



Rodžer Fenton, *Luka Balaklava*, 1855, otisak sa staklenog negativna na slanom papiru, Digitalna kolekcija Muzeja Metropolitena, Njujork

## Fotografija i rat

Prvi sukob zabeležen na fotografijama bio je Meksičko-američki rat (1846–1848). Iz tog perioda ostalo je sačuvano nešto više od 60 dagerotipija nastalih u meksičkom gradiću Salitlju od strane nepoznatih autora.<sup>1</sup> Zbog dužine ekspozicije i ostalih nedostataka dagerotipije na njima nema znakova smrti ili razaranja, već su to grupni i pojedinačni portreti američkih vojnika i oficira, slike Meksikanaca i ulica.

Sa Krimskim ratom (1853–1856) situacija je bila malo drugačija u tom smislu što je vladama, naročito Velike Britanije, i široj javnosti postalo jasno da fotografiju treba intezivnije uključiti u beleženju političkih, društvenih i istorijskih događaja, a naročito ratnih dešavanja. Gotovo dve godine nakon izbijanja rata, Ministarstvo rata Velike Britanije je formiralo fotografsku službu da bi navodno informisalo javnost o stvarnim dešavanjima na ratištu. Među najznačajnijim fotografima koji su poslani na Krim bili su Rodžer Fenton i Džejms Robertson. Fenton odlazi na Krim 1855. godine i za četiri meseca, koliko je proveo tamo, uradio je više od 300 fotografija utvrđenja, vojnika, oficira i luka. Na svega nekoliko fotografija je na neposredan način uspeo da dočara posledice bitaka. Jedna od takvih fotografija je *Dolina senke smrti* (Valley of the Shadow of Death, 1855). Snimljena po okončanju bitke, prikazuje opustošeno polje s gomilom topovske đuladi, jedinom dokazom o stravičnim posledicama bitke koja se odigrala. Nakon petnaestogodišnjeg boravka na Bliskom istoku na Krim je kao zamena Rodžeru Fentonu došao Džejms Robertson. Ni na njegovim fotografijama nema prikaza borbi, već su tu, kao i kod Fentona, posledice destrukcije, ranjenici, a mnogo više vojnici u odmoru, razgovoru, na konjima, rovovi, vojne baze, predeli.

Upotreba fotografije u Meksičko-američkom ratu, a pre svega u Krimskom ratu predstavlja uvod u Američki građanski rat (1861–1865), koji se smatra prvim velikim sukobom koji je temeljno fotografisan. Sačuvano je na hiljade fotografija, a po nekim podacima rat je fotografisalo oko 300 kako anonimnih tako i poznatih fotografa, među kojima su Metju Brejdi, Aleksandar Gardner i pejzažista Timoti O'Saliven. Pre izbijanja Građanskog rata Metju Brejdi je bio poznat po svom portretnom studiju

<sup>1</sup> Hubertus von Amelunex, „The Century of Memorial: Photography and the recording of history“, u: Michael Frizot (ed.), *A New History of Photography*, Könemann, Köln, 1998, str. 133.



Timoti O'Saliven, *Polje gde je pao general Reynolds, Žetva smrti*, bitka kod Getisburga, 1863, otisak sa staklenog negativna na albuminskom papiru, Digitalna kolekcija Muzeja Dž. Pol Geti.

na Brodveju u Njujorku u koji su navraćali vodeći predstavnici političkih i kulturnih krugova. Godine 1850. objavio je seriju fotografija pod nazivom *Galerija slavnih Amerikanaca* (*The Gallery of Illustrious Americans*), a 1851. na izložbi u Kristalnoj palati u Londonu njegove dagerotipije su proglašene najboljim. U njegove najbolje portretne fotografije spada portret Abrahama Linkolna iz 1860. godine. Poznanstva i portreti slavnih su mu donekle i omogućili mesto ratnog fotografa. Prve ratne fotografije je uradio tokom bitke kod Bul Rana. Sve do završetka rata Brejdi je s grupom asistenata uradio na hiljade fotografija s prikazima gradskih ruševina, leševa vojnika na bojnopolju, ranjenika, artiljerije, vojničkih logora, mostova i pruga. Jedino mu nije pošlo za rukom da fotografiše samu bitku. Broj i raznovrsnost snimaka nisu samo Brejdijeva zasluga

već i čitavog tima asistenata koje je organizovao. Suroviji i upečatljiviji od Brejdijevih fotografija bili su zapravo snimci njegovih nekadašnjih asistenata Aleksandera Gardnera i Timotija O'Salivena. Za razliku od Brejdija, obojica se uopšte nisu ustručavala da izbliza prikažu pogibije vojnika. Gardnerova fotografija palog vojnika i O'Salivenova gotovo filmska *Žetva smrti* (*The Harvest of Death*, 1865) sa prikazom mrtvih vojnika Unije u bitci kod Getisburga predstavljaju najbolje fotografije Građanskog rata i rata uopšte. Objavljene su u Gardnerovoj knjizi fotografskih skica iz rata. Pored ovih fotografija Aleksander Gardner je pred sam kraj rata uradio portret Abrahama Linkolna, a nekoliko meseci kasnije fotografisao je i Linkolnovog atentatora i organizatore atentata, kao i njihovo pogubljenje. Najznačajnija fotografija iz te serije je portret Luisa Pejna ili Luisa Pauela u zatvorskoj ćeliji.

### Fotografija i pokret

Sedamdesetih godina XIX veka engleskom fotografu Edvardu Majbridžu, koji je živeo i radio u Americi, pošlo je za rukom da uhvati i prikaže pokret. S prvim snimcima pokreta, fotografi su sa statičnih prešli na dinamične prizore, naučnici su došli do novih saznanja, a umetnici su se okrenuli drugačijem načinu sagledavanja i prikazivanja sveta oko sebe.

Za nastanak prvih fotografija pokreta od presudnog značaja bilo je Majbridžovo poznavanje s Lilendom Stenfordom, bivšim guvernerom Kalifornije. Pre toga je Majbridž bio poznat kao pejzažni fotograf Josemitskog parka. Jedno vreme je kao službeni fotograf američke vojske fotografisao ekspedicije na Aljasci, a početkom sedamdesetih je radio i kao fotograf Kalifornijsko-pacifičke železnice. Majbridž je 1872. godine uradio prvu seriju fotografija konja u pokretu da bi pomogao Stenfordu da dokaže da su konju u galopu u jednom trenutku sve četiri noge iznad zemlje i tako dobije opkladu. Fotografije su bile nejasne, ali je naredne godine Majbridž uradio seriju snimaka s kojom je uspeo da dokaže Stenfordovu tvrdnju. Edvard Majbridž je do 1883. godine snimio veliki broj fotografija pokreta, ne samo konja već i atleta. Za snimanje tela u pokretu je koristio dvanaest foto-aparata sa stereofotografskim sočivima i mehaničkim aktiviranjem okidača, koje je ravnomerno rasporedio duž odmerene staze namenjene kretanju. Kasnije je ovoj skupini foto-aparata dodao još osam, da bi na kraju snimao sa dvadeset i četiri foto-aparata. Nakon razlaza s Lilendom Stenfordom, svoje studije je nastavio na Univerzitetu Pensilvanija. Zamena kolodijumskih ploča osetljivijim suvim želatinskim pločama i bolja foto-oprema omogućila mu je ne samo da fotografije budu jasnije i preciznije već i da odabrani objekat u pokretu bude fotografisan s tri strane (prednje, zadnje i bočne). Za nešto više od godinu dana po dolasku na Univerzitet Pensilvanija, Majbridž je uradio oko 100.000 fotografija na kojima su pored konja prikazane i druge domaće kao i divlje životinje (pas, mačka, lav, kamila, slon itd.). Paralelno s ovim velikim ciklusom radio je fotografije nagih i obučenih ženskih i muških modela, kao i dece u hod, trčanju, preskakanju prepona, penjanju uz i silaženju niz stepenice, pravljenju salta, bacanju kamena, plesu, nošenju tereta i mnogim drugim radnjama. Majbridž je sva istraživanja objavio u nekoliko kapitalnih dela od kojih su najznačajnija *Kretanje životinja* (Animals in Motion) iz 1887. u 11 tomova s fotografijama nastalim od 1872. do 1885. godine i *Ljudsko telo*



Edvard Majbridž, *Žena otvara suncobran*, 1883–1886, Digitalna kolekcija Muzeja Metropolitena, Njujork



u pokretu (*Human Figure in Motion*), publikovano 1890. u Engleskoj, gde je proveo poslednje godine života. U Americi se pored Majbridža istraživanjem pokreta bavio i njegov poznanik i slikar Tomas Ikins. Kod Ikinsa je reč o fotografskim predlošcima koje je radio zbog boljeg i vernijeg prikazivanja pokreta na uljanim slikama. Uglavnom je snimao atlete prilikom skoka u dalj, *Studija ljudskog pokreta* (*Study in Human Motion*, 1883–1884).

Na evropskom tlu značajan trag ostavili su Žil-Etjen Marej iz Francuske i Otomar Anšuc iz Nemačke. Lekar i tvorac hrono-fotografije, koja će vremenom postati veoma popularna, Žil-Etjen Marej bio je upoznat s radom Edvarda Majbridža zahvaljujući članku i fotografijama objavljenih u časopisu *La Nature*. Međutim, za razliku od Majbridža, Marej za beleženje pokreta ne koristi sitem od više aparata, već takozvanu fotografsku pušku, posebnu vrstu foto-aparata rađenu po uzoru na revolverski cilindar za metke pomoću kojeg uspeva da predstavi delove pokreta. U nameri da prikaže jednostavan šematski a ne običan ili realan prikaz pokreta, kao što je to činio Majbridž, Marej je na nekim fotografijama modele fotografisao ispred crne pozadine obučene u crne kostime sa iscrtanim belim linijama oko pojasa, duž glave i na stranama ruku i nogu. Rezultat toga su fotografije više nalik crtežu, jer ne prikazuju osobu kako se kreće već niz promenljivih linija i crta. Pored ovih fotografija, Marej je snimao različite vrste ptica (golubovi, galebovi, pelikani, čaplje), kao i konje u kasu i galopu. Njegov sistem snimanja primenjivao je Otomar Anšuc, koji je uradio serije fotografija na kojima su prikazani atlete, konji u kasu i galopu, ali i ptice i vojne vežbe.

Krajem sedamdestih, Edvard Majbridž je osmislio zoopraksiskop, koji se sastojao od rotirajućih staklenih cilindara sa slikama koje su kasnije zamenjene fotografijom, a iluziju pokreta je stvarao pomoću brzog prikazivanja pojedinačnih snimaka. Pored stereo-fotografije i stereoskopa, zoopraksiskop je takođe bio veoma popularan. Majbridž i Marej su svojim otkrićima na neki način najavili film, a da pri tom uopšte nisu bili zainteresovani za animaciju fotografije pokreta niti za kinematografiju. Njihovi radovi su kao i fotografije Otomara Anšuca i Tomasa Ikinsa izazvali veliko interesovanje naučnika, izvršili uticaj na braću Limijer i brojne umetnike. Inspirisani upravo radovima Žil-Etjena Mareja, pripadnici italijanskog avangardnog pokreta futurizma trudili su se da u svojim slikama prikažu energiju i snagu stvari u pokretu. Otkrića Mareja i Majbridža je iskoristio Tomas Alva Edison i izumeo je kinetograf, prvu

pravu kameru za snimanje pokretnih slika. Ubrzo je nastao i kinetoskop, mašina nalik na kutiju za gledanje slika snimljenih kinetografom. Publika je slike gledala pojedinačno kroz kinetoskop u kome se nalazio filmski krug koji je tekao preko kalema između električne lampe i sektora.<sup>1</sup> Maks Skladanovski je pod uticajem Edvarda Majbridža 1894. godine predstavio prvi „flip-buk“<sup>2</sup>. Iste godine Herman Kasler je izumeo aparat mutoskop. Kao i kinetoskop, mutoskop je bio jednostavna mašina kroz koju su se gledale slike. Pokretao se ubacivanjem novčića. Ali za razliku od kinetoskopa, mutoskop nije imao traku, već su fotografije (oko 850 fotografija), jedna iza druge, bile postavljene na pokretni točak. Sredinom devedesetih godina XIX veka braća Limijer su otišla dalje i predstavila uređaj kinematograf, koji je služio ne samo za snimanje filmova već i njihovo prikazivanje, ali i kao naprava za kopiranje.

Majbridžove fotografije su savremenom tehnologijom danas pretvorene u animacije i dostupne su na internetu.



Žil-Etjen Marej, *Ptica u letu*, 1886, otisak sa staklenog negativna na albuminskom papiru, Digitalna kolekcija Muzeja Metropolitana, Njujork

<sup>1</sup> Dejvid A. Kuk, *Istorija filma* (I tom), Clio, Beograd, 2005, str. 20

<sup>2</sup> „Flip-buk“ je mala knjižica sa faznim crtežima, a iluzija pokreta se dobija brzim listanjem stranica. Osmislio ju je 1868. Džon Barns Linet.



Frenk Medov Satklif, *Sunce i pljusak*, 1889–1891, fotografura,  
Digitalna kolekcija Muzeja umetnosti, Los Anđeles

### Pojava i razvoj umetničke fotografije: naturalizam i piktorijalizam

*Ako je dozvoljeno fotografiji da nadopunjuje umetnost u nekoj od njenih funkcija, ona će je odmah izgurati ili je potpuno iskvartiti, zahvaljujući prirodnom savezništvu koje će iznaći sa glupošću gomile. Potrebno je, dakle, da se ona vrati svojoj pravoj dužnosti koja je u tome da bude sluškinja naukama i umetnosti, ali veoma ponizna sluškinja, kao što su štamparstvo i stenografija, koje nisu stvorile ni nadopunile književnost.*

Šarl Bodler<sup>1</sup>

Tokom pete i šeste decenije, uglavnom u francuskoj štampi, pojavilo se više karikatura koje su pokušale da prikažu kompleksan odnos fotografije i društva – od fotografskih atelja, preko redova ljudi koji čekaju na fotografisanje, samih fotografa, dešavanja u samom ateljeu i odnosa fotografa prema klijentima, do prikaza fotografije kao žene lakog morala. Kada je reč o odnosu između fotografije i umetnosti među najupečatljivijim se nalaze dva, na prvi pogled veoma jednostavna, Nadarova crteža iz sredine pedesetih godina koja prikazuju foto-aparat (fotografija) i paletu sa kičicama (slikarstvo ili umetnost). Na prvom slikarstvo proteruje fotografiju sa izložbe Lepih umetnosti jer joj tu nije mesto niti će joj ikada biti. Na drugom je jedna potpuno drugačija scena. Foto-aparat i paleta idu zajedno ruku pod ruku, što može da se protumači i tako da je umetnost na neki način prihvatila fotografiju i pustila je da bude njen deo.

Dok su nauka, umetnost i druge sfere društva i kulture intenzivno koristili njene tehničke mogućnosti, fotografija je već sredinom XIX veka počela borbu za oslobađanje od nametnute uloge hroničara i za status potpuno autonomne umetničke discipline. U pionirskim danima njenog razvoja većina umetnika nije bila u stanju da je prihvati, ni kao pomoćno sredstvo u radu, a još manje kao umetnost. Mišljenje koje je bilo široko rasprostranjeno jeste da fotografija nije umetnost i da fotograf ne treba da vodi računa o umetnosti zato što ne stvara rukom i duhom već mehaničkom napravom. Primeri takvog stava su gore citirani pesnik Šarl Bodler, kao i slikar Pol Delaroš, koji je u početku

<sup>1</sup> Šarl Bodler, „Moderna publika i fotografija [Iz Salona 1859]“, u: Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2006, str. 172.

u fotografiji video smrt za slikarstvo, čak je veoma glasno izjavio „Od ovoga trenutka slikarstvo je mrtvo“, da bi se ubrzo predomislio i uvideo da fotografija predstavlja značajno sredstvo za slikare. Neki umetnici su smatrali da ona može biti korisna za umetnost, ali da nije kreativna kao slikanje. Negodovali ili ne, slikari su sve češće koristili fotografiju u svom radu. Jedan od retkih umetnika koji je podržao pronalazak fotografije, uzimao časove dagerotipije i učestvovao u osnivanju Heliografskog društva bio je Ežen Delakroa. Među drugim umetnicima fotografiju su kao predložak koristili preraphaeliti u Engleskoj, realisti i impresionisti. Članovi Barbizonske škole, pejzažisti Kamij Koro i Žan-Fransoa Mile koristili su fotografiju za predele i prizore u šumama oko Fontenbloa. Zahvaljujući poznanstvu umetnika i fotografa koji su navraćali u Fontenblo razvijena je mešovita tehnika crtanja i fotografije *kliše-ver* (clishe-verre), u kojoj se crta na kolodijumskim pločama a tako nastali crteži prenose na fotografski papir i razvijaju kao fotografije.

Situacija u vezi sa sudbinom fotografije bila je dobrim delom otežana ne samo zbog široko rasprostranjenog mišljenja o njoj u umetničkim krugovima nego i zbog činjenice da i među fotografima nije postojao jedinstven stav. Jedni, uglavnom vezani za svoju praksu u ateljeima su se uporno pridržavali ustaljenih normi i pravila a sebe smatrali zanatlijama i biznismenima, dok su se drugi pak zalagali da joj se obezbedi ravnopravni status s ostalim vidovima umetnosti.

Da bi donekle približili fotografiju umetnosti, fotografi su morali da pribegnu jedinom rešenju koje im je u tom trenutku bilo na raspolaganju, a to je preuzimanje slikarskih tema i stilova. Začetnici toga su već spominjani Oskar Gustav Rejlander i Henri Pič Robinson, koji se ujedno smatra i osnivačem piktorijalizma. Karakteristika Robinsonovog rada, kao i kod Rejlandera, bile su fotografije sačinjenene od nekoliko snimaka. Najbolji primer je fotografija *Nestajanje* (Fading Away, 1858), koja prikazuje devojkicu na samrti okruženu članovima porodice. Nakon nje, Robinson nastavlja sa fotografijama uglavnom svakodnevnih motiva, ali je istovremeno radio i one sa simboličnim scenama ili inspirisane delima slikarstva i književnosti, među kojima je i *Gospa od Šelota* (Lady of Shalott, 1861), koja se jednim delom oslanja na arturijansku legendu u delu Alfreda Lorda Tenisona, a drugim na kompoziciju slike *Ofelija* (Ophelia, 1851–1852) preraphaelitskog slikara Džona Evereta Mileja. Još jedna od karakteristika Robinsonovog rada bile su i pripreme studije, koje su predstavljale kombinaciju crteža,

akvarela i fotografije kao sredstva za lakše planiranje kompozicije.<sup>1</sup> Pored umetničkog rada Henri Pič Robinson se bavio i teorijskim. Njegovo najznačajnije delo iz oblasti teorije je *Slikovnost u fotografiji* (Pictorial Effects in Photography, 1869), u kojem se zalaže za kombinaciju stvarnog i umetničkog. Dvadeset godina nakon njegove knjige izlazi i delo glavnog predstavnika naturalizma u fotografiji Pitera Henrija Emersona, *Naturalistička fotografija za studente umetnosti* (Naturalistic



Henri Pič, Robinson, *Svitanje i zalazak*, 1889–1891, fotografska, Digitalna kolekcija Digitalna kolekcija Muzeja umetnosti, Los Angeles

Photography for Students of the Art). Zainteresovan za optička istraživanja, Emerson se među prvima suprostavio stavovima Oskara Gustava Rejlandera i Henrija Piča Robinsona i fotografima skrenuo

<sup>1</sup> Mike Weaver, „Artistic Aspirations: The lure of fine art“, u: Michael Frizot (ed.), *A New History of Photography*, Könemann, Köln, 1998, str. 190.



pažnju na prirodu i oko, a ne na podražavanje stilova u umetnosti. Odbacujući bilo kakve naknadne intervencije na slici, akcenat je stavio na traganje, istraživanje i prikazivanje istinske lepote motiva i prizora koji se nalaze u prirodi. I pored toga što je imao veliki broj pristalica među kojima su Džordž Dejvison i Frenk Medov Satklif, koji je radio pejzaže, portrete i prizore svakodnevnice Glazgova i Vitbija, ni sam Emerson nije napravio neki veći iskorak. Ako su se Rejlanderove i Robinsonove fotografije oslanjale na slikarstvo starih majstora i preraphaelite, kao i na književnost, dotle su njegove fotografije s idiličnim prikazima seoskog života bile veoma bliske slikarstvu Barbizonske škole i impresionizma. Početkom devedesetih Piter Henri Emerson menja svoja gledišta i objavljuje crni pamflet pod nazivom *Smrt naturalističke fotografije* (*The Death of Naturalistic Photography*, 1891).

U vreme naturalizma dolazi do preokreta u tehničkom i tehnološkom razvoju fotografije. Na tržištu se 1888. godine pojavio novi tip foto-aparata firme „Kodak“. Praćen odličnim reklamnim sloganom „Vi pritisnite dugme, mi radimo ostalo!“, jednostavna kutija s fiksnim fokusom i filmom od sto slika osvojila je najpre američko i evropsko a zatim i svetsko tržište. „Kodakov“ izum Džordža Istmena, kao i foto-aparati drugih proizvođača koji su se ubrzo pojavili bili su među glavnim „krivcima“ za nagli porast broja foto-amatera. Svaki novi model „Kodakovog“ foto-aparata ili drugog proizvoda pratili su, pored drugih, sloganima „Kodak kod kuće“, „Kodak dok putujete“, „Ponesi Kodak sa sobom“,

Piter Henri Emerson, *Lokvanji*, 1886, platinotipija,  
Digitalna kolekcija Muzeja Metropolitena, Njujork



„Dani odmora su Kodakovi dani“. Ispod nekih od njih su često išli tekstovi o upotrebi „Kodakovih“ aparata u gotovo svim prilikama. Iako su oglasi i slogani bili namenjeni ljudima različitih profesija i interesovanja, sve njih je pratila fotografija ili crtež sa „Kodak-devojkom“. Prvi put se pojavila na fotografiji iz 1893. godine i po istraživačima fotografije personifikovala je slobodnog amatera. Godine 1900. godine „Kodak“ je pustio na tržište još jedan poznat i po ceni pristupačan model „boks brauni (Box Brauni), koji je tokom prve polovine XX veka nastavio da se usavršava. Zahvaljujući dimenzijama i sistemu funkcionisanja ovaj model je kao i prvi „Kodakov“ foto-aparat svako mogao da koristi, čak i deca.

Svega tri godine nakon pojave prvog „Kodakovog“ foto-aparata u Beču je 1891. godine održana prva *Međunarodna izložba umetničkih fotografa* (Internationale Ausstellung Künstlerischer Photographien) ili piktorialista. Izložbu je organizovao „Bečki amaterski foto-klub“ (Club der Amateur Photographen in Wien), koji je dve godine kasnije promenio ime u „Bečki foto-klub“ (Wiener Camera-Klub).<sup>1</sup> Bilo je predstavljeno oko 600 fotografija čiji su autori bili glavni predstavnici piktorializma u Nemačkoj, Austriji, Velikoj Britaniji, Francuskoj i Sjedinjenim Američkim Državama. Najbolje radove birao je žiri sastavljen od slikara, vajara, profesora akademije, direktora galerije i dvorskog fotografa. Tekstove za katalog pisali su nemački istoričar umetnosti Jakob Riter fon Falke i austrijski hemičar Jozef Maria Eder.<sup>2</sup> Najava i propozicije za učešće na izložbi su objavljene u novinama, a sam događaj je bio praćen i u pojedinim listovima u Americi, Velikoj Britaniji, Nemačkoj, Francuskoj.<sup>3</sup> Prva *Međunarodna izložba umetničkih fotografa* se uglavnom uzima za početak širenja piktorializma u Evropi i Sjedinjenim Američkim Državama jer su nakon nje osnovana udruženja i grupe umetničkih fotografa ne samo u Engleskoj i Francuskoj već i u Nemačkoj, Rusiji i Austriji. U Engleskoj je jedan od učesnika izložbe Alfred Meskel 1892. godine osnovao „Bratstvo vezanog kruga“ (The Brotherhood of the Linked Ring), a članovi su bili Henri Pič Robinson, takođe učesnik izložbe<sup>4</sup>, Džordž Dejvison, Henri Van der Vejde, Alfred Horsli Hinton,

<sup>1</sup> *Amateur – Kunst: 1891 Vienna*, u: <http://photoseed.com/collection/group/amateur-kunst/>, sajtu pristupljeno 7. 3. 2015.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Nakon prve *Međunarodne izložbe umetničke fotografije*, Henri Pič Robinson, koji je učestvovao kao član „Kraljevskog fotografskog društva Velike Britanije“, istupio je iz ove organizacije.

Alvin Langdon Kobern, Alfred Stiglic i drugi. Od 1893. do 1904. godine grupa je u galeriji *Dadli* (Dudley Gallery) u Londonu održavala godišnji internacionalni *Salon fotografije*, a od 1905. do 1909. godine u galeriji „Kraljevskog društva slikara akvarelista“ (Royal Society of Painters in Watercolours).<sup>1</sup> U Francuskoj su Rober Demaši i Konstan Pijo 1894. godine takođe oformili jako društvo piktorijalista „Foto-klub Pariz“ (Photo-Club de Paris). Pored pomenutih fotografa za evropski piktorijalizam značajni su i Rene le Beg, Karl Frederiksen, Leonar Mizon, Hajnirh Kun, Hugo Henenberg i drugi.

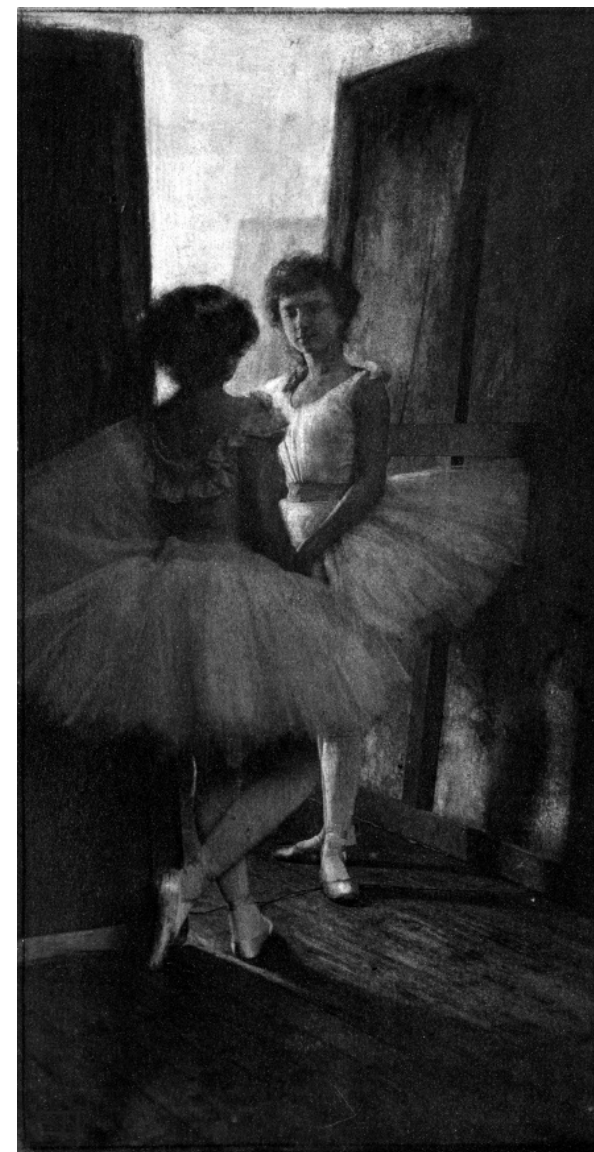
Poslednjih decenija XIX veka, paralelno s razvojem foto-aparata, dolazi do uvođenja novih postupaka koji su nazivani još i „plemenitim“ zbog toga što su dozvoljavali ručne intervencije na fotografiji uz pomoć četkica ili olovaka. Najpopularniji među njima bila je gumitipija i predstavljala je mešavinu gumiarabike, kalijum-bihromata i pigmentne boje, a uvodi je Rober Demaši.<sup>2</sup> Zajedno s kolegom Alfredom Maskelom, Demaši 1897. godine objavljuje rad *Foto-akvatinta ili gumo-bihromatski postupak* (Photo-aquatint or Gum Bichromate Process). Od 1907. godine pa sve do tridesetih godina XX veka u upotrebi je brom-uljani postupak pomoću kojeg su se mogla raditi i uvećanja, a ne samo kontakt kopije.<sup>3</sup> Od ostalih tehnika korišćene su fotogravura i platinotipija, a ovome treba dodati i pojavu foto-papira različitih tekstura. Nova generacija piktorijalista, predvođena Demašijem, radila je mahom pejzaže, aktove i portrete koji se stilski oslanjaju na slikarstvo impresionizma i art nuvoa. Po Majku Viveru cilj piktorijalizma bio je da se „napravi fotografija u kojoj je senzualna lepota delikatnog pozitivskog otiska u skladu sa moralnom lepotom lepe slike, bez određenih referenci na dokumentarne ili dizajnerske vrednosti i bez obraćanja pažnje na lični ili topografski identitet“.<sup>4</sup> Konačni proizvod jeste bilo unikatno delo, ali i neka vrsta hibrida koji je svojim izgledom pre ulazilo u područje akvarela, pastela, crteža ili grafike nego fotografije.

<sup>1</sup> Anne Hammond, „Naturalistic Vision and Symbolist Image: The pictorial impulse“, u: Michael Frizot (ed.), *A New History of Photography*, Könemann, Köln, 1998, str. 306.

<sup>2</sup> Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, Abbeville Press Publishers, New York/London, 2007. str. 298.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Mike Weaver (ed.), *British Photography in the Nineteenth Century: The Fine Art Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1989, cit. u: Liz Vels (ur.), *Fotografija: Kritički uvod*, Clío, Beograd, 2006, str. 349.



Rober Demaši, *Balerine iza kulisa*, 1897, gumitipija, Digitalna kolekcija Muzeja Metropolitena, Njujork





Ežen Atže, *Luksemburški vrt*, 1902, srebro-želatinski postupak,  
Digitalna kolekcija Muzeja Metropolitana, Njujork

## Razvoj dokumentarne fotografije

Paralelno sa uzdizanjem piktorijalizma nastale su fotografije dece radnika Luisa Hajna, imigranata i sirotinjskih četvrti Jakoba Rijsa, starog Pariza Ežena Atžea, ali i života pariske buržoazije Žaka Anrija Lartiga.

Fotografije običnih ljudi prisutne su još od pedesetih i šezdesetih godina XIX veka, a sa usavršavanjem fotografske opreme i materijala ove slike postale su učestalije. U potrazi za motivima fotografi su izlazili na ulice, zalazili u predgrađa, snimali menjanje grada, boravili među prodavcima, radnicima, siromašnima, beskućnicima, bogatašima. Već krajem šezdesetih godina XIX veka u Velikoj Britaniji se pojavila grupa fotografa koji su se fokusirali isključivo na beleženje svakodnevnog života. Vodeći među njima bili su Tomas Anan, koji je uradio seriju fotografija sirotinjske četvrti u Glazgovu, zatim Džon Bendžamin Ston, a pre svih Pol Martin koji je u narednim decenijama uradio niz, za tadašnje vreme, veoma spontanih i neposrednih fotografija dece, prodavaca, prolaznika u Londonu i Jarmutu.

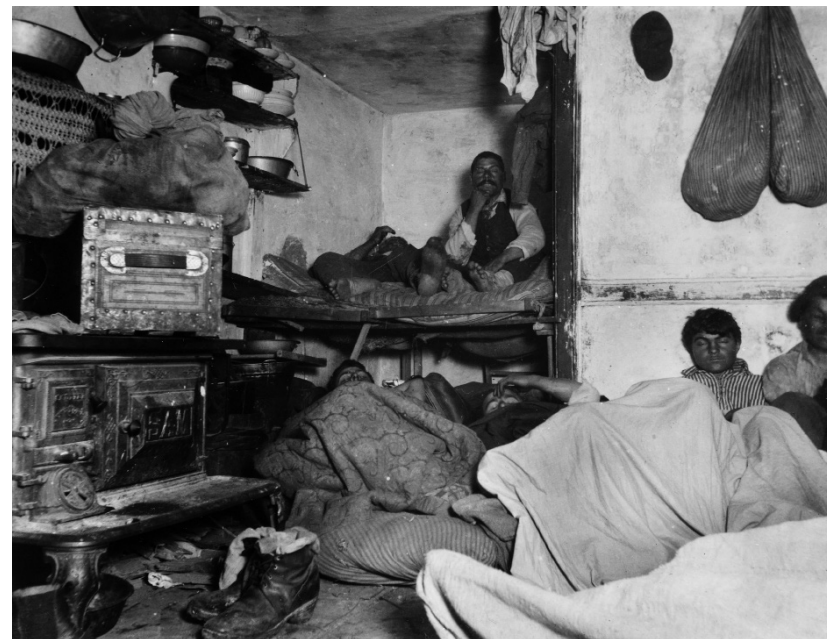
S druge strane Lamanša, glavni dokumentaristi bili su Žak-Anri Lartig i Ežen Atže. Po Valteru Benjaminu, Ežen Atže je „tragao za izgubljenim i skrivenim, i stoga se njegove slike okreću protiv egzotičnog, blistavog romantičnog zvučanja u imenima gradova.“<sup>1</sup> Ežen Atže je bio glumac koji je krajem osamdesetih godina XIX veka započeo sa sistematičnim fotografisanjem Pariza i to uglavnom za potrebe umetnika, trgovaca, muzeja, biblioteka i drugih institucija. Krajem prve decenije XX veka za Nacionalnu biblioteku u Parizu je uradio seriju albuma sa fotografijama butika, enterijera i drugim svedočanstvima o gradu. Iako je bio malo poznat i cenjen među savremenikima, Atže je sve do smrti uradio oko 10.000 fotografija ulica, trgova, vrtova Versaja, kafeterija, zgrada i stepeništa, rečju, izgleda starog Pariza koji je nestajao pred dolaskom modernog doba, što je činio i Šarl Marvil, koji je među prvima počeo da beleži ovu promenu grada. Kod Ežena Ateža su pristup i stil bili potpuno drugačiji, vanvremenski i nesvakidašnji. Osim na malom broju fotografija prostitutki i prodavaca, na njegovim fotografijama nema ljudi. Snimane foto-aparatom velikog formata i uglavnom lišene čovekovog prisustva, Atžeove fotografije karakteriše specifična, gotovo nadrealna atmosfera. Upravo zbog toga postale su uzor generacijama fotografa i umetnika.

<sup>1</sup> Valter Benjamin, „Mala istorija fotografije“, u: Valter Benjamin, *O fotografiji i umetnosti*, Kulturni centar Beograda, 2006, str. 22.

Zbog svoje neobičnosti privukle su Mana Reja i ostale protagoniste francuskog nadrealizma. Godine 1926. nadrealisti objavljuju njegovu fotografiju *Pomračenje sunca* (The Eclipse, 1912) na koricama časopisa *La Révolution Surréaliste*. Svega godinu dana nakon njegove smrti Berenis Abot je uspjela da sakupi dobar deo njegove fotografske zaostavštine, a ubrzo zatim i objavi njegovu prvu monografiju.

Dok je Atže fotografisao Pariz koji nestaje, Žak-Anri Lartig je fotografisao jedan potpuno drugačiji svet, život imućnih Parižana kojima je i sam pripadao. Prve fotografije je uradio kada je imao svega sedam godina. Prvenstveno su ga zanimali ljudi i stvari iz neposrednog okruženja. Dečija iskrenost i radoznalost, kao i talenat rezultirali su spontanim i dinamičnim fotografijama članova porodice i prijatelja u igri i rasonodi. Privučen ubrzo i prvim modelima aviona, od 1908. do 1910. godine, Lartig je uradio seriju fotografija letelica i pilota, a zatim i sportskih događaja, kao što su trke automobila (France Grand Prix, Delage Grand Prix itd.). Od 1909. pa sve do smrti 1986. godine, Lartig je radio na albumima koji predstavljaju kombinaciju teksta, crteža i fotografije. Među njegove značajnije fotografije spadaju i one nastale na Bulevaru Bulonjska šuma, gde je fotografisao pripadnike visoke klase u šetnji i trenutcima dokolice, ostavivši tako odlična svedočanstva o glamuroznom životu i načinu odevanja Parižana uoči Prvog svetskog rata.

U vreme kada Atže fotografiše Pariz, u Americi se 1890. godine pojavila knjiga Jakoba Rijsa pod nazivom *Kako živi druga polovina: Studije među stračarama Njujorka* (How the Other Half Lives: Studies among the Tenements of New York), koja je američkoj javnosti konačno skrenula pažnju na život imigranata i najsiromašnijih sunarodnika. Na razmeđi vekova, Amerika je predstavljala zemlju nove nade za većinu stanovništva Evrope, Bliskog i Dalekog istoka. Međutim, dolaskom u nju ljudi su se suočavali s poražavajućom bedom i nemaštinom. I sam doseljenik iz Danske, Jakob Rijs je fotografijama sirotinjskih njujorških četvrti i ljudi koji godina žive u podrumima ili svratištima uspeo da prikaže mračnu stranu „obećane zemlje“. Kako bi mogao da snima noću, i u kafanskim i podrumskim prostorijama, Rijs među prvima uvodi bljeskalicu s magnezijumskim prahom (mešavina magnezijuma, kalijum-hlorata i antimon-sulfida). Nakon objavljivanja knjige *Kako živi druga polovina*, inače prve fotožurnalističke knjige ovog tipa, nastavio je da fotografiše siromašne uporedo pišući i objavljujući tekstove i knjige, među kojima su *Deca siromaha* (The Children of the Poor, 1892)



Jakob Rijs, *Stanari jednog prenatrpanog svratiša – mesto za pet centi*, 1889, crno-bela fotografija

i *Kako postati Amerikanac* (The Making of American, 1901). Fotografije Jakoba Rijsa su uspele da donekle doprinesu poboljšanju uslova života siromašnih, a fotografije njegovog kolege Luisa Hajna su postigle identičan efekat kada je reč o uslovima života dece-radnika. Nekadašnji student sociologije i profesor na Univerzitetu Kolumbija u Njujorku, Hajn je od 1908. do 1918. godine putovao po Americi i fotografisao decu u fabrikama pamuka i stakla, u rudnicima, na farmama, u poljima i mlinovima ili dok prodaju novine u kasnim večernjim satima na ulicama Bruklina. Izrazito dokumentarnog karaktera, Hajnovе fotografije kreću se od pojedinačnih portreta na kojima deca gledaju ka posmatraču, do njihovih spontanih snimaka u najrazličitijim situacijama i scenama na poslu. Podaci o deci, kao što su njihova imena, uzrast i od kada rade, postali su poznati jer je Hajnov projekat urađen u saradnji sa





Edi Kard, 12 godina. Dete radnik u Fabrici pamuka, Vermont, 1910, srebro-želatinski postupak, Digitalna kolekcija Muzeja Metropolitena, Njujork

Nacionalnim odborom protiv prisilnog zapošljavanja dece i trebalo je da skrene pažnju na jedan od glavnih problema industrijskog društva. Paralelno s radom na ovom projektu, Hajn je fotografisao imigrante i radnike. Godine 1932. objavljuje knjigu s fotografijama *Ljudi na radu: Fotografske studije modernih ljudi i mašina* (Men at Work: Photographic Studies of Modern Men and Machines), koja predstavlja svojevrsni omaž ljudima koji su radili na izgradnji jednog o vodećih simbola modernog doba – Empajer Stejt Bilinga.

Arnold Gente i Džejms Ernest Belok su u San Francisku i Nju Orleansu takođe ostavili veliki broj serija fotografija socijalno-dokumentarnog

karaktera. Gente je uglavnom snimao život Kineza u Kineskoj četvrti San Franciska, a Belok prostitutke, sirotinju i opijumske zavisnike na ulicama Nju Orleansa. Iako su nastali za potrebe etnografskog društva, snimci života američkih Indijanaca Edvarda S. Kertisa se mogu svrstati u ovu grupu. Njegovo epohalno delo, knjiga s fotografijama i tekstom u 20 tomova pod nazivom *Severnoamerički Indijanac* (The North American Indian) nastala je kao rezultat višegodišnjeg (1907–1930) istraživanja i fotografisanja života indijanskih plemena širom Amerike. Portreti dece, žena, poglavica i ratnika, kao i fotografije njihove svakodnevnice, ceremonija i običaja prikazale su bogatu kulturu i duh jedne civilizacije koja izumire.

Interesovanjem za svakodnevne motive i situacije, a bez pretenzija da budu estetski privlačne već isključivo realne, fotografije Luisa Hajna, Jakoba A. Rijsa, Ežena Atžea i drugih autora postavile su temelje moderne dokumentarne fotografije i značajno uticale na naredne generacije fotografa.



Arnold Gente, Praznična poseta, 1895-1908, srebro-želatinski postupak, Digitalna kolekcija Muzeja Metropolitena, Njujork