

SLOVENSKI FOTOIMPRESIONIZEM SKICA OB 150. OBLETNICI FOTOGRAFIJE (1839—1989)

Mirko Kambič, Ljubljana

Zbornik *Slovenska fotografija*, ki je izšel v odlični opremi leta 1935, je posvetil ob šestdesetih celostranskih reprodukcijah posebno pozornost kratkemu uvodnemu besedilu, v katerem so člani Fotokluba Ljubljana jedrnato načrtali svoj likovni program.

Jasno so poudarili, da se je slovenska fotografija umaknila s hrupnih bojišč novih smeri, ki so nastopale pod gesli nova stvarnost, ekspresionizem in futurizem, in se postavila v zatišje starejšega, preverjenega impresionističnega gledanja na svet. »Slovenska fotografija se vrača do neke mere tja v prvo četrtino našega stoletja, ko je s svojim tedanjim prvoboriteljem Avgustom Bertholdom in njegovo šolo izražala idiliko slovenske vasi, mogočnost naših gora, nevsiljivo barvitost starega življenja.«¹

Ta delni umik v preteklost je slovenski fotografiji prinesel v letih med 1931 in 1941 lepe mednarodne uspehe, čeprav se je svetovni tok že oddaljeval od vzorov impresionizma. Ta se je uspešno uveljavil v zadnjem desetletju 19. stoletja, dosegel višek okrog 1910, s svojo magnetično privlačnostjo pa se je obdržal skoraj tja do leta 1941. Slovenski fotoimpresionizem je privrel na dan okrog leta 1900. Javno je bil sprejet z razstavo študij Rada Frlana v začetku leta 1901. Po letu 1904 mu je sledila velika odmevnost fotografskih motivov Avgusta Bertholda, ki je postal mentor slovenskim amaterjem, ko so začeli gojiti izrazitejše poteze umetniške fotografije. Lahko bi rekli, da se je tudi slovenska umetniška fotografija, navdahnjena z impresionizmom, časovno ujela z vrhom tovrstne mednarodne fotografije leta 1911 z znano razstavo slikarjev in fotografov v Jakopičevem paviljonu v Ljubljani. Zelo izrazit odmev je našel fotoimpresionizem ponovno leta 1923 v zanimivem članku v *Slovenecu*, ko se je F. K. zavzel za umetniški značaj fotografije in se izrecno skliceval na starejše predstavnike evropskega fotoimpresionizma ter mojstra Bertholda, ki je po njegovem slovensko fotografijo dvignil na stopnjo umetnosti.²

Ta stališča je v tridesetih letih osvojil Fotoklub Ljubljana in s tem potrdil logično razvojno pot slovenske umetniške fotografije, idejno in likovno povezane vse od leta 1900 dalje. Ni pa težko dokazati, da se je nekaj teh stališč obdržalo tudi po letu 1945, vsaj pri tistih fotografih, ki so bili predstavniki lirično impresionističnega sloga že pred vojno, kot npr. mojster Peter Kocjančič. Na svojski način so se po svetu in pri nas ponovile impresionistične težnje v hitrem povojnem razvoju barvne fotografije, ko so postale priljubljene barvne impresije, ki jih črno-bela tehnika prej ni bila sposobna ustvariti.

¹ *Slovenska fotografija*, izdal Fotoklub Ljubljana, Ljubljana 1935, p. V.

² F. K. Umetniška fotografija, *Slovenec*, 1923, št. 136, p. 2.

Pojmu fotoimpresionizem bi lahko ugovarjali, češ da pretirano posega v slikarstvo. Odgovorili bi lahko, da si je tudi slikarstvo mimogrede prisvojilo oznako fotorealizem. Petr Tausk piše v svoji Zgodovini fotografije 20. stoletja o umetniški fotografiji, ki je sprejela vplive impresionističnega slikarstva. Dejansko je šlo že v najzgodnejši fotografiji za težnje, da bi se oddaljila od gole dokumentarnosti in sprejela principe slikarske ustvarjalnosti. To misel sta zastopala O. G. Rejlander že leta 1854 in H. P. Robinson v svoji knjigi *Pictorial Effect in Photography* iz leta 1869. Slikarske zakonitosti naj bi bile tudi fotografiji absoluten likovni ideal. Tako se je »piktorializem« uveljavil kot pojem, ki naj bi postal končni cilj umetniške fotografije ne le v Angliji in Ameriki, temveč povsod, kjer je fotografija že dobila svoje mesto.³

Leta 1935 so slovenski amaterji zapisali besede »impresionistično« v narekovajih, ker se kot fotografi s to slikarsko smerjo le niso povsem istovetili. Bolj je bil privlačen in že dolgo tudi sprejet pojem »umetniška fotografija«, ki je puščal fotografiji več širine in samostojnosti ne glede na različne vplive slikarskih vzorov in pobud. Ob 2. mednarodni razstavi fotografije v Ljubljani srečamo pojem »fotografska umetnost« in mnenje, da se je fotografija pač morala zateči v šolo slikarstva, če je hotela doseči kaj več kot optično posnemanje.⁴

Tako živi v 19. in v 20. stoletju široka oznaka »slikarska, umetniška fotografija«, na katero so vplivale posamezne stilne faze slikarstva, ki so bile v svojih mejah sprejemljive tudi za fotografijo. Fotoimpresionizem jemljemo torej kot stvaren in obojestransko zanimiv dotik slikarskih in fotografskih teženj določenega obdobja. Impresionizem je bil rezultat novih vizualnih odnosov v dinamični, znanstveno-tehnično usmerjeni družbi. Slikarstvo in fotografija sta se znašla na sorodnih pozicijah.⁵

Fotoimpresionizem se je pojavil najprej v domovini slikarskega impresionizma Franciji. Za glavna pobudnika sta veljala Robert Demachy (1859—1938), znan kot fotograf in slikar, ter Constant Puyo (1857—1933), sprva oficir, nato poklicni fotograf. Med Belgijci si je pridobil poseben sloves Léonard Missonne (1870—1943), ki je nastopil s svojimi impresionističnimi motivi celo še leta 1936, in to na 2. mednarodni razstavi »fotografske umetnosti« v Ljubljani leta 1936.⁶ Med nemškimi umetniškimi fotografi so začeli vnašati v svojo motiviko poteze Jugendstila zlasti Nicola Perscheids, Hugo Erforth in Theodor Hofmeister.⁷

Na slovenske fotografe so vplivali od leta 1900 dalje predvsem avstrijski mojstri novega sloga, triumvirat Hugo Henneberg (1863—1918), Heinrich Kühn (1866—1944) in Hans Watzek (1848—1903). Slednjemu je bila likovna umetnost pri srcu, saj je študiral na akademijah v Leipzigu in Münchnu in se že od leta 1890 intenzivno ukvarjal s fotografijo. Skupaj z že omenjenima tovarišema je gojil tehniko, ki je dobila naziv »Gummidruck«, kar bi lahko prevedli kot postopek z gumijem ali gumijev postopek.⁸ Po isti metodi so uspešno razvili celo zahteven barvni postopek.

³ Petr Tausk: *Geschichte der Fotografie im 20. Jahrhundert*, Köln 1977, pp. 14—26.

⁴ Pal., II. mednarodna razstava fotografske umetnosti v Ljubljani, *Slovenec*, 1936, 13. maja.

—, —, Prave umetnine na fotografski razstavi, *Jutro*, 16. maja 1936, št. 113.

⁵ F. Matthies-Masuren: *Die photographische Kunst im Jahre 1905*, Halle a. S. 1905. — Tu najdemo ob dobrih reprodukcijah odlično besedilo o pogledih na takratno svetovno umetniško fotografijo, ravno tako tudi v podobni knjigi, ki je izšla l. 1908.

⁶ Gl. op. 4 (*Slovenec*).

⁷ Gl. op. 3 in 5 tako glede imen kot glede reprodukcij njihovih del. Odlične reprodukcije najdemo v štirih velikih albumih: *Die bildmässige Photographie*, ki jih je od leta 1904 do 1906 izdala založba W. Knapp v Halle a. S. (pokrajina, portret, figura, arhitektura).

⁸ Avgust Berthold je uporabljal razen nemške besede tudi slovenski prevod »gumijev tisek«, ob razstavi 1911 pa so v katalog zapisali »gumi«.

Med češkimi fotografi si je pridobil sloves František Drtikol (1883—1961), ki je študiral v Münchnu na fotografski šoli Lehr-und Versuchanstalt für Photographie in imel pozneje velik vpliv na mlade praške fotografe-portretiste. Za nas je zanimivo, da se je na isti fotografski ustanovi šolal tudi slovenski fotograf Avgust Berthold. Šolo so ustanovili 15. oktobra 1900 in je bila prva te vrste v Nemčiji.⁹

Gumijev postopek je uvedel leta 1894 A. Roullé — Ladévêze. Z njim so bila ustvarjena tipična dela fotoimpresionistov, dokler se ni pojavil leta 1907 nov, zelo cenjen postopek, znan kot bromoljni postopek (Bromöldruck / Bromoil process), ki je dobil posebno dopolnilo še v bromoljnem pretisku (Bromölumdruck, Bromoiltransfer). Slovenski fotografi so ta poimenovanja poenostavili in v podatkih o svojih motivih zapisali oznake: gumi, bromolje, bromoljni pretisk. Tovrstni postopki so dobili skupno ime »plemeniti tiski« in so pomenili v umetniški fotografiji vrhunec dosežkov posameznega ustvarjalca. Z njimi so predelali neposredni fotografski posnetek in ga spremenili v umetniški, slikarskemu prijemu podoben motiv.

Plemeniti tiski niso bili lahka zadeva, saj je šlo za seštevek likovne nadarjenosti, obvladovanja kemije, ročne spretnosti, potrpljenja in trde prakse. Gumijev postopek je potekal v temnici ob nastajanju pozitivne slike na posebej prepiranem papirju, s ponovnim obdelovanjem in kopiranjem. Uporabljali so risarski, rasterski ali manj običajni fotografski platinski papir. V tem procesu so imela svojo posebno vlogo tudi barvila, pigmenti, s katerimi je dosegel fotograf monohrono obdelan motiv v rdeči, modri, zeleni in rjavi barvi, po lastni izbiri in presoji. Obširna navodila za plemenite tiske so objavljali v fotografskih priročnikih in posebnih brošurah; danes jih priložnostno najdemo v razstavnih katalogih, ki obravnavajo dosežke fotoimpresionistične ustvarjalne vneme.¹⁰

Podobno kot se je število amaterjev z uvedbo suhih plošč v osemdesetih letih pomnožilo, hkrati s priročnimi aparati G. Eastmanna oz. podjetja Kodak, se je s plemenitimi tiski povzpelo na vrh umetniške fotografije le majhno število izbrancev. Ti so, razumljivo, poudarjali umetniškost svoje fotografije, saj je imel skoraj vsak izvod značaj unikatne upodobitve.

Tako izdelani unikatni motivi so se vidno razlikovali od običajnega, sicer solidnega izdelka. Fotograf umetnik je namreč v temnici, npr. z gumijevim postopkom brisal nepotrebne detajle, poudaril svetle ali temne predele motiva, prilagajal ozadje in razpoloženski vtis končne slike. Priljubljen je bil pejsaž, posebno z vodnimi partijami in odsevi. Tudi portret, akt in žanrski prizori niso bili izjema.¹¹

Bromoljni postopek je temeljil na dejstvu, da se emulzija pod vplivom osvetlitve in določene količine vode oz. vlage spremeni v reliefno ploskev, komaj opazno za pozorno oko. V ta relief je fotograf s širokom čopičem nanese oljnato barvilo in potem odtisnil motiv na poseben papir. Tako narejena slika je imela še vedno značaj fotografskega izdelka, vendar svojevrstnega videza, ki je spominjal na grafično delo.¹²

⁹ H. Gebhardt: *Königlich Bayerische Photographie*, München 1978, p. 28.

¹⁰ Ludwig David: *Photographisches Praktikum*, Halle a. S. 1911.² Knjiga je izšla v ponovnih, dopoljenih izdajah. Kot obširen, precizen priročnik je bila priljubljena tudi pri starejših slovenskih fotografih, vse do l. 1941. Nazoren opis plemenitih tiskov najdemo v knjigi: William Crawford: *The keepers of light*, New York 1979.

¹¹ Reprodukcijske v publikacijah, citiranih v op. 7, dokazujejo bogastvo raznovrstne motivike in dobro poznavanje slikarskih vzorov.

¹² Bromoljni postopek je v tridesetih letih vneto gojil prof. Janko Ravnik. V družinskem arhivu je ohranjenih nekaj zanimivih primerkov večjega formata.

Impresionističen videz motiva so ustvarjali fotografi v 19. stoletju sprva tudi s preprostejšimi prijemi, npr. z mehкими lečami ali z zavestno neostrino pri naravnavi objektivna ali s filtri. Posebno vlogo je imel negativ, povečan na papir, prepojen z maščobno snovjo ali z voskom, da je bil bolj prosojen. Dopuščal je retušo, osebni poseg fotografa in omogočil pozitivno kopijo zabrisano mehkih obrisov. Ta postopek so gojili nekateri slovenski fotografi, npr. Peter Kocjančič in Janez Marenčič, celo še po letu 1945.¹³

Tehnike, ki smo jih le bežno omenili, bi zahtevale nadroben opis. Vrnili pa se bomo rajši k neznanim ali malo znanim podatkom o slovenskih fotoimprisionistih, čeprav le v skici, ki vabi k obširnejšim študijam.

Za prvega slovenskega fotoimprisionista bi lahko imenovali Janeza Puharja (1814—1864), izumitelja fotografije na steklo. Izum datiramo s Puharjevo objavo v tisku leta 1843. Sedem let pozneje, ko mu je šlo za priznanje prioritete tega izuma, se je s posebnim poročilom z dne 2. novembra 1850 obrnil na Cearsarsko akademijo znanosti na Dunaju, ki je poročilo objavila januarja 1851. S to objavo je še danes svetovni javnosti na voljo naslednji Puharjev dobesedni zapis o prednosti njegovega postopka: »Za mehko predstavitev zračne perspektive je kot nalašč ustvarjen, barvne tone je mogoče v določenih primerih poljubno modificirati, posebno prosojna modrina je zelo ugodna v primerjavi s hladnim svinčnim nebom motivov na srebrnih ploščah.«¹⁴

Puhar, ki so mu bili cilj posnetki, v čim večji meri zvesti naravi, je zavestno pohvalil svoj postopek z izrazi, značilnimi za bodoči impresionizem: zračni in tonski efekti, mehko in prosojnost.

Toda prva desetletja fotografije so bila še vedno osredotočena na znanstveno-tehnični razvoj. To je potrdila tudi Mednarodna razstava v Londonu leta 1862, ki je dodelila fotografiji samostojen 14. razred, vendar v okviru tehnično-industrijskega oddelka. V ospredju so bili dosežki fotografske optike in kemije. Nagrade so prejeli tudi odlični fotografski motivi, slike, vendar v navedenem okviru in ne v oddelku, namenjenemu klasičnim umetnostim.¹⁵

Slovenski poklicni fotografi so se v 19. stoletju hvalili in ponašali predvsem s tehnično popolnostjo svojih slik, z zvestim zapisom narave v mejah likovnega realizma.

Nove smeri so prodrle v slovensko fotografijo z amaterji, ki so si ustanovili svoj prvi klub, enega izmed prvih te vrste v Evropi, leta 1889, torej ravno pred sto leti. To je bil Klub amater-fotografov v Ljubljani, katerega glavni pobudnik in prvi predsednik je bil profesor Ivan Šubic.^{15a} Osem let pozneje je Šubic botroval novemu Fotografskemu odseku pri Slovenskem planinskem društvu. In prav ta odsek je sprožil s svojimi razpisi, tekmovanji in razstavami novo ero v slovenski fotografiji, v kateri je našel svoje mesto tudi fotoimprisionizem, ne da bi ga takrat tako poimenovali.

V marčni številki *Planinskega vestnika* 1901 je bilo objavljeno kratko sporočilo, da si je ogledalo razstavo planinskih fotografov »jako mnogoštevilno občinstvo« in da so zbudile pozornost raznovrstno izdelane slike dr. Rada Fr lana. Za svoje »študije« je prejel »odlikovanje prve vrste«.¹⁶ Že v naslednji,

¹³ J. Marenčič je s tem postopkom poustvaril svoje motive iz NOB. — Kocjančičeva povojna dela najdemo v foto-monografiji: *Peter Kocjančič*, Beograd 1986, z uvodnim besedilom Franceta Steleta.

¹⁴ *Sitzungsberichte der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Mathematisch-naturwissenschaftliche Classe*, VI. Band, Wien 1851, p. 43.

¹⁵ Joseph Arenstein: *Österreichische Bericht über die Internationale Ausstellung in London 1862*, Wien 1863.

^{16a} Mirko Kambič, 85-letnica Kluba amaterjev-fotografov v Ljubljani (1889—1974), *Sinteza*, 1973, št. 30—32, pp. 35—37.

aprilski številki so imeli bralci pred seboj obširno strokovno oceno Frlanovih motivov, ki jo povzemamo delno in zelo skrajšano. Frlan je uporabil tri fotografske »manire«: diapozitiv, pigment in »slikanje na gumi«. Kritik navaja, da je pigmentiranje (obarvanje) dolgotrajen postopek, ki zahteva pravilno osvetlitev. Frlan je posnel vrsto motivov, med katerimi so najboljši tisti prizori iz narave, ki jih pozivlja s sliko pravilno postavljena človeška postava, npr. v *Pokrajinski studiji*, kjer vidimo močvirje s čolnom in čolnarjem. Slika v svetlozelenem tonu je odličen morski motiv. Najboljša slika je *Vihar* z razburkanim morjem in pomolom v ospredju, ki ga pozivljajo mornarji. Pri portretni študiji (beroča dama) gre za odličen motiv. Ali je rezultat dobre osvetlitve ali retuše? »Sploh pa se čopiča ni treba bati,« pravi kritik in dodaja, da so sicer nekateri amaterji proti uporabi retuše.

Frlan je razstavil še več drugih slik v pigmentu, naslovi pa govorijo o pri-ljubljenosti obvodnih motivov: *Pri ribjem lovu*, *Ob potoku* itd.

Na drugem mestu so v kritiki obravnavane Frlanove študije, izvedene z gumijevim postopkom. »To slikanje je jako težka in nehvaležna manira. Med amaterji se ne udomači, ker so druge, lažje enako uspešne manire, npr. bromasto srebrni papir, platin itd.« Ta postopek je razen tega zelo drag, zahteva mnogo časa, še več potrpljenja in prinaša le malo uspehov. Toda »to slikanje je v fotografiji dandanes moderno, kakor je moderen secesionizem...«

Pojavi se termin secesionizem kot izraz za sočasen pojav ob novi moderni poti fotografije. S pojmom secesije se bomo srečali v slovenski fotografiji tudi pozneje, leta 1923.

Rado Frlan je imenoval svoje motive z gumijevim postopkom poskuse. Po mnenju kritika (ki žal ni podpisan) so med najbolj uspelimi motivi: *Mladi umetnik*, *Ob zeleni Sprevi* in *Pod križem*. Kritik zaključuje z mislijo: »Gledati jih moraš precej daleč od sebe, da dobiš pravi vtis.« Te kritikove besede dovolj nazorno povedo, da je šlo za impresionistično obdelane motive.

Drugi razstavljalci (Petrič, Zazula, Knafelc, Gregorec, Rotter) so ustvarili tudi zanimive, umetniške motive, vendar niso bili deležni tolikšne pozornosti kot Frlan. Škoda, da so se motivi Rada Frlana porazgubili in jih doslej še nismo nikjer zasledili. Ostalo je le zapisano pričevanje, ki vsaj za zdaj dovolj jasno kaže na zgodnje začetke fotoimpresionizma v slovenski fotografiji. Še vedno pa ni razrešeno vprašanje, kje se je dr. Rado Frlan navdušil za svoje študije in poskuse, ki sta jih v fotografiji spodbudila impresionizem in secesija.

Za Radom Frlanom je zablestel na nebu slovenske fotografije v začetku 20. stoletja Avgust Berthold, ki se je rodil v gradu Puštal v Škofji Loki leta 1880, umrl pa v Ljubljani 1919. V mladosti se je družil s slikarjema Rihardom Jakopičem in Ivanom Groharjem, s fotografom Gustavom Blaznikom in s poznejšim kritikom Antejem Gabrom. Začel je kot amaterski fotograf, se šolal v Münchnu, se mudil na Dunaju, odprl leta 1905 lasten atelje v Ljubljani in uspešno združeval poteze amatersko umetniške in realistično ateljejske fotografije. Prejel je mednarodne nagrade (v Bruslju 1905, v Brnu 1907, v Oslu, takratni Kristijaniji, 1908).¹⁷

Berthold si je pridobil renome predvsem s fotoimpresionizmom, čeprav te oznake, kot že omenjeno, niso uporabljali. V *Slovanu* 1904—1905 najdemo ob Bertholdovih celostransko objavljenih motivih kratko besedno pojasnilo urednika, verjetno neposredno izpod peresa Frana Govekarja, ki nazorno ilustrira takratni odnos razgledane publike do umetniške fotografije: »Berthold

¹⁷ Mirko Kambič, Avgust Berthold (1880—1919) in njegov fotografski atelje, *Kronika*, 36 (1988), št. 3, pp. 253—257.

ima oko in dušo umetnika slikarja in njegova dela v raznih tehnikah zbujajo splošno občudovanje. Njegove fotografije so tako mojstrske, da neuko oko ne razločuje, ali niso izvršene po slikah; Bertholdove slike najlepše dokazujejo, da more tudi fotografski aparat dosežati tudi čisto umetniške efekte krajinarjev.¹⁸

Analizirajmo skrbno to miselnost. Gre za fotografa, ki ima oko in dušo slikarja. Fotografski motiv se skoraj ne loči od slikarskega. Gre za umetniške učinke, kot jih obvladajo slikarji-krajinarji. In to doseže Berthold z različnimi fotografskimi tehnikami, fotografski aparat postane skoraj enak čopiču. To je bil dejansko odmev na evropski piktorializem in na neposreden vpliv slikarskega impresionizma ter dunajske secesije. V citiranem besedilu iz *Slovana* je poleg tega izrecno zapisano, da so imeli Slovenci takrat več umetniških fotografov, a da je prvi med njimi Berthold.

13. januarja 1911 se je rodilo v Ljubljani novo društvo, Klub slovenskih amater-fotografov, ki je združilo imena že dobro izurjenih mojstrov, saj so že spomladi družno s slikarji priredili razstavo v Jakopičevem paviljonu in izdali skupen razstavni katalog. To je bila prva razstava novega kluba, v fotografski žiriji pa sta sodelovala slikarja Rihard Jakopič in Ivan Vavpotič, kar so si šteli amaterji v veliko čast. Član žirije je bil tudi Avgust Berthold, z njim pa sposobni fotografi Fran Vesel, Bogumil Brinšek in Josip Kunaver.¹⁹

Devet avtorjev je razstavilo skupaj 139 fotografij. Nekatere so bile izdelane z običajnim postopkom na navadne vrste papirja.²⁰ S pigmentom sta se izkazala predvsem B. Brinšek in J. Kunaver. Slednji je izdelal kar 39 motivov v pigmentu in le dva na bromosrebrni papir, ki je postal popularen že po letu 1873. Zahtevni gumijev postopek je zastopal A. Berthold z desetimi motivi, medtem ko je Slavko Plemelj razstavil le en motiv z gumijevim postopkom in dva motiva v kombiniranem gumiju. Katalog te razstave dokazuje, da je bila takratna slovenska umetniška fotografija po svojem likovnem značaju dvojna. Nekaj fotografov se je držalo klasičnega realizma kot npr. Fran Vesel, drugi pa so bili pod vplivom impresionizma. Bromoljni postopek se na razstavi ni pojavil. Do veljave je prišel šele po letu 1920.²¹

Na razstavi leta 1911 so prevladali motivi iz narave, pejsaž s svojimi letnimi časi, konkretni kraji pa tudi razpoloženski motivi z naslovi: *Zatišje*, *Zimska svetloba*, *Večer*, *Po nevihti*, *Urba v mesečini*, *Soparno jutro v gorah*, itd. A. Berthold je imel med desetimi motivi le tri z geografsko oznako (*Crngrob I.* in *II.*, *Kranjska gora*), vendar je šlo tudi tu za kompozicijske in svetlobne efekte.

Če ostanemo pri oznaki fotoimpresionizem, potem velja, da je bila nova smer v slovenski fotografiji zastopana tja do začetka prve svetovne vojne s skromnim številom utvarjalcev, med katerimi so priznavali prvo mesto A. Bertholdu. Na srečo je ohranjenih nekaj Bertholdovih in nekaj Kunaverjevih slik s te razstave, ki bodo z nadrobnejšo analizo kataloga prispevale k nazorni predstavi o takratni slovenski umetniški fotografiji. Prvo desetletje tega stoletja je bilo torej likovno toliko bolj zanimivo in razgibano, če dodamo še sadove

¹⁸ S. a.: Naše slike, *Slovan*, III, 1904—5, p. 224.

¹⁹ I. razstava društva »Klub slov. amater-fotografov« v Ljubljani, skupaj s katalogom: *VI. umetniška razstava v paviljonu R. Jakopiča*, Ljubljana 1911 [r.k.]

²⁰ V prvem desetletju 20. stoletja najdemo v oglasih bogato ponudbo raznih vrst fotografskega papirja: celloidin, gelatine, chlorbromsilber, bromsilber, solarprint, platindruck, auro, aristo, platinbromid, skala, kunstlicht. Papir je bil lesketajoč se in matiran, fino zrnat in grob za umetniške efekte, bel in toniran, papir za kontaktne slike in povečave.

²¹ Leta 1937 je imel bromoljni pretisk še vedno veljavo. Za mojstra tega postopka so šteli Maksa Gliho. Cf: Fotografska razstava v Ljubljani, *Slovenec*, 7. junija 1937.

številnih poklicnih fotografov, ki so s solidnim tehničnim znanjem ustvarjali zlasti portret z značilnim secesijskim aranžmajem.²²

Po prvi svetovni vojni so se slovenski poklicni fotografi združili leta 1919 v Pokrajinski zadrugi fotografov za Slovenijo v Ljubljani. Bila je naslednica zadruge iz leta 1910.²³ V povojni krizi so se čutili člani zadruge prizadeti, ker so nosili davčna bremena, medtem ko so bili amaterji nevezani, čeprav so delali tudi za denar. To je pripeljalo do javnega spora, v katerem so nekateri poklicni fotografi zanikali umetniški značaj fotografije. Dostojno, z argumenti je zavrnil to stališče F. K., verjetno Fran Krašovec, ki ga tu kratko povzemamo. Gre za zanimivo utemeljitev stališča, da je fotografija umetnost in da poklicnim fotografom ni treba diskreditirati lastne obrti. V skrajšavi so bili argumenti F. K. formulirani takole:

Fotografija je na voljo kot umetniško izrazno sredstvo. Fotograf umetnik narave ne kopira, temveč upodobi to, kar občuti. Ne odloča predmet upodobitve, temveč porazdelitev svetlobe, mase; gre za harmonijo tonov, za zračno perspektivo. Fotograf obvlada razne postopke, s katerimi svobodno oblikuje svoj motiv. Končna slika ohranja značaj fotografije. Potem kritik prehaja na dokazovanje iz avtoritete. Že pred leti sta münchenska in dunajska secesija sprejeli na razstavo dela znane trojice avstrijskih fotografov: Kühn-Henneberg-Watzek. Gre za to, da lastna doživetja posreduješ drugim, kot je to v naravi slikarja. Fotografija ni nadomestek slikarstva, svoj suhoparni mehanizem fotograf poduhovi. F. K. citira stališča tujih avtorjev in zaključuje z vprašanjem, kaj bi rekel k vsemu temu rajni Berthold, ki se je proslavil kot fotograf umetnik.²⁴

Če je vse to zapisal Fran Krašovec, potem je s svojimi deli dokazal, da je pisal iz lastnega prepričanja in iz osebno ustvarjalnega odnosa do fotografije. Navedene teze iz leta 1923 je namreč prenesel na Fotoklub Ljubljana. Ostale so temeljno vodilo vse do leta 1941. Sam pojem impresionizma ni bil odločilen, ohranjali pa so se postopki, znani kot plemeniti tiski, in motivika, cenjena pri impresionistih.

Poročilo z druge mednarodne razstave fotografije v Ljubljani leta 1936 vsebuje v svoji nadrobni analizi tudi podatek, da se na razstavi še vedno najdejo dela v gumiju, olju, bromoljnem tisku in pretisku, tu pa je število teh avtorjev skromno, saj gre le za devet fotografov. Pisec se je vprašal: »Ali je tudi v tem znak za splošen preobrat v čisto fotografsko smer?« K temu je dodal, da se pokrajinska motivika umika. »Na njeno mesto stopa živo življenje.«²⁵

Vsa navedena dejstva dokazujejo, da je bila slovenska fotografija, ki si je nadevala širšo mednarodno sprejeto oznako »umetniška«, ves čas v tesnem stiku z razvojnimi fazami evropske in svetovne fotografije in da je živo sprejemala, delno tudi kritično, določene likovne pobude. Vse od leta 1900 imamo avtorje, ki so bili pod vplivom impresionizma in secesije, hkrati pa tudi fotografe, ki so se solidno lotevali umetniške fotografije z bolj preprostimi tehničnimi metodami od plemenitih tiskov. Fotografi bolj realistično in drugi bolj impresiončno usmerjenih pogledov so se složno družili v klubih in na razstavah. Fotoimpresionizem v raznih variantah je ostal priljubljena poteza naše fotografske umetnosti vse od 1900 do 1941, z različno intenziteto, od Rada Frla-

²² Mirko Kambič, *Fotografija, Secesija na Slovenskem*, Narodni muzej, Ljubljana 1984, [r.k.] pp. 71–72 in 120–122.

²³ S. a.: *Spomenica*, ob dvajsetletnici obstoja fotografske zadruge, Ljubljana (1930), p. 6.

²⁴ Gl. op. 2.

²⁵ Gl. op. 4 (*Slovenec*, 13. 5. 1936).

na, Avgusta Bertholda, Josipa Kunaverja, Frana Krašovca do Maksa Glihe, Luja Michielija in Petra Kocjančiča. Zanimivo je, da se je fotoimpresionizem pojavil v Ljubljani leta 1901 pod skromno oznako »poskusi—študije« in da so slovenski fotografi v isti Ljubljani priredili mednarodne razstave, na katerih se je po tridesetih letih, kljub zarezi prve svetovne vojne, še vedno ohranjal vpliv nekdanjega evropskega impresionizma.²⁶ V začetku tega članka citirana izjava iz leta 1935 o impresionističnem gledanju na svet ima v slovenski fotografiji globoke korenine.

SLOVENE PHOTO-IMPRESSIONISM A SKETCH ON THE OCCASION OF THE 150th ANNIVERSARY OF PHOTOGRAPHY (1839—1989)

In 1935 Slovene photographers referred to artistic photography inspired by Impressionism. This tradition, tied to the currents of European photography, was introduced in Slovenia as early as 1901 at the exhibition of Rado Frlan's studies (gum pigment process) and continued with the artistic photography of Avgust Berthold from 1904 onwards, when considerable success was achieved with the exhibition at the Jakopič Pavilion in 1911. At that time, international artistic photography reached its peak under the influence of Impressionism and the principles of Secession. After the First World War, in 1923, the first echo can be traced in theoretical attempts to prove that photography is an art and not just a trade. Such viewpoints were also incorporated in the programme of the internationally successful Ljubljana Photo-Club. The influence of Photo-Impressionism could also be detected at the 2nd International Exhibition in Ljubljana in 1936, as well as in some interesting examples even after 1945.

²⁶ Nekatero Bertholdove slike, ohranjene v družinski lasti Bertholdovih sorodnikov, obstajajo tudi v več izvodih, kot poskusni primerki ali kot slike v okvirju pod steklom. Večino teh slik lahko datiramo v čas do leta 1911. Leto poprej je Berthold poslal na razstavo v Budimpešto devet svojih motivov.

Motive Avgusta Bertholda, ki so reproducirani kot sl. 46-53 v tej številki ZUZ, je dal na voljo ing. arh. Matej Vozlič, za kar se mu lepo zahvalim. - Vsebinsko se vežejo na to skico tudi nekatere reprodukcije ob članku: M. Kambič, Slovenska fotografija med obema vojnama (1918-1941), ZUZ, n.v. XVIII, 1982, pp. 101-109.