

ZGODOVINA FOTOGRAFIJE

Zgodovina pojma

Epul Florence [izg. Epil] - izraz fotografija uporabil 1828 v brazilskem časopisu. V novejši zgodovini - **John Hirschel**, naravoslovec sredine 19. st. dal ime za pozitiv in negativ (analogna fotografija).

Kamera (fotoaparatus) je sredstvo za pridobivanje fotografske podobe. Prototip je človeško oko, ima objektiv, svetločutno plast, posname podobno kot fotoaparatus, zazna veliko število podob na časovno enoto. Fotografski pogled: fiksiranje človeškega očesa na enem prizoru, osrednji prizor pade na **rumeno pego** očesa (na mrežnici), kjer so receptorji za svetlobo zelo gosto skupaj, omogoča pa izostritev pogleda in osredotočenost na detajle. **Mrežnica** je svetločutno tkivo in daje vtis o prostoru okoli izostrenega predmeta. Človek vidi ostro samo v ozkem segmentu, pri fotografiji pa je večinoma izostren večji del. **Šarenica** dozira vpad svetlobe na svetločutno snov na zenici, ki je pri fotografskem aparatu **zaslonka**. Pri zaslonki določamo, kako velika bo odprtina, skozi katero bo nato svetloba prišla v kamero in na film. Nahaja se v objektivu. To močno vpliva na kvaliteto slike. Pri majhni zaslonki in močnih svetlobnih pogojih je slika zelo ostra. Pri veliki zaslonki je manjša globina slike, to pa izkoriščamo pri bližnjih posnetkih (makro).

Svetloba se projicira na svetločutno plast. Glavna problema pri tem sta zorni kot in izrez, to pa je odvisno od fotografske optike, avtorjevega znanja, namena, okusa. Glavni problem je tudi doziranje svetlobe. Reguliranje dostopa svetlobe pri človeku je preko zenice in vek. **Zaklop** regulira čas vpada svetlobnega toka. Pri hitro gibajočih se predmetih potrebujemo čim hitrejši čas, da je slika ostra, treba je odpreti zaslonko. Statični predmeti lahko imajo daljši ekspozicijski čas; npr. notranjost gotske katedrale – fotoaparatus na stativ – zaklop je dolgo odprt, pri tem je večja globinska ostrina slike.

Razlike med zaslonko in zaklopom: Zaklop se nahaja v telesu kamere (za zrcalom in pred filmom), zaslonka pa v objektivu. Zaklop spusti svetlobo na film in s tem, koliko časa je odprt, določa, koliko svetlobe pade na film, zaslonka pa določa, kako velika bo odprtina.

Različne kamere: en vidik je uporaba negativnega materiala. Pri prvotnih kamerah so se uporabljale kovinske plošče, nato papir, steklo, umetne plastične mase.

Glede na število objektivov obstajajo enooke kamere (en objektiv), dvooke kamere.

Stereoskopska kamera: 2 objektiv, razdalja med njima je umerjena na medočesno razdaljo. Omogoča stereometrično podobo realnosti: dobimo dve sličici, ki sta za očno razdaljo narazen, torej če pogledamo z levim očesom v levi objektiv, z desnim pa skozi desnega, dobimo občutek, kot da slika v prednjem planu lebdi pred ozadjem. Oko tako vidi realnost (empirične ugotovitve).

Camera obscura – kamera obskura = temna soba; je zametek fotografskega aparata, ki ima okular (kjer gledamo), objektiv, znotraj pa je v temi svetločutna plast. Osvetljevanje na svetlobo občutljive snovi ustvari na njej podobo. Slika zunanosti se torej projicira v kamero obskuri. Skozi luknjico prodira svetloba, ki sproži fotoefekt.

Ekspozicijski čas = čas osvetljave; čas, ko svetloba dosega svetločutno snov ali plast. **Svetločutne snovi:** v naravi jih je veliko; na svetlobi lahko potemniijo (človeška koža, hrastov les) ali posvetlijo (tkanine, asfalt). Rastlina porumeni, če jo pokrijemo – upade ji zelenilo. Jabolko – če je ob njej list, se nanjo preslika. Večina fotografij do digitalne dobe se je odslikavala na **srebrovih halogenidih** (od 70. let 19. st. srebrov bromid, še prej srebrov klorid, srebrov jodid).

Fotografski film kot material: **nosilec slike, barvilo, medij** (ki barvilo lepi na nosilec). Nosilec se je skozi zgodovino fotografije spreminjal. Na začetku so bile kovinske plošče, kasneje steklo, celuloid, papir, keramika, tekstil, plastificirani materiali, še kasneje estri itd.

Pomemben preskok v zgodovini fotografije – ko je prišlo do razumevanja pojma negativ. Nosilec je postal prozoren ali vsaj prosojen. Od sredine 19. st. za negativ najuporabnejši nosilec steklo. Na začetku nosilci torej kovine, nato dvofazni postopki.

Enofazni postopek: slika, ki je pozitiv unikat, brez negativske stopnje.

Negativno – pozitivni postopek: dve fazi; nosilci: steklo, papir.

Barvilo: na svetlobo občutljive snovi (srebrovi halogenidi, železove snovi, itd.). Obstaja na stotine teh postopkov, ki so se skozi zgodovino spreminjali. Ko začnejo kemični procesi uničevati sliko, ni več veliko

pomoči s strani restavratorjev. Srebrovi halogenidi so večinoma bele, svetle snovi, ki na svetlobi potemniijo, ker se izloči elementarno srebro (temno), ki svetlobo vpija in ne odbija. To je naša »barva« kot nosilec slike. **Medij/lepilo**, v katerem je ta barva prilepljena na papir: v slikarstvu je to jajčni beljak, laneno olje, itd, v fotografiji prav tako razne snovi, npr.: asfalt, jajčni beljak, celo polžja sluz, asfalt je lahko medij ali svetločutna snov, kolodij= rastlinskega izvora, nitroceluloza v mešanici alkohola in etra (prosojna rumenkasta snov, zmešana s svetločutnimi snovmi in s tem premažemo npr. stekleno ploščo kot negativ).

Še danes je v uporabi želatina – **klej/lepilo** (živalskega izvora – predelane kože, kopita, rogovi). Podobne snovi se uporabljajo tudi v slikarstvu za grundiranje. Je žitka snov, obstojna na vlago, omogoča tudi procesiranje. Prepušča torej kemikalije do svetločutnih snovi.

Barvna fotografija je še bolj zahtevna v fizikalno kemičnem smislu.

3 glavne veje barvne fotografije:

1. **direktna fotografija**

2. **aditivni postopek**

3. **subtraktivni postopek.**

Pri **barvni fotografiji** barve začnejo bledeti ali spreminjati barve (postane vse rdeče, vijolično) po 30., 40. letih. ČB fotografije so najstarejše ohranjene stare 160 let. Šele v 70., 80. letih kvalitetni postopki barvne fotografije, ki so obstojni še danes.

Latentna slika je že izoblikovana slika, vpisana v fotografsko gradivo, ni pa še vidna očem, ker še ni šla skozi fazo razvijanja. Ni točno znano, kako je prišlo do tega, da se je slika prvič pokazala človeškim očem. Prvi pionirji fotografije so mislili, da je zadeva bolj enostavna, ko so videli podobo v kameri obskuri, vendar pa se slika ni kar izrisala na papir, saj mora iti slika skozi proces razvijanja, fiksiranja,,... (Legenda o srebrovih hlapih iz razbitega termometra naključno skupaj s preparatom v omari. Plošča se je razvila na osnovi par, ki so uhajale iz termometra.)

Različni poskusi, npr vulkanizacija gume: kavčuk in raztaljeno žveplo (zelo smrdi) so dali v sneg, guma je bila še vedno mehka in vulkanizacija je uspela.

Razvijanje: procesiranje kompletnega materiala od negativa do pozitiva, kemično učinkovanje na svetločutno snov, latentno sliko z razvijanjem prikličemo na nivo vidnega. Nato je potrebno še **fiksirati oz. nevtralizirati** svetločutno snov na plošči (njene temne dele)-iz razvitih fotografskih plasti odstranimo vse neosvetljene molekule (npr. srebrovih spojin) s tega medija (z natrijevim tiosulfatom).

Kopiranje je postopek, s katerim dobimo iz negativa več pozitivnih odtisov na foto papirju ali na filmskem traku. **Kontaktno kopiranje** je direktno kopiranje negativa v pozitiv brez posredovanja optičnih teles, torej, če je negativ zadosti velik. (Ko so kasneje postajali negativni vse manjši, so potrebovali povečevalnike (60. leta).) Pri tem ni bilo težav z ostrino. Takoj, ko začne svetloba prehajati skozi optična telesa, pa se ostrina na takšnih večjih formatih spremeni, v kotih so npr. neostri deli.

Predzgodovina fotografije

Konec 18. st. so bili znani vsi elementi fotografije, treba je bilo še sintetizirati znanje iz optike, kemije, pogoj za nastanek fotografije pa so tudi družbene in umetnostne razmere; aktualno je moralo biti direktno posneti podobo po naravi. (Optični temelji, kemični temelji, družbene razmere.) Ko se družba laicizira, sekularizira, potane želja spoznati svet, kot nam ga nudijo čutila in s tem nastopi prava doba za fotografijo. V antiki so proučevali vse pojave, vendar kemija še ni bila tako zelo razvita, niso poznali periodnega sistema, poznali so le 4 elemente, ni bilo spojin, fotografije ni bilo mogoče realizirati.

Likovna tradicija: spremembe v Z-Evropski likovni tradiciji. Mehanika in optika sta bili manjši problem. Vid– zakaj ne vidimo v temnem prostoru? Ugotoviti je bilo treba temelj vida.

5. st. pr. n. š. kitajski filozof **Mo Ti** ugotovi, da se senca ne premika sama po sebi, ampak le, če se premika predmet oz. svetloba, ki jo oblikuje. Bil je mogoče prvi, ki je opazil fenomen kamere obskure (svetloba, ki potuje preko luknjice v temno sobo, bo na površini za to luknjico oblikovala obrnjeno podobo zunanega prizora).

Stoletje kasneje **Aristotel** opazuje naraščajočo obliko sonca ob delnem mrku, ki se projicira na tla skozi majhne odprtine med listi drevesa. Opazil je tudi, da manjša kot je odprtina, ostrejši je predmet. Arabski

matematik **Alhazen** (Hassan ibn Hassan, imenovan Ibn Al-Haitham, latinska verzija Alhazen) iz Bizanca je poudaril povezavo med velikostjo odprtine in ostrino podobe, kar na fotoaparatu reguliramo z zaslonko. Fenomen je torej prešel iz grške kulture v arabsko. **Roger Bacon** (13. st.) je poznal njegovo delo - to velja tudi za katerikoli prizor zunaj temne sobe, ne samo za sončni mrk. Pomagamo si lahko tudi z ogledali, omenja pa tudi leče za gledanje. Potemnitev srebrovih nitratov na svetlobi je prvič objavil **Angelo Sala 1614**.

Kamera obskura je sprva služila kot sredstvo za opazovanje sončnih mrkov, od renesanse naprej kot pomoč pri risanju.

Leon Battista Alberti (po Vasariju) 1457 »odkril«, kako deluje kamera obskura. Imel je škatle, v katerih so bile na prozorni podlagi naslikane podobe, osvetlil jih je z zadnje strani in so zato izgledale realno, če si jih pogledal skozi odprtino v škatli. Nekateri avtorji ga zato zmotno omenjajo kot izumitelja male kamere obskure. Imel je le škatle za gledanje slik.

Leonardo da Vinci je primerjal oko s kamero obskuro, ki jo imenuje *oculus artificialis*. Opisal je ves postopek: luknjica mora biti v tanki kovini, papir držimo na določeni razdalji na drugi strani odprtine, slika se obrne na glavo in levo-desno ter je zmanjša. Posnemanje narave je najvišji cilj slikarstva, priporočal je steklen zaslon za pomoč pri slikanju krajine in pajčolan/presek za slikanje figur. Poudaril je tudi, da več umetnik ne potrebuje takih pripomočkov.

Don Papnutio, benediktinski menih in arhitekt je dokazoval zakone optike: opisal je postopek, kako se vstavi majhno kratko cevko v obliki stožca (Vitruvij jo imenuje *spectaculum*) v vrata ali zaprta polkna oken, tako da je v sobi tema, svetloba pa prehaja skozi ta delček; lahko vidiš prizore od zunaj, obrnjene na glavo, ki se projicirajo na bel papir. Luknja takšne oblike daje širši vidni kot.

1550 je **Girolamo Cardano** (fizik in prof. mat. v Milanu – renes. intelektualec) pritr dil lečo na aparat. Kamero obskuro je opisal v znanstveni enciklopediji *De Subtilitate*. Prvi je omenil bikonveksno lečo.

Giovanni Battista della Porta je v *Magie Naturalis* prvi predlagal kamero obskuro kot pripomoček za risanje sončnega mrka, zato so nekateri napačno njemu pripisovali njen izum. Tudi on predlaga uporabo bikonveksne leče – slika se obrne v pravilno lego, ni več na glavi. Kot že pred njim je tudi on svetoval uporabo konkavnega ogledala, ki daje večje in jasnejše podobe. Organiziral je gledališke predstave v temni sobi, zunaj so jih uprizarjali igralci v kostumih, modeli divjih živali (otroci znotraj modelov), publika je bila šokirana ob projekciji teh prizorov v notranjost temne sobe.

Daniel Schwenter je opisal pripomoček – *scioptic ball/globus/kasneje ox-eye* (volovsko oko). To je lesena kroglica, skozi njo je luknja, na vsaki strani je leča različnih fokalnih dolžin, skupaj dajeta krajši fokus kot pa vsaka posebej. Ko zavrtiš kroglico, se razširi območje pogleda (panoramski pogled).

Friedrich Risner je predlagal prenosni aparat majhnih dimenzij (zametek fotoaparata) iz lesa. Prevedel je Alhazenovo *Optiko* v latinščino (1572).

Athanasius Kircher, nem. jezuitski učitelj, je opisal, da je v Italiji videl prenosno kamero obskuro, tako veliko, da jo še lahko neseta dva človeka. Noter je iz odprtine v tleh lahko prišel človek – igralec.

Sir Henry Wotton, popotnik in diplomat, je prvi opisal prenosni šotor, ki ga je uporabljal astronom Johann Kepler.

Leonard Digges in sin Thomas sta poznala princip teleskopa – kombinacija konkavne in konveksne leče poveča predmet, ki je oddaljen.

Sredina 17. st.: omemba majhnih prenosnih kamer obskur, lahko so se nosile pod pazduho.

1. Kamera obskura

Evropa je bila zainteresirana za kamero obskuro iz več vidikov. Ta optična naprava bi lahko bila uporabna v svetu likovne umetnosti, senzibilni in vizualni tipi znajo opazovati barvo, osvetljenost, izrisanost, ostrino (optiki, karikaturisti, ...) Pomemben trenutek v zgodovini, ko je kamera postala prenosna in ko so sliko po naravi zajeli z nekim sredstvom. Sistem je poznan že več kot 1000 let. Je črna škatla z luknjo, odbiti žarki predmetov pred škatlo se preko luknjice odbijejo in se razpršijo v notranjost, podoba se preslika obrnjena na glavo in v nasprotni smeri levo desno. Čim manjša je odprtina, tem ostrejša je slika. Že v renesansi so jo predlagali za učenje risanja. V 17. st. je dobila optične izboljšave, dobila je objektiv. Vgradili so ji poševno zrcalo, ki je sliko projiciralo na mlečno steklo zgornje stranice kamere obskure. Ko je bila podoba projicirana na steklo, so jo prerisali na paus papir (kot didaktični pripomoček). **Konstantin Huygens:** »slika

je prefinjena..« Citati francoskega literata **Tifen de la Roche-a** [tifn de la roš] 1760 – opisal je postopek do vsakega najmanjšega detajla, a ni omenjal kamere obskure. Njegovi preroški fantastični opisi, opisal je, kot da bi videl fotografijo – vse to bo kasneje fotografija dejansko nudila. **Gernsheim** – pomemben avtor, opozoril je na to, kar je fotografija res povzela: točne poteze, itd.

Že **1725** je nem. prof. anatomije **Johann Friedrich Schulze**, ko je poskušal proizvesti fosfor, ugotovil, da srebrove spojine na svetlobi zelo hitro potemni. V dušikovi kislini je naredil usedlino krede in na njegovo presenečenje je kemikalija, ki jo je postavil na okno, postala vijoličaste barve. S postopkom izločanja je v kislini našel delce srebra in zaključil, da srebrove soli potemni, če so izpostavljene svetlobi. Njegovo odkritje so prevzeli tudi drugi znanstveniki (Jean Hallot je 1737 na papir nanese srebrov nitrat). Švedski kemik **Carl Scheele** je 40 let kasneje delal poskuse s srebrovim kloridom in odkril, da je posebno občutljiv za vijolični spekter svetlobe. Opazil je tudi, da počrneli srebrov klorid ni topen v amoniaku. To je bilo prvo fiksirno sredstvo. **Thomas Wedgwood** je prvi uporabil kemikalije, občutljive na svetlobo, v kameri obskuri. Slike so žal propadle zaradi pomanjkanja fiksirne substance, ki bi jih ohranila. V 18. st. je bila torej večina kemije, potrebne za fotografijo, že znana. Sinteza različnih znanj na enem mestu. Gre za prve poskuse fiksiranja s kovinskimi ploščami, prevlečenimi s srebrovimi raztopinami. Umetniki so fotoaparate začeli uporabljati pri slikanju. Pojavi se želja, da podobe ne bi ustvarili ročno, ampak fotografsko (direkten odtis direktne podobe). Vse to se je dogajalo v družbenem okolju, ki lahko vzpodbuja ali zatira težnje. V sr. v. so mnogo alkimistov zažgali. V novem veku na družbenem področju pomembni premiki – vzpon meščanstva, ki je odvisno od tega, kar ustvari samo, meščanstvo je glavni upnik plemstva. Znanost s praktičnim pogledom na realnost, tudi nejasni fenomeni narave so se lažje pojasnili oz. uporabili. Večno iskanje ravnotežja v družbi med bazičnimi in aplikativnimi znanostmi. Nov poudarek na aplikativnih – stvar harmonije v družbi, ki da pravo mero na stran enih ali drugih raziskav. Napoved razvoja – tja se usmeri tudi industrija. Scientifikacija družbe. Pomemben je posameznik, ki ustvarja.

18. st.: nov impulz laicizmu z industrijsko revolucijo – oprejo se na empirična dejstva, pozitivistično vedenje.

Politični cilji – rezultat sta obe vojni. Vojska/uradništvo – sama sebi sta namen – plača uporabnik. Scientifikacija družbe ni nujno idealna pot neke civilizacije, je pa najširša možna podlaga fotografiji kot sliki, zajeti na vidni ravni.

Spremembe v družbi vplivajo na spremembne v umetnosti in na umetnostnem trgu. Plemstvo postopoma izgublja pomen mecena in mentorja. Na površje prihaja meščan, ki ima svoje poglede – bolj je navezan na družbeni krog. Drug okus. Meščan še ni bil sposoben sponzorstva – umetnik se je emancipiral od fevdalizma, ostal brez podpore na prostem trgu – revni umetniki, mnoge usode najvažnejših imen 19. st. Verska in posvetna gospoda se umika iz mecenskega prostora, spremeni se ikonografija, krajina je ideološko bolj nevtralna, umetnik v okviru romantičnih nazorov išče direktni kontakt in ga prenaša v svoje delovno okolje, iz katerega izide fotografija.

2. Krog Piera della Francesca: *Idealna veduta*, okr. 1470, slika na lesu; Palazzo Ducale, Urbino.

Spremembe skozi čas od novega veka naprej so omogočale fotografijo (napoved fotografije). Renesanci uvid v prostor – geometrična perspektiva. Ta renesanci način konstruiranja prostora je zelo teoretičen, takega mesta dejansko ni. Gre za matematični geometrični konstrukt. Idealna idejna matematična mreža je predpostavila realnost. 200 let kasneje interpretacija prostora, upošteva tudi način renesanse (zračna + geometrična perspektiva), a dodaja empirični vidik. Realnost je mnogo bolj konkretna. Ni je mogoče popisati z matematičnimi ali geometrijskimi zakonitostmi. Idealno jo je bilo mogoče gledati iz enega očišča. Empiristični duh: realnost se ponuja v neštetem številu pogledov. V 15. st. umetnost ideološko nezrelo gleda na situacijo fotografije, pomembna je ideja, ne narava ali mehanski posnetki – zato fotografija ni bila izumljena že prej.

3. Emanuel de Witte: *Protestantska gotska cerkev*, 1669, olje na lesu; Rijksmuseum, Amsterdam.

Nizozemski »mali« slikar 17. st. Nizozemski način organizacije prostora je pravilo vidne stvarnosti, to pa je pomembno za razvoj fotografije (kot v 19. st. plenerizem). Gre za stvarnost, ki se podreja perspektivnim zakonom, a ni prikazana idealno. Lahko gledamo iz poljubnih vidikov, iz stranske ladje v tem primeru. Nereligiozen, stvaren pogled na objekt – staro nizozemsko slikarstvo. Realnost da svojo sliko, odvisno, kje

se gledalec nahaja. Te vsakdanje izkušnje niso znali prevesti v jezik umetnosti. 17. st.: umetnik se suvereno giblje v prostoru in ga suvereno odslika. Prevajanje realnosti na sliko preko matematičnih uvidov. Bolj konkretno razumevanje realnosti kot pa na renesančni sliki. De Witte izbere poljuben izrez oz. osebni pogled na neko stvarnost, kar je zelo blizu fotografiji. Sredi 17. st. (zlasti na S) razumevanje, ki že ustreza fotografskemu načinu gledanja prostora. Upošteva perspektivo in skrajšave.

4. Thomas Jones: *Stena v Neaplju*, okr. 1782, olje na papirju; N. galerija, London

Ikonoigrafija je povsem marginalna, nepomembna, težko je razumeti, zakaj se je slikar lotil takega motiva. Zelo ploskovito naslikana stena z balkonom. Vidna stvarnost brez zgodbe, obešeno perilo in pričakovanje, da se nekdo pojavi – to deluje modernistično. Ta »hip« se približa fotografiji. Vprašanje skice: v tem času ima različne pomene. Danes kroki, skica/načrt za akademsko risbo ali pa popolnoma samostojno umetniško delo. Ta dva vidika razumevanja skice sta si bila nasprotna skozi zgodovino. Skozi renesanso in barok skice niso razumeli kot nekaj samostojnega. Da Vinci je risbe – za nekatere se zdi, da jim nič ne manjka. 18. st.: razcep med skico kot predpripravo in hipnim uvidom v realnost. Slika Thomasa Jonesa je direkten zapis nekega vidnega vtisa, uvid v realnost. To je vidik, ki ga fotografija podpira, anticipacija (napoved, slutnja) fotografskega pogleda. Ta direktni stik z vidno stvarnostjo se je pojavil konec 18. st.

5. Christen Købke: *Pogled pri Dosseringenu*, okr. 1837, olje na papirju; Zbirka Ordrupgaard, Kopenhagen.

Marginalen pogled, hipni vtis, živa prisotnost umetnika na licu mesta. Vtis krajine: svetlobe in sence na listih mlade vrbe ob reki, ki je pritegnila pogled v ospredju kot oporna točka. Mlin na veter in topoli v ozadju so izven centra slike. Vidna stvarnost brez zgodbe, nič posebnega v tematskem smislu, večji je čustveni poudarek, veselje do bivanja v naravi, izviren stik z naravo. Naslednja faza pri skiciranju realnosti je skiciranje sprememb v naravi skozi daljše časovno obdobje.

6. Pierre-Henri de Valenciennes: *Vrh strehe v soncu*, Rim, okr. 1782-84, olje na papirju, pritrjenem na les; Louvre, Pariz.

7. Pierre-Henri de Valenciennes: *Vrh strehe v sencih*, (isto)

To je oljna skica na papir, hiter zapis dogajanja v naravi. Gre za dve varianti, detajl strehe v dveh dnevnihih časih, razlike je več ur = sekvenčno fotografiranje. Sonce se je premaknilo, spremenil se je tudi vidni vtis. Vidna realnost ni npr. samo ena streha, ampak mnogo streh – odvisno od časa dneva. V naravi so možne hipne spremembe. Nov koncept realnosti v umetnosti, nov odnos do stvarnosti. Stvarnost sama ni neka vnaprej postavljena shema, ampak je sestavljena iz neskončne množice podob, ki jih odkrivamo, ko se premikamo po prostoru. Tabele slike – atelje. S stran ateljeja – konstanten vir svetlobe po moči in nevtralnosti, razpršena, enakomerna osvetlitev, predmeti se razvijajo v svoji polni plastičnosti. Na J strani ateljeja se predmeti razkrojijo zaradi premočne svetlobe – močno osvetljeni deli in sence – osnova za chiaroscuro (to so vedeli caravaggisti, Rembrandt). Podobno razumevanje realnosti: spopasti se z oblačno svetlobo, s sončnim dnem; objekti se spreminjajo v času.

8. Pierre-Henri de Valenciennes: *Monte Cavo v oblakih*, okr. 1782-84, olje na lesu; Louvre, Pariz.

9. Pierre-Henri de Valenciennes: *Monte Cavo v oblakih*, okr. 1782-84, (isto)

Prej je šlo za daljše časovno obdobje v enem dnevu, tu pa je razlika le nekaj sekund, minut. Isto stojišče umetnika, ki ga narava zanima v hipu, ko se spremeni. Oblaki/megla – narava je videti drugače. Atmosferske spremembe v času, zanima ga trenutno spreminjanje senc v gorah. Ti vpogledi v naravo na likovnem področju anticipirajo fotografijo kot medij, ki je sposoben hipoma sprejeti podobo iz narave. Slikarsko – risarske tehnike v klasičnem smislu – kot nekaj trajnega, konec 18. st. pa drugačni poudarki. Dinamika – realnost je hip (budistična ideja), ki se nenehno spreminja. To je odnos do stvarnosti, ki bo blizu fotografiji. Prva sprememba v mentalnem dožemanju vidne stvarnosti. Sekvenčen pogled v stvarnost, ki že vsebuje elemente filmskosti.

10. John Lindt: *Opekarna, Kensington*, 1812, akvarel in svinčnik na papirju; privatna zbirka.

Opekarna Kensington, industrijska krajina, tri sekvence istega prizora v treh različnih pogledih, kot kadri filma. Prej: odčitavanje krajine glede na čas, mikroklimatske spremembe skozi čas, tu pa se ob dimenzijah časa spreminja tudi prostor – prostor po času in stališču upodobljevalca. Gre za upodobitev istega objekta glede na umetniško postavitev, pozicijo, čas upodobitve. Risar se je zavedal: slika je možna iz katerekoli točke v prostoru. Ta izkušnja je prišla v umetnost konec 18. st. Take navade v realnosti podpirajo fotografija in mediji, ki izhajajo iz nje. Film je najpomembnejša statična podoba. Dve revoluciji: ko se je začela kamera gibati in ko so izumili montažo. Dinamizirajoči faktor. Pri tej sliki se kamera giblje okoli objekta, filmsko spreminjanje dogajanja v kadru.

To je bil povzetek predzgodovine fotografije z različnih vidikov: kemičnega, optičnega, družbenega in kot sprememba v umetnostni tradiciji, v kateri se je fotografija uveljavila; je hitrejša in cenejša kot slikarstvo, grafika oz. risba.

Zgodovina fotografije:

- 1) Pionirji fotografije, izum, problemi. Postopki so že standardizirani, a ne v takem obsegu. Je bolj igra posameznikov (1820-40).
- 2) izum mokre kolodajske plošče – poskus, ki je kazal, da bo pri fotografiji šlo za množično proizvodnjo podobe. (1850-1880).
- 3) suha želatinska plošča, standard ČB fotografije še danes (80. leta – konec 20. st. oz. do konca analogne fotografije).

V času standardizacije postopkov (mokra kolodajska plošča) nastane termin umetniška fotografija, prodreti skušajo na področje lepih umetnosti. Navežejo se na sodobne, vsakdanje (kurantne) stile, skušajo zajeti obdobje posameznega stila. Posamezna fotografska združenja reflektirajo na umetnostnem trgu, sočasen je tudi stilni razvoj. Fotografija je bil mlad medij, fotografi – kako posneti fotografijo, da bo umetniška. Priklopili so se kurantnim umetnostnim trendom. V času modernizma (kubizem, dadaizem) močen vpliv, fotografija se je povzpela na konja lepih umetnosti, nato so sledile večje in manjše prekinitve, vendar fotografija vztraja v svetu umetnosti.

Po fin de sieclu: fotografija modernizma med obema vojnama (se še lovi v stilu). Modernizem – čas hitro se izmenjujočih smeri: futurizem, nova stvarnost (evropski izum, a začetek v ameriški fotografiji v 2/10 20. st.). Začetek nove rabe fotografije, nekonvencionalna raba, nefotografija, konstruktivizem, Bauhaus fotografija (L. M. Nagy).

Odnos fotografije in tiska

Ilustrirani tisk je tisto sredstvo, preko katerega je fotografija postala najpogostejša slika v našem življenju. Močen razvoj v 20., 30. letih, po 50., 60. upad vse do 70. let, ko prevlada tv kot bolj ažurirano in dinamizirano sredstvo informacij.

Modernizem

Kasneje fotoform – nadaljevanje Bauhausove tradicije. 60., 70. leta – fotografija v območju konceptualizma. Fotografija ne dokumentira več umetnosti drugih (performansov, landarta) – umetnost se osredotoči na idejo, kako prikazati posamezne ideje s fotografijo kot dejavnikom samim.

Pionirji fotografije

Nicephore Niepce je pomemben izumitelj fotografije. (Pred njim že omenjeni **Thomas Wedgwood** iz slavne keramičarske družine. Njegov namen: fiksirati podobo v kameri obskuri za keramičarske potrebe – aplicirati na te izdelke. **Sir Humpfrey Davey** je objavil informacije o Wedgwoodovih poskusih – ni fiksiral podobe.)

Brata Niepce sta hotela hitro ujeti in reproducirati podobo. Uporabila sta različne nosilce in snovi, dobila sta negativsko sliko. Iskal je snov, ki na svetlobi posvetli (direktni postopek brez prevajanja). Heliografija na suhi plošči se je izkazala za delno rešitev. Suha plošča je premaz z bitumnom iz Judeje (asfalt). (opis tehnike sledi)

13. Nicéphore Niépce: Pogled z okna posestva La Gras pri Saint-Loup-de-Vareennes, 1826-27, heliografija na kositrni plošči, 16,5 x 20 cm, Zbirka Gernsheim, Center za humanistične študije, Univerza v Texasu, Austin, ZDA.

Prva znana fotografija na svetu, narejena s fotoaparatom, ki je trajna. Gre za pozitiv unikat. Narejena je na **kositrni plošči**, prevlečeni z **bitumnom iz Judeje** (derivat asfalta), ki na svetlobi otrdi in posvetli. **8 ur** je eksponiral. Svetlobne razmere so se večkrat spremenile, slika je zato nejasna – megljena (groba verzija). Podoba je mehanično ujeta, princip je fotografski. Dolg ekspozicijski čas. Asfalt na svetlobi posvetli in otrdi, **kopel s sivkinim oljem** odstrani vse neosvetljene dele (fiksira). Na pogled je bližje litografiji kot fotografiji.

Začetek eksperimentiranja s srebrovimi solmi.

Heliografija

Ta postopek je izumil Nicephore Niepce (izg. nips), ko je usvaril 1826-27 prvo fotografijo. Uporabil je raztopino Bitumen iz Judeje, derivat asfalta iz Sirije. Ta prevleka/glazura se po nanosu posuši in na svetlobi otrdi. Kositrno ploščo, prevlečeno s to kemikalijo, je postavil v aparat z lečo in prizmo, ki je bočno projicirala podobo. Tam jo je pustil 8 ur in nastala je prva trajna fotografija na svetu. Površina, ki ni osvetljena, ostane topna in se izpere s sivkinim oljem in belim petrolejem. Svetle dele prikaže bitumen/asfalt, temne pa kovina (kositrna plošča). Tehnika je bolj podobna litografiji kot pa fotografiji. Je prva obstojna metoda zapisa podobe.

Louis Daguerre je imel diaramo (predhodnico filma), na roko slikane poslikave. Z manipulacijo svetlobe jih je bilo mogoče premikati skozi čas - simulirati dogajanje v naravi. Zamudna zadeva, velikost poslikav 12 m², zato se je pojavila ideja, da bi ujel in fiksiral podobe. Z Niepcem skupaj sta eksperimentirala s srebrovimi svetločutnimi spojinami, ko je Niepce umrl, je Daguerre eksperimentiral dalje. Legenda: D. je zaprl ploščo v omaro, kjer je bil razbit toplomer in srebrove pare so razvile fotografijo. Razvijal je v srebrovih parah, fiksiral z alkoholno osnovo, v začetku pa v slani vodi. 30. leta 19. st. Pogodba 1839 – Daguerre patentiral. Ekspozicijski čas 10, 20-30 minut.

Dagerotipija

Posrebrena bakrena plošča (ali srebrna plošča) z delovanjem **par jodovih soli** postane občutljiva na svetlobo (na plošči se naberejo živosrebrove pare). Plošča se nato osvetli in ob pomoči živosrebrovih par se razvije latentna slika (skrita), pri čemer živosrebrova para reagira samo s tisto površino, ki je bila najbolj izpostavljena svetlobi. Ploščo je **treba uporabiti v eni uri**. Na svetlobi mora biti **10-20 minut**, odvisno od moči svetlobe. Plošča se razvija nad živim srebrom, ki je zagreto na 75 stopinj celzija. Podoba se **fiksira v ogreti solni raztopini** (pozneje uporabijo natrijev sulfid) in izpira z vročo destilirano vodo. Dobljena slika se postavi **pod steklo** zaradi zaščite občutljive površine in da se prepreči oksidacija srebra. Je **hkrati negativ in pozitiv**, odvisno od kota odbojne svetlobe.

Slabosti:

Pozitivi se niso mogli reproducirati – unikatna tehnika. Površine so bile zelo občutljive, zato se shranjuje pod steklom. Podoba je slabše vidna in prečno obrnjena - zrcalna podoba (včasih so za lečo fotoaparata vstavili ogledalo, ki je popravilo tak učinek). Kemikalije (bromidni in kloridni hlapi ter vroče živo srebro) so zelo strupene. Podobo se težko vidi pod nekaterimi zornimi koti.

14. Louis-Jacques-Mandé Daguerre: Tihožitje, 1837, dagerotipija; Francosko fotografsko združenje, Pariz.

Gre za tipično tihožitje slikarskega ateljeja (grafika, mavčni odlitki, relief). Okno na levi je pomemben vir svetlobe. Fascinantni detajli: okvir slike, gube na zavesi, izrazita voluminoznost. Tu se začne fotografija v detajlih, gre za odsek stvarnosti. 1837 Daguerre izpopolni tehniko – dagerotipija. Bakrena plošča. Ekspozicijski čas je približno 30 minut. Latentna slika – informacije o podobi; razvijanje je proces, ki jo priključuje v življenje.

15. Louis-Jacques-Mandé Daguerre: *Bulvar du Temple*, Pariz, okr. 1838, dagerotipija; Bavarski narodni muzej, München.

Nebo sije svetlobo, mesto je pri miru, ljudje pa ne: sence, kjer so stale kočije. Izgleda kot opoldanski posnetek (glede na sence – gostota senc in bele površine). Le pod določenim kotom da pozitiv, sicer negativ – vmesna stopnja. Ta podoba je nestalna glede na kot opazovanja, ni bila izredno prodorna na trgu. Obstajajo številne dagerotipije, a zaradi dagerotipije fotografija še ne bi bila, kar je danes. Drag postopek – za visoke kroge. Na dagerotipijah ne najdemo revnih ljudi – socialna selekcija. V ZDA se je ta tehnika dlje ohranila. Evropa – Francija in Anglija sta bila centra razvoja fotografije; hitro je napredovala, ni bilo ambicije ohranjanja starih postopkov, ki niso bili priročni. Amerika je takrat zaostajala za Evropo, zato so se ti postopki dlje ohranili.

16. Anton Martin: *Zimska krajina*, Dunaj, okr. 1841, dagerotipija; Muzej za umetnost in obrt, Hamburg.

Izbor krajine za fotografiranje. Zasnježena krajina je svetlejša kot nezasnježena; primerna za tehniko, ki je imela težave z ekspozicijskim časom (daljši). Pogoji za uspešno dagerotipijo je miren objekt in močna svetloba. Slikano je iz zaprtega prostora na dvorišče. Sneg odbija svetlobo, nastajajo močni kontrasti. Osrednja pozornost je namenjena silosom. Konj je slabo viden, ker se premika. Prerezani robovi, slabša optika takratnih fotoaparatorov, robovi so bili zato neostri in so jih odrezali. Takšne fotografije so vdelali v škaticice iz prešanega usnja (podobne gemam, kamejam) – dragocene sličice že po izgledu, tudi zelo redke in drage. Napoved fotografije pomeni pretres v ročno izdelanih podobah.

17. Neznani fotograf: *Jabez Hogg portretira v studiu Richarda Bearda*, 1843, dagerotipija; Zbirka Bokelberg, Hamburg.

Rob je iz prešanega usnja, gre za male sličice 7x5, 10x5. Nov odnos med ljudmi – ritual fotografiranja; naslonjala za glavo in vrat portretiranca. Upodobiti poskušajo stabilno pozo, otrokom je bilo to težko dopovedati, stalno so se premikali (dolgi ekspozicijski časi takšnih fotografij). Premikanje – slaba fotografija. Kulisni elementi v kadru – poskus neke nobilifikacije, scenskega efekta v ateljeju. Portretiranca so postavili v okolje, ki ni njegovo avtentično – podobno slikanemu portretu. Upoštevati moramo, da okus fotografa ni obči okus tedanje dobe. Etika v odnosu do portretiranca – fotograf se ga ni smel dotikati. Dagerotipija se je izpopolnila, ekspozicijski časi so se vedno bolj manjšali. Snemanje na prostem: še vseeno dolgi ekspozicijski časi – 20 min, upodobljenci so morali imeti močno motivacijo, da so se pustili fotografirati. En face portreti so imeli vriscane oči; zaradi mežikanja so bile namreč zabrisane.

18. Ferdinand Ramann: *Moški portret*, 1853, kolorirana dagerotipija, 7,5 x 5,1 cm; Tehniški muzej Slovenije, Bistra.

53. leta je Ferdinand Ramann, potujoči dagerotipist, prišel za nekaj časa v Ljubljano in odprl studio. Kolorirane so plošče že izdelane dagerotipije, pobarvano je lahko steklo z notranje strani ali pa slika sama. Zlat okvir, prirezani robovi (optika še vedno slaba, tažave z ostrino).

Kako je dagerotipija postala popularna? Prvi posnetki v 30. letih 19. st., Daguerre je postopek takoj patentiral. V Parizu se je povezal z naravoslovcem **Francoisom Aragojem**, ki je predlagal, da država odkupi patent; to se je zgodilo **19. 8. 1839 v Parizu (*rojstvo fotografije*)**. Na skupni seji so fotografijo proglasili za last vsega človeštva (zelena luč za tržni uspeh tehnike dagerotipije). Kot nadomestilo je država dala Daguerru in sinu dosmrtno rento. Arago je predvidel široko uporabo dagerotipije v znanstvenem, umetnostnem svetu (meteorologiji, ..).

Nuja po naturalističnem zapisu. Želja po avtentičnem posnetku neznanih pokrajin, ljudi, stavb, okolja prisotna v znanosti (geografiji, inženirstvu..). Pot do široke rabe dagerotipije je odprta. Krajina takrat tržno ni bila tako zanimiva kot portret, podoben miniaturi (pojav prvih poklicnih dagerotipistov). Kasneje je postalo zanimanje tudi za krajino.

19. Hector Horeau: *Abu Simbel*, 1840, akvatinta; Zbirka Gérard-Lévy, Pariz.

Avtentičen posnetek, ki so ga predelali v ateljeju oz. tiskarni. Visoka naklada, posledično se odpre nov trg podob iz eksotičnih krajev. Vedenje o topografskih značilnostih posameznih delov Zemlje se je širilo. Založniki so pogosto imeli bakrorezce, ki so po fotografskih predlogah vrezali podobo. Dodali so razne elemente (štafaže, zelenje). Po ostrih sencah v temnih predelih se vidi, da gre za naravno podobo po fotografiji, gre za močno osvetljavo. Ostra senca čez obraz: fotografija odsluži realno podobo. To so prvi poskusi, kako bi fotografijo tvorno vključili v trgovino.

20. William Henry Fox Talbot: Mrežasto okno v Lacock Abbey, 1835, kalotipija-negativ, 3,4 x 2,8 cm; Zbirka Foxa Talbota, Naravoslovni muzej, London.

Talbot je leta 1833 prišel na idejo, da bi poskusil ujeti sliko v kamero obskuro. Kamera lucida je bil optični pripomoček za prerisovanje motivov pred sabo. Tudi kamera obskura se mu je zdela obetavna, a ga je prehitel Daguerre. Raziskoval je svetločutne snovi, poznal je Schultzeve in Humprey Davyjeve razprave o tem, da je mogoče s srebrovim jodidom ujeti podobo. 1835/36 je raziskoval, eksperiment: fotogenično risanje. **Papir** je prepojal s **srebrovim kloridom, kasneje bromidom**, vstavil v kamero, nanj je polagal različne predmete (peresa, čipke) in to je osvetljeval – pod predmeti so ostala svetla mesta, kar je enako negativu (kot fotogram na papirju). **Fiksiral** je z **raztopino kuhinjske soli**. Ekspozicija je odvisna od sončnosti (**15-20 min**). Ta slika je **prvi ohranjeni negativ - 1835**. Fox Talbot je poznal spoznanja Wedgwooda; naoljil je papir, da je postal prosojen (steklast madež), nato pa je negativ kopiral na drug papir in dobil pozitiv. Kalotipija je bila patentirana 1841.

21. William Henry Fox Talbot: Nelsonov steber na Trafalgarskem trgu v gradnji, London, kalotipija, okr. 1843; Zbirka Foxa Talbota, Naravoslovni muzej, London.

Za razliko od Daguerre tehnike ni prepustil vsemu človeštvu, ampak jo je poskušil iztržiti. Kalotipije so izredno redke in tudi zelo slabo obstojne zaradi nosilca – papirja. V 40. letih je izdal več map, ki so vsebovale izvirne kalotipije (The pencil of nature). Ni se posvečal samo eni temi, svet je raziskoval skozi fotografijo (ljudje, živali, ..) – pionir na tem področju. Nelsonov steber je simbol zmage nad Francozi v Napoleonovih vojnah. Gradbeni odri in ograja: drugačen tip vpogleda v realnost – »grdo«.

Kalotipija oz. Talbotipija

Slabosti v primerjavi z dagerotipijo:

Talbot je zavaroval patent in omejil uporabo – tehnika se ni mogla popularizirati. Materiali so bili manj občutljivi na svetlobo in so zato potrebovali daljše izpostavljanje svetlobi. Nepravilnosti papirja so zmanjšale kvaliteto končnega tiska – kalotipije niso bile tako ostre kot dagerotipije. Sam proces je trajal dlje, ker je zahteval dve stopnji – negativ in pozitiv. Končni izdelek je blede.

Prednosti v primerjavi z dagerotipijo:

Iz enega negativa se je lahko naredilo neomejeno število pozitivov. Retuširati se je dalo tako negativ kot končni izdelek. Tisk na papir je enostavnejši kot na kovino. Kalotipija ima tudi toplejše tone.

22. William Henry Fox Talbot: Odprta vrata, 1843, kalotipija, iz knjige The Pencil of Nature (1844-1846); Naravoslovni muzej, London.

Iz mape The pencil of nature. Gre za kombinacijo arhitekture in tihožitja. Senca je navpična, leščerba deluje kot sončna ura, verjetno je izbral zelo močno osvetlitev. Metla je namenoma postavljena kot nek aranžma. Zelo ostre so vrbove šibe v metli – izredno realistično. Svetlobni problemi, ni točno nacentriral metle, izgleda, kot da je postavljena poševno na vratni okvir, spodnji del je pomaknjen preveč naprej (kot da bo padla). V notranjosti se kaže svetlo okno, ki proseva v sliko. To bo kasneje eden od elementov, ki so značilno fotografski. Eks. čas je tu **10-15 min**. (Ekspozicijski čas kalotipije se je vedno bolj manjšal: 2-3 ure, 7 min).

Prvi portfolio – The Pencil of Nature. Izhajal je iz risanja: narava se izriše sama po sebi. Kalotipija /talbotipija je omogočala večje število podob kot dagerotipija. Na umetnostnem trgu je preglasila grafiko, saj je bila cenejša od nje.

23. David Octavius Hill in Robert Adamson: William Gillespie, okr. 1844, kalotipija; J. Paul Getty Museum, Malibu.

Škotski slikar in fotograf David Octavius Hill in angleški fotograf Robert Adamson; Hill je delal portrete (kalotipije) znanih ljudi 19. st. Negativ je iz papirja, vlaknasta struktura se preslika na bele dele (npr. obraz) in nastane grahasta struktura – pokvari obraz. Tehnika je zato manj primerna za portretiranje. Nevtralno ozadje, obraz tako bolj izstopa. Rembrandtovski učinek (obraz, roke, ovratnik – bistveno za portret). Sliko je bilo treba sestaviti iz večih delov. Ohranili so se fotografski portreti (posamezni), nastali so namesto skic za skupinski portret. Skupaj sta dobila naročilo za skupinsko sliko. Gre za 400 portretirancev, ki so bili udeleženci kongresa (uprava sodobne škotske cerkve, ločitev od angleške). Najprej sta David Octavius Hill in Robert Adamson ljudi posamezno fotografirala in jih nato sestavila skupaj v skupinski portret. Tudi sama sta se dala upodobiti z orodji (fotografski aparat) - prva upodobitev fotografskega aparata na fotografiji. Chiaroscuro učinek.

Krajinska fotografija

Krajina je hvaležen objekt za kalotipijo: podobi da utripajočo strukturo, trepetav učinek. Pomembni projekti številnih avtorjev – v 40. letih francoska vlada priredi natečaj, 5 francoskih fotografov je bilo izbranih, da bi posneli nepremično dediščino: odslikajo zgodovinske spomenike (v Franciji za potrebe konservatorske stroke) – comission helliographiques des monuments historiques. (Heliografija je v tem času pomenila fotografijo, kasneje je izraz za prvo fotografsko tehniko.)

24. Edouard Denis Baldus: Rhona poplavlja pri Avignonu, 1856, kalotipija; Narodna zakladnica zgodovinskih spomenikov in pokrajin, Pariz.

Papeška rezidenca iz 14. st. Kapitalna arhitektura pomembne zgodovinske vrednosti iz časa, ko je bil papež v Franciji. Močno poudarjena perspektiva, beg v prostor: zaporedje stolpov z vhodi ritmično poudarja celoto. Za prve fotografe ni bilo samoumevno, da fotografija odslika realnost. Ugotovili so, da je zelo pomemben odsev v vodi. Vodna površina valovi in zabriše motiv. Takrat so bili še dolgi ekspozicijski časi. Notranje kulturno-politični vidik.

25. Maxime Du Camp: Tempelj Kertassi, Kerdasah, Egipt, 1849-51, kalotipija; Muzej moderne umetnosti, New York.

Fotografija v službi spomeniškega varstva, dokumentarna veja egiptologije - francoska odprava v Egipt. Čas egiptologije v obdobju Napoleona – prepisovanje hieroglifov. Francois Argaudi 1839 opozori na kalotipijo – predvidi mehanični način beleženja. Francija pošlje fotografe tudi v kolonije, da dokumentirajo na novo odkrito dediščino. Čas 50. let. Pošljejo tudi Maxima du Camp, ki ga spremlja Gustave Courbet in ugledna družba. Svetlo ozadje, relativno solidno osvetljeno. Močne sence predmetov – močno sonce ni najboljše za fotografiranje arhitekture, ker skrije detajle. Idealno je oblačno vreme brez senc in svetlob. V tem času je bil umetnostni svet razdeljen: ali pomeni fotografija konec umetnosti ali je samo služabnica umetnosti (Baudelaire).

Med dagerotipijo, kalotipijo in naslednjo pomembno tehniko mokro kolodijsko ploščo je bilo še nekaj postopkov, a ohranjene podobe niso dosegle tako pomembne vloge na fotografskem prizorišču.

26. Janez Puhar: Avtoportret, pred 1848 (?), puharotipija (hyalotipija, svetlopis), 12 x 10 cm; Narodni muzej, Ljubljana.

Janez Puhar (1814-64) iz Kranja, duhovnik z odlično naravoslovno izobrazbo. Z dagerotipijo se je seznanil po letu 1839 – prvi slovenski dagerotipist, postopek je poskusil poceniti s tem, da je bakreno ploščo zamenjal s stekleno. 1843 je odkril postopek fotografiranja na stekleno ploščo, ki jo je prevlekel s tanko plastjo žvepla (stekleno ploščo je neparil z žveplovimi parami – osnovna plast, ki je lepljiva) in jo nato izpostavil **jodovim param**, osvetlil, nato pa v halogenidih (**živosrebrnih in bromovih parah**) naprej obdelal in fiksiral v alkoholu. Puharotipija – hyalotipija-heliotipija. Negativ je obrnil in dobil pravo orientacijo (dagerotipija je vedno obrnjena), zaščitil je s finežem. Ni šlo za dvofazni postopek; ko je na kameri dobil negativ, ga ni prevedel na papir, ampak je **negativ na steklu podložil s temno podlago** – zaščitil v okvirčku med dvema stekloma. Gre za psevdo-enostenjski postopek – pozitiv. Puharjeva slika na steklu je bila torej prosojen negativ, ki ga je takoj spremenil v pozitiv, s tem da je steklo na hrbtni strani

počrnil - negativ se na temni podlagi spremeni v pozitiv. Steklo-postopek je bilo treba izumiti na novo. Ko so prijavili patent, jim ni uspelo ponoviti postopka – izumitelji niso radi preveč natančno opisovali postopkov ali pa je bila v prvi ali drugi kemikaliji drugačna zmes, ki je, ne da bi avtor vedel, pohitrila postopek. Danes so čistejše kemikalije kot včasih, zato kasneje niso zadovoljivo ponovili postopka. Ohranjenih je 5 artefaktov, ki so danes v Narodnem muzeju. Leta 1824 je v Karnioliji objavil opis postopka. Puharotipija je relativno hiter postopek, ekspozicijski čas **4-15 sekund**, primerna je za portretiranje.

27. Janez Puhar: Cerklje na Gorenjskem, okr. 1860, puharotipija (hyalotipija, svetlopis), 8,4 x 6,7 cm; V. Furlan, Ljubljana.

Polaganje temne površine pod podobo – nebo=sivina. Ta pokrajinska slika je verjetno nastala, ko je tam služboval – velikokrat so ga kot duhovnika premestili na razne kraje. Ne smemo očistiti zadnje strani – deluje kot lepilo; gre za žveplo. Žveplo, živo srebro, halogenidi so strupene snovi in niso primerne za javno rabo. Rudnik Idrija – zastрупitve z živim srebrom. Janez Puhar je tudi sodeloval na mednarodni razstavi v NY.

Obdobje mokre kolodijske plošče 1851-1880

Postopek je izumil angleški kipar Frederick Scott Archer, ko je uspešno rešil problem obstojnosti emulzije na steklu. Gre za dvofazni, negativno-pozitivni postopek (tako kot pri kalotipiji). Nosilec je **steklena plošča** (zato ostrejšje podobe kot pri papirnatem nosilcu in tudi vzdržljivejše za večkratno reproduciranje), medij je **kolodij** (nitroceluloza, celuloza, raztopljena v etru in alkoholu). Svetločutna snov je **kalijev jodid ali pa srebrov jodid**. Kompletan fotografski postopek je bilo treba opraviti preden se je kolodij posušil, to pa je omejilo uporabo na terenu. Včasih so s seboj vedno vozili temnico, kar je zelo otežilo življenje topografskim fotografom – delo je zahtevalo novo logistiko, dodatne priprave in opremo; zahteven postopek, namenjen profesionalnim fotografom. Primeren postopek tudi za portretiranje. Kopiranje razvitega negativa na albuminski jajčni papir in s tem fiksiranje. Ekspozicijski časi: **15-20 sekund** v oblačnem vremenu. Na fotografskem trgu je ta tehnika vladala 30 let.

***Prednosti:** Tehnika je bolj občutljiva na svetlobo kot kalotipija, zato se je ekspozicijski čas drastično zmanjšal – pri močni svetlobi na 2 do 3 sekunde. S tem so se odprla nova obzorja v fotografiji, fotografi so od sedaj naprej lahko fotografirali gibajoče se predmete oz. ljudi. Pri tej tehniki je uporabljena steklena osnova, podobe so zato postale ostrejšje kot pri kalotipiji. Tehnika ni bila nikoli patentirana, zato se je fotografija začela hitro popularizirati. Cena tiska na papir je bila desetina dagerotipije, zato se je približala množicam. Čeprav je bil postopek zahteven, so fotografi že lahko z vprežnimi vozovi, spremenjenimi v temnice, potovali naokoli in fotografirali. Čas ekspozicije se je znižal v povprečju na 8 sekund.*

***Slabosti:** Proces ni bil enostaven. Kolodij je bilo treba pazljivo razmazati po celotni plošči. Ploščo je nato bilo treba senzibilizirati (napraviti občutljivo na svetlobo), nato izpostaviti svetlobi in nato razviti, medtem ko je bila še mokra. Občutljivost na svetlobo preneha, ko se kolodij posuši. Zaradi tega se tehnika tudi imenuje mokra kolodijska plošča. Mokra kolodijska plošča je kot negativen postopek preveč občutljiva na modro in premalo na rdečo svetlobo (tako je bilo dostikrat npr. nebo presvetlo, rdeče strehe hiš pa pretemne - črne). Upoštevati je treba tudi varnost pri delu. Kolodijska mešanica je vnetljiva in eksplozivna. Kar nekaj fotografov je uničilo svoje temnice in domove, nekateri so celo umrli, ker niso pazljivo ravnali s kemikalijami.*

Albuminski papir: osnova je jajčni beljak. Mogoče ga je bilo vnaprej pripraviti, a je bil relativno neobstoje. Iskali so postopke, da bi fotografski podatek iz kolodijevega negativa ohranili brez prevajanja na papir – **ambrotipija**: osnova je **mokra kolodijska plošča** (na steklu), ki ima za osnovno plast kolodij, potem, ko je procesirana, je negativ podložen s črno podlago (iz negativa nastane fotografija kot pozitiv) in zaščiten s steklom. Sivine so podobne kot pri puharotipiji. Postopek ambrotipije je bil odkrit **1851**. Druga tehnika je **ferotipija**, pri kateri je nosilec namesto stekla **temna pločevinasta ploščica** 7x10; gre za manjše sličice; kolodij se je dolgo ohranil. Ploščica je temna, kolodijev negativ je dal sivkasto-črne pozitive, pod vsakim kotom odbojne svetlobe so le pozitivni. Ta postopek se je uporabljal od 1860 dalje. Je sejmarska tehnika v 20. st., pogosta na antikvarnem trgu. Tanke pločevinaste ploščice s sivo zarisano fotografijo se je lahko upogibalo in so bile v cenениh ovitkih, največkrat iz kartona in brez zaščitnega stekla.

28. Neznani ameriški fotograf: *Moški portret*, okr. 1858, ambrotipija z do polovice odstranjenim črnim ozadjem; Gernsheimova zbirka, Center za humanistične študije, Univerza v Texasu, Austin, ZDA.

Ambrotipija (v zda je zamenjala dagerotipijo, ki je bila dražja) je postopek mokre kolodijske plošče, pri čemer se negativ ohrani na steklu in podloži s temnejšim ozadjem, končni izdelek tako izgleda kot pozitiv. Cenejša tehnika od dagerotipije. Gre za unikatne kose, ponavadi opremljene z okvirji, ki držijo črno ozadje pod sliko.

29. André Adolphe Disdéri: *Marta Muravieva v baletnem kostumu*, 1864, nerazrezana albuminska kopija kolodijske plošče za izdelavo vizitk; George Eastman House, Rochester, New York.

Andre Disdéri patentira *Carte de visite* 1854 (posetnica); je izumitelj vizitnega formata. To je poseben patent v okviru kolodijske plošče v formatu vizitke 10x5. Spominja na inserte iz filma. Gre za nerazrezano albuminsko kopijo kolodijske plošče. Posnetki so nastali s fotografskim aparatom s 4 objektiv: v eni legi poslika 4 in nato še 4 posnetke. Plošča se kopira na papir in ta se razreže na posnetke. Množično upodabljanje slavnih osebnosti, prve množične produkcije fotografij: ljudje so zbirali posnetke in si jih med seboj menjavali; skoraj vsakdo si je lahko privoščil tak portret. Cena fotografij je padla. Ekspozicijski čas: 8 sekund, odvisno od velikosti sličice; manjša, kot je sličica, krajši je ekspozicijski čas - 1 sekunda za takšne portrete. Gre za čas, ko se oblikujejo družinski albumi, zbirke. Za krajino se ta format ne uporablja. Fotografi so snemali tudi ljudi na ulici, berače, prodajalce, večinoma pa so bili na fotografijah pomembni znani ljudje: iz gledališča, kulture, književnosti. Baudelaire – vsi so lahko videli, kako izgleda. Neka oseba je lahko postala znana zaradi izgleda na fotografiji, ne pa zaradi svoje fizične pojave. S fotografijo se je nek določen sloj ljudi (danes vsi) odpovedal zasebnosti. Z civilizacija zadnjih 100-150 let postaja vse bolj vizualna, ostali čuti so na nek način prikrajšani. Prevladal je vizualni vidik človeške osebnosti (sistem mode). Portreti so nastajali v studijih, vendar v njih še niso imeli umetne svetlobe. Ozadja slikana: balustrade, zavese, stebri. (Za razliko od vizitk so bile fotografije s ferotipijo velikega formata, ostro so zarisale karakter, bile so psihološko nabite; skušale so nekaj povedati o človeku kot celoti.) Ta balerina nima bidermajerskega mika. Disdéri je bil znan po celopostavnih portretih. Funkcionalni portreti, frak so si sposodili za fotografiranje; iz portretov ni zanesljivo sklepati o oblačilni kulturi tega časa. Fotografija tudi ne pove, da recimo verižica ni srebrna. Pogosto ulice še niso bile tlakovane – po čevljih se vidi, da je bila cesta prašna. (Primer reveža, ki je slikan z balustradami v ozadju.)

30. Nadar (Gaspard Félix Tournachon): *Slavolok zmage in Veliki bulvarji, Pariz iz balona*, 1868; izvirni negativ na kolod. plošči iz Narodne zakladnice zgodovinskih spomenikov in pokrajin, Pariz; kasnejša povečava.

Raziskovalni tip fotografa: Nadar, ki je znan po svojih portretih. Nadar je bil Disdérijev sodobnik, živel med leti 1820-1910, zelo slaven pariški fotograf, v njegovem ateljeju v Parizu so razstavljali impresionisti. Bil je zelo kreativen, razmišljujoč, funkcioniral je v pariški komuni. Nadar je bil prvi, ki si je dal napeljati luč v atelje in je fotografiral pri umetni svetlobi.

Raziskovanje zračnega prostora. Slikanje iz balona že v 50. letih.

Portreti

31. Nadar (Gaspard Félix Tournachon): *Fotografova žena*, 1853, izvirni negativ na kolod. plošči iz Nar. Zakl. zgo. spomenikov in pokrajin, Pariz; kasnejša povečava.

Slikal je tudi v pariškem podzemlju; bil je eden od sodelavcev pariške komune. Nadar je dolgo živel. Ta portret je namenjen javni promociji. Roke in obraz kot caravagisti, obleka ne pove nič o oblačilni modi tega obdobja, nevtralnno ozadje. Dopasni portret. Ženska ima roko pred usti, kar nakazuje, da je. Ima bele lase in čipkaste rokave. Na fotografiji so pomembni obraz, roke in oči, kar nakazuje, da so spet pomembni klasični momenti portreta. Temno ozadje, chiaroscuro. Pri ženskih portretih je bil zelo dober, njegovi moški portreti pa so manj poglobljeni. Poudarjena je poza in trenutna mimika. Ekspozicijski čas je 10-20 sekund; portretirancu je ta čas ravno prav dovoljeval, da se umiri in pripravi na posnetek.

32. Nadar (Gaspard Félix Tournachon): *Sarah Bernhardt*, 1865, Bibl. Nation., Pariz.

Gre za igralko židovskega rodu, ki je v antični pozi. Celopostavni ležeče-sedeči nadčasen portret, olušči vse, kar ne sodi v ta čas. Nevtralno ozadje. Verjetno je retuširal – zgladil detajle na obrazu. Podstavek, na katerem sloni, spominja na del antičnega stebra, ki je verjetno del teatarske kulise.

33. Etienne Carjat: Charles Baudelaire, 1863, woodburytipija iz fotografskega albuma Galerie Contemporaine, littéraire, artistique, 1876-1884.

Carjat je Nadarjev sodobnik; dober portretist, a so po mnenju nekaterih tudi boljši od njega. Slikal je predvsem moške portrete, ki pa so poglobljeni in tonsko bogati. Pentlja je znak bohemske provinience; kaže na intelektualni krog, iz katerega prihaja upodobljenec - dundy. Izvemo več kot le identiteto upodobljenca (prepuščeno gledalcem). Tehnika je woodburytipija, ki jo je odkril Anglež **Walter Woodbury**. Negativ je naredil na stekleni plošči, prevlečeni z želatino in z na svetlobo občutljivo snovjo. Želatina na svetlobi otrdi, razvijal je v vroči vodi, ki je sprala neosvetljene dele. Dobil je grafično ploščo, ki jo je položil v stiskalnico, prevlekel s črnilom in odtisnil na papir; tako je dobil pozitiv, ki je popoln posnetek negativa (faksimile). Gre za odtis, ne za fotografijo. Preneslo se je na kovinsko ploščo – odtisnil se je globok vtis. Album kot zbirka grafik na podlagi fotografskega negativa. Slabosti: ni mogel nadzorovati kontrasta, robovi so razmazani.

34. Julia Margaret Cameron: Nečakinja Julia Jackson, 1867, albuminski papir.

Pomembna za umetnost, poznala je pesnike,.. Imela je težave s postavitvijo, je pa izredno rigorozno selekcionirala posnetke. Fotografirala je v rastlinjaku. V fotografijo je vnesla problem ostrine; ostrina kot element je vplivala na izraznost fotografije. Obdobje mokre kolodijske plošče, tehnična distinkcija – notranji tehnični problemi. Relativno mlad medij. Stalen niz nalog: tihožitje, krajina, portret,... Problem ostrine: Margaret Cameron so izpostavili. Oblikuje se trdni/strnjeni koncept fotografije. Ko so iznašli fotografijo, je fascinirala s svojo ostrino, detajlom, korektnim podajanjem perspektive. Naše oči (zdrave) so naperjene, da kar najbolje izostrijo sliko – vidimo ostrino tistega predmeta, ki ga želimo videti. Oko ima neko kapaciteto, tudi možgani: omejena kapaciteta globinskega dožemanja, okrog nekega področja ne vidimo več ostro. Človek ima rad ostre objekte; ko so izumili fotografijo, so fotografije morale biti ostre. Prvi ekspozicijski časi (8 ur) tega niso omogočali. Pri dagerotipiji je ostrina že briljirala, talbotipija/kalotipija pa kaže znake človeške roke (David Octavius Hill – v Hillovem primeru fotografija kot portretni medij, kazala je slikarske zmožnosti). Grahasta struktura – empirično občutje – talbotipija je bližje risbi oz. izdelku človeških rok. Margaret Cameron: »Meni ne bo nihče rekel, kaj bom izostrila in kaj ne.« Glava pri tem portretu je ostra, ostalo pa ne. Sumarno podajanje. Obraz izgleda celovit, z manj detajli je lepši, estetski. Lepo je, kar ni preobloženo z detajli. Ostrina je moment, kjer se izraža avtorstvo. Ostrina je bila relativna novost v umetnosti, če izvzamemo sfumato, kjer se objekt s svojim robom mehko vtiska v ozadje. Ta portret je sfumato na fotografski način. Skušala je odslikati duševnost, poskušala pa je tudi pripraviti fotografijo do tega, da bi se ognila banalnosti vsakdanjega življenja in poskušala zapluti v umetniške vode.

35. Julia Margaret Cameron: Sir John Herschel, albuminski papir, 1867.

Portret enega pomembnih naravoslovcev, ki ga povezujejo tudi s fotografijo; izumil je cianotipijo oz. modri tisk, arhitekturne načrte so kopirali v tej tehniki. Utrdil je terminologijo fotografije (negativ, pozitiv). Bil je družinski prijatelj J.M. Cameron. Gre za portret »en face«, ima direkten stik gledalca s portretom. Hoče prikazati njegovo notranjost, pomembne so predvsem oči, ki izražajo otožnost. Zelo star je na tem portretu, zenice so svetle. Osvetljen je od zgoraj navzdol, senca nosu pada nizko. Zelo kvaliteten portret, slikala ga je v svojem rastlinjaku. Imela je stike s pomembnimi ljudmi: znanstveniki, slikarji – preraphaeliti. Slikala je kostumirane alegorije, portrete sodobnikov, člane družine, služinčad – oblečeni v starinska oblačila – teatralično, alegorično. Kolodijski negativ, albuminski papir.

Krajina

Težavna zaradi vseh pripomočkov, ki jih je treba nositi s sabo. Fotografi v tem obdobju so bili profesionalci, obvladali so fotografiranje, resno delo v ateljejih. Kolodijska plošča je omogočala veliko število portretov. Za to obdobje je značilno tudi zbiranje fotografij znanih oseb v albumih, zanimanje za domače in eksotične dežele, nabiranje krajin. Dagerotipija je bila predraga, ni imela prave publike, tudi ni primerna za albume in

sheme. Precejšnje število kopij vodi v obrabo plošče. Veliko število podob po relativno nizki ceni. Ljudje so zbirali albume s portreti, nastajali so veliki dokumentarni arhivi podob z vsega sveta, bilo pa je tudi zanimanje za domače kraje. Velika želja po spoznavanju novega.

36. Adolphe Braun: Jezerski parniki na zimskem sidrišču, Švica, okr. 1865, karbonski tisk.

Adolphe Braun, Alzačan, poklicni fotograf, preživljal se je s krajinsko fotografijo – množil je posnetke. Zimska tema, krajina oz. topografska fotografija. Posnetek je nastal v Švici. Krajina je hvaležen objekt, sploh prizori, kjer gibanje ne pride toliko do izraza. Topografska fotografija se v tem času zelo razmnoži. Sneg spremeni pokrajino. Črni in beli elementi na grafični način poudarijo drug drugega. Parniki počivajo. Relativno dolg ekspozicijski čas, ker je zabrisana površina vode. Mokra kolodijska plošča omogoča večjo ostrino in krajši čas obdelave. Prednost je dvofazni postopek, ki omogoča poljubno število kopij. Pomanjkljivost se kaže v preobčutljivosti na močno svetlobo. Namesto vode in neba so na fotografijah bele hiše (fotomontaža). **Karbonski tisk** se je uporabljal **od 1864 naprej**. Osnova je fini **prašek iz karbonskih vlaken, pigmentiran** in pomešan v **želatini**. Ta vlakna so nato sintetizirana z **bikromatom**, s tem postanejo, ko so osvetljena, netopna v vodi. Položijo se pod brezbarven pozitiv. Po razvijanju v **vodi** se karbonska vlakna s podobo **kopira na papir**, originalno ozadje pa se odstrani. Kasneje so karbonskim vlakonom dodajali barvne pigmente (rumene, magenta, cyan).

37. Francis Frith: Dostop do Filov, okr. 1858, albuminski papir.

Egipčanske teme, v ospredju so skale na Nilu in človek, ki je nekakšno merilo za velikost skal; sedi in gleda v morje, poistoveten je s krajino. Fotografija je zanimiva zaradi nenavadne pokrajine, ki deluje kot celota (romantično vzdušje, eksotična tema). Prednost fotografije: virtualno potovanje v Egipt doma v naslonjaču. Bela barva neba svetlo odseva v vodi (voda in nebo na fotografiji sta bela), kar je posledica slabe občutljivosti na modro svetlobo kolodijske emulzije in pretirane občutljivosti na rdečo svetlobo (rdeča je temnejša kot modra, ki deluje svetleje) – vse je belo. V 30. letih 20. st. je polikromatska/pankromatska plošča vsaj približno posnemala našo vidno izkušnjo (toni so približno ustrezali naši vidni izkušnji), v času kolodijske plošče pa je bilo nebo zaradi premočne občutljivosti kolodijske plošče na modro svetlobo nezdiferencirana bela ploskev. Kasneje so nebo slikali z drugimi filtri, potem ko so posneli osrednji prizor, ali pa so nebo posneli naknadno iz drugega filma. Ta občutljivost se je torej dala delno korigirati, vendar ne samo z enim posnetkom. Ekspozicijski čas je dolg – slabi detajli na sliki.

38. Kristijan Pajer: Jeruzalem, okr. 1862, 24x19,7 cm, album. papir; Nadškof. arhiv, Ljubljana.

Kristijan Pajer/Christian Paier iz Kranja je bil učitelj in pustolovec. (Magister Kambič ta priimek sloveni.) Lom svetlobe: zaključek mošeje je presvetljen, izginil je v močni svetlobi neba. Sveta dežela v 19. stoletju. Polarizacija evropske družbe, ponovno oživljanje in vračanje k izvorom krščanstva (potovanje v svete dežele, v tem času je bilo romanje del turistične ponudbe). Celo mapo fotografij iz Svete dežele je Pajer podaril avstrijskemu cesarju, sedaj je v Albertini. Tudi v Ljubljani je imel svoj atelje, posnel je celo vrsto stavb, ki so bile v centru. Na plošče se je podpisoval, v osvetljeni del temne plošče je vpraskal ime in priimek.

39. Charleton E. Watkins: Katedralna skala, visoka 600 m, Yosemiteška dolina, št. 21, okr. 1866, albuminski papir.

ZDA, kolonialno osvajanje, V obala še miroljubna, na Z konflikti. Osvajalni pohodi – ozemeljske težnje, tudi različni fotografski projekti: ekspedicijski pohodi od V proti Z. Iskanje rudnih bogastev, ocenjevanje krajine, pripravlanje poti za transkontinentalno železnico. Zaradi vsega tega so bili pomembni pokrajinski posnetki nenavadnih geoloških form, gejzirov, vulkanov, skal. Pravo bogastvo Amerike je bilo naravno bogastvo in lepote – v tem času so razglasili prve naravne nacionalne parke, fotografija je v službi naravne dediščine. Pri tej fotografiji gre za estetski vidik geološke forme. Oblikovanje nacionalne zavesti v relativno mladi družbi je potekalo preko takšnih nenavadnih naravnih podob. Naravne znamenitosti nadomeščajo kulturno dediščino, »Evropa ima katedrale, mi pa skale«. Nastane zavest, da je treba take znamenitosti

zaščititi in ravno zato nastanejo v tem času nacionalni parki. 1872 nastane Yellowstonski narodni park – prvi naravni park na svetu. Romantične prvine občudovanja narave.

40. Eadweard Muybridge: Študije oblakov, okr. 1869, albuminski papir

V tem času prevladuje teoretična smer pozitivizem, izreden napredek znanosti in tehnike, vse se beleži, ogromne količine podatkov. Meteorološka fizika – preučevanje oblakov, njihovih oblik in določanje vremena, obsega padavin. Katalog oblakov: cirusi, viharne oblaki,.. Bilo jih je mogoče naknadno vkopirati v krajine zaradi prešibke svetlobe neba oz. dolgih ekspozicijskih časov, ki so povzročili presvetlo nebo na fotografijah. Pri tej fotografiji gre za študijo oblakov kot podnebne pojave in hkrati za estetske vidike. Nek začetek fotomontaže, ki se izvaja z manipulacijo fotoaparata (bele predele na mokri kolodijski plošči so zamenjali z negativom oblakov, z objektivom navzgor). Uporaba filtrov. Empiričen odnos do narave.

41. Timothy O'Sullivan: Ognjeniške tvorbe, Piramidno jezero, 1867, album. papir.

Eden od najbolj znanih fotografov ameriškega zahoda je potoval po neodkritih kotičkih med Missourijem in Kalifornijo, odpravo je sponzorirala ameriška vlada. V poznih 60. in 70. letih so podobne ekspedicije z namenom odkrivanja neznanih predelov in nenavadnih geoloških oblik obiskale Arizono, Colorado, New Mexico, Nevado, Utah in Wyoming. Prodornine lave skozi mehkejšo kamnino, silikatne kamnine. Voda odnese plast, ostane osamelec, monolit vulkanskih kamnin. Človek poskuša v krajini najti povezave, iskanje antropomorfnih figur v naključno nastali tvorbi (obraz). Pogosto so bili fotografi v odpravah skupaj z geologi, ki so določali rudna bogastva. Tak in podobni posnetki vplivajo na ameriško vlado, da vzpostavi nacionalne parke.

42. Hermann Wilhelm Vogel: Most blizu kraljevega spomenika, 1866, album. papir.

Impresionistični vidik krajine, odslikava svetlobe – kako ta učinkuje v krajini; svetli žarki kot popolnoma naraven pojav. Ta posnetek je bil narejen proti svetlobi. Testiranje, kako se kolodijska plošča obnaša pri določenih pogojih. Umetnostni vidik, hipnost v krajini, odslikava svetlobe same. Struktura romantične krajine – naravni elementi z vseh strani obkrožajo in varujejo človeka - panteizem. Romantične fotografije: narava v obliki tunela, znotraj človeška figura; človek kot v maternici narave. Popolnoma mitološka, amoralna narava. Človek je naključna tvorba narave, tujek. Hermann Wilhelm Vogel je bil inovator v fotografiji, ukvarjal se je z barvno občutljivostjo plošč in jo izboljšal pri mokri kolodijski plošči. Skušal je ujeti svetlobni pojav: presevanje sončne svetlobe skozi drevesno krošnjo. Vizualna fascinacija, primer plainaira – vzporeden tok s slikarstvom, študija svetlobnih pojavov v naravi. Most kaže na prisotnost človeka.

Družbene razmere so se zaostriale, mesta so postala zakajena, kapitalistični odnosi, poskusi socialnega boja, konflikti med bogatim in revnim prebivalstvom. Mesta so pokala po šivih, problem kanalizacije, srednjeveška mesta v projekciji 19. st. so zato idealna. Heroično 19. st.: izjemna delavnost, strojogradnja, transport, železnice; nov način gradnje – skeletna. Silna koncentracija energije (ustvarjalne in maščevalno uničevalne), izbruhneje revolucije. Napetosti v družbi, ki je tehnično napredovala, znova se kopičijo socialna nasprotja. Ljudje bežijo v naravo, gore – nemško in slovensko prebivalstvo (Kugy); slava Julijskim Alpam, Karavankam itd. Gore so močno zakoreninjene v slovenski kulturi.

Dokumentarna fotografija 19. stoletja (še mokra kolodijska plošča)

Kolonizacija Afrike, Azije, ZDA, globalni in boleči premiki za človeštvo, izčrpavanje vse okoli sebe - mrzlično izčrpavanje delovne sile, ekološko onesnaževanje pokrajin. Industrijska revolucija. Biološko so izumrle cele krajine okrog rudnikov, železarn. Fotografija je dokumentirala zlasti svetlejšo podobo, socialne in druge probleme pa šele v 20. st. Obdobje liberalnega kapitalizma. Kontrast med bliščem v centrih (Pariz, London) in med bedo na podeželju in v majhnih mestih. Stoletje so označili socialni nemiri, marksizem, pariške komune in sindikalna gibanja.

Kolodijska plošča ni bila dovolj hitra za gibajoče se predmete; ideja statičnega sveta se prevesi v idejo gibajočega se: mrzlično gibanje na vseh področjih življenja. Premiki pri fotografiranju, fotografija je hotela upodobiti hitrost: figura je izginila iz slike ali bila neostra.

43. Philip Henry Delamotte: Zgornja galerija Kristalne palače, Sydenham, London 1854, albuminski papir.

Gre za dokumentarno fotografijo, dokumentacija napredka oz. dosežka gradbene industrije. Leta 1851 so začeli z izgradnjo palače, ki je veljala skoraj za arhitekturni čudež tistega časa in kot eden pomembnih mejnikov v razvoju funkcionalne arhitekture. Sestavljena je iz skeleta in zato izgleda zelo moderno. Pri tej arhitekturni galeriji so namreč ohranjene vertikale in horizontale, konstrukcija je izrazito napredna, trdna. Prostor je urejen, poudarek je na perspektivi. V tem prostoru se najdemo, linije kažejo v prostor. Solidna fotografija tistega časa in pomemben dokaz gradbeniškega in konstrukcijskega projekta.

44. Roger Fenton: Dolina sence smrti, 1855, albuminski papir.

Velja za prvega vojnega fotoreporterja. Dinamika na bojišču je v fotografiji še nemogoča. Krimska vojna – Roger Fenton je bil poslan od angleške vlade kot inšpektor, angleška armada naj bi bila neuspašna po lasti krivdi, poslan je bil, da bi vse to dokumentiral oz. da bi angleški vojski povrnil ugled. To je še vedno čas kolodijske plošče, ki pa je zelo neprimeren postopek za dramatične dogodke. Fotograf gre na bojišče, da bi posnel prizorišče, zato pa mora s seboj nositi vso opremo, kar je izredno nepraktično. Temnico si je uredil v vozu (kolodijsko ploščo je bilo treba pripraviti na mestu), z njim je moral tudi večkrat bežati. Fotografiral je vojake pri počitku oz. kako si nalivajo vino, vodo, nič konkretnega, lotil se je na bolj žanrski način. Mrtvih vojakov ni prinesel v London, čeprav so v vojni bistvene žrtve in uničenje. Polje mrtvih vojakov je bilo v tem času tabu tema - cenzura. Ta fotografija zelo posredno kaže na vojno - gost topovski ogenj (krogel), a kje so tu ljudje? Gre za metaforično podobo vojne, ogromno topovskih krogel, ozemlje je opustošeno. Statična fotografija, avtor posname le stanje pred bitko ali po njej. Upodobljen je le kakšen ranjenec, ob njem pa je medicinska sestra. (Prikaz same bitke na fotografiji je značilen šele za 2.sv.v.)

45. Timothy O'Sullivan: Smrtna žetev, Gettysburg, Pennsylvania, julij 1863, albuminski papir.

Čas ameriške državljanske vojne (1861-65), secesijska vojna, ko se hoče J odcepiti od S ZDA. V času 1861-63 se Lincoln zavzema za odpravo suženjstva. Na začetku zmaguje J, na tej fotografiji pa je prikazana bitka, kjer zmaguje S. Vojna se tu kaže drugače, kot je bila predstavljana na začetku (miroljubno). Detajli vsega, kar ostane po spopadu, tega ni mogoče najti v sodobnem slikarstvu ali grafiki (mogoče le Goya). Drobní predmeti, trupla so sezuta, imajo obrnjene žepe, nekatere mrtve vojake so že oropali ali okljuvali jastrebi. Naturalistična fotografija. Skupine fotografov organizira Matthew Brady, lastnik več fotografskih studijev; zaslutil je, kaj je mogoče napraviti s fotografijo v državljanski vojni, kot je bila ta v ZDA. Izdal je knjige fotografij – Incidents of War, pri tem pa je šlo za kršenje avtorskih pravic, ker je podpisal sebe; fotografi so se uprli.

46. Neznani fotograf: 16. maja 1871 komunardi zrušijo Vendomski steber s spomenikom Napoleonu I, Pariz, albuminski papir.

Naslednji spopad – pariška komuna 1871. Spet gre za dokumentiranje pariške komune, ki je ena od prvih gibanj, ko se proletariat v Parizu upre buržuaziji; narodnoosvobodilna borba na francoski način. Posnetek prikazuje pripadnike komune (komunarde) po tem, ko so zrušili Napoleonov spomenik. Oblast po vrnitvi na vrh poišče ljudi na sliki in jih na podlagi fotografije obsodi. Na sliki je tudi Gustave Courbet, ki pa je k sreči zbežal v Anglijo.

47. Neznani fotograf: Mrtvi komunardi v krstah, Pariz, maj 1871, albuminski papir.

V vizualni kulturi se do sedaj vojna nikoli ni kazala na tak način. Novo poglavje, povezano s pariško komuno, reakcija po strtju proletarske republike. Celopostavni portreti, od tega trenutka kontinuirani posnetki smrti, krste so odprte in naložene druga na drugo.

48. Eugène Appert: Pokol arcueilskih dominikancev, Pariz, 25. maj 1871, album. p.

Fotomontaža, prodana kot avtentična fotografija z namenom diskreditirati komunarde in njihovo vlado. Ena prvih fotomontaž oz. poskusov poneverjanja zgodovine. Zgodnji začetki politične rabe fotografije (v 20. st. so totalitarni režimi znani po zlorabah). Manipulacija s publiko, izkoriščanje totalitarnega režima. Dogodek, ki ga ni bilo, je izkoriščen kot sovražna propaganda, kot da so komunardi kriminalci. Fotografija je že takrat veljala za veljavni dokument. Pomembno vlogo ima tukaj napis, ki nas usmerja (na kaj moramo gledati).

Fotografi so skušali ujeti realnost na fotografiji, kot je – številni aspekti te realnosti. Razvije se tudi mikroskopska fotografija. Znanost s pridom uporablja fotografijo, posname se npr. Luna. Zunanje politično življenje – kolonialna osvajanja: osvajalec ve preko fotografije več o osvojenem ozemlju. Fotografija približa naravo ljudem, nastajajo nacionalni parki, varstvo okolja; pomembna konservatorska vloga fotografije. Romantični vidik – krajina kot romantični objekt. Množično nastajanje portretov, ki so manj kvalitetni, v tem času so nekatere fotografije tudi tehnično slabe, saj je postopek dosopen vsakomur – poplava fotografij. Pojavijo se prve zlorabe in nastanek fotografije kot umetnosti. Julia Margareth Cameron s fotografijo prikazuje tudi to, kar se ne vidi na prvi pogled: pridobiti notranji vpogled v človeka. Sredina 19.st.: počasi se maje mit o absolutni pričevalnosti in verodostojnosti fotografije. Ljudje začenjajo iskati v fotografiji nekaj več, nekaj, kar ne obstaja. Začel se je proces kot v umetnosti: umetnost brez gledalca ne obstaja, šele v gledalčevih očeh, s fantazijsko investicijo dobimo podatke o artefaktu.

49. Edward Anthony: *Deževen dan na Broadwayu, New York 1859, albumin. papir.*

Ena izmed prvih fotografij, ki prikazuje gibanje. Upodobljen je ulični prizor. Gibanje je bilo možno posneti po letu 1850, ko je David Brenstar iznašel stereoskopsko kamero (stereografijo). Kamera omogoča 3D sliko, ima 2 objektiva, je majhna, z močno optiko in krajšim ekspozicijskim časom.

Problem gibanja

Mokra kolodijska plošča ni bila primerna za upodabljanje gibanja, ker je bila prepočasna; le pri mali fotografiji – malih formatih se je dobro obnesla. Potreben je bil velik objektiv, ki je dovolj močen. V nekem trenutku je bilo mogoče posneti dinamično dogajanje, vendar je npr. človek vseeno »izgubil« eno premikajočo se nogo, kot npr. pri zgornji sliki. **Suha želatinska plošča** je nov postopek, ki ga je nekaj let po odkritju želatine 1871 odkril sir Richard Leach Maddox, angleški zdravnik. Medij je iz živalskega kleja - želatina (žitka prosojna snov, ki se na zraku posuši). Tudi preko suhe plošče je bilo mogoče dobiti negativ. Emulzija, ki se je na steklu posušila, je zaradi raztegljivosti želatine ohranila svoje lastnosti. Ko se je posušila, ni več pokala in bila je obstojna. Steklene plošče so tako lahko pripravili vnaprej. Nove osnove: **srebrov bromid** kot svetločutna snov. Nosilec je steklo. Želatina drži srebrove soli na nosilcu. Bila je hitrejša od prejšnjih fotografskih tehnik in enostavnejša. Celega postopka ni bilo treba opraviti na licu mesta. Ploščo je bilo mogoče pripraviti vnaprej in nato fotografirati dogodek. S tem se je čas priprave za posnetek zelo skrajšal, razvijanje pa odložilo na kasnejši čas. Ekspozicijski čas je bil krajši, mogoče je bilo snemati tudi relativno hitro gibajoče se predmete. Kamere so zato morali opremiti z zaklopi. Fotografi so na plošče že lahko zabeležili trenutne slike. Velik razmah potovalne fotografije.

Suha želatinasta plošča

Izumil jo je Charles Benett 1878, po tem ko je dr. Richard Leach Maddox 1871 predlagal uporabo želatine kot veziva (želatina + srebrovi halogenidi). Ta nova tehnika je bila revolucionarna – od sedaj naprej niso bile več potrebne premične temnice. Proces je bil veliko bolj občutljiv na svetlobo in zato je bil možen relativno hiter zaklop (zaklopka). Vse to je peljalo do vse večjega prilagajanja in s tem kvalitete. Uporabljati se je začela nova serija kamer (uporabljal jih je recimo Paul Martin).

50. Eadweard Muybridge: *Konj v galopu, 1883-1885.*

Serija fotografskih kamer, ki jih je sprožal konj, ko je trgal vrvice na svoji poti. Koordinatna mreža še bolj nazorno kaže, kako se konj premika. Eadweard Muybridge je iznašel hitri fotografski zaklop, ki se je lahko razvil zaradi večje občutljivosti filma in omogočil večje število posnetkov (Kodak). Izdelke je objavil v Animal Locomotion 1887. Do takrat so slikarji slikali leteče konje, od sedaj naprej pa je postalo jasno, kako so postavljene noge. Suha želatinska plošča je bila že tako hitra, da je lahko posnela galop. Eadweard

Muybridge je bil prvi, ki je posnel gibanje človeka iz različnih zornih kotov. Ker so emulzije omogočale osvetlitvene čase vsega nekaj stotink sekunde, to ni bilo več težavno. Do leta 1884 je bilo steklo znano kot najboljši nosilec fotografske emulzije. Kljub odlični kakovosti posnetkov, možnosti vnaprejšnje priprave plošč, kasnejšega razvijanja in kopiranja, je okornost velikih kamer in težkih steklenih plošč fotografe še vedno spravljala v slabo voljo.

51. Eadweard Muybridge: *Ženska dviga brisačo in se briše, iz knjige *Animal Locomotion*, obj. 1887.*

Snemale so tri kamere iz različnih zornih kotov z mehanizmom, ki zamenjuje plošče, medtem ko se vrti – kamera je statična, sekvenčno slikanje iz večih kotov, 3 kamere slikajo istočasno. V tem primeru gre za nerazrezane kadre filma. Muybridge je bil tudi eden od pionirjev filma. Odprejo se čisto nove teme – bolj sproščeno gibanje ljudi. Mogoče je bilo posneti faze gibanja, ki ga človeško oko ne vidi. Gibe lahko razdelimo na manjše enote – fotografija je zdaj naredila maximum. Koordinatni sistem je mreža, ki služi kot osnova za oceno tega gibanja. Muybridge ni bil toliko umetnik, kot je bil znanstveno usmerjen – analitični pristop h gibanju, vplival je na razvoj filma, stripa itd.

52. Eadweard Muybridge: *Leteči kakadu, iz knjige *Animal Locomotion*, obj. 1887.*

V tem primeru gre za zahtevnejši posnetek – kamera sledi ptičjemu letu po velikih tirnicah. Koordinatna mreža je v ozadju, vidi pa se, da ptič leti v prostoru. Prikazan je torej ptičji let v več fazah. Razvoj letal – uresničitev davne človeške želje po letenju, poskusi od Da Vincija naprej. Fotografija je sredstvo analize tega gibanja. Knjiga *Animal Locomotion* obravnava še druge živali.

53. Etienne-Jules Marey: *Kronofotografija ptičjega leta, 1887.*

[etjen žul mari] Ukvarjal se je z medicino, še posebej anatomijo človeškega srca in gibanjem ljudi. Ko je izvedel za Muybridgev postopek, je dobil idejo, da bi odslikal diagram gibanja in iznašel je kamero, ki je na eno ploščo posnela več faz gibanja naenkrat. Zaklopka se pri tem zapira v intervalih, zapiralo je vrtljivo, dobimo kronogram gibanja. Tukaj ni več enotnosti časa in prostora kot pri Muybridgeu. Na sliki je ujetih več trenutkov, gre za nekakšen »film v enem samem kadru«, abstraktni diagram oz. abstraktni prikaz gibanja. Dinamiziranje življenja – kako to dinamiko prenesti na statično površino. Na ta način Marey vpliva na futuriste. Brata Bragaglia sta se branila tega vpliva, za njiju je Marey še preveč analitičen, to gibanje pa je preveč staccato, človeško opazovanje ne daje takega občutka gibanja, ampak vidi gibanje, kot ga je kasneje prikazal film. Hotela sta napraviti podobo gibanja v enotnem zamahu (zveznem gibu), npr. čelistov zamah z lokom po glasbilu je kot ena sama podoba. Vsekakor je Mareyev prispevek k fotografiji izredno pomemben - pri fotografiji ne gre več za detajle, ampak za bolj abstraktne forme – nova abstrakcija, ki jo bo prispeval znanstveni svet. Gre za svet onkraj naših čutov. Za modernizem je značilen stik umetnosti in znanosti, pomembno vlogo pri tem igra tudi fotografija. 20. st. bo čas likovne abstrakcije, likovna dela se spreminjajo v primarne likovne prvine (ploskev, barva, volumen). Takšno delo dobi pomen onkraj vidnega vtisa.

54. Etienne-Jules Marey: *Merjenje hitrosti vboda z mečem s fotografskimi sredstvi, okr. 1890, presneto iz revije *La Nature*, 11. oktober 1890.*

Element gibanja je človek, ki je fotografiran dvakrat; možno je izmeriti hitrost meča, ker je na njegovem koncu kroglica, ki kaže lego. Hitrost je pot deljena s časom. Slike je sestavil v projekcijski strojček in nastal je kratek film. Fotografija je bila pomembna za razvoj športa, tudi danes je v športu nepogrešljiv video, ki je pomemben del priprav vrhunskih športnikov. Suha želatinska plošča je odprla pot preprostemu izdajanju fotografij – s tem so povezani tudi premiki na fotografskem trgu (nastanek ljubiteljske fotografije).

Odkritje filmskega zvitka

Kljub odličnim lastnostim stekla kot nosilca emulzije je bilo potrebno razviti nekaj lažjega, uporabnejšega, lažje prenosljivega. Na to je prvi postal pozoren tovarnar George Eastman, ki je izdeloval suhe fotografske plošče. Kot prvi je uporabil idejo filmskega zvitka, ki pa je bil odkritje Hannibala Goodwina. Na trg je poslal tako imenovano boks-kamero. Vanjo je bil med dvema valjčkoma že vpet film iz celuloida. Kamera je zmogla svetlobno jakost 1:9 in goriščno razdaljo 57 milimetrov. Posnetki so bili okrogli s premerom 6,35 cm. Zanimanje za fotografiranje je postalo izjemno. Fotografija je naenkrat postala dostopna širšemu krogu

uporabnikov. Eastmanovo geslo "Vi pritisnite na gumb, ostalo naredimo mi" je postalo revolucionarno. V kameri je bil vgrajen film za sto posnetkov. Po stotih pritiskih na gumb so jo poslali v laboratorij, kjer so izdelali fotografije, fotografu pa kamero napolnili z novim filmom. Ker je z odkritjem filma postalo fotografiranje tako neverjetno preprosto, se je v tem obdobju začelo razvijati foto-amaterstvo. (Vse do danes se filmski trak ni bistveno spremenil, le da je sedaj nosilec emulzije analogne fotografije trak poliestra.)

55. Neznani fotograf: Družba pri kopanju, okr. 1890, negativni film Kodak, albuminski papir.

Tondo je posledica slabe fotografske optike; fotografija je posneta iz lesene box kamere. Verjetno je fotograf stal v vodi. Tukaj gre za čisti družinski žanr. Ta fotografija kaže, kam vse se je dalo nesti kamero in kaj vse je bilo mogoče posneti. Kamera je bila lahko nosljiva, ker je bila majhna in relativno lahka. Preko te fotografije dobimo tudi podatke o takratnih oblačilih, frizurah, pokrivalih,... Gre za čas, ko nastaja veliko število podob in ko se na trgu pojavljajo nove fotografije. Kodak Georga Eastmanna je bil spreten tržni izdelek, oglaševali so ga z geslom: »Vi pritisnete na gumb, mi opravimo ostalo.« Šlo je za naviti trak v leseni kameri (100 posnetkov), ki so ga poslali v razvijalni studio, kjer so naredili pozitivne, jih vstavili v kamero in odnesli nazaj. Šlo je za spretno potezo družbe Kodak. Od sedaj naprej je šlo za prave arhitektonske premike na področju fotografije. Žanr družinska fotografija: običajno je družina poklicala fotografa na dom ali pa je šla k njemu, sedaj pa škatla poenostavi postopek; kamera je bolj prožna, gibljiva, njeno »oko« je spremenjeno, ima 3 osi in je priročna. Pri tem posnetku je vodoravnost vode ohranjena. Ko se vse to spremeni, pride do izraza avtonomija pogleda kamere, ki ga nismo vajeni. Če slikamo skozi okno navzdol, dobimo podobo – avtonomen kamerin pogled je vnesel v kulturo svojega časa nove vidike. Pri takšnih žanrskih posnetkih se začne zastavljati vprašanje – ali je fotografija umetnost? Demokratizacija umetnosti, ki je danes ne moramo podpreti brez rezerve. Prenatranost javnega prostora s ponavljajočimi se podatki, tudi iz osebne sveta (reklame). Vprašanje, ali javnost želi vse to gledati, ali gre za vsiljevanje. Walter Benjamin: »Fotografija bo prinesla novo dimenzijo v likovno umetnost«.

Dokumentarna fotografija

56. Jacob A. Riis: Dom italijanskega cunjarja, okr. 1889, želat.-srebrova fotografija.

Jacob A. Riis je bil ameriški poklicni policijski fotograf skandinavskega porekla (Danec). Spada med družbeno kritične fotografe. S kamero je skušal orisati neznosne socialne razmere v NY v poznih 80. in 90. letih 19. st. in s tem pomagati revnim – fotografija poskuša s pomočjo dokumentiranja izboljšati stanje. Preseljevanje: 1. val iz Anglije, Irske v ZDA, 2. val iz Srednje Evrope v ZDA. Priliv črnega prebivalstva v NY, ljudje poselijo mesta, ki so bila namenjena manjšemu številu ljudi – mesta začnejo zaradi prenaseljenosti pokati po šivih. Nastajati začnejo razmere pod higienskimi, zdravstvenimi in socialnim minimumom. Izredno revni ljudje brez sanitarne opreme, veliko otrok. Bogate družine so začele odhajati na obrobje, oddajati so začeli svoje prejšnje hiše, ki so jih novi lastniki predelali v manjše, namenjene večjemu številu ljudi. 80. leta: v bogatejših predelih so začeli ropati ljudje, ki niso imeli od česa živeti. Vse to je bila rdeča luč, da so se nekateri začeli ukvarjati s socialno podobo krajev in izdajati knjige fotografij s takšno tematiko. Na tej fotografiji je italijanska priseljenka z otrokom v naročju, kot nekakšen motiv Madone iz Jeruzalema. Ostra svetloba v kotih je bolj dramatična. Sence so bolj črne, svetlo je še bolj presvetljeno. Zaradi teh belo črnih kontrastov deluje kot lesorez.

57. Jacob A. Riis: Razbojniško gnezdo, 1888, želatinsko-srebrova fotografija.

Fotografiran je nevaren del NY, ulica s priseljenci, če nisi domačin, potrebuješ policijsko spremstvo. Dokumentarni posnetek slabega socialnega stanja. Detajli nam omogočajo analizo oblek, obutve, smeti (uvid v realnost, ki ga kakšen drug medij ne more dati). V socialno kritični fotografiji ni prostora za sentimentalnost. Je podoba časa, ki napoveduje še bolj strašno obdobje – 20. stoletje. Ker je bil fotograf Riis policaj, je dobro poznal te ljudi. Ta fotografija nam ne pove vsega o realnosti, a vendarle na nekem dostopnem nivoju. Riis je delal na prelomu stoletja.

58. Lewis Wickes Hine: Bombažna predilnica v Carolini, 1908, žel.-sreb. fotografija.

Amerika 1900 – podobno Indiji 2000. Deklica na tej fotografiji dnevno dela 12 ur na dan – izkoriščanje otroške delovne sile. Hine uporablja fotografijo kot pedagoško sredstvo na srednji šoli – sredstvo za

vzganjanje. Velik vzgojni potencial novih medijev (fotografija, radio, tv), vendar se večina stvari zgodi mimo vzgojnih ciljev. Hine uporablja fotografijo po njegovem mnenju za dobrobit družbe. Zavzema se za prepoved otroškega dela v ameriški družbi, fotografira otroke, ki si sami služijo kruh. Otroci imajo pravico do otroštva in izobraževanja, ne pa da se ubijajo z vsakdanjim delom. Otroška delovna sila je bila poceni, delali so tudi v rudnikih kot pobiralci premoga. Fotografov niso pustili v tovarne, Hine se je »prešvercal« kot prodajalec Biblij in vse poslikal – bil je raziskovalni novinar. Izkupički boja proti delu otrok so bili pičli.

59. Lewis Wickes Hine: *Monterji Empire State Buildinga, 1931, želat.-sreb. fot.*

Socialni realizem – levičarski pogled na svet, iskren, realen. Pozitivno prikazovanje ljudi, ki so držali Ameriko – delavski razred. To je bil podvig tudi za kamero oz. fotografa. 100 m nad zemljo je heroična pozicija ljudi, ki si jo težko zamislimo. Po 1. svetovni vojni pride do preobrata. Ne slika več otrok, ampak tiste delavce, ki so pripomogli k temu, da so ZDA to, kar so dosegle po vojni. Fotografira v stilu socialnega realizma v smislu glorifikacije; delavci so predstavljeni kot heroji, poveljuje jih. Preko tega so prikazane tudi levičarske ideje, za katerimi je stala Sovjetska zveza, ker je Muzej moderne umetnosti MOMA zavrnil njihova dela.

Riis in Hine: Riis je objektivni, je dokumentarist, s svojo fotografijo želi opomniti bogate, da bi vzbudil njihovo usmiljenje. Hine fotografira otroke, ki si sami služijo denar in ne prosijo za usmiljenje; na tak način jim hoče nekako dvigniti ugled. Fotografijo uporablja za boljše poznavanje stvarnosti, njegova stalnica je socialno orientiran vidik. Zavzema se, da ne bi več izkoriščali otrok.

60. Ernest James Bellocq: eden od *Storyvillskih portretov, okr. 1913, kasnejša kopija z izvirne želatinske plošče.*

Zasebni projekti: postavitev se je poenostavila, fotografiranje družbe in okolja. Bellocq: ameriški poklicni fotograf iz New Orleansa, ki je delal tudi v ladjedelnici. Posnel je fotografije v javni hiši New Orleansa, to je eden od teh posnetkov. Fotoaparati v tem času še ni bil vsakdanji pripomoček, sedaj dobimo prvič vpogled v vsakdanje življenje običajnega človeka ravno zaradi tega postopka suhe želatinske plošče. Dokumentirana erotika s socialnim momentom, slikovni vir za socialno zgodovino ZDA na začetku stoletja; ne gre za družbeno kritiko, tako kot prej. Pri teh fotografijah ni jasno, ali jih je posnel zase ali za zasebne naročnike – verjetno oboje, ker je fotografije naredil v dveh izvodih.

61. Paul Martin: *Objeti par na plaži v Yarmouthu, 1892, želat.-srebrova fotografija.*

Paul Martin je bil angleški fotograf francoskega porekla, ki je delal v Londonu. Sprva je delal lesoreze za časopise, nato je postal fotograf. Fotografiral je trenutne dinamične posnetke ljudi – fotografija brez namernega poziranja. Ta fotografija posega v intimo ljudi, ki so se javno izpostavili. Posnetek je bil za tisti čas nenavaden, saj tega niso bili navajeni; indiskretnost – par se izpostavlja javnosti. Gre tudi za začetek opreznosti za ljudmi – paparazzo, fotografiranje ljudi, ne da bi to vedeli. V mestu je množica ljudi, ki se ne poznajo in zato delajo marsikaj. Množica zagotavlja anonimnost posamezniku, fotograf pa v tem primeru to spravi v javnost. Način življenja se na tej fotografiji dobro vidi - detajli: obleka, obutev, klobuki, dežniki.

62. Paul Martin: *Prodajalka časopisov, Ludgate Circus, London, okr. 1895, želatinsko-srebrova fotografija.*

Posnetek trenutnega dogodka na ulici, Paul Martin se posveča posamezniku v velemestu. Gre za prikaz vsakdanjosti (kočija in konj v gibanju – nogo ima konj premaknjeno oz. zabrisano) in za prikaz redkega primera zaposlitve za ženske. Poudarki na tej fotografiji so moške noge, ki »visijo« z neba – dejansko gre za kočijaža, ki je odrezan. To je rez v realnost, znotraj formata fotografije ni zaključene celote, ampak se nadaljuje izven robov. Tak način upodabljanja so umetniki poznali z japonskih lesorezov.

63. Eugène Atget: *Pri poceni punčki, Rue de Sèvres, Pariz 1912, želatinsko-srebrova fotografija.*

Eugene Atget [ožen atže] je bil zelo znan fotograf že v svojem času. Fotografiral je predvsem izginjajoči Pariz, dokumentiral je, kar so požirale nove velike stavbe okoli leta 1890. Motivi so stare mestne ulice, portali, trgovinice, zanemarjeni parki, skratka Pariz, ki izginja, ne turističen, ampak vsakdanji. Gre za

nostalgično fotografijo in za občutek izginotja starega. To je tudi čas majhnih kavarn, po katerih je prodajal fotografije kot dokumente za umetnike oz. kot neke vrste poročila. Ohranjenih naj bi bilo okoli 6000 negativov takšnih posnetkov. Uporabljal je zastarelo tehniko, vendar so posnetki kljub temu dragoceni.

64. Eugène Atget: *Pri bobnu, Pariz 1908, želatinsko-srebrova fotografija.*

Večplastna fotografija: v različnih planih so fasada, avtoportret Atgeja v odsevu steklenih vrat (glava se ne vidi, pokrit je s kapo), odsev moškega in ženske, pročelje, notranjost, ozadje. Zgodovina fotografije je tudi napotilo na opazovanje in kritično presojanje stvarnosti, v kateri živimo.

65. Jacques-Henri Lartigue: *15. januar 1911: Avenija du Bois de Boulogne, Pariz, želatinsko-srebrova fotografija.*

Po poklicu je bil akademsko izobražen slikar, bil je pripadnik višjega srednjega sloja. Kot otrok je dobil kamero od svojih bogatih staršev, pri 7 letih pa je že delal posnetke, ki so bili menda dobri; veljal je za čudežnega otroka. Fotografiral je meščanski svet, ki ga je dobro poznal. Tako kot Atget je fotografiral svet, ki izginja. Lartigue je fotografiral svet v časovnem smislu, Atget pa v materialnem. Kasneje se je ukvarjal tudi z modno fotografijo. Zanimalo ga je predvsem gibanje in ženski klobuki. Motivi: promet – vele mestni prizor, v ospredju je dama, fatalna in animalična (oblečena je v krzno, na povodcu ima psa), kožuhovina je raj za fetišiste.

66. Jacques-Henri Lartigue: *Zissou in Madeleine Thibault, grad Rouzat, 1911, želatinsko-srebrova fotografija.*

Zanimal ga je svet v gibanju, dirke, šport, promenade. Njegov brat Zissou je konstruiral letalo in dirkal, na tem posnetku je na vozilu s sestrično; zabava za visok družbeni sloj. Poudarek ni toliko na vozilu kot na prahu, ki se dviga ob vožnji.

67. Jacques-Henri Lartigue: *Grand Prix Francoskega avtomobilskega kluba, 1912, želatinsko-srebrova fotografija.*

Deformacija, ki nastane zaradi fotoaparata, ki ima poseben zaklop, ki se spusti od zgoraj navzdol, torej vertikalno namesto levo-desno horizontalno, povzroči, da postane guma v hitrosti elipsaste oblike; ta pojav poznamo tudi iz risank in stripov, na katere je vplivala fotografija (npr. Modri dirkač). Ta učinek nam da vtis velike hitrosti. Tudi figure v ozadju so deformirane – poševne. Avtomobilske dirke so bile futuristični raj, ki ga je prekinila 1. svetovna vojna.

68. Jela Repič: *Pred zrcalom, okr. 1916, želatinsko-srebrova fotografija.*

Bila je ena prvih, ki so se ukvarjali z barvno fotografijo. Intimni trenutek, namenjen za družinski album. Gola deklica se umiva in stoji pred ogledalom, njen odsev gleda v kamero. Bidermajerski prizor, v prvi plan pride trenutnost posnetka. Jela Repič je fotografirala predvsem družinske prizore, drugače pa tudi podeželsko delo. Na tej fotografiji je prikazan meščanski interier, opraviti imamo s problemom umetne svetlobe in zrcalne slike. Ta fotografija ima značilnosti amaterske fotografije: intimnost prizora, v kotih je senca, ki kaže, da gre za bliskavico. Posnetek prikazuje izrazito organizirano fotografijo. Osrednji motiv takšnih fotografij so vsakdanji prizori – fotografija, ki poseže v segmente vsakdanjega življenja (profanizacija). Slog je realizem z dokumentarno vrednostjo. Gre za direktno pričevanje; sporoča, ohranja zgodovino in spomin, ima neko osebno noto, ki je pomembna za posamenika.

Odnos fotografije do drugih vej lik. umetnosti, zlasti slikarstva in grafike ter obratno

Prodiranje fotografije v sfero umetnosti se je začelo že na samem začetku fotografije. Cela paleta stikov umetnosti in fotografije, od paničnega reagiranja umetnikov (demonstracija dagerotipije) naprej. Fotografijo so razumeli paranoično, češ da bo zamenjala slikarstvo. Za paniko ni bilo pravega razloga, ker slikarstvo ni le upodabljanje stvarnosti, mogoče je bilo za nekaj časa v škripcih portretno slikarstvo, saj so nekateri slikarji portretisti in miniaturisti presedlali na fotografijo. Direktno odklanjanje umetniškega potenciala fotografije (fotografija ne more biti umetnost, ker jo »naredi stroj«) - pomembnejše naj bi bile ročne spretnosti, slikanje, poznavanje grafičnih medijev itd. Dadaisti so fotografski način spoštovali (koncept

ready-made), za njih ni bila pomembna ročna spretnost. Bodelaire je odklanjal fotografijo kot umetniško zmožen medij: »Fotografija je lahko služabnica umetnosti, ni pa umetnost sama, umetniku lahko le pomaga pri skiciranju«. Fotografijo so nekateri imenovali academie (akademska študija). V tem času se je javnost torej razdelila na tri tabore:

1. zagovarjajo stališče, da fotografija ni umetnost, do nje imajo odklonilen odnos: so mnenja, da je to mehansko področje, ki nima kaj skupnega z »roko«.

2. fotografija naj služi umetniku namesto skice, predstavljala naj bi mu študijo; ker je mehanična, nima izraznega potenciala in zato ne more biti konkurenčna ročni izvedbi.

3. tisti, ki mislijo, da je fotografija kreativen medij, s katerim posameznik izrazi svoje občutke, sočasno pa sledi življenju, modi in dogajanju. V sklopu 3. tabora se je odnos do fotografije delil na dva momenta:

3.1 historistično fotografiranje: skuša postati podobno slikarstvu tistega časa.

3.2 modernistično fotografiranje: če je fotografija sam svoj medij in zajema stvari na svoj način, je treba izpostaviti fotografskost v fotografiji (strategija odkritosti medija oz. prikazane značilnosti določene fotografske tehnike). Fotografija naj se ne izraža z volumnom, ampak naj poskuša ostati v 2 dimenzijah, prepovedani so posegi, ki ne sodijo v ta medij.

69. Henry Voland: Študija po naravi, 1861, kopija negativa z mokre kolodijske plošče; Narodna knjižnica, Pariz.

Študija ženskega akta v času kolodijske dobe – mokra kolodijska plošča. Takšna študija akta je na akademiji nadomestila poziranje živega modela (študij proporcev telesa). Prej so bili proporci subjektivni in idealistični, sedaj pa so se morali začeti soočiti s proporci, ki so individualizirani. Nov čas je prinesel novo modo teles; ikone predstavljajo ideal dobe. Ženska figura ob stebru predstavlja motiv iz grškega sveta, postavitev je podobna teatrski sceni. Gre za akt, ki ne sledi več proporcem Dürerja ali kogarkoli drugega, saj gre za konkretno telo upodobljenke. Pojavi se vprašanje, kaj tak akt loči od pornografije – pornografska fotografija se je pojavila že z dagerotipijo, vendar v tem primeru ni. Ta študija akta ima nenaravno pozo, naslanja se na steber, zadaj ni nič; bizarna postavitev in tema; steber kaže na antični milje – model je zato ovekovečen kot antična boginja v klasičnem kontekstu, vendar pa je bilo tako telo v modi šele v romantiki (relativno suho). Lepotni ideali so se spreminjali. Ingres je recimo proporce modelov spreminjal na podlagi svojih pogledov, tu pa fotografija ne laže in je telo takšno, kot je. Ingres ni hotel priznati, da je pri svojem delu uporabljal tudi fotografijo (uporabljali so jo tudi Courbet, Degas, Manet).

70. Oscar Gustav Rejlander: Dva načina življenja, 1857, odtis delov več plošč na albuminski papir, 41 x 79 cm; The Royal Photographic Society, Bath, Anglija.

Švedski fotograf, ki je živel v Angliji. Fotomontaža. Fotografija, posneta na slikarski način, spominja na Rafaelovo Atensko šolo (klasicistična notranjost). 1. linija – historične fotografije. Pri tej fotografiji je sodelovalo 16 modelov. Sodeč po kostumih je scena bližje teatru kot realnosti. Prikazani so prizori sramu, kesanja (akt s pokritim obrazom – izraz sramu). Prizor je razdeljen na dva dela in je zato ikonografsko zanimiv – cepitev osebnosti = psihomahija (prvi primer v fotografiji). Desno je prikazano Bogu všečno življenje, levo pa grešno življenje. V jukstapoziciji so postavljene personifikacije Vere, Usmiljenja, idr. s personifikacijami Igralništva, Popivanja... Izdelava fotografije je trajala 6 tednov, dimenzija fotografije je zelo velika (format tabelne slike). Kopirano je na albuminski papir (medij je jajčni beljak) z mokre kolodijske plošče. Kraljica Viktorija je odkupila to sliko in jo podarila sinu Albertu kot »piece of art« (vstop fotografije direktno na umetniški trg). Na razstavi je bila ta slika razstavljena pol zakrita (zakrit je bil levi del, kjer je predstavljeno grešno življenje z akti). Vprašanje, če jo je imel princ Albert tudi pol zakrito. Razumevanje fotografije: kot približek slikarstva ali grafike tedanjega časa. 80. leta 19. st.: radikalna kritika takega načina izdelovanja fotografij – »celo skupino ljudi in stike med njimi je s tehniko negativ na pozitiv težko korektno izdelati, tega je redkokdo več in je zato bolje, da pustijo to na miru«. V tistem času še ni bilo izpopolnjenih svetlobnih teles (opravičilo). Ni šlo drugače, kot pa da je vsaka skupina posebej posneta, tudi plošča je bila izredno počasna. 60., 70., 80. leta: v notranjosti je težko slikati brez fleša, mnogi problemi (rdeče oči, temne sence in preveč osvetljeni prednji deli). Cel teater ljudi, ki živijo. Posebno ime tovrstnih fotografij: tableaux vivant (žive slike), lebende Bilder. Izražanje ljudi z igro teles, akt v nekem okolju.

71. Henry Peach Robinson: *Umirajoča*, 1858, albuminska kopija fotokolaža; George Eastman House, Rochester, New York.

Romantičen okvir, sobivanje romantike in klasicizma; prizor z romantično vsebino. Tipično meščansko okolje. Robinsona je kritika sesuvala, češ da je preveč realističen, vendar gre tu za fotomontažo petih negativov. Zanimalo ga je, kako bi slikal zdravo dekle, da bi izgledala, kot da leži na smrtni postelji zaradi posledic tuberkuloze – realnost je skušal spremeniti. Primerjava z ruskim avantgardnim filmom, kjer je od konteksta odvisno, kako bo gledalec interpretiral obraz igralca. Kontekst, osvetlitev, podnaslov – s temi sredstvi verjamemo, da deklica zares umira. Disproporciji: (v 80.ih kritike) ženska desno ima zelo dolge noge, tudi zadnja figura je predimenzionirana glede na oddaljenost. 1. linija: zrežirani prizori, podobno kot v slikarstvu, različni triki, fotomontaže. (2. linija je bolj »čista«, napoveduje modernistični odnos do medija: poskuša napraviti »umetniško« delo, mehanično podobo realnega prizora.)

72. Peter Henry Emerson: *Nabiranje lokvanjev*, 1885, platinski tisk.

Pomemben začetnik bolj mehničnega razumevanja fotografije je Peter Henry Emerson, naravoslovec, zdravnik; poznal je fizionomijo očesa, fotografijo je oprl na naravoslovne temelje. Ugotovil je, da je oko povprečen optični element s težavami in nepravilnostmi, zato je bil mnenja, da naj bo fotografija takšna, kot jo vidi oko: ostra le v osrednjem delu. Ujede vidijo bolje, žuželke pa imajo fasetirano oko (če eno izpade, druga očesa prevzamejo njegovo vlogo). Človeško oko ne vidi ultravijolične in infrardeče svetlobe. Fotografija mora biti najbolj podobna človekovemu trenutnemu vidnemu vtisu – impresionizem. S tem odpre pot v modernizem. Pravil je, da naj bo naturalistična fotografija za študente umetnosti, tako je imenoval namreč svojo fotografijo. Fotografijo je treba jemati kot legitimno umetnost, ne pa imitirati druge oblike umetnosti. Piktoralizem se je po njegovem mnenju začel utapljati v sentimentalizmu in izumetničenosti. Študenti umetnosti naj raje kot slikarstvo gledajo naravo in s tem dobijo pravilen vtis, kakšna je podoba.

Druga linija je torej bolj stvarna, ker odseva sodobno stanje v kulturi in je naslon na znanost, tehniko in je s tem blizu fotografiji kot mehanizmu. Slikal je V-angleška močvirja, tamkajšnje ljudi, lovce.

73. Peter Henry Emerson: *Naporen vlek*, okr. 1888, fotogravura.

Človek je zabrisan, vlečni voz s konjem pa je izostren. Človek poleg živali. Sodobniki so ga le redko razumeli ravno zaradi njegovega naturalističnega načina izostritve določenega segmenta. V svoji knjigi *Pictures of East Anglian Life*, 1888, je svetoval način reprodukcije v knjigah. Fotogravura, fotografika: postopek, izumljen 1879, od 1890 bolj v uporabi.

74. George Davison: *Polje čebule*, 1889, fotogravura.

Učenec Petra Henryja Emersona, ustanovitelj skupine Linked Ring. Pravil je, da je naravoslovni model relevanten za umetniško zadevo. To je bilo v 18. st. nenavadno, okoli 1900 pa sta se znanost in umetnost prav tako spet razšli. George Davison je bil glasnik ločitve, secesije umetnosti in znanosti – sumarno podajanje, neostrina se razširi čez celo polje. Zavrgel je naravoslovni model fotografije, ni potrdil, da se prilagaja anatomiji mrežnice človeškega očesa (Margaret Cameron). Neostrino je razumel v smislu renesančnega principa: gledalec si naj sam izostri podobo – vključil je vlogo domišljije. Cela linija angleške fotografije od dagerotipije do tu (Emerson, Davison): sklenjena veriga sumarnega podajanja; fotografija ni natančen opis stvarnosti, ampak je umetniško (ne dokumentarno) sredstvo. Fotografija je pri njem veljala za umetnost in ne samo kot znanstveni pristop (kot pri Emersonu). Zabrisano odslikavanje, zamaknjenost, megličavost, ostrina – vse to preko celotnega kadra. Emersonova teorija se ni uveljavila ravno zaradi Davisona, ki je trdil, da se oko giblje po prostoru in sestavlja sintetizirano podobo stvarnosti iz večih zornih kotov. Ta fotografija je imela daljnosežne posledice, Emerson, Davison in somišljeniki so izstopili iz londonskega Fotografskega društva. Davison je bil v tistem času podpredsednik, zato je za njim izstopilo tudi mnogo drugih fotografov. Sledi ustanovitev Linked Ring (Frederick Evans, Paul Martin, Alfred Stieglitz).

Foto-secesijsko gibanje

Proti koncu stoletja je postajalo vedno večje nezadovoljstvo z ustanovitvijo fotografije v Angliji in Ameriki. V Angliji je vse to vodilo do množičnih odstopov iz Fotografske Družbe in do oblikovanja skupine, poznane pod imenom **Linked Ring**. V Ameriki si je leta 1902 avantgardna skupina, ki jo je vodil **Stieglitz**, tudi prizadevala prekiniti z uveljavljenim pristopom v fotografiji. Imenovali so se **Foto-Secesija**, ime je prišlo iz skupine avstrijskih in nemških umetnikov, ki so prekinili z akademizmom.

FOTODRUŠTVA – Fotografija kot umetnost

Ljubiteljska združenja oz. klubi (fotografija kot izrazno sredstvo umetnosti). Iz strokovnih združenj je izšlo umetniško fotografsko gibanje. Prva združenja so bila bolj znanstvena (tehnično usmerjena). Z Davisonovo secesijo je prišlo do nove delitve v fotografiji: znanstveno tehnična oz. poklicna fotografija – razumevanje fotografije kot avtentične priče. Secesija v klubih, približevanje umetniški namesto realistični fotografiji. To je čas pionirjev fotografije, ki so iskali estetske potenciale fotografije. Prekinitev z akademskim znanjem, študijem, odprta vrata za individualna stanja novih poti in konceptov. Odmik od realizma, intelektualizem.

- 1887 ustanovitev združenja amaterskih fotografov na Dunaju (je prvo zunaj Anglije).
- 1891 se to združenje preimenuje v Wiener Kamera Klub, takrat je bila predstavljena tudi prva razstava fotografij – v režiji so bili umetniki in nefotografi, nobenega fotografa. Ta razstava je bila vzor za Salone, ki so zrasli širom Evrope: Bruselj, London,... Prvič se pojavi estetično pojmovanje fotografije.
- 1889 ustanovitev fotografskega društva v Ljubljani s sedežem v Grubarjevi palači.
- 1911 so v Jakopičevem pavilijonu razstavili umetniki širom sveta.
- 1892 se iz londonskega kluba odcepita dve smeri:
 - a) realizem: fotografi te smeri so šli bolj v »stvarnost«, bolj so se držali temeljnih karakteristik medijev.
 - b) modernizem: simbolizem in impresionizem. Bratovščina zvezanega kroga – Linked Ring, ustanovitelj je George Davison (1892), gre za elitno skupino bogatašev srednjega razreda in aristokratov. Vsak fotograf je imel svoje ime, simbol pa je bil trije obroči, povezani med seboj. Šlo je za ekskluzivni klub, treba je bilo predložiti vrsto del, strokovna režija pa je potem ocenjevala, koga naj vključijo v ta klub. Plačati je bilo treba tudi članarino. Član je nato smel promovirati ekskluzivni stil fotografije tega kluba.

PIKTORALIZEM Gre za »slikovito« fotografijo, internacionalni fotografski slog.

Pomeni **prehod od realistične k secesijski fotografiji**. Fotografi so se v tem času začeli zavedati svoje zgodovine in zato je prišlo do številnih razstav. Od tu izhajajo mednarodni saloni. Prvi med njimi je bil Wiener Kamera Klub 1891, nato leta 1892 v Belgiji, 1893 v Londonu, kjer razstavlja Linked Ring Brotherhood, ta pa je postal vodilen do 1. sv. 1892 je Davison ustanovil Bratovščino sklenjenega kroga (Linked Ring Brotherhood) na nivoju elitne fotografije – piktoralistična fotografija, hkrati tudi prvi piktoralistični klub.

Razcvet amaterstva pripelje do klubov, gre za amaterska združenja, ki so na nek način ljubiteljsko usmerjena, člani si med seboj pomagajo. Ljubiteljski amaterski klubi: »Ne, mi skušamo iti umetnosti naproti«, fotografijo so uvrstili med sredstva umetnosti.

Elitna fotografija, temeljiti posnetki, vse to povzdigne fotografijo v umetnost. Divji razcvet amaterske produkcije in fotografije za širše množice, v tem času pride do odkupovanja fotografij kot umetniških del in ne več samo kot dokumentarcev.

Piktoralisti grejo v smer unikatnega umetniškega dela, ugotavljati so začeli, kateri fotografski postopki bi fotografijo privedli na višji obrtni nivo. Odmik od suhe želatinske plošče. Cela vrsta postopkov, negativ se kopira v pozitiv, brom-oljni tisk in pretisk, gumijasti tisk, platinotipija (malce bolj zapleteni postopki). Različni načini – različen vtis. Piktoralizem se je uveljavil kot mednarodni slog. Znotraj piktoralizma so bili nekateri fotografi bolj nagnjeni k stvarnosti, drugi pa k bolj simbolističnim temam.

Moderna uporaba tega termina lahko da zavajajočo podobo gibanja, ki je vzniknilo v zadnji desetini 19. st. V moderni terminologiji včasih nakazuje konzervativnost in odpor do novih pristopov. V prvotnem pomenu izraža karkoli, kar postavlja dokončano sliko na prvo mesto, na drugo mesto pa vsebino. V to kategorijo spadajo vse fotografije, ki poudarjajo razpoloženje ali zorni kot bolj kot pa motiv. Fotografi so se začeli

spraševati, ali ni morda fotoaparata preveč natančen oz. ali ne slika preveč detajlov. Nekaj fotografov je začelo uporabljati nove tehnike, ki so naredile fotografijo bolj umetniško: high-art photography. Piktoralizem opisuje fotografije, pri katerih je izbrana scena manj pomembna od umetniške kvalitete podobe. Piktoraliste bolj zanima estetika in včasih tudi čustveni vtis podobe kot pa to, kar je pred njihovo kamero.

Primerjava s slikarstvom:

Ker so piktoralizem jemali kot umetniško fotografijo, nas ne preseneča, da se v njihovem delu zrcalijo sodobni umetniški tokovi. V tem času je bil priljubljen impresionizem.

Fotografske tehnike, značilne za piktoralizem:

Kombinirani tisk, uporaba fokusa, manipulacija z negativom, tehnika gumijastega tiska, ki je odvzela detajle in s tem ustvarila bolj umetniško podobo.

Fotografi: Oscar Rejlander, Henry Peach Robinson (ki je napisal knjigo Piktoralistični učinek v fotografiji), Robert Demachy in George Davidson.

75. Frederick H. Evans: Podstrešje na posestvu Kelmscott, 1896, platinski tisk; Zbirka Sam Wagstaff, New York.

Evans je bil bolj realistično – puristično usmerjen fotograf iz tega kroga, manj rigorozno posega v samo fotografijo. Bil je član bratovščine Linked Ring. Fotografiral je angleške in francoske katedrale. V razumevanju fotografije je bil pred svojim časom. Radikalen rez v prostor. Pomemben je koncept, ki privede fotografa do formalističnega razumevanja motiva (motiv ne govori zgodbe; likovni elementi, volumni, ploskve govorijo sami po sebi, je zgolj vizualna igra). Objekt je bolj topografsko omejen, gre le za izsek, tako kot v simbolizmu 20 let kasneje. Uporabljal je platinski tisk. Ne gre za dokumentacijo postrešja oz. predstavitev gradbenega artefakta, ampak za artistski, umetniški odnos do objekta.

76. Frederick H. Evans: Morje stopnic (Kamnito morje), Katedrala v Wellsu, 1903, platinski tisk; Muzej moderne umetnosti, New York.

S stoletno rabo se stopnice zližejo. Evans ni hotel imeti dokumenta te cerkve, ni slikal ladje, kjer bi zajel »celostno« poročilo. (Katedrale so bile takrat pogost predmet fotografiranja). Tu gre za drug vidik: likovno revolucijo je možno izpeljati znotraj posameznega, povsem običajnega motiva, pomemben je koncept, kaj hočemo poslikati, ne pa objekt sam. Igra stopnic, ki valovijo kot morje proti vrhu do vrat, obrabljene so od stoletne rabe. Brez zgodbe, brez žanra, le trenutek, ki temelji na svetlobnih poudarkih. Platinski tisk: zelo drag, a izredno obstojen postopek.

Platinski tisk

*To tehniko je predstavil leta 1873 William Willis. Platinski tisk je poseben pozitivski postopek, srebrovi ioni se zamenjujejo s **platinskimi**, kar daje fotografiji srebrno sivkast ton. Ta postopek je tudi dražji - dražji materiali (papirji so bili dražji) – dvig cene posamezne fotografije. **Navaden papir** z občutljivimi **železovimi solmi** (brez srebra) je osvetlil skupaj z negativom. Tisk je nato razvil v raztopini **kalijevega oksalata**. Ta tehnika je ustvarila podobo z **bogatimi črnimi toni** in izredno **polno čb tonsko lestvico**, platinski tisk je po tem izstopal med vsemi drugimi tedanjimi fotografskimi tehnikami. V nasprotju z drugimi je bila tudi večno obstojna tehnika.*

*Ta medij so uporabljali **Peter Henry Emerson** (Nabiranje lokvanjev, Naporen vlek), **Clarence H. White** (Sadovnjak), **Frederick Evans** (Podstrešje na posestvu Kelmscott, Morje stopnic) in Gertrude Kasebler.*

Obe tehniki, tako platinski tisk kot gumijasti tisk, sta postali izredno popularni med resnimi fotografi, ker sta zahtevali določeno znanje in natančnost. S tem sta se oddaljili od povprečnih amaterskih fotografov.

Uporaba te tehnike je nazadovala po I.s.v.v. zaradi vse večjih cen platine. Platino je v večji meri nadomestil cenejši paladij.

77. Robert Demachy: Za sceno, 1904, fotografski tisk iz gumijastega tiska.

Je pristaš druge, umetniške oz. impresionistične struje. Impresionistični pol (v literaturi tudi), bolj lirično razumevanje realnosti. Motiv je iz sveta umetnosti. Podobnost z mehko linijo »ogljja«, brez detajlov (prej pa pomemnejši realizem detajlov). Megličavost (stik balerinine roke z ozadjem), zabrisanost, vtis oglja.

samozavest, nedefiniran rob. Sumarno podajanje, naslon na secesijske in drapirane prizore. Značilno za ljudi, ki so po vsebinski plati (kot Evans po formalni plati) presegli realnost v fotografiji. Tendence iz umetnostne sfere (to naj potegne fotografijo k umetnosti): v fotografiji je to horizontalni format, ki je narativen (film, tv – horizontalen format, teater), spodnja stranica je večja kot je višina. Ti panoramski pogledi so pomembni, kadar hočejo nekaj prikazati dokumentarno. Tudi fotografija se preusmeri k formatom secesije, iz narativnosti in dokumentarnosti preide v likovni organizem (sodobna slovenska produkcija).

Gumijasti tisk

Tehniko so predstavili leta 1894 in je bila ena od mnogih v tem obdobju. Fotografi so z njo zabrisali mnoge fotografske vrednosti. Z gumijastim tiskom se je dalo spreminjati tone, odstraniti detajle, uporabiti radirko, čopič ali svinčnik, dalo se je spremeniti podobo tako, da je izgledala bolj kot slika kot pa fotografija.

*Papir se je premazal z **gumiarabiko**, pomešano z občutljivimi kemikalijami, ki na svetlobi otrdijo. Izpostavljen premaz, ki je vseboval **pigmente**, se je nato **spral z vodo**, otrdeli deli pa so ostali. Tisk se je nato spreminjalo s **čopičem** in drugimi sredstvi. Gumijasti tisk ima malo detajlov, učinkuje lahko tudi kot risba z ogljem.*

Stieglitz, ki je pisal o tej tehniki, je trdil, da »lahko umetnik z njo doseže katerikoli željeni učinek«. Ti učinki so tako »nefotografski«, nepravilni, da jih lahko uporabljajo tudi nepoznavalci metode. Pri tej metodi fotograf pripravi svoj papir, pri tem pa uporabi katerokoli podlago glede na rezultat, ki ga hoče doseči, vse od gladkega papirja do grobega pergamenta. Izbira lahko tudi barvo, v kateri želi dokončati sliko, ustvarja lahko s tušem, rdečo kredo ali katerokoli drugo barvo. Narejeni print navlaži, z vodnim sprejem ali čopičem lahko omehča, osenči ali odstrani detajle. Poleg tega lahko ponovno natisne določene detajle in s tem dobi skoraj vse možne tonske učinke.

Robert Demachy je bil eden od glavnih predstavnikov, ki so uporabljali to tehniko.

78. Robert Demachy: Le Grand Palais: Spomin na razstavo leta 1900, Pariz, gumijev bikromat, gumijasti tisk.

Nenavaden format za prikaz vedute (vertikalni): pokončna, secesijska forma in nenavaden motiv. (Načeloma se uporablja panoramski format kadar hočemo kaj detajlno prikazati.) Gre za izrazit impresionistični trenutek, ki je nenavaden za fotografijo: v ospredju je parnik, podobno kot pri Turnerju. Impresionistična je tudi atmosfera, ki jo dela dim. Odsev v vodi še dodatno podkrepi likovne učinke.

79. Hans Watzek: Glava dekleta, 1892, platinski tisk; Visoki državni grafični zavod za izobraževanje in raziskave, Dunaj.

Piktoralizem je poudarjeno umetniški slog, fotografija je obdelana do meje, ko že prestopa v risbo. Glava izgleda, kot da ne sodi k telesu, rame so nekoliko obdelane, celota kaže, da to ni fotografija, ampak risba in kot taka »je umetnina«. Glava dekleta je fotografirana, obleka je izrisana, izgleda bizarno, ker je obraz fotografiran, ramena pa skicirana. Spodnji del zato izgine, pogled gledalca pa se usmeri na obraz. Deluje izumetničeno, grdo.

Hans Watzek je bil dunajski piktoralist, tako kot tudi Heinrich Kühn (pionir barvne fotografije) in Hugo Henneberg, ki so bili dunajska triperesna deteljica kreativne »špice« v secesiji od realizma. Avstrijski fotoklub 1887-1893 vpliva tudi na slovensko fotografijo. Watzek je bil po izobrazbi slikar, delal je eksperimente z izrezovanjem, kar da fotografijam večjo um. vrednost. Amaterji so bili nekaj več od poklicnih fotografov (niso bili omejeni s trgom).

80. Heinrich Kühn: (Brez naslova - veduta), 1896, gumijev tisk; Zbirka Agfa-Gevaert, Foto-Historama, Leverkusen.

3 barvni tiski (Gummi drück) - želatinski tiski so vrhunec barvne fotografije v tem času (gumiarabika pri osvetlitvi otrdi). Vsak pozitiv se posebej obdeluje, noben odtis ni popolnoma enak, kemikalije se obrabljajo. Če primerjamo dva izvoda, gre za minimalne razlike. Gumijev tisk daje učinek risbe. Nanos svetločutne snovi je ročen. Ker se tiska, je to fotografični postopek. Prekinjen je stik motiva: spodaj se motiv ne izteče naravno v tla, ampak se zaključí v zraku – umetnik je tu zavestno posegel v format fotografije in fotoaparatu

ni pustil, da bi podal naravne robove, določil jih je on kot avtor. Tudi podpisal se je (fotografija je datirana in signirana – izražena je samozavest avtorja). Fotografija spominja na rimski izdelek, celoto iztrga iz sveta realnosti in jo dvigne v umetno sfero. Deluje bolj kot privid kot pa dejanska podoba neke arhitekture.

81. Heinrich Kühn: (*Brez naslova - tihožitje*), okr. 1910, gumijev tisk; Zbirka Agfa-Gevaert, Foto-Historama, Leverkusen.

Kot Cezannovska študija; zalomi svetlobe zelo spominjajo na kubistično tihožitje (Braque). Sumarno podajanje brez detajlov, ki bi begali pogled. Zelo avtentično naslikan material. Steklo tu ni slikano kot keramika, ampak tako kot je (prosojnost stekla se dobro vidi). Subjektivni posegi v vidno realnost. Razpad forme (piktoralizem ni realizem), radikalna redukcija realnosti. Ne gre samo za čustva (direkten uvid), ampak za idejo (kubizem je ideja). Zelo je blizu temu, kar bo v kubizmu naravno. Skoncentriranost le na igro svetlobe (le fotografski pogled): stekleni posodi, okleščena vsebina.

82. Heinrich Kühn: *Slikarski sončnik*, 1910, ročno odtisnjena fotogravura.

Realistično, narativno, nekoliko humorna zgodba. Slikarska tema. Otroci so prikazani kot putti, kako skačejo okoli »slikarja«. Zaznan »dih« simbolizma v okviru fin de siecla. Nekoč: otroci kot putti navdihujejo slikarje. Leta 1910 ne bi nihče pomislil, da gre za spolni delikt oz. pedofilijo (tako kot pomislimo danes; Gombrich - preinterpretacija) – gledalec se spreminja. Pogled od zgoraj navzdol - pogled je takšen zaradi gibljivosti kamer. Gre za neko varianto dokumenta etnologije tistega časa; takšen dežnik so začeli uporabljati slikarji v plenerizmu in impresionizmu.

83. August Berthold: *Sejalec*, pred 1911, gumijev postopek, pigmentni tisk, 12,3 x 16,9 cm; zasebna zbirka, Ljubljana.

Ta fotografija naj bi (po legendi) služila kot osnova Groharjevemu sejalcu, le da je Grohar formo bolj napel. Gumijev postopek: spreminjajo se sivine in beline, med tiskom se lahko doda drug pigment, npr. rjava, sепhia. Ta rjava je bližje zemlji (toplo). Avtor je slovenski foto piktoralist, premožen človek in eden od sodelujočih na mednarodnih salonih. Imel je uspešen portretni atelje, ki je bil opremljen po secesijski modi. Fotografije je dovoljeval izdelovati svojim pomočnikom. 1911 je sodeloval na razstavi v Jakopičevem paviljonu. Rado Furlan je leta 1901 posredoval piktoralizem na slovensko sceno.

84. Alfred Stieglitz: *The Flat-Iron Building*, zima 1902-1903.

Prizor iz NY. Antiprostorski vidik te podobe, sliko gledamo kot plosko površino z nekimi grafičnimi elementi, ki komunicirajo med seboj. Igra form v ospredju, igra linij, zbliževanje planov – celota deluje kot poploščenje, dojeti je treba celoto in ne po planih.

Stieglitz je bil židovsko-nemškega izvora, evropske izobrazbe, učenec realistično usmerjene fotografije Vogla. S fotografijo je eksperimentiral že kot študent strojništva. Prve uspehe je dosegel v Angliji, fotografije je pošiljal na razne razstave in tekmovanja. Bil je član kluba amaterskih fotografov na Dunaju. Prišel je v NY, (v Ameriki fotografija takrat ni bila tako razvita kot v Evropi) in se obrnil k piktoralizmu, ki je bolj realistično usmerjen (straight photography). Bil je tudi član Linked Ring Brotherhood in začel poganjati ameriško sceno, imel je predavanja, pisal članke, razstavljal. Stieglitz je bil tudi organizator NY življenja, prirejal je umetniške in fotografske razstave, vzpodbujal je mlade talente. Bil je torej mecen, zbiralec, umetnik, organizator. Bil je tudi urednik prestižne foto revije **Camerawork**, ki je izhajala med leti 1904-16 in je promovirala piktoralistično sceno. NY scena je bila bližje čisti fotografiji (straight photography) od samega začetka. Stieglitz je 1896 ustanovil The Camera Club, 1902 Photo Secession – secesija na podlagi dogajanj v Evropi, ZDA so bile sprejemnik evropske umetnosti. Pri Stieglitzu so opazna tri stilna obdobja: do 1900, do 1915 in od 1915 naprej.

85. Alfred Stieglitz: *Zadnja postaja*, 1892, fotogravura.

Para upehaneh konj, fotografija je blizu piktoralizmu oz. med realizmom in piktoralizmom. Posnetek realnega življenja, a učinkuje kot sekulariziran simbolizem. Atmosferski učinki so iz impresionizma prišli v fotografijo. Imel je občutek za socialna vprašanja, kar se pozna na tej fotografiji. Že naslov ima nekakšen simbolni prizvok. Utrujeni, žejni konji, povsod je prah, podoba mesta deluje nekako melanholično.

Prisotnost ekspresije, konji so sredi mestnega vrveža, kar ima spet simbolni pomen (zadnja postaja, potem se začne nov krog).

86. Alfred Stieglitz: *Podpalubje, 1907, fotografura; Muzej moderne um., New York.*

To je ena najvplivnejših fotografij, avtor jo je tudi sam zelo cenil. Obstaja tudi avtorjeva interpretacija te fotografije, naj bi šlo za njegove spomine. Ima socialni naboj: revni ljudje so na poti v Evropo. Kaže se socialna razslojenost, 2 nadstropja, pregrada ju deli. Njegova skrb za socialo je pravzaprav tipično ameriško levičarska – bolj na literarni, filmski ravni in nerealizirana. Tudi Alma Karlin je pisala o podpalubjih. Stieglitz se je vozil zgoraj, saj se je bogato poročil. Zgornji del je okolje novopečenih bogatašev. Fasciniranje vidnega značaja, fotografije kot vizualni artefakt. Mož s klobukom je točka, ki pritegne pogled, ko je Stieglitz zagledal beli klobuk, je odhitel po fotoaparatu. Zelo kompleksna podoba. Ambivalentna sporočila, zgoraj poševnica stiska prizor – izrazito formalni poudarki.

87. Clarence H. White: *Sadovnjak, 1902, platinski tisk; Muzej moderne um., NY.*

Pokončni format, kompozicija žensk, ki stojijo ena nad drugo – to in tudi drevo kaže na secesijo. Kompozicija je zelo naštudirana in kaže na fin de siècle. Modeli so namenoma kostumirani, dolge, razpotegnjene figure (značilno za Klimta) kažejo na secesijskost. White je simbolist, poudarek je na ikonografiji. Bil je izjema v ameriškem piktoralizmu (ni realistično usmerjen). Platinski tisk – platina po ruski revoluciji izgine, ker so jo kopali v Rusiji. Gre za profesionalca, ki se kasneje razide s Stieglitzom. Pomemben je bil kot pedagog, povezave tudi z Whistlerjem.

88. Alvin Langdon Coburn: *Morska krajina, okr. 1910.*

Impresionistični vtis sproščenega življenja na obali. Coburn povezuje Ameriko in Anglijo, je torej pomembna osebnost, ki povezuje angleško bratovščino in ameriško secesijo z zatonom secesije in modernizma. Po ustvarjalni plati pomeni prehod od piktoralizma k modernizmu (prekinitev realistične norme - zapoved, da mora biti zemlja vedno vodoravna). V tem času se že pojavijo novi pogledi na prostor.

Že modernizem:

89. Alvin Langdon Coburn: *Oktopod, 1912, platinski tisk; Mednarodni fotografski muzej George Eastman House, Rochester, New York.*

Bil je član skupine Vorticism. Vorticizem je gibanje, ki se oblikuje v Angliji med leti 1912-15. Na skupino vplivajo kubisti in futuristi. Združuje pisatelje, slikarje in fotografe. Pomeni reakcijo na impresionizem: nepomembnost prostora, časa, zgodbe, gre le za igro svetlobe in sence. Je v bistvu postopek, ki ga je poimenoval pisatelj Ezra Pound – Puščava.

Poudarjeno formalistični/likovni pogled. Fotografija je zanimiva vizualno, vsebina ni pomembna. Coburn in zakonca Newhold so izdali spomine; take posnetke naj bi navdihnili izleti v Grand Canyon (pogledi od zgoraj navzdol). Sodobniki niso prepoznali motiva; gre za zasneženi park v predelu mesta, poti so očiščene, levo je senca zvonika; slikano je od zgoraj navzdol. Približuje se modernizmu, prekine z realistično normo, da je na fotografiji zemlja vedno vodoravna. Kamera se začne sukati po vseh svojih oseh in tako medij oz. njegove sposobnosti pridejo najbolj do izraza. Izriše se fotografija, ki ni več realnost, kot smo jo bili vajeni. Izgine partija neba. Fotoaparatu je dopuščeno, da odslika fotografijo, vendar so okoliščine natančno nadzorovane. Secesijski poudarek na ročnem delu tu ni več pomemben, kontrolirani pa so pogoji fotografiranja. Pomembna je avtorjeva ideja, za realizacijo pa je pomemben stroj. Umetnik je nosilec ideje, stroj napravi vse ostalo.

Vortografija oz. vorticizem

S svojimi koreninami v futurizmu in kubizmu je bilo to gibanje, ki ga je predstavil pisatelj Wynham Lewis, ko je objavil »Blast: Review of the Great English Vortex« - »kritika velikega angleškega viharja«. V tem poročilu se je posmehoval tradicionalnim vrednotam in povzdigoval moderno tehnologijo. To gibanje je branil pesnik Ezra Pound, populariziral ga je Alvin Langdon Coburn, ki je bil eden od vodilnih predstavnikov.

Kot pri vseh gibanjih, je lahko dobesečna definicija zavajajoča, ampak cilj fotografa vorticista je bil odsevati kompleksnost industrializirane civilizacije. Korenine tega so bile v kubizmu.

90. Alvin Langdon Coburn: Vortograf, 1917, želatinsko-srebrova fotografija; Mednarodni fotografski muzej George Eastman House, Rochester, New York.

Kubofuturistična skupina v Londonu, sprva v literaturi, potem v slikarstvu. Radikalna modernistična manira, naslon na vorticiste v Londonu. Gre za posnetek v vortoskopu, sistemu zrcal in različnih kosov stekla, lesa. Rezultat je ta struktura kubo-futurističnega objekta. Predmet kot razumljiva in uporabna enota razpade, fotografija se spremeni v slikanje s svetlobo.

MODERNIZEM V FOTOGRAFIJI, ok. 1910-1980

Modernizem ni enovit, je heterogen. Gre za reakcijo na sodobnost. Neke skupne značilnosti je kljub temu mogoče definirati. Opazne so note uporništva in nasprotovanja, to je čas kapitalizma in modernizem je živel od njega. Inovacijska nuja: »-izmi« so si množično sledili. V 20.st. so »-izmi« nastopili zelo previdno in premišljeno z vnaprej pripravljenimi manifesti. »-izmi« izrivajo drug drugega zaradi podrejenosti ekonomskim zakonom – inovacijski imperativ.

Različno datiranje, relativno heterogena produkcija, nekaj skupnih karakteristik (zaradi teh pomoč pri dataciji, lociranju, interpretaciji anonimnega gradiva). Reakcija na moderno dobo je užaljeni umetnik; ni več toliko velikih mecenov, mrzlo meščanstvo ima nov okus; umetnik ga noče razumeti – to prinese nelagodje v kulturi, ki je projekcija na kapitalistični red. Kapitalizem je trdoživ in prilagodljiv, poleg tega umetnik potrebuje trg (razvoj trga) in s tem finančna sredstva. Geslo: »presenetiti meščana!« Umetniki so zamižali in se znašli, nekateri pa so se upirali. (V srednjem veku: če je mesto imelo denar za cerkev, so jo zgradili.) Racionalni svet je pozabil na drugi pol človeške osebnosti, umetnike začne zanimati čustvenost, nezavedni procesi, analognost; so proti scientizmu. Odmik od racionalnega; sekulariziran svet (izguba cerkvenega naročnika); človek je sam, boga ni več, to vodi v amoralnost. V 20. st. ni več pomembno zbiranje podatkov (pozitivizem), treba jih je namreč razumeti; napredujeta znanost in tehnika. Znotraj vsega tega dogajanja se oblikuje bolj prilagojeni, socialno-demokratski modernizem; radikalnost, razbitje sistema – avantgarda. Za ta čas je značilna nagnjenost k notranjim občutkom in realnost na najmanjših možnih delih (detajli) – resničnost detajla je pomembnejša od resničnosti celote. Prihaja množična kultura, ki je prevzemala elemente nekoč radikalnega novega sloga.

Na deželi se vse to ni dogajalo, le v mestih je bila »kritična masa«. Fotografija je izrazito urbana umetnost, kjer se izražajo ekstremno leve ali ekstremno desne sile (npr. futurizem – fašizem); ne vedo kam, v katero smer. Apeliranje na množice (politična prizadevanja). Umetnost je v elitnih krogih, ni za vsakogar, čeprav npr. v URSS umetniki pozivajo k približevanju ljudstva – konstruktivizem; to je nemogoče, ker je umetnost preveč oddaljena od ljudske umetnosti; visoko kotirana produkcija umetnosti. V mestih je tudi večja možnost promocije, izobražena publika lažje razume umetnika. Mestni motivi, mestna krajina, meščani. Tudi destruktivni prijemi glede na secesijo, umetnostno levico. Za dadaiste je bil npr. neuspeh, če občinstva niso razburili, skušali so dokazati, da je meščanstvo neumno. Subjekt se je uresničeval skozi delo, značilna so bila gesla, umetnik se je preko del potrjeval. Kapitalistični sistem je prinesel nove izume, tudi umetnost je prevzela inovacijski imperativ: »Edina konstantna stvar je sprememba«. Ljudje so začeli umetnost počasi razumeti in kupovati. Beg pred trgov, kapitalizmom, ki sproti požira, kar se izdela. Enotnost časa, prostora, dogajanja z redukcijami v ZDA. Razbiti so hoteli enotnost, kar jim je na različne načine tudi uspelo; začeli so napadati perspektivo (akademska, zastarelo, buržuazna).

19.st.: raziskave: fotografija odslika korektno, natančno geometrično perspektivo.

20.st.: racionalni meščanski perspektivi se hočejo odpovedati, umetnikov več ne zanima.

Nekateri avtorji trdijo, da obstaja realistična fotografija (do 1850 so se zavzemali za podobe vidne stvarnosti). V 19.st. portret pred nevtralnimi ozadjem – ljudje so videli najprej portret v prostoru, kasneje so nevtralizirali ozadje, potem pa je problem okolja/prostora upadel. Del porušenja enotnosti postane iztrganost iz konteksta. Ikonografija je navezana na mesto, je imidž mestnega medija.

1/10 20.st.: začetki, 80. leta 20.st. zaključek modernizma. Modernizem ni edini slog, stilne meje so široko odprte, ni stilne čistosti. Dinamičen razvoj modernizma: znotraj modernizma in tudi vzporedno z njim so različni tokovi. Ob njem poteka npr. realistični slog, tok, vezan na amatersko produkcijo, tisk – npr. spominske fotografije in tudi inovativne, zelo kvalitetne fotografije; tudi posecesijski poskusi piktoralizma. Podpiranje in spreminjanje glavnih stilnih tokov (futurizma, kubizma, nove stvarnosti, konstruktivizma itd.).

Ok. 1920 se oblikuje slog pohištva, tekstilij – art deco, v ta slog pa sodi tudi del fotografske produkcije (dekorativnost). Fotografija sledi umetnostnim »-izmom« (jih ne izumlja), izjema je le njen glavni izum, ki je sesul realizem, saj je ravno fotografija dala impulz za novo raziskovanje onkraj realizma. Posameznim »-izmom« je dala svoj doprinos, a ne kot inovator le teh.

Fotografija kot del modernizma je skušala izničiti čas (hipnost trenutka) in prostor (proti perspektivi). Predmet je postal okrnjen, razbit. Odmik od prvotnega pomena fotografije. Razne montaže, ki so kar najdlje od realnosti. Fotograf skuša kar najbolj izkoristiti fotoaparatus, ki napravi končni produkt. Konec je suverenosti objekta.

Na narativnem nivoju že od konca 19.st. izginja »pripovednost«, zavesten odmik od realnosti. V porastu je ironija (v osnovi neo-dada). Resnični vstop v modernizem s Coburnom (kubizem v fotografiji – analitični kubizem – vtis predmeta z vseh strani; Coburn je to dosegel z ogledali – kreativni prispevek fotografije). Nastopijo kubizem, futurizem, nadrealizem, konstruktivizem; Bauhaus je stičišče novih smeri v umetnosti, tudi fotografije. Razstave so v fotografijo uvedle modernizem, ki ga drastično prekine 2. sv.v. Po vojni nastane v Nemčiji 2. Bauhaus (subjektivna fotografija).

FUTURIZEM

1910, Pariz – manifest. Italijanski umetniki: Italija je bila navezana na historizem in antiko, bila je agrarna država. Futuristi: razbiti staro, narediti novo; v tem času so bila tudi prva kubistična dela. Najprej se navežejo na postimpresionizem (slikarstvo), svojega vizualnega koda pa ne razvijejo. Kasneje se navežejo na kubizem, še posebej fotografija. Italijani spodbujajo letalstvo, tovarništvo, to družbeno gibanje vpliva tudi na politiko (želja po modernizaciji). Fotografije ne sprejmejo kot relevantne tehnike, bolj so se zanimali za stroje. 1911 Boccionijevo predavanje – Forma v gibanju.

91. Anton Guglio Bragaglia: *Gugajoči se mladenič, 1911.*

Romantična reakcija na moderni čas, protireakcija na racionalno urejeno sodobno družbo (razcep družbe in elitizacija, tudi umetnosti – tako delo je pomenilo nekaj le insajderjem - radikalno). Destruktiven odnos do medija in družbe. Modernizem je urbana umetnost. Umetniki so zdaj postali del prostega trga. Fotografija preseže naravoslovni vidik in se posveti osebnemu izrazu. Navezava na kronofotografijo (Marey). Kritizirajo ga, da je preveč staccato (vidi se staccato potek gibanja), diagram. Gibalni dogodek, hotel je prikazati gibanje kot enovito dejanje. Ne gre le za idejo, treba jo je tudi izpeljati. Marey – vrteči zaklop – na trenutke svetloba proseva na ploščo – vidne so faze gibanja, od ene do druge točke mirovanja. Bragaglia je imel podoben fotoaparatus kot Marey. Tudi slikarji so upodabljali gibanje na tak način. (Knjiga »Fotodinamismo futurista«)

92. Anton Guglio Bragaglia: *Futuristični slikar Giacomo Balla, 1912.*

Anton Bragaglia je bil bolj aktiven kot brat, delala pa sta tudi skupaj. Brezstopenjsko gibanje slikarja, gibanje ni prekinjeno, ampak zvezno. Kuža na sliki je posnet še na mareyevski način. Konture so zabrisane. Diagram gibanja je vseeno zapisan. Odprt zaklop fotoaparatusa kaže na to, da ne gre več za hipnost, ampak za sklop časa. Problem razkrajanja telesa – ne gre več za prepoznavnost; to je mogoče samo pri fotografiji (slikarstvo: Velazquez – kolovrat; to naredi z veliko muko). Slikarji futuristi niso sprejeli fotografije pozitivno. V javnost je taka fotografija postopoma prihajala tudi preko športnih posnetkov (snemanje gibanja na treningih in tekmovanjih). Tu gre za samo konico kreativne produkcije – prodiranje takšne fotografije v popularno kulturo je posebno vprašanje; je odljudna (elitizem), neostrina je za poklicnega fotografa popolnoma nesprejemljiva.

KUBIZEM

93. Paul Strand: *Abstrakcija: Sence na verandi, Twin Lakes, Connecticut, 1916.*

Paul Strand izhaja iz Stieglitzevega kroga. Bil je promotor sodobne umetnosti; s fotografijo je prišel do takšnih rezultatov. Bliže je bil kubizmu, ki pa ni analitični. Njegovo razumevanje kubizma v »njegovem« mediju; ni ga popolnoma razumel, ostal je na formalističnem nivoju, kar je bila posledica družbenih dogajanj – Amerika je bila »periferija« Evrope. Fotografija je bila v ZDA v tem času naprednejša, dobila je

ugled, ideje pa so bile iz Evrope. Delo je bilo objavljeno v Camera Works (Stieglitzeva serija), in sicer v zadnji številki 1916. Gre za razpad forme v geometrično abstrakcijo. Brez naslova (ki daje predstavo) se ne da govoriti o perspektivi in objektu. Komplikacije pri branju: fragmentacija, gibanje okoli osi fotoaparata. Slike nima smisla brati kot realistični posnetek, ne poziva nas k temu; je likovni artefakt. »Konzerva časa« je težko določljiva, nejasna. Predmeti so vzeti iz konteksta, ne gre za hipen pogled na dogodek, predmet ali kraj.

94. Paul Strand: Pomaranča in skodelice, Twin Lakes, Connecticut, 1916, plat. tisk.

Paul Strand je bil zelo pedanten in je stvari lociral (Twin Lakes, Connecticut). To se mu je zdelo pomembno, čeprav bi takšne fotografije lahko nastale kjerkoli - kraj »vizualnega razsvetljenstva«. Kubistično tihožitje, ne gre za kubizem v analitičnem smislu. Močne svetlobe in sence (Coburn: fotografija je slikanje s svetlobo). Močna luč, išče nevtralno, mehko svetlobo (severno), izriše sence, vidni so detajli,... Fotografski fundamentalizem: poskušali so priti do aksiomov - temeljev, v ČB fotografiji je to svetloba-senca.

95. Paul Strand: Bela ograja, Port Kent, New York, 1916, fotogravura.

Na originalu temina prevlada nad belino. Bela hiša v ozadju izpodbija princip temnenja z oddaljenostjo. Realnost je ohranjena do neke mere (izraziti rez). Povečevanje abstrakcije prizora – kuliserije – ploščenje prostora, ni neba. Ne spominja na posnetek podeželja, tudi ni poročilo o arhitekturi.

96. Paul Strand: Dvojni Akeley, New York, 1922, želatinsko-srebrova fotografija.

Bližnji posnetek filmske kamere (mojstrstvo je na vrhuncu). Veliki formati, ki se kontaktno kopirajo – perfektna ostrina. Za razliko od futuristov (iz izostale Italije) je bil soočen z mehanizacijo in njenimi posledicami (»Če ne bomo mehanizirali strojev, bodo oni mehanizirali nas«.). Poskus humanizacije stroja in s tem preprečiti njegovo izkoriščevalskost. Straight photography (direktna fotografija vs. piktoralizem). Ni ročnih posegov – od začetka modernizma dalje zavrnitev subjekta in njegove ročne spretnosti – prehod na stroje. Vzrok ni popolnoma jasen, med drugim pa je reakcija na predhodni piktoralizem. Ni mat papirjev, ni neostrin. Bogata tonaliteta in izrazita črnina. Umetniška produkcija vs. amaterski fotografi. 1922 je dokaj pozna letnica za kubizem. Eksaktno odslikana realnost, kljub temu ne moremo spoznati, za kakšen predmet gre. Gre bolj za novo stvarnost. Ni radikalni rez, ki postane nerazumljiv. V bistvu je filmska scena, nepoetičen objekt, stroj v slikarstvu je težko glavni motiv (razen pri futurizmu). V tem času niso hoteli glorificirati strojev, do njih so gojili mešane občutke – kako za umetnost pridobiti stroj, subtilno gledanje in zavedanje pogubnosti, ki jo nosijo stroji; bili so proti mehanizaciji za vsako ceno; humanizacija mehanike.

Postopoma se uveljavlja ameriška **nova stvarnost** - Straight photography (Stieglitzev krog-pure photography). Prepovedane so manipulacije in ročni posegi. Vse je stroj, razen kadriranja posnetka. Fotografija mora biti previzualizirana – mojstrstvo, elitizacija, vnaprej načrtovana. Mentalna vloga fotografa – poznavanje medija, tehnike. To niso poskusi, fotograf mora vedeti, kaj bo nastalo. Inovacije: izrez, ostrina. Nov radikalen pogled na realnost.

97. Charles Sheeler: Skedenj v okraju Bucks, 1916, želatinsko-srebrova fotografija.

Ameriška enačica poznega kubizma. Bil je tudi slikar, eden od praočetov hiperrealizma (60.), tudi v fotografiji – dobesedni predlog za slikarstvo oz. fotografska predloga slikarstvu. Nekaj časa je bil član precizionistov (tudi Georgia O' Keefee, Stieglitzeva žena) – realistično upodabljanje podeželske krajine, idealiziranje industrijske arhitekture. Izrazit figuralik, rad je imel staro, domačo kmečko arhitekturo. Od 1914 naprej je zbiral detajle ameriške ljudske arhitekture belih priseljencev iz 18., 19. st. (iskanje korenin). Pri tej fotografiji gre za tipično dokumentacijo arhitekture. Izraža se s ploskvijo, detajli, geometrijska abstrakcija – abstraktna podoba. Nezadovoljstvo z obstoječo kulturo, nelagodje. Fotografija kot 2D medij naj odslikava dve dimenziji – to vodi v poploščenje, perspektiva je prepovedana, kar je popolno nasprotje prizadevanjem začetnikov fotografije.

98. Charles Sheeler: Notranjščina, 1917.

Težnostna orientacija ni tako trdno določena, ni natančno jasno, kako naj bi izgledala ta arhitektura. Posnetek je kadriran tako, da bi funkcioniral enako, če bi ga obrnili okoli. Igra s prostorom; posnetek ni več jasen, kot bi pričakovali od medija. Fotografski preobrat - fotografija je artefakt, presega realnost.

99. Charles Sheeler: *Fordova tovarna, Detroit, 1927, želatinsko-srebrova fotografija.*

Naročilo za letno poročilo firme. Detajl obrata – igre form (poudarjeno), silnice, zgoščine. Na fotografski način je hotel pokazati kompleksnost obrata. Povratak k vidni stvarnosti, dva elementa (prekrižani liniji) – statična logika onkraj objekta; radikalen rez, visi v zraku, forma je pred funkcionalnostjo, zgoščenost objektov.

100. Edward Weston: *Straniščna školjka, 1925.*

Weston je bil iz Stieglitzevega kroga, prijateljaval je z muralisti. Zavzemanje za izjemno ostrino. Radikalni rezi, visoka predmetnost. Duchamp je prepovedal razumeti pismo kot lepo formo. Tukaj ni Duchampove ironije: občudovanje forme, ki je gladka, zaobljena, organska in onkraj elementarnega formalizma.

101. Edward Weston: *Gola Anita, 1926.*

102. Edward Weston: *Paprika, 1930, želatinsko-srebrova fotografija.*

Ni pomemben predmet, ampak oblika in način odslikavanja. Predmet je izločen iz okolja, povečan (ni podatkov, relacij o merah, velikosti). Vpliv erotike, ki jo nadrealisti črpajo pri Freudu. Gibanje organske forme z erotičnimi oblinami. Metaforično, erotično branje podob, možnosti za nadrealistično branje. Izrazito človeške forme budijo svobodne asociacije. Področje surrealizma – prehod iz novostvarnostnega razumevanja v surrealizem. Prehod iz nove stvarnosti v nadrealizem.

Straight photography – skupina F64

V začetku 30. let je Wilhard van Dyke povzel Westonova določila in (na V obali ZDA) ustanovil skupino F/64, kar pomeni vrednost za najmanjšo odprtino na fotoaparatu (s tem je globinska ostrina največja). To je bila ena od osnovnih zahtev skupine, prav tako velikoforamtne kamere (predrage in tudi neprimerne za amaterje), svetleč fotopapir (globoka črnina in belina, vmes mnogo odtenkov) in negativi s kontaktnim kopiranjem (ob ustanovitvi so napravili listo estetskih norm). Kontaktno kopiranje: ni vmesne faze od negativa do pozitiv (ni posredovanja optičnih teles). Weston, Cuningham, Ansel Adams.. – že sam izbor kamere kaže na umetniško fotografijo (skušajo zvišati ceno).

103. Edward Weston: *Študija drevesa, Jezero Tenaya, Yosemiteški narod. park, 1938.*

Krajina je tu že razpoznavna, zajet je večji segment. Ni naravoslovni poetik, dojemata umetniško. Predmet učinkuje kot ready-made kiparska forma.

104. Ansel Adams: *Zamrzlo jezero in kleči v Sierrri Nevadi, 1934.*

Adams je bil najprej piktoralist, ko pa je videl Westonove fotografije, se je pridružil skupini. Je začetnik straight photography, kasneje degradira abstrakcije. Pri tem posnetku gre za izsek iz narave. Strogo se je držal conskega načina fotografiranja (popolna črnina – popolna svetlost) – Adams je ekstremen tehnicist; ČB skalo razdeli na 10 enot: bela, črna, lestvica sivih tonov. Vsaka fotografija naj bi vsebovala te stopnje tonov (to je Adamsov zakon). Geološke forme, voda, ledene gmotne formacije, radikalen zarez v naravo. Nadnaravno videnje (2D). Zamiranje prostora, napad na perspektivnost. Novi pogledi v fotografiji – objekt je ploskev, ki je tonsko razgibana. Izdelek je dober in trajen, danes pa so drugačni principi (izdelek je lep in se mora hitro pokvariti).

105. Ansel Adams: *Gora Williamson - Nevihta, 1945.*

Črpal je iz narave – ameriške topografske krajine. Panteizem narave (romantična čutenja), religioznost, sublimnost. Ni več topografske krajine. Apoteoza življenja: kamnita pot, izhod skozi svetlobo. Izrazito visoko je postavljena krajinska horizontala; zlati rez neba. Tovrstna krajina je na krajinsko fotografijo vplivala do 70. let.

106. Ansel Adams: *Obala Refugio, Kalifornija, 1947.* Slikanje proti soncu (direkten odmik od akademskih pravil); ne vemo natančno, kje sonce pravzaprav je (morda tistih 8 minut, ko svetloba še sveti, čeprav je sonce že zašlo). Pasovi, barvni toni, velike ploskve.

107. Alfred Stieglitz: *Ekvivalent, 1927, želatinsko-srebrova fotografija.*

Stieglitz je delal veliko portretov, govorili so, da ima na ljudi poseben vpliv in jih zato lahko tako dobro fotografira (zanimivi so portreti njegove žene). Pri tem posnetku se je zavestno odločil, da bo slikal nebo. Naslov: nebo je ekvivalenca notranjim razmeram v človeku. Pogled v nebo je navpičen (onkraj zemeljskega – oddaljenost). Ne gre za meteorološki pojav. Fotografija je del cele serije.

108. Francis Bruguière: *Abstrakcija s striženim papirjem, okr. 1929, želat.-sreb. fot.*

Umetnik prihaja iz Stieglitzovega kroga. Fotografirana je instalacija iz papirja. Manipulacija objekta, modernizem izničuje celoto, objekt se fragmentira ali izginja. Svetloba (ozko usmerjena) in tema, vmes sive površine. Kubo-futuristični elementi, geometrizacija podobe. Izločitev prepoznavnega predmeta.

109. Francis Bruguière: *Abstrakcija z striženim papirjem, 1930-1940, želat.-sreb. fot.*

To je obdobje, ko znova prihaja v umetnost zgodba (nadrealizem – Dali – vidimo pomen, kjer ga ni). To je čas po izjemni abstrakciji 20. let, blizu je surrealizem, ki je vse videl v neki izrinjeni formi. Začnemo izpeljevati asociacije (glava, čelada); zoomorfne, antropomorfne oblike. Objekt je le kos, rekvizit za fotografijo; ni bil mišljen kot samostojen umetniški objekt. O paranoji je pisal že da Vinci (podobe v ometu, ki se lušči). Pomeni in smisli so tam, kjer jih ni – skrajni primer je duševno obolenje. Papir: volumen svetlobe izničuje predmet. Temelj fotografije je svetloba (Nagy), fundamentalizem je bistvo.

NOVA STVARNOST

Evropa: vzporednica je straight photography. Nova stvarnost – Neue Sachlichkeit (aktualno v Nemčiji). 1923 je Gustav Hartlaub poimenoval to smer. Najprej so v slikarstvu nerealistične tendence (Nemčija), nadaljevanje ekspresionizma, postekspresionistična slutnja. V ozadju ni več kubizma, to je bolj videnje na nov, svež način. Nazaj v voluminoznost, odiranje gestualnosti, čustvenosti. Povratek k aktom, portretom, tihožitjem – vsakdanjim predmetom. Hipen uvid v vsakdanje življenje.

110. Albert Renger-Patzsch: *Pogonska os lokomotive, 1923.*

Prvi je uvedel novo stvarnost v fotografijo. 1928 je izdal knjigo Die Welt ist schön (Benjamin je v tem videl mentalno dimenzijo kapitalizma). Potujitev predmeta: predmet se tako približa, da praktično ni več razpoznaven – to je imelo vpliv na oglaševalsko industrijo (počasen prehod v propagandno fotografijo). Tipičen optimizem oglaševalcev (die Welt ist schön), umetniško delo spremenijo v blago. Objekti iz podeželskega življenja, agrarnega okolja – odsev sveta (mestno življenje). Obrazi, portreti so redki, delujejo kot strukture. Ni elementarne podobnosti, gre bolj za analitičen vpogled oz. odnos do stvari (hipni pogled na svet). Neobremenjeno s funkcionalnostjo in strogo realnostjo – osebni način. Njegovi posnetki naj bi bili v večjem stiku z realnostjo. Stvarnost: ni se bežalo od nje, celo poglobljalo se je vanjo. Del stvarnosti je kapitalistični realizem, lokomotiva je futuristični element. Podobe: izrez, globoka ostrina, odtujitev ozadja (npr. dimenzij).

111. Albert Renger-Patzsch: *Gozdna ščetica, 1934.*

112. Karl Blossfeldt: *Impaticus glanduliera Balsamine (Nedotika), 1900-1928.*

Fotografiranje rastlinskih detajlov za potrebe pouka kiparstva, med leti 1900-1928 je nabrane fotografije združil v knjigi Die Urformen der Welt. Naravni ready-made. Detajl, ki spominja na secesijske ograje – posnemanje secesijskih konstrukcij (npr. pariške metro ograje). Botanični znanstveni predmet je obstrižen in slikan od blizu, da je denaturiziran, potujen; spremenjen je koncept, v katerem »predmet« gledamo. 1900 je bil Bloss totalna margina (svet se je ukvarjal s piktoralizmom). Kombinacija objektivna in povečevalne leče. Podobe od blizu so fantastičnih oblik, »nevidni svet« je približan gledalcu (tudi surrealisti). Nejasne predstave, nova čustva, čutenje je nad svetom. Ko plodovi Nedotike dozori, ob dotiku eksplodirajo; vendar fotografa ne zanimajo botanični vidiki, ampak umetniške oblike (učinkuje kot detajl ornamenta). Nadrealisti so ga inkorporirali v svoje publikacije, ker njegovi posnetki niso spominjali več na naravo.

113. Fran Krašovec: *Perilo*, 1930, želatin.-sreb. fotografija, 38,6 x 28,1 cm, kasnejša povečava z izvirne plošče; Kabinet slovenske fotografije - Gorenjski muzej, Kranj.

Bližina Bertholda. Drugačno razumevanje nove stvarnosti, ni »pravoverna«. Objekt, na katerega nenadoma posije močna svetloba – izraziti kontrasti, ki niso značilni za novo stvarnost. Nova stvarnost je temeljila na nevtralnem svetlobi; naravoslovni predmet v luči kot običajen navadni predmet – ni močnih senc. Tu je drugače: popolnoma bela svetloba in močne sence, trenutek, »vizualno presenečenje«, fascinacija vidnega. (Močna svetloba je za Frana Krašovca značilna tudi pri ostalih posnetkih – ostanek impresionizma.) Zavesten odnos do realnosti. Zanimajo ga podoba materiala (tehničen problem, kako slikati steklo, papir, da bo videti kot to, kar je in ne kot nek drug material). Specializacija fotografije znotraj obrti: tudi na materiale. Krašovec je bil prej piktoralist – vpliv iskanja žarkov. V Nemčiji so podobne slike uporabili za reklame.

114. Janko Skerlep: *Obodi za rešeta*, 1930, želatinsko-srebrova fotografija, 26 x 37 cm, kasnejša reprodukcija iz tiska; Kabinet slo. fotografije – Gorenj. muzej, Kranj.

Po mentaliteti najbližji R. Patzsch. Nova stvarnost (tihožitni element) je bila pri nas dobro sprejeta. Občutek serijske proizvodnje ~ kroglični ležaji. Polizdelki obrtne narave. Fotografija je zanimala le nenavadna kompozicija. Sodobno, vzorec podoben art deco-ju. Iz kubizma so vzeti elementarni vzorci, ritmicizmi. Vplivi iz nemškega prostora: slovenska navezava na nemško periodiko in publikacijo.

115. Janko Skerlep: *Led*, 1930, želatinsko-srebrova fotografija, 28,4 x 38,8 cm; Kabinet slovenske fotografije - Gorenjski muzej, Kranj.

Osrednja figura spominja na raka – motiv asociacije. Led na travniku. Fotografija je izšla kot uganka v časopisu – ugani, kaj je to, rešitev je v naslednji številki. Slovenija v tem času nima fotografskega časopisa; ilustracija je bila priloga časopisa Jutro. Nadrealistični pogled na svet in asociativni moment: organska forma, kot jastog. Apeliranje na potencial gledalca. Direktno sporočilo + nadgrajevanje minimalne vsebine. Nova stvarnost je bila pogosta v oglaševalski industriji, pri nas pa takrat še ni bilo takšne tradicije.

DADAIZEM

Avantgardna smer; umetnost je podrejena političnim ciljem. Začetek v Zürichu (Christian Schad – eden od sopotnikov). Dadaistične skupine so se najprej pojavile v Švici, nato v Nemčiji. Berlinska, Kölnska, Newyorška dada (Duchamp, Man Ray). V New Yorku je nastal prvi ready-made (Duchamp). Politične težnje: revolucionarne spremembe, marksizem. Na silo prevzeti oblast in popolnoma spremeniti družbo, »izničiti kulturo«, ki je po l.s.v. nesmiselna: mehanična in nemoralna. Fotografska tehnika se je izredno razvila, tako optično, kot mehanično. Ročno osvetljen papir z ročnimi intervencijami (več faz: fiksir in razvijalec).

Zürich dada:

116. Christian Schad: *Sporočilo sp/li*, 1918, schadografija (fotogram).

»Renseignement 1918«: osebno sporočilo, ni namenjeno množici (ni povedno). Slika deluje ploskovito (dve barvi, malo sivih tonov). Elementarna določila – podpis avtorja; to ni tako dadaistično, zaveda se avtorske moči. Avtor v dadaizmu nima takega pomena, saj umetniki nastopajo bolj kot skupina.

117. Christian Schad: *Schadografija*, 1918, schadografija (fotogram), 16,8 x 12,7 cm; Muzej moderne umetnosti, New York.

Schadografija: polaganje na prosojen ali polprosojen fotopapir in osvetljevanje. Podoba je na svetlobo občutljivem materialu, posnetek brez kamere. Reciklaža vsakdanjih predmetov v fotogramu. Je blizu abstrakcije, kot nekakšen pogled od zgoraj, kot polja. Od 1. sv. v. ta pogled od zgoraj prihaja v zavest ljudi; pred tem je bil ta pogled relativno neznan. Tak artefakt za njih ni bil intelektualen, če niso bili člani družbe, ki že dojema abstrakcijo. Revolucija v vizualni kulturi – meščanstvo proti fotografiji (negacija); povprečni meščanski publiki je bilo to nerazumljivo. Gre za razbitje zahodnoevropskega načina upodabljanja, ki

temelji na mimezis. Ni narativnosti, dokumentarnosti. Dadaisti niso prenesli vsakdanjosti, kakršna je – treba jo je razbiti in na novo sestaviti.

Georg Grosz in John Heartfield

Raoul Hausmann in Hannah Höch

Dva para v okviru berlinske dade. Rivalstvo med njima o tem, kateri par je izumil fotokolaž. Grosz in Heartfield sta trdila, da so si pošiljali takšne razglednice, da bi ukinili vojno cenzuro.

118. Georg Grosz in John Heartfield: Dada-merika, 1919, fotokolaž, 29x19 cm; Fotografski kabinet Kraljeve univerze v Leidenu, Nizozemska.

John Heartfield se je preimenoval zaradi protiameriške gonje (Nemci niso pozitivno gledali na ameriško osvoboditev po 1. sv. v.). Pri tem posnetku gre za protiameriški poster in za samopromocijo gibanja dada. Meter, denar, čas: vse je mogoče izmeriti, kupiti. Celotna štorija je jasna le »insajderjem«. Umetnost ni več obrnjena k publiki, ni več orientirana na proizvodnjo umetnine, to je anti-umetnina, antislika za tisti čas. Zadeva, ki vznemirja (»osupniti buržuazijo«) in istočasno nič ne pove. Vplivanje na družbo tudi z umetnostjo – revolucionarne zadeve; v ozadju je marksizem in jezni mladeniči, ki so doživeli 1. sv. v. in so videli, da se družbe ne da spremeniti postopno – potrebna je revolucija. Kodirano sporočilo. Nobena od avantgardnih smeri ni nikoli iznašla kakšne nove rešitve; vedeli so, kaj je treba porušiti, ne pa, kako postaviti nazaj. Samopromocija je tendenca vseh radikalnih gibanj. Umetnost zaradi umetnika, umetniki skrbijo za to samopromocijo. Fotografija je polprodukt ali celo surovina; se striže, trga, reže, lepi, dodaja.

Anarhistični poseg v slikovno gradivo. Primeri fotokolaža so se pojavili že v času mokre kolodijske plošče (Henry Peach Robinson, Oscar Gustav Rejlander).

Nemško gospodarstvo je bilo po 1. sv. v. (1918) v razsulu. V ZDA so uporabljali tekoči trak, ki je dvignil finančno raven, vendar so bile kljub temu slabe gnotne razmere. Pride do negativnega prizvoka ZDA – amerikanizem (produkcija, način življenja). ZDA: dežela, kjer se vse meri v dolarjih. Izrazita ironizacija. Heartfield se je tudi politično angažiral. V 30. letih je bila v Nemčiji močna levica, nove sile podprejo nemško industrijo. Heartfield ugotovi, da z dadaizmom ne more nič, ker je preveč eliten.

119. John Heartfield: Adolf, nadčlovek: požira zlato in izmetava bedarije, obj. 17. julija 1932, fotomontaža.

Tukaj je fotokolaž zelo očiten zaradi tipografskih vložkov. Sporočilo je jasno definirano. Fotografija je polizdelek, tudi rentgenski posnetek. Sestavni elementi so na tej sliki večji, celota pa je povezana tako, da smo si takoj na jasnem, za kaj gre. Dadaizem se je želel približati ljudstvu – postal je bolj neposreden. Resno programsko politično delo. Ker je mogoče sporočilo razbrati, je v smislu dadaizma to korak nazaj. Ni naredil načrta, kako odpraviti nacizem, ampak ga je le napadel: nacizem je smešen. Presegel je razdiralnost avantgardne produkcije, saj ima sporočilo smisel tudi za najširše ljudske množice.

120. John Heartfield: Duh Ženeve, obj. 27. novembra 1932, fotomontaža.

A-I-Z: *Arbeite illustrierte Zeitung* je bil komunistični časopis. Politična propaganda. Umetnost je uporabna v politično ideološkem smislu. Komentar na Ligo narodov (kasnejši OZN). Tudi tukaj gre za napad in ne za konstruktivno rešitev. Sporočilo je dovolj jasno: stavka Lige narodov v Ženevi. Je odziv na italijanski napad na Abesinijo (etiopsko cesarstvo) in s tem indiferentnost oz. ignoranca Lige narodov. Golob miru je preboden, stavba Lige narodov v Ženevi se dobro vidi. Leta 33, 34 so nato nacisti prevzeli oblast, Heartfield pa je pobegnil v sovjetsko zvezo.

121. Raoul Hausmann: Dada zmaguje, 1920, fotokolaž.

Kritično odsevanje takratnega časa postweimarske Nemčije. Hausmann in Höch sta fotomontažo uporabila za umetniški smisel – interes dade. V tistem času ni bilo mesta, kjer ne bi bilo oglasa za dado. Umetniki so zaradi velike količine strojev začeli razmišljati, da je človeško telo stroj; ima nek čar in ga je treba upoštevati. Antihumanizem, bili so proti 1. sv. v. Prostor, ki je tokrat drugačen (3D), spominja na De Chiricove slike. Človek s klobukom je Hausmann (bela srajca, kravata – kaže na to, da ni šlo ravno za eksistencialno krizo), ulica je v Berlinu, vse ostalo pa je nejasno. Kaže na mehaniko, ki jo propagirajo

futuristi. V čem je zmagovitost dade? Škandalozno za meščane, tudi težko razumljivo. Namenoma ni logično sestavljeno (svobodne asociacije). Igra, naključje, zafrkavanje – to vse je zanimivo za dadaiste.

122. Raoul Hausmann: ABCD -portret umetnika, 1923-24, 40,7x 28,5 cm; Nac. muzej moderne umetnosti, Pariz.

Pesem okleščena pomenov zahodne kulture (zvoki, črke) in hkrati avtoportret. Ideja o razbitju celote na dele. Aluzija na dadaistično umetnost, avtoportret umetnika. Vstopnice za razstavo (propaganda zase in za svoje gibanje), mali zemljevid, kjer je nekoč živel Rimbaud, potem ko je nehal pisati. Veliko lahko ugibamo, potrebno je nekoliko znanja o vseh okoliščinah, veliko elementov pa je tudi iz vsakdanje grafike (modne revije, katalogi).

123. Hannah Höch: Rez s kuhinjskim nožem (nožem za torte) skozi nemško zadnjo weimarsko kulturno obdobje s pivskim trebuhom, okr. 1919, fotokolaž, 114 x 89,8 cm; Narodna galerija, Berlin.

Mere tabelne slike. Dadaistična zmešnjava ok. 1919. Prehodi iz neobveznega igranja k političnemu plakatu. Grosse Dadaister: Marx, Lenin, Hausmann,.. Antidada: meščanski svet, cesarji - vlada, oficirji, policisti. (Die grosse Dada na sliki prevlada, v resnici pa je bilo obratno.) Antagonistična situacija v Nemčiji; nasprotni in vladajoče strukture. Politika in umetnost sta tesno povezani, če si bil nasprotnik ene, si bil tudi druge; enako je bilo v kasnejši totalitarni Nemčiji, pri stalinistih,.. Slikovna sintaksa (sestavljenost) je bila zelo značilna za berlinsko Dado. Politično sporočilo: del sveta je dada – sovražen svet kapitala jo iz vseh strani obkroža. Optimističen pogled, kaj bi dada lahko bila, če bi se pridružila pomembnim skupinam. Umetnost od renesanse naprej je temeljila na izrazu enega človeka, umetnik je bil blagovna znamka, v dadaizmu pa so umetniki sodelovali (sodelovanje v paru); napad na inštitut umetnosti kot odraz enega jaza. Razbili so tradicionalne tabelne slike in tudi druge tradicije (razstavljali so doma ali pa kar nekje, torej izven konvencionalnih razstavišč). Dolg naslov, reference v politiki: weimarska Nemčija, po 1. sv. v. opustošena velika država je tu ironična.

124. Hannah Höch: Dada-Ernst, 1920-21, fotokolaž, 18,6 x 16,6 cm. V naslovu je mišljen Max Ernst, dadaist, fotokolaž mu je posvečen. Ni več političnih ambicij, ampak referiranje osebnih lastnosti Ernsta. Erotični poudarki, gole ženske figure, osebna nagnjenja do lepih moških. Konflikt med Hannah in Maxom; osebna komunikacija med umetniki.

Kölnska dada:

125. Max Ernst: Pesem mesa, 1920, mešana tehnika, 12x21 cm; zasebna zbirka, Pariz.

Gre za manjši format fotografije; fotomontaža, kolaž. Že v tem času je slutil moč človeškega duha in podzavesti. Referiral je na erotično slo v človeku (kot na osvobodilno erotično silo). Figure tečejo v neki pokrajini. Visoko postavljen horizont kaže na široko prizorišče čudnih, sanjskih stvari (Dali, Freud). Leta 1924 je izšel nadrealistični manifest. Vmes je bilo nejasno obdobje: ni bilo več dadaizma niti še ne nadrealizma, Ernst pa je že vpeljeval erotiko, ki je ena od gonilnih sil v nadrealizmu. Asociacije torej že kažejo na to obdobje bolj subjektivnega sveta (sanje). Nasprotnje, nenavadno življenje, divji, živalski svet; živali kot simbol neracionalnega, nenadzorovanega v človeškem ravnanju (nagon).

126. Max Ernst: Brez naslova ali Nezaslišano letalo, 1920, fotokolaž, 5,8x14,3 cm; privatna zbirka, ZDA.

Bizarna forma na nebu. Ženske roke kažejo na sanjske podobe, so erotičen motiv, ker so lepo zaobljene; ne vemo točnega pomena (široko polje interpretacij, verjetno še avtor ne ve, za kaj točno gre). Upoštevanje psihičnega avtomatizma nadrealistov. Umetniki so na podlagi svojih artefaktov spoznavali same sebe. Avtor komunicira s seboj preko svojih del oz. z drugimi umetniki preko njihovih del – zanimiva in nevarna teorija: drugi nas spoznavajo in cenijo samo preko naših artefaktov.

NADREALIZEM (1924 Nadrealistični manifest)

Levo usmerjeno gibanje, komunisti (Breton). 1. Bretonov manifest. Sprejme psihoanalizo (onkraj vidnega sveta; to je svet, kamor izrinemo vse, kar ne sodi v ta svet). Buržuazni svet: oktobrsko revolucijo so gledali vedno bolj črno. Na V nastaja rdeča zveza – komunizem. Nezavedno je rezervoar, v katerega spravljamo

vse, kar ne moremo doseči, vse, kar ne realiziramo v družbeni realnosti. V komunistični družbi to (nezavedno, izrinjene tendence, umetniške iluzije) lahko uspeva, družba naj bi temeljila na komunističnih idejah. »Nezavedno« se najprej razvije v slikarstvu in nato tudi v fotografiji. Andre Breton in skupina okrog revije La revolucion surrealiste so na novo interpretirali preteklo produkcijo. Freud je vse, kar je nezavedno, zelo erotično obarval. Tudi surrealisti so iskali predvsem erotične elemente. Andre Breton: 1. objet trouve 2. minikrija 3. ustavljeni trenutek. 3: vsebuje neko predgibanje, vendar to podoba le nakazuje, ne pa tudi udejanji–opazovalec se nezavedno angažira. 2: videnje v lesni risbi, oblakih, zaledeneli površini (nekaj se preobleče/spominja na nekaj drugega). 1: predmet oz. dokument predmetov, ki nosijo nenavadno privlačnost, lepoto, ki je ne moremo razložiti. To so lahko marginalne lepote, lahko karkoli stranskega pomena (vstopnice za kino, papirčki). Obrnjena zavest v njih projicira podobo, ki se je prej ni zavedal – zaživi v človeški duševnosti. Nepomemben dražljaj sproži veliko večjo reakcijo (Proust – magdalenice). Fotografija je na meji razumljivega; nezavedno absorbira veliko več, kot mi občutimo. Na fotografiji je mnogo več stvari, kot se jih fotograf zaveda. Na podlagi fotografiranega lahko analiziramo, kaj je na sliki. Nadrealisti so celotno zgodbo interpretirali kot nezavedno. Mnogo bolj od artefakta je pomemben odziv gledalca na artefakt. Glavni del je v interpretaciji in ne v podobi sami. To je tipično eksperimentalna smer (kot dadaizem). Določljiva je le nedoločljivost.

127. Man Ray: iz mape *Les Champs délicieux*, 1922, rayograf; Umetnoobratni muzej, Praga

Man Ray (iz NY) se je v 20. naselil v Parizu in se pridružil surrealistom. **Fotogram**: brez fotografske kamere narejena fotografska podoba, delal jih je že Talbot; gre za kopijo plošče, plošča je s povečevalnikom kopirana na nek drug fotografski material – dobimo pozitiv tega postopka. Po sebi je Ray tehniko imenoval rayogram – naključno je nastalo v njegovi temnici (prižgal je luč, predmeti so se poznali na fotografskem papirju). Naključja nihče ne pričakuje, ni planirano in racionalno. Če na ta naključja reagiramo, pokažemo nezavedne procese, ki lahko absorbirajo to naključje (vidik rayografije). Upodabljal je to, kar je odraz realnih predmetov. Nadrealizem ni nikoli popolna abstrakcija. Redkokdaj sanjamo o črkah, vezane so na vidne predmete. Glavnik, britev ali nož so posneti na način, kot ga nismo vajeni (sence, čudne lege). Gre za direkten odtis, a predmete težje določimo.

128. Man Ray: *Speča ženska*, 1929, solariziracija želatinsko-srebrove fotografije, 16,5 x 21,6 cm; Muzej moderne umetnosti, New York.

Laboratorijski postopek, za katerega še ne vemo, kako bo izgledal na koncu - **solarizacija**: negativ in pozitiv staknemo skupaj in potem zamaknemo za neko razdaljo, dobimo reliefne figure z obrisi. V bistvu razvito, a nefiksirano fotografijo osvetlimo še enkrat in s tem pride do obrobjanja form. Svetla senca je rezultat negativa, sprešanega s pozitivom. V fotografskih postopkih je veliko ročnega dela. Vpliv solarizacije: nefiksirano fotografijo osvetlimo z močno svetlobo. Učinek je kot avra, sij telesa, bele sence, kontrasti. Preskok iz neobičajnega v nenavadno – v nekaj, kar ne poznamo.

129. André Kertész: *Distorzija št. 40*, Pariz 1933.

Avtor je madžarskega izvora, v Pariz je v 20. prišel kot fotoreporter (tujci v Parizu so oblikovali pariško šolo, tudi Veno Pilon). Nikoli se ni pustil vpisati v nadrealistično skupino, bil je skeptičen, z distanco. Posnel je serijo ženskih aktov v deformiranih ogledalih. **Distorzija**: porušiti realne proporce upodobljenega predmeta in s tem ta predmet (telo) odtujiti. Erotična podoba – moški fotografiji (mačizem, moški pogledi). Nadrealisti so razumeli fotografijo kot nezavedno, ki v realnost posname vse impulze, v zavedno pa spušča le del teh impulzov. Hipertrofirane, razvlečene figure.

130. Brassai: *V hotelu za prostitutke na ulici Quincampoix*, Paris 1932.

Avtor je Romun (transsilvanskega izvora), ki je tudi prišel v Pariz (pobegnil pred nacizmom najprej v ZDA, potem pa živel v Parizu), bil je sopotnik nadrealizma, ni pa bil zaprisežen član. Fotografiral je nočno življenje v Parizu in izdal o tem monografijo, knjigo različnih aspektov na nočno življenje. Gre za polsvet, svet postopačev, prostitutk, ki ven prilezejo ponoči, ko ugledni meščani spijo. Zase je trdil, da ni nadrealist: »Ni bolj nadrealne stvari, kot je realnost.« Nanj je vplival Kertész. (V Berlinu je študiral slikarstvo.)

131. Brassai: Iz cikla *Grafiti*, Pariz 1957.

Ulična umetnost, marginalno, domnevno nepomembno. Praskanje v omete – sgrafitti. Ukvarjal se je z risbo, ročno je posegal v pozitive in negative. 20 let je spremljal poulično umetnost Pariza (psevdo »antropološka študija«) in v 50. letih izdal knjigo. Umetnostna dediščina Pariza. Blizu je otroški risbi, morda je sporočilo pariških klošarjev. Heroična družba živi podnevi, takšne risbe pa nastajajo v temačnih prehodih – skrivni tekst skrivne ljudske subkulture znotraj realnosti velemesta. Nočni Pariz je metafora realnega dogajanja, ko je duševnost obremenjena (izkrivljena). Človek je nagnjen k temu, da projicira nezavedno v realno okolje. Picasso je zanj dejal: »Imaš rudnik zlata, izrabljaš pa rudnik soli«. – Zakaj se ukvarjaš s fotografijo, če si slikar? (miselnost o fotografiji s stališča slikarjev – manjvredna) Brassai je zgoden primer zanimanja za street art, ljudska mestna umetnost grafitov; takrat je bilo to marginalno, nadrealiste to ni zanimalo. To je čas, ko se zanimajo za umetnost drugih ljudstev, otrok,..

132. Raoul Ubac: iz serije *Bitka Amazonk*, 1938-39, mešana tehnika; Nacionalni muzej moderne umetnosti - Center Georges Pompidou, Pariz.

Kombinirana tehnika v okviru nadrealističnih prizadevanj. Fotokolažni postopek je na meji med figuraliko in nefiguraliko. Samo po sebi je delo nerazpoznavno. Solarizacija, prelivanje, konfuznost sanj, element naključja. **Barelief** (sendvič): iz negativa naredimo pozitiv in ju staknemo skupaj ter nekoliko zamaknemo. Temne črte, organske forme, erotika, motivika Amazonk – prebujanje feminizma na Zahodu. 20. st. je stoletje nasprotij, tudi med spoloma. (Štefan Planinc – Prasvetovi iz opusa 60. let - vplivi Ubaca: razpršen fragmentaren svet, ki lebdi v brezprostorju.)

133. Philippe Halsman: *Dali z lobanjo*, sestavljeno iz sedmih aktov, 1951.

Pozna faza nadrealizma, ki se kodificira, otrdi v formule (prej je deloval bolj avtentično). Konglomerat aktov, Dali kot škandalozna figura, eros tantos, lobanja. Nadrealizem se poslavlja (lobanja – smrt), erotični potencial ni več aktualen, pomembnejši so drugi konflikti. Spolnost je vedno bolj razumljena kot nekaj naravnega, razširi se FKK nudizem, telesnost se vedno bolj uveljavlja. Takšen artefakt je razpoznaven in lahko berljiv.

134. Veno Pilon: *Maske*, Pariz 1930, želatinsko-srebrova fotografija; Pilonova galerija, Ajdovščina.

Presenečenje: ko snamemo masko, naletimo na novo masko, mislili pa smo, da bo živ človek. Osebnost se lušči pod psihoanalizo kot plasti čebule – nikoli se ne moremo dokopati do psihe. Podoba govori o ljudeh, ne o maskah. Predmeti, slikani od blizu, so zapuščine nove stvarnosti. Pilon je bil v Parizu v središču dogajanja, poistovetil se je z nadrealističnim gibanjem. Bil je član t.i. Pariške šole. Bil je eden redkih Slovencev, ki se je ukvarjal z nadrealistično fotografijo in je bil aktiven pri izvoru nadrealizma. Nadrealizem pri nas ni bil izrazit (Kregar, malo Maleš). Literati so bili veliko bolj razgledani. Pilon je v tem času malo slikal, preživljal se je s fotografijo. V knjigi spominov Na robu omenja, kako je razstavljal v neki kavarni in je Paul Renoir prilepil k neki njegovi fotografiji svojo pesnitev, ki pa se je na žalost izgubila.

Ruska fotografija – modernizem v Rusiji (konstruktivizem)

Pred in po revoluciji, močni vplivi dadaizma, nadrealizma – suprematizem, strukturalizem.

135. Aleksander Rodčenko: Fotomontaža kot ilustracija k pesmi Majakovskega "O tem", 1923.

Konstruktivizem (povzame kubizem, futurizem, dadaizem) poudarja racionalno v umetnosti (razumska presoja). Rodčenko je bil že bolj pod vplivom dadaizma berlinske smeri, ki je bila bolj povedna. Izraziti nemški vplivi (v tem času so bili stiki močni, levičarska stranka v Nemčiji). To je čas, ko družbena evforija pada. Osebna kritika (ljudje živijo svoje življenje in ne družbenega, pomemben je posameznik v lastnem življenju). Stvari so že bolj določljive, ozadje je literarno. Fotografija je bila posneta na podlagi pesnitve Majakovskega: Lili Brick je bila žena Osipa Bricka (likovni kritik, pisec, publicist), zapletla se je v ljubzenski trikotnik. Upodobljeni so elementi zgodbe, pojasnilo pa je v pesmi. Telefon je komunikacijsko sredstvo, ženska je v hlačah (Majakovski se odpove svoji moški nadvladi). Gre za likovni samospev Lili. Majakovski je tragična oseba, ni zdržal sovjetske realnosti. Grosz in Heartfield sta obravnavala bolj družbene zadeve in konflikte.

136. Aleksander Rodčenko: Ženska pri telefonu, 1928, želat.-srebrova fotografija.

Kot fotoreporter je sodeloval pri reviji Novi Vef. Nepopkovna fotografija, ki je nastala s kamero, ki ima okular na vrhu; ogledalo projicira podobo na to iskalo zgoraj, fotografija je zato posneta od zgoraj navzdol, fotoaparata pa se tudi drži pred sabo dol. Aleksander Rodčenko je trdil, da se mora kamera bolj svobodno gibati. Revolucionaren odnos, novo videnje (že Nagy – ekstremni zorni koti) 1925 v okviru Bauhauusa. Do takrat imenuje fotografijo popkovna fotografija (meščanska, v običajnem zornem kotu). Daily Bulten je propagiral nov način videnja. Nova vzhajajoča socialna doba, nov družbeni red zahteva nov pogled na družbeno realnost, prinesiti mora novo »videnje« in način dela. Izrazita dinamika: vrtoglava, sveži posnetki, kamera se vrti v vseh oseh. Nov fotografski izum, pogled navzdol, je odkril v Grand Canjonu; ta pogled je potreboval dolgo časa, da je prišel v vizualno umetnost. Tudi če neko stvar gledamo od zgoraj, jo dojemamo frontalno.

137. Boris Ignjatovič: Pri delu, 1929.

Diagonale, hitra in dinamična linija gibanja. Nova družba je urejena po diktaturi proletariata, zahteva nove teme, ki zadevajo večino naroda, poudarek je na proletariatu (industrijsko delavstvo). Ideološki diktati so bili močnejši od smisla za realnost. Primerjava z Lewis Wickes Hineom: Monterji Empire State Buildinga - podobni prizori, vrtoglave višine. Tu je konstruktivistični vidik že abstrakcija. V ospredje je postavljen bolj likovni kot pa pripovedni vidik.

20.: tolerantna družba, 30.: uvid v novo gibanje in v novo družbo, socialistični realizem je bil obvezna smer v Sovjetski zvezi, usodno je vplival tudi na druge države. Izrojeno umetnost preganjajo tudi v Nacistični nemčiji. Moderna umetnost ni ustrezala tedanji mentaliteti in nobeni politični opciji. Meščanska družba je bila dokaj tolerantna do moderne umetnosti, takoj ko pa je um. začela delovati v ekstremih, ni bila več zaželena (avangardisti so se spravljali na meščanstvo). Umetnost je bila bližja industrijskemu oblikovanju, dizajnu, arhitekturi kot pa umetnosti v tradicionalnem smislu. Poudarek je bil na racionalnosti, ne na čustvih. Tehnika, znanost, vojska so temeljili na racionalnosti, umetnost pa je poskušala najti ravnovesje s tem racionalizmom, zato se je vračala k razsvetljenskim principom – možno je predvideti sredstva, cilje (inženirski pristop do umetnosti). Čustva so zelo osebna – ali in kako jih je možno prenesti na druge ljudi z umetnino? Ekspresionisti so menili, da je to mogoče, ta nova struja pa je to zanikala.

138. El Lisicki: Konstruktor - Lastni portret, 1924, fotomontaža.

Večkratna ekspozicija, kolažni elementi, fotomontaža (mešana tehnika) – duh/razum vodi roko. Ikona konstruktivizma je razum. Koordinate x,y,z; milimetrski papir. Problem kroga, nikoli do konca rešena matematična uganka (prisotnost ne povsem dognanega sveta). Suhoparno popisovanje prostora, hladno, inženirsko. Krog je najbolj iracionalen lik, ker vsega ne moremo popolnoma dojeti. Avtor je nosilec takšnega pristopa.

BAUHAUS

Daljnosežen vpliv šole, posredovanje novih idej, točka zgoščene informacije o umetnosti.

1. weimarsko obdobje (pred Hitlerjem): kot šola gostujejo v starih prostorih
2. dessausko obdobje: kompleks, zgrajen po modernih načelih

Šola ne deluje homogeno, posamezni profesorji vplivajo na vsebino in program šole. Vplivi: kubizem, abstrakcija, ekspresionizem, dadaizem, konstruktivizem, nadrealizem – nabor najnovejših idej. Politični vidik je prisoten. Ernst: »Nemci ne morejo iti niti lulat brez ideologije.« Nasprotja so se izrazito kopičila, to je čas hudih potencialov in rezultat je vojna. Weimar so morali zapustiti zaradi napredne politične miselnosti. V Dessau prodre socialnacionalizem, kasneje ga zapustijo; Nagy gre v ZDA in tu ustanovi novo šolo v Chicagu.

Fotografija na Bauhausu se je poučevala od 1929, prej so bili le uvodni tečaji pri določenih predmetih – uvodni fotografski tečaj v bauhauske študije. Gre bolj za osebne iniciative, na šoli niso imeli niti temnice. Do 1929 so bile improvizirane temnice, eklektični pouk, kar se tiče »-izmov«. Vse, kar je bilo novega, so poskušali absorbirati. Nabor tehnik, prijemov, manipulacije – fotokolaž, diagram, kompozicije,.. Dogajanje

na Bauhausu je vplivalo na rabo tehnik fotografije; litografija (grafični dizajn). Bauhaus se je moral delno financirati iz lastnih sredstev: izvajali so industrijsko oblikovanje, oblikovanje revij, naslovnice knjig...

139. László Moholy-Nagy: Fotogram, 1922.

Nagy [nadž] je bil prvi profesor na Bauhausu. Prvotno ni bil fotograf, nanj je vplivala žena Lucija Moholy, izučena fotografinja. Imel je zelo dobre mednarodne povezave s sovjetskimi modernisti in z Z Evropo. Različne eksperimentalne tehnike, Nagy izhaja iz konstruktivizma; geometrizem v kadru. Nagy je avtor izraza »**fotogram**«, ta izraz se je ohranil v stroki. Nagnjenost h geometričnim formam. Direktno ilustrira idejo – risanje s svetlobo na svetlobo občutljiv material (samo svetloba in fotosenzibilen material, ni predmetov). Vedno se je treba dokopati do temeljnih stvari, elementov. Pesem je iz črk (2D upodobitev na sliki). Fascinacija z bistvom – modernisti: bistveni elementi določajo sliko. Nagy je bil konstruktor stroja iz svetlečih se površin: svetlobno prostorski modulator; elementi so se vrteli, to je ustvarjalo svetlobne odbleske; fotografiranje in dokumentiranje. Svetlobne sledi.

140. László Moholy-Nagy: Fotogram, okr. 1930, zbirka Otta Steinerta, Essen.

Zelo sodobna geometrijska forma. Močni vplivi geometrizma in formalizma. Ne skuša izvleči asociacije, kot so to počeli surrealisti. Sluti se, da gre za predmete, ne moremo pa jih identificirati.

Zbirka Otta Steinerta: po vojni je nadaljeval razmišljanja in fotografijo Bauhausu. Poskušal je nadaljevati modernistični proces – ultra moderna fotografija, ki ne kaže realnosti, npr. porušenih mest, ki so jih očistile in na novo postavile ženske z ameriškimi posojili. Dva vidika fotografije v tem času: 1. ultra napredna, moderna in 2. dokumentarna. Problem moderne fotografije: ali ne bi raje kazala podob, ki bi vzbudile sočutje? Po vojni je bil v Nemčiji še vedno živ piktoralizem, temu pa se je Steinert uprl. (Stara estetika 19.st. – Steinert je trdil, da se je treba temu upreti.)

141. László Moholy-Nagy: Pogled z radijskega stolpa, 1928.

Spominja na fotografijo Oktopod, tako pogled kot zimski čas posnetka. Eksperimentalen nagib kamere. Še bolj radikalno – potruditi se je treba, da pridemo do realnosti. Fotografska kamera je sredstvo, razbremenjeno prostora. 10 letna zamuda glede na Coburna.

142. László Moholy-Nagy: Pogled z radijskega stolpa, okr. 1928, želatinsko-srebrova fotografija; Umetnostni inštitut, Chicago.

Na tej fotografiji so vidne tudi mize, senčniki in stoli. Prvi vtis je impresiven. Strm pogled direktno navzdol – upodabljanje geometrijske prostornine. Kot nekakšna globina proti središču Zemlje ali vesoljska konstrukcija.

143. László Moholy-Nagy: Ljubosumnost, 1927, fotomontaža in risba s tušem.

Čustvene vsebine je možno prenesti preko fotografije, kljub temu, da gre za hladen medij. Medčloveški odnosi; ne vemo, kako se je zgodba končala. Viden je tudi umetnikov avtoportret v delovnem kombinezonu. Posnetek je odraz prijateljstva z Rodčenkom - frustracija Majakovski (vpliv). Konstruktivisti so odkrili, da življenju primanjkuje čustvenih vsebin oz. zasebnih zgodb. Prej so upodabljali inženirske konstrukcije, tu pa so neke nejasne čustvene vsebine in namigi. To je še čas nadrealizma.

1925 je Nagy izdal knjigo Bauhausbücher – slikarstvo, fotografija, film. Gre za proslavljanje slikarstva ter fotografske in filmske tehnike nove dobe, ki so cenejše in bližje množicam in tudi bolj dinamične. Nastaja nova vizualna kultura, ki je zunanji odsev realnosti; pisana beseda ni več bistvena. Fotografija pospeši zunanje sprejemanje podatkov brez vzrokov in posledic, drugi čuti pri interpretaciji niso potrebni. Vidna sporočila so vedno močnejša od tekstualnih informacij. Fotografija je pospešila popovršinjenost kulture; na podlagi zunanosti sodimo, sovražimo. Človeka ne zanimajo vzroki, kritiziramo skozi prvi vizualni vtis. Drugi čuti, ki sodelujejo, ne zajemajo realnosti, zato je ta interpretacija omejena.

144. Walter Peterhans: Brez naslova, 1938.

Konec 20. je prišel na Bauhaus. Uvedel je nov pogled na fotografijo (postala je samostojni predmet na tej šoli v začetku 30. let), vse, kar je bilo prej, je ovrigel kot akademsko diletanstvo oz. igranje. Pred njim so fotografije razvijali v kopalnicah kakor so vedeli in znali, saj ni bilo specializiranih delavnic. Fotografijo je postavil na strokovne, obrtne temelje. Bil je človek s profesionalno deformacijo – perfekcionista. Cele ure je nameščal takšna tihožitja. Njegove fotografije so tehnično izbrušene, eksperimentu nenaklonjene. Tihožitje je prikazano kot neka klasična fotografska vaja z namenom, da se predmete pokaže takšne, kot so. Na nek način je to nova stvarnost. Upoštevati je treba recept, da predmeti izgledajo takšni, kot so; tu se konča eksperimentiranje in kreativnost. Kreativni vidik strmi k temu, da standardizira postopek, potem pa znotraj njega ustvarja.

145. Herbert Bayer: Sončna terasa, 1930, želatinsko-srebrova fotografija.

Študiral je na Bauhausu, bil je Nagyjev učenec, pozneje je bil tam tudi profesor (za oblikovanje). Skrbel je za oblikovanje Bauhausovih tiskovin, knjig in brošur. Povezuje 1. in 2. Bauhausovo generacijo. Na Bauhaus ga je »prinesel« Moholy-Nagy. Zanj je značilno divje, nebrzdano eksperimentiranje. Pogled je od zgoraj navzdol. Ekstremna svetloba in zorni kot, obrat negativ – pozitiv; svetloba pada od spodaj navzgor in meče temne sence na svetlo osvetljene deske zabavišča. Posnetek je težko berljiv. Igra z zrcali, polirane kroglice, rentgenski posnetki, obrat pozitiv – negativ; diapozitiv je projiciral na fotografski papir. Gre za figuraliko, a odtujeno.

»Tipofoto«: kompleksen preplet fotografije in tipografije, a se ne uveljavi. Bayer hoče na več načinov zgostiti bauhausovsko eksperimentiranje.

146. Herbert Bayer: Osamljeni velemeščan, 1932, fotomontaža, 43,2 x 33 cm.

Nova senzibilnost, ni več konfuzni dadaizem, ampak že bolj angažirana celota. Ostanajo izseki stvarnosti: oči, veke, stavba. Vprašljiva je interpretacija; ni enopomenska. Pomenske razdalje med posameznimi elementi spodbujajo umirjeno interpretacijo vsakega posameznika. Gre za nadrealistični kontekst, ne cilja na obče znan kontekst, ampak na posameznikov. Fotomontaža, ki je bliže nadrealizmu, vsak bi v njej našel svojo duševno vsebino.

147. Paul Citroen: Velemesto, 1923, fotokolaž; Grafični kabinet Kraljeve univerze v Leidnu, Nizozemska.

Bil je študent na Bauhausu – ta posnetek je študentska vaja. Tukaj gre za fotokolaž na dadaističen način; velemesto, nagnetenost, konfuznost, preveč informacij in posledica tega je živčno obolevanje ljudi. Že v tem času so opazili, da velemesto ni v prid prebivalcem, da je neprijetno in naporno. Preveč je podob; ljudje otopevajo zaradi impulzov, zahtevajo vedno nove in močnejše.

148. Florence Henri: Abstraktna kompozicija, 1929, želatinsko-srebrova fotografija.

Avtorica je američanka, ki je študirala na Bauhausu, delala pa je tudi v Parizu; veliko je eksperimentirala. Je bolj formalistično naravnana. Gre za tihožitje z ogledali; jabolko na levi je zrcalna podoba jabolka, ki je izven kadra, limona se odseva v ogledalu. Uporabljala je podobna sredstva kot Coburnov sistem ogledal (združitev Coburna in Stranda). Enotnost kadra se razcepi, ogledala razbijejo prostor na težko dognane segmente. Fotografija je abstraktna kot kubistična slika v času analitičnega kubizma – videti objekt z več strani na fotografski način.

149. Avgust Černigoj: Ferdo Delak; okr. 1928, reproducirano po objavi v reviji Der Sturm; nahajališče neznano.

Obiskoval je pripravljalni tečaj (pri Nagyju) za vpis na Bauhaus, kjer pa je bil študent verjetno samo en semester (weimarsko obdobje – v začetku 20. je bil študent v Weimarju; spodbudna, ustvarjalna in živa scena). Predpriprava za sprejemni izpit. Dobil je nek impulz za nove poglede na umetnost. Nacisti so rekli: »Bauhaus je rdeča trdnjava.« Ko je prišel v Ljubljano, je začel politično delovati. V umetnost je prinesel revolucijo. Izidor Cankar je bil zgrožen in ga je »izgnal« iz Ljubljane zaradi ideoloških in umetnostnozgodovinskih konfliktov. Dogajanja okoli slovenske avantgarde je objavljala revija Tank.

(Černigojev krog še ni bil arhivsko raziskan, fotografski del ni izdelan tako, kot bi moral biti.) Zanimivi so njegovi artefakti tržaškega kroga, a je žal veliko izgubljenega. Vpliv dadaizma, portreti ljudi, ki jih težko povežemo v celoto. Teatrski elementi in scene, metalec krogle. Tu ni nobene prave predloge. Bauhaus na slovenski način. V ozadju je nemški dadaizem 20. ala Hausmann. V 30. v Sloveniji govorimo o črpanju iz katalogov, revij in publikacij Bauhauusa, umetniki sprejemajo nekatere od teh elementov. 1.val so publikacije, 2. val pa je Fotoklub Ljubljana, ki je zelo pomembno določal slovensko fotografijo do 2. svetovne voje. Bauhaus je črpal iz svetovne dediščine in ideje širil preko svojih študentov (Citroen – Belgijec).

150. František Drtikol: Val, 1927.

Češki avtor, ki je bil izven kubizma in futurizma. Valovnice so kubistični element. Portret akt. Formira se slog dekorativnih, uporabnih umetnosti: moda, tapete, blago – art deco (20., 30., 40. leta). Uporablja izume moderne umetnosti. Stil je uporabniško naravn in ima meščanski kontekst.

Leta 1929 je bila v Stuttgartu razstava Deutsche Werkbund – Film und Photo reportažne, konstruktivistične, Bauhaus fotografije. Izvlečki tega, kar so naredili na Bauhausu, ker je kreativno jedro začelo počasi ugašati (zaključek Bauhauusa). Na razstavi so sodelovali številni fotografi, predvsem Američani. Razstava je potovala po Evropi, tudi v Zagreb, od koder so šli vplivi tudi v slovenske kraje (fotogram, fotokolaž; P. Kocjančič). Knjige so drugi možen vir za slovenske avtorje, ki so tako še lažje prišli do vplivov. Vzorčni knjigi modernizma sta:

1. Fotoauge, Fotoeye – Franz Roh – 3 jezična »mušterbuch« bauhauske fotografije.
 2. Werner Gräff – Es kommt neue Fotograf: viri, kako je mogoče uporabljati fotografijo s primeri.
- (3. Moholy – Nagy: Malerei, Fotografie.)

Hefner, Kocjančič – slovenski pogledi. 30. leta: vizualna revolucija je postajala norma, del popularne kulture.

REALISTIČNE SMERI - konec 19., 20.st.

Vezane so na ilustrirani tisk, blizu so vidni izkušnji. Dela so nastajala sočasno z eksperimentalno produkcijo. Znotraj neke produkcije lahko najdemo primere, ki so nam blizu in so lažje prepoznavni. Smeri: socialnokritični realizem, meščanski realizem, socialistični realizem, nova stvarnost. Dva temeljna dejavnika, ki sta vplivala na realistične tokove: 1. pomembne izboljšave optike in mehanizma (trend v 80., manjše, lažje in enostavnejše kamere, fotografiranje možno tudi v slabših pogojih). 2. promocija, inovacija v tisku, kjer se fotografije lahko objavljajo. Že sredi 19. st. so objavljali lesoreze in tudi fotografije. Fotografija je sprva rabila visoki tisk, dolgo časa se fotografije ni dalo odtisniti skupaj s črkami. Albuminski postopek ni bil primeren zaradi rjavenja tonov in bledenja, zato so iskali nove postopke, ki so bili tehnično zelo zapleteni. Brata Niepce: ploski tisk. Globoki tisk: poltonski postopek je bil visokonakladni. Visoki in ploski tisk (fotolitografija) nista primerna za tiskanje s tiskarsko črko, globoki pa – jedkanje, različne tehnike, ki imajo osnovo iz kovine. Dolgo časa so uporabljali lesorez na podlagi risbe, kasneje fotografije. Ni še bilo tehnologije za vnos fotografije direktno v tisk. Poltonski postopek omogoča tiskanje poltonov, sivin. Fotografija se je prenesla na grafično ploskev; to je fotografijo lansiralo v svet popularne kulture. Ko so začeli s tem, so se bralci uprli, da hočejo lesorez; fotografija je bila preveč resnična. Na začetku so izdajali časopise delno z lesorezi, delno s fotografijami; to se je začelo že okoli 1870 – prvi poltonski postopki. Prvi tiski torej v 70., 80. letih 19. st. To se je hitro razvijalo do 1. sv.v., ko je bila prekinitev, nato pa spet razvoj v 20. in 30. letih. Po 2. vojni je sledil močan razcvet vse do 50. let, ko se pojavi nov slikotvorni medij – tv.

FOTOREPORTAŽA

V 20. je imelo vsako mesto svoje časopise in revije: Illustrierte Presse, Illustrierte Zeitung – Leipzig,.. Fotografija nastaja s podobnim tempom, tisk je naredil fotografijo ljudsko (milijonske naklade). Fotoreporterji so delali tudi zasebne projekte, sicer pa je to predvsem javno, topografsko naravnano delo. Fotografski aparati so bili bolj okretni in imeli so kvalitetnejše objektivne – popularizacija. Pankromatska plošča: različne tonalitete za različne barve. Dodatna spodbuda za širjenje fotografije so bile tudi inovacije na področju tiska.

151. Ottomar Anschütz: Vojaški manevri blizu Hamburga, poltonska fotomehanična reprodukcija v *Illustrierte Zeitung*, Leipzig, 15. marec 1884.

Gre za direkten posnetek v ilustriranem časopisu – poltonska fotomehanična reprodukcija. Čb tehnika je bila zaščitni znak dnevnega časopisja vse do 90. let 20. st. Anschütz je bil pionir fotografskega gibanja v Nemčiji. Dogajanje je spremljano na licu mesta, proces je dinamičen, kar omogoča želatinska plošča. Gre za relativno hitro dogajanje, na kar mora biti fotograf pripravljen.

152. Paul Nadar: Umetnost živeti sto let; Trije intervjuji z g. Chevreulem... Na predvečer njegove stoprve obletnice; *Le Journal Illustré*, obj 5. septembra 1886.

Mokra kolodijska plošča (?). 101. rojstni dan praznuje oče Nadar Gaspard Chevreul, ki je bil znanstvenik (ukvarjal se je s teorijo barv). To je prvi prikaz, kako izgleda intervju; fotografa je zanimalo gestikuliranje in mimika. Zaporedje podob: spoznanje, da ena fotografija ne pove veliko o dinamičnem dogajanju, saj pove premalo podatkov. Štiri sličice kažejo potek intervjuja. Zametki fotoreportaže, kjer govorimo o celostnem dogajanju. Fotoreportaža je vzporedno s filmom začela prikazovati serijo večih podob za izčrpno dokumentiranje enega dogodka. Teatrski vidik, ki ga je fotograf izbral za relevantnega, ni pravi način za dokumentarno fotografijo. Slike imajo podnapise; temeljno pravilo fotoreportaže: ni je fotografije brez podnaslova. Imamo jih še danes, zlasti za izobraževalne namene.

153. S. W. Westmore: Za rešetkami, Joilet, Illinois; *Illustrated American*, objavljeno 8. marca 1890.

Poskus prikaza celotne situacije v nekem (tu nevsakdanjem) okolju. Prvotni namen te fotografije je bil prinesiti nevsakdanje informacije. Večji izseki se postopoma približujejo in postanejo do portreta, kar daje vtis dinamične filmske reportaže. Detajli, srednji plan, veliki plan (kaznjene); reportaža o kaznilnici v Illinoisu, dokumentacija stanja stvari (ni en sam dogodek). Fotografski uvid v neko dogajanje, svet, ki običajnemu bralcu ni znan. Filmski montažni postopek: različni plani. Fotografija je v službi informiranja in izobraževanja (to se obeta pri vsakem novem mediju, potem pa se sfiži, kot npr. pri tv.).

Inovacije: racionalizacija negativ. materiala. Že pred in po vojni sta bila v uporabi fotoaparata:

1. Ermanox: serija steklenih ploščic, ki so padale med snemanjem.
2. Laica: odlična optika, isti film kot v kinematografski produkciji – naviti film (35 mm) s perforacijo (luknjicami zgoraj in spodaj), veliko posnetkov v časovni enoti, zanesljiv transport – priročna za teren. To so osnove današnjega fotoreporterstva, omogočeno je hitro snemanje in snemanje v slabih svetlobnih pogojih. Oscar Barnack je izumitelj 35 mm celuloidnega filma (1913), ki je cenejši od steklenih plošč. Posledica: pocenitev fotografije in zmanjšanje kamere.

154. Erich Salomon: 'Ah, le voilà! Le roi des indiscrets' (Aha, poglejte! Kralj indiskretnih), 1931.

Salomon je bil nemški fotoreporter, oče sodobne fotoreportaže (prvi; 20., zač. 30.). Prvi je prinesel fotografije iz diplomatskih krogov. Bil je pravnik in je imel dobre veze v diplomaciji. Pravili so: «Sestanek se začne, ko imaš diplomate, mizo in Salomona.» Hodil je po sestankih in je bil zelo vztrajen, dinamičen tip fotoreporterja. Ermanox kamera: z zelo močnim objektivom in reakcijskim časom 1/1000 sekunde. Salomon jo je prvič uporabil v notranjosti. Tehnika še ni bila brezhlebna, zamaknjenost: ekspozicijski čas je bil okrog sekunde. Slabo osvetljena notranjščina. Moški kaže: »Glejte Salomona!«. To je pionirski posnetek glede na pogoje. Kasneje je Salomon bežal pred nacisti, a so ga ujeli na Nizozemskem. Umrli je v Auschwitzu.

155. Erich Salomon: Bruno Walter dirigira, 1929/1930.

Koncert, slabi svetlobni pogoji. Pozicija fotografa je med orkestrom; slikal je dejansko med koncertom, ne na vaji. Publiki je to neznan pogled. Leva roka dirigenta je v gibu – efekt bratov Bragaglia. Pojavijo se vprašanja: kako daleč gre lahko fotograf, da ne bi motil okolice? ali jo moti?

156.-157. Felix H. Man: Dan z Mussolinijem; fotoesej v *Münchener Illustrierte Presse*, 1. marec 1931.

Reportaža o Mussoliniju. Glede na danes je drugačna le postavitev fotografij. Funkcionalni reportažni portret: delujoči človek, serije posnetkov pričajo o njegovi funkciji. Spremljamo ga pri dnevnih opravilih.

Pomembno je, kaj ta oseba, ki ima določeno funkcijo, počne in ne, kaj misli. Zaporedje podob je nanizano kot film; časopisje je začutilo konkurenco filma, podobno kot je danes konkurenca interneta.

158. Felix H. Man: Igor Stravinski dirigira na vaji, 1929.

Gre za polfilmsko pripoved, človeku ni blizu, saj oko ne seka na segmente, umeten poseg v vizualno izkušnjo; kljub temu je delovala, ker se je človek sposoben vživeti vanjo. Če hočeš v filmu ustvariti živčnost, hitro menjaš kadre. Film je stvar akcije, stvar detajlov pa je še vedno fotografija. V 20. ali 30. letih bi okoli 80% populacije prepoznalo dirigenta. Dirigent sodi v visoko kulturo, ki ni dosegljiva vsem. Sekvenčna fotografija koketira s filmom. Ideja ni toliko filmska; fotografija lahko zamrzne gib, pozo, mimiko, pri filmu pa to hitro beži. Funkcionalni portret, ki ni reprezentativen, dirigent je v »casual« obleki; ne gre za portret človeka v smislu institucije, temveč dinamičen, funkcionalen portret dela.

NOVINARSKA FOTOGRAFIJA je ambiciozna, skuša se promovirati v časopisu; to je fotografija, ki jo vidi masa ljudi; množična promocija avtorja, medija, upodobljenca. Fotografi niso imeli vpliva na uredniško delo. Nemška fotožurnalistika prednjači v 20. in 30. letih, odnos med urednikom in fotografom naj bi temeljil na medsebojnem sodelovanju, demokratičnem načinu. To je čas, ko politika še ni tako vplivala na medije. V ZDA so bili fotografi izrazito podrejeni urednikom, ti pa lastnikom časopisov. Zaradi zaostrenih odnosov so fotografi odhajali v samostojne poklice. Urednik Stephen Laurent je iz ZDA zbežal v Anglijo in tam ustanovil svoj časopis.

Fotograf pride v tisk tako, da 1. sam ponudi material, 2. je del »stuffa«, 3. najtežje: da odkupijo njegove fotografije preko avtorskih agencij, fotograf ima svoj »file« in če kakšna fotografija ustreza, jo prodajo. Fotografske agencije so bile bolj uradniške. Magnum photos: agencija fotografov, ki so se sami angažirali v ustvarjalno skupnost. Fotografije so poskušali tržiti tako, da bi imeli največ dobička fotografi in ne agencija. De phot: agencija, ustanovljena 1929 v Berlinu, težišče so preselili v ZDA. V tem času je bila Evropa bogata z ilustriranimi revijami, npr. 1921 ustanovljen Arbeiter Illustrierte Zeitung, ki ga kontrolira komunistična partija. V Nemčiji so spodbujali ljudi, pripadnike delavskega razreda (proletariat), da fotografirajo in sami pokažejo svoje življenje. Leвица: komunistične partije, marksizem, socialisti; desnica: meščanski svet, dobra medijska mašinerija, lastniki časopisov. Razpad med levico in desnico. Levičarski časopisi zadevajo vsakdanje življenje, zanima jih svet proletarcev, spodbujali so amatersko fotografijo, med ljudi so pošiljali inštruktorje za fotografiranje. Fotografija je strankarsko, politično opredeljena. Desničarski časopisi so hoteli prikazati obe strani. Pariz: Vue (1928), London: Picture Poste (1938), ZDA: Life (1936), v kratkem je postala vodilna revija, konkurenčna tudi za Evropo; Look (1937) kot konkurenca Lifu. Slovenija: Obisk (povzema dizajn), Ilustrirani Slovenec (priloga Slovenca; klerikalen), Ilustracija (priloga Jutra; liberalen). Slovenske revije v 30. ugasnejo zaradi gospodarske krize.

159. Alfred Eisenstaedt: Bosonogi abesinski vojak, 1935.

V Ameriki je bil odnos urednik – fotograf zelo hierarhičen, v Nemčiji pa se je pred nastopom nacizma uveljavil »fair« odnos med njima. Porast ilustriranih revij po celotni Evropi in Ameriki (Life, Look); ne samo dnevne novice, ampak tudi obširnejše reportaže. Eisenstaedt je bil urednik revij Life, Look; uporabljal je Leico z navitim filmom (hitro in poceni snemanje). Bil je prvi stalni fotoreporter pri Lifu. Prvi je delal množice nekontroliranih posnetkov – rafalno snemanje (uredniki so izbrali samo najboljše posnetke in nujno dodali podnapis). Posnetek prikazuje noge živega etiopskega vojaka. Skušal je pokazati, kako je etiopska vojska (Abesinija, kolonialna sila) slabo opremljena za boj proti italijanski (Heile Salasi je neuspešno prosil za pomoč svetovno javnost). Gre za nekakšen umor pred očmi svetovne javnosti. Dogajanje je dinamično, kvaliteto fotografije pri takšnem dogajanju težko kontroliramo.

160. 161. 162. 163. 164. William Eugene Smith: Španska vas; fotoreportaža v reviji Life, 9. april 1951.

Smith je bil legenda (v svetovnem merilu) reportaže. Po njem se je imenovala nagrada za fotoreportažo. V vojaškem spopadu je vedno videl obe strani (trpeče civilno prebivalstvo med spopadom, uničeno okolje po napadu). Drugače je »modni« vojaški fotoreporter tam, da prikazuje herojskost vojske. Smith je delal za Life, imel je neprestane spore z uredništvom, ker je reportažo smatral za avtorsko delo in je hotel delati po svoje. Veliko je »lopotal z vrati«. Ravno v reviji Life, kamor je bilo zelo težko priti, je objavil največ reportaž. Je tudi avtor fotoreportažnih knjig. Heroičen je ne samo zaradi prerekanja z uredniki, temveč tudi zaradi angažiranosti v mnogih projektih. Bil je tudi hudo ranjen v vojaškem spopadu. Dogajanje je

postavljeno v centralni del Španije v času Frankove fašistične diktature po španski državljanski vojni (1936-39). Nato pakt se je širil, Španija ni spadala v ta kontekst. Smith je šel na teren, vedno je hotel nekaj časa preživeti v določenem okolju in ga dobro spoznati. Bil je zelo natančen avtor, na terenu se je sistematično pripravil. »Close up« podoba iz aviona, deklica pred 1. obhajilom, zraven gol, bos otrok. Nepredstavljivo revno okolje v takšni državi. Skupna peka kruha deluje zelo arhaično; vaški zdravnik; otrok pobira konjske fige; gospod monsignor. Smith je dobro pretehtal, preden se je odločil dati kako od fotografij v nek kontekst. V okviru klasične fotografije je hotel napraviti »fresko« svojega časa. Vsaka njegova fot. je povedna, poroča o času. (Zemlja se vsako leto razdeli med meščane, proizvodnja tekstila, vojaki Frankovega režima dominirajo celotni podobi, ko je človek dvignil nivo hranjenja s tal na mizo, je s tem onemogočil okužbo hrane, posnetek razmer, ki so bile primerljive z Dolenjsko po vojni (izjemno revne razmere), objokavanje mrliča. Pravična napoved za Španijo, Franco bo umrl in država se bo pobrala. Figure so bile najete, da sodelujejo v prizoru objokovanja, tudi svetloba je umetna, kar je bilo s stališča reportaže nedopustno. Smith je na take obtožbe odgovarjal, da gre za »fresko« in ne za hipni posnetek; šlo mu je za posnetke, na katerih se bosta čas in prostor zlila v zgoščeno podobo situacije.

165. William Eugene Smith: Tomoko pri kopanju, Minamata, Japonska, 1972.

Smith je bil zelo angažiran med in po 2. sv. v. Američani so Japonce strpali v koncentracijska taborišča. Poklicali so ga v Minamato, da bi pomagal civilni iniciativi v boju proti industriji, ki je zastrupljevala okolico z živosrebrevimi snovmi (hrana je bila zastrupljena, umirale so ribe, mačke, človek). Rojevati so se začeli prizadeti otroci, več let je trajalo, da so vaščani izbojevali odškodnino (začetek 70. let). V tem času je bil Smith poročen z Američanko japonskega rodu. Z ženo sta se integrirala v družbo, kar najbolj avtentično je poskušal od zunaj prikazati situacijo. Tri leta je živel v tej vasi in izdal knjigo, ki je razširjena fotoreportaža. Pazila sta prizadete otroke, ko so njihovi starši hodili na proteste proti državi. Na tem tihomorskem otoku je bil Smith hudo ranjen, ko so ga na nekem zborovanju varnostniki butnili z glavo ob zid; komaj je preživel. Tako intimna fotografija je bila lahko posneta zaradi prijateljstva Smitha z domačini. Smith je bil zelo komplicirana osebnost, imel je težave z alkoholom, drogami.

166. Weegee (Artur Fellig): V marici, okr. 1940.

Avtor je živel od tega, da je bil na kraju zločina, nesreče pred policijo, saj je imel policijski sprejemnik in je vedel, kaj se kje dogaja (neke vrste mrhovinarski poklic). Bil je t.i. urbani fotoreporter. Pregonjanje gayev, racije, aretacije, avtomobilske nesreče. Nemoralna fotografija, primerljiva z lovom na glave. Pri tem posnetku gre za aretacijo (iz kluba za transvestite) oz. vožnjo »prestopnikov« v marici.

167. Weegee (Artur Fellig): Avtomobilska nesreča, okr. 1940.

Detajli povedo več, kot če bi videli mrtvega človeka. Človeka tak posnetek angažira prav tako, kot če npr. slika ponesrečenca. Imel je dober »nos« za zorni kot pogleda.

168. Robert Capa: Smrt republikanskega vojaka, 1936, želat.-srebrova fotografija.

Ime je umetnikov pseudonim, je madžarskega porekla, preko Pariza je šel v ZDA in bil fotoreporter za Life. Nekaj časa je bil zaposlen tudi v agenciji De Fot v Nemčiji. Posnetek je iz španske državljanske vojne. Problemi verodostojnosti, izjave, da posnetek ni avtentičen. Je simbol boja proti Frankovi nadvladi. Capa je bil vodilni fotoreporter 20. st in tipični vojni dopisnik. Začel je s špansko drž. vojno, nato z 2. sv. vojno na strani zavezniških sil, vietnam. vojno,.. Umrl je, ko je v Indokini stopil na mino na riževem polju. Bil je vojni reporter in nekoč je izjavil: »Komaj čakam, da bom brez službe«. S tem je misli, da komaj čaka, da na svetu ne bo več vojn.

169. Robert Capa: Izkrčevanje zaveznikov na obalo Normandije, 6. junij 1944; želatinsko-srebrova fotografija.

Fotografiral je tudi »dan D«. Ta fotografija je ena redkih ohranjenih, ostale so bile po pomoti uničene, ko so v laboratoriju narobe procesirali filme. Njegova fotografija je bila v glavnem figuralna. Ta je zabrisana, neostra zaradi težkih pogojev snemanja. V ozadju so vidne izkrčevalne naprave. Črne lise so padli vojaki, ki jih nosi voda. Pars pro toto (eden vojak za vse). To je čas velikih zgodb, fotografija se je borila proti vojni.

170. David Seymour-Chim: *Javno zborovanje v Estremaduri, tik pred izbruhom državljanske vojne, Španija 1936*; (včasih podnaslovljeno tudi kot *Zračni napad na Barcelono, 1938*), želatinsko-srebrova fotografija.

Tudi ta fotoreporter je delal za Life. Fotografije kaže na pomen podnapisa – dolg, pripovedni naslov. Posnetki so iz Španije, več naslovov. Avtentičnost je vprašljiva, sovražna propaganda lahko obrne situacijo v svoj prid. Fotografija kot dokazno gradivo ne more obstajati sama. Na tej fotografiji strah ni živo prisoten, če se približujejo bombniki ljudje bežijo, tu zato težko govorimo o nekem strahu. Celota nekega časa je ujeta v fotografiji – to je predvsem subjektivna ideja, poetično mišljenje. Smith je izjavil: »Osebno garantiram za avtentičnost teh figur.« Če v tistem času nisi avtentičen, se lahko ubiješ – to se je vleklo čez celo 20. st. Takrat je bilo vse bolj na nož, ljudje so se videli v sklopu celotne družbe. Danes umetniki razmišljajo, kaj jim bo družba medijsko in tržno dala, včasih pa, kaj bojo oni dali družbi.

171. Henri Cartier-Bresson: *Voajerja, Bruselj 1932*.

Avtor je bil tudi slikar, družil se je z nadrealisti. Fotoreportaža je nasprotna temu, kar pomeni fotografija v umetnosti. S Capo in drugimi so ustanovili Magnum photo, agencijo fotografov samih in prodajo brez posrednikov. H. C. B. je eden najbolj prepoznavnih fotoreporterjev, »bresonovska« fotografija: komunikativna figuralika, humorno neugodje, zgodba je formalno dovršena. Črn rob okrog posnetka preprečuje poseg v izrez, mojster sam pove, da je kader celota, nič se ne doda in nič odvzame. Odločilni trenutek: formalne in vsebinske prvine se v realnosti združijo v formalno in pomensko zgoščino – fotograf mora hipno reagirati (slika lahko nadomesti film ali serijo slik), fotograf mora biti vedno na preži, kar je ena najbolj napornih stvari v fotografskem poklicu. Skoraj refleksno odzivanje na situacijo, zato je nujno popolno obvladovanje tehnike (nagonsko nastavljanje ostrine, ni še bilo avtomatike) in gibko, hitro inteligeno. Njegova fotoreportaža deluje filmsko. Nagnjen je k ekonomičnosti izražanja, z eno zgodbo skuša povedati čimveč. Ta fotografija je bila tudi predloga za tabelne slike in pogosto reproducirana. Prikazana sta dva družbena sloja ljudi, ki sta ujeta v »špeganje«, voajerstvo: malomeščan z »melono« na glavi (zaveda se neprimernosti svojega početja, opazil je fotografa) in delavec, ki nemoteno uživa ob svojem dejanju. Elementa nadrealizma sta stena in nelagodje.

172. Henri Cartier-Bresson: *Place de l'Europe, Paris 1932*, želat.-srebrova fotografija.

Nadrealistična hipna zamrznitev gibanja, zamrznitev trenutka sproži v človeku interpretacijsko slo, da poskuša nagonsko dovršiti dogajanje. Zgoraj na plakatu je baletka v istem koraku kot figura v ospredju – fotografija s humorjem. Zagatna situacija, človek se bo slej ko prej namočil in bo moker do kolen; zagatnost, nelagodje ob sliki je pogosto pri nadrealistih. Bressonovska fotografija ima vedno neko humorno zgodbo. Ni ekstremnih pogledov, formalni vidik, izbrušenost fotografije. Namensko je uvedel črn rob, ki pa ga tu žal ni videti – rob je pečat mojstrstva, ker so s tem prepovedani vsakršni posegi (rezanje). Kasneje so začeli fotografi rob dodajati zaradi estetskosti. Bresson je bil izrazit levičar, obiskal je Sovjetsko zvezo, ko je bilo to za druge nemogoče.

173. Werner Bischof: *Šintoistični duhovniki na dvorišču templja Meidži, Tokio 1952*.

Magnum photo: fotografska agencija, ki sama prodaja fotografije svojih fotografov. Werner Bischof je bil eden od njih. Znan je po povojnih posnetkih Berlina in Nemčije (ni moške delovne sile, ženske obnavljajo deželo). Kasneje se je usmeril k pozitivnemu prikazovanju sveta – estetska fotografija. Šintoistični tempelj je žanrska idilična podoba stvarnosti, ki je do neke mere nenavadna v žurnalizmu, ker novinarji niso srečni, če ne poročajo o kriminalu. Treba je pokazati tudi pozitivne strani življenja. Če pa se taka fotografija forsira, je zadaj totalitarni režim, ki duši informacije. Fotoamaterske nemške revije iz začetka 30. so bile polne idiličnih prizorov, čeprav je šlo za vojno stanje. Nič dramatičnega – skrivali so informacije. Slo: revija *Tovariš* je začela izhajati zgodaj, v njej pa ni bilo niti ene fotografije o (po)vojnih pobojih. Tudi o koncentracijskih taboriščih so začeli poročati šele po vojni.

174. Werner Bischof: *Cuzco, Peru, 1954*. (ali Pastirček)

Veliko je potoval po svetu, fotografiral, umrl je v avtomobilski nesreči v Andih, kmalu po tej sliki. To je torej ena zadnjih njegovih fotografij, kader je izčiščen, poveden, popularna podoba, vendar ne na banalen način. Takšne podobe so turistične v našem pogledu.

175. Robert Doisneau: *Brez prebite pare v Parizu, 1951.*

Doisneau [Duano] so ujeli, da je plačeval »nastopajoče« na svojih fotografijah. Plačal si je lagodno življenje. Foto lov, množica naključij, humornih stvari – pritisk na človeka, če bo ujel dobro sliko, bo lagodno živel. Žanrski prizor: pariški klošarji so značilnost Pariza. Teren je zelo dobro poznal, kar je ključno za fotoreporterja. Če ga ne pozna, se namreč znajde v čudni situaciji. Zato mora biti še toliko bolj pozoren, ker je okolja navajen in ga kakšne stvari niti ne pritegnejo več – delo ni več detajlirano. V tem smislu je težje priti do dobre fotografije.

176. Janko Hafner: *Tak je vhod v kanal na Vilharjevi ulici, skupaj z zap št.177 in 178 obj. kot fotoreportaža aprila 1931 v reviji Ilustracija.*

177. Janko Hafner: *6 metrov globoko skozi odprtino se spleza v kanal*

178. Janko Hafner: *Tako se leži in spi v kanalu*

30. leta v Jugoslaviji: ni bila demokratična država. Brezposelnost; to je ena redkih socialnih podob življenja brezdomcev pred 2. sv. v. Izšla je v reviji Ilustracija, ki je bila priloga Jutra (liberalni časopis). Hafner se je skregal z urednikom Slovenca in presedlal h konkurenci. Zanj so značilni sodobni pogledi na časnikarstvo in nemški vplivi. Delal je posnetke iz dimnika, ljubljanske klavnice, moholy-nagyjevske posnetke od zgoraj navzdol, itd. Po vojni je bežal pred partizansko vojsko preko Celovca v Argentino in tam dokumentiral življenje argentinskih Slovencev; umrl je v 70. letih. Njegov argentinski opus še ni raziskan. Opus, ki je ostal v Sloveniji, je doživel tragično usodo; ko so čistili njegovo stanovanje, so negative vrgli v smeti. Piktoralizem: estetski odnos v fotografiji je vedno v ospredju, socialno občutenih tem je malo. Poznal je nemško fotoreportažo.

Zasebni dokumentarni projekti:

179. Bill Brandt: *Človek, ki paberkuje premog v East Durhamu, 1936.*

Zasebni dokumentarni projekti so socialno naravnani. Pred vojno se je Brandt družil z nadrealisti in bival v Parizu, nato je živel v Londonu. Fotografiral je socialni vidik Londona, s tega stališča je bil pomemben za to mesto pred 2. sv. v., med vojno pa je tudi fotografiral po zakloniščih. Imel je občutek za družbeno okolje. V nasprotju z Londonom velik del družbene stvarnosti v Sloveniji ni dokumentiran. Prikazoval je razlike po slojih, kako je v delavskem in kako v meščanskem interierju (English At Home, A Night In London sta dve njegovi knjigi). V tem primeru je podoba iz rudarskega predela. Pri nas revirski fond (hrastniški fotoklub) še ni datiran in ne atribuiran (tudi pri nas je bilo paberkovanje). Značilna revolucionarna zasnova – pokažeš na razlike in opozoriš, da takšna družba ne bo več dolgo zdržala.

180. Bill Brandt: *Halifax, 1936; želatinsko-srebrova fotografija.*

Anglija je bila najbolj razvita industrijska družba v tistem času, celo bolj od ZDA, zato je bila okoljsko degradirana. Stvari so bile le tu in tam objavljene po časopisih. Kritizirali so njegove kritične fotografije revežev in okolja.

181. August Sander: *Kmečki ansambel, 1915.*

Sanderjev projekt Obrazi časa je poskus napraviti fotografsko študijo - prikaz nemškega človeka 20. st. Bil je poklicni fotograf, živel je v Kölnu, zadal si je nalogo, da bo po 1. sv. v. napravil prečni prerez nemške družbe. Poklicno portretistiko je tako združil in nadgradil z antropološko tradicijo prereza čez sloje in čez poklicne skupine. Ukvarjal naj bi se s fizionomijo – vzporejanje psiholoških, duševnih in fizičnih lastnosti.

182. August Sander: *Slaščičarski mojster, Köln, 1928, želat.-srebrova fotografija.*

Ta upodobljenec je vprašljivo tipičen primerek antropološkega tipa nemškega človeka. To je izredno občutljiva tema za interpretacijo, saj ne more biti objektivna (tudi problematika posploševanja). Berač, kuhar,.. vse deluje zelo objektivno, anonimno. Kamera je bila velikega formata, ko je osebi rekel, naj miruje, je mirovala. Sistematičnost, nečustven odnos se v valovih pojavlja v umetnosti. Kritičnost fotograf prepušča

gledalcu. Atget je bil veliko bolj čustven, ulico je slikal veliko bolj čustveno kot Sander ljudi. Nacisti so mu zaplenili arhiv fotografij, prvih 60 pa je že prej izšlo v tisku (anonimni trije zvezki). Hotel je ustvariti preko 45 zvezkov po 12 fotografij. Po tem incidentu je večinoma slikal krajino. Njegov znanstveni pristop je oblast spravil v paniko, ker so bili ljudje na fotografijah zelo različni od ljudi arijskega tipa. V vojni mu je umrl sin.

Javni projekti v ZDA – Farm Security Administration:

183. Arthur Rothstein: *Peščeni vihar, Okraj Cimarron, ZDA, 1937, želatinsko-srebrova fotografija.*

To ni ne zasebni, niti fotoreporterski projekt. Gre za javni projekt ameriške vlade v času predsedovanja Roosevelta. Po gospodarski krizi se je zgodila še ekološka, zemlja se je izsušila in izčrpala zaradi zaporednih sušnih obdobj, naseljena področja so počasi izginjala. Ljudje so se zaradi izgube zaslužka in težkih razmer selili v mesta, Kalifornijo, kjer so bili nabiralci pomaranč. Ni bilo dela, ves svet je bil v krizi. Predsednik Roosevelt je poskušal napraviti projekt Family's Farm Security (kmetijsko svetovanje, vzorčna naselja, ugodni krediti). Fotografijo so hoteli prvič uporabiti za socialno-reformatorske cilje (v okviru zgodovinskega oddelka 270.000 negativov). To je bil poskus prisiliti bogati del družbe, naj pomagajo; skupina fotografov znotraj zgodovinskega oddelka je morala dokumentirati, kaj se dogaja na podeželju. Posnetki J predelov Amerike, kjer je bilo družbeno dno, tam so bili večinoma poseljeni črnski sužnji. Fotografi so šli na teren s scenarijem. Glavni cilji likovnega projekta so se sproti spreminjali glede na družbena gibanja. Odnos med agencijo, upravo in fotografi je bil hierarhičen, vladni urad je imel svojo politiko – pošiljali so fotografe na teren. 1938 je bila razstava v Museum of Modern Art (MOMA): dokumentarna fotografija. Tudi fotografija je umetnostna dediščina družbe. Tudi v elementarni, realistični vlogi je vredna pozornosti.

184. Ben Shahn: *Obiralci bombaža, Okraj Pulaski, Arcansas, 1935, želat.-sreb. fot.*

Socialno kritični vidik umetnosti je s slikami zastopal tudi Ben Shahn, član fotografov zgo. oddelka. Bil je tudi slikar. Fotografijo je uporabljal kot nekakšno skicirko za svoja slikarska dela, ki so bila soc-realistično obarvana. Črnci so bili na dnu ameriške družbene lestvice. Kamera Laica: nastavek na objektivu mu je omogočal, da je slikal pod kotom 90°. »Candid camera«: kamera po naključju ujame pogled, ni poziranja, kljub temu, da je fotograf na licu mesta in ga opazujejo pri delu.

185. Walker Evans: *Umivalnica in jedilnica doma Floyda Burroughsa, okraj Halle, Alabama, 1936, želatinsko-srebrova fotografija.*

Tudi Evans je delal na tem oddelku, nastopil je kot že formiran avtor. Šolal se je v Franciji in spoznal francoski realizem: »Flaubert je moja raven«, ki jo je skušal doseči s fotografijo. Dokumentarna fotografija je Evansov termin, fotografovo stališče, da se mora avtor čimbolj »vpisati« v nek kader. Pri figuraliki je vedno vprašanje čustvene inteligence avtorja. Walker Evans je bil zelo nenavadna oseba, včasih je za več tednov izginil, slikal je, kar mu je »pasalo«, ni imel stikov niti z naročniki, zato je bil nenehno v sporih. V tem gibanju ni delal dolgo časa. Kot Adjet je bil samohodec, brez socialnih stikov, bolj je čutil prostor kot pa ljudi. Zanj so značilni izrazito likovno izbrušeni kadri (obrotna izdelanost) z dosti informacijami in s pogledom v bivalno in kulturno okolje, predvsem opremljenost (documentary style – skoraj znanstveni pristop do družbe, anti-umetniškost). »Close-up«, dovolj veliki izseki realnosti, 20x25 cm - velika kamera, bliže straight fotografom. Večji poudarek je na formalnosti. Tema tovrstne predmete uvršča v socialni realizem pred 2. sv. v. in ne v dokumentaristiko v povojih, 19. st.

186. Dorothea Lange [Lang]: *Na poti proti Zahodu, Jezero Tulare, Kalifornija, 1939, želat.-sreb. fotografija.*

Dolgo časa je bila dopisna članica Farm Security Administration, bila je poklicna fotografinja in imela svoj portretni studio. Že pred pridružitvijo je slikala socialne konflikte v družbi. Zahod je bil obljubljen dežela za socialno dno, Kalifornija – pomaranče, vendar ni bilo možno sprejeti množic ljudi. Upodobljena je družina v tovornjaku na poti na Z. Podobno fotografsko gradivo, ki je pomembno tudi za etnologijo, je shranjeno v Kongresni knjižnici.

Termini: Live photography: ta termin se od avtorja do avtorja različno označuje. Napačen je termin Life (po reviji Life). Peter Tausk, češki zgodovinar fotografije, je iskal korenine zanimanja fotografije za vsakdanje življenje predvsem nižjih slojev od 19.st. dalje. John Thompson, Lewis Hein (otroško delo v ameriških

tovarnah pred 1. sv. vojno – vzorčen primer live photography). Subjektivni pristop do realnosti, formalni vidiki so vse bolj prihajali na površje in to istočasno, ko je dokumentarna fotografija odstopala prostor drugim medijem, ki so poročali – filmu, radiu. Teme live photography so težile k formalizmu, estetsko dovršenim temam. Hugo Schöttle – leksikon fotografije: Live portret: portret v gibanju, pri delu, gibanje v delovnem okolju, presenečenje, skrita kamera; live reportaža: o hipnem dogodku, pogost je vidik humornosti žanrskih prizorov, ki ga je v fotografijo pripeljal Bresson. Dogodki morajo biti locirani natančno, enako tudi čas. Žanrska fotoreportaža je nasprotno bolj nadčasovna, kdaj in kje ni tako pomembno/ilustrativno. Primer: Sobotna priloga Dela – fotografije brez podnapisov: odbija se dokumentarna os, fotografija se spremeni v ilustracijo teksta samega. Specifika časopisa, politike je odločilna za status fotografije. 70. leta: izrinjanje fotoreportaže na rob oglaševalskega prostora. Cela vrsta promocijskih problemov že od 50. let naprej. Human interest photography: Tausk govori o live photography po 2. sv. v., ko so se napetosti v družbi zmanjšale, fotografska vez med narodi in družbami pa se je okrepila (podobno kot Schöttlerjeva live reportaža). Ian Jeffrey omenja human interest photography v drugem kontekstu – kot tekmovanje med osrednjimi revijami Nemčije: nepristransko poročanje, razkrivanje škandalov, vitalnosti tedanje dobe. Foto esej: je oblika fotoreportaže, večina prostora je posvečena fotografiji. Čista, neomadeževana fotografija, podobno kot instinctaneous: upodobljenec ne ve, da je fotografiran, je individuum v nekem prostoru, ki ga poustvarja in spreminja v preparat; ne sme se manipulirati, npr. z izrezom. Snap shot: (strel brez naslona, nihče ne meri, a vedno zadane, kot v kavbojskih filmih) vnaprej nepripravljen posnetek, fotograf hipno reagira na zanimivo situacijo.

Razstava The family of men: Edward Steichen iz Stieglitzevega kroga piktoralistične provenience kurira ogromno razstavo, 2 mio fotografij je bilo v predizboru, v končnem pa 500. Obšla je 68 dežel sveta, sodelovalo je preko 270 avtorjev. Ambicija, da bi bile udeležene fotografije vsega sveta, vso človeštvo na Zemlji je družina, človeštvo kot celota, rojstvo, otroštvo, mladost, odraslost, poroka, novo rojstvo, novo starševstvo, smrt – vse to nas povezuje. Bile so številne kritike proti temu kontekstu, npr. evropski kritiki o ambicijah Amerike, da prevlada nad celim svetom. Bolj pomembno je to, kar nas združuje kot pa to, kar nas združuje – levičarsko mišljenje. Svet je bil v tem času nenehno na robu jedrskega spopada. Kakorkoli, razstavo je videlo preko 9 mio ljudi. Nekatere fotografije so bile povečane tudi na naravno velikost, v jukstapoziciji z malimi fotografijami so v prostoru delovale izredno dinamično. Izdana je bila tudi publikacija z reprodukcijami, ki je bila množično reproducirana in je imela velik vpliv na svetovno fotografijo. Ostale odmevne razstave s katalogi: Kaj je človek, Ženska, Pot v raj, Otroci tega sveta.

POVOJNA FOTOGRAFIJA – modernizem v fotografiji po 2. sv. v.

Med vojno je bila fotografija predvsem dokumentarno sredstvo, po vojni pa se nadaljuje predvojno stanje: piktoralizem, reportaža, modernistične tendence.

Subjektivna fotografija se je razvila vzporedno z razcvetom reportažne fotografije (a je bolj eliten ustvarjalni tok) in vzporedno z abstraktnim slikarstvom. Gibanje se je začelo v Nemčiji s skupino Fotoform, ki sta jo ustanovila Peter Keetman in Wolfgang Reisewitz, kmalu sta se jima pridružila še Otto Steinert in Heinz Hajek–Halke. Na Kölnski razstavi leta 1950 Fotokina so njihov prispevek interpretirali kot dokončen poraz piktoralizma. Njihove fotografije so bile dosledni formalizem, ki je mejil na popolno abstrakcijo. To so dosegli z igro svetlobnih efektov in kopiranjem več negativov enega vrh drugega. Skupina Fotoform je razpadla 1957. Na razstavah so sodelovali tudi (takrat že preminuli) Laszlo Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Bill Brandt, Ansel Adams, Henry Callahan, Helmut Gernsheim, Rolf Winkquist, Minor White, od fotoreporterjev pa Brassai, Henri Cartier – Bresson, Dorothea Lang, Robert Doisneau, Werner Bischof, Eduard Baubatz, Willi Klein idr.

187. Otto Steinert: Izmejujoče se oblike, 1955, fotomontaža.

188. Otto Steinert: Saar, 1954.

Otto Steinert je bil zdravnik, avtodidakt in portretni fotograf. Zasnoval je tri fotografske razstave z naslovom »Subjektivna fotografija«: 1951 (na Šoli lepih umetnosti v Saarbrücknu), 1954 in 1958. S tem je ustoličil sintagmo kot pojem in slog. Zadnja razstava Fotokina je pomenila konec tega sloga v Evropi. Na razstavi je Steinert skušal zajeti vsa področja osebne fotografske ustvarjalnosti, od abstraktnih fotogramov, nadrealizma (fotomontaž), portretov, krajin in osebnih reportaž. Cenil je vizualno konstruirane in psihološko poglobljene

podobe. Bil je vzor mnogim, njegovo delo pa je tehnično neoporečno. Na teh dveh posnetkih je jasno vidna manipulacija oz. večkratna ekspozicija negativov. Fotografija je na meji z abstraktno umetnostjo. Nemški vidik: nima smisla se iti pripovednost, pomembna je zgolj forma.

Steinert je sistematično razdelal objektivne omejitve fotografske verodostojnosti, ki so:

1. uokvirjanje izolira podobo od dogajanja. 2. fotografska perspektiva se razlikuje od človeškega videnja. 3. barvna redukcija podob na lestvico sivih tonov. 4. trenutnost posnetka zamrzne posamezne segmente realnosti. Prednost fotografije: človeškemu očesu (ki je zaradi svoje zgradbe prav tako podvrženo omejitvam) razkrije strukture stvari. Njegov koncept fotografijo reducira na spoštovanje predvsem fotokemičnih lastnosti medija oz. njegovih materialnih karakteristik. To fotografijo približuje sodobnim tendencam s slikarstvom. Izključuje neposredno ročno poseganje v pozitiv, dopušča pa druge manipulacije: večkratne ekspozicije in kopiranja, tonske redukcije, pretirano povečevanje detajlov, grobo zrnata faktura podob, nejasni obrisi. Hierarhična razvrstitev po popolnosti (razvil jo je Steinertov krog): 4. preprosta reprodukcija, 3. personalizirana reprodukcija, 2. stvaritev, ki še ostaja figurativna, 1. absolutna fotografska stvaritev (konstruirana abstrakcija). Steinert je priznaval vpliv modernistične fotografije 20. let (Moholy-Nagy) in nadrealistov (Man Ray, Herbert Bayer).

»Subjektivna fotografija« je povojno nadaljevanje modernističnih smeri, ki jih je prekinila 2. sv. v. Odprla je nove možnosti osebnemu izražanju, poudarjala umetniški aspekt medija ter močno vplivala na grafično in industrijsko oblikovanje zaradi manipulacij, ki jih je dopuščala. Visoko postavljen horizont izniči perspektivo in krajino. Zelo velik je vpliv subjektivne fotografije na evropsko fotografijo, zlasti pri nas do 80. let, v amaterskih klubih pa vse do danes; vpliv na grafični dizajn (ročno manipuliranje), forma je pomembnejša od vsebine. Vsi ti vplivi so bili preko mednarodnih razstav (ZDA, Azija, Evropa), ki jih je v Lj organiziral ljubljanski fotoklub. Pri subjektivni fotografiji je potrebno veliko marljivega dela v temnici.

189. Hans Hammerskiöld: Presek drevesa, 1951.

Posnetek drevesa kaže ekstremni tonski in motivni redukcionizem, ki je posledica intenzivne dodatne obdelave negativa. Obstajajo številni fotopostopki za tak učinek. Zmožnost razkrivanja strukture – notranja forma (abstrahističen princip). Steinert je določil hierarhijo: preprosta reprodukcija – absolutna abstrakcija, definiral je tudi vzore (ljudje iz Bauhausa).

190. Pierre Cordier: Kemigram 28/3/61, detajl, 1961.

191. Pierre Cordier: Kemigram 19/2/1971. II, detajl, 1971.

Cordier je bil belgijski fotograf, Steinertov učenec v eksperimentatorskem duhu. Fotografijo je pripeljal na nivo fotokemije. 1956 prvi kemigram: premislek o materialnih, predvsem kemičnih karakteristikah fotografije. Forme na predhodno eksponiranem foto materialu postanejo vidne zaradi učinka kemikalij (razvijalcev, jedkih snovi); potreben je seveda ročni poseg. Gre torej za risanje z razvijalcem po osvetljenem črno-belem ali barvnem fotopapirju. V primeru barvnega papirja je postopek bolj kompleksen, učinki pa privlačnejši. Gre za fotografijo brez kamere na način abstraktnega slikarstva (v primerjavi s slikarstvom dokaj pozno).

Po vzoru skupine Fotoform je nastalo več takih skupin: CS (Combined Society v Angliji), La Bunola v Italiji, Expression Libre v Franciji (Svobodna izraznost), Unga (Mladi) na Švedskem,... Slovenska vzporednica je bila »kranjska skupina«, ki se je oblikovala okoli Janeza Marenčiča. Evropski vplivi so prihajali preko ljubljanskih mednarodnih fotografskih razstav v letih 52, 54, 56, 59 in 62.

192. Janez Marenčič: Preproga, 1955, želatinsko-srebrova fotografija.

Nenavadno, da se je Slovenija tako hitro in s tako kvalitetnimi deli približala svetovnim merilom. »Kranjska skupina« v fotoklubu Janeza Puharja. Fotografija v državah socializma proti fotografiji v državah totalitarizma, kjer so zelo pozno spoznali, da abstraktna umetnost ni nevarna. V 50. si pri nas laže pripravil abstraktno fotorazstavo kot posnel in razstavil slike stavk. Neobičajna perspektiva, redukcija tonov, ki jo podpira izbira motiva.

193. Peter Kocjančič: Ribiške mreže, 1961, fotomontaža.

Avtor je sodeloval v predvojnem Fotoklubu Ljubljana, pred 2. sv. naj bi študiral v Benetkah. V začetku 30. let je že delal fotokolaže. Vpliv poznih odzivov Bauhauusa. Vsaj trije negativ so kopirani eden na drugega, med njimi tudi luminogram (bel raster čez), ki poudarja grafično strukturo mrež – laboratorijski proces, ko svetilo niha nad svetločutnim materialom. Je takorekoč grafika v svetu fotografije. Reproducirana je v Tauskovi zgodovini fotografije.

NOVI BAUHAUS je druga pomembna kontinuiteta predvojne fotografije, ustanovitelj Laszlo Moholy-Nagy leta 1938 v Chicagu, kasneje ime Chicago Institute of Design, učitelja tudi Harry Callahan in Aaron Siskind. Callahan je zaradi manipulacij in posegov, ki si jih je privoščil, bližje liniji, ki jo je na novem Bauhausu učil Moholy-Nagy.

194. Aaron Siskind: Simboli v krajini, želatinsko-srebrova fotografija, 1944.

Siskind se je veliko družil z ameriški slikarji abstraktnega ekspresionizma Barnettom Newmanom, Willemom de Kooningom in Franzom Klinejem, kar je močno vplivalo na njegovo fotografijo. Snemal je optično zanimive površine in jih s kadriranjem spreminjal v abstraktne kompozicije, vendar se je držal pravil »straight« fotografije in se ogibal manipulacijam. Vsebina je zreducirana skoraj na nič, vsakodnevni, hitro prezrti detajli. Siskind: »Ne zaupamo več narativnosti fotografije (ni pokrajine), ker manipulira, lažno prikazuje, resnično doživeti so lahko le brezpomenski detajli«. Siskindove fotografije razodevajo razliko med realistično koncipirano fotografijo (korenine v 19. st.) in t. i. ameriško »čisto« fotografijo - tehnika je stranskega pomena, izbor tehničnih sredstev in principa ostrine še ne pove nič o stilu fotografije. »Ready-made«, ki ga fotograf prenese v galerijo.

195. Aaron Siskind: New York 3, 1947.

Zanimiv naslov, topografsko umeščen, vendar nič ne pove. To razbito okno bi lahko bilo kjerkoli. Ironija NY kot mesta in kot pojma, to je tudi temeljna težnja modernistične države. NY je tisto, kar doživljam v njem sam, nekaj zelo zasebnega in hkrati nepojmovnega, nekaj zelo konkretnega in direktnega. Jasen modernistični koncept prostora na povsem običajnem nivoju, skoraj brez perspektive in z dezorientacijo podobe (kakorkoli je lahko obrnjeno). Zanj NY ni kip svobode, ampak vizualni detajli; kamero uporabi kot stroj za gledanje.

Nadaljna subjektivizacija »čiste« fotografije:

196. Minor White: Tih ocean, 1948, želatinsko-srebrova fotografija.

Proces subjektivizacije fotografije (F64) v predvojnem modernizmu je potekal tudi v ameriški »čisti« fotografiji. Minor White (1908-76) se je dosledno držal omenjene tradicije in jo tudi bistveno nadgradil. Študiral je botaniko, zgodovino in filozofijo umetnosti. Zen budizem je skušal združiti s fotografijo, v fotografijo je hotel vnesti duhovnost. Fotografsko se je oblikoval ob stikih s Stieglitzem, Edwardom Westonom in Anselmom Adamsom. Pomemben je bil tudi kot fotografski tehnik, publicist in pedagog (vodil je delavnice). Skupaj z zakoncema Newhall, Adamsom in Dorotheo Lange je leta 1952 ustanovil ameriško fotografsko revijo Aperture. Skušal je analizirati fotografijo - menil je, da obstajajo štirje razlogi za fotografiranje: 1. posedovanje stvarnosti, 2. sprememba stvarnosti, 3. učenje sprejemanja stvarnosti, 4. zavedanje prisotnosti božanskega v sebi. Poglobljen pogled je nujno potreben za kvalitetno produkcijo. Mnogi so ga kritizirali. Njegova najpomembnejša fotografska knjiga je Mirrors, Messages, Manifestations, NY 1969. Pri tem posnetku se je držal krajine (vpliv Adama), ni se ustavil ob realističnem podajanju pejsaža, zanj je bila fotografija kot tehnika čudež, kot podoba pa metafora za nevidno, posredovano prek vidnega in samozadostno sredstvo za poetično izražanje. Spomin na ameriške topografe. Njegovi posnetki so vizualna doživetja. Blizu je hipijevski kulturi.

POVOJNO IZZVENEVANJE NADREALIZMA:

197. Bill Brandt: iz knjige Perspective of Nudes, 1953.

Po 2. sv. v. izzvenevanje nadrealizma, najpomembnejša fotografa Brandt in Uelsmann. V 20. se je v Parizu družil z Man Rayem, prestopil v fotoreporterske vrste (socialno-realistična fotografija 30. let - zasebni projekti), ob koncu vojne individualno raziskoval in ubral bolj subjektivno gledanje na fotografijo. 1961 je izdal knjigo Perspective of Nudes, sad 15 letnega dela. Ž. akt, močni, ekstremni širokokotni objektiv,

distorzije, razvlečene figure, deluje nadrealistično, dadaistično. Deformacija ima erotični moment, ohranja figuro.

198. Jerry Uelsmann: *Utesnjeni človek, fotomontaža, 1961.*

Študiral je pri Minor Whitu, ni nadaljeval tradicije čiste fotografije, šel je svojo pot (fotomontaže). Smatramo ga za enega glavnih predstavnikov povojnega fotonadrealizma. Zaradi kompleksne »zgodbe« (ker ni jasno določljiva) so ga interpretirali nadrealistično. Ustvarjal je fantazijske simbolne fotomontaže, kjer se na nenavaden način združujejo objekti, prostori in krajine.

199. Robert Frank: *Parada, Hoboken, New Jersey, 1955, želat.-srebrova fotografija.*

50.leta: razstava The Family of Men, tehnološko razviti svet, fotoreporterstvo. Robert Frank je bil eden prvih med temi (fotoreporter, modni fotograf), ki so šli na svoje (naveličal se je urednikov). Dobil je štipendijo (Guggenheim) za pot po Ameriki, s seboj pa je prinesel šokantno videnje ameriške stvarnosti na svoj, zelo subjektiven način. Imel je kamero Leica, hotel je napraviti fotografije brez besednih pojasnil. Kasneje je v Parizu izšla njegova knjiga Američani s posnetki od 52 dalje – mit za fotografe (Les Americains, 58), pozneje tudi v Ameriki (The Americans, 59). 60., 70. leta bodo kasneje bogata z avtorskimi knjigami. Posnetki so trezni, zastali, posneti s stališča osamljenega posameznika sredi množice. Pasivne fotografije sveta, takšnega kot je: absurdnega, nečloveškega, nepričakovanega. Reakcija na pompozno in pretenciozno reportažno fotografijo ter naperjenost proti senzacionalistični podobi revij. Američani so preprečili objavo posnetkov, ki so večpomenski, ironični, nesmiselni (z nadrealističnimi poudarki). Pri tem primeru je pomembna figura, ki ji glavo prekriva ameriška zastava (tega ne bi objavili kot reportažni posnetek). Realnost je izrezal, spremenil je pogled nanjo - fragmentirana je na zloben, sarkastičen način (kot odziv na The Family of Men). Po izdaji knjige The Lines of My Hand (1972) se je posvetil filmu.

200. William Klein: *Oblačilni center, 1954, želatinsko-srebrova fotografija.*

Klein je bil ameriški slikar in fotograf, 1956 je izdal knjigo Life is Good and Good for You ter New York Trance Witness Reveals, njegov moto: »Posneti vse, izdati knjigo, potem pa bomo videli«. Obšel je uveljavljena tehnična in kompozicijska pravila; ostri, brezobzirni rezi figur v velemestu, vulgarni, jedki, agresivni, grobozrnati, delno zabrisani kadri zgnetenih človeških teles. Nadgradil in dopolnil jih je na formalnem nivoju. Ustvarjalna kamera (Moholy-Nagy, Bayer): fotograf se pasivizira in prepusti delo kameri – prepuščanje naključju, izostanek kadriranja, dopuščanje govornice kamere so značilni modernistični prijemi. Pomemben je dinamizem določenega trenutka in povsem marginalnega dogajanja. Ta kompozicija fotografije je bolj podrejena trenutnim vzgibom fotografa. Tak posnetek bi vsak urednik revije zavrnil. Izrazito močna svetloba je zaradi načina slikanja proti luči. Pomembna sta vidni učinek in pomenski vidiki. Kasneje je izdal knjige Rome (1960), Moskow (1965), Tokyo (1965), Milan (1965), Paris (1965) in več kot 20 dokumentarcev.

201. William Klein: *Slaščičarna, Amsterdamska avenija, New York, 1955.*

Frank in Klein sta v svojem času predstavljala šok za mlade fotografe, njuno delo je namreč formalno in pomensko sprostilo fotografijo in bistveno razširilo njene izrazne možnosti. Ta posnetek izgleda kot začetniška amaterska fotografija, ker je izrezana glava. Optična igra ploščic na steni. Figura na način anti fotoreportažnega posnetka. Potepuški odmev mesta, zanimiv je osebni odnos do vidnega, ni pa pomembno, katero mesto je. Absurdnost situacije: nič posebnega ne zveš o teh mestih.

202. Duane Michals: *Naključno srečanje, 1969; zaporedje želat.-srebrovih fotografij.*

Michals je bil zelo samosvoj ustvarjalec, motivno pa sodi v krog nadrealistično vplivane fotografije. Gre za sekvence, za filmsko logiko, fotoreportažno sintakso; sloj dogodkov prikaže z zaporedjem fotografij. V tem času je bil popularen žanr fotoroman. Pomenski poudarki so drugačni iz projekta v projekt (erotični poudarki, metafizični poudarki, religioznost, fantazija). Pri tem posnetku so prisotni bolj nejasni, grozeči, skrivnostni momenti. Kot v morastih sanjah se prizor dogaja v nekakšnem »gotskem kotu« velemesta.

203. Leslie Krims: *Elektrostatični efekt Mini Miške na balone Miki Miške, 1968.*

»Tableau vivant«, živa slika. V ozadju je pop-art, ironična distanca, sarkazem do ameriškega odnosa do spolnosti in religije. Končni efekt elementov, ki jih uporabi v nekem takem ateljejskem okolju, je dvoumen; drugi vidiki presejajo pomensko enostavnost pop-arta: erotika, sarkastična do spolnosti, religija ter odnos teh dveh v ameriški kulturi. Nejasna, ironična združitev religioznega in erotičnega. Ameriška kritika to imenuje staged/fabricated photography (postavljena fotografija). Pomenski okvir je ženska identiteta v Z družbi, zlasti v filmu. Umetnica nastopa sama – avtoportret. Fotografija je posrednik ideje oz. izrazite družbene kritike (Cindy Sherman – avtoportreti različnih klišejskih prizorov iz filmov).

Glavna značilnost povojnega modernizma je torej izrazit vdor subjektivnega, izzivi ilustriranega tiska so izgubljali svoj čar, odnosi v fotoreportaži in reklamni fotografiji so se standardizirali, vpliv revij je slabel zaradi pojava tv (mnogo revij je bilo ukinjenih). Gre za posnetke zasebnega pogleda na svet; niso več poskušali spremeniti sveta, ampak so ga komentirali. Mnogim fotografija pomeni komunikacijsko sredstvo za stik z drugimi ljudmi. Težišče se od leta 1950 dalje pomika od javnega k zasebnemu.

FOTOGRAFIJA V 60. IN 70. LETIH

Čas komercialnega booma v smislu amaterske produkcije (male kamere, avtomatizirane – samo pritiskamo na gumb). V 60. letih je prišlo do doslej največje komercializacije in s tem vulgarizacije medija. Hkrati je fotografija postopoma prihajala tudi na univerze in akademije, prišla je v stik s slikarstvom, grafiko. Izboljšala se je torej infrastruktura za kreativno fotografijo.

Začele so se oblikovati zbirke, ne samo v Ameriki, tudi v Evropi, ter cela vrsta ustanov: oddelek za fotografijo (fotografska zbirka) v 60. letih, slovenska scena – nacionalna zbirka v Moderni galeriji na začetku 90. let, zaostanek 20, 30, 40 let na našem prostoru. Cela vrsta zbirk: **Folkwang Museum v Essenu, Ludvik museum v Kölnu, Stedelijk Museum v Amsterdamu, Moderni muzej v Stockholmu**. Muzej moderne umetnosti v NY – v tem času že svetovni trend. Cela vrsta kustosov, ki v tem času postavijo orientacijo: **John Szarkowski, Nathan Lyons (Amerika), Floris Michael Neusuess (Nemčija)** – pomembni za razvoj medija v Evropi. Povezano zanimanje za zgodovino fotografije, fotografija postane akademski univerzitetni predmet, zanimanje za specializirano fotografsko publicistiko v tehničnem in zgodovinsko teoretičnem smislu. Fotografija se ne pojavlja več samo v popularnih ilustriranih tiskih (Life, Look), ampak se pojavlja tudi v fotografskih, umetniških revijah – Art Forum, Art News, October – umetniška fotografija. Cene kreativnih fotografij na umetnostnem trgu proti koncu 60. let rastejo zaradi vsega tega. Število foto-galerij je izrazito naraslo v 70. letih. 1969 je bil prvi letni festival v Arlesu, kmalu tudi v Houstonu. 1989: 150 letnica fotografije; treba je bilo urediti ogromno količino gradiva in ga sortirati v najpomembnejše smeri. Konec 70. tudi Ljubljana postopoma sledi korakom NY – Grupa Junij, pomembna je tudi MB produkcija. Konceptualizem: umetniškega dela ni treba realizirati; umetniki naročijo fotografa, da fotografira npr. zemeljska dela land arta. Fotografije inštalacij, performansov.

Razvrstitev v posamezne skupine:

Umetnost nima več cilja objektivne umetnosti, najbolj ustvarjalna se dogaja v okolju modernizma. Trije sklopi fonda 60. in 70. let:

1. nadaljevanje tradicije trenutne fotografije (subjektivna dela fotoreporterjev): prednjačile so ZDA, gre za nadaljevanje linije Roberta Franka in Williama Kleina; tri razstave: Twelve Photographers of the American Social Landscape, avtor Thomas Garver, uni v Massachusetts; Contemporary Photographers: Towards the Social Landscape, avtor Nathan Lyons, NY, 1966; The New Documents, avtor John Szarkowski, NY 1967. Izraz »**ameriška socialna krajina**« je uveljavil Lee Friedlander. Razstavljalci: Lee Friedlander, Garry Winogrand, Diane Arbus, Bruce Davidson, Ralph Gibson, Danny Lyon, Duane Michals. Osnovno podobo socialne krajine je definiral Nathan Lyons: »osebna dokumentarna fotografija« - dokumentarni stil kot osebni izraz.

2. fotografija in likovna umetnost, artefakti ob stiku fotografije in umetnosti, fotografija in grafika, fotografija in slikarstvo, konceptualne smeri ter fotografija likovnih umetnikov.

3. proti koncu 70. ultramoderna smer: avtorefleksija medija (fotografija, ki razmišlja o sami sebi): fotograf fotografira nerazvit film, izpostavi primer ostrine – kader krajine, eno fotografijo izostri na 1. planu, drugo

na 2. planu itd. ter dobi fotografije, ki so si povsem različne. Deskriptivna funkcija fotografije se spremeni v metafotografijo, avtorefleksijo medija.

1. Nadaljevanje tradicije trenutne fotografije – subjektiv. dela fotoreporterjev: socialna krajina
204. Lee Friedlander: *Cincinnati, Ohio, 1963*; želatinsko-srebrova fotografija.

Tako avtor vidi mesto, zaveda se mehaničnosti fotografije; svoje urbane posnetke konstruira kot nepregleden preplet stvarnih predmetov, odsevov in senc. Zanj je mesto prostorski oz. vizualni kaos, kjer je človek komaj kaj več kot odsev. Vpogled v izložbo, v serijo predmetov in svetil; v ozadju se odseva kandelaber in silhueta mesta, mala figurica je Friedlander sam (njegova senca nas vedno opozarja – pred podobo je vedno nekdo, ki jo slika). Pri njegovih fotografijah je zelo pogost njegov odsev v steklu ali senca na tlaku - neke vrste optičen podpis. Lee se je zelo zgodaj izražal na ta način. Pri tem posnetku je vsaj 6 prostorskih planov, ki so eden nad drugim, podoben učinek se dobi z večkratnim osvetljevanjem ali fotomontažo. Prostorski kaos v okviru »čiste« fotografije, zabrisanje objektov in prostorska dezorientacija. Svet skuša videti tak, kot je, ne njegovega notranjega ustroja. Človeške figure so redke. Njegova najpomembnejša knjiga: *Selfportrait*, 1970.

205. Garry Winogrand: *Brez naslova, 1975*.

Izredna socialna inteligenca, ljudje in odnosi ustvarjajo mesto in dajejo pomen posnetkom. Kritiki so njegov način posmehljivo imenovali aesthetics, motila jih je brezpomenskost. Winogrand je rekel, da s slikami nima kaj povedati, ampak da bi rad videl, kako izgledajo fotografirane stvari. Gre za prenos subjektivne percepcijske sposobnosti na fotoaparatus. Vsak gledalec ima možnost na svoj način razumeti fotografijo (humorno in sarkastično obarvani namigi). Avtor je zapustil več kot 10.000 nerazvitih negativov (rafalno snemanje).

206. Diana Arbus: *Provojna parada, New York, 1967*, želatin.-srebrova fotografija.

Avtorica je prvič razstavljalna 1967, slikala je posameznike, ki so izstopali in povprečne ljudi, kot da jih gledamo skozi povečevalno steklo. Imela je bizaren občutek za vse nenavadno, čudno, za obrobne pojave Amerike. Na fotografijah je največkrat le po ena oseba, groteskno osamljena, s kadriranjem in bliskavico v vsakdanjem okolju, iz katerega izrazito izstopa. Marginalcem in posebnem je podelila osrednjo vlogo protagonista v kadru. Kontekst kontrakultur in kritika na prevladajoči srednji razred. (Danny Lyons – posnetki skupin mladih motoristov in zapornikov, Larry Clark – fotografska knjiga o uživalcih mamil »Tulsa«, 1971). V času 60. let so se ljudje s fotografijo angažirali proti vojni, v tem primeru lahko to razumemo kot pozitivno zadevo. To je čas, ko se v Ameriki oblikujejo kontra kulture (hipiji, protivojna gibanja, motoristi), ki so v tem času medijsko manj podprto življenje Amerike.

Leta 1975 je bila pomembna razstava »The New Topographic Photographs of a Man–altered Landscape«, ki je pomenila nadaljevanje dokumentarne fotografije. Dvanajst fotografov, večina Američanov, je snemalo krajino, spremenjeno s človeškim delom, in sicer: Robert Adams, Lewis Baltz, Bernd in Hilla Becher, Joseph Deal, Nicholas Nixon, Stephen Shove, Henry Wessel ml., .. Značilno je navezovanje na ameriško topografsko fotografijo 19. st. (O'Sullivan, Evans) - objektivnost in brezstilna, neumetnostna deskripcija stvarnosti – »**Nova topografska fotografija**« je hladnejša od socialne krajine, prevzet ima model komercialne fotografije (nepremičnine) v najbolj vsakdanjem okolju.

207. Edward Ruscha: *Državna ustanova za izravnavo, 14601 Sherman Way, Van Nuys*; iz fotografske knjige *Thirty-four Parking Lots in Los Angeles*, L. A. 1967.

Za Edwarda Ruscha je značilna nova senzibilnost, izdal je 15 skromnih fotografskih brošur z mestnimi mikrolokacijami (bencinske črpalke, parkirišča, bazeni); nizanje sivih, monotonih, podobnih si posnetkov. Leta 1962 je izdal knjigo *Twenty-Six Gasoline Stations* (v kateri je objavljen tudi ta posnetek?). Izhajal je iz Duchampovega koncepta ready-made in poudarjal neumetniško plat fotografije.

208. Edward Ruscha: *7101 Sepulveda Blvd., Van Nuys*; iz fotografske knjige: *Thirty-four Parking Lots in Los Angeles*, Los Angeles 1967.

Tudi tukaj gre za beleženje posameznih elementov mesta. Slovenska fotografija, 70. leta: podobe črpalk in parkirišč – ni jih v galerijah, nimamo takega fonda. Šele v 90. letih so slovenski fotografi spoznali, da je mesto vredno slikanja.

209. Bernd in Hilla Becher: Obrati za predelavo, 1966-1975.

Hilla je bila izučena fotografinja, Bernd pa je izhajal iz umetnostnih krogov; študiral je na ALU v Stuttgartu in Düsseldorfu. Skupaj sta ustvarila osnove za tipologijo objektov, ki so začeli izginjati zaradi zastarelosti. Ta pristop je strogo dokumentaren, po metodi in sistematičnosti znanstven, težila sta k objektivnosti. Za nekatere kritike je to koncept ready-made (fotograf pride v krajino, posname objekt in ga prinese v galerijo). Njuni koncepti se vežejo na starejše avtorje (August Sander,...). Način fotografiranja je realističen, bolj ju je zanimalo »kaj« je na fotografiji (realizem 20. st.). Izdajala sta celo vrsto fotografskih objav: obratov, vodnih stolpov, cementarn.

210. Robert Adams: Državna avtocesta št.2 v Nebraski, Okraj Box Butte, Nebraska, 1979.

Adams se je prefinjeno, brez patetike loteval teme stika človekove dejavnosti in krajine ter sožitja med naravo in kulturo. 1974 je izšla njegova najpomembnejša knjiga *The New West: Landscapes Along the Colorado Front Range*. Pri tem posnetku ga je zanimala interakcija krajine, ceste, nanos listja, ki je naravni ready-made; celota je naravna inštalacija.

211. Lewis Baltz: Park Meadows, Pododdelek 5, pogled na zahod, 1978; iz fotografske knjige Park City, 1980.

Industrializirana narava in grobi človeški posegi vanjo - denaturaliziranje. Obrobje mesta je zanikno, takšnega ga je naredil človek. Človek zgradi, nato proda stavbo in okoli pusti zanemarjeno zemljišče. Nastane prostor brez življenja. Avtorjev vzornik je bil Timothy O'Sullivan. Najpomembnejše serije: *The New Industrial Parks near Irvine, California* (1975), Park City (1980), *San Quentin Point* (1983). Ta posnetek je iz fotoknjige *Park City*.

212. Ivan Dvoršak: Zbiralniki, 1970, želatinsko-bromsrebrova fotografija.

Slovenski fotograf, ki sodi v MB krog.

213. Zmago Jeraj: Brez naslova, 1971, želatinsko-bromsrebrova fotografija.

Slovenski fotograf in akademski slikar, tudi iz MB kroga.

2. Fotografija in likovna umetnost: vzporedno s fotografsko čisto linijo se je zvrstilo več faz, ki le v skupni povezavi ustvarjajo relativno in avtentično podobo fotografije v danem obdobju. V 60. in 70. sta bili pogosti sekvenca in serija zaradi narave spremljajoče umetnosti. »Serija« je znana že iz reportažne fotografije, gre za spremljanje linearnega kontinuiranega dogajanja, le da tu odslikava stanje deklariranega umetniškega projekta.

Mešane tehnike:

214. Robert Rauschenberg: Prehitra vožnja, 1963, olje in sitotisk na platnu; zasebna zbirka, Lausanne.

Abstraktni ekspresionist, njegove »combined paintings« so nanosi reprodukcij, fotografij iz tiska in reklam, ki so kombinirane z ročnimi doslikavami in 3D vstavki. Banalna izražanja od srede 50. dalje glede na sodobno množično kulturo napovedujejo pop-art. Ta posnetek je sitotisk na platnu, mešana tehnika par excellence. Način koloriranja je podoben dadaističnemu, zato so nekateri kritiki pri njem govorili o neo-dada. To tehniko je Robert Rauschenberg podnaslovil kot combined painting – vmesna forma med fotografijo in slikarstvom. Deluje kot naključen kolaž vseh mogočih slikovnih elementov. Gre za pojav in prehitra vožnja nas usmerja k interpretaciji. Avtor je uporabil imažerijo iz mesta (del vizualne kulture mesta so tudi prometni znaki). Od 1962 po Warholovem vzoru uporablja tehniko sitotisk.

Pop-art: (najprej angleški, kasneje tudi ameriški) Citiranje in transformacija fotografije, fotografija kot pomemben medij popularne kulture, ne kot element »visoke« kulture. Fotografija kot ironija, satira na mestni način življenja.

215. Richard Hamilton: *Kaj je pravzaprav to, kar dela današnji dom tako drugačen, tako privlačen?* 1956, fotokolaž, 26 x 24,8 cm; zasebna zbirka.

Pobudnik angleške veje pop-arta. Dvoumni fotokolaži, sodobno mestno okolje je takšno, kot je; prenašanje njegovih vizualnih elementov v visoko umetnost.

216. Andy Warhol: *Rdeči Elvis, 1962, akril in sitotisk na platnu.*

Ameriški predstavnik pop-arta, ekstenzivna, a ne direktna uporaba fotografije iz oblikovalskih krogov in reklamne industrije. Sitotiski in imažerija so iz sveta filma in glasbe. Bila so različna mnenja o kvaliteti te produkcije. Lewis Baltz je rekel: »To je prevlada obrti nad vsebino.« Za Warhola je značilno ponavljanje - fotografija se ponavlja na enem in istem mestu in dodatno prispeva k obrabljanju pop ikone. Na tak način pop kulturo sami uničujemo oz. zmanjšujemo njen vpliv. V ZDA je bila fotografija kot kreativna tehnika na univerzah od sredine 60. let dalje. Dialog med zvrstmi, razvoj mešanih tehnik, katerim je osnova fotografija.

217. Robert Heinecken: *14 ali 15 gospa iz Buffala, št.1 VII, 1969, mešana tehnika.*

Avtor izhaja iz fotografskih krogov in je blizu popartistični senzibilnosti. Pri njem so pogoste erotične teme. Pri nas so isti motivi pri S. Jagodiču, Lojzetu Logarju, Kalašu (Gluih Junij), Janezu Berniku, od tujih avtorjev pa pri Naomi Savage, Betty Hann, Scottu Hyde.

60.,70. leta se dajo razdeliti na posamezne pristope do fotografije. Gre za kreativno špico, kvalitetno in polno novosti. Trenutna fotografija – nadaljevanje te tradicije, Kleinova linija - nadaljevanje, pogledi v mesto oz. vlemesto z vidika posameznika, odtujenega od družbe (sprehajalec, ki trajno živi v mestu). Značilen je zaseben, subjektiven način in majhne zgodbe. Drugi vidik je socialna krajina, stik združbe in fotografa, ki je v tem primeru svobodni umetnik, ki skuša komunicirati z mestom. Nova topografija je objektivistično naravnana in se sklicuje na fotografe 19. stoletja. To je vsakdanja krajina, ki jo vsak dan vidimo, a jo prezremo in ni evidentirana kot pojav. Vedno gre za prodor civilizacije na podeželje – krajina je uničena kot na bojišču.

Hiperrealizem, fotorealizem sta vzporedna termina: Hiperrealizem se uporablja bolj za kiparska dela (3D realnost), kjer se vmeša fotografija, se vzporedno pojavi fotorealizem. Izvorno je to ameriška slikarska smer s konca 60. in začetka 70. let. Fotografija in slika sta lahko tudi do pike natančno prerisani. Fotografija je lahko narativna podlaga in tudi izključno fizična predloga za sliko, hkrati tudi sredstvo odtujitve od vidne realnosti. Predmet slikanja slikarjev ni več realnost, ampak fotografija, poslikana po njej. Pogosta je ikonografija pop-arta, a je v nasprotju z njim fotorealizem nevtralen do družbenih tem. Ročne reprodukcije med slikanjem projiciramo na slikarski nosilec z diapojektorja (nevtralnost, neosebnost, slikarska gesta je prilagojena sijoči površini in nereliefni fakturi fotografije). Prisotno je spoznanje, da vedno naslikaš drugačno sliko od fotografije (vedno je prisoten šum prevodnega sredstva). Slikar se vedno vpiše v sliko, čeprav dela po fotografiji. (Slo: Kalaš funkcionira kot slikar, sam izbere motiv, stroj pa prevaja zapis preko airbrusha (zračnega čopiča) na platno – odnos do fotografije se mehanizira, stroji so podobni fotografiji, ker so vsi v službi mehničnega nastanka slike.) Mehanizacija podobe – z ničemer se ni treba dotakniti platna.

218. Richard Estes: *Pariška ulica, 1972, olje na platnu, 105,1 x 152,1 cm; privatna zbirka.*

Estes je bil specialist za odseve v steklu, to je bil tudi njegov avtorski podpis (avtor se vedno vpiše v sliko, čeprav jo prerise po fotografiji). Objektivizem fotografije – popolnoma nevtralen pogled na realnost. Ubral je fotografovo pot, izbral je motiv, ga fotografiral, potem pa sliko prerisal s te fotografije. S tem je osebnostni vložek v sliko najmanjši. Vsaka fotografija je avtorska, avtor je vedno v ozadju.

Nova figuralika in sorodne usmeritve:

Gre za čas med **1965-70** v Evropi; prizadevanje za vrnitev figuralike v likovno umetnost. Več nazivov: nova, narativna, svobodna figuralika, vsakdanja mitologija,... Je dokument ali predloga, slikani material, podvržen nadaljnim posegom in manipulacijam: raba fotografije za direktno izpoved z uvajanjem različnih 3D vložkov, besed v kader/umetnino. Vzporedno so tekle subjektivne (subjektivna krajina) in objektivne smeri (fotorealizem). Fotografija je v službi akta samozavedanja umetnika. Fotografski pristop je beleženje do samoizpovedne rabe. Konceptualizem (racionalni odnos do umetnosti) je grozil, da bo dematerializiral umetnost do skrajnih meja. Osebni vidiki so dali pozneje temelj za izbruh nove figuralike v 80. letih 20. st. Figura ni povsem izginila.

219. Christian Boltanski: Avtor se igra s kockami, 1946, in Avtorjeve kocke, ponovno najdene leta 1969, iz projekta: Iskanje in predstavitev vsega, kar je ostalo od mojega otroštva, fotografiji in besedilo.

Boltanski je bil multimedijski umetnik, znan po svojih filmih in video projektih, tudi instalacijah s fotografijo. To je njegovo zgodnejše delo, zasebni projekt, del svoje družbene preteklosti je uporabil v svoji umetnosti (rekonstrukcija otroštva). Avtor se ukvarja sam s seboj, s svojim čustvenim svetom (osebna nota v njegovem delu). Iskanje izgubljenega časa z vizualnimi sredstvi. Izjemno subjektiven odnos do umetnosti ali medija, način, kako to pove, je pomemben. Boltanski je to počel inteligentno z multimedijskimi projekti, ki so vezani na fotografijo, na holokavst. Osebna nota v njegovem delu je počasi izginila.

Konceptualne smeri in fotografija likovnih umetnikov:

Vzdušje, ki ga ustvarja konceptualizem (po Duchampu najbolj radikalno): dematerializirati umetnino, ne sme postati predmet v veletrgovinah, ki vsiljujejo trende, ampak del duhovne dediščine. Več stopenj konceptualističnih pristopov: 1. zgodnji konceptualizem (50., 60. leta), 2. visoki oz. zlata doba konceptualizma (60., 70. leta), 3. v 70. letih zreli konceptualizem izzveni, ko postane svetovni fenomen. Konceptualizem je cela zbirka smeri: **performans, landart, ambientalna umetnost, body-art, jezikovno-slikovne analize, procesualna umetnost**. Fotografija je v tem sklopu igrala protislovno, dvoumno vlogo (lahko le dokumentiranje). Fotografija je bila sprva torej le kot dokumentacijsko sredstvo s statusom »nevidnega«, transparentnega medija, ki zamenjuje človekov pogled. Pogosto je bilo sekvenčno, serialno snemanje, posnetki so bili pogosto edini materialni preostanki nekega projekta (fotografija le orodje za posredovanje idej). Šlo je za dokončno odpravo umetniškega dela kot materialnega dejstva, pomembna je bila psihološka komponenta umetnine pri ustvarjalcu in sprejemniku. Umetnika, umetnino in gledalca naj bi vezalo mentalno sodelovanje. Poleg besedil, revij, reklam, načrtov, zemljevidov, teles so fotografijo uporabljali kot temeljno izvedbeno tehniko na vseh področjih.

Landart:

220. Robert Smithson: Spiralni pomol, 1970, Veliko Slano jezero, Utah, ZDA.

Trajnejše, vendar nepremakljive, v galerijah nerazstavljive in geografsko odmaknjene tvorbe. Pomembna je izbira točke, s katere je delo posneto. Pogosti so posnetki iz letala ali helikopterja. Robert Smithson je ameriški umetnik, ki se je ukvarjal z geometrijskim urejanjem delov krajine s stroji. Poleg njega so pomembni še: Richard Long, Walter de Maria in Christo Javašev, ki je razpečeval fotografije svojih inštalacij.

Verbalno orientirana konceptualna umetnost:

221. Joseph Kosuth: Eden in trije stoli, 1965, instalacija s fotografijo, Muzej moderne umetnosti, New York.

Verbalni konceptualizem, instalacija s fotografijo. Direktni premislek o vizualni realnosti; o stolu kot objektu, o verbalni interpretaciji stola. Umetnina na licu mesta: fotografija stola, fotografija fotografije in fotografija teksta. Fotografija kaže direktno sama nase, ker ima ob sebi objekt iz realnosti. Besedna realnost je plakat, ki je zraven. V tem času bi si avtor lahko privoščil barvno fotografijo, a je namenoma izbral ČB; fotografija je vedno senca realnosti, stvari na sliki so le sence stvari (neoplatonizem).

Body-art: del neopredmetene, na trgu nemogoče umetnine.

222. Dennis Oppenheim: *Bralni položaj, 1970, barvni fotografiji.*

Avtor je Američan, sicer pa znan tudi kot landartist. Barvni fotografiji sta dokumenta o celotnem ustvarjalnem postopku: avtor je dobil opekline, kjer ni imel knjige. Ker je človeška koža občutljiva na svetlobo, je umetnikovo telo postalo svojevrsten živi fotogram (brez fotoaparata). Nejasna meja med body-artom in sadomazohizmom.

223. Arnulf Rainer: *Spakovanje, 1970-71, oljna kreda na fotografiji.*

Ne navaden primer body-arta, avtoportreti v različnih izrezih so podlaga za body-artistično akcijo. Agresivna gesta – artefakt, ki ostane, zaživi z novo ekspresivnostjo. Dadaistična gesta: avtor se pači publiki, kaže ji osle. Risarska intervencija v fotografijo je groba, zaostri ekspresivni vidik, opozarja, preskakuje meje, ki jih je modernizem določil medijem. Gre za mešano tehniko, ki negira zapoved, da se mora fotografija ukvarjati s fotografijo, slikarstvo pa s slikarstvom. Gesta, avtorjev podpis, mora dopolniti fotografijo. Pomemben je cilj, ekspresija, ne pa »čistost« medija. Slovenska vzporednica je v skupini OHO. S fotografskimi projekti sta se ukvarjala predvsem Milenko Matanovič in David Nez.

Konceptualistom ni uspelo demokratizirati umetnosti ali eliminirati umetnostnega trga. Fotografija je bila posrednica idej in prenašalka informacij o umetniških dogodkih. Pripomogla je k opredmetenju notranjih, abstraktnih idej. Kot celota je medij dobil na umetnostnem trgu in v umetnostnem svetu večji ugled. (Poleg arhitekturnih risb je bila v umetnostnih galerijah razstavljena tudi fotografija.)

3. avtorefleksija medija - fotografija o fotografiji – metafotografija:

Iz konceptualizma je izšlo več umetnikov, ki so se ukvarjali z analizo umetnosti same in so za osrednji predmet izbrali fotografijo kot sklenjen slikovni sistem. Preiskali so mnoge njene karakteristike, kvalitete in omejitve medija, npr: pojem časa in prostora ter njuno soodvisnost, vizualne učinke, vezane na oba pojma, odslikavo linearne perspektive, iluzionizem medija, prisotnost in vpis avtorja v posnetek, avtorstvo samo, materialna določila medija (format, ortogonalnost posnetka). Ta dela se na fotografski način približujejo delno konceptualizmu, delno minimalizmu ter analitičnemu in primarnemu slikarstvu iz 60. in 1/2 70. let (podobno minimalizmu: skromnost, poudarki na neestetiskem, nič posebnega).

224. Jan Dibbets: *Popravek perspektive - moj delovni prostor, 1968.*

Bela risba na tleh ima izvirno trapezoidno obliko. Popravljen je učinek linearne perspektive, na posnetku je viden kvadrat. Fotografija proizvaja lastno realnost, ki se ujema z vidno percepcijo stvarnosti.

225. Jan Dibbets: *Dnevna svetloba/Bliskovnica, Zunanja svetloba/Notranja svetloba, 1971; načrt in serija fotografij.*

Fotografiranje okna glede na notranjo in zunanjo svetlobo. Prvih šest oken: gre za zunanjo svetlobo, ki prodira v notranjost, ostali so temni okenski okvirji. Naslednjih 6 oken ima svetlejše okenske okvire kot je steklo, ker je svetloba notranja in proseva v zunanost. Sekvenčno fotografiranje, realnost se spreminja glede na svetlobne razmere. Vprašanje časa v fotografiji.

226. John Hilliard: *Šestdeset sekund svetlobe, 1970, serija fotografij.*

V povečevalnik postavimo negativ, spodaj papir, temnična ura določa ekspozicijo oz. osvetlitveni čas tekom razvijanja negativa. Svetli izrez je sled kazalca na uri, ki vsakokrat prepotuje določeni (ekspozicijski) čas na uri. Daljši ekspozicijski čas – presvetljenost objekta. Gre za analizo vpliva ekspozicijskega časa na odslikano realnost.

227. John Hilliard: *Decembrska voda: Tekoča črnina, zledenela belina, viseča sivina, triptih, 1976.*

Hilliard se je ukvarjal z vprašanjem ostrine. (Cameron; nihče ji ne bo govoril, kakšno ostrino naj uporabi). Fotografiral je en in sti prizor krajine, a z različnimi vrednostmi ostrine: prva slika ima oster prednji plan (Tekoča črnina), druga slika ima izostren srednji plan – oster rob (Zledenela belina), tretja slika pa ima neskončno razdaljo izostritve, v ozadju je tako vidna zasnežena krajina in drevo (Viseča sivina). Zmožnost fotoaparata: različno izostri realnost.

228. Kenneth Josephson: *Indiana*, 1972. Ameriški umetnik je strogo v okviru medija iskal tiste poglede, s katerimi se relativizira verodostojnost in mimetična moč fotografskega pričevanja. Pri tem posnetku gre za optično prevaro, ki jo generira sam medij. Svetle in temne lise niso posledica direktne svetlobe, ampak vremenskih pojavov.

229. Ugo Mulas: *Overovitev 1: Poklon Niépceu*, 1970, iz projekta *Overovitev*.

Italijanski fotograf, leta 1970 se je sistematično lotil analize posameznih konstitutivnih elementov fotografije (materialov in postopkov). Svoj projekt je imenoval Verifiche, ki vsebuje 14 poglavij, ki osamijo in razgalijo eno od fotografskih določil (naslovi: Poklon Niépceu, Fotografski postopek, Čas v fotografiji, Uporaba fotografije, Povečava, Fotografska temnica, Objektiv, Svetloba zaslonka in čas osvetlitve, Optika in prostor, Naslov fotografije, Avtoportret z Nini, Za Duchampa). Pri tem je uporabljal različne fotografske prijeme in sintakse: zrcalne slike, sekvenčno snemanje, arhivske posnetke, fotogram, odtise dlani, različne objekte. V tem primeru gre za fotogram neeksponiranega filma Leica formata. 36 izgubljenih oz. namenoma opuščenih priložnosti za posnetke. Naša doba je onesnažena s fotografijami (Robert Frank).

230. Ugo Mulas: *Overovitev 2: Fotografski postopek: Avtoportret za Leeja Friedlanderja*, 1970; iz projekta *Overovitev*.

Naslov je posvečen fotografu, govori o dejstvu, da je pri vsakem snemanju prisoten fotograf, čeprav na večini slik ni vidnega znaka o njegovi prisotnosti.

231. John Pfahl: *Avstralski bori, Fort De Soto, Florida*, 1977, barvna fotografija instalacije v krajini; iz fotografske mape: *Altered Landscapes*, 1981.

Ameriški fotograf, znotraj fotografskega medija nadaljuje tradicijo ameriške krajine, ki je spremenjena, hkrati pa odpira vprašanja percepcije vidne stvarnosti. Gre za instalacijo v krajini: aluminijasti trakovi so oviti okoli debel in optično približajo morje (iluzionizem medija).

232. Heribert Burkert: *Vpogled v slike*, 1977.

Nemški grafični oblikovalec in fotograf, odnos med realnostjo in njeno prezentacijo realnost priredi. Tu gre za vprašanje same materialnosti fotografije oz. nosilca. Navidezna primerjava s stvarnostjo razkrije pravo podobo telesnosti fotografije – ploskost in papirna podlaga. Ironiziranje njene mimetične prepričljivosti.

233. Michael Badura: *Fotopaket - Moj nos*, 1978, 100 črno-belih fotografij.

Nemški fotograf, ki se je v 60. letih ukvarjal s procesualnimi deli na ekološko temo, nato z reportažo in fotoserijami. 1972 je oblikoval pojem »story art« in nato še »history art«. Ukvarjal se je tudi z body-artom v kombinaciji z barvno fotografijo. Tu je posnetek 100 čb fotografij; običajno tovarniško pakiranje 100 listov fotopapirja. Brez reda so razprostrti pod povečevalnikom in naenkrat osvetljeni (en sam negativ). Po razvijanju so znova sestavljeni po rekonstrukciji z negativa projicirane podobe. Prikazana je ironizacija sekvence kot sintaktične oblike. Opozorila na materialna določila fotografske podobe.

234. Johannes Brus: *Let nad Irsko*, 1977, serija fotografij.

Nemški umetnik je študiral na akademiji v Düsseldorfu, v 70. se je ukvarjal tudi s fotografijo. Ta posnetek prikazuje vprašanje fotografije kot sredstva za segmentacijo vidne realnosti, demonstracija omejenosti dokumentarne moči medija. Je tudi opozorilo, da še le okolje in ozadje podelita objektu pravi pomen in smisel.

235. Hans Peter Feldmann: *Plakati z nedeljskimi motivi*, okr. 1977, instalacija plakatov. Nemški slikar in fotograf, ukvarjal se je z instalacijami pop posterjev. Varianta koncepta ready-made. V tem primeru je semantična analiza popularne imažerije, ki jo je ponujal trg v 70., navezovanje na problematiko kiča in njegove funkcije. Znanstven pristop do vsakdanje vizualne kulture. Vsaka podoba je vredna pozornosti.

1975-78 je Floris Michael Neusuess, predavatelj in fotograf, v okviru Fotoforum pri kasselski univerzi priredil tri razstave sodobnih tendenc v kreativni fotografiji z naslovom »Fotografie als Kunst – Kunst als

Fotografie«. Ob zadnji razstavi je izšel tudi katalog s podnaslovom Medij fotografije v evropski likovni umetnosti od leta 1968. Ta razstava je bila vrhunec in hkrati točka počasnega usihanja ustvarjalnega vala 60. in 70. let.