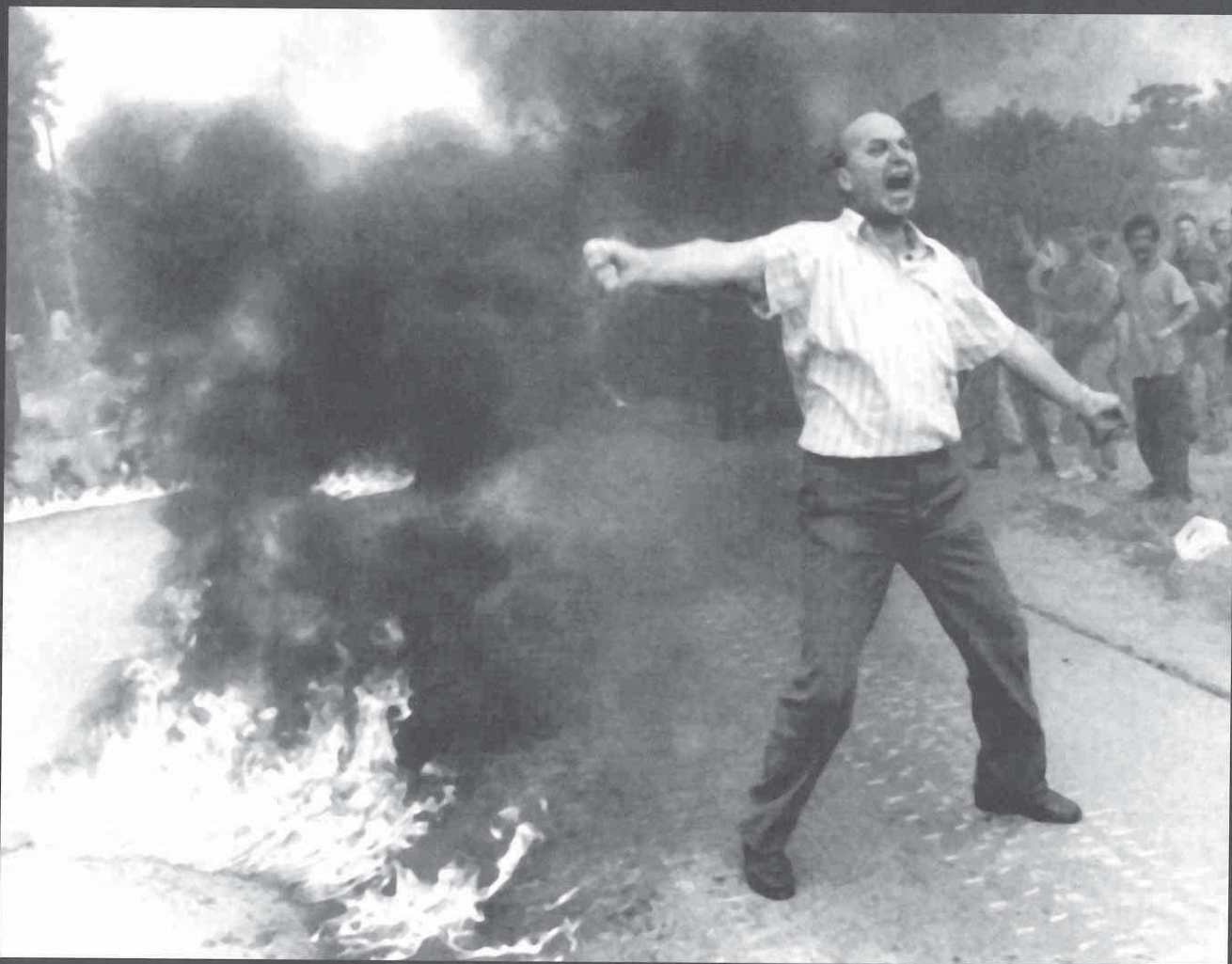


Pri svakom osvrtu nužno je uvesti neki sustav podjele, kako bismo lakše uočavali probleme i isticali rješenja. Učestale primjedbe stvaratelja na „ladičarski“ način razmatranja likovnih zbivanja ukazuje na potreban oprez pri korištenju pomoćnih sustava za analizu djela i kritiku koja iz te analize treba proizaći. Premda bi svi htjeli jednom riječju obuhvatiti umjetnost, ona je mnogo dublja i složenija od samog ploda, ona je dakle i stablo i korijenje, koje je razgranato na obje strane. U toj razgranatosti prepleću se njezine mnogobrojne primjene, načini i tehnike, koji često postaju sinonimi za umjetničke vrste. Jedna od njih je fotografija, koja je toliko rasprostranjena u svakodnevici da joj širina primjene sužava pravo na ulaz u povlaštenu sferu Umjetnosti. Stoga se slobodno, nenaručeno fotografsko stvaralaštvo već dvadesetih godina počelo odjeljivati od primijenjenog pridjevom „umjetnički“ kako bi takva „vrsta“ fotografije izravno uvodila u privilegi-

rani položaj. Za keramiku, čija je primjena u svakodnevici gotovo jednaka fotografskoj, nije stvoren pojam „umjetnička keramika“ da bi se distanciranjem od primijenjene izravno našla na popisu umjetničke baštine. Bila bi to svojevrsna izdaja predhistorijskih, etruščanskih, grčkih, rimskih i inih vaza i posuda i čitavog niza umjetničkih predmeta izrađenih u keramici uporabne vrijednosti, čime bi se znatno osiromašila svjetska povijest umjetnosti. Interpretacija fotografije iskoristila je pomoćnu podjelu na primijenjenu i lijepu umjetnost, no šteta što umjesto umjetničke nije ustaljen naziv lijepo fotografije, jer on jasnije ukazuje na namjere autora. Budući da se lijepo može odrediti dobrim, odnosno estetikom, onda pojam lijepo fotografije ne ostaje sužen samo na lijepo oblike, već se proširuje na čitavo fotografsko komuniciranje koje nije strogo specijalizirano namjenom. Lijepa fotografija ne teži opisu, ilustraciji, dokumentu, već iskazivanju stavova, bilježenju dojmova, poticaju, kritici, istraživa-

Fotografija

iz perspektive hr



Romeo Ibršević, Obrana Mosta Mladosti, Zagreb, 1991

devedesetih
vatske stvarnosti

**Svaki autor kroz
svoje fotografije
projicira svoj
unutarnji svijet
u vanjsku sliku
ili ga tamo pre-
poznaje.
Bogatstvo i vri-
jednosti dolaze
iznutra, kao
osobno iskustvo
i znanje o formi,
dok ih fotografi-
ja tek sublimira.**

nju. Dometom tog djelovanja određuje joj se umjetnički status. Opći sustav vrijednosti ne isključuje ostale takmace na titulu umjetnosti, ali svaka primjena ima svoja vrijednosna mjerila: ona su različita za novinsku, modnu, reklamnu, plakatsku, medicinsku, kriminalističku, biologijsku, zoologijsku, reproduktivnu, dokumentarističku ili neku drugu ilustrativnu fotografiju. Lijepa fotografija ne podliježe tim specifičnim mjerilima pojedinih grana. Istovremeno sve pojedinačne fotografije, bez obzira na usku specijalnost, mogu se podrediti općim vrijednosnim mjerilima suvremene likovne umjetnosti, etike i estetike, te povijesti umjetnosti kao područja koje uočava probleme i luči vrijednosti nacionalnih i civilizacijskih baština.

Fotografija ipak nije usamljena u svom pridjevanju umjetnosti. Film koji se želi distancirati od komercijalnog filma dobio je dvadesetih godina također ime art film ili umjetnički film. Iako je pridjev „umjetnički” suviše zahtjevan da bi se jednostrano pripisivao, on pripada općoj podjeli na lijepo i primijenjeno, koja je uspostavljena radi učinkovitijeg praćenja svekolike likovne umjetnosti. Primijenjena fotografija dio je primijenjene umjetnosti oduvijek, no lijepa fotografija svoju je ravnopravnost sa slikarstvom stekla postupno, zahvaljujući konceptualnoj umjetnosti, koja joj je dugi niz godina odicala svaku vezu s umjetnosti osim pomoćnu, dokumentarnu i tehničku. Tokom dvadeset godina primjene fotografije za dokumentiranje umjetničkih akcija, fotografski jezik se mijenjao i uspostavljao na novim osnovama. Fotografija, isprva tek pomoćno sredstvo za postavljanje problema i umjetničke upite, postala je ravnopravna drugim umjetničkim tehnikama konačno na Venecijanskom bijenalu 1995. godine, gdje je prisutna bez ograda, čime je službeno potvrđeno njezino unapređenje.

Fotografija nije više tek alat za stvaranje umjetnosti, kakvom je bila u svom pretpovijesnom razdoblju još od vremena Leonarda da Vincija ili točnije od 1568. godine kada Daniele Barbaro objavljuje tekst kojim preporučuje umjetnicima *cameru obscuru*.¹

temeljena na optičkoj karakteristici fotografije. Fotografičnost je nešto bez čega fotografija gotovo i ne postoji i što je održava unutar globalne podjele umjetnosti prema tehnikama stvaralačkog rada. Fotografija si može dopustiti tehničke inovacije, izuzetnost, ali



Branimir Butković, Izbjeglice iz Đeletovca u Zagrebačkom „Domu željezničara“, 1991.

Fotografija je devedesetih godina umjetnička tehnika ravnopravna svakoj drugoj. Određenje dokumentarne fotografije ostavljeno je rutinskoj tehničkoj zabilješci koja ne pretendira na umjetničku komunikaciju, niti služi umjetnosti na drugi način.

No, dokumentarnost u fotografiji ili točnije njezina fotografičnost ostaje jedan od važnih kriterija njezina vrednovanja. Fotografičnost je veza sa stvarnosti, gola tehnička bitnost

njezino izvedbeno i izgledno određenje, optička čistoća temelj su njezina opstanka. Lijepa fotografija nastaje kao savršeni svjetlosni zapis, optička stvarnost (Koprolčec) ili njezino „poetsko viđenje“ iste tehničke perfekcije (Marin Topić, Renzo Kosinožić, Nadir Mavrović). Njezina ljepota proizlazi iz uspostave svih najboljih fotografskih elemenata, a devedesete godine ponovo ističu njezino značenje. Donedavno „lijepo se nerijetko znalo omalovažavati nauštrb neke fik-

tivne kvalitete kojoj se nikada nije našlo ni pravog imena, ni prave težine. Pojam „eksperiment” tako se često znao uvući u vrijednosni sustav zadobivši osobne norme iako se najčešće njime nisu mogli zadovoljiti niti elementarni deskriptivni zahtjevi. Lijepo je zadržalo niži vrijednosni status i pripuštalo ga se tek na marginalna područja na kojima su konvencije bile iznimno krute; područja reklame i turističke fotografije na primjer”.² ”Dobrodošla ljepoto!” bio je poziv fotografima na Međunarodni fotografski bijenale 1994. u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu. Najuspješniji (nagrađeni) odazvanik ovom pozivu bio je

Poput dizajna fotografija je vrlo racionalna stvaralačka disciplina i vrlo precizna tehnika, koja zahtijeva jasne stavove, izgrađenu etiku, brzo reagiranje

Tomislav Pavlek lijepom, dobrom, životopisnom, skladnom i aktualnom fotografijom pod nazivom ”Papa u Hrvatskoj”.

Dvije nasuprotne krajnosti oko kojih se spiralno vrti mnoštvo fotografskih načina rada devedesetih godina našeg stoljeća jesu s jedne strane neoptička ili laboratorijska, te s druge strane optička ili životopisna fotografija. Ove bi se suprotnosti ili pomoćne krajnosti za

određivanje načina rada unutar fotografskog stvaralaštva mogle usporediti s apstrakcijom i figuracijom likovne lijepe umjetnosti, koja je postala nepopularna osamdesetih godina, postmodernističkim izmirenjem nepopustljivih krajnosti. Unutar postmodernističkog razmišljanja radikalizmi postaju beznačajni. Eksperimentalna fotografija, koja ima svoje korijene u Bauhausu, Novoj stvarnosti ili ličnostima poput Mana Raya, trajno je prisutna i u hrvatskoj fotografiji. Prisutna je osobito kao fotografika u stvaralaštvu Đure Griesbacha, Vlade Solaričeka, Zlatka Zrneca, Aleksandara Kukeca, Nine Vranića³ i tako dalje. Za razliku od fotografike, Zlata Vucelić stvara fotoslike. Nastale tehnikama optičke stvarnosti, djeluju kao jedinstvene snimke, premda one to nisu.

Nasuprot fotoslikama Zlate Vucelić kompleksnih kompozicija i toplih ugođaja, u kojima se montirana stvarnost doimlje izvornom, stoji radikalizam Željka Jermana. Djelo ovog umjetnika pod nazivima analitičke, primarne i eksperimentalne „prafotografije” iznimno je već dvadeset godina. Rađeno izravno kemikalijama na fotopapiru, sličnije je tehnici slikarstva ili grafike no fotografiji, svjetlopisu, koja je prvenstveno optičko stvaralaštvo. Dosljedan svom radikalnom pristupu fotografiji, Željko Jerman najnoviji opus iskazan škrtim i sirovim sredstvima rada povezuje s ratnom stvarnošću. Ekspresije ratnog ciklusa zadobile su jednostavnost duboke i teške misli (apstraktnog predočenja) i konkretne fotografske poruke (njezinom kemijskom karakteristikom). Ona je „šifrirana” univerzalnim kodovima koji stvaralaštvom svjedoče destrukciju.

Tokom sedamdesetih godina radikalna umjetnost zanemarivala je subjekt rada - djelo, kao uobičajenu potvrdu umjetnosti. Istican je glagol djelovati, stvaralački proces koji dovodi



Damir Fabijanić, Dubrovnik, 1991.

do umjetnosti. Glagol je postao subjekt, način je zamijenio djelo. Fotografija je postala važna za dokumentiranje procesa i nužno se pritom sve više „animirala”, približavala filmu: snimao se slijed događaja, vremenske sekvence, tokovi, pomaci u kadriranju, itd. Fotografija proizašla iz konceptualne umjetnosti (Sanja Iveković, Dalibor Martinis, Braco Dimitrijević, Petar Dabac, Fedor Vučemilović, Goran

Trbuljak, Nada Orel, Antun Maračić) dovedena je devedesetih godina u novi vrijednosni sustav. Prvotna namjera postala je nebitna, a animacijski pristup zadržan je kao način fotografskog razmišljanja. Sada djelovanje ponovo rezultira djelom, ali djelo o tome govori izrijeком. Što više, fotografija se ustoličuje postavom (Vlasta Delimar, Darko Fritz, Kristina Leko, Igor Kuduz). Ratna stvarnost pridala je

sumornim i grubim fotografijama-instalacijama „žena” Vlaste Delimar prvorazrednost. Crnina, tilovi, baršun, barokni okviri i crvene intervencije česti su rekviziti njezinih postava crno-bijele fotografije. Nelagodan je susret s činjenicom da su udovice, silovane, nesretnice, bludnice, žive mete i ine slike žena (u-vijek je to autoportret autorice) u ratnoj stvarnosti uzdignute na stupanj „svetih” i obožavanih slika, kojima kičena postava sugerira važnost „ukazane pažnje” u okvirima poremećenih etičkih vrijednosti.

Mjera fotografske dokumentarnosti s obzirom na hrvatsku ratnu stvarnost primijenjena na djelo Igora Kuduza otkiva jednu novu vrijednosnu nesklapnost. Naime, Igor Kuduz snima



Antun Maračić, Svečana prisega - Cernik, 1991.

„ratne situacije simulirane malim figuricama vojnika, vjerno izvedenih detalja uniformi, vozila sanitetskog materijala i ostalih vojnih potrepština”⁴.

U nekim drugim okolnostima ovo bi djelo moglo biti prihvaćeno kao klasična priča manipulacije, igra velikih s malim novacima,

razvijanje ratnih vještina: od kolijevke pa do groba, i tome slično. Ali u okvirima istinskog obrambenog, domovinskog rata ovo djelo postaje neugodna farsa, kukavičje jaje postmodernog razmišljanja u kojem sjaj lažnog stoji uz bok stvarnog, a relativizirane vrijednosti ostaju izvan kontrole. U ime umjetničke postmodernističke ravnoteže različitosti, ovdje estetika i etika u stvarnosti gube potrebnu ravnotežu.

Devedesete godine dovode fotografiju u umjetnost bez rezerve. Sada fotografija može i smije sve, čime trošna utvrda amaterizma gubi značenje. Osobito cijenjena dvadesetih godina s bujanjem moderne umjetnosti, amaterska fotografija je sve vrijeme čuvala

prostor za slobodno fotografsko izražavanje. Ono što nisu mogli stvoriti kao fotoreporter, modni, reklamni, reproduktivni, dokumentaristički i drugi fotografi unutar radnih zadataka, mogli su kao ljubitelji fotografije. Slobodnu nenaručenu fotografiju nazivanu „umjetnička” suprotstavljali su umjetnicima-slikarima, koji su još tada svojim fotografijama oduzimali svako pravo na umjetnost. Postmoderno potvrđivanje fotografije kao ravnopravne umjetničke tehnike razrušilo je ovu umjetnu barijeru. Kruna ovim događajima kod nas je izložba „Hrvatska fotografija 95” u Umjetničkom paviljonu u Zagrebu, nastala u organizaciji amaterske

institucije, a ostvarena s osam profesionalnih selektora povjesničara umjetnosti.⁵ Kriterijem umjetničkih vrijednosti preispituju se djela pojedinačno, te autorska podjela na umjetnike, zaljubljenike i fotografske rekreativce postaje neprimjerena. Samo djelo postaje svrshodno. Time se službena fotografija



Ivan Posavec, Hrvatski vojnik, 1991.

oslobađa prosječnosti i diletantizma, koji se uvlačio na javne izložbe po kriterijima zanimanja. Masovna fotografska djelatnost prelazi u područje supkulture. Iz nje će opet jednom izroniti nove vrijednosti, čime se gospodareća kultura trajno krijepi. Ne treba zaboraviti da je novi stil novinske fotografije sedamdesetih i osamdesetih godina niknuo iz alternativne kulture mladih (Milisav Vesović, Boris Cvjetanović, Dražen Kalenić, Branimir Butković, Damil Kalogjera, Ivan Posavec). Po mjerilima mladenačke supkulture izgrađen je stil starinskog koloriranja fotografija (Sanja Bachrach i Mario Krištofić), psihodeličnih kolorističkih efekata (Damir Hoyka) ili rokersko-erot-

skog naboja (Slavica Subotić, Dean Duboković). Mladenačka ljepota uzdignuta na najviši stupanj stapa se skladno s ljepotama gospodareće kulture, te je na taj način bogati i mijenja (Stephan Lupino). Neki interpretatori fotografije skloniji su ovu supkulturnu crtu tumačiti sadržajnom izdvojenošću, a ne stilskom. Bilo kako bilo, ratni motivi Ivana Posavca 1991. godine, koji nisu snimljeni kao dokumentacija za kriminalistički dosje, nose šarm Posavčeve

fotografije ranijih ciklusa. Portreti anonimnih hrvatskih vojnika jednakog su „rokerskog” naboja, sličnih poruka ili mladenačkih poistovjećenja poput onih mirnodopskih i civilnih portreta. U svom ratnom ciklusu Sanja Bachrach i Mario Krištofić režiraju scene,

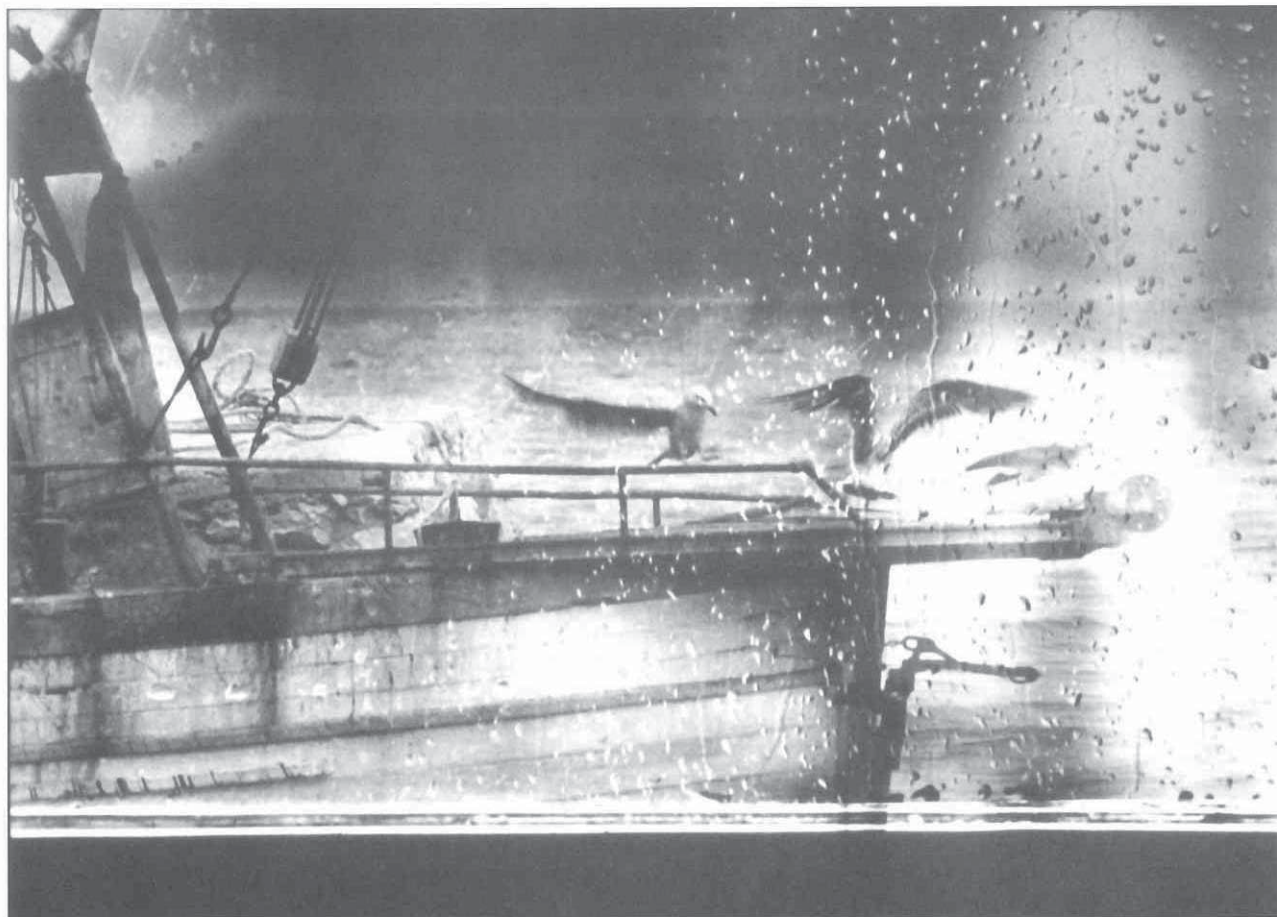


Tomislav Pavlek, Papa u Hrvatskoj, 1994

montiraju ih i koloriraju na svoj „kičeni“ način, ispitujući drugu stranu ratne drame, tuge, nes-tanka i silnu potrebu za duhovnom okrepom i vjerovanjem.

Pri afirmaciji novog mladenačkog i supkulturnog fotografskog izražavanja značajnu

Brojni novinari i suradnici nekadašnjeg „Poleta“ našli su svoj trajni profesionalni angažman u tjedniku „Globus“. Iako se radi o glasilu bitno drukčijeg profila i tipografskog dizajna Milisav Vesović je bez sumnje, barem u domeni rock fotografije - autor koji je posljednih godina najzaslužniji da su



Zlata Vucelić, Otok, 1993.

ulogu imao je dizajn, prostor i način prezentacije fotografija novih generacija stvaratelja. Razlika je predstaviti fotografiju u svoj njezinoj punini ili je stiskati i uguravati među slova (tekstove). Važnost likovnog urednika („Polet“, „Studentski list“) i njegovo prepoznavanje novih vrijednosti mnogo puta je isticana i hvaljena na primjeru Gorana Trbuljaka, Ivana Doroghyja, Antuna Maračića.

„Poletovske“ odlike rock reportaža i portreta redovno prisutne u standardnoj ponudi novinskih kioska. Vesović uspjeva odabirom kadra i odgovarajućeg ugođaja zabilježiti izuzetno sugestivni prijedlog psihograma ali i očitavanja autorske poetike odabranog rockera. Sličan pristup ili možda preciznije sličan cilj imaju i fotografski portreti koje Damil Kalogjera uglavnom objavljuje u zagre-

bačkom gradskom magazinu „Metro”, također baštiniku Trbuljakove koncepcije da novinar i fotograf imaju istu mogućnost i prostor za prezentaciju i interpretaciju odabrane teme ili osobe. Dok je Vesović skloniji reporterskom pristupu, Kalogjera je majstor studijskog mizanscena.”⁶

Osamdesetih godina, kada umjetnost vidno inovira dizajn, a dizajn recipročno utječe na stvaranje novog stila, fotografija se znatno zbližila s dizajnom. Da bi se primjena fotografije u dizajnu pojednostavila i prilagodila novim alatima oblikovanja, fotografija se raščlanjuje na niz malih elektronskih točkica i pritom se može retuširati i montirati na gotovo savršen način. Fotografaska vjerodostojnost, optička činjeničnost i njezina dokumentarnost dovedeni su u pitanje. Kada se tome pridodaju promjene koje su izazvale automatske elektronske kamere i automatsko razvijanje negativa te izrade slika, fotografaska tehnika je relativizirana kao i samo djelo - fotografija. Njezina optika nije nešto nepremostivo što bi je banaliziralo i oduzimalo čar umjetničkog rada. U tom saznanju postmoderna fotografija ponovo navraća na izvorište, bira sebi najstarije tehnike rada (Josip Klarica, Boris Berc) ili suprotno tome, najsuvremenije (nove generacije fotografa sa Studija dizajna u Zagrebu). Dizajn je promijenio mnogošta u poimanju lijepog, ne samo u fotografiji nego u likovnoj umjetnosti uopće.

Poput dizajna fotografija je vrlo racionalna stvaralačka disciplina i vrlo precizna tehnika, koja zahtijeva jasne stavove, izgrađenu etiku, brzo reagiranje. Autorska osobnost je unutar fotografske forme gotovo samozatajna. Kako se nalazi u funkciji masovne komunikacije, fotografija je podložna velikim manipulacijama, poput dizajna. Koliko su, primjerice, nepravde učinile fotografije poput one vojnika bivše jugo-vojske koji u tačkama „spašava”

nemoćnu staricu, odaslana u svijet s velikosrpske strane, te koja je ganula mnoga srca Amerike, šireći lažnu sliku rata u kojem je agresor prikazan kao spasitelj. I premda nitko razuman ne sumnja u patnje nedužnih ljudi s obje zaraćene strane, uvijek ostaje pitanje političke manipulacije sažaljenjima. Fotogra-

Pri afirmaciji novog mladenačkog i supkulturnog fotografskog izražavanja značajnu ulogu imao je dizajn, prostor i način prezentacije fotografija novih generacija stvaratelja. Razlika je predstaviti fotografiju u svoj njezinoj punini ili je stiskati i uguravati među slova

fija može drugima približiti tuđe patnje i to je njena humana univerzalnost, ali ratni zločini ne smiju ostati nekažnjeni.

Načelna povezanost grafičkog oblikovanja (papirnate površine) i oblikovanja kadra (izbor iz punuđenih slika stvarnosti) najizrazitija je u fotografijama Damira Fabijanića. Dosljedan svom fotografskom pristupu problemima, i

načinima upita, sugestije ponuđenom ljepotom, fotografije Damira Fabijanića mjerene posebnim i općim mjerilima vrijednosti te postavljene na najteži ispit ratne stvarnosti na svim razinama dobivaju najviše ocjene. Damir Fabijanić je fotomajstor arhitekture i krajolika, odnosno snimaka čovjekove prividne odsutnosti. Knjiga „Dubrovnik” izdana u ožujku 1993. potresna je istina o svjetskom biseru arhitekture i urbanizma Dubrovniku, njegovim ranama i stradanjima od strane barbarske vojske kojoj je uz etničko čišćenje druga „naročitost” uništenje tuđih kulturnih spomenika. „Bez obzira na promjenu teme i značenja, pa i različit stupanj emotivnog uloga, Fabijanićeva se fotografija uvijek odlikuje sažetošću forme i snagom simbola. Tragajući za trajnim u prolaznom, za smislom u obliku, Fabijanićeve fotografije najčešće uključuju motiv minimalistički: najmanju moguću mjeru od onoga što stvarnost nudi, a ipak dovoljnu da se izrazi bit. Krajnje smirenom i klasičnom kompozicijom dočara nam prošlu ljepotu stvaranja i sadašnju rugobu razaranja.”⁷ Fotografija je ovdje potvrđena kao jedno od najsnažnijih sredstava borbe protiv slabosti ljudskog pamćenja, a

**Devedesete godine
dovode fotografiju u
umjetnost bez rezerve.
Sada fotografija može i
smije sve, čime trošna
utvrda amaterizma gubi
značenje**

za punoću doživljaja istinskih vrijednosti. Fabijanićevoj fotografiji svojstveno je postmodernističko načelo reciprociteta: životopisna fotografija poprima estetiku organiziranih oblika, a oblikovna fotografija nadahnjuje se životopisnom.

Dvadesetih godina životopisna fotografija nazivala se „moment fotografija” čime se isticala njena razlika od režirane, mišljene i namještene fotografije. Brzina okidanja, procjene kadra i svijetla, te očitost autorove nakane bila je vrijednost to veća što su kamere bile tromije i sistemi ulaganja filmova kompliciraniji. Danas kada automatika nadomješta spretnost i brzinu fotografa, sam naziv „moment fotografije” postao je neprimjeren, ali je pristup problemu motiva jednak. Odnos prema stvarnosti ili životopisnost je jedan od temeljnih kriterija za vrednovanje fotografije. Devedesetih godina u Hrvatskoj ta je stvarnost ratna, te životopisna, kritička, problemska, uključena fotografija dobiva posebnu vremensku važnost. Svaka druga u odnosu na njih čini se lažnom ili nebitnom. Ratna fotografija pojavljuje se kao novinska, izložbena, razglednička i publicistička, naručena i službena, ali i kao slobodna, interpretativna i spontana. Početkom devedesetih godina hrvatskom fotografijom dominira motiv.

Fotografije domovinskog rata 1991. godine⁸ imale su važnu i opasnu zadaću priopćavanja o događajima okupacije Hrvatske, agresorskim napadima na civilno stanovništvo i kulturne objekte, masakrima, izbjeglištvu, etničkom čišćenju, silovanju, mučenju. Niknule u ratu postale su neoboriv dokaz protiv teške i činilo se isprva jedva probojne i nepravedno podržavane informativne laži kojima se agresor služio u neravnopravnom ratu protiv Hrvatske. Ratna fotografija hrvatskih mahom mladih autora u najvećem dijelu, izuz-



Damil Kalogjera, Barbara Bego, 1994.

mu li se snimke za medicinske i kriminalističke dosjee, duboko je etička. Ona je stoga na jedan čudan način lijepa. Ne zato što bi možda rat hranio ljepotu, nego zato što je slika na papiru zapisana osobitom svjetlopisnom tehnikom, preobražena unutarnja slika njenih stvaralaca. Ona se nalazi u velikom rasponu od čiste poetike poput snimke

„Nuštar 91” Romea Ibriševića na kojem se ptice razlijeću oko razrušenog zvonika, ili fotografije „Napad tenkovima na Zadar i predgrađe - hrvatski vojnik u garaži - Bibinje 91” Matka Biljaka, do tihih svjedoka izgubljenih intima i rastrganih ideala Bože Vukičevića („Hrvatski vojnik na odru, Prekopakra 24.10.91.“); od upečatljivih lica prognanih i

očajnih kao na fotografijama Zorana Božičevića, Jadrana Mimice, Romea Ibriševića, Matka Biljaka, Branimira Butkovića, do spašavanja djece kao na fotografiji „Osijek - Donji

okruženju te unutar njega koncentriranje na detalj i na unutarnji doživljaj o izabranom kadru. Traženje reda unutar razaranja i održavanje potrebne pažnje koja pospješuje



Filip Horvat, Bez naslova, 1995.

grad - listopad 1991.” Marina Topića. Snimljeno je mnoštvo ratnih fotografija i mnoge od njih sakupljene su u raznim knjigama.

Stanko Herceg istaknut je kao jedan od rijetkih primjera „hrvatskih fotografa koji je sa podjednakom sabranošću i uspjehom ciljao i pogađao srpske zrakopolove, kao što je i sa kamerom u ruci bilježio sve što je mogao na onim mjestima na koja rijetko dolaze oni malodušni.”⁹ Snimanje ratnih događaja je borba protiv kaosa u misaonom i oblikovnom smislu.

Ona znači uspostavljanje relacije prema

poklapanje vanjske slike s unutarnjim mjerilima harmonije, teška je zadaća, a još teža u okolnostima pojačanih emocija. Pri njenom ostvarenju pretpostavljaju se autorove etičke vrijednosti i njezine projekcije.

Svaki autor kroz svoje fotografije projicira svoj unutarnji svijet u vanjsku sliku ili ga tamo prepoznaje. Bogatstvo i vrijednosti dolaze iznutra, kao osobno iskustvo i znanje o formi, dok ih fotografija tek sublimira. Ratne fotografije, s iznimkom dokumentarnih snimaka za medicinske časopise i kriminološku službu, te sudske dokaze o ratnim zločinima, dakle sve one fotografije koje su motivom vezane za

hrvatsku stvarnost devedesetih godina, pune su snažne osjećajnosti, one domovinske, ljudske i osobne koja osuđuje agresiju i traži afirmaciju čovječnosti. Ne zato da bi popravljale sliku Zla već da bi poticali vjeru u život. Po mjerilima fotografičnosti, angažiranosti, problematiziranja stvarnosti i svakodnevice, te stvaralačkom naboju utošenog za potkrijepljenje Dobra, ratna fotografija ne samo da se ne smije mimoći u analizi uspješnosti hrvatske fotografije devedesetih godina već ona pred svim ostalim fotografskim podvrstama ima prednost. I kada konkurira kao pojedinačna fotografija među mnogima znatna količina izdvaja se kvalitetom remek djela.

Summary

Branka Hlevnjak: Photography of the nineties in the perspective of the Croatian reality

Without any second thoughts, the nineties have introduced photography into art. Now photography could and might do anything, and strip the dilapidated stronghold of amateurism off its importance. The amateur photography, particularly respected in the twenties, along with the expansion of modern art, has been keeping space for free photographic expression, all this time. Everything that photographers could not produce in their working tasks as photo reporters, fashion, advertisement, reproductive, documentary and other photographers, they could do as lovers of photography. They opposed the free, not ordered photography as „artistic“, to artists-painters, who were at the time still depriving their photographs of the claim to be considered as art. This, post-modern assertion of photography as artistic technique of equal right, eventually broke this artificial obstacle. Here, in Croatia, these events were crowned by the exposition „Croatian Photography 95“ in the Art Pavilion in Zagreb. It was organised by an amateur institution, and realised with the help of eight selectors, professional art historians. Individual works were evaluated

by the criteria of artistic values, what made the classification of authors as artists, fans and photographic amateurs inappropriate. The work itself became appropriate. Thereby, the formal photography is freed of mediocrity and dilettantism that was present in public expositions which followed the criteria of interest. Widespread photographic activity passed into subculture. New values will once again arise from it, permanently bringing fresh air into the dominating culture. The sudden and unjust war that happened in Croatia in 1991, and which is not completely ended even today, gave a new and responsible task to the Croatian photo reporters of the daily and other press. The war photography is a special form of heroism that cost lives of many people. Shooting war events is a fight against chaos in spiritual and formal sense. It means to establish the relation towards the surrounding and to concentrate in it on a detail and interior impression of the chosen frame. To search for order in the destruction and to maintain necessary attention which accelerates the overlap of the outside picture with interior criterion of harmony, is a difficult task, and even more difficult in circumstances of intensified emotions.

Bilješke:

- 1 „Art and Photography“, Aaron Scharf, London, 1968.
- 2 Hrvatska fotografija 95, „Lijepi slike“, Zvonko Maković
- 3 „Zagrebačka fotografija“, Zagreb 1978.
- 4 Hrvatska fotografija 95, „Fotografija kao integralni dio umjetničke instalacije“, Sandra Križić Roban
- 5 Katalog izložbe „Hrvatska fotografija 95“, Zagreb 1995.
- 6 Hrvatska fotografija 95, „Vesović, Kalogjera i dr.“, Darko Glavan
- 7 Damir Fabijanić, Dubrovnik, Zagreb 1993.; „Dubrovačka trilogija Damira Fabijanića“, Radovan Ivančević
- 8 „Hrvatska 91- fotografije“, urednica Branka Hlevnjak, Zagreb, 1992.
- 9 Hrvatska fotografija 95, „Obrazloženje izbora četvorice autora“, Vladimir Gudac