

Aktivnosti žena u sklopu fotoklubova i njihova recepcija u tisku – prilog poznavanju ženske fotografije u Hrvatskoj između 1950-ih i 1970-ih

SANDRA KRIŽIĆ ROBAN

Izvorni znanstveni rad
INSTITUT ZA POVIJEST UMJETNOSTI
ZAGREB
skrizic@ipu.hr
<https://www.doi.org/10.17234/9789533791654.13>

U članku se govori o sudjelovanju žena u fotografskim klubovima te recepciji njihova stvaralaštva u tisku između 50-ih i 70-ih godina prošlog stoljeća.¹ Uz rijetka sudjelovanja na skupnim i samostalnim izložbama 50-ih godina te godišnjim izložbama fotografkinja koje se 60-ih održavaju u Splitu, glavnina je zbivanja iz 70-ih – razdoblja u kojem, u promatranom kontekstu, rijetko nastaju društveno angažirani, kritički prikazi svakidašnjice. Uz Fotoklub Split, u središtu je pozornosti Fotoklub Zagreb, u sklopu kojeg je 1973. osnovana Ženska sekcija – jedina skupina fotografkinja okupljenih zbog nezadovoljstva vlastitim položajem u primarno muškom okruženju. Razmotrit će se i Savezna izložba ženske fotografije koja se od 1975. održava u Beogradu.

Ključne riječi: ženska fotografija, Fotoklub Split, Ženska sekcija Fotokluba Zagreb, Savezna izložba ženske fotografije, 1950-e –1970-e, feministička kritika, kritička recepcija, samoarhiviranje

UVOD

Ženski je fotografski pogled izazovan i ponekad subverzivan, a način na koji gledaju nije u sigurnoj zoni komfora, kako se to često smatra. Nastojeći rasvijetliti okolnosti razvoja ženske fotografije u Hrvatskoj, ovaj članak zasnovan je na istraživanju njihova stjecanja znanja o fotografiji, primarno zahvaljujući sudjelovanju u fotografskim klubovima, te recepciji njihova fotografskog angažmana u tiskanim medijima. Iako se u vrijeme kad stupaju na scenu nije govorilo o feminističkim perspektivama, tendencije u području kritike i teorije fotografije promijenile su se u proteklih nekoliko desetljeća, što je pridonijelo tome da pojedine aspekte njihova rada promotrimo upravo iz takve, kritičke perspektive.

Prema mišljenju teoretičarki fotografije Liz Heron i Val Williams, u prvoj polovici 20. stoljeća foto-

grafija nije popraćena stalnom ni primjerenom kritičkom pozornošću, pri čemu su radovi žena uglavnom ostali u domeni privatnosti, rijetko su predstavljeni u medijima (objavom u časopisima ili sudjelovanjem na izložbama) preko kojih su mogli zadobiti publicitet.² Jesu li stoga fotografkinje imale mogućnost na bilo koji način pridonijeti napredovanju i promjeni općeg stajališta prema fotografiji kao umjetničkome mediju? To pitanje nije specifično samo za naše područje, nego se može postaviti i na drugim stranama svijeta. Tako Julia Tedroff, razmatrajući sudjelovanje žena u stručnom i javnom tisku u Švedskoj, spominje individualne radove koji nastaju bez posebne narudžbe, ponekad isključivo iz osobne umjetničke potrebe autorice.³ Takvi pojedinačni radovi jedini su kontekst u kojem žene postižu priznanje, čiji veći dio nikad neće doći do gledatelja. Zbog toga se ovo istraživanje može usmjeriti samo na radove prikazane u

javnosti, a pojedinačna će saznanja o onome što je nestalo ili je uništeno i čemu se u ovom trenutku ne može ući u trag trajno obilježiti bavljenje ovom tematikom.⁴

Je li ženski pogled uistinu bitno različit od muškog i je li moguće o „drugosti” i „različitosti” žena promišljati izvan standardne perspektive „zadapnjačkih očiju kao [jedine moguće, op. a.] optike za svijet”?⁵ Američka feministička kritičarka i teoretičarka fotografije Claire Raymond upućuje na važnost „drukčijeg gledanja”, i to ne u smislu inzistiranja na normativnim vrijednostima fotografske estetike, nego usvajanjem pojmova kao što je „periferni vid” ili promjenom shvaćanja termina *osjetljivo* (*sensible*). Taj termin, koji se u domaćoj publicistici često povezuje s radovima žena, uz ostalo označava ono što je razborito i pametno, ali podrazumijeva se i kao zamjetljivo, a što je primjenjivo u kontekstu ženske fotografije.⁶ Na tragu tako postavljena teorijskog diskursa, ovaj članak posvećen je aktivnostima fotografinja u poslijeratnom razdoblju, ponajprije njihovu djelovanju u sklopu fotoklubova kao glavnih promotora vještine i znanja o fotografiji. Zbog specifičnosti teme, u središtu su pozornosti Fotoklub Split i Fotoklub Zagreb, uz ostalo i zbog činjenice da je u sklopu djelatnosti zagrebačkog kluba 1973. godine osnovana Ženska sekcija – jedina takva skupina nastala zbog određenog nezadovoljstva položajem fotografinja u primarno muškom okruženju. Ipak, splitski klub prednjači te već 1962. godine počinje organizirati izložbe fotografija žena Jugoslavije, s čime prestaje početkom 70-ih godina prošlog stoljeća.⁷

FOTOKLUBOVI – MJESTA ZNANJA I RAZVITKA

I u nacionalnom i u međunarodnom okruženju ne može se zanemariti činjenica do koje su mjere fotoklubovi tijekom povijesti funkcionirali kao mjesta koja su usmjeravala i poticala djelatnost mnogih zainteresiranih članova. Složene okolnosti koje su prevladavale u tom području prepoznat će svatko tko pokuša razdvojiti amatersku od profesionalne fotografske scene, pri čemu u raspravu treba uvesti i umjetničku fotografiju, koja dakako nastaje i u amaterskom i u profesionalnom okruženju.⁸ Pa i najstariji fotoklub na našim područjima, onaj zagrebački, osnovan 1894. godine, ponovno će se konstituirati nakon Prvoga svjetskog rata (1922.) s „jedinim ciljem da propagira i unapređuje umjetničku fotografiju”.⁹ Ne bez razloga, pojedini će teoretičari i povjesničari fotografije na raznim stranama svijeta, poput Done Schwartz, na primjer, ustvrditi da u suvremenoj praksi i umjetnički fotografi i članovi fotografskih klubova posjeduju nesumnjivu vještinu u postupanju s medijem, i jedni i drugi stvarajući, kako kaže,

„kompetentne slike”. Prema njezinu mišljenju, amaterske slike ponekad izgledaju kao umjetničke fotografije, a povremeno umjetničke slike nalikuju na rad stvoren u okruženju fotokluba, pri čemu se svaka skupina odriče članova one druge, njihove fotografske aktivnosti, filozofije i stvaralaštva: „Kroz ispitivanje tih razlika naglašava se društvena konstrukcija simboličke prakse koja likovnu umjetnost razlikuje od amaterske fotografije.”¹⁰ Iako možda iz današnje perspektive zvuči tradicionalno, njezino razmišljanje o aktivnostima skupine ljudi koji na simboličkoj razini dijele umjetničke sklonosti pokazuje do koje je mjere vizualna forma neodvojivo povezana s društvenom matricom unutar koje se događa proizvodnja fotografske slike.

Na tragu toga spomenimo da se u poslijeratnoj Jugoslaviji početkom 50-ih godina prošlog stoljeća reformiraju (i) institucije u kulturi, pri čemu jačaju strukovna udruženja, pa tako i fotoklubovi kao dio Saveza foto i kino amatera.¹¹ Oni djeluju pod okriljem krovne organizacije – Narodne tehnike Jugoslavije, među ostalim i zbog svijesti o potrebi razvoja tehničke kulture unutar koje se fotografija u to doba najčešće razmatrala, ali i „uloge i značaja fotografske propagande”, pri čemu će nakon formativnog razdoblja ubrzo nastati potreba za organizacijom izložbi i „snažnija afirmacija fotografije kao posebne umjetničke grane”.¹² Uz proizvodnju slika, fotoklubovi djelovali su i u području „proizvodnje znanja”, a njihovi ugledniji i iskusniji članovi nerijetko su surađivali u stručnim časopisima u kojima su javnosti plasirali svoja razmišljanja i estetska (ali i druga) stajališta. Krhke veze između profesionalnih fotografa, kao i onih koji su se dokazali i stekli status majstora (u ranijim razdobljima ponajprije sudjelovanjem u što većem broju izložbi), te amaterske scene vidljive su u gotovo svim stručnim časopisima koji se pojavljuju na našim područjima. I dok su prednje stranice tiskanih izdanja bile posvećene stručnim temama, stražnje su nerijetko bile otvorene amaterima koji su imali mogućnost objaviti svoje radove ili zatražiti odgovore na pitanja koja su ih zanimala.

Podatci o ženama koje su, osobito u ranijim razdobljima, bile aktivne u hrvatskim fotoklubovima većinom su oskudni, a iznimka su Fotoklub Split i Fotoklub Zagreb. Zahvaljujući dvjema povjesnicama posvećenima najstarijem fotografskom udruženju u Hrvatskoj, imamo priliku doznati o najranijim sudjelovanjima žena na skupnim fotografskim izložbama i drugim aktivnostima u kojima se spominje njihova participacija.¹³ Na sličan je način i splitski Fotoklub obrađen u dvjema publikacijama, uz izdvojene podatke o izložbama i drugim aktivnostima žena.¹⁴ Da bismo osvijestili važnost uspostave splitske izložbe fotografinja, s kojom klub počinje 1962., i zagrebačke sekcije osnovane 1973. godine, potrebno je osvrnuti se na povijest u kojoj su podatci o fo-

tografinjama rijetki, a vizualna građa danas uglavnom teže dostupna. Pregledom stručnih časopisa objavljenih u međuratno doba uviđa se da su žene u njima objavljivale rijetko, češće funkcionirajući tek kao nužni „dodatak” u reklamama ili da su doslovno svedene na objekte (redovito) muškog pogleda.¹⁵ U tom razdoblju pojavljuju se pojedina imena, poput Ančice Bischitz, Slavke Hirš, zatim Blanke Ivanac i Grete Šurine, čiji su radovi objavljeni 1926. i 1927. u *Fotografskom vjesniku*. Osobito je bila aktivna Marula Manč, čije snimke, koliko možemo zaključiti iz malobrojnih primjera koji su danas dostupni, pripadaju području tzv. planinarske fotografije¹⁶ (sl. 1). Ta strastvena planinarka odlazila je na izlete kao članica Alpinističke sekcije, nakon čega je objavljivala članke s preciznim opisima prijedehnih ruta popraćene fotografijama.¹⁷ O njima je teško donijeti sud, ponajprije zato što je riječ o lošim, „zmatim” otiscima malog formata u časopisu. No njezino ime pojavljuje se nekoliko puta, što svjedoči da je svojedobno bila aktivna članica Fotokluba Zagreb.¹⁸ Uz nju, i Gemma Prister bila je članica Hrvatskoga planinarskog društva, a 1933. godine nagrađena je za fotografiju „Češeri”.¹⁹ Uz časopise, članovi fotosekcije Hrvatskoga planinarskog društva svoje radove pokazivali su i u ormarićima postavljenima „na istaknutim tačkama grada Zagreba [...] što se pokazalo kao dobro sredstvo propagande”.²⁰

Na širem području bivše Jugoslavije žene „ulaže” u fotografiju kasno i ne bez problema, pa su tako malobrojne autorice obilježile prvu polovicu 20. stoljeća i u Hrvatskoj. Situacija nakon Drugoga svjetskog rata nije isprva rezultirala brojnijim sudjelovanjem žena na izložbama, a što su, uz objave u

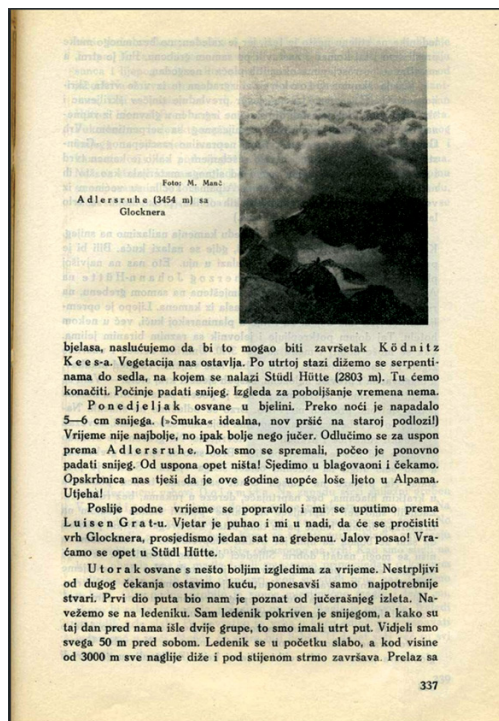
časopisima, jedini tragovi njihovih fotografskih aktivnosti. Ipak, okolnosti se mijenjaju, ponajprije zahvaljujući osnutku Odjela za fotografiju u Školi za primijenjenu umjetnost u Zagrebu, ali i intenziviranju klupske atmosfere u sklopu koje je više sudionica dobilo osnovna znanja. Pojava Zlate Laure Mizner te Slavke Pavić 50-ih godina prošlog stoljeća pridonijet će sve češćem sudjelovanju žena na fotografskoj sceni. Od tih godina, sudeći prema zapisima vezanima za aktivnosti Fotokluba Zagreb, ponovno će se uspostaviti stvaralački kontinuitet te poticati izlaganje. U Fotoklubu Split potkraj 50-ih godina navedeno je svega šest članica, a u sljedećem će desetljeću situacija biti malo bolja.²¹

POSILIJERATNE IZLAGAČKE AKTIVNOSTI U SPLITU I ZAGREBU

U poslijeratnom političkom diskursu umjetničku fotografiju, koja se razvija ponajprije zahvaljujući radu fotoklubova aktivnih i prije Drugoga svjetskog rata, nerijetko se naziva buržoaskom, dekadentnom i formalističkom, osobito u prvih nekoliko poratnih godina.²² Nakon 1950. uspostavlja se izložbeni režim umjetničke fotografije, a sve češće priređuju se i međunarodne izložbe koje znatno utječu na fotografsko stvaralaštvo. I dok će se u stručnim časopisima još naići na „programatske” tekstove koji određuju kako bi zbijanja na planu kulture – a time i fotografije – trebala izgledati, situacija će se ipak razvijati ponajprije zahvaljujući umjetničkim, a ne političkim prohtjevima. O mnogim ranim događajima nemamo sačuvanu opsežniju dokumentaciju, koja je često svedena na popis radova te uglavnom lišena ilustracija u katalozima. Ipak, podatci o sudjelovanjima pojedinih autorica na skupnim izložbama i nagrade koje su im dodijeljene rasvijetlit će barem djelomično tu situaciju.

Od 1950. godine vraćaju se „klasične likovne tendencije u izlagačkoj fotografiji”, što znači prevlast klupske amaterske fotografije, čiji su se umjetnički dosezi utvrđivali prema nikad do kraja razjašnjenim kriterijima.²³ Iako osnovne odlike takozvane klupske fotografije nisu strogo utvrđene, ponajprije je riječ o specifičnoj estetici koja preferira poznatu tematiku, uravnotežene kompozicije i istaknutu slikovitost crno-bijelih prizora. Utjecaji su stizali s raznih strana, preko odabranih stručnih časopisa, ali i gostovanja međunarodnih fotografa na izložbama, kao i preko fotografskih studija čiji su vlasnici nerijetko zastupali proizvođače fotoaparata i druge fotografske opreme. Dominacija amaterske fotografije obilježila je nekoliko poslijeratnih desetljeća i, iako je većina skupnih izložbi održana u muzejskim i galerijskim prostorima, nije bilo znatnije institucionalne potpore, pri čemu je kritika fotografije u promatranom kontekstu rijetka.

Sl. 1.
Marula Manč, „Okno
Grossglocknera”,
Hrvatski planinar,
11/1936.



Među ranim izložbama na kojima je sudjelovala Slavka Pavić, redom u organizaciji nekoliko fotoklubova, 1951. godine spominju se *Ljepote planina* u Galeriji Likum u Zagrebu, u sklopu koje je njezina fotografija „Zavrtnica” dobila najviše glasova publike, a što doznajemo iz podatka o anketnim listićima podijeljenima publici.²⁴ Planinarski savezi i dalje su bili važni promotori planinarske fotografije, kao što je to bilo i u razdoblju između dvaju svjetskih ratova. Slavka Pavić sudjelovala je i na izložbi u povodu tridesete obljetnice Fotokluba Zagreb 1959. godine. Tom prigodom proglašena je fotoamaterom 1. klase (zajedno s Georgom Srkuljem, Egonom Šenbaumom i Vladom Solaričekom). Za bolje poznavanje tadašnje klupske scene zanimljiv je i podatak o istodobnom održavanju izbora za „miss fotografije”, na kojem je sudjelovalo dvanaest kandidatkinja, procijenjenih na temelju njihove fotogeničnosti.²⁵ Slavka Pavić sudjelovala je i na 5. izložbi fotografija Fotokluba Zagreb, održanoj 1971. u Muzeju grada Zagreba. Izložba nije, prema riječima tajnika kluba Vladka Lozića, „imala namjere ući u povijest, već samo fiksirati i dokumentirati jedan trenutak, prikazati nadahnuće i izraziti ljubav i zahvalnost našem gradu”.²⁶ Zanimljiva je jer je u predgovoru kataloga Slobodan Tadić bio kritičan u odnosu prema odabiru autora te osobito dodijeljene nagrade, dok je „Konjanike” Slavke Pavić ocijenio kao rafiniran rad osvrćući se i na kompoziciju i estetiku uhvaćena trenutka. Usporedbom njegovih kritičkih opaski s prikazima objavljenima u dnevnom tisku, ali i dijelu stručnih publikacija, vidljiv je raskorak u primjeni kritičkog aparata s jedne strane te nedostatka znanja i površnih opaski koje se zadržavaju na formalnim opisima motiva s druge.²⁷

Među rijetkim je ženama koje u to doba izlažu i Zlata Laura Mizner, koja 1953. godine sudjeluje na nekoliko skupnih izložbi i priređuje samostalnu izložbu u Salonu Fotokluba Zagreb, ponajviše jer se brzo razvija i „ulazi u redove istaknutih fotografa”.²⁸ I dok njezin opus većinom karakteriziraju estetizirane snimke istaknute atmosfere, uz poneki eksperiment s višestrukim ekspozicijama i solarizacijom, u povijesti hrvatske fotografije ostat će zapamćena kao prva žena koja je predavala fotografiju, isprva u Grafičkoj školi te zatim u novoosnovanoj Školi primijenjene umjetnosti u Zagrebu, a napisala je i skriptu o retušu u fotografiji.²⁹ Tu poziciju osigurala je majstorskim ispitom iz fotografije koji je položila u Obrtnoj školi. Promatrana u kontekstu subjektivne fotografije, u kojoj se vjera u modernizam predstavlja kroz individualni – subjektivni iskaz, Zlata Mizner ipak u velikoj mjeri ostaje vjerna senzibilnome dokumentarnom pristupu i temama koje su bliske estetici izložbe *The Family of Man*. Njezin heterogen, „eklektičan” karakter radova kritički je komentirao Putar, koji je istaknuo da je izbor „motiva obuhvatio turističke impresije, pomodni i sentimentalni portret, a nisu izo-

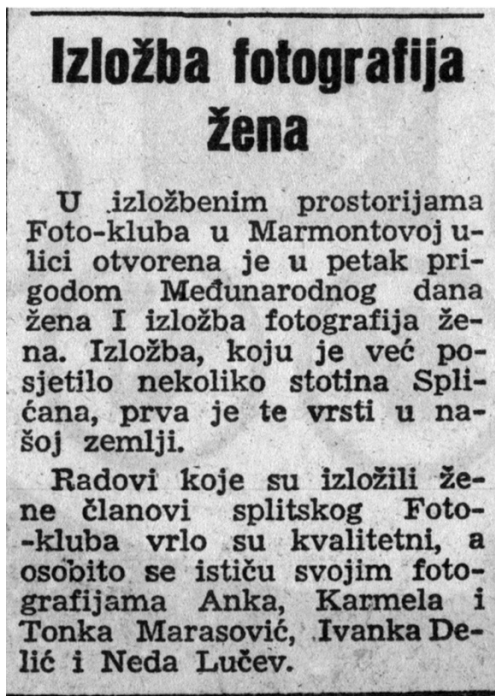
stali ni poznati recepti: nizovi čamaca u vodi, djeca u igri na pijesku, imitacija leptira na bijelom perju, glava na prozoru itd. Ali, mada Mizner nije mogla pokazati jasni samostalni profil svog fotografskog umijeća, u nekoliko je izoliranih primjera ipak bilo znakova relativno svježih zapažanja; nekoliko je kompozicija bilo živih, a u nekim je radovima tinjala iskrena vatra uzbuđenja”.³⁰ Utjecaj Zlate Mizler na razvoj ženske fotografije ne može se utvrditi, uz ostalo jer je u Školi primijenjene umjetnosti provela tek nekoliko godina nakon čega je 1964. otišla u Rijeku. Zanimljivo je da je jedna od rijetkih fotografinja koja je i pisala o fotografiji, a nekoliko njezinih članaka objavljeno je u časopisima *Naša fotografija* i *Fotorevija*.

U splitskom Fotoklubu od 1958. osobito su zanimljive sestre Karmela i Anka Marasović (sl. 2). Njihov fotografski rad može se promatrati u odnosu prema generacijskim, pa i rodnim razlikama u kritičkom pristupu. I dok Duško Kečkemet spominje kako je Karmela ujedno bila „dugogodišnja domaćica Fotokluba ‘Split’, obavljajući to zaduženje s naročitom ljubavlju”, istraživanja Sandi Bulimbašić i Ane Žanko usmjerit će pozornost na specifičnost njihove estetike i niz podataka koji će rasvijetliti tadašnje okolnosti na fotografskoj sceni.³¹ Jedan dio njihova stvaralaštva blizak je dokumentarizmu svakidašnjice, a specifični rakursi snimanja, grafizam te sklonost izgradnji kompozicije uporabom geometrijskih elemenata (osobito primjetna u Ankinim snimkama) istaknut će njihovo stvaralaštvo u odnosu prema ostalim sudionicama na sceni. Obje su sestre sudjelovale na *Izložbi članica Fotokluba Zagreb* 1976. godine, a tom je prigodom autor koncepcije Đuro Griesbach zapisao da njihovi radovi, kao uostalom ni oni Ljiljane Sundać iz Rijeke, Elizabete Černe iz Splita i Nevenke Ferić, ne prate razvoj zagrebačkih autorica te se kao „nasumce izabrani heterogeni eksponati ne uklapaju u koncepciju ove izložbe”.³²

Sl. 2.
Anka Marasović,
„Krovovi”, bez
datacije, ©
Fotoklub Split.



Sl. 3.
„Izložba fotografija
žena”, *Slobodna
Dalmacija*, 10. 3.
1962., 8.



Izložbe fotografija žena koje je Fotoklub Split priređivao od 1962. do 1971. godine, uz prekid između 1966. i 1969., zabilježene su kratkim prikazima u *Slobodnoj Dalmaciji*³³ (sl. 3). Organizirane su u povodu 8. marta, što je tradicija koju će u 70-im godinama preuzeti i Fotoklub Zagreb, pri čemu su državni praznici često nominalno navođeni kao povodi održavanja mnogih drugih manifestacija u kulturi. Iako kratki, prikazi odaju da je, na primjer, prvu izložbu u prvih nekoliko dana posjetilo nekoliko stotina Splitskana te da su „radovi koje su izložile

žene članovi [...] vrlo kvalitetni”.³⁴ Spomenuta kao prva takve vrste u zemlji, treća će izložba, održana 1964., ugostiti članice drugih fotoklubova iz Jugoslavije. Bila je žirirana te, iako su sve izlagačice prihvaćene, „četrvtina prispjelih radova tokom žiriranja je otpala”.³⁵ U novinskom članku piše: „Kao obično na izložbama žena, primjećuje se nježnija, ‘mekša’ tematika, s dosta fotosa djece, igre, izletišta i slično.” Uz navode pojedinih karakteristika splitskih autorica, spominje se da lokalni fotoklub posebnu brigu posvećuje aktivnosti svojih članica.

ŽENSKA SEKCIJA FOTOKLUBA ZAGREB

Prema svjedočanstvima nekoliko fotografkinja okupljenih u Žensku sekciju, okruženje zagrebačkog fotokluba bilo je važno za razvoj ženske fotografije³⁶ (sl. 4). Iako su u pregledu klupskih događaja Vladka Lozića 70-e godine prošlog stoljeća označene kao vrijeme slabljenja zajedništva i „kolektivnog stila”, pri čemu „svaki autor nastupa sa svojim pogledima na fotografiju”,³⁷ upravo se tada, na prijedlog predsjednika zagrebačkog kluba Đure Griesbacha i uz zagovaranje Slavke Pavić, osniva Ženska sekcija. Prva izložba održana je 1973. godine u Galeriji umjetničke fotografije GUF u Zagrebu, o čijoj sudbini i razlozima prekida djelovanja još nisu pronađeni zapisi. Nakon toga, ta godišnja manifestacija, čije se otvorenje također u većini slučajeva povezuje s 8. martom, priređuje se u Muzeju grada Zagreba, a posljednja zajednička izložba održana je 1988. godine.

Članice su na godišnjim izložbama Ženske sekcije Fotokluba Zagreb predstavljale uglavnom one radove za koje su same procijenile da su dovoljno

Sl. 4.
Milan Pavić, Otvorenje
prve izložbe Ženske
sekcije Fotokluba
Zagreb, Galerija
umjetničke fotografije,
1973., © Slavka
Pavić & Muzej grada
Zagreba.



dobri, a uvidom u dokumentaciju zamjećuje se da se dijelom radilo o portretima, pejzažima, snimkama djece te ponekad urbanim scenama. Među autoricama koje se pojavljuju na ranim izložbama jesu Nela Barišić, Marija Braut, Nada Ditjo, Daniela Lušin, Jasenka Odić, Slavka Pavić, Jadranka Pekić, Ivančica Privora, Vlasta Šinka i Erika Šmider, a na prvoj izložbi pridružile su im se i Laura Mizner te Zlata Vucelić.³⁸ Ta će „ženska postava” uz manje izmjene biti jezgra koja će nastaviti izlagati, a potpora i pozivi koje su upućivale drugim fotografkinjama rezultirat će stalnim porastom zanimanja za sudjelovanje na godišnjim izložbama. U pojedinim godinama sudjelovat će i Nada Orel, Milica Borojević, Sanja Pilić, Višnja Serdar te druge autorice.

Večernji list bio je medijski pokrovitelj izložbi Ženske sekcije Fotokluba Zagreb, no i druge novine donosile su prikaze. Zanimljivo je vidjeti na koji su način njihova djela komentirana, ali i kako ih se tretiralo postavom na stranici i u odnosu prema drugim sadržajima. Među komentarima čitamo da su žene same i nezaštićene, one su majke koje se skrbe za djecu koja odrastaju u siromaštvu i teškim uvjetima. Iako uz fotografije na izložbama nisu postojali opisi koji bi objasnili okolnosti ili motivaciju snimanja, autori tekstova nerijetko su preuzeli ulogu tumača, a sami opisi upućuju na njihove literarne pretenzije i način razumijevanja žene ne samo u fotografiji nego u društvu općenito. Tako Josip Škunca u povodu prve izložbe bilježi posebnost fotografija upravo po tome što su ih – snimile žene: „Žena, bar iz muškog kuta gledanja, nosi u sebi ‘ono vječno žensko’, što se uglavnom ne da definirati, ali o čemu se voli raspravljati. Bit će da su žene svjesne svoje tajne, samo što je ljubomorno čuvaju, a umjetnice među njima jedine su koje će odati iskricu u času umjetničke istine.”³⁹ Autorovi komentari uz nekoliko fotografija koje ilustriraju tekst slična su tona te upućuju na tadašnji domet pisanja o fotografiji. „Kuriozitet žene koja snima ženu” nerijetko je u središtu pozornosti novinara, ali i drugih sudionika koji su žene s fotografskim aparatima promatrali podloživo. I dok čitamo do koje se mjere forsira prepoznavanje ženstvenosti u snimkama autorica, s druge strane stječe se dojam kao da njihov kritički pogled na stanje stvari koje ih je okruživalo nije naišao na zanimanje, pa ni razumijevanje. Sudeći prema sačuvanim uvodnim govorima s otvorenja izložbi, situacija nije bila bitno drukčija od one u medijima. Andrija Orlić 1978. godine na otvorenju šeste izložbe Ženske sekcije u Muzeju grada Zagreba također spominje žensku ljepotu, nježnost i osjećajnost, no ipak dodaje da „njihovi radovi daju prikaz raznolikosti sadržaja i izražavanja, individualnu umjetničku narav, sposobnost i osjećaj za ljepotu, koji njima kao ženama svakako ne nedostaje”.

Društvene kritike iskazane u dokumentarnim fotografijama ne pronalazimo često, no spomenimo

da je već na prvoj izložbi 1973. godine Marija Braut izložila portret dvoje djece u posve devastiranom i zapuštenom okruženju, stisnute uz ugao kuće s koje se slijeva voda kroz nedovršenu oluk. Neuređen pločnik, oljušteno pročelje i cesta od nabijene zemlje prizor je koji govori o stvarnosti različitoj od proklamirane modernizacije kao jednog od važnih postignuća poslijeratne obnove. Ista izložba u *Večernjem listu* popraćena je drukčijim odabirom ilustracija, bez ijednoga kritičkog prikaza društvene stvarnosti, a radovi su tek proglašeni zanimljivima.⁴⁰ Stručni časopisi donose kvalitetnije osvrtne, a uz osnovne podatke o svakoj od autorica nastoje se prenijeti temeljne značajke njihovih radova.⁴¹ Pojedini autori prikaza ipak nastoje razlučiti razlike između ženske i muške fotografije, ako nikako drukčije onda naslovom, podnaslovom ili pitanjem upućenim umjetnicama.

Druga izložba održana je 1974. godine u Muzeju grada Zagreba, koji će postati domaćin te manifestacije u idućem razdoblju (sl. 5). U živopisnim fotografijama koje pokazuju atmosferu za vrijeme postava izložbe, zamijetit će se kako autorice gotovo sve rade same, od bojenja izložbenih panoa do njihova prenošenja i montaže – ženska solidarnost na djelu. Radovi su uglavnom većeg formata od onog što se tradicionalno smatralo standardom fotokluba, grupirani prema autoricama, bez pokušaja da se iz izloženog materijala posloži bilo kakav „kurirani” odabir. Posebnost su bile velike fotografije plesača u prirodnoj veličini Ivančice Privore, koje je izložila na tri strane prizmatična volumena, kao neku vrstu hibridne fotografske skulpture.⁴²

Početakom sedamdesetih prikaze u novinama i stručnim časopisima rijetko su pisale žene. Jedna je od njih Mila Savić, suradnica *Foto kino revije* iz Beograda, koja navodi određene probleme na koje su žene s kamerom nailazile: nepovjerenje pa i pod-

Sl. 5.
Prizor s pripreme druge izložbe Ženske sekcije Fotokluba Zagreb, Muzej grada Zagreba, 1974., © Slavka Pavić & Muzej grada Zagreba.



smješljivost sredine, zbog čega dio autorica ostaje u domeni pejzaža i portreta, odabirući mimna mjesta na kojima im nitko ne smeta u radu.⁴³ Svoj je prikaz temeljila na razgovorima koje je vodila, pri čemu ni ona ne odolijeva određenim „etiketama” kojima je opisala pojedine fotografinje. Kritički vokabular iznimno je sužen, piše se uglavnom o motivima i osnovnim htijenjima snimateljica, upućujući na „iskrenu, jednostavnu i čistu” – reproduktivnu umjetnost. Ipak, Mila Savić primjećuje da svaka od autorica posjeduje svoj stil i individualnost, što je vidljivo iz odabranih ilustracija objavljenih u tisku.

Iako su većinom izlagale recentnu produkciju, čiji su odabir međusobno komentirale, krajem 70-ih godina prošlog stoljeća pojavljuju se izložbe inicirane određenom temom. Tako će šesta izložba održana

1978., ponovno u Muzeju grada Zagreba, biti zamišljena kao „ilustracija jedne pjesme”, a radovi su, sudeći prema komentaru, bili neujednačeni.⁴⁴ Zanimljivo je doznati da su pojedine fotografinje doista bile nadahnute poezijom (Jasenka Odić-Jendrašić „Apstraktnom slikom” Dubravka Horvatića, Nada Ditjo „Poukom” Dušana Radovića). Hanzlovsky tvrdi da skupinu čine autorice od kojih svaka ima svoju osobnost; poneke od njih upućuju na ekološku svijest (Nada Orel), a temom se ističe Milica Borojević koja je snimila seriju s duševnim bolesnicima u Lobar-gradu tijekom kućnog karnevala. Ta autorica, inače školovana u području književnosti i kinematografije, vjerojatno je poznavala rad Diane Arbus s početka 70-ih – znamenitu seriju kostimirane zabave snimljenu u domu za osobe s Downovim sindromom. Hanzlovsky spominje groteskni izgled likova na Miličinim fotografijama, upućujući na zemljaško i Hegedušičevo podrijetlo, što je pak logična asocijacija u lokalnom kontekstu.

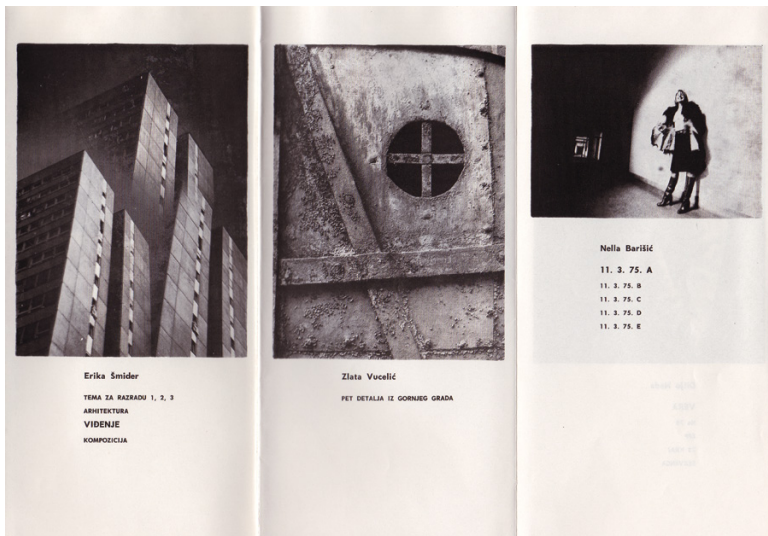
Akt je bio rijedak, a među najzapaženije spada serija Ivančice Privore iz 1976. godine „Autoakt 1 – 6” (sl. 6). Zabilježene pokrete i geste možemo tumačiti kao svojevrsni performans za kameru, pri čemu stvaralačko htijenje transcendirira kroz kretnje tijela.⁴⁵ Prva serija autorskih otisaka jedinstvena je i zbog intervencija tijekom razvijanja. Naime, Ivančica Privora laganim je pomacima papira postigla dodatne neostrine, pri čemu i ti naknadni postupci proizlazili iz njezina zanimanja za pokret, a ne želje da fiksira snimljeno. Odrasla uz roditelje koji su propagirali nudizam i potaknuta svakidašnjim crtanjem akta na Akademiji, umjetnica je u to doba bila zainteresirana za kretanje tijela i njegove transformacije. Na tragu toga nastaje „Niz 1” – serija s multipliciranim aktom trudne žene, u kojem zgušnjavanjem kompozicije i koncentriranjem na središnji motiv trudničkog trbuha progovara o tradicionalnom i moćnom identifikacijskom označitelju ženske uloge.

Unatoč tome što govorimo o izložbama održanima u načelno liberalnim 70-im godinama, nema kritičkih prikaza koji bi svjedočili o političkim, društvenim i drugim zbivanjima koja su u to doba bila pojačana, pa čak i sudbonosna (sl. 7). Tek će 1979. godine Ženska sekcija održati tematsku izložbu *Ono što volim i ono što ne volim u Zagrebu*, na kojoj je nekoliko fotografija otpada i zapuštenoga grada poslužilo kao komentar neposredne okoline. Jedan dio izloženih fotografija oslikava uobičajenu gradsku sceneriju, no ipak Erika Šmider zabilježila je rub naselja gdje se gomila otpad i dominiraju odbačene kamionske gume. Nada Ditjo na nekom je dječjem igralištu snimila odbačenu kadu prljava ruba koji markira ustajalu vodu kao mjeru koja određuje to posve otuđeno mjesto. Slavka Pavić usredotočila se na starije dijelove grada, tada oronulu i zapuštenu Tkalcčevu ulicu u kojoj uz jedno gotovo posve uništeno pročelje stoji bijeli

Sl. 6. Đuro Griesbach, „IV. izložba fotografija članica Foto-kluba Zagreb”, Foto kino revija, 5–6, 1976., © Slavka Pavić & Muzej grada Zagreba.



Sl. 7. Detalj deplijana izložbe Ženske sekcije održane 1975. u Muzeju grada Zagreba, © Slavka Pavić & Muzej grada Zagreba.



automobil otvorena prtljažnika i podignute haube. Ispod podvozja, nesvjestan zanimanja fotografkinje, muškarac otklanja nastali kvar.

SAVEZNA IZLOŽBA ŽENSKE FOTOGRAFIJE

Redakcija lista *Politika Bazar* i Foto-savez Jugoslavije 1975. godine raspisuju natječaj radi organiziranja *Prve jugoslavenske izložbe fotografija – Žene snimaju*, koja će se održavati sve do prve polovice 80-ih.⁴⁶ Poticaj je došao od beogradskog fotoreportera i urednika fotografije u *Politici Bazar* Srbe Vranića. I ta je izložba bila povezana s proslavom 8. marta, pri čemu je prva izložba održana pod pokroviteljstvom Jovanke Broz. Uvjete sudjelovanja pronalazimo na letku, u kojem piše da pravo sudjelovanja imaju „isključivo žene – fotografi, bilo da se fotografijom bave amaterski ili profesionalno”. Kao i u slučaju zagrebačkih izložbi, autorice su mogle poslati najviše deset fotografija, crno-bijelih ili u boji, a formati su bili u rasponu od 18 x 24 do 50 x 60 cm. Povećanja su mogla biti napravljena i mimo volje i znanja autorica, ovisno od okolnosti postava, a tema je bila slobodna.

Prva izložba održana je u Salonu fotografije u Beogradu, a žiri je odlučivao o nagradama i priznanjima. Sudeći prema podatcima iz stručnog tiska, organizatori nisu bili sigurni u odaziv i kvalitetu radova, no kako su se mogle prijaviti fotografkinje bez obzira na to jesu li djelovale samostalno ili kao članice nekog kluba, na kraju je prijavljeno oko 740 radova mnogih znanih i posve nepoznatih autorica.⁴⁷ Sudeći prema ilustriranom dodatku *Politici Bazar*, brojnost prijavljenih autorica išla je nauštrb kvaliteti, no ipak bila je to osobita prigoda da se javnost upozna s fotografskim stvaralaštvom žena. Velik broj portreta, osobito djece, i niz intimističkih scena govore o uobičajenom poimanju onoga što je fotoaparatom moguće izreći, a otkloni od toga bili su rijetki, koliko se može suditi prema dostupnoj dokumentaciji. Tom je prigodom izloženo nekoliko radova nastalih tijekom Drugoga svjetskog rata – Elvira Kohn iz Zagreba i Đurđa Koren iz Rijeke te dvije fotografkinje iz Beograda – Dobrila Stefanović i Milka Vujanović – svojim su istodobno racionalnim i emocionalnim fotografskim angažmanom zabilježile pojedine zapažene scene, koje će tek poslije biti podvrgnute kritičkoj evaluaciji.

Treća jugoslavenska izložba fotografije – Žene snimaju ponovno je bila popraćena kritikom Milanke Šaponje, koja spominje da je bila osjetno bolja od prošlih dviju. Uz navođenje svih nagrada, pri čemu je Slavka Pavić nagrađena Brončanom plaketom Foto-saveza Jugoslavije za kolekciju, a Zlata Vucelić Zlatnom plaketom istog saveza, Milanka Šaponja kritički se izjašnjava o portretima pjesnika koje je izložila Zlata Vucelić, od koje „smo više očekivali” i koja je, prema kritičarkinu mišljenju, ostala nedorečena

te nesposobna na primjeren način predstaviti duhovni život pjesnikinje.⁴⁸

Ta se manifestacija nastavlja i u prvoj polovici osamdesetih, uz zamjetno zanimanje autorica za sudjelovanje, pa će tako 1983. godine na žiriranje pristići 519 radova, od čega je odabrano 155, te 482 dijapozitiva (odabrana su 72). Iako uvid u katalog ne može pružiti cjelovitu ni relevantnu sliku stanja, ipak se zamjećuje prevlast intimističkih scena, pejzaža, a kao tradicionalni dodatak spomenimo i natječaj za najljepši dječji osmijeh, koji je raspisao časopis *Politika Bazar*. Fotografije djece zatim su bile pridružene izložbi te dijelom uvrštene i u katalog te *Politikina* izdanja. Stotine pristiglih fotografija, redom amatera iz svih krajeva Jugoslavije, bile su posve nepotreban „dodatak” saveznoj izložbi, kojoj se na taj način nametao određen diskurs takozvanih „tipičnih ženskih tema”.

DVA POGLEDA?

Ako u središtu pozornosti zadržimo izložbu zagrebačke Ženske sekcije, tada ćemo primijetiti da je, unatoč stalnoj zastupljenosti žena u klubu i na izložbama, njihova recepcija u medijima i dalje plod ustaljenih tradicionalnih stajališta (sl. 8). Iako su za svoje izložbe od medijskih pokrovitelja, kakav je bio *Večernji list*, ponekad na raspolaganje dobile „duplericu”, kombinacija ostalih priloga na stranicama svjedoči o dominaciji patrijarhalnih stajališta u javnim medijima te nepostojanju kritičkog diskursa koji bi potaknuo ozbiljniju raspravu o specifičnoj problematici (ili njezinu nedostatku) koju su fotografkinje interpretirale. Na izvjestan način ni same autorice ni osobe zadužene za njihovu promociju nisu se snalazile s nekima od temeljnih pitanja, koja se na svjetloskom planu tih godina već ozbiljno razmatraju.

Postoji li doista razlika između ženske i muške fotografije? Još se ne može jednoznačno odgovori-

Sl. 8.
Duplerica medijskog pokrovitelja izložbi Ženske sekcije, *Večernji list*, 1976., © Slavka Pavić & Muzej grada Zagreba.



ti na to pitanje. Pitanje ženskog pogleda, pa čak i razlika između pojmova koje engleski jezik poznaje pod „women’s gaze” i „female gaze”, suočava nas i s (rodno uvjetovanom) sintagmom Michela Foucaulta o „podčinjenom znanju” i tek ćemo zahvaljujući kritičkom istraživanju sve više doznati o političkim, povijesnim i drugim okolnostima u kojima su umjetnice stvarale.⁴⁹ Na konzervativne, rodno obilježene komentare o aktivnostima fotografkinja nerijetko ćemo naići u člancima, a mnoge takve izjave kolega iz klubova pamte se i prepričavaju godinama. Do koje se mjere rodna osviještenost može pripisati ženama koje su se unutar klubova nastojale izboriti za svoja izlagačka i umjetnička prava? Razgovarajući s pojedinim članicama Fotokluba Zagreb, zaključila sam da su prevladale pojedine nesuglasice te da svoje radove nisu smatrale različitim od onih koje su snimili muškarci. Činjenica da su naša današnja stajališta oblikovana u drukčijim okolnostima te da vlastite (pa i feminističke) stavove zahvaljujemo, uz ostalo, razvoju feminističke kritike nerijetko odudara od onoga što su zastupale sudionice na fotografskoj sceni, aktivne u vrijeme osnutka i djelovanja Ženske sekcije. Mnogo toga što su snimale daleko je od „nježnog” pogleda i „meke ženske ruke”, epiteta koje su im pridijevali kako kolege u klubovima tako i novinari (sl. 9). Zanimljivo je da ćemo u dokumentaciji iz 1982. godine naići na komunikaciju o ženskoj izložbi u kojoj se potencijalnim izlagačicama u ime Fotokluba Zagreb obraća etnologinja Ivanka Vrtovac, koja u povodu desete obljetnice te manifestacije pridjev ženska stavlja pod navodnike (unatoč jubi-

lamom karakteru i provjerenu okviru): „Ujedno Vas lijepo molim da od 12. veljače na dalje jednog utorka ili petka dođete u prostorije Fotokluba Zagreb gdje ćemo svi zajedno porazgovarati o toj ‘ženskoj’ izložbi. Ne čini li vam se da je ova izložba lijepa prilika da pokažemo i dokažemo muškom članstvu našeg kluba da mi žene nismo naše fotografsko znanje i kreativnost skuhalo s krumpirima i oprale s pelenama?”⁵⁰

Pa čak i na izložbi kojom su članice zahvalile Đuri Griesbachu, koji ih je podupro u ključnom trenutku omogućivši osnutak Ženske sekcije, iskazana je određena dvojba o potrebi razlikovanja ženske i muške fotografije, dok usporedbe ženskog pisma u literaturi i ženskog prsta na okidaču danas potpuno sigurno ne bismo na takav način dovodili u vezu.⁵¹ U stajalištu da je „po tisućljetnom ustroju muškarcima dano da rješavaju univerzalne probleme...” zamjećuje se uvriježen tretman i podjela na ženske i muške teme, pri čemu je žene dopala „asocijativna” sfera, iz čega donekle možemo shvatiti okruženje u kojem su djelovale. Jesu li pritom imale neke veće aspiracije ili su kamerom htjele izraziti i nešto izvan „priručnih detalja” – ostaje upitno.

U razgovorima s nizom sudionica u zbivanjima o kojima je bila riječ, suočila sam se s problemima očuvanja i potencijalne institucionalizacije njihove fotografske ostavštine. Tek poneke od njih, poput Slavke Pavić ili Marije Braut, na primjer, doživjele su da je njihova hemerotečna i/ili fotografska ostavština primjereno uvedena u muzejske kolekcije.⁵² Većina drugih autorica samoinicijativno je prihvatila metodologiju samoarhiviranja, ponajprije jer tijekom umjetničkog djelovanja nisu naišle na zanimanje institucija koje bi se primjereno skrebile o njihovim ostavštinama. Dio njih tako je, prema vlastitu nahođenju, prikupljao hemerotečnu građu, poput Slavke Pavić ili Erike Šmider, koja je čak sama digitalizirala mnogu dokumentaciju. Na temelju toga potrebno je u raspravu uvesti pitanje arhiviranja i samoorganizacije kao modela stvaranja materijalnog i digitalnoga feminističkog arhiva, čemu (najčešće nesvjesno) pribjegavaju i pojedine od spomenutih autorica. Ti su postupci važni jer utječu na formaciju društva koje želi biti evidentirano i koje istraživačima stavlja na raspolaganje specifično organiziranu građu radi konceptualnog osmišljavanja najboljega mogućeg načina – idejnog i fizičkog – za daljnje postupanje i stvaranje raznovrsnih kolekcija.⁵³ Samoarhiviranje i samoorganizacija u promatranom kontekstu ovisi o osobama koje nemaju iskustvo u tim procesima, pri čemu uobičajene strukture moći, koje povezujemo sa stvaranjem tradicionalno zasnovanih arhiva, u novoj konstelaciji ovisi o različitim sustavima identifikacije. Upravo su zbog toga ti modeli arhiviranja izazov za istraživače.

Sl. 9.
Depljan izložbe
Ženske sekcije
Fotokluba Zagreb,
1980., © Slavka
Pavić & Muzej
grada Zagreba.



UMJESTO ZAKLJUČKA, NASTAVAK
ISTRAŽIVANJA

Ako se zapitamo što žene zapravo hoće postajemo svjesni do koje mjere razlikovanje spolova postavlja s jedne strane pitanje o žudnji, a s druge o nasilju, riječima Shoshane Felman.⁵⁴ Uzimajući kameru u ruke, žene to ne čine radi zabave i rano postaju svjesne prirode medija koji im je na raspolaganju. Pristupajući toj temi ne isključivo iz tradicionalnoga historiografskog rakursa nego i fragmentarno, iz perspektive znanstvenih i umjetničkih disciplina čijom se kombinacijom i interakcijom mogu interpretirati pojedine specifičnosti, otvara se složen diskurzivni prostor. Je li u tom kontekstu ženama predugo bio namijenjen uglavnom prostor njihove intime – ne može se jednoznačno zaključiti.

Zajednički kontekst stvaranja, razgovora o fotografiji i međusobnog pomaganja, kao važnih okolnosti suradnje članica Ženske sekcije Fotokluba Zagreb, pridonio je pojedinim pomacima o kojima svjedoči dostupna dokumentacija. I dok okolnosti okupljanja i zajedničkog djelovanja u zagrebačkom klubu možemo komentirati sa sudionicama tih zbivanja, o preciznijim saznanjima vezanima za nastojanja žena da aktivnije sudjeluju na fotografskom planu u Splitu nema toliko podataka. Problem se pojavljuje i u drugim sredinama u Hrvatskoj, u kojima nije dostupna dokumentacija koja bi pripomogla da se taj fenomen rasvijetli. Upravo zbog toga usmjereni smo na podatke dostupne u stručnom i dnevnom tisku te u pojedinim popularnim časopisima. Iako su oni nezamjenjivi izvori, mnogo toga što je o djelovanju žena između 50-ih i 70-ih godina prošlog stoljeća objavljeno treba uzeti s određenom zadržkom. Ponajprije jer je opća razina pisanja o fotografiji nerijetko bila svedena na opće podatke i predrasude koje su u pojedinim autora prikaza prevladavale o žensko-m likovnom govoru, pa tako i onome fotografskom.

Sustavna analiza ženskog sudjelovanja u radu fotoklubova onemogućena je, uz ostalo, i zbog relativno skromnog broja sačuvanih djela. I splitski i zagrebački klub sačuvali su dio radova koji su bili izlagani na skupnim izložbama, a dokumentacija u katalozima, ako su oni postojali, nerijetko nema ilu-

stracija. Tijekom istraživanja doznalo se da je mnogo toga uništeno ili izgubljeno, iako ni ti podatci nisu lako provjerljivi. Mnogim djelima u ovom se trenutku ne može ući u trag kako bi se o pojedinačnim opusima mogli donijeti opsežniji zaključci. Uz to, pojedine autorice ne sjećaju se specifičnih okolnosti koje bi mogle pridonijeti boljem poznavanju opće klime na koju su u fotoklubovima naišle. Tek rijetka svjedočanstva, osobito ona Danijele Lušin, pridonose saznanjima o razlici koju su same primijetile, a koja je postojala između klupske atmosfere i razgovora koje su ondje vodile u usporedbi s onima na koje su naišle učlanjenjem u ULUPUH. Koliko se može zaključiti, bile su većinom prepuštene vlastitim estetskim prosudbama i odlukama, a klub im je pružio tek temeljna znanja o vladanju fotografskim aparatom. Tek će dolaskom u ULUPUH u razgovoru biti postavljena pitanja o njihovim umjetničkih htenjima, a koja su komentirali članovi komisije pri primanju novih članova u to udruženje. Takve okolnosti, kao i nemogućnost formalnoga umjetničkog obrazovanja u području fotografije, obilježiti će najveći dio promatrane scene.

Poslijeratni feministički val, koji na međunarodnom planu počinje 50-ih godina prošlog stoljeća, u nacionalnom kontekstu pojavljuje se krajem 70-ih, iz čega zaključujemo da su klišeizirane norme ponašanja te marginalizacija žena i dalje bili stvarnost u kojoj su se autorice oblikovale i djelovale. Zbog toga ne iznenađuje relativno tradicionalna scena fotoklubova, dok će fotografije daleko slobodnije istraživati umjetnice aktivne i u drugim medijima. Radikalni zaokret zbiva se u 80-ima, kad se fotografija medijski promovira i počinje pojačana izložbena djelatnost u nekoliko galerija, kao i važan utjecaj koji su u području fotografije ostvarili tjednici poput *Poleta*, *Studentskog lista* i ostalih tiskanih medija. U to doba slabi utjecaj fotoklubova, što će u konačnici rezultirati shvaćanjem fotografije kao moćnoga dokumentarističko-umjetničkog alata, pri čemu žene prestaju biti „marginalni sudionici” te se odmiču od tradicionalnih vrijednosnih hijerarhija.⁵⁵ Zahvaljujući tim promjenama, njihovu povijest prestaje se gledati kao nerelevantnu i nepovijesnu.

Bilješke

- ¹ Rad je financirala Hrvatska zaklada za znanost projektom IP-2019-04-1772.
- ² LIZ HERON, VAL WILLIAMS (ur.), *Illuminations. Women Writing on Photography from the 1850s to the Present*, 1996., XI–XII.
- ³ JULIA TEDROFF, „Women Photographers in the Swedish Professional and Public Press 1930 – 2000. An Analytical Inventory”, *Women Photographers – European Experience*, LENA JOHANNESSON, GUNILLA KNAPE (ur.), Gothenburg, 2004., 206–255.
- ⁴ Na primjer, osobna ostavština sestara Anke i Karnele Marasović bačena je nakon njihove smrti, a zahvaljujući Fotoklubu Split sačuvan je samo dio njihovih radova koje su izlagale na skupnim izložbama. Zahvaljujem Ani Žanko na tom podatku.
- ⁵ LIZ HERON, VAL WILLIAMS, *Illuminations...* (bilj. 1), XIII.
- ⁶ CLAIRE RAYMOND, *Women Photographers and Feminist Aesthetics*, 2017., 8–9.
- ⁷ SANDI BULIMBAŠIĆ, „Fotoklub Split pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća”, *Fotomonografija Fotokluba Split*, ZRINKA BULJEVIĆ, ANTE VERZOTTI (ur.), Split, 2004., 29–39; ANA ŽANKO, *110 godina Fotokluba Split. Velika retrospektiva*, Split, 2021.
- ⁸ Za tu važnu raspravu, kojoj je potrebno posvetiti zasebno istraživanje, vidi više u: MARIJA TONKOVIĆ, „Dominacija umjetničkog htijenja nad fotoaparatom”, *Avangardne tendencije u hrvatskoj umjetnosti*, katalog izložbe, ur. A. Medić, Z. Maković, Zagreb, 2007., 133–184; VLADKO LOZIĆ, *115 godina Fotokluba Zagreb 1892. – 2007. Stotinu i petnaest godina uspjeha, tradicije i kontinuiteta (prilozi za povjesnicu)*, Zagreb, 2009.; MARIJA TONKOVIĆ, „Fotografija tridesetih godina”, *Moderna umjetnost u Hrvatskoj 1898. – 1975.*, ur. Ljiljana Kolešnik, Petar Prelog, Zagreb, 2012., 186–219 (mrežno izdanje); LANA LOVRENČIĆ, „Tošo Dabac unutar okvira: Reportaže s obale”, *Tošo Dabac unutar okvira: reportaže s obale*, katalog izložbe, ur. M. Benažić, L. Lovrenčić, Zagreb, 2016., 6–18; ANA ŠEPAROVIĆ, „Early Writings on Photography in Croatia: Main Aspects of the Discourse about the ‘New Daughter of the Sun in the Circle of Muses’”, *Studia ethnologica Croatica*, Vol. 34 No. 1, 2022., 136–166.
- ⁹ MLADEN GRČEVIĆ, *Umjetnička fotografija u Hrvatskoj 1891. – 1940. Fenomen Zagrebačke škole*, Zagreb, 1965. (reprint 1977.), 84.
- ¹⁰ DONA SCHWARTZ, „Camera Clubs and Fine Art Photography: The Social Construction of an Elite Code”, *Journal of Contemporary Ethnography*, 15: 165 (1986.), 166.
- ¹¹ LANA LOVRENČIĆ, „Tošo Dabac unutar okvira: Reportaže s obale”, *Tošo Dabac unutar okvira: reportaže s obale*, katalog izložbe, ur. M. Benažić, L. Lovrenčić, Zagreb, 2016., 7.
- ¹² LANA LOVRENČIĆ, „Tošo Dabac unutar okvira...” (bilj. 11), 7.
- ¹³ VLADKO LOZIĆ, *115 godina Fotokluba Zagreb 1892. – 2007. Stotinu i petnaest godina uspjeha, tradicije i kontinuiteta (prilozi za povjesnicu)*, Zagreb, 2009.; VLADKO LOZIĆ, *Fotoamaterski pokret u Hrvatskoj (prilozi za povjesnicu)*, Zagreb, 2003.
- ¹⁴ ZRINKA BULJEVIĆ, ANTE VERZOTTI (ur.), *Fotomonografija Fotokluba Split*, Split, 2004.; ANA ŽANKO, *110 godina Fotokluba Split. Velika retrospektiva*, Split, 2021.
- ¹⁵ SANDRA KRIŽIĆ ROBAN, „Who’s Looking at Me? Who am I/are We Looking at?”, *Studia ethnologica Croatica*, 34 (2022.), 167–190.
- ¹⁶ VLADKO LOZIĆ, *115 godina Fotokluba Zagreb...* (bilj. 13), 67.
- ¹⁷ MARULA MANČ, „Oko Grossglocknera”, *Hrvatski planinar*, 11 (1936.), 335–342, <https://www.hps.hr/hp-arhiva/193611.pdf> (pregledano 17. prosinca 2022.).
- ¹⁸ Tri fotografije bile su joj izložene na *Prvoj izložbi amaterskih fotografija Fotokluba Zagreb 1932. godine*, <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&rid=11801> (pregledano 19. prosinca 2022.), a s jednim radom sudjelovala je na *Prvoj sveslavenskoj izložbi umjetničke fotografije u Zagrebu 1935.*, <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=i&rid=11686> (pregledano 19. prosinca 2022.). Izvor: Arhiv za likovne umjetnosti, Zagreb.
- ¹⁹ Zahvaljujem Ani Šeparović na podatku.
- ²⁰ MLADEN GRČEVIĆ, *Umjetnička fotografija...* (bilj. 9), 74.
- ²¹ ANA ŽANKO, *110 godina...* (bilj. 7), 35.
- ²² VLADKO LOZIĆ, *115 godina Fotokluba Zagreb...* (bilj. 13), 38.
- ²³ „U Klubu vlada snažan duh zajedništva. Za natjecanje u Kupu jugoslavenske fotografije, u oba slučaja, u Klubu se mjesecima slaže najbolja kolekcija. Fotografije se slažu po podu i svi imaju jednako pravo glasovanja o kvaliteti razmatranih radova.” VLADKO LOZIĆ, *115 godina Fotokluba Zagreb...* (bilj. 13), 37, 49.
- ²⁴ P. C., „Dodijeljene su nagrade za najbolje radove izložene na izložbi ‘Ljepote planina’”, *Narodni list*, 24. 11. 1956., 4. Zahvaljujući Slavki Pavić omogućen mi je uvid u hemerotečnu građu koju je prikupila tijekom karijere, a koja je digitalizirana pri održavanju njezine samostalne izložbe u Muzeju grada Zagreba 2014. godine. Uz Slavku Pavić,

- zahvaljujem i Dajani Batinić iz Odjela dokumentacije te Ivi Kranjec iz Zbirke fotografije spomenutog Muzeja na susretljivosti. Podatke o ranim izložbama donosi i Iva Prosoli u predgovoru kataloga samostalne izložbe. IVA PROSOLI, „Umjetnica života”, *Slavka Pavić. Fotografije*, Zagreb, 2014., 11.
- ²⁵ K. PETROKOV, „Trideset godina fotokluba ‘Zagreb’”, *Narodni list*, 3. 3. 1959., 5.
- ²⁶ JOSIP ŠKUNCA, „Premoć tradicionalne fotografije”, *Vjesnik*, 24. 5. 1971.
- ²⁷ SLOBODAN TADIĆ, „Riječ, dvije”, *Foto kino revija*, 9. 9. 1971., 20. Predgovor iz kataloga reprintiran je uz uvodnu opasku pod nadnaslovom „Oko ‘kritike naivnog uma’”, a na temelju pisama čitatelja koji su se očitovali o polemičkom članku Branka Jerneića o toj izložbi, objavljenom u prošleme broju.
- ²⁸ VLADKO LOZIĆ, *115 godina Fotokluba Zagreb...* (bilj. 13), 41.
- ²⁹ Sudeći prema sačuvanoj ostavštini, teško je zaključiti zbog čega se njezin opus navodi kao prilog feminističkoj povijesti umjetnosti, osim zbog činjenice da je bila prva članica Fotokluba Zagreb koja je održala samostalnu izložbu. DUBRAVKA OSREČKI JAKELIĆ, „Zlata Mizner: dva desetljeća fotografije”, *Zlata Laura Mizner. Fotografije*, Zagreb, 2007., 2. An., „Predstavljamo vam naše fotoumetnike: Laura-Zlata Mizner kandidat majstor umetničke fotografije”, *Fotorevija*, 7–8 / 1955., 12–13.
- ³⁰ RADOSLAV PUTAR, „Mala likovna kronika”, *Čovjek i prostor*, 70/1958., 7.
- ³¹ DUŠKO KEČKEMET, *Fotografija u Splitu 1859. – 1990.*, Split, 2004., 174–175.
- ³² <https://www.mgz.hr/hr/izlozbe/povremene-izlozbe/izlozba-%C4%8Dlanica-fotokluba-zagreb,345.html> (pregledano 2. studenog 2022.).
- ³³ Zahvaljujem Ani Žanko na ustupanju digitaliziranih članaka iz *Slobodne Dalmacije*.
- ³⁴ An., „Izložba fotografija žena”, *Slobodna Dalmacija*, 10. 3. 1962., 8.
- ³⁵ F. L., „Solidan prosjek”, *Slobodna Dalmacija*, 14. 3. 1964.
- ³⁶ S nekoliko članica vodila sam više puta razgovore 2019. i 2020. godine, čiji je dio objavljen, a na temelju kojih su se doznale mnoge pojedinosti koje prije nisu bile izrečene u javnosti. Razgovori sa Slavkom Pavić, Ivančicom Privora-Kurtela, Danijelom Lušin, Erikom Šmider i Jadrankom Fatur: <https://croatian-photography.com/dialogue/>.
- ³⁷ VLADKO LOZIĆ, *115 godina Fotokluba Zagreb...* (bilj. 13), 57.
- ³⁸ Višnja Crmolatac Serdar snimala je za potrebe Instituta za povijest umjetnosti kao jedina žena među muškim kolegama.
- ³⁹ JOSIP ŠKUNCA, „Žena snima ženu”, *Nedjeljni Vjesnik*, 11. – 12. 3. 1973., 5.
- ⁴⁰ An., „Devet autorica izlaže u povodu Osmog marta”, *Večernji list*, 10. – 11. 3. 1973., 12, 33.
- ⁴¹ VLADIMIR JAKOLIĆ, „Izložba žena foto-umjetnika”, *Foto kino revija*, 4/1973., 10–14.
- ⁴² Prema riječima autorice, izrađene su uz tehničku pomoć Mitje Koman, <https://croatian-photography.com/dialogue/malo-sam-prerano-odustala-razgovor-s-ivancicom-privorom-kurtelom/> (pregledano 1. listopada 2022.).
- ⁴³ MILA SAVIĆ, „Žena s kamerom”, *Politika Bazar*, 11. 3. 1974., 10–11.
- ⁴⁴ MLADEN HANZLOVSKY, „11 žena”, *Oko*, 165, 13. 7. 1978.
- ⁴⁵ SANDRA KRIŽIĆ ROBAN, „Minor Photography? Women Photographers in Yugoslavia, Pre- and Post-WWII”, *Photography and Culture*, 13 (2020.), 299–321. <https://croatian-photography.com/dialogue/malo-sam-prerano-odustala-razgovor-s-ivancicom-privorom-kurtelom/> (pregledano 1. listopada 2022.).
- ⁴⁶ Podatci iz letka kojim *Politika Bazar* i Foto-savez Jugoslavije raspisuju poziv za *1. jugoslavensku izložbu Žene snimaju*. Letak je vjerojatno objavljen početkom godine jer je rok za predaju radova bio 20. 2. 1975. Iz dokumentacije Slavke Pavić pohranjene u Muzeju grada Zagreba. O Saveznoj izložbi doznaje se i iz članaka objavljenih u povodu otvorenja: MILA SAVIĆ, „Radoznala kamera”, *Politika Bazar*, 8. 3. 1975., 4–5; An., „Žene snimaju”, *Politika Bazar*, 22. 3. 1975., 4–5.
- ⁴⁷ MILANKA ŠAPONJA, „Žene snimaju”, *Foto kino revija*, 5–6, lipanj 1975., 7–12.
- ⁴⁸ MILANKA ŠAPONJA, „Žene snimaju. Treća jugoslovenska izložba fotografije”, *Foto kino revija*, 3–4, ožujak – travanj 1977., 8–9.
- ⁴⁹ Termin Michela Foucaulta. CLAIRE RAYMOND, *Women Photographers...* (bilj. 6), 13.
- ⁵⁰ Poziv na sudjelovanje na izložbi Ženske sekcije upućen 26. 1. 1982. Iz dokumentacije Slavke Pavić pohranjene u Muzeju grada Zagreba.
- ⁵¹ MARIJA TONKOVIĆ, „Bez naslova”, katalog izložbe fotografija članica Fotokluba Zagreb „Gospodinu Đuri Griesbachu na dar”, Galerija Spot Fotokluba Zagreb, 24. 10. – 7. 11. 1996.
- ⁵² Dokumentacija Slavke Pavić pohranjena je u Muzeju grada Zagreba, a velik je dio fotografske ostavštine Marije Braut u Muzeju za umjetnost i obrt.
- ⁵³ Za nastavak rasprave vidi: JENNA ASHTON, „Feminist Archiving [a manifesto continued]: Skilling for Activism and Organising”, *Archives and New Modes of Feminist Research*, ur. Maryanne Dever, 2020., 126–149.
- ⁵⁴ SHOSHANA FELMAN, *What Does a Woman Want?*, Baltimore & London, 1993.
- ⁵⁵ LYDIA SKLEVICKY, „Konji, žene, ratovi, itd.: Problem utemeljenja historije žena u Jugoslaviji”, *Konji, žene, ratovi*, ur. Dunja Rihtman Auguštin, Zagreb, 1996., 13.

Women's Activities in Photo Clubs and Their Reception in the Press – A Contribution to the Knowledge of Women's Photography in Croatia Between the 1950s and 1970s

SANDRA KRIŽIĆ ROBAN

The participation of women in the Croatian photographic scene intensified after the Second World War, when they acquired their knowledge mainly in photographic clubs, while the reception of their work is primarily available in the form of presentations in specialist magazines and the daily press. The photographic creativity of women defines the so-called self-initiated works, and in the research it was possible to take into account only those works that were shown in public, while the search for what has disappeared or been destroyed and is currently untraceable will permanently mark the topic.

The focus is on the Split Photo Club, which began organising exhibitions of women's photography in Yugoslavia as early as 1962, and on the Zagreb Photo Club, where the women's section was founded in 1973 – the only such group to have come together as a result of dissatisfaction with their position in a predominantly male environment. In addition to the activities of these clubs, the Federal Women's Photography Exhibition, which has been held in Belgrade since 1975, contributed to the affirmation of women's photography in the territory of Yugoslavia.

Throughout history, photographic clubs have functioned as places that have guided and stimulated the activities of many interested members, and the activities of a group of people who share artistic tendencies on a symbolic level indicate the extent to which the visual form is inextricably linked to the social matrix within which the production of the photographic image takes place. In the years following the Second World War, data on women's activities is scarce, with only a few names appearing and, due to the unavailability of their works, it is not possible to give a relevant opinion on what they recorded. The documentation of the exhibitions held at the time was often reduced to a list of works, usually without illustrations in catalogues. However, data on the participation of individual authors in group exhibitions, as well as the awards they received, will at least partially shed light on this situation, which we are addressing from a contemporary critical and feminist perspective.