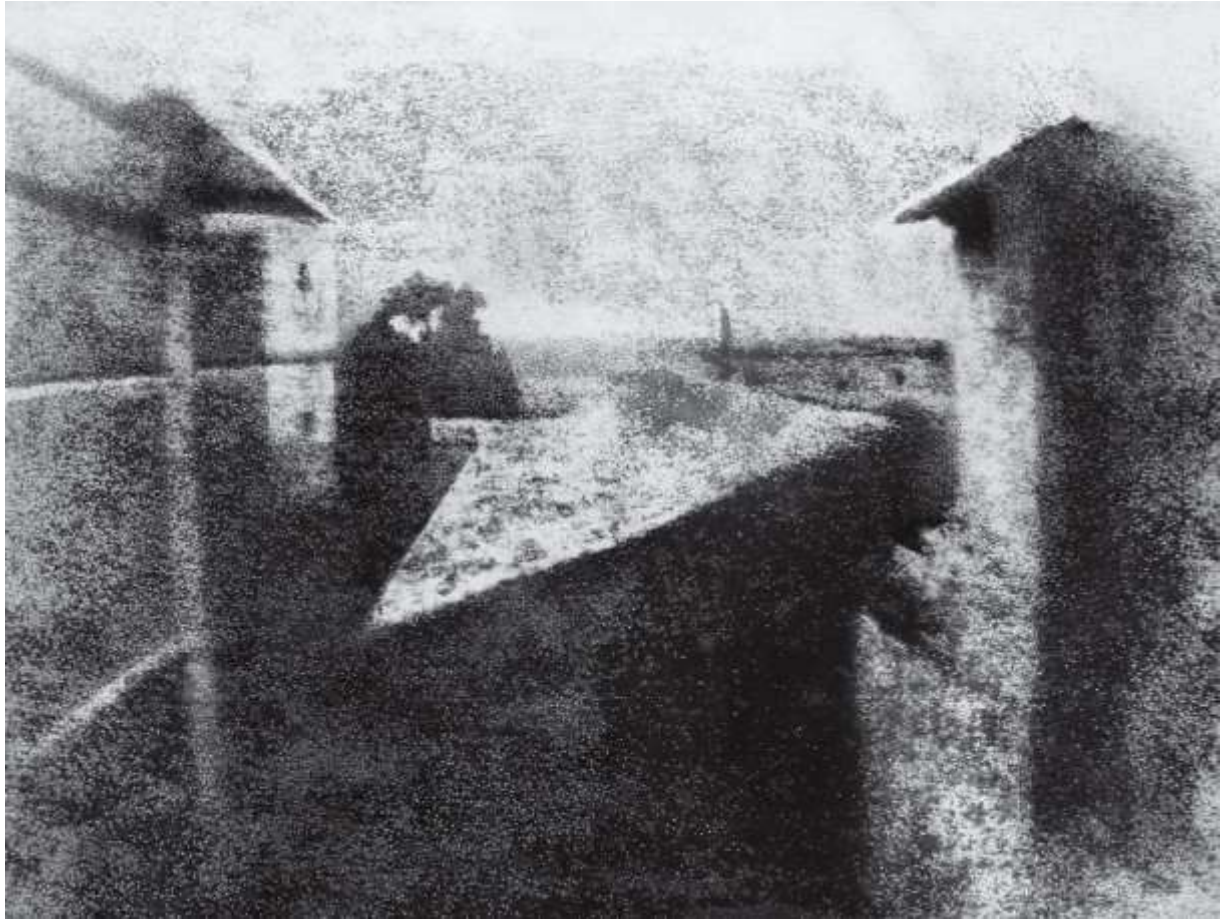
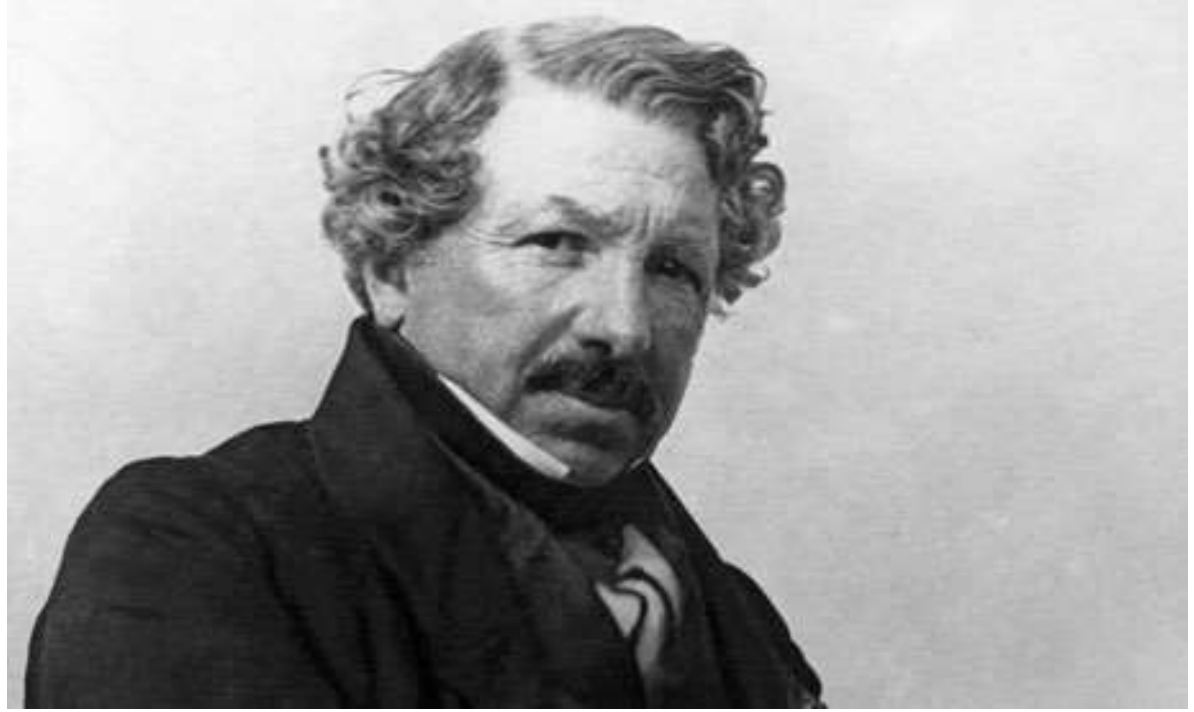
ПОЧЕЦИ РАЗВОЈА ФОТОГРАФИЈЕ У СРБИЈИ



Проналазак фотографије званично је објављен на седници Академије наука у Паризу **1839**, када је научник **Франсоа Араго** представио свој нови проналазак – „**дагеротипију**“.
Фотографска истраживања **Нисифора Ниепса**, аутора познатог снимка ***Дворишта*** (1826), који се сматра првом фотографијом, Араго је том приликом назвао „**хелиографијом**“ (фотографска копија гравире).



Луј Дагер усавршио је Ниепсов поступак, а променом препаратуре и увођењем поступка фиксирања успео је да брже изазове и забележи снимке добијене камером опскуром. Та нова техника механичког снимања по њему је названа **„дагеротипија“**.

Читав поступак траје 30–45 минута, а добијена слика се пребацује на стаклену плочу као носач, како би се заштитила од механичких и атмосферских оштећења. Будући да је слика настајала у релативно кратком временском интервалу и да су промене светлости и сенке биле незнатне, дагеротипија је давала слику велике прецизности.

Представљајући овај поступак, Араго је указао на широке могућности примене дагеротипије у науци и уметности. Истичући да овај поступак не подразумева вештину сликања или цртања, предложио је да француска влада откупи сва права примене овог проналаска и да га уступи на коришћење свим заинтересованима, што је и формално омогућило демократску употребу дагеротипије.

Готово истовремено **Фокс Талбот**, енглески научник и истраживач слика насталих помоћу светлости, подноси извештај о резултатима својих експеримената Краљевском друштву у Лондону. Том приликом промовисао је, а 1841. и патентирао поступак израде фотографија на хартији. Тзв. „**талботипија**“ (калотипија), с временом је потиснула дагеротипију и суштински одредила будући развој фотографије.
Џон Хершел такође извештава Краљевско друштво о својим фотографским експериментима, а као илустрације прилаже двадесет три негатива и позитива, фотографија на папиру.

Незнајући за Талботов поступак, **Иполит Бајар** је направио фотографије на хартији препарираној сребро-хлоридом, али је своје резултате објавио идуће, 1840. године. У поређењу са беспрекорним дагеротипским снимком, ове прве фотографске копије су због зрнасте структуре хартије биле лошијег квалитета.
Мада су за дагеротипију и за калотипију пронађени поступци преношења снимка у графичку технику са могућношћу умножавања, метод са **папирним негативом и позитивом** имао је предност јер је омогућавао израду неограниченог броја оригиналних фотографија. Усавршавањем хартије и њеном индустријском производњом, калотипија је добила бољи позитив. Поступак калотипије/талботипије практиковали су уметници и фотографи-аматери, док су професионални фотографи преферирали дагеротипију зато што је њена примена била ослобођена плаћања лиценце, али и због техничких особина овог поступка погодног за приказивање богатства детаља у **портретним сликама**.

Прве вести о фотографији у српској штампи

- У свету је владало велико интересовање за фотографију, те су новине и часописи широм Европе и Америке ажурно и детаљно обавештавали читаоце о поступку израде и особинама слика насталих помоћу светлости.
- Године 1839. *Сербске народне новине* прве објављују вест о Дагеровом проналаску. У наредним годинама српска штампа је редовно извештавала о новим проналасцима везаним за дагеротипију. Тако *Сербски народни лист* исте године објављује вест о поступку Алфреда Донеа, којим се дагеротипијска слика могла штампати на хартији, чиме су опвргнуте Дагерове тврдње да се она може фиксирати једино на бакарној/стакленој плочи.
- Прва потпунија сазнања о самом поступку дагеротипије српска јавност је добила **1840**, када су *Сербске народне новине* објавиле обавештење о **првом снимању Београда**. Из текста сазнајемо да је снимaтељ био **Димитрије Новаковић**, српски трговац из Загреба, који је поступак израде дагеротипије савладао у Дагеровом атељеу у Паризу. Током Боравка у Београду, Новаковић је снимио део града, снимак поклонио кнезу Михаилу Обреновићу, а заинтересованој публици демонстрирао поступак израде дагеротипије.
- Јуна 1840. поступак израде дагеротипије детаљно је описан у тексту објављеном у *Сербском народном листу*. Десет година касније, српска периодика помиње само још једног домаћег аутора дагеротипије, сликара **Милију Марковића**.

- Током пете деценије 19. века, када се у културним центрима Европе отварају први професионални дагеротипски атељеи, домаћа штампа објављује огласе путујућих, иностраних дагеротиписта активних у Србији. То су **Јосиф Капилери**, **Јосиф Калеин**, **Адолф Дајч** и други, а већина поседује савремену опрему – тип усавршене камере, која подразумева 20–40 секунди позирања. Усавршени објективи смањивали су време експонирања, што је допринело масовној изради портретне дагеротипије. Ови путујући мајстори пратили су не само техничке иновације, већ и трендове везане за интерполацију дагеротипија у **медаљоне, брошеве, прстење, бронзане рамове**.
- Средином 19. века информације о фотографији у српској штампи своде се на комерцијалне огласе путујућих дагеротиписта и фотографа. Године **1850.** најважнији је оглас **Анастаса Јовановића** о публиковању прве свеске ***Споменика Сербских*** - **албума** ауторских калотипија **културноисторијских споменика** насталих по узору на друге сличне примере у Европи. Уједно из њега сазнајемо да Јовановић снима **градове, пределе и портрете**, што указује да он поседује одговарајућу техничку опрему и знања неопходна за фотографисање ван атељеа, а то је била реткост у Србији тог доба.

Српска периодика 1852. бележи боравак румунског сликара и графичара **Карла Поп де Сатмарија** у Београду, чије се име у историји фотографије везује за **прву ратну репортажу**. Напомена из огласа о високом квалитету његових **портрета и панорама** највероватније се односила на поступак калотипије.

Индикативан је оглас о извесном **А. Некаму**, који се током боравка у Београду 1856/57. бавио фотографисањем и приказивањем **стереоскопских снимака градова**, **споменика и пејзажа**. Те двоструке фотографије једног истог мотива посматране кроз стереоскоп, давале су убедљиву илузију треће димензије.

У српској престоници боравио је и **Карл фон Палфи**, током шездесетих година аустријски дворски фотограф, а потом и главни фотограф на српском двору у Београду, где је отворио један од неколико својих атељеа. Пракса првих сталних **фотографских атељеа** у Србији била је везана за **портретно** фотографисање.

У домаћој штампи тог периода наилазимо на имена још неколико путујућих фотографа, али су информације о примењиваним поступцима све оскудније.

Аутор **најранијег текста** посвећеног историји и језику фотографског медија објављеног у новосадском листу *Седмица* **1858**, био је **Јован Андрејевић**. Визионрски предвиђајући могућност фотографије у боји, он раздваја фотографску од ликовне структуре слике и указује на могућности примене фотографије у науци и документарном бележењу живота.

Прва изложба аматерске фотографије одржана је у Београду 1901. У предговору каталога **Михаило Валтровић** сагледава историју фотографије и анализира поступке талботипије и колодијума, који су водили ка усавршавању фотографске слике, али и проширивали могућности њене примене у науци, уметности и штампи. Истовремено, износи за српску историју фотографије важан податак да 35 учесника ове изложбе представља тек четвртину укупног броја фотографа-аматера у Србији.

На Балканској изложби у Лондону 1907, у српском одељењу биле су изложене фотографије професионалних мајстора и аматера, којима су илустровани културноисторијска прошлост земље и њен савремени ступањ развоја.

Српско географско друштво је 1911. и 1912. организовало две изложбе фотографија са циљем да подстакне фотографе аматере да снимају природу, тј. специфичности одређених географских подручја. Посебну пажњу на овим изложбама привукле су фотографије српског географа **Јована Цвијића**. Стручни жири, чији су чланови били махом ликовни уметници, приликом оцењивања радова учесника ових изложби определио се за документарне вредности и индивидуални избор тачке снимања као водеће критеријуме.

Наредно представљање српске фотографије у иностранству протекло је у знаку трагичних околности Првог светског рата. Фотографије ратних фотографа **Ристе Марјановића** и **Самсона Чернова**, приказане током 1916. на изложбама у Француској, Енглеској и САД, упознале су светску јавност о догађајима и страдањима српског народа. Са изложбама, каталозима и **албумима ратних фотографија праћеним текстуалним легендама**, језик фотографског медија је потврдио документарни карактер фотографије као аутономног визуелног сведочанства о стварним догађајима.

- После Првог светског рата у фокусу истраживача српске фотографије било је дело **Анастаса Јовановића**, чији је уметнички и фотографски опус био изложен на ретроспективној изложби у Београду. И на првој изложби новооснованог Београдског фото-клуба 1929, управо су Јовановићеви радови привукли највећу пажњу.
- Објављена у критичком приказу ове изложбе, тврдња **Милана Богдановића** да „фотографија [...] уметнички више добија уколико се удаљава од шаблона чисто ’сликарских’ комбинација“, представља први јасно формулисан захтев за одвајањем језика фотографије од језика сликарства, који је водио ка аутономији фотографског медија.
- За то се залагао и **Јован Поповић** у тексту из 1932, у којем пише о фото-монтажи у духу немачког покрета *Нова објективност* и *Баухауса*.
- Поводом изложбе југословенске аматерске фотографије 1936, чији је организатор била фото-секција Српског планинарског друштва, **Радојица Живановић Ноје** отвара расправу око питања јесте ли фотографија уметност или она то није, инсистирајући на ставу да она може бити „језик уметничког изражавања“.
- Каква би требало да буде фотографска слика као уметничко дело, покушао је да одговори **Ђорђе Поповић**. Као најважнији аспект, он истиче избор мотива и могућност његовог „изоловања“ кроз фотографску камеру, а затим инсистира на непосредном опажању стварности.

- **Радови истраживача после Другог светског рата** темељили су се на систематском истраживању и прикупљању историјских података и фотографске грађе.
- **Павле Васић** у монографији посвећеној литографском опусу Анастаса Јовановића, први указује на референтне везе између његових литографија и фотографија.
- Поводом стопедесетогодишњице званичног постојања дагеротипије **Видоје Мојсиловић** уводи Јовановићево дело у контекст најранијих фотографских експеримената.
- **Љубомир Никић** је 1956. публиковао Јовановићеву аутобиографију сачувану у рукопису, која садржи драгоцене податке о почецима његове фотографске активности.
- На истраживањима српског фотографског наслеђа **Дивна Ђурић Замоло** заснована је своју научну реконструкцију историјског развоја Београда и његове урбанистичке структуре.
- Први покушај систематске анализе фотографског опуса Анастаса Јовановића учињен је 1977, када у Београду приредшена изложба *Анастас Јовановић – први српски фотограф*, праћена каталогом са студијским текстовима **Радмиле Антић, Миодрага Ђорђевића, Павла Васића и Љубомира Никића**.
- Исте, 1977. године **Бранибор Дебељковић** је у Музеју примењених уметности приредио изложбу *Стара српска фотографија*, а у студији пратећег каталога изложио прву целовиту историјску анализу развоја фотографског медија у Србији, од њене појаве четрдесетих година 19. века до краја Првог светског рата.
- Најзад, књиге *Историја српске фотографије 1839–1940* (1993), *Фотографија и слика* (2001), *Модерно дете и детињство* (2015) и бројни научни радови **Миланке Тодић** представљају драгоцен допринос историји српске фотографије, њеном теоријском тумачењу, контекстуализацији и валоризацији.

Године 1838. **АНАСТАС ЈОВАНОВИЋ (1817–1899)**
уписао је Академију у Бечу са намером да студира бакрорез. Годину дана касније био је у прилици да види оригинална Дагерова дела, која је аутор поклонио цару Фердинанду, а на предавањима одржаним тим поводом и да упозна основне принципе овог фотографског поступка. Истовремено, математичар Јозеф Пецвал направио је сочиво, систем од четири лећа, који је једна бечка фирма уградила у камеру. Јовановић није купио тај први тип камере која се појавила на тржишту 1841, већ трећи тип дрвене камере погодне за снимање различитих мотива (ведута, портрета и уметничких предмета).
Током боравка у Београду 1841, он је покушао да направи портрет кнеза Михаила у техници **дагеротипије**. Будући да је портрет снимао ван атељеа, у пленеру, та дагеротипија није била задовољавајућег квалитета. Иако неуспела, Јовановић ју је, уз кнежеву дозволу, искористио као предложак за његов литографски портрет.

До 1845. Јовановић је овладао и поступком **калотипије**. Његова идеја о публиковању ***Споменика Сербских*** подразумевала је припремање великог броја портрета, не само историјских личности већ и савременика. У томе му је помагао бечки сликар Јоханес Бес, који је у том циљу више пута боравио у Србији. За већину литографских портрета савременика, као што су ***Стеван Книћанин*** или ***Љубомир Ненадовић***, Јовановић је као предложак користио калотипијски снимак. Калотипије су биле основ и Јовановићевих илустрација за монографију сликара *Димитрија Аврамовића*.

- Фотографски рад Анастаса Јовановића може се поделити хронолошки у **две фазе**: **бечку** (1845–1858) и **београдску** (1859–1899) која, иако обухвата четири деценије, по броју, иновативним и естетским аспектима фотографија заостаје за бечким радовима.
- **Јовановићев бечки атеље**, иако није био званично регистрован, имао је веома богату и разнолику продукцију: почев од сликаних минијатура и литографија, до дела примењене уметности. У свим овим радовима калотипски снимак је могао бити основа или предложак, а сасвим ретко је настао са намером да представља аутономно уметничко дело.
- На извесном броју калотипијских негатива Јовановић је **интервенисао тушем** тако да је позадина (амбијент атељеа) елиминисана, док се у другим његова интервенција тушем ограничава на поље око главе или фигуре портретисане личности, а амбијент атељеа остаје делимично видљив. Интервенције на позитиву ретко се могу детектовати, осим код **колорисаних калотипија**, на којима Јовановић оловком или пером појачава контуре руку, лица, обрва и других детаља, који нису довољно јасни на позитиву. Имао је обичај да на негативу оставља тушем исписане забелешке, које су остале видљиве и на позитиву.

- Јовановићев бечки период обележен је интензивном применом калотипијског поступка у изради **портрета**, као и настанком неколико **стереофотографија –** слика снимљених бинокуларном камером, помоћу које су начињена два снимка истог објекта/призора из незнатно помереног угла. Потом је камеру са једним сочивом инсталирао на шине, чијим се померањем могао добити двоструки снимак на истој стакленој плочи. Тако су настали његови први стерео-слајдови са мотивима Беча (1854).
- По повратку у Београд 1858. Јовановић је отворио литографску и радњу за књигопечатњу, а године 1861. именован је за управитеља двора кнеза Михаила Обреновића. После тога престао је да се бави сликарством и литографијом, а једино поље његове уметничке активности била је фотографија. Тада напушта поступак калотипије и приклања се конвенционалнијем фотографском језику.
- За Јовановићев рад у Београду везује се и његово ангажовање на изради првих **фотографија посетница** (визит карти) са ликовима **кнежевског пара Михаила и Јулије Обреновић**, као и других угледних личности тадашњег политичког и културног живота Србије.
- У бечком периоду започета снимања у екстеријеру, Јовановић је наставио у Београду држећи се истог тематског репертоара: портрети, панораме, градска архитектура, пејзаж, а опробао се и у **репортажној фотографији**.
- У Јовановићевој заоставштини постоје бројни калотипијски портрети, као и непосредни фотографски записи везани за живот на кнежевском имању у Иванки и, касније, двору у Београду, као и снимци обичних људи поред Саве. У дворишту кнежевског двора у Београду аранжиран је фотографски атеље, захваљујући којем је Јовановић могао реализовати неконвенционална снимања дворског живота. У тим радовима изведеним у стеротехници, он долази до концепта репортажне фотографије којим се портретисана личност снима у окружењу, амбијенту у којем живи.

ПОРТРЕТИ: Од средине пете деценије 19. века Јовановић отпочиње са снимањем портрета вођа устанка, политичара, уметника, као и пријатеља, непознатих грађана и деце. Рани ***Портрет Стевана Книћанина*** (1848/49) снимљен је у атељеу, а компонован једноставно и конвенционално. Модел је приказан фронтално, у седећем положају до испод појаса, наспрам неутралне, ретуширане позадине. У фокусу су Книћанинова богата ношња и лице, али не и унутрашњи слојеви његове личности.

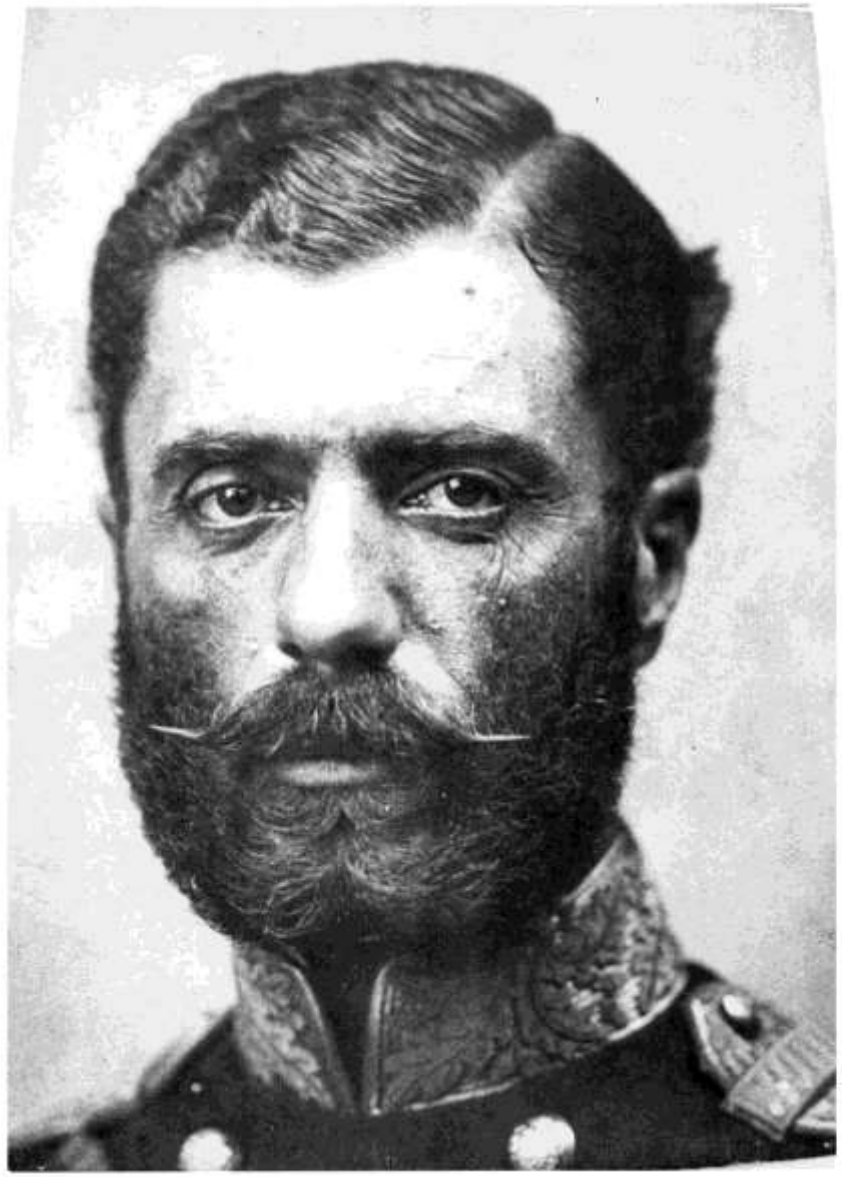
На Јовановићевом ***Аутопортрету*** **(1850–1856)**, остао је забележен стварни амбијент његовог скромног атељеа у Бечу. Ни почетком шесте деценије он није оптерећивао фотографске портрете пратећим **реквизитима**, али је делимично прихватио манир професионалних атељеа смештајући фигуру у фотељу. Књига и ваза су пратећи реквизити Јовановићевих женских портрета, а мушких портрета – сабље и кубуре. У овим и другим радовима Јовановић се повиновао портретној концепцији својственој грађанској уметности 19. века: репрезентативном портрету појединца и идеализованој представи породице. Пратећи атрибути сведеног су и типизираног значења, али недвосмислено указују на друштвени статус модела.

3. АНАСТАС ЈОВАНОВИЋ, Вук Стефановић Караџић, 1850—1856. Музеј града Београда

Истовремено Јовановић је направио креативни искорак из стандардне концепције портрета. Томе у прилог говоре портрети ***Вука Стефановића Караџића*** и ***Петра Петровића Његоша***, личности са којима је био у присном, пријатељском односу. То нису идеализоване, репрезентативне портретне представе, него непосредни прикази у којима је укинута дистанца између фотографа и модела. У њима је Јовановић демонстрирао свој лични уметнички став, те ови радови поседују особине аутентичног уметничког дела.

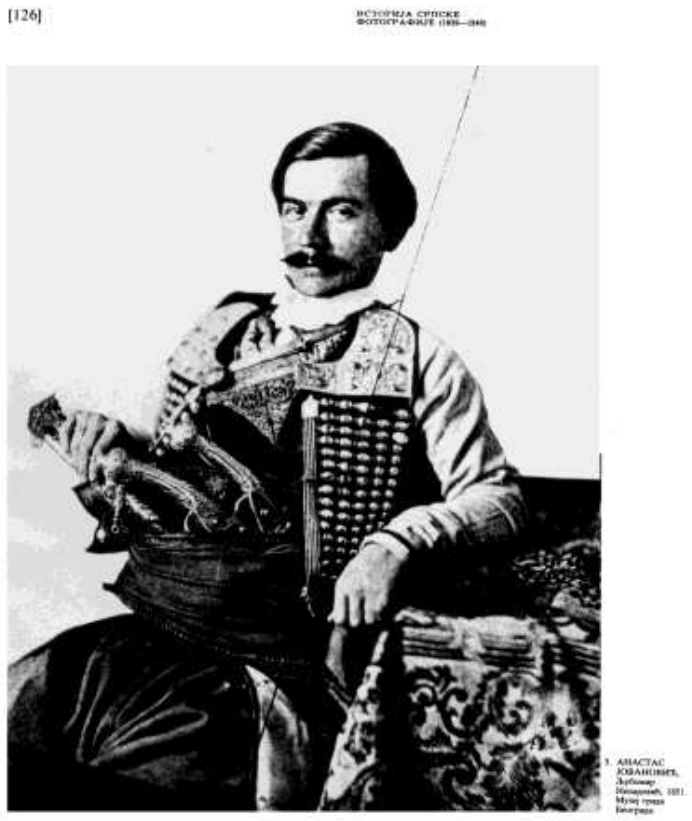
4. АНАСТАС ЈОВАНОВИЋ, Тома Вучић Перишић, 1850—1856. Музеј града Београда

Портрет Томе Вучића Перишића (1850), конципиран је тако да пуну концентрацију на лик не ремети никакав узгредни детаљ. У кадру је само биста, а у његовом центру глава модела. Динамичним распоредом светла и сенке остварен је драматичан контраст, којим је потенцирана дуалистичка природа портретисане личности: бунтовника, окрутног војника и респектабилног „предводника народа“. Овим портретима Јовановић је антиципирао идеје које су водиле ка **реалистичкој концепцији портретног жанра и психолошком одређењу модела**. У том циљу Јовановић користи могућности крупног кадра, а примењује га само када сматра да је лице довољно изражајно да пренесе унутрашњи набој, животност једног заустављеног тренутка. Зато су на тај начин снимљене личности које он добро познаје, његови пријатељи, а не непознати клијенти. И зато на овим портретима нема накнадних интервенција, ретуша. Портрети са ликом у првом плану представљају реткост у српској уметности средине 19. века, а својствени су **романтизму** којем Јовановићева дела шесте деценије и припадају.



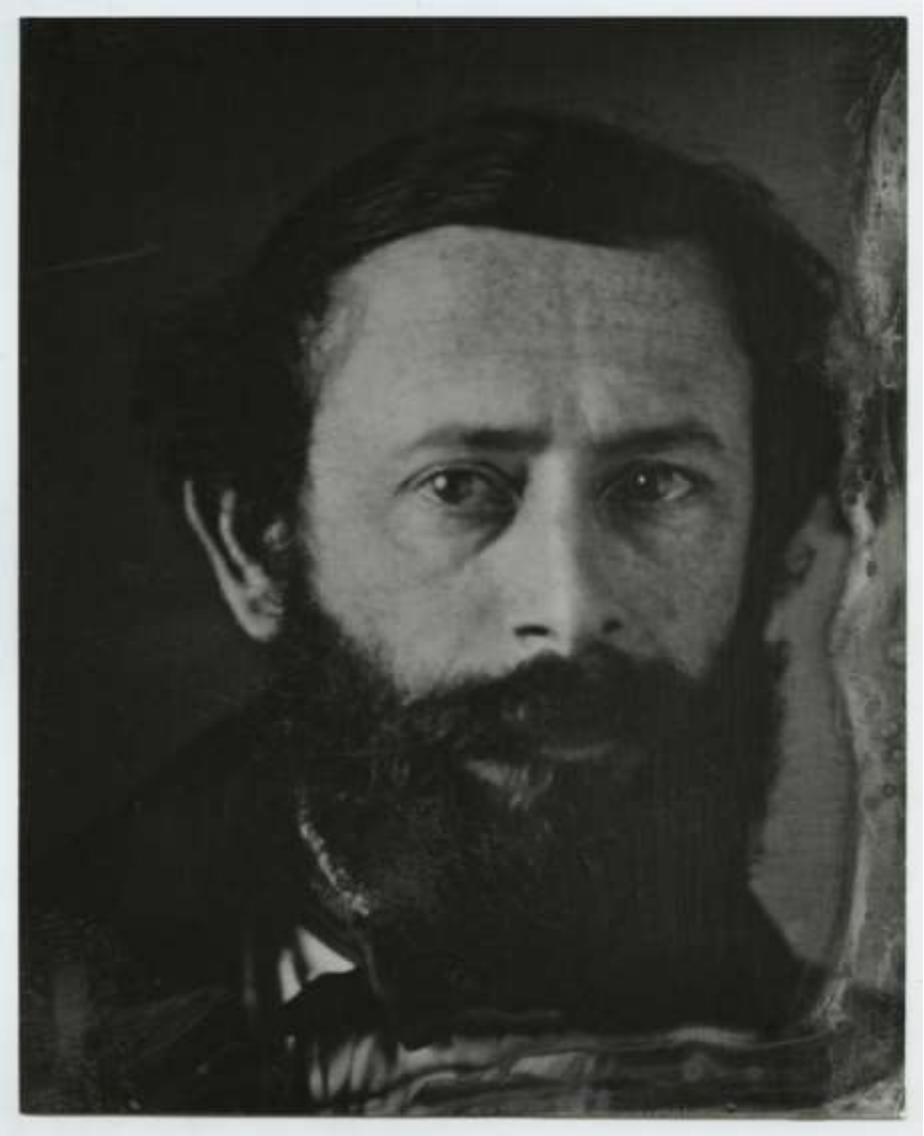
12. АНАСТАС ЈОВАНОВИЋ, Кнез Михаило Обреновић, 1865—1867. Музеј позоришне уметности

Иако су портрети снимани крупним кадром типични за бечки период, Јовановић је овај поступак, истина ретко, примењивао и у београдском периоду. Наиме, крупни план је основни елемент на којем се темељи и структура већине његових аутопортрета, као и неколико портрета **кнеза Михаила Обреновића** и Узун Мирка Апостоловића из шездесетих година 19. века. Међутим, у овим портретима дошло је до радикалне промене у третману светлости. Док је у портретима из шесте деценије истицао контрасте на лицу уводећи светло са бочне позиције, сада је лик равномерно осветљен. Ова концептуална промена праћена је новим стилским оквиром, а то је **реализам**.



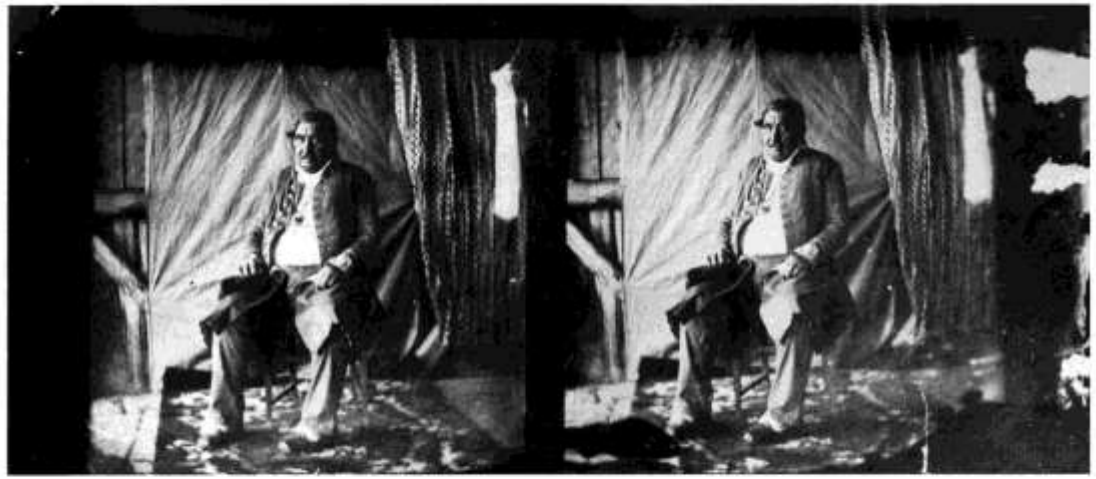
Реалистичка тенденција још је читљивија у малобројним Јовановићевим портретима из девете деценије, који се приближавају **натурализму**. Томе у прилог говори ***Портрет Љубомира Ненадовића*** (1880). Док је у структури ранијег Ненадовићевог портрета из 1851. истакнута била парадна црногорска ношња, на каснијем портрету одећа се своди на тамну, лапидарно дефинисану површину, а камера немилосрдно, натуралистички бележи трагове старења на лицу.

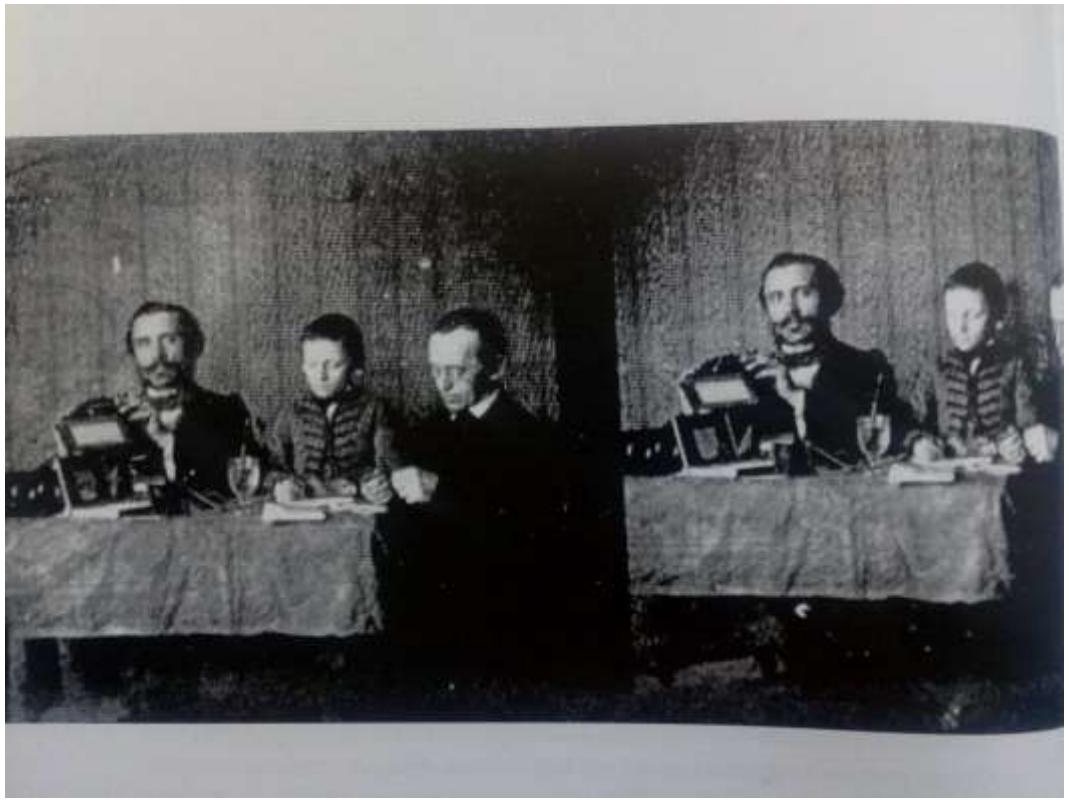
Стилски развој од бидермајера и романтизма до реализма може се пратити и компарацијом Јовановићевих аутопортрета. ***Аутопортрет*** из осамдесетих година осветљен је неутралном светлошћу, која дефинише чврсту и компактну форму лица у крупном кадру. У њему се не инсистира на индивидуализму, јер је то слика појединца свесног свог социјалног положаја, те арифицијелни атрибути нису ни потребни.



Анастас Јовановић, Жена са дететом, 1854.
Anastas Jovanović, Woman with Child, 1854

У портретним представама **деце**, Јовановић трага за индивидуалним изразом модела. И док је у већини портрета деце његових пријатеља и познаника применио конвенционалну концепцију из педесетих година, у фотографији *Дечака са дурбином* остварио је просторну композицију.





Идеју о просторној композицији покренуле су стереоскопске слике и фотографије, које су захтевале кадар са неколико издиференцираних планова. Томе у прилог говори Јовановићев стереоскопски снимак ***Портрет слуге*** (1854). Иначе не много инвентиван у композицијама групних портрета, Јовановић је у стереоскопским сликама као што је ***Дечак (Константин Јовановић) са фотографима*** (око 1854) настојао да повеже фигуре око стола неком заједничком радњом и, тако, нагласи дубину кадра, илузију треће димензије. То су аутентична дела која поседују самосвојну структуру, независну од оне која се добија њеним посматрањем кроз за то намењену направу.

8. АНАСТАС ЈОВАНОВИЋ,
Слуга Анастаса Јовановића, 1854.
Колекција Бранибора Дебељковића

6. АНАСТАС ЈОВАНОВИЋ, Аутопортрет с Пецваловим објективом, 1854. Музеј града Београда

У ***Аутопортрету са Пецваловим објективом*** (1854), Јовановић је пажљивим избором атрибута указао на своју фотографску професију и то је први портрет те врсте у историји српске фотографије. Он је компонован у реалном животном простору, а не у артифицијелно аранжираном амбијенту атељеа.

На појединачним фотографским портретима кнежевског пара Михаила и Јулије Обреновић, Јовановић је успешно решио проблеме просторног компоновања те, иако малог формата, ови снимци делују монументално. Снимајући модел у стварном амбијенту увећао је информатиност поруке портретне слике. ***Портрет Јулије Обреновић*** је композиционо једноставнији, мада је у његовој поставци приметна тежња аутора да пажљиво одабере угао дворске собе и да га преаранжира у грађански ентеријер, у чијем је средишту фигура модела. ***Портрет кнеза Михаила*** је специфично композиционо решење, које не само да истиче личност модела већ и указује на идеолошка питања легитимности власти посредством портрета оснивача династије у позадини. Тако, овај спонтани, неформални портрет кнеза Михаила истовремено остаје у оквирима традиционалних поставки репрезентативног портрета.

I АНАСТАС ЈОВАНОВИЋ, Пехар, око 1850. Музеј града Београда

Осим портрета и пејзажа, Анастас Јовановић снимао је и фотографије са мотивима **мртвих природа** и ентеријера, али веома ретко.

СНИМАЊА ИЗВАН АТЕЉЕА: Јовановићев долазак у Српско војводство 1850. био је мотивисан намером да сними положај Новог Сада и предела на којима су се водиле борбе током револуције 1848. У то време снимање Новог Сада и других места на територији данашње Војводине било је организационо и технички веома компликовано. Сачуван је негатив са представом ***Петроварадинске тврђаве*** (1850) кружног облика, док је остатак негатива црн, неекспониран, што указује да је призор снимљен Пецвеловим портретним објективом, који због кратке фокусне даљине не покрива цео формат негатива.

Истом камером Јовановић је педесетих година снимио у екстеријеру и друге талботипије са **мотивима Беча**, а касније и ***Београдско читалиште*** (1865). То су углавном меланхолични призори мирнирних улица, које су оживљене тек понеком фигуром или малом групом људи окупљених око чесме или у разговору. Визуре и кадрови су пажљиво простудирани, а контрасти светлости и сенке на фасадама и крововима зграда драматични.

2. АНАСТАС ЈОВАНОВИЋ,
Градска капија у Бечу, 1845—1850.
Музеј града Београда

Сачувани негатив *Градска капија у Бечу* (1845–1850) представља врхунац Јовановићевог фотографског умећа. У тој серији стереоскопских слајдова са мотивима Беча, нема динамичног кретања људи, јер Јовановић тада није користио бинокуларну камеру, те није ни могао да рачуна на предности кратке експозиције. Стога стереоскопски снимци попут овог представљају статичне призоре, топографске записе архитектонских објеката.

7. АНАСТАС ЈОВАНОВИЋ,
Панорама Београда с хотелом
„Старо здање", 1864—1865. Вила у Смедереву

Током београдског периода, Јовановић наставља да снима мотиве српских градова и варошица, али са посве другачијим амбицијама и концепцијом. Сматра се да је стереоскопски снимак ***Поглед на београдску тврђаву*** такође дело Анастаса Јовановића. У питању су радови изведени за интерне потребе двора. Појединачни објекти снимани су фронтално, а панораме са узвишења као тачна топографска слика насеља. У тим фотографијама нема Јовановићевог личног, ауторског виђења града нити високих уметничких квалитета.

9. АНАСТАС ЈОВАНОВИЋ, Прослава педесетогодишњице таковског устанка, 1865. Вила у Смедереву

Поводом педесетогодишњице Таковског устанка 1865. настала је серија фотографија прославе овог догађаја. Био је то први покушај **фотографске репортаже** у српској средини. Девет сачуваних фотографија не пружа слику континуираног збивања, али даје информацију о вишеслојном значењу аранжмана прославе. Оне бележе догађања у току народног славља, а истовремено указују на легитимност и култ владајуће династије. Да су аутори фотографија прославе **Анастас Јовановић и Анастас Стојановић** потврђује велика неуједначеност њиховог квалитета. Фотографије *Тријумфална капија* и *Биста кнеза Милоша у павиљону* јесу албумински отисци беспрекорне оштрине и богате тонске градације, док су остале неуспеле или непрецизно ретуширане. Боље фотографије снимљене су очигледно непосредно пре или нешто после званичне прославе, јер на њима нема ниједне фигуре учесника, док су масовне сцене снимане током светковине знатно слабијег квалитета.

Године 1863. фотографски атеље у Београду отвара и **Анастас Стојановић**, који на реверсима својих фотографија од оснивања штампа титулу кнежевског фотографа, јер је то заправо био атеље Анастаса Јовановића. Он снима портрете кнежевске породице и девојке у народној ношњи у аранжману атељеа, а Стојановић као његов сарадник умножава те фотографије и кашира их на картон у формату посетнице. Снимање у малом формату представљало је изазов за фотографе, будући да је било потребно знатно удаљити камеру од модела како би се снимила цела фигура, али се при том често губила оштрина. Приликом снимања група то је било још компликованије, јер су се у кадру појављивали зидови, под и таваница, као на Стојановићевој фотографији ***Студената београдског лицеја***.

ПРОФЕСИОНАЛНИ ФОТОГРАФСКИ АТЕЉЕИ

Светска изложба индустрије у Паризу 1855. имала је секцију посвећену фотографији, што је био знак њеног „индустријског развоја“. Ипак, због великог формата и компликованог поступка обраде металних и стаклених плоча фотографија је у том тренутку била привилегија друштвене елите и малог броја научника и уметника. Заокрет у правцу индустријског развоја фотографије најавила је инвенција француског фотографа **Андре Дезидерија**. Он је користио камеру са више објектива, како би направио осам негатива мањег формата на једној стакленој плочи. Његов проналазак обезбедио је фотографији масовну продукцију и јефтинију израду, а нови тип фотографског **портрета визит-карте** подразумевао је аплицирање фотографије малог формата на картонску подлогу, која је по величини одговарала посетници. Тако је почела масовна производња фотографија, која је захтевала ангажовање великог броја сарадника у фотографским атељеима. У форми фотографија карата, издаване су у великом тиражу и серије са различитим темама: потрети познатих личности (владари, политичари, научници, уметници), старе тврђаве и катедрале, историјска места и уличне сцене, уметничка дела, које су биле намењене масовној продаји. Картоманија је условила развој индустријске производње албума у којима су се чувале и сакупљале колекције посетница, разгледница и породичних фотографија.

У Србији се појава посетница везује за шездесете године 19. века и повратак на власт династије Обреновић, чији су чланови били наручиоци и покровитељи израде њихових портрета у величини визит-карте. Будући да фотографија родоначелника династије није било, портрети карте кнеза Милоша и кнегиње Љубице направљени су по фото-репродукцијама литографија Анастаса Јовановића, који је уједно био и издавач колекције. Ови портерти-карте чланова владарске породице били су намењени масовном репродуковању и продавали су се у трговинама.

Њихово композиционо решење је стандардизовано – то је стојећа или седећа **фигура кнеза Михаила** постављена испред исликане пејзажне кулисе у позадини, коју делимично заклања завеса. Аранжман атељеа допуњен је и другим, пратећим реквизитима: дрвени постамент, фотеља или столица са високим наслоном, балустрада и тепих. Иако ови Јовановићеви радови не поседују вредности уметничког дела, они су сведочанство изузетног техничког умећа и визуелне културе аутора.

Осим кнежевске колекције издаване су и серије са другачијим мотивима и темама везаним за националну историју, а према литографијама Јовановића, Павла Чортановића, Адама Стефановића и других уметника.

13. ФЛОРИЈАН ГАНТЕНБАЈН, Велимир Теодоровић, око 1865. Музеј примењене уметности

Према естетичким схватањима Дезидерија, портрет величине визит-карте требало је да испуни неколико основних захтева, а то су: пријатна спољашњост, општа јасноћа, изражени контрасти светла и сенке, детаљи у сенкама, природне пропорције и лепота, који су изведени из сликарства. Од модела се очекивало да позира пред фотографом једнако као пред сликаром. Иако су димензије фотографије биле мале, на њима је била представљена цела фигура у репрезентативним поставкама својственим традиционалном сликарству. Томе у прилог говори ***Портрет Велимира Теодоровића*** (ванбрачног сина кнеза Михаила) из шездесетих година, снимљен у атељеу **Флоријана Гантенбајна**. Завеса, постамент, стуб и балустрада чине аранжман амбијента, у којем је најчешће фронтално постављени модел био фотографисан, уз пратеће универзалне реквизите (књига, ваза итд.), који немају функцију индексног атрибута.

Дезидери је својом концепцијом портрета понудио типизирана решења, која су путем поза и атрибута указивала на одређене **професије**. Тако су, на пример, патетични гестови, а не индивидуалне карактеристике модела, били својствени фотографским представама глумаца, књижевника, композитора или сликара.
У српској фотографској пракси наилазимо само на покушаје да се типизираним решењима укаже на одређени **друштвени тип**, припадност одређеној социјалној категорији. Обично су то снимци појединачних стојећих фигура, а када је реч о двојним или групним портретима седећи став модела је најчешћи. Инсистира се на репрезентативности представе, равномерном осветљењу и потискивању индивидуалних карактеристика, карактерних особина и емоција модела. Следећи сликарске узоре, ове фотографије у основи припадају **неокласицистичком** стилском дискурсу.
Изузетак представља фотографски портрет ***Ане Обреновић* Флоријана Гантенбајна**, који одише непосредношћу и натурализмом. Од седамдесетих година у портретној фотографији евидентни су упливи свих историјских стилова друге половине 19. века.

14. ФЛОРИЈАН ГАНТЕЊАН, Београд, Србија, 1860. Музеј града Београда

Рикард Мусил & Мирић, Сестра Папа Костопулоса са ћерком, око 1860
Ricard Musil & Mirić, Papa Kostopulos' Sister with Daughter, c. 1860

Фотографије-карте постепено су потиснуле портретну минијатуру, а припадницима нижих друштвених слојева омогућиле поседовање јефтније, репрезентативне портретне представе. Због стандардизованих, конвенционалних решења фотографије изведене према Дезидеријевом естетичком канону потирале су све индивидуалне и класне разлике, а као такве допринеле су демократизацији овог жанра.

Модерна породица у Београду, 1896.
Modern Family in Belgrade, 1896.

У том периоду позадина за снимање у фотографским атељеима варира од сликаних пејзажа, кулиса које симулирају раскошан ентеријер, угао врта итд. Осамдесетих година индустрија почиње да производи од куване и пресоване хартије (*papier mâché*) не само сликане кулисе и намештај, већ и друге реквизите и елементе за аранжмане фотографских атељеа. У већини случајева портретисане личности не комуницирају са сликаном позадином, него гледају директно у камеру и, тако, поништавају илузију јединственог простора фотографије. Сликана позадина је само декоративни фон, који је неретко инкопатибилан са изгледом и ставом портретисаних личности.

- Осим фотографија карти, током седамдесетих година на српском тржишту појавили су се и друге величине фотографија, као што су „кабинет“ формати. Готово два пута већа од величине визит-карте, **„кабинет“ фотографија** представљена је у Енглеској 1866. Ова величина омогућавала је фотографима да се усредсреде на лице или да прикажу више детаља на седећој и стојећој фигури. Како су овом формату долазиле до изражаја нежељени детаљи и неправилности, у фотографским атељеима редовно је примењиван поступак **ретуширања** снимака. Током осме деценије ретуширања фотографија различитих формата вршена су ручно, иако је фотографска индустрија већ производила машине за ретуширање.
- Ласкање моделу водило је ка декаденцији фотографске праксе, а негативне последице очитавале су се посебно у портретној фотографији. Највећи број фотографија насталих у периоду 1880–1910. у атељеима професионалних фотографа одликује изразита утилитарност. То су компликовани аранжмани у којима је све лажно, почев од накита на моделу до амбијента.
- После 1910. фотографски мајстори се фокусирају искључиво на комерцијалне аспекте фотографије занемарујући њене визуелне, ликовне квалитете. Масовна производња, стандардизована композициона решења и примена индустријски произведеног фотографског материјала, свела је фотографију на униформну, значењски испражњену структуру. Додатно, исте године Законом о радњама били су обухваћени и фотографски атељеи, што је значило превођење фотографске праксе у сферу заната.
- Тек мали број мајстора и атељеа око 1900, попут дворског фотографа Милана Јовановића (брата сликара Паје Јовановића), прихвата стилске одлике сецесије и покушава да дође до инвентивнијих фотографских решења.

Други тип портрета у „кабинет“ формату представља бисту или модел до појаса на неутралној позадини. Побољшани објективи од седамдесетих година дозвољавају краћу дистанцу између камере и модела, односно снимање лица у крупном кадру. Иако је то омогућавало фотографу дубље понирање у личност модела, они су углавном удовољавали комерцијалним захтевима, а примери уметничких амбиција у овом жанру веома су ретки. Само изузетно наилазимо на неформалне снимке, представе индивидуалних особина модела. Такав пример су фотографије снимљене у екстеријеру са портретима народног посланика ***Ранка Тајсића*** (око 1874) непознатог аутора, као и портрет генерала ***Јована Белимарковића*** (око 1870) – рад **Флоријана Гантенбајна**. То су слике појединаца свесних своје грађанске припадности, на којима нема ни трага конвенционалног аранжмана или детаља који би указивали на њихов друштвени статус.

24. ПЕТАР АРАНЂЕЛОВИЋ,
Ловац, око 1880.
Етнографски музеј

25. ПЕТАР АРАНЂЕЛОВИЋ,
Девојка из Ниша, око 1880.
Етнографски музеј

Инсистирање на индивидуалности модела и животној реалности тренутка евидентно је и у поступку снимања. Изабран кадар истиче лик фигуре, а концепција призора одговара духу **реализма**. Осамдесетих година **Петар Аранђеловић** у артифицијелном аранжману атељеа постиже реалистички приказ ***Ловца***. То је синтетизована представа, у којој је личност модела у фокусу, а конвенционална поставка атељеа се готово и не региструје. Ловац је приказан како седи на столици са пушком у рукама, док су му очи полузатворене као да нишани плен. Око 1890. Аранђеловић је направио низ портрета девојака у неконвенционалним позама. Портрет девојке одевене у народну ношњу која седи на ћилиму направљен је у импровизованом аранжману изван атељеа. ***Девојка из Ниша*** одевена у димије портретисана је у пози одалиске како лежи на дивану, док јој је једна изувена папуча склизнула на под. Осим промишљене композиције, ова фотографија одише пригушеном атмосфером својственом уметничкој фотографији с краја 19. века.

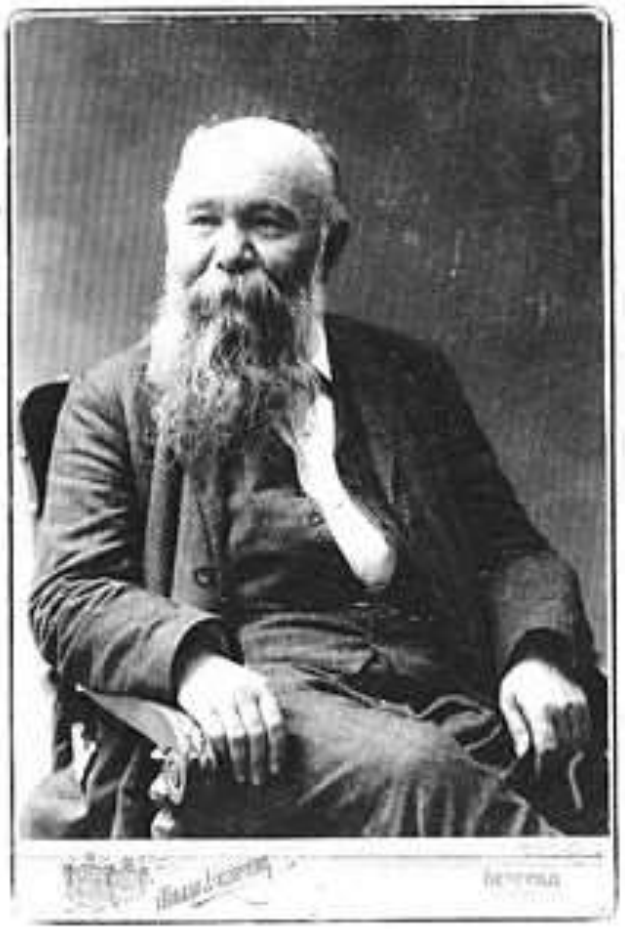
Милан Јовановић, Милојка и Милорад
са сином Михаилом Терзибашић, 1891.
Milan Jovanović, Milojka and Milorad
with Son Mihail Terzibašić, 1891

Лазар Лецтер, Мајка са децом, око 1890.
Lazar Lecter, Mother with Children, c. 1890

Уметничка фотографија довела је до великих промена у раду водећих атељеа с краја 19. столећа. Тада, утицаји сецесионистичког сликарства постају евидентни и у фотографском изразу. Централна тема остаје човек, али се од уметничке фотографије очекује да, осим техничког поступка који истиче ликовне квалитете, поставком и осветљењем замаскира непријатне појединости и представи личност што природније. Фотографска продукција водећих атељеа у Београду следила је овај тренд. Водећи београдски фотографи су **Милан Јовановић** и **Никола Лекић**.

Попут сликара пленериста, они излазе у природу и снимају излетничке групе, сцене у двориштима, недељне шетње и живот на градским улицама, као и прославе различитих удружења. Огласи у штампи око 1900. указују на ове новине у њиховом раду, али се оне темеље и на важним техничким иновацијама, као што је индустријски примењен негатив, сува желатинска плоча, нове врсте знатно осетљивије хартије, нови поступци племенитог отиска, вештачко осветљење итд.

После 1892, **Милан Јовановић** проширује опсег свог фотографског снимања на панораме, улице и споменике Београда, актере позоришних представа и читаву галерију савременика из политичког и културног живота Србије. Као дворски сликар српског краља и црногорског кнеза он ради репрезентативне портрете припадника највишег друштвеног сталежа, који указују на склоност ка стилизацији која истиче жељене особине модела.



Око 1900. прави портрете својих пријатеља и познаника, које одликује изразита једноставност. Редукаван избор елемената на овим портретима проистекао је из Јовановићеве намере да постигне стварни приказ личности модела. Његови портрети **Паје Јовановића**, **Милована Глишића**, **Јована Цвијића** и других, представљају највише домете **реализма** у српској фотографској продукцији око 1900.

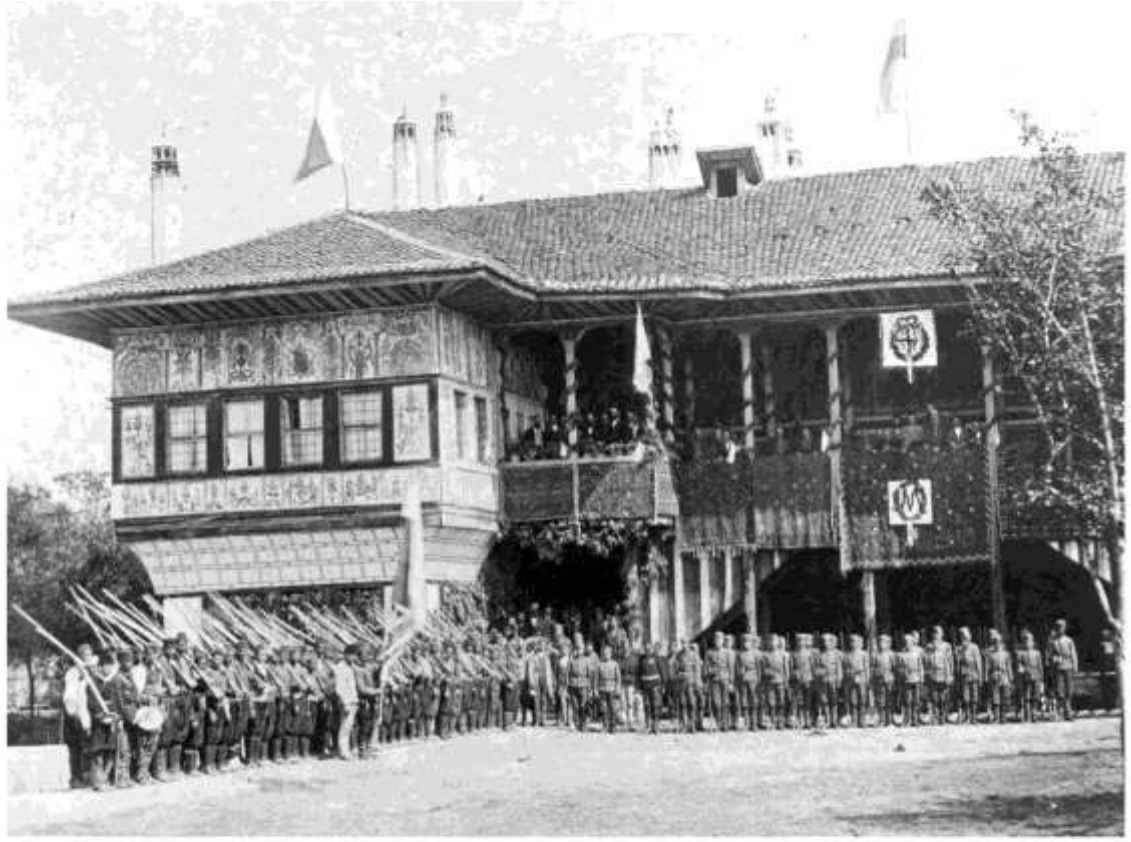
28. МИЛАН ЈОВАНОВИЋ,
Стана Жујовић
у јоаћем костиму,
око 1890.
Библиотека града
Београда

29. МИЛАН ЈОВАНОВИЋ,
Милан А. Медојевић
у хусарској униформи, 1889.
Музеј примењене уметности

Поједини Јовановићеви портрети приближавају се типу парадног портрета изведеног у духу **академског реализма**, што представља уступак наручиоцу, односно повлађивање грађанском укусу.

ПРЕДЕО И ПАНОРАМА

- Снимања у екстеријеру захтевала изузетне техничке, новчане, организационе и друге напоре, који су превазилазили могућности појединца. Стога се српски фотографи друге половине 19. века ниједном нису одлучили да предузму организована, систематска снимања на терену.
- Изузетак је **непознати фотограф** Главног генералштаба, који је у оквиру Географског одељења српске војске направио серију фотографија са мотивима из новоослобођених крајева после Српско-турског рата (1876–1878). Велики број фотографија настао том приликом издат је у три серије, а посебно луксузно опремљени били су снимци из *Албума* (1879) посвећеног кнезу Милану Обреновићу. Сви снимци идентичног су формата и високог техничког квалитета. Непознати аутор постиже уједначену оштрину свих планова у кадру, широк распон валера у смеђем тону и богатство детаља.



17. АНОНИМ,
Општински дом у Лесковцу, 1878—1879.
Народна библиотека Србије

21. АНОНИМ,
Мост на Морави код Грделице, 1878—1879.
Народна библиотека Србије

То су фотографије предела, споменика, варошица, архитектуре и ентеријера из околине **Лесковца**, Врања и Ниша.

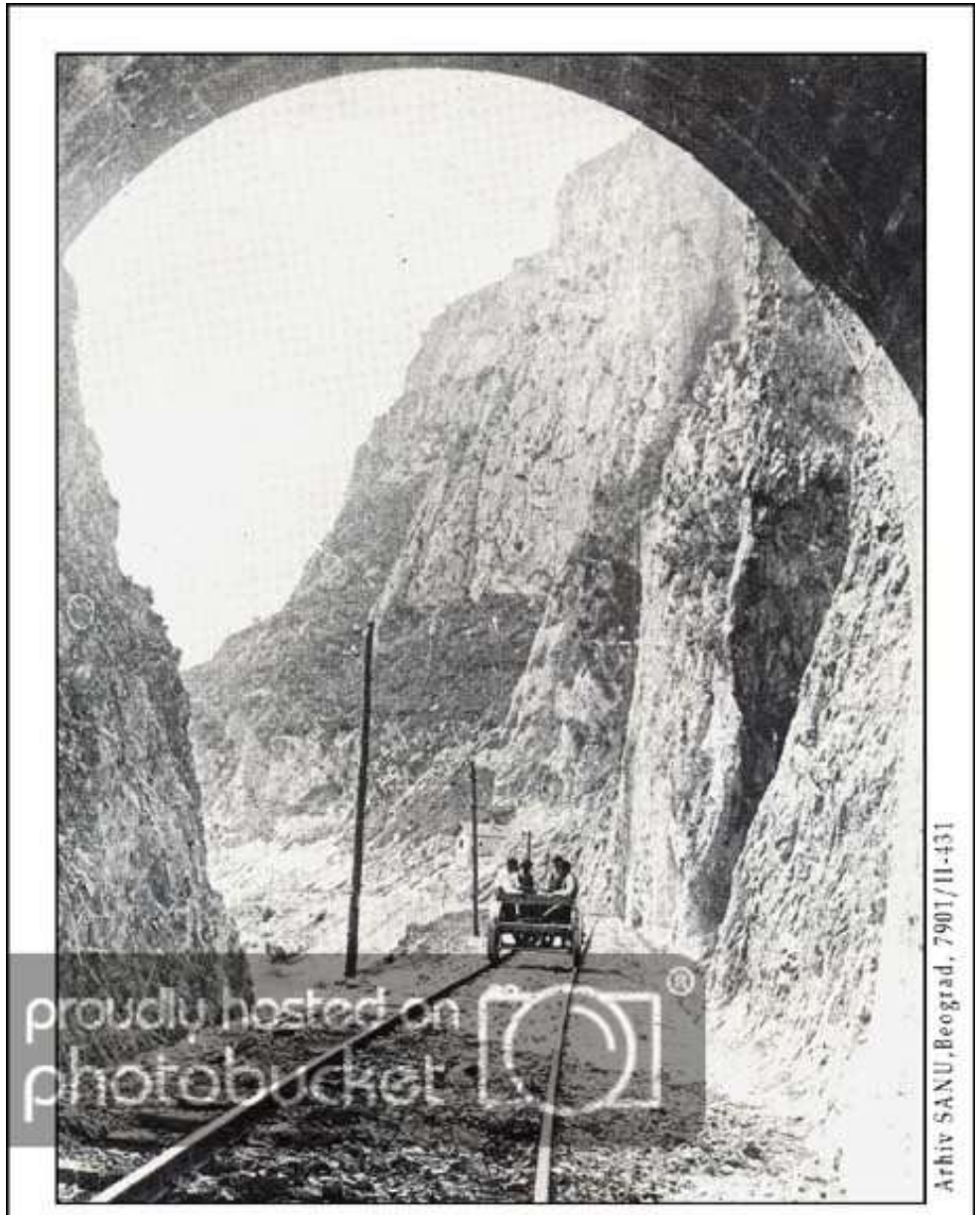
23. АНОНИМ,
Део Марковог града, 1878—1879.
Народна библиотека Србије

Фотографије које бележе културноисторијске споменике као што је ***Марков град***, први су фотографски снимци тог типа и представљају највише домете снимања ван атељеа крајем седамдесетих година 19. века. Осим што инсистира на топографској тачности записа, евидентно је да анонимни фотограф пажљиво одабира тачку са које снима мотив пратећи динамичне односе у конфигурацији терена, природног амбијента. Он поседује изузетну визуелну културу, уме да одабере мотиве који пружају најпотпуније информације о предмету снимања. Ове ране фотографије предела Србије настале за потребе српске војске и владара првенствено су топографског карактера.

20. ИВАН ГРОМАН,
Из околине Београда, 1876.
Музеј града Београда

19. ИВАН ГРОМАН,
Савска обала код Венеције у Београду, 1876.
Музеј града Београда

Серија снимака Београда и Србије, руског фотографа **Ивана В. Громана**, осим предела и градова, приказује живот људи у условима рата, болнице, манастире и непозната села. Уједначеност формата и опреме (фотографије су каширане на картон са штампаним легендама) указује да је циљ Громановог снимања био да представи Русији последице борбе за ослобођење Србије од турске власти. Фотографије **београдске периферије** поседују особине документарног записа, оне нуде потпуну слику о животу. Сукцесијом планова, од првог најтамнијег до последњег најсветлијег, постигнута је илузија просторне дубине, иако снимцима доминирају огромне светле површине неба.



Lazar Lecter, oko 1885.

TUNEL U SIĆEVAČKOJ KLISURI

Деценију после америчких фотографа, осамдесетих година прошлог века **Лазар Лецтер** био је у прилици да снима пределе по Србији кроз које ће проћи пруга Ниш – Пирот. Посебно се истичу његови каменити пејзажи са мотивима **Сићевачке клисуре** и из околине Беле Паланке. За разлику од ових снимака који претходе изградњи железничке инфраструктуре, Лецтерови снимци дуж пруге Београд – Врање приказују завршену деоницу железничке пруге. Године 1889. управо ове Лецтерове фотографије биле су изложене на Светској изложби у Паризу. Средином деведесетих, исти фотограф снима новоизграђени водовод Београда, тачније управну зграду и унутрашња постројења. Док су снимци зграде конвенционални, фотографије фабричког ентеријера су инвентивније компоноване, али показују да свест о фотографији као документу социјалних прилика још увек не постоји.

31. ПЕТАР АРАНЂЕЛОВИЋ,
Манастир Манасија, 1890—1900.
Етнографски музеј

Током послење четвртине 19. века још неколико професионалних фотографа у Србији из комерцијалних разлога снимају пределе и панораме, судећи по формату визит-карте, као и наглашеним правима издавача на налепницама. Фотографија **манастира Манасије Петра Аранђеловића** панорамски је приказ манастирског комплекса и живописне околине снимљен са високе тачке, готово из птичје перспективе.

Од краја 19. века професионални фотографи, власници атељеа, снимају пределе и градове у Србији. Те фотографије служиле су као предложак за разгледнице. Оне припадају утилитарним, комерцијалним радовима. Иако су фотографије Београда **Милана Јовановића** такође репродуковане на разгледницама, међу њима је могуће издвојити и оне које носе печат индивидуалног, уметничког интересовања за одређени мотив.