

Na međunarodnoj sceni se druga i treća decenija XX veka smatraju prelomnim trenutkom u istoriji fotografskog medija. U srpskoj odnosno jugoslovenskoj sredini fotografija je taj status dobila odmah nakon završetka Drugog svetskog rata, kada je zajedno sa ostalim vidovima umetnosti učestvovala u transformaciji Jugoslavije „iz zaostale kapitalističke u naprednu socijalističku zemlju“.¹

U rasponu od samo nekoliko godina u srpskoj fotografiji se odigralo daleko više važnih dešavanja nego tokom prve polovine XX veka: pri komisiji „Tehnika i sport“ (od 1948. godine „Narodna tehnika“) je 1946. godine formiran Savezni odbor za foto-amaterstvo, osniva se Foto-savez Srbije, Foto kino i video savez Vojvodine i foto-klubovi (u Beogradu, Novom Sadu, Kragujevcu, Arandelovcu, Subotici i drugim gradovima); organizuju nacionalne i internacionalne izložbe; pokreću predavanja, seminari i kursevi o fotografiji, kao i najznačajniji fotografski časopis na prostorima tadašnje Jugoslavije *Fotografija* (1954. godine menja ime u *Foto-revija*, a ubrzo u *Foto-kino revija* i izlazi do sredine osamdesetih godina).² Među najvažnijim događajima koji su se odigrali nakon rezolucije Informbiroa bilo je primanje Foto-saveza Jugoslavije u članstvo međunarodne fotografske asocijacije FIAP (Fédération

¹ V Kongres KPJ, *Odluka i pismo CK KPJ o sazivu V Kongresa KPJ*, na: www.znaci.net/00001/138_77.pdf, sajtu pristupljeno 9. 11. 2015.

² Goran Malić, „Putevi i razmeđa 1945–1989“, u: Miodrag Đorđević (ur.), *Fotografija kod Srba 1839–1989*, Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, Beograd, 1991, str. 115–118.

Internationale de l'Art Photographique) 1950. godine, učešće naših fotografa na internacionalnoj sceni³, kao i održavanje prve izložbe fotografija međunarodnog karaktera u Beogradu². Srbija je do 1956. godine imala sedamdeset i pet registrovanih foto-klubova.³ Većina osnovnih i srednjih škola, fakulteta, kao i planinarskih društava je dobila foto-sekcije. Razlozi ovakvih promena su višestruki. Prvo, Komunistička partija Jugoslavije je mogla da vidi značaj fotografije tokom rata kroz radove bilo anonimnih autora bilo fotografa, poput Pavla Bojčevića, Save Orovića, a naročito Žorža Skrigina i njegovih dela *Dečak u zbegu* (1943), *Portret partizanke* (1944), *Tito* (1942) i *Majka Knežopoljka* (oko 1944). Po shvatanjima novog sistema, fotografija je bila jedan od simbola predratne buržoazije, a raskid sa starim svetom i prošlošću u slučaju fotografije podrazumevao je i to da se ona učini dostupnom svima. Konačno, „da bi fotografija funkcionisala kao mediji masovnih komunikacija ona je morala da se ubrzano umnožava“.⁴ Zbog toga je bilo neophodno ne samo njeno prisustvo u štampi ili periodičnim publikacijama već i upoznavanje što većeg broja ljudi sa fotografskom tehnikom kako bi oni radili slike odgovarajućeg sadržaja i time na neki način dali doprinos u obnovi i izgradnji novog društva.

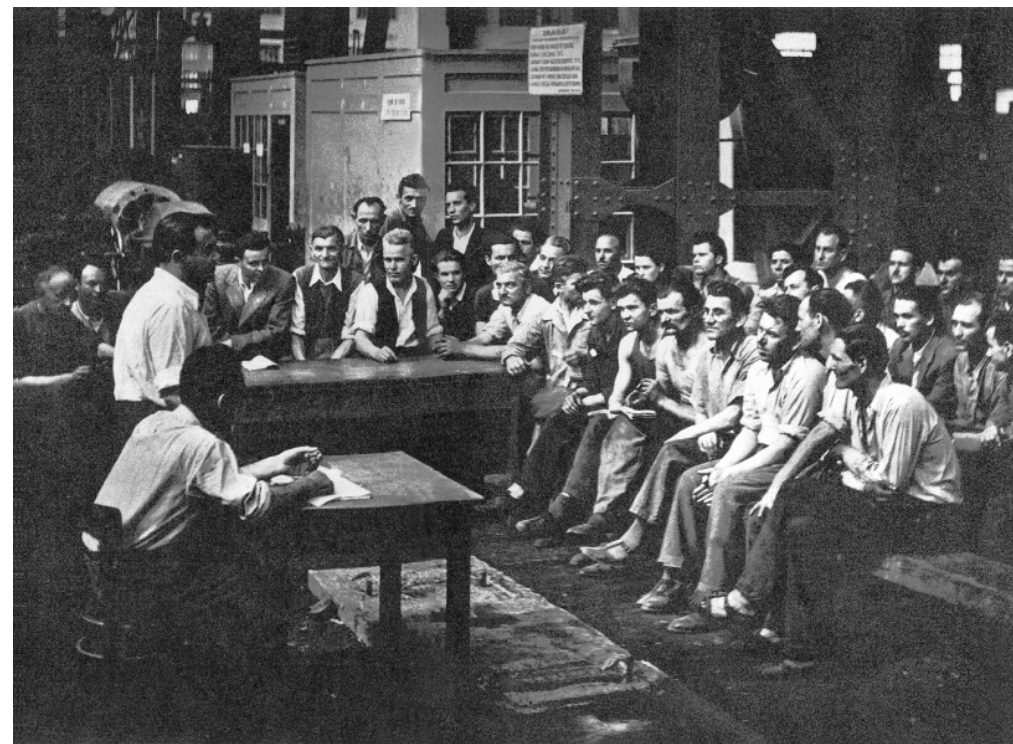
Jedan od ciljeva socijalističkog realizma, kako u likovnoj umetnosti tako i u fotografiji, bio je da se ideologija posleratnog društva prenese ne samo odgovarajućim sadržajem već i na način razumljiv svakom. Uloga fotografije u prvim posleratnim godinama istaknuta je u manifestu fotografa Josipa Bosnara, jednog od pokretača i prvog glavnog urednika časopisa *Fotografija* (1948): „Umetnička fotografija treba da prikazuje borbu radnog čoveka koji stvara svoju budućnost, treba da izražava misli i želje naroda, njegove težnje, odricanja i napore kojima se

¹ U organizaciji Ministarstva za prosvetu i kulturu 1949. godine urađena je izložba „Jugoslavija očima umetnika kamere“, koja je gostovala u Egiptu, Meksiku i Argentini. Istovremeno na internacionalnim izložbama u Edinburgu, Pragu i Innsbuku se izlažu i dela naših autora. *Ibid.*

² Propraćena katalogom sa radovima svih izlagača u organizaciji Foto-kluba „Beograd“ u maju 1952. godine, priređena je prva međunarodna izložba fotografske umetnosti. Videti: Stevan Ristić, *Foto-klub „Beograd“ (kratak pregled istorije Kluba)*, na: <http://fotoklubbeograd.agilityhoster.com/istorijat.html>, sajtu pristupljeno 10. 12. 2015.

³ *Ibid.*

⁴ Milanka Todić, *Fotografija i propaganda*, u: www.photo-propaganda.com, sajtu pristupljeno 20. 10. 2015.



Josip Bosnar, *Radnički savet*, 1952, crno-bela fotografija, iz arhiva Gorana Malića.

← Žorž Skrigin, *Portret partizanke*, 1944, crno-bela fotografija, iz arhiva Gorana Malića.

ruši kapitalističko, a gradi novo socijalističko društvo“.¹ Ovom tekstu je predhodilo nekoliko događaja, između ostalog i prvo fotoamatersko savetovanje saveznog karaktera održano u Beogradu marta iste godine na kojem se raspravljalo šta i kako fotografi da fotografišu.² Kao član Centralnog veća Saveza sindikata Jugoslavije, ujedno i jedna od ključnih i najangažovanijih figura, Bosnar je uradio niz fotografija s prizorima radnika, sastanaka, žetelaca, izgradnje: *Rudar* (oko 1948), *Za pale borce* (oko 1949), *Oreol radu* (oko 1949), *Radnički savet* (1950), *Kamenorezac* (1955), koje se smatraju reprezentativnim primerima fotografije socijalističkog realizma.

Neosporno da su fotografi nakon rata krenuli u beleženje svega što je odgovaralo duhu vremena i da su takve fotografije objavljivane u dnevnim listovima i drugim publikacijama. No, kada je reč o umetničkoj fotografiji, situacija je bila malo drugačija. U literaturi i pojedinačnim esejima se radovi Vojislava Marinkovića, Branibora Debeljkovića i Miloša Pavlovića ističu kao dela koja su mnogo više od čistog predstavljanja ideologije.³ Predratne fotografije Branibora Debeljkovića *Mladić* (1937), *Pred oluju* (1939) i *U smuku* (1940.) nose odlike i piktorijalizma ali i nove objektivnosti.⁴ Ove dve tendencije su se smenjivale u njegovim radovima posle rata. Fotografije *Etude de Nue* (1947), *Hercegovski grad* (1950), *Poslednja* (1950) slede tendencije piktorijalizma, dok su *Crnogorka* (1946) i *Visoka peć* (1950), objavljena na stranicama časopisa *Jugoslavija*, kompozicijom i pre svega

¹ Josip Bosnar, „O zadacima fotoamaterstva u našoj zemlji“, *Fotografija*, br. 1, Beograd 1948, str. 1–2. cit. na: Milanka Todić, *Fotografija i propaganda*, u: www.photo-propaganda.com, sajtu pristupljeno 20. 10. 2015.

² Goran Malić, *Pojava socijalističkog realizma u srpskoj fotografiji, njegovo trajanje i nestanak (1948–1956)*, Simpozijum „Socrealizam u srpskoj likovnoj i primenjenoj umetnosti, arhitekturi i dizajnu“, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 25 – 26. oktobar 2006, na: http://users.beotel.net/~fotogram/stranice/GM_bibliography.htm, sajtu pristupljeno 18. 4. 2016.

³ Ješa Denegri, „Orjentacije, Stavovi, Ideje 1945–1989“, str. 103; Milanka Šaponja, „Fotograf između vere i sumnje 1944–1989“, str. 110. , u: Miodrag Đorđević (ur.), *Fotografija kod Srba 1839–1989*, Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, Beograd, 1991.

⁴ Goran Malić, *Pojava socijalističkog realizma u srpskoj fotografiji, njegovo trajanje i nestanak (1948–1956)*, Simpozijum „Socrealizam u srpskoj likovnoj i primenjenoj umetnosti, arhitekturi i dizajnu“, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 25 – 26. oktobar 2006, na: http://users.beotel.net/~fotogram/stranice/GM_bibliography.htm, sajtu pristupljeno 18. 4. 2010.



Vojislav Marinković, *Venecija*, 1957, crno-bela fotografija, iz arhiva Gorana Malića.



Miloš Pavlović, *Asfalteri*, 1956–1957. crno-bela fotografija, iz kolekcije Foto-saveza Srbije

oštrinom bliske novoj objektivnosti. Iako obrađuje jednu od ključnih tema novog društva i napretka – industriju, Debeljković se nije odrekao predratnog iskustva. Nasuprot njemu, Vojislav Marinković se fokusirao na ljude, decu, gradsku svakodnevicu, male i na prvi pogled neprimetne situacije koje će biti manje-više primarni motivi njegovih kasnijih radova ali i *lajf* fotografije i novog humanizma: *Odmor* (1950), *U seoskoj krčmi* (1950), *Domaći zadatak* (1950), *Lapavica*, (1953). Fotografije s ovom tematikom su daleko od načela koje je propagirao socijalistički realizam. U drugoj polovini pedesetih, Vojislav Marinković radi fotografiju *Pod kupolom* (1958). Dinamična kompozicija i osvetljenje će biti među glavnim karakteristikama njegovih radova, a ova fotografija pripada specifičnoj grupi dela koja se mogu posmatrati kao svojevrsni omaž izgradnji Beogradskog sajma.¹ Autor koji će na ovom projektu raditi od 1956. do 1957. godine i ujedno ostaviti najveći broj fotografija je Miloš Pavlović, a najpoznatije fotografije iz ovog opusa su *Asfalteri*, *Nebu pod oblake* i *Monteri*. Pored pomenutih autora rade i: Stanoje Bojović uglavnom s tematikom sela i tamošnjeg stanovništva, Nikola Bibić portret udarnika Alije Sirotanovića, te Miloš Jovanović, Stevan Kragujević, Dragoljub Aleksić i Bogoljub Cikota.

U Vojvodini su neizostavna imena Geze Barte i Julija Đule Brežana. Obojica su i predratni fotografi koji su se formirali pod uticajem piktoralizma. Nakon oslobođenja Novog Sada 1944. godine Geza Barta je bio angažovan od strane komande grada u propagadnom odseku Glavnog štaba Vojvodine, a ubrzo je postao i rukovodilac foto-oddeljenja u Agitpropu.² Za potrebe komande i Agitpropa³, kao i za novine *Slobodna Vojvodina*, *Politika* i *Borba*, Barta je snimao ruševine posle bombardovanja Novog Sada, doček oslobodilaca, radnu omladinu.

¹ Osim fotografija Vojislava Marinkovića i Miloša Pavlovića, izgradnju Beogradskog sajma su takođe zabeležili fotografi Miloš Jovanović i Dušan Knežević. Videti: Goran Malić, *Pojava socijalističkog realizma u srpskoj fotografiji, njegovo trajanje i nestanak* (1948–1956), Simpozijum „Socrealizam u srpskoj likovnoj i primenjenoj umetnosti, arhitekturi i dizajnu“, Muzej primenjene umetnosti, Beograd, 25 – 26. oktobar 2006, na: http://users.beotel.net/~fotogram/stranice/GM_bibliography.htm, sajtu pristupljeno 18. 4. 2010.

² Sava Stepanov, *Retrospektivna izložba Geze Barte: Fotografije i foto-skice*, Foto galerija, Novi Sad, sept. – okt. 1981.

³ Agitprop (agitacija i propaganda) je naziv za organe koji su postojali pri komitetima komunističkih partija sa zadatkom da oragnizuju agitaciono propagadni rad kako bi mobilizovali građane u realizaciji zadataka koje je postavila Komunistička partija.

Nametnut od strane vladajućeg sistema, socijalistički realizam je u našoj sredini trajao kratko, a nije se ispoljio u onoj meri i na način koji je od njega očekivan. Do potpunog raskida sa starim shvatanjima i nerealnim prikazima za koje se zalagao Josip Bosnar nije došlo. Portret, pejzaž, seoski i gradski motivi, scene svakodnevice bili su ništa drugo do nasleđe predhodne epohe koje nastavlja da traje i u vreme agitpropa. Ipak, fotografije sa ovim motivima su izlagane na izložbama uglavnom zato što ih je ktirika smatrala bezopasnim.¹ Paradoks socijalističkog realizma jeste u tome što je on ozvaničen 1948. godine, kada izlazi i prvi broj časopisa *Fotografija* sa tekstom Josipa Bosnara. Neposredno pre ovih dešavanja doneta je Rezolucija Informbiroa koju je Josip Broz Tito u govoru na V Kongresu KPJ ocenio kao klevetničku kampanju protiv Partije², što uzrokuje prekid na relaciji Beograd–Moskva i okretanje Jugoslavije od istočnog ka zapadnom bloku.

Rezultat toga je bilo uspostavljanje kontakta pre svega sa Evropom i Amerikom, što znači i upoznavanje naših autora s radom fotografske agencije „Magnum“ i Anri-Kartje Bresonom, kao i gostovanje nekoliko izložbi Muzeja moderne umetnosti iz Njujorka u Beogradu. Tokom druge polovine pete i naročito u šestoj deceniji kontakti sa međunarodnom scenom su intezivirani. Već 1953. godine, Branibor Debeljković je prvi fotograf koji je postao član Udruženja likovnih i primenjenih umetnika Srbije.³ Dve godine kasnije, fotografija je učestvovala sa ostalim umetničkim disciplinama na izložbi u Muzeju primenjene umetnosti u Beogradu⁴, a 1956. godine u izdanju Foto-kluba „Beograd“ je izašao prvi broj časopisa *Beogradski objektiv*. Iako je trajao veoma kratko, časopis je pratio dešavanja na domaćoj i međunarodnoj sceni kroz tekstove o fotografima, izložbama i fotografskoj tehnologiji. Iste godine je izložba *Moderna umetnost (Modern Art)* Muzeja moderne umetnosti u Njujorku

¹ *Ibid.*

² „Josip Broz Tito – Politički izveštaj CK KPJ na V Kongresu KPJ“, u: V Kongres KPJ, *Odluka i pismo CK KPJ o sazivu V Kongresa KPJ*, na: www.znaci.net/00001/138_77, sajtu pristupljeno 9. 11.2015.

³ Ješa Denegri, „Orjentacije, Stavovi, Ideje 1945–1989“ u: Miodrag Đorđević (ur.), *Fotografija kod Srba 1839–1989*, Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, Beograd, 1991, str. 103.

⁴ Goran Malić: „Putevi i razmeđa 1945–1989“, u: Miodrag Đorđević (ur.), *Fotografija kod Srba 1839–1989*, Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, Beograd, 1991, str. 117.

predstavljena u Beogradu u nekoliko izložbenih prostora: Paviljonu „Cvijeta Zuzorić“ (slikarstvo i arhitektura), Galerija ULUS-a (fotografija) i u Galeriji fresaka (arhitektura). Već naredne godine je u Paviljonu „Cvijeta Zuzorić“ gostovala izložba Edvarda Stejhena *Porodica čoveka*, koja je izazvala veliko interesovanje kako zbog činjenice da je nakon rezolucije Informbiroa bila jedan od prvih velikih događaja internacionalnog karaktera tako i zbog koncepta i tematike samih radova. Naredne decenije u Beogradu je gostovala još jedna izložba Edvarda Stejhena. Ovoga puta to nije bila njegova kustoska već retrospektivna autorska izložba, *Stejhen fotograf*. Početkom šeste decenije u okviru *Majske izložbe* (1961) predstavljeni su i fotografski radovi, a nešto kasnije to se desilo i na *Oktobarskom salonu likovnih i primenjenih umetnosti Srbije*.¹ Godine 1962. je otvorena i prva galerija specijalizovana za fotografiju pod imenom „Salon fotografije“, poznat i po izdavačkoj delatnosti i biblioteci „Majstori fotografije“, pokrenutoj krajem sedamdesetih². Pored ovoga, u izdanju „Tehničke knjige“ pojavile se i nekoliko naslova o fotografskoj tehnici, među kojima i: Vidoje Mojsilović, *Fotografija od ideje do realizacije*, *Evo šta je fotografija*, *ABC kolor fotografije*; Mirko S. Begović, *Omladina fotografije*; Živojin Jeremić, *Popularni kurs fotografije za svakoga*.

Pomenuta dešavanja će dovesti do toga da se i starija i nova generacija autora okrenu novim idejama, sadržajima i shvatanjima bliskim aktuelnim evropskim i svetskim tendencijama. Nakon socijalističkog realizma, od pojave prvih apstraktnih fotografija, preko *lajf*-situacija, pejzaža, portreta i nešto kasnije aktova, karakteristično je da fotograf u pronalaženju novih rešenja neće biti fokusiran isključivo na jedan-dva žanra ili tehnička postupka. Sve više će biti eksperimenta kako u sadržaju tako i u različitim uglovima snimanja i tehnikama (fotogrami, fotografike, solarizacije). Sve je to vodilo ka čisto subjektivnom pristupu fotografiji. Novine i promene javljaju se i u domenu foto-žurnalizma i po većoj zastupljenosti fotografije u štampi i po njenom sadržaju. Prihvatanje *lajf* fotografije dovelo je do toga da dnevni listovi objavljuju i fotografije drugačijeg sadržaja a ne samo važnih događaja i ličnosti.

U ovom periodu, Branibor Debeljković je pored pejzaža i portreta uradio fotografije kao što su: *Svakog dana* (1958), *Košava na Terazijama* (1960), *Sumorni snežni dan* (1965), *Jadni pešak*, (Rim, Trg Venecija, 1973), kao i foto-reportažu o Gitarijadi u hali Beogradskog sajma (1966). Istovremeno

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*



Branibor Debeljković, *Jadni pešak* (Rim, Trg Venecija), 1973. Legat Branibora Debeljkovića, Narodna biblioteka Srbije

Tomislav Peternek, iz serije *Navijači na košarkaškoj utakmici*, 1965, crno-bela fotografija, vlasništvo autora →



Ivo Eterović, *Portreti iz cirkusa*, 1963, crno-bela fotografija, iz kolekcije Foto-saveza Srbije

je istraživao svetlosne efekte, forme i strukture: *Mahovina* (1960), *Forma u kamenu* (1964), *Kaktus* (1967). Svakodnevne prizore i promene Beograda koje je donosila urbanizacija fotografisao je i Miloš Pavlović: *Jugo 2* (1960), *Rađanje velegrada – kontrasti* (1965). Među prvima koji je prihvatio uticaje „magnumovaca“ i interpretirao ih na sebi svojstven način je Vojislav Marinković: *Magloviti dan* (1955), *Trafalgar skver* (1956), ciklus fotografija o Veneciji (1957).

Uticaji Stejhenove izložbe i prakse „Magnumovih“ fotografa će biti najizrazitiji i u umetničkoj fotografiji i u foto-žurnalizmu Tomislava Peterneka. Ovaj autor je podjednaku pažnju posvetio životu na margini i usamljenom pojedincu, *Novogodišnje jutro sa Merlin Monro* (1960), na prvi pogled običnim situacijama, kao i važnim političkim i društvenim događajima i protagonistima: *Protesti povodom ubistva Patrisa Lumumbe* (1961), *Navijači na košarkaškoj utakmici* (1965) i *Crveni univerzitet* (1968). Iako će kao fotograf delovati nepune dve decenije, kada se



Goran Malić, *Sajdžija Petri Fulka*, 1975, crno-bela fotografija, iz arhiva Gorana Malića

prevashodno okrenuo edukaciji i kritici, Dragoljub Tošić je ostvario niz radova koji se smatraju remek-delima *lajf* fotografije: *Snežni dan* (1962), *Dečak i moderna fasada* (1968), *Sa izleta* (1967), *Nostalgija* (1966). Član planinarskog društva Branko Turin je bio fokusiran na planinarsku fotografiju, a zatim i na urbanu tematiku i motive. Pored crno-bele fotografije Turin je realizovao i niz radova u tehnikama fotografike i solarizacije.¹ I Ivo Eterović je stvarao pod snažnim uticajem aktuelnih tendencija: *Njihova hraniteljka* (oko 1965), *Devojka s ribom* (oko 1970.), sve do sredine sedamdesetih kada prvi počinje sa izdavanjem foto-monografija posvećenih određenim ciklusima: *Brač* (1975), *Beograd koji volim* (1977), *Split* (1979), *Beograd na dlanu* (1985). Kod autora koji su stasavali tokom sedme decenije *lajf* fotografija je najprisutnija u opusu Gorana Malića, Radoja Đukića, Viktora Macarola i Imrea Saba.

Uporedo s ovima javili su se i autori koji su uveli novo shvatanje portreta,

¹ Goran Malić, *Beograd, pogledima desetorice fotografa*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2007, str. 8.

kao što su Dragiša Radulović s portretima umetnika, Aleksandar Dolgij, Živko Janevski i Mitar Miša Trinić, a akta Danilo Cvetanović. Iako je fotografija akta bila prisutna, na primer, kod Branibora Debeljkovića i Geze Barte, ona gotovo da nije bila zastupljena na izložbama ili u opusima većine fotografa. Tek od sredine šeste i početkom sedme decenije ovaj žanr će sve više dobijati na značaju. Nakon izložbe Danila Cvetanovića u Salonu fotografije (1969)¹, kada je prikazao akt-fotografije koje u potpunosti odstupaju od klasičnog shvatanja, akt će biti sve prisutniji u praksi fotografa među kojima su: Žika

¹ Goran Malić, „Miris kože, Danilo Cvetanović“, Časopis za kulturu fotografije *Refoto*, br. 27, Beograd, 2005, str. 16.



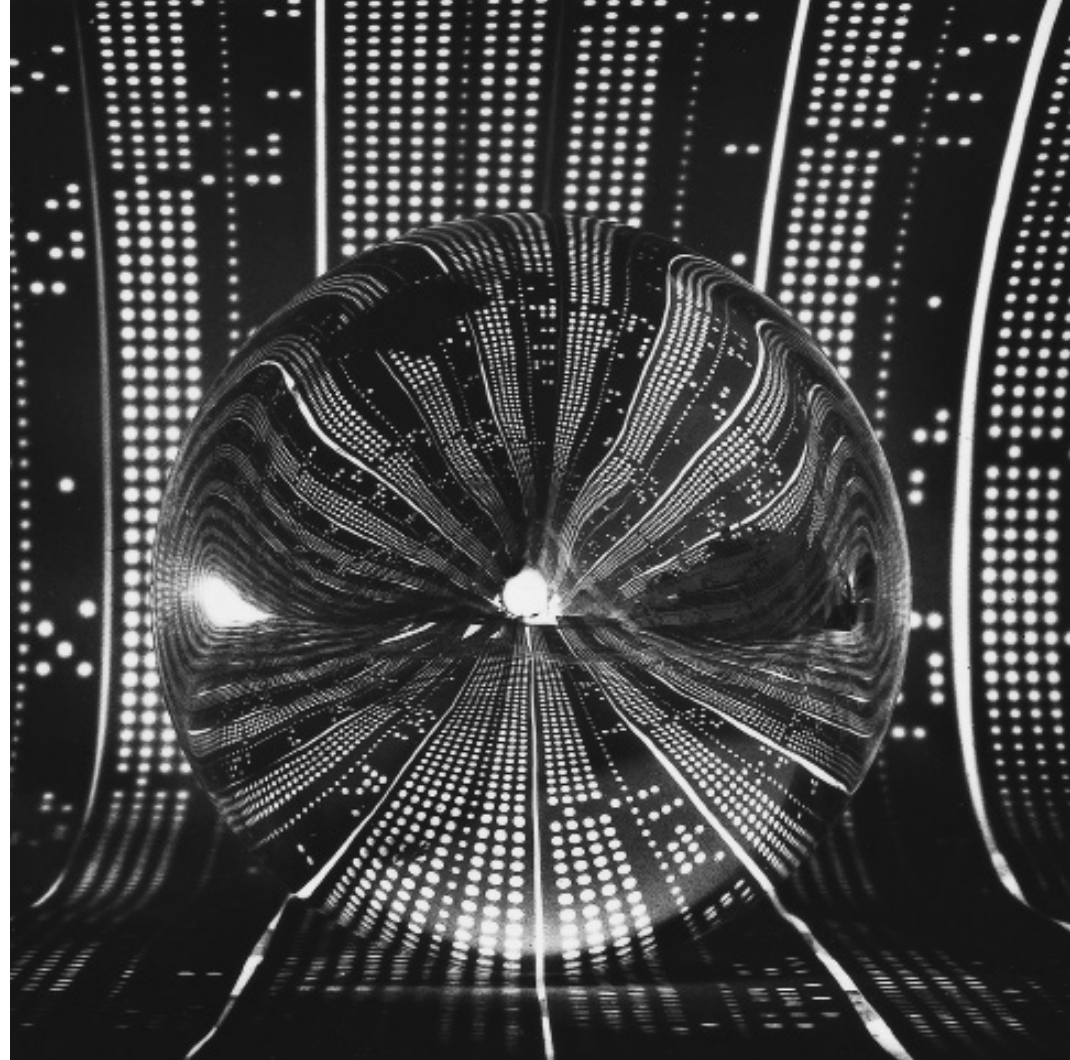
Danilo Cvetanović, *Akt*, 1969, crno-bela fotografija, vlasništvo autora

Dorđević-Savkin, Stefan Bogdanović, Miodrag Dorđević, Miloš Pavlović, a zatim i Dejan Dizdar, Tibor Varga Šomodi i Ljubinko Kožul.

Autor koji je među prvima smatrao da je „apstrakcija najbolja mogućnost da se izbegne kliširana realnost koja svodi fotografiju na sredstvo mehaničkog beleženja prirode“¹ je Sekula Medenica. On je pored crno-bele fotografije među prvima radio i kolor fotografiju: *Metropola* (1957), *Stvaranje sveta* (1959), *Industrija* (1959). Odustajanje od klasičnih načela fotografske slike uvođenjem krupnih kadrova i višestrukih ekspozicija javiće se i u radovima Miodraga Dorđevića, najpre u ciklusu *Apstraktno-Konkretno* (1963.), a zatim i u radovima *Somatske metafore* (1966). Eksperimentisanje i analiza tehničkih i vizuelnih mogućnosti fotografije karakteriše i umetničku i fotografsku praksu Mirka Lovrića najviše tokom sedamdesetih i osamdesetih godina kada nastaju njegove najznačajnije serije sa sferama, *Negativ + Pozitiv*, te *Gigantografije*.

U ovom periodu takođe rade Miša Stanisavljević, Dorđe Bukilica, Stevan Ristić, Aleksandar Pavlović, Branislav Dorđević, Slavoljub Stanojević i Vidoje Vasić. Za istoriju fotografije u Srbiji je značajan i rad vojvođanskih autora Stevana Lazukića, Borivoja Miroslavljevića, Jovana Vajdla, Bore Vojnovića, Josipa Šmita i Ane Lazukić. Oni su, stasavajući pod uticajem predratnih fotografa Barte i Brežana i *lajf* fotografije kako u domenu umetničke tako i novinske fotografije, delovali u dva glavna vojvođanska lista, *Dnevnik* i *Magyar Szó*.

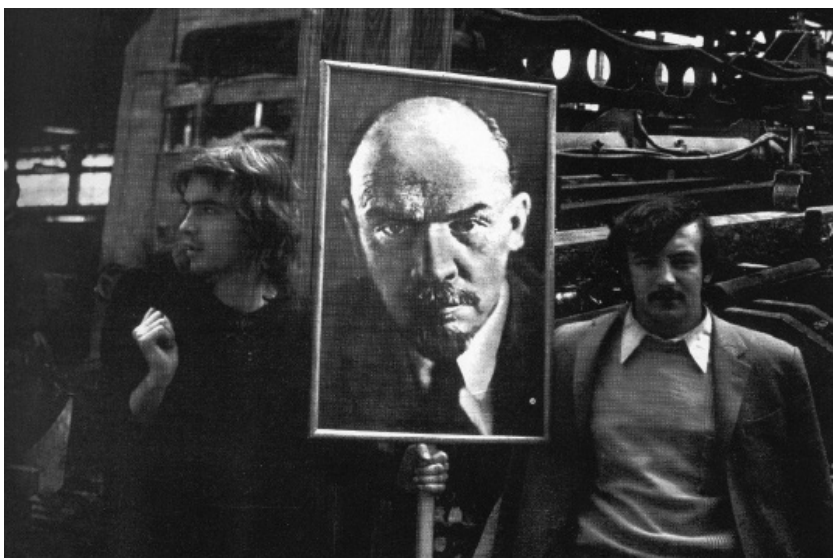
Prelaz iz šeste u sedmu deceniju obležilile su gotovo identične promene i dešavanja karakteristične za međunarodnu scenu. Jedna od potvrda da je fotografija postala umetnost dolazi 1968. godine, kada grafički dizajner, fotograf i profesor fotografije Dragoljub Kažić na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu uvodi predmet fotografija, a zatim i na Akademiji u Novom Sadu, kao i u Školi za industrijsko oblikovanje u Beogradu. Nekoliko godina kasnije Kažić objavljuje do danas jedan od nezaobilaznih udžbenika za tehniku fotografije, *Elementarna tehnika fotografije*. Kada je reč o muzejskim i galerijskim institucije tih godina, usledilo je i osnivanje Studentskog kulturnog centra, koji će priređivati izložbe fotografija u „Srećnoj galeriji“. Muzej primenjene umetnosti i Muzej savremene umetnosti u Beogradu uvode fotografiju u redovan izložbeni program i formiraju zbirke. Već 1972. godine Mirko Lovrić u Muzeju primenjene umetnosti priređuje prvu samostalnu izložbu



Mirko Lovrić, *Iz ciklusa dela rađenih od uskih perforiranih traka*, 1975, crno-bela fotografija, iz kolekcije Vlaste Ječmen Lovrić

¹ Goran Malić, „Sekula Medenica: Život u boji“, Časopis za kulturu fotografije *Refoto*, br. 58, Beograd, 2009, str. 43.

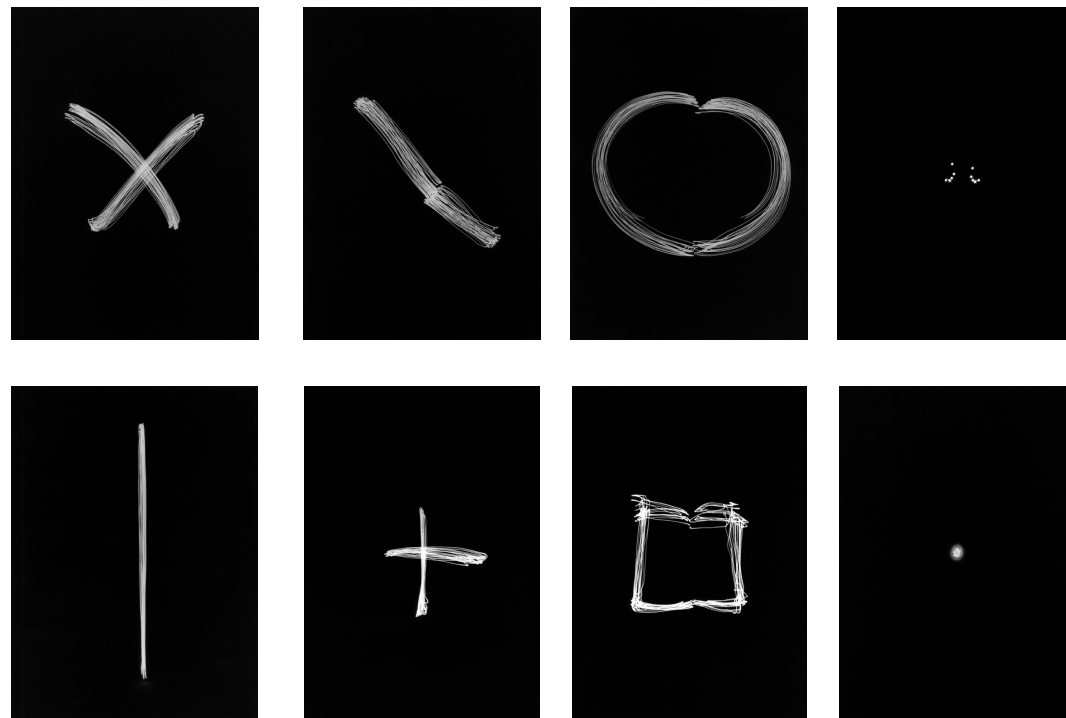
fotografija velikih dimenzija – *Gigantografija*. Godine 1977, ovaj muzej je predstavio izložbu posvećenu istoriji srpske fotografije. Reč je o višegodišnjem istraživačkom projektu Branibora Debeljkovića *Stara srpska fotografija*, koji je pratila i knjiga istog naziva. Iste godine u Galeriji Srpske akademije nauka i umetnosti (SANU) održana je još jedna značajna izložba: *Anastas Jovanović, prvi srpski fotograf*, projekat Radmile Antić i Miodraga Đorđevića. Ova izložba predstavlja prvi pokušaj da se na jednom mestu sakupi i sagleda fotografski opus Anastasa



Balint Sombati, *Lenjin u Budimpešti*, 1972, crno-bela fotografija, Muzej savremene umetnosti, Beograd.

Jovanovića. Na drugoj strani, Muzej savremene umetnosti je 1973. godine bio jedan od organizatora izložbe *Nova fotografija*.¹ Pet godina kasnije u Salonu MSU-a Miodrag Đorđević izlaže ciklus fotograma odnosno

¹ Reč je o seriji izložbi koje su imale jugoslovenski karakter. Pored ove izložbe, organizovano ih je još tri: 1976, 1980. i 1984. godine. Videti: Ješa Denegri, „Orjentacije, Stavovi, Ideje 1945–1989; Miodrag Đorđević (ur.), *Fotografija kod Srba 1839–1989*, Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, Beograd, 1991, str.105



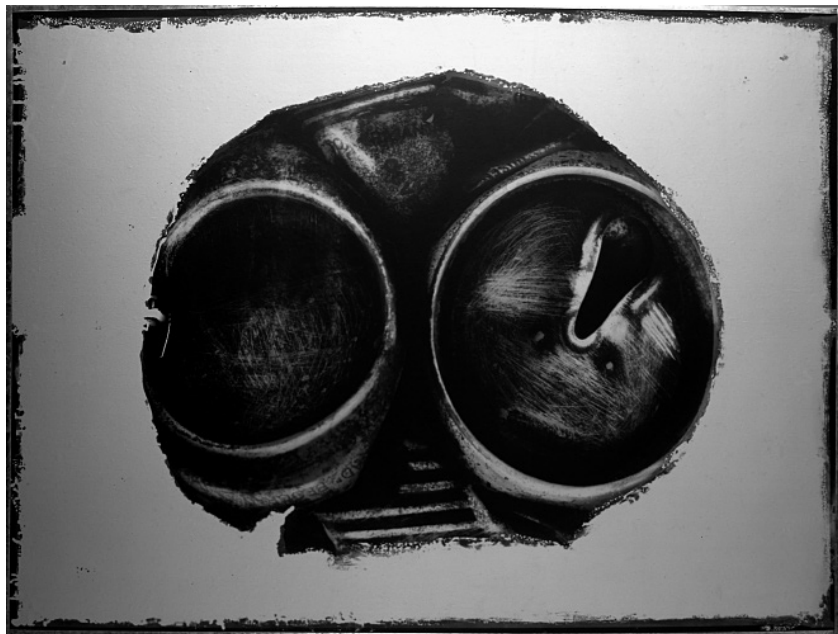
Zoran Popović, performans *Aksiomi*, Galerija SKC-a 2. 9. 1972, Muzej savremene umetnosti, Beograd (crno-bele fotografije Miodraga Filipovića- Fiće)



Branimir Karanović, *Buvlja pijaca Novi Beograd*, 2000, foto-kolaž u boji, vlasništvo autora



Goranka Matić, iz ciklusa *Dani bola i ponosa*, fotografija u boji, 1980, vlasništvo autorke



Dorđe Odanović, fotografija iz serije *Srednje vreme raspada*, 1987, želatinska srebrna emulzija, klasična crno-bela fotografija na srebrnom papiru, 127 x 170 cm, u zbirci Muzeja savremene umetnosti, Beograd

svetlosno kinetičkih eksperimenata *Luminokineti*, koji na neki način predstavljaju nastavak i vrhunac njegovog višegodišnjeg istraživanja fotografskog medija.

I upravo na prelazu iz šeste u sedmu deceniju, kada je fotografiji priznat status umetnosti, dolazi do radikalnih promena koje su označen terminom „nova umetnička praksa“. Za jednog od glavnih protagonista a ujedno i jednog od osnivača subotičke grupe *Bosch + Bosch* Balinta Sombatića „atribut nova, naravno ne označava toliko samostalnu, individualnu inovativnost pojedinih ostvarenja, koliko jedan opšti preokret, svesno odstupanje od uobičajnog, od tradicionalnog, od stereotipija date sredine; nezadovoljstvo i pobunu protiv već postojećeg.“¹ Ovaj stav delili su umetnici koji su stupili na scenu pre i

¹ Bálint Szombathy, „Značajni momenti u radu grupe Bosh + Bosh“, *Nova umjetnička praksa 1966–1978*, Galerija suvremene umjetnosti, Zagreb, 1978, str. 48.

oko 1968. godine: Raša Todosijević, Zoran Popović, Marina Abramović, Neša Paripović, Era Milivojević, Gergelj Urkom, Radomir Damnjanović Damnjan, pripadnici subotičke grupe *Bosch + Bosch*, novosadskih *KŌD* i (*J. Raskinuvši* sa klasičnim medijima izražavanja i uvođenjem fotografije, filma i videa u umetničku praksu, identično s protagonistima internacionalne scene, pomenuti umetnici i grupe doneli su do tada netipično viđenje medija tehničko-tehnološkog porekla.

Jedna od neminovnih „posledica“ svih pomenutih dešavanja i promena na fotografskoj sceni u Srbiji bila je pojava izražajnog „pluralizma“.¹ U prilog tome svedoče radovi Ljubomira Šimunića, Branimira Karanovića, Milana Aleksića, Radoja Đukića, Dragana Papića, Branislava Tomića, Dragana Pešića, Andreja Tišme, Vladimira Červenke, Stanislava Šarpa, Geze Lenerta, a osamdestih i Goranke Matić i Zorice Bajin-Đukanović, koje rade i za časopise *Rock* (Bajin-Đukanović), *Džuboks* i *Ritam* (Matić), te Vukice Mikača. Drugim rečima, sedma decenija je pokazala a ujedno i najavila da će biti sve teže, gotovo nemoguće obuhvatiti sve umetnike i njihove radove, još više svrstati ih u određene stilove i orijentacije.

Poslednje dve decenije dvadesetog veka je takođe obeležilo nekoliko značajnih dešavanja. U „Srećnoj galeriji“ Studentskog kulturnog centra je 1980. godine predstavljena prva *Izložba polaroida jugoslovenskih autora*. U istoj galeriji dve godine kasnije priređena je prva *Izložba rok fotografije*, a 1983. godine u galeriji Kulturnog centra Beograda predstavljena je izložba *Instant umetnost, polaroid, kseroks i video*. U Muzeju savremene umetnosti je gostovala izložba *Savremena američka fotografija – Objekt, Iluzija, Realnost* (1981).² Par godina nakon pojavljivanja, knjiga Suzan Sontag *Eseji o fotografiji* prevedena je i kod nas u izdanju Studentskog izdavačkog centra (1982), dok časopis *Delo* tokom 1981. i 1982. godine u tri nastavka objavljuje *Svetlu komoru* Rolana Barta.³ Istovremeno je emitovana i prva domaća emisija o istoriji fotografije Mirka Lovrića „Priča o fotografiji“ (1982), koju je s rediteljem Stankom Crnobrnjom uradio za Radio-televiziju Beograd. Proslavu 150 godina od nastanka fotografije obeležilo je više izložbi i manifestacija među kojima su: izložba *Fotografije u Srbiji u XIX veku* u Muzeju primenjene umetnosti (1989)

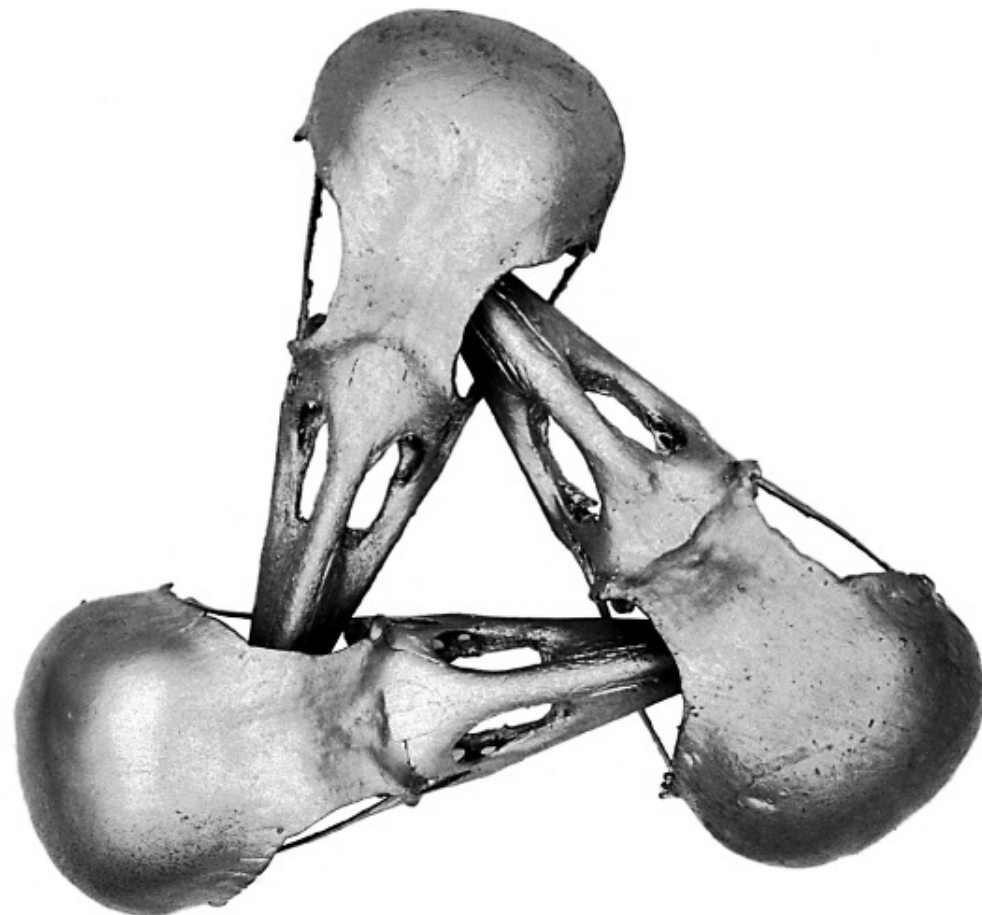
¹ Ješa Denegri, „Orijentacije, Stavovi, Ideje 1945–1989“ u: Miodrag Đorđević (ur.), *Fotografija kod Srba 1839–1989*, Galerija Srpske akademije nauka i umetnosti, Beograd, 1991, str.106.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

kustoskinje Milanke Todić, izložba i *Fotografija kod Srba 1839–1989* (1991) u Galeriji Srpske akademije nauka i umetnosti, a kustos je bio fotograf Miodrag Đorđević. Tokom oktobra i novembra 1998. godine u Muzeju savremene umetnosti je bila predstavljena retrospektivna izložba Mirka Lovrića kustoskinje Jasne Tijardović. Izložba na kojoj je bilo prikazano oko 180 radova je prva retrospektivna izložba nekog fotografa u ovoj instituciji.

Konceptualna umetnost je uvođenjem tehničkih medija u polje umetničkog izražavanja ukazala ne samo na nova sredstva nego, i pre svega, na nove pristupe u vizuelnoj umetnosti. O tome na domaćoj sceni poslednjih decenija dvadesetog veka svedoče radovi Vesne Pavlović, Đorđa Odanovića, Vladimira Perića (Talenta), Darka Gajića, Aleksandra Kujučeva i Saše Gajina. Nezaustavljiv proces tehnološkog razvoja, naročito od druge polovine devedesetih godina, ponudio je umetnicima i nova sredstva izražavanja u vidu digitalne tehnologije, što je rezultiralo nepreglednim poljem različitih strategija i postupaka u realizaciji nekog rada. Fotografija više nije svedena na reprezentativni umetnički predmet prezentovan isključivo u galerijskom ili muzejskom prostoru „gde će mu se ljubitelji umetnosti diviti i slaviti ga i tako izražavati sposobnost čoveka da vrednuje lepe objekte“.¹ Ona će biti prisutna svuda i na mnogo raznovrsnih načina (slajd, polaroid, print, knjiga, katalog, bilbord...), a biće razmatrana i tumačena sa brojnih polazišnih stanovišta.



Talent, *Oko za oko za oko*, 1991, fotografija u boji, vlasništvo Vladimira i Milice Perić

¹ Grizelda Polok, „Feminističke intervencije u istoriji umetnosti“, u: Branislava Anđelković (ur.), *Uvod u feminističke teorije slike*, Centar za savremenu umetnost Beograd, Beograd, 2002, str. 111.