

Ante Orlović

Mile Gojsalić 39
HR - 23000 Zadar

Pregledni članak / Review paper
Primljen / Received: 1. 8. 2019.
Prihvaćen / Accepted: 18. 10. 2019.
UDK / UDC: 77(497.5Zadar)“1918/1941“
DOI: 10.15291/ars.2931

Zadarska fotografija između dva svjetska rata u kontekstu afirmacije modernizma

Zadar Photography between the
Two World Wars and the Affirmation
of Modernism

SAŽETAK

Cilj je ovog rada steći što širi uvid u problem definiranja modernizma u fotografiji između dva svjetska rata u Zadru. Pozornost se posvetila političkoj i društvenoj situaciji u Zadru, fotografima te fotografskim izložbama koje su ostvarile utjecaj na razvoj zadarske fotografije. Obradom referentne građe o izložbama, pregledom relevantne literature i periodike te uvidom u arhivske i muzejske zbirke raspravio se razmjer prodora i utjecaja modernizma na fotografsku situaciju u Zadru toga vremena i utjecaj koji je izvršio na poslijeratni modernizam.

Ključne riječi: Zadar, Italija, fotografija, fašizam, antifašizam, modernizam

ABSTRACT

The aim of this paper is to offer a broader insight into the problem of defining modernism in Zadar's photography between the two World Wars. Particular attention has been paid to the political and social situation in Zadar, its photographers, and the photo exhibitions that had a special impact on the development of Zadar's photography. By analysing the relevant material on the exhibitions, scholarly literature and periodicals, as well as the archival and museum collections, the author has assessed the extent to which modernism has permeated and influenced Zadar's photography at that time and the impact it exerted on post-war modernism.

Keywords: Zadar, Italy, photography, fascism, anti-fascism, modernism

Povijesni kontekst

Završetkom Prvog svjetskog rata na području fotografije događaju se mnoge promjene. Fotografi sve više napuštaju estetske vrijednosti koje su fotografiju dovodile u blisku vezu sa slikarstvom te posežu za realizmom. Sve su rjeđi neoštri, „zamućeni” prikazi karakteristični za piktorijalizam, a sve češći oni oštrog fokusa. Pored toga, razdoblje između dva svjetska rata obilježili su avangardni pokreti, čije odjeke nalazimo i u fotografiji. Tako na primjer Anton Giulio Bragaglia eksperimentira s prikazima pokreta koji podsjećaju na futurističke slike, dok Alvin Langdon Coburn, želeći postići kubistički dojam u svojim fotografijama, eksperimentira s ogledalima čime dobiva apstraktne kompozicije koje naziva „vortofotografije”.

U Italiji 20-ih godina 20. stoljeća jača fašistički pokret, osobito od 1924. kada Mussolini utišava publikacije koje nisu osnovali fašisti. Iduće godine proglašava se vođom jednopartijske države nakon što je likvidirao Giacoma Matteottija, a 1926. proglasio je *Partito Comunista Italiana* ilegalnom. Do kraja dvadesetih fašisti su preuzeli nadzor nad gotovo svim aspektima svakodnevnog života, a strah od uhićenja nadvio se nad tisuće antifašista.

Fašistička fotografija reflektirala je nadu i prosperitet. Unatoč tomu što je Italiju pogodila kriza potaknuta krahom burze 1929. i globalnom depresijom, izbjegavalo se prikazati nezaposlenost i siromaštvo koji su tada zavladaali. To je bilo u suprotnosti s fotografijom koja se tih godina javlja u SAD-u, gdje fotografi poput Dorothee Lange i Walkera Evansa, koje je angažirala Farm Security Administration (FSA), snimaju posljedice tzv. Velike depresije i uvjete života u siromaštvu na farmama diljem Amerike. Snimke američkih fotografa označile su početak tradicije koja je postala poznata kao „Zabrinuti fotografi”.¹ No takve scene fašistički režim izbjegavao je prikazivati.

Tridesete godine donose promjenu u fotografskom stilu kada fašistički intelektualci i antifašisti počinju zahtijevati „viši” realizam, ponajviše u filmu i literaturi. Realizam je predstavljen u publikacijama koje je režim odobravao ili organiziranjem izložbi poput *Mostra dell'Architettura Rurale nel Bacino del Mediterraneo* iz 1936. godine. Ipak, velik broj fotografija ruralnog seljaštva, namijenjen za tiskanje u publikacijama, objavljen je tek nakon 1945. godine, vjerojatno zbog njihove „antifašističke naravi”² koja je prikazivala stvaran život seljaštva, onaj koji nije odgovarao ideologiji vladajućeg režima.

Rapallskim ugovorom izvršene su krupne promjene cjelokupnog političkog i gospodarskog sustava u duhu fašističko-korporativnog režima, s ciljem da Zadar postane *punctum saliens* daljnjeg širenja fašističke Italije na ostala područja Dalmacije.³ U Zadru se i prije potpisivanja ugovora u Rapallu zatvaraju hrvatske čitaonice i kulturni centri, a poslije se talijanski jezik uvodi u škole, na sudove, imena građana se talijaniziraju te se zatvaraju i raspuštaju hrvatske zadruge. Iako su se u Zadru već i prije vijorile zastave talijanske republike, u studenome godine 1920. i službeno je uspostavljena fašistička vlast što je donijelo zaokret u svim ostalim domenama svakodnevnog života u gradu, pa tako i u fotografskoj. Fašistički režim nije trpio sve one koji su izražavali nezadovoljstvo, a svoj su stav branili nasiljem ili tako što su neistomišljenike slali u egzil. Oni koji su prihvatili fašizam bili su većinom seljaci bez mnogo kontakata s modernom civilizacijom.⁴ Ideja poniznih, sretnih, radišnih ljudi na selu korištena je za širenje eugeničkog diskursa na talijansku „rasu” i stil, a fotografija je postala jedan od načina kojim se prenosila poruka o seljaštvu i njegovoj ulozi u zadanom političkom i društvenom kontekstu.

Nakon raspuštanja fašističke stranke 1943. godine, ulazak njemačkih vojnika u Zadar najčešće se uzima kao razlog razornog savezničkog bombardiranja grada u kojem trima velikim zračnim napadima pokušavaju uništiti njemački brod Mar Bianco. Ulaskom Narodnooslobodilačke vojske Jugoslavije u grad 31. listopada 1944.⁵

započinje novo razdoblje u povijesti Zadra. Nepune četiri godine nakon završetka Drugog svjetskog rata Miroslav Krleža će pri posjetu Zadru vizure njegovih ulica nazvati „pompejanskim”, a dvije godine poslije istu asocijaciju imat će i začuđeni turisti koji će pitati Zadrane: „Kako možete živjeti u tome gradu razorenom poput Pompeja?”⁶ Poslijeratno razdoblje i Zadar i Europa dočekali su u ruševinama, iz kojih se 1945. rađa ideja o stvaranju „zajedničke Europe” kao sinteze Istoka i Zapada. Nije se moglo ni zamisliti da će krajem desetljeća kulturna politika u istočnim zemljama donijeti „prisilno uvođenje socrealizma kao jedine umjetničke doktrine koja je obvezivala sve države te regije.”⁷

Zbog useljavanja talijanskoga i iseljavanja hrvatskog stanovništva koje sa sobom odnosi i mnogobrojne fotografije, zadarsku fotografiju tog vremena obilježiti će ponajviše takozvana atelijerska fotografija autora talijanske provenijencije te propagandno-politički prizori veličanja vladajućeg režima. Sve ono što se naziva pojavom moderne fotografije u Europi i svijetu (nova fotografija, novi realizam) pasivno je prihvaćano u Zadru kao odjek iz daljine, kao nešto u čemu Zadar više ne može neposredno sudjelovati.⁸

Zadarska fotografija između dva svjetska rata

Razdoblje između dva svjetska rata u Zadru bilježi dominaciju amaterske fotografije koja započinje dolaskom Giulija Parisija. Prvi spomen njegova dolaska zabilježen je 12. srpnja 1919. u *Corriere della Dalmazia* koji navodi kako je riječ o „cijenjenom amaterskom fotografu.”⁹ Iste novine svega nešto više od mjesec dana poslije kontradiktorno navode kako je riječ o „briljantnom umjetniku čiji se radovi mogu nazvati remek-djelima”. Te je godine u razdoblju od 30. kolovoza do 7. rujna u predvorju Teatro Verdi Parisio imao prvu izložbu na kojoj je izložio fotografije s prizorima Dalmacije, fotografirane „s iznimnim impresionističkim stilom i izvanrednom plastičnošću.”¹⁰ Za tu izložbu tiskan je i katalog¹¹ s popisom izloženih fotografija i predgovorom Vitaliana Brunellija. Njegove fotografije Nove obale s okupljenim mnoštvom tipične su dokumentarne snimke. Već u veljači 1920. Parisio izlaže u Napulju i poslije ostvaruje zapaženu ulogu u futurističkoj fotografiji.

Prvi poznati atelijer otvoren nakon završetka Prvog svjetskog rata u Zadru jest *La Velocissima* koji 1919. otvara Spartaco Lepri. Naziv atelijera daje naslutiti da se kod Leprija u svega nekoliko minuta mogla dobiti fotografija koja neće odudarati i izdvajati se kvalitetom od ostalih portretnih fotografija koje su se mogle izraditi u Zadru i Dalmaciji u to vrijeme. Leprijeve dokumentarne fotografije mogu se pronaći na stranicama novina *Corriere di Zara* i *Il Littorio Dalmatico*, koje uz ostalo donose snimke dolaska kralja Viktora Emanuela III. u Zadar, nastupa Splitske filharmonije u Novom kazalištu, dolaska vojnog časnika u Zadar i otkrića Spomenika palim ratnicima na Novoj obali. U Državnom arhivu u Zadru¹² sačuvana je snimka u čijem je desnom donjem kutu otisnut pečat njegova atelijera, koji prikazuje grupni portret nepoznatog udruženja ili politički, odnosno društveni skup snimljen nakon 1918. godine. Sličan grupni portret, također u Državnom arhivu u Zadru,¹³ pripada Vittoriju Ceregatu. Snimljen je nakon 1920. godine, a prikazuje profesore i učenike nasuprot tadašnjoj obrtnoj školi „A. Battara”.

Biagio Cigliano stigao je u Zadar iz Italije 1918. godine kao vojni pomorski dočasnik, obnašajući svojevrsnu ulogu službenog gradskog snimatelja.¹⁴ Aktivan je od početka dvadesetih kada prikazuje neuljepšanu stvarnost Zadra i okolice, a njegove fotografije na stranicama *Il Littorio Dalmatico* mogu se svrstati u domenu realistične fotografije. Fotografije snimljene dvadesetih godina tipične su dokumentarne snimke na kojima Cigliano prikazuje dijelove grada i okolice, njegovu arhitekturu i događaje poput otvorenja gradskog mosta, prizore zadarskih osnovnih škola ili prikaz

1.
Biagio Cigliano, Tetro Verdi
Biagio Cigliano, Teatro Verdi



glavnog ulaza u palaču providura. Na kasnijim fotografijama koristi se geometrijskom perspektivom, kao na primjer u prizoru uvale Vrulje ili dok snima iz donjeg rakursa, što je vidljivo na fotografiji Sv. Donata iz tridesetih godina. I dalje je to bilo daleko od fotografije koja se u to doba snimala u Njemačkoj gdje dvadesetih godina ilustrirana štampa bilježi uzlet i gdje se mnogi intelektualci počinju baviti fotografijom. Spomenimo da u Hrvatskoj dvadesetih godina prevladava amaterska fotografija, dok tek rijetki fotografi djeluju u vlastitim fotografskim studijima. Hrvatski fotografi objektiv okreću planinama i prirodi, a u skladu s tim „do početka tridesetih hrvatsku fotografiju moguće je pratiti isključivo uz pomoć ‘Fotografskog vjesnika’ u izdanju Fotosekcije Hrvatskog planinarskog društva koji je počeo izlaziti 1926. godine.”¹⁵

Velik broj fotografija Ivana Jeričevića čuva se u zadarskom Državnom arhivu kao „Zbirka fotografskog ateljea Jeričević”. Problem ove zbirke sadržan je u činjenici da su se fotografije Jeričevića i njegova ujaka Jakova Peručića, s kojim je radio od 1921. godine, kad su se doselili iz Korčule, pomiješale. Pored toga, obojica su surađivala u nekadašnjem ateljeru Tomasa Burata¹⁶, i to sve do 1928. godine, pa su se u zbirci našle i presnimke starih Buratovih fotografija. Riječ je o portretima pojedinaca, grupnim i obiteljskim portretima, prizorima krštenja, vjenčanja i u manjem broju prikazi arhitekture. Portretirani su prikazivani u svečanoj odjeći, želeći izgledati poput poznatih osoba tog vremena, a Jeričević kao obrtnik tim je željama udovoljavao.

Potreba ili želja za fotografiranjem u insceniranom interijeru javlja se gotovo isključivo u portretnoj fotografiji jer su se naručitelji željeli snimiti u skladu s tadašnjim idealima lijepoga. Neki su rabili i rekvizite kao atribute pomoću kojih bi portretirana osoba i odabrani predmet smisljeno tvorili cjelinu. Kod Jeričevića zanimljiv je portret trojice vojnika koji sjedeći čitaju talijanske novine, pri čemu su dvojica usmjerila pogled prema fotografskom aparatu. Portreti su snimljeni pod jakom rasvjetom, promišljenih gesta i kadra, dok se u pozadini nazire oslikano platno i aranžiran interijer.

Kao i za Jeričevića, slično se može reći i za Ceregata koji u Zadru ostaje do 1926. godine i postaje jedan od vodećih amaterskih portretnih fotografa u gradu.

Spomenute fotografije svrstavaju Jeričevića i Ceregata u skupinu provincijskih fotografa čiji portreti jasno upućuju na razinu zadarske međuratne portretistike u trenutku kad se u Europi i SAD-u počinju rabiti fotomaton, fotografske kabine s automatskim aparatom, danas uobičajena pojava u robnim kućama.¹⁷

Portrete nalik na one koje su izrađivali Jeričević i Ceregato u razdoblju između dva svjetska rata, a koji govore u prilog navedenom može se pronaći i u Narodnom muzeju u Zadru u Zbirci fotografija. Općenito, portret na zadarskom području nije bio ni približno kvalitetan poput onih koji su se mogli pronaći kod Augusta Sanderu u njegovu albumu „Lica našeg vremena” iz 1929. i u nešto starijem „Ljudi 20. stoljeća”. Sander je snimao po cijeloj Njemačkoj ljude različitih zanimanja, porijekla, ponašajući se poput neutralnog i objektivnog znanstvenika, dopuštajući ljudima da se sami predstavljaju na portretima.

Ante Brkan, koji će u Zadar doći netom prije početka Drugog svjetskog rata, svoje prve korake u svijet crno-bijele fotografije radi u Messini 30-ih godina 20. stoljeća, a prve radove objavljuje 1937. i 1938. u Milanu i Rimu. Na fotografijama iz razdoblja dok je boravio u Italiji, poput *Bečarina* i *Asfaltera* i djela naslovljenih *Biser* i *Razbijena zraka*, vidljiv je snimateljski postupak koji proizlazi iz dokumentarističke fotografske tradicije s jedne strane, te njezine konstruktivističke inačice s druge strane. Utjecaj ekspresionističkog filma na Antu Brkana vidljiv je na fotografiji *Moloh* iz 1935. godine. U filmu *Metropolis* Fritza Langa iz 1927. drevno božanstvo Moloh javlja se u viziji Fredersena gdje se radnici prinose kao žrtve drevnom tiraninu. Prikaz otvorenih usta kipa i vlati trave i kod Brkana bi mogli simbolizirati kako industrija

2.

Zbirka fotografskog ateljea
Jeričević (izvor: Državni arhiv u
Zadru)

Collection of the Photo-studio
Jeričević





3.
Zbirka fotografskog ateljea
Jeričević (izvor: Državni arhiv u
Zadru)

Collection of the Photo-studio
Jeričević

4.
Zbirka fotografskog ateljea
Jeričević (izvor: Državni arhiv u
Zadru)

Collection of the Photo-studio
Jeričević



proždire ljudsku rasu. Daljnje Brkanovo eksperimentiranje vidljivo je na fotografiji *Razbijena zraka* iz 1939. godine gdje preuzima bauhausovski pristup svjetlu, pokazujući poznavanje i zanimanje za fenomene u fotografiji između dva svjetska rata.

Zbirka Daria Santuccija sadrži 42 negativa s raznim prizorima Zadra i okolice, u kojoj se izdvaja fotografija s prikazom tadašnjeg arheološkog muzeja u crkvi Sv. Donata sa svijetlim kontrastom vanjskog dijela crkve u odnosu na potpuno crne sjene koje padaju na eksterijer, ostavljajući pomalo misteriozan dojam.

U Zadru se u to vrijeme javlja još niz fotografa, uglavnom talijanskih, koji u mediju nisu donijeli ničeg novog u usporedbi s navedenim fotografima.



Fotografija u tiskanim medijima

5.
Ante Brkan - Moloh, 1935.

Ante Brkan, Moloch, 1935

6.
Ante Brkan, Razbijena zraka, 1939.
(izvor: Galerija umjetnina NMZ)

Ante Brkan, Fractured Ray of Light,
1939

Prije početka Drugog svjetskog rata, 1940. godine, objavljena je publikacija *Zara - nell Ventennale della Redenzione*, s fotografijama Oddonea Talpa, Biagia Cigliana i Jakova Peručića. Iako ispod fotografija nisu navedeni autori, Ciglianu se mogu pripisati fotografije školskih zgrada i radionica industrijske škole, iz razloga što se nekoliko sličnih, njemu atribuiranih fotografija, nalazi u zadarskom Državnom arhivu. U publikaciji su prikazane i djevojke u „dirndl” haljinama, te je važno naglasiti kako je ženska moda poslužila u svrhu generiranja stila koji je režim htio nametnuti. Često su se publicirale fotografije žena u sportskim uniformama izvodeći sinkronizirane pokrete. Već u ranim 20-ima *Le Vie d'Italia*, mjesečni ilustrirani časopis za putovanja i fotografiju, pokrenuo je natječaj za folklorne fotografije, dodjeljujući nagrade i objavljujući ih preko cijelih stranica, na kojima su uglavnom bili prikazi žena u tradicionalnoj nošnji ili dok skupljaju vodu iz obližnje fontane.¹⁸

U navedenoj se publikaciji javljaju i prizori masovnih parada, koji podsjećaju na snimke Alexandra Rodchenka, na primjer njegovu fotografiju *Dynamo Club* iz 1930. u kojoj su vidljivi odjeci konstruktivizma i svijest snimatelja o važnosti pokreta i dinamičnosti. Socrealizam i konstruktivizam bili su dosta prisutni u talijanskoj dokumentarnoj fotografiji od 30-ih godina 20. stoljeća nadalje, što je zakompliciralo vizualni identitet koji je režim htio promovirati. Usporedbom fašističke i antifašističke dokumentarne fotografije, kao na primjer u prikazu ruralnog života, dolazi do razumljive kontradikcije. Kod antifašističkih prikaza seljaci izvode primitivne rituale u teškim životnim uvjetima, dok je na fašističkima prikaz sretnih, radišnih, zadovoljnih seljaka koji prihvaćaju novonastali režim. Taj isti režim htio je ruralni život prikazati na način kako je želio da ga drugi vide, izostavljanjem prizora siromaštva, gladi, rituala, i prikazivanjem progresivnog seljaštva.

Plakat izložbe fašističke revolucije iz 1932. prikazuje konstruktivističkog crnokošuljaša. Dizajnirao ga je Achille Bologna, koji njime „estetizira i depolitizira konstruktivistički agitprop stil, upakiravši ga u militaristički poziv na oružje”.¹⁹ Plakat izložbe *Film und Foto* ima sličnosti s Bologninim, osobito zbog prikaza osobe koja je također snimljena iz donjeg rakursa, no za razliku od talijanskog primjera, u ruci drži fotoaparatus, a ne oružje. Taj plakat postao je „simbolom teorije i tendencija na kojima se zasnivala nova fotografija.”²⁰

U kontekstu fotografije kao dokumenta prošlosti, zanimljive primjere donosi L'Unione Cinematografica Educativa²¹, na primjer kod prikaza nekadašnje Piazze dell'Erbe, Sv. Donata, guvernera Bastianinija ili velike parade na rivi organizirane u čast Ducea kojom se slavila pobjeda, odnosno obljetnica pripojenja Zadra Italiji. Pored LUCE, još su neke talijanske agencije rabile fotografiju u sklopu svoje djelatnosti, poput VEDO²², Opera Nazionale del Dopolavoro (OND) i Touring Club Italiano (TCI). Fotografije su publicirane u časopisima poput *FIAT Dopolavoro* ili u katalozima izložbi koje su organizirali *Unione società italiana arte fotografica* – USIAF.²³

Talijanski fotografski časopisi promovirali su eksperimentalni stil, slično kao što je to moguće vidjeti u primjerima s izložbe *Film und Foto 1929.* u Stuttgartu. Njemačka izložba, koja je vjerojatno označila kraj avangarde, predstavila je aktualne trendove u fotografiji. Između ostalih, bile su izložene *still life* fotografije Mana Raya i Edwarda Westona, sovjetska „radnička fotografija” i prostorija s antifašističkim fotomontažama Johna Heartfielda te zasebna prostorija koju je dizajnirao El Lissitzky.

U Italiji nije postojao ekvivalent radničkoj fotografiji predstavljenoj na njemačkoj izložbi, kao ni spomenutoj FSA fotografiji. Godinu dana prije, na međunarodnoj novinskoj izložbi *Pressea* u Kölnu 1928. fašisti su srušili talijanski dio izložbe posvećen antifašističkom tisku, i to večer prije otvorenja, nakon čega su je antifašisti ponovno postavili. Talijani su bili među 24 zemlje izlagača na izložbi koja se može smatrati „strateškim potezom prema međunarodnom priznanju Njemačke u polju dizajna i arhitekture.”²⁴

Izložbene aktivnosti između dva svjetska rata

U pokušaju da drži korak s međunarodnom avangardom Mussolini 1932. godine, obilježavajući deset godina marša na Rim, simbolično odlučuje organizirati izložbu *La Mostra della Rivoluzione fascista* na kojoj je oko 12 000 dokumentarnih fotografija u maniri fotomozaika prekrilo zidove 24 izložbene dvorane u Palazzo delle Esposizioni u Rimu, od čega su dvije dvorane pripale snimkama Rijeke i Dalmacije. „Gruppo Universitario Fascista Dalmata” u Zadru 1934. organizira *Prima mostra universitaria d'arte e fotografia* u palači Fozza, a tri godine poslije održana je i druga izložba fašističkih sveučilištaraca Dalmacije u Casa Littoria.

Usporedno, u Zagrebu se, nakon prvih dviju iz 1910. i 1913., godine 1935. održala treća međunarodna izložba fotografije u organizaciji Fotokluba Zagreb, a do 1942. održalo se devet izdanja. Nov način korištenja fotografije predstavila je u to vrijeme MoMA kada godine 1934. organizira „One Picture Exhibitions” šaljući na put jednu originalnu sliku (Renoir, Cézanne ili Picasso) s fotografskim reprodukcijama i pedagoškim panelima objašnjavajući važnost slike.²⁵ Već godine 1939. u Muzeju za umjetnost i obrt u Zagrebu kao „poseban odjel je oformljena zbirka fotografije, što znači da je utemeljena godinu prije one u MoMA-i koja se uzima kao početak muzeološkog tretiranja fotografije.”²⁶ Dok se u Italiji, a time i u Dalmaciji i Zadru, organiziraju izložbe amaterske fotografije kojima je cilj propagandnog karaktera, u isto vrijeme Herbert Bayer opisuje svoju ideju moderne izložbe i navodi kako „ne bi smjela držati razmak od posjetitelja, treba mu se približiti i ostaviti utisak na njega, objasniti, predstaviti te čak i nagovoriti i voditi ga do planirane i izravne reakcije.”²⁷ Posjetitelji su se na izložbi *The Road to Victory* iz 1942. u MoMA-i kretali krivudavom stazom između predimenzioniranih samostojećih uvećanja dokumentarnih fotografija, od kojih su neke bile više od deset metara široke. S tako dramatičnim uvećanjima, tekstovima, naracijom i teatarskim osvjetljenjem izložba je bila ključan prethodnik znamenitoj manifestaciji *The Family of Man*, pri čemu obje izložbe povezuje inovativan i avangardan dizajn koji se pojavio 20-ih godina 20. stoljeća.²⁸

Fotografska avangarda u Italiji najveći je odraz imala na trijenalima u Milanu. U sklopu V. *Milan triennial* održana je međunarodna izložba fotografije na kojoj izlažu, između ostalih, i Erna Lendvai-Dirksen i Henri Cartier-Bresson. Među talijanskim fotografima zastupljeni su stilovi poput konstruktivizma, futurizma i nove objektivnosti, dok su kritičari isticali svoje nezadovoljstvo zbog nedostatka „fašističkog stila fotografije”.²⁹ Spomenimo da se upravo tih godina Walter Benjamin u članku *The Author as Producer*, objavljenom 1934. godine, kritički postavlja prema fotografskoj knjizi Renger-Patzscha *The World is Beautiful*, objavljenoj 1929. godine. Uz ostalo, Benjamin navodi da je „nova objektivnost” patnju učinila predmetom uživanja.³⁰ Koristeći se izrazom „nova objektivnost” u svrhu predstavljanja novog stila u slikarstvu, Hartlaub 1925. na otvorenju izložbe u Mannheimu opisuje slike koje prizore „mrtve prirode ili pejzaža prikazuju što je objektivnije moguće.”³¹ Fotografija „nove objektivnosti” u potpunosti raskida s fotografskim imitiranjem slikarskih estetika, počinju se prikazivati izoštrani dijelovi strojeva, moderne arhitekture, upotrebljava se dubinska oštrina, jasno svjetlo te „formalna jednakost motiva iz prirode i civilizacije, života i tehnike, portreta i stroja, izolacija detalja iz konteksta, interes za materijalnost, za strukturu i površinu predmeta fotografske pažnje, često njegova uvećanja i rezovi cjeline oblika ili njihov kontinuum.”³²

VI. *Milan triennial* iz 1936. bio je posvećen temi ruralne arhitekture u mediteranskom prostoru nazvan *Mostra dell'Architettura Rurale nel Bacino del Mediterraneo*. Na toj se izložbi ponovno mogao zamijetiti povratak „realizmu” u talijanskoj fotografiji, osobito u načinu prikaza sela i ruralne arhitekture kao dijela talijanskog pejzaža, dok su uvjeti u kojima su seljaci živjeli, bez vode i pothranjeni, bili zanemarivani.

Kako je već navedeno, 1937. godine u Zadru održava se druga izložba fašističkih sveučilištaraca Dalmacije na kojoj se izlaže ukupno 120 fotografija,³³ a iako je dvije godine poslije najavljena i treća izložba, zbog početka rata se nije održala.

Zaključak

Fotografija se u ostalim dijelovima Hrvatske³⁴ u međuratnom periodu razvijala drukčijim smjerom negoli ona u Zadru. Dok se u Zagrebu mogla vidjeti izložba *Film und Foto* 1930. godine i izdanja međunarodne izložbe fotografije u organizaciji Fotokluba Zagreb, gdje se u periodu od 1935. do 1942. organizira sedam međunarodnih izložbi, u Zadru se zbog nametnutog režima slavila dekadentna fotografija predvođena Ciglianom, Jeričevićem i ostalima.

S jedne strane, razvija se nova fotografija, potaknuta inovacijama avangardnih škola, poput Bauhausa, ili fotografa bliskih izričaju nove objektivnosti i fotožurnalista, dok je, s druge strane, način prikazivanja portreta ostao i nadalje obilježen predratnom estetikom te prodorom talijanskog realizma nametnutog radi promoviranja imperijalističke vizije ruralnog života. Europske su avangarde, osim toga, kako navodi Martina Caruso, ponovno oživjele interes za realizam i klasicizam kao dio povratka tradiciji, što je u skladu s fašističkim likovnim izrazom i „povratkom redu”,³⁵ koji se u europskoj vizualnoj umjetnosti javlja nakon Prvog svjetskog rata.

Godina 1950. uzima se kao prijelomna za nove ideje i suvremene umjetničke prakse uvjetovane Drugim svjetskim ratom i posljedicama prepoznatljivim u brojnim priložima povijesti suvremene umjetnosti u Hrvatskoj.³⁶ U vremenu kada se u Zadru još nije ozbiljnije krenulo u proces obnove i ponovne izgradnje porušenog grada, 1951. godine Ante Brkan otvara atelijer što se uzima kao početak kreativne obnove zadarske fotografije, a upravo će braća Brkan, na temelju čijeg opusa nastaje termin *zadarska škola fotografije*, biti zaslužni za uvrštenje Zadra na fotografsku kartu svijeta, i to ponajprije organiziranjem međunarodne izložbe Čovjek i more.

BILJEŠKE

- ¹ REINHOLD MIßELBECK, *20th Century Photography. Museum Ludwig Cologne*, Köln, 2001., 8.
- ² MARTINA CARUSO, *Italian Humanist Photography from Fascism to the Cold War*, London, 2016., 16.
- ³ NEVA SCOTTI, Talijanska okupacija Zadra i zadarskog područja od 1918. do 1943. godine, *Zadarska smotra*, 51, (2002), 245–296, 245.
- ⁴ MARTINA CARUSO (bilj. 2), 13.
- ⁵ Neki autori navode kako je grad oslobođen 1. studenoga. Više u: VINKO KOŽUL, Oslobođenje Zadra 1944. godine, u: *Zadar i zadarsko područje u Narodnooslobodilačkoj borbi i socijalističkoj izgradnji*, (ur. Šime Lukin), Zadar, 1984., 171–191, 185.
- ⁶ DUBRAVKA KISIĆ - ANTONIJA MLIKOTA, *Zadar – Poslijeratna urbanističko-arhitektonska obnova 1944.-1958.* (katalog izložbe), Zadar, 2017., 55.
- ⁷ PIOTR PIOTROWSKI, *Avangarda u sjeni Jalte: umjetnost Srednjoistočne Europe u razdoblju 1945.-1989.*, Zagreb, 2011., 35–36.
- ⁸ ABDULAH SEFEROVIĆ, *Photographia Iadertina: od dagerotipije do digitalne slike*, Zagreb, 2009., 201.
- ⁹ N.N. Fotografie, *Corriere della Dalmazia*, 12. srpnja, 1919., 3.
- ¹⁰ N.N. L'esposizione fotografica, *Corriere della Dalmazia*, 30. kolovoza, 1919., 2.
- ¹¹ *Catalogo della mostra di fotografie della Dalmazia e isole Curcolane operate da Giulio Parisio*, Zadar, 1919.
- ¹² Kolekcija fotografija 5.1.168|21/O
- ¹³ Kolekcija fotografija 5.1.180|B.S.
- ¹⁴ ABDULAH SEFEROVIĆ (bilj. 8), 372.
- ¹⁵ MARIJA TONKOVIĆ, Oris povijesti fotografije u Hrvatskoj, u: *Fotografija u Hrvatskoj 1848.-1951.*, (katalog izložbe), (ur. Vladimir Maleković), Zagreb, 1994., 47–173., 126.
- ¹⁶ Dalmatinski fotograf 19. stoljeća koji se iz Dubrovnika 1873. doselio u Zadar gdje je radio u svojem atelijeru do smrti, 1910. godine.
- ¹⁷ U javnoj su upotrebi od 1927. godine, a u Zagrebu je prvi put postavljen 1930. godine, u razdoblju kada se počinju osjećati posljedice svjetske ekonomske krize i kada fotografi počinju strahovati od gubitka posla jer se u svega nekoliko minuta za par žetona mogla dobiti gotova fotografija.
- ¹⁸ MARTINA CARUSO (bilj. 2), 22.
- ¹⁹ Ibidem, 15.
- ²⁰ MARIJA TONKOVIĆ, *Fotograf Franjo Mosinger u kontekstu Nove objektivnosti i Bauhauusa*, Dok. dis., Zagreb, 2011., 106.
- ²¹ Osnovana 1924. godine, bila je propagandno sredstvo fašističkog režima proizvođači filmove i fotografije.
- ²² Poslije preimenovanu u Publifoto.
- ²³ MARTINA CARUSO (bilj. 2), 21.
- ²⁴ JEREMY ANYSLEY, *Pressa Cologne, 1928: Exhibitions and Publication Design in the Weimar Period*, u: *Design Issues*, 10, (1994), 52–76, 55.
- ²⁵ OLIVIER LUGON, The Ubiquitous Exhibition, u: *The „Public“ Life of Photographs*, Cambridge, (ur: Thierry Gervais), 2016., 123–153, 131.
- ²⁶ MARIJA TONKOVIĆ (bilj. 15), 48.
- ²⁷ ABIGAIL SOLOMON-GODEAU, Family of Man. Refurbishing Humanism for a Postmodern Age, u: *Family of Man 1955-2001: Humanism and Postmodernism: A Reappraisal of the Photo Exhibition by Edward Steichen* (ur. Jean Back, Viktoria Schmidt-Linsenhoff), Marburg, 2004., 29–56., 41.
- ²⁸ Ibidem.
- ²⁹ MARTINA CARUSO (bilj. 2), 28.
- ³⁰ WALTER BENJAMIN, The author as Producer, u: *Selected Writings 1931-1934, Vol 2, Part 2*, (ur. Michael W. Jennings, Howard Eiland, Gary Smith), Cambridge, 1934., 768–782, 775.
- ³¹ PETR TAUSK, *Photography in the 20th Century*, London, 1980., 53.
- ³² MARIJA TONKOVIĆ (bilj. 20), 170.
- ³³ ABDULAH SEFEROVIĆ (bilj. 8), 223.
- ³⁴ U promatranom razdoblju bila je dijelom Kraljevine SHS i Kraljevine Jugoslavije.
- ³⁵ MARTINA CARUSO (bilj. 2), 28.
- ³⁶ DAVOR MATIČEVIĆ, Fotografija u Hrvatskoj od tisuću devedeset do danas, u: *Hrvatska fotografija od 1950. do danas* (katalog), (ur. Marija Gattin, Davor Matičević, Tihomir Milovac), Zagreb, 1997., 9–18, 11.