcije, autorica se u postupku sastavljanja svog izbora ne vodi težnjom za reprezentativnošću kao valorizacijskom kategorijom jer je ona najčešće limitirana klasnim i staleškim kriterijima. Mišljenja je kako je pokušaj sveobuhvatnog pregleda većinom samo profesionalna iluzija, a izabrani radovi predstavljaju individualne fizionomije koje stimuliraju razmišljanje te otvaraju nove mogućnosti medija (sl. 111–116).¹²⁸ Prilog donosi umjetničke profile mlađe generacije fotografa koje Naggar stavlja u suodnos sa sredinom u kojoj djeluju, bilo da se radi o koegzistenciji, međusobnom konfliktu ili konfrontaciji, a predstavlja Gillesa Larraina, Patricka Dewareza, Eddieja Kuligowskog, Bernarda Descamps i druge.

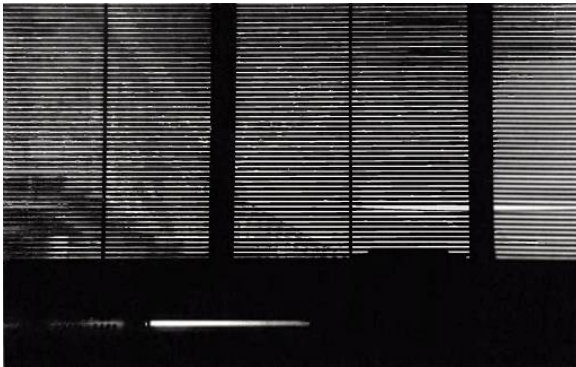
¹²⁸ Više u: Carole Naggar, „Mladi fotografi u Francuskoj“, u: *SPOT 6* (1975.), Zagreb, str. 7.–8.



111. Gilles Larrain, *SPOT 6*, 1975.



112. Patrick Dewarez, *SPOT 6*, 1975.



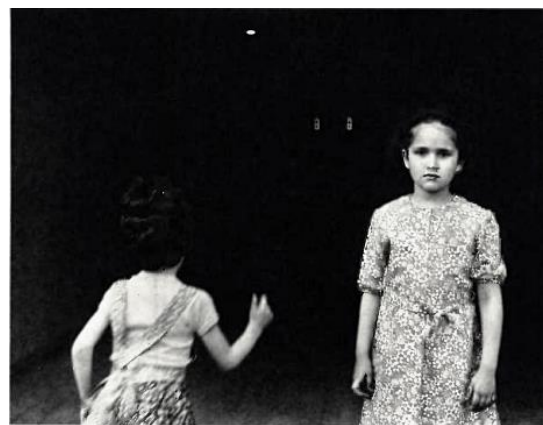
113. Eddie Kuligowski, *SPOT 6*, 1975.



114. Bernard Descamps, *SPOT 6*, 1975.



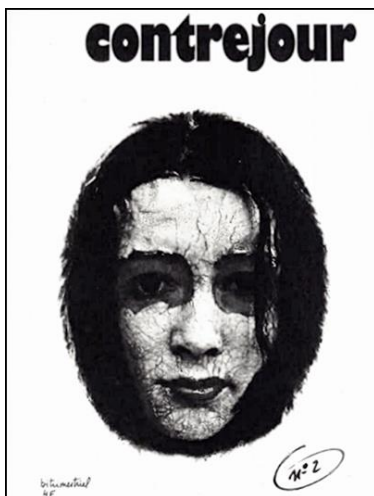
115. Guy Le Querrec, *SPOT 6*, 1975.



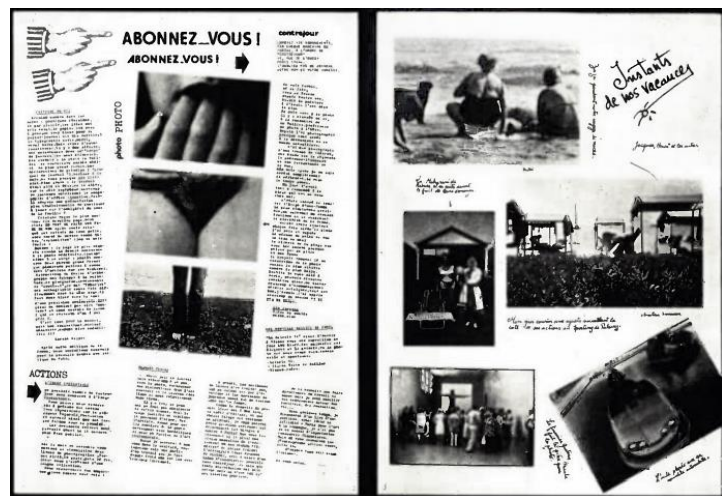
116. Françoise, *SPOT 6*, 1975.

Većina ostalih članaka objavljenih u navedenom broju *SPOT*-a u potpunosti je sadržajno koncentrirana na područje Francuske. Za pisanje tekstova zaduženi su domaći suradnici i članovi uredništva, a namjera je da se ostvari dvosmjerni i dijaloški transfer informacija. Prezentiranjem kompleksnog stanja u određenoj zemlji iz različitih rakursa anulira se potencijalni rizik od jednostranog i nepotpunog pogleda.

Ida Biard piše o francuskom kolektivu *Contrejour* kojeg čine članovi: Caroline Bureau, Arnaud Claas, Patrik Chapuis, J. C. Gautrand, André Laude, Jacques Marchois, Patrick Martinet, spomenuti Carole Naggar i Bernard Plossu, Didier Romand, Anny Séguy i osnivač Claude Nori. Akcijski konstituirana grupa pokreće istoimeni alternativni časopis za fotografiju (sl. 117–118) koji pruža platformu mladim francuskim autorima koji bi se teško mogli pozicionirati unutar zatvorenih krugova luksuznih časopisa *Zoom* ili *Photo*. Iako im ne može konkurirati tržišno ili razinom tehničke izvedbe, najveći značaj ove vrste časopisa, analogno situaciji *SPOT*-a, manifestira se na idejnom planu. Temeljni cilj *Contrejour*-a jest stvoriti paralelno kritičko i nekonformističko djelovanje te demokratizirati fotografski medij njegovim interveniranjem u javni prostor i participativnom interakcijom s pripadnicima zajednice.¹²⁹



117. Naslovnica *Contrejoura* 2, *SPOT* 6, 1975.



118. Stranice časopisa *Contrejour*, *SPOT* 6, 1975.

¹²⁹ Ida Biard, „Contrejour“, u: *SPOT* 6 (1975.), Zagreb, str. 45.

U sedmom broju *SPOT*-a se kroz niz članaka predstavlja aktualna fotografska produkcija britanskog područja, a fotografski individualiteti izabrani su od strane etabliranog stručnjaka i poznavatelja moderne fotografije Petera Turnera (sl. 119), urednika časopisa *Creative Camera*. Članak teorijskog karaktera donosi kontemplativnu diskusiju fotografskog medija u kojoj se Turner osvrće na niz referentnih autora i poznatih terminoloških koncepata unutar fotografskog diskursa.¹³⁰ Autorov izbor fotografa i objavljenih radova (sl. 120–123) oslobođen je dodatne eksplikacije i komentara, a uredništvo to shvaća kao danu slobodu koja omogućuje dvodimenzionalno tumačenje selekcijskog čina. Prvenstveno se na temelju pisanog teksta mogu implicitno iščitati razlozi i kriteriji Turnerovog izbora, dok se istovremeno otvara mogućnost širokog dijapazona interpretacija i valorizacija fotografskih radova od strane čitatelja i uredništva.¹³¹



119. Peter Turner, *SPOT 7*, 1975.



120. John Blakemore, *SPOT 7*, 1975.



121. Paul Hill, *SPOT 7*, 1975.

¹³⁰ Više u: Peter Turner, „U posljednje vrijeme, pogotovo u Engleskoj“, u: *SPOT 7* (1975.), Zagreb, str. 10.

¹³¹ Radoslav Putar, „Spot poručuje“, u: *SPOT 7* (1975.), Zagreb, str. 6.



122. Gerry Badger, *SPOT 7*, 1975.



123. Michael Black, *SPOT 7*, 1975.

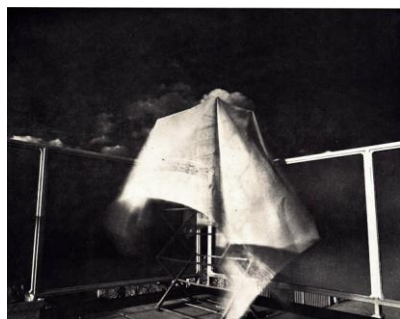
Goran Trbuljak kao predstavnik domaće perspektive u kolaboraciji s Peterom Turnerom odabire tri reprezentativna autora mlađe generacije engleskih fotografa. Predstavnici već odavno profilirane dokumentarističke fotografije su Paddy Summerfield (sl. 127) i Homer Skyes (sl. 128), a John S. Webb, čija fotografija je reproducirana i na naslovnici *SPOT*-a (sl. 129–130), nije vezan za tradiciju dokumentarizma, već se izdvaja kao inventivni autor istraživačkog senzibiliteta.¹³²



127. Paddy Summerfield, *SPOT 7*, 1975.



128. Homer Skyes, *SPOT 7*, 1975.



129. John S. Webb, *SPOT 7*, 1975.



130. John S. Webb, *SPOT 7*, 1975.

¹³² Vidi u: Goran Trbuljak, „Tri mlada engleska fotografa“, u: *SPOT 7* (1975.), Zagreb, str. 28.

U pokušaju demonstracije slojevitosti i kompleksnosti britanske fotografske produkcije, koja se ističe dugom tradicijom i visoko rangiranim fotografskim diskursom, *SPOT* predstavlja i jednoga mladog autora Dereka Smitha. Autorove fotografije (sl. 124–126), snimljene na područjima duž rijeke Tees, vizualne su i kulturološke dokumentacije radničke klase. Registriranjem njihove stvarnosti, fotograf se ponovno asimilira u okruženje kojem izvorno pripada te postiže uzajamno razumijevanje i recipročnu komunikaciju sa zajednicom.¹³³



124. Derek Smith, *SPOT 7*, 1975.



125. Derek Smith, *SPOT 7*, 1975.



126. Derek Smith, *SPOT 7*, 1975.

¹³³ Derek Smith, „Spot predstavlja: Derek Smith, London“, u: *SPOT 7* (1975.), Zagreb, str. 23.–24.

Marijan Susovski piše kratki članak o britanskom časopisu za fotografiju *Creative Camera* (sl. 131) koji izlazi u izdavaštvu COO Press LTD u Londonu i čiji je najdugovječniji urednik spomenuti Peter Turner. Programska koncepcija koju reflektira i vizualni identitet časopisa demonstrira odmak od komercijalne fotografije, pokazujući ozbiljne pretenzije vezane uz promoviranje novih fotografskih pristupa. Namjera uredništva je aktivni dijalog s čitateljem, a prezentirani autori, od kojih su mnogi još studenti ili su tek završili svoje obrazovanje najvećim dijelom pripadaju mlađoj generaciji fotografa. Ono što povezuje sve objavljene fotografije unutar časopisa jest kvaliteta radova te afinitet prema suvremenom, kreativnom i nekonvencionalnom izražavanju.¹³⁴ Dakle, uredništvo *SPOT*-a poistovjećuje se s određenim segmentima britanskog časopisa u kojima primjećuje zajedničke smjernice u radu.



131. Naslovnica časopisa *Creative Camera*, *SPOT 7*, 1975.

SPOT u devetom broju poručuje kako je sveobuhvatni, jedinstveni i opsežni kritički pregled stanja u Sjedinjenim Američkim Državama nemoguć, ali svejedno ne žele odustati od prezentacije barem jednog aspekta.¹³⁵ Uredništvo kolaborira s vrsnim poznavateljem zapadnoameričke fotografske scene Allanom Sekulom koji piše iscrpni članak „Prema kritičnoj dokumentarnoj fotografiji“ u kojem prezentira dva egzemplarna fotografa koji istražuju i

¹³⁴ Marijan Susovski, „Creative camera“, u: *SPOT 7* (1975.), Zagreb, str. 45.

¹³⁵ Radoslav Putar, „Spot poručuje“, u: *SPOT 9* (1976.), Zagreb, str. 6.

dokumentiraju društvo u kojem djeluju i žive.¹³⁶ Fred Lonidier, čija fotografija je reproducirana i na naslovnici broja, portretira tragične sudbine individualnih egzistencija, a sinergijom fotografije i komplementarnog teksta otkriva kolektivne društvene istine (sl. 132). Philip Steinmetz autobiografski dokumentira mikrokozmos suburbanog života američke obitelji s često ironičnim i anegdotalnim elementima (sl. 133).¹³⁷ Oba autora smještaju fotografije unutar narativne strukture, služeći se pisanim jezikom koji nadopunjuje smisao i efekt vizualnoga.



Fred Lonidier: *Leda konobarice*
 "Rekao je da je poznavao druge pravnike koji su radili za radnike i stvarno se zauzimali i ispostavilo im ono što zaslužuju. Ali onda bi odjednom sve više bili na strani poduzeća, jer je to lakše."

Fred Lonidier: *Waitress's Back*
 "He said he had known other comp. (Workmen's Compensation) attorneys in the past that would work for the workers and really get in there and get for them what they deserved. Then the first thing you know they'd be becoming more pro-company, pro-company, because it's easier."

132. Fred Lonidier, SPOT 9, 1976.



Philip Steinmetz: *-Neke griješi-*
 Philip Steinmetz: *-Somebody's Making Mistake-*

133. Philip Steinmetz, SPOT 8, 1976.

U devetom broju ostvarena je i suradnja s Jorgeom Ruedom koji piše članak „Fotografija u Španjolskoj“ unutar kojeg problematizira razvoj fotografskog medija koji je dugo vremena bio uvjetovan specifičnim društveno-političkim i kulturnim kontekstom države. U tekstu se referira na časopis *Nueva Lente* koji je početkom izlaza 1970. označio razvojni korak u kontekstu afirmacije novih usmjerenja fotografskog medija i srodnih područja.¹³⁸

¹³⁶ Allan Sekula, „Prema kritičnoj dokumentarnoj fotografiji“, u: *SPOT 9* (1976.), Zagreb, str. 8.–9.

¹³⁷ Isto.

¹³⁸ Jorge Rueda, „Fotografija u Španjolskoj“, u: *SPOT 9* (1976.), Zagreb, str. 37.

7. Zaključak

Časopis za fotografiju *SPOT* počinje izlaziti u razdoblju radikalnih promjena koje su značajno modificirale tradicionalne parametre unutar kojih se definirala umjetnost, proširujući područje njenog djelovanja, interesa i oblika izražavanja. Fotografski medij je sukladno tome neprestano mijenjao svoj status te nastojao usustaviti autentični i autonomni jezik. Značaj časopisa *SPOT* u nacionalnom kontekstu fotografske kronike manifestira se u beskompromisnom afirmiranju avangardne i suvremene fotografije koja je predstavljala odmak od standardne fotografske produkcije. Tijekom šest godina svog djelovanja ponudio je alternativni model fotografske prezentacije udaljavanjem od konzervativnih normi i redefiniranjem općeprihvaćenih granica medija. Jedna od jasno preciziranih uredničkih koncepcija bila je svjesno distanciranje od dominantnih utjecaja fotografskih udruženja, autoritativnih uzora i anakroničnih žanrova. Časopis je objavljivao konceptualno orijentirane radove koji nisu bili estetski motivirani, doprinijevši promjeni ustaljenih i konzervativnih vrijednosnih sustava. Zahvaljujući pokretačkoj snazi i proaktivnosti uredništva, *SPOT* je generirao nekoliko vrlo naprednih inicijativa. Realizirana izložbena manifestacija *Nova fotografija*, unatoč određenim kritikama, zasigurno je utjecala na regionalnu fotografsku scenu. Organizacija fotografskog događaja koji nije bio vezan uz etablirane i tradicionalne salonske izložbe upoznala je javnost sa suvremenim tendencijama te potaknula buduće kustoske projekte. Poticaj za eksperimentalni i istraživački tretman fotografskog medija rezultirao je vrlo kvalitetnim teorijskim priložima o foto-objektima, fotogramima, generativnoj fotografiji i xeroxu. Broj posvećen video produkciji bio je jedan od prvih stručnih prikaza nekonvencionalnih polja likovnih umjetnosti u nacionalnom okviru i dokaz je ranog interesa *SPOT*-a za multimedijalnu umjetničku praksu. Oko časopisa su bili okupljeni poznati stručnjaci, etablirani likovni kritičari i prominentni povjesničari umjetnosti koji su pratili zbivanja na fotografskoj i umjetničkoj sceni. Njihovim angažmanom *SPOT* se u kontekstu likovno-kritičkog diskursa 1970-ih pozicionirao na značajno mjesto otvorene diskusije i suvremene razmjene informacija. Selekcija mlade generacije fotografa i umjetnika koji će u budućnosti postati afirmirane ličnosti i čiji će se radovi službeno muzealizirati potvrđuje vizionarsku sposobnost uredništva za prepoznavanje individualnih potencijala. Velik broj stranica posvećen povezivanju sa stranim stručnjacima i predstavljanju internacionalnih fotografskih krugova ukazuje na želju za ekspanzijom utjecaja *SPOT*-a van nacionalnih okvira. Širok repertoar predstavljenih zemalja upoznao je specijalizirane krugove i zainteresiranu javnost s aktualnim tendencijama u inozemstvu

te simultano umrežio čitav niz istomišljenika. Relevantnost tiskanoga časopisnog formata u predinternetskoj eri ekvivalentna je globalnom fenomenu elektronskih medija i virtualnih izložbi današnjice. Redakcija *SPOT*-a apostrofirala je važnost fotografije kao glavnoga neverbalnog nositelja informacija i sveprisutnog oblika prenošenja poruka u suvremenom svijetu. Autori okupljeni oko časopisa smatrali su da su podizanje slikovne pismenosti i razvoj vizualnih komunikacija imperativni za stvaranje progresivnoga sociokulturnog ambijenta. Prema riječima uredništva: „Uvjereni smo da efikasno prenošenje informacija i njihova inteligentna obrada pripadaju među najmoćnije podsticaje razvitka neke sredine. Kako u nju dotječu vijesti o njoj samoj i o svijetu oko nje, kako i koliko živo pulsiraju tokovi poruka u njezinu biću, tako ona raste i razvija se.“¹³⁹

¹³⁹ Radoslav Putar, „Spot poručuje”, u: *SPOT 4* (1974.), Zagreb, str. 6.

8. Prilog – Naslovne stranice i sadržaj svih brojeva *SPOT*-a



SPOT 1, 1972.

Sadržaj:

Naslovna stranica: Petar Dabac
Skrraćeni tekstovi
Zašto izlazi *spot*
Stojan Dimitrijević: 16. Zagreb salon
revija konflikata
Oto Bihalji-Merin: Moj posljednji
razgovor s Tošom Dabcem
Radoslav Putar: Izložba u Mannheimu,
Braut, Dabac, Midžić
Spot predstavlja: Nina Vranića
Željka Čorak: Bilješka o prostoru
Aleksander Bassin — Štane Bernik —
Zmago Jeraj: Ivan Dvoršak
Jeraj: Ivan Dvoršak
Beke Lászlo: János Major —
Dokumentacija nadgrobnih spomenika
Fotografija u ČSSR 1968—1970.
Spot uspoređuje
Fedor Kritovac: Karikatura

Naslovna stranica:
Klaus Staeck

Skrraćeni tekstovi

Spot poručuje

Radoslav Putar:
Pornografija Klause Staeka

Slobodan Mašić:
Leonid Šejka

Herbert W. Franke:
Generativna fotografija

Zmago Jeraj:
Fotografija Mariborskog kruga

Andrej Medved:
Telo v igri, fotografija Tone Stojka

Ida Biard:
Alain Fleischer

Biljana Tomić:
Video-galerija Schum i video-dela suvremenih umetnika

Ješa Denegri:
Uz prvu projekciju video-kaseta u Beogradu

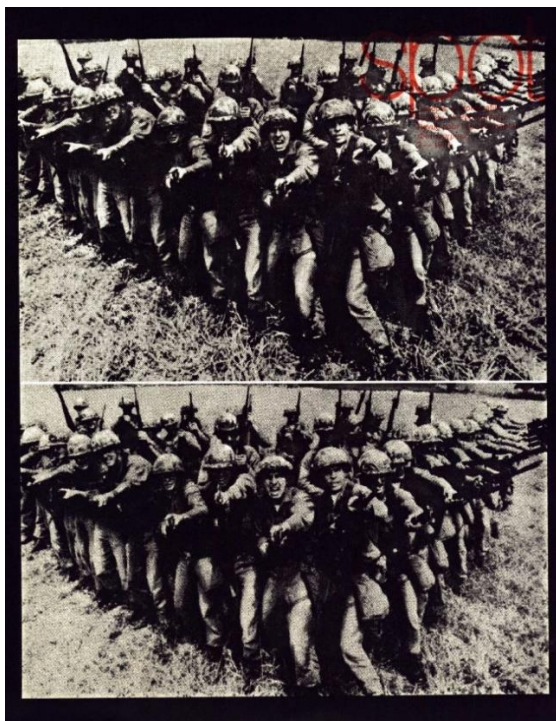
Aleksander Bassin:
Rudi Španzel in Miro Zdovc

Nena Baljković:
Gerhard Richter ili portret jednog fotografa

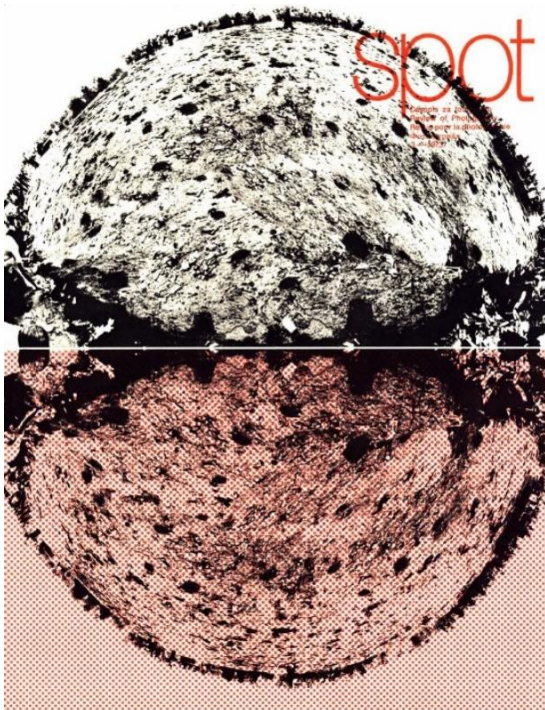
Fedor Kritovac:
Fotografija uz dizajn

Ida Biard:
Mitja Koman

Fedor Kritovac:
Karikatura



SPOT 2, 1973.



SPOT 3, 1973.

Sadržaj:

Naslovna stranica: Takashi Kumagai,
S̃ao Paulo, Brazil

Skraćeni tekstovi

Spot poručuje

Radoslav Putar: Katedrala izgubljenih
Borisa Gruenwalda

Ida Biard: Razgovor s Manom Rayom

Stane Bernik
Ješa Denegri
Radoslav Putar: Razlozi za jednu inicijativu - NF

Radoslav Putar: Staleška revija

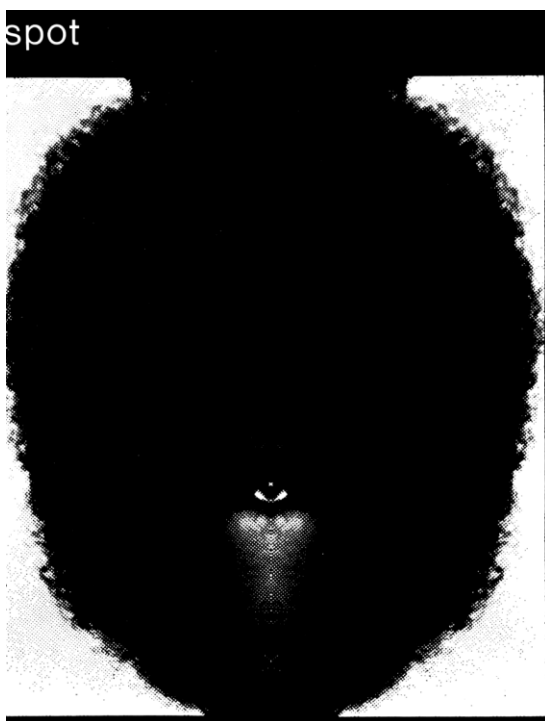
Nena Baljković: Čepo S. Kaleb

Zvonko Maković: Sekvence Željka Stojanovića

Spot uspoređuje

Iz tradicije

Fedor Kritovac: Karikatura



SPOT 4, 1974.

Naslovna stranica: Roman Cieslewicz

Skraćeni tekstovi

Spot poručuje

Marijan Susovski: Roman Cieslewicz

Urszula Czatoryska: Poljska fotografija »u traganju«

Polish Photography
Called »Explorations«

Goran Trbuljak: Edward Ruscha
pejzažist američkog
Ready-made pejzaža

Ida Biard: Bruno

Ješa Denegri: Fotografije, fotogrami i
fotoplastike Laszla Moholy-Nagya

Peter Kređič: Janez Suhadolc
Fotografija i grafičko oblikovanje

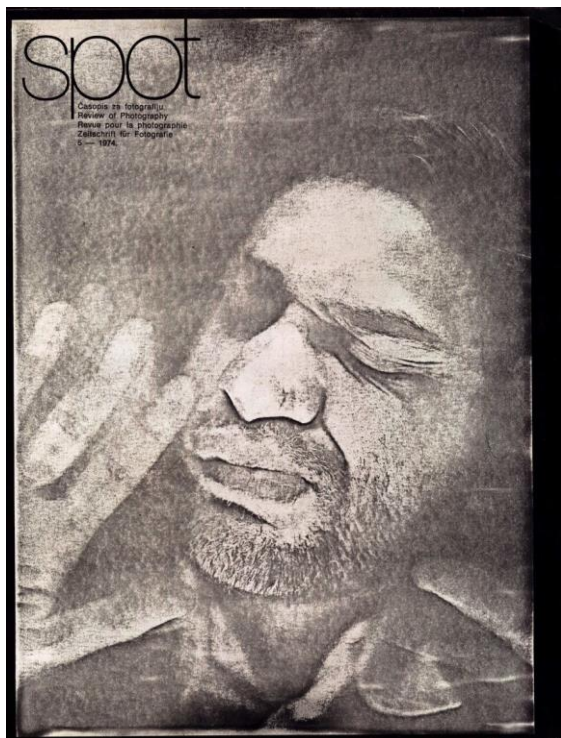
Janez Suhadolc:
Fotografija in grafično
oblikovanje

Goran Trbuljak: Razgovor s Lesiejem Krimson

Iz tradicije: Galerija — mjesecnik
internacionalne umjetničke
fotografije

Ješa Denegri: Tretman fotografije u
konceptualnom radu Johna
Baldessarija

Fedor Kritovac: Karikatura



SPOT 5, 1974.

Naslovna stranica: Goran Trbuljak, 1972

Skraćeni tekstovi

Spot poručuje

Radoslav Putar: Fotokina još jednom

Želimir Koščević: Xerox — mogućnost ili zabluda

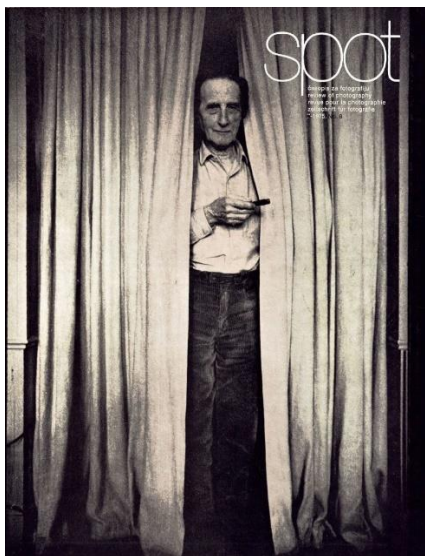
Goran Trbuljak: Jean-Loup Sieff

Davor Matičević: Ulica kao prostor intelektualnog ponašanja

Ješa Denegri: Fotografija na izložbi Contemporanea

mr Ida Biard: Vlado Solariček: Igra

Ladislav Galeta: Scenarij 2, Scenarij 28



SPOT 6, 1975.

Naslovna stranica: Ugo Mulas

Skraćeni tekstovi

Spot poručuje

Carole Naggar: Mladi fotografi u Francuskoj

Les Jeunes Photographes en France

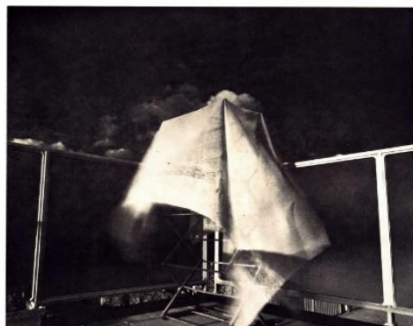
Goran Trbuljak: Bernard Plossu

Ješa Denegri: Ugo Mulas i Duchamp
Christian Boltanski

Radoslav Putar: Fotogrami Petra Dabca

Ida Biard: Contrejour

spot
 časopis za fotografiju
 revue of photography
 revue pour la photographie
 revue für fotografie
 2-1975



Naslovna stranica: John S. Webb

Skraćeni tekstovi

Spot poručuje

Ješa Denegri: Fotografija — predodžba
 ili jezik

Peter Turner: Of late, particularly in England
 U posljednje vrijeme pogotovo
 u Engleskoj

Spot predstavlja: Derek Smith, London

Goran Trbuljak: Tri mlada
 engleska fotografa

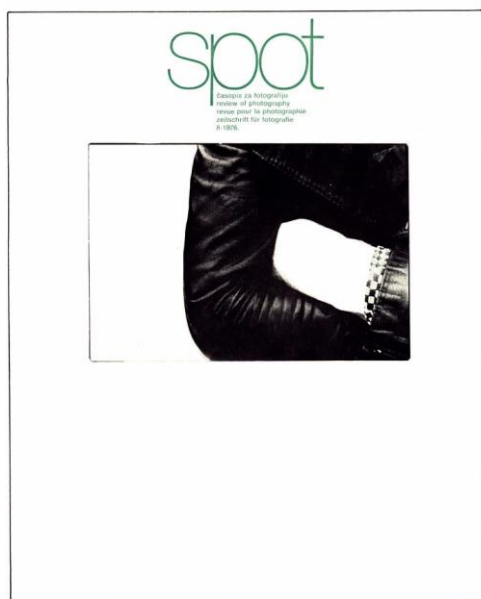
Radoslav Putar: Izložba —
 akcija šestorice

Zmago Jeraj: Tine Germ

Marijan Susovski: Creative Camera

Fedor Kritovac: Karikatura Spot br. 6 i br. 7

SPOT 7, 1975.



Naslovna stranica: Ivan Posavec

Skraćeni tekstovi

Spot poručuje

Spot predstavlja: Ivan Posavec

Branko Lenart: Workshop u Arlesu
 Workshop in Arlesu

Ješa Denegri: Neša Paripović

Tomislav Mikulić: Medij i kompjutor

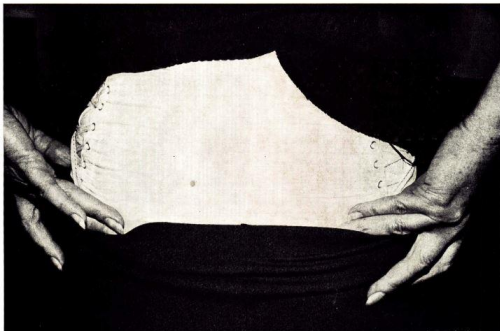
Zmago Jeraj: Focus
 nova ljubljanska
 (fotografska) galerija

In memoriam: Branko Balić

SPOT 8, 1976.

spot

časopis za fotografiju
review of photography
revue pour la photographie
zeitschrift für fotografie
9-1976.



Fred Lonidier: *Leda konobarica*
«Hekao je da je poznanac druge pravnikke koji su radili za radnike i stvarno se zauzimali i isposlovali im ono što zaslužuju. All onda bi odjednom sve vide bili na strani poduzeća, jer je to lakše.»

Fred Lonidier: *Waitress's Back*
«He said he had known other comp. (Workmen's Compensation) attorneys in the past that would work for the workers and really get in there and get for them what they deserved. Then the first thing you know they'd be becoming more pro-company, pro-company, because it's easier.»

Naslovna stranica: Fred Lonidier

Skraćeni tekstovi

Spot poručuje

Allan Sekula: Prema kritičnoj dokumentarnoj fotografiji

Jack Fulton: U posljednjih deset, a naročito u posljednjih pet godina . . .

Goran Trbuljak: S. Kahn — Stasis

Jorge Rueda: Nisam specijalist . . .

Fotografija
u Španjolskoj

Radovan Ivančević: Gattinov Juraj

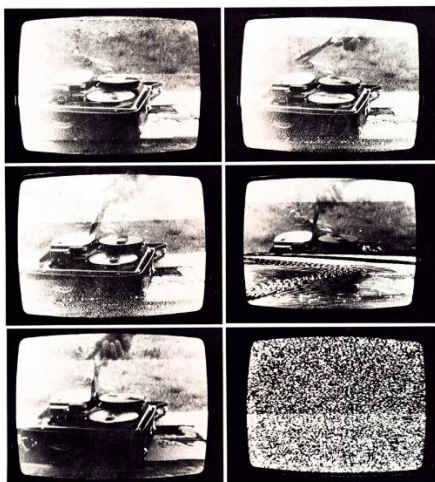
Thomas Schwinger: Otudjenje i njegove žrtve

SPOT 9, 1976.

spot

10-1977.

časopis za fotografiju
review of photography
revue pour la photographie
zeitschrift für fotografie



Naslovna stranica: Goran Trbuljak

Skraćeni tekstovi

spot poručuje

Marijan Susovski: Video u Jugoslaviji

Ješa Denegri: O četiri video-vrpce Radomira Damjanovića-Damnjana

Richard Kriesche: Video — mit i realnost
Video-demonstracije br. 10,
13 i 15

Gradačka deklaracija

Maria Gloria Bicchochi: Upotreba i zloupotreba
video-vrpce u Evropi — pitanje
nesporazuma i improvizacije

SPOT 10, 1977.



SPOT 11, 1978.

Naslovna strana: Katarina Zavorska,
My Alphabet, 1976.

Spot područje

Skraćeni tekstovi

Helena Kontova, Jaroslav Andjel: ČSSR — fotografija

I. L. Galeta: »TV-scenarij 28«

Goran Trbuljak: Izložba u Galeriji Nova

Hans Christian Adam: Floris M. Neusüss

Carole Naggari: Barbara i Michel Leisgen
ili treće lice

Etta Lisa Basaldella: »Fotografiranje zamara:
Italo Zannier«

Ješa Denegri: Tomislav Gotovac
Tri serije fotografija

9. Popis literature

9.1. Knjige, članci, katalozi

1. Nena Baljković, „Gerhard Richter ili portret jednog fotografa“, u: *SPOT 2* (1973.), Zagreb, str. 41.
2. Roland Barthes, *Svijetla komora: bilješka o fotografiji*, Zagreb: Izdanja Antibarbarus, 2003. [Prijevod: Željka Čorak]
3. Aleksander Bassin, „Rudi Španzel in Miro Zdovc“, u: *SPOT 2* (1973.), Zagreb, str. 29.–30.
4. László Beke, „Janos Major: Dokumentacija nadgrobnih spomenika“, u: *SPOT 1* (1972.), Zagreb, str. 52.
5. Walter Benjamin, „A Short History of Photography“, u: *Screen 13* (1972.), str. 25.
6. Stane Bernik, „Razlozi za jednu inicijativu NF1“, u: *SPOT 3* (1973.), Zagreb, str. 21.
7. Stane Bernik, Ješa Denegri, Radoslav Putar (ur.), u: *nfl – nova fotografija: vidici i usmjerenja*, katalog izložbe, Maribor: Razstavní salon Rotovž, Zagreb: Galerija Suvremene umjetnosti, Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1973., bez paginacije
8. Ida Biard, „Vlado Solariček: Igra“, u: *SPOT 5* (1974.), Zagreb, str. 40.
9. Ida Biard, „Contrejour“, u: *SPOT 6* (1975.), Zagreb, str. 45.
10. Ida Biard, „Mitja Koman“, u: *SPOT 2* (1973.), Zagreb, str. 44.
11. Ida Biard, „Razgovor s Manom Rayem“, u: *SPOT 3* (1973.), str. 15.
12. Urszula Czartoryska, „Poljska fotografija nazvana u traganju“, u: *SPOT 4* (1974.), Zagreb, str. 17.–18.
13. Ješa Denegri, „Uz prvu projekciju video-kaseta u Beogradu“, u: *SPOT 2* (1973.), Zagreb, str. 35.
14. Ješa Denegri, „Fotografije, fotogrami i fotoplastike Laszla Moholy-Nagya“, u: *SPOT 4* (1974.), str. 32.
15. Ješa Denegri, „Tretman fotografije u konceptualnom radu Johna Baldessarija“, u: *SPOT 4* (1974.), Zagreb, str. 48.
16. Ješa Denegri, „Ugo Mulas i Duchamp“, u: *SPOT 6* (1975.), Zagreb, str. 25.–26.
17. Ješa Denegri, „Neša Paripović“, u: *SPOT 8* (1976.), Zagreb, str. 33.
18. Ješa Denegri, „POSTSKRIPTUM ZA JEDNU DAVNU IZLOŽBU (NOVE) FOTOGRAFIJE“, u: *Život umjetnosti* 89 (2011.), str. 96.
19. Ješa Denegri, „Razlozi za jednu inicijativu NF1“, u: *SPOT 3* (1973.), Zagreb, str. 22.

20. Ješa Denegri, „Susan Sontag i fotografija“, u: Susan Sontag, *Eseji o fotografiji*, Beograd: Radionica SIC, 1982., str. 5.
21. Ješa Denegri, „Tomislav Gotovac: Tri serije fotografija“, u: *SPOT 11* (1978.), Zagreb, str. 45.
22. Stojan Dimitrijević, „16. Zagreb salon: revija konflikata“, u: *SPOT 1* (1972.), Zagreb, str. 6–8.
23. Stojan Dimitrijević, „Nova fotografija: I ne baš nove ideje. Uz izložbu u galeriji suvremene umjetnosti u zagrebu“, u: *Život umjetnosti* 21, (1974.), Zagreb, str. 79.–83.
24. N. G., R. P., „Spot predstavlja: Nina Vranića“, u: *SPOT 1* (1972.), Zagreb, str. 37.
25. Monika Faber, „O nestanku stvari iz fotografije 1991.“, u: *Život umjetnosti* 74/75 (2005.), str. 161.
26. Herbert W. Franke, „Generativna fotografija“, u: *SPOT 2* (1973.), str. 12.
27. Markita Franulić, „Poletova fotografija – deset godina kasnije“, u: *Život umjetnosti* 45/46 (1989.), Zagreb, str. 41.
28. Ladislav Galeta, „Scenarij 2, Scenarij 28“, u: *SPOT 5* (1974.), Zagreb, str. 40.
29. Ladislav Galeta, „TV-scenarij 28 – Biciklist“, u: *SPOT 11* (1978.), Zagreb, str. 30.
30. Hrvoje Gržina, „Dopuna životu i radu Franje Pommera, prvoga rezidentnog zagrebačkog fotografa“, u: *Peristil* 57 (2014.), Zagreb, str. 137.–145.
31. „In memoriam: Branko Balić“, u: *SPOT 8* (1976.), Zagreb, str. 45.
32. „Iz tradicije“, u: *SPOT 3* (1973.), Zagreb, str. 43.
33. „Iz tradicije“, u: *SPOT 4* (1974.), Zagreb, str. 46.–47.
34. Gottfried Jäger, „Generative Photography, A Systematic, Constructive Approach“, u: *Leonardo* 19 (1986.), Cambridge, str. 20.
35. Zmago Jeraj, Janez Mesesnel, Aleksander Bassin, „Ivan Dvoršak“, u: *SPOT 1* (1972.), Zagreb, str. 37.–38.
36. Zmago Jeraj, „Fotografija Mariborskog kruga“, u: *SPOT 2* (1973.), Zagreb, str. 25.
37. Zmago Jeraj, „Tine Germ“, u: *SPOT 7* (1975.), Zagreb, str. 42.
38. Zmago Jeraj, „Focus“, u: *SPOT 8* (1976.), Zagreb, str. 42.
39. Ljiljana Kolečnik (ur.), „Kulturno-historijski kontekst likovne kritike Radoslava Putara“, u: *Radoslav Putar. Kritike, studije i zapisi 1961.–1987.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Institut za suvremenu umjetnost, 2017.

40. „Radoslav Putar: Lansirati nam je što smioniji izazov“, u: *Telegram*, Zagreb, 28. travnja 1972., str. 11, u: Ljiljana Kolečnik (ur.), *Radoslav Putar. Kritike, studije i zapisi 1961.–1987.*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, Institut za suvremenu umjetnost, 2017., str. 165.
41. Helena Kontova, Jaroslav Andjel, „ČSSR fotografija“, u: *SPOT 11* (1978.), Zagreb, str. 7.–9.
42. Želimir Košćević, „Čista ili s ledom (1960–1990)“, u: *Fotografska slika*, Zagreb: Školska knjiga, 2000.
43. Želimir Košćević, „Milan Pavić“, u: *U fokusu: ogledi o hrvatskoj fotografiji*, Zagreb: Školska knjiga, 2006., str. 93.
44. Želimir Košćević, „Xerox – mogućnost ili zabluda“, u: *SPOT 5* (1974.), Zagreb, str. 11.
45. Fedor Kritovac, „Fotografija uz dizajn“, u: *SPOT 2* (1973.), Zagreb, str. 43.
46. Sandra Križić Roban, „A SLIT THROUGH PHOTOGRAPHY: Innovative strategies in Croatian photography during the 1960s and 1970s“, u: *photographies 11* (2018.), Abingdon-on-Thames, str. 225.
47. Sandra Križić Roban, „Eksperimenti, istraživanja i pomicanje granica umjetnosti fotografije od 60-ih godina nadalje“, u: *Život umjetnosti 89* (2011.), str. 13.
48. Sandra Križić Roban, „Interes za avangardne tendencije i oslobođenu umjetnost“, u: *Na drugi pogled. Pozicije suvremene hrvatske fotografije*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2010., str. 14.
49. Sandra Križić Roban, „Novo shvaćanje fotografije“, u: *Na drugi pogled. Pozicije suvremene hrvatske fotografije*, Zagreb: Institut za povijest umjetnosti, 2010.,
50. Zdenko Kuzmić, „Prirodni izvor sklada. Iz zbirke hrvatske fotografije Fotokluba Zagreb: Mitja Koman“, u: *Vijenac 219* (2002.), Zagreb
51. Branko Lenart, „Workshop u Arlesu“, u: *SPOT 8* (1976.), Zagreb, str. 25.
52. Zvonko Maković, „Sekvence Željka Stojanovića“, u: *SPOT 3* (1973.), Zagreb, str. 40.–41.
53. Davor Matičević, „Ulica kao prostor intelektualnog ponašanja: Uz novije foto-plakate dizajnera Borisa Bućana i fotografa Željka Stojanovića“, u: *SPOT 5* (1974.), Zagreb, str. 29.
54. Andrej Medved, „Telo v igri (Scena nekoga označavanja k fotografiji Toneta Stojka)“, u: *SPOT 2* (1973.), Zagreb, str. 26.

55. Ante Orlović, „Izložba The Family of Man i njezini odjeci na međunarodnim izložbama fotografije u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih godina“, u: *Radovi Instituta za povijest umjetnosti* 44 (2020.), str. 175–186.
56. Peter Osborne, „The Distributed Image“, u: *The postconceptual Condition. Critical Essays*, London: Verso, 2018., str. 140.
57. Dubravka Osrečki Jakelić, *Crno-bijeli svijet Joze Četkovića*, <https://croatian-photography.com/text/crno-bijeli-svijet-joze-cetkovića/> (pregledano 25. lipnja 2022.)
58. Iva Prosoli, „Širenje granica fotografije prve polovice 1970-ih godina u Hrvatskoj“, u: *Život umjetnosti* 89 (2011.), str. 84.
59. Radoslav Putar, [Uvodnik], u: *SPOT 1* (1972.), Zagreb, str. 4.–5.
60. Radoslav Putar, „Spot poručuje“, u: *SPOT 3* (1973.), Zagreb, str. 8.
61. Radoslav Putar, „Razlozi za jednu inicijativu NF1“, u: *SPOT 3* (1973.), Zagreb, str. 27.
62. Radoslav Putar, „Staleška revija“, u: *SPOT 3* (1973.), Zagreb, str. 28. i 37.
63. Radoslav Putar, „Spot poručuje“, u: *SPOT 4* (1974.), Zagreb, str. 6.
64. Radoslav Putar, „Fotogrami Petra Dabca“, u: *SPOT 6* (1975.), str. 43.
65. Radoslav Putar, „Izložba akcija šestorice“, u: *SPOT 7* (1975.), Zagreb, str. 36.
66. Radoslav Putar, „Spot poručuje“, u: *SPOT 7* (1975.), Zagreb, str. 6.
67. Radoslav Putar, „Spot poručuje“, u: *SPOT 8* (1976.), Zagreb, str. 6.
68. Radoslav Putar, „Spot poručuje“, u: *SPOT 9* (1976.), Zagreb, str. 6.
69. Radoslav Putar, „Spot predstavlja: Ivan Posavec“, u: *SPOT 8* (1976.), Zagreb, str. 19.
70. Jorge Rueda, „Fotografija u Španjolskoj“, u: *SPOT 9* (1976.), Zagreb, str. 37.
71. Derek Smith, „Spot predstavlja: Derek Smith, London“, u: *SPOT 7* (1975.), Zagreb, str. 23.–24.
72. Allan Sekula, „Prema kritičnoj dokumentarnoj fotografiji“, u: *SPOT 9* (1976.), Zagreb, str. 8.–9.
73. Marijan Susovski, „Creative camera“, u: *SPOT 7* (1975.), Zagreb, str. 45.
74. Marijan Susovski (ur.), *Nova umjetnička praksa 1966.–1978.*, katalog izložbe (28. 9.–22. 10. 1978.), Zagreb: Galerija suvremene umjetnosti, 1978.
75. Marijan Susovski, „Roman Cieslewicz“, u: *SPOT 4* (1974.), Zagreb, str. 7.–8.
76. Mirodrag Šuvaković, *Fedor Vučemilović: otvoreni fotografski koncepti*, katalog izložbe (9. 9.–11.10. 2020.), Zagreb: Hrvatsko društvo likovnih umjetnika, 2020., str. 9.

77. Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, Novi sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007., str. 222.
78. Miško Šuvaković, „Privremene ontologije fotografije kao novog medija“, u: *Nove teorije* 2 (2020.), str. 126.
79. Biljana Tomić, „Video-galerija Schum i video-dela suvremenih umetnika“, u: *SPOT* 2 (1973.), Zagreb, str. 31.
80. Goran Trbuljak, „Bernard Plossu“, u: *SPOT* 6 (1975.), Zagreb, str. 22.
81. Goran Trbuljak, „Edward Ruscha pejzažist američkog Ready-made pejzaža“, u: *SPOT* 4 (1974.), Zagreb, str. 28.
82. Goran Trbuljak, „Izložba u Galeriji Nova“, u: *SPOT* 11 (1978.), Zagreb, str. 31.
83. Goran Trbuljak, „Jean-Loup Sieff“, u: *SPOT* 5 (1974.), Zagreb, str. 23.
84. Goran Trbuljak, „Razgovor s Lesliejem Krimson“, u: *SPOT* 4 (1974.), Zagreb, str. 41.–45.
85. Goran Trbuljak, „Tri mlada engleska fotografa“, u: *SPOT* 7 (1975.), Zagreb, str. 28.
86. Peter Turner, „U posljednje vrijeme, pogotovo u Engleskoj“, u: *SPOT* 7 (1975.), Zagreb, str. 10.
87. Jeff Wall, „Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art“, u: *Reconsidering the object of art: 1965–1975*, katalog izložbe (Los Angeles, Museum of Contemporary Art, 15. 9. 1995.–4. 2. 1996.), (ur.) Anne Rorimer, Ann Goldstein, Cambridge: The MIT Press, 1995., str. 248.
88. „45 godina Fotokemike: Kronologija osnivanja i razvoja“, u: *Hrvatska fotografija od tisuću devetsto pedesete do danas; Razvoj Fotokemike od tisuću devetsto četrdeset sedme do danas*, katalog izložbe (Zagreb, Studio Muzeja suvremene umjetnosti, 10.1.–7.2.1993.), Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 1997., str. 7

9.2. Internetski izvori

1. Ana Šeparović, *Za "knipsere", ali i ozbiljnu publiku – specijalizirani fotografski časopisi*, <https://ekspozicija.ipu.hr/index.php/hr/2021/01/18/za-knipsere-ali-i-ozbiljnu-publiku-specijalizirani-fotografski-casopisi/> (pregledano 10. lipnja 2022.)
2. *Gorgona*, <http://digitizing-ideas.org/hr/istrazi/gorgona> (pregledano 15. lipnja 2022.)

3. *Dolls on the Balcony*, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283291> (pregledano 6. lipnja 2022.)
4. „KOMAN, Mitja“, u: *Hrvatski biografski leksikon*, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=9822> (pregledano 20. lipnja 2022.)
5. „Konceptualna umjetnost“, u: *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=32714> (pregledano 13. lipnja 2022.)
6. „KRITOVAC, Fedor“, u: *Hrvatski biografski leksikon*, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://hbl.lzmk.hr/clanak.aspx?id=11170> (pregledano 26. lipnja 2022.)
7. *L'Arte di Bruno Munari*, <https://www.munart.org/index.php?p=20> (pregledano 6. lipnja 2022.)
8. *László Beke*, https://monoskop.org/L%C3%A1szl%C3%B3_Beke (pregledano 5. srpnja 2022.)
9. <https://digitizing-ideas.org/hr/zapis/19667> (pregledano 8. lipnja 2022.)
10. *Povijest kluba*, <https://www.fotoklubzagreb.hr/o-klubu/> (pregledano 9. veljače 2023.)
11. *Povijest Zagreb Salona*, <https://www.zagreb-salon-photo.com/povijest.html> (pregledano 10. lipnja 2022.)
12. „Putar, Radoslav“, u: *Hrvatska enciklopedija*, mrežno izdanje, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, <https://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=51171> (pregledano 20. lipnja 2022.)
13. *Roman Ciešlewicz – Sjajni tragovi 1961.– 1995.*, <http://dizajn.hr/fragmenti-dizajnerske-povijesti-dokumenti-vol-1/3-drugi-rakurs/3-1-roman-cieslewicz-sjajni-tragovi-1961-1995/>

10. Popis slikovnih priloga

1. Naslovnica trećeg broja *SPOT*-a, 1972. (fotografija: Takashi Kumagai)
2. Naslovnica osmog broja *SPOT*-a, 1976. (fotografija: Ivan Posavec)
3. Mitja Koman, Iz fotografskog ciklusa *Djeca*, *SPOT* 2, 1973.
5. Mitja Koman, *SPOT* 7, 1975.
6. Mitja Koman, *SPOT* 8, 1976.
7. Stražnja korica *SPOT*-a 2, 1973. (fotografija: Jozo Četković)
8. Stražnja korica *SPOT*-a 1, 1972. (fotografija: Jozo Četković)
9. Oglas za projektor, *SPOT* 7, 1975.
10. Oglas za Janpol color objektiv za povećanje color negativa, *SPOT* 7, 1975.
11. Stranica posvećena Grafičkom zavodu Hrvatske, *SPOT* 2, 1973.
12. Stranice posvećene Grafičkom zavodu Hrvatske., *SPOT* 3, 1973.
13. Stranice posvećene Grafičkom zavodu Hrvatske., *SPOT* 5, 1974.
14. Stranice posvećene Grafičkom zavodu Hrvatske., *SPOT* 7, 1975.
15. Fedor Kritovac, *SPOT* 3, 1973.
16. Fedor Kritovac, *SPOT* 1, 1972.
17. Fedor Kritovac, *SPOT* 2, 1973.
18. Andrius Zavadskis, *Riba*, *SPOT* 1, 1972.
19. Peeter Tooming *Why*, *SPOT* 1, 1972.
20. Slobodan Tadić, *SPOT* 3, 1973.
21. Rubrika „Iz tradicije“, *SPOT* 3, 1973.
22. Rubrika „Iz tradicije“, *SPOT* 4, 1974.
23. Rubrika „Spot uspoređuje“, *SPOT*
24. Rubrika „Spot uspoređuje“, *SPOT*
25. Željko Jerman, *SPOT* 7, 1975.
26. Fedor Vučemilović, *Molio sam da me fotografiraju*, 1975., <https://www.avantgardemuseum.com/hr/museum/kolekcija/fedor-vucemilovic~pe4562/>
27. Silvestar Kolbas, *SPOT* 8, 1976.
28. Goran Mećava, *SPOT* 8, 1976.
29. Zoran Mikinčić, *SPOT* 8, 1976.

30. Boris Popović, *SPOT* 8, 1976.
31. Daniel Riđički, *SPOT* 8, 1976.
32. Milislav Vesović, *SPOT* 8, 1976.
33. Fedor Vučemilović, *SPOT* 8, 1976.
34. Nino Vranić, *SPOT* 1, 1972.
35. Nino Vranić, *SPOT* 1, 1972.
36. Ivan Posavec, *SPOT* 8, 1976.
37. Ivan Posavec, *SPOT* 8, 1976.
38. Ivan Posavec, *SPOT* 8, 1976.
39. Željko Stojanović, *SPOT* 3, 1973.
40. Vlado Solariček, *SPOT* 5, 1974.
41. Neša Paripović, *SPOT* 8, 1976.
42. Tomislav Gotovac, *Glave*, 1960.
43. Tomislav Gotovac, *Glave*, 1970.
44. Tomislav Gotovac, *Ovdje, na ovom mjestu*, 1976.
45. Edward Ruscha, *Various Small Fires and Milk*, 1966., *SPOT* 4, 1974.
46. Leslie Krims, *SPOT* 4, 1974.
47. Leslie Krims, *SPOT* 4, 1974.
48. Jean-Loup Sieff, *SPOT* 5, 1974.
49. Jean-Loup Sieff, *SPOT* 5, 1974.
50. Bernard Plossu, *SPOT* 6, 1975.
51. Bernard Plossu, *SPOT* 6, 1975.
52. Goran Trbuljak, *SPOT* 11, 1978.
53. Branko Lenart, *SPOT* 8, 1976.
54. Branko Lenart, *SPOT* 8, 1976.
55. Ladislav Galeta, *Scenarij 2, Scenarij 28, SPOT* 5, 1974.
56. Roman Cieslewicz, *SPOT* 4, 1974.
57. Roman Cieslewicz, *SPOT* 4, 1974.
58. Roman Cieslewicz, *SPOT* 4, 1974.
59. Roman Cieslewicz, *SPOT* 4, 1974.
60. Roman Cieslewicz, *SPOT* 4, 1974.

61. Naslovnica petog broja *SPOT*-a, 1974. (fotografija: Roman Cieslewicz)
62. Roman Cieslewicz i Rolan Topor, *NE!/Igre odraslih*, *SPOT* 5, 1974.
63. Boris Bućan i Željko Stojanović, Plakat za Sterijino pozorje u Novom Sadu, *SPOT* 5, 1974.
64. Boris Bućan i Željko Stojanović, Plakat za Sterijino pozorje u Novom Sadu, *SPOT* 5, 1974.
65. Boris Bućan i Željko Stojanović, Plakat za Sterijino pozorje u Novom Sadu, *SPOT* 5, 1974.
66. Boris Bućan i Željko Stojanović, Plakat za Dramsko kazalište Gavella, *SPOT* 5, 1974.
67. Boris Bućan i Željko Stojanović, Plakat za Dramsko kazalište Gavella, *SPOT* 5, 1974.
68. Boris Bućan i Željko Stojanović, *Što sam vidio*, Galerija SC, Zagreb, *SPOT* 5, 1974.
69. Mirko Lovrić, *SPOT* 3, 1973.
70. Petar Dabac, *SPOT* 3, 1973.
71. Stane Jagodič, *SPOT* 3, 1973.
72. Željko Jerman, Iz kataloga izložbe, 1973.
73. Enes Midžić, *Jagoda*, Iz kataloga izložbe, 1973.
74. Naslovna stranica *SPOT*-a 1, 1972.
75. Petar Dabac, *Kocke*, 1970., <http://www.msu.hr/zbirke/Photography%20Collection/22/en.html>
76. Enes Midžić, *SPOT* 1, 1972.
77. Petar Dabac, Fotogram, *SPOT* 6, 1975.
78. Petar Dabac, Fotogram, *SPOT* 6, 1975.
79. Man Ray, Rejogram, *SPOT* 3, 1973.
80. Man Ray, Rejogram, *SPOT* 3, 1973.
81. László Moholy-Nagy, *Lutke na balkonu*, *SPOT* 4, 1974.
82. Gottfried Jäger, *SPOT* 2, 1973.
83. Hein Gravenhorst, *SPOT* 2, 1973.
84. H. W. Franke i A. Hübner, *SPOT* 2, 1973.
85. Vilian Breier, *SPOT* 2, 1973.
86. Naslovna stranica *SPOT*-a 5, 1974. (fotografija: Goran Trbuljak, Xerox kopija)
87. Peđa Ristić, *SPOT* 5, 1974.
88. Jacques Palumbo, *SPOT* 5, 1974.
89. Miljenko Horvat, *SPOT* 5, 1974.
90. Jiří Valoch, *SPOT* 5, 1974.
91. László Kerekes, *SPOT* 5, 1974.

92. Bruno Munari, *SPOT* 5, 1974.
93. János Major, *SPOT* 1, 1972.
94. Jan Reich, *SPOT* 1, 1972.
95. Markéta Luskačová, *SPOT* 1, 1972.
96. Eduard Pavlačka, *SPOT* 1, 1972.
97. Drahotin Sulla, *SPOT* 1, 1972.
98. Petr Balíček, *SPOT* 1, 1972.
99. Peter Francisci, *SPOT* 1, 1972.
100. Dalibor Chatrný, *SPOT* 11, 1978.
101. Karel Miler, *SPOT* 11, 1978.
102. Jan Mlčoch, *SPOT* 11, 1978.
103. Katarína Zavarská, *SPOT* 11, 1978.
104. Zbigniew Dłubak, *SPOT* 4, 1974.
105. Wojciech Plewiński, *SPOT* 4, 1974.
106. Jerzy Połom, *SPOT* 4, 1974.
107. Józef Robakowski, *SPOT* 4, 1974.
108. Andrzej Różycki, *SPOT* 4, 1974.
109. Natalia Lach-Lachowicz, *SPOT* 4, 1974.
110. Jerzy Lewczynski, *SPOT* 4, 1974.
111. Gilles Larrain, *SPOT* 6, 1975.
112. Patrick Dewarez, *SPOT* 6, 1975.
113. Eddie Kuligowski, *SPOT* 6, 1975.
114. Bernard Descamps, *SPOT* 6, 1975.
115. Guy Le Querrec, *SPOT* 6, 1975.
116. Françoise, *SPOT* 6, 1975.
117. Naslovnica *Contrejour* 2, *SPOT* 6, 1975.
118. Stranice časopisa *Contrejour*, *SPOT* 6, 1975.
119. Peter Turner, *SPOT* 7, 1975.
120. John Blakemore, *SPOT* 7, 1975.
121. Paul Hill, *SPOT* 7, 1975.
122. Gerry Badger, *SPOT* 7, 1975.

123. Michael Black, *SPOT 7*, 1975.
124. Derek Smith, *SPOT 7*, 1975.
125. Derek Smith, *SPOT 7*, 1975.
126. Derek Smith, *SPOT 7*, 1975.
127. Paddy Summerfield, *SPOT 7*, 1975.
128. Homer Skyes, *SPOT 7*, 1975.
129. John S. Webb, *SPOT 7*, 1975.
130. John S. Webb, *SPOT 7*, 1975.
131. Naslovnica časopisa *Creative Camera*, *SPOT 7*, 1975.
132. Fred Lonidier, *SPOT 9*, 1976.
133. Philip Steinmetz, *SPOT 8*, 1976.

11. Summary and Key Words

The thematic focus of the thesis is the analysis of the photography magazine *SPOT*, which was published by the Zagreb City Gallery from 1972 to 1978 in a total of eleven issues. It is a unique example of a professional magazine in the national context of the second half of the 20th century dedicated to contemporary tendencies within a specific area of artistic creation. It was started by the art historian and editor-in-chief Radoslav Putar, and it appears symptomatic of the radical changes that were initiated in the late 1960s on the artistic and social level. The introductory part of the paper provides a concise overview of the post-war circumstances in the context of art and photography that preceded the launch of *SPOT*. Then, conceptual art is defined within the theoretical framework, which directly influenced the dissemination of the photographic image, expanded its interpretive field and form possibilities. Editorial conceptions and program objectives are determined, which were aimed at the development of visual literacy and the establishment of an efficient communication channel through contemporary photography. *SPOT* generated the initiative for the *New Photography* exhibition and functioned as a platform for presenting research and experiment based photographic practices. The expansion of influence beyond regional frameworks was realized through collaboration with foreign experts and representation of international photography circles. The aim of the paper is to map the magazine's six-year activity, to contextualize it in national and international frameworks, and through form and content analysis to valorize its significance and role in redefining the generally accepted conventions of standard photographic production. By gathering established authors and affirming conceptually oriented works, *SPOT* became an extremely relevant place for the exchange of progressive photographic thought within the art criticism of the 1970s.

Keywords: magazine for photography *SPOT*; conceptual art; photography; the 1970s, Radoslav Putar.