

# Fotografija braće Brkan

---

**Jonjić, Borna**

**Undergraduate thesis / Završni rad**

**2024**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:162:614157>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-12-19**



**Sveučilište u Zadru**  
Universitas Studiorum  
Jadertina | 1396 | 2002 |

*Repository / Repozitorij:*

[University of Zadar Institutional Repository](#)



zir.nsk.hr



DIGITALNI AKADEMSKI ARHIVI I REPOZITORIJ

Sveučilište u Zadru  
Odjel za povijest umjetnosti  
Sveučilišni prijediplomski studij  
Povijest umjetnosti



**Borna Jonjić**

**Fotografija braće Brkan**

**Završni rad**

Zadar, 2024.

Sveučilište u Zadru  
Odjel za povijest umjetnosti  
Sveučilišni prijediplomski studij  
Povijest umjetnosti

Fotografija braće Brkan

Završni rad

Student/ica:  
Borna Jonjić

Mentor/ica:  
Doc.dr.sc. Sofija Sorić

Zadar, 2024.



## Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Borna Jonjić**, ovime izjavljujem da je moj **završni** rad pod naslovom **Fotografija braće Brkan** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 30. rujna 2024.

## Sadržaj

<b>1. Uvod .....</b>	<b>6</b>
<b>2. Pregled dosadašnjih istraživanja/historiografija .....</b>	<b>7</b>
<b>3. Ciljevi .....</b>	<b>8</b>
<b>4. Kratak osvrt na duhovni i tehnološki razvoj Zapada .....</b>	<b>9</b>
<i>4.1 Razvoj fotografije kao umjetničkog medija .....</i>	<i>10</i>
<i>4.2 Pojava i razvoj fotografije u Hrvatskoj .....</i>	<i>11</i>
<b>5. Život i djelo.....</b>	<b>13</b>
<i>5.1 Ante Brkan .....</i>	<i>13</i>
<i>5.2 Zvonimir Brkan .....</i>	<i>14</i>
<b>6. Fotografija Ante Brkana .....</b>	<b>16</b>
<b>7. Fotografija Zvonimira Brkana .....</b>	<b>18</b>
<b>8. Zaključak.....</b>	<b>21</b>
<b>9. Literatura .....</b>	<b>22</b>

## FOTOGRAFIJA BRAĆE BRKAN

Sažetak: Ovaj se rad bavi analizom stilskih i sadržajnih kvaliteta fotografije braće Brkan. Autor u njemu pokušava povezati opći likovni i duhovni kontekst Zapadne Europe sa poslijeratnim Zadrom kao pojedinačnim ishodištem tog konteksta. Rad započinje kratkim izlaganjem koje polazi od samih početaka tehnološke evolucije na Zapadu, nastavlja opisom razvoja fotografije sa tehnološkog stajališta te obuhvaća povijest fotografije u Hrvatskoj. Posljednji je dio zaokupljen izlaganjem biografskih podataka o Anti i Zvonimiru Brkanu te posrijedi morfološkom analizom pojedinačnih fotografskih uradaka braće Brkan u kontekstu poslijeratnog Zadra. Zahvaljujući zajedničkom organizacijskom djelovanju Ante i Zvonimira Brkana, utemeljen je međunarodni trijenale fotografije *Čovjek i More*. Spomenuta je izložba postavila grad Zadar, gotovo pola stoljeća na kartu najvažnijih kulturnih sjecišta u Europi kada je u pitanju umjetnička fotografija.

Ključne riječi: Zadar, fotografija, Brkan, Ante, Zvonimir

## 1. Uvod

Fotografska tehnika dobila je priznanje umjetničkog medija tek početkom dvadesetog stoljeća, dakle više od pola stoljeća nakon njenog izuma. Unatoč tome priznanju, javna recepcija fotografije bila je pretežito zarobljena u kontekstu zanatske, mehaničke portretistike. Kada su se i događali svojevrsni ekspresivni pothvati, bili su oni predmetom neke vrste „underground“ scene, odnosno zatvorenog kulturnog kruga. Pojavila se ta scena u SAD-u, prekooceanskoj državi koja se nalazila daleko od europskih ideoloških i političkih previranja. Mnogi su pioniri, kako fotografske tehnike, tako i vlastitih ekspresivnih tendencija napustili europski kontinent u bijegu pred katastrofama Prvog i Drugog svjetskog rata u potrazi za plodnijom sredinom u kojoj bi se mogli afirmirati. Pronašli su ga upravo u rapidno razvijajućoj sredini SAD-a. Europska se predodžba svijeta, naprotiv, nije mogla oporaviti od velike praznine koju je ostavila filozofska kulminacija klasičnog njemačkog idealizma. Nakon Hegelove metafizike, europska je misao zapala u nerazrješivu mrežu problema pitanja o čovjeku, koja je na poslijetku dovela do uništavanja i reforme svih područja duha. Nihilizam i kriza europskih znanosti, zajedno sa konstantnim svjetonazorskim proturječjima početka dvadesetog stoljeća dali su naslutiti da slijedi jedno burno razdoblje koje će sve nespornosti konačno razriješiti krvlju. Ipak unatoč svim ratovima, bilo je to jedno od misaono najplodnijih razdoblja u povijesti našeg kontinenta. Nakon rušenja, čovjek se dao u zadatak da ponovno izgradi na novim temeljima jednu zdraviju kulturu koja je imala nadvladati sve probleme u kojima je ona prethodna podbacila. Taj je novi restauratorski val koji se osjetio, na području čitave Europe imao za zadatak da obnovi i nadoknadi sve ono što je kultura izgubila tijekom ratovanja. Cilj je ovoga rada upravo osvijetliti mali dio te poslijeratne kulturne obnove koji se dogodio na konkretnom području razrušenog grada Zadra. Fotografija je možda najzahvalniji mediji u tom kontekstu, pogotovo kada se radi o personalnom izričaju i prelamanju čitavog tog konteksta kroz prizmu nečije duše. Fotografski uradci braće Brkan, stoga su idealno mjesto za takvo izlaganje. Treba također napomenuti da će obrada materijala biti svedena na najreprezentativnije primjere, što zbog nedostatka pisane literature, što zbog velike opsežnosti opusa dvaju majstora. Prilikom pisanja biti će korištena pretežito deskriptivna metoda izlaganja materijala.

## 2. Pregled dosadašnjih istraživanja/historiografija

Literatura na temu fotografije braće Brkan u najbolju je ruku oskudna, a često nedostupna i razbacana po člancima raznih časopisa, zbornika, kataloga i čak opskurnih internetskih stranica (vlasnik jedne od priloženih domena jest sam Abdulah Seferović). Ipak, postoje javnosti dostupniji eseji i osvrti na kojima će se ovo izlaganje pretežito temeljiti:

- I. Katalog XIII međunarodnog trienala fotografije: *Čovjek i more* – sadrži prilično detaljan uvid Abdulaha Seferovića u fotografiju Ante Brkana iz perspektive šireg likovnog konteksta.
- II. Jedan od članaka 3/4 broja zadarskog časopisa za književnost i umjetnost: *Glasje* jest fantastična stilsko-interpretacijska analiza Prof. Antuna Travirke na temu fotografske ostavštine Zvonimira Brkana.
- III. Katalog: *Fotografija u Hrvatskoj 1848-1951* – čiji je urednik Vladimir Maleković vješto sažeo čitavu kulturnu osnovu kao temelj za oživljenje fotografskog medija na našim prostorima u jedan članak.
- IV. Internetski izvori:
  - a) „Enciklopedia Britannica“ – oslonac za faktografske informacije vezane uz tehnički i likovni razvoj medija fotografije.
  - b) Domena „ZadaRetro“ – koje je vlasnik i administrator uvaženi zadarski novinar i fotoreporter na području fotografskog medija: Abdulah Seferović, čiji su članci i analize autoritet na području novih medija.



### **3. Ciljevi**

Dometi i ciljevi ovoga rada biti će usmjereni na istraživanje stilskih okvira u kojima djeluju braća Brkan, te deskriptivno izlaganje pojedinačnog materijala kako bi se razumio širi likovni kontekst u kojem oni djeluju i stvaraju. Osim nužnog pristupa koji je prethodno naveden pokušati će se, što je moguće općije, osvrnuti i na širi kontekst idejno-tehnološkog razvoja europske kulture koji se u poznatoj povijesti pa sve do danas odvijao. Potom će se pokušati promotriti u tom širem kontekstu naše, vazda periferne prostore u odnosu sa ozbiljnijim razvojnim tekovinama dvadesetog stoljeća.

#### 4. Kratak osvrt na duhovni i tehnološki razvoj Zapada

Od početka povijesti, ili bolje rečeno naših spoznaja o najranijim ljudskim kulturama postoji tendencija naše vrste da prkosi vremenu. Dok biljni i životinjski svijet ostavlja iza sebe fosile i kosti, čovjekov se povijesni svijet manifestira u neiskorjenjivoj želji za stvaranjem. On iza sebe ostavlja mnoštvo nužnih, praktičnih i uporabnih predmeta, ali naprotiv i mnogo materijalnih stvari bez ikakvih konkretnih, praktičnih primjena koje bi se mogle dovesti u relaciju sa pukim preživljavanjem pred strašnim, nezaustavljivim silama prirode. Riječ je svakako o stvaranju vizualnih, zvučnih i taktilnih predmeta koji su imali bilo totemsko-religioznu ili kolektivno-ideološku namjenu, ili onu najjednostavniju – divljenje i ljepotu. Idealistička kultura zapada za temelj i glavni oslonac ima civilizaciju starih Grka, izgrađenu na idealiziranim predodžbama o temperamentnim emocijama koje vladaju čovjekovim duhom. Ta snažna previranja u ljudskom duhu koja izazivaju najuzvišenije i najsvečanije metafizičke pothvate te najstrašnja ratna krvoprolića, formalno su ujedinjeni stvaranjem idealnih arhetipova psiho-fizički nadmoćnih bića: panteona bogova. Uspon i dominacija kršćanskog svjetonazora paradigmatički je reformirala i renormalizirala um u smjeru međuljudske tolerancije i prvog primitivnog oblika etničke „multikulturalne“ zajednice (osim ako je naravno riječ o drugim, ili „krnjim“ i „heretičkim“ teologijama). Ta se normativna promocija međusobne suradnje u vidu skolastičkih kreposti vizualno manifestirala u likovima svetaca, Bogorodice i duhovnog vođe – Isusa Krista. Istovremeno je u tom starom, pretežito fundamentalističkom svijetu oduvijek postojala i ona druga, „realistička“ koncepcija stvarnosti koja je spremno i strpljivo čekala svoju priliku da se suprotstavi svim neoplatonističkim i idealističkim strujama misli. To se svakako i dogodilo početkom one svim istraživačima toliko zanimljive pojave koju je Jakob Buckhardt slavno oslovio – „Talijanskom Renesansom“. Općenito shvaćena kao jedna originalna paradigmatička tvorevina revitalizacije klasičnih vrijednosti, koja za razliku od prethodnih povijesnih klima naočigled paradoksalno, ujedinjuje idealističke i realističke koncepcije stvarnosti. Najveći je izum, ili bolje rečeno spoznaja renesansnog uma u kontekstu povijesti Zapadnog svijeta - eksperimentalna metoda; najveća epidemija (uz naravno onu iz područja medicine i infektologije) u idejnom smislu riječi, koja je poharala čitavu Europu te na koncu dovela do uspona znanstvene paradigme kakvu danas poznajemo. Potvrda toga bilo je likovno stvaralaštvo možda i najviše upravo perioda koji nazivamo „Quattrocentom“.

Tada je trend europskog ljudstva bio usmjeren prema inovativnim pothvatima ideala „renesansnog čovjeka“ i njegovih inovacija, te izuma poput objektivnih optičkih kriterija perspektive ili čak političkog sistema trgovačke oligarhije koji su se oba zasnivali na matematičkim aksiomima. Ljudski je um sve više i na sve načine težio empirijski prihvatljivoj, provjerljivoj i na koncu *točnoj* reprezentaciji stvarnosti u kojoj živi. Ta ljudska težnja neumorno je potrajala još nekoliko stoljeća, i kada je napokon tehnološki nivo razvoja praćen industrijalizacijom 19. stoljeća omogućio dovoljnu količinu resursa i pomagala: čovjek je kao nikada do te točke u povijesti, ovladao prirodom. Dotično je stoljeće poznato po mnoštvu čovjeku nevjerojatnih izuma, koji su mu tada morali izgledati kao kakve manifestacije magičnih sila i zajedno s njima fotografije: najvažnijeg za ovo izlaganje.

#### *4.1 Razvoj fotografije kao umjetničkog medija*

Jedna od čudesnih invencija devetnaestog stoljeća jest pojava nove grafičke tehnike kojom se moglo već u eksperimentalnoj fazi, po prvi puta u poznatoj ljudskoj povijesti, zabilježiti „realno“, ili empirijski prihvatljivo „objektivno“ stanje vanjskoga svijeta. Isprva je, kao što to obično biva, *heliografija* (oko 1822.) opstojala kao eksperimentalni proces u kućnom laboratoriju. Zahvaljujući naporu njenog izumitelja Josepha Nicéphorea Niépcea, koji je itekako bio svjestan komercijalnog potencijala svog izuma, ideja je ubrzo osvojila naklonost šire javnosti. Svega desetljeće nakon Neipceovih posljednjih studija, Luis Daguerre predstavlja 1839. godine svoj *daguerréotype*, optičko-kemijsku napravu koja je bila u široj praktičnoj upotrebi većine europskog i novog svijeta 30-ih i 40-ih godina. Tehnika se uglavnom primjenjivala kao novi alat za portretiranje, dotada luksuza dostupnog samo određenim aristokratskim i buržoaskim slojevima društva. Još jedno bitno ime u kontekstu tehničkog razvoja fotografije jest William Henry Fox Talbot, suvremenik Daguerreu koji patentira 1839. takozvani „kalotip“ - kemijski proces razvijanja ekspozicije na papiru. Posljednji će izum biti važniji u svijetlu postepene komercijalizacije fotografije, koja se napokon dogodila 1888. godine zahvaljujući poslovnom talentu Georgea Eastmana. Eastman je vlastitim eksperimentima razvio filmske rollice na papiru, patentirao taj izum, osnovao svjetski poznatu kompaniju Kodak te masovno proizvodio i naposljetku prodavao rollice (u formatu 16mm i 35mm) držeći monopol na svjetskom tržištu. Riječ je svakako o negativima, odnosno crno-

bijelim reprodukcijama fotografskog materijala. Šira primjena fotografije u boji, unatoč ranim eksperimentima škotskog fizičara Jamesa Clerka Maxwella, pojavljuje se tek 1935. godine sa Kodachrome filmskim rolicama. Fotografija je kao medij prošla gotovo stogodišnji razvojni put do pojave boje, a nije se približila niti naznaci općeg poimanja kao potencijalnog ekspresivnog alata za ikakve umjetničke pothvate. Znanstvenicima je fotografija služila kao sredstvo za opservaciju, novinarima za argumentaciju, umjetnicima za predloške, malo-građaninu za obiteljske uspomene; ali svima njima zajedničko - fotografija služi isključivo kao dokumentarno sredstvo koje na „realan“ i „objektivan“ način bilježi empirijsku koncepciju stvarnosti na komadić papira ili aluminijski pladanj. Naime, postojali su i ljudi poput Alfreda Stieglitza kojima je fotografija služila kao medij za umjetničko izražavanje. Alfred Stieglitz, nezaobilazno ime u povijesti fotografije, također je koristio reprodukcije kao dokumentarno sredstvo, ali njegova je vizija bila kulturnog karaktera. Samostalno je obogatio Američku kulturu stilskom raznovrsnošću raznih umjetničkih pokreta, bilo europskih, bilo onih iz cijelog svijeta. Moglo bi se tvrditi da je Stieglitz čitavom svijetu otvorio oči u kontekstu ekspresivnih potencijala fotografske tehnike. Postigao je to osnivanjem časopisa „*Camera Work*“, kluba pod nazivom „*The Camera Club of New York*“, i pokreta Foto-secesije.<sup>1</sup> Časopis je sadržavao visokokvalitetne reprodukcije nekih od najvažnijih fotografa prve polovice 20. stoljeća; fotografa čiji će se radovi pojavljivati zajedno s djelima braće Brkan na prestižnim svjetskim izložbama.

#### 4.2 Pojava i razvoj fotografije u Hrvatskoj

Sredina 19. stoljeća na našim je prostorima obilježena kulminacijom u kulturno-političkom kontekstu. Vrijeme je to gospodarske obnove Hrvatskog narodnog preporoda, koji je stvorio plodno tlo za prihvaćanje svih vrsta inovacija: kako tehničkih, tako i idejnih. Vijesti o Daguerreovom izumu izašle su neposredno nakon samoga događaja u Zagrebačkoj Danici ilirskoj. Njegov je izum opisan u spomenutom časopisu kao „najveće otkriće našeg vremena.“ Godine 1848. pojavio se u Hrvatskoj prvi fotograf A. Kramolin,

---

<sup>1</sup> <https://www.britannica.com/technology/heliography>,  
<https://www.britannica.com/biography/Nicephore-Niepce>,  
<https://www.britannica.com/money/George-Eastman>,  
<https://www.britannica.com/technology/photography/Photojournalism>,  
<https://www.britannica.com/biography/Alfred-Stieglitz>

a već unutar idućih dvadeset godina dagerotipija i tablotipija postaju redovna praksa u kontekstu portreta. Izniman slučaj vrijedan spomena bio je zagrebački fotograf Franjo Pommer, koji je 1856. godine objavio album čiji je sadržaj bio grupa od petnaestak portreta najutjecajnijih lica Hrvatskog narodnog preporoda. Druga velika pojava u razvoju fotografije na našim prostorima bila je fotomonografija *Fotografične slike iz Hrvatske* Ivana Standla, objavljena 1870. godine. Riječ je o fotografskim putopisima i onome što bi se u likovnom svijetu moglo analoški usporediti sa književnim djelima Petra Preradovića. Sedamdesetih se godina također pojavljuje, možda najvažnije u kontekstu ovoga rada, pothvat prvog profesionalnog objedinjavanja vanateljerskih radova u tematsku izložbu Tommasa Burata 1875. godine. Pothvat je utoliko značajan što tada još nije postojala tehnika tiskarskog umnožavanja fotografija. Tema Buratove izložbe bila je kulturna povijest grada Zadra, koja nastaje kao svojevrsna posljedica posjeta Austro-Ugarskog suverena Franje Josipa I tom drevnom gradu. Osim Tommasa Burata, u Zadru je iste godine djelovao i atelijer Andrović-Goldstein zaslužan za prvi ozbiljni fotoreporterski album koji se također ticao careva obilaska Dalmatinskih gradova. Posljednja velika pojava u svijetu fotografije devetnaestog stoljeća dogodila se osamdesetih i devedesetih godina, institucionalizacijom poradi pojave mnoštva profesionalnih atelijera na području čitave današnje države: Zagrebu, Varaždinu, Puli, Zadru, Rovinju, Slavenskom Brodu i u nekolicini manjih naselja. Osim svega navedenog, 1892. godine osnovan je u sklopu Muzeja za umjetnost i obrt prvi klub fotografa amatera u tom dijelu Europe. Otada nadalje, Zagreb parira europskoj fotografskoj sceni kao jedan od, i jedini srednjoeuropski međunarodni centar. Obzirom na temelje stvorene kroz devetnaesto stoljeće, ne čudi činjenica da je točno na stotu obljetnicu nastanka fotografije, 1939. godine, Dr. Ivan Bloch utemeljio u Zagrebu prvi fotografski muzej u svijetu. Riječ je o posebnom odjelu namijenjenom fotografskoj tehnici u sklopu Zagrebačkog Muzeja za umjetnost i obrt. Dvadeseto je stoljeće obilježeno cvatom fotografije u svim većim gradovima: primjerice u Zagrebu je 1913. godine organizirana *Međunarodna fotografska izložba Hrvatskog društva umjetnosti*, a u Zadru se gotovo pola stoljeća kasnije organizira međunarodni triennale fotografije: *Čovjek i More*.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> FOTOGRAFIJA U HRVATSKOJ 1848-1951, 1994., 11-21.

## 5. Život i djelo

### 5.1 Ante Brkan

Rođen je 1918. godine u Velikom Jadrcu u Gorskom kotaru, a cijela obitelj pobjegla je u Italiju 1932. godine zbog očevog sudjelovanja u organizaciji Velebitskog ustanka.<sup>3</sup> Ante se počeo baviti crno-bijelom fotografijom u vrlo mladim danima života u Messini 30-ih godina 20. stoljeća, a prve ozbiljnije fotografije izlaže već 1937. i 1938. u Rimu i Milanu.<sup>4</sup> Došao je u Zadar netom prije početka Drugog svjetskog rata, te započeo put prema onome što se u suvremenim terminima poima kao *Zadarska škola fotografije*.<sup>5</sup> Otvorio je atelijer u Varoškoj ulici 1951. godine, a izlagao zajedno sa bratom Zvonimirom od 1954. pa nadalje.<sup>6</sup> Skupa su objavili dvije knjige: *Fotografije* (Zadar, 1956.) i *Braća Brkan* (Zadar, 1979.) te u Zadru osnovali svjetski priznate Međunarodne trijenale fotografije „Čovjek i More“ (1950-1970.). Ante Brkan izlagao je na više od dvjesto salona, i bio priznat ili nagrađen pedesetak puta. Postao je Artist FIAP 1961., a samo šest godina kasnije dobio je titulu Excellence FIAP. Počasni je član Fotokluba Split, a proveo je vrijeme i kao član Fotokluba Zagreb od 1953. do 1964. Od 1958. do 1983. radio je kao fotoreporter zadarskog tjednika „Narodni list.“ Godine 1982. dobio je nagradu Tošo Dabac te zatim 1988. i nagradu Foto-kino saveza nekadašnje Jugoslavije za životno djelo. Bio je član Hrvatske udruge likovnih umjetnika primijenjenih umjetnosti sve do smrti 2004. godine u Zadru. Ante Brkan bio je prvi profesionalni fotoreporter, i prvi zadarski fotograf koji je medij počeo tretirati kao alat umjetničke ekspresije. Stvarao je u okolini vlastitog doma, bilježeći kroz staklo objektivna fotografije razrušenih zadarskih ulica, kontrastnih igara punih glatkoće i teksture, ili pak samo životne momente i sudbine običnih ljudi u okrilju tih tragičnih ruševina koje isti nazivaše domom. Način na koji je kadrirao ima izrazito eksperimentalnu narav, njegovo je oko konstantno tragalo za svježim i inovativnim kompozicijskim rješenjima. Fotografije Ante Brkana nisu izgubljene u težnji ka formalnom savršenstvu, već svaka od njih ima sadržaj, priču i moglo bi se reći čitav mali svijet za sebe. Također valja naglasiti da je fotografski senzibilitet Ante Brkana bio velik i imao je presudan utjecaj na mlađeg brata Zvonimira.

---

<sup>3</sup> <https://hbl.lzmk.hr/clanak/brkan-ante>

<sup>4</sup> A. ORLOVIĆ, 2019., 194.

<sup>5</sup> [https://web.archive.org/web/20160903125135/http://www.zadaretro.info/fotografija/12\\_braca\\_brkan/12\\_braca\\_brkan\\_1.htm](https://web.archive.org/web/20160903125135/http://www.zadaretro.info/fotografija/12_braca_brkan/12_braca_brkan_1.htm)

<sup>6</sup> <https://ulupuh.hr/clanovi/brkan-ante/>

Skupa su 1957. godine inicirali održavanje izložbe „Čovjek i more“, koja je zapravo prvi veliki doprinos zadarskoj fotografiji od izložbe Tommasa Burata. Dotična je izložba uvrstila grad Zadar među vodeća, aktualna međunarodna središta kada je riječ o fotografiji. Već u počecima profesionalnog djelovanja, Ante se nije htio podrediti javnom ukusu kako je to radila većina zanatlija. Njegova je težnja prema osobnom izričaju postepeno promijenila čitav diskurs o mediju fotografije grada Zadra.<sup>7</sup> Koliko god se Antin senzibilitet razlikovao od Zvonimirovog, braću Brkan valja promatrati kao zajedništvo koje međusobno komunicira, stvara i raste: „Osobno, držim da se nismo mnogo razlikovali, bez obzira što neki kritičari zaista misle drugačije. Možda bi se moglo reći da smo "različito isti".“<sup>8</sup> Ipak, obojica su imali zasebne karakterne osobine i individualne unutarnje živote: Ante je bio zaokupljen intelektualnim životnim pitanjima, dok su Zvonimira mučila ona emotivna i egzistencijalna; „Antu zanima uzajamnost zbilje i umjetnosti, života i ideala; Zvonimira iskonski simboli, pitanje života i smrti, misterij univerzalne egzistencije. Prvi je analitičar, drugi sanjar.“<sup>9</sup>

## 5.2 Zvonimir Brkan

Rođen 28. svibnja 1920. u Tinju i kada je riječ o dvadesetom stoljeću, Zvonimir je uz svoga brata Antu najznačajniji fotograf na području Zadra. Formirao se u kontekstu kulture poslijeratnog Zadra, pod utjecajem svog oca Antuna Brkana, koji je bio veliki zaljubljenik u književnost i umjetnost. Živjeli su Zvonimir i Ante u djedovskoj kući koja se nalazila u Varoškoj ulici, u ozračju privatne biblioteke, kolekcije etnografskih i predmeta primijenjene umjetnosti te uvaženih gostiju na području likovne kulture. Moglo bi se reći da je ta kuća bila neka vrsta malenog salona, odnosno boemskog kulturnog kruga u kojem su se okupljali iskusni, ali i početni umjetnici. Potaknut takvim životnim ozračjem, Ante je otvorio fotografski atelijer u prizemlju kuće što je vjerojatno znatno utjecalo i na njegova brata koji se nedugo zatim i sam počeo baviti istim medijem. Zvonimir se fotografijom počeo baviti u relativno zreloj dobi života o čemu svjedoče

---

<sup>7</sup> ČOVJEK I MORE, 1989. (Abdulah Seferović, kat, jed. 2).

<sup>8</sup>[https://web.archive.org/web/20160903125135/http://www.zadaretro.info/fotografija/12\\_braca\\_brkan/12\\_braca\\_brkan\\_1.htm](https://web.archive.org/web/20160903125135/http://www.zadaretro.info/fotografija/12_braca_brkan/12_braca_brkan_1.htm)

<sup>9</sup>[https://web.archive.org/web/20160903125135/http://www.zadaretro.info/fotografija/12\\_braca\\_brkan/12\\_braca\\_brkan\\_1.htm](https://web.archive.org/web/20160903125135/http://www.zadaretro.info/fotografija/12_braca_brkan/12_braca_brkan_1.htm)

godine njegovih prvih izložbi koje datiraju u razdoblje od 1948. do 1953. godine. Već u ranim djelima očituje se zamjerna vještina kompozicije i talent za „ključni moment“.



## 6. Fotografija Ante Brkana

Počeci Antinog bavljenja fotografijom obilježeni su predratnom atmosferom krize europskih znanosti, i prilično arhaičnim likovnim trendovima pikturalizma prilagođenog jeziku stilskih tendencija dvadesetih godina. Najraniji radovi poput *Bisera* i *Razbijene zrake* (1937/9.) pokušavaju zadovoljiti fotografov kreativni interes oslanjanjem na konstruktivističke tendencije, a da pritom ne izađu iz okvira opće prihvaćenih trendova. Rezultat takve sinteze odveo je u svojevrсну inačicu esteticizma, koji ironično sredinom stoljeća pobire nagrade po međunarodnim izložbama nauštrb mnogo originalnijih Antinih radova. Unatoč tom nezavidnom kontekstu, pronalazi on ubrzo inspiraciju u pokretu „novog-realizma“ i konkretno u primjeru Augusta Sandera. Prvi značajan iskorak u Antinoj fotografskoj djelatnosti dogodio se s djelom *Bećarina* (1938. godina).<sup>10</sup> Riječ je o portretu krupnijeg muškarca, odjevenog u klasičnu odjeću višeg građanskog sloja onog vremena. Kadar je očito napravljen iz pozicije ispod čovjeka, tako da je prvom planu njegov trbuh koji je dodatno uvećan zakonima perspektivnih odnosa. Fotograf je po tehničkom pravilu trećine ili zlatnog reza, smjestio lice subjekta u gornju lijevu trećinu. Facijalna ekspresija zatvorenih očiju i razjapljenih usta odaje činjenicu da je gospodin uhvaćen u momentu sočnog, gromoglasnog smijeha. Ovaj kadar odaje onaj osjećaj za ključni moment u fotoreporterskom smislu riječi kojeg je Ante već u ranim radovima gotovo perfektно usvojio, osjećaj koji se današnjih dana toliko često prilikom vrednovanja žrtvuje u svrhu ostalih tehničkih elemenata. Također je vidljiv utjecaj spomenutog pokreta novog realizma što je uočljivo već u samom motivu, ali sa velikom razlikom ne-indiferentnosti prema subjektu što Sanderovim radovima nije slučaj. Nadalje, u prvom se poslijeratnom desetljeću Ante kolebao zbunjen suvremenim fotografskim trendovima, bilo mnogovrsnim pojavama pikturalizma ili patetikom socrealizma.<sup>11</sup> Ipak, kadar: *Prozor boga Marsa* (1945.)<sup>12</sup> odskače od ostalih kao reprezentativniji primjer onoga što će se kasnije razviti u punopravni osobni izričaj fotografovih zrelih djela. Riječ je o kadru koji u svojoj jednostavnosti odaje estetičan kontrast ruševnog i uređenog: u okomitu prazninu ruševnog prozora uokviren je zvonik katedrale Sv. Stošije. Kontrast se događa na više razina: hrapava tekstura razrušenog

---

<sup>10</sup> ČOVJEK I MORE, 1989. (Abdulah Seferović)

<sup>11</sup> ČOVJEK I MORE, 1989. (Abdulah Seferović)

<sup>12</sup> Braća Brkan, 1956., 38-39.

okvirnog zida s glatkim zvonikom, kontrast svijetla i sjene s tim da je pola zvonika obasjano suncem tako da iako sam zvonik iskače kao najsvjetlija točka ima svoje vlastite kontrastne odnose. Zanimljivo je da se u fotografiji tekstura postiže fokusom na točku koja se želi izoštriti, dok je u ovom primjeru izoštrena točka glatka, a zid toliko hrapav da izvan fokusa zadržava rahlost i hrapavost. Uz dva navedena djela u kontekstu realizma, treba spomenuti još i kadar *Asfalter* koji bi spadao pod fotoreporterski rad sa socrealističkim tendencijama. Fotografija prikazuje čovjeka okrenutog leđima prema promatraču kako lopatom vadi užareni asfalt iz kipućeg, zadimljenog kotla. Kako je 1951. godine Ante otvorio fotografsku radionicu u djedovskoj kući u Varoši, Tošo Dabac jedan je dan u prolazu primijetio *Bećarinu* te automatski prepoznao talent i kreativni potencijal u mladom fotografu. Na njegov nagovor, autor organizira svoje prve izložbe: *Bećarina i Prozor boga Marsa* 1953. godine u Zagrebu, te izložba „Zadarski motivi“ u suradnji s bratom Zvonimirom.<sup>13</sup> Medijem fotografije oduvijek dominiraju dvije temeljne estetike: dokumentarna i likovna.<sup>14</sup> Kod Ante Brkana ne očituje se prevelika razlika između dvije, jer njegov je pristup uvijek sintetičan. Zato se u slučaju interpretacije tih fotografija ne može do vrednovanja doći postojećim ili novim kategorizacijama. Prema takvoj se metodi svaka od njegovih fotografija može postaviti u neki različit stilski pravac: npr. *Asfaltera* u live-fotografiju, *Epilog* u nadrealizam, *Razbijene zrake* u apstrakciju itd.<sup>15</sup> Bilo kako bilo, ono što je zajedničko gotovo svim djelima koja su proizašla iz stakla Antinog objektiva jest sadržajna čistoća intendiranih motiva. Kod tih fotografija ne može se tvrditi da favoriziraju formu preko sadržaja, ili pak obrnuto. Uvijek postoji mjera i racionalni balans između svih dijelova. Zajednička komponenta potpuno različitih djela *Bećarine*, *Razbijenih zraka*, *U muzeju* i više-manje svih ostalih Antinih radova jest odsutnost onog nepotrebnog i nerelevantnog formalnog dijela za viziju ili kontekst sadržaja. Fotografski izraz Ante Brkana odlično je sažeo Abdulah Seferović s riječima: „Od Burata je baštinio osjećaj za statičnost i kontemplativnost velikoformatne kamere (premda je uvijek snimao formatom 6 × 6 cm), a od Ivekovića opsesivni smisao za red i formu. Oslobodio je fotografiju njezine tradicionalne uloge dokumenta, šireći joj područje uporabe s dokumentarnoga i interpretativnoga na ekspresivno.“<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> ČOVJEK I MORE, 1989. (Abdulah Seferović, kat, jed. 2).

<sup>14</sup> ČOVJEK I MORE, 1989. (Abdulah Seferović, kat, jed. 2).

<sup>15</sup> ČOVJEK I MORE, 1989. (Abdulah Seferović, kat, jed. 2).

<sup>16</sup> A. SEFEROVIĆ, 2007 - 2012.

[https://web.archive.org/web/20160903125135/http://www.zadaretro.info/fotografija/12\\_braca\\_brkan/12\\_braca\\_brkan\\_1.htm](https://web.archive.org/web/20160903125135/http://www.zadaretro.info/fotografija/12_braca_brkan/12_braca_brkan_1.htm)

## 7. Fotografija Zvonimira Brkana

Zvonimirov interes za fotografiju vjerojatno je produkt utjecaja starijeg brata koji se tada već bio preko deset godina bavio medijem. Zvonimir Brkan ozbiljnije se počeo baviti fotografijom tek sa dvadeset i osam godina, dakle u periodu sredine dvadesetog stoljeća. Njegov se brat Ante već bio stilski afirmirao i može se pretpostaviti da najranije utjecaje poprima upravo od njega. Unutar tog konteksta pomalo je paradoksalna činjenica da je Zvonimir poprimio ono što je Ante već u najranijim djelima uporno htio nadvladati: pikturalizam. Najraniji njegovi radovi u potpunosti prate aktualne trendove vremena. Interes mlađeg brata bio je otpočeka usmjeren prema onom lijepom, estetičnom što on i pronalazi u prizorima razrušenog grada, seoskim idilama i čobanicama. Zvonimirove rane fotografije predstavljaju izvrsne primjere poetskog realizma u Hrvatskoj. Najznačajnije fotografije autorovog ranog djelovanja jesu: *Iz starog Zadra* (1948.), *Pastorala* (1950.), *Sama sa svojim brigama* (1951.), *Posljednje zrake* (1952.) te *Odlazak* (1952.). Tehnički gledano, Zvonimir nimalo ne zaostaje za starijim bratom i ono što ih razlikuje ima više veze s time kakav je tko čovjek, odnosno kakve tko tematike preferira. Djelo *Sama sa svojim brigama* možda najbolje ilustrira elemente Zvonimirovog egzistencijalističkog senzibiliteta koji su uvijek prisutni u njegovim fotografijama. Naime, radi se o prizoru usamljene mljekarice koja korača pustim gradskim ulicama što je motiv koji se često i u raznim varijacijama pojavljuje u Zvonimirovom opusu. Mljekarica se nalazi u prvom planu, smještena u vertikalnoj trećini donje desne strane fotografije. Ona je obasjana suncem što njenu figuru izdvaja od mračne pozadine koja se nalazi neposredno iza. Gornji je lijevi dio kuće s pravokutnim otvorom također osvijetljen što stvara estetičan kompozicijski balans i lakoću ukupnog vizualnog doživljaja. Mljekarica je odjevena u narodnu nošnju, ima bijelu maramu na glavi te dvije limene kante koje joj vise oko laktova. Tijelo joj je zamrznuto u koraku desne noge prema naprijed, a lice okrenuto prema podu što pobuđuje u promatraču dojam usamljenosti i težačke zamišljenosti. Obzirom da većinom kompozicije dominira ogroman komad tmine, sa stilskog stajališta ova fotografija izgleda pomalo avangardno i nekonvencionalno. Tih godina nastaje i nešto neuobičajenije djelo u kontekstu Zvonimirovog ranog stila: *16 šibica* (1949.).<sup>17</sup> Ovaj se rad ističe svojim apstraktnim i jednostavnim kompozicijskim obilježjima ispod kojih se kriju elementi magičnog i nadrealnog, što pokazuje da nije bio tehnički ograničen na

---

<sup>17</sup> A. TRAVIRKA, 1995., 145.146.

područje pikturalizma. Nadalje, djelo *Posljednje vijesti* (1952.) spada pod sličnu kategoriju kao i mljekarica ali se u ovom prikazu jasno naglašava jukstapozicijom kontrast seoskog s gradskim. Naime, radi se live-sceni na kojoj je prikazano troje ljudi: s desne strane u prvom planu muškarac naslonjen leđima na zid čita novine, a s lijeve u drugom planu grupa od dvije starije žene u sjedećem položaju. Čovjek koji čita novine odjeven je čitav u crnu odjeću građanskih karakteristika, dakle kaput, pamučne hlače, cipele i šešir na glavi. Njegova pažnja zaokupljena je čitanjem novina. Lijevo, na podu sjede dvije starije ženske osobe odjevene u narodnu nošnju sa seoskim karakteristikama. Njihov je međusobni odnos prilično upečatljiv zbog činjenice da je žena s lijeve strane postavila svoju ruku na ruku starice s desna. Sam taj prizor, iščupan iz konteksta u svojoj egzistencijalnoj patetičnosti već može poslužiti kao zasebna fotografija. Ono što izaziva još dojmljiviji i interesantniji sadržaj jest ukupni kontrast koji se događa jednako na formalnoj te sadržajnoj razini. Dok je gradski čovjek zaokupljen svježim informacijama o svijetu koji ga okružuje, seoski život zaokupljen je životnom i unutarnjom vrstom vrijednosti. Osim dvije opisane, treba istaknuti još jednu fotografiju iz ranije faze Zvonimirovog stvaralaštva koja tematski ponešto razlikuje od dvije prethodne: *Bijeli oblak* (1953.). Taj je uradak primjer fotografskog simbolizma u ponešto različitoj varijanti od one viđene, jer ne uključuje ljudske subjekte. Kadar prikazuje na dvije trećine desne strane staru seosku crkvicu sa popucalom fasadom, dok u gornjoj lijevoj dijagonali izvire bijeli oblak iz tmine kišnoga sivila. Formalna poveznica između oblikovno, kontrastno i teksturno vrlo sličnih obrazaca fasade s nebom implicira niz potencijalnih simboličkih interpretacija koje bi se mogle uspostaviti s fotografijom. Podsjeća ovaj kadar tematikom i sveukupnim ambijentom na simboličke slikarske prizore Caspara Davida Friedricha. Sljedeće godine Zvonimirova stvaralaštva mogu se podijeliti u dvije skupine: na konvencionalna koja prate trendove onoga vremena, te radikalna koja potpuno odstupaju od prihvaćenih vrijednosti i normi vremena. Prvu skupinu odlikuju prizori iz svakodnevnog života, ali obavijeni posebnom vrstom estetike svojstvene samo Zvonimiru Brkanu. Toj skupini pripadaju najbolja ostvarenja poetskog realizma u poratnoj hrvatskoj fotografiji koja datiraju u 1954. godinu. Konkretno se misli na djela: *Dan se budi*, *Bačvarev dom* te *Samotnik sa Zrinjevca*.<sup>18</sup> Na prvoj od navedenih fotografija prikazana je dijagonala obale koja teče iz donje lijeve polovice i završava navodeći oko prema gornjoj desnoj trećini, gdje je se nalazi silueta čovjeka u hodajućem pokretu.

---

<sup>18</sup> A. TRAVIRKA, 1995., 146-149.

Dijagonalu pruge linearno prati obris betonske obale. Lijeva je strana kadra u protusvijetlu praskozorja, koji ocrtava tamne i jasne oblike jutarnjeg prolaznika s desne strane. Morska površina reflektira rastočene zgrade i kuće u najdaljem planu. Dijagonalna smjernica obale sadržava vertikalne objekte prometnog znaka te stupove struje različitih formi, koji obogaćuju poetiku prizora skoro potpuno ujednačenim ritmom. Osvijetljeni prizor glatkoga mora stoji u potpunom kontrapunktu s mokrom hrapavom cestom. Čitav prizor u svojoj ambijentalnoj ukupnosti izaziva u promatraču osjećaj posebne sorte ljepote koja pripada isključivo činjenici života, jer je egzistencija jedini uvjet za njeno ostvarenje. Najbolji primjeri Zvonimirovih nekonvencionalnih ostvarenja jesu dva djela: *Iz Liliputa* (1954.), te *Izvan sebe* (1955.). Prvi je primjer fotografija dostojna najboljih nadrealističkih uradaka.<sup>19</sup> Prikazana je centru kadra iz donjeg rakursa, vitka i pretjerano izdužena figura čovjeka sa šeširom. Čovjek se nalazi u perspektivno tijesnom prostoru Varoške ulice tako da njegova uska tjelesna konstitucija nekako uspijeva popuniti čitav središnji dio i ishodišnu točku perspektive. Ono što je na prvi pogled posebno upečatljivo na ovoj fotografiji jest pretjeran i gotovo kolažni kontrast između najcrnijih tonova odjeće na ljudskoj figuri sa spaljenim bijelim nebom i nešto sivijim podom. Svjetlosni odnos kompozicije jest jaka svijetlost u gornjem te manje u donjem dijelu, dok bokovima dominira bogata gradacija sivih tonova i teksture. Zanimljiv detalj zakrivljene lampe pričvršćene za lijevi zid momentalno upada u oko kao interesantna nota u nadrealističkoj koncepciji. Time više što je u istom protusvjetlosnom odnosu s nebom kao i centralni subjekt, pa isplivava kao jedini detalj koji je nužno kompozicijski vezan uz samu figuru. Zvonimirov se pristup razlikuje od Antinog u tematskom smislu, dok je tehnički aspekt obaju fotografa gotovo identičan.

---

<sup>19</sup> A. TRAVIRKA, 1995., 149.

## 8. Zaključak

Kao što smo u pojedinačnim djelima braće Brkan imali prilike vidjeti, bilo u dokumentacijskom ili još više izražajnom kontekstu, u njihovim se opusima prelamaju i isprepliću gotovo sve likovne tendencije zadanog vremenskog razdoblja. Još više, svaki je od majstora na svoj način pokazao poznavanje i prevladavanje tih dominantnih stilskih tokova. Ante Brkan je već u počecima bavljenja medijem fotografije pokazao znatan otpor prema „mainstream“ tendencijama te ih konačno prevladao eksperimentirajući s nekonvencionalnim pristupima kompoziciji i svijetlu. Zvonimir Brkan je oprečnom metodom usvajanja tada suvremenih trendova, promatrao te stilske tendencije i sam medij fotografije kao sredstvo za izražavanje vlastitog nutarnjeg bića. Njegova se individualna kreativna neovisnost prirodno i bez previše napora izrodila čistim prakticiranjem medija. Stariji brat dolazi do kreativne neovisnosti teoretskim, a mlađi praktičnim putem. Moglo bi se iz svega toga zaključiti kako je zajedničkim radom dvojice braće uspostavljena suvremena vizualna kultura grada Zadra, izgrađena na temeljima relativno mladog i modernog ekspresivnog medija fotografije. Gotovo pola stoljeća Međunarodnog trijenala fotografije *Čovjek i more* svrstalo je Zadar među suvremena i aktualna kulturna sjecišta u umjetnosti fotografije. Upravo je ta činjenica ona koja oslikava sveprisutni proces poslijeratne kulturne obnove koji se odvio na razini čitavog europskog kontinenta. Fotografska i životna djelatnost braće Brkan nije u tom kontekstu samo pasivan, receptivan odgovor na nametnute tendencije većih europskih centara, već aktivno međunarodno sudjelovanje i formiranje dominantnih likovnih smjernica čitave druge polovice prošloga stoljeća.

## 9. Literatura

BRAĆA BRKAN, 1956. *Fotografije*, Zadar

ČOVJEK I MORE, 1989. – *Stotinu fotografija Ante Brkana* - Abdulah Seferović, Zadar

FOTOGRAFIJA U HRVATSKOJ 1848-1951, 1994. – *Hrvatska kao civilizacijski i kulturni okvir za razvoj fotografije 1848-1951.* - Vladimir Maleković, Muzej za umjetnost i obrt, Zagreb

A. ORLOVIĆ, 2019. – Ante Orlović, Zadarska fotografija između dva svjetska rata u kontekstu afirmacije modernizma, *Ars Adriatica*, 9., Zadar, 2019., 193-202.

A. SEFEROVIĆ, 2007-2012. – *Braća Brkan*, Zadar

([https://web.archive.org/web/20160903125135/http://www.zadaretro.info/fotografija/12\\_braca\\_brkan/12\\_braca\\_brkan\\_1.htm](https://web.archive.org/web/20160903125135/http://www.zadaretro.info/fotografija/12_braca_brkan/12_braca_brkan_1.htm))

A. TRAVIRKA, 1995. – Antun Travirka, Fotografije Zvonimira Brkana u: *Glasje*, 3/4 (Zadar 1995.), 145-150.

Online izvori:

<https://www.britannica.com>

<https://hbl.lzmk.hr/clanak/brkan-ante>

<https://ulupuh.hr/clanovi/brkan-ante/>

[https://web.archive.org/web/20160903125135/http://www.zadaretro.info/fotografija/12\\_braca\\_brkan/12\\_braca\\_brkan\\_1.htm](https://web.archive.org/web/20160903125135/http://www.zadaretro.info/fotografija/12_braca_brkan/12_braca_brkan_1.htm)

Popis priloga:

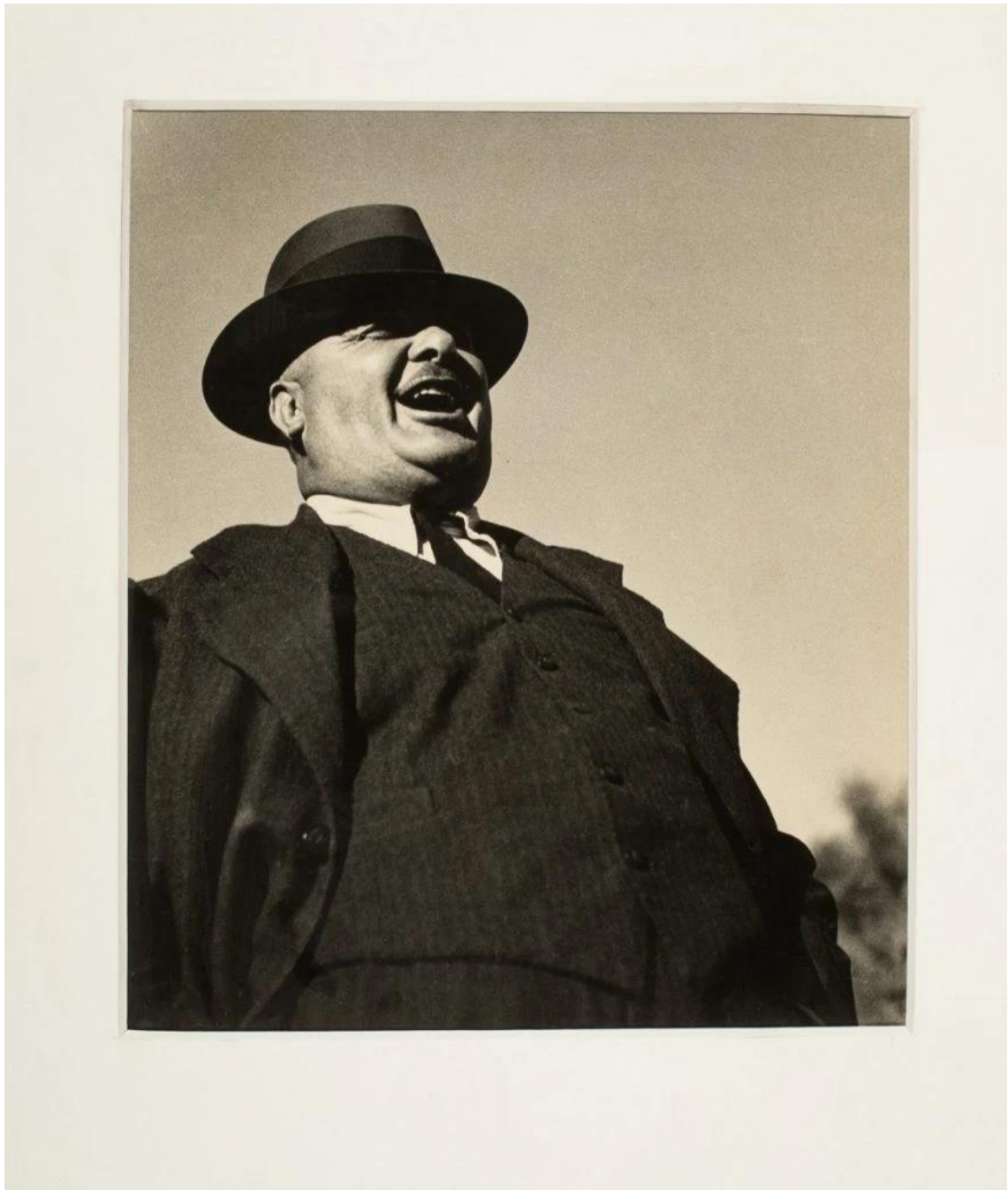
- 1) Ante Brkan, *Biser*, 1937. (BRAĆA BRKAN – *Fotografije*, Zadar 1956., 19.)
- 2) Ante Brkan, *Bečarina*, 1938. (BRAĆA BRKAN – *Fotografije*, Zadar 1956., 5.)
- 3) Ante Brkan, *Prozor boga Marsa*, 1945. (BRAĆA BRKAN – *Fotografije*, Zadar 1956., 16.)
- 4) Ante Brkan, *U muzeju*, 1956. (BRAĆA BRKAN – *Fotografije*, Zadar 1956., 9.)
- 5) Zvonimir Brkan, *Sama sa svojim brigama*, 1951. (BRAĆA BRKAN – *Fotografije*, Zadar 1956., 23.)
- 6) Zvonimir Brkan, *16 šibica*, 1949. (BRAĆA BRKAN – *Fotografije*, Zadar 1956., 24.)
- 7) Zvonimir Brkan, *Posljednje vijesti*, 1952. (BRAĆA BRKAN – *Fotografije*, Zadar 1956., 25.)
- 8) Zvonimir Brkan, *Bijeli oblak*, 1953. (BRAĆA BRKAN – *Fotografije*, Zadar 1956., 39.)
- 9) Zvonimir Brkan, *Dan se budi*, 1954. (BRAĆA BRKAN – *Fotografije*, Zadar 1956., 19.)
- 10) Zvonimir Brkan, *Iz Liliputa*, 1954. (BRAĆA BRKAN – *Fotografije*, Zadar 1956., 30.)

## *PHOTOGRAPHY OF BRKAN BROTHERS*

*Abstract: This thesis is an analysis of stylistic and substantial qualities about photography works by Brkan brothers. Author tries to connect the overall artistic and political context of twentieth century Europe, with consequences that directly emerged in post-war city of Zadar. Thesis starts at the very beginnings of western technological evolution, proceeds with the development of photographic technology and history of photographic activity in nineteenth and twentieth century Croatia. Furthermore, thesis proceeds with biographical factography of Ante and Zvonimir Brkan. Latter part is mainly concerned with art historical analysis of particular photographs by the two, in cultural context of post-war Zadar.*

*Key words: Zadar, photography, Brkan, Ante, Zvonimir*





Ante Brkan, *Bećarina*, 1937. (BRAĆA  
BRKAN – Fotografije, Zadar 1956., 5.



Ante Brkan, *Prozor boga Marsa*, 1945.  
(BRAĆA BRKAN – Fotografije, Zadar 1956., 16.)



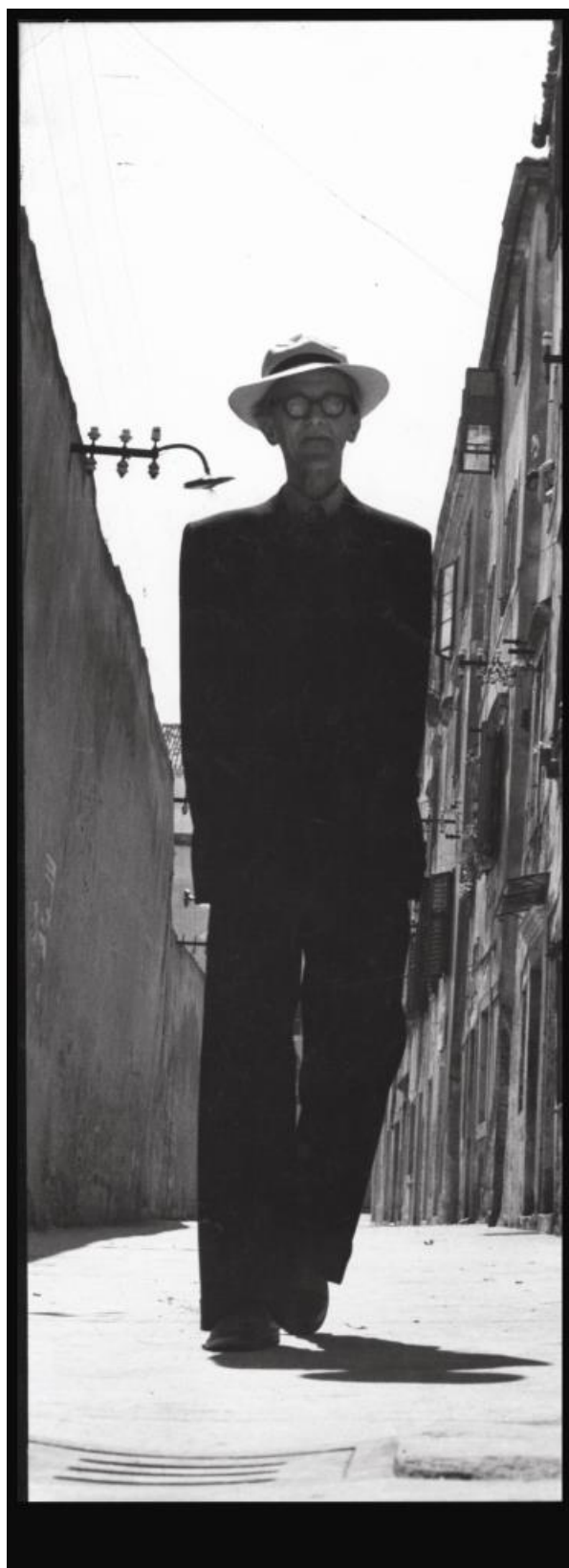
Zvonimir Brkan, *Posljednje vijesti*, 1952. (BRAĆA (BRAĆA BRKAN – *Fotografije*,  
BRKAN – *Fotografije*, Zadar 1956., 25.)  
Zadar 1956., 24.)



Zvonimir Brkan, *Bijeli oblak*, 1953. (BRAĆA BRKAN – *Fotografije*, Zadar 1956., 39)



Zvonimir Brkan, Dan se budi, 1954. (BRAĆA BRKAN – Fotografije, Zadar 1956., 19.)



Zvonimir Brkan, *Iz Liliputa*, 1954. (<https://vizkultura.hr/uz-stotu-obljetnicu-rodenja-zvonimira->