

Jasna Galjer

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za povijest umjetnosti

Zagreb u objektivu arhitektonske fotografije

Prethodno priopćenje – *Preliminary communication*

Primljeno – *Received* 19. 10. 2020.

UDK 77.03::72](497.5Zagreb)

DOI doi.org/10.31664/ripu.2020.44/2.14

Sažetak

Iako je udio fotografije u oblikovanju slike svijeta u eri vizualnog obrata postao notorna činjenica, usprkos intenziviranju istraživanja ovog medija pojedine su teme u kulturnoj povijesti još uvijek nedostavno zastupljene. Karakterističan je primjer arhitektonska fotografija, gdje osim studija autorskih opusa pojedinih protagonista fotografije u Hrvatskoj, još uvijek nema cjelovitih historiografskih uvida. Polazeći od interaktivne dinamike odnosa fotografije i arhitekture kao komplementarnih medija, u tekstu se analiziraju kompleksne uloge fotografije u bilježenju i (re)kreiranju značenja arhitektonskih prostora, urbanih

ambijenata, javnih i privatnih prostora. S težištem na karakterističnim žanrovskim, medijskim i autorskim primjerima iz arhitektonske publicistike (albumi, periodika, monografije, katalogi izložbi), primjenom usporedne analize rasvijetlit će se značenja fotografije u medijaliziranju arhitektonskog diskursa i vizualiziranju urbanog identiteta Zagreba. Na osnovi analize modela sagledavanja prostora koji generiraju novu dinamiku odnosa slike i teksta, cilj je doprinijeti kontekstualiziranju arhitektonske fotografije unutar konstruiranja moderne kulture i oblikovanja kolektivne memorije grada Zagreba.

Ključne riječi: *Zagreb, arhitektura, fotografija, kulturna povijest, vizualna kultura, masovni mediji*

Fotografija kao diskurzivni prostor arhitekture

Od pojave fotografije do danas, arhitektura i fotografija bile su u interaktivnom odnosu. Čak i u 19. stoljeću, kada je prema arhitekturi, kao i slikarstvu, fotografija bila u podređenoj ulozi te se od nje očekivalo da što vjernije dokumentira odabrani motiv, taj je odnos bio tek naizgled neutralan. Transponiranje trodimenzionalnog predmeta na dvodimenzionalnu površinu i tada je podrazumijevalo potpuno različito mjerilo te je generiralo indeksne slike koje nisu bile usporedive s dotadašnjim konvencijama prikazivanja arhitekture.¹ Afirmiranjem moderne kulture, udio fotografije i filma kao komunikacijskih kodova u medijalizaciji arhitekture postajao je tijekom 20. stoljeća sve kompleksniji. Polazeći od teorijskih osnova tumačenja fotografije kao diskursa, u tekstu se analiziraju ključni aspekti dinamike odnosa s težištem na karakterističnim modalitetima interakcija dvaju medija. Primjenom interdisciplinarnog modela usmjerenog kontekstualnom tumačenju, namjera je pridonijeti razumijevanju specifičnih odlika arhitektonske fotografije tematski oslonje-

na urbani identitet i modernitet Zagreba. Također, cilj je ukazati na udjele fotografije u stvaranju kulturnih vrijednosti koje su osim fizičkog uključivale i prostore imaginacije. Postavljaju se pitanja na koji način je fotografija sudjelovala u tim procesima i koliko je u tome bila djelotvorna. Stoga će tema teksta umjesto statičnoga žanrovskog i periodizacijskog presjeka, biti usmjerena razmatranju značenjskih poruka u arhitektonskoj fotografiji, od vizualiziranja propagande do transfera arhitektonskih ideja i ideologija.

Walter Benjamin u tekstu *Mala povijest fotografije* (1931.) kritički propituje identitet fotografske slike te zaključuje da zahvaljujući fotografiji, slike, skulpture i arhitektura postaju dostupne čak i kada to u realnom svijetu nije moguće.² U to vrijeme fotografija se ukazivala idealnom za medijalizaciju moderne arhitekture. Jezik internacionalnog stila dobio je savršeni izraz u tehnološki dotjeranim crno-bijelim "objektiviziranim" slikama stvarnosti. Također, raste osviještenost o mogućnostima manipuliranja fotografijom kao simboličkim jezikom u širokom rasponu funkcija, od vizualiziranja

teorije do moćnog sredstva političke propagande. Masovnim distribuiranjem tih slika posredstvom knjiga, časopisa, dnevnog tiska, plakata, izložbi i filma nastaje kulturna vrijednost moderne arhitekture nedjeljiva od fotografije koja definira, tumači, ali i manipulira sredstvima vizualne (re)prezentacije. U prilog navedenome svjedoči prvi sintezni pregled moderne arhitekture i dizajna Nikolauša Pevsnera, objavljen 1936. godine pod nazivom *Pioneers of Modern Movement*, koji je imao odlučujući utjecaj u formuliranju narativa.³ Benjaminovu tezu da fotografirati znači »prisvojiti« fotografiranu stvar, aktualizirala je i Susan Sontag pišući početkom 1970-ih o fotografiji kao »uhvaćenom iskustvu i o fotokameri kao savršenom produžetku svijesti u njenom skupljačkom raspoloženju. Štoviše, gledati fotografiju znači staviti se u određeni odnos prema svijetu koji nam daje osjećaj znanja i, stoga, moći.«⁴ Da fotografija nije ograničena na reproduciranje prikazanoga potvrđuje se i u širokom rasponu novijih teorijskih pristupa, prije svega vizualne antropologije, gdje se umjesto formalno-stilskih i estetskih odlika istražuju svojstva fotografije kao relacionog objekta, transformacije značenja fotografije u različitim prostorima, medijima i kontekstima.⁵

Mijene i interakcije odnosa arhitekture i fotografije tek su zahvaljujući recentnim teorijskim pristupima došle u središte istraživanja. Jednu od najvećih zasluga pripisujemo Johnu Taggu, koji je 1980-ih afirmirao kontekstualnu povijesti fotografije, koja u prvi plan postavlja mnogostruke društvene uloge koje određuju načine na koji je fotografija utjecala na kulturnu produkciju. Posljedično, fotografski označitelj (”slika”) dobiva značenje tek u okviru značenjskih diskursa gdje se pojavljuje i koristi.⁶ Drugim riječima, fotografija nije tek neutralni ”dokument” nego artefakt, izraz i odraz društvenih okolnosti, odnosa moći i namjera, kako fotografa i arhitekta tako i medija i institucija.

Navedena su polazišta zajednička nizu istraživanja koja donose nove poglede na dijalog arhitekture i fotografije. Od pionirske studije Beatriz Colomina *Privacy and Publicity. Modern Architecture as a Mass Media* (1994.),⁷ do knjige Claire Zimmermann *Photographic Architecture in the Twentieth Century* (2014.),⁸ težište se s faktografske i deskriptivne historiografije premješta na cjelovito sagledavanje odnosa dvaju medija kroz prizmu interaktivnosti. Rezultat je odmak od konvencionalnih tumačenja fotografije kao načina dokumentarnog prikazivanja arhitekture, prema rasvjetljavanju dinamike utjecaja fotografije na estetiku arhitektonskog diskursa. Jedan od najradikalnijih dosega u interpretiranju slojevitosti odnosa dvaju disciplina definira fotografiju kao »građenje svjetlom«.⁹

Parafrazirajući tezu Rosalind Krauss o diskurzivnim prostorima fotografije,¹⁰ analogne modele moguće je primijeniti u tumačenja načela prikazivanja koji pripadaju počecima arhitektonske fotografije u Hrvatskoj, gdje se umjesto osoba ”portretiraju” zgrade i urbani ambijenti. Iako pomno režirane kompozicije imaju eksplicitne izvore inspiracije u crtežu, slikarstvu i grafici, čak i u tom razdoblju fotografija se pojavljuje i u ulozi dokumenta, bitno različitoj od ostalih vizualnih medija. Zanimljivo je, stoga, njezino rubno pozicioniranje u dosadašnjim istraživanjima povijesti fotografije u Hrvatskoj, osobito u usporedbi s drugim tematski determiniranim žanrovima. Ilustrativan je primjer ratne i planinarske fotografije,

koje su osim temeljne historiografije, bili predmet brojnih kontekstualnih i kulturalnih istraživanja. Sličan nerazmjer očituje i istraživanje fotografije u opusima pojedinih slikara, kojima se nacionalna historiografija neusporedivo više bavila nego arhitektima i arhitektonskom fotografijom.¹¹ Među rijetkim iznimkama izdvajaju se tematske izložbe iz fundusa Muzeja grada Zagreba¹² te nekoliko tematskih izložbi o arhitekturi i fotografiji na primjeru opusa Toše Dapca. Ovim se tekstom nastoji ukazati na primjere autorskih doprinosa, institucionalnih okvira, medija, društvenih i kulturnih praksi koji dosad nisu razmatrani u kontekstu odnosa arhitekture i fotografije.

Arhitektonska fotografija u ulozi povijesnog dokumenta metropolizacije Zagreba

Metropolizacija Zagreba, uključujući i postupnu transformaciju grada u drugoj polovini 19. stoljeća, dokumentirana je upravo zahvaljujući fotografiji. Od prvobitne podređenosti načelima ”objektivnog” reproduciranja stvarnosti, fotografija se postupno emancipirala od početne uloge ”pomoćnog sredstva” u funkciji ilustriranja teksta do ključne uloge u modernoj vizualnoj kulturi. Taj je proces analogan afirmiranju moderne kulture i najintenzivniji je u medijima izložbe i tiska: od inauguralnoga organiziranog nastupa fotografa na *Prvoj dalmatinsko-hrvatsko-slavonskoj izložbi* 1864. godine do prvih monografija Zagreba i prvih turističkih vodiča s početka 20. stoljeća, arhitektonska fotografija profilirala se u jedan od najeksponiranijih žanrova. Dok Édouard Manet i Gaspard-Félix Tournachon vizionarskim slikarskim i fotografskim pogledima iz zraka fikcionaliziraju Pariz 1860-ih, u Zagrebu nastaju prvi fotodokumenti u kojima se relativiziraju granice fotografije i litografije. Već u tim žanrovski hibridnim publikacijama uočljive su namjere populariziranja arhitekture u novom mediju. Inauguralnom pojavom u tom kontekstu može se smatrati publikacija Juliusa Hühna *Zagreb po fotografiji*, s devet litografija prema vlastitim fotografijama zagrebačkih motiva iz 1861. godine.¹³ Ipak, u periodizaciji hrvatske fotografije značaj te činjenice zasjenjen je zajedničkim nastupom grupe fotografa na *Prvoj dalmatinsko-hrvatsko-slavonskoj izložbi* u Zagrebu 1864. godine.¹⁴ Razlog tome vjerojatno treba potražiti u hijerarhijskom poimanju kulturnih vrijednosti, pri čemu se u konstruiranju narativa povijesti fotografije značaju izložbi i nastupu grupe daje prednost s obzirom na djelovanje pojedinog autora. Navedena je izložba generirala novu tipologiju sadržajno i formalno oslonjenu na fotografsko prikazivanje. Ilustrativan primjer standardizacije toga vizualnog jezika je album s dvadeset fotografija *Uspomena na Zagreb* fotografa Ludwiga Schwoisera iz 1864.

Riječ je o prvom u nizu fotografskih albuma koji konceptijski, tematski i oblikovno inauguriraju novi model vizualizacije arhitektonske kulture prema načelima novog medija. Odabir motiva, redosljed, kadriranje, grafička oprema i popratni tekst ukazuju na namjeru da se posredstvom fragmenata urbane cjeline uspostave perceptivni i ikonički kodovi cjelovitog prikaza Zagreba. Redosljed odabranih



1. Ludwig Schwoiser, *Kuća za izložbu* (Zgrada Sveučilišta u Zagrebu), iz albuma *Uspomena na Zagreb*, 1864. (Muzej grada Zagreba, MGZ 4859b)

Ludwig Schwoiser, Exhibition Building (University of Zagreb building), from the album Memories of Zagreb, 1864

građevina, trgova, parkova i arhitektonskih detalja s trojezičnim tekstovima na hrvatskome, talijanskom i njemačkom jeziku tvori asocijativni niz analogan itineraru imaginarne šetnje gradom, koji osim estetiziranja slike grada konstruira nova značenja modernoga urbanog identiteta. Među nadolazećim događajima koji su neposredno utjecali na zamah arhitektonske fotografije, izdvaja se razorni zagrebački potres iz 1880. godine. U funkciji komemoriranja događaja u ulozu naručitelja pojavljuju se ključne javne institucije.¹⁵ Također, tim je povodom angažirano više afirmiranih fotografa, što je rezultiralo individualiziranim pogledima, dok komercijalna namjena i dostupnost fotoalbuma u većim nakladama, kao i mogućnost odabira pojedinih motiva koji je prepušten krajnjim korisnicima,¹⁶ daju ovim fotografijama dimenziju neposrednog utjecaja na uobličavanje vizualne informacije u javnom prostoru. Riječ je o sferi određenoj modernim načinima komunikacija, koji nisu isključivo institucionalno uređeni i kontrolirani, nego podrazumijevaju i sfere slobodne prodaje, dostupnosti informacija i artefakata, privatnog kolekcioniranja. Posljedično, taj je proces povezan s muzealizacijom arhitektonske fotografije i nastankom prvih muzejskih zbirki. Od kategorizacija zasnovanih na kriterijima autorskih opusa, naručitelja, topografije, tematskog okvira ili materijalnih svojstava, otvoreno je pitanje što je zapravo predmet čiju memoriju i vrijednost sadrže te zbirke: fotografija kao povijesni predmet, predmet kolekcioniranja ili sadržaj koji prikazuje? Na koji način fotografija kao povijesni predmet u različitim okolnostima

rekonfigurira prijašnja značenja? Poput Atgetovih fotografija “starog” Pariza, i popularnost fotografskih albuma Zagreba nakon potresa odražava interes 19. stoljeća za prošlost, kao i potrebu njezina idealiziranja; nostalgiju za “gradom koji nestaje.” Odatle i potreba posjedovanja tih »uspomena na Zagreb«.¹⁷ Međutim, fokus se s ruševina ubrzo premješta na obnovu, a fotografske slike, iako u tipologiji reprezentiranja arhitekture naslijeđenoj od albuma, predstavljaju novi, moderni Zagreb. Kulminacija tog trenda su fotoalbumi Ivana Standla,¹⁸ prvi je nastao u povodu Gospodarsko-šumarske izložbe 1891. godine¹⁹ gdje se pojedini totali s pogledima na izložbu, eksterijeri paviljona, detalji postava i dekorativni inventar pojavljuju u strukturiranim odnosima i s jasnim odrednicama prema urbanom kontekstu.

Drugi, iz 1895. godine u 25 motiva predstavlja Zagreb kao “izložbu” reprezentativnih urbanističko-arhitektonskih eksponata. Usporedba dvaju reprezentacijskih paradigmi ukazuje da je “privremena” arhitektura manje podložna neostilskim obrascima. Ipak, modernost grada znatno je uvjerljivija na panoramskim snimkama i stereofotografijama koje umjesto statičnih i prividno neutralnih vizura, efektima iluzioniranja realnih prostora “interpeliraju” promatrača, a gledanje fotografija pretvaraju u sastavni dio društvenog života i kulture svakodnevice.

Oko 1900. godine zbog napretka tehnologije tiska i demokratiziranja načina komuniciranja u sferi šire javnosti, raste udio



2. Ivan Standl, Pogled na Jubilarnu gospodarsko-šumarsku izložbu u Zagrebu 1891. (Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb, MUO 7463)
 Ivan Standl, *View of the Jubilee Economic and Forestry Exhibition in Zagreb in 1891*

časopisa i dnevnih tiskovina, a time i sve veća zastupljenost fotografije u medijskom prostoru. Tome treba pridodati i dimenzije kulture svakodnevice, poput kulture putovanja, gdje arhitektura posredstvom reproduciranih fotografija na razglednicama i u turističkim vodičima postaje globalno dostupna.²⁰ Za razliku od elementarnoga vizualnog jezika predstavljanja Zagreba kroz imaginarnu “izložbu” navedenog primjera, značenja fotografije u stručnoj publicistici sve su složenija, a tiskovina preuzima ulogu novoga kontekstualnog okvira za diseminaciju i afirmiranje suvremenih arhitektonskih dostignuća. U smislu redefiniranja i reinterpretiranja izvornih poruka, jedan od najvećih izazova kontekstualnom tumačenju predstavlja njihovo multipliciranje jer izmiče jednoznačnim definicijama.²¹ Časopisi *Wiener Bauindustrie Zeitung* i *Der Architekt*, u kojima objavljuju radove i zagrebački arhitekti, uspostavljaju posredstvom fotografije mogućnosti “čitanja” neovisne o tekstu, što osobito dolazi do izražaja u reprodukcijama velikih formata s mnoštvom detalja, kao što je interijer kavane Corso objavljen 1907. godine u reprezentativnom albumu zagrebačkih novogradnja atelijera Hönigsberg i Deutsch.²²

Iako prostori prikazani na fotografijama u brojnim situacijama više ne postoje u izvornom obliku, te se fotografije pojavljuju u nizu kasnijih povijesnih tumačenja kao prepoznatljiva mjesta zagrebačke urbane kulture i njezine umreženosti u srednjoeuropski kontekst. Krajnjom točkom reprogramiranja kulturno-povijesnog diskursa može se smatrati uključivanje navedenih primjera u arhitektonske vodiče, gdje bez dosljedno i sustavno provedene usporedne prezentacije izvornog izgleda i aktualnog stanja građevina kao reprezentativnih uzoraka arhitektonskih ideja, povijesti i ideologije, postaje upitnom čak i vjerodostojnost informacije na razini faktografije: koje se fotografije odnose na izvorni izgled, a koje na postojeće stanje.²³ Primjeri koji slijede reprezentiraju karakteristične “studije slučaja”. Odnose se na simptome marginaliziranja iz narativa kulturne povijesti, koji ukazuju na još uvijek nedovoljno razjašnjene razloge zbog kojih su nedostavno uključeni u nacionalnu historiografiju. Iako lik i djelo Eugena Viktora Feller, poduzetnog ljekarnika i protagonista društvenoga, gospodarskog i kulturnog života Zagreba početkom stoljeća, kao i značaj pojedinih članova obitelji Feller koji uvelike prelazi okvire lokalne sredine nisu nepoznati različitim disciplinama hrvatske historiografije, vila koju je za njega projektirao arhitekt Matthias Feller,²⁴ njegov polubrat s minhenskim boravištem, sve do recentnih preglednih izložbi nije bila uključena u korpus moderne arhitekture i kulture stanovanja u ovoj sredini.

Činjenica da je ugledni časopis *Innen-Dekoration* 1914. godine objavio tematski prilog o vili Feller, te da je nakon toga arhitekt dobio niz značajnih narudžbi, nije dosad otvorila raspravu o pitanju zbog čega je ova vila, iako pripada naj-reprezentativnijim ostvarenjima kulture stanovanja ostala marginalizirana, a njezin autor gotovo potpuno nepoznat. Usporedimo li ovaj slučaj s Peteru Behrensu pripisanim



3. Palača Zemaljske centralne štedionice, Zagreb, Ilica 17, 1906./1907., Interijer kavane Corso, Atelijer Hönigsberg & Deutsch, arhitekt Otto Goldscheider (iz mape *Album Agramer Neubauten. Entworfen und ausgeführt von Hönigsberg & Deutsch Architekten und k.u.k. Hofbaumeister. Neue Folge, 1907.*)
Palace of the National Central Savings Bank, Zagreb, Ilica 17, 1906–1907, Interior of the Corso Café, Atelier Hönigsberg & Deutsch, architect Otto Goldscheider



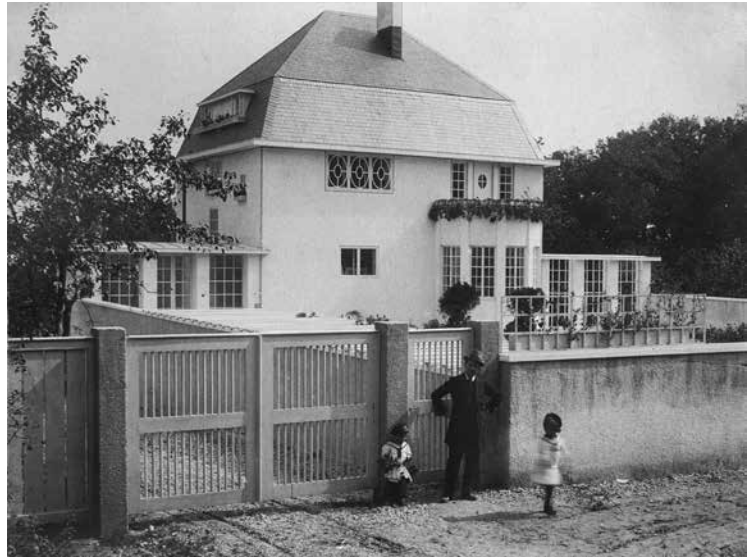
4. Matthias Feller, Vila Feller, Zagreb, Jurjevska 31–31a, 1909. – 1911. (*Innen-Dekoration*, 1914.)

Matthias Feller, Villa Feller, Zagreb, Jurjevska 31–31a, 1909–1911

autorstvom preoblikovanja kuće Stern (Jurišićeva 1–1a, 1927./1928.) proizlazi da su atribuiranom idejnom rješenju također stranog autora povjesničari arhitekture dosad posvetili neusporedivo više pažnje. Tekst u časopisu *Innen-Dekoration* koji potpisuje Matthias Feller,²⁵ raskošno je opremljen s četrdesetak slikovnih priloga, većinom fotografija reproduciranih u bakrotisku. Zahvaljujući kvaliteti reproduciranih fotografija, koje u maniri filmske naracije slijede imaginarni obilazak, moguće je do detalja rekonstruirati izvorni izgled i specifičnost arhitektonske cjeline nekoć jedne od najzanimljivijih zagrebačkih vila i okolnog parka. Fotografije tvore tematske cjeline koje slijede glavne smjerove kretanja, usmjerujući fokus na strukturu prostornih odnosa i opreme interijera. U skladu s navedenim, odnosi fotografija i teksta su ujednačeni, a formati hijerarhijski stupnjevani; težište je na javnim prostorima vile, eksterijeru i parku koji tvore povezane ambijentalne cjeline. Činjenica da je kao autor priloga naveden Matthias Feller, ukazuje da je u vizualizaciji sadržaja imao odlučujuću ulogu. Privatni i servisni prostori su također grupirani i prikazani fotografijama manjih formata.²⁶

“Drugi” pogled na arhitekturu: arhitekti u ulozi fotografa

Suradnja Matthiasa Felleru u časopisu *Innen-Dekoration* ilustrativna je za sve veće zanimanje arhitekata za mogućnosti prezentiranja vlastite arhitekture posredstvom fotografije. Aladar Baranyai, veliki ljubitelj umjetnosti, pokušavao je, osim fotografiranja vlastitih arhitektonskih ostvarenja, i eksperimentirati ovim medijem.²⁷ Nije stoga slučajno što mu je opus dokumentiran iznimno kvalitetnim fotografijama. Posebno su zanimljivi albumi snimljeni neposredno po dovršetku pojedinih arhitektovih ostvarenja, među kojima se izdvajaju fotografije prve vile Baranyai (Tuškanac 18, 1909.



5. Aladar Baranyai s kćerima Marijom i Vlastom ispred prve vile Baranyai, Zagreb, Tuškanac 18, 1909. – 1911., snimljeno oko 1912. (privatno vlasništvo)

Aladar Baranyai with his daughters Marija and Vlasta in front of the first Villa Baranyai, Zagreb, Tuškanac 18, 1909–1911, taken around 1912 (private collection)

– 1911.) i vile Ilić (Paunovac 7, 1918. – 1920.). Odlikuju se aproprijacijom strategija filmskog rekonfiguriranja vanjskih prostora i interijera. Istovremeno, ljudi koji poziraju na prilaznim stubištima, sjenicama, perivojima i ulaznim trijemovima, daju tim fotografijama dodatnu dimenziju osobnih, gotovo dnevničkih zapisa o kućama i njihovim vlasnicima. Različito od fotografija na kojima su arhitektonski i urbani prostori prikazani poput scenografskih ambijenata, ovdje je arhitekturi dodana i dimenzija različitih pogleda na arhitekturu. Na fotografijama prve vile Baranyai (nastalim oko 1912.) arhitekt i njegova djeca su u prvom planu,²⁸ a značenje arhitektonskog ambijenta definirano je nizom vizualnih poruka o estetskim odlikama oblikovanja, od kuće i pergole do dječje odjeće. Sinteza je dosljedno provedena od cjeline, preko suptilno moduliranih odnosa eksterijera i interijera, do upotrebni i dekorativnih detalja i opreme; vrtnog namještaja i dječje odjeće, sjenila svjetiljke i stolnjaka pod sjenicom.

Analogna načela vrhunskih standarda estetiziranja kulture stanovanja očituju fotografije vile Ilić (snimljene oko 1922.). Nije stoga nimalo slučajno što su upravo fotografije Baranyaijevih rezidencijalnih objekata u okviru dionice arhitekture koja je predstavljala Kraljevinu SHS na *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* u Parizu 1925. godine bile predstavljene kao zasebna cjelina.

Istovremeno, fotografska ostavština Viktora Kovačića,²⁹ Baranyaijeva suvremenika, predstavlja tog arhitekta u ulozi flaneura koji pomno bilježi dojmove i osobna iskustva iz kojih je moguće rekonstruirati itinerare njegovih šetnji Zagrebom. Premda su Kovačićeve autorske fotografije poznate, mogući utjecaji njegovog učitelja Otta Wagnera dosad nisu uočeni, iako je malo vjerojatno da je Kovačiću promaklo drugo izdanje Wagnerove studije *Moderne Architektur* (1898.), jedne od prvih publikacija na temu teorije arhitekture opremljene



6. Viktor Kovačić, Rušenje Kaptolskog zida pred Katedralom, snimljeno 1906./1907.

Viktor Kovačić, *Demolition of the Kaptol wall in front of the Cathedral, taken in 1906–07*

fotografijama.³⁰ Pri tome je umjesto eksplicitnih utjecaja učitelja u Kovačićevu zanimanju za fotografiju primjerenije prepoznati sklonost istraživanju fotografskog medija kao subjektivnog pogleda u fokusu kojega su građevine, prostor i arhitektura. Među motivima prevladavaju gornjogradska dvorišta i pročelja, koja je snimao iz neposredne blizine, pomno kadirajući vizure analogno arhitektonskim kompozicijama. Suptilno moduliranje prostornih planova evocira piktorijalističke tendencije u fotografiji. Zasebnu pak cjelinu čine Kovačićeve fotografije Kaptolskog trga i zidina iz 1906./1907., koje je koristio kao podlogu za natječajni projekt regulacije Kaptola i okolice 1908. godine.

To je ujedno i prvi primjer upotrebe fotografija kao osnove za analitički pristup promišljanju urbanog ambijenta Zagreba.³¹ Pri tome Kovačić odabire trenutke koji u prizorima rušenja Kaptolskog zida poprimaju dramatični karakter, a u scenama s prošnjacima anticipira društveno angažiranu tematiku u fotografiji 1930-ih.

Fotografija se u medijalizaciji arhitekture na primjeru opusa Viktora Kovačića prvi puta pojavljuje i kao osnova vizualizacije sadržaja u mapi – monografiji koja je 1927. godine objavljena u vlastitoj nakladi Ede Schöna. Ta je publikacija značajna jer postavlja fotografiju u ulogu u konstruiranju narativa cjelovite prezentacije Kovačićeva opusa. Osim vrhunske kvalitete fotografija i tiska³² monografiju karakteriziraju jasno strukturirani odnosi pojedinih dionica vizualnog jezika. Pri tome je svakom slikovnom prilogu dodijeljena diferencirana uloga, analogna polazištima kritičkog vrednovanja, u rasponu od totala koji zauzimaju čitavu površinu lista, do kompozicija sastavljenih od međusobno superponiranih detalja koji pružaju dodatne informacije o pojedinim radovima. Metoda je usporediva s izložbenom prezentacijom, gdje se prikazivanje arhitekture također oslanja na tematsko i prostorno vizualiziranje koncepta.

Arhitektonska fotografija i masovni mediji

Sve veća potreba za brzom razmjenom vizualnih informacija obilježava procvat ilustriranoga novinskog tiska od sredine 1920-ih. Pod utjecajem globalne fascinacije filmskim medijem, revijalna izdanja su doslovno preplavljena fotografijama nudeći, slično filmskim žurnalima, iskustva u kojima tekst “objašnjava” a fotografija “dokazuje”. Naglasak na fotografiji u revijalnim tiskovinama proizlazi iz nastojanja da se publici ponudi što realističnija i aktualnija slika svijeta. Ilustrirana revija *Svijet* pokrenuta 1926. godine u Zagrebu inaugurira u ovoj sredini novi stil komuniciranja u kojem fotografija nije više svedena na dodatak tekstu, nego preuzima dominantne funkcije vizualnog akcenta layouta i sadržaja.³³ Inovativnost *Svijeta* se prije svega odnosi na uspostavljanje dinamičnog odnosa slike i teksta, koji za razliku od prijašnjih “statičnih” ilustracija uvode znatno dinamičnije tipologije.³⁴ Takvoj organizaciji sadržaja najbolje je odgovarala fotoreportaža, gdje su pojedini slikovni prilozi u međusobnoj interakciji i pretpostavljaju aktivno čitanje. U širokom registru tema iz društvenog života, politike, kulture i svakodnevice zastupljena je i arhitektura. Za razliku od dnevnih novina gdje arhitektonske fotografije uz rijetke iznimke nisu potpisivane, autori većine slikovnih priloga o arhitekturi u reviji *Svijet* su Rudolf Firšt i Dušan Šegina. U njihovim fotoreportažama prikazuju se aktualnosti iz područja arhitekture i urbanizma, a fotografija analogno tehnici fotokolaža uokviruje, naglašava i interpretira tekst.³⁵ Karakterističan je prilog *Iz novoga Zagreba*, o Trgu N (danas Trg žrtava fašizma) i okolnome novom dijelu grada koji je nastajao početkom 1928. godine.³⁶ Fotografije Dušana Šegine osim dokumentiranja teme imaju i interpretativnu ulogu: kadriranje i dijagonalne kompozicije naglašavaju reprezentativnost novoga urbanog mjerila, a osobito je upečatljiv pogled na dio još uvijek praznog Trga N s Katedralom u pozadini, uz kritičke primjedbe koje u tekstu sugeriraju gradnju javne namjene na tada praznom prostoru, s dvoranom za koncerte, kojih u Zagrebu nedostaje. Za udio revije *Svijet* u promoviranju kulture svakodnevice ilustrativna je rubrika Uređenje naših domova koja od 1927. godine priložima o stambenim interijerima pridonosi uspostavljanju kriterija reprezentativnosti, poput izložbe oglednih zagrebačkih stambenih interijera. Pri tome su jednakopravno zastupljeni neostilski hibridni modernistički te artdecoovski interijeri, kao što su stan Vladimira Arka izveden prema projektu arhitekta Ignjata Fischera, istaknut kao ogledni primjer otmjenosti, sklada i istančanog ukusa, potom interijeri vila Ilić i Kell, stana Deutsch-Maceljski te atelijera Benedik i Baranyai.³⁷ Podatci o vlasnicima, arhitektima i lokacijama ukazuju na najviše domete rezidencijalne arhitekture za poznate naručitelje, pripadnike građanstva koje je društveni status iskazivalo kultiviranim ukusom, kolekcioniranjem umjetnina i antikviteta te modernim načinom života. Topografiju individualnog stanovanja na stranicama revije *Svijet* dopunjuju i fotoreportaže o novim četvrtima vila u sjevernim dijelovima grada. Ilustrativan je prilog *Zagrebački ljetnikovci* s fotografijama potpisanim inicijalima D. Š.³⁸ komponiranim u maniri superponiranja krupnih planova koji ističu kubične forme s klasicizirajućim detaljima i vizure vila okruženih zelenilom. Takva prezentacija potvrđuje poveznice s



8. Naslovnica prvog izdanja knjige Željka Čorak, *U funkciji znaka: Drago Ibler i hrvatska arhitektura između dva rata*, Zagreb, 1981. (foto: Željka Čorak)

Cover of the first edition of Željka Čorak's book *In the Function of a Sign: Drago Ibler and Croatian Architecture Between the Two Wars*, Zagreb, 1981



9. Naslovnica kataloga izložbe Aleksandra Lasla Zlatko Neumann & Sedam svjetiljki novog građenja (Zagreb, 1990.), fotografija kuće Deutsch, Vukotinovićeve 5, foto Donegani, snimljeno oko 1932. (privatno vlasništvo)

Cover of the exhibition catalogue by Aleksandar Laslo, *Zlatko Neumann & the Seven Lamps of New Construction* (Zagreb, 1990), photograph of the House Deutsch, Vukotinovićeve 5, photo Donegani, taken around 1932 (private collection)

jekata i realizacija. U prilog tome svjedoči serija fotografija Neumannovih interijera, projekata i realizacija s oznakom atelijera Donegani. Cjelovitost serije upućuje na zaključak da se radi o narudžbi, koja bi objasnila i prisutnost arhitekta na navedenoj fotografiji, no u naknadnom "čitanju" fotografije težište je bilo na kodovima estetskog tumačenja.

Različito od fotografije koja je u 19. stoljeću "uljepšavala" prikaze tehnikama retuša i koloriranjem, avangarda donosi nove mogućnosti manipuliranja fotografskom slikom. Pod utjecajem *Nove stvarnosti* 1930-ih fotografija preuzima ključnu ulogu u (pre)oblikovanju pogleda na arhitekturu, a fotomontaža postaje sve privlačniji modus vizualnog komuniciranja. Analogno plakatu, funkcionira kao ikonički znak kritičkoga, društveno angažiranog, progresivnog promišljanja sadržaja. Nije stoga neobično što su arhitekti nerijetko koristili simboličku snagu fotografskog prikaza da bi argumentirali svoje teorije.⁴⁶ Ilustrativan je primjer naslovne stranice Planićeve knjige *Problemi savremene arhitekture* (1932.) gdje grafičko oblikovanje Ernesta Tomaševića, zasnovano na fotokolažu, naglašava polemički karakter sadržaja, stvarajući hibridnu sliku crteža, maketa i fotografija u kojoj se međusobno prožimaju planovi stvarnosti i njezinih projekcija.⁴⁷

Iako su fotografi i prije za postizanje specijalnih efekata koristili različite vrste osvjetljenja u kontroliranim uvjetima, noćne snimke Zagreba 1930-ih čine zasebnu dionicu arhitektonske fotografije. »Građenje svjetlom« otvoreno je različitim poetikama vizualnog prikazivanja, osobito



10. Naslovnica zbornika *Problemi savremene arhitekture* (ur. Stjepan Planić, 1932.), grafičko oblikovanje: Ernest Tomašević (privatno vlasništvo)

Cover of the book *Issues in Contemporary Architecture*, ed. Stjepan Planić, 1932, graphic design Ernest Tomašević



11. Foto Donegani, Stambeno-poslovna zgrada Radovan, arhitekta Slavka Löwyja, Zagreb, Masarykova 22, snimljeno 1934. (privatno vlasništvo)

Photo Donegani, commercial-residential building Radovan, architect Slavko Löwy, Zagreb, Masarykova 22, taken in 1934

filmu. Doživljaj grada postaje sve dinamičniji, a umjesto dokumentiranja stvarnosti fotografi istražuju mogućnosti preoblikovanja stvarnosti.⁴⁸ Sudeći po zastupljenosti noćnih snimaka u opusima Toše Dapca, Đure Janekovića i atelijera Donegani, fotografi su bili fascinirani svjetlećim reklamama i kolorističkim kontrastima neona, koji arhitekturi daju specifičan, iluzionistički spektakl. Za kontekst višestruko kodirane interpretacije moderne arhitekture i grada, paradigmatički je primjer noćna fotografija prvoga zagrebačkog nebodera, što ga je za zastupnika tvrtki Bosch, Buick, Blitz i Opel Eugena Radovana projektirao Slavko Löwy u Masarykovo ulici 22 (fotoateljier Donegani, 1934.).

Modernistička tipografija neonskih slova tvori niz uz ugaonu okomicu, korespondirajući linijama koje markiraju ravni krov s ostakljenim "vidikovcem" arhitektovog stana. Neonska svjetla dominiraju volumenom zgrade i generiraju njezinu dematerijaliziranu svjetlosnu projekciju na tamnoj podlozi. Slika i tekst oblikuju simboličku poruku o modernosti grada, koji jednako intenzivno živi noću.⁴⁹ Nimalo slučajno, automobil je ovdje metafora moderniteta, a u toj će funkciji postati zaštitni znak arhitektonskih fotografija tadašnjeg Zagreba.⁵⁰ I noćne snimke Zagreba Đure Janekovića, osobito



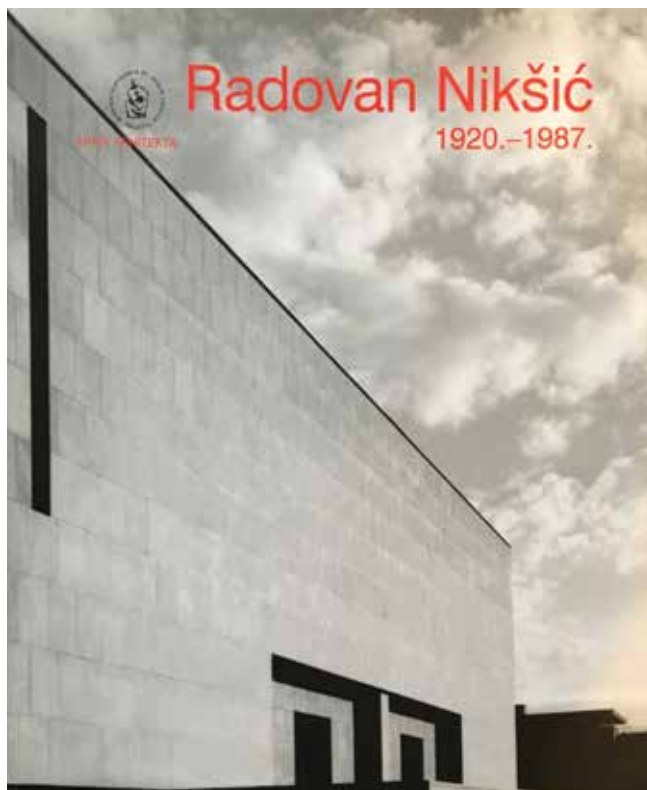
12. Đuro Janeković, Marićev prolaz, snimljeno oko 1933. (Muzej za umjetnost i obrt, MUO 42053)

Đuro Janeković, Marić Passage, taken around 1933

one postignute eksperimentiranjem dugom ili dvostrukom ekspozicijom te neuobičajenim očišćima, urbanom krajoliku daju odlike metaslika koje svojstva komunikacijskog medija ostvaruju izvan doslovnog poimanja eksperimentiranja fotografskim tehnikama. Takve je vrste Marićev prolaz (oko 1933.), gdje je težište vizualizacije na pretapanju planova staklenih zidnih opni i slojeva artificijelnog svjetla. Interakcija pozitivna i negativna relativizira granice između stvarnoga i virtualnog prostora.

Fotografski slikovni obrat u arhitektonskoj periodici 1950-ih godina

U okolnostima poslijeratne obnove i izgradnje socijalističkog društva, nakon 1945. godine arhitektonska fotografija dobiva nove uloge. Kao i u drugim socijalističkim državama, u početku je dominirala propaganda sovjetskih modela industrijalizacije i standardizacije u građevinskim programima. Osim ubrzane izgradnje, cilj je uključivao i odmak od tradicije koju se poistovjećivalo s negativnim, dekadentnim obilježjima buržoaskoga i kapitalističkog društva. Arhi-



13. Naslovnica kataloga izložbe *Radovan Nikšić 1920–1987.* s fotografijom zgrade Radničkog sveučilišta “Moša Pijade” (danas Pučko otvoreno učilište) u Zagrebu, snimio Marijan Szabo (Hrvatski muzej arhitekture HAZU)

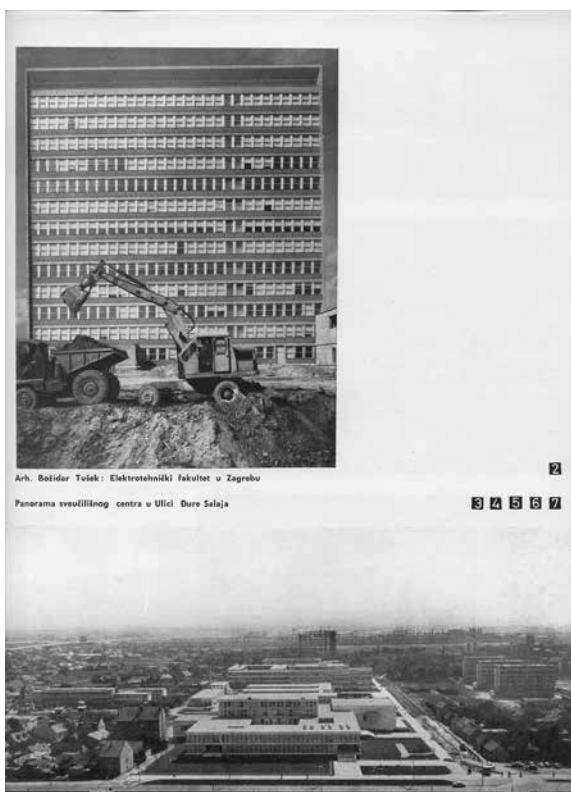
Cover of the exhibition catalogue Radovan Nikšić 1920–1987 with a photograph of the Workers' University “Moša Pijade” (today's Public Open University) in Zagreb, taken by Marijan Szabo

tektura velikih mjerila, stambena naselja, tvornice, škole i hoteli, velesajamski kompleksi i arhitektura javne namjene prikazivani su kao prepoznatljivi vizualni motivi socijalističke arhitekture. Zahvaljujući fotografijama na plakatima, letcima, časopisima, razglednicama, dnevnom tisku, dječjim knjigama i omotima gramofonskih ploča, ti motivi dostupni su najširoj javnosti. Sveopća rasprostranjenost fotografije u medijskom prostoru analogna je transformaciji arhitekture u kontekstu procesa modernizacije društva. S obzirom na zastupljenost u medijima, taj se proces može najpreciznije rekonstruirati u arhitekturi stambene namjene, od zgrada i naselja do novih satelitskih gradova, gdje je fotografija bilježila dramatične preobrazbe blatnjavih livada u gradove.⁵¹

Od pročelja snimljenih iz neposredne blizine i donjih rakursa da bi se što više naglasila monumentalna obilježja, do pogleda iz zraka na nove gradske četvrti, tvornice ili stambena



14. Milan Pavić, Pogled na Ulicu Proleterskih brigada (danas Ulica grada Vukovara), snimljeno 1960.
Milan Pavić, view of the Proleterskih brigada Street (today's Ulica grada Vukovara), taken in 1960



15. Gore: Elektrotehnički fakultet u Zagrebu arhitekta Božidara Tuška; dolje: Pogled na "Sveučilišnu aleju", *Arhitektura*, 1 (1963.)

Above: Faculty of Electrical Engineering in Zagreb, architect Božidar Tušek; below: view of the "University Alley"

naselja, fotografije nedvosmisleno propagiraju sveobuhvatne razmjere prosperiteta, a arhitekturu tumače kao rezultat kolektivnog napretka i modernizacije. S obzirom na političnost fotografije u medijalizaciji arhitekture, simptomatičan je izostanak polemika kakve su se tada vodile o aktualnim pitanjima slikarstva, kiparstva i umjetničke kritike. U skladu s tim, uzlet arhitektonske produkcije ekvivalentan je arhitektonskoj publicistici, koja nakon odbacivanja vokabulara socijalističkog realizma početkom 1950-ih doživljava drastičnu transformaciju. Recipročno, kao jedan od temelja gospodarske aktivnosti socijalističkog društva, arhitektura je bila neposredno povezana s fotografskom percepcijom u funkciji vizualne propagande. U prilog navedenome svjedoče, između ostaloga, raskošno opremljeni fotoalbumi s pomno "režiranim" prikazima gradnje ili svečanih otvorenja pojedinih zgrada i arhitektonskih kompleksa osmišljenih u skladu s ideološkim predlošcima poimanja društvene uloge arhitekture. Da je u pitanju promišljena strategija, ukazuje i sustavno provođenje centralizirane kulturne politike u nakladništvu, osobito periodici. Već 1945. godine pokrenut je niz novih časopisa, među kojima i *Jugoslavija*,⁵² koji okuplja suradnike iz intelektualnog kruga bliskog uredničkoj koncepciji Ota Bihalji-Merina. U toj raskošno ilustriranoj publikaciji sa slikovnim priložima u bakrotisku i prijevodima tekstova na francuski, engleski i njemački jezik, fotografija je imala ključnu ulogu, a među stalnim suradnicima bili su

angažirani, između ostalih, Tošo Dabac, Milan Pavić, Marijan Szabo i Mladen Grčević. Ipak, za recepciju arhitekture najznačajniji su stručni časopisi, koji od 1950-ih preuzimaju dominantne uloge u medijaliziranju arhitekture i urbanizma.⁵³ Ilustrativan je primjer časopisa *Arhitektura*, gdje se uloga fotografije očituje i u oblikovanju naslovnih stranica, zamjenjujući od 1960-ih prijašnja dizajnerska rješenja. Za tadašnje standarde razmjerno bogato ilustrirana stručna periodika, od početka je bila podjednako namijenjena lokalnoj i međunarodnoj sceni, prije svega Zapadu. Tematski brojevi posvećeni najznačajnijim aktualnim temama prikazivali su najviše domete arhitektonskih i urbanističkih projekata i realizacija te autorske osobnosti na način koncepcijski srodan monografskoj prezentaciji. U oblikovanju sadržaja uočava se nastojanje da se pojedine cjeline odvoje bjelinama, koje su formativni element u dinamici slike i teksta. Vizualni jezik arhitektonske fotografije s totalima stambenih blokova, nizovima kubusa u prostoru, upućuje na analogije sa slikarstvom suvremenih umjetnika »plastičara«. Zajednički su im apstraktni geometrijski rasteri koji konceptualiziraju vizualni jezik do elementarizma, najprimjerenije konstruktivnoj kontinuiteta moderne arhitektonske ideologije. Činjenica da se na tim fotografijama rijetko pojavljuju "obični" ljudi u svakodnevnim situacijama dodatno ističe reprezentacijske oznake toga pročišćenog vizualnog jezika. Izuzetak su događaji od posebnog političkog značaja ili društveno angažirana arhitektura, poput Radničkog sveučilišta »Moša Pijade« u Zagrebu. Od idejne koncepcije, natječaja i pripreme, preko gradnje do dovršenja i svečanog otvorenja, percepcija te institucije sustavno se u javnosti gradila posredstvom najšireg spektra medijske prezentacije. Od fotoalbuma do fotoreportaža i kataloga izložbi iz razdoblja 1950-ih i 1960-ih do recentnih fotografskih zapisa o oronuloj zgradi, zahvaljujući fotografijama zabilježene su sve "glavne" i "sporedne" društvene uloge te arhitekture. Pri tome su se, ovisno o senzibilitetu pojedinih autora i namjeni fotografija, u fokusu našle odlike plastične sinteze, ali i društvena funkcija te arhitekture u edukaciji i komunikaciji, koju ilustriraju fotografije svakodnevnog života s korisnicima koji čitaju, sjede u učionicama, razgovaraju u prolazima.⁵⁴ Također, modernitet arhitekture dodatno se isticao naglašenim realističkim sučeljavanjem s eksplicitnim simbolima rada, napretka i ideologije – traktorima, bagerima, stogovima sijena i monumentalnom spomeničkom plastikom.

Vrlo slični procesi emancipacije reprezentacijskih kodova u interakciji arhitekture i fotografije odvijali su se i u drugim sredinama, gdje se također odvijala "rehabilitacija" kontinuiteta moderne arhitekture. Koincidentno, vizualni jezik i koncepcija arhitektonskih časopisa u socijalističkoj Jugoslaviji 1950-ih i osobito 1960-ih godina pokazuje velike podudarnosti sa suvremenim primjerima u Portugalu, Španjolskoj ili Brazilu, odnosno Rumunjskoj, Bugarskoj i Grčkoj. Te analogije zasnivaju se na interaktivnosti arhitekture i fotografije, ali ukazuju i na transfere arhitektonskih ideja i ideologija u medijskom prostoru. Analogno "univerzalno razumljivom" jeziku međuratne moderne, 1950-ih se uspostavljaju i strukturirani komunikacijski kodovi koje nije moguće jednoznačno definirati političkim okvirom Istoka



16. Zdenko Strižić, *Svjetla i sjene*, 1955.
Zdenko Strižić, *Lights and Shadows*, 1955

i Zapada, kao ni središta i periferije. Naprimjer, talijanski arhitektonski časopisi *Casabella* i *Domus* imali su ključnu ulogu u umrežavanju i uspostavljanju komunikacije između sredina koje pripadaju potpuno različitim sferama političkih utjecaja na europskoj sceni »globalne ere«.⁵⁵

Osim periodike, za interaktivnost odnosa arhitekture i fotografije karakteristična je knjiga *Svjetla i sjene* (1955.) Zdenka Strižića.⁵⁶ Različito od standardiziranih načela vizualnog kodiranja arhitektonskih ideja i ideologije u časopisima, ta je knjiga koncipirana kao arhitektovo krajnje subjektivno, intimističko iskustvo Zagreba. Motivi gornjogradskih kuća, ulica i dvorišta, donjogradskih trgova i parkova, Maksimira, povezani su u imaginarni ambijent kojim dominira poetska atmosfera. Zanimljivo je da se u odabiru ponavljaju pojedini motivi iz fotoalbuma i fotografskih zapisa Viktora Kovačića. U osvrtu na Strižićevu knjigu Andrija Mutnjaković istaknuo je poetsku odliku sinteze dvaju medija: »lutajući gradom, fiksira kamerom gotovo identičan svijet, nailazeći u njemu utrillovski čistu i plemenitu ljepotu«.⁵⁷ Odmjereno grafičko oblikovanje Ivana Picelja na najbolji način artikulira dijalošku umreženost slike i teksta, a vrhunska kvaliteta slikovnih priloga i fotografija reproduciranih u bakrotisku te numerirana naklada nedvojbeno ukazuju na koncept i realizaciju knjige kao visokoestetiziranog objekta.

Tipološki srodna knjizi umjetnika, Strižićeva monografija Zagreba vrlo je različita od mnoštva onodobnih publikacija koje zaodijevaju propagandne poruke naizgled transparen-



17. Damir Fabijanić, Fotografija poslovne zgrade na Zagrebačkom velesajmu autora Đive Dražića i Edvina Šmita, *Čovjek i prostor*, 1–2 (1991.), grafičko oblikovanje: Boris Ljubičić, Studio International
Damir Fabijanić, *photograph of an office building at the Zagreb Fair by Đivo Dražić and Edvin Šmit*, *Čovjek i prostor*, 1–2 (1991), *graphic design: Boris Ljubičić, Studio International*

tnim i objektivnim pojavnim oblicima fotografije. Iako na prvi pogled potpuno suprotnog predznaka, arhitektonske fotografije u razdoblju postmodernističkog preusmjerenja interesa za povijest i povijesno, također ukazuju na zaokupljenost transformacijama tektonskih u performativne odlike prostora. U takvim okolnostima nerijetko dolazi do predimenzioniranja slike kao vizualne činjenice, hipertrofije režiranih fotografija i manipuliranja efektima, koji relativiziraju granice između fotografije kao estetske činjenice i dokumenta.⁵⁸

S odmakom posttranzicijskog razdoblja i ponovnoga ideološkog obrata, slojevima memorije dodaju se nove ili se simuliraju nepostojeće kulturne vrijednosti. Zbog brisanja materijalnih tragova, dijalog arhitekture i fotografije postaje tim značajniji, no tek u kontekstu interaktivnosti obaju medija i multipliciranja njihovih uloga u kulturnoj povijesti.

Bilješke

- 1
Za tumačenje indeksnih osobina fotografije i primjenu u kontekstu arhitektonske fotografije vidjeti: JOHN TAGG, *The Burden of Representation*, Basingstoke, 1988., 1–4.
- 2
Navedeno prema: WALTER BENJAMIN, Mala povijest fotografije, u: Walter Benjamin, *Estetički ogledi*, Zagreb, 1986., 152–165.
- 3
Prvi prijevod na hrvatski jezik objavljen je pod naslovom NIKOLAUS PEVSNER, *Pioniri modernog oblikovanja: od Morrisa do Gropiusa*, Zagreb, 1990.
- 4
SUSAN SONTAG, *O fotografiji*, Osijek, 2007., 12.
- 5
Za primjere novih metodoloških pristupa vidjeti temat: JENNIFER TUCKER (ur.), *Photography and Historical Interpretation, History and Theory*, 48/4 (2009.), 1–168.
- 6
JOHN TAGG (bilj. 1), 118.
- 7
BEATRIZ COLOMINA, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as a Mass Media*, Cambridge, MA, 1994.
- 8
CLAIRE ZIMMERMANN, *Photographic Architecture in the Twentieth Century*, Minneapolis, 2014.
- 9
Navedeno prema nazivu knjige: ROBERT ELWALL, *Building with Light: The International History of Architectural Photography*, London, 2004.
- 10
ROSLIND KRAUSS, *Photography's Discursive Spaces: Landscape/View*, *Art Journal*, 42/4 (Winter, 1982.), 311–319.
- 11
NADA GRČEVIĆ, *Fotografija devetnaestog stoljeća u Hrvatskoj*, Zagreb, 1981.; MARIJA TONKOVIĆ, *Oris povijesti fotografije u Hrvatskoj*, u: *Fotografija u Hrvatskoj 1848–1951.*, katalog izložbe (ur. Vladimir Maleković), Zagreb, 1994., 47–173.
- 12
Između ostalih: SLAVKO ŠTERK, *Zagrebačka fotografija u doba Habsburgovaca*, 2001.; SLAVKO ŠTERK, *Stereoskopska fotografija na prijelomu XIX. u XX. stoljeće iz fundusa Muzeja grada Zagreba*, 2002.; ZDENKO KUZMIĆ, *Zdenko Strižić / Svjetla i sjene*, 2004.; IVA PROSOLI, *Uspomene na Zagreb: fotografije iz fotografskih albuma XIX. stoljeća iz fundusa Muzeja grada Zagreba*, 2011.
- 13
Motivi iz perivoja Jurjaves, katedrala i nadbiskupska palača, Zagreb od istoka, Trg sv. Marka s Gospodskom ulicom, Kaptolska vrata, Kamenita vrata, Trg bana Jelačića.
- 14
Na primjer: DUBRAVKA OSREČKI JAKELIĆ, *Fotografija u doba historicizma*, u: *Historicizam u Hrvatskoj*, katalog izložbe (ur. Vladimir Maleković), Zagreb, 2000., 421–429, 422.
- 15
U ulozi naručitelja pojavljuje se Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, albumi su snimljeni za potrebe ključnih javnih institucija: Akademije, Kraljevske zemaljske vlade, Arhiva grada Zagreba i Sveučilišne knjižnice.
- 16
Albumi su se nalazili u slobodnoj prodaji te su na taj način bili dostupni široj javnosti.
- 17
Varijante ove sintagme česte su u nazivima prigodnih albuma od 1864. do 1890-ih godina, vidjeti: IVA PROSOLI (bilj. 12).
- 18
Opus Ivana Standla iscrpno je dokumentiran u tekstu: HRVOJE GRŽINA, *Nenadkriljeni zagrebački fotograf – prilozi o životu i radu Ivana Standla*, *Arhivski vjesnik*, 61 (2018.), 103–125.
- 19
Fotoalbumi *Gospodarske izložbe* iz 1864. poslužili su kao predložak za albume Hinka Krapeka i Ivana Standla.
- 20
Jedan od najreprezentativnijih i najranijih primjera je vodič gdje se u naslovu navodi broj reproduciranih fotografskih priloga: ADOLF HUDOVSKY, *Zagreb i okolica: kašiput za urodjenike i strance*, Zagreb, 1892. U podnaslovu: »sa 43 slike i 2 nacrt« precizno je iskazan udio fotografije u toj topografiji Zagreba.
- 21
Ilustrativan je primjer rekonfiguriranja konteksta gdje se u prvi plan postavlja dinamika prakse »oblikovanja urbanog identiteta« a ne »proizvodnja povijesti« knjiga EVE BLAU – IVAN RUPNIK (ur.), *Project Zagreb: Transition as Condition, Strategy, Practice*, Barcelona, 2007.
- 22
Album *Agramer Neubauten Entworfen und ausgeführt von Hönigsberg & Deutsch Architekten u. k. u. k. Hofbaumeister*. Neue Folge, Wien, 1907.
- 23
Za primjer prve vrste vidjeti: *Secesija u Hrvatskoj*, katalog izložbe (ur. Miroslav Gašparović – Anđelka Galić), Zagreb, 2003., a za ilustraciju druge kategorije vidjeti primjere u: ALEKSANDER LASLO, *Arhitektonski vodič Zagreb 1898.–2010.*, Zagreb, 2011.
- 24
Zagreb, Jurjevska 31–31a, 1909.–1911.
- 25
MATTHIAS FELLER, *Das Landhaus E. V. Feller in Agram von Architekt Matthias Feller, Innen-Dekoration*, 25 (September 1914.), 367–398.
- 26
Indikativno je da usprkos interesu novije historiografije za obitelj Feller, još uvijek nije rasvijetljena pozicija toga arhitektonskog ostvarenja u kontekstu transfera arhitektonskih ideja i vrhunskih standarda suvremene srednjoeuropske kulture stanovanja u Zagrebu početkom 20. stoljeća.
- 27
Navedeno prema podacima iz razgovora autorice s gospođom Verom Lambert, unukom arhitekta. U obiteljskoj ostavštini sačuvano je nekoliko autoportreta arhitekta s fotografskim aparatom.
- 28
Kćeri Marija i Vlasta.

- 29
Nalazi se u Muzeju grada Zagreba. Opširnije o izložbi: VESNA VRABEC, *Arhitekt Viktor Kovačić: fotografije*, katalog izložbe, Zagreb, 2012.
- 30
Tema Wagnerova odnosa prema fotografiji temeljito je istražena i prezentirana izložbom *Ein Architekt als Medienstrategie – Otto Wagner und die Fotografie*, PhotoInstitut Bonartes, Beč, 2020.
- 31
Vidjeti: KREŠIMIR GALOVIĆ, *Viktor Kovačić: otac hrvatske moderne arhitekture*, Zagreb, 2015., 39–43.
- 32
U opsežnoj historiografiji o djelovanju Viktora Kovačića za kritičku recepciju posebno je značajna recentna studija s opsežnom bibliografijom: ZLATKO JURIC, *Tko je gospodin Viktor Kovačić K.H.A.?*, Zagreb, 2019.
- 33
Dosad najcjelovitiji prikaz kulturne povijesti Zagreba kroz prizmu popularne kulture predstavlja izložba i katalog *Otto Antonini: Zagreb i "Svijet" – "Svijet" i Zagreb dvadesetih...*, Zagreb, 2006. autorice Željke Kolveshi. Međutim, udio fotografije i ovdje je ostao na marginama historiografskog tumačenja.
- 34
Pojava zagrebačke ilustrirane revije *Svijet* aktualna je u širem okviru europskih medija ove vrste, koji čine ključni segment urbane kulture 1920-ih i 1930-ih, vidjeti na primjer: CÉDRIC DE VEIGY – MICHEL FRIZOT (ur.), *Vu: The Story of a Magazine*, London, 2009.
- 35
Fotokolaž i fotomontaža u to vrijeme pripadaju najrasprostranjenijim segmentima vizualne kulture u ilustriranim revijama.
- 36
—, Iz novoga Zagreba, *Svijet*, god. III, knjiga V, broj 4, 21. siječnja 1928., 74–75.
- 37
—, Uredjenje naših domova, *Svijet*, god. III, knjiga V, broj 6, 4. veljače 1928., 120–122.
- 38
Dušan Šegina.
- 39
—, Zagrebački ljetnikovci, *Svijet*, god. III, knjiga V, broj 22, 26. svibnja 1928., 483.
- 40
Pri tome su slikovni prilozi determinirani fotografskim medijem.
- 41
ŽELIMIR KOŠČEVIĆ, Zagreb – kamerom Toše Dapca, *Arhitektura*, 1–4 [200–203] (1987.), 24–29.
- 42
Autor vizualnog identiteta je Boris Ljubičić.
- 43
TOMISLAV PREMERL, *Zagreb – grad moderne arhitekture*, Zagreb, 2003.
- 44
RADOVAN IVANČEVIĆ, *Za Zagreb (suprotiva mnogim)*, Zagreb, 2001., 1. izdanje, 2003., 2. izdanje.
- 45
Kao autor »vanjskog oblikovanja« knjige potpisan je Mihajlo Arsovski.
- 46
Za ogleadni primjer vidjeti: JEAN LOUIS COHEN, Introduction, u: *Le Corbusier: Toward an architecture*, Los Angeles, 2007., 1–78.
- 47
Problemi savremene arhitekture (ur. Stjepan Planić), Zagreb, 1932.
- 48
Vrijedan prilog kontekstualnoj analizi navedene teme predstavlja studija RUTH HOMMELEN, Building with artificial light: architectural night photography in the inter-war period, *The Journal of Architecture*, 21/7 (2016.), 1062–1099.
- 49
Za tumačenje intertekstualnosti na primjeru romana *Kiklop* vidjeti MAŠA KOLANOVIĆ, *Od Maara do Mercatora. Književna artikulacija reklame u modernizmu i postmodernizmu. Reklamiranje književnosti / reklama u književnosti / reklama kao književnost?* <<https://www.hrvatskiplus.org/article.php?id=447&naslov=od-maara-do-mercatora>> (12. listopada 2020.).
- 50
Navedeno prema: JASNA GALJER, *Automobil: metafora moderniteta*, Zagreb, 2016. Uvodni tekst u katalogu izložbe.
- 51
Suvremena arhitektonska fotografija evidentira i druge sadržaje, no za obnovu i napredak stambena je arhitektura imala neusporedivo značajniju ulogu, osobito u kontekstu promoviranja socijalizma »s ljudskim licem«.
- 52
Od 1945. do 1949. naslov časopisa je *Jugoslavija – SSSR*, a od 1949. do 1959. *Jugoslavija*.
- 53
Prvi u nizu je mjesečnik *Arhitektura* (1947. – 1949.). Slijedi ljubljanski *Arhitekt* (1951. – 1963.). U Zagrebu od 1952. ponovo izlazi časopis *Arhitektura*, isprva kao dvomjesečnik, poslije polugodišnje i četvrtgodišnje. U Beogradu je 1960. pokrenut časopis *Arhitektura. Urbanizam*. Zajedničko im je što su svi u prvom razdoblju uključivali vizualnu i primijenjenu umjetnost te dizajn.
- 54
Za analizu navedenih funkcija vidjeti: JASNA GALJER – SANJA LONČAR, Socially Engaged Architecture of the 1950s and its Transformation. The Example of Zagreb's Workers' University, *Etnološka tribina*, 42 (2019.), 194–222.
- 55
Poticajan okvir za nova tumačenja otvara recentna studija: IAN KERSHAW, *The Global Age: Europe 1950–2017*, New York, 2019.
- 56
ZDENKO STRIŽIĆ, *Svjetla i sjene: jedna monografija Zagreba*, Zagreb, 1955. Osim fotografija Zdenka Strižića knjiga je opremljena grafičkim prilozima Zvonimira Radića i Borisa Magaša te dječjim crtežima.
- 57
ANDRIJA MUTNJAKOVIĆ, *Svjetla i sjene, Čovjek i prostor*, 40 (1955.), 3.
- 58
Karakteristični se primjeri mogu naći u časopisima *Čovjek i prostor* i *Arhitektura s početka* 1990-ih.

Summary

Jasna Galjer

Zagreb Through the Lens of Architectural Photography

Although the role of photography in shaping the image of the world in the era of the visual turn is a well-known fact, despite the intensification of research on this medium certain topics in the cultural history of our setting are still underrepresented. A characteristic example is architectural photography in Croatia, about which – with the exception of research on the authorial opuses of individual protagonists – there are still no comprehensive historiographical insights. Starting from the interactive dynamics of the relationship between photography and architecture as complementary media, this text analyses the complex roles of photography in recording and (re)creating architectural spaces, urban environments, public and private spaces. With a focus on characteristic examples related to genre, media, and specific authors, taken from architectural journalism (albums, periodicals, monographs, exhibition catalogues), the author analyses the significance of photography in medializing the architectural discourse and visualizing the urban identity of Zagreb. Based on an analysis of spatial perception models that generate a new dynamics in the relationship between image and text, the goal has been to contribute to the contextualization of architectural photography within the construction of modern culture and the shaping of Zagreb's collective memory. The aim has been to gain new insights on the specific features of architectural photography and to indicate the contributions of photography to the creation of cultural values, which, in addition to physical spaces, also involve spaces of imagination. The author raises question as to how photography has participated in these processes and how effective it has been in doing so. Therefore, instead of offering a static overview in terms of genre and periodization, the focus has been on the analysis of semantic messages in architectural photography, from the visualization of propaganda to the transfer of architectural ideas and ideologies.

Even in the 19th century, when photography played a subordinate role with regard to architecture as well as painting, and

was expected to document the chosen motif as faithfully as possible, this relationship was only seemingly neutral. Even then, transposing a three-dimensional object onto a two-dimensional surface involved a completely different scale and generated index records that were not comparable to any of the previous conventions in representing architecture. With the affirmation of modern culture, the role of photography and film as communication codes in medializing architecture became increasingly complex during the 20th century.

From its original subordination to the principles of “objective” reproduction of the reality, photography gradually emancipated itself from serving as an “aid” in the function of illustrating texts and started to play a key role in modern visual culture. This process was analogous to the affirmation of modern culture and was most intense in the media of exhibitions and press: after the inaugural organized appearance of photographers at the First Dalmatian-Croatian-Slavonian Exhibition in 1864 to the first monographs on Zagreb and the first tourist guides in the early 20th century, architectural photography was profiled as one of the most exposed genres. A separate section of the article is a review of the “first-person speech,” where the author discusses various roles of architects in the role of photographers. The text further analyses different aspects of the medialization of architecture in the context of new means of communication, especially given the contribution of film to affirming modern visual culture in the 1920s and 1930s. The concluding section examines the relationship between architecture and photography after 1945, with a focus on the transfers of ideas and ideologies, and aimed at pointing out analogies in communication models as seen in different political and cultural contexts of Europe in the “global era”.

Keywords: Zagreb, architecture, photography, cultural history, visual culture, mass media

Autori / Authors

Dr. sc. Marina Bagarić

Muzej za umjetnost i obrt
HR-10000 Zagreb, Trg Republike Hrvatske 10
marinab26271@gmail.com

Izv. prof. dr. sc. Dubravka Botica

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za povijest umjetnosti
HR-10000 Zagreb, Ivana Lučića 3
dbotica@ffzg.hr

Dr. sc. Marina Bregovac Pisk

HR-10000 Zagreb, Medveščak 22
marina.bregovac.pisk@gmail.com

Prof. dr. sc. Dragan Damjanović

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za povijest umjetnosti
HR-10000 Zagreb, Ivana Lučića 3
ddamjano@ffzg.hr

Dr. sc. Biserka Dumbović Bilušić

Ministarstvo kulture i medija RH, Uprava za zaštitu kulturne baštine, Konzervatorski odjel u Rijeci
HR-51000 Rijeka, Užarska 26
biserka.dumbovic-bilusic@min-kulture.hr

Prof. dr. sc. Jasna Galjer

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu, Odsjek za povijest umjetnosti
HR-10000 Zagreb, Ivana Lučića 3
jgaljer@ffzg.hr

Dr. sc. Nina Gazivoda

Grad Zagreb, Gradski zavod za zaštitu spomenika kulture i prirode
HR-10000 Zagreb, Kuševićeva 2/II
nina.gazivoda@zagreb.hr

Dr. sc. Katarina Horvat-Levaj

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

Dr. sc. Viki Jakaša Borić

Ministarstvo kulture i medija RH, Uprava za zaštitu kulturne baštine, Konzervatorski odjel u Zagrebu
HR-10000 Zagreb, Mesnička 49
vjakasa@gmail.com

Dr. sc. Darko Kahle

HR-10000 Zagreb, Jurjevska ulica 18
darko.kahle@gmail.com

Izv. prof. dr. sc. Zlatko Karač

Arhitektonski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
HR-10000 Zagreb, Fra Andrije Kačića Miošića 26
zkarac@arhitekt.hr

Dr. sc. Snješka Knežević

HR-10000 Zagreb, Visoka 10
snjeska.knezevic@zg.t-com.hr

Dr. sc. Irena Kraševac

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

Ariana Novina, dipl. pov. umj.

Akademija likovnih umjetnosti
HR-10000 Zagreb, Ilica 85
aria@alu.unizg.hr

Dr. sc. Darja Radović Mahečić

darja.mahecic@gmail.com

Marijana Sironić, dipl. ing. arh.

Grad Zagreb, Gradski zavod za zaštitu spomenika kulture i prirode
HR-10000 Zagreb, Kuševićeva 2/II
marijana.sironic@zagreb.hr

Dr. sc. Andrej Žmegač

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