

Žozef-Filiber Žiro de Pranži, *Veliki minaret*, Aleksandrija, 1842, dagerotipija,
Digitalna kolekcija Muzeja Metropolitena, Njujork

Drugi deo

XIX VEK

Pejzaž i arhitektura

Već u prvim decenijama nastanka, fotografija se pokazala kao veoma dobro sredstvo za beleženje prirodnih lepota, gradova, arhitekture, spomenika kako poznatih tako i nepoznatih kultura.

Zbog trgovačkih potreba, ali i podstaknuti željom da vide svet oko sebe, ljudi su još u XVIII veku odlazili u Veneciju i Rim. U modi su tada bile i specijalno organizovane ture, koje se smatraju pretečama današnjih turističkih putovanja. Među omiljenim suvernimirima s putovanja našle bi se slike predela i gradova, koje su radili poznati italijanski pejzažisti i vedutisti. U XIX veku putovanja postaju duža i intezivnija. Osim Evrope, ljude su sve više počeli da interesuju predeli dalekih krajeva sveta. Severna i Južna Amerika, a pogotovo egzotične zemlje Bliskog i Dalekog istoka privlačile su turiste, najviše umetnike, naučnike i istraživače. Razloge za snimanje pejzaža i arhitekture na početku razvoja fotografije treba potražiti i u činjenici da je fotografija još bila nedovoljno razvijena. Foto-aparati su bili veliki i teški, ekspozicije isuviše duge, a fotografski materijal nedovoljno osetljiv za snimanje pokretnih objekata, a i mnogih drugih scena i motiva.

Iste godine kada je fotografija predstavljena javnosti, pariski proizvođač sočiva Noel Lerebur je angažovao dagerotipiste da snimaju predele i arhitekturu udaljenih zemalja. Jedan od njih bio je Frederik Gupil-Fese, koji je sa fotografom Žolijem de Lotbinijerom uradio prvu fotodokumentaciju o Egiptu. Drugi dagerotipisti su putovali po Rusiji, Grčkoj, Bliskom i Srednjem istoku. Njihove dagerotipije, kao i Gulip-Feseove iz Egipta, Lerebur je objavio kao seriju pod nazivom *Izleti dagerotipista* (*Excursions daguerriennes*) između 1840. i 1844. godine. Nešto slično su uradili Englez Aleksander Džon Elis i Francuz Žozef-Filiber Žiro de Pranži. Nakon putovanja po Italiji, Elis je 1840–1841. godine objavio seriju dagerotipija. Nekoliko godina posle njega, Žozef-Filiber Žiro de Pranži je putovao u Atinu, Jerusalim, Egipat i fotografisao vizantijske crkve, džamije, lokalne kuće i predele. Objavio je nekoliko knjiga, a sa pojedinim dagerotipijama je ilustrirao knjigu *Arapski spomenici Egipta, Sirije i Male Azije* (*Monuments arabes d'Égypte, de Syrie et d'Asie Mineure*, 1846).

Pored fotografija zemalja, iz ovog perioda sačuvano je i nekoliko snimaka gradova. Prvi panoramski snimak grada uradio je nemački fotograf Fridrih fon Martens. Godine 1845, Martens je uz pomoć specijalno napravljenog foto-aparata snimio Pariz s rekom Senom i katedralom Notr Dam u daljini. Jedan od najznačajnijih fotografa gradskih prizora iz ovog perioda bio je i Žan-Batist-Luj Gro, poznatiji kao baron Gro. Diplomata, ambasador i predsednik „Heliografskog društva“ (Société Héliographique) osnovanog 1851. godine, Gro je uradio dagerotipije mostova i čamaca na Temzi u Londonu, antičkih spomenika Grčke i grada Bogote.

U naredne tri decenije putovanja su postala ozbiljnija i intezivnija. Početkom pete decenije u upotrebu su ušle nove fotografske tehnike i označile novo doba u fotografiji. Iako je Foks Talbot zaštitio talbotipiju, nekim fotografima je pošlo za rukom da otkriju postupak dobijanja talbotipije i da ga usavrše. Najveći uspeh u tome imali su trgovac i izdavač iz Lila, Luj Dezire Blankar-Evvar, Gistav le Gre i Frederik Skot Arčer. Već 1850. godine Luj Dezire Blankar-Evvar je otkrio albuminski papir tako što je papir premazao belancetom i obradio ga srebro-nitratom.¹ Iste godine Gistav le Gre otkrio je da se fotografski papir pre ekspanovanja može premazati voskom. Time je uspeo da dobije fotografije pejzaža visoke jasnoće i prozirnosti. Njegovi morski pejzaži sa dramatičnim oblacima i mirnim morem bili su specifični ne samo zbog upotrebe voska, već i zbog toga što ih je Le Gre pravio od dva različita negativa (jedan za more, drugi za nebo), a zatim spajao i razvijao. Ipak, najznačajnije otkriće pripisuje se Frederiku Skotu Arčeru. Početkom pedesetih godina XIX veka otkrio je mokri kolodijumski postupak. Umesto papira za negativ slike upotrebio je staklene ploče premazane smesom kalijum-jodida i kolodijuma. Za razliku od papirnog, kolodijumski negativ davao je slike velike oštine. Drugo, ekspozicije su bile skraćene i više se nisu merile minutama već sekundama. Pa ipak, veoma popularan mokri kolodijumski postupak nije bio bez nedostataka. Staklena ploča se kod ove tehnike morala eksponirati dok je vlažna, jer se sa sušenjem kolodijuma gubila osetljivost, pa odmah i razvijati i fiksirati.² Ekspozicije kod mokrog kolodijuma jesu bile kratke ali je sama tehnika dosta otežavala rad fotografima, naročito pejzažistima koji su zbog osetljivosti morali odmah na terenu da rade fotografije, a ne u mračnoj komori. Dve decenije kasnije britanski lekar

¹ *Ibid.* str. 150.

² *Ibid.*



Gistav le Gre, *Brik na mesečini*, 1856, otisak sa dva staklena negativa na albuminskom papiru, Digitalna kolekcija Muzeja Metropolitena, Njujork

Ričard Lič Medoks koristi želatinsku emulziju srebro-bromida umesto kolodijuma, što je dovelo do nastanka suvih želatinoznih ploča i revolucije u razvoju i širenju fotografije.¹ Ovim tehničkim otkrićima priključuje se i nastanak prve fotografije u boji. Najzaslužniji bio je matematičar i fizičar Džejms Klerk Maksvel koji je tvrdio da tri boje, plava, crvena i zelena, mešanjem stvaraju spektar boja. Fotograf Tomas Saton uspeo je da dokaže Maksvelovu tezu kada je 1861. godine snimio tri fotografije obojene trake, svaku kroz tri različita stakla (filtera): crveni, plavi i zeleni.

Od važnijih ekspedicija i putovanja u vreme otkrića mokrog kolodijumskog postupka izdvaja se tzv. Heliografska misija (Mission Héliographique) organizovana 1851. godine. Podržao ju je Napoleon III, a pokrenuli su je Odbor za istorijske spomenike i francuska administracija kako bi bili sačuvani spomenici kulture. U misiji su učestvovali: Ipolit Bajar, Gistav le Gre, O. Mestral, Eduar Baldis i Anri le Sek. Rezultat ovog poduhvata su fotografije mostova, zamkova, tvrđava, crkava Normandije, Turena, Akvitanije, Šampanje i ostalih delova Francuske. Devet godina

¹ *Ibid.* str. 151.

kasnije, podstaknut uspehom Heliografske misije, Napoleon III finansirao je ekspediciju na Alpe u kojoj su učestvovali fotografi braća Bison.

Tih decenija su u Engleskoj vodeći fotografi bili su Rodžer Fenton i Frensis Bedford. S nekolicinom fotografa, među kojima su Frederik Skot Arčer i Hju Velč Dajmond, Rodžer Fenton je 1847. godine osnovao „Fotografsko društvo u Londonu“ ili „Društvo talbotipista“. Šest godina kasnije, po uzoru na „Heliografsko društvo“ u Parizu, osnovao je „Fotografsko društvo Londona“ (The Photographic Society of London), poznatije kao „Kraljevsko fotografsko društvo“ (Royal Photographic Society). Tokom svog boravka u Rusiji 1852. godine, Fenton je fotografisao arhitektonske spomenike Moskve i Sankt Peterburga. Pored toga je fotografisao i katedrale, ruševine i predele Škotske, Velsa i Jokšira. Njegov kolega Frensis Bedford se takođe proslavio fotografijama katedrala i predela. Kao pratnja princa od Velsa, 1862. godine boravio je na Bliskom i Srednjem istoku. Po povratku, izdao je dvotomnu fotografijama ilustrovanu knjigu o Siriji, Egiptu i Svetoj zemlji.

U vreme o kojem je reč, značajan doprinos fotografiji pejzaža i arhitekture u Italiji dali su braća Đuzepe i Leopoldo Alinari, Karlo Naja i Karlo Ponti, koji je postao poznat po izuzetnim fotografijama Venecije, Padove i Verone. Tokom pedesetih i šezdesetih godina u Nemačkoj, Herman Krone je uradio vedute Drezdena. Engleski fotograf Čarls Kliford, koji je radio kao dvorski fotograf španske kraljice Izabele II, među prvima je fotografisao palate i zamkove Španije. Šezdesetih godina XIX veka arhitekturu i predele Indije fotografisao je Samjuel Born, a Kine i Japana braća Feliče i Antonio Beato.

Paralelno sa dešavanjima u Evropi, divlja i nepregledna prostranstva Amerike mamila su tamošnje fotografe velikim izborom prirodnih motiva. Jednu od prvih pejzažnih fotografija u Americi uradili su Albert Sautvort i Džoša Hos – *Nijagarini vodopadi* (Niagara Falls) 1845. godine. Šezdesetih i sedamdesetih godina vodeći fotografi na američkom tlu bili su Timoti O'Saliven i Vilijam Henri Džekson. Timoti O'Saliven predstavlja po mnogima jednog od najznačajnijih pejzažnih i ratnih fotografa XIX veka. Ovakvom mišljenju su doprinele njegove fotografije kanjona De Čeli u Novom Meksiku i Velikog slanog jezera, na kojima je uspeo da uhvati neuništivu snagu prirode i njenih oblika. Većina njegovih fotografija su rezultat pažljivog posmatranja i studiranja. Trudio se da razume prirodu, njenu lepotu, pravila i zakone i to prenese na fotografiju. Uglavnom je fotografisao za američku vladu, koja je tih decenija organizovala veliki broj naučnih ekspedicija. Po nalogu vlade

boravio je i fotografisao u Panami, Nevadi, Arizoni i Juti. Sedamdesetih godina XIX veka Vilijam Henri Džekson je postao prvi fotograf koji je snimio gejzire i šume Jeloustona. Zahvaljujući njegovim fotografijama, Jelouston je proglašen nacionalnim parkom. Sredinom sedamdesetih i tokom osamdesetih godina fotografisao je Stenovite planine i Veliki kanjon u Koloradu.

Sredinu XIX veka u Evropi i Americi nije obeležilo samo fotografisanje pejzaža i gradova već i tehnološka groznica. Industrijska revolucija je donela gvožđe, beton, čelik i staklo – nove građevinske materijale koji su promenili ne samo industriju nego arhitekturu i urbanizam pre svega. I opet su visoki predstavnici vlada, na prvom mestu Francuske, Engleske i Sjedinjenih Država, arhitekta i preduzimači iskoristili fotografiju kao moćno sredstvo, ali ovoga puta u propagiranju društvenog i kulturnog



Vilijam Henri Džekson, *Tantalov kanjon, Juta*, 1870, otisak sa staklenog negativa na albuminskom papiru, Digitalna kolekcija Muzeja Metropolitena, Njujork

napretka. Kristalna palata arhitekta Džozefa Pekstona, podignuta povodom Velike svetske izložbe u Londonu 1851. godine predstavljala je samo uvod u moderno doba. Izgrađena isključivo od gvožđa i stakla, nalik velikoj staklenoj bašti, ova građevina je bila pravo čudo. Prvi fotograf koji ju je snimio bio je Filip Delamot. Od 1851. do 1854. godine Delamot je uradio stotine odličnih fotografija na kojima je zabeležio ne samo izgradnju Kristalne palate za izložbu već i njenu selidbu nakon izložbe na novo mesto – Sidnem. Opčinjen snagom smelo oblikovanih konstrukcija, Delamot je uradio, za ono vreme, izuzetno dinamične fotografije na kojima je lepota novih materijala došla do izražaja. I dok su pojedinci, poput Delamota, fotografisali Kristalnu palatu, bilo je i onih fotografa koji su upravo u njoj i izlagali, jer je tokom Velike izložbe imala ulogu galerije u kojoj su osim fotografija bili izloženi i najnovija foto-oprema i materijal. Kolodijumske ploče, koje su iste godine ušle u upotrebu, takođe su bile predstavljene. Najbolje fotografije bile su nagrađene ili pohvaljene, među njima i dagerotipije američkog fotografa Metjua Brejdija.

Dok je Engleska zahvaljujući Kristalnoj palati bila prva zemlja koja je pokazala svoj ekonomski i industrijski napredak, dotle je Pariz prolazio kroz radikalne urbanističke promene. Arhitekta Napoleona III Baron Osman započeo je transformaciju Pariza u moderan grad. Poduhvat je trajao gotovo četiri decenije tokom kojih su rušene stare zgrade, kvartovi, ulice i trgovi, prosecani veliki bulevi i nicala su nova, veća i lepša arhitektonska zdanja od gvožđa i betona. Fotograf Šarl Marvil je dvadeset godina fotografisao rađanje novog Pariza. Ostalo je sačuvano više stotina Marvilovih uglavnom kolodijumskih negativa starih kuća, ulica i sokaka snimljenih u različito doba dana koji predstavljaju jedinstveno svedočanstvo o urbanističkom i industrijskom razvoju. Istovremeno kada Marvil fotografiše Pariz, njegov kolega Eduar Baldis je od 1855. do 1859. godine fotografisao izgradnju železničkih pruga od Bulonja do Pariza i od Liona do Mediterana. Po završetku ovog posla, Baldis je uradio i fotografije na kojima je zabeležena izgradnja novog muzeja u Luvru. Osim Marvila, Delamota i Baldisa, značajan doprinos u fotografiji dao je i Ogist Kolar, koji je pored serije fotografija mostova u okolini Pariza uradio i nekoliko fotografija železničke ložionice.

Donekle slična situacija u to vreme bila je i u Americi. Ona je nakon Građanskog rata ušla u obnovu koja je obuhvatila i izgradnju novih mostova i železničkih pruga. Nekoliko stotina fotografa beležilo je ove promene, uglavnom da bi fotografije izdavali ili prodavali široj javnosti.



Šarl Marvil, *Ulica Konstantin*, 1865, otisak sa staklenog negativa na albuminskom papiru, Digitalna kolekcija Muzeja Metropolitena, Njujork



Eduar Baldis, *Most na Roni*, Lion, 1861, otisak sa staklenog negativa na albuminskom papiru, Digitalna kolekcija Muzeja Metropolitena, Njujork



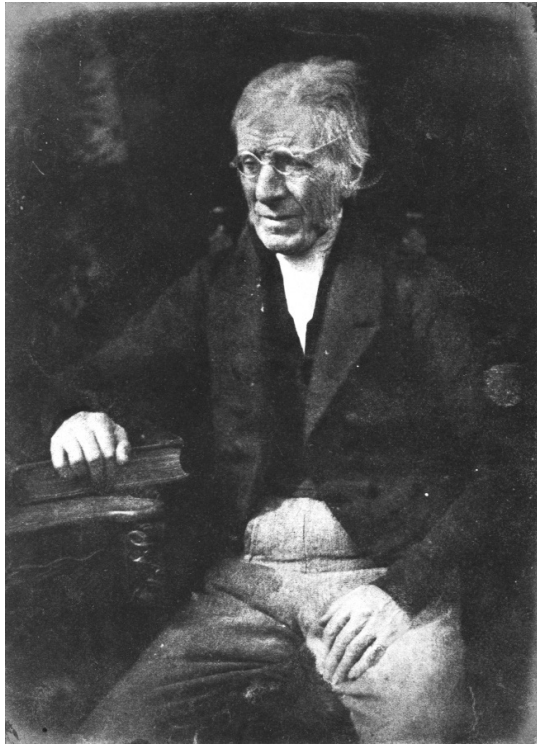
Antoan Klode, *Čas geografije*, oko 1850. dagerotipija

Portretna fotografija: biznis i umetnost

Mahom preplašeni, ukočenog lica i pogleda, prvi ljudi koji su seli ispred glomaznih foto-aparata uradili su to najviše iz znatiželje. Videti svoj odraz u ogledalu, imati gotovo savršen dokaz postojanja koji je pravilo novo čudo tehnologije bilo je jače od svega.

Razvoj portretne fotografije može se pratiti od 1840–1841. godine, kada se u svim većim gradovima Evrope i Amerike otvaraju prvi komercijalni fotografski ateljei. U eri dagerotipije i talbotipije još uvek ne postoji masovna potražnja i proizvodnja portreta. Razloge treba potražiti u već pomenutoj činjenici da je dagerotipija bila unikat, prezentovana u finim ulošcima, a cena visoka za pripadnike nižeg staleža, dok je talbotipija bila zaštićena patentom. Glavni posetioци prvih fotografskih ateljea su zbog toga bili aristokrate i ljudi iz naučnih i umetničkih krugova. Napraviti dobar dagerotipski portret predstavljalo je i za fotografa i za portretisanog pravi izazov. Fotograf je morao da bude odličan poznavalac tehnike snimanja, a model, zbog duge ekspozicije, dovoljno strpljiv. U protivnom, a što je često bio slučaj, dagerotipski snimci su zbog pomeranja modela bili neoštri. Na većini tih prvih dagerotipija, portretisani su prikazani širom otvorenih očiju, bezizražajnog lica. Uvođenjem Pecvalovog portretnog objektiva i dodatnim poboljšanjima, učinjen je izvesan napredak. Sredinom četrdesetih, fotografi, kao što su Gustav Eme iz Berlina, Antoan Klode iz Pariza, Ričard Bird ili Herman Biov iz Hamburga, postigli su veliki ugled zahvaljujući svojim ne samo tehničkim već i umetničkim sposobnostima. Bilo da su radili grupne ili pojedinačne portrete, uspevali su da postignu skladnu kompoziciju i prirodan izraz modela. Potvrdu toga nalazimo na dagerotipijama Antoana Klodea sa grupnim portretom njegove porodice ili s predstavnicima visokog društva.

Kada je o talbotipiji reč, među portretistima koji su radili u ovoj tehnici izdvaju se slikar Dejvid Oktavijus Hil i Robert Adamson iz Škotske. Od 1843, kada su počeli saradnju, do Adamsonove smrti 1848. godine, uradili su na stotine talbotipskih portreta. Fotografisali su sveštenike Slobodne škotske crkve, seljake, stanovnike ribarskog mesta Njuhevn, književnike, lekare, viktorijanske dame. Modeli su prikazani u sedećem ili stojećem stavu i samo pojedini gledaju direktno u posmatrača-fotografa, dok je kod ostalih pogled usmeren u stranu. Portreti su prepoznatljiviji po atmosferi i osvetljenju jer su zbog neophodne količine



Dejvid Oktavijus Hil i Robert Adamson, *Portret Vilijama Skota Monkrifa*, 1843–1847, talbotipija, Digitalna kolekcija Muzeja Metropolitena, Njujork

svetlosti rađeni na otvorenom, ispred Adamsonovog ateljea ili na edinburškom groblju, što se na pojedinim fotografijama i vidi.

Do preokreta u portretnoj fotografiji dolazi s uvođenjem, a zatim i usavršavanjem kolodijumskog postupka. Oštrijih detalja, bogatijeg tonaliteta od talbotipije ili dagerotipije, kolodijumske staklene ploče dovele su do pojave novog tipa portretne fotografije, *carte de visite* ili foto-podsetnice. Sve je počelo od fotografskog lista *Limijer* koji je 1851. godine izneo predlog fotografa Luja Doderoa iz Marseja da se portretne fotografije smanje na format podsetnice. Po njemu je manji format bio praktičniji i mogao se koristiti za lične isprave kao što su, na primer, pasoši. Kako bi udovoljio potražnji i smanjio cenu portreta, tri godine

kasnije ovaj format fotografije je prvi uveo u upotrebu pariski fotograf Andre-Adolf Dizderi. Pomoću specijalnog foto-aparata s više objektivna, Dizderi je uspeo da na jednoj ploči dobije četiri, šest ili osam snimaka istog modela u različitim pozama. Nakon razvijanja, slike dimenzija 5,5 x 8,5 cm su izrezivane i lepljene na kartonsku podlogu. Na svakoj foto-podsetnici, ispod slike, nalazio se prazan prostor za ime fotografa, ateljea i godinu nastanka. Portretne fotografije ovog formata su pravu popularnost i ekspanziju doživele 1860. godine kada se u gradovima, oko glavnih ulica i trgova, otvaraju novi ateljei. Prema podacima, u Londonu je 1851. godine bilo svega 12 ateljea, a 1860. oko 200.¹ Ateljei su nicali i u varošicama, a ubrzo ih je dobilo i svako selo. Veći ateljei su godišnje proizvodili i po milion portreta. Kako bi privukli što više mušterija fotografi su sve više snižavali cenu. Primera radi, u Francuskoj su se cene portreta velikog formata 18 x 24 cm, u zavisnosti od ateljea i fotografa, kretala od 25 do 125 franaka, a cena jedne foto-podsetnice bila je svega jedan franak.² U zavisnosti od klijentele zavisio je i izgled fotografskog ateljea. Dobro opremljeni ateljei sastojali su se obično od dve glavne prostorije i par pomoćnih. Prva je služila za prijem klijenata i prodaju fotografija, a druga, koja je više podsećala na pozornicu, za snimanje. U njoj su se nalazile imitacije antičkih stubova, balustrade, teške somotske zavese, nameštaj, tepisi, gipsane skulpture, ogromna platna s lirskim romantičnim predstavama antičkih vrtova, šuma ili gotičkih ruševina. Pored ovih pratećih rekvizita, fotografi su u početku koristili i specijalne držače za glavu i noge, kako bi model tokom snimanja bio statičan. Vremenom su tu funkciju preuzeli sto ili fotelja za koje se model pridržava, samo naslanja ili jednostavno na njima sedi. Sa pojavom prvih fotografskih ateljea, još više s njihovim širenjem, podrazumevalo se da porodice imaju grupne ili pojedinačne portrete i najmlađih članova. Deo rekvizita ateljea činile su lopte, lutke i drveni konjići za potrebe fotografisanja dece. Najčešći vidovi fotografisanja deteta bili su u krilu majke, kako stoji ili sedi pored ili između roditelja smeštenih u foteljama. U slučaju portretisanja samog deteta, fotografi su pribegavali svakakvim rešenjima, od snimanja sa već pomenutim rekvizitima ili nekom drugom igračkom do fotografisanja deteta s kućnim ljubimcem.

¹ Jean Sagne, „All kinds of portraits, The photographer's studio“, u: Michael Frizot (ed.), *A New History of Photography*, Könemann, Cologne, 1998, str. 103–105.

² *Ibid.*

Zbog niske cene, portretna fotografija je polako postala dostupna svima. Svako je želeo i dobio sliku sebe, članova porodice ili bliskih prijatelja. Fotografije su počele da se razmenjuju među ljudima, sakupljaju i čuvaju u albumima, koji su se u to vreme i pojavili. Za predstavnike političkih i kulturnih krugova, foto-podsetnice su bile odlično sredstvo za promovisanje karijere i ugleda. Fotografi su prodavali i fotografije sa likom kraljice Viktorije i princa Alberta, Napoleona III, glumice Sare Bernar i mnogih drugih. Fotografije su, osim kao foto-podsetnice, rađene u kabinet (cabinet) i budoar (boudoir) formatu.¹ Najbolji majstori nudili su i usluge poput uveličavanja, kolorisanja fotografija i druge. Potvrda njihovog kvaliteta i ugleda predstavljena je i kroz dizajn, odnosno dekoraciju kartonske podloge na kojoj su lepljene fotografije.

Danas se na foto-podsetnice, kao i na većinu dagerotipija ili talbotipija, gleda kao na istorijsko-kulturološki dokument. One su svedočanstvo o vremenu, ljudima, modi, ukusu i ništa više od toga. U želji da izrade što više portreta, komercijalni fotografi su zanemarili studiranje karaktera i unutrašnjeg izraza portretisanog. Poput svakog „masovnog“ proizvođača za njih je daleko važnije bilo da udovolje potražnji i ukusu potrošača.

U razdoblju prvih komercijalnih ateljea i sve masovnije proizvodnje foto-podsetnica u Francuskoj, Engleskoj i drugim delovima Evrope rade i fotografi koji su portret i fotografiju uopšte gledali drugim očima. Fotografi koje nije zanimalo da, poput većine njihovih kolega, stvaraju reprezentativne slike, već da uhvate i prenesu unutrašnju snagu i karakter modela. Fotografi koji se nisu rukovodili tadašnjom modom i ukusom građanske publike. Istaknuto mesto među njima zauzima Gaspar-Feliks Turnašon Nadar, novinar, pisac, grafičar, karikaturist, istaknuti predstavnik boemskih umetničkih i spisateljskih krugova Pariza i još više fotograf njihovih glavnih protagonista. Slavu je stekao zahvaljujući litografiji i karikaturama koje radi za satiričnu štampu. Godine 1853. uradio je litografiju pod nazivom *Panteon Nadar* (Pantheon Nadar) s karikaturama 300 najznačajnijih intelektualnih ličnosti Francuske, i ona predstavlja vrhunac njegovog grafičkog rada. Iste

¹ Počev od foto-podsetnica, fotografski ateljei su postepeno uveli nekoliko formata fotografija: kabinet su bile 10,5 x 6,5 cm, dok su u budoar formatu fotografije obično bile dimenzija 18 x 12 cm, a na kartonu 21 x 13 cm. Pored ovih, postojali su i takozvani promenad, imperijal i panel formati. Videti: Goran Malić, *Slike u srebru: Predistorija i tehničko-tehnološka revolucija fotografije u 19. veku i prvoj polovini 20. veka*, Fotogram, Beograd, 2001, str. 182–183.

godine osnovao je i svoj prvi fotografski studio na Bulevaru Kapucina, koji je ubrzo postao glavno stecište kulturne elite. Njegova najbolja a ujedno i najpoznatija fotografska ostvarenja, kao što su portreti Sare Bernar, Žan-Fransoa Milea, Žorž Sand, Gistava Kurbea, nastala su tokom šezdesetih i sedamdesetih godina. Karakteristika ovih i mnogih drugih Nadarovih portreta jeste odbacivanje rekvizita i svih suvišnih detalja. Drugim rečima, na njima modeli ne poziraju ispred naslikane pozadine, teških somotskih zavesa, gipsanih skulptura i nameštaja. U rukama ne drže knjigu ili neka druga obeležija društvenog staleža i profesije. Uglavnom su fotografisani u tročetvrtinskom stavu tela, ispred neutralne pozadine. Za vreme o kojem je reč, Nadar je „razgolitio“ modela iskorišćavajući do maksimuma prazninu fotografskog ateljea, svetlost, crte lica, konture tela i poze za kreiranje potpuno inovativnog prikaza ličnosti.

U ovom periodu u Parizu su pored Nadara radila još dvojica vrsnih portretista, Etjen Karža i Antoan Adam-Salomon. Kao Nadar, obojica su uglavnom portretisala slavne ličnosti iz umetničkih i literarnih krugova. Stil Etjena Karže ima i najviše dodirnih tačaka s Nadarovim. Kod portreta Šarla Bodlera iz 1878. godine prisutna je čista pozadina i tročetvrtinski stav tela. Bodler je predstavljen kao čovek izražajnih crta lica i prodornog pogleda, usmerenog direktno u posmatrača. U manje-više sličnom maniru uradio je portrete Artura Remboa, Aleksandra Dime, pa i samog Nadara. Antoan Adam-Salomon je radio portrete sa jakim, dramatičnim kontrastima svetlosti i senke. Na njegovim fotografijama prisutni su delovi nameštaja i teške somotske zaveze, ali one ne narušavaju kompoziciju niti odvlače posmatračev pogled s modela.

Istovremeno, u Engleskoj su radili Džulija Margaret Kameron, Luis Kerol i ledi Klementina Hauarden. Za razliku od Nadara i ostalih fotografa kojima je fotografija bila profesija, oni su bili amateri. Glavni modeli su im prijatelji, članovi porodice i bliski saradnici. Inscenirane fotografije ili tabloi (tableaux vivants) Džulije Margaret Kameron najviše se oslanjaju na preraphaelitsko slikarstvo¹. Baš kao i slikari ovog pokreta, inspiraciju je pronašla u srednjem veku i arturijanskim legendama, Starom i Novom zavetu, Šekspiru, renesansnoj književnosti i poeziji.

¹ Preraphaelitsko bratstvo ili preraphaeliti je engleski slikarski pokret i grupa osnovana 1848. godine od strane slikara Dantea Gabrijela Rozetija, Džona Evereta Mileja, Vilijama Holmana Hanta. Videti: Tim Barringer, *The Pre-Raphaelites*, Calman and King Ltd., London, 1998.



Etjen Karža, *Šarl Bodler*, 1863, vudbaritipija,
Digitalna kolekcija Muzeja Metropolitena, Njujork

Luis Kerol, *Alis Lindel kao prosjakinja*, 1858, otisak sa staklenog negativna na albuminskom papiru, Digitalna kolekcija Muzeja Metropolitena, Njujork ↗

Džulija Margaret Kameron, *Pomona*, 1872, otisak sa staklenog negativna na albuminskom papiru, Digitalna kolekcija Muzeja Metropolitena, Njujork →



Kod svih fotografija Kameron izbegava da koristi oštar fokus, drugim rečima, ona insistira na nesavršenosti fotografske slike, a to je njenim scenama dalo mističnost. U drugu grupu njenih radova spada veliki broj portreta čuvenih ličnosti britanskih umetničkih, književnih i naučnih krugova, kao što su Alfred Tenison, Čarls Darwin, Džon Heršel. I kod njih je Džulija Margaret Kameron „prekršila“ pravila jer je koristila ne samo neoštri fokus već i krupan kadar, fokusirajući svu svoju pažnju na lice modela. Među reprezentativnim primerima je portret Džona Heršela. Svega godinu dana nakon što je počela da se bavi fotografijom, Džulija Margaret Kameron je postala član fotografskih udruženja Londona i Škotske i počela je da izlaže u okviru njihovih godišnjih izložbi. Pored Londona i Edinburga, izlagala je u Dublinu, Parizu i Berlinu, gde je i nagrađena zlatnom medaljom. Godine 1875. izlazi knjiga jednog od najznačajnijih pesnika viktorijanske epohe Alfreda Tenisona, *Idile kralja* (The Idylls of the King), o kralju Arturu, s njenim fotografijama koje predstavljaju svojevrsnu ilustraciju njegovih poema. Iste godine Džulija Margaret Kameron sa porodicom odlazi na Cejlon gde nastavlja da se bavi fotografijom sve do tri godine pred smrt. Uglavnom radi grupne i pojedinačne portrete dece i seljaka. Idealizovane portrete je radila i lejdi Klementina Hauarden. Za razliku od Džulije Margaret Kameron, čije su fotografije nastajale i u enterijeru i eksterijeru, lejdi Klementina Hauarden je uglavnom snimala u svom domu. Glavni modeli su joj takođe ćerke, koje je fotografisala u kostimima srednjovekovnih dama i plemkinja. Umetnički doživljaj postiže igrom svetlosti i senke, izborom kostima i stavom modela. Oko 1872. godine, Džulija Margaret Kameron je uradila portret Alis Lidel i nazvala ga *Pomona*, prikazavši je kao rimsku boginju vrtova i voća okruženu rastinjem. Više od jednu deceniju pre ove fotografije, Alis Lidel je bila glavni model Luisu Kerolu i inspiracija za knjigu *Alisine avanture u zemlji čuda* (Alice's Adventures in Wonderland) daleko poznatije pod imenom *Alisa u zemlji čuda* (Alice in Wonderland, 1865). Sveštenik, matematičar i pisac Luis Kerol je za dvadesetpet godina bavljenja fotografijom uradio veliki broj grupnih i pojedinačnih portreta dece, uglavnom devojčica. Fotografisao ih je u različitim pozama i situacijama, u bašti, u igri s drugom decom, dok spavaju, sede na stolici ili razmišljaju. Upravo ti portreti, a naročito portret Alis Lindel kao prosjakinje u pocepanoj odeći, na kojem jedva da ima sedam godina, još od vremena nastanka pa do danas su predmet rasprave jer su, između ostalog, bili i dokaz da Luis Kerol bude optužen za pedofiliju.

U ovo vreme stvaraju i Herni Pič Robinson i Oskar Gustav Relajnder, koji zajedno sa Džulijom Margaret Kameron i pomenutim autorima predstavljaju prve umetničke fotografe, a njihov rad začetke pokreta umetničke fotografije.



Gaspar-Feliks Turnašon Nadar, Sara Bernar, 1864–1865, želatinski postupak



Akt

Većina istorija fotografije za prve akt-fotografije uzima dve dagerotipije istog naziva – *Studija nagog tela*. Prvu je napravio francuskih slikar Šarl Negr 1848. godine, a drugu već pominjani drezdenski fotograf veduta Herman Krone dve godine kasnije. Istovremeno kada je nastala Kroneova studija, pojavila se posebna vrsta akt-fotografija, takozvane „akademije“, koje su rađene isključivo za potrebe slikara i skulptora. Naime, pre otkrića fotografije u umetničkim školama i akademijama postojala je, kao što postoji i danas, praksa koja se smatrala važnim delom obuke svakog studenta, a to je crtanje i slikanje po živom ili vajanom modelu. U XIX veku ova praksa će se promeniti. Od četrdesetih godina, kada se pojavljuju prve dagerotipije s nagim ženskim telima, živim i gipsanim modelima se priključuju i fotografski predlošci. S obzirom da su se koristile isključivo u studijske i slikarske svrhe morale su se pridržavati strogih akademskih pravila prikazivanja nagog tela. Drugim rečima, slično slikama toga vremena, „akademije“ prikazuju polunaga ili naga, uglavnom ženska tela u sedećem, stojećem ili ležećem stavu. Kod ovog poslednjeg, ujedno i najčešćeg stava, model je fotografisan na krevetu, s rukom iza glave i licem okrenutim ka posmatraču. Kao obavezni prateći rekviziti nalazile su se draperije i stilizovana pozadina. Osim u tehnici dagerotipije, „akademije“ su rađene i na albuminskom papiru. Neretko su bile tonirane, a sačuvan je i veliki broj fotografija koje su naknadno bojene.

Među najvažnijim fotografima akta u Francuskoj bili su jedan od prvih fotografa „akademija“ Luj-Kamij Dolivje, Ežen Dirije i Žilijen Valu de Vilnev. Rad Dirijea i Valu de Vilneva je obeležila veoma bliska saradnja sa slikarima. Pravnik po struci, a zatim i veoma cenjeni fotograf, Ežen Dirije je saradivao sa poznatim slikarem romantizma Eženom Delakroaom. Njegov stil je prepoznatljiv po osvetljenju, blagom naglašavanju kontura tela i jednostavnom arazmanu. Većinu fotografija kako ženskog tako i muškog tela koje je uradio Dirije, Ežen Delakroa je koristio kao predloške za slike. Školovani slikar i litograf, Valu de Vilnev je pedesetih godina XIX veka bio jedan od najtalentovanijih fotografa aktova. Modele je uglavnom fotografisao u klasičnim pozama u sedećem, stojećem ili ležećem stavu, gotovo uvek sa odgovarajućom

← Ežen Dirije, *Ženski akt u sedećem stavu*, 1853–1854, otisak sa staklenog negativa na albuminskom papiru, Digitalna kolekcija Muzeja Metropolitena, Njujork

tkaninom i uz jak kontrast svetlosti i senke. Dok je Dirije saradivao sa Eženom Delakroaom, rad Valu de Vilneva je obeležila saradnja sa jednim od vodećih predstavnika realizma u slikarstvu, Gistavom Kurbeom. Da je Kurbe koristio akt-fotografije Valu de Vilneva kao predloške najočiglednije je u monumentalnom i možda najznačajnijem njegovom delu *Umetnikov atelje* (*L'Atelier du Peintre*, 1854–1855), a pre toga za sliku *Kupačice* (*Les Baigneuses*, 1853), kao i za mnoge druge slike sa prikazima nagog ženskog tela.

Ubrzo nakon nastanka prvih aktova, u Francuskoj je usledila i pojava erotskih fotografija. Ni uvođenje zakona o zabrani širenja pornografije nije sprečilo fotografe da proizvode i prodaju snimke ovakvog sadržaja legalno, a u većini slučajeva ilegalno. Francuska je već sredinom pedesetih godina postala vodeća zemlja u proizvodnji ovakvih snimaka i izvozila ih je na hiljade ne samo u Englesku već i u druge zemlje. Autori i dileri erotskih snimaka čak su i zloupotrebili pojavu „akademija“ da bi pod njihovim imenom na legalan način mogli da prodaju svoje fotografije.¹

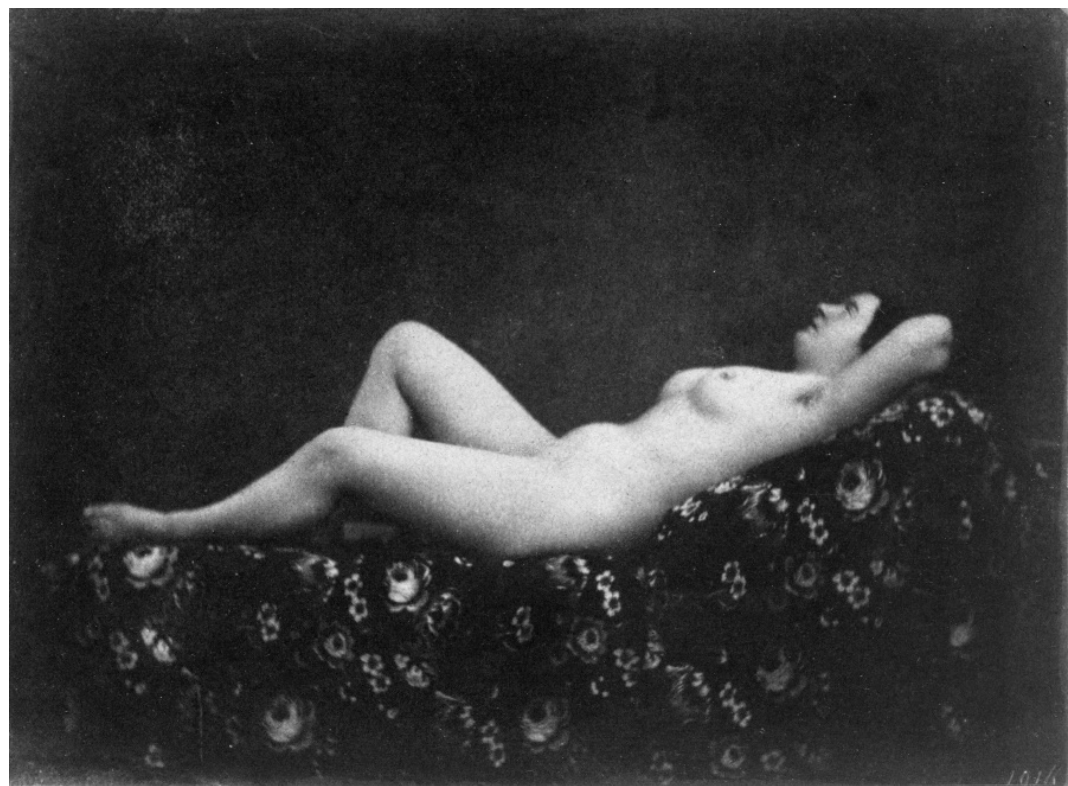
Za razliku od Francuske, u Engleskoj je fotografisati nago ljudsko telo bilo skandalozno. Zabrana fotografisanja akta u ovoj zemlji išla je dotle da su se nemoralnim smatrali čak i oni prikazi nagog tela koji su bili u okviru fotografija mitološkog, istorijskog ili alegorijskog sadržaja. Neretko se kao primer ovakvog stava i odnosa prema aktu navodi čuvena fotografija pod nazivom *Dva načina života* (*The Two Ways of Life*, 1857) slikara i fotografa Oskara Rejlendera koja se sastoji od trideset i dve fotografije pažljivo spojene u jednu. Ne predstavlja ništa drugo do alegorijsku predstavu koja govori o moralnom – seoskom i nemoralnom – gradskom životu dva mladića. Na levoj polovini fotografije su ženski aktovi kao personifikacije poročkog, nemoralnog života. Na izložbi Edinburškog fotografskog društva, zbog osude kritičara i publike, Rejlander je bio primoran da prekrije tu stranu.²

Za istoriju akt fotografije značajan je i Vilhelm fon Gleden, nemački fotograf koji je živeo i radio na Siciliji. Uglavnom je fotografisao mladiće i dečake kostimirane u mitološke junake u antičkom ambijentu. Gledenovi aktovi nastali su u poslednjoj deceniji XIX i početkom XX

¹ Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, Abbeville Press Publishers, New York/London, 2007, str. 220.

² *Ibid.*, str. 229.

veka u vreme kada kritika i publika počinju da se oslobađaju puritanskih stega. U to vreme akt fotografija polako prestaje da bude samo slikarski predložak, a modeli nisu više odaliske ili mitološka bića. Telo polako postaje motiv za sebe.



Žilijen Valu de Vilnev, *Ženski akt u ležećem stavu*, 1853, otisak sa papirnog negativa na slanom papiru, Digitalna kolekcija Muzeja Metropolitena, Njujork

Stereo-fotografija

Diorama jeste Parižanima bila jedan od popularnijih javnih vidova zabave, ali su početkom tridesetih godina, naročito u Francuskoj i Engleskoj, u modu ušle i optičke igračke namenjene i odraslima i deci. Izgled im je bio različit, ali zajedničko su im bili crteži faza pokreta i akcija čoveka, životinje ili nekog drugog objekta. Među najpoznatijim optičkim igračkama nalazili su se fenakistoskop i zootrop. Izumitelj prve naprave bio je belgijski fizičar Žozef Plato, a njen naziv potiče od grčkih reči *φαναξ* i *σκοπέω* / *phenakizein*, što znači pogled koji obmanjuje. Fenakistoskop se sastojao iz dva diska postavljena jedan naspram drugog. Na jednom su bili fazni crteži pokreta, a na drugom vertikalni prorezi kroz koje se gleda. Jedino što je trebalo da se uradi jeste da se brzo zavrti disk sa crtežima, a prizori posmatraju kroz disk sa otvorima. Fenakistoskop se pojavio 1832. godine, a dve godine kasnije britanski matematičar Vilijam Džordž Horner je osmislio zootrop ili zoetrop, čije ime takođe vodi poreklo od dve grčke reči *ζωή* / *zoe* i *τροπή* / *trope*, što znači živ okret. I zootrop je bio veoma jednostavna sprava, ali se za razliku od fenakistoskopa sastojala od cilindra sa vertikalnim otvorima i trake sa crtežima u nizu smeštenom oko njegove unutrašnje strane. Iluzija pokreta se dobijala pri veoma brzom okretanju cilindra.

Kada je polovinom XIX veka fotografija osvojila svet, društvena pozornica je bila spremna za novi vid zabave, ujedno i za novi oblik fotografske slike, stereo-fotografiju. Zajedno s optičkim instrumentom stereoskopom, stereo-fotografija je ponudila ljudima i visoke i srednje klase bekstvo u zabavu i razonodu. Sve se zasnivalo na stvaranju iluzije trodimenzionalnosti, pa stereo-fotografija ne predstavlja ništa drugo do dve nezatno različite fotografije, snimane istovremeno uz pomoć specijalnog foto-aparata sa dva objektiva čiji je razmak jednak razmaku čovekovih očiju. Činjenica da levo i desno oko, zbog razmaka od nekoliko centimetara, registruju dve na prvi pogled gotovo identične slike i da se tek njihovim spajanjem u mozgu u jednu sliku stvara utisak trodimenzionalnosti bila je poznata još u II veku pre naše ere. Posmatrane bez stereoskopa ove fotografije nisu stvarale utisak dubine. Stereoskop, koji se s vremenom usavršavao i postao manji i lakši, pored otvora za oči imao je sočiva i ogledalo uz pomoć kojih je dolazilo do preklapanja dve slike i kreiranja iluzije trodimenzionalnosti.

Prvi eksperiment u stvaranju privida trodimenzionalnosti izveo je ser Čarls Vitstoun 1838. godine, svega godinu dana pre zvaničnog



Edvard Entoni, *Brodvej po kišnom danu*, 1859, stereo-fotografija,
Digitalna kolekcija Muzeja Metropolit, Njujork

otkrića fotografije. Za njegovo izvođenje Vitstoun je naručio da mu se urade dva gotovo identična crteža, svaki za jedno oko. Da bi crteži stvorili utisak trodimenzionalnosti stavio ih je u optički instrument nazvan stereoskop koji je sam konstruisao. Pronalazač kaleidoskopa Dejvid Bruster se 1844. godine udružio s francuskim optičarem Žilom Diboskom i usavršio Vitstounov stereoskop, a umesto crteža koristio je fotografiju. Zajedno s nekoliko stereo-fotografija urađenih u tehnici dagerotipije, novi model stereoskopa je prvu zvaničnu prezentaciju imao pred kraljicom Viktorijom u Kristalnoj palati na Svetskoj izložbi u Londonu 1851. godine. Zbog ranije pominjanih nedostataka, dagerotipije su retko rađene u stereo-obliku. Naglo širenje stereo-fotografije počinje s intezivnijom upotrebom kolodijumskih negativa i albuminskih pozitivna. Popularnost koju je ovaj oblik fotografije imao u tadašnjem društvu može se porediti s foto-podsetnicama. Kako bi još više popularisalo ovaj tip fotografije Stereoskopsko društvo u Londonu je 1854. godine lansiralo slogan „Stereoskop u svakom domu“, a dve godine kasnije je i objavilo katalog s preko 10.000 tematski najrazličitijih stereo-fotografija.¹ Fotografi, fotografske firme i udruženja su iz godine u godinu snižavali cenu i obogaćivali ponudu snimcima najraznovrsnijeg sadržaja: aktovi, umetnička dela, alegorijske, religijske i mitološke teme, mrtve prirode, gradovi, egzotične zemlje i predeli. Izuzetak je jedino bio portret koji je retko rađen kao stereo-fotografija jer nije, između ostalog, bio pogodan za stvaranje utiska dubine.² Pojedinci pa i čitave porodice su uglavnom imale bar jedan stereoskop i komplet od nekoliko desetina stereo-fotografija.

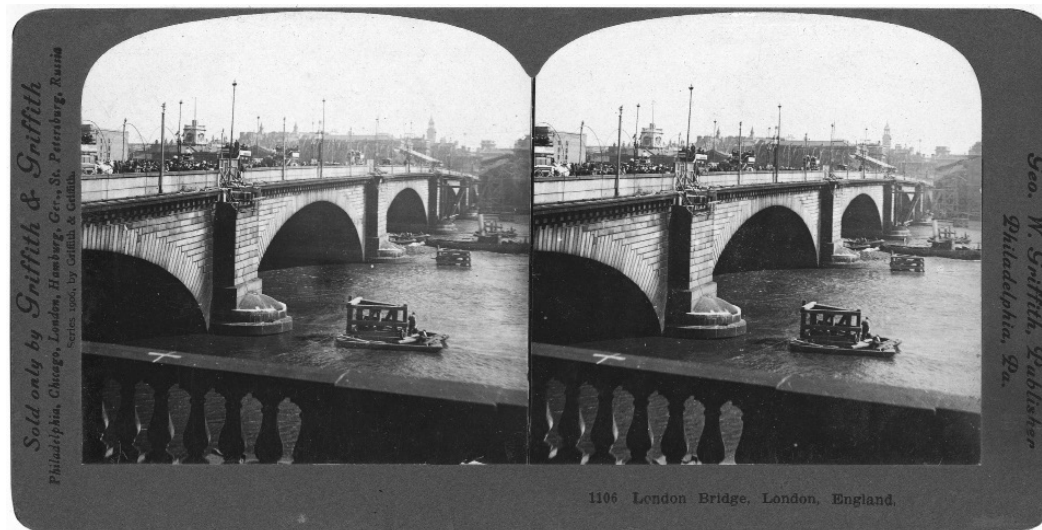
Nakon Engleske, Francuske i Amerike moda izrade i kupovine stereo-fotografija je zahvatila Italiju, Nemačku, Rusiju i ostale evropske zemlje. Njenom širenju doprinela je i pojava mesečnog izdanja *Stereoskopik magazin* s tekstovima i ilustracijama, kao i objavljivanje raznih priručnika. Prvi priručnik izdao je Dejvid Bruster pet godina nakon promocije svog stereoskopa u Kristalnoj palati. Jedan od prvih koji je u Americi pisao o stereoskopu i izradi stereo-fotografija bio je bostonski lekar i fotograf Oliver Vendel Holms. Istovremeno su stereo-fotografije počele da se koriste i kao ilustracije naučnih i putopisnih knjiga, kao

¹ Quentin Bajac, *The Invention of Photography: The first fifty years*, Thames & Hudson, London, 2002, str. 10.

² Mary Warner Marien, *Photography A Cultural History*, Laurence King Publishing, London, 2002. str. 84.

na primer u knjizi *Tenerife* (Teneriffe) Čarlsa Pjacija Smita, koja je objavljena 1858. sa 18 pejzažnih stereo-fotografija.¹

U eri najsavremenije tehnologije, stereo-fotografija nam se čini statičnom i banalnom, ali za običnog čoveka XIX veka ona je bila prozor u svet. Iako njena popularnost polako počinje da opada s pojavom novih tipova foto-aparata, a zatim i filma, stereo-fotografija je ostala u upotrebi sve do prvih godina XX veka.



Džordž V. Grifit, *Londonski most*, London, Engleska, 1906, stereo-fotografija, Digitalna kolekcija Muzeja Metropolitena, Njujork

¹ Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, Abbeville Press Publishers, New York/London, 2007, str. 109–110.