

Маја БУРИЋ*

ОПРЕМА ФОТОГРАФИЈА И ДИЗАЈН РЕВЕРСНИХ СТРАНА ЦРНОГОРСКИХ ФОТОГРАФИЈА У ПРВОЈ ПОЛОВИНИ 20. ВИЈЕКА

*Историјски преглед фотографских формата, картонажне
опреме Црне Горе у употреби од 1840-1940 те године*

ABSTRACT: *The paper deals with a new era in photography started in 1871, thus enabling the industrial production of photo materiel. Competition of the numerous photographers, working in this period, led to a new approach of design of the ateliers' commercial notes at the back side of the photos. They became the printing places for creative designed logos and the data on rewards, decorations and medals from the exhibitions. Thus provided search for photographic paper induced the development of the whole kind of industry for its production, as well as different forms of applied design in Montenegro at the end of 19th and beginning of 20th century.*

KEY WORDS: *Montenegro, history of photography, applied design, formats.*

Нова ера историје фотографије започела је 1871. године открићем енглеског љекара Ричарда Лич Медокса (Richard Lich Medox) плоче пресвучене желатинском емулзијом сребробромида. Та је плоча у оригиналном стању била око 180 пута спорија од влажног колодијума, али је захваљујући радовима неколицине научника убрзо постала подједнако брза, ако не и бржа од влажног колодијума. Наиме, од тог тренутка је постало могуће индустријски правити сав фотографски материјал и стављати га спремног за употребу фотографима на располагање.

До краја седамдесетих година XIX вијека никле су бројне фабрике широм свијета за производњу суве желатинске плоче, које су

* Ауторка је доцент на Факултету визуелних умјетности, Подгорица.

омогућавале фотографисање брзином експонаже од неколико дјелова секунде, а могле су се дуго чувати прије употребе. Коначни позитив снимак сада више није био на металној плочи, прекривен стаклом, већ је рађен на папирној подлози, што је проузроковало толику велику потражњу за фотографским папиром да се развила читава индустрија за његову производњу.¹

Конкурентност многобројних фотографа тога времена створила је и нови специфичан начин рекламе атељеа. Реверсна страна (полеђина) фотографије почиње да се користи за уштампавање назива, адресе фирме, добијених титула и медаља које су биле потврда учешћа на разним свјетским изложбама, те за својеврсни CV фотографа или његове фирме.

Штампање на реверсу фотографије, односно на „паспарту“ или „картушу“ ограничава се у прво вријеме на врло скромну штампу. Штампана садржина је у црној, плавој или црвеној боји, и садржи име фотографа и мјеста, као и неке мање украсе у облику гирланда цвијећа или лишћа.

Ђорђевић Ђорђевић, фотограф са Цетиња, током година мијења изглед својих фотографија. На задњој страни (реверсној) неких фотографија, осим натписа фирме на предњој страни паспартуа, појављује се типизирани женски лик у стилу сецесије са устаљеним натписом *Souvenir*. (ил. бр. 1). Сљедећу групу фотографија одликује једноставан плави потпис *Ђорђевић Ђорђевић*, (ил. бр. 2) *фотограф Цетиње*, на стандардизованој позадини. Трећу групу фотографија чине оне на којима се мијења „потпис“ аутора. Сада је то компликованији и префињенији литографски цртеж са веома лијепим детаљем, необичним за то вријеме, на коме би могли позавидјети и данашњи дизајнери због реализоване могућности дискретног уклапања карактеристичног орнамента ношње у „модерне“ стилске трендове. Флорални мотив са црногорске ношње у облику траке дијагонално пресијеца квадратни формат полеђине фотографије испод флорално уоквиреног имена Ђ. Ђорђевић у десном углу, а у лијевој је грб са иницијалима испод кога пише само фотограф.² Када је Ђорђевић добио титулу дворског фотографа, на том мјесту појавио се и мотив два анђела која лебде носећи црногорски грб испод кога пише Кр. Црн. Дворски фотограф.³ Трака са орнаментом и даље је присутна, само што се читав цртеж од тада штампа у црвеној

¹ Практично од почетка примјене целулоидних трака до данас, тј. до појаве дигиталне технологије, дошло је до промјене формата негатива и модификације хемијских супстанци као фото-осјетљивих емулзија, али је принцип прахваћен крајем 19. вијека суштински остао исти.

² Картон купује у бечкој фирми *H. Weiss sohn*

³ То значи да је титулу добио после 1910. године када је књаз Никола проглашен за краља.

боји. (Ил. бр.3) У слjedeћим деценијама ова опрема је богатија, па се реверсне стране украшавају цртежима којима се уоквирује назив фирме. Назив и адреса фирме обавезно су дате и на једном или два страна језика, италијанском, њемачком⁴ или француском. Ту налазимо и поједине формуле, као ону да „стакло за поруџину задржава се“, или да „оригинално стакло остаје за даље допоруџивање“. Осамдесетих година појављују се и натписи који указују на ауторска права, па фотографи додају и да је „умножавање забрањено“.⁵ Велика конкуренција присиљава фотографе да ове цртеже често мијењају, па и да их, поред стандарда које им произвођачи нуде, сами компоњују. Поред сталних промјена, по карактеристичним стиливима реверса могуће је препознати у ком је атељеу фотографија рађена. Уз то, проучавање реверса олакшава и датовање фотографија, јер стилизација цртежа подлијеже моди карактеристичној за поједине деценије.

На полеђини фотографија рађених у атељеу Николе Гулија, односно Николе Ђоновића, и његових савременика, у почетку није било одштампано ништа. Од 1902. године практикује се штампа стандардизоване позадине са анђелима зеленом и плавом бојом,⁶ али већ 1905. године појављује се нови аверс са именом фотографа на два језика и инвентивном рекламом радње, односно атељеа. Никола Ђоновић ставља фотографију свог сина Павла, који ће га касније наслиједити, снимљеног поред великог фотоапарата у црногорској ношњи. Све даље промјене власништва и удруживања забиљежене су на полеђинама. (Ил. бр. 4)

Никола Настић, фотограф из Пљеваља, на полеђини зеленом бојом штампа литографски цртеж три анђела у флоралном аранжману који се баве фотографским послом. Један прегледа албум са фотографијама, други фотографише, а трећи сипа хемикалије за развијање. (Ил. бр. 5)

Николо Зар или Цар из Херцег-Новог, након неколико различитих мотива, штампа и компликовани цртеж наративног садржаја којим се пореди фотографија са сликарством. На цртежу је представљена муза са палетом за боје и кистом поред фотоапарата док на платну слика оно што види, морски пејзаж са једрењаком и кулом на брду, који би могао бити представа Херцег-Новог. (Ил. бр. 6,7,8,9).

Поменућу и Васа Радуловића из Подгорице (ил. бр. 10) чије су фотографије биле опремљене квалитетним картоном и дизајнираним монограмом, понекад утискиваним црвеним воском са предње стране. Када је почело излагање фотографија, на искључиво занатским и фо-

⁴ На основу фотографске грађе може се закључити да се у Боки Которској углавном користе њемачки називи.

⁵ На полеђини фотографија Николе Ђоновића: Nicolo Gio. Gulli.

⁶ Картон купује у фирми Bernard Wachtl у Бечу.

тографским изложбама, на реверсима се појављују и слике добијених медаља. Франц Лафорест штампа своје медаље са изложбе у Трсту и златну медаљу освојену на свјетској изложби у Паризу.⁷ (Ил. Бр.22)

Све фотографије, наведене у тексту, имале су углавном различите, али ипак стандардизоване и нормиране формате. Зато ћу се, као допуна овом прегледу дизајна полеђина фотографија, осврнути и на формате и опрему који су у периоду дуге половине XIX и прве половине XX вијека били у оптицају и у свијету и у Црној Гори.

Формати и опрема

Већ од првих дана фотографије снимало се у првобитном формату Дагерове, дагеротипске плоче, димензија 216 x 162 мм, која је добила назив »цијела плоча«. Из формата ове цијеле плоче изводили су се мањи, нормирани формати:⁸ она се прилично ријетко употребљавала у пуном формату за дагеротипије. Код талботипије, с обзиром на јефтину хартију, тај формат је чешће примјењиван.

Табела 1. Преглед фотографских формата и картонажне опреме

цијела плоча	216 x 162 мм (8/6 париских цола)
пола плоче	162 x 108 мм
трећина плоче	162 x 72 мм
четвртина плоче	108 x 81 мм
шестина плоче	81 x 72 мм
осмина плоче	81 x 54 мм
деветина плоче	72 x 54 мм
четири шестине плоче	162 x 144 мм (за стереоскопске)

Већина формата је у употреби између 1860. и 1930. године.

У изради фотографских позитива у прво вријеме се придржавало нормираних формата, па су се копије на албуминској хартији обрађивале

⁷ „Weltausstellung 1900“ и „Gold medal Paris“ натписи су који реферирају на добијене медаље на овим дјелима изложбама. Картон на које кашира фотографије набавља из фирме Kuhle und Miksche из Беча.

⁸ Дебељковић, Бранибор, *Стара српска фотографија*, Музеј примењене уметности, Београд, 1977, стр. 29

прилично небрижљиво и неугледно. Одсјечене неједнако маказама, лијеplене су на мало већи комад бијелог картона. Појавом формата »визиткарте« развила се читава индустрија за опрему фотографије, коју нарочито унапређује међусобна конкуренција многобројних фотографа који опреми фотографије посвећује све већу пажњу. (Ил бр. 11, 12) Поред »визиткарте«, стално присутне све до Првог свјетског рата, у току ових деценија рађају се многобројни нови формати, са циљем да за портрет оживе веће интересовање, које с времена на вријеме јењава и опада.⁹

Као прво »освјежење« публици која се заситила форматом »визиткарте« из Енглеске 1866. Године, долази »cabinet« (кабинет) формат са димензијама¹⁰ 110 x 170 мм, јер »боље даје црте лица«. Овај формат, такође много заступљен међу сачуваним фотографијама наших мајстора, показује да је био омиљен код имућнијег дијела нашег друштва. Овом формату слиједе многи други у разним величинама и размјерама. Сваки од ових формата имао је своје име.

Из великог каталога бечке фирме Бернхарда Вахтла (Wachtl), који је снабдијевао наше фотографе картонажним као и другим стварима, видимо називе свих формата у оптицају током друге половине 19. вијека.¹¹ Ово су у ствари уобличени картони на које се лијепе одговарајуће фотографије или, како се то фотографским језиком каже, »паспарту«. Наведене цијене означавају простију или луксузнију израду, као и уштампавање фирме фотографа на реверсној страни. По овоме прегледу најмањи формат, мањи и од »визиткарте« је »Mignon« (мињон). Формат »Muschel« (мушл-шкољка) је квадратног облика а слика се тако монтира да стоји на једном углу. Док су картони »визиткарти« шездесетих година тањи и углавном бијеле, »крем« или жућкасте боје (А. Јеласца, Франц Лафорест), почетком осамдесетих година картони постају дебљи, а поред бијелих појављују се и обојени: зелено, »бордо« црвено (Niocolo Giov. Gulli) и црно J.Schafter. (Ил. бр. 12а)

Да би одржали пажњу потрошачке публике крајем 19. и почетком 20. вијека и повећали интересовање за портрет, фотографи су били у сталном тражењу неких новина. Поред уобичајено копираних фотографија, гдје је све тонски уједначено, допојасни портрети и они до кољена као и главе у крупном плану праве се и »вињетирано«, тако што се или већ приликом снимања или при копирању употребљавају

⁹ Исто, стр. 28

¹⁰ W. Baier, Quellendarstellungen zur Geschichte der Photographie, WEB Foto-kinoverlag, Halle, 1964, 81.

¹¹ Већина формата је у употреби између 1860. и 1930. године. General – Katalog von Bernhard Wachtl, Wien, 1903, стр. 157.

специјалне маске које постепено и неošтро замагљују слику према ивицама, па се она губи у бјелинама позадине. Ту технику »ферлауф« уводи 1865. године бечки фотограф Емил Рабендинг, који примјењује, међу првима, и ретуш негатива. *Maјolic* (мајолик) или *plaque* (плаке) техника су фотографије у овалу, кругу или правоугаонику заобљених углова, односно са горњим ивицама у облику лука, око чијих форми се распростире равномерно тамно или дезенирано поље. (Ил. бр. 14) За допојасне портрете или само главе служи и такозвана бомбирана техника (бомбе односно цаме), у којој се нарочитом машином утискује заједно са паспартуом у овалну рељефну површину. Око слике често су се утискивали цртани »десени« ради »обогаћивања« фотографије, или су се негативи копирали кроз специјалне маске које портрету додају цвијеће, граниче, или пак фотографије изгледају као да су копиране на савијеној страни хартије. (Ил. бр. 15)

Послије 1900. године чешћи је сиви картон са бијелим словима. Истовремено са увођењем дебљих картона појавила се и штампа у злату, нарочито за луксузнију опрему, гдје се ивице картона косо сијеку и позлађују. Фирма се сада ставља и са предње стране утиснутим словима на картону — »паспарту« — и испод фотографије. (Ил. бр. 16)

Ово уштампавање фирме произвођача служило је с једне стране као реклама, а с друге да би заштитили од копирања оригинале својих цртежа са реверсних страна.

Црногорски фотографи у 19. вијеку нису штедјели на квалитету опреме. Наручивали су љепенке (картоне за фотографије) с најмодернијим графичким украсима од најбољих бечких фирми. Њихове називе налазимо на реверсној страни при дну — отиснуте ситним словима. Најстарија фирма је *А. Моли*, коју слиједе: *Карл Крживанек (Lithogr. Karl Krziwanek 1835-18749)*; *Бернх. и Давид Вахтл (David Wachtl - Wien 1835-1897)*, *Николо Зар* из Херцег Новог (*Nicolo Zar, Castel Nuvo*); *F. Laforest*, *Николо Ђули (Nicololo Giov. Gulli)* – Цетиње; *Ајсеншimmel и Вахтл (Eisenschimmel & Wachtl - Franc Laforest, Weber jr, Cataro)*; *Леополд Лубенштајн (Leopol Luebenstein, Wien - Павле Ђонових, атеље "Ловћен")*; *Н. Weiss sohn (Ђорђе Ђорђевић, Цетиње)*. (Ил. 17-25)

Маја ĐURIĆ

PHOTOGRAPHY EQUIPMENT AND DESIGN OF THE REVERSE
SIDES OF PHOTOGRAPHS IN MONTENEGRO IN
EARLY 20TH CENTURY

Summary

Trough insight in beauty, inventiveness and importance of applied design of photographs and logos of the photo ateliers in the first half of 20th century, there was made an effort to make them more approachable to the users and researchers. Photo materials haven't been often described and valued as the kind of mere origins of applied design in the history of photography in Montenegro, while the lack of widely used and standardized description is clearly visible. It is even more important now, when numerous institutions, trough a trend of digitalization of their collections, are trying to raise the accessibility to their archives and projects.



Ил. 1. Ђорђија Ђорђевић, Аверс и реверс фотографије, колекција Јована Вуксановића



Ил. 2. Ђорђија Ђорђевић, реверс фотографије, почетак 20 вијека, ИФЦГ



Ил. 3. Реверс фотографије атељеа Ђорђија Ђорђевића , Цетиње 1913. Колекција ИФЦГ

Ил. 5. Реверс
фотографије
атељеа Н.
Настић,
Пљевља,
почетак 20
вијека, ИФЦГ



Ил. 4. Реверс
фотографије атељеа
Николе Ђоновича,
Цетиње почетак
20. вијека, колекција Спасић

Ил. 6. Реверс
фотографије
Nicolò Zar,
Херцег Нови



Ил. 7. Nicolò Zar,
Херцег Нови



Ил. 8. Nicolo Zar



Ил. 9. Nicolo Zar



Ил. 10. Аверс и реверс фотографије Васо Радуловић, Подгорица п.п 20 вијека, колекција Леле и Хајдане Вукотић



Ил. 11. Формат Визиткаре Pietro Curaiza, Будва, власништво Јован Вуксановић



Ил. 12. Реверс фотографије Pietro Curaica , Будва . колекција Јован Вуксановић

Ил. 12а
Реверс
фотографије
J Schaffer
Пљевља



Ил. 14. Мајолис техника у овалу



Ил. 15. Маске од цртаног дезена цвијећа, аверс фотограф М. Достинић, Catelnuovo J.V.



Ил. 16. Ферлауф техника, аверс страна фотографија Nicolo Gio. Gulli, Цетиње колекција Ј.В.



Ил. 17. Реверс Атеље Ловћен Цетиње Ј.В



Ил. 18. Реверс фотографа Бранка Шобајића Никшић



Ил. 19. Реверс , Francesco A Pizzi Dulcigno, основан 1897



Ил. 20. Реверс фотографије Laforest, медаље Париз



Ил. 21. Реверс фотографије Laforest



Ил. 22. Реверс фотографије Laforest



Ил. 23. Реверс фотографије Laforest



Ил. 24. Реверс фотографије Laforest



Ил. 25. Реверс фотографије МАРУБИ