

Ante Orlović

Samostalni istraživač, Zadar

Izložba *The Family of Man* i njezini odjeci na međunarodnim izložbama fotografije u Hrvatskoj 1950-ih i 1960-ih godina

Pregledni rad – *Review paper*

Primljen – *Received* 7. 10. 2020.

UDK 069.9:77(497.5)“195/196“

DOI doi.org/10.31664/ripu.2020.44/1.12

Sažetak

Analizom utjecajne američke fotografske izložbe *The Family of Man*, održane 1955. godine, pokušat će se odrediti koliki je značaj imala na razvoj međunarodnih fotografskih izložbi u Hrvatskoj. Izložba je doživjela veliku posjećenost za vrijeme gostovanja u Zagrebu 1958. na Velesajmu. Radovi izloženi na *The Family of Man* utjecali su i na razvoj fotografije koja se u najvećoj mjeri promovirala na skupnim izložbama, takozvanim salonima, koji su kako u Hrvatskoj tako i na međunarodnoj sceni popularizirali profesionalnu fotografsku scenu. Usporedbom *The Family of Man* i nekoliko skupnih međunarodnih izložbi o kojima će biti riječi u članku, naišlo se na mnoge sličnosti među prizorima. Zbog

potrebe za dubljim uvidom analizirao se kontekst nastanka navedene izložbe u čemu su pomogli i pregledi tekstova u stručnim fotografskim publikacijama. Zahvaljujući tim publikacijama, mogao se pratiti odjek izložbe na našim prostorima, koja je osim u Zagrebu, godinu ranije gostovala i u Beogradu. Navedeni podatci potrebni su kako bi se probalo utvrditi do koje je mjere američka izložba u poslijeratnom periodu postala simbol humanosti, ljubavi i mira u svijetu oslobođenog od mržnje, rasizma i svega što ih prati, a kako su je u međunarodnoj javnosti predstavljali njezini organizatori, ili je poslana na svjetsku turneju prvenstveno s ciljem širenja američke propagande.

Ključne riječi: *The Family of Man*, međunarodne izložbe, MoMA, propaganda, fotografija, humanizam

The Family of Man

Fotografska izložba *The Family of Man* otvorila se 26. siječnja 1955. godine u Muzeju moderne umjetnosti (MoMA) u New Yorku. Vrlo ambiciozan projekt Edwarda Steichena, luksemburško-američkog fotografa i kustosa te voditelja Odjela za fotografiju MoMA-e od 1947. do 1961. godine, doživio je velik uspjeh ne samo u SAD-u već i šire, zbog činjenice da je ubrzo nakon zatvaranja u New Yorku pet različitih verzija izložbe krenulo na turneju po svijetu, posjetivši 38 država. Svjetsku turneju izložbe financirala je *Unites States Information Agency* (USIA),¹ a izložba je na izvjestan način postala »manifest američke kulturne politike u vremenu Hladnog rata«.²

Steichen je 1952. započeo pripreme za izložbu posjetivši 11 europskih zemalja u potrazi za izložbenim materijalom.³ Njegov suradnik, fotograf Wayne Miller pregledao je impre-

sivnih preko dva milijuna fotografija (!) pristiglih iz raznih fotografskih agencija i arhiva, najviše iz Agencije Magnum.⁴ U konačnici je više od trećine izloženih radova preuzeto iz agencija u SAD-u.⁵

Osim što ju je potrebno razmatrati u kontekstu 1950-ih, Steichenovu izložbu je potrebno razmotriti i s aspekta fotografija snimljenih za potrebe agencije Farm Security Administration⁶ 1930-ih godina, u kojima je »društveno poboljšanje FSA projekta direktno povezano sa Steichenovim radom kroz Međunarodnu fotografsku izložbu u Grand Central Terminalu u New Yorku 1938. godine, a koju je Steichen imao priliku vidjeti«.⁷ Osim zanimljivog odabira mjesta izlaganja – javnog prostora dostupnog velikom broju ljudi, brojne fotografije poznate kao *FSA portfolio* objavljene su 1939. godine u godišnjaku *U.S. Camera*.⁸ Utjecaj na Steichena izvršila je i serija reportaža *People are people, the world over* iz 1948. u *Ladies' Home Journalu*, čiji je urednik fotografije

bio John Morris kojemu je ideja bila ilustrirati svakodnevni život u svijetu sa sociološke i antropološke točke gledišta.⁹ Mnogi aspekti izložbe *The Family of Man* ukazuju na smjer američke kulturne politike 1950-ih, čiji pojedini elementi proizlaze iz situacije tijekom 1940-ih godina.¹⁰

Američko društvo je u trenutku otvorenja izložbe imalo dva lica. Preko časopisa poput *Lifea* ili hollywoodskih filmova željeli su svijetu prezentirati ekonomski razvoj, a što je bilo vidljivo u prikazima sretnih i zadovoljnih likova. Drugo je lice u strahu od hladnog rata, ali i antikomunističke kampanje predvođene senatorom Josephom McCarthyjem. U ranim 1950-ima Amerikanci su razvili uvjerenje kako njihovu demokraciju napadaju novi protivnici. Porazom nacista nova prijatelja postali su Sovjeti i Kina, a u društvu se razvio strah od nuklearnog rata. Godine 1954. predsjednik Eisenhower opisao je hladni rat kao sukob dviju različitih psihologija: »Svijet, nekoć razdijeljen oceanima i planinama, sad je podijeljen neprijateljskim konceptima ljudske naravi i karaktera.«¹¹ Hladnoratovski strahovi bili su eksploatirani i njima su manipulirali pojedini političari kako bi se stvorila interna sumnja i slika podijeljenog svijeta. Dvije godine od rata u Koreji te manje od deset godina nakon završetka Drugoga svjetskog rata američka je javnost zanemarila ono čemu je Steichen težio, nastojeći izložbu *The Family of Man* iskoristiti kao »lijek protiv horora kojem smo svakodnevno svjedočili godinama.«¹²

Tematski je izložba bila podijeljena na 37 dijelova, i svaki od njih započinjao je kratkim izvadcima iz tekstova, primjerice, Jamesa Joycea, Shakespearea i Euripida, ali i stihova naroda Maori, Navajo, Sioux i Kwakiutl Indijanaca, predstavljajući razne religiozne, književne i filozofske misli. Pa i sam katalog izložbe, koji započinje fotografijom Wynna Bullocka i citatom iz Knjige postanka: »I reče Bog: 'Neka bude svjetlost'«, strukturiran je slično kao i izložba, pri čemu su tematske cjeline odvojene kratkim izvadcima. Naslovnicu kataloga krase fotografija koja se javlja na još nekoliko mjesta u publikaciji, ona peruanskog frulaša koji simbolizira glazbu kao još jedan univerzalni i neverbalni jezik. Carl Sandburg, švedsko-američki pjesnik i Steichenov zet, u predgovoru kataloga fokusira se na ljubav, vjeru i nadu, što asocira na Prvu poslanicu Korinćanima.¹³ Na samom početku kataloga dobio se dojam kako je temeljni etos izložbe bio kršćanski.

Katalog dosta uspješno prenosi tijek izložbe izborom radova u katalogu, započevši s temama ljubavi i braka. Prvi dio odnosio se na ljubav između muškarca i žene, predstavljajući njihovu odgovornost koju imaju prema zajednici, djeci, obiteljskom životu ali i »višem biću«, predočenima i prizorima braka kao simbola građanske i moralne kvalitete. Već u prvom dijelu izložbe jasan je humanizam kakav je Steichen htio predočiti. Prvom fotografijom i biblijskim citatom ukazuje na dominaciju tradicionalnih vrijednosti, religioznosti, ali i konzervativnih društvenih stavova, popraćenih prizorima ljubavi i bračne zajednice isključivo između muškarca i žene, među kojima nema ni prikaza međurasnih odnosa, dodatno naglašenih citatima koji su uglavnom stihovi preuzeti iz *Starog zavjeta*.

Organizaciju salonskih izložbi, kako u Hrvatskoj tako i u svijetu, preuzimali su uglavnom fotoklubovi. To je u Hrvatskoj



1. Dorothea Lange, *Richmond, California*, *The Family of Man*, 1955

bio slučaj u Zagrebu, Rijeci, Osijeku, Splitu i Vinkovcima. Iznimku je predstavljao Zadar, u kojem organizacija izložbe *Čovjek i more* nije nikad bila povezana s fotoklubom. Prva dva izdanja iz 1957. i 1958. godine povezana su s *Međunarodnim sajmom pomorstva, ribarstva i turizma*, dok se tijekom šezdesetih izložbe održavaju u Modernoj galeriji. Izložbe u Zagrebu, Rijeci i Zadru bile su žirirane, a u sva tri grada je od početka pedesetih do kraja šezdesetih organizirano po šest međunarodnih izložbi fotografije. U Hrvatskoj su ukupno u navedenom periodu održane 23 salonske izložbe.

Fotografije parova, prizore kakve nailazimo kod, primjerice, Dorothee Lange (sl. 1) rijetko su se mogle vidjeti na salonskim izložbama u Hrvatskoj prije pedesetih godina. U drugoj polovici pedesetih takvi će prizori postati češći, a na njih nailazimo i u katalozima *12. međunarodne izložbe umjetničke fotografije* u Zagrebu 1957. godine, i *6. Foto Bienala* održanog u Rijeci 1960. godine (sl. 2). Na američkoj izložbi velik broj fotografija prikazuje djecu u igri, kao naprimjer fotografija Billa Brandta *East End girl dancing the Lambeth Walk* snimljena 1939. godine (sl. 3) ili Arthura Leipziga *King of the Hill* iz 1943. godine (sl. 4). Na međunarodnim izložbama fotografije u Hrvatskoj u prvom dijelu 1950-ih takvi su prizori rijetki. Od 1951. do 1955. godine u Zagrebu su se održale tri međunarodne izložbe fotografije te po jedna u Osijeku i Rijeci. Na tim se izložbama uglavnom nailazilo na portrete djece te pojedinačne i obiteljske portrete, što je vidljivo u katalogu *10. međunarodne izložbe umjetničke fotografije* u Zagrebu 1953. godine. Na kasnijim salonskim izložbama, koji će se uz navedene gradove početi održavati



2. Th. I. G. Wromans, *Companions*, 6. Foto-bienale, Rijeka, 1960.
Th. I.G. Wromans, *Companions*, 6th Photography Biennial, Rijeka, 1960



4. Arthur Leipzig, *King of the Hill*, *The Family of Man*, 1955.



5. Erich Juraschka, *Nestašluk*, 12. međunarodna izložba umjetničke fotografije, Zagreb, 1957.
Erich Juraschka, *Frolicking*, 12th International Exhibition of Art Photography, Zagreb, 1957



3. Bill Brandt, *East End girl dancing the Lambeth Walk*, *The Family of Man*, 1955.

od 1957. i u Zadru, motivi djece, slični onima na *The Family of Man* pronalaze se, primjerice, i na 12. međunarodnoj izložbi umjetničke fotografije u Zagrebu 1957. godine (sl. 5) i na 6. *Foto Bienalu* u Rijeci 1960. godine (sl. 6). Takvi će prizori na kasnijim izložbama održanima u drugoj polovici pedesetih, poput spomenutog *Foto bienala* u Rijeci ili na zadarskoj međunarodnoj izložbi *Čovjek i more*, biti sve prisutniji.

Idealizirani prizori djece u Steichenovoj *Obitelji čovjeka* mogu se primijetiti i na fotografiji naslova *Jugoslavia* američkog fotografa Fennoa Jacobsa. Prilikom posjeta Jugoslaviji i snimanja jugoslavenske djece fotograf nije imao potpunu slobodu u putovanju i fotografiranju.¹⁴ Njegovo putovanje početkom 1950-ih bilo je organizirano za potrebe američkog časopisa *Holiday*, odnosno serije reportaža *Youth and the World*, a jugoslavenska vlast inzistirala je da fotograf prikaže prizore kakve su oni htjeli da svijet vidi.¹⁵ Za razliku od njega, već će 1953. francuski fotograf Marc Riboud na



6. Allen Doris, *Hm – These Girls*, 6. Foto-bienale Rijeka, 1960.
Allen Doris, *Hm – These Girls*, 6th Photography Biennial Rijeka, 1960

svom privatnom putovanju putovati po Jugoslaviji i snimati dijelove Dalmacije, ali i njezine ostale krajeve, a desetljeće kasnije Henri Cartier-Bresson, također za spomenuti časopis *Holiday*.¹⁶

Uza sve poruke koje je nastojala odaslati, *The Family of Man* primarno je prikazala kako, prema zamisli Amerikanaca, izgleda američka obitelj kao isključivi nukleus društvenog života.¹⁷ Takva ideologija bila je instrument antikomunističke američke propagande, najbolje prikazana u »Kuhinjskoj debati« iz 1959. godine.¹⁸ Nixon je jednodlasnomu komunističkom režimu, načelno besklasnog društva, suprotstavio prosperitet američkih obitelji vidljiv u materijalnom dobru koje posjeduju, a Steichenova je izložba preslik američkoga društvenog života. Ideja sretne obitelji u komforu svog doma u predgrađu funkcionirala je kao ideološki konstrukt nametnut zbog hladnog rata, iako ne treba smetnuti s uma važnost "ideologije" potrošačkog društva koju ništa nije smjelo ugroziti. Aspekti izložbe koji demonstriraju njezin snažno intoniran nacionalni karakter jesu religioznost njenog humanizma, patriotizam i koncept obitelji kao temeljne, univerzalne i benevolentne institucije.¹⁹

Uz već navedene teme, na izložbi je prikazano mnogo fotografija s prizorima rada, popraćenih citatom iz Bhagavad-Gite: »Kad ne bih izvršavao propisane dužnosti, svi ovi svjetovi bi propali«, kojim se ističe da je potrebno postupiti



7. Alfred Eisenstaedt, *Ghana Tribesmen Paddling in Ghana, The Family of Man*, 1955.

prema propisanim pravilima kako bi ljudi bili spokojni i organizirani na način da mogu duhovno napredovati u životu. Ukratko, važno je slijediti upute »višeg bića« jer su njegova pravila jedina ispravna za čovjeka. U pojedinim radovima, kao onom Alfreda Eisenstaedta, sirova fizička snaga prikazana je u mišićavom tijelu veslača (sl. 7), a sličnu je vizualnu izražajnost prepoznao žiri 3. međunarodne izložbe umjetničke fotografije naziva *More*, održane 1964. godine u Rijeci, nagradivši tajlandskog fotografa C. M. K. Chitta prvom nagradom (sl. 8).

Obrazovanje i znanost zauzimaju važno mjesto na Steichenovoj izložbi. Tako se na kraju kataloga nalazi fotografija porušenoga grada naziva *Germany* njemačkog fotografa Otta Hagela, čime se željelo naglasiti kako znanost, osim napretka i poboljšanja, ima i drugu stranu, povezanu s atomskom bombom ili kako je to rekao J. Robert Oppenheimer, znanost donosi i »smrt, (shvaćenu kao) uništavatelj svjetova«.²⁰ Smrt, iako neizbježan dio života, nije zauzela



8. C.M.K. Chitt, *When the storm comes*, 3. međunarodna izložba umjetničke fotografije *More*, Rijeka, 1964.
C.M.K. Chitt, *When the Storm Comes*, 3rd International Exhibition of Art Photography *The Sea*, Rijeka, 1964



9. Henri Cartier-Bresson, *Srinagar, Kashmir, The Family of Man*, 1955.



10. Loke Loch Long, *Odane muslimanke*, 13. Zagreb salon, 1962.
Loke Loch Long, Devoted Muslim Women, 13th Zagreb Salon, 1962

ni približno toliko značajno mjesto kao prizori rođenja, jer izložba je primarno nastojala istaknuti novi, pa i idealizirani čovjekov svijet. Završetak izložbe vratio nas je na neki način na početak, predložen fotografijom Eugene Smitha *The Walk*

to Paradise Garden. Na njoj dvoje djece, prikazana s leđa, kreću prema svjetlu, simbolično označavajući razdoblje nakon ratnih trauma.

Prizori različitih kultura i običaja, dosta zastupljeni na Steichenovoj izložbi, na salonskim izložbama u Hrvatskoj bit će sve zastupljeniji do kraja pedesetih i početkom šezdesetih godina. Pa će se tako i prizore vjerskih obličaja iz različitih dijelova svijeta, izložene na *The Family of Man* (sl. 9), nalaziti sve više i na međunarodnim salonima održanima u Hrvatskoj (sl. 10).

Neupitna i u tadašnjem trenutku potrebna slika svijeta nije uključila ni snimke holokausta, na što će se nadovezati izbjegavanje i drugih “nepoželjnih” sadržaja. Kako navodi Viktorija Schmidt-Linsenhoff, sjećanje na holokaust nije bilo toliko prisutno u Americi 1950-ih godina. Odluka o neprikazivanju bilo kakvog dokaza o postojanju koncentracijskih logora na izložbi može se tumačiti i potrebom »moralne rehabilitacije njemačkog naroda«,²¹ što u problematiku uvodi i utjecaj pojedinih vladinih tijela, kao što je USIA (United States Information Agency). Za pojedine autore, kao što je Solomon-Godeau, šoa (Shoah) je istodobno argument i definirajući trenutak 20. stoljeća. Steichenovo izbjegavanje da ga prikaže na izložbi ta autorica smatra apotropejskom i definirajućom gestom,²² zamjerajući Steichenu da je, odbijajući prikazati značaj genocida, predstavio javnosti lažnu humanističku pobožnost o esencijalnoj dobroti čovjeka. Osobita priroda fotografije pritom djeluje kao da je do neke mjere iskorištena, a što je primarno posljedica odabira i izdvajanja pojedinačnih fotografija iz serija. Na taj način autorski pristupi i širina njihovih pojedinačnih ideja i namjera nisu razmotreni. Fotografija je poslužila kao neka vrsta ilustracije ili dokaza teza okupljenih izabranim citatima, ne omogućivši da ljudska obitelj bude prikazana cjelovito, sa svojim dobrim i lošim stranama.

Schmidt-Linsenhoff svoju raspravu o izbjegavanju teme holokausta započinje banalnošću temeljne poruke izložbe: »ljudska bića su ljudska bića«.²³ Takav pristup otvara prostor temama koje nisu banalne. Iako jedna od sekcija započinje riječima: »Čovjekova nečovječnost prema čovjeku«, upućujući upravo na šoa, ona je na izložbi i katalogu transformirana u »trijumf otpora i humanosti«.²⁴ Izbjegavanje vizualnih simbola civilizacijske katastrofe i propasti humanizma nije se odnosilo samo na holokaust. To potvrđuje izjava Waynea Millera u vezi fotografije linčovanog Afroamerikanca,²⁵ koja je na izložbi u MoMA-i bila dio postava samo prvih nekoliko tjedana te nije reproducirana u katalogu, u kojoj kaže kako bi se njezinim uvrštavanjem »stvorila disrupcija ukupnoj tematici izložbe«.²⁶

Jedina fotografija u boji i jedina koja je imala prostoriju samo za sebe bila je ona s prikazom eksplozije nuklearne bombe, koja također nije publicirana u katalogu. Fotografija je simbolizirala hladni rat i anksioznost koja se zbog nuklearne bombe 1950-ih javila u svim segmentima društva. Taj prizor, uz spomenuti snimak Afroamerikanca, bile su jedine dvije fotografije s izložbe u New Yorku koje nisu publicirane u katalogu izložbe.

“Fotografska obitelj” u stručnim i ilustriranim časopisima

Nakon Drugoga svjetskog rata došlo je do porasta broja ilustriranih časopisa u Europi, uređenih po uzoru na američki *Life* koji je 1936. pokrenuo Henry Luce, i koji je do kraja 1940-ih imao preko 22 milijuna čitatelja u Americi s tjednom nakladom od 5,5 milijuna primjeraka.²⁷ *Life* je prikazivao svijet isključivo iz američke perspektive, slaveći “američko stoljeće” i »naglašavajući nacionalne vrijednosti kao nit vodilju za cijeli svijet«.²⁸

Tijekom pedeseti i šezdesetih javlja se sve veći broj stručnih fotografskih publikacija, što nije zaobišlo ni Hrvatsku. *Naša fotografija*, *Fotorevija* i *Foto-kino revija* donosile su obavijesti o relevantnim događanjima u svijetu fotografije, pa tako i podatke o održavanju međunarodnih salonskih izložbi.

Osim u stručnim časopisima, i u pojedinim su se novinskim člancima autori upuštali tek u informiranje o izložbama, a da nisu o njoj zauzeli bilo kakav drukčiji stav. Dok *Borba* 1958. ne prenosi podatak da se američka izložba *Porodica čovjeka* održava u Zagrebu, godinu ranije donosi kratak tekst o istoj izložbi u Umetničkom paviljonu na Kalemegdanu u Beogradu. Podatak da je u tjedan dana izložbu posjetilo preko 20 000 posjetitelja,²⁹ ide u prilog navodu Eugenie Kaledin kako je izložbu za vrijeme gostovanja posjetilo više od polovice stanovništva Beograda.³⁰ Boro Pavlović u kratkom osvrtu najavljuje izložbu mjesec dana prije njenog dolaska u Zagreb. Ističući humanu ideju unatoč njenomu propagandnom karakteru, na kraju teksta zaključuje kako ništa »ne može osporiti veliko značenje ovog rijetkog, kulturnog događaja vizije jednog humanijeg čovječanstva«.³¹

Kad je riječ o Steichenovoj izložbi, i u stručnim fotografskim časopisima u Hrvatskoj prenose se uglavnom osnovne informacije, uz kopiranje i prevođenje tekstova američkih autora. *Naša fotografija* u broju 7–8 iz 1955. godine, više od šest mjeseci nakon otvorenja izložbe u MoMA-i donosi prevedeni tekst američkog novinara Normana Smitha *Umjetnost i ljudi*. U tekstu se prenosi podatak o posebnoj svečanosti u Muzeju moderne umjetnosti u New Yorku prilikom otvorenja izložbe, na kojoj se instituciju hvali zbog doprinosa i svega što je učinila za »bolje razumijevanje naše sadašnje kulture«.³² Smithov tekst je poetsko veličanje Steichenove izložbe, bez objektivnosti ili bilo kakvoga kritičkog pristupa, koji slavi jednu veliku globalnu obitelj bez različitosti, svijet u kojem se svi jednako rađamo i umiremo. *Naša fotografija* u broju 9–10 iz 1955. donosi novi tekst o izložbi autora potpisanog kao F., u kojem on navodi kako »Steichenova izložba jasno pokazuje pravi put kojim fotografija treba da ide, tj. da bude u službi čovjeka i da ga prati kroz život«.³³ Isti časopis u broju 11–12 iz 1955. donosi prijevod Sandburgova predgovora iz kataloga američke izložbe pod naslovom *Čovjek i njegova obitelj – predgovor Carla Sandburga*, u kojem se veliča humanost kakvu je Steichen zamislio da postoji – taj naivni humanizam u svijetu podijeljenom na “nas” i “njih”, na Zapad i Istok, na SAD i ostatak svijeta.

Slično viđenje i doživljaj izložbe, u vrijeme njezina gostovanja u Beogradu, u veljači 1957. godine donosi Vidoje Mojsilović u tekstu *Sveopšti jezik sveta – pozitivnost ljudske ideje i velike*

ljudske teme na izložbi Porodica čovjeka. U njemu slavi novi pravac u razvoju fotografije, onaj realistički koji vodi prema »životu, onom običnom, svakidašnjem, u ‘zajedničkim stanovima’ beskućnika, u naporima radnika i intelektualaca, u fabričkim halama i primitivnim radionicama, u zadimljenim krčmama, i ‘krompir balovima’«, jer on vodi prema »sreći, bedi i nadi«.³⁴ Rat, holokaust, rasizam, neprikazivanje istospolnih i međurasnih parova nije se uklapao u taj novi “realizam” u fotografiji. Sve je to bilo u skladu s razmišljanjem Waynea Millera koji je smatrao kako se takvi prizori ne uklapaju u okvir »historičnosti« koji je ovom izložbom zacrtao Edward Steichen, a o čemu je još 1956. u svojim *Mitologijama* pisao Roland Barthes.³⁵ U svom kratkom kritičkom tekstu on navodi kako nije dovoljno istaknuti životni ciklus koji sva ljudska bića prolaze, pri čemu fokusirati se na ta zajednička obilježja kao dokaz jedinstvene ljudske “zajednice” znači zanemariti stvarne razlike među zajednicama tijekom povijesti.

Stojan Dimitrijević u svom tekstu *Pristup definiranju fizionomije suvremene fotografije*, publiciranom 1968. godine u šestom broju časopisa *Život umjetnosti*, također je pisao i o američkoj izložbi. Osvrnuvši se na utjecaj Magnuma te naglašujući humanistički angažman i objektivnost prizora, zaključio je kako je izložba »frontalni nastup moderne fotografije, i od tog datuma počinje era suvremene fotografske umjetnosti«.³⁶

Sličnosti i razlike *The Family of Man* i međunarodnih fotografskih izložbi 1950-ih i 1960-ih godina u Hrvatskoj

Nakon što je druga verzija izložbe, s manjim promjenama u odnosu na onu prikazanu u MoMA-i, prikazana u Beogradu 1957., već sljedeće godine nova je, ponešto modificirana verzija prikazana u Zagrebu, obje u znak »priznanja Titovoj Jugoslaviji kao jedinog komunističkoj državi koja je odbila pridružiti se Sovjetskom bloku.«³⁷

U domaćem tisku ne nalazimo mnogo podataka o gostovanju američke izložbe u Zagrebu. Plakat na čijoj su crvenoj podlozi prikazane siluete muškarca i žene s djetetom, otkriva kako se održala od 13. listopada do 16. studenog 1958. godine na starom Velesajmu (sl. 11). Taj će sajam od 1955. postati mjesto gdje su se posjetitelji mogli upoznati s »američkim snom«,³⁸ pri čemu je nekoliko izložbi iskorišteno i kako bi se javnosti predstavili dosezi istraživanja američkih znanstvenika.³⁹

Osim na zagrebačkom, i na raznim sajmovima u Europi popularni su postali prizori dobrostojećih Amerikanaca s novim automobilima i bogato opremljenim kućanstvima. Takav način propagande nije se odvijao direktno, nego putem filma, *jazza*, pojedinih umjetničkih pravaca kao što je bio apstraktni ekspresionizam, ali i putem javnih sadržaja koji su utjecali na kvalitetu života i urbanizaciju, a što uključuje izgradnju samoposluga, kinodvorana i slično. Navedeno je trebalo služiti osvješćivanju ljudi da bi uvidjeli kako njihov svakodnevni život može izgledati.⁴⁰ Primjerice, na Zagrebačkom velesajmu 1957. godine na izložbi *Samousluga*



11. Plakat izložbe *Porodica čovjeka*, Zagreb, 1958.
The Family of Man, exhibition poster, Zagreb, 1958

SAD građani su mogli vidjeti najmodernije poljoprivredne strojeve, televizore, aparate za *Coca-colu* i sl.

Treća od ukupno pet verzija izložbe *The Family of Man* prikazana je od 1957. do 1965. godine u deset europskih zemalja. U Hrvatskome državnom arhivu u Zagrebu čuvaju se fotografije otvorenja, na kojima je vidljivo da su uz fotografije postavljeni i prevedeni citati koji su pratili svaku od sekcija (sl. 12, 13). Međunarodne izložbe u Hrvatskoj u pedesetima i šezdesetima na sličan način, slijedeći obrazac koji je postavila izložba *The Family of Man*, suprotstavljaju snage dobra i zla, prezentirajući s jedne strane teme koje naglašavaju obiteljske, ljubavne i bračne odnose, dovodeći ih u vezu s društvenim životom, glazbom, plesom, obrazovanjem, znanosti i religijom. S druge strane, samoća, patnja, nasilje, smrt i rat ne prikazuju se često.

Roland Barthes je u svom spomenutom tekstu *Velika obitelj svih ljudi* optužio Steichena da negira povijest,⁴¹ a njegov komentar moguće je primijeniti i na druge međunarodne fotografske izložbe na kojima se ne pronalaze teme holokausta, rata ili rasizma, nego su članovi žirija, većinom sastavljeni od starih i uglednih fotografa dosljednih tome da na izložbama dominira klasična piktorijalistička škola zasnovana na strogoj statičnoj kompoziciji, željeli prikazati radove bliske njihovome fotografskom viđenju.

Tendencija amerikanizacije u istočnoeuropskim državama i bliski odnosi SAD-a i Jugoslavije vjerojatno su utjecali i na tematiku fotografija uvrštenih na međunarodne izložbe na našem prostoru, u kontekstu propagande koju su provodili USIA i Edward Steichen. Na *The Family of Man* moglo se jasno vidjeti do koje je mjere moguće fotografiju iskoristiti u prikazivanju onoga što netko želi vidjeti i želi da drugi vide. Gostovanje Steichenove izložbe u Berlinu 1955. godine



12. Otvorenje izložbe *Porodica čovjeka*, Zagreb, 1958.
Opening of the exhibition The Family of Man, Zagreb, 1958



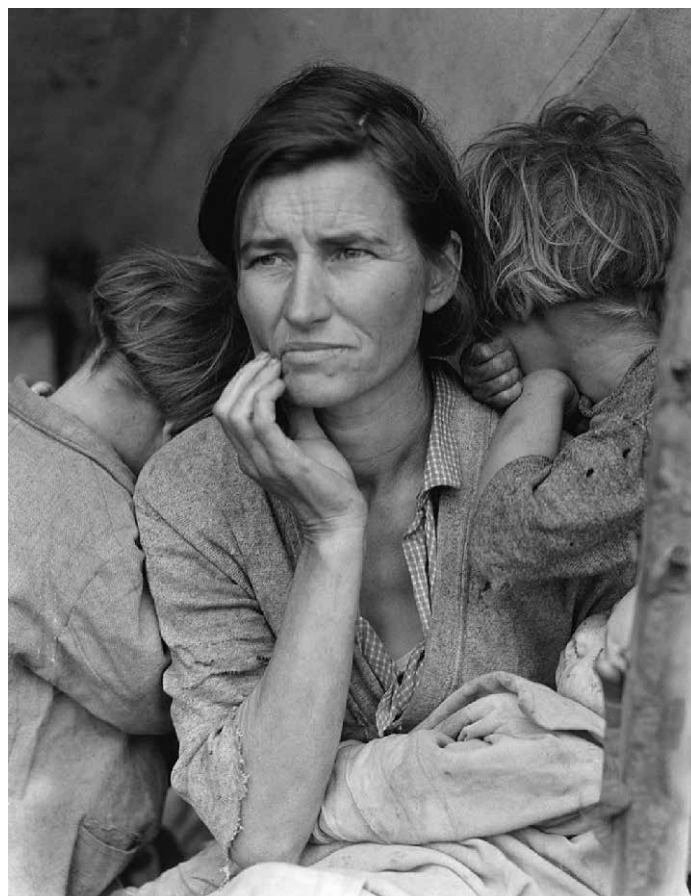
13. Otvorenje izložbe *Porodica čovjeka*, Zagreb, 1958.
Opening of the exhibition The Family of Man, Zagreb, 1958

njemački je narod osobito pozdravio jer Amerikanci nisu prikazali holokaust, a ti su prizori također zaobišli i međunarodne salone u Hrvatskoj.

Nadalje, viziju svijeta koju dijele američka izložba i međunarodni fotografski saloni održani u Hrvatskoj u to doba jest neprikazivanje međurasnih i istospolnih parova. Istospolni odnosi su u SAD-u do kraja šezdesetih bili zabranjeni u skoro svim državama, a u Hrvatskoj gotovo do kraja sedamdesetih,



14. Tchan Foui Li, *Izgledi za budućnost*, 13. Zagreb salon, 1962.
Tchan Foui Li, *Prospects for the Future*, 13th Zagreb Salon, 1962



15. Dorothea Lange, *Migrant Mother*, *The Family of Man*, 1955.

pa je u tom kontekstu izostanak takvih prizora i razumljiv. Prizori bračne ljubavi su isključivo između osoba različitih spolova i iste rase. Prikazujući iste vrijednosti i težnje kao i američka obitelj srednje klase 1950-ih godina, sudionici međunarodnih fotografskih salona našli su se na sličnoj (ideološkoj) liniji, iako su društvena uređenja i uvjeti života bili bitno drukčiji u Americi i Jugoslaviji, naprimjer.

The Family of Man postavila je pravila koja su mnogi fotografi slijedili. Uz ostalo, učestalo se prikazivao fizički rad, osobito žena koje nisu bile snimljene kao profesorice, znanstvenice ili u bilo kojem drugom intelektualnom radu. Prikazi zapadnjačkih i kolonijalnih radnika također su se razlikovali, o čemu je pisao i Barthes navodeći kako nitko nije pitao »sjevernoafričke radnike iz radničke četvrti Goutte d'Or u Parizu što misle o velikoj obitelji svih ljudi.«⁴²

Rat je bio zaključena povijesna dionica i gotovo uopće se nije prikazivao na fotografskim salonima, a česti su i stereotipni prizori kakve se moglo vidjeti i na američkoj izložbi, kao u primjeru Afroamerikanaca koji plešu i sviraju jazz. Nadalje, velik broj prijavljenih autora iz raznih zemalja imao je za cilj prezentirati što veću raznolikost naroda i običaja diljem svijeta. Nerijetko su na međunarodnim fotografskim salonima tih godina, kao uostalom i na *The Family of Man*, bile izložene i starije fotografije, snimljene u međuratnom razdoblju, što znači da se nije inzistiralo isključivo na recentnim radovima.

Uz ostalo, takve su izložbe omogućile pregled nešto duljih vremenskih dionica, što je pridonijelo boljem upoznavanju sa širim kontekstom u sklopu kojih su autori djelovali i razvijali se. Primjerice, Max Alpert je s fotografijom utrke kirgiških djevojaka iz 1936. godine bio dio američke *Obitelji čovjeka*, ali i mnogih svjetskih salonskih izložbi pedesetih.

Niz radova s fotografskih salona u Hrvatskoj pokazuju sličnosti u pristupu temi kakva je bila zastupljena kod fotografa FSA-a, što govori o sličnim interesima i željama da se gledateljima prikažu teški životni uvjeti u kojima su živjeli milijuni ljudi širom svijeta. Takva je, primjerice, pobjednička fotografija Tchan Foui Lija (sl. 14) s 13. Zagreb salona iz 1962. godine, u čijem su žiriju bili Tošo Dabac i Mladen Grčević.⁴³ Izgladnjeli majka i dijete u staroj odjeći podsjećaju na fotografije Dorothee Lange (sl. 15), ali i na *Prosjakinju s djetetom* Toše Dapca s početka tridesetih. Veze između Grčevića i Steichena također su važne, a utjecale su na formiranje nacionalne fotografske scene. Zbog sudjelovanja u odboru Steichenove izložbe, Grčević putuje po svijetu od 1954. provodeći neko vrijeme i u Parizu gdje je održao samostalnu izložbu,⁴⁴ a sudjelovao je i na UNESCO-vu simpoziju gdje je u sklopu fotografske sekcije surađivao sa Steichenom.⁴⁵ Njegov ciklus *U traženju čovjeka* (1954. – 1971.), zbog manire *life* fotografije podsjeća na poetiku predstavljenu na Steichenovoj izložbi. Ipak, njegov je izraz drukčiji, ne nastoji prenijeti uopćene poglede na kulturu

pojedine zemlje nego uspostavlja bliskije kontakte s likovima, osobito onima s ruba društva.

U prvim poslijeratnim godinama, dok se svijet suočavao s posljedicama ratne tragedije, Sartre humanizam opisuje kao »filozofiju koja za cilj ima poboljšati ljudsko stanje«. ⁴⁶ Upravo tada podvučena je crta iza koje će ostati ratna razaranja, a naglasit će se fundamentalno dobro, ljubav, obitelj i djeca, unatoč svijetu podijeljenom na Istok i Zapad. Jednako kao i Roland Barthes, i istočnonjemački fotograf i teoretičar fotografije Berthold Beiler smatrao je da humanizam, kakav je svijetu htio nametnuti Steichen, nije uspio, jer je prikazao samo polovicu slike, čovjeka je maknuo iz cjeline društva koje ga definira te nije prikazao patnju koja je po njemu bila produkt neofašizma i militarizma. ⁴⁷ Već je 1953. godine filozof Ludwig Marcuse tvrdio da Europa i Amerika više ne postoje, jer je Europa svedena na neku vrstu »druge Amerike«. ⁴⁸

U kontekstu fotografskih izložbi to je značilo prevlast poslijeratnog mira i izbjegavanje bilo kakvih reminiscencija na nesretne sudbine pojedinaca, pa i čitavih naroda. Na taj način održala se ideja Steichenove obitelji, uz cijenu umanjivanja kulturnih razlika u svijetu i izjednačavanja ljudi koji su nalikovali jedni drugima, bez obzira na podrijetlo i niz drugih društvenih statusa.

Osim *The Family of Man*, u drugoj polovici 60-ih na brojne fotografske izložbe utjecale su i manifestacije Karla Paweka *What is Man?* (1964.) te *Woman* (1968.), organizirane u sklopu *World Exhibition of Photography* kao svojevrsan *hommage* Steichenovoj izložbi, uz pokušaj očuvanja njezina nasljeđa. Dok je Steichen predstavio svoju viziju idealiziranog čovjeka, Pawek je predočio čovjeka i njegovo okruženje kakvo jest. Izložba *What is Man?* je također proputovala svijet posjetivši 39 zemalja, uključujući i Zagreb u kojem je gostovala u veljači 1966. godine u Galeriji suvremene umjetnosti. ⁴⁹ Zanimljivo je da je Pawek temu ženskog rada ilustrirao prikazima plesačice, ali i prostitutke, a slični će primjeri svoje mjesto pronaći i na fotografskim salonima krajem šezdesetih godina. Pawek je poslije organizirao još dvije izložbe, *The Path to Paradise* (1973.) i *The Children of this World* (1977.), a zanimljivo je istaknuti kako je Mladen Grčević bio jedan od malobrojnih autora čije su fotografije uvrštene na sve četiri izložbe. ⁵⁰

No kao i Steichenova, i te se izložbe moraju sagledati u kontekstu njihova nastanka. Dok je Steichenova izložba neslužbeno promovirala časopis *Life* i njegovu ideju američkog sna, Pawekova je promovirala *Stern*, njemački tjedni magazin čije je nasljeđe uključivalo i vezu s nacional-socijalizmom. ⁵¹ Pawekove izložbe, iako nadahnute Steichenovom, pokazuju različite pristupe u odabiru tema, a u obzir treba uzeti i da se izložbe organiziraju u bitno drukčijim političkim i društvenim okolnostima. ⁵²

Zaključak

Nakon Drugoga svjetskog rata, tijekom 50-ih i 60-ih godina, međunarodne izložbe, poput platforme za promociju fotografije kao autonomne umjetničke forme, postale su relevantne gotovo u cijelom svijetu. To je vrijeme kada se počinju izdavati kvalitetno opremljeni katalozi, a fotografija sve više postaje sredstvo umjetničkog izraza te ju počinju izlagati galerijske ustanove i muzeji. U nacionalnom kontekstu napretku fotografije pridonijet će i putujuće izložbe koje dolaze u Zagreb, poput *The Family of Man* koja je na mnogim razinama promovirala američki način života i njihovo razumijevanje svijeta. Međunarodni fotografski saloni organizirali su se s ciljem prezentiranja javnosti raznih škola ili fotoklubova, pri čemu se rad pojedine škole mogao prepoznati po uspjehu pojedinaca na izložbama. Sudjelovanje autora na žiriranim izložbama nagrađivalo se sustavom bodovanja koji je uspostavila Međunarodna federacija za fotografsku umjetnost (FIAP). Stjecanjem određenog broja bodova fotograf bi stekao status Majstora fotografije.

Sličnost tematike izloženih radova ukazuje kakav je utjecaj američka izložba ostavila na brojne fotografe i članove žirija salonskih izložbi tijekom pedesetih i šezdesetih godina, koji su upravo tematiku kakvu je Steichen prezentirao javnosti uzeli kao poželjni fotografski narativ svojih manifestacija. Prema Allanu Sekuli, miran svijet zamišljen na izložbi *The Family of Man* jest tržište u kojem se ekonomske veze prevode u lažne sentimentalne veze i u kojem je očiti rasizam, prisvojen ranijim formama kolonijalnog poduzeća, zamijenjen humanizacijom drugog diskursa neokolonijalizma. ⁵³

Od 1994. stalni postav *The Family of Man* ugostio je dvorac Château de Clervaux u Luxemburgu, predstavivši neke razlike u odnosu na originalnu Steichenovu izložbu iz 1955. godine. Pri pripremi za uvrštavanje izložbe u stalni postav, osim dizajna i povijesne koherentnosti, bilo je potrebno razmotriti promjenjivi kontekst i status izložbe tijekom godina. Novi izložbeni prostor nametnuo je i određene promjene u odnosu na originalni postav, poput razmaka među fotografijama, osvjetljenja ili boje zidova, što je dovelo do određenih promjena i u kronološkom slijedu prezentacije, koja se u nekim dijelovima morala izmijeniti u odnosu na onu u MoMA-i.

Iz današnjeg aspekta, nakon hladnoratovskog perioda postaje upitno ima li smisla davati značenje izrazu »Obitelji čovjeka«. Referenca na početku izložbe slavljenjem biblijskog mita o stvaranju čovjeka jasno naglašava kako su ljudi postavljeni unutar okvira konzervativnih vjerovanja i ideologija, a negiranje različitosti problematično je ne samo na »ikografskom već i estetskom nivou«. ⁵⁴

Bilješke

* Ovaj je rad sufinancirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2019-04-1772.

- 1 Unites States Information Agency osnovao je Dwight Eisenhower 1953. godine. Bila je posvećena javnoj diplomaciji čiji je zadatak bio informirati svijet o američkom društvu, kulturi i politici.
- 2 ALESSIA TAGLIAVENTI, *Photography at MoMA: Four Landmark Exhibitions*, u: Alessandra Mauro (ur.), *Photoshow: Landmark Exhibitions that Defined the History of Photography*, London, 2014., 149–216, 185.
- 3 Više u: KRISTEN GRESH, *The European roots of The Family of Man*, *History of Photography*, 29 (2005.), 331–343.
- 4 Wayne F. Miller američki je fotograf, član Agencije Magnum od 1958. Na *The Family of Man* sudjelovao je s 13 fotografija, što je najveći pojedinačni broj u odnosu na druge izlagače. Fotografaska agencija Magnum osnovana je 1947. godine u Parizu.
- 5 ALESSIA TAGLIAVENTI (bilj. 2), 177.
- 6 *New Deal* agencija osnovana 1937. godine s ciljem prenošenja prizora seoskog siromaštva u SAD-u za vrijeme Velike depresije.
- 7 ERIC SANDEEN, “The Show You See With Your Heart”. *The Family of Man on Tour in the Cold War World*, u: Viktoria Schmidt-Linsenhoff – Jean Back (ur.), *The Family of Man 1955–2001: Humanism and Postmodernism: A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*, Marburg, 2004., 101–121, 102.
- 8 ERIC SANDEEN (bilj. 7), 105.
- 9 ALESSIA TAGLIAVENTI (bilj. 2), 176.
- 10 Vidjeti više u: FRED TURNER, *The Family of Man and the Politics of Attention in Cold War America*, *Public Culture*, 24 (2012.), 55–84; KRISTIE LA, “Enlightenment, Advertising, Education, Etc.”: Herbert Bayer and the Museum of Modern Art’s “Road to Victory”, *October*, 150 (2014.), 63–86; EDWARD STEICHEN – CARL SANDBURG, *Road to Victory, a Procession of Photographs of the Nation at War*, *The Bulletin of the Museum of Modern Art*, 9 (1942.), 2–17.
- 11 ELLEN HERMAN, *The Romance of American Psychology: Political Culture in the Age of Experts*, Berkeley, 1996., 135.
- 12 ERIC SANDEEN, *Picturing an Exhibition: The Family of Man and 1950s America*, Albuquerque, 1995., 57.
- 13 Prva poslanica Korinćanima 13:13.
- 14 NADYA BAIR, *The Decisive Network: Magnum Photos and the Postwar Image Market*, Los Angeles, 2020., 133.
- 15 Isto.
- 16 SANDRA KRIŽIĆ ROBAN, *Teret koji (pre)nosimo*, *Život umjetnosti*, 98 (2016.), 44–59.
- 17 MARC-EMMANUEL MÉLON, *Domestic Ideology in The Family of Man*, u: Viktoria Schmidt-Linsenhoff – Jean Back (ur.), *The Family of Man 1955–2001: Humanism and Postmodernism: A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*, Marburg, 2004., 57–80, 69.
- 18 Isto.
- 19 ABIGAIL SOLOMON-GODEAU, *The Family of Man. Refurbishing Humanism for a Postmodern age*, u: Viktoria Schmidt-Linsenhoff – Jean Back (ur.), *The Family of Man 1955–2001: Humanism and Postmodernism: A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*, Marburg, 2004., 29–56, 33.
- 20 ERIC SANDEEN (bilj. 8), 119.
- 21 VIKTORIA SCHMIDT-LINSENHOF, *Denied Images. The Family of Man and the Shoa*, u: Viktoria Schmidt-Linsenhoff – Jean Back (ur.), *The Family of Man 1955–2001: Humanism and Postmodernism: A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*, Marburg, 2004., 81–100, 89.
- 22 ABIGAIL SOLOMON-GODEAU (bilj. 19), 31.
- 23 VIKTORIA SCHMIDT-LINSENHOF (bilj. 21), 81.
- 24 Isto.
- 25 U katalogu fotografija nije reproducirana, no časopis *Life* u izdanju od 14. veljače 1955. donosi u fotoreportaži o izložbi reprodukciju te fotografije nepoznatog autora snimljenu 1937. godine.
- 26 MARY ANNE STANISZEWSKI, *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, 1998., 251.
- 27 OLIVIER LUGON, *The Ubiquitous Exhibition. Magazines, Museums, and the Reproducible Exhibition after World War II*, u: Thierry Gervais (ur.), *The “public” life of photographs*, Cambridge, 2016., 123–153, 140–141.
- 28 NEIL CAMPBELL, *Cold War ‘Containment Culture’ and Photography: Robert Frank’s The Americans and the 1950s*, u: David Holloway – John Beck (ur.), *American Visual Cultures*, New York, 2005., 142–146, 146.
- 29 N. N., *Veliko zanimanje za izložbu »Porodica čovjeka«*, *Borba*, 3. veljače 1957., 7.

- 30
EUGENIA KALEDIN, *Daily Life in the United States, 1940–1959: Shifting Worlds*, Westport, 2000., 178.
- 31
BORO PAVLOVIĆ, Porodica čovjeka, *Čovjek i prostor: arhitektura, kiparstvo, slikarstvo i primijenjena umjetnost*, 78 (1958.), 4.
- 32
N. N., Umjetnost i ljudi, *Naša fotografija, mjesečnik za stručnu i umjetničku fotografiju*, 7–8 (1955.), 91.
- 33
N. N., Čovjek i njegova obitelj, *Naša fotografija, mjesečnik za stručnu i umjetničku fotografiju*, 9–10 (1955.), 117.
- 34
VIDOJE MOJSILOVIĆ, Sveopšti jezik sveta – pozitivnost ljudske ideje i velike ljudske teme na izložbi «Porodica čoveka», *Fotorevija*, 1 (1957.), 5–7, 6.
- 35
ROLAND BARTHES, Velika obitelj svih ljudi, u: Roland Barthes, *Mitologije*, Zagreb, 2009., 127–129.
- 36
STOJAN DIMITRIJEVIĆ, Pristup definiranju fizionomije suvremene fotografije, *Život umjetnosti*, 6 (1968.), 37–56, 46.
- 37
CHRISTINA KLEIN, *Cold War Orientalism: Asia in the Middle-brow Imagination, 1945–1961.*, Berkeley, 2003., 188.
- 38
O izložbama na Velesajmu više u: LJILJANA KOLEŠNIK (ur.), *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950.–1974.*, katalog izložbe, Zagreb, 2012.
- 39
Godine 1955. SAD na Velesajmu sudjeluju s izložbom *Atomi za mir*; vidjeti i: RADINA VUČETIĆ, Potrošačko društvo po američkom modelu (jedan pogled na jugoslavensku svakodnevicu šezdesetih), *Časopis za suvremenu povijest*, 44 (2012.), 277–298, 285.
- 40
RADINA VUČETIĆ, *Koka-kola socijalizam. Amerikanizacija jugoslovenske popularne kulture šezdesetih godina XX veka*, Beograd, 2012., 364.
- 41
ROLAND BARTHES (bilj. 35), 128.
- 42
ROLAND BARTHES (bilj. 35), 129.
- 43
Grčević još i prije otvorenja američke izložbe fotografira u maniri Steichenova humanizma.
- 44
V. HORVAT, Mladen Grčević na samostalnim izložbama u Londonu i Parizu, *Naša fotografija, mjesečnik za stručnu i umjetničku fotografiju*, 1–2 (1955.), 3–4.
- 45
SANDRA KRIŽIĆ ROBAN, Flight from the dictates of a programme, personal photographic contributions to the art of the 1950s, u: Ljiljana Kolešnik (ur.), *Art and ideology: The nineties in a divided Europe*, Zagreb, 2004., 182–192, 187.
- 46
JEAN-PAUL SARTRE, *Lexistentialisme est un humanisme*, Paris, 1946.
- 47
SARAH E. JAMES, A Post-Fascist “Family of Man?”, *Cold War Humanism, Democracy and Photography in Germany*, *Oxford Art Journal*, 35 (2012.), 315–336, 324.
- 48
LUDWIG MARCUSE, European Anti-Americanism, *Partisan Review*, 20 (1953.), 314–320.
- 49
SNJEŽANA PINTARIĆ (ur.), *Volumen: katalog zbirke, kronologija izložbi*, Zagreb, 2008., 699.
- 50
DAVOR MATIČEVIĆ (ur.), *Od fotografije prema umjetnosti. Hrvatska fotografija od tisuću devetsto pedesete do danas*, katalog izložbe, Zagreb, 1993., 23.
- 51
Mnogi vodeći fotografi magazina *Stern* svojedobno su svojim radovima propagirali nacističku Njemačku, SARAH E. JAMES (bilj. 47), 330–331.
- 52
Više o tome: TIMM STARL, Eternal Man: Karl Pawek and the Weltausstellungen der Photographie, u: Viktoria Schmidt-Linsenhoff i Jean Back (ur.), *The Family of Man 1955–2001: Humanism and Postmodernism: A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen*, Marburg, 2004., 123–139. i SARAH E. JAMES (bilj. 47), 315–336.
- 53
ALLAN SEKULA, The Traffic in Photographs, *Art Journal*, 41 (1981.), 15–25, 21.
- 54
VIKTORIA SCHMIDT-LINSEHOFF (bilj. 23), 97.

Summary

Ante Orlović

***The Family of Man* and its Echoes in International Photography Exhibitions in Croatia During the 1950s and 1960s**

The American photography exhibition *The Family of Man* was opened in 1955 at the Museum of Modern Art in New York. This project of the Luxembourg-American photographer Edward Steichen was a great success in the USA, but also globally, because soon after its closing in New York, five different versions of it went on tour around the world. The exhibition was shown in 38 countries, and its world tour was funded by the United States Information Agency, whose mission was to inform the world about the American society, culture, and politics.

Many aspects of *The Family of Man* indicate the orientation of American cultural policy in the 1950s, some elements of which stem from situations in the 1930s and 1940s. Steichen was influenced by photographs taken for the needs of the Farm Security Administration, which showed scenes of rural poverty in the United States during the Great Depression. Influence on Steichen can also be found in the 1948 series of reports *People are People, the World Over* published in *Ladies' Home Journal*, where everyday life in various parts of the world was illustrated from a sociological and anthropological point of view. With all the messages it intended to send, *The Family of Man* primarily showed how the Americans imagined an American family as the exclusive nucleus of social life. This unquestionable and at that time unavoidable image of the world did not include photographs of the Holocaust, which was followed by the avoidance of other “undesirable” content.

Steichen's exhibition toured Yugoslavia twice. Its second version, with small changes compared to the one shown at MoMA, visited Belgrade in 1957, and the following year a new, slightly modified version was shown in Zagreb, at the

Fairgrounds, which in the 1950s became a place where the visitors could get acquainted with the “American dream”. In the 1950s and 1960s, international exhibitions in Croatia followed the pattern set by *The Family of Man* in that they juxtaposed the forces of good and evil, on the one hand readily presenting topics that emphasized family, love, and marital relations, linking them with social life, music, dance, education, science and religion, while on the other avoiding other subjects such as loneliness, suffering, violence, death, or war. The growing Americanization of the countries behind the Iron Curtain and the close relations between the USA and Yugoslavia probably influenced the choice of subjects in photographs shown at the international exhibitions in the country. *The Family of Man* had set the rules that many photographers were now following. On many levels, it promoted the American way of life and worldview, presented through the medium of photography.

At the same time, international photography salons were organized in Croatia, primarily with the aim of presenting to the public the activities of various schools of photography or photo clubs, where their work was evaluated through the successes of their members at juried group exhibitions. The similarity of subjects in the exhibited works shows the impact that the “American exhibition” had on many photographers and jury members of the photography salons during the 1950s and 1960s, as they adopted the subjects presented by Steichen to the public as the desirable photographic narrative of their own events.

Keywords: *The Family of Man*, international exhibitions, MoMA, propaganda, photography, humanism

In memoriam



Tonko Maroević
(1941. – 2020.)

Tišina mašine. Tonku za spomen

Željka Čorak

Prisutnost Tonka Maroevića (Split, 22. X. 1941. – Stari Grad, 11. VIII. 2020.) na radnom mjestu objavljivao je začudan zvuk, kuckanje pisaae mašine u vrijeme bezvučnosti računala. Ostatak tišine nije se predavao neizbježnoj mobitelskoj zvonjavi. Tonko nije imao mobitela. Da ga je imao, ne bi bilo trenutka kad taj ne bi emitirao neki signal. Ali nije odustajao od tog aparatića tek iz obrane vlastitog vremena. Prvenstveni razlog bio je taj što ne bi mogao s istim kriterijima odgovoriti pojačanoj komunikaciji. Telefon je ipak napuštao s vremena na vrijeme. Mobitel je sprava koja se ne da napustiti. A vlastito vrijeme stavljao je na raspolaganje drugima: kolegama povjesničarima umjetnosti, studentima, umjetnicima, nadobudnim piscima, novinarima... U ono vrijeme koje se nije prelilo u tuđe živote ispisao je nesagledivu i neprebrojivu količinu radova. Kad mu je Institut za sedamdeseti rođendan sastavljao bibliografiju, negdje oko osamstote jedinice ustanovilo se da nedostaje deset godina...

Na Institutu za povijest umjetnosti Tonko Maroević proveo je cijeli radni vijek: ako se ne računaju one godine, od 1963. do 1970., kad je, odmah po diplomu (iz komparativne književnosti i povijesti umjetnosti), bio asistent profesora Milana Preloga na katedri srednjega vijeka. Na to je mjesto zatim, također odmah po diplomu, došao Igor Fisković, dok je Tonko premješten na Institut, duboko vjerujući da je ta varijanta mnogo povoljnija za njegov znanstveni i književni rad. I na Odsjeku i na Institutu živjele su i radile tada velike figure ne samo naše povijesti umjetnosti, nego zaista naše sveukupne kulture. Milan Prelog i Grgo Gamulin bili su spomenički likovi; Radovan Ivančević, Marija Planić-Lončarić bili su čiste iskre duha i naobrazbe. Na Institut su redovito dolazili Miroslav Brandt, Predrag Vranicki, Vojmir Vinja, Gajo Petrović, Mirjana Gross, Nada Klaić... Razgovori naših velikih profesora znali su nam biti sati dodatnih studija, a mladi, skromni, živahni Tonko Maroević bio je sjajan sugovornik. S Grgom Gamulinom dijelio je književne, prevodilačke, talijanističke, ako se hoće zavičajne interese; s Milanom Prelogom onu nenadoknadivu kulturološku dimenziju po kojoj se znanost razlikuje od obrta. Prostorna stiješnjenost Instituta na Filozofskom fakultetu imala je nekih pozitivnih strana, međusobnu bliskost i zainteresiranost, pojačanu još na danas već mitskim terenima, posebno na dubrovačkom području.

Pravi, izborni zavičaj Tonka Maroevića bio je biblioteka. Kad je s ocem kao dječak došao u Zagreb i vidio staru Sveučilišnu knjižnicu, odlučio je gdje će živjeti. U Splitu je završio Klasičnu gimnaziju, zatim u Zagrebu Filozofski fakultet, i tu je ostao, kao brojni talentirani pisci, povjesničari umjetnosti, umjetnici njegova naraštaja – Igor Zidić, Zvonimir Mrkonjić, Igor Mandić, Mani Gotovac, Mirko Tomasović... zapravo svi osim Tonča Petrasova Marovića. Doktorirao je 1976. s temom *Likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od moderne do danas*, živeći cijeli život jednako u književnosti i likovnim umjetnostima. Već 1965. izašla mu je prva, zapažena zbirka pjesama, *Primjeri*. Nakon nje objavio je još osam zbirki. Od slobode, nazovimo to tako, gotovo informelnog strukturiranja rečenice do klasičnog izričaja, njegovu poeziju karakterizira obilje asocijacija i referenca, živ dijalog s literaturom i kulturom svijeta. Bio je najveći poznavatelj stare hrvatske književnosti, aktivno raspoložujući jezikom i literarnim oblicima prošlih razdoblja. Volio se igrati formom soneta, na više jezika, posebno u prigodnicama i poslanicama. Sastavio je dvije antologije suvremenog hrvatskog pjesništva i dvije katalonskog pjesništva. Posebno su ga zanimale hrvatsko-talijanske književne veze, s naglaskom na najmanje poznatom devetnaestom stoljeću. Objavio je šest knjiga književnih kritika i eseja, te golem broj prijevoda s talijanskog, katalonskog, španjolskog, francuskog, slovenskog jezika. Prevođeci Borgesa napisao je knjigu *Borgesov čitatelj*. Posebno značenje ima njegov antologijski izbor iz Marulićeve poezije, s Mirkom Tomasovićem, *Plavca nova*, knjiga koja je u "hrvatskom proljeću" značila jednu od referentnih točaka samosvijesti hrvatskoga naroda. Više kazališnih predstava nosi biljeg njegova udjela; ne mogu se preskočiti Queneauove *Stilske vježbe* u njegovu prijevodu i adaptaciji, u suradnji s Tomislavom Žirom Radićem... Uredio je brojna izabrana i sabrana djela, posebno za Matičinu ediciju *Stoljeća hrvatske književnosti*, među ostalima Petraku, Paljetku, Mrkonjiću, Šoljanu, Maruni, Slobodanu Novaku, Desnici, Golubu, Marinkoviću... Suradivao je s Leksikografskim zavodom "Miroslav Krleža", s Nacionalnom i sveučilišnom knjižnicom, mnogim drugim javnim institucijama. Bio je član bezbrojnih žirija i komisija i mnogih uredništava; ne treba zaboraviti da je bio, u svim mogućim mandatima, nadasve tolerantan i pravedan predsjednik Znanstvenog vijeća Instituta... Predavao je na domaćim i stranim sveučilištima i bio mentor brojnim doktorskim disertacijama.

Barem jednako opsežan bio je njegov rad na likovnom polju, gdje bibliografija znanstvenih i stručnih radova premašuje četveroznamenkastu brojku. Baveći se prije svega modernom i suvremenom umjetnošću, napisao je neizbrojivu količinu predgovora i pogovora u katalozima izložaba. Autor je više od dvadeset kapitalnih monografija, od Nives Kavurić-Kurtović, Marina Tartaglie, Koste Angelija Radovanija, Vojina Bakića, Zlatka Boureka, Zlatka Kesera, Zlatka Kauzlarića-Atača, Ante Kuduza, Antuna Zuppe, Antuna Babića, Raoula Goldonija, Jakova Bratanića, Ede Murtića, Vatroslava Kuliša, Ivana Lovrenčića, Šime Perića, Ivica Šiška, Hrvoja Šercara, Željka Lapuha, Miroslava Šuteja – do zadnje, posmrtno izašle, Ivana Lesiaka... Jednako je iznova tumačio i vrednovao klasike dvadesetog stoljeća, kao što je prepoznavao i prihvaćao govor najmlađih. Imao je svoje preference, ali ni u čemu nije bio dogmatičan, zazirući od ideje ravnocrtne povijesti.

2002. postao je redovni član Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, u Razredu za književnost. Prije toga bio je

član-suradnik u Razredu za likovne umjetnosti, kao i njegov kolega i bivši profesor Radovan Ivančević. U tom je likovnom razredu bio predložen za redovnog člana, ali prijedlog nije prihvatio, jer je smatrao da mu ne dolikuje ući u Akademiju prije Radovana Ivančevića. Imajući jednako pokriće u Razredu za književnost, od toga je Razreda kasnije predložen i taj je prijedlog prihvatio.

Dobio je brojna priznanja, među ostalim nagradu “Vladimir Nazor” za životno djelo, te “Goranov vijenac” za pjesnički opus. Italija mu je dodijelila odličje “Commendatore della Repubblica Italiana”.

Postoji jedno rijetko priznanje koje se može steći samo na najteži način, ulogom cijeloga života. To je priznanje neopisiva praznina ostavljena u srcima prijatelja, kolega, suradnika... neponovljivo priznanje iskazano u nezapamćenoj žalosti Hrvatske. Na našem Institutu još će nam se dugo pričinjati da čujemo kuckanje Tonkove pisaaće mašine.

Val valom o žalo – uz sjećanja na Tonka Maroevića

Igor Fisković

Val valom o žalo – stih je to kojim završava jedna pjesma Tonka Maroevića, a izgovorih ga ukazujući mu što se divotno zbiva u plićaku orebičke plaže onoga davnog jutra nakon što smo, Grada siti, bili skupa krenuli iz njega sa žarkom čežnjom za čistim pejzažom. Umah mi je rekao da će rečenicu posuditi jer sažima mnoštvo zajedničkih nam doživljavanja, što se sada roje poput slika nakon ljetošnjeg brzovanja: »Tonko će nedostajati ovim prostorima i ovim svjetlima, napose ljudskosti našeg prijateljstva – sa sućuti...« I to iskreno bolno ćutim danas kad nakon dužeg izbivanja na vratima njegove sobe u Institutu ne vidjeh ključić s narančastim privjeskom, znakom da je unutra te ga mogu obiće razgovora radi – mahom kratkih, ali dostatnih za spasenje u spoznaji kako prijateljstvo živi usprkos prolaznosti. Svjestan da to stanje nikako ne mogu povratiti, pokušavam se zaboravu oprijeti bilješkama raskidanim poput onih žutih ceduljica kojih na istim tim vratima više nema nalijepljenih za Tonka s porukama tko ga je tražio, a on se kao promišljao kome odgovoriti, komu uzvratiti – hinio ljutnju, makar slutim da je malo koga u šutnji ostavio. Jer Tonko bijaše takav, istinski čovjekoljubiv i obazrivo predaniji drugom više nego sebi, a ljubopitljiv sa stotinama antena – da ne kažem kao »čudenje u svijetu« koji se iščaošio bez nade povrata onom desetljećima nam znanom i proživljavanom; svaki na svojoj strani ili pravcu, no s pričom uvijek u hodu, jer nikad »na kavu« nismo sjeli dok je on – svi znaju – i knjige čitao gradom koračajući. Po susretima pritom znali smo se pratiti propitujući tko što radi, pa je unatrag dvadesetak mjeseci preslušavao moje dileme oko planirane knjige te podržao najavljeni izbor metode tumačenja umjesto opisivanja, jer je u tome suglasno vidio cilj našeg rada, a vlastiti život shvaćao isključivo radnim i stvaralačkim. No iako dimenzije njegovih znanja i bujice promišljanja nisam sustizao, ne samo što sam mlađi, ipak je bilo puno tema za razmjene, tako da se na tome zasnivalo naše prijateljstvo s fokusom na Dalmaciji.

Stoga iz sjećanja na ta koračanja večeras, evo, pokušavam sastaviti mozaik možda sukladan onome koji je prozi vičniji, a lirici vještiji Tonko bio objavio na prvim stranicama *Scripta in honorem I. F. ... povodom 70-og rođendana* (Zagreb, 2015.), pod naslovom »Zavičajna ishodišta kolege i prijatelja«. A tu je iz rukoveti ishodišta koja smo dijelili naredao mnoga, te svrhom nemogućeg ispravljanja nepravde nestanka sugo-

vornika ćutim potrebu uzvratiti bez ponavljanja inog što je on prigodice ispisao.

Možda početi s jednim bizarnim događajem u Splitu kad je po nekoj buri na cestu prema Lovrincu sletio vojni talijanski avion, bez žrtava srećom – pričalo se kako se u zadnji trenutak uzdigao da ne udari autobus gradskog prometa – i dječaci su iz svih četvrti hitali to vidjeti. No dok smo prispjeli – Tonko iz bližeg Manuša, ja čak iz Špinuta – avion je nestao: mogli smo pokupiti tek poneku krhotinu aluminijske između polomljenih desetina bandera, i sve je zavila tajna. Međutim smo se mi dvojica tada prepoznali kao učenici iste gimnazije i naglo složili poći kroz vinograde do Zente ili Firula, a kad smo se našli u goloj modrini mora i neba, krenusmo zavjetrinom uz strmine do Stobreča. Nije to bez valjanog puta bilo lako (valjda kao ni danas), ali nama bijaše najvažnije hodati jer tamo je čamio – znali smo kao marni klasičari – Epetion, prva grčka kolonija u Iliriku. Ne sjećam se više što smo uopće našli i što razumjeli – smetnuo s uma to bijaše i Tonko – ali smo poznanstvo iz školskog hodnika malo produbili. Toliko da smo se zaradovali jedan drugom kad smo se opet sreli u Zagrebu na hodniku fakulteta: Tonko taman diplomiravši, a ja tek upisavši prvu godinu ne baš istog studija, pa smo se vidali rijetko. Ipak smo jedanput uz čudenje ustvrdili kako smo s razmakom godina proživjeli navlas jednaki »doček« u Zagrebu: utamničenje čitavu noć s razloga što pri sebi u obilascima kolodvora kao mjesta vraćanja u Dalmaciju nismo imali dokumente – no to je zasebna priča, davno okončana bez posljedica, pa lakše zaboravljena.

Tonko je pak postao asistentom profesora Preloga, čini mi se da nam je jedva koji seminar dospio održati, no dublje tapkajući po memoriji bolje se prisjećam jednog za njegovu osobu upadljiva momenta: hvalama kolegica s godine, naime, nije promaklo kako premladahni nastavnik iz Splita uvijek žurno, a nećujno hoda tik pored zidova, očito iz skromnosti kojom se odvajao od naših bučnosti. Dakako najglasnijih od para Dalmatinaca među desetoricom bruceša uz 90-ak djevojaka, jer kako te godine nije bilo klasifikacijskih ispita, to se povijest umjetnosti bijaše zatalasala do košnji u lipnju.

Ne znam više sve daljnje ritmove i dinamike – ali pamtim Tonkovu podršku na odsječkom vijeću kod nastojanja da se formira »istraživački smjer«, ali se ta upornost izjalovila.

Nakon svih ispita morao sam još polagati i nastavnu grupu predmeta, iako se upustih u individualna istraživanja i pisanje studijica redovno ih predavajući na čitanje Tonku te od njega primao ohrabrenja. Uto se on, osim prevodenjem i svim ozbiljno književnim stvaralaštvom, sve intenzivnije bavio likovnom kritikom, pa su galerije bivale mjesta redovnih susreta, makar smo se u odnosima spram staroj – posebice dalmatinskoj baštini osjećali kao braća, tako da se bezbolno odvila smjena s kojom je on godine 1970. otišao među »slobodnjake«, a ja preuzeo njegovo mjesto revnoga fakultetskog nastavnika.

Otada već Katedra medievistike nije krila nastojanje da po njegovom primjeru ostanem u Zagrebu davajući mi ponekad i izmišljene zadatke. Jedan je takav bio revizija inventara Rizinice dubrovačke katedrale za službu zaštite, pa smo četvero prvaka sa seminara, Željka Čorak, Flora Vučetić, Guido Quien i ja, krenuli u zagrljaj gospođi Bebi Beritić. Nekako se opet nenadano zgodio susret s Tonkom – negdje oko lutanjima najprikladnijih uličica Pobijane ili Tmušaste koje ga i po imenu oduševljavahu – a uz dogovor da putujemo natrag zajedno, prvo brodom do Splita te je opet progovorila i bratska nam strast hodanja. Onda su, naime, još plovili pravi putnički, bijeli vitki brodovi paluba rastvorenih prema prostorima južnih krajolika, pa kad i noćnim vlakom još dođosmo u Zagreb, prolila se priča: jedna se od suputnica bijaše javno potužila da je putovanje do Splita zamorilo »jer su ona dvojica nametnula hodanje«, a na začuđeni upit »Pa koliko ste to danā išli?« odgovorila: »Vraga danā, sedam sati brodom, ali smo cijeli put proveli pješačeći po palubi«, iako smo mi otvorenih očiju gledali sve uokolo s užitkom i komentarom, ne dvojeći da tako prirodno rastu kunsthistoričari. A taj Tonkov zanos ozračjem vidio se još potpunijim kad sam ga pozvao da sudjeluje na stručnom putovanju sa studentima po Provansi, gdje radostima nije bilo kraja.

U međuvremenu Fakultet bijaše odlučio obnoviti staru vezu s Ravennom i na čuvene *Corse sull'arte bizantina* radi vraćanja nekako okaljanog ugleda prijavio Tonka Maroevića i Nenada Cambija, te studente Antu Rendića i mene uz uvjet da moramo položiti završni ispit. Tako je i bilo – dvojica starijih po reguli su dobili ocjenu *ottimo*, mi mlađi *molto bene*, stvorili krug kolega s raznih strana i bezbrižni krenusmo Italijom – po izboru Tonka mi dvojica u Veneciju gdje on dotad nije bio. I tad sam doživio svu osjećajnost prijatelja – pred Bazilikom sv. Marka briznuo je u plač, doslovce mi se ovjesio o rame s grčem u grlu pitajući: »Igore, reci mi zašto, zašto su oni oblikovali tolike ljepote, kako su ih uopće mogli stvoriti?« Bio sam krajnje zbunjen, da ne kažem uspaničen, svjedočeći dokle sežu čuvstva pojedinca u ravnodušnom *mundusu* u kojem je već imao prijevode Dantea za sobom, a ostao najnježnije plahoviti dječak.

Poslije je mnogošto proteklo u mijenama koje je Tonko sročio 2015. godine; putovi su nam se križali s bezbroj zgodna, a nijednom nezgodom – gdjekad smo se sretali mnogo putujući, a po navadi starih odašiljali razglednice vjernosti. Potpirio ih je bez najave svojom gestom kad mi je u prvom broju časopisa *Poezija*, koji se latio uređivati, posvetio jednu dužu pjesmu. Stihovi pak zbore o trudu i zanosu pisanja knjige *Reljef Petra Krešimira IV.* u njegovu intimnom, a opet znalačkom doživljavanju, jer je prepoznavao iscjeđivanje istine i koliko su interpretacije važne. A ganuo me i prije u jedno predljetno kad mi je, znajući da odlazim u Orebiće, donio kući dvije knjižice da ih čitam misleći na njega, te mu ih ujesen vratim. Bili su to Rilkeovi *Zapisci Maltea Lauridsa Briggea* i Novakov *Izgubljeni zavičaj* – što reče: njemu upravo najdraže i dostojne posudbi bliskima... dok srce ne prestane kucati te muk zavlada tako da više nikad neće čuti kako »ptice zorom polude...«

Govor održan na pokopu Tonka Maroevića u Starom Gradu, 14. kolovoza 2020. godine

Katarina Horvat-Levaj

Akademik Tonko Maroević obilježio je hrvatsku humanističku znanost, kulturu i umjetnost u proteklih šest desetljeća neizbrisivim i nadasve originalnim tragom. To znamo svi ovdje nazočni, to posebno znamo mi djelatnici Instituta za povijest umjetnosti u Zagrebu, u kojem je Tonko proveo pola stoljeća, u kojem je na svojoj legendarnoj pisaloj mašini pisao još prije desetak dana, pripremajući se za promocije i tijekom odmora na Hvaru.

Kao povjesničar umjetnosti, likovni kritičar, autor niza monografija, studija i izložaba hrvatskih slikara, kipara i grafičara Tonko je bacio sasvim novo svjetlo na istraživanje naše moderne i suvremene umjetnosti. U širokom spektru interesa jednako je vrijedan njegov doprinos u reinterpretiranju već priznatih i istaknutih umjetnika, kao i u pronalaženju novih umjetničkih osobnosti, od kojih su mnoge, upravo zaslugom Tonkove pronicljive moći percepcije, postale nezaobilazna poglavlja antologijskih prikaza. »Tko bi nam bolje od njega razotkrio likovne senzibilitete jednog Tartaglie, prvi je razgrnuo prašinu s Varlajevske magično realističke stilske paradigme, ili snažne Kaštelančičeve kolorističke vokacije« istaknula je vrsna poznavateljica moderne umjetnosti i naša dugogodišnja ravnateljica Ivanka Reberski. Tu su još Ernest Tomašević, Bela Čikoš Sesija, Miroslav Šutej, Zlatko Bourek i mnogi drugi koji su u Tonku Maroeviću našli nadahnutu tumača. Svojim pak objavljenim doktoratom *Napisane slike – Likovna umjetnost u hrvatskoj književnosti od Moderne do Postmoderne* uspješno je objedinio svoje dvije ključne vokacije – likovnu umjetnost i književnost, ostvarivši tako paradigmu modernoga interdisciplinarnog istraživanja.

U svojem radu bio je poznat i priznat, dobitnik je niza prestižnih nagrada, bio je dugogodišnji član Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti. I kada je navršio dob za mirovinu, nismo mu dali da ode, kao emeritus usrećivao nas je i častio svakodnevnim dolascima na posao. Istraživanje moderne umjetnosti u Institutu za povijest umjetnosti počiva tako na čvrstim temeljima koje je postavio Tonko Maroević.

No na čvrstim temeljima ne počiva samo istraživanje moderne umjetnosti – na osobi Tonka Maroevića počiva zapravo cijeli Institut. Jer Tonko nije bio samo veliki znanstvenik, on je bio i veliki čovjek, veliki prijatelj, svjetla točka u životu

mnogih od nas, podrška u radu, nadahnuće i uzor. Jednom, kada sam tek počela raditi u Institutu, profesor Prelog rekao je: »još nisam sreo čovjeka koji bi se ljutio na Tonka Maroevića«. I zaista, svojom mudrošću, blagošću i pomirljivošću, kao dugogodišnji predsjednik Znanstvenog vijeća, ali i kao kolega i prijatelj, Tonko je uspješno spašavao Institut i mnoge od nas od povremenih destruktivnih napada izvana i od mogućih raskola iznutra. Nemjerljiv je njegov doprinos u sada već dalekim teškim razdobljima kad smo ostali bez velikih pokrovitelja, najprije profesora Gamulina, a zatim i profesora Preloga. Nakon njih, samozatajni, ali i nadasve karizmatični pokrovitelj postao je upravo Tonko Maroević. Koliko god bio zaposlen, koliko god se žurio na neku promociju koja ubrzo počinje, dopuštao je da ga prekidamo u poslu, da mu upadamo u sobu kad god bi to nekome bilo potrebno. S iskrenim interesom uživio bi se u svaku istraživačku temu mlađih kolega, s iskustvom svestranog znalca bio bi u stanju dati ključan savjet i za teme koje nisu bile iz područja njegovih užih interesa. Gotovo da nije bilo otvorenja izložbe ili promocije knjige, nastalih u Institutu, a da Tonko svojim izuzetnim talentom, elokvencijom i posvećenošću nije doprinio njihovoj slavi. Premda se bavim barokom, čime se Tonko nije bavio ni u početcima svoje karijere, kao asistent na Odsjeku za povijest umjetnosti Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, najljepše recenzije napisao mi je upravo on. Njegovo znanje bilo je golemo, njegova dobrota još veća. Ivanka Reberski svojedobno je napisala: »Kao nekom čarobnom formulom davao je ton kohezivnom suživotu unutar Instituta. Na njegovu ugledu rastao je ugled njegove i naše matične kuće.«

Strašna vijest o Tonkovoju smrti zatekla me na terenu s kolegom Radoslavom Tomićem i fotografom Paolom Mofardinom na Lošinju. Izgleda da smo upravo u trenutku kada je Tonko napuštao ovaj svijet o njemu govorili sa simpatijama i šalom. Spominjali smo taj dan također, u okviru istraživanja svetaca zaštitnika u umjetnosti Dalmacije, i sv. Josipa, kao zaštitnika dobre smrti. Ako ikakva smrt može biti »dobra«, onda je to ovakva kakva je u snu posjetila Tonka, samo što je došla puno, puno prerano. Praznina koja je ostala u Institutu i u našim srcima, nikad više neće biti ispunjena. Dragi Tonko, zbogom.

In memoriam



Žarko Domljan
(1932. – 2020.)

Žarko Domljan i Institut za povijest umjetnosti

Katarina Horvat-Levaj

Dr. sc. Žarko Domljan, prvi predsjednik Hrvatskoga sabora slobodne Republike Hrvatske, ali i istaknuti povjesničar umjetnosti – znanstvenik, leksikograf, kritičar – proveo je u Institutu za povijest umjetnosti tri godine, od 1987. do 1990. No njegova je povezanost s Institutom znatno dublja, a njegov trag u formiranju institucije znatno veći. Kao dugogodišnji vanjski suradnik sudjelovao je u mnogim važnim projektima Instituta povezanim s istraživanjem arhitekture historicizma i moderne. Kao stručnjak pozvan u Institut od samog profesora Milana Preloga kreirao je i vodio dva ključna projekta – *Umjetničku topografiju Hrvatske* i *Sintezni pregled umjetnosti u Hrvatskoj* – na kojima se do danas temelji prepoznatljivost Instituta za povijest umjetnosti.

Iako je riječ o svestranoj osobi koja je obilježila kulturni, društveni i politički život Hrvatske i njezinoga glavnoga grada, jednako je važan i znanstveni doprinos Žarka Domljana za razvoj naše struke, kojom se intenzivno bavio dok je još rukovodio Leksikografskim zavodom (1958. – 1987.) i kojoj je ostao vjeran nakon što je preuzeo odgovornu političku dužnost u Hrvatskom saboru (1990. – 1999.). Doktoratom, objavljenim kao monografija *Arhitekt Hugo Ehrlich* (1979.), razriješio je mnoge nedoumice u složenom razdoblju prijelaza historicizma u modernu. Njegovo pak istraživanje historicističke arhitekture doprinijelo je valorizaciji toga važnog segmenta naše baštine u razdoblju kada ona još nije bila prepoznata. Vjerujem da su riječi Žarka Domljana, objavljene u *Životu umjetnosti* posvećenom Hermanu Bolléu (1978.) – »Historicizam je, dakle, dao stilski pečat Zagrebu, on je ispisao najvažnije poglavlje njegove građevne povijesti (...) I zaista je neobično da se već prije nismo zapitali: kako je moguće i kako se slaže s našom toliko isticanom racionalnošću da volimo i da se divimo gradovima sazdanim od arhitekture koju osuđujemo« – bile poticaj mnogim istraživačima da se posvete toj izazovnoj temi. Znanstvena istraživanja popratio je radom na likovnoj kritici, pišući o arhitekturi, urbanizmu i prostornom planiranju, a svoju stručnu angažiranost potvrdio je kao glavni urednik časopisa *Život umjetnosti* (1969. – 1976.) te kao predsjednik Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske (1969. – 1972.). Paralelno, vodio je velike izdavačke projekte u Leksikografskom zavodu poput *Likovne enciklopedije Jugoslavije* (I–II, 1984. i 1987.) te *Enciklopedije hrvatske umjetnosti* (I–II, 1995. i 1996.).

Ključan zaokret u burnoj i dramatičnoj karijeri Žarka Domljana bio je njegov dolazak u Institut za povijest umjetnosti, kada sam imala sreću i čast s njim surađivati na projektu *Umjetnička topografija Hrvatske – Križevci*. Kao istraživačka jezgra topografije, s kolegama Anđelkom Badurinom i Miljenkom Fischer, danas nažalost također pokojnima, obišli smo i istražili cijelo križevačko-kalničko područje. Razgovori sa Žarkom o struci uza spomenike, ali i o političkoj situaciji u pauzama u Planićevu planinarskom domu na Kalniku, ostali su nezaboravni. Urednički posao koji je pod njegovim vodstvom slijedio na izradi monografije *Križevci – grad i okolica* (1993.), značio je pak za mene vrhunsku školu te važne djelatnosti.

No osim istraživačke dubine, Žarko Domljan, kao pravi domoljub, uvijek je imao viziju široke obrade spomeničke baštine na cijelom prostoru Hrvatske. Često je isticao: »Želim Hrvatsku u naslovu knjiga!«. Tu je svoju ideju ostvario i u drugom projektu povezanom s Institutom za povijest umjetnosti, a to je *Sinteza hrvatske umjetnosti*. Dugoročnost pisanja knjiga – od prvog *Baroka* Anđele Horvat, Radmile Matejčić i Krune Prijatelja (1982.), preko prikaza modernog kiparstva i slikarstva Grge Gamulina (1995. – 1999.), do arheoloških sinteza *Prapovijest* Stojana Dimitrijevića, Tihomile Težak-Gregl i Nives Majnarić-Pandžić (1998.) te *Antike* Nenada Cambija (2002.) – nije obeshrabrila Žarka Domljana. Po završetku obnašanja političkih dužnosti, u osvit 21. stoljeća ponovno se bacio na planiranje novih sinteza – *Romanike*, *Gotike*, *Renesanse*. Povjerenje koje mi je ukazao pozvavši me da napišem sintezu *Barokna arhitektura* (2015.) za mene je značilo izuzetan poticaj i počast. Činjenica da je i većina ostalih novih sinteznih prikaza – *Renesansa* Milana Pelca (2007.) i *Hrvatsko slikarstvo od 1945. do danas* Sandre Križić Roban (2013.) – nastala u Institutu za povijest umjetnosti govori da su nastojanja Žarka Domljana pala na plodno tlo.

Prije četiri godine, već vidno oslabljen bolešću, Domljan je ponovno potaknuo i *Umjetničku topografiju Hrvatske*, koja je zbog nove koncepcije znanstvenih projekata bila u Institutu neko vrijeme zanemarena. Iznijevši svježe ideje na IV. kongresu hrvatskih povjesničara umjetnosti (2016.), pozvao me je da zajedno prezentiramo taj projekt

u Hrvatskoj akademiji znanosti i umjetnosti jer: »Potaknuti činjenicom da je većina drugih europskih zemalja svoju graditeljsku i likovnu baštinu već davno sustavno obradila u sklopu umjetničkih topografija, želimo predložiti novi način i novi model za ostvarenje tog projekta od osobite nacionalne važnosti.«

Uime sjećanja na tako uzornoga i dragog kolegu, i svjesni važnosti dovršenja velikih projekata koje je u Institutu započeo, predano ćemo se njima dalje posvećivati ne gubeći njegov lik kao zvijezdu vodilju, jer kako je jednom Žarko priznao, pogled na zvjezdano nebo inspirirao ga je da napusti studij medicine i posveti se povijesti umjetnosti.

Govor održan na pokopu Žarka Domljana u Zagrebu, 9. rujna 2020.

Radoslav Tomić

Poštovana i draga obitelji Domljan, dragi prijatelji, kolege i uglednici,

za hrvatsku povijest umjetnosti ljeta nije imalo milosti. Najprije je u Starom Gradu na Hvaru 11. kolovoza umro neprežaljeni Tonko Maroević, a u subotu 5. rujna u Zagrebu Žarko Domljan, samo nekoliko dana prije svoga rođendana. Neposredno prije toga u svom domu u Splitu 12. svibnja umro je neumorni Duško Kečkemet.

Domljan je rođen 14. rujna 1932. godine u Imotskom, u obitelji liječnika dr. Luje Domljana i Katice rođene Pavišić. Otac je bio podrijetlom iz obližnjih (imotskih) Poljica gdje su još i danas sačuvane slikovite kuće s kapelicom o kojima se zadnjih desetljeća Žarko brinuo nastojeći ih obnoviti jer posjeduju spomenički karakter. Iako seoskoga podrijetla, otac je studirao medicinu u Grazu te se vratio u Imotski gdje je dugo bio cijenjen i omiljen liječnik. Oženio je Katicu Pavišić iz ugledne omiške plemićke obitelji, pa su se na taj način orodili sa starim rodovima u Imotskom i Omišu naslijedivši nekada glasovitu poljičku vlastelu Dražoević Jelić kojima je pripadao i slavni junak Žarko Dražoević, prijatelj Marka Marulića. On je s najvećim počastima 1508. godine pokopan u splitskoj katedrali nakon što su ga iz zasjede ubili Turci u borbama za Klis. Na njegovoj je mramornoj grobnici isklesan reljef konjanika i upisan epitaf Marka Marulića. Žarkova udovica, Katarina Martinušević ostavila je splitskoj katedrali pokaznicu – jedan od najljepših predmeta renesansne zlatarske umjetnosti u Hrvatskoj.

Nije slučajno Domljan dobio ime Žarko koje ga izravno povezuje s tim dalekim pretkom. U toplini toga imena – koje zvuči kao da je izišlo iz poezije Vladimira Nazora, njegovih slavenskih legendi i mediteranskih ugođaja – krije se i žarka, srčana snaga njegova karaktera.

Naravno da je, opravdano, bio ponosan na tu časnu prošlost i ugledne osobe koje su i danas znakovi našeg identiteta i putokazi moralnog djelovanja. Kao domoljub staroga kova, romantičarskih usmjerenja, Domljan je – tako mi se uvijek činilo – naslijedio neskrivenu odlučnost, čvrstoću karaktera i snagu volje od tih svojih starih predaka koji su stoljećima sudjelovali u ratovima protiv Turaka, opirući se zatiranju svoje domovine. Još i danas se u omiškoj župnoj crkvi čuva pala *Bogorodica s Djetetom, sv. Jurjem i sv. Jelenom* s por-

tretom naručitelja iz obitelji Dražoević, koju je početkom 17. stoljeća naslikao Matej Ponzzone Pončun u jednom od najljepših svojih djela na dalmatinskoj obali. Tome treba pridodati i očevo političko uvjerenje jer je kao aktivni član Radićeve i Mačekove Seljačke stranke ostavio vidljiv trag u Imotskom, gdje je obitelj živjela do 1942. godine kada se seli u Zagreb. Tako je Žarko postao Zagrepčanin u punom smislu te riječi, ali uvijek pupčano i mentalno povezan sa zavijačnim prostorima rado ističući da je podrijetlom iz »dva najljepša gradića u Dalmaciji« – Imotskog i Omiša.

Kao povjesničar umjetnosti godinama je radio u Leksikografskom zavodu kao leksikograf, urednik i ravnatelj. Bio je suradnik Enciklopedije likovne umjetnosti (1959. – 1965.), glavni urednik Likovne enciklopedije Jugoslavije (1984. – 1987.) te Hrvatske likovne enciklopedije (1995. – 1996.) čiji se tekstovi još i danas mogu koristiti pokazujući visoko obrazovanje, pismenost i uredničke vještine brojnih stručnjaka koji su djelovali u tada uglednoj ustanovi ili su surađivali u njihovu nastanku. Doktorirao je 1973. godine s temom o arhitektu Hugu Ehrlichu koju je kao monografiju tiskalo Društvo povjesničara umjetnosti Hrvatske 1979. godine.

Praktična duha i izvrsnih organizacijskih sposobnosti, uvijek okrenut prema »velikim i ambicioznim« projektima, Domljan je između 1969. i 1972. bio predsjednik Društva povjesničara umjetnosti Hrvatske te glavni urednik časopisa *Život umjetnosti* od 1969. do 1976. godine. Lako je vidjeti da njegov angažman pada u vrijeme znamenitoga Hrvatskoga proljeća u kojemu se hrvatska ideja nanovo probudila u svoj silini i snazi.

Za vrijeme relativno kratkog rada u Institutu za povijest umjetnosti (1987. – 1990.) vodio je dva velika projekta (koja još traju!): *Umjetničku topografiju Hrvatske i Sintezni pregled umjetnosti u Hrvatskoj*. U tim su edicijama tiskane neke od najvažnijih knjiga suvremene hrvatske povijesti umjetnosti.

Strelovito se pozicionirao u politici 1990. godine. Bio je idealan predsjednik Hrvatskoga sabora: obrazovan, odlučan, domoljub staroga kova, naočita izgleda i držanja – ostao je do danas »model« i uzor te funkcije koju je savjesno obavljao ispunjen ponosom što je u ključnom trenutku hrvatske povijesti aktivno sudjelovao u izgradnji njezine obnovljene državnosti.

Nakon povlačenja iz politike nastojao je i dalje sudjelovati u našoj struci.

Zajedno smo radili na monografiji *Omiš i Poljica* tiskanoj u Nakladi Ljevak 2006. godine. Kao mlađi kolega bio sam zadivljen njegovim radnim navikama, točnošću, ali i spremnošću da uvaži i prihvati različitost.

Osjećaj odgovornosti i časti bile su bitne osobine njegova karaktera i to je ono što ga određuje kao pripadnika jedne generacije koja je vjerovala u ljudsko dostojanstvo i moć pisane i izgovorene riječi.

Još i danas mi je živo sjećanje na promociju moje knjižice o zbirci obitelji Radman u Omišu 1999. godine. Ta je promocija

bila u njihovu starom vrtu na ušću Cetine, uz kamene ulomke iz Salone i skulpture Jurja Dalmatinca i Andrije Alešija koje su u 19. stoljeću prikupljali padovanski doktoranti Antun i Josip Radman. Tada se, pred mnoštvom prisutnih, u Žarka »probudila«
duboka ljubav prema rodnom kraju ne skrivajući radost da se pojavila knjiga koja evocira i oživljuje umjetnost još uvijek u posjedu te obitelji.

Sada kada je otrta svaka suza s njegovih očiju, vjerujem da ga čeka sreća nebeskoga blaženstva u koju je vjerovao i za koju se pripremao u punoj svijesti svoga ničim pomućena uma. Ovdje se zaista može reći: laka Ti bila hrvatska zemlja, poštovani gospodine Domljan, dragi prijatelju Žarko. Počivao u miru Božjem.

Autori / Authors

Dr. sc. Dunja Babić

Sveučilište u Splitu, Fakultet građevinarstva, arhitekture i geodezije
HR-21000 Split, Matice hrvatske 15
dunja.babic@gradst.hr

Prof. dr. sc. Ivo Babić

HR-21220 Trogir, Lucićeva 10
ibabic@gradst.hr

Lada Bošnjak Velagić, dipl. pov. umj.

Moderna galerija
HR-10000 Zagreb, Andrije Hebranga 1
lbosnjak@modgal.t-com.hr

Prof. dr. sc. Emil Hilje

Sveučilište u Zadru, Odjel za povijest umjetnosti
HR-23000 Zadar, Obala kralja Petra Krešimira IV. 2
ehilje@unizd.hr

Đurđina Lakošeljac, mag. hist. art.

Sveučilište u Zadru, Odjel za povijest umjetnosti
HR-23000 Zadar, Obala kralja Petra Krešimira IV. 2
dlakoseljac@unizd.hr

Izv. prof. dr. sc. Katja Marasović

Sveučilište u Splitu, Fakultet građevinarstva, arhitekture i geodezije
HR-21000 Split, Matice hrvatske 15
katja.marasovic5@gmail.com

Doc. dr. sc. Jasmina Nestić

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za povijest umjetnosti,
HR-10000 Zagreb, Ivana Lučića 3
jasmina.nestic@gmail.com

Ante Orlović, mag. hist. art.

HR-23000 Zadar
aorlovic@protonmail.com

Dr. sc. Iva Pasini Tržec

AT-1030 Wien
ivapasini@yahoo.com

Dr. sc. Milan Pelc

Institut za povijest umjetnosti
HR-10000 Zagreb, Ul. grada Vukovara 68
mpelc@ipu.hr

Dr. sc. Petar Prelog

Institut za povijest umjetnosti
HR-10000 Zagreb, Ul. grada Vukovara 68
pprelog@ipu.hr

Doc. dr. sc. Dalibor Prančević

Filozofski fakultet Sveučilišta u Splitu, Odsjek za povijest umjetnosti
HR-21000 Split, Poljička cesta 35
dalibor@ffst.hr

Dr. sc. Daniel Zec

Muzej likovnih umjetnosti, Osijek
HR-31000 Osijek, Europska avenija 9
zec.daniel@gmail.com

Dr. sc. Andrej Žmegač

Institut za povijest umjetnosti
HR-10000 Zagreb, Ul. grada Vukovara 68
azmegac@ipu.hr

