

INTRODUCERE ÎN TEHNICA ȘI ARTA FOTOGRAFIEI DIN SECOLUL AL XIX-LEA. INVENTATORI ȘI MAESTRII

dr. Adrian-Silvan Ionescu

I. Dagherotipia

Om fascinat de invenții și în căutarea lor, JOSEPH NICÉPHORE NIÉPCE (1765-1833) se dedică experimentării unor metode de ușurare a tehnicii litografice – descoperită în 1796 de gravorul Aloys Senefelder (1771-1834) – de care se simțea atras și pe care o practica împreună cu fiul său, Isidore. Dar Niépce era un foarte slab desenator și, în lipsa fiului care executa în mod obișnuit compozițiile dar trebuise să plece la armată, în 1814, tatăl încearcă să găsească mijlocul cel mai eficient de impresionarea directă a pietrei, fără a mai fi pierdut timpul cu desenarea imaginii. Intenția sa era să așeze placa de piatră în camera obscura și să obțină pe ea desenul dorit pe care apoi să îl multiplice tipografic.²⁰⁰ În 1816 reușește să obțină în camera obscura o imagine foarte palidă pe o coală de hârtie sensibilizată cu clorură de argint, însă nu o poate fixa.²⁰¹

Își continuă experiențele în anii următori folosind, însă, alte substanțe pentru sensibilizarea unei suprafețe destinată expunerii în camera obscura. El observase că, dacă acoperea o placă metalică cu un verni obținut din bitum de Iudeea, aceasta devenea sensibilă la lumină. Pe o placă astfel tratată era suprapusă o gravură imprimată pe o coală de hârtie transparentă. Razele solare treceau prin hârtie și impresionau bitumul care se întărea și devenea insolubil în vreme ce liniile care protejaseră placa de lumină păstrau verniul moale și solubil. După o spălare cu o soluție de petrol și ulei de lavandă, pe placă rămânea imaginea stabilă a gravurii care putea fi ulterior atacată cu acid și tipărită. Acest procedeu a fost numit *heliografie* și a fost ulterior îndelung folosit pentru reproducerea operelor de artă. Primele heliografii au fost obținute de Niépce în iulie 1822. În 1829 el își descrie metoda în broșura *Notice sur l'héliographie*.²⁰² Acolo erau expuse și obiectivele pe care le urmărea: 1. reproducerea unor gravuri preexistente pe care să le multiplice și să le comercializeze; 2. obținerea, în camera obscura, a peisajelor după natură pe care, după aceea, să le poată grava și tipări.²⁰³ Dintre heliografiile executate, în 1826, după gravuri s-au păstrat portretul lui

200 Brian Coe, *The Birth of Photography*, Spring Books, London, 1989, p.13

201 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *The History of Photography*, Oxford University Press, London, New York, Toronto, 1955, p. 37; Brian Coe, *op.cit.* ; John Szarkowski, *Photography Until Now*, The Museum of Modern Art, New York, 1989, p. 23

202 Michel Frizot (editor), *A New History of Photography*, Könemann, Köln, 1998, p. 19

203 *Ibidem*

Georges d'Amboise, cardinal și arhiepiscop de Reims, după o stampă de Isaac Briot, Sfânta Familie după Rafael și un peisaj după Claude Lorraine.²⁰⁴ În același an reușește să obțină în camera obscura și prima imagine, destul de neclară dar lizibilă, pe care o luase de la fereastra casei sale de pe moșia Le Gras din localitatea Saint-Loup-de-Varennes. Expunerea a durat 8 ore, timp în care soarele se mutase dintr-un colț într-altul al cadrului imaginii: în stânga era porumbarul și un păr iar în centru este acoperișul hambarului și acela al brutăriei surmontată de horn, iar în dreapta o altă aripă a casei.²⁰⁵ Camera obscura folosită de el era de producție personală și utiliza o lentilă o banală lentilă de la un microscop. Ulterior și-a achiziționat un aparat profesionist de la Paris.

În această perioadă survine contactul dintre Niépce și Daguerre care încerca și el, de câțva timp, să obțină o imagine stabilă în camera obscura.

LOUIS JACQUES MANDÉ DAGUERRE (1787-1851) era pictor și scenograf, autor de pannoame și al unei celebre diorame pe care o inaugurase, în 1822, la Paris. Studiase, mai întâi în atelierul unui arhitect apoi cu un celebru scenograf al Operei din Paris, Ignace Eugène Marie Degotti²⁰⁶, după care s-a impus el însuși ca un bun scenograf, lucrând pentru mai multe teatre. Apoi se dedică unei nou tip de spectacol cu mare atracție la public și, în consecință, recompensant din punct de vedere material : diorama. Pentru a obține efecte deosebite în prezentarea dioramei, el folosea o savantă regie luministică prin dozarea intensității, schimbarea culorilor și a unghiurilor de proiecție a acesteia. A raportat notabile succese cu diorama Mesa de la miezul nopții la Saint Etienne-du-Mont, prezentată la Paris și cu Capela Holyrood, prezentată la Londra, pentru care, în 1824, a fost distins cu Legiunea de Onoare în grad de cavalier.²⁰⁷

Pentru a obține imagini cât mai realiste, Daguerre apela la camera obscura atunci când trebuia să deseneze peisaje. Aparatura optică și-o procura de la magazinul fraților Vincent și Charles Chevalier, care erau și furnizorii lui Niépce. Când, în 1826, cel din urmă roagă pe un văr să-i cumpere un aparat, acesta dă negustorilor explicații suplimentare asupra scopului urmărit și chiar arată o heliografie. Daguerre este informat de preocupările lui Niépce și se grăbește să-i trimită o scrisoare. Dar, rezervat din fire și foarte precaut în a-și face publice rezultatele descoperirilor – așa cum îl sfătuisese, de altfel, și fratele său, Claude - Niépce nu-i dezvăluie secretul și primește cu răceală corespondența. Se întâlnesc abia peste un an, când Niépce se afla în drum spre Anglia, unde urma să-și întâlnească fratele, bolnav, la Kew, și să încerce a-și face cunoscute heliografiile.²⁰⁸

Între cei doi se încheie un contract de colaborare pe 14 decembrie 1829, extins pe o perioadă de zece ani, prin care Niépce își comunica toate procedeele iar Daguerre contribuia

204 *Ibidem*, p. 20; Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p.39

205 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 40

206 *Ibidem*, p. 48

207 John Szarkowski, *op. cit.*, p.25

208 Pregătește un memoriu, *Notice sur l'héliographie* - datat 8 decembrie 1827 - ce urma să fie prezentat la Royal Society, prin intermediul botanistului Francis Bauer; dar înaltul for științific britanic nu se arată interesat de acest subiect, cu atât mai mult cu cât autorul nu dădea nici un detaliu asupra procedeelelor folosite; atunci Niépce caută să obțină patronajul regelui George IV dar și această încercare dă greș la fel ca și aceea de a-și arăta heliografiile la Society of Arts. În consecință, părăsește dezamăgit Anglia și se hotărăște să se asocieze cu Daguerre. Cf. Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 41-43

cu un nou model de aparat și „cu talentele și sângele sa”.²⁰⁹ Fiecare își continua, însă, cercetările independent dar se obligau să-și anunțe reciproc rezultatele. Niépce considera că bitumul de Iudeea era substanța cea mai fotosensibilă pe care o putea găsi, în vreme ce Daguerre o considera prea lentă pentru obținerea rezultatului dorit. În 1831, el face unele progrese folosind vapori de iod pentru sensibilizarea unei plăci de cupru argintat, care putea fi impresionată în doar 3 minute.²¹⁰

Niépce moare în 1833, în urma unui atac de cord²¹¹, iar contractul este preluat de fiul său, Isidore, care continuă cercetările tatălui, fără a lua în considerație descoperirile lui Daguerre care, la acea dată, reușise să obțină o imagine „latentă”, adică o imagine care nu putea fi văzută decât după dezvoltare. În 1835, la contractul preexistent este adăugată o clauză prin care metoda lui Daguerre, mult mai rapidă, este recunoscută ca mai eficientă și, în consecință, lui Daguerre îi este adjudecat meritul de preeminență în descoperire. El observase că iodura de argint, expusă la lumină, se transformă în mici particule de argint metalic. Procedul era următorul : o placă de argint lustruită până la perfecțiunea unei oglinzi, expusă la vapori de iod, devenea fotosensibilă; după expunerea în camera obscură era obținută o imagine „latentă” pe stratul de iodură de argint ce se formase la suprafața plăcii; imaginea devenea vizibilă dacă era tratată cu vapori de mercur și apoi era fixată prin spălare într-o soluție puternic salină. Placa putea fi impresionată într-un interval de 7-10 minute. Imaginea era dată de minusculele particule de argint metalic ce atrăseseră mercurul și deveniseră un amalgam albicios ce acoperea părțile expuse la lumină puternică în vreme ce, zonele aflate în umbră rămâneau neafectate de mercur și-și păstrau luciul de oglindă care se vedea întunecat dacă se reflecta pe un fond închis la culoare.²¹²

În 1837, Daguerre obține o frumoasă natură statică²¹³ formată din câteva mulaje de ghips după două capete de *putti*, un cap de berbec, un basorelief cu *Nașterea Venerei*, o butelcă îmbrăcată în împletitură de nuielă agățată pe perete, lângă un tablou și o draperie.

Un contract definitiv între Daguerre și Isidore Niépce este semnat în luna iunie a aceluiași an prin care cel din urmă recunoștea că a fost inițiat într-o metodă descoperită de cel dintâi și care urma să-i poarte numele²¹⁴; ambele metode urmau a fi publicate separat și era stipulată împărțirea beneficiilor obținute din vinderea lor prin subscripție, fiind prezăvute 400 de subscripții a câte 1000 de franci fiecare, ce se intenționa a fi lansate cu acea ocazie.²¹⁵

209 *Note historique sur le procédé du Daguerreotype* în Daguerre, *Historique et description des procédés du Daguerreotype et du Diorama*. Nouvelle édition, Paris, (f.a.), p.51-53; Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 45

210 Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 21

211 În 1879, Isidore Niépce modelase un bust al tatălui său și intenționa să-i ridice o statuie în localitatea natală, Chalon-sur-Saône pentru care se lansase o listă de subscripție, cf. „L'Illustration” no.1885/12 Avril 1879, p. 244. Peste câțiva ani, pe 21 iunie 1885, acolo este inaugurat, cu mare pompă, un impozant monument în bronz al lui Niépce datorat sculptorului Eugène Guillaume, cf. „L'Illustration” no.2209/27 Juin 1885, p.465; „Le Monde Illustré” no. 1431/15 Août 1885, p. 112

212 John Szarkowski, *op. cit.*, p. 26

213 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 50; Beaumont Newhall, *The History of Photography*, Little, Brown and Company, Boston, 1982, p. 18

214 *Note historique sur le procédé du Daguerreotype* în Daguerre, *op. cit.*, p. 51; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p.25

215 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 52; Beaumont Newhall, *op. cit.*, p.18

Așa după cum își propuse, pe 28 aprilie 1838, inventatorul își botează procedeul cu propriul nume, *dagherotipie* iar rezultatul acestuia, *dagherotip*.²¹⁶ Dar, în public, sistemul a mai fost cunoscut și sub numele, mult mai poetic, de *oglină cu memorie*, datorită suportului de argint care era lustruit ca o oglindă și pe care era imortalizată imaginea.

Pentru a-și face publică descoperirea, Daguerre apelează la un om cu o poziție înaltă atât în lumea științifică cât și în cea politică, François Arago (1786-1853), fizician și astronom de prestigiu, director al Observatorului din Paris, secretar perpetuu al Academiei de Științe și membru al Camerei Deputaților. Arago îl sfătuiește pe Daguerre să renunțe la planul vânzării prin subscripție a invenției și ia asupra sa promovarea ei. Astfel, pe 7 ianuarie 1839, Arago anunță această descoperire colegilor din înaltul for științific al Franței fără, însă, a da detalii asupra metodelor folosite.²¹⁷ (Pentru că nu era membru al Academiei, Daguerre nu-și putea prezenta personal comunicarea așa că aceasta trebuia făcută doar prin intermediul unui academician.) Tot Arago va prezenta, pe 3 iulie 1839, un raport despre descoperire în Camera Deputaților, de data aceasta dând la iveală și procedeele necesare obținerii unui dagherotip²¹⁸, iar la sfârșitul aceleiași luni, pe 30 iulie, chimistul și fizicianul Louis Joseph Gay-Lussac (1778-1850) face o prezentare similară la Înalta Cameră a Pairilor.²¹⁹ În sfârșit, pe 19 august 1839, Arago face o prezentare detaliată în fața unei ședințe comune a Academiei de Științe și a Academiei de Belle-Arte la Institutul Franței.²²⁰ Este publicată și o broșură în care este explicată metoda dagherotipiei, oferită lumii fără nici un beneficiu (exceptând Anglia, pentru care inventatorul a obținut un patent pe data de 14 august 1839 în conformitate cu care orice subiect britanic trebuia să plătească o anumită sumă pentru folosirea dagherotipului). Broșura de șaptezeci și două, intitulată *Historique et description des procédés de Daguerreotype et du Diorama*, tipărită pe 21 august de cumnatul său, Alphonse Giroux – care era și producătorul aparatelor dagheriene – a cunoscut 30 de ediții²²¹ în decursul primului an și a fost tradusă în opt limbi.²²² O comisie este desemnată pentru a constata valoarea descoperirii. Din ea făceau parte Arago, Louis Vitel și pictorul Paul Delroche²²³ care au elaborat un raport entuziast în urma căruia celor doi inventatori asociați le-au fost acordate pensii viagere de 4000 de franci anual²²⁴ la care, lui Daguerre i se mai adăugau 2000 de franci pentru „secretele dioramei”. Suma primită de Daguerre era un fel de compensație pentru faptul că nu își patentase descoperirea în Franța și astfel, patria sa putea să se arate generoasă cu restul lumii și o oferă

216 Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p.25

217 *Ibidem*

218 *Chambre des Députés. Deuxième Session 1839. Rapport (...) par M. Arago. Député des Pyrénées Orientales. Séance du 3 Juillet 1839*, în Daguerre, *op.cit.*, p. 51

219 Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p.25

220 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 54

221 Titlul integral este *Historique et description des procédés de Daguerreotype et du Diorama*, par Daguerre, Peintre, inventeur du Diorama, Officier de la Légion d'Honneur, membre de plusieurs Académies, etc., Nouvelle Edition, corrigée et augmentée du portrait de l'auteur, Paris (f.a.)

222 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 55; Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 25; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 26

223 Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p.25; John Szarkowski, *op. cit.*, p. 27, 300, nota 15

224 *Exposé des motifs et projet de loi tendant à accorder: 1° au sieur Daguerre une pension annuelle et viagère de 6,000 francs; 2° au sieur Niepce fils une pension annuelle et viagère de 4,000 francs, pour la cession faite par eux du procédé servant à fixer les images de la chambre obscure, présentés par M. le Ministre de l'Intérieur. Séance du 15 juin 1839*, cf. Daguerre, *op. cit.*, p.1

fără beneficiu. În același timp, era și o formă de a-l despăgubi pentru pierderea dioramei care fusese distrusă de un incendiu pe 8 martie 1839.²²⁵ Șase dagherotipii au fost expuse la Camera Deputaților, pe 7 iulie, pentru a-i convinge pe membrii acesteia de valoarea descoperirii și a-i îndemna să voteze pensiile ce fuseseră propuse.²²⁶ Alte exemplare sunt trimise în dar capetelor încoronate ale Europei: regelui Friedrich Wilhelm I al Prusiei, țarului Nicolae I al Rusiei, împăratului Ferdinand I al Austriei și regelui Ludwig I al Bavariei.²²⁷ Cele două exemplare ajunse la Viena, sunt expuse pe 29 august 1839, la Academia de Belle-Arte – cea care reprezenta catedrala Notre Dame fusese destinată kaiserului iar cealaltă, cu atelierul unui sculptor, era pentru cancelatul Metternich. Cele patru dagherotipuri trimise la München pentru Ludwig de Bavaria au fost expuse pe 20 octombrie același an.²²⁸

Apariția dagherotipiei a revoluționat artele vizuale datorită perfecțiunii detaliilor pe care nici un plastician nu le putea surprinde în totalitate. Când a văzut primele imagini dagheriene, Paul Delaroche a exclamat: „De astăzi pictura a murit!”²²⁹

De la Daguerre nu a făcut prea multe imagini căci, după experiențele reușite și lansarea procedeele de folosire a dagherotipiei, el a părăsit genul și, bucurându-se de pensie, s-a consacrat altor proiecte, printre care o impresionantă pictură iluzionistă în biserica satului Bry-sur-Marne, unde își cumpărase o moșie, care prin efectul de *trompe l'oeil*, mărea spațiul interior. Se păstrează de la el 15 imagini executate în 1839, marea majoritate fiind naturi statice cu statui, scoici și fosile, precum și vederi ale Parisului luate de la fereastra locuinței sale.²³⁰ În luna septembrie 1839, presa anunța că Daguerre dădea lecții gratuite de dagherotipie, marțea și sâmbăta. Cursanții trebuiau să se înscrie la Ministerul de Interne iar demonstrațiile se țineau într-o sală de pe Quai d'Orsay iar aparatul era așezat pe un balcon.²³¹

Pe lângă pensia acordată, Daguerre a fost recompensat și cu o nouă Legiune de Onoare, de data aceasta în grad de ofițer.²³²

În lucrarea în două volume a lui Louis Figuier, *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes* (Paris 1851) este comentată, pe larg, și dagherotipia. Deși i se găsesc mari merite, autorul descoperirii este și criticat pentru că, prin procedeul său, „el nu compune ci copiază într-un mod prea exact toate detaliile inutile”. Recenzorul acelei cărți se întreabăacă dagherotipia are valoare pentru artiști și dacă îi poate ajuta în studiile lor.²³³ La apariția acestor rânduri, Daguerre trecuse de o lună și jumătate în lumea umbrelor, respectat și apreciat. Presa publicase ferpare pline de laude la adresa contribuțiilor sale capitale în

225 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 52; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 25; John Szarkowski, *op. cit.*, p. 28

226 Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 23

227 Jean-Louis Bigourdan, 1839: *les „Vues de Paris” et l'introduction du daguerréotype en Europe* în catalogul expoziției *Paris et le daguerréotype*, Musée Carnavalet, 31 octombrie 1989-28 février 1990, Paris 1989, p. 32

228 *Ibidem*

229 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 54; Brian Coe, *op. cit.*, p. 17

230 Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 26

231 Jean-Louis Bigourdan, *op. cit.*, p. 33

232 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 56

233 P.-A. Cap, *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes par M. Louis Figuier* (Paris 1851, chez Victor Masson et chez Langlois et Leclercq. libraires), „L'Illustration” No. 442/21 Août 1851, p.

lumea artelor spectacolului, a celor vizuale și a dagherotipiei.²³⁴

Aflând de epocala descoperire, pictorul și fizicianul american **Samuel F.B.Morse** (1791-1872), ce se găsea atunci la Paris pentru a-și face cunoscut telegraful, îl vizitează pe Daguerre pe 7 martie 1839, cu o zi înainte ca diorama să cadă pradă flăcărilor. Morse este profund impresionat de staticismul un peisaj ce reprezenta o arteră foarte aglomerată, Boulevard du Temple dar care, din cauza expunerii îndelungate, nu putea surprinde vehiculele și pietonii aflați în mișcare. Singurele personaje care apăreau în compoziție erau un lustragiu și clientul său, un domn elegant, imortalizat cu piciorul ridicat pe cutia unde i se văcsuiau ghetete. Entuziasmat, vizitatorul îi descrie într-o epistolă fratelui său, la New York, cele văzute. Acesta, care era editor la „Observer”, va publica relatarea în numărul din 19 aprilie al periodicului : „Alaltăeri, pe 7, am vizitat pe D. Daguerre în camerele sale de la Dioramă, pentru a vedea aceste admirabile rezultate. Sunt produse pe o suprafață metalică, piesele principale [sunt] de circa 7 pe 5 inci și seamănă cu gravurile în aquatinta, pentru că sunt doar în clarobscur și nu în colorii. Dar finețea detaliilor conturilor nu poate fi imaginată. Nici o pictură sau gravură le-ar putea atinge vreodată. Spre exemplu, într-o vedere a străzii se poate observa un semn în depărtare iar ochiul pote doar să distingă că pe el sunt șiruri de litere dar atât de minuscule încât nu pot fi citite cu ochiul liber. Cu ajutorul unei lupe puternice, care mărește de cincizeci de ori, așezată pe conture, fiecare literă era clară și distinct lizibilă și la fel erau micile crăpături și linii din pereții clădirii, și pavajul de pe străzi. Efectul lupei asupra imaginii era în mare măsură la fel ca acela al unui telescop în natură.

Obiectele în mișcare nu sunt surprinse. Bulevardul, care e în mod constant plin de o grămadă de pietoni și de trăsură, era complet pustiu, cu excepția unui individ care își peria ghetete. Picioarele sale erau, desigur, obligate să stea nemișcate o vreme, unul fiind pe cutia lustragiului și celălalt pe pământ. În consecință ghetetele și picioarele sale se deslușesc bine dar el nu are trup și cap pentru că acestea erau în mișcare.”²³⁵

Vestea despre invenția dagherotipului ajunge în Statele Unite ale Americii pe 20 septembrie 1839, adusă de călătorii vasului „British Queen”. Pe 28 septembrie același an, Morse – care își cumpărase din Franța un aparat și substanțele necesare dagherotipiei - expune o imagine cu biserica unitariană pe care o luase de la o fereastră a Universității din New York, unde era profesor.²³⁶ Curând va da lecții de dagherotipie, introducând în tainele ei pe mai mulți tineri de talent și de perspectivă, printre ei pe Mathew B.Brady, viitorul fotograf al Războiului Civil și pe Edward Anthony, care, în 1843 începe un proiect de anvergură luând portrete membrilor Congresului. La Washington i se pune la dispoziție a sală de ședințe a Sentului pentru a-i sluji de atelier. Acolo i-au pozat oamenii politici ai republicii iar chipurile

234 Daguerre, „L'Illustration” No.438/24 Juillet 1851, p. 47: „Înregistrăm pierderea unui artist care a lăsat un nume popular legat de una dintre cele mai curioase descoperiri moderne. D. Daguerre a murit la Petit-Brie, aproape de Paris, la 10 iulie [1851]. S-a născut la Corneilles, în 1788. A fost elevul celebrului Degotti și a lucrat foarte bine la decoruri de teatru cu D. Ciceri. Împreună cu D. Bouton, D.Daguerre a fondat Diorama care i-a creat reputația și care l-a ruinat. Atunci a început să cerceteze, împreună cu D.Niepcce, soluția problemei fixării imaginilor camerei obscure; a reușit și a încredințat descoperirea publicului în schimbul unei pensii de 6000 franci pe care i-a oferit-o Statul.”

235 Beaumont Newhall, *op. cit.*, p.16; Oliver Jensen, Joan Paterson Kerr, Murray Belsky, *American Album. Rare Photographs Collected by the Editors of American Heritage*, Ballantine Books, New York, 1968, p.16

236 Oliver Jensen, Joan Paterson Kerr, Murray Belsky, *op. cit.*, p.17

lor astfel imortalizate au constituit o galerie care, din păcate, a fost mistuită de un incendiu, în 1852.²³⁷

Morse s-a asociat cu un coleg de la catedra de chimie, profesorul **John W. Draper** în vederea experimentării portretului, încă neabordat la acea dată. Draper constată că, mărindu deschiderea lentilei și micșorând distanța focală obține imagini mai clare și mai puternice. Își cam chinuia modelele – fiica, sora și prietenii – pe care-i urca pe acoperiș și-i ținea minute în șir în plin soare, cu fața pudrată cu făină pentru a amplifica luminozitatea și cu ochii închiși spre a nu clipi în timpul îndelungat al expunerii. Atunci când obține un portret al sorei sale, i-l trimite lui John Herschel la Londra, ca o încununare a eforturilor sale.²³⁸

Draper nu este singurul portretist: și-au mai încercat mâna, cu succes, tinichigiul **Robert Cornelius** din Philadelphia și opticianul **Henry Fitz, Jr.**, din New York. Ambii și-au fac autoportrete la finele anului 1839 sau începutul anului 1840, disputându-și întâietatea în acest domeniu.²³⁹

La fel ca Morse, și marele naturalist și explorator german Alexander von Humboldt a fost impresionat de perfecțiunea imaginii dagheriene.

Totuși, dagherotipul, în pofida clarității și a profunzimii, avea unele dezavantaje:

- se obținea o imagine unică iar multiplicarea era imposibilă;
- din cauza suprafeței plăcii de argint lustruită oglindă imaginea nu putea fi privită frontal ci doar dintr-un unghi anume
- fiind un pozitiv, imaginea era inversată (dreapta-stânga)

Primele imagini au fost luate cu aparate confecționate chiar de cei ce le-au luat. Camera obscura folosită de Daguerre avea dimensiunile 31 x 37 x 51 cm iar plăcile folosite erau de 16,4 x 21,6 cm.²⁴⁰ Dar existau și aparate standard, produse de specialiști : Alphonse Giroux, cumnat al inventatorului, executa și vindea asemenea aparate care purtau semnătura lui Daguerre și sigiliul producătorului drept garanție a autenticității. Aparatul era deosebit de simplu fiind format din două cutii de lemn care glisau una în alta; prima, cea mare, era dotată cu obiectiv iar cealaltă cu ecranul pentru focalizare și rama în care se așeza placa sensibilizată. Prețul camerei ca și restul ustensilelor necesare (tăvițe, flacoane pentru chimicale, lampă de spirt, camerele pentru expunere la vapori de iod și de mercur, cutia cu plăcile de cupru argintate) costau 700 franci – sumă foarte ridicată pentru acea vreme - și aveau o greutate apreciabilă, un chintal.²⁴¹ Procedul era complicat și chiar periculos pentru sănătate din cauza chimicalelor folosite, în special a mercurului. Trebuiau parcurse mai multe faze până la obținerea imaginii dorite:

O placă de cupru ce avea una dintre suprafețe argintată era lustruită cu praf de piatră ponce, cu ajutorul unei bucăți de pâslă moale, muiată în ulei de măsline, până căpăta aspect de oglindă. Apoi era curățată cu acid azotic și uscată la o lampă cu spirt.

Placa era fixată într-o ramă și așezată cu fața în jos într-o cutie care avea pe fundul ei cristale de iod ce, prin încălzire la lampa cu spirt, produceau vapori care sensibilizau placa.

237 *Ibidem*

238 *Ibidem*, p. 16

239 *Ibidem*, p. 17

240 Grant Romer, *A propos du procédé de Daguerre*, catalogul expoziției *Paris et le daguerréotype*, Musée Carnavalet, 31 octombrie 1989-28 février 1990, Paris 1989, p. 50

241 *Ibidem*, p. 49; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 38

Această fază dura între 5 și 30 minute și era terminată atunci când suprafața plăcii căpăta o culoare galben-aurie. Modificarea culorii putea fi observată în semiobscuritate.

Placa era apoi plasată în rama ei din aparat și expusă un interval ce varia între 3 și 30 minute, în funcție de lumină și de condițiile atmosferice.

Placa era scoasă din aparat la întuneric și era așezată, cu fața în jos, la un unghi de 45°, într-o cutie unde se afla o tăviță cu mercur ce era încălzită la 60° C cu lampa cu spirt. Procesul putea fi controlat printr-o deschidere în peretele cutiei ce era acoperită cu o bucată de sticlă galbenă. Operația dura 2-3 minute. Sub influența vaporilor de mercur imaginea latentă devenea vizibilă.

Imaginea era fixată prin îmbăiere în apă de mare iar mai apoi în tiosulfat de sodiu (numit în acea vreme hiposulfat de sodiu sau, simplu, hypo, ce fusese descoperit de sir John Herschel în 1819).

Urma o spălare finală în apă distilată caldă și uscarea, după care era așezată într-o casetă și livrată beneficiarului.²⁴²

Imaginea obținută era foarte sensibilă și trebuia protejată. De aceea, plăcuța metalică era încadrată într-un paspartu din folie de bronz (uneori aurită) și acoperită cu o sticlă iar apoi închisă în altă ramă, de tombac sau bronz, perfect etanș, pentru a nu fi alterată de aerul cu care intra în contact și a nu fi atinsă cu mâna; totul era apoi așezat într-o casetă din lemn sau carton, căptușită cu pluș ori catifea și îmbrăcată în piele. Obiectul era foarte elegant și prețios, amintind de miniatură. În 1854 a fost lansată o casetă mult mai ieftină, mai rezistentă și mai ușor de făcut : într-o matriță era presat, la cald, un amestec de șelac și talaș care, când se întărea, devenea foarte rigid și ușor, având o culoare brun-roșcat sau negru și o textură ce aducea a piele și se preta la o decorație foarte bogată, în relief, cu motive florale, geometrice, alegorice sau chiar cu unele compoziții celebre, luate din plastica timpului. Pentru că fusese produsă și lansată în Statele Unite ale Americii, a fost numită *caseta Uniunii*.²⁴³

Dacă placă își pierdea protecția oferită de sticlă și era atinsă cu degetele, imaginea se altera în mod iremediabil, până la dispariție.

În doi ani de zile, aparatul Giroux-Daguerre era depășit iar inovațiile aduse procedurii au schimbat destul de mult metoda inițială. În luna septembrie a anului 1839, **Franz Kratochvila** din Viena constată că tratând plăcile cu vaporii de brom și clor obține o mai mare sensibilitate.²⁴⁴ Aproape în aceeași perioadă, **John Frederick Goddard** (1795-1866), conferențiar în optică și filosofie naturală la Londra, crește sensibilitatea plăcilor expunându-le în mod egal la vaporii de brom și de iod ce avea drept rezultat un strat de bromură de argint și de iodură de argint.²⁴⁵ În 1841, **Antoine Claudet** (1797-1867), un important pionier al fotografiei britanice deși era francez de origine, descopere că și clorul poate mări sensibilitatea plăcilor. Toate acestea au avut efect micșorarea timpului de expunere. Pentru a da mai mare rezistență stratului de amalgam de argint și mercur ce constituiau imaginea, în 1840, **Hippolyte Fizeau** (1819-1896) a tratat placa de argint, după dezvoltare, cu o soluție

242 *Daguerreotype. Description du Procédé*, în *Historique et description des procédés de Daguerreotype et du Diorama*, op. cit., p. 57-68; Michel Frizot (editor), op. cit., p. 38; Grant Romer, op. cit., p. 47-48

243 Brian Coe, op. cit., p. 18-19

244 Michel Frizot (editor), op. cit., p. 40

245 *Ibidem*; Brian Coe, op. cit., p. 17

fierbinte de clorură de aur care, în același timp, intensifica și tonalitățile. De aceea, tonarea aurie a plăcilor a devenit o practică obișnuită.²⁴⁶

Tot în 1840, **Edmond Becquerel** (1820-1891), descopere că imaginea poate fi dezvoltată fără să întrebuițeze mercur ci doar expunând placa la lumină roșie, galbenă sau oranj. Totuși, acest procedeu avea inconvenientul că dădea o tentă albastru-verzuie plăcilor, ceea ce dispăcea beneficiarilor și nu a fost adoptat de profesioniști, chiar dacă excluderea mercurului le asigura sănătatea.²⁴⁷

Se fac inovații și în domeniul aparaturii și a opticii. Pentru că lentilele folosite la primele aparate nu aveau suficientă putere de a capta lumina – fiind de cele mai mutle ori simple lupe, lentile de ochelari sau de telescoape – în 1840, matematicianul maghiar **Josef Max Petzval** care predă la Universitatea din Viena, a conceput un obiectiv format din patru lentile care dădeau o deschidere mai mare și primeau de 16 ori mai multă lumină decât obiectivele inițiale.²⁴⁸ Echivalentul contemporan al acestei deschideri ar fi 3,5. În noiembrie acelși an, opticianul **Peter Viogtländer** a început să producă aceste lentile. Tot el a pus în circulație, în ianuarie 1841, un aparat metalic care fusese proiectat de Petzval, care executa imagini circulare cu un diametru de 9 cm care, însă, nu s-a bucurat de succes.²⁴⁹ Erau preferate, în continuare, aparatele confecționate din lemn, care produceau imagini cu dimensiunile 5,7 x 7,6 cm sau 7,6 x 10,5 cm.

Opticianul **Charles Chevalier** - vechiul furnizor al lui Niépce și Daguerre - prezintă, pe 26 iulie 1841, la Academia de Științe o prismă care permitea rectificarea inversării imaginii. În 11 iunie 1845, **Friedrich von Martens** (1809 ?-1875), desenator și gravor german naturalizat francez, specializat în peisaje, își patentează aparatul panoramic ce folosea plăci semicirculare care, după expunere și dezvoltare, erau aplatizate spre a putea fi înrămate și expuse.²⁵⁰ Cu acest aparat, se acopereau un unghi de 150°, chiar dacă era dificil de manipulat și cerea o deosebită dexteritate, inventatorul a surprins niște impresionante vedute ale Parisului: *Sena, malul stâng și Ile de la Cité, Ile de la Cité și malul drept, Pont Neuf*. La scurt interval după publicarea procedurii dagherotipiei, **baronul Séguier** (1803-1876) inventă trepiedul care să susțină camera²⁵¹, fapt ce a ușurat transportul acesteia în afara laboratorului pentru executarea de peisaje.

Datorită acestor facilități a crescut și interesul publicului pentru dagherotipie. Pasiunea de a practica, fie și ca amator, dagherotipia a atins culmi nebanuite astfel că, numai în Paris sunt vândute, în anul 1846, 500.000 plăci și 2.000 aparate cu întregul lor echipament.²⁵² Scurtarea timpului de expunere permitea chiar și realizarea instantaneelor: în mijlocul anilor 50, unii fotografi se lăudau că au putut immortaliza norii în mișcare, pietonii și de pe Pont Neuf, bărcile de pe Sena sau cimpanzeii de la grădina zoologică.²⁵³ Sunt făcute și încercări în domeniul dagherotipie colorate pe plăci tratate cu clor: în 1848 Abel Niépce de Saint-Victor,

246 Brian Coe, *op. cit.*, p. 18; Grant Romer, *op. cit.*, p. 53; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 40

247 Grant Romer, *op. cit.*, p. 53

248 *Ibidem*; Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 29; Brian Coe, *op. cit.*, p. 17; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 40

249 Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 40

250 Grant Romer, *op. cit.*, p. 54, 246

251 *Ibidem*, p. 51

252 *Ibidem*, p. 54

253 *Ibidem*

un nepot al marelui Niépce, face primele experimente, apoi, în 1850, Edmond Becquerel, însă totul se soldează cu eșec.²⁵⁴ De aceea, când se dorea ca imaginea să fie în culori, era pictată de mână, așa cum făcuse, încă din 1841, elvețianul **Jean-Baptiste Isenring** (1796-1860) din St.Gallen.²⁵⁵ Pentru a accentua efectul iluzionist și volumetria, erau colorate, tot demînă, și imaginile stereoscopice apărute în 1850.²⁵⁶ Acestea erau executate cu o cameră stereoscopică, prevăzută cu două obiective. Mica diferență de unghi dintre cele două imagini obținute simultan dădea impresia de volum atunci când erau privite printr-un vizor binocular.

O frenezie pentru noua atracție din sfera vizualului a pus stăpânire pe lume. Umoriștii și caricaturiștii au numit-o **dagherotipomanie** și le-a oferit subiecte recompensante pentru publicațiile satirice ale epocii.²⁵⁷ În Italia și în Spania se făceau demonstrații publice, în piețe publice, anunțate anticipat în periodice pentru a aduna amatorii. Unii încercau să-și meșterească propria cameră iar imaginile obținute le expuneau în vitrinele negustorilor. Erau preferate peisajele și, pentru a nu fi incomodați de curioși, fotografii își așezau aparatul pe un balcon sau pe pervazul unei ferestre.²⁵⁸ De aceea, majoritatea primelor imagini luate în intervalul 1839-1840 sunt peisaje citadine, plonjante, revelând străzi și acoperișuri. Interesul publicului era atât de mare încât multe dintre aceste prime imagini erau disputate între amatori, la prețuri mari.

Dagherotipul începe să fie folosit și pentru portrete, curând devenind principala finalitate a acestei tehnici. Jean Baptiste Isenring, pictor și gravor din St. Gallen, este considerat primul practicant al portretului dagherian în Europa. În luna august a anului 1840 el deschide o expoziție în localitatea de rezidență – prima de acest fel – în care prezintă naturi statice, peisaje, edificii și 39 de portrete. Pentru a îndepărta inconvenientul clipirii beneficiarului în timpul lungului interval al expunerii – care dura circa 20 minute – Isenring retușa ochii modelului prin scrijelirea plăcii metalice și, așa cum s-a spus mai sus, își colora manual dagherotipurile.²⁵⁹ Și-a itinerat expoziția la Zürich, München, Augsburg, Viena și Stuttgart pentru a cărei vizitare percepea o taxă. Va deschide la München un studio pentru portrete și-și va găsi celebritatea pentru timpul redus al ședintei de poză, care dura doar 5 minute.²⁶⁰

Cel dintâi studio din lume destinat executării portretelor este desemnat a fi cel al lui Alexander S. Wolcott și John Johnson. Acesta a fost deschis pe 4 martie 1840 în New York și periodic local îl numea „the first daguerreotype gallery for portraits”.²⁶¹ **Alexander S. Wolcott** (1804-1844) a obținuseră primul portret dagherian – un profil al asociatului său, Johnson - pe 7 octombrie 1839, într-un interval de 3-5 minute, folosind un aparat de

254 *Ibidem*

255 Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 43

256 Grant Romer, *op. cit.*, p. 54

257 *La Daguerreotypomanie*, „La Caricature”, 8 décembre 1839; *De deux nouveaux partis politiques: les daguerrotypophiles et les daguerrotypophobes*, „Le Charivari”, 10 septembre 1839, cf. catalogului expoziției *Paris et le daguerreotype*, Musée Carnavalet, 31 octobre 1989-28 février 1990, Paris 1989, p. 10-12; Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 56

258 Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 36

259 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 57-58

260 *Ibidem*, p. 58

261 Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 28-29

construcție proprie care, în loc de lentilă avea o oglindă concavă.²⁶² Pe 8 mai 1840, Wolcott își patentează aparatul.²⁶³ Pentru a avea un ecleraj suficient în studioul lor, cei doi americani au instalat două oglinzi care reflectau lumina exterioară.²⁶⁴

În Lumea Veche, primele studiouri de acest fel se deschid la Londra, în 1841, mai întâi cel al John Johnson – venit între timp în capitala Marii Britanii – în colaborare cu John Frederick Goddard, instalat pe acoperișul Institutului Politehnic Regal și care funcționa din 23 martie folosind aparatul lui Wolcott, și apoi, din iunie, al lui Antoine Claudet – cel ce avea să crească sensibilitatea plăcilor prin folosirea clorului – instalat pe acoperișul Galeriei Adelaide, în spatele bisericii St. Martin's-in-the-Fields, care folosea o cameră Daguerre-Giroux.²⁶⁵

La început, prețul unui dagherotip era mare: în Anglia, un portret bust de 5 x 5,5 cm costa 1 guinee (adică 1 liră și 1 șiling) iar unul figură întreagă 2 guinee;²⁶⁶ în Germania, același portret de mici dimensiuni costa 2 taleri ceea ce echivala cu salariul pe două săptămâni al unui muncitor calificat (spre pildă, un tâmplar).²⁶⁷ Prețul creștea proporțional cu dimensiunea imaginii. Plăcile pe care era surprinsă imaginea aveau diverse mărimi: începând de la o placă întreagă care avea 21,5 x 16,5 cm, dimensiunea scădea la subdiviziunile acestea : o jumătate de placă 16 x 11 cm; o treime de placă 13 x 9 cm; un sfert de placă 10,5 x 8,5 cm; o șesime de placă 8 x 7,5 cm; o optime de placă 8 x 5,5 cm; o noime de placă 7 x 5,5 cm.²⁶⁸

Cu timpul, însă, înmulțirea numărului studiourilor va aduce, din cauza, competiției, o scădere a prețurilor. În New York, în 1846 erau 16 ateliere – iar onorariul perceput pentru un mic portret, inclusiv caseta lui, era doar de 1 dolar -, în 1850 erau 59, în 1851 erau 71 iar în 1853 erau 100.²⁶⁹

Peste tot în lume, studiourile erau aranjate elegant, ca un interior de casă prosperă, cu mobilier scump, draperii, tablouri, vase cu flori, bibelouri și alte ornamente specifice epocii; din decor nu lipseau niciodată rafturile cu cărți, de obicei legate în piele și înscrise cu litere de aur, pentru a-i revela pe beneficiari ca oameni de spirit, intelectuali de înaltă clasă, ce pozau cu câte un volum în mână, fie cufundați în lectură, fie cu privirea inspirată ridicându-se de pe pagini. În presă erau inserate reclamele proprietarilor atelierelor de dagherotipie, toate compuse foarte atrăgător și asigurându-i pe amatori în privința eleganței interiorului, a luminii celei mai potrivite, a orarului primirilor, a scurtimii sedințelor de poză, a disponibilității asistenților de a se deplasa oriunde la solicitarea beneficiarului și, în mod special, a prețurilor scăzute ce erau percepute.

În scurt timp apar și dagherotipiștii itineranți²⁷⁰ care deserveau provincia, orașele unde nu se aflau stabiliți alți confrăți și unde se putea câștiga bine cu portretistica. Deplasările erau

262 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 91

263 Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 39

264 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 93; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 39

265 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 93-94, 97

266 *Ibidem*, p. 100

267 Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 41-42

268 Cf. Catalogului expoziției *Paris et le daguerréotype*, Musée Carnavalet, 31 octombrie 1989-28 février 1990, Paris 1989, p. 205; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 42, nota 18; Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 27

269 Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 43

270 *Ibidem*, p. 44

legate de diverse evenimente locale precum zilele de hram al bisericii, târgurile și iarmaroacele, concursurile hipice și de tir, care atrăgeau un public larg și entuziast. Își stabileau atelierul în hanul cel mai celebru și elegant și-și expuneau lucrările în vitrina prăvăliilor centrale. Acest tip de reclamă se adăuga anunțurilor din periodicele locale. Pe lângă dagherotipie, artistul itinerant încerca să-și atragă interesul public și prin alte curiozități : microscop, lanternă magică, telegraf sau diverse aparate de ultimă oră cu care făcea demonstrații contra unei mici sume.

Cu tot prețul ridicat, portretele dagheriene aveau o mare căutare, cu precădere cele ale oamenilor de vază. Din 1841, **Louis-Auguste Bisson** (1814-1876) imortalizează chipurile membrilor Camerei Deputaților și pe aceia ai Senatului francez, executând mai bine de 900 de portrete.²⁷¹ **Hermann Biow** (1804-1850), între 1848-1849, face portretele membrilor adunării germane de la Frankfurt, care ulterior au fost multiplicare prin intermediul litografiei.²⁷² Din cauza imposibilității multiplicării dagherotipurilor, litografia era mijlocul cel mai uzitat și facil de reproducere a imaginilor obținute în camera obscură. Între 1840 și 1844, sub genericul *Excursions daguerriennes*, sunt publicate circa 144 litografii cu peisaje și monumente din Europa și din țările riverane Mării Mediterane.²⁷³

Existau și portretiști de studio care își făceau bună reclamă și se recomandau cu modelele ilustre ce le pozaseră : **Maucombe**, pictor de portrete, ce-și avea atelierul pe strada Grammont nr. 25, se specializase în imortalizarea celebrilor actori parizieni și oferea dagherotipii colorate.²⁷⁴

Practicanții dagherotipiei foloseau orice prilej pentru a-și prezenta realizările astfel creându-se o emulație între ei. În 1844, la Paris, se deschide Expoziția Produselor Industriei Franceze unde își găsesc locul circa 1000 de dagherotipuri datorate atât autorilor locali cât și străini, poate cea mai mare manifestare de acest fel. Nici chiar la Expoziția Universală de la Londra, deschisă la Crystal Palace în 1851, nu a fost strâns un număr atât de mare de imagini, acolo figurând circa 700 de exemplare, atât dagherotipii cât și fotografii pe hârtie, trimise din toată lumea.²⁷⁵ Imaginile stereoscopice s-au bucurat cu acea ocazie de cea mai mare atenție din partea vizitatorilor și au fost comercializate cantități importante, mai ales cu aspecte din expoziție sau din zone exotice extraeuropene.

De altfel, odată cu apariția clișeului cu colodiu umed, după 1851, interesul pentru

271 *Ibidem*

272 Dettlef Hoffmann, Ute Wrocklage, *Die daguerreo-typisierten Männer der Paulskirche. Parlamentariersportraits der ersten deutschen Nationalversammlung in Frankfurt 1848/49*, în catalogul expoziției *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860*, Edition Braus, Köln und Heidelberg, 1989, p. 404-437; Enno Kauthold, *Hermann Biow (1804-1850) und Carl Ferdinand Stelzner (1805-1894) in Hamburg. Legende. Fakten, Umschreibungen, Wahrscheinlichkeiten*, în catalogul expoziției *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860*, op. cit., p. 352-403

273 Michel Frizot (editor), op. cit., p. 48

274 *Portraits au Daguerreotype de M. MAUCOMBLE*, "L'Illustration" No.221/22 Mai 1847, p.191: "Recomandându-l pe Dl. Maucombe ca pe unul dintre artiștii noștri fotografi ale cărui frumoase imagini se apropie de perfecțiune, alegerea noastră nu se bazează doar pe sfatul amatorilor celor mai competenți; cititorii noștri pot aprecia la fel ca noi marea sa abilitate oprindu-se în fața imaginilor pe care le-a expus pe Strada Grammont și la Palais-Royal, Galeria Valois, nr.111 sau 115: unele sunt portretele vii ale actorilor în vogă din Paris. Adăugăm că Dl. Maucombe este privit în general ca artistul cel mai priceput în imagini dagheriene colorate și că activitatea sa în acest gen a fost lăudată de Dl. Arago."

275 Michel Frizot (editor), op. cit., p. 46

dagherotip scade simțitor în Europa deși metoda continuă să fie practică încă aproape zece ani în Statele Unite, până către sfârșitul Războiului Civil, în 1865.

2. Calotipia

În același timp cu dagherotipia apare o nouă metodă de surprindere pe suport fotosensibil, în camera obscura, a imaginilor exterioare. În Anglia exista un om de știință cu varii preocupări ce pendulau între matematică și limbi clasice (se specializase în descifrarea textelor asiriene scrise cu caractere cuneiforme) și care, la un moment dat, a început să fie preocupat de fotografie (de altfel, el este și cel ce a folosit pentru prima dată acest nume) – WILLIAM HENRY FOX TALBOT (1800-1877). Deși el făcuse unele cercetări în domeniu, nu se grăbise să-și perfecționeze sistemul și să anunțe descoperirea așa că știrea despre procedeul lui Daguerre l-a luat prin surprindere și a precipitat finalizarea metodei.

Talbot și-a început experimentele din pură întâmplare : era un foarte slab desenator dar, ca orice englez cu studii libere din acea perioadă, dorea să-și exerseze mâna neabilă în desenarea peisajelor întâlnite în timpul tradiționalului „grand tour” pe continent pe care orice gentleman trebuia să-l întreprindă spre a se adjuceca drept om de gust. Pentru a obține minime rezultate mulțumitoare el folosea una dintre „mașinile de desenat” – camera lucida inventată de Wollaston (o prismă de cristal prin care se privea peisajul)²⁷⁶ - fără a fi capabil să se dispenseze de ea și să lucreze cu ochiul liber. În octombrie 1833, când se apucase să schițeze un minunat colț de natură de pe malul Lacului Como din Italia i-a venit ideea să folosească camera obscura pentru a obține o imagine care să se imprime direct pe o hârtie sensibilă.²⁷⁷ În ianuarie 1834, după ce revine în Anglia, începe să facă experiențe acoperind o coală de hârtie cu nitrat de argint după care o lăsa să se usuce și apoi o expunea la soare – survenea un proces foarte lent de înnegrire; a încercat apoi cu clorură de argint aplicată pe o hârtie umedă dar a obținut, cu aceeași greutate, o nuanță de violet închis. Următoarea experiență a avut, în sfârșit, un rezultat reușit : hârtia a fost înmuiată în soluție ușoară de sare și, după uscare, a fost spălată cu nitrat de argint, obținându-se o suprafață puternic fotosensibilă, care se înnegrea rapid și uniform.²⁷⁸ Suprapunând pe aceste coli de hârtie frunze, flori, pene sau dantele – la fel cum procedase Thomas Wedgood la 1800 – a obținut siluetele albe ale acestor obiecte pe care le-aputut fixa într-o soluție puternică de sare.²⁷⁹ Dacă imaginea rezultată era tratată pentru a deveni transparentă și era suprapusă pe o altă coală de hârtie sensibilă se putea obține o altă imagine, pozitivă : astfel a fost descoperit sistemul **negativ-pozitiv**, care stă la baza fotografiei moderne.

În august 1835, Talbot folosește camera obscura pentru a immortaliza o fereastră a bibliotecii de la reședința sa din Lacock Abbey, comitatul Wiltshire. Camera fusese confecționată din lemn de un tâmplar local iar drept obiectiv fusese fixată o lentilă de

276 John Szarkowski, *op. cit.*, p.30

277 *Ibidem*; Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 61-62; Hubertus von Amelnunxen, *Die Aufgehobene Zeit. Die Erfindung der Photographie durch William Henry Fox Talbot*, Verlag Dirk Nishen, Berlin, 1989, p.25-26

278 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p.62

279 *Ibidem*; Hubertus von Amelnunxen, *op. cit.*, p. 26-27; Brian Coe, *op. cit.*, p. 24

microscop. Pentru că acest aparat era de foarte mici dimensiuni iar Talbot comandase mai multe exemplare pe care le ținea pe dușumea ori le așeza prin parcul reședinței, orientate spre clădire, soția sa, Constance, le-a poreclit „curse de șoreci”.²⁸⁰ Imaginea obținută era minusculă, de 3,5 cm², dar foarte clară, după cum consemna chiar autorul într-o notiță lipită lângă imagine : „Fereastră zăbreliată ([făcută] cu camera obscura) August 1835. Când am făcut-o, ochiurile de sticlă, cam 200 la număr, puteau fi numărate cu ajutorul unei lupe.”²⁸¹ După această reușită Talbot a renunțat la experiențe și s-a dedicat studiilor clasice publicând, în 1839, o carte intitulată *Hermes sau cercetări clasice și antice*.²⁸²

Când, în ianuarie 1839, Talbot află de anunțul făcut de François Arago în legătură cu dagherotipia, se reapucă, cu febrilitate, de treabă pentru a-și adjuceca întâietatea descoperirii. Neștiind care este procedeul folosit de Daguerre și bănuind că este similar cu al său, Talbot se grăbește să-și facă publică descoperirea: pe 25 ianuarie 1839, ajutat de fizicianul Michael Faraday, expune la Institutul Regal din Londra câteva din impresiunile de frumze, flori și dantele ori cadre obținute în camera obscura, pe care le numise *desene fotogenice*. Apoi, pe 31 ianuarie, prezintă la Societatea Regală, comunicarea *Some Account of the Art of Photogenic Drawing* (Câteva relatări despre arta desenului fotogenic) în care, însă, nu dezvăluie nici un detaliu privind chimia procesului său.²⁸³ În sfârșit, pe 21 februarie revine cu altă comunicare privind metodele folosite pentru obținerea acelor imagini, de data aceasta relevând toate etapele parcurse până la rezultatul final.²⁸⁴ Sir John Herschel îi sugerase lui Talbot, pe 1 februarie, să folosească, pentru fixare, tiosulfatul de sodiu –numit atunci hiposulfat de sodiu sau, prescurtat, *hypo*. Tot Herschel este cel care, într-o scrisoare din 28 februarie 1839, îi propune numele de **fotografie** pentru imaginea obținută în camera obscura.²⁸⁵

Între timp, Talbot se lămurise că, între procedeul său și cel al lui Daguerre nu era nici o legătură și realizează superioritatea metodei sale, capabilă de a produce un număr infinit de copii, chiar dacă acestea erau neclare și nu puteau să surprindă, cu perfecțiunea dagherotipului, toate detaliile. Și-acumpărat un aparat de dagherotipie și, folosindu-l, a observat superioritatea calitativă a imaginilor obținute cu acesta dar a rămas ferm convins că procedeul său era mai bun pentru că permitea multiplicarea și chiar mărirea cu ajutorul „microscopului solar”. Totuși, prietenul său Herschel, într-o scrisoare către Arago din mai 1839, își manifesta entuziasmul la vederea dagheritipurilor, atât de diferite față de imaginile obținute de conaționalul său : „Acesta este un miracol. Desenele lui Talbot sunt copilărești comparate cu acestea.”²⁸⁶

Talbot trimite o prezentare a metodei sale academicianului francez Jean Baptiste Biot (1774-1862), cunoscut fizician, care o citește pe 18 ianuarie 1841 la Academia de Științe, insistând că ea este o alternativă la dagherotip.²⁸⁷ Voind să-și răspândească și să-și valorifice

280 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p.62; Brian Coe, *op. cit.*, p.

281 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p.63; Brian Coe, *op. cit.*, p. 24; Hubertus von Amelnunxen, *op. cit.*, p. 28

282 John Szarkowski, *op. cit.*, p.30

283 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p.64; Brian Coe, *op. cit.*, p. 26;

284 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 65

285 Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 27

286 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 65

287 *Ibidem*, p. 68

metoda, el a trimis fotografii în multe locuri, chiar și la București, în luna februarie a anului 1840, după cum își nota autorul în carnetul său, păstrat la Muzeul de Știință din Londra.²⁸⁸ Din păcate nu este dată nici o altă informație subiectul imaginii, despre destinatarul acelei expediții sau despre reacția acestuia față de fotografie. Este, însă, important că Talbot considera Bucureștii ca un loc demn de a lua cunoștință de noua sa descoperire și în care își punea, poate, speranța că metoda sa va fi adoptată. Și avusese perfectă dreptate pentru că, așa cum se va vedea mai departe, atât Carol Szathmari va executa, prin procedeul calotipiei, prima sa fotografie cunoscută – o statueta de *putto* fără brațe²⁸⁹ – cât și boierul moldovean Constantin Sturza-Scheianu care, preocupat de noua tehnică, va executa mai multe portrete ale rudelor și prietenilor, ce azi se află în patrimoniul Bibliotecii Academiei Române.²⁹⁰

Patentul pe care Talbot îl obține, în Anglia, pe 8 februarie 1841 are numărul 842.²⁹¹ Pe 20 august, același an, își patentează invenția și în Franța.²⁹² Din cauza prețului de 3 lire sterline ce trebuia să-l plătească pentru licența de folosire, nu au existat prea mulți amatori interesați să folosească procedeul lui Talbot. În continuare profesioniștii preferau procedeul lui Daguerre, care era gratis, fapt ce a îngrădit răspândirea celui britanic..

Folosind un cuvânt grecesc – *καλός*, care însemna „frumos” – și-a numit metoda **calotipie**²⁹³, dar, pentru a-l onora pe autor, i se mai spunea și **talbotipie**.

Iată care erau etapele care puteau produce o calotipie:

O coală de hârtie fină era acoperită cu o soluție de nitrat de argint. După uscare era acoperită cu o altă soluție de iodură de potasiu care forma un strat de iodură de argint. Hârtia astfel tratată putea fi păstrată multă vreme și nu se voala la lumină.

Pentru deveni fotosensibilă coala de hârtie deja pegătită era tratată, la întuneric, cu o soluție de nitrat de argint, acid acetic și acid galic.

Hârtia era apoi plasată în camera oscură și expusă câtevaminute.

Imaginea latentă era dezvoltată prin îmbăiere tot în soluție de acid galic și nitrat de argint.

Fixarea se făcea cu hypo (hiposulfid de sodiu).

După uscare hârtia era ceruită pentru a deveni transparentă în vederea copierii.

Negativul era așezat într-o ramă în contact cu o altă coală de hârtie sensibilă (tratată cu o soluție de clorură de sodiu - sau sare banală – și nitrat de argint) și expusă la soare puternic timp de o jumătate de oră sau mai mult, chiar până la două ore. Fixarea pozitivului se făcea tot în hypo și apoi urma o spălare cu multă apă după care era lăsată să se usuce.²⁹⁴

Talbot s-a apucat să facă și portrete pentru a demonstra multiplele posibilități de **întrebuințare a invenției sale**: pe 6 octombrie 1840 a pozat-o pe soția sa, Constance; pe 13

288 Cf. informații furnizată de dl. Hubert von Amelnunx în scrisoarea sa din 23 februarie 1991; Talbot's notebook P, The Science Museum, London

289 Constantin Săvulescu, *Cronologia ilustrată a fotografiei din România. Perioada 1834-1916*, Asociația Artiștilor Fotografi, București, 1985, p. 14

290 Petre Costinescu, *Constantin Sturza-Scheianu, Romanian Calotypist*, „History of Photography” Volume 11, Number 3/ July-September 1987, p. 247-254

291 Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 43

292 Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 61

293 *Ibidem*; Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 68; Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 43; Hubertus von Amelnunx, *op. cit.*, p. 34; John Szarkowski, *op. cit.*, p. 32

294 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 69; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 61

octombrie pe Amélie Petit, servitoarea lor; pe 14 octombrie pe un servitor stând lângă trăsură.

²⁹⁵ Pentru fiecare portret expunerea era de doar 3 minute.

Fotografii profesioniști specializați în portret preferau clarul dagherotip calotipului

Dominat de zone flu și de o învăluire în mister., chaor dacăa cesta prezenta avantajul multiplicării și măririi. Totuți, au existat încercări de a atrage atenția asupra calităților calotipului în realizarea portretelor. Miniaturistul britanic Henry Cullen a trecut, în august 1841, de la tehnica de șevalet al fotografierea modelelor deschizând primul studio de calotipie pe Somerset Street, la nr.29, în Londra.²⁹⁶ El intervenea pe imagine, corectând imperfecțiunile și punând, cu pensula, accente acolo unde se simțea nevoia și unde camera obscura nu reușise să o facă. Astfel a fost inventat retușul pe fotografie. Antoine Claudet – care deja se remarcase ca dagherotipist – a obținut, în iulie 1844, licența pentru folosirea calotipiei și, timp de doi ani, a luat portrete atât cu această metodă cât și cu dagherotipia, în funcție de solicitări.²⁹⁷

În 1843, Talbot deschide un atelier de copiat, la Reading, lângă Londra, pe care îl așează sub coordonarea lui Henneman căruia i se subordonau mai mulți asistenți.²⁹⁸ O imagine „publicitară” prezenta mai multe aspecte din timpul activității la acea întreprindere, ce se desfășura în exterior : un asistent reproducea o gravură prinsă pe un panou acoperit cu o pânză neagră și așezat pe un șevalet; altul lua portretul unui solicitant; un tânăr cu șorț lung dinainte și un bărbat cu țilindru pe cap așezau pe două stative, plasate în plin soare, o suită de rame cu hârtie sensibilă ce urmau a fi copiate după negative iar între ei, însuși Henneman fotografia o sculptură de mici dimensiuni cu Cele trei grații.

Între 29 iunie 1844 și 23 aprilie 1846, Talbot publică *The Pencil of Nature* (Creionul naturii), lucrare prin care făcea reclamă procedurii sale și pe care a ilustrat-o, pentru edificare, cu fotografii lipiste pe pagini albe. Era primă carte din lume ilustrată cu fotografii.²⁹⁹ Ea a apărut în șase fascicule, lansatela mare distanță unul de altul, cu textul tipărit la Longman, Brown, Green and Longmans din Londra³⁰⁰ și fotografiile, în număr de 24, imprimate la Reading. La fiecare planșă Talbot făcea un comentariu adecvat asigurându-și cititorii de autenticitatea imaginilor : „Planșele prezentate în această lucrare au fost produse exclusiv prin acțiunea luminii, fără ajutorul mâinii artistului. Imaginile sunt produse de soare și nu cum cred unii prin copierea gravurilor.”³⁰¹ Ilustrațiile erau mai multe naturi statice (rafturi cu porțelanuri, sticlărie și cărți), copii după litografii și gravuri, „desene fotogenice” de frunze, flori și dantele, două variante ale unui mulaj după buxtul lui Patrocle, peisaje, imagini arhitectonice (Queen’s College, Christchurch, Westminster Abbey, Lacock Abbey, Podul din Orleans, Boulevard des Capucines)³⁰², dar și câteva cadre în care își pune serioase probleme de compoziție și de joc al luminilor și umbrelor, precum *Căpița de fân*, *Ușa deschisă* (cu o

²⁹⁵ Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 61

²⁹⁶ Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 116-117; Hubertus von Amelnunxen, *op. cit.*, p. 40

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 117-118; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 62

²⁹⁸ Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 125; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 63; Hubertus von Amelnunxen, *op. cit.*, p. 41

²⁹⁹ Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 125-126; Brian Coe, *op. cit.*, p. 28; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 62; Hubertus von Amelnunxen, *op. cit.*, p. 39-50

³⁰⁰ Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 43

³⁰¹ Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 127; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 63

³⁰² Hubertus von Amelnunxen, *op. cit.*, p. 40

mătură de nuiele sprijinită oblic pe canat, spre a contracara multimea verticalelor din jur) și *Scara*, unde sunt incluse trei personaje masculine, angajate într-o activitate firească. După aserțiunea unui distins istoric al fotografiei, Helmut Gernsheim, la această fotografie Talbot a primit sfaturile prietenului său, miniaturistul Henry Cullen care, cu ochi de plastician, i-a dat câteva importante sugestii de cadrare.³⁰³ Publicația era de mari dimensiuni, 23 x 18 cm - fotografiile aveau dimensiunile 20,35 x 12,25 cm – și se vindea cu un preț exorbitant, 3 guinee³⁰⁴, fapt ce nu i-a asigurat succesul pe care și-l dorise autorul. Nu se știe exact numărul de exemplare în care a fost scos acest album.

Concomitent cu acest album, între publicarea fasciculelor IV și V, în toamna lui 1845, Talbot mai dă la lumină albumul *Sun Pictures in Scotland* (Picturi solare în Scoția), cu 23 de planșe dar fără texte explicative.³⁰⁵ Fotografiile sunt aproape exclusiv peisaje și ruine legate de personalitatea și scrierile lui Sir Walter Scott. Din această lucrare se știe că au fost editate 120 de exemplare.³⁰⁶

În sfârșit, în 1847, Talbot deschide un atelier fotografic pe Regent Street unde lucra împreună cu valetul său, Nicolaas Henneman și ajutat de pictorul Thomas Malone. Acolo sunt luate o serie de portrete, în special membrilor familiei și colectivului de angajați – un portret al lui Henneman îl reprezintă pe acesta stând trântit, comod, într-un fotoliu, cu capul sprijinit de spătar și ochii închiși, simulând somnul. Prin intervenția surorii vitrege a lui Talbot, Henneman primește titlul de fotograf al reginei Victoria³⁰⁷, dar aceasta nu ajută prea mult la succesul studioului iar doritorii de portrete sunt destul de puțini; nici rezultatele nu erau prea reușite, mai ales comparativ cu ale altor calotipiști ce se specializaseră în portret, așcum erau scoțienii Adamson și Hill, despre care se va vorbi mai jos. În 1848, Henneman și Malone cumpără atelierul lui Talbot și se lansează pe cont propriu.

Din cauza celor patru patente pe care le obținuse din 1841 și până în 1851, Talbot nu câștigase decât prea puțin din vânzarea licenței iar metoda sa avea o folosință limitată. Calotipia era considerată mai mult o tehnică artistică, fără aplicabilitate în fotografia profesionistă care acoperea cererea de portret. Dinpovrivă, ea părea destinată mai mult amatorilor dornici să imortalizeze peisaje iar rezultatul eforturilor lor se păstra în mape, în cabinete de curiozități, alături de stampe și acuarele. La sugestiile făcute, într-o scrisoare din iulie 1852, de președinții Academiei Regale și a Societății Regale, Talbot renunță, la sfârșitul aceleiași luni, la patentul său, lăsând liberă folosirea calotipiei pentru toți doritorii cu excepția fotografilor profesioniști.³⁰⁸ Dar era prea târziu căci, între timp, apăruse metoda clișeeilor de sticlă cu colodiu umed, ce dădea rezultate mult mai bune și putea fi, la fel, multiplicată. În Statele Unite, calotipia nu a fost folosită fiind preferată dagherotipia.

Sir John Herschel (1792-1871), care oferise atâtea sugestii experimentatorilor și inventatorilor fotografiei, a făcut și el experiențe și a obținut chiar rezultate salutare într-un timp mult mai scurt decât aceștia, deși nu a perseverat și nu a avut nici o pretenție la laurii descoperirii. Pe 14 martie 1839, își citește comunicarea *Despre arta fotografiei; sau*

303 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 127

304 *Ibidem*, p. 126

305 *Ibidem*, p. 128

306 Hubertus von Amelnunxen, *op. cit.*, p. 41

307 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 129

308 *Ibidem*, p. 136

aplicarea chimicalelor la razele de lumină în vederea obținerii reprezentărilor picturale, în fața membrilor Societății Regale.³⁰⁹ El atrăgea atenția asupra folosirii hiposulfidului de sodiu pentru fixarea fotografiilor.

Într-o anumită măsură, calotipia a fost, până la un punct, o preocupare „de familie” pentru că, doi apropiați ai lui Talbot, doi gentlemen, au fost unii dintre primi fotografi ce i-au întrebuințat metoda. Unul dintre ei a fost **John Dillwyn Llewelyn** (1810-1882), cumnatul lui Talbot, căsătorit cu vara acestuia, Emma Thomasina Talbot. Inițial folosisse dagherotipul, care-i oferea precizie și claritate dar, din 1843, a adoptat calotipul. Botanist pasionat, a fost atras în special de natură astfel că motivele sale preferate au fost peisajele, arborii uriași, stîncile din Cornwall, dar și scene de gen (familia adunată la masă sau făcându-și siesta în parc ori conversând).³¹⁰ Soția îi slujea de asistent și-i asigura activitatea de laborator copiindu-i clișeele pe hârtie. Celălalt, **Nevil Story Maskelyne** (1823-1911) era ginerele lui Llewelyn. Studiase matematicile, chimia și dreptul și a predat chimia experimentală și mineralogia la Oxford până ce, în 1857, a devenit custodele secției de minerale de la British Museum. L-a cunoscut și s-a împrietenit cu Talbot în 1850, anul căsătoriei sale cu Thereza Mary Dillwyn. Subiectele sale favorite au fost marinele, porturile și satele pescărești din Țara Galilor. A abordat însă, și portretul – în special chipurile colegilor de catedră - și secenele de gen cu membri ai familiei (*Anthony Story citind familiei sale știrile din „Times” despre căderea Savastopolului*).³¹¹ A elaborat și o natură statică în care a inclus propriul aparat fotografic. Dar cea mai interesantă imagine a sa este un *Studiu de mâini*, din jurul anului 1855 compoziție foarte legată, convergentă, cu mai multe mâini ce se întind unele spre altele fără a se tingea : sunt mâini îngrijite, de doamne cochete, cu manichiura elegantă și multe inele dar și mâini delicate, de fete, ce sugerează un dialog dar pot fi interpretate și ca o paradă a vârstelor și un simbol al scurgerii timpului. Încercând să amelioreze tehnica, a încercat să obțină negative pe un suport transparent și, în acest sens a folosit mica.

O parte din fotografiile celor doi ca și ale maestrului lor, au fost prezentate și la București, într-o expoziție *Fox Talbot*, organizată la Sălile ¾ ale Teatrului Național din București în intervalul septembrie-octombrie 1994.³¹²

Reverendul **Calvert Richard Jones** (1804-1877), prieten al lui Talbot – care, de altfel, l-a și imortalizat stînd sub o arcadă de la Lacock Abbey – și al lui Llewelyn, a întreprins o excursie în Italia și în Malta, în 1845-1846, făcând fotografii cu porturi, corăbii și monumete de arhitectură anică, precum Colisseumul, pe care intenționa să le publice într-un album multiplicat în stabilimentul lui Talbot de la Reading. Dar, colaborarea lor nu a reușit și atunci a comercializat, pe contr propriu, fotografii colorate de mână din suita făcută în timpul voiajului.³¹³

Un alt cleric, reverendul George W. Bridges a deprins calotipia cu Nicolaas Henneman

309 *Ibidem*, p. 81

310 Larry J. Schaaf, *William Henry Fox Talbot, John Dillwyn Llewelyn und Nevil Story-Maskelyne. Die Anfänge der photographischen Kunst*, în catalogul expoziției *Alles Wahrheit! Alles Lüge! Photographie und Wirklichkeit im 19. Jahrhundert, Die Sammlung Robert Lebeck*, Agfa Foto-Historama, Köln, 1996, p.59-61

311 *Ibidem*, p.61-63

312 Adrian-Silvan Ionescu, *Pionieri ai fotografiei britanice*, „Cotidianul” nr.1000/7 noiembrie 1994

313 Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 64; Larry J. Schaaf, *The Reverend Calvert R. Jones*, „Sun Pictures”, No. 5, New York, 1990; Rollin Buckman, *The Photographic Work of Calvert Richard Jones*, London, 1990

în 1845 după care pleacă într-o lungă călătorie în Italia, unde îl întâlnește pe confratele Calvert Jones și se întovărășesc o bucată de drum, mergând la Roma, Pompei și Neapole, după care își continuă singur itinerarul prin Greci. Egipt și Palestina. În timpul acestei lungi peregrinări a executat circa 1700 negative din care plănuia să editeze mai multe albume; dar nu va apărea decât unul, în 1858, *Palestina așa cum este (Palestine as It Is)*.³¹⁴

Peisagistica se impusese ca unul dintre genurile majore ce puteau fi abordate cu mijloacele calotipiei. **John Shaw Smith** (1811-1873) din Comitatul Cork face o călătorie în Europa și în Orientul Mijlociu, în 1850-1852, timp în care execută aproape 300 de imagini de mari dimensiuni, necunoscute de public și rătăcite aproape un secol, până ce, în 1951, au fost descoperite și expuse de Helmut Gersheim.³¹⁵ **Benjamin Brecknell Turner** (1815-1894) se dedică mediului rural englezesc și activităților agricole, începând din 1849 și continuând a folosi calotipul până în 1862, când acesta era de multă vreme demodat și scos din uz.³¹⁶

În 1847, doisprezece fotografii britanici - majoritatea gentlemen pentru care fotografia era o pasiune a timpului liber și nu un mijloc de existență - se organizează în Clubul Calotipului, rebotezat un an mai târziu, Clubul Fotografic.³¹⁷ Acesta a luat ființă la Londra și a dat naștere la o benefică emulație între membrii săi.

Dar realizările cele mai spectaculoase în domeniul calotipiei apar în Scoția, la Edinburgh, și sunt rezultatul colaborării dintre un plastician, pictorul **David Octavius Hill** (1802-1870), și un fotograf profesionist, **Robert Adamson** (1821-1848). În 1843, tânărul Adamson deschisese un studio pentru portrete, beneficiind de faptul că Talbot nu-și patentase descoperirea în Scoția, așa că procedul era gratuit.

După ce Biserica Liberă a Scoției se rupsesse de cea anglicană, în urma unei mari adunări a reprezentanților celei dintâi, pictorului David Octavius Hill îi este comandată o amplă compoziție în care să fie immortalizat acest eveniment. Era vorba de câteva sute de portrete pe care trebuia să le includă în acea pânză de mari dimensiuni. Artistul fusese prezent la acea adunare ecleziastică și, entuziasmat, făcuse mai multe schițe cu chipurile unora dintre participanți dar, numărul acestora fiind atât de mare și desenarea după natură necesitând un volum de muncă uriaș și timp îndelungat pentru a aduna toate portretele necesare, a apelat la serviciile lui Adamson pentru a le surprinde trăsăturile prin intermediul fotografiei, mijloc mult mai ușor, mai rapid și mai sigur decât creionarea lor pe viu. Au executat împreună, portrete foarte inspirate, fie singulare, fie de grup, excelent compuse și foarte expresive. Imaginile erau semnate de amândoi: „Executed by R. Adamson under the artistic direction of D.O.Hill”.³¹⁸ Hill avea un simț deosebit al aranjării modelelor în poză și, în mod special, al grupurilor.³¹⁹ Toate pozele erau luate în exterior iar modelul stătea nemișcat timp de 1-2 minute în plin soare³²⁰. Au folosit un aparat de format mare, 16 x 21 cm pe care, în 1844, l-au

314 Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 64

315 Helmut Gersheim, Alison Gersheim, *op. cit.*, p. 131-132

316 *Ibidem*, p. 131; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 64

317 Helmut Gersheim, Alison Gersheim, *op. cit.*, p. 131; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 65

318 Helmut Gersheim, Alison Gersheim, *op. cit.*, p. 122; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 64

319 Sara Stevenson, *The Calotype Photographs of David Octavius Hill and Robert Adamson in the Detroit Institute of Arts*, „Bulletin of the Detroit Institute of Arts, Volume 66, No.4/1991, p. 38

320 Helmut Gersheim, Alison Gersheim, *op. cit.*, p. 130
www.muzeulnuculestilor.ro / www.cimec.ro

schimbat cu altul și mai mare, de 33 x 43 cm.³²¹ Pornind de la aceste imagini, Hill a inclus fiecare chip în marea compoziție în ulei cu dimensiunile 147 x 353 cm³²², intitulată *Semnarea actului de demisie*, la care a lucrat aproape tot restul vieții, terminând-o în 1866.³²³ Pentru această operă, nu deosebit de interesantă din punct de vedere plastic dar foarte importantă din punct de vedere documentar, a realizat circa 470 de portrete.³²⁴

Cei doi nu s-au limitat doar la portretele clericilor ci și-au extins interesul spre chipurile oamenilor simpli, pescari, zidari, țărani, cîmpoieri și nobili de țară în costume tradiționale. Au făcut multe excursii în mediul rural unde își găseau modelele. În 4 ani au realizat circa 3.000 de clișee. ³²⁵ În 1844 periodicele anunțau pregătirea cîtorva albumuri cu fotografii de cei doi : *The Fishermen and Women of the Firth of Forth* (Pescari și femei din Firth of Forth), *Highland Character and Costume* (Tipuri și costume din Highland), *The Architecture of Edinburgh and of Glasgow* (Arhitectura din Edinburgh și din Glasgow), *Old Castles and Abbeys in Scotland* (Vechi castele și mănăstiri din Scoția), *Portraits of Distinguished Scotchmen* (Portrete ale scoțienilor distinși).³²⁶ În satul pescăresc Newhaven din Firth of Forth au luat 130 de imagini³²⁷ pline de naturalețe, fără a încerca să impună o poză anume pescarilor și soțiilor acestora ci lăsându-le libertatea să adopte atitudini normale, lipsite de emfază. Din păcate, moartea prematură a lui Adamson a oprit colaborarea iar Hill s-a reîntors la activitatea sa obișnuită de pictor și secretar al Academiei Regale Scoțiene unde a încurajat arta națională.

Talbot nu a fost singurul care a experimentat fotografia pe suport de hârtie. În Franța, **Hippolyte Bayard** (1801-1887) a raportat succese notabile în acest sens. Funcționar al Ministerului de Finanțe din Paris, Bayard a început să se intereseze de fotografie, mai întâi de metoda lui Daguerre dar, curând se consacră propriilor sale experiențe folosind hârtia drept suport. Pe 20 martie 1839, folisind camera obscura, în urma unei expuneri de circa o oră a obținut direct un pozitiv.³²⁸ În ziua de 13 mai îi prezintă rezultatele sale fizicianului Jean Baptiste Biot iar pe 20 mai lui Arago care însă , susținându-l pe Daguerre nu vrea să ia în considerare metoda lui Bayard. Chiar mai mult, se pare că academicianul l-a rugat să nu-și facă publică descoperirea pentru a nu umbri succesul lui Daguerre și, probabil prin intervenția sa, Ministerul de Interne îi acordă funcționarului de la Finanțe suma de 600 franci pentru a-și cumpăra un nou aparat și a-și continua experimentele.³²⁹ Evident, Bayard a simțit întreaga frustrare, dar și-a păstrat secretul cîtăva vreme. Totuși, pe 24 iunie 1839, în cadrul unui târg de binefacere pentru sinistratii unui cutremur din Martinica, el expune 30 de imagini arhitectonice și câteva naturi statice. Fotografiile sale semănau foarte mult cu desenele, fiind

321 Sara Stevenson, *op.cit.*, p. 33; *Idem. Facing the Light. The Photography of Hill & Adamson*, Scottish National Portrait Gallery, Edinburgh, 2002, p. 124

322 Bodo von Dewitz, *Einführung*, în catalogul expoziției *David Octavius Hill & Robert Adamson. Von den Anfängen der künstlerischen Photographie im 19. Jahrhundert*, Museum Ludwig/ Agfa Photo-Historama, Köln, 2000, p. 9

323 Sara Stevenson, *Facing the Light, op. cit.*, p. 119

324 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 122

325 Sara Stevenson, *Facing the Light, op. cit.*, p. 44; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 64

326 Sara Stevenson, *Facing the Light, op. cit.*, p. 35

327 *Idem. The Calotype Photographs...*, *op. cit.*, p. 34

328 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 74

329 *Ibidem*, p. 75; John Szarkowski, *op.cit.*, p. 33

vizibilă textura hârtiei pe care se detașau tonalitățile profunde ale zonelor umbrite.

După publicarea, în august 1839, a broșurii lui Daguerre, Bayard se adresează Academiei de Belle Arte din Paris unde este făcut un raport despre metoda sa originală subliniindu-se avantajul că hârtia sensibilizată de el poate fi păstrată chiar și o lună înaintea expunerii. În concluzie, metoda pe hârtie era apreciată ca superioară aceleia pe metal. Pe 24 februarie 1840, autorul dă detalii asupra procedurii sale la Academie de Științe : coala de hârtie, tratată cu clorură de argint era ținută la lumină până se negrea după care mai suporta o îmbăiere de câteva secunde în iodură de potasiu după care era fixată pe o placă și plasată în camera obscura urmând expunerea care dura doar 12 minute. Lumina albea hârtia și evidenția obiectul fotografia obținând o imagine pozitivă ce era fixată în hiposulfid de sodiu (hypo), apoi spălată în apă caldă și uscată la întuneric.³³⁰ Pe lângă mai multe naturi statice (*Mulaje de ghips ale Venerei de Medicis, Tânărul sclav și alte sculpturi pe acoperiș, În grădină, Tomberonul*), el a executat și peisaje (*Colonada de la La Madeleine, Morile din Montmartre, și chiar o imagine istorică, Baricade pe Rue Royale în 1848*) precum și câteva autoportrete. Cel mai cunoscut, care constituie, de altfel, un primat în materie de imagine cu mesaj, este *Autoportretul în chip de înecat*, din octombrie 1840, ce-l reprezintă pe autor gol până la brâu, sprijinit de un stâlp și învelit parțial cu un cearșat având alături o mare pălărie de pai ce apărea și în compozițiile cu uneltele grădinarului (*În grădină*). Fotografia este însoțită de o legendă: „Trupul pe care îl vedeți este al Dlui Bayard, inventatorul procedurii ale cărui rezultate minunate abia le-ați văzut sau pe care le veți vedea. După câte știu, acest ingenios și neobosit cercetător a fost ocupat cu perfecționarea invenției sale aproape trei ani. Academia, Regele și toți cei care i-au văzut imaginile, pe care el însuși le considera imperfecte, le-au admirat, la fel ca dumneavoastră în acest moment. Admirația i-a adus prestigiu dar nici o lețcaie. Guvernul, care i-a dat atât de mult D-lui Daguerre a spus că nu poate face absolut nimic pentru D. Bayard iar nenorocitul s-a înecat.”³³¹ Explicația era menită să atragă atenția și compasiunea asupra sa. Totuși, el nu era atât de „nenorocit” pe cât voia să pară : în 1842, i-a fost acordat un premiu de 3.000 de franci din partea Societății pentru Încurajarea Industriei Naționale³³² iar ceva mai târziu a fost desemnat a face parte din Misiunea Heliografică, fapt ce reprezenta o recunoaștere a valorii sale ca fotograf. Sub titlul *Photographie sur papier*, în revista „L'Illustration” din ianuarie 1848 apărea un comentariu competent în legătură cu descoperirea lui Bayard și superioritatea sa față de daguerotipie și chiar față de procedeul similar al lui Talbot; în final erau date chiar și indicații tehnice pentru cei care ar fi dorit să experimenteze procedeul.³³³

Un alt cercetător și inovator al tehnicii fotografiei pe suport de hârtie a fost **Louis-Désiré Blanquart-Évrard** din Lille (1802-1872). Încă de tânăr se preocupase de chimieși, audiind cursurile profesorului Kuhlmann, acesta îi observase pasiunea și-l făcuse preparator în laboratorul său unde rămâne timp de un an. Apoi este atras de pictură și se apucă să facă miniaturi pe fildeș și pe porțelan.³³⁴ După căsătoria, în 1831, cu fiica unui negustor de postav

330 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 76; Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 25; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 29

331 Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 25; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 30

332 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 77

333 G.F., *Photographie sur papier*, „L'Illustration” No.256/ 22 Janvier 1848, p. 326

334 Jean-Claude Gautrand, *Blanquart-Évrard*, Centre Régional de la Photographie Nord Pas-de-Calais, 1999, www.muzeulbucurestiiului.ro / www.cimec.ro

din orașul său acesta îl ia asociat și-și câștigă independența financiară care-i permite să se dedice, mai târziu, fotografiei. În 1843 sau 1844, întâlnește un englez, pe nume Tanner, ce fusese colaborator al lui Talbot. Acela îi dezvăluie secretul calotipiei. Într-o ședință a Academiei de Științe din 28 septembrie 1846 sunt prezentate două imagini fotografice pe hârtie, trimise de Blanquart-Évrard pe care François Arago le laudă în chip neașteptat și le susține valoarea, tocmai el care îl descurajase pe Bayard și-l făcuse să simuleze sinuciderea în celebrul său autoportret.³³⁵ Pe 27 ianuarie 1847 este citită la Academie comunicarea *Procedee folosite pentru obținerea fotografiilor pe hârtie* pe care o expediase la scurt timp spre a-și susține imginile.³³⁶ Aflând despre aceasta, Talbot protestează față de actul „pirateresc” de a-și însuși metoda sa și refuză să ia în considerație inovațiile lui Blanquart-Évrard. Pentru a rezolva această controversă este instituită o comisie a reunită a Academiei de Științe a Franței și a celei de Arte menită să constate autenticitatea procedului propus de postăvarul din Lille ce fusese invitat să facă demonstrații în fața membrilor. Demonstrația are loc la începutul lunii aprilie 1847 la Collège de France : într-un interval record de 15-20 de secunde, autorul face portretele lui Jean Baptiste Biot și Victor Regnault, spre entuziasmul asistenței. Raportul comisiei precizează că, deși substanțele și proporțiile acestora sunt identice acelorale ale lui Talbot, manipularea este diferită iar rezultatele diferite : chiar dacă valoarea imaginilor lui Talbot nu era contestată, mai ales atunci când reprezentau munumente și opere de artă, portretele lui Blanquart-Évrard erau considerate net superioare.³³⁷ Lui Talbot i se recunoaște paternitatea procedului cu suport de hârtie dar perfecționarea sa îi este atribuită francezului. Pe 12 aprilie, același an, Blanquart-Évrard face o nouă comunicare, *Supliment la precedenta comunicare privitoare la fotografia pe hârtie*.³³⁸ Inovația sa era pe cât de simplă pe atât de eficientă : în loc să aplice soluțiile cu pensula, așa cum făcea Talbot, el pune coala de hârtie să plutească pe suprafața soluției pentru a elimina eventualele zone inegal sensibilizate. Pe lângă aceasta, hârtia franțuzească era mai fină, mai subțire, fără granulație datorită pastei de celuloză mult mai bună și mai coerentă. Hârtia suferea două îmbăieri succesive în iodură de potasiu și în nitrat de argint. Deja sensibilizată, hârtia putea fi păstrată mai multe luni dar înainte de a fi întrebuițată era umezită cu o soluție acidă de nitrat de argint. Hârtia încă umedă era expusă 10-20 de secunde iar pozitivul era obținut prin contact suprapunând negativul într-o ramă specială peste o coală de hârtie tratată cu sare. Spălarea îndelungată era foarte importantă pentru ca imaginile să nu își piardă intensitatea.³³⁹

În 1849 Blanquart-Évrard este decorat cu Legiunea de Onoare. Pe 27 mai 1850 face o nouă comunicare la Academie, *Fotografia pe hârtie. Mijlocul de obținere a imginii cu camera obscura pe hârtie uscată*, în care propunea două procedee, fie unul de tratare a hârtiei cu ser, fie altul cu albuș de ou bătut spumă, amestecat cu iodură de potasiu și bromură de potasiu; pentru sensibilizare era îmbăiată în nitrat de argint iar dezvoltarea se făcea tot în acid galic. Deși expunerea era ceva mai lungă, de 4-5 minute, prin adăugarea de florură de

p. 17

335 *Ibidem*, p. 18

336 *Ibidem*, p. 19

337 *Ibidem*, p. 21-22

338 *Ibidem*, p. 22

339 *Ibidem*, p. 19-20; Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 143; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p.

68

sodiu în iodura de potasiu, sensibilitatea creștea, fiind posibile chiar instantaneele. Această nouă descoperire este comunicată pe 23 decembrie 1850 la Academia de Științe sub titlul *Ameliorare prin folosirea florurii pentru a evita dezlipirea albuminei*.³⁴⁰

La Expoziția Universală de la Londra, din 1851, Blanquart-Évrard prezintă 9 fotografii pe hârtie.³⁴¹

Tot în 1851 luase ființă, la Paris, Societatea heliografică prezidată de baronul Jean Baptiste Louis Gros și din care făceau parte Hyppolite Bayard, Edmond Becquerel, Edouard-Denis Baldus, Mestral, Eugène Durieu, Victor Regnault, Benjamin Delessert, Joseph Vigier, Niepce de Saint-Victor, precum și opticianul Charles Chevalier, pictorii Eugène Delacroix, Gustave Le Gray, Henri Le Secq (ultimii doi având să se dedice integral fotografiei).³⁴² Organizația dispunea de un organ de presă, revista „La Lumière” ce și-a făcut apariția pe 9 februarie și la care scriau criticii Francis Wey și Ernest Lacan. Pentru că la Societate se vehicula ideea înființării unei imprimerii, foarte necesară tuturor amatorilor, Blanquart-Évrard trimite, pe 4 aprilie 1851, propuneri pentru organizarea unei asemenea instituții ce ar fi putut produce 5-6.000 de copii pe zi la un preț foarte scăzut ce varia, după estimările sale, între 5 și 15 centime pe copie.

După ce, în iunie 1851, publică o nouă broșură, *Tratat de fotografie pe hârtie*, în care sintetizează toate descoperirile făcute de el până atunci, în aceeași vară deschide o imprimerie industrială de fotografii la Loos-les-Lille.³⁴³ Păstra un secret absolut asupra procedeelelor folosite în imprimăria sa unde lucrau circa 20 de fete din localitate. Deși teoretic, această imprimerie industrială aducea o democratizare a artei prin multiplicare în serie, totuși, prețurile au continuat să fie ridicate: o imagine 9 x 14 cm costa 3 franci prima copie și 1,50 franci următoarele; imaginile mai mari, 16 x 20 cm 6 franci prima copie și câte 2 franci celelalte iar una de 27 x 33 cm costa 7 franci prima copie și 2,50 celelalte, în vreme ce, un muncitor primea un salariu ce varia între 2 și 3 franci pe zi.³⁴⁴ Și nici productivitatea întreprinderii nu era aceeași cu estimarea proprietarului căci nu se puteau executa decât doar 2-300 de copii pe zi.

Cu toate acestea, au fost primite multe comenzi și au fost publicate destule albume. Astfel, în septembrie 1851, apare *Album photographique de l'Artiste et de l'Amateur* care cuprindea o suită foarte variată de imagini cu temple din India, cedri din Liban, sculpturi de la Partenon, reproducerea unei picturi de Van Eyck. Această publicație este urmată de altele: *Melanj fotografic* (1851-1853) cu vederi din Paris de Charles Marville și din Veneția de Walther, *Monumentele Parisului* (1851-1853) de Alphonse Fortier, *Parisul fotografic* (1851-1853) de Marville și Henri Le Secq, *Malurile Rinului* (1853) de Charles Marville, *Arta religioasă: arhitectură și sculptură* (1853-1854) cu fotografii pe Charles Marville pentru arhitectură, de Bayard și F.A. Renard pentru sculptură și pictură, *Culegere fotografică: amintiri fotografice* (1853) de Bayard, Fortier și Marville, *Peisajele Flandrei și Amintiri*

340 Jean-Claude Gautrand, *op. cit.*, p. 26

341 *Ibidem*, p. 29

342 Jean-Claude Gautrand, *op. cit.*, p. 27; Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 146; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 70

343 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 144; Jean-Claude Gautrand, *op. cit.*, p. 31-32; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 68,80

344 Jean-Claude Gautrand, *op. cit.*, p. 36

din Jersey (1853) de Thomas Sutton, *Amintiri din Versailles* de Louis Robert, *Amintiri din Pirinei* de John Stewart, *Belgia și Bruxelles fotografic* (1854) de E. Desplanques, *Ierusalim, epocile iudaică, romană, creștină, arabă* (1854) de Auguste Salzmänn, *Nilul : monumente, peisaje, explorări fotografice* (1854) de John B. Greene.³⁴⁵ Dar, cel mai spectaculos album a fost *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie : dessins photographiques recueillis pendant les années 1849, 1850 et 1852 par Maxime du Camp*. Aceasta a fost și prima carte franceză ilustrată cu fotografii.³⁴⁶ În luna noiembrie 1849, **Maxime du Camp** (1822-1894) a pornit, împreună cu scriitorul Gustave Flaubert, într-o misiune arheologică prin Egipt sub auspiciile Ministerului Instrucțiunii Publice, urmând traseul lui Champollion și fotografiind toate monumentele de la Luxor la Abu Simbel. Au fost executate 200 de negative pe hârtie din care, pentru album, au fost selectate 125 de imagini cu scurte texte explicative.³⁴⁷

În 1855, instituția de copiat este închisă pentru că nu era rentabilă. Dar existența ei efemeră a arătat că fotografia poate fi o importantă sursă pentru ilustrație tematică.

În același an, Blanquart-Évrard este onorat cu medalia de clasa I la Expoziția Universală din Paris și cu medalia de bronz la Expoziția de la Amsterdam.³⁴⁸ Din 1854 era membru în Societatea Franceză de Fotografie, nume sub care era recunoscută, din acel an, vechea Societate Heliografică.

Ferm convins de calitățile artistice ale fotografiei, inventatorul din Lille ia poziție fermă în favoarea ei atunci când rezultatele camerei obscure sunt refuzate de pe simezele expozițiilor de arte și de la Salonul din Paris iar la Expoziția Universală nu fuseseră admise în secțiunea reproducerilor artistice, alături de litografie și gravură, ci în Palatul Industriei. În 1862, mai mulți plasticieni printre care Ingres, Flandrin, Nanteuil, Troyon, Puvis de Chavannes și Jeanron semnaseră, pe 28 noiembrie, un protest împotriva fotografiei. Blanquart-Évrard se grăbește să reacționeze și, în 1863, elaborează un lung memoria intitulat *Intervenția artei în fotografie*, pe care îl înaintează Societății Imperiale de Științe, Agricultură și Arte din Lille.³⁴⁹ Această atitudine fermă va fi apreciată de confrății din Societatea Franceză de Fotografie care, pe 6 august 1864, îi conferă o medalie „pentru serviciile aduse fotografiei și, în mod special pentru memoriul despre intervenția artei în rezultatele fotografiei”.³⁵⁰

Aceste onoruri îl încurajează să-și continue cercetările. Redactează chiar și o istorie a genului, publicată în 1896 sub titlul *Fotografia, originile, progresele și transformările ei*, ilustrată cu 14 planșe, iar anul următor va scoate broșura *Culorile în fotografie*, în care erau adunate experiențele sale de ultimă oră.³⁵¹

În anul 1851, Comisia Monumentelor Istorice a Franței înființează Misiunea Heliografică menită să fotografieze monumentele de arhitectură de pe întregul teritoriu al țării. Au fost selectați cinci fotografi și fiecare i s-au repartizat anumite zone pe care să le viziteze și să întocmească documentația iconografică: lui Hyppolite Bayard i-a revenit

345 *Ibidem*, p. 37-45; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 80

346 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 145; Jean-Claude Gautrand, *op. cit.*, p. 38

347 Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 71, 76; Jean-Claude Gautrand, *op. cit.*, p. 38; pentru mai multe amănunte vezi și Bodo von Dewitz, Karin Schuller-Procopovici, *Die Reise zum Nil. 1849-1850*, Steidl, Göttingen, 1997

348 Jean-Claude Gautrand, *op. cit.*, p. 49

349 *Ibidem*, p. 52, 162-165

350 *Ibidem*, p. 53

351 *Ibidem* p. 53, 54, 163-167

Normandia, lui Edouard Baldus Fontainebleau, Burgundia, Provence și Lyon, Henri Le Secq a acoperit ținuturile Champagne, Alsacia și Lorena, Gustave Le Gray a fost trimis în Angoumois, Limousin, Charante, Poitou, Orleans și Valea Loirei iar Mestral s-a ocupat de monumentele din Languedoc, Auvergne, Nevers și Bourges.³⁵² Exceptându-l pe Bayard care a folosit noua tehnică a clișeeilor de sticlă cu albuș de ou, toți ceilalți au întrebuițat calotipia. Negativele lui Bayard s-au pierdut dar nici cele 300 de negative pe hârtie, rezultatul eforturilor celorlalți confrăți nu au avut o soartă mai bună pentru că, din cauza costurilor ridicate, ele nu au fost copiate și au fost închise într-uns ertar la Minister. Totuși, Misiunea Heliografică a demonstrat că fotografia poate fi un mijloc foarte eficient și extrem de corect de documentare a vestigiilor trecutului. Când, peste 10 ani se va constitui o comisie similară în Principatele Unite³⁵³, unul dintre comisari, Cezar Bolliac – ce, deși solocitase Ministerului Cultelor și Instrucțiunii să-i fie atașat un artist care să immortalizeze monumentele de mare importanță, nu putuse beneficia de concursul unuia, așa cum avuseseră Alexandru Odobescu și Dimitrie Pappasoglu pe Henri Trenk și, respectiv, Carl Isler – apelează la serviciile unui fotograf neidentificat pentru a păstra imaginea ruinei Mănăstirii Bucovăț de lângă Craiova.³⁵⁴

De asemenea, Misiunea Heliografică a deschis gustul pentru peisajul citadin și pentru edificiile cu valoare de patrimoniu ce puteau deveni personj principal într-o compoziție. Câțiva dintre membrii misiunii se vor dedica acestui gen de fotografie și după ce acreditarea lor luase sfârșit. În paginile revistei „L'Illustration” era prezentată publicația *Excursions daguerriennes. Collections de vues photographiques*, care apăruse la finele anului 1851 și în care erau adunate imagini realizate de câțiva dintre membrii Misiunii Heliografice, Le Gray, Le Secq și Mestral.³⁵⁵

Gustave Le Gray (1820-1882), care avea studii de pictură și fusese elev al lui Paul Delaroche, începe să se intereseze de fotografie în anul 1847. Își deschide un atelier la Porte de Clichy iar în 1848 obține chiar un premiu la Expoziția Produselor Industriale.³⁵⁶

Și el a fost unul dintre inovatorii tehnicii calotipiei folosind o hârtie cerată, mult mai sensibilă și care absorbea sărurile mai uniform. Hârtia preparată anterior era muiată în ceară de albine topită. Dacă stratul depus era prea gros acesta se scotea prin călcare cu un fier încins. Ceara umplea porii hârtiei și o făcea mult mai transparentă. Abia după aceea era iodată și putea fi păstrată câțva timp înaintea folosirii. Această hârtie era foarte potrivită pentru fotografii itineranți în căutarea de peisaje pitorești cărora le oferea oarecare independență: ei își puteau pregăti hârtia cu 10-14 zile înaintea deplasării pe teren și puteau să le dezvolpeze după câteva zile de la expunere.³⁵⁷ În iunie 1850 își publică invenția sub titlul *Tratat practice*

352 Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 66; Anne de Mondenard, *La Mission héliographique. Cinq photographes parcourent la France en 1851*, Monum, Éditions du patrimoine, Paris, 2002, p. 10-12

353 Aurelian Sacerdoțeanu, *Cercetări istorice și pitorești prin mănăstirile noastre acum optzeci de ani. Lucrările lui Al. Odobescu, H. Trenk și G. Tătărăscu*, Editura Fundației Culturale Mihail Kogălniceanu, București, 1941, p. 7-8; Adrian-Silvan Ionescu, *Renașterea națională și căutarea rădăcinilor*, „Studii și Materiale de Istorie Modernă” vol. XIV/2002, p. 14

354 Adrian-Silvan Ionescu, *Artă și document*, Editura Meridiane, București, p. 176

355 *Excursions daguerriennes. Collections de vues photographiques*, „L'Illustration” No.461/27 Decembre 1851

356 Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 69

357 *Ibidem*, p. 69, 71; Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 146

de fotografie pe hârtie și pe sticlă³⁵⁸ și o va relua, la sfârșitul anului următor, în alt material, *Notă despre un nou mod de pregătire a hârtiei fotografice negative*.³⁵⁹ Le Grey i-a instruit în această tehnică pe Le Secq, pe Maxime du Camp și pe Adrien Tournachon (fratele marelui Nadar). El însuși a folosit, în timpul Misiunii Heliografice, hârtia ce o descoperise. Apoi a făcut mai multe marine și studii de arbori și peisaje din pădurea Fontainebleau, anticipând preocupările pictorilor peisagiști ai epocii. Majoritatea erau lucrate pe format mare, 30 x 40 cm. Tot el este cel dintâi care, în marile *Bric în larg*, *Soarele la zenit în Normandia*, *Marele val* și *Val spărgându-se*, a reușit să surprindă norii și talazurile înspumate ce se loveau de țărm, înscriindu-se astfel ca un pionier al instantaneului. Expusă la Societatea Fotografică din Londra în decembrie 1856, fotografia cu *Bric în larg* a făcut mare senzație și a fost mult lăudată pentru acuratețea norilor.³⁶⁰ Le Gray a fost considerat maestrul necontestat al marinelor.³⁶¹

Henri Le Secq (1818-1882) avea și el studii de pictură. A abordat subiecte foarte variate : peisaje rurale, cariere de piatră, portrete, demolări ale Parisului, sculpturi și picturi, dar mai ales monumente de arhitectură gotică din Paris, Strasbourg, Amiens și Chartres pentru care avea predilecție. Imaginile sale erau învăluite de mister ca și când ar fi ilustrat romane gotice, contemporane, pline de întuneric și de forme mefiente. În 1856, Le Secq renunță la fotografie pentru că interesul pentru calotipie scăzuse iar noua tehnică a clișeeilor de sticlă i se păreau prea precise și, din punct de vedere plastic, nu-l mai satisfăcea prin deosebita ei claritatea lor.

Au fost și alți calotipiști francezi care au lăsat opere demne de interes. **Charles Nègre** (1820-1880), tot pictor, prieten cu Le Secq, i-a făcut acestuia un remarcabil portret în turnul catedralei Notre Dame din Paris³⁶², profilându-se pe cerul mohorât al Capitalei și încadrat de un demon gânditor și o pasăre fantastică din suita bestiariilor cioplite de meșterii atelierelor gotice care ornamentaseră edificiul. Ca și în această imagine, picturalitatea juca un rol foarte important în fotografiile lui Nègre. A imortalizat catedrala din Chartres ca și peisajele din ținutul său natal din sudul Franței, de la Grasse. A fost preocupat și de captarea momentelor evansecente și, în mai multe imagini, a surprins mișcarea unor trecători sau a unor negustori (*Coșari mergând, Piață lângă Primăria din Paris*).³⁶³ Ulterior, când a adoptat metoda colodiului umed, avea să se consacre și aspectelor sociale fotografiind Azilul din Vincennes și locatarii săi.³⁶⁴ **Charles Marville** (1816-1879) era interesat de motivul arhitectonic și a abordat cu precădere fotografia de monument chiar dacă nu a fost selectat între membrii Misiunii Heliografice. Marville a fost unul dintre cei mai constanți colaboratori ai lui Blanquart-Evrard care i-a publicat mai multe albume. **Edouard-Denis Baldus** (1813-1889), pictor de origine prusiană ce venise la Paris, în 1839, spre a se specializa în arta sa, începe să se preocupe de fotografie în 1848. În anul următor merge să fotografieze în sudul

358 Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 71

359 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 145

360 *Ibidem*, p. 199

361 Kathryn Livingston, *Rare Vintage. A tribute to two early French innovators*, "American Photographer" Vol. XIX, No.3/September 1987, p.28

362 Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 42, 54

363 Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 73

364 *Ibidem*, p. 101

Franței. După ce participase la Misiunea Heliografică se specializează în imagini de clădiri istorice, stânci și peisaje. În 1855 scoate un album cu 50 de planșe dedicate căilor ferate din nordul Franței. Anul următor primește o comandă din partea Ministerului de Interne pentru a documenta pagubele inundațiilor Ronului din zona Avignon și Tarascon – rezultatul acestei expediții au fost 30 de negative pe hârtie.³⁶⁵ Chimistul **Victor Regnault** (1810-1878), președinte al Academiei de Științe și director al fabricii de porțelan de la Sèvres, a fost unul dintre primii care a abordat peisajul industrial (fabrica din Sèvres), dar a fotografiat și colțuri de natură (malurile Senei, parcul de la St. Cloud). Câteva naturi statice cu retorte, flacoane și ustensile de laborator îi concretizau ocupațiile zilnice de cercetare și experimentare în domeniul chimiei.³⁶⁶

Calotipisti francezi au dus la perfecțiune fotografia pe suport de hârtie depășind chiar pe confracții britanici, în sânul cărora se născuse această tehnică : fotografia documentară, menită să teaurizeze aspectul monumentelor istorice, ca și fotografia artistică, se nasc pe pământul Franței și sunt popularizate prin albume de largă circulație.

3. Clișeul de sticlă cu colodiu umed

Se căutau noi tipuri de negative capabile să reproducă toate detaliile obiectelor și trăsăturilor umane cu mai mare fidelitate. După cum s-a văzut mai înainte, chimistul și mineralogul britanic **Nevil Story Maskelyne** folosea mica, mineral transparent, ca suport pentru clișeele sale.

În 1847, **Claude Félix Abel Niépce de Saint-Victor** (1805-1870), văr al lui Nicéphore Niépce, militar de carieră ce, în același timp, se preocupa de inovarea dagherotipiei pe care și-o dorea colorată, se gândește să folosească un clișeu care să aibă sticla drept suport. Încearcă mai întâi cu amidon, apoi cu albuș de ou amestecat cu câteva picături de iodură de potasiu și întins pe placa de sticlă; când acest amestec se usca suprafața era sensibilizată prin îmbăiere în soluție acidă de nitrat de argint. Putea fi păregătită cu mai mult timp înaintea expunerii. După expunere, placa era dezvoltată în acid galic. Descoperirea a fost comunicată pe 25 octombrie 1847 la Academia de Științe dar detaliile de folosire nu au fost publicate decât anul următor. Deși se obținea o imagine extrem de clară, sensibilitatea era foarte redusă iar expunerea dura între 5 și 15 minute, mai mult decât pentru calotip. Metoda nu a prins printre profesioniști căci era prea încheată dar, ulterior, și-a găsit întrebuințarea la diapozitivele proiectate cu lanterna magică cât și pentru stereoscopuri.³⁶⁷ În mod surprinzător, **William Henry Fox Talbot** solicită, în decembrie 1849 și în iunie 1851, patente pentru îmbunătățirea metodei clișeului de sticlă cu albumină, fără însă a-l menționa pe adevăratul inventator.³⁶⁸ Ca și în cazul calotipiei, licența de folosire ce-i trebuia plătită lui Talbot a făcut ca metoda să nu se răspândească. Totuși, au existat cazuri izolate de fotografi care au întrebuințat-o pentru motive arhitectonice, precum vederile din Paris ale lui **Henri Plaut** din 1852 sau imaginile

365 *Ibidem*, p. 73

366 *Ibidem*, p. 77

367 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 148-149; Brian Coe, *op. cit.*, p. 30; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 91

368 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 149

din timpul Răscoalei Indiene din 1857 făcute de **Felice Beato** (1830?-1903).³⁶⁹

Porcedul care însă a fost adoptat imediat și s-a dovedit foarte eficient, deși necesita multă dexteritate și rapiditate în folosire, a fost acela care întrebuița colodiul. Inventatorul acestei metode a fost **FREDERICK SCOTT ARCHER** (1813-1857), un specialist în numismatică și sculptor care, pentru a aprofunda trăsăturile modelelor, a accedat la calotipie în 1847. Dar, treptat a fost atât de captat de fotografie încât a început să facă experimente pentru îmbunătățirea procedului. În 1849 el are primele rezultate satisfăcătoare folosind colodiul ce se obținea din dizolvarea în eter a unui exploziv recent descoperit (1846) numit *fulmicoton*, produs din bumbac de celuloză muiat în acid nitric.

În 1850, Archer dă publicității, în revista „The Chemist”, o nouă metodă de dezvoltare, mult mai rapidă, care înlocuia acidul galic cu acidul pirogalic - *Despre folosirea acidului pirogalic în fotografii* -, dar abia în martie 1851 își va comunica, în același periodic, procedul ce avea să revoluționeze fotografia : *Despre folosirea colodiului în fotografie*.³⁷⁰ Archer se pare că nu a fost cel dintâi care a folosit colodiul ci doar primul care a propus o formulă viabilă de întrebunișare și care a dat-o publicității. În același timp sau puțin înaintea experimentelor confratelui britanic, Gustave Le Gray vorbea despre colodiu ca mijloc de a obține un negativ pe sticlă în broșura sa mai sus menționată, *Tratat practic de fotografie pe hârtie și pe sticlă* din 1850, fără însă a oferi vreo informație privind proporțiile în care trebuiau combinate substanțele necesare.³⁷¹ Chiar dacă, într-un articol din 1852, Le Gray încerca să-și adjudece primatul precizând că el obținuse rezultate satisfăcătoare încă din 1849, totuși, Archer a dat primele indicații clare asupra procedului.

Colodiul, amestecat cu iodură de potasiu sau iodură de amoniu, se răspândește omogen pe suprafața plăcii de sticlă ce fusese bine spălată și degresată cu alcool. Surplusul de colodiu era returnat în flaconul în care se păstra. Placa astfel tratată era lăsată să se usuce în laborator, la lumină galbenă. Apoi era îmbăiați într-o soluție de nitrat de argint (12 părți apă și o parte nitrat de argint). După 3 minute de îmbăiere, când placa devenea albicioasă, însemna că este sensibilizată. Se aștepta să se zvânte puțin apoi, încă umedă, era plasată în aparat și expusă timp de câteva secunde. Dacă stratul de preparație s-ar fi uscat placa își pierdea calitățile fotosensibile. Dezvoltarea se făcea în sulfat feros sau în acid pirogalic. Urma spălarea și fixarea în hiposulfid de sodiu (hypo).³⁷² Copierea se făcea prin contact cu o hârtie sensibilă. Hârtia era tratată cu albuș de ou amestecat cu clorură de amoniu și sensibilizată cu nitrat de argint. Față de cea tratată cu sare, folosită până atunci, care era mată, aceasta era lucioasă și strălucitoare, pretându-se perfect la copierea clișeele de sticlă. Din preparație – dar și prin tonări – fotografiile aveau o tentă sepia, mai intensă sau mai palidă. Hârtia cu albumină, tonată cu clorură de aur, fusese inventată de Blanquart-Evrard³⁷³ și întrebuițată în întreprinderea sa de multiplicare a fotografiilor, așa cum s-a precizat mai sus. Erau necesare mari cantități de ouă pentru a extrage albușul în vederea tratării hârtiei : la Companie de Albuminizare din Dresda, principală producătoare de hârtie fotografică din Europa, erau necesare 60.000 de

369 Beamont Newhall, *op. cit.*, p. 59

370 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 153; Brian Coe, *op. cit.*, p. 31; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 92

371 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 156

372 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 153-254; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 92

373 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 151

ouă pe zi, iar pe an se consumau opt milioane.³⁷⁴ Hârtia astfel tratată a fost în uz până în anii 90 ai secolului la fel cum și plăcile cu colodiu umed au persistat până în 1880.

În 1854, William Henry Fox Talbot – care se considera descoperitorul necontestat al fotografiei și dorea să-și apere cu orice preț această poziție – dă în judecată pe un fotograf francez canadian, numit Silvester Laroche, care avea un studio la Londra, pe Oxford Street, și folosea colodiu umed. Talbot considera că procedeul îi aparținea în totalitate pentru că se baza pe principiul negativ/pozitiv și pe aceleași metode de dezvoltare și de copiere. Deși judecătorul îi recunoaște întâietatea în invenție dându-i astfel satisfacție morală, totuși procesul este pierdut de Talbot pentru că nu-i este impus lui Laroche și, implicit tuturor acelor care deja foloseau colodiu umed, să-i plătească daune.³⁷⁵ Astfel, metoda clișeeilor cu colodiu umed este adoptată rapid fiind lăsată liberă folosirea sa de Archer care nu a înregistrat vreun patent de invenție ce i-ar fi îngăduit răspândirea. La Londra se deschisese chiar o școală de fotografie, pentru „domni și doamne” în care se garanta deprinderea meșteșugului în doar o oră, fără nici o plată, dar condiționat de cumpărarea aparaturii necesare cu suma de 5 £.³⁷⁶ În același număr al revistei “The Illustrated London News” în care se făcea reclamă acestei școli, se recomandau articole fotografice americane, franțuzești și englezești ce erau comercializate de C.R. Pottinger care-și avea magazinul lângă Crystal Palace; alături de materiale destinate dagherotipiei el oferea și cele necesare calotipiei și fotografiei cu colodiu umed, fapt ce denotă că la acea dată tehnicile subzistau.³⁷⁷

Archer împreună cu un prieten fotograf, Peter W. Fry, propun un nou mijloc de a obține imagini din chiar negativul realizat în aparatul fotografic: clișeul era albit prin tratare cu soluție de biclorură de mercur sau acid nitric după care era suprapus pe un fond negru (hârtie, catifea sau chiar un strat de verni ce se aplica direct pe stratul de emulsie al plăcii de sticlă).³⁷⁸ Puteau fi folosite și clișee subexpuse sau cu dezvoltare incompletă. Prin reflecție, negativul devenea pozitiv. *Ambrotipul* – cum a fost numită această fotografie – era închis într-o casetă elegantă, căptușită cu catifea, la fel ca dagherotipul – având aceleași dimensiuni cu acesta, drept care era și luat de multe ori, de necunoscători, spre avantajul fotografilor profitori și necinstiți, care îl puteau vinde mai scump, cu prețul unei „oglinzi cu memorie”. În ambrotipie s-au executat exclusiv portrete. Existau aceleași dezavantaje ca la dagherotip: exemplarul unic și imaginea inversată. Cel din urmă neajuns putea fi remediat prin fixarea clișeului în casetă cu stratul de preparație în sus, acesta fiind protejat de o altă o altă placă de sticlă așezată deasupra. De multe ori ambrotipiile erau colorate cu acuarelă conferind viață modelului. Astfel, ambrotipiile au devenit foarte populare pentru că erau ieftine și ușor

374 *Ibidem*; Beamont Newhall, *op. cit.*, p. 60

375 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 159-160

376 “The Illustrated London News” No. 699/August 26, 1854: “Școala Londoneză de Fotografie/ 78 Newgate Street. La această Instituție, Doamnele și Domnii pot învăța, într-o oră, arta de a face portrete și peisaje, și pot cumpăra aparatul necesar cu 5 £. Nu se percepe nici o taxă pentru instrucțiuni.”

377 “The Illustrated London News” No. 699/August 26, 1854: “Urmașoarele articole americane pot fi obținute numai la C.R. Pottinger, 41, Ludgate Hill – a cărui broșură pentru 1854 conține o listă de prețuri a tuturor articolelor (franțuzești, englezești și americane) folosite în dagherotipie, vândute de el la cel mai mic preț posibil. (...) Descrierea tuturor articolelor folosite în procedeul pe sticlă sau pe hârtie. Se oferă instrucțiuni iar toate lentilele sunt încercate pe loc.”

378 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 168; Brian Coe, *op. cit.*, p. 31; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 92, 94

de executat. Portrețiștii ambulanți au adoptat procedeul și l-au transformat într-o afacere lucrativă, producând fotografii „la minut”. Perioada de maximă înflorire a ambrotipului s-a situat între anii 1852 și 1865, după care acesta a căzut în desuetudine, fiind detronat de fotografia format *carte-de-visite*.

În țările române ambrotipia nu a prins : în cercetările noastre în colecții de muzee și biblioteci nu am întâlnit vreodată o ambrotipie. Nu același lucru se poate spune despre ferotipie care a cunoscut, la noi, o mare răspândire și o lungă subzistență alături de *carte-de-visite*. Ferotipia a fost inventată de profesorul și fotograful amator francez **Adolphe Alexandre Martin** (1824-1896) care, în 1853, prezintă la Academia de Științe, un nou procedeu de obținere rapidă a unui pozit folosind drept suport tabla de fie cositorită și acoperită cu un strat de culoare neagră sau brună pe care erau aplicate substanțele fotosensibile.³⁷⁹ Pe această tablă brumată erau surpinse trăsăturile modelului care păreau realizate în maniera neagră a gravurii. Luminiozitatea era exclusă deși luciul plăcii conferea noblete acestei fotografii ieftine. Fiind vorba de un pozitiv, se obținea, evident, un exemplar unic și inversat în oglindă. Imaginea era livrată beneficiarului introdusă într-un plic de hârtie de calitate inferioară, cu o fereastră dreptunghiulară sau ovală, înconjurată de o ghirlandă de flori sau alte motive decorative litografiate. Dimensiunile variaua, fie urmăreau să semene cu o carte de vizită, fie mult mai mici, cât un timbru, fie mai mari, apropiate de formatul cabinet. Pentru rezultatele modeste, ferotipia nu a fost agreată în Europa însă a fost mult apreciată în Statele Unite, în comunitățile îndepărtate din Vest. Profesorul Hamilton Smith din Gambier, Ohio, obține un patent în 1856.³⁸⁰ Ferotipia (*tintype* în literatura de specialitate anglo-saxonă) revine în țările europene în anii 70 ai veacului al XIX-lea și este cunoscută drept „noutatea americană”.

Tot fotografii amabulanți au adoptat această tehnică rapidă și ușor de executat, cu care cutreierau bălciurile și iarmaroacele ori stațiunile balneare în timpul sezonului. Aceștia erau, de obicei, niște practicanți modești, fără pretenții – la fel ca și solicitanții lor - care-și instalau cortul în preajma locului unde se organiza târgul. Erau cei mai ieftini fotografi la care își puteau permite să-și facă portretul chiar și oamenii săraci. În România, ferotipia a dăinuit până după primul război mondial. Nu era deloc dezonorant pentru oamenii din lumea bună să-și facă o ferotipie la un fotograf ambulant în timpul Târgului Moșilor sau, vara, la băi. Dimpotrivă, pentru acei eleganți și stilați care pozaseră în studiourile cele mai selecte din București, Viena sau Paris, era un real amuzament să se așeze și în fața obiectivului mediocrului meșter itinerant, care nu îndrăznea nici măcar să-și aștearnă numele pe plicul în care vâra ferotipia. Distinsele modele luau poze hazlii, făceau grimase și gesturi ridicele, arătând în acest fel că nu luau în serios acea imagine ce era menită să rememoreze doar o clipă de destindere și de distracție în afara convențiilor vieții zilnice. De multe ori, fotografu era atât de neândemânatic încât nici nu era capabil să cadreze decent imaginea astfel că, în fundal, de-o parte sau alta a modelului, se vedea marginea paravanului ce ascundea superficial un perete coșcovit ori niște uluci. Una dintre puținele fotografii ale lui Ion Creangă este o ferotipie, luată în 1885, la băile de la Slănic-Moldova, împreună cu mai mulți prieteni, așa

379 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 170; Brian Coe, *op. cit.*, p. 32; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 94

380 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 170

cum povestește unul dintre ei, N.A.Bogdan.³⁸¹

Față de umilii fotografi ambulanți, marii maeștri își deschiseseră studiouri elegante pe arterele principale ale orașelor. Proprietarii se străduiau să atragă publicul prin aranjamentul cu gust al interiorului, ca într-o casă bogată, cu mobilier și decor luxos.

Inaugurarea unui asemenea studio era un eveniment anunțat, cu mult entuziasm, de presă. Gustave le Gray își stabilise studioul pe Bulevardul Capucinilor, la nr. 35. Cronicarul comenta rafinamentul interiorului: „De când fotografia a devenit o artă, întreprinderile consacrate operațiilor necesare trebuie, cu necesitate, să se transforme. Laboratorului i-a succedat atelierul; atelierul a devenit salon și, ca în cazul D-lui Legray, chiar cabinet de mari curiozități.” Erau apoi enumerate câteva dintre atracțiile acestui salon: pereții tapetați cu piele de Cordoba, o scară largă pe care sunt prinse o oglindă venețiană și o pictură de secol XVIII, în salon un cabinet în stil Ludovic XIII, sculptat, mai multe vase chinezești și un portret al reginei Isabela Catolica de Bronzino.³⁸² Bineînțeles, printre aceste obiecte de colecție erau diseminate operele fotografului, frumos încadrate pentru a-și convinge solicitanții de calitatea lucrărilor. Erau expuse fotografii cu diverse subiecte și de dimensiuni diferite, pentru a arăta marea deschidere a maestrului spre varii subiecte și genuri.

În 1860, deja celebrul Disdéri, își amenajase un nou studio pe Bulevardul Italienilor care făcea senzație în tot Parisul : „Tot ceea ce știe luxul să creeze mai frumos și arta mai prețios este strâns acolo cu o princiară prodigialitate. Două etaje sunt pline de aceste minuni, - dintre care mai multe sunt capodopere ale gustului. Mai întâi intri într-o primă încăpere pecare nu îndrăznesc a o numi vestibul întrucât estede bogată decorația. Pereții sunt acoperiți cu lambriuri de stejar a căror lucrătură este foarte prețioasă. La locurile de onoare, această marchetărie servește de cadru pentru niște plăci de marmură pe care sunt gravate numele celor mai iluștri clienți ai Dlui Disdéri și data vizitei lor la atelierul său. Vedem alături de numele MM LL Împăratuș și Împărăteasa, acelea ale prințului Imperial, a prințului Jérôme, a prințului Napoelon și a prințesei Clotilda, a prinților și prințeselor Murat, etc.

Din această primă încăpere care are deja aspectul unei săli de onoare, se trece în marele salon. Acolo nu sunt decătornamente festonate și astragale. Aurul, mătasea și bronzul strălucesc luminate de câteva sute de lumânări înfipite în niște candelabre cu ciucuri de cristal. Plafonul acestui salon este absolut remarcabil: printr-un nor albastru paldi, se văd trecând în zbor amorași roz și dolofani, pe car epictorul, într-o inspirație plină de aluzii, i-a reprezentat înarmați cu atribute fotografice. Așa se face mitologie la modă în 1860 și – cine s-ar fi așteptat? – această antiteză nici măcar nu este șocantă întrucât de multă grație este în acest tablou; se pare că totdeauna l-am văzut pe Amor cu o sticlă de colodiu în mână și privind prin obiectiv.

Al treilea salon este un veritabil muzeu : este Luvrul portretelor carte [de vizită]. Este aici o colecție de personaje și de simple persoane ale căror originale ar fi suficiente să

381 N.A.Bogdan, *Ion Creangă. Povestitorul popular. Câteva amintiri*, în volumul *Amintiri despre Ion Creangă*, Antologie și note de Ion Popescu-Sireteanu, Editura Junimea, Iași, 1981, p.34: „Venind un fotograf, care poza pe tinichea, - fotografie așa-zisă americană – invitai de mai multe ori pe Creangă să-și scoată și el poza. (...) Într-o zi (...) îl hotărâi să ne pozăm tustrei în grup; ne așezărăm într-un tufș de lângă sala de cură, Creangă stând în picioare, îndărăt, și noi pe o bancă.”

382 *Atelier photographique de M. G. Legray (boulevard des Capucines no.35)*, „L'Illustration” No.685/12 Avril 1856, p. 239

populeze o subprefectură de rangul doi. Apoi, iată cabinetul Dlui Disdéri; este un minunat budoar unde sunt îngrămădite vase florentine, bronzuri de artă, armuri vechi și alte curiozități. (...)”³⁸³ Aceste relatări erau publicate în luna aprilie, la scurt interval după inaugurare, în revista „Le Monde Illustré”. Senzația ce o stârnise avea să se păstreze încă multă vreme iar în luna iunie a aceluși an, publicația rivală „L’Illustration” dădea la lumină a xilogravură cu *Salonul de recepție al Dlui Disdéri*, unde se vedea același plafon cu frescă și stucatură și maestrul întreținându-se cu o doamnă venită să i se facă portretul.³⁸⁴ Fotografii arbora o alură și o vestimentație contiguă poziției sale de artist: tunică de catifea neagră, lungă până la genunchi și butonată de sus până jos, cu mâneci largi suflecate pentru se vedea căptușala de mătase. Barba lungă și stufoasă ce i se respira pe piept contrasta cu țeasta pleșuvă și-i dădea aspectul unui maestru renascentist.

Fotografii devenise eroul zilei iar presa îi acorda multă atenție: în 1861 îi sunt acordate două articole ample în „L’Illustration”³⁸⁵ iar caricaturistul Cham îl înțepa, amical, în desenele sale.³⁸⁶

André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889), fiul unui negustor de postav din Paris care cocheta cu artele – între 1837 și 1840 a fost actor într-o trupă de teatru din provincie, apoi s-a făcut pictor – și care, mutându-se la Brest, deschide un atelier de dagherotipie în acel oraș, la 1848 sau 1849.³⁸⁷ În 1852 părăsește Brestul lăsând atelierul în grija soției și se întoarce la Paris. Din 1853 experimentează clișeele cu colodiu umed și hârtia cerată a lui Le Gray iar în 1854 patentează o descoperire ce avea să facă epocă: portretul *carte-de-visite*. Prin procedeul său puteau fi obținute mai multe portrete pe o singură placă deodată, fapt ce ușura și grăbea multiplicarea. Autorul explica modalitatea ce trebuia folosită : „Iau un clișeu de sticlă care poate conține zece imagini și fac negativele, fie toate deodată, fie cadru cu cadru; apoi folosesc acest negativ pentru a face zece copii toate deodată.”³⁸⁸ Aparatul era dotat cu mai multe obiective ce erau deschise toate deodată obținându-se mai multe imagini ale aceleiași poze sau erau deschise câte unul pentru a schimba poziția modelului. Fotografiile aveau dimensiuni reduse, de circa 10,5 x 6,5 cm, exact cât o carte de vizită, de unde și-au primit și numele. Prețul portretelor scade datorită ușurinței cu care putea fi obținut un număr mare de copii la o singură expunere. Scăderea costurilor se datora concurenței prin creșterea numărului de ateliere. Cu prețul perceput înainte pentru un singur portret mare acum putea fi achiziționată o duzină de portrete mici, carte de vizită. Acest format a avut un enorm succes la public și o persistență de mai multe decenii, până în preajma primului război mondial.

Succesul lui Disdéri s-a datorat unei neașteptate fantezii imperiale urmată de patronajul capului celui de-al doilea imperiu francez : în luna mai a anului 1859, când se afla în fruntea trupelor ce plecau în Italia, Napoleon III ordonă oprirea acestora exact în fața

383 A. Halbeer, *Nouveaux salons de Disdéri*, „Le Monde Illustré” No. 157/14 Avril 1860, p. 254

384 *Salon de réception de M. Disdéri*, „L’Illustration” No. 901/2 Juin 1860, p. 353

385 L. Chaumontel, *La photographie à la guerre*, „L’Illustration” No. 949/4 Mai 1861, p. 287; *Ce que peut faire un photographe*, „L’Illustration” No. 977/16 Novembre 1861, p. 319

386 *La Photographie militaire, caricatures par Cham*, „L’Illustration” No. 947/20 Avril 1861, p. 253

387 Elizabeth Anne McCauley, *A.A.E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photography*, Yale University Press, New Haven and London, 1985, p. 10

388 *Ibidem*, p. 229

studioului fotografic unde descăleacă pentru a-și face portretul.³⁸⁹ Ulterior, maestrul avea să primească râvnitul titlu de fotograf al Curții – de aici rivalitatea dintre el și Nadar care era republican convins și a devenit fotograf exclusiv al boemei și al intelectualității de stânga.³⁹⁰ Imediat, studioul său a fost luat cu asalt de solicitanți ce doreau să se fotografieze acolo unde pozase împăratul. Pentru a face față cererii erau făcute programări cu mult timp înaintea ședinței de poză. Și-a deschis sucursale nu numai în Franța, la Toulon, ci și în străinătate, la Madrid și Londra. În 1861 era socotit cel mai bogat fotograf al Europei, cu un venit de 48.000 lire sterline anual, după cum aprecia revista „The Photographic News” din octombrie acel an.³⁹¹ Dar, ducând o viață exorbitant de luxoasă, a risipit întreaga avere și a trebuit să vândă tot ce adunase apucându-se în ultimii ani să facă fotografii pe plaja de la Nisa, unde a și decedat, sărac, surd și aproape orb.³⁹² Deși nu îl agreea, totuși Nadar îi recunoștea lui Disdéri ingeniozitatea și genialitatea comercială atunci când îi făcea un portret totalmente neutilizabil – chiar dacă apariția formatului minuscul lansat de acesta dezechilibrase creația artistică în favoarea producției de masă: „Apoi, ce lovitură, apare Disdéri, cu cartea de vizită care-ți oferă, la 20 de franci, 12 portrete, când până atunci plăteai 50 sau 100 de franci pentru unul singur. (...). Amintind acest nume care, preț de un sfert de veac, a făcut mai mult zgomot decât un general de armată și mai mult încă decât un binefăcător al popoarelor (...). Disdéri a lăsat – și nu numai fotografilor – amintirea celei mai mari averi făcute într-o epocă pe care am putea-o numi <<vârsta de aur a fotografiei>>. (...) O intuiție de geniu a făcut ca acest Disdéri să fie unul dintre primii intrați pe poarta pe care fotografia tocmai o deschisese atât de larg tuturor neașezaților. De origine mai mult decât modestă, lipsit de educația elementară și chiar de cei șapte ani de acasă, ignorând până și banalele formule impuse de etichetă, încrezut și – una peste alta, o prezență deloc atrăgătoare, dacă nu chiar respingătoare -, dar de o inteligență practică reală, bine înzestrat de la natură, o fire activă și iute cum nu s-a mai văzut, de neclintit, neîndoindu-se de nimic și mai cu seamă de sine însuși (...). Succesul cu adevărat extraordinar de atunci al lui Disdéri s-a datorat pe bună dreptate ingenioasei sale idei cu cartea de vizită. Flerul lui de industrie funcționase corect și la momentul potrivit. Disdéri avea să creeze o adevărată modă care va înnebuni rapid lumea întreagă. Mai mult, inversând proporția economică obișnuită de atunci, dând adică infinit mai mult pentru infinit mai puțin, el populează definitiv fotografia. În fine, trebuie să recunoaștem că destule din pozișoarele, improvizate cu o remarcabilă viteză dinaintea clientelei care se perinda neâncetat, nu erau lipsite de un anume gust și nici de farmec.”³⁹³

Dar aportul lui la standardizarea dimensiunilor a fost definitoriu și a marcat întregul secol. Frenesia care cuprinsese Europa după descoperirea dagherotipiei s-a repetat odată cu apariția fotografiei carte de vizită: toată lumea cu anumite pretenții de rafinament colecționa portrete de oameni celebri, capete încoronate, personalități politice, militare și cultural-artistice. În orice casă se afla cel puțin un album pe masa din salon în care erau adunate fotografiile m marilor zilei ca și a membrilor familiei. Se făcuse obiceiul ca să se facă schimb

389 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 225

390 Jean-François Bory, *Nadar. Photographies*, Bookking International, Paris, 1994, p.33

391 Apud Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 225

392 *Ibidem*, p.226; Elizabeth Anne McCauley, *op. cit.*, p. 214

393 Nadar, *Prescursoarii fotografiei, în Când eram fotograf*, Editura Compania, București, 2001, p. 149, 151-152

de fotografii între rude și prieteni. Un bun exemplu îl dădeau chiar familiile domnitoare : regina Victoria a Angliei era deosebit de pasionată de aceste mici fotografii pe care le păstra în cele peste 100 de albume ce le poseda.

Albumele erau de dimensiuni variabil, fie mici, pentru a primi câte o fotografie pe pagină, fie de mari dimensiuni, pentru a primi câte patru. Paginile erau de carton în a cărui grosime erau tăite spații pentru cărțile de vizită; pe margini erau trasate chenare elegante sau motive decorative litografiate. Atât marginea paginilor cât și motivele erau auriteiar copertile erau legate în piele sau catifea, cu ecusoane din argint ori chiar aur pe care erau gravate inițialele ori blazonul familiei dacă aceasta era de origine nobilă. În a doua parte a secolului au fost introduse albumele *boite-à-musique* care, atunci când erau deschise și răsfoite, lăsau să se reverse una sau mai multe melodii la modă, contribuind astfel la agreabilitatea admirării conținutului.

Se făceau vizite la fotograf cu ocazii importante – nuntă, nașterea primului copil, botezul acestuia, absolvirea școlii, avansarea în grad sau decorarea militarilor – dar și în urma diversor evenimente mai neînsemnate precum achiziționarea unei toalete noi, schimbarea modei coafurii și a bărbii, participarea la un bal mascat, la o excursie, o vânătoare sau o vacanță la băi.

Studiourile fotografice ofereau în mod obișnuit clienților o duzină de imagini. Acestea se obțineau cu un aparat dotat cu două sau patru obiective și cu care puteau fi scoase și imagini stereoscopice, invenție din 1858 a lui Lake Price perfecționată, în 1860, de fotografii londonez Jabez Hughes.³⁹⁴ Pentru cărți de vizită se proceda la expunerea parțială a plăcii rezultând câte patru sau opt imagini după două expuneri, în funcție de numărul de obiective. Aparatul era divizat în interior în tot atâtea compartimente câte obiective poseda, așa că imaginile apăreau independent una de altă la deschiderea tuturor obiectivelor deodată sau, dacă modelul își schimba poziția, acestea puteau fi deschise succesiv fără a fi voalată imaginea deja imortalizată pe placa sensibilă. După dezvoltare și copiere prin contact, coala de hârtie era tăiată de un angajat necalificat al stabilimentului și imaginile erau lipite pe cartonașe pe al căror spate erau tipărite numele fotografului și adresa atelierului ca și alte informații despre acesta (medalii, premii și participări la expoziții, calitatea de fotograf al Curții sau al altor oficialități).

Pentru a onora toate solicitările, atelierelor ce foloseau tehnica negativelor cu colodiu umed s-au înmulțit în mod considerabil: la Londra erau 12 ateliere în 1851, 66 în 1855, 155 în 1857 și 200 în 1860. Aceeași situație era și la Paris, unde arterele principale au fost asaltate de noi ateliere. Pe lângă elegantul studio al lui Disdéri, pe Boulevard des Italiens se mai aflau alte 6 ateliere.³⁹⁵ Pe Boulevard de Sebastopol se concentraseră, însă, vreo 30 de fotografi mediocri care executau în special ambrotipii cu modestul preț de 1 franc bucata; aveau, în schimb, firme pretențioase – precum „Au fils de Daguerre”, „Au Génie de la Photographie” sau „Au Merveilles du Nouvel Art”³⁹⁶ – spre a-și atrage mușterii din clasele de jos, dispuși să facă această investiție. Unele ateliere ofereau și lecții de inițiere în fotografie. La Londra existau cel puțin două asemenea stabilimente la începutul celei de-a șasea decade a secolului

394 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 233

395 Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 105

396 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 174

care se intitula, pompos, *City of London Institute of Photography*, aflat la adresa 41 Ludgate Hill și, respectiv, *The London School of Photography*, al lui S.Prout Newcombe, ce avea mai multe sucursale : 103 Newgate Street, 174 Regent Street, 52 Cheapside E.C., Pantheon Oxford Street, 23 Poultry E.C., Myddelton Hall N., 52 King William Street E.C., precum și la Liverpool, la 46 Church Street.

În 1863, Disdéri patentează un nou tip de portret colectiv pe care îl numește „mozaic”: într-un singur cadru erau concentrate, tematic, portretele câtorva zeci de personaje (capete încoronate, oameni politici, magistrați, militari, prelați, actori, scriitori). Era, de fapt, un fotomontaj care s-a bucurat, la fel, de mare succes.³⁹⁷ O altă compoziție realizată de maestru a fost aceea cu picioarele balerinelor de la Operă.

Încep să fie comercializate reproduceri după capodopere ale picturii, sculpturii și arhitecturii precum și peisaje în format carte de vizită.

La fel ca în vremea apariției dagheritipului când publicul se contaminase de dagheritipomanie, și în anii 70 s-a înregistrat aceeași freneză pentru colecționarea de portrete carte de vizită. În ziarul „Amicul Familiei”, proprietara și directoarea acestuia consemna, la rubrica *Chronica străină* : „Photografomania a ajuns până la gradul că, cu suirea la tron a noului rege de Bavaria, 8000 fotografii a noului personal de curte a fost comandate în două zile de publicul fotografului regal.”³⁹⁸ Această cantitate executată în timp atât de scurt era o performanță demnă de invidiat. Dar numai la dimensiuni reduse și prin copierea unei plăci cu mai multe imagini pe ea s-ar fi putut atinge acest record.

Doi fotografi britanici au făcut avere cu portrete regale sau cu acelea ale frumuseților locale. În 1860, **John J.E. Mayall** (1810-1901) dă la iveală *Albumul Regal*, în care adunase, în formatul carte de vizită, chipurile reginei Victoria, a prințului consort Albert și al copiilor acestora, care s-a bucurat de mare succes și din care a primit comenzi pentru mii de exemplare.³⁹⁹ **Camille Silvy**, un diplomat de origine franceză care, din pasiune pentru fotografie, renunță la cariera sa în ascensiune și deschide, la Londra, un studio foarte elegant în Hyde Park, unde îl are model pe prințul Albert și alte persoane cu sânge albastru. Dar reputația și-o câștigă difuzând o serie de portrete ale unor doamne și domnișoare din înalta societate, intitulate *Frumusețile Angliei*, care îl fac celebru pe tot continentul. Era la modă pentru orice persoană elegantă să meargă la studioul său pentru a-și face portretul. Modelele luau poză în elegantul atelier sau, în anumite cazuri, erau așezate fundaluri pictate cu peisaje ce aveau o anume legătură cu beneficiarul.⁴⁰⁰ Panoul din fundal arar se repeta de la un model la altul iar maestrul era atent să-și așeze solicitantul în poziția cea mai potrivită și mai caracteristică. Excentricitățile sale erau binecunoscute așa că nu a părut deplasat pentru un militar aspru și inflexibil ca Lordul Cardigan, comandantul dramaticei și inutilei șarjea Brigăzii Ușoare de la Balaclava, sa ceară a-i fi fotografiată pisic; dar „modelul” patrupead nu a apreciat această curtoazie și, după ce a întors studioul cu susul în jos, a adormit într-un colț și abia atunci a putut fi immortalizat.⁴⁰¹

397 Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 112

398 „Amicul Familiei” No.3/15 Aprilie 1864

399 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 226

400 *Ibidem*, p. 228; Nadar, *op. cit.*, p. 168-169

401 Cecil Beaton, *British Photographers*, Bracken Books, London, 1987, p. 16
www.muzeulbucurestiiului.ro / www.cimec.ro

Au fost și alți fotografi care au adunat în portofoliul lor portretele personalităților epocii și au editat albume ori au comercializat serii de imagini cu acestea : la New York, **Mathew B. Brady** (1823-1896) scoate, în 1850, *The Gallery of Illustrious Americans*⁴⁰² - din care, anul următor, va prezenta 48 la Expoziția Universală de la Crystal Palace din Londra -, **Auguste Lacroix** realizează *Galerie photographique et biographique des sauveteurs* (1860), **Pierre Petit** *Galerie des hommes du jour* (1861), **Étienne Carjat** *Album des célébrités contemporaines* (1862), **Adolphe Dallemagne** *Galerie des artistes contemporains* (c. 1866) și, ceva mai târziu, **L. Baschet** scoate *Galerie contemporaine, littéraire, artistique* (1876-1880, 1881-1884) iar **Eugène Pirou** *Nos actrices chez elles* (1896).⁴⁰³

În 1862, periodicul de limbă franceză din București, „La Voix de la Roumanie” anunța intenția lui Carjat de a trimite spre comercializare librarilor din Capitală *Albumul celebrităților contemporane*, fapt ce demonstra importanța țării noastre ca piață de desfacere pentru fotografie.⁴⁰⁴

În fiecare capitală europeană se afla cel puțin un fotograf care, după portretizarea familiei domnitoare și a membrilor curții, comercializa pe scară largă această suită de imagini carte de vizită: **Ludwig Angerer** la Viena, **Haase** la Berlin, **Josef Albert** la München, **Lewitzki** la St. Petersburg⁴⁰⁵, **Abdullah Frères** la Stambul,⁴⁰⁶ **Ghemar** la Bruxelles.⁴⁰⁷

Dar nu toți fotografi au acceptat formatul carte de vizită. Cei care se dedicaseră fotografiei artistice nu țineau seama de dimensiunile standard care erau atât de populare. Unul dintre cei mai originali și mai celebri a fost **Nadar** (1820-1910), pe numele său adevărat **Gaspard-Félix Tournachon**. Era fiul unui librar care moare când el avea 17 ani și rămâne unicul susținător al familiei. Trebuie să-și întrerupă studiile la pensionatul călugăresc de la Versailles și să muncească pentru întreținerea rudelor. Lucrează la un editor și este comis-librar. Pentru că viața era mai ieftină în provincie se stabilește la Lyon. Întreține cronica teatrală sau scrie proză originală pentru periodicele „Journal du commerce et du théâtre”, „L'Entract Lyonnais” și „Fanal du commerce”. În 1839 se reîntoarce la Paris și se angajează la celebrul „Journal des dames et des modes”. Scrie apoi cronica teatrală la „Revue et Gazette des théâtres”. Se împrietenește cu poetul **Charles Baudelaire**. Este perioada când își primește porecla după care va fi cunoscut de atunci înainte : între tinerii care constituiau boema romantică era moda ca, la nume să fie atașat finalul „ard”, de aceea prietenii i-au spus **Tournadard** în loc de **Tournachon**. El va folosi acest pseudonim, de la care exclusese d-ul final, începând cu anul 1842.⁴⁰⁸ În același an este primit în Societatea Oamenilor de Litere. După ce cochetează o vreme cu literatură publicând două romane, *Indianca albastră* și *Rochea lui Déjanire*, se

402 James D. Horan, *Mathew B. Brady, Historian with a Camera*, Crown Publishers, Inc., New York, 1955, p. 14

403 Michel Frizot (editor), *op. cit.*, 123

404 „La Voix de la Roumanie” No.22/Jeuđi 12 Juin 1862: “D. CARJAT/ eminentul fotograf parizian își propune să stabilească, la toți librarii din București, un depozit al *Albumului celebrităților contemporane* conținând portretele și biografiile tuturor contemporanilor celebri. Este cea mai bogată culegere în acest sens. Succesul i-a consacrat de multă vreme meritul.”

405 Michel Frizot (editor), *op. cit.*, 117

406 Bahattin Öztuncay, *Dersaadet in Fotoğrafçılar. 19. yüzyıl İstanbulunda fotoğraf: Öncüler, stüdyolar, sanatçılar*, Aygaz, İstanbul, 2003, vol.I, p.102

407 Nadar, *op. cit.*, p.162-167

408 Jean-François Bory, *op. cit.*, p. 15

consacră, din 1846, caricaturii colaborând la „Corsaire Satane” și „Voleur”, iar din 1848, la renumitul „Charivari”. Republican convins și adept al cauzei libertății, la izbucnirea revoluției din Polonia se înrolează într-o armată de voluntari, numită Legiunea Poloneză, ce voia să dea ajutor patrioților din acea țară. Dar aventura sa revoluționară se încheie repede, odată cu arestarea întregului grup în Prusia și repatrierea după o scurtă detenție. Revenit la Paris își reia activitatea publicistică la revistele „La Revue comique à l’usage des gens sérieux” și „Le journal pour rire”. De la caricatură ajunge la fotografie : în 1852 îi vine ideea să reunească într-o mare planșă litografiată toate portretele caricaturale făcute contemporanilor iluștri pe care o va numi *Panteonul Nadar*. Prima planșă, lansată în 1854, - ce avea dimensiunea de 71 x 94 cm și conținea 249 de portrete - se bucură de un enorm succes.⁴⁰⁹ Pentru realizarea ei apelase la fotografie în ale cărei secrete fusese introdus de Gustave Le Gray. Artistul își amintea : „Fotografia care tocmai se năștea îmi oferea mijlocul prin care reușeam să nu abuzez prea mult de bunăvoința modelelor mele, un mijloc care avea să-mi deschidă cărări nebănuite.”⁴¹⁰ Totuși, planurile sale pentru acea publicație fuseseră mult mai ambițioase, dar nu reușise să scoată decât o singură planșă din cele patru preconizate : „Când ne-a venit ideea acelui *Pantheon Nadar* care trebuia să cuprindă în patru apariții succesive o mie de portrete - oameni de litere, autori dramatici, pictori și sculptori, muzicieni - și care și-a dat duhul de la primul număr, amplexarea întreprinderii ne dădu de gândit.”⁴¹¹ Însă, în pofida faptului că nu au mai fost tipărite și celelalte planșe, artistului i-a rămas fotografia ca mijloc major de expresie.

Nadar își amenajează atelierul pe acoperișul casei din Rue Saint-Lazare unde își instalase un ascensor, primul din Paris. Primele portrete le face prietenilor literați, Alfred de Vigny, Théophile Gautier și Gérard de Nerval (unicul document iconografic luat cu exact o săptămână înaintea sinuciderii acestui, în ianuarie 1855⁴¹²). Succesul său de fotograf s-a datorat succesului *Panteonului*.

Fratele său mai mic, Adrien, tot fotograf, profitase de celebritatea sa și-și luase numele de Nadar cel tânăr fapt ce l-a adus în fața tribunalului, acuzat de veritabilul Nadar care, în 1857, câștigă procesul și exclusivitatea pseudonimului. Procesul îi aduce și mai mare notorietate. În 1860 își mută atelierul pe Boulevard des Capucines 35, unde își avusese și Le Gray atelierul. Datorită puternicelor sale convingeri de stânga - dar și al unui pronunțat spirit comercial care-i spunea că reclama bună și firma atractivă sunt chiar mai importante decât marfa - Nadar își zugrăvește fațada și interiorul în roșu. În loc de firmă era numele său, scris în cursive, în caractere enorme, ce atrăgea atenția zi și noapte, mai ales noaptea când era luminat cu gaz, ceea ce era încă o noutate în Parisul acelor ani. Studioul era foarte bine dotat și avea 27 de angajați : un fotograf belgian, Walter Damry, principalul său ajutor, fiul său Paul Nadar, ce avea 18 ani - dar care va deveni el însuși un fotograf important -, 3 asistenți care dezvoltau clișeele, 4 asistenți pentru copierea negativelor, 6 retușori pentru clișee, 3 retușori pentru pozitive, 3 femei pentru lipirea imaginilor pe cartoane, 2 doamne

409 *Ibidem*, p. 29-31

410 Nadar, *op. cit.*, p. 174

411 *Ibidem*, p. 173

412 Jean-François Bory, *op. cit.*, p. 33

pentru primirea cilenților și ținerea gestiunii și 4 servitori.⁴¹³ Nadar nu mai fotografia ci doar aranja modelul în poză și stabilea eclerajul potrivit iar restul îl făceau asistenții. Totuși, poza era esențială, mai ales că la acea dată abia se cristalizau convențiile de poziționare ce vor standardiza fotografia comercială deprecind-o în fața celei de artă. Iar Nadar era, prin excelență, un fotograf artist. Arar surprindea modelul figură întreaga, preferând cadrul până la jumătate sau bust. Fundalul era totdeauna neutru, un perete în tonalitate întunecată care favoriza albeața carnației personajului, decuraprea trăsăturilor faciale și accentua absorbția în umbră a restului, în special a vestimentația care, în concepția maestrului, nu era esențială. Chiar dacă pe unii dintre prietenii portretizați îi lăsa să apară în hainele lor obișnuite, acestea nu atrăgeau atenția atât de mult ca în imaginile luate de alți fotografi solicitanților burghezi, ce doreau în mod expres să-și evidențieze toaletele. Dar, de cele mai multe ori, Nadar adaugă un accent personal îmbrăcăminții modelelor, precum fularul în carouri, înnodat neglijent la gâtul lui Gustave Doré, gulerul ridicat de la paltonul înfrigoratului Charles Baudelaire, pledul de pe umerii lui Stéphane Mallarmé sau amplul guler de blană al lui Jacques Offenbach cu care favoriții săi aproape se contopesc. Pe unii, însă, îi immortalizează în haine comode, neconvenționale: Honoré Daumier în bluză de lucru, Théophile Gautier în halat de casă și cu o basma lejer legată pe sub gulerul descheiat și răsfrânt al cămășii, Barbey d'Aurévilly cu un burnus peste redingotă. Dar, pentru anumite personalități puternice și excentrice, precum George Sand și Sarah Bernhardt, recurgea la eliminarea toaletelor la modă în favoarea unor spectaculoas draperii în care le învăluie pentru a le conferi mister și atemporalitate. Celei dintâi îi acopere și coafura cu o mare perucă leonină ce amintește de vremurile lui Ludovic XIV. Aceași perucă o va folosi însuși artistul pentru un autoportret în care se costumase, absolut fantezist, ca o căpetenie a indienilor americani.

Rar se vedeau piese de mobilier în imaginile sale, un spătar de scaun, un colț de masă, fără a avea însemnătatea pe care le-o acordau portrețiștii de serie, fără de care aceștia nu ar fi știut să-și aranjeze modelul, să-l plaseze în spațiu. La Nadar aceste auxiliii erau vizibile doar atunci când modelul decidea să pozeze călare pe scaun și cu coatele sprijinite de spătar ori cu o măsută pe care își proptea mâna când stătea în picioare. Altfel, recuzita obișnuită și inerentă într-un studio fotografic la modă era total străină celui al lui Nadar, care refuza orice aliniere la tendințele momentului. De altfel, artistul avea remarci caustice la adresa fotografiilor profesioniști care nu se preocupau decât prea puțin de personalitatea solicitantului: „Făbrica lor de portrete, instalată în plin boulevard, se limita foarte profitabil la un singur stil și chiar la un format unic, singurul îngăduit de spațiile mici ale locuințelor noastre burgheze. Fără să se îngrijească în vreun fel de instalarea avantajoasă a modelului într-un spațiu dat sau de expresia chipului și de modul în care lumina venea să învăluie toate acestea, așezau clientul într-unul și același loc, obținând mereu același clișeu searbăd și cenușiu, ceva de genul <<asta ai vrut, asta ai avut>>.”⁴¹⁴

Amator de calambururi și mereu pus pe șotii, maestrul se amuza pe socoteala celor care-i vizitau studioul și-i pozau, spunând că aceștia s-au „nadariflat”.

Curând însă, Nadar va începe să fie plictisit de activitatea în studio – pe care o va lăsa în seama asistenților și a soției – iar el se va consacra unor experimente ce-l preocupau:

413 Beaumont Newhall, *op.cit.*, p. 69

414 Nadar, *op.cit.*, p. 144

fotografia aeriană, fotografia cu lumină artificială pentru care ia un brevet în 1861 și imaginile cu osuarul din catacombele Parisului, din 1865.⁴¹⁵ După mai multe încercări nereușite, din 1855, când ambrotipiile făcute dintr-un balon captiv se voalează din cauza scurgerilor de oxigen, în 1858 obține rezultate satisfăcătoare și solicită un nou patent.⁴¹⁶ Pasionat de ascensiuni, va construi, împreună cu frații Louis și Jules Godard, un balon enorm ce avea 45 m înălțime și primea 6.000 m³ de gaz, pe care l-a botezat *Le Géant*. Nacela avea două etaje și era dotată ca o casă de locuit, cu toate cele necesare (paturi, masă cu scaune, ustensile de bucătărie) și ca atelier fotografic.⁴¹⁷ Prima ascensiune este făcută pe 4 octombrie 1863 și devine un eveniment de proporții ce atrage un public numeros pe Câmpul lui Marte. Curiozitatea fusese trezită chiar de transportarea nacelei prin oraș, trasă de patru cai mînați de doi surugii. Au fost percepute bilete de intrare în incinta unde era expus balonul. Presa a salutat cum se cuvine acest spectacol lăudându-l pe inițiator : „Marele eveniment de pe Câmpul lui Marte. Este vorba despre balon, nici mai mult nici mai puțin, despre balonul colosal, Leviatan al aerului, gigantul giganților, pentru a spune totul despre balonul Nadar. Un om universal acest Nadar! O enciclopedie legată în pânză! Desenator, scriitor, fotograf, aeronaut și cercetător al elicei.”⁴¹⁸ În nacelă au fost invitate 13 persoane – Nadar dorise acest număr pentru a arăta că nu este superstițios – între ei urcând prințesa de Latour d’Auvergne însoțită de prințul Sayn-Witgenstein. La următoarea ascensiune, pe 18 octombrie, a asistat și împăratul Napoleon III. Încercarea, însă, se termină rău căci balonul pierde înălțime și târăște nacela timp de câteva ore, lovind-o de pomi, de acoperișuri și de stâlpii de telegraf până să se oprească în apropierea orașului Hanovra.⁴¹⁹ Nadar are fracturi la picioare iar soția sa, Ernestine, la torace. După un an va avea loc o nouă ascensiune, la Bruxelles, cu ocazia aniversării independenței Belgiei la care fusese invitat Nadar cu balonul său, pentru a da culoare ceremoniilor.⁴²⁰ *Le Géant* va fi vândut în 1867.

Informații despre ascensiunile sale au ajuns curând și printre români. Un chimist francez ce locuia la București, Jean-Baptiste Mathieu, scria un articol în periodicul „La Réforme” ce apărea în capitală, *Nadar et le ballon géant* în care autorul își critica conaționalul că nu este un bun aeronaut.⁴²¹ Carol Szathmari, renumitul fotograf bucureștean – ce, printre multiplele sale disponibilități culturale-artistice o număra și pe aceea de cronicar – face o pertinentă și obiectivă prezentare a fenomenului fotografiei pariziene în contextul epocii, într-un articol, intitulat *Photographie Parisienne*, publicat în volumul II (ianuarie-decembrie 1865) al revistei “Photographische Correspondenz” din Viena. Nu fără ironie și, poate, cu oarecare doză de invidie față de succesul lui Nadar, el îl prezintă destul de critic pe maestrul parizian cu extravaganțele sale și interesul pentru fotografie aeriană, subterană sau cu lumină

415 *Les catacombes de Paris*, „Le Monde Illustré” No.445/21 Octobre 1865, p. 261; No. 446/28 Octobre 1865, p.277-278; Nadar, *Parisul subteran. Prin catacombe și canale (Primele încercări de fotografie la lumină artificială)*, în *op.cit.*, p.79-99

416 Nadar, *Prima încercare de fotografie aerostatică*, în *op.cit.*, p.63-78; Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 202; Jean-François Bory, *op. cit.*, p. 37

417 Jean-François Bory, *op. cit.*, p. 41

418 Edmond Texier, *Ascension du „Géant”*, „L’Illustration” No.1976/10 Octobre 1863, p. 250

419 *Le Balon Nadar en Hanovre*, „L’Illustration” No. 1080/7 Novembre 1863, p. 318

420 Pierre Paget, *Ascension du ballon Le Géant a Bruxelles*, „L’Illustration” No.1129/15 Octobre 1864, p. 245

421 J.B-ste Mathieu, *Nadar et le ballon géant*, „La Réforme” No.30/18 Novembre 1863

electrică: "Nadar a vrut să devină celebru, dar n-a introdus în fotografia lui nici un element specific parizian iar pentru nemurirea lui a scris o carte, dar nu despre fotografia pariziană ci despre balonul cu aer [aerostat, n.n.].

După părerea mea a procedat mai bine așa decât să înăbușe greu-înflorita noastră literatură fotografică prin niște concluzii didactice despre curățatul plăcilor și tratamentul lor cu colodiu.

Nadar este reprezentantul reclamei pariziene iar concurenții lui se pot considera bătuti dintru început. În timp ce fotografii germani duc o luptă inutilă cu aparatul, Nadar întrerupe plimbările liniștite de pe Boulevard des Italiennes cu străfulgerări electrice așa încât, plimbăreții orbiți, se sperie – dar, a doua zi, întregul Paris vorbește de el. Sau, Nadar promite să facă o poză de ansamblu din balon – chiar dacă nu ia cu el sticlute cu colodiu ci cu șampanie – și întregul Paris va aștepta o nouă hartă; deci, omul își are credincioșii lui și, dintr-o lovitură, s-a transformat în leul zilei.⁴²²

Interesul pentru aeronautică îi va aduce fotografului și înțepăturile umoriștilor : Daumier va executa amuzanta litografie *Nadar ridicând fotografia la înălțimea Artei* iar Cham, făcând referiri atât la ascensiunile cu balonul cât și la fatuitatea artistului de a-și plasa semnătura pe fațada studioului, va face caricatura cu legenda *Visul marelui Nadar era de a-și pune faimoasa parașă pe lună fără a se sinchisi de efectul ce l-ar putea produce în operele peisagiștilor*.⁴²³ Dar aceasta nu-l supăra de fel pe mestru. Dimpotrivă, avea o admirație deosebită pentru Daumier și-și amintea, cu plăcere, de contribuția sa la popularizarea fotografiei : „Așa se face că, în neobosita lui trudă zilnică, cel mai mare campion al nostru – un geniu strivitor, strălucind asemenea lui Benvenuto până și în cele mai frivole creații –, Daumier, trasa adesea pe pietrele litografice din *Charivari* felurite scene din atelierele fotografilor.”⁴²⁴

La izbucnirea războiului franco-prusian din 1870, Nadar pune bazele „Companiei piloților militari de aerostate”, împreună cu Camille Legrand și Jules Dufour. Cu baloanele captive *Neptun* și *Strasbourg* va cartografia zona Parisului și va face observații ale liniilor dușmane și ale mișcărilor de trupe. Tot cu balonul sunt trimise mesaje și corespondențe din Parisul asediat: *Neptun* era pilotat de asociatul său, Dufour, iar Nadar scrie articole pentru periodicele „Times” și „L'Indépendance Belge” în care descria situația dramatică a capitalei.⁴²⁵ La una dintre ascensiuni Nadar este atacat de un aerostat prusian care deschide focul asupra sa, dar reușește să astupe spărtura din peretele balonului său și să-și reia zborul – așa cum relatea, în capitala României, periodicul de limbă franceză „Le Journal de Bucarest”, redactat de Ulysse de Marsillac.⁴²⁶ Experiența sa din această perioadă o va descrie mai târziu în volumul său memorialistic.⁴²⁷

După război nu va mai fi atât de interesat de fotografie. În marele său studio va fi

422 C. v. Szathmary, *Photographie Parisienne*. "Photographische Correspondenz" II. Band, Nr.7-18/Jänner-December 1865, p.1-2

423 *Revue trimestrielle* par Cham, „L'Illustration” No.1089/9 Janvier 1864, p. 29

424 Nadar, *op.cit.*, p. 154

425 Jean-François Bory, *op. cit.*, p. 43-44

426 *Sur un combat en ballon*, „Le Journal de Bucarest” No.24/30 Octobre 1870

427 Nadar, *Fotografia sub asediu*, în *Când eram fotograf*, *op.cit.*, p. 130-138

organizată, așa cum se știe, prima expoziție a pictorilor impresionisti, în anul 1874.⁴²⁸ Din 1885 atelierul est preluat de fiul său. Împreună cu acesta va lua, în 1886, primul interviu audiovizual chimistului centenar Eugène Chevreul (1786-1889): Nadar tatăl îi puneă întrebări bătrânului savant, convorbirea era imprimată pe fotofonul Ader dar și consemnată de un stenograf iar Nadar fiul făcea fotografiile.⁴²⁹ Mereu în căutare de noi forme de expresie, Nadar avea să-și înscrie în palmares și acest act de pionierat în domeniul jurnalisticii. În 1895, părăsind Parisul și stabilindu-se la Marsilia, va deschide acolo un nou atelier care, însă, nu va mai atinge celebritatea anteriorului. El însuși va fotografia în foarte rare ocazii. În 1899 va da publicității un volum de memorii intitulat *Când eram fotograf*. Dar marea epocă a pionierilor fotografiei artistice trecuse și nimeni nu se mai interesa de opera sa. Abia în 1900 este redescoperit și are satisfacția să-i fie organizată o mare retrospectivă la Expoziția Universală de la Paris. Va supraviețui încă 10 ani acestei recunoașteri a marelui său aport la formarea limbajului portretisticii de artă. Dar, la trecereasa în neant, fusese din nou uitat ca fotograf : în „Le Monde Illustré” apare un articol în care este evidențiat doar aportul defunctului ca pionier al aeronauticii⁴³⁰ iar fotografia și celelalte activități ale sale sunt abia menționate; în „L'Illustration” apare un alt portret al inegalabilului portretist unde aportul său la fotografie este precizat, dar nu cu suficiente exemple și cu precizarea noutăților aduse în acest domeniu, așa cum ar fi meritat.⁴³¹

Au existat câțiva fotografi-artiști și de cealaltă parte a Canalului Mânecii. În 1855, acuarelistul **William Lake Price** (? – 1896), care se apucase de fotografie cu doar un an înainte, prezintă câteva imagini în care reînsena în cele mai mici amănunte, teme livrești celebre, *Don Quijote*, *Robinson Crusoe* și *Vineri* sau *O scenă în Turnul Londrei* (ce ilustra fragmentul din piesa *Richard III* de Shakespeare cu prinții „bastarzii” ce urmau a fi asasinați din ordinul viitorului rege spre a-și netezi drumul spre tron).⁴³² Având solide cunoștințe de compunere și de decorare a cadrului în conformitate cu marile opere ale artiștilor din vechime, Lake Price reușea performanțe greu de atins în privința veridicității elementelor componente și a fizionomiilor personajelor. Totuși, prin acest perfecționism scenografic, lucrările sale au mai mult aerul unor naturi statice mobilate cu ființe vi, decât al unor prezențe umane într-un mediu de locuire și viețuire firească. Fotografiele sale au plăcut, însă, prințului consort Albert și autorul s-a bucurat de patronajul acestuia. Ulterior a susținut un ciclu de conferințe despre artă și fotografie subliniind rețeta dintre cele două și evidențiind posibilitățile celei din urmă de a realiza opere de artă competitive cu cea dintâi. La expoziția Societății Fotografice din 1855 îi sunt lăudate lucrările și una dintre ele, *Genevra*, este chiar reprodusă prin intermediul xilogravurii în „The Illustrated London News”. Cronicarul saluta

428 John Rewald, *Istoria impresionismului*, Editura Meridiane, București, 1974, vol. I, p. 232, 234, 235-236: „Totmai atunci fotografii Nadar își părăsise atelierul pe care, după spusele lui Monet, îl va împrumuta pictorilor. Acest local era situat la al doilea etaj al unei clădiri din strada Daunon, colț cu boulevard des Capucines, și se compunea din câteva camere mari cu pereții zugrăviți în brun-roșcat și luminați lateral, ca un apartament. O scară impozantă ducea direct din boulevard des Capucines la aceste galerii.”

429 Geneviève Reynes, *Chevreul interviewé par Nadar, premier document audiovisuel (1886)*, „Gazette des beaux arts” Tome XCVIII, 1354 livraison, Novembre 1981, p. 155-184

430 H. Bergeron, *Nadar*, „Le Monde Illustré” No. 2765/26 Mars 1910, p. 200

431 *Nadar*, „L'Illustration” No. 3500/26 Mars 1910, p. 293

432 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.* p. 177; Quentin Bajac, *Tableaux vivants. Fantaisies photographiques victoriennes (1840-1880)*, Editions de la Réunion des musées nationaux, Paris, 1999, p. 10-11
www.muzeulbucurestiului.ro / www.cimec.ro

orientarea pe care o luase fotografia spre valorile artistice ale imaginii : „Gravăm în această săptămână schița <<Genevra>> care evidențiază folosirea fotografiei la marea artă. Cele cinci exemplare sunt trimise de Dl. Lake Price sunt imagini frumoase făcute de artist pentru a ilustra diverse subiecte. (...) Ne bucurăm să asistăm la rezultate imediate atât de plăcute și de promițătoare și, după succesul acestei prime încercări, suntem încrezători că la următoarea expoziție a Societății va trebui să acordăm prețuirea noastră unor producții mult mai bune și mai artistice ale artistului fotograf.”⁴³³ În 1858 publicat cartea intitulată *Un manual de manipulare fotografică tratând despre natura artei și diversele sale aplicații la natură*, foarte utilă pentru fotografi începători care doreau să deprindă și cunoștințe de compoziție și ecleraj în afara formulelor chimice și a sfaturilor tehnice date de alți autori. Între altele, Lake Price a fost primul fotograf care a făcut reproduceri după maeștri celebri ai penelului pe care le vindea destul de scump imprimeriilor, în vederea gravării și difuzării în tiraj popular.⁴³⁴

Un alt fotograf cu interesante preocupări artistice a fost **Oscar Gustav Rejlander** (1813-1875), pictor suedez specializat în copierea capodoperelor din muzeele Romei. În Cetatea Eternă a cunoscut o englezoaică pe care a luat-o în căsătorie și așa a ajuns să se stabilească în patria soției. În 1848 expunea pictură la Royal Academy din Londra. În 1853 ia lecții de fotografie cu Nicolaas Henneman, fostul asistent al lui Talbot, gândindu-se că aceasta îl va ajuta să surprindă cu mai mare ușurință trăsăturile modelelor pe care urma să le picteze. Dar, în 1855 își deschide un atelier fotografic. Pregătirea sa de plastician și contactul cu marea artă i-au oferit modele de compunere și soluții de poză și gestică a personajelor din marile sale fotografii tematice. Va fi cel dintâi care va executa, în 1857, o compoziție de foarte mari dimensiuni pentru acea vreme (40,5 x 79 cm) la care lucrase șase săptămâni și folosisese 30 de negative pentru imprimări combinate.⁴³⁵ Lucrarea era o alegorie și se numea *Cele două drumuri în viață*. Pentru că opera sa era emianamente narativă și avea un pronunțat mesaj moralizator, în ea erau reunite 30 de personaje în poziții foarte grăitoare pentru caracterul ce trebuiau să-l personifice. Rejlander a apelat la o trupă de actori ambulanți pe care i-a compus în grupuri și i-a fotografia pe rând, în decorul necesar. Negativele erau copiate tot pe rând, plasându-le la locul potrivit pe coala de hârtie sensibilă și obturând cu verni părțile periferice care nu trebuiau să intre în cadru. I-au fost necesare două coli de hârtie pentru că la acea dată nu erau produse coli așa de mari. Lucrarea reprezenta un bătrân și înțelept tată ce dă drumul celor doi fii ai săi în viață : cel din dreapta se îndreaptă spre o existență virtuoasă, spre credință creștină, spre milostenie și muncă în vreme ce, acela din stânga, ascultă chemarea viciului, beției, jocului de cărți, plăcerilor carnale și desfrâului. În stânga sunt plasate mai multe trupuri de femei sumar acoperite, dar chiar în prim plan, aproape de axul compozițional creat de bătrânul tată, este plasat un nud ce-și ascunde fața; acesta era menit a personifica o ființă copleșită de remușcări ce dorea să se pocăiască. Lucrarea purta, de fapt, subtilul *Speranța în pocăință*. Cu tot mesajul ei umanist, lucrarea a fost criticată la Expoziția Comorilor de Artă de la Manchester, pentru folosirea ostentativă a nudului ceea ce îi dădea o notă indecentă. Alții, însă, au apreciat-o ca pe cea mai bună fotografie făcută până atunci. Diferendul s-a încheiat atunci când regina Victoria, vizitând expoziția, a

433 *Exhibition of the Photographic Society*, „The Illustrated London News” No. 727/Februarie 10, 1855, p.141

434 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 178

435 Beaumont Newhall, *op. cit.*, p.74; Michel Frizot (editor), *op. cit.*, p. 188; Quentin Bajac, *op.cit.*, p.8-9, 15

cumpărat lucrarea pentru soțul ei, prințul Albert de Saxa-Coburg-Gotha. Această achiziție l-a consacrat pe Rejlander și l-a încurajat să continue a înscena asemenea tablouri : *Drumețul* - ce reprezenta un bătrân vagabond ce-și dumica bucata de pâine pe marginea drumului - pentru care a folosit 5 negative; *Casă, dulce casă* (*Home, Sweet Home*), din 8 negative; *Capul Sfântului Ioan Botezătorul*, din 2 negative; *Timpuri grele* (*Hard Times*) compoziție inspirată de romanul omonim al lui Charles Dickens, având în prim plan un tâmplar șomer, munci de gânduri dar cu mare credință în Dumnezeu, iar în plan secund familia adormită. Rejlander dorea să le arate plasticienilor cât poate fi de utilă fotografia pentru compunerea unei picturi dar să le și demonstreze că aceasta este ea însăși artă, plină de picturalitate și capabilă de a suscita trăiri estetice. A executat chiar suite de imagini cu draperii, studii de mâini și picioare, pe care le pune la dispoziție artiștilor în căutare de modele.⁴³⁶ Pentru a-și susține și imagistic această profesiune de credință, Rejlander a compus o alegorie intitulată *Fotografia în fașă dând pictorului încă o pensulă* (*The Infant Photography Giving the Painter an Additional Brush*)⁴³⁷ ce avea în centru un trupșor gingaș de copil nud ce, sprijinit pe o cameră, întinde un penel artistului ascuns de o draperie și căruia nu i se văd decât mâinile. Spațiul este punctat de un mic mlașcă după o sculptură antică, niște teancuri de hârtii și sticle de soluții și o mare oglindă ovală în care se reflectă însuși autorul.

Atras de portretele infantile, Rejlander a executat o suită de chipuri de copii, unii jucându-se (*Ștregarii străzii, Copii dându-se în leagăn*), alții triști, îndurerăți, speriați sau plângând, mult apreciate de Lewis Carroll și de Julia Margaret Cameron, și care au fost folosite de Charles Darwin pentru a-și ilustra lucrarea *Expresii ale emoției la om și animal*, din 1872.⁴³⁸ Pentru că el însuși avea reale calități de actor, Rejlander s-a autoportretizat pentru expresivitatea și plasticitatea mimicii în vederea aceleiași cărți (*Furie, Dezgust, Ură*).

Un ajutor de librar și artist amator ale cărui picturi au fost primite la Academia Regală, **Henry Peach Robinson** (1830-1901) renunță totuși la plastică în favoarea fotografie, în 1852, și este inițiat în tainele tehnicii de către Rejlander. În 1857 își deschide un atelier la Leamington dar activitatea de portretist profesionist îl plictisește și, în timpul liber, se dedică unor compoziții nrtive. Pentru *Stingându-se* (*Fading Away*), din 1858, a folosit 5 negative, pentru a sugera tristețea ceasurilor de pe urmă ale unei tinere fete, doborâtă de ftizie sau durerea unui păcat nemărturisit. Efectul a fost deplin căci, în realitate, personajul de pe patul de moarte era o fată de 14 ani, perfect sănătoasă, care a reușit să simuleze topirea în neființă. Dar, la fel ca Rejlander, și Robinson a fost criticat pentru un subiect atât de trist, care specula sentimentalismul publicului.⁴³⁹ Prințul Albert, mare colecționar de fotografie, i-a cumpărat lucrarea și i-a cerut să-i furnizeze câte o copie din toate imaginile de acest fel pe care le va face în viitor.⁴⁴⁰ Aceasta l-a impulsionat pe fotograf să realizeze în fiecare an cel puțin o compoziție. Pentru fiecare imagine făcea anticipat schițe pe care apoi le înscena cu toată rigurozitatea, ca pe o pictură. Își costuma prietenii și făcea repetiții cu ei pentru a arboră aluri cât mai veridice.

436 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 179

437 Weston Naef, *Handbook of the Photographs Collection*, The J. Paul Getty Museum, Malibu, 1995, p134

438 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 179; Beaumont Newhall, *op. cit.*, p.74

439 Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 76

440 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 180

Fotografiile le lua exclusiv în atelier chiar dacă ele trebuiau să sugereze natura : de aceea, pe o platformă cu roțile, erau așezați arbuști și tufișuri iar o cadă în care spăla rufe se transforma în apa unei gârle; norii și cerul erau pictate pe un ecran.⁴⁴¹ În anii următori va elabora mai multe compoziții, inspirate în special de mediul rural și de bucuria oamenilor simpli în fața Naturii: *Casa de țară*, din 3 negative, în care surprinde misterul și anxietatea unui interior unde, prin personajele alese, erau simbolizate vârstele omului (copilăria, maturitatea și bătrânețea); *Serbare în pădure* (1860); *Când ziua de muncă s-a sfârșit* (1877), din 6 negative; *Mixandra* (1880), din 2 negative; *O poveste veselă* (1883) din 5 negative; *Colindând* (1887). Dar s-a preocupat și de ilustrarea unor vechi legende preluate și interpretate de Alfred Tennyson în poemele sale, precum *Elaine contemplând scutul lui Lancelot* și *Lady of Shalott* (1860), sau de povești pentru copii, așa cum este amuzanta și duioasa *Scufiță Roșie* (1858) ce-și vizitează bunica iar în pat, sub pătura și boneta acesteia, se află lupul.

Prin consecvența cu care și-a urmat crezul artistic și prin calitatea operelor sale, Henry Peach Robinson a fost apreciat încă din timpul vieții și i-au fost recunoscută eforturile prin alegerea în consiliul director al Societății Regale de Fotografie, unde a funcționat neîntrerupt timp de 30 de ani, din 1862 până în 1892. În 1869 a dat la lumină volumul *Efecte picturale în fotografie* care a cunoscut multe ediții și a fost tradusă în franceză și germană pentru valoarea sa de îndreptar al fotografiei artistice.

Reverendul și matematicianul Charles Lutwidge Dodgson ce, sub pseudonimul **Lewis Carroll** (1832-1898), și-a găsit celebritatea ca autor al volumului de povești *Alice în Țara Minunilor*, a practicat fotografia ca amator. Apreciase foarte mult lucrările lui William Lake Price văzute în 1856 într-o expoziție la Londra. Chiar în acel an se apucase și el de fotografie primind inițierea de la un unchi. Va deveni principala sa pasiune pe o perioadă de 25 de ani. Fire organizată și cumpătată, a ținut o evidență strictă – cronologică, numerică și alfabetică - a tuturor negativelor, a pozitivelor înrămate și neînramate, aranjate în albume sau dăruite prietenilor.⁴⁴² În 1858 participă cu 4 imagini la cea de-a cincea expoziție a Societății Fotografice din Londra.⁴⁴³ Deja își descoperise interesul pentru portrete și compoziții cu copii, pentru care îi pozau în special fetele prietenilor. Pentru acea manifestare pregătise o *Scufiță Roșie*, ce arăta mai speriată și mai convingătoare decât cea a lui Robinson. Fotografiind în exterior, o așezase pe Agnes Weld lângă un perete invadat de iederă, învelită în pelerina ei cu glugă roșie și ținând în mână panerul cu mâncare pentru bunica. A luat și portretele colegilor de catedră de la Christ Church din Oxford pe care le-a repertoriat și a publicat o listă de 106 lucrări ce le ținea la dispoziția amatorilor de a le achiziționa. Dar motivele sale preferate erau copilele în vârstă de 8-10 ani. A căutat tipuri specifice pentru *Cenușăreasa*, pentru *Fetița cerșetoare* dar l-a atras și tabloul vibrant înscenat tot de copii, precum *Sf. Gheorghe și balaurul* sau *Frumoasa Rosamund* - întrupate de George Herbert și Xie (Alexandra) Kitchin și, respectiv, Mary Jackson și Annie Rogers.⁴⁴⁴ Dar, față de ceilalți confrăți care erau foarte riguroși cu regizarea scenei, Lewis Carroll avea un fel foarte personal de a-și organiza

441 Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 78

442 Douglas R. Nickel, *Dreaming in Pictures. The Photography of Lewis Carroll*, San Francisco Museum of Modern Art, Yale University Press, New Haven and London, 2002, p.20

443 *Ibidem*, p.16; Colin Ford, *Lewis Carroll*, Editions Nathan, Paris, 1998, (f.p.)

444 Douglas R. Nickel, *op. cit.*, p. 63,65

spațiul și a-și plasa personajele, de parcă nu s-ar fi luat în serios, ca și când ar fi glumit pe socoteala acestor montări pe care le socotea un joc de copii. Astfel, Sf. Gheorghe este călare pe un căluț de lemn, casca și scutul sunt din carton, sabia este de lemn – și mult prea lungă pentru a fi eficientă în luptă ceea ce o transformă într-o armă ridicolă – iar balaurul este sugerat de o piele de leopard, așezată pe spinarea unui alt copil. Spațiul în care se desfășoară „însălmântătoarea” confruntare este o cameră simplă, cu podea de lemn și niște draperii pe unul dintre pereți. Autorul nu a încercat să-i schimbe aspectul pentru a sugera un alt mediu, încărcat de legendă. Tot prin intermediul fetițelor diafane a interpretat sentimente puternice : *Penitență, Mica vanitate*.

Într-o năvelă umoristică, *O zi în exterior a unui fotograf* (*A Photographer's Day Out*) Carroll ironizează pasiunea pentru travestire a unei familii de aristocrați de țară ce se doreau immortalizați în personaje shakespeare-iene sau într-o scenă alegorică în care „Victoria oferea Inocenței coroana sa laur, ajutată de Hotărâre, Independență, Credință, Speranță și Caritate, sub privirile blânde și surăzătoare ale Înțelepciunii”.⁴⁴⁵ Este de înțeles opinia sa față de asemenea înscenări și motivul pentru care nu a realizat el însuși mai multe compoziții de acest fel.

Somnul și lumea viselor l-au preocupat în mod special. A recurs și el, uneori, la imprimări combinate pentru a-și atinge scopul, cum a fost cazul în *Visul* ori în *Mary Mac Donald visând la tatăl și la fratele ei*. De cele mai multe ori, însă, a optat pentru fotografierea fetițelor exact în perioada de semitrezie, cu pleoape grele, ori total adormite, îmbrăcate în cămășuțe de noapte, cu părul despletit și desculțe, întinse pe o canapea, pe un fotoliu, pe un pat sau chiar în mijlocul naturii, pe o pătură așezată pe iarbă. Predilecția pentru gingașele lor chipuri cât și rara apariție a băieților de aceeași vârstă în fotografiile sale au dat naștere la supoziții nedemne⁴⁴⁶ de opera creată cu multă inspirație și dăruire, mai ales că era știut cât de greu este să fotografiezi copii. Este de presupus că Lewis Carroll, cucerindu-le încrederea și prietenia prin poveștile pe care le spunea și cu care le capta atenția, avea o metodă foarte eficientă de a-și convinge micile modele să stea nemișcate lungul răstimp necesar expunerii, fără a apela la suporturi și menghine cu care era „fixat” în poză solicitantul unui atelier profesionist de fotografie.

Un alt fotograf amator care încearcă reconstituirea și întoarcerea în istorie prin intermediul costumului este pictorul **David Wilkie Wynfield** (1837-1887) care realizează, prin 1862, o suită de portrete bust ale prietenilor plasticieni, dornici să retrăiască, fie și pentru o clipă, vremurile trecute.⁴⁴⁷ Față de profesioniștii care evitau profilul, el face excepție, căci își impozitează mai multe modele astfel : pe John Everett Millais în chip de Dante, cu glugă roșie pe cap peste care are coroana de laur, sau pe J. Swinden Barber în costum din epoca Tudorilor, admirând o floare și pe Henry W. Philipps, cu păr creț și barbă bogată, cu o bască de catifea și un colan de mare cancelar la gât; Robert T. Pritchett, în semiprofil, privește suspicios și grav spre obiectiv, strângându-și cu mâna haina la gât, într-un gest ce amintește unul dintre autoportretele lui Albrecht Dürer. Însuși autorul se autoportretează cu beretă și privirea plecată spre paginile unei mici cărți ce o ține în mână. Portretele umplu întregul spațiu al

445 Quentin Bajac, *op. cit.*, p. 13

446 Douglas R. Nickel, *op. cit.*, p. 13, 65

447 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 237; Quentin Bajac, *op. cit.*, p. 12-13

cadrului și nu sunt suficient focalizate fapt ce le conferă un aer de mister și de legendă ca niște chipuri de strămoși revenite printre contemporani, unde nu-și mai află locul.

Între fotografii artiști britanici amatori s-au numărat și două femei : Lady Clementina Hawarden și Julia Margaret Cameron.

La fel ca reverendul matematician și scriitor, **Lady Hawarden** (1822-1865) nu a încercat să modifice interiorul locuinței sale în care își aranja fiicele pentru a înscena diverse teme livrești fără trimitere directă la un autor sau un personaj anume. Se cunosc destul de puține amănunte despre biografia ei. La 23 de ani se mărită cu un ofițer de origine nobilă, cu care va avea zece copii (doi decedați la vârstă fragedă).⁴⁴⁸ Când, în 1856, soțul moștenește averea și titlul de al 4-lea viconte Hawarden de la defunctul său tată, familia se mută pentru o vreme la domeniile din Irlanda, la Dundrum, comitatul Tipperary, unde Clementina, degrevată oarecum de sarcinile materne pentru că avea deja copii suficient de mari, se apucă de fotografie. Mai întâi folosește o cameră stereoscopică, cu care ia peisaje ale frumosului ținut în care locuia.⁴⁴⁹ Este atrasă și de scenele de gen, executate în exterior, cu localnicii la lucru (*Tâmplarul*) sau în timpul liber (*Scripcarul*, interpretat de propriul său soț, având alături pe câteva dintre fiice, desculțe și îmbrăcate țărănește). Dar, în 1859, familia revine la Londra și se mută într-o casă nouă, ridicată în proaspăt-fondatul cartier South Kensington. În interiorul acelei case vor fi făcute majoritatea fotografiilor sale, cu lumină naturală, razantă, sau cu aceasta purtată de câte o oglindă, pe care autoarea o folosește adesea spre a-și așeza personajele lângă ea. Jocul dintre spațiul real și cel virtual pe care i-l oferea oglinda este speculat la maximum. Canatul ușii dinspre terasă este, de asemenea, un loc preferat de impostare a fiicelor ce-i slujeau de model. Nu a căutat să stabilească o legendă pentru lucrările sale. Le eticheta, simplu, *Studii fotografice* sau *Studii după natură*. De aceea, este dificil să se stabilească, cu certitudine, intenția imaginilor înscenate de Clementina chiar dacă erau contaminate de istorism aproape în aceeași măsură ca ale celorlalți confrați. În majoritatea lucrărilor sale este decelabilă o notă de mister, de anxietate, provocată de singurătate și de imposibilitatea comunicării. Astfel, câte una dintre frumoasele sale fiice apare stând cu spatele la aparat și privind pe fereastră dar cu chipul reflectat în oglinda de lângă ea; alta, *à contre jour*, sprijinită de rama oglinzii ce-i reflectă profilul; alta, îngenunchată și cu capul lipit de fereastra închisă a balconului, într-un gest de mare dar stăpânită durere; alta, în culmea disperării, cu mâinile împreunate deasupra capului și sprijinită de perete, într-o poziție foarte incomodă dar revelatoare pentru starea sa sufletească; alta, în reverie, cu privirea ridicată spre cer sau, cu ochii în pământ și o mână dusă la inimă, într-un delicat gest de exprimare a curățeniei sufletești și a credinței. Abordează, cu același succes, și compozițiile cu două personaje dar, în toate situațiile, acestea sunt divergente, evitându-și privirea și încercând să se desprindă unul de celălalt din cauza neconcordanței de gândire și menire. Aceeași necomunicabilitate este sugerată și prin plasarea domnișoarelor Hawarden de-o parte și de alta a geamului ferestrei, cercetându-se enigmatic de rece și distant; ori stând pe terasă, cu spatele la obiectiv, ținându-se de talie, dar una cu capul întors, aruncând o căutătură neliniștită, peste umăr, spre aparat, iar cealaltă privind-o curioasă și întrebătoare. Nu a apelat prea des la costume pentru travestirea modelelor: de obicei acestea

448 Virginia Dodier, *Clementina, Lady Hawarden. Studies from Life 1857-1864*, V & A Publications, London, 1999, p. 19

449 *Ibidem*, p.24-25

apăreau îmbărcate în fastuoasele lor crinolone la modă iar, dacă se dorea evocarea altei epoci, erau adaptate metraje de voal ori de textură vărgată, necroite ci doar prinse cu agrafe, ce deveneau niște inspirate și atemporale straie din vechime. Nici interiorul nu era modificat în conformitate cu anumite stiluri revoluate ci erau folosiți pereții goi, uneori acoperiți de o draperie neutră sau chiar cu tapetul cu stele ce-l avea una dintre camere.

Lady Hawarden nu s-a adaptat la dimensiunile standard și, cu atât mai mult, la populara carte de vizită. Dimpotrivă, fotografiile sale erau de obicei mari, de dimensiuni neconvenționale: 10 x 15,9 cm, 19 x 14,6 cm, 23,4 x 18,2 cm, 24 x 28 cm, etc.⁴⁵⁰

În 1863 și 1864 își trimite lucrările la expoziția Societății Fotografice din Londra – fiind prima femeie acceptată ca membru și, la fel, prima laureată; compozițiile sale sunt foarte apreciat și autoarei îi este conferită, în ambele cazuri, medalia de argint, pe care, însă, nu o primește pentru că nu fusese încă bătută.⁴⁵¹ Lewis Carroll este entuziasmat de creațiile nobile doamne – fapt ce-l menționează în jurnalul său - și-i achiziționează cinci fotografii.⁴⁵² Din păcate, în ianuarie 1865, Lady Hawarden moare, prematur, de pneumonie fără a-și fi putut continua opera începută atât de promițător.

Cealaltă doamnă care s-a afirmat în lumea fotografiei artistice drept o creatoare ce sfida orice convenții – așa cum le sfida și în viața de zi cu zi – a fost **Julia Margaret Cameron** (1815-1879). Biografia ei este, contrar celei a Clementinei Hawarden, bine cunoscută, bogată, tumultuoasă și interesantă. Se născuse în India, la Calcutta, dintr-o mamă franțuzoaică (care avea și ceva sânge indian) și un tată englez. La 3 ani a fost adusă în Europa, crescută de bunica franțuzoică și apoi educată în Anglia. La 19 ani revine la Calcutta unde îl cunoaște pe Charles Hay Cameron, avocat și plantator bogat, cu care se mărită, în 1838, deși era cu 20 de ani mai vârstnic decât ea.⁴⁵³ Vor avea împreună 6 copii dar, în generozitatea sa, Juli va adopta și o mică cerșetoare, Mary Ryan care-i va deveni fată în casă și, adesea, model. În anul 1848 se stabilesc în Anglia. Țineau casă deschisă unde se adunau personalități ale literaturii, artei și științei vremii : romancierul William Makepeace Thackeray, poezii Alfred Tennyson (viitorul lord Tennyson) și Sir Henry Taylor, istoricul Thomas Carlyle, savantul Sir John Herschel, pictorii William Holman Hunt și George Frederick Watts. Dar, în 1860, se mută în Insula Wight, la Freshwater, unde cumpăraseră două căsuțe între care ridică un turn spre a le lărgi – noua locuință este botezată Dimbola, după numele uneia dintre plantațiile de cafea pe care le aveau în Ceylon. De această casă sunt legate începuturile carierei fotografice a Juliei : în 1863, spre a nu se plictisi în absența soțului și fiului lor cel mare, plecați să-și inspecteze domeniile din Ceylon, fiica și ginerele îi dăruiesc mamei un aparat fotografic de mari dimensiuni (23 x 28 cm) și toate ustensile necesare pentru a se dedica noii tehnici.⁴⁵⁴ Acesta este începutul unei mari pasiuni : depozitul de cărbuni al locuinței este transformat în laborator pentru prepararea materialului fotosensibil și pentru dezvoltare iar cotețul depășări

450 *Ibidem*, p. 116-117

451 *Ibidem*, p. 86-89, 107

452 *Ibidem*, p. 92

453 Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron, Her Life and Photographic Work*, Gordon Fraser, London, 1975, p. 17; Colin Ford, *Julia Margaret Cameron. 19th Century Photographer of Genius*, National Portrait Gallery, London, 2003, p. 17

454 Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron. op. cit.*, p.27

devine studioul unde își aducea modelele – „casa de sticlă” cum a fost poreclită atunci.⁴⁵⁵ În 1864 reușește să scoată o fotografie bună – portretul unei fetei din vecini, Annie Wilhelmina Philpot – pespatele căreia, Julia scrisese, plină de fatuitate, „Annie, my first success”.⁴⁵⁶ În jurnalul său, intitulat *Analele casei mele de sticlă*, autoarea relatează câtă bucurie i-a produs această reușită : „Eram entuziasmată la culme. Alergam prin toată casa să caut cadouri pentru fetiță. Aveam impresia că ea făcuse, în întregime, poza. Am copiat-o, tonat-o, fixat-o și înrămat-o și, în aceeași zi, i-am oferit-o tatălui ei.”⁴⁵⁷ În același an a oferit prietenilor câteva elegante albume, legate în piele și scrise cu litere de aur, spre a-și face cunoscută fotografiile. În mod obișnuit, imaginile pe care le făcea erau de mari dimensiuni la fel ca și camera pe care o folosea dar, copiile destinate pretenților sau reclamei erau cărți de vizită, așa cum s-au putut vedea și în marea expoziție *Julia Margaret Cameron, 19th Century Photographer of Genius*, organizată în intervalul 27 iunie-14 septembrie 2003 la Muzeul Național al Fotografiei, Filmului și Televiziunii de la Bredford, Marea Britanie.

Avea mare respect pentru ceea ce făcea și încerca să le insuflă și altora acest respect de aceea, pe prima pagină a acestor albume, scria cu propria mână, următorul avertisment: „Pentru fotografii sunt fatale ceștile de ceai sau de cafea, lumânările și lămpile ca și degetele copiilor.”⁴⁵⁸

Genul ei preferat era portretul iar creațiile lui David Wilkie Wynfield au avut o mare influență asupra ei, fapt ce l-a recunoscut totdeauna.⁴⁵⁹ A imortalizat foarte multe chipuri de personalități ale vremii - care-i erau și prieteni apropiați – dar și tipuri interesante de oameni obișnuiți, anonimi, întâlniți pe aleile insulei care atrăgea mulți turiști. Era atât de preocupată de calitățile spirituale ale compozițiilor sale încât îngora total claritatea. De obicei focaliza doar pe fața modelului și lăsa restul flu, pentru că ea considera neimportante detaliile vestimentare. Prefera să facă portrete gros-plan.⁴⁶⁰ A fost adesea criticată de fotografi profesioniști pentru neglijarea tehnicii (cracluri sau zgârieturi pe clișeu, pete și amprente pe marginea copiei⁴⁶¹) și neclaritățile din prim plan. Existau mai multe motive ale acestor deficiențe : autoarea nu folosea suportul de fixare a capului modelului care era indispensabil într-un studio profesionist dar care ei îi dis plăcea; întrebuița camere de mari dimensiuni – în 1866 și-a achiziționat un aparat mult mai voluminos, de 30 x 40 cm, cu o lentilă mai mare, ce necesita o expunere de 3-7 minute - fapt ce făcea imposibilă poziția nemișcată a modelelor într-un interval atât de lung.⁴⁶² Ea își recunoștea scăderile dar afirmă că intenția ei era tocmai aceea, de a lăsa neclare anumite zone ale fotografiei, așa cum îi mărturisea lui Sir John Herschel într-o epistolă : „Sper [ca imaginea] să fie mai presus de o simplă fotografie convențională, topografică – redare a trăsăturilor și a formei ca și când ai face o hartă, fără acea rotunjime și plinătate a forței. (...) Ce este focalizarea – și cine are dreptul să

455 *Ibidem*, p. 28

456 *Ibidem*; Colin Ford, *op. cit.*, p. 39-40

457 Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron, op. cit.*, p. 28

458 *Ibidem*

459 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 237; Quentin Bajac, *op. cit.*, p. 21; Colin Ford, *op. cit.*, p. 36

460 Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron, op. cit.*, p. 29

461 *Ibidem*, p. 73

462 *Ibidem*, p. 71; Quentin Bajac, *op. cit.*, p. 17

spună care focalizare este cea îndreptățită? Aspirațiile mele sunt să înnobilez fotografia și să-i asigur caracterul și utilitatea Marii Arte combinând realul și idealul fără a sacrifica nimic din adevăr, cu tot devotamentul pentru Poezie și Frumusețe.”⁴⁶³ În altă parte își explica opțiunea pentru acest tip de imagine care contrazicea idealul de fotografie al contemporanilor: „Când focalizez și ajung la ceva care este frumos pentru ochiul meu mă opresc acolo în loc să răsucesc mai departe obiectivul pentru o focalizare mai precisă pentru care insistă toți ceilalți fotografi.”⁴⁶⁴ Lewis Carroll, care o vizitase Freshwater și-i văzuse creațiile, nu avea o părere prea bună despre ele: „Fotografiile ei sunt în mod deliberat nefocalizate – unele sunt foarte picturale – altele pur și simplu hidose – totuși ea vorbește despre ele ca și când ar fi triumfuri artistice.”⁴⁶⁵

Disponând de suficient timp liber, lucra enorm pentru un neprofesionist ce nu era obligat să-și câștige existența făcând fotografie: în intervalul ianuarie 1864-aprilie 1866 a executat impresionantul număr de 500 de imagini.⁴⁶⁶ Era atât de pasionată de această muncă încât ignora chiar și gospodăria și orele de masă, mai ales că cele trei slujnice pe care le avea erau folosite fie ca modele pentru compozițiile alegorice ori religioase, fie ca asistente la dezvoltare și copiere.⁴⁶⁷ Doamna Cameron era mereu în căutare de modele cu trăsături interesante și expresive. Adesea acosta turiștii ori, stând în fața ferestrei și observând persoanele ce treceau prin fața casei sale, puneă pe câte una dintre cameriste să dea fuga afară și să-l invite pe posesorul interesantului și picturalului chip să se așeze în fața obiectivului imperativei sale stăpâne.⁴⁶⁸ Datorită acestei nestăpânite pasiuni se întâmpla, uneori, să aibă și neplăceri. Când marele revoluționar Giuseppe Garibaldi a făcut o vizită în Isle of Wight, în 1864, la invitație lui Tennyson, Julia a aflat de prezența marelui bărbat și, fără a se asigura în prealabil de acceptul acestuia, l-a abordat fără protocolul de rigoare. Garibaldi nu știa englezește și, văzând-o destul de prost îmbrăcată, cu rochea pătată de soluții și mâinile arse de nitrat de argint, a luat-o drept cerșetoare și a gonit-o – mai ales că, pentru a-l conjura să-i pozeze, fotografia căzuse în genunchi în fața lui. Orice intervenții ulterioare ale lui Tennyson nu l-au putut convinge pe vajnicul patriot italian să-i pozeze.⁴⁶⁹ În 1868 a avut mai mult succes cu poetul american Henry Wadsworth Longfellow și cu naturalistul Charles Darwin, care i-au pozat cu plăcere.

Julia Margaret Cameron a avut o deosebită propensiune pentru bărbații cu bărbi mari, albe sau cărunte, pe care-i cadra monumental. Capul ocupa aproape întregul cadru (*Henry Taylor, G.F.Watts, Thomas Carlyle, Sir John Simeon*, soțul ei *Charles Hay Cameron*). Chiar dacă nu avea barbă, lui *Sir John Herschel* i-a pus în valoare părul alb – pe care i-l spălase și pieptănase chiar ea spre a forma o aureolă în jurul feței în mijlocul căreia sclipesc ochii foarte albaștri ai venerabilului savant. Nu introducea mâinile modelului în compoziție pentru că, fiind toți intelectuali, ei lucrau cu capul, așa că toată atenția se concentra pe frunte și fața spiritualizată. Nu avea nevoie de un decor bogat sau de o regizare a spațiului, ca alți

463 Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 78

464 Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron, op. cit.*, p. 70

465 *Ibidem*, p. 29

466 *Ibidem*, p. 36,76

467 *Ibidem*, p. 29

468 *Ibidem*, p. 31

469 *Ibidem*, p.33

contemporani care făceau tablouri vivante : ei îi erau necesare un scaun pe care-i așeza modelul și o draperie neagră pentru fundal; bărbaților le așeza o beretă pe cap și o pelerină de catifea pe umeri, care-i învăluia și le ascundea vestimentația stereotipă a momentului.⁴⁷⁰ O influență covârșitoare asupra felului de a compune l-a avut pictorul și sfătuitorul ei – care i-a fost constant model – George Frederick Watts. De asemenea, pictorii prerafaeliți au inspirat-o și a încercat să le mimeze subiectele și modul de paginare – pe una dintre lucrările sale în care se identifica acestora, chiar scrisese „indiscutabil prerafaelit”⁴⁷¹ iar o altă poză o etichetează drept *Un studiu prerafaelit*.⁴⁷²

Istoricul Helmut Gernsheim distinge patru faze în creația Juliei Margaret Cameron: între 1864 - 1866 face portrete și subiecte religioase inspirate de pictorii Renașterii italiene sau după maeștrii prerafaeliți; între 1867-1870 continuă să facă portrete și abordează compozițiile alegorice (*Visul, Ecoul, Circe, Dolores, Psyche, Sărutul Păcii*); după 1870 nu va mai face portrete iar între 1874-1875 va ilustra poemele lui Tennyson; între 1876-1878, când se află în Ceylon, execută compoziții cu indigeni.⁴⁷³

Artista a participat la mai multe expoziții : în anii 1864-1868, 1870 și 1873 își prezintă lucrările la expoziția Societății Fotografice din Londra, în 1865 la cea din Edimburgh, tot în 1865 și apoi în 1866, la Berlin iar în 1872 la Viena; este prezentă cu fotografii și la expozițiile internaționale de la Dublin (1865), Paris (1867) și Londra (1872).⁴⁷⁴

Cameristele sale, Mary Hillier și Mary Ryan îi vor fi modelele feminine favorite, mai ales în scenele biblice, unde interpretau pe Maica Domnului sau îngerii (*Sfânta Familie, Sărutul Păcii, Îngerul la Mormânt, La Madonna Riposată, Întoarcerea după 3 zile*). Pe unele, autoarea specifica încercarea de a semăna cu opera vreunui pictor cunoscut : *După maniera lui Perugino, Studiu după maniera lui Francia*.⁴⁷⁵ De altfel, Julia era puternic influențată de pictura Renașterii italiene, pe care o putea vedea în colecțiile prietenilor dar și în reproducerile de bună calitate pe care le difuza Societatea Arundel, fondată de criticul de artă John Ruskin, la care se înscrișese și ea.⁴⁷⁶ Un chip mai necioplit, cu trăsături puternice, angulare, este intitulat *Iago, studiu după un italian*. Contrar fotografiilor profesioniști contemporani care arar făceau portrete în profil – și aceasta doar la solicitarea expresă a modelului – Julia excelează în așa ceva, mai ales în cazul tinerelor sale cameriste, dar și al altor persoane din elită care aveau o deosebită finețe a liniei nasului și buzelor (*Lady Clara Vere de Vere, Nepoata mea Julia Jackson, Mary Ann Hillier, Grădina cu fete boboci de trandafir, Alethea, Elaine, Maud, Dialogul, Tristețe, Chiamă-mă, te urmez, te urmez, lasă-mă să mor, O sibilă*). A făcut și portrete de copii, fie în haine obișnuite dar aranjați spre a simul o activitate anume (*La cules de mure, Zile la Freshwater, Două fetețe cu pălării, Cap de copil „Mica albină”, Lionel Tennyson cu arc și săgeată, Ernest și Maggie*) sau nuzi, în compoziții alegorice pline de duioșie (*Cupidon cu creionul luminos, Amor lenevind, Endymion tânăr, Tânărul Astyanax, Paul și Virginia, Cherubin și serafim, Îngerul Nașterii*). Unele dintre aceste

470 *Ibidem*, p. 74

471 Beaumont Newhall, *op. cit.*, p. 81

472 Colin Ford, *op. cit.*, p. 69

473 Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron. op. cit.*, p. 61

474 *Ibidem*

475 Colin Ford, *op. cit.*, p. 70, 124, 125; Quentin Bajac, *op. cit.*, p. 14

476 *Ibidem*, p. 70

interpretări ale îngerilor capătă nedorite accente umoristice prin plasarea unor aripioare de lebădă în spinarea micilor ființe nevinovate care nu totdeauna intrau cu prea multă convingere în rol (*Aștept, Îngerul Nașterii*).

Domnii cu bărbi mari și colilii îi slujeau artistei pentru interpretarea personajelor biblice ori istorice : Henry Taylor îl întrupa fie pe *Regele David*, fie pe *părintele Laurențiu* din „Romeo și Julieta”, fie pe *Prospero* din „Furtuna” lui Shakespeare, fie pe *Regele Ahasuerus* în compoziția *Regele Ahasuerus și Regina Esther*; soțul ei îl făcea pe *Regele Lear* sau pe vrăjitorul *Merlin*; pictorul G.F.Watts apărea în chip de violonist inspirat în *Șoapta muzei*.

Alfred Tennyson îi sugerează prietenei sale, în 1874, să-i ilustreze volumul de poeme inspirat de legendele Regelui Arthur, intitulat *The Idylls of the King (Idilele regelui)*. Pentru că ducea lipsă de modele potrivite pentru a fi îmbrăcate în costumele de epocă, închiriate, făcea apel tot la vilegiaturiști. A fost foarte greu să găsească tipul potrivit pentru Sir Lancelot. Vrăjitorul Merlin era întrupat de soțul ei care avea plete și barbă complet albe. Julia era foarte exigentă și făcea mai multe variente ale aceleiași compoziții până ce i se părea că a reușit să obțină efectul scontat. Spre pildă, pentru *Despărțirea lui Sir Lancelot de regina Guinevere* a făcut 42 de negative.⁴⁷⁷ Dar artista e nemulțumită de xilogravarea la mici dimensiuni a fotografiilor sale tipărite în volum. De aceea, face eforturi deosebite pentru a fi publicată, pe proprie cheltuială, o ediție de lux în care să fie adunate chiar fotografiile originale. Înaintea Crăciunului anului 1874 este dat la lumină un volum *in folio* cu 12 fotografii de mari dimensiuni, care o satisfac pe deplin. Este mai mult o publicație destinată să-i valorifice compozițiile căci poemele nu sunt tipărite integral ci dora fragmentele lacare fac referire directă fotografiile sale; aceste fragmente fuseseră scrise chiar de mână artistei și litografiate.⁴⁷⁸ Chiar dacă nu înregistrează un mare succes de piață, Julia perseverează și, în anul următor, în luna mai, scoate al doilea volum, tot cu 12 fotografii și cu texte de mână, din care însă, doar trei ilustrează *Idilele regelui*, celelalte referindu-se la alte poeme ale lui Tennyson (*Maud, Prințesa, Regina lunii mai*).⁴⁷⁹ Selecția imaginilor a fost foarte riguroasă : din cele 180 de negative pe care le executase în vederea acestui proiect au fost alese doar 12 imagini, după cum s-a specificat mai sus. Fusesse inserat și portretul autorului în chip de *Dirty Monk*, așa cum Tennyson însuși botezase lucrarea atunci când o văzuse.⁴⁸⁰

În anul 1875, familia Cameron pleacă în Ceylon. Vor reveni în Anglia, în 1878, doar pentru o lună de vacanță. În acea țară îndepărtată va continua să facă fotografii, dar nu cu aceeași ritmicitate ca în Europa și se va rezuma exclusiv la tipuri de băștinași.

Cu toate scăderile pe care i le găseau contemporanii, poate invidioși pentru tenacitatea femeii-fotograf, portretele și compozițiile tematice create de **Preoteasa Soarelui**⁴⁸¹ – așa cum îi plăcea să se intituleze Julia Margaret Cameron – au o deosebită imediatețe și prospețime, care lipsește multora dintre producțiile similare din epocă. Chipurile memorabile de cărturari și artiști imortalizate de ea nu pot fi uitate și, încă astăzi, au un puternic impact asupra privitorului contemporan ce este tentat să intre în dialog cu ele datorită notei de vivacitate ce

477 Quentin Bajac, *op. cit.*, p. 17; Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron, op. cit.*, p. 74

478 Colin Ford, *op. cit.*, p. 72

479 *Ibidem*

480 Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron, op. cit.*, p. 42-48

481 *Ibidem*, p. 35

rezidă tocmai în neclaritatea trăsăturilor. Cu Julia Margaret Cameron se încheie prima epocă a fotografiei artistice. Interesul pentru asemenea imagini va fi resuscitat abia la cumpăna dintre veacuri cu operele fotografiilor picturali Alfred Stieglitz (1864-1946), Edward Steichen (1879-1973), Heinrich Kühn (1866-1944) și Léonard Misonne (1870-1943).

Tabloul vibrant nu a dispărut, însă, ca gen fotografic. Uneori erau immortalizați actori vestiți în rolurile ce-i făcuseră celebri, singuri în mijlocu decorurilor, sau împreună cu toată trupă, în momentul cel mai dramatic al piesei. Alteori erau aranjate întregi scene de luptă, așa cum a fost cazul cu *Bătălia de la Agincourt* ce se desfășoară în actul II al piesei „Henric V” de Shakespeare și care a fost fotografiată de Charles Calvert, în 1872, „la miezul nopții”, pe scena lui Prince's Theatre din Manchester, unde fusese înscenat acel spectacol.⁴⁸² Asemenea fotografii se comercializau celor interesați să-și adauge la colecție o suită de „star-uri” ale scenei din vremea lor. Unul dintre fotografi parizieni la modă în deceniile șapte-opt ale veacului al XIX-lea, **Ch. Reutlinger** – ce-și avea studioul pe Boulevard Montmartre 21 și o sucursală pe Rue Richelieu 112 – a avut exclusivitatea portretelor celebrei cântărețe de operă Adelinei Patti (1843-1919), atât cele în toalete de zi cu zi cât și cele în costumul rolurilor ce le interpreta. Pentru cele din urmă își organiza spațiul interior astfel încât să semene cu decorul respectivei opere, precum *Margareta în rugăciune* din „Faust” de Charles Gounod. În timpul turneelor unor mari actori sau cântăreți, fotografii de primă mână ai orașelor în care poposeau aceștia, se grăbeau să-i invite să-și facă portretul în studioul lor. Când aceeași Adelinea Patti ajunge la Constantinopol, **Abudllah Frères** o immortalizează purtându-și fabuloasele bijuterii precum și, aninat de gât, înaltul ordin Osmania, în grad de comandor, cu care fusese distinsă de sultan. Ernest van Dyck (1861-1923), inegalabilul tenor belgian, interpret al rolurilor wagneriene, pozează la Viena, la **Adèle**, în costumul lui Lohengrin iar Hermann Winkelmann în acela al lui Tannhäuser la **W. Höffert** din Berlin. Fotografii regale bavareze **Hans Brand** execută și difuzează, între 1882 și 1886, un set de imagini cabinet cu personajele operelor „Parsifal” și „Tristan și Isolda” de Richard Wagner ce purtau legenda *Costüm-Portraits der Bayreuther-Festspiele*. În cazul din urmă, se vede că fotografii miza exclusiv pe faptul că aspectul impunător al costumelor de scenă – care confereau individualitate și veridicitate modelelor – cât și fizionomiile cunoscute și îndrăgite ale interpreților, sunt mai importante decât restul decorului, așa că panoul din fundal era destul de neglijent pictat, fără acea grijă de a da sugestia realității ce se întâlnea la majoritatea confrăților din alte părți.

Existau suficiente cereri pentru asemenea producții pentru ca ele să merite investiția și comercializarea în formatul carte de vizită ori, mai târziu, din deceniul al optulea al secolului, în formatul cabinet. Alte subiecte căutate erau acele care descriau ocupații, înscenate, ca o fantezie, de copii și tineri. Dintr-o suită destul de mare (dacă luăm în considerare numerele sub care sunt înregistrate aceste imagini și care a ajuns la 1660) fac parte trei fotografii ce le avem în posesie și care reprezintă, în compuneri foarte amănunțite, *Pescarul, Olarul și Țăranul*. Decorul este reconstituit cu extrem de mare atenție, ca într-o dioramă : chiar dacă în fundal se vede foarte bine că este un panou pictat cu un peisaj, în prim plan, valurile pe care plutește barca pescarilor, sunt modelate în relief, probabil din papier maché iar deasupra lor planează un pescăruș; în scena străngerii fânului de țărani, sunt aduse chiar stoguri de fân și

482 S.F.Spira, *Calvert and Shakespeare*, „History of Photography” Volume 13, No.4/ October-December 1989, p.291-292

o căruță adevărată, în care este cocoțat un copil ce aranjează paiele; doar atelierul olarului era ceva mai ușor de evocat pentru că era un interior unde nu erau necesare picturile iluzioniste ci doar obiectele necesare într-un asemenea spațiu (câteva rafturi cu oale, bănci, mese, bulgări de lut și roata olarului). Fusese necesar un atelier destul de mare pentru a dispune de suficient spațiu spre a aduce toate acestea fără a cădea în ridicolul unei înscenări facile. Este de presupus că fotografiile au fost executate într-un studio german dar erau destinate unei difuzări mai largi, europene, pentru că, deși pe față legenda este doar în germană, pe spate aceasta este și în franceză și în engleză, făcându-se specificația, tot în germană, că este luată „După natură” (Nach der Natur).

Erau și cazuri când modelul impunea fotografului poza în care se dorea imortalizat și, dacă era suficient de imaginativ, putea să ia o atitudine mult mai interesantă și elocventă decât ar fi avut într-o aranjare standard propusă de maestru. Astfel, compozitorul francez Elias Levy, zis Halévy (1799-1862) îi purta magistrului său, Luigi Cherubini așa un respect încât și-a compus poza alături de marele portret în ulei al acestuia, datorat penelului lui Ingres⁴⁸³ : tabloul, aflat la acea dată (circa 1860), în posesia familiei autorului operei „Medea”, a fost transportat la studioul fotografului **Robert Bingham** de pe Rue de la Richefoucauld 58, împreună cu un mare și greu șevalet, pentru ca Halévy, profilat pe o bogată tapiserie din fundal, să se reazeme de el, cu capul sprijinit în mână, imitând puțin inspirata alură în care era reprezentat profesorul său pe pânză.

În pofida disprețului mărturisit față de fotografiile standardizate în dimensiuni reduse – „pozișoarele improvizate cu o remarcabilă viteză” -, Nadar nu putea să nu recunoască, pe bună dreptate, că acestea nu erau total lipsite „de un anume gust și farmec”, așa cum s-a precizat mai sus, într-un citat. Este greu de înțeles această atitudine față de cărțile de vizită, pe care le considera meschine la fel ca și portretul stas înscris în limitele sale, cu toate că acestea erau executate și în studioul său și aduceau un venit deloc neglijabil atunci când maestrul își îndreptase atenția spre alte câmpuri de explorare, aeriene sau subpământene iar afacerile și activitatea lucrativă erau dirijate de soția sa.

Între cei ce practicau această dimensiune se aflau și artiști adevărați, care confereau calități plastice fotografiei, remarcate și lăudate de însuși rezervatul Nadar : „La momentul potrivit a apărut Le Gray și, odată cu el, frații Bisson, Adrien Tournachon (...); apoi, la scurtă vreme, sculptorul Adam Salomon, Numa Blanc, pictorii Alophe, Berne-Bellecourt, L. De Lucy, caricaturistii Bertall, Carjat, etc. (...) Nu aş ezita chiar să afirm că, de atunci încolo, nu s-a mai văzut nimic care să întrecă acele capete de expresie ale mimului Debureau-fiul, expuse de Adrien Tournachon (și el un evadat din pictură), sau minunatul portret frontal, de 30 x 40 cm, al lui Frédéric Lemaître, expus de Carjat, amplu ca un Van Dyck, bogat ca un Holbein; (...) Carjat, din desenator industrial se făcuse portretist – ochiul care a trecut prin aceste experiențe știe să vadă. Nimeni nu a uitat calitatea observației și a lucrăturii numeroaselor caricaturi magistral creionate de acest mare Carjat, care era orator și poet pe deasupra.”⁴⁸⁴ **Marie-Alexandre Alophe** (1812-1883), care își începuse activitatea ca litograf și, în timpul Războiului Crimeii, a editat o suită de stampe cu portretele generalilor comandanți

483 Gary Tinterow, Philip Conisbee (editori), *Portraits by Ingres. Images of an Epoch*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 1999, p.384

484 Nadar, *op. cit.*, p.145, 155

ai armatelor aliate - colecție difuzată sub titlul *Les Hommes du Jour*⁴⁸⁵ – a fost, mai târziu, un prolific fotograf, succedându-i lui Le Gray pe Bulevardul Capucinilor nr. 35. În atelierul său și-a luat colonelul Alexandru Cuza un portret ce, la suirea sa pe tronul Principatelor Unite, a fost publicat în „L'Illustration” din martie 1859 și, ulterior a fost litografiat, la Viena, de Carl Lanzedelli și, la București, de Dimitrie Pappasoglu împreună cu Carl Danielis.⁴⁸⁶

Compozițiile axate pe amplificarea spațiului de o oglindă în care se reflectă chipul personajului ce stă cu spatele întors spre obiectiv nu au fost folosite exclusiv de Clementina Lady Hawarden ci au fost abordate și de alții, chiar dacă nu cu același talent și imaginație ca ea. O moldoveancă, Eliza Suțu, vizitând studioul fotografului Curții habsburgice, la Viena, **Ludwig Angerer** (1827-1879), este immortalizată aranjându-și pălăria într-o mare oglindă cu ramă bogată. O domnișoară Matilda Wood apare într-o imagine carte de vizită executată de **Merrick** din Brighton așezată pe un fotoliu și cu cotul rezemat de o toaletă în a cărei oglindă ovală se reflectă profilul delicatei tinere.

Celebra frumusețe a celui de-al doilea imperiu francez, adulată, invidiată și detestată în același timp, contesa Virginia di Castiglione (1837-1899), și-a creat o iconografie proprie, ajutată de inspiratul fotograf **Pierre-Louis Pierson** (1822-1913), coproprietar al studioului Mayer & Pierson din Paris. Oglinda era adesea folosită pentru a răspunde propensiunii narcisiste a cochetei contese.⁴⁸⁷ Suita de portrete pe care și-a făcut-o, de-a lungul vieții, ”divina contesă” este un demn exemplu al disponibilității fotografiilor de a răsunde cererilor celor mai extravagante ale unui model ce dispunea de imaginație și de bani pentru a-și schimba vestimentația și, în concordanță cu aceasta, alura. Contesa oscila între portrete la modă, îmbrăcată în toaletele elegante pe care le arbora la baluri și evenimente mondene, și variatele travestiri care-i făceau atâta plăcere – ca într-o constantă căutare a sinelui - în odalisă, în țărancă normandă, în spaniolă, în călugăriță sau femeie pierdută, cu sticla de absint în față, sau ca personaj livresc ori fantezist (*Medea, Beatrix, Virginie, Regina din Etruria, Marchiza Mathilda, Regina de cupă, St. Cecilia, Rachela*). Unele dintre aceste imagini erau ulterior pictate cu acuarelă sau ulei, după dorința beneficiarei. De altfel, fotografia colorată era specialitatea atelierului care avea angajați pictori special pentru această finalitate, precum nazareanul münchenez Aquilin Schad.⁴⁸⁸ Poziții întinse, lascive, privirile languroase ori provocatoare și, mai ales, fotografiile picioarelor – pe care le considera foarte frumoase - au fost unele dintre cele mai îndrăznețe cadre pe care le-a comandat excentrica aristocrată, sfidând preceptele de pudorea și canoanele de poziționare a modelelor cu sânge albastru din epocă.⁴⁸⁹

Într-un interval de aproape 40 de ani de colaborare, Pierson i-a făcut contesei Castiglione

485 Adrian-Silvan Ionescu, *Cruce și semilună. Războiul ruso-turc din 1853-1854 în chipuri și imagini*, Editura Biblioteca Bucureștilor, București, 2001, p. 19-20

486 *Idem*, *Fotografia – sursă pentru portretele unor personalități politice din secolul al XIX-lea multiplicat prin gravare sau litografiere*, „Revista de Istorie Socială” I/1996, p. 78-79

487 Pierre Apraxine, Xavier Demange, „*La Divine Contesse*”. *Photographs of the Countess de Castiglione*, Yale University Press, New Haven and London in association with The Metropolitan Museum of Art, New York, 2000, p. 31, 102, 113, 134, 143-147

488 *Ibidem*, p. 25, 41, 43

489 *Ibidem*, p. 35-38

peste 400 de portrete⁴⁹⁰, în atitudinile și în costumele cele mai diverse și neașteptate. O selecție de fotografii, colorate sau nu, ale contesei au fost prezentate, cu succes, de Pierson la Expoziția Uniuersală de la Paris din 1867.⁴⁹¹

Fotografia și-a găsit foarte curând și alte aplicații menite a satisface amorul propriu al publicului : **fotosculptura și fotopictura**. Prin intermediul celei dintâi puteau fi luate imagini la 360° ale chipului unui solicitant după care, meșteri specializați puteau modela ori ciopli un portret în rondbosse, absolut asemănător cu modelul. Însuși scriitorul Théophile Gautier, prieten și model al lui Nadar, comenta și făcea reclamă acestui nou procedeu.⁴⁹² Erau date detalii amănunțite despre modul cum funcționa aparatul și unde trebuia să se așeze modelul, pe un soclu în mijlocul unei săli circulare, sub o cupolă vitrată, spre a fi immortalizat simultan de 44 de obiective.⁴⁹³ Fotosculptura prinsese atât de mult încât, pe Bulevardul Capucinilor, se ridicase un impozant edificiu al Societății Generale de Fotosculptură a Franței.⁴⁹⁴ Clădirea era menționată și de Nadar în amintirile sale.⁴⁹⁵

Fotopictura era propusă ca un substitut pentru numărul de ședințe de poză : mărindu-se pe pânză fotografiile, un pictor putea colora în tihnă lucrarea fără a-i mai fi necesară prezența modelului.⁴⁹⁶ Fotopictura nu a prins la public în aceeași măsură ca fotosculptura. Totuși, peste mai bine de un secol, aceasta se va regăsi într-un curent al artei secolului XX, numit fotorealism sau hiperrealism unde aparatul fotografic oferea modele plasticienilor ce le transpuneau pe pânză și le dădeau o viață nouă în lumea artelor vizuale.

Fotografia părea destinată tuturor și se deschideau perspective neașteptate pentru amatori. Începând din 1863 și continuând în anul următor, periodicul ilustrat „Le Magasin Pittoresque” publică, în paisprezece numere, lecții foarte detaliate destinate celor interesați de fotografie.⁴⁹⁷ Încă din prima apariție era subliniat faptul că fotografia se adresează unor largi categorii de oameni ce erau încurajați să nu fie impresionați de costurile ridicate ale materialelor ci să se bucure de rezultatele recompensante: „Fotografia este, pentru omul liber, o distracție interesantă; pentru călător, un mijloc de a-și păstra amintirile cu multă veridicitate; pentru adolescent, o ocazie de a-și exersa cunoștințele de fizică și chimie pe care le-a acumulat în timpul studiilor. Chiar și femeile, pot sfida unele dintre obligațiile lor pentru plăcerea de a face, cu ajutorul unei raze de soare, portretele fidele ale familiei. Instalațiile costisitoare și complicate ale atelierelor publice de fotografie nu trebuie să neliniștească pe amatori. Se poate fotografia, cu ușurință, cu mult mai puține cheltuieli. Poate că ar trebui să indicăm, dintru început, mijloacele cele mai simple și cele mai puțin costisitoare pentru a se dedica acestui gen de divertisment util. (...) Dar ni s-a părut că, în fond, e mai avantajos a da, încă

490 *Ibidem*, p. 28

491 *Ibidem*, p. 44

492 Théophile Gautier, *Photosculpture*, „Le Monde Illustré” No.401/ 17 Decembre 1864, p.396-398

493 A. Hermant, *La Photosculpture*, „Le Monde Illustré” No.403/31 Decembre 1864, p. 426, 428

494 Léo de Bernard, *La Photosculpture*, „Le Monde Illustré” No. 506/22 Decembre 1866, p. 410-411

495 Nadar, *op.cit.* p. 146 : „Aproape simultan, două mari ateliere – unul fiind al lui Le Gray – luă răsunet, lăsând loc între ele pentru un atelier de fotosculptură, cel al domnului de Marnhyac.” (subl. n.)

496 *La Photo-peinture*, „Le Monde Illustré” No. 438/2 Septembre 1865, p.159No.439/9 Septembre 1865, p. 175

497 *La photographie*, „Le Magasin Pittoresque” No.6/1863, p.43-46; No.10/1863, p.78-80; No.17/1863, p.135-136; No.23/1863, p. 191-192; No.29/1863, p.230-231; No.30/1863, p.234-236; No.43/1863, p. 343-344; No.49/1863, p. 388-391; No.12/1864, p. 92-94; No.14/1864, p.107-108; No.19/151-152; No.28/1864, p. 218-219; No.55/1864, p.275-276; No.64/1864, p.365-366

de la început, o idee mai generală și, reprezentând un aranjament de oarecare importanță, să oferim în primul rând un model aproape complet, ce nu poate fi imitat, dacă se dorește, decât în părțile sale esențiale.”⁴⁹⁸

Și în ținuturile germane exista un mare interes pentru fotografie și, un manual pentru deprinderea acesteia, se bucura de mare succes : *Handbuch der praktischen Photographie* de L.G.Kleiffel, ilustrat cu gravuri care ofereau prețioase sugestii de așezare a aparatului și de orientare a luminii pe model. Volumul costa 2,5 taleri și i se făcea reclamă în presă.⁴⁹⁹

În 1864, inginerul francez Dubroni produce un aparat portativ, de mici dimensiuni, destinat amatorilor și călătorilor ce-și puteau prepara plăcile cu colodiu umed chiar în interiorul camerei prin introducerea colodiului cu ajutorul unei pipete.⁵⁰⁰ Descrierea sa era atât de clară și de atrăgătoare încât era greu să-i rezisti și să nu te apuci de fotografie : „Procedeele destinate propagării fotografiei se îmbogățesc în fiecare zi cu o nouă cucerire. S-a inventat un aparat *fără laborator*, simplu, portativ și foarte ingenios care se prezintă dotat cu toate accesoriile și este concentrat într-o trusă încântătoare. Acesta se numește *Aparatul Dubroni* sau *Fotografia de buzunar*. Cu ajutorul acestui mic aparat, care permite operarea sigură și fără ajutorul vreunei substanțe toxice, orice persoană chiar care nu cunoaște principiile fotografiei, poate obține în câteva zile imagini excelelnte (*portrete și peisaje*), ca acelea ale celor mai buni fotografi, într-un salon ori în aer liber, cu condiția să fie îndemânatic și meticulos. 40 franci un aparat complet.”⁵⁰¹ În anul 1876, un fotograf în Bordeaux, Tarpereau, patentează un laborator portativ, foarte util pentru fotografii peisagiști : „(...) Este un fel de cutie mică, foarte îngustă, ușoară și care poate conține tot ceea ce este necesar pentru a fotografia la țară sau chiar într-un salon.”⁵⁰² Caseta putea fi purtată pe umeri, ca un rucsac, lăsând mâinile libere pentru a duce aparatul fotografic și trepeidul aferent. Când erau preparate clișeele cu colodiu umed sau când acestea erau dezvoltate, acestea erau așezate pe un trepid propriu, capacul era ridicat și, cu ajutorul unei draperii ce-l acoperea pe fotograf, acesta putea lucra, fără grijă, la întuneric.

Astfel, noutățile tehnice începeau să faciliteze accesul la fotografie al amatorilor. Adoptarea pe scară largă a acesteia de către public se va produce atunci când va apărea clișeul uscat și, mai ales, filmul de celuloid.

4. Clișeul uscat

Au existat mai multe tentative de a obține un clișeu uscat care să păstreze proprietățile clarității și rapidității celui umed dar să nu aibă inconvenientele acestuia. În mijlocul deceniului al șaselea, mai mulți cercetători au început, simultan, să caute noi metode în acest sens. Marc Antoine Gaudin publică o comunicare, în 1854, în care propune două mijloace:

498 *La photographie*, „Le Magasin Pittoresque” No.6/1863, p.43-44

499 „Über Land und Meer” No.30/23 Mai 1860, p. 472

500 *Appareil Dubroni*, „L'Illustration” No. 1155/15 Avril 1865, p. 239; No. 1159/13 Mai 1865, p.303; No.1176/9 Septembre 1865, p. 175; No.1186/18 Novembre 1865, p. 335; Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 197

501 *Photographie de poche. Appareil Dubroni. Appareil sans laboratoire*, „L'Illustration” No.1152/25 Mars 1865, p.191

502 „L'Illustration” No.1763/9 Decembre 1876, p. 384

spălarea excesului de nitrat de argint de pe placa, uscarea ei și, după expunere, îmbăierea ei într-o soluție de argint înaintea dezvoltării sau acoperirea plăcii sensibilizate cu o substanță higroscopică ori introducerea acestei substanțe în baia de nitrat de argint, ceea ce permitea uscarea ulterioară a plăcii.⁵⁰³ În 1856, **Henry Pollock** sugerează folosirea glicerinei iar **James Dillwyn Llewelyn** un sirop din oțet și miere, numit *oxymel*.⁵⁰⁴ Dar procedeele lor au rămas în stadiul de experiment fără difuzare pe piață. Cel care a produs un clișeu ce și-a găsit întrebuințarea a fost chimistul francez **J.M. Taupenot**. În 1855 el și-a publicat metoda prin care clișeul cu colodiu era acoperit cu o peliculă de albumină iodată și apoi îmbăiat din nou în nitrat de argint; lăsat să se usuce acesta putea fi păstrat câteva săptămâni înaintea expunerii. Singurul inconvenient era lungimea timpului de expunerea care depășea de șase ori pe aceea a colodiului umed.⁵⁰⁵ Câțiva fotografi au optat, totuși, pentru această metodă ce le facilita ieșirea în peisaj. În 1856, dr. **Richard Hill Norris** din Birmingham patentează o metodă prin care, peste colodiu întindea gelatină și apoi usca placa ce putea fi păstrată șase luni. Plăcile au fost produse industrial și puse în circulație de firma ce și-a fondat-o în orașul său, **The Patent Dry Collodion Plate Co.**⁵⁰⁶ Investiația fiind profitabilă, inventatorul și-a continuat cercetările și, în 1860, a scos niște plăci mult mai sensibile și care puteau fi păstrate un an întreg. Dar și metoda sa a fost depășită la un moment dat și, în 1864, doi fotografi din Liverpool, **W.B. Bolton** și **B.J. Sayce** au lansat niște plăci acoperite cu o emulsie de colodiu în care era amestecată bromură de argint în loc de iodură de argint. Ele continuau să fie mai lente decât colodiul umed dar și-au găsit amatori și au fost produse și comercializate de **Liverpool Dry Plate & Photographic Printing Company** începând cu anul 1867.⁵⁰⁷

Dar, cel mai eficient procedeu pentru obținerea plăcilor uscate a fost cel care folosea gelatina ca principal component al stratului de preparație. **A.Poitevin** (1819-1882), **Alexis Gaudin** și **Thomas Sutton** au utilizat-o și și-au comunicat combinațiile chimice în 1850 și 1861. Medicul londonez **Richard Leach Maddox** (1816-1902), el însuși pasionat fotograf amator care, însă, având o sănătate șubredă și observând că folosirea eterului în dizolvarea colodiului îi face rău, a recurs la folosirea gelatinei. El a amestecat acid nitric, bromură de cadmiu și nitrat de argint într-o soluție caldă de gelatină și a obținut o emulsie de bromură de argint cu calități fotosensibile. Nu și-a dus mai departe investigațiile dar oferit calea pe care au urmat-o alții după ce și-a dat publicității rezultatele, în 1871. Pentru această contribuție, dr.Maddox a fost distins cu două medalii (1885, 1901) și cu un premiu de 400£ (1892).⁵⁰⁸ Metoda a fost perfecționată și produsă pe scară largă de fotograf **John Burgess** din Londra, în 1873. În același an, **Richard Kennett** (1817-1896) a promovat un nou procedeu, mult mai eficient : o peliculă de gelatină sensibilizată ce se vindea în pachete iar cei interesați o aplicau personal pe plăcile de sticlă după ce o muiau și o dizolvau în apă. Din 1876 Kennett introduce și plăcile gata sensibilizate ce erau fabricate de **Liverpool Dry Plate Company**. **Joseph Wilson Swan** (1828-1914) și **Charles Bennett** descopăr, independent unul de altul, în 1878

503 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 257

504 *Ibidem*

505 *Ibidem*, p. 258

506 *Ibidem*, p. 259

507 *Ibidem*, p. 260; Brian Coe, *op. cit.*, p.38

508 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 262-263; Brian Coe, *op. cit.*, p.38-39

că sensibilitatea peliculei putea fi mărită prin încălzire, fapt ce scurta timpul de expunere.⁵⁰⁹ Swan va fi, de altfel, și inventatorul unei mașini automate de acoperire a clișeele de sticlă cu emulsia de gelatină (1879) urmat, anul următor, de **B.J. Edwards**, care impune o mașină perfecționată ce putea produce 1200 de clișee pe oră.⁵¹⁰

Chiar dacă, la început, fotografiile profesioniști au fost rezervați în a adopta clișeul uscat din cauza lenotrii sale, odată cu perfecționările de ultimă oră, acesta a pătruns în majoritatea studiourilor începând cu anii 90 ai veacului al XIX-lea. În același timp, a deschis calea fotografiilor amatori care, odată cu apariția camerelor portabile, s-au înmulțit simțitor. Producția clișeele uscate a fost pentru o vreme exclusiv apanajul fabricanților britanici și produs de export spre restul lumii pentru ca doar mai târziu să apară și întreprinderi în celelalte țări ale Europei și în America.

Cam în același timp s-a modificat și compoziția stratului de preparație al hârtiei de copiat : în 1873, **Peter Mawdsley** lansează hârtia cu gelatină și bromură de argint, atât pentru negative cât și pentru pozitive; ea era produsă de aceeași întreprindere, **The Liverpool Dry Plate & Photographic Printing Company**, unde **Mawdsley** era director.

Patent pentru această hârtie va solicita, însă, **Joseph Wilson Swan** în 1879 dat fiind că acesta nu fusese reclamat de confratele său.⁵¹¹ Swan va fi unul dintre importanții producători de hârtie, alături de firma **Morgan & Kidd** care avea și imprimărie unde, în 1887, puteau fi scoase 1000 de copii în 24 de ore după un singur clișeu.⁵¹² Până la finele secolului, hârtia cu gelatină o va înlocui pe cea cu albumină ce fusese întrebuințată în perioada „domniei” fotografiei carte de vizită.

5. Clișeul pe film

Pentru a înlocui suportul casabil al clișeului umed sau uscat s-au întreprins căutări asidue aproape în același timp cu apariția amândurora. Pentru că, la suprafața suportului se forma o peliculă⁵¹³ sensibilă, aceasta putea fi dezlipită spre a beneficia de flexibilitatea ei fără a a risca spargerea sa, accident adesea produs în timpul manipulării. **Alexander Parkes** (1813-1890) patentă, în 1856, clișeul flexibil format din mai multe straturi de colodiu netratat pe care se aplica stratul sensibil. Metoda sa nu a fost adoptată pe scară extinsă dar a sugerat un traiect de cercetare pentru alți inventatori. Tot **Parkes** inventă în 1861, celuloidul ce, într-o primă fază va primi chiar numele său, **Parkesin**” iar mai târziu, va fi folosit pentru clișee.

Leon Warneke (1837-1900) își prezintă, în 1875, clișeul pe hârtie acoperită cu un strat sensibil de colodiu sau gelatină, pe care putea face 100 de imagini succesive. După expunere, stratul de preparație se desprindea de pe hârtie și era lipit pe un clișeu de sticlă, pentru mai multă siguranță a păstrării sale.⁵¹⁴ În 1883, **Georges Balagny**, propune o peliculă pe hârtie transparentă, pudrată cu talc peste care se aplicau straturi de colodiu și de emulsie de gelatină. Aceasta era produsă

509 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 264-265; Brian Coe, *op.cit.*, p.39

510 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 266

511 Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 284-285

512 *Ibidem*, p.285

513 *Ibidem*, p. 291, 293

514 *Ibidem*, p. 292; Brian Coe, *op.cit.*, p. 51

de fabrica din Lyon a fraților Lumière ce, nu peste mult timp aveau să lanseze cinematograful. George Eastman (1854-1932) folosea, în 1888, pentru unul dintre primele modele de aparate Kodak, un rolfilm cu suport de hârtie pe care erau aplicate un strat de gelatină solubilă, unul de colodiu și, utlimul, de emulsie de gelatină sensibilă. După expunere, fotografiile erau decupate și dezvoltate după metoda obișnuită. Când erau cufundate în apă fierbinte, gelatina se dizolva și hârtia se desprindea cu ușurință iar clișeul era transferat pe o placă de sticlă, pentru copiere și stocare. Procedul fiind ceva mai complicat pentru practicanții fotografiei, filmele încep să fie produse chiar de firma Kodak și comercializate pe scară largă, până în 1891.

Curând, celuloidul va înlocui definitiv suportul de hârtie. În 1873, acest material flexibil și transparent va fi patentat în Statele Unite și Marea Britanie sub numele cunoscut de celuloid și produs pe scară industrial de firma Celluloid Manufacturing Company din Newark, statul New Jersey. Un fotograf englez stabilit la Philadelphia, John Carbutt, va lansa în 1888, primele filme de celuloid acoperite cu emulsie fotosensibilă.⁵¹⁵ Curând, firma Eastman Kodak va lansa, cu mult succes, pe piață rolfilmul din nitroceluloză, cunoscut drept „filmul american”.⁵¹⁶ Împreună cu aparatele Kodak, acestea vor democratiza fotografia la care putea avea acces, practic, oricine, fără a poseda cunoștințe de chimie sau optică, așa cum era cazul, până atunci, cu fotografii profesioniști. Prin reclama – genilă din punct de vedere comercial – „You push the button, we do the rest” (Dumneavoastră apăsați pe buton, noi facem restul), firma Eastman Kodak a monopolizat piața pentru ultimii ani ai secolului al XIX-lea și primul sfert al următorului. Nu se mai cereau calități deosebite pentru a fotografia și amatorii s-au lansat, cu pasiune, în mânăuirea aparatului.

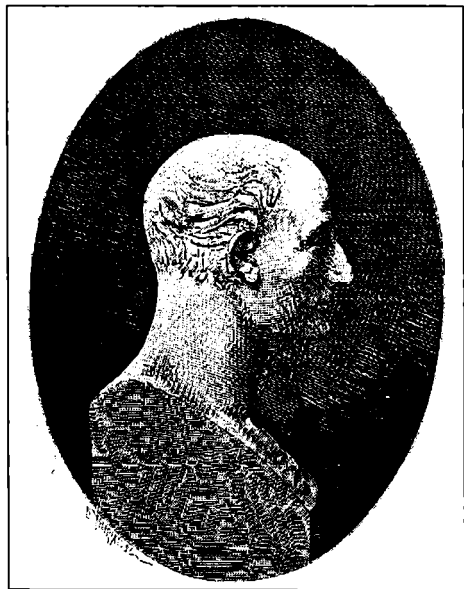
SUMMARY

INTRODUCTION TO THE 19TH CENTURY PHOTOGRAPHY ITS TECHNIQUE AND ART. INVENTORS AND MASTERS

This paper deals with the beginning of photography, its inventors and the main techniques used in 19th century. Niépce, Daguerre and Talbot, fathered photography. Its spread worldwide was due to professional portrait photographers such as Alexander S. Wolcott & John Johnson in New York, Jean Baptiste Isenring in St.Gallen and Louis-Auguste Bisson in Paris, all of them using the daguerreotype, Robert Adamson from Edinburgh who used the calotype, Disdéri, Carjat, Reutlinger in Paris who, in mid 1850s, used the wet collodion process. Beside these professional photographers were others who mastered works of art of enduring value and interest : Nadar who took likenesses to every important French artist, actor, writer or musician of his time; Oscar Gustav Rejlander and Henry Peach Robinson who mounted impressive *tableaux vivants*; Julia Margaret Cameron and Lady Clementina Hawarden who were attracted by religious or idyllic compositions; Gustave Le Gray, Henry le Secq and Charles Marville who depicted magnificent landscapes, seascapes or cityscapes (especially historic monuments). With the technique's improvement in late 1880s, photography moved from professionals to amateurs and became a good for everybody.

⁵¹⁵ Helmut Gernsheim, Alison Gernsheim, *op. cit.*, p. 294-295

⁵¹⁶ *Ibidem*, p.295-296; Brian Coe, *op.cit.*, p. 51



Joseph Nicéphore Niépce, bust modelat de fiul său,
Isidore Niépce,
„L'Illustration” No.1885/12 Avril 1879



Louis Jacques Mandé Daguerre, litografie în
volumul Historique et description des procédés du
Daguerriotype et du Diorama.

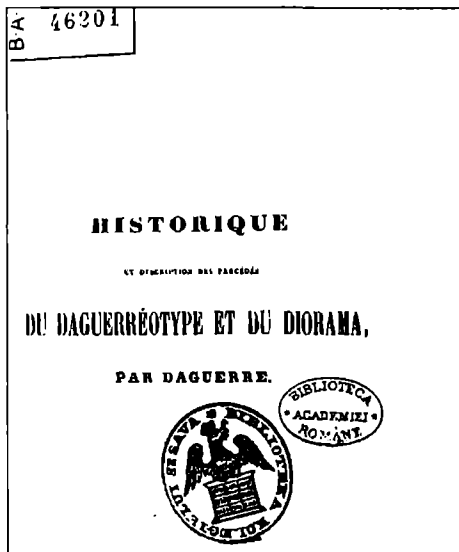
Samuel F.B.Morse, promotor al
dagherotipiei în Statele Unite,
„L'Illustration” No.1522/27 Avril 1872

www.muzeulbucurestului.ro / www.cimec.ro



Statuia lui Nicéphore Niépce realizată de sculptorul
Eugène Guillaume și inaugurată pe 21 iunie 1885
la Châlon-sur-Saône,
„L'Illustration” No.2209/27 Juin 1885





Pagina de titlu a volumului *Historique et description des procédés du Daguerreotype et du Diorama*, purtând stampila Colegiului Sf.Sava



Doamnă din familia Oteteleşanu, dagherotip, colecția autorului



Domn din familia Oteteleşanu, dagherotip degradat din cauza lipsei geamului protector, colecția autorului



Portret de fetiță, dagherotip, colecția autorului



Comisul Măgărdici Buiuciu, 1858, dagherotip,
Biblioteca Academiei Române



Maria și Iacob Buiuciu, 1851, dagherotip,
Biblioteca Academiei Române



Tată și fii, dagherotip, Biblioteca Academiei Române



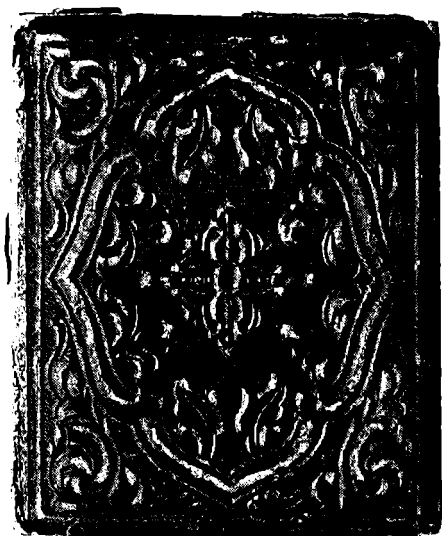
Hermiona Asachi, dagherotip, Biblioteca
Academiei Române



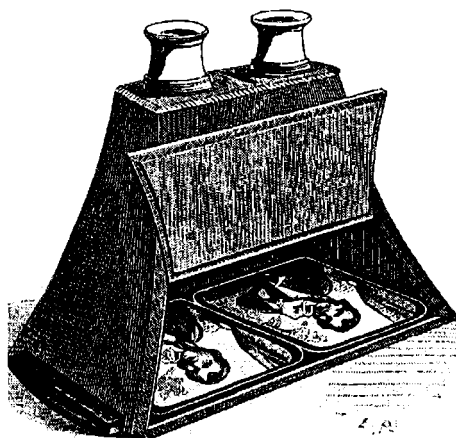
Portret de femeie, ambritip, colecția autorului



Caseta Uniunii, colecția autorului



Caseta Uniunii, colecția autorului



Stereoscop, „L'Illustration” No 501/2 Octobre 1852



Interiorul unui laborator unde se dezvoltau clișeele cu colodiu umed



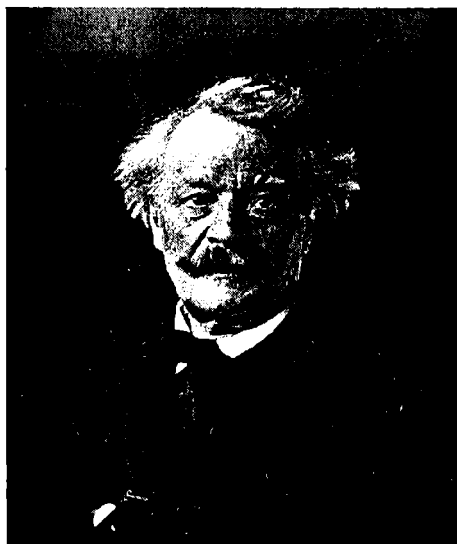
Studioul lui Gustave Le Gray, Boulevard des Capucines no.35, „L'Illustration” No.685/12 Avril 1856



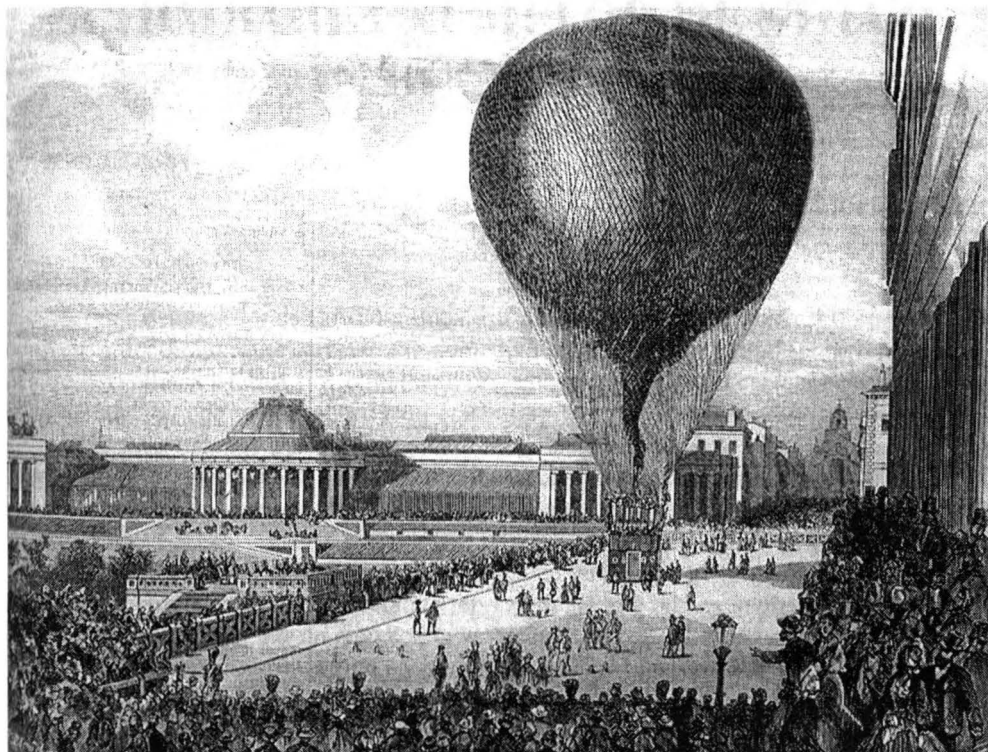
Noul salon al lui Disdéri în ziua inaugurării, „Le Monde Illustré” No.157/14 Avril 1860



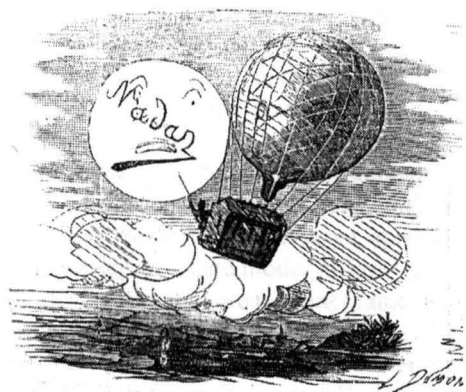
20. Camera de așteptare a studioului lui Disdéri, „Le Monde Illustré” No.157/14 Avril 1860



Nadar, „Le Monde Illustré” No. 2765/26 Mars 1910



Balonul „Le Géant” la Bruxelles, „L'Illustration” No.1129/15 Octobre 1864



Le rêve du grand Nadar étant d'aller mettre son fameux paraphe sur la lune, sans s'inquiéter de l'effet que ça peut produire dans les œuvres des paysagistes.

Visul marelui Nadar era de a-și pune faimoasa parafă pe lună fără a se sinchisi de efectul ce l-ar putea produce în operele peisagiștilor, caricatură de Cham, „L'Illustration” No. 1089/9 Janvier 1864



Contesa Castiglione, fotografie de Pierson

