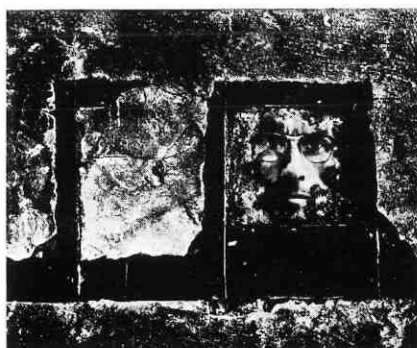


stojan
dimitrijević

**pristup
definiranju
fizionomije
suvremene fotografije**





pro memoria 1

Fotografija je vizuelni fenomen koji nas prati od rođenja do smrti. Jer čovjeka slikaju kada se rodi — i kada ga spuštaju u raku. I između toga, ako ni za šta drugo, onda bar za legitimaciju. Odnos prema tom fenomenu varira, od netrpeljivosti onih koji se slikaju samo onda kada ih administracija na to prisili, pa do onih koji fotografiju fetišistički obožavaju. Pogledajmo samo one čopore turista koji naoružani najsvremenijim fotografskim priborom jure kao pomamni slikajući sve što im padne pred objektiv — i vidjet ćemo da živimo u stoljeću — fotografije!

Dječaci već skupljaju slike nogometaša ili aviona, a malo kasnije golišavih starleta, djevojčice sabiru slike glumaca, pjevača i božićnih torti, a policijske arhive čitave kolekcije predivnih portreta. Novine

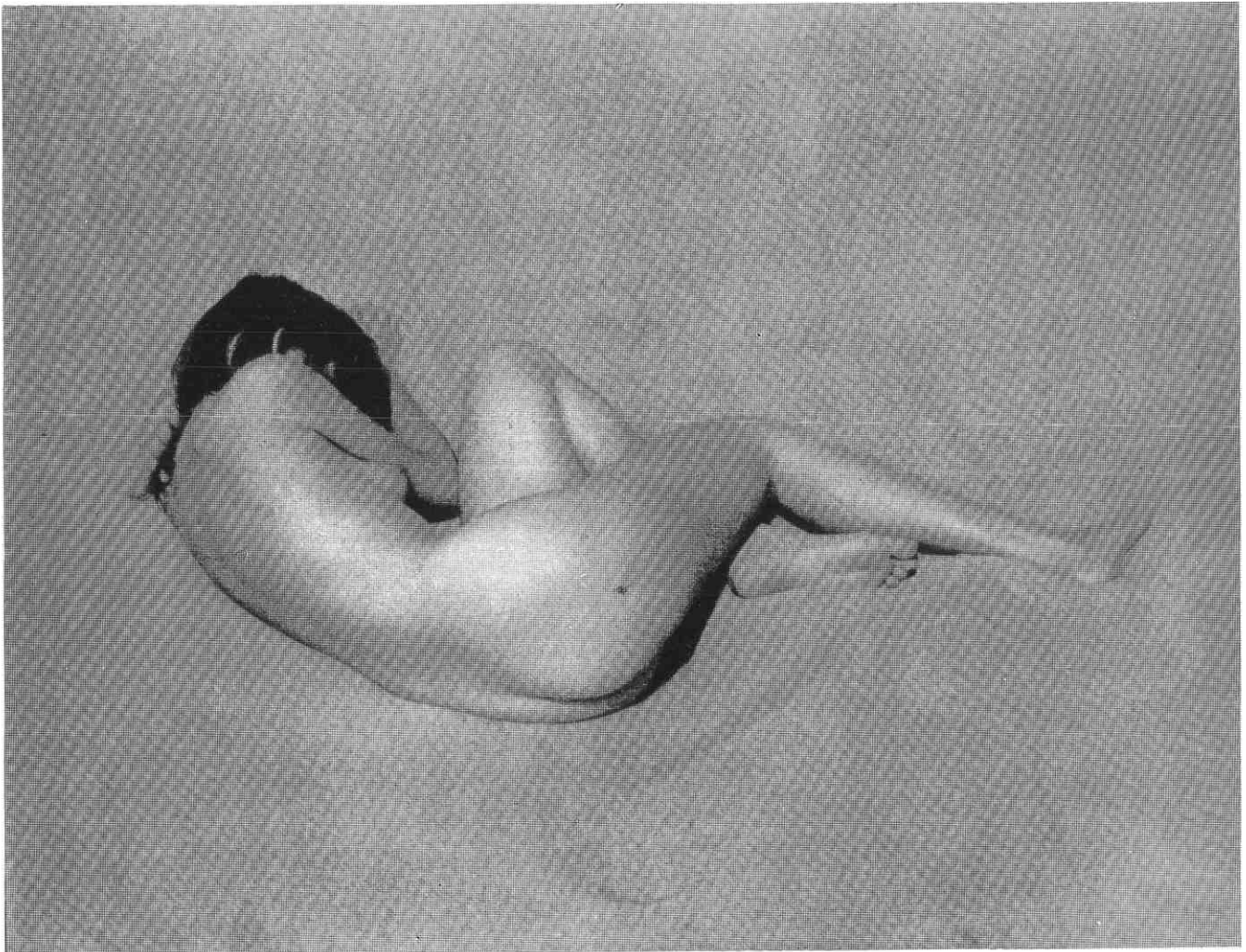
i ilustracije prepune su slika. Fotografije nam više u stanovima, na javnim mjestima, na reklamnim panoima. I kamo se okrenemo — svugdje nas okružuju fotografije — naše vlastite, rukovodilačke, filmske ili fotografije domaće tvornice rublja. Fotografija nam je toliko ušla u život, da bez nje više ne bismo mogli živjeti. I zbog toga što nam ona znači toliko mnogo treba očekivati da imamo i svoj sud o njoj. Kakav? Nikakav! Pogledajmo samo jedan naš ilustrirani časopis, bilo koji. Na što je on nalik? Na užasavajući nedostatak ukusa, na posvemašnje nepostojanje bilo kakve vizuelne kulture. Jer za nas kao da se u svijetu fotografije ništa ne događa. Jer za nas je jedan »Europeo«, npr., samo izvor odakle se može »posuditi« neka-kav fotos, ali ne i norma istančanijeg ukusa. Govorimo tako o kulturi, apstraktno — po običaju, i konstatiramo da je kultura nešto vrlo skupo, ali zaboravljamo da ta kultura počinje tu, na dohvat



ruke, u običnim ilustriranim časopisima i revijama. Jer tu se primarno oblikuje vizuelna kultura, najmasovnija od svih kulturnih manifestacija današnjice. Ali ta vizuelna kultura, koju kupujemo u kioscima za štampu svakog tjedna, neizmjereno je siromašna i primitivna i, htjeli ili ne htjeli, moramo priznati da smo — kulturna provincija. Primitivna i provincijska je stoga što nam je prodaju diletanti i primitivci — i što je takvu kakva je — prihvaćamo. »Blago siromašnima duhom, jer njihovo je kraljevstvo nebesko« — rekao je jednom davno netko, na žalost više ne znam tko.

pro memoria 2

Vizuelni (fotografski) ukus i kriterije u jednom vremenskom rasponu (horizontu) oblikuje niz faktora. Jedan od tih faktora, i to onaj najkomunikativniji, vezan je uz ilustrirane tjednike i magazine. Jedan »Europeo« u Italiji, »Twen« u Njemačkoj, »Elle« u Francuskoj, »Vogue« u Engleskoj, »Life« i (čak) »Playboy« u USA — mogu utjecati na oblikovanje fotografskog kriterija u širem smislu — jednostavno stoga što za te edicije rade ličnosti koje u svijetu suvremene fotografije zaista nešto predstavljaju. Kriterij vremena naime ne stvaraju i ne oblikuju fotografski saloni, nego samostalne ličnosti, koje surađuju (preko svojih profesionalnih udruženja ili direktno) s vodećim ilustriranim revijama u svijetu. Fotografski su saloni međutim samo više ili manje zakašnjele rezonance



onoga što se zbiva u svijetu fotografije, tj. u svijetu profesionalne fotografije.

Jugoslavenska je fotografija danas na žalost čak i u svijetu izlagačke fotografije potpuni »outsajder«. Mi danas nismo u mogućnosti da se uklopimo u tokove čak i manifestacija sekundarnog karaktera kao što su fotografski saloni. Toj činjenici treba tražiti uzroke u posvemašnjem gubitku kontakta sa zbivanjima u svijetu suvremene fotografije. Jer fotografija, kojom se Jugoslavija probijala u svijet prije desetak ili petnaestak godina, već je davno preživjela. Živimo danas u jednoj »dobrovoljnoj« izolaciji koja je rezultat vlastitog samozadovoljstva i uvjerenja u vlastitu genijalnost, nemamo ni jedne ličnosti koja bi u svijetu današnje fotografije nešto predstavljala i nitko se na žalost i ne trudi da pokuša saznati zbog čega je to tako. No potrebno je također reći da kvalitetni fotografi nisu kod nas nikome potrebni, jer kod nas se traži

korektna zanatska fotografija a ne i profesionalna fotografija visokog artističkog dometa. Rezultat je to jednog općeg nedostatka kriterija, ukusa i obrazovanja u odnosu na suvremenu fotografiju — i tu se na žalost ne može ništa učiniti. Jer za nekoga tko ne razlikuje dobru od loše fotografije, suvremenu od demodirane, postojanje ili nepostojanje pravih autorskih ličnosti u ovoj oblasti posve je irelevantno.

Želio bih u ovom tekstu učiniti jedan pokušaj definiranja suvremene fotografije, odnosno jedan općenitiji pristup tom fenomenu u sklopu onoga što ga danas čini karakterističnim, bez pretenzija da svemu tome dam neku misionarsku svrhu. Bila bi takva pretenzija (»misionarska« ili »prosvjetiteljska«) smiješna i deplasirana iz više razloga, a jedan od njih je i taj što fotografi kod nas ne prate ni mnogo meritornije informacije od onih koje ja ovdje mogu pružiti.



fotografija i vrijeme

Govoreći o fotografiji iz aspekta usmjerenog naslovom ovog teksta nalazimo se pred problemom fiksiranja osnovnih determinanti, odnosno kriterijskih elemenata koji bi mogli služiti kao oslonac pri valorizaciji fotografije u smislu predstavnika vremena u kojemu je nastala. Radi se dakle o estetskom pristupu, ali iz aspekta današnjeg vremena. Jer za definiranje fotografskih dometa i estetske fizionomije ranijih perioda moći ćemo ipak znatno lakše naći odgovarajuće atribute, jednostavno stoga što ćemo prema tom vremenu već imati dovoljno veliku distancu. Snalaženje u svijetu današnje fotografije bit će mnogo teže, jer će iz čitavog niza različitih, često protuslovnih komponenata trebati izdvojiti one koje bi trebalo da predstavljaju fizionomiju vizuelnog shvaćanja

ovog, današnjeg trenutka. Pri tom treba imati na umu da će i u ovom, kao i u svakom drugom sličnom slučaju takav pristup biti rezultat samo jednog subjektivnog stava.

Bilo bi korisno ponešto se udaljiti od užeg okvira naslova ovog teksta i makar na kratko vrijeme ući u prošlost fotografije. Prije svega sa željom da se pronađu osnovne karakteristike pojedinih razdoblja u bližoj historiji fotografije, odnosno s namjerom da se uoči koji su bitni elementi mogli poslužiti za definiranje takvih fotografskih perioda.

U vrijeme kad je fotografija — od prve dagerotipije pa do pronalaženja reprodukcije putem autotipije — bila objekt isključivo direktnog komuniciranja (original — potrošač), njena je uloga po načinu uspostavljanja kontakta bila identična slikarstvu. Dagerotipija je bila u širem smislu polu-

anonimna tehnička senzacija, i tek su pronalazak kalotipije (Fox Talbot, 1840) i naročito albumenskog procesa (Nicéphore Niepce, 1848), dakle dobivanja pozitiva na papiru (posredstvom negativa) učinili fotografiju pristupačnijom i popularnijom. Najvažniji korak u širem apsorpcijom potrošača bio je učinjen, i to je omogućilo start zanatske fotografije. Dalje usavršavanje optike i mehanizma kamere, kao i novi procesi u obradi negativa i pozitiva, učinili su u toku druge polovice 19. st. mogućnosti masovnijeg fotografiranja vrlo povoljnima. Ta je okolnost rezultirala, bar u većim gradovima, konjunkturu zanatske (obrtničke) fotografije, koja je u oblasti portretne fotografije dala nerijetko iznenađujući dobre rezultate. Već u vrijeme starta fotografije bile su pretenzije tih ranih fotografa vrlo velike — nastojati da se fotografskim putem ostvare rezultati po likovnim vrijednostima bliski slikarstvu tog vremena. I ta je ambicija karakterizirala pretencioznu fotografiju čitavog 19. i početka 20. st. Masovna proizvodnja lakših foto-aparata, a među ovima već i kamera na rolfilm (Kodak I, 1888), stvorila je potkraj 19. st. vrlo povoljne uslove za široku djelatnost foto-amatera. Amateri su vrlo brzo pokazali velike ambicije u pravcu odblikovanja umjetničke fotografije, osnivaju se klubovi i asocijacije, organiziraju stalne ili povremene izložbe. Fotografski su saloni sve do I svjetskog rata ispunjeni slikama koje u principu nastoje ostvariti vizuelne vrijednosti adekvatne slikarskim. No dok se fotografija 19. st. koristila naturalističkom transpozicijom objektivne stvarnosti putem fotografske kamere bez direktnih intervencija na pozitivu, a vizuelne rezultate bliske slikarstvu nastojala ostvariti isključivo kompozicijom slike, izborom svjetla (prirodnog) i aranžmanom »scene«, dotle je fotografija od ambicije u pravcu oblikovanja umjetničke fotoprijelaza stoljeća nadalje stavila težište prije svega na obradu pozitiva. Upotreba vrlo različitih i za današnje pojmove često neobičnih tehnika u uljenom bojom, otisak akvarelnom bojom, otisak ugljenom, otisak pomoću gume), od kojih su mnoge bile bliže grafici nego fotografiji, uspjelo je realizirati takve rezultate da je ponekad zaista pri površnijem promatranju bilo dosta teško raspoznati je li se radilo o slikarskom ili fotografskom produktu. Bilo je to razdoblje primarno rada u tamnoj komori i obrade pozitiva nakon toga, dok je sam čin snimanja bio sekundarnog značenja. Takav je odnos prema fotografiji proizišao djelomično i iz nekog »kompleksa manje vrijednosti« fotografije u odnosu na slikarstvo. No iz takvog je odnosa prema fotografskom procesu proizišlo i vrlo intenzivno nastojanje da se eksperimentiranjem, istraživanjem i usavršavanjem postojećih postupaka omogući fotografiji što veći dijapazon specifičnog izražavanja.

Primjena autotipije u štampi¹ bila je za opće značenje i ulogu fotografije čitava mala revolucija, jer se način komuniciranja s potrošačem na taj način bitno izmijenio. Zahvaljujući autotipskoj reprodukciji, fotografija od kraja 19. st. postaje »opće dobro«. Stručni časopisi, koji izlaze u početku 20. st. u relativno velikom broju i u vrlo dobroj tehničkoj (u grafičkom smislu) opremi, omogućuju nametanje jednog *fotografskog stila* foto-amaterima praktično geografski neograničenog područja. Primjena autotipije u štampi izbacila je na površinu novu profesionalno-fotografsku granu — reportažnu fotografiju. Sada se mogu oštrije lučiti fotografske orijentacije, tj. zanatska reportažna (žurnalistička) i umjetnička fotografija. Zahvaljujući kvalitetnoj reprodukciji, bilo putem autotipije ili, rjeđe, heliogravure, odnosno već uoči I svjetskog rata i bakrotiskom (pronađen 1890), omogućeno je u tisku dobivanje snimke s vrlo velikom vjernošću originalu, pa je ta okolnost mogla utjecati na usvajanje određenih fotografskih kriterija i bez direktnog komuniciranja s originalnom fotografijom. S druge je strane već spomenuta mogućnost nametanja jednog fotografskog stila putem direktnim ili indirektnim (posredstvom štampe) uslovlila i integriranje fotografske umjetnosti u secesionistički pokret. Likovni i estetski principi secesije našli su u fotografiji svog adekvatnog i vrlo penetrantnog tumača i to na znatno širem geografskom području od izvornog secesionističkog tla. U New Yorku je 1902. otvorena izložba »Photo-Secession«, i to u znaku dva velika imena fotografije — Alfreda Stieglitza i Edwarda Steichena. Bilo je to prvi i jedini put da se fotografija potpuno uklopila u snažan likovni i kulturni pokret, da je bila potpuno u toku općih kulturnih kretanja, jer već u postsecesionističkom razdoblju ona će se kretati vlastitim putem, koji na žalost nije uvijek bio najsretnije odabran.

Brzina širenja vizuelnih informacija dala je fotografiji novu društvenu vrijednost. Postajući masovna svojina i uživajući vrlo veliku popularnost zbog svoje vizuelne pristupačnosti, ona vrši vrlo jak utjecaj na izgrađivanje vizuelno-estetskih kriterija, a ujedno svjesna svoje uloge i širokog značenja nastoji da izgradi veću samostalnost u kreiranju vlastitih izražajnih vrijednosti. Fotografija dvadesetih godina, izrasla iz secesije, ali i otere-

¹

Autotipija (grafički postupak kojim se uz pomoć jednog rastera dobiva negativska reprodukcija slike na cink-ploči) pronađena je 1882. (Meisenbach, München), a nešto kasnije usavršena (Angerer i Göschl u Beču) i pojednostavnjena (Payne u Newcastealu, 1908), bila je već potkraj 19. stoljeća univerzalno primjenjivan cinkografski postupak. Bakrotisak (duboki tisak, Tiefdruck, pronađen 1890) ušao je u širu upotrebu tek uoči prvoga svjetskog rata, a u dvadesetim je godinama u reprodukciji fotografija u kvalitetnijim ilustriranim časopisima i magazinima već potisnuo autotipiju.

ćena u vrlo velikoj mjeri secesionističkim likovnim kriterijima, nije međutim u tom traženju vlastitog puta pronašla ni adekvatnu rezonancu svih onih bogatih strujanja i previranja koja su karakterizirala likovni život tog vremena, napose je ostala slijepa prema ekspresionističkom izrazu, koji je upravo u fotografiji mogao naći adekvatnog tumača, niti je znala koristiti sva ona društvena previranja da bi našla svoje mjesto u jednoj realističkoj ili čak naturalističkoj vizuelno-katalizatorskoj transpoziciji toga društvenog stanja. Nasuprot tome — fotografija je »pronašla« mekocrtač.² Dok je secesionistička romantika bila prihvatljiva kao integralni dio jedne formalne i sadržajne vizualizacije određenih shvaćanja toga vremena, »Weichzeichner-romantika« druge polovine dvadesetih i u toku tridesetih godina ne može biti prihvatljiva ni u sklopu općih likovnih i kulturnih kretanja, ni kao vizuelna stilizacija, ni kao faktor društvenog značenja. Uz biranje »prijatnih« tema i upotrebu mekocrtača, tipična fotografija tog vremena još će se rado služiti i jednim secesionističkim nasljeđem — sekundarnim dorađivanjem slike ečingom i (slikajućim) pozitiv-retušom, što je još uvijek kompromis između fotografije i slikarstva. No ne može se tvrditi da je takav profil artistske fotografije bio općenito prihvaćen — jer će npr. Laszlo Moholy-Nagy, kao tumač ideja Bauhausa,³ imati mnogo autentičniji i originalniji pristup toj materiji, ali će njegov opus ostati bez šireg odjeka. Ali i u okvirima vizuelnih koncepcija, kakve su tipične za drugu polovinu dvadesetih i početak tridesetih godina, naći će autorske ličnosti poput E. Steichena, A. Feiningera, F. Fiedlera, Drtikola svoj izraz i pozitivni domet. Ne može se poreći da fotografija dvadesetih godina, gledana danas, ima svog šarma, jer ona je bez sumnje dopadljiva, zaokružena cjelina, s patinom koju joj daje vrijeme, ali mislim da fotografiju treba — kao uostalom i sve druge umjetnosti — promatrati prije svega u kontekstu vremena u kojemu je živjela. Dvadesete su godine međutim revolucionirale fotografiju u tehničkom smislu — 1924. počela je serijska proizvodnja Barnack-Leitzove »Lei-

² Mekocrtač (Weichzeichner) je staklo s gušćim ili rjeđim rastvorom, koje se stavlja pred objektiv kao predleća. U nedostatku mekocrtača može se upotrijebiti komadić fine ženske čarape ili čak otisak prsta na objektivu. Kasnije su proizvedeni mekocrtači objektivu među kojima se isticao u tridesetim godinama Voigtländerov Heliar.

³ P. Pollack, *The Picture History of Photography* (H. N. Abrams, Inc. Publ.), New York (bez godine izdanja; oko 1960), u daljnjem tekstu skraćeno citirano: *History*, str. 334 i d., slike na str. 340—345. Kod citiranja literature nastojat će — koliko je moguće — navoditi one izvore koji su dostupni u biblioteci Foto-kluba Zagreb ili su općenito pristupačni za nabavku, zbog čega će kod takvih publikacija citirati i izdavača. Kod češće iskorištavanih izvora služit će se skraćenim citiranjem.

ce«, prve pouzdane kamere malog formata, a 1929. pojavio se na tržištu Francke i Heideckeov »Rolleiflex«, prva dvooka refleksna kamera formata slike 6 x 6. Te su dvije kamere omogućile u toku tridesetih godina izuzetnu kvalitetu amaterske i reportažne fotografije, napose zbog lakog uoštravanja slike, kvalitetne optike i vrlo brzog repetiranja slike (kod savršenijih tipova »Rolleiflexa«)⁴.

Dvadesete i tridesete godine vrijeme su procvata i općeg prosperiteta fotografije. Fotografija ima izvanredno velik utjecaj na potrošača preko izvrsno štampanih ilustracija i napose posredstvom brojnih magazina: oni redovito donose velik broj priloga koji imaju karakter umjetničke fotografije. Zahvaljujući takvoj konjunkturi počinje se i u Evropi i u USA afirmirati nekoliko zanatskih ateljea i samostalnih fotografa koji prvenstveno rade za magazine, proizvodnju filmskih razglednica i sl.⁵ i tako snažno utječu na oblikovanje vizuelnog ukusa masovnog potrošača. Potrebno je naglasiti da takva, dakle prvenstveno komercijalna, fotografija nije ni po stilu ni po kvaliteti odudarala od općeg profila artistske fotografije tog razdoblja. U toku dvadesetih i tridesetih godina došlo je i do jakog uzajamnog utjecaja fotografije i filmske fotografije. U nametanju vizuelnih koncepcija fotografija će imati nesumnjivu prednost pred filmom, no film će zacijelo biti jedan od faktora koji je fotografiji tridesetih godina nametnuo koncepciju snimanja oštrocrtanim (odnosno tvrdocrtanim) objektivima. U drugoj polovini tridesetih godina bit će izvrsno komponirani Voigtländerov mekocrtači objektiv »Heliar« apsolutno potisnut Zeissovom »Tessarom« i Leitzovim »Elmarom«, te nizom srodnih objektivna. Bio je to, čak i u tehničkom smislu, uvod u novo shvaćanje fotografije u njenu vizuelno-estetskom i funkcionalnom smislu.

dva svijeta

Tridesete godine vrijeme su prve izrazitije polarizacije u fotografiji — i to ne u smislu artistske kvalitete, nego opće fotografske koncepcije. Na

⁴

Oscar Barnack je 1913. u Leitzovoj tvornici u Wetzlaru konstruirao prvu kameru malog formata slike u svijetu. Ta prva Leica već je posjedovala sve osnovne elemente kasnijih Leica-aparata. Serijska proizvodnja Leice počela je tek 1924, a nakon demonstracije na sajmu u Leipzigu 1925, gdje je postigla izvanredan uspjeh, bilo je osvojeno tržište. Leica II dobila je telemetar (daljinomjer, 1931) i time je današnja fizionomija Leice dobila sve svoje elemente. Francke und Heideckeov Rolleiflex iz 1929. s Tessarom (rukum radenim) 1:3,8 nije imao automatski transport filma. Automatski transport filma dobio je tek Rolleiflex-Standard u 1931, dok je Rolleiflex-automat ušao u proizvodnju 1937.

⁵

D'Ora, Binder, Becker und Maass, Manasse itd.

jednoj je strani bila umjetnička fotografija, valorizirana nagradama i selekcijama na brojnim međunarodnim izložbama i nacionalnim salonima, kao mjerilo općeg ukusa. Ta je fotografija stilski determinirana upotrebom mekocrtča i mekocrtčaih objekta (koji potkraj tridesetih godina gube na značenju), izjednačujućim razvijanjem s težnjom za realiziranjem što sitnijeg zrna, prilično mekanim kopiranjem, obaveznom upotrebom filtera pri snimanju u pejzažu (oblaci!), te općim nastojanjem da se u fotografiji ostvari poetična, suptilna atmosfera koja je međutim u praksi vrlo često davala pseudopoetični i sladunjav utisak. Rado će se primjenjivati i snimanje u protusvjetlu (Kontralicht) i tu će, napose na gradskim ulicama, nerijetko biti ostvarene i vrlo uspjele fotografije (Feininger). U eksterijernoj će fotografiji i folklorni elementi dobivati na cijeni — i tu će temu mađarska i jugoslavenska fotografija osobito rado eksploatirati postižući zapažene uspjehe.⁶ U enterijernoj će se fotografiji, pri umjetnoj rasvjeti, za snimanje portreta ili figure obavezno iskorištavati vršna rasvjeta (Spitzlicht), te se jasno vidjeti opća težnja da se ostvari blistav svjetlosni efekt, koji će vrlo često biti pojačan upotrebom ečinga. Kod portreta je gotovo neophodna upotreba mekocrtča, a i tu će se vrlo često primjenjivati naknadna doradivanja. Doradivanje fotografija ečingom i obilnim (crtajućim) retušom, kao vrlo zakašnjela secesionistička rezonanca, napose je karakteriziralo tzv. »zagrebačku školu« uoči II svjetskog rata.⁷ Bio je to ekstremni slučaj težnje za idealiziranjem objektivne stvarnosti korigiranjem primarnog vizualiziranja. Opće karakteristike (i umjetnički nivo) fotosa reproduciranih u katalogima izložbi, stručnim edicijama, fotografskim godišnjacima, prigodnim publikacijama,⁸ tekućim ilustracijama i magazinima daju jedinstveni utisak, čvrstu vizuelnu fizionomiju. Tridesete su godine ostvarile na području priznate (oficijelne) fotografije univerzalni ukus i kriterij, jedan posve određeni stil.

No u društveno i politički složenom vremenu, kakve su bile tridesete godine, s vrlo heterogenim nastojanjima u oblasti likovnih umjetnosti i kulturi uopće, normalno je očekivati da romantična

⁶ Vidi kataloge 6, 7. i 8. međunarodne izložbe umjetničke fotografije u Zagrebu.

⁷ O. c.

⁸ Im Zauber des Lichts, Eine Folge des Goldenen Buches der Rolleiflex, Herausgegeben von Walther Heering, Harzburg 1940 — ova publikacija daje odličan uvid u fotografska stremljenja tridesetih godina.

vizuelna koncepcija u fotografskoj domeni nije mogla biti isključivi tumač fotografskog vizualiziranja toga vremenskog horizonta. Napose stoga što je taj tumač očigledno išao vrlo čudnim putem koji se nije uklapao ni u kakve estetske koncepcije — osim onih u Njemačkoj i Italiji. Otpor takvoj fotografiji bio je dakle razumljiv i on se pojavio spontano, u opusu nekolicine autorskih ličnosti, koje za današnje pojmove predstavljaju revoluciju u oblasti formalnog i sadržajnog izraza. Bili su to: jedan mađarski Židov — Robert Capa (André Friedmann), jedan naturalizirani Francuz mađarskog porijekla — Brassai (Gyula Halasz), jedan izvorni Francuz — Henri Cartier-Bresson i jedan Amerikanac — Edward Weston. Poimanje vizualizacije za te je autore u korijenu drugačije, pa će upravo stoga kao preteče novih shvaćanja ostati u svijetu romantične fotografije usamljeni, pobunjeni bastion. Capa je i faktično — kao čovjek i kao fotograf — bio na strani revolucije. Njegovi su snimci iz španjolskog građanskog rata — počevši od pogođenog vladinog milicionara (1936, sl. 1.) pa do povlačenja potučene vladine vojske u Francusku (1939)⁹ — revolucionarni i po svojoj sadržajnoj opredijeljenosti i po svojoj fotografskoj strukturi. Capa je naime prvi fotograf koji je svjesno lansirao *grubozrnatu fotografiju* i na taj način pokazao pravu fakturu fotografske slike — jer što je za slikara boja, za fotografa je *zrno*. U isključivo reportažnim, i to izuzetno teškim uslovima pod kojima je radio Capa u Španjolskoj, sitnozrnata faktura slike morala je biti žrtvovana sadržajnoj fakturi, ako se željelo da se ova posljednja prezentira po svaku cijenu i u svim svjetlosnim prilikama. Tada se pojavilo grubo, pravilno raspoređeno zrno — i fotografija je prvi put dobila svoju pravu formalnu i strukturalnu dimenziju. Pojavila se prvi put — *moderna fotografija* sa svim svojim pozitivnim osobinama — od sadržajne interpretacije, preko rasvjete i kompozicije (naravno ne klasične geometrijske) do zrnate fature. Ima jedna Capina fotografija iz kinesko-japanskog rata, snimljena u Han-Keou 1938. (sl. 2)¹⁰ koja je po svim svojim sadržajnim i formalnim elementima — angažiranom smislu, izrazito grubom zrnju, definiranjem tamnih i svijetlih površina (masa) — i danas, nakon punih trideset godina, apsolutno moderno i artistski prvorazredno ostvarenje. Ta činjenica govori jednako u prilog isticanju općeg značenja Capinog opusa, kao i u prilog

⁹ Robert Capa, Images de guerre, tekst: J. Peltier (Hachette), Paris 1966. (američko izdanje: Images of War, Grossman Publ. Inc. New York), str. 20—51. History, str. 580. Life, Vol. 42 (1967), No. 1, str. 58.

¹⁰ Capa, o. c. str. 56—57.

definiranju nekih determinanti koje će imati trajniju vrijednost u valorizaciji fotografskih ostvarenja i prijašnjeg i današnjeg vremena.

Capa je svijetu ljepuške, romantične fotografije suprotstavio angažiranu, »prizemnu«, ljudski iskrenu i poštenu fotografiju, koja je proistekla iz reportaže; mekanoj, sitnozrnatoj fakturi romantične fotografije konfrontirao je čvrstu, grubozrnatu *strukturnu* fotografiju koju je s prethodnom povezivao jedino materijal proizveden u istim tvornicama.

Brassai je, slikajući već polovinom tridesetih godina ljude iz donjeg dijela ljestvice ljudskog društva — prostitutke, apaše i beznačajne egzistencije¹¹ — uveo u svijet fotografije nešto oporo i za ukus svog vremena sablažnjivo-realistično. Ta će koncepcija možda još više doći do izražaja kod Cartier-Bressona, koji će nastojati da slici dade čar zajedljive anegdote (npr. »Krunisanje Georgea VI«, 1938; »Nedjelja na obali Marne«, 1938).¹² Edward Weston će slikajući obične predmete (biljke ili povrće) . . . ili pejzaže pronaći posve neobične, često apstraktne sadržaje, jednako kao što će u dijelu neke arhitekture ili pejzaža pronaći nekakav tvrdi, realistički detalj. No možda će mu najljepša i najtrajnija ostvarenja biti vezana uz oblast akt-fotografije — njegovi aktovi na pijesku (1936, sl. 3) temelj su moderne akt-fotografije i danas, nakon trideset godina, još su uvijek suvremeni u svom kompozicionom i vizuelno-estetskom smislu, kako u smislu definiranja volumena, tako i u svjetlosnom valeru.¹³ Weston je otvorio nekoliko novih aspekata u oblasti umjetničke fotografije i ostao je sa svojim opusom bez šireg odjeka, jednako kao i prethodno spomenuta evropska trojica. No realističke tendencije u oblasti vizualiziranja putem objektivna kamere nisu bile vezane samo uz oblast fotografije, nego su isto tako našle adekvatnog, možda jačeg odjeka i u oblasti filma. U Francuskoj će filmovi »crnog realizma« (Renoir, Carné i drugi) biti simbol otpora konvencionalnoj kinematografiji, u USA će »Plodovi gnjeva« Johna Forda (1939) biti sinonim sadržajne i formalne revolucije u svijetu filma, na žalost bez većeg odjeka, jer je rat spriječio prikazivanje tog djela u većini zemalja. No činjenica je da je i u fotografiji i u filmu došlo do izrazitog polariziranja između konvencionalnog jezika i općeg sadržajnog

i formalnog tretmana na jednoj, te jednog bitno drugačijeg pristupa istoj materiji, bitno drugačijeg vizuelnog shvaćanja spojenog s angažiranim odnosom prema svijetu, prilikama i događajima u kojima je čovjek — htio ili ne htio — morao učestvovati, na drugoj strani. Ne želeći potcijeniti neke opće pozitivne domete i na onoj prethodnoj, moramo dati prednost ovoj drugoj strani, jer predstavlja ono što u osnovi označava moderno shvaćanje pristupa optičko-vizuelnim umjetnostima.

magnum

U ratnom je vremenu fotografija dokument, informacija iz prve ruke, glas istine, propagande ili obmane — već prema tome kako će biti upotrijebljena. Reportažna će fotografija pet punih godina u svim zaraćenim zemljama svijeta imati primarnu ulogu i — u formalnom smislu — s jednakim prezentiranjem tema, bez obzira na to radi li se o fotografiji objavljenoj na jednoj ili na drugoj zaraćenoj strani. Neke će autorske ličnosti, npr. Capa ili kod nas Skrigin, ostaviti za sobom mnogo više od korektno autentične informacije, jer će njihova ratna ostavština dobiti dimenzije trajnih humanih i artistskih vrijednosti.¹⁴ No takve će vrijednosti dobiti i neke fotografije anonimnih autora, većinom njemačkog porijekla — snimljene u Rusiji i Ukrajini, Varšavskom getu (1943), varšavskom ustanku (1944), logorima i transportima smrti — fotografije koje imaju smisao i svrhu suprotnu onoj primarnoj, radi koje su bile eksponirane. Bez obzira na to radi li se ovdje o fotografijama »za uspomenu«, arhivskom dokumentu ili slikanju »samo da se slika«, činjenica je da imamo danas, možda iz ruku ubojica snimljene, najpotresnije fotografije ovog rata. Apsurd je to jednog dehumaniziranog i duhovno osiromašenog vremena u kojemu se čovjek-snimatelj našao u poziciji nižoj od običnog, jeftinog mehanizma prostog fotografskog aparata (sl. 4).

Ratna, reportažna fotografija uslovlila je svojom petogodišnjom dominacijom i drugačiji pristup fotografiji u cijelosti. Naravno, ne misli se pri tom na izlagačku umjetničku fotografiju, koja se i nakon rata kretala svojim tradicionalnim putem, kao da se nije nikada ništa dogodilo. Radi se o autorskoj fotografiji, koja postaje nosilac kretanja u ovoj oblasti vizuelnog izražavanja.

¹⁴ Rober Capa, *Images de guerre*, str. 63—151. Skriginove fotografije su bile jednim dijelom izložene na 9. međunarodnoj izložbi umjetničke fotografije u Zagrebu, 1951 — vidi katalog; reproducirana je slika »Knežpolje«.

¹¹ History, str. 404—417.

¹² O. c., str. 480—495.

¹³ O. c., str. 322—333. ASMP Picture Annual (Ridge Press — Simon and Schuster), New York 1957, u daljnjem tekstu skraćeno: ASMP Picture, str. 132—133.

Godine 1946. u Parizu su prijatelji i istomišljenici Robert Capa, David Seymour, Henri Cartier-Bresson i George Rodger osnovali *Magnum* (Magnum Photos), međunarodnu asocijaciju i kooperativu reportažnih fotografa — suradnika vodećih svjetskih ilustriranih listova i magazina.¹⁵ Bilo je to na neki način ozvaničenje revolucije u fotografiji. Magnumovi suradnici pridržavali su se principa realističke interpretacije objektivne stvarnosti; primata sadržaja nad efektom formom; momentanih, iznenadnih reakcija, asocijacija i inspiracija pri snimanju; eksponiranja iz ruke pri danim svjetlosnim uslovima žrtvujući čak i oštrinu slike (u krajnjem slučaju) ako je to potrebno, ali ne koristeći se »Blitzlichtom« (Flash). Bio je to realizam po svaku cijenu. No estetske vrijednosti fotografije nisu bile žrtvovane, one su samo dobile druge dimenzije. Jer raspoložujući uvijek samo danim (zatečenim) svjetlosnim uslovima, dobilo je osvjetljenje izvanredno veliku ulogu, a svjetlosno »modeliranje« objekta na principu »chiaro-scuro«-rasvjete dalo je prvorazredne finalne rezultate. Magnumovi fotografi nisu sudjelovali na salonima, ali su odigrali vrlo veliku ulogu u formiranju vizuelnih kriterija mlađe generacije i profesionalnih i amaterskih (izlagačkih) fotografa.

Istovremeno s formiranjem Magnuma pojavio se i u filmskoj umjetnosti vrlo srodan pravac — *neorealizam*, u krajnjoj liniji kao rezultat identične opće društvene i kulturne konstelacije. Od Viscontijevog djela »*Ossessione*« (1943) i Rossellinijevog »*Rim otvoreni grad*« (1946) nadalje našao je i film u obliku neorealizma svog predstavnika kinematografije pobunjene protiv ustajalnih konvencionalnih sadržajnih i još više formalnih tretmana, ali je za razliku od Magnuma ostao ograničen u geografsko-regionalnom smislu. No u razbijanju tradicionalnih romantičnih koncepcija, te suvremenijem formiranju ukusa poslijeratnih generacija fotografa nekih (istočnoevropskih npr.) zemalja, odigrao je neorealizam čak i značajniju ulogu od Magnuma.

Ali bez obzira na Magnum i na neorealizam, oficijelna izlagačka fotografija četrdesetih i pedesetih godina kretala se tradicionalno utrim putevima zadržavajući puni kontinuitet s prijeratnom fotografijom. Nastojanja te fotografije da i ona

pokaže nekakav napredak urodila su potkraj pedesetih godina usvajanjem nekih tehničkih postupaka koji su dali grafičke rezultate (otvrđivanje, solarizacija, bas-relief, high-key i sl.) uslijed čega se jaz između Magnuma, ASMP-a¹⁶ i srodnih grupacija na jednoj i izlagačke fotografije na drugoj strani još više produbio. Suština razlike svodila se prije svega na odnos prema objektivnoj stvarnosti, na razliku između faktučne, objektivne i izmišljene, romantične i nestvarne vizije.

porodica čovjeka

U takvoj apsolutno podvojenoj situaciji pojavila se 1955. jedna izložba, najneobičnija fotografska izložba svih vremena — »*Porodica čovjeka*« (The Family of Man).¹⁷ Kreirao ju je, već pola stoljeća prije toga poznati, fotograf — *Edward Steichen*. Rođen 1879. Steichen je u vrijeme postavljanja izložbe za Museum of Modern Art u New Yorku imao 76 godina. Nisu te godine same za sebe ništa neobično, ali frapira okolnost da je tako star čovjek pokazao tako visoko razvijeni smisao za tokove suvremene fotografske umjetnosti. Iz mase od preko dva milijuna fotosa odabrali su Steichen i njegov asistent Wayne Miller sa suradnicima 503 fotografije, koje su obuhvatile sve manifestacije čovjekove egzistencije od rođenja do smrti. Koncepcija izložbe u krajnoj je liniji univerzalni rezultat magnumovskih shvaćanja fotografije uopće, a humanistički angažman i bogatstvo čistih vizuelnih vrijednosti podjednako su afirmirali takvu fotografiju kao jedino prihvatljivi izraz svog vremena. Uz objektivitet fotografske kamere, koji je nužni rezultat koprodukcije mehanizma i čovjekovog pogleda na svijet, ta je fotografija imala sve humane, socijalne, duhovne i etičke vrijednosti — potrebne da se takva fotografija oplemeni i digne iznad faktografskog dokumenta. Izrazito optičke dimenzije — svjetlosni valer, fotografski strukturalizam i raspored masa (tzv. kompozicija slike) — dale su takvoj fotografiji pravo da se nametne kao sintaksa (ali ne i dogma) fotografske vizualizacije svog vremena. Bio je to u stvari frontalni nastup moderne fotografije, i od tog datuma počinje *era suvremene fotografske umjetnosti*.

¹⁵

History, str. 482, 579, 582. Prvi predsjednik Magnuma bio je David Seymour »Chim«, koji je, kao i Capa, bio u Španiji u vrijeme građanskog rata na strani španjolske vlade. Poginuo je 1956. na Suez u vrijeme izraelsko-egipatskog rata. Capa je poginuo u Indokini (Vijetnamu) 1954. Magnum je kasnije prebacio svoje sjedište u New York.

¹⁶

ASMP — American Society of Magazine Photographers, udruženje osnovano 1944.

¹⁷

Kompletna izložba reproducirana je u dvije edicije, jednoj džepnog formata i drugoj kvart-formata. The Family of Man, New York 1955.

što je čovjek?

Jedanaest godina poslije »Porodice čovjeka« obišla je svijet jedna srodna svjetska izložba — pod naslovom »Što je čovjek«. Izložbu je komponirao po svojoj ideji dr Karl Pawek, a realizaciju je omogućila ilustrirana revija »Stern«.¹⁸ Ta je izložba, pojednostavnjeno uzevši, suvremenija repriza »Porodice čovjeka«, ali se opravdanost takvog pothvata ni u kojem slučaju ne smije dovesti u sumnju, bez obzira na to što efekt (šok) više nije bio adekvatan onome od prije jedanaest godina. Naime, upravo je ta druga izložba pokazala da je neopodno potrebno organiziranje takvih smotri suvremene fotografije u određenim vremenskim intervalima, jer se na taj način najbolje mogu uočiti promjene koje je fotografija u tom razmaku doživjela. Iako je tema izložbe determinirana naslovom — »Što je čovjek?«, zapravo bi po izboru materijala možda bio prikladniji naziv »Čovjek u masi«. Neki bitni problemi današnjice (alijenacija, izgubljenost čovjeka u masi, utapanje pojedinca u jednoj hipertrofiranoj industrijaliziranoj civilizaciji i nehumanim društvenim aglomeracijama i sl.) našli su u ovoj izložbi svog adekvatnog tumača. Profil ove izložbe je oštiji (od one prethodne) u svom društvenom angažmanu, opservacije su zajedljivije i ironičnije, a poetska komponenta u čovjekovom životu manje je istaknuta. Konačno i vrijeme se izmijenilo. U strukturalnom tretmanu također je uočljiva razlika. Zrnatost fotografije je agresivnija, kontrast tamnih i svijetlih površina je izrazitiji, pri čemu će nerijetko polutonomi biti i zanemareni. Očigledna je pojava nečega što bismo mogli nazvati »*grafičko-strukturalnim pristupom*«. Mislim da je ta dimenzija napose tipična za fotografiju današnjeg trenutka.

izložbena fotografija

Izložbena je fotografija isprva ostala imuna prema impulsima proizašlim iz »Porodice čovjeka«, iako se taj kriterij ne može generalno primijeniti. Poljska je fotografija npr. općenito bila bliža suvremenim koncepcijama, pa se ta tendencija odrazila i na varšavskom salonu.¹⁹ Većina je salona bila sklona manjim ili većim kompromisima, pa je na-

¹⁸

Katalog sadrži reprodukcije svih ekponata. Weltausstellung der Photographie (predgovore napisali Heinrich Böll i Karl Pawek), Hamburg (Verlag Henri Nannen GmbH). U daljnjem tekstu skraćeno citirano: Weltausstellung.

¹⁹

Katalog — I międzynarodowa wystawa fotografii artystycznej, Warszawa 1957.

stala jedna urnebesno-heterogena revija svih mogućih fotografskih preokupacija, počevši od onih u duhu secesionističkih tradicija, preko konvencionalne romantike u duhu tridesetih godina, pa do grafičke, solarizacije, fotografske apstrakcije i realizma u duhu magnumovskih shvaćanja. Najveći dio renomiranih svjetskih salona odražava takav heterogeni »kriterij« selekcije — oba salona u Hong Kongu, Bordeaux, Le Havre, Modena, Zadar, Zagreb,²⁰ nešto manje Kortrijk, a više Lisabon i Barreiro, da navedem samo neke, s kojima je naša izlagačka djelatnost tješnje povezana. Vrlo su rijetki saloni koji prezentiraju isključivo moderan, i to dosljedno moderan kriterij — npr. Biella (Orso d'oro) u Italiji i Prelouč u ČSSR — koji će biti posve u toku današnjih fotografskih preokupacija. Odsustvo suvremenih kriterija, a još više odsustvo bilo kakve dosljednosti, karakterizira selektorske principe najvećeg broja salona, pa je na žalost izlagačka fotografija i danas, kao i nešto ranije, najnepouzdaniji pokazatelj za determiniranje kretanja u svjetskoj fotografiji. No s obzirom na to da su na većem dijelu salona parcijalno prisutne i suvremene tendencije, moguće je takve autore, pogotovo one iz istočnoevropskih zemalja o kojima i nemamo drugih informacija, iskoristiti također za upotpunjavanje slike općih preokupacija u oblastima fotografskog vizualiziranja.

žanrovi

U osnovi uzevši bitni žanrovi u umjetničkoj fotografiji kreirani su još prije više od pola stoljeća, u vrijeme secesionističke fotografije, i mi — bez obzira na pozitivnije valoriziranje društveno angažirane fotografije u današnjem trenutku — nemamo prava na osporavanje vrijednosti nekog opusa zbog gravitacije društveno manje atraktivnim preokupacijama. Jer svaki žanr ima puno pravo na svoje trajanje. Napokon u svakom se žanru može realizirati jednako vrhunska kreacija kao i kič. Pokušat ću stoga dati sumarni pregled onoga što prije svega u vizuelno-estetskom i fotografsko-strukturalnom smislu karakterizira pojedine žanrove suvremene fotografije. Uz opise vizuelnih tendencija karakterističnih za pojedine žanrove dotaknut ću i interpretacije u *koloru* — o kojemu dosad nije bilo govora — naravno ukoliko kolor

²⁰

Katalozi: Čovjek i more (5. biennale), Zadar 1967. 14. Zagreb-salon, Zagreb 1968. 6. Biennale d'arte fotografica, Modena 1967. 1st Salon international d'art photographique, Le Havre 1967. 16^e Salon international d'art photographique, Bordeaux 1966.





uopće u takvom žanru ima svojih specifičnih izražajnih sposobnosti. Redosljed nabiranja, odnosno prikaza pojedinih žanrova, ne uključuje ovdje skalu vrednovanja (tim istim redom), jer su sklonosti prema pojedinim žanrovima nešto posve individualno, i u okviru ovog teksta neće se ni pokušati dati prednost jednom opredjeljenju pred drugim, iako neke kritičke primjedbe na ostvarenja u takvom sklopu, naravno, neće izostati.

Reportažna fotografija bila je ovdje u više navrata predmetom našeg interesa (počevši od Cape nadalje), pa su bitne komponente tog žanra već u dovoljnoj mjeri istaknute. Ovaj oblik fotografske djelatnosti danas je najistaknutiji i predmetom je bavljenja najjeminentnijih fotografskih ličnosti. Ne bih stoga poimence navodio nikoga od današnjih autora, jer bi nabiranje nekolicine na neki način sugeriralo njihovu veću vrijednost, a valorizaciju autora u današnjem je trenutku vrlo teško izvesti. Ovo je vrijeme konjunktura reportažne fotografije — uzrok tome nalazi se naravno u općim društvenim i političkim prilikama današnjeg vremena, i potrebno je istaći da je fotografija time našla svoje prave relacije prema vremenu u kojemu egzistira. Presjek današnje reportažne fotografije, iako doduše po subjektivnom, ali ipak vrlo kritično i odgovorno izvedenom izboru, predložen je u već spomenutoj »Sternovoj« publikaciji i na izložbi »Weltausstellung der Photographie«. Pri tom je potrebno naglasiti da pojam reportažne fotografije nije ograničen isključivo na domene koje su predmetom žurnalističkog interesa, tj. političke, društvene i sportske događaje, nego prije svega na sve ono što može biti predmetom *društveno-kritičkog pristupa*, i u današnjim bi uslovima možda bilo bolje taj žanr označiti u tom smislu, tj. *društveno-kritičkom fotografijom*. Determinantu tog žanra trebalo bi dakle tražiti prije svega u načinu pristupa materiji koja je vizualizirana, a ne u oznaci (literarnoj) same teme. Ta će se razlika u pristupu najbolje uočiti u pristupu tzv. portretu, koji može biti faktični portret, uključujući pozitivni artistski domet, ali može s drugačijim pristupom biti i društveno-kritička fotografija. Kod nekih reportažnih žanrova — npr. kod sportske fotografije — društveno-kritički tretman neće se moći provesti, te će se u vrednovanju takve fotografije ići prvenstveno na uočavanje vizuelno-formalnih elemenata. Težnja je suvremene društveno-kritičke fotografije da djeluje što sugestivnije, te se ide prvenstveno na *ekspresiju* vizualizacije. Ekspresija — apstrahirajući sadržaj — postiže se danas naglašavanjem *strukture*, tj. zrnatošću fotografske fature (Capa!), kao i vrlo kontrastnim kopiranjem normalnih negativa. Na taj se način postiže jedan

oblik *grafičko-strukturalne ekspresije* koja postaje najbitnija karakteristika ovog fotografskog žanra²¹ (sl. 5 i 6).

Portretna i portretno-figuralna fotografija obilježena je danas vrlo različitim pristupima — od formalno besprijekorne high-key fotografije koja će računati prvenstveno s prijatnim optičkim utiskom²² preko konvencionalnih, ali još uvijek mnogo iskorištavanih romantičnih tretmana²³ do psihološkog portreta koji pokušava u većoj ili manjoj mjeri da dade nešto više od estetski zadovoljavajuće vizuelne informacije. Ed. van der Elsen (Amsterdam) uvodi još prije četrnaestak godina u svijet portretne vizualizacije pristup koji bi se najadekvatnije mogao označiti kao fotografski *ekspresionizam*²⁴ (sl. 7), i takav će tretman obilježavati ambicioznija nastojanja suvremene fotografije vezane uz ovu temu. Tako će ekspresionizam sa zakašnjenjem od kojih pola stoljeća djelomično obuhvatiti i fotografska nastojanja. Takav će vizuelni pristup, jednako kao i u prethodno opisanom žanru, biti akcentiran i strukturalnim elementima — zrnim i kontrastnim kopiranjem. Na taj će način ekspresija fotografija biti predložena i sadržajnom i formalnom (strukturalnom) komponentom (sl. 8), te će se oznaka *grafičko-strukturalni ekspresionizam* moći primijeniti i na dio portretne fotografije.²⁵ Takav formalni pri-

²¹ Weltausstellung, sl. 6, 10, 17, 28—30, 77, 79, 83, 95, 96, 98, 159—166, 188—190, 244, 245, 260—282, 290—299, 308—319, 361, 364, 372—380, 383—399, 422—443, 447, 472, 479—544. Meisterfotos und wie man sie macht — Folge III, Stetten a. F. 1967 (Hobby-Bücherei, Ehapa-Verlag GMBH) — u daljnjem tekstu skraćeno citirano: Meisterfotos 67, str. 10—11, 12, 15—17, 20—25, 28—31, 34—37, 52—62, 68, 69, 74, 75, 82—88, 99, 100, 102—112, 157.

Meisterfotos und wie man sie macht (II. Internationale Deutsche Fotoamateure-Meisterschaft), Stuttgart 1965 (Hobby-Bücherei, Ehapa Verlag GMBH), u daljnjem tekstu skraćeno citirano: Meisterfotos 65, str. 14—29, 35—40, 42, 44—46, 50, 51, 54—57.

²² 13. Zagreb-salon (katalog), Zagreb 1962, u daljnjem tekstu: Zagreb 62, eksponat kat. 51/65, također 156/210. 16^e Salon international d'art photographique, Bordeaux 1966, u daljnjem tekstu: Bordeaux 1966, kat. br. 520; 101.

²³ Zagreb 62, kat. 51/66, 115/150. 14. Zagreb-salon, Zagreb 1968, u daljnjem tekstu: Zagreb 68, kat. br. 234, 90, 63. Bordeaux 1966, kat. 240. Photography Year Book 1961, London 1960 (Photography Magazine Ltd), u daljnjem tekstu skraćeno citirano: Year Book 1961, sl. 2, 74, 103, 106, 109, 132, 151, 177, 208.

²⁴ History, str. 471—479. U. S. Camera 1954, New York 1953, str. 61—63. Weltausstellung, sl. 116.

²⁵ Weltausstellung, sl. 343, 346—348, 351, 352, 525, 529. Meisterfotos 65, str. 16, 38—39. Meisterfotos 67, str. 21, 33, 71, 98, 105, 107.

Neke od ovih, ovdje citiranih slika, imaju karakter i društveno-kritičke fotografije, pa su citirane i u bilješci 21.

Čovjek i more, 5. međunarodni biennale fotografije, Zadar 1967, u daljnjem tekstu citirano kao: Zadar 67, kat. B — 139, 46, 167, 50.

stup portretu karakterizirat će međutim i velik dio portreta koji neće imati sklonosti prema ekspresionističkom izrazu, nego će se zadovoljiti psihološkim, pa i romantičnim pristupom — jednostavno stoga što je takav način vizuelnog uobličavanja normalni postulat današnje fotografije. U tom će žanru u posljednjih desetak godina doći do sve veće primjene kolora. Nastojanja će se dijelom kretati u jednom više ili manje konvencionalnom pravcu, ali će se suvremene tendencije odraziti u dvije posve drugačije orijentacije — kolorističkom *impresionizmu*²⁶ i — identično nastojanjima u crno-bijeloj fotografiji — *ekspresionističkoj vizualizaciji*.²⁷

Akt-fotografija egzistirat će danas također u nekoliko više ili manje oprečnih načina pristupanja. Na jednoj će strani vrlo velik broj aktova nositi obilježja tradicionalnog prezentiranja, kakvo će u gotovo neizmijenjenom obliku trajati već više od pola stoljeća — i u kojemu će se još uvijek moći naći poneko uspješno ostvarenje.²⁸ No suvremeni će pristup biti prvenstveno karakteriziran s dva načina uobličavanja fotografskog akta. Jedan je tretman već prije trideset godina definirao Edward Weston svojim aktovima u pijesku (sl. 3). Modelacija akta pomoću krivulje i volumena uz upotrebu posve određenog, prirodnog razvojnog stanja²⁹ i to u smislu određivanja temeljne sadržajne i kompozicione koncepcije — karakterizira ovaj Westonov postupak, koji je danas tako često primijenjen — s nerijetkim reminiscencijama na stare Westonove realizacije.³⁰ Weston je kasnije išao i na prezentiranje čistog volumena³¹, što je u novije vrijeme u nizu varijanata razradio Bill Brandt.³² Vrlo

²⁶ Popular Photography — Color Annual 1959, New York 1959 (Ziff-Davis Publ. Co), u daljnjem tekstu skraćeno citirano: Color 1959, str. 46. Camera 1968, Nr. 4 (C. J. Bucher AG, Luzern), str. 27—29.

²⁷ Camera 1968, Nr. 4, str. 31. Twen 1962, Nr. 10, naslovna slika i str. 62.

²⁸ Year Book 1961, sl. 110, 111, 116, 117, 123, zatim u high-key postupku: sl. 120 a—c. Meisterfotos 67, str. 94—97. Zadar 67, kat. A — 82.

²⁹ History, str. 327. ASMP Picture, str. 132—133.

³⁰ Usporedi s prethodno citiranim fotografijom: Year Book 1961, sl. 119.

³¹ ASMP Picture, sl. 130 i 131.

³² Year Book 1961, sl. 164—173. Upotrijebljena je starinska kamera s fiksnim fokusom, te je došlo do parcijalnih deformacija objekta.





zapažene realizacije akta u takvom pristupu dali su Japanac Masaya Nakamura, Čeh Miroslav Stibor i Poljak Zbigniew Lagocki.³³ Ovaj je potonji upotrebom širokokutnog objektiva išao na perspektivnu deformaciju modela i izdvajanje, odnosno akcentiranje tako izvučenih volumena. Kod sva ova četiri autora osjeća se skulptorski pristup vizualizaciji akta. Posve je drugačiji tretman *akta u ambijentu*, bilo bi možda određenije reći — akta u neobičnom ili izuzetnom ambijentu. I taj se pristup temelji na Westonovim aktovima u pijesku i njegovim akt-realizacijama općenito. U takvom su se tretmanu napose istakli Japanci, koji će općenito u vizualizaciji akta pokazati izuzetan smisao. Pored Nakamure, Ishimota (sl. 9) i drugih³⁴ danas u ovakvom tretmanu akta ima izvrsnih ostvarenja Samuel Haskins s nizom originalnih, neobičnih i vrlo dramatičnih vizualizacija koje se kreću djelomično rubom nadrealnog, a djelomično u sferi ekspresionističkog tretmana.³⁵ Kolor će u vizualizaciji akta naći također svoje pozitivno mjesto. Bogati pastelni tonovi, kakve danas omogućavaju Kodakove i neke druge emulzije, dat će napose aktu u ambijentu neobično izrazitu vizuelnu komponentu.³⁶ U načinu pristupanja — i to ne u smislu pristupa objektu nego u smislu vizualizacionog opredjeljenja — i ovdje će na jednoj strani biti zastupljena strukturalna ekspresija (ali u smislu kolorističke strukture), a na drugoj kolorističko-impresionistički tretman, dok će možda čak i u većem procentu biti zastupljena konvencionalna realizacija — bilo da se radi o kolorističkoj varijanti high-key fotografije, bilo uobičajenih, dopadljivih vizualizacija.³⁷

Glamor-fotografija je žanr već godinama neobično popularan u USA, i na njemu je čitav niz profesionalnih fotografa stekao ime — da navedem sa-

³³ Life, Vol. 42 (1967), No. 1, str. 44—45 (Nakamura), Meisterfotos str. 90—93 (Stibor). Camera 1967, Nr. 1, str. 35—40 (Lagocki).

³⁴ Year Book 1961, sl. 118, 119, 122. Ovdje treba spomenuti i jedno izvrsno ostvarenje Andrzeja Krynickog s naglašenom strukturalnom komponentom, koja pokazuje da se i akt može uklopiti u opću fizionomiju strukturalno-ekspresionističkog postupka — 6^a Biennale d'arte fotografica, Modena 1967 — u daljnjem tekstu skraćano: Modena 1967, reprodukcija. U istom je smislu načinjena i jedna slika R. Herzoga, koja ima reportažni karakter (u užem smislu), Meisterfotos 65, str. 35.

³⁵ Meisterfotos 67, str. 40—45. Za knjigu »Cowboy-Cate«, koja sadrži akt-fotografije u ovakvoj koncepciji, dobio je Haskins »Prix Nadar«.

³⁶ Color 1959, str. 44. Citirani fotos je također od Nakamure.

³⁷ Color 1959, str. 22, 31 (bas-relief), 39, 79, 96, Meisterfotos 67, str. 124—127 i naslovna slika.

mo neke: Peter Bash, Peter Gowland, Don Ornitz, Bert Stern, Mario Casilli. Glamor-fotografija je kombinacija portretne i akt-fotografije s dodatkom specifične vrste dopadljivosti i sugestivnosti. Danas je u tom žanru gotovo posve prevladala upotreba kolora. Unatoč primarno popularnoj i komercijalnoj svrsi može se i u edicijama koje se koriste tim žanrom (Play-boy i sl.) naći fotografskih eseja snimljenih i s većim pretenzijama; u njima će se nerijetko naći dobrih kolor-realizacija koje će nas moći vrlo pouzdano informirati o mogućnostima upotrebe kolor-emulzija uopće.³⁸

Grupna i slobodna kompozicija bila je prije dosta omiljena, dok danas dolazi kao posve nuzgredna i za suvremenu fotografiju atipična pojava, jer se u današnjim uslovima mogu naći u kompozicionim smislu mnogo sretnija rješenja, bilo u nerežiranoj fotografiji, bilo u drugim žanrovima.

Pejzaž, vedute, urbani i etnografski ambijent naći će na području izlagačke fotografije jednako mnogo pristalica kao i prije — i za razliku od profesionalne fotografije bit će ove teme predmet prvenstvenog interesa amaterskih autora. Pristup temama je, jednako kao i kod drugih žanrova (izuzevši glamor-fotografiju), u osnovi različit. Romantični tretmani u tradiciji ranije brazilske ili honkonške fotografije još i danas su obilno zastupljeni i jedan su od bitnih elemenata heterogenosti današnjih salona.³⁹ Dijametralno suprotna nastojanja iskazat će grafičko-strukturalna vizualizacija s nerijetkim ekspresionističkim nastojanjima, kao odraz suvremenih fotografskih procesa (sl. 10),⁴⁰ a između ove dvije krajnosti naći će se čitav niz više ili manje kompromisnih opredjeljenja. Ove oprečnosti bit će jednako, možda još i izrazitije, uočljive i u kolor-interpretaciji, gdje će zahvaljujući boji prisutnost kiča biti još agresivnija i na taj način direktnije suprotna impresionističkim vizualizacijama u kojima će boja dobiti emotivno-funkcionalnu ili čak dramatsku vrijednost.⁴¹

³⁸ Playboy, No. 8—1963, str. 59—63 (Sam Haskins); Playboy, No. 8—1964, str. 86—99 (Posar, Malinowski i dr.); Playboy, No. 7—1967, str. 98—109 (Herman Leonard).

³⁹ Zadar 67, kat. br. A—69, B—55. Zagreb 68, kat. br. 96, 228, 58, 119.

⁴⁰ Zadar 67, kat. br. B—105. Zagreb 68, kat. br. 112. Meisterfotos 67, str. 162—163. Meisterfotos 65, str. 78—79. Year Book 1961, sl. 81, 94, 99a, 144, 145, 188. Life, Vol. 42 (1967), No. 1, str. 126—gore (G. Krause). U ekspresionističkoj vizualizaciji pejzaža dao je kod nas Nino Vranić vrlo kvalitetne realizacije.

⁴¹ Meisterfotos 67, str. 122—123, 132—dolje, 134. Meisterfotos 65, str. 82—83, 86—89, 98—107, 109. Color 1959, str. 41, 43, 58.

Mrtva priroda danas je sve rjeđe predmetom interesa, napose u crno-bijeloj fotografiji, dok će upotreba kolora dati ovom žanru kvalitativno novu dimenziju. Nastojanja su najvećim dijelom bliska slikarskim preokupacijama druge polovine 19. i početka 20. stoljeća.⁴²

Životinjski i biljni svijet (tzv. Natural-section) također su predmet interesa prvenstveno izlagačke fotografije i u nekim salonima imaju čak i zasebnu sekciju. Snima se najčešće teleobjektivima, dodatnim prstenovima ili predlećama. U novije se vrijeme slike ovog žanra sve više prezentiraju u koloru.

Modna fotografija, u dometu kakav danas ima, razvila se uglavnom u posljednjem deceniju, i jedna je od tipičnih pojava u suvremenoj profesionalnoj fotografiji. Ona je danas potpuno nadomjestila nekadanje slobodne (režirane) kompozicije, koje su pojavom ovog žanra izgubile svoje značenje. Mogućnost primjene kompozicione dramatike daje tom žanru posebnu draž. Modna fotografija ima svoje, moglo bi se reći, postulate, koji se u pravilu ne uklapaju u današnje norme i stremljenja drugih žanrova, iako će utjecaj tih drugih žanrova (reportažne i portretne fotografije) biti prisutan i u realizacijama nekih autora modne fotografije.⁴³

Montaža — naknadna vizualizacija. Ovaj je žanr predmetom apliciranja vrlo rijetkih autora, prije svega stoga što zahtijeva tehničku perfekciju i dosta mašte. Najprominentniji autor i teoretičar ovog žanra danas je Jerry Uelsmann, docent za fotografiju na Umjetničkoj školi Sveučilišta u Floridi. Za razliku od primarne, bilo trenutne ili unaprijed zamišljene vizije, koja je faktično realizirana činom eksponiranja u kameri, proces naknadne (sekundarne) vizualizacije stvaralački je proces koji se prvenstveno odvija i djelomično čak i rađa u tamnoj komori.⁴⁴ Uelsmannove su preokupacije sadržajno posve vezane uz *nadrealizam* (sl. 11), i mislim da je sirrealistička vizualizacija danas osnovni smisao egzistencije i funkcije ovog žanra.⁴⁵

42

Color 1959, str. 73—gore, 76, 78, 105. Camera 1968, Nr. 4, str. 32.

43

Opsežnije o modnoj fotografiji govori u ovom broju Slobodan Tadić.

44

Camera 1967, Nr. 1, str. 6 i 19.

45

Camera 1967, Nr. 1, str. 7—18. Life, Vol. 42, No. 1, str. 126—127, gore desno (Uelsmann). Camera 1968, Nr. 4, str. 8 i 14.

Grafika, bas-relief, solarizacija i srodni postupci predstavljaju suvremeno nastojanje da se fotografskim putem kreiraju čisti grafički rezultati, dakle da se prezentira vizuelni efekt identičan slikarskim grafičkim žanrovima i tehnikama. Bez obzira na dopadljivost, napose kada se realizira u koloru, ovaj je način vizualizacije direktno suprotan suštini fotografske strukture i funkciji fotografije uopće.⁴⁶ Funkcija fotografije, naime, nije da slikarski crta, nego da fotografski slika.

Apstrakcija u fotografiji bila je i prije predmetom vizualizacije u crno-bijeloj tehnici,⁴⁷ no puni će smisao dobiti upotrebom boje.⁴⁸ Budući da se ovdje radi o primarnoj, isključivo fotografskoj vizualizaciji objekta koji sticajem okolnosti ima ili po-prima apstraktni karakter, to je izrazito fotografski žanr i može naći, iako ga treba smatrati pandanom odgovarajućim stremljenjima u slikarstvu, svoje puno opravdanje.

Ovih dvanaest nabrojanih i više ili manje sumarno interpretiranih žanrova, odnosno fotografskih preokupacija, naravno, neće moći u potpunosti pokriti sve ono što se u tematskom pogledu zbiva u današnjem fotografskom svijetu. Namjera mi je bila da obuhvatim ili istaknem one preokupacije koje su tipične za današnje vrijeme, i u sklopu tih preokupacija da pokušam izdvojiti ono što je karakteristično za pristup samoj vizualizaciji. Zadatak bi sada bio napraviti rezime svega onoga što je ovdje predočeno, da bi se izvukle temeljne karakteristike, bitne determinante za fotografska kretanja vremena u kojemu živimo.

fotografija danas

Ako pođemo od žanrova, vidjet ćemo da je svako fotografsko razdoblje pokazalo veće ili manje sklonosti prema nekim temama. Za današnje će vrijeme slikanje mrtve prirode, životinjskog i biljnog

46

Zadar 67, kat. br. B—16, B—1, B—114 (I. Toth; ovo je jedna od najuspjelijih fotografija izvedenih solarizacijom), B—43. Zagreb 68, kat. br. 17, 238, 184, 190, 81, 173. Meisterfotos 67, sl. 32, 76, 117, 121, 155, 160 (montaža), 161—dolje.

47

Moholy-Nagy, History, str. 340; Gyorgy Kepes, History, str. 586—589; Siskind, History, str. 445—455; Weston, History, str. 325 i 328—dolje.

48

Meisterfotos 67, str. 120, Meisterfotos 65, str. 81, 84, 85—gore, 90, 91, 108, 112. Camera 1964, Nr. 12, str. 35—40. Camera 1967, Nr. 1, str. 43—47. Camera 1968, Nr. 4, str. 15. Citirane su i neke novije crno-bijele fotografije.

svijeta, apstraktnih motiva i etnografskih ambijena bita ili atipično ili nejasni pokazatelj. Modna i glamor fotografija tipični su proizvodi današnjeg vremena, ali će oba ta žanra biti važnija iz sociološkog nego iz čistog optičkog aspekta. Različite grafičke tehnike zasada su pojava bliža stranputici nego putu današnjih stremljenja. I, konačno, stojimo pred reportažnom i portretnom fotografijom, aktom i pejzažom, kao preokupacijama današnjeg fotografa — podjednako profesionalca kao i pretencioznijeg amatera — preokupacijama iz čijih se vizualizacionih tretmana može nešto izdvojiti u smislu konstantnijeg valorizacionog kriterija.

Vidjeli smo da je Capa prije trideset godina otkrio strukturalnu dimenziju fotografije. Vidjeli smo da je u novije vrijeme taj strukturalni karakter fotografije prerastao u grafičko-strukturalan pristup. Vidjeli smo da je u domeni društveno-kritičke fotografije taj pristup dobio dimenzije grafičko-strukturalne ekspresije. Strukturalni ekspresionizam obuhvatio je međutim isto tako i portretu, pejzažnu i akt-fotografiju, jer je takav pristup vizualizaciji dobio dimenzije opće pojave u svijetu kvalitetne i misaone fotografije. Bilo da se radi o agresivnoj ili umjerenoj zrnatosti — gdje dominira sama struktura fotografije, bilo da se radi o kopiranju normalnog negativa na tvrdi papir da se izrazi i konfrontira dramatika tamnih i svijetlih površina, bilo da se radi o unutrašnjoj, psihološkoj i misaonoj dramatici same situacije ili snimljenog objekta, nalazimo se pred pojedinačnim vrijednostima ili zbirom vrijednosti koje determiniraju optički pristup, realizaciju vizije u današnjoj fotografiji. Nasuprot isključivo estetsko-emotivnoj fotografiji dvadesetih i tridesetih godina, dakle fotografiji koja je djelovala na više ili manje izraženoj larpurlartističkoj osnovi, kojoj se ne mogu poreći estetske vrijednosti, imamo danas misaonu fotografiju, fotografiju koja ne govori samo vizuelno prihvatljivim jezikom nego nastoji reći i dati nešto više od korektnog estetskog utiska. Ako opći zbir vizuelnih utisaka, koje daje današnja fotografija, djeluje na neki način teško, ponekad sumorno ili čak i deprimirajuće, onda razloge tome treba potražiti u uslovima, napose onima društvenog karaktera, koji obilježavaju današnje vrijeme. Jer možda će se za dvadeset ili trideset godina moći nešto prigovoriti ovoj današnjoj fotografiji, ali se neće moći poreći činjenica da se ta fotografija uspjela pošteno postaviti u određeni odnos prema tom vremenu. Bez obzira na preokupacije (mislim one bitne), tj. na okolnost da je neki autor prvenstveno eksponiran na području društveno-kritičke ili čak politički angažirane fotografije, ili možda samo portretne ili akt-fotografije, gro suvremenih autora ima prema vizualiziranoj materiji u principu isti stav. Od romantičnog, primarno es-

tetskog pristupa vizualizaciji, koji je karakterizirao ranija razdoblja, nastojat će suvremeni fotografi istaknuti u svojim kreacijama, bilo čisto vizuelnim sredstvima bilo logikom same teme, unutrašnju dramatiku, unutarnji konflikt koji se vrlo često neće moći jednostavno objasniti, ali će se osjetiti (kod jednog Cape to je bilo i jedno i drugo — i formalno i sadržajno). Osnovni princip strukturalno-ekspresionističkog pristupa sadržan je upravo u vizuelnom utisku sazdanom na konfliktu. Jedanput će to biti sukob tamnih i svijetlih površina s neobičnom, možda depresivnom dramatikom, drugi put će to biti svim vizuelnim sredstvima podvučen i potenciran određeni psihološki gest ili psihičko stanje, treći put će to biti žensko tijelo u nekom ambijentu s kojim će činiti neobičnu cjelinu, četvrti put ćemo imati pred sobom društveno-kritički esej koji će svim sredstvima suvremene fotografske vizualizacije djelovati u pravcu uvjerljivog osvjedočavanja. Ekspresionistička vizualizacija nije slučaj. Ona je formalno-strukturalni rezultat, logična i normalna posljedica jednog određenog stanja fotografije, jedne historijske etape u kojoj je osnovna tendencija reći što više i što uvjerljivije. Sugestivnost današnje fotografije, njena moć govora, bazirana je na takvom pristupu. Naravno, ne sastoji se sva suvremena fotografija od djela koja imaju izričiti ekspresionistički karakter. Jer ne gledaju svi autori jednako na vizualizaciju objektivne stvarnosti, odnosno izoliranog objekta. Kad bi konačno svi imali identični pristup, imali bismo uniformiranu fotografiju, koja bi uza sve svoje eventualno pozitivne domete brzo dojadila i ubrzo se iscrpla sama od sebe. No bitne komponente u najvećem dijelu suvremenih ostvarenja daju opći stilski profil, koji se s manjim ili većim devijacijama može uvrstiti u ono što je ovdje definirano kao grafičko-strukturalni ekspresionizam. Postoje i prateće pojave, koje neće imati takva obilježja, npr. nadrealistička fotografija, ali će ona svojim misaonim sadržajem biti sposobna da se u duhovnom smislu apsolutno pouzdano integrira u zajednički profil s ostvarenjima drugačijeg pristupa. Naravno, high-key fotografija, kao izraz larpurlartističkog pristupa, neće se u takav profil ni u kojem slučaju moći uklopiti, jednako kao ni solarizacija ni ostale foto-grafičke preokupacije.

Ako želimo na kraju dati rezime rezimea, možemo reći da danas živimo u svijetu misaone fotografije, koja je znala pronaći adekvatni pristup vizualizaciji svih onih tema i problema što se mogu uključiti u takav duhovni proces. Taj vizualni pristup, definiran kao strukturalni ekspresionizam, oblikovao je fizionomiju današnjih fotografskih nastojanja. Stvar je lične vizuelne kulture hoćemo li

takva nastojanja znati prepoznati⁴⁹ i na taj način pozitivno vrednovati.

⁴⁹

Izraziti primjer pomanjkanja sluha za suvremenija kretanja u fotografskoj umjetnosti pokazuje rezultat žiriranja 14. Zagreb-salona. Jedan žiri sastavljen od ljudi vrlo različitih, pa i dijametralno suprotnih fotografskih preokupacija (T. Dabac, J. Cetković, A. Orlić, V. Solariček, N. Vranić) već u principu bi vrlo teško mogao svoj posao obaviti kako treba, pa je osnovni promašaj učinjen već samim izborom žirija. U najboljem se slučaju moglo očekivati da izložba predstavlja opće fotografsko šarenilo, pri čemu bi se ipak vodilo računa o principu kvaliteta, kao osnovnom mjerilu. Na žalost, nije se ni to očekivanje ispunilo, tj. šarenilo je bilo zastupljeno, ali princip kvaliteta nije poštovan. Izložba je po svojoj fizionomiji teško mogla i prije deset godina predstavljati fotografiju suvremenijih nastojanja, a po svom općem dometu nije ni za to razdoblje mogla prezentirati uvjerljiviji kvalitet. Nametanjem demodiranih i preživljenih koncepcija došlo je do izričite diskriminacije suvremene reportažne, suvremene portretne i akt-fotografije, te je svega nešto preko tucе eksponata odgovaralo vizuelnim kriterijima današnje fotografije (ekspoziti kat. br. 23, 27, 35, 45, 67, 112, 113, 130, 141, 142, 162, 174, 212, 224 plus 239—žiri), uključujući sve žanrove. Žiri je forsirao pejzaž dajući prednost konvencionalnim i demodiranim »filter-skim« realizacijama (kat. br. 28, 40, 52, 56, 58, 60, 86, 96, 119, 121, 122, 124, 134, 137, 228), kao i preživjeloj etnografskoj fotografiji (kat. br. 31, 87, 88, 146, 148, 149, 208, 209), što je bitno utjecalo na općeniti utisak staromodnog i danas neprihvatljivog. Potrebno je naglasiti da je od odbijenih fotografija bilo moguće načiniti »salon odbijenih« koji bi bio i kvalitetniji i mnogo bliži današnjoj fotografiji od ovog koji smo vidjeli. Rezultat fizionomije ove zagrebačke izložbe ne leži dakle u onome što je pružao materijal iz kojega su izabrani ekspoziti, nego u načinu odabiranja. Na žalost, prilikom selekcije stavovi članova žirija koji su bliski današnjim fotografskim tendencijama, kao što vidimo, nisu došli do izražaja. Zagrebačka izložba prema tome nije udovoljila svojoj namjeni iz ovih razloga:

a)

Izložba ne predstavlja odraz suvremenih fotografskih nastojanja (solarizacija i srodni grafički postupci danas su također prevladani), jer su fotografije takvog karaktera bile zastupljene u omjeru manjem od 10%. Orijentacija koju izložba pruža pogrešna je, a salon se svrstao u red bezličnih i nezanimljivih fotografskih izložbi.

b)

Čak i u ovakvom pristupu fotografiji izložba ne daje dojam kvaliteta, jer su forsiranjem nekih žanrova (pejzaž i etnografija napose) uzimane i posve nekvadratne realizacije.

c)

Izložba, takva kakva je, umjesto da pomogne mladim fotografima da se snađu u prilično složenom svijetu današnje fotografije, pomogla je samo njihovoj dezorijentaciji, te je prema tome umjetničko-pedagoški efekat posve izostao.

d)

Ritam fotografskih izložbi ovakvog karaktera u Zagrebu vrlo je nedanamičan (posljednja međunarodna izložba održana je 1962), pa je onda upravo i iz tih razloga trebalo čitavom problemu pristupiti odgovornije i smišljenije, a ne ad hoc, kao da takvih izložbi imamo najmanje po dvije u toku jedne godine.

Nepovoljan opći utisak izložbe donekle je popravljen podjelom nagrada, jer su neke zaista kvalitetne slike dobile velike nagrade (prva nagrada za crno-bijelu fotografiju Offerhausu, druga Menardu), ali je i podjela nagrada pokazala isto takvo šarenilo u samoj koncepciji, tj. nedostatak čvršćeg kriterija, kao i sama selekcija, jer ekspoziti kat. br. 146, 90, 58, 133, pa i 190 ne bi smjeli dobiti nagrade na jednoj pretencioznijoj izložbi.

Promašaj, kakav je pokazala ova izložba, samo je još jedan dokaz više o nedostatku vizuelnih kriterija čak i u svijetu ljudi koji se kod nas bave pretencioznom fotografijom. To je ujedno i ogledalo jednog stanja u svijetu naše fotografije, fotografije koja se nalazi na sporednom kolosijeku zbivanja i strujanja u suvremenoj fotografiji, koja za takva shvaćanja nema nerva i koja čak u većini pojedinačnih slučajeva nema ni želje da takve današnje koncepcije upozna i o njima razmisli.