

**Daniela Korolija Crkvenjakov**

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti

Srbija

UDC 7.041.5“18“

DOI 10.5937/ZbAkU2210115K

Stručni rad

**Snežana Mijić**

Galerija Matice srpske

Srbija

**Željko Mandić**

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti

Srbija

## **Portreti slikani preko fotografije na platnu kao tehnika izrade portreta 19. veka**

**Apstrakt:** Odnos između slikarstva i fotografije bio je dinamičan od samog njenog izuma 1839. godine. Tražeći svoje mesto među umetnostima, fotografija je mnogima bila i koristan alat, pa su na taj način izrađivani i portreti, koji su pre izuma fotografije bili privilegija viših društvenih slojeva, a njihova izrada zahtevala je dugo sedenje u slikarskom ateljeu. Sa pojavom fotografije, portreti pojedinaca i celih porodica postali su dostupniji, a nova tehnika je doživela ogromnu popularnost. Mogućnost da se fotografskim postupkom dodje do portreta kao statusnog simbola bila je vrlo privlačna. Kako bi odgovorili ovakvim zahtevima klijenata, fotografski ateljei su se udruživali sa slikarima u izradi portreta slikanih uljem preko fotografije izrađene na platnu. Ovakvi portreti su postajali zamena za klasične slikane portrete, ali su nastajali brže i bili jeftiniji. Često ovekovečujući značajne istorijske ličnosti, našli su svoje mesto u muzejskim zbirkama. Pored dokumentarne vrednosti, oni su značajni i za istoriju umetničkih tehnika, zbog specifičnog načina izrade.

Uprkos popularnosti u vremenu nastanka, savremene analize portreta slikanih uljem preko fotografije na platnu su retke, a objavljena istraživanja publikovana su najviše u konzervatorskim časopisima.

U radu su, posle uvoda u tehnike i materijale opisane u literaturi, prikazana dva portreta izrađena uljem preko fotografije na platnu: portret Isaije Oluića, igumana manastira Krupa, iz fonda Dalmatinske eparhije Srpske pravoslavne crkve, pripisan Vlahu Bukovcu, i portret Nike Mihajlovića, istaknutog somborskog pravnik i dobrotvora, iz fonda Gradskog muzeja u Somboru, pripisan Urošu Prediću. Ukazano je na analitički

pristup identifikaciji tehnike slikanja uljem preko fotografije (optička analiza i analiza materijala), kao i na činjenicu da su to osetljivi predmeti u muzejskim kolekcijama čijoj zaštiti treba posvetiti odgovarajuću pažnju.

**Ključne reči:** portreti, fotografija na platnu, Isaija Oluić, Nika Mihajlović, analiza slike

### *Uvod*

Odnos između slikarstva i fotografije bio je dinamičan od samog izuma fotografije 1839. godine (Willdson, 2016). Međutim, i vekovima pre zvaničnog datuma nastanka fotografije, umetnici su koristili optičke uređaje u svom radu. Konkavno ogledalo i kamera lucida, preteča foto kamere, služili su da bi se crtanjem preneo tačan motiv iz prirode. Tražeći svoje mesto među umetnostima, fotografija je mnogima bila i koristan alat. Savršena kopija stvarnosti, bogata detaljima i tonskim vrednostima, fotografija je poslužila mnogim slikarima, pa i onima manje vičnim crtežu, da tačno prenesu slikarski motiv na platno.

Ipak, tek sa pojavom fotografije i njenih negativsko – pozitivskih procesa bilo je moguće preneti negativsku sliku direktno na platno (Grayer, 2015). Neki slikari su na taj način fotografisane prizore prenosili na platno, zamenjujući tako crtež kao predložak fotografijom. Fotografija je do danas ostala u direktnoj sprezi sa drugim likovnim umetnostima, iz komercijalnih ili umetničkih razloga. Ubrzan razvoj metoda i usavršavanja procesa izrade negativa i pozitiva obeležio je 19. vek. U najvećem broju slučajeva finalni proizvod - fotografija, izvedena je na papiru ili staklu kao nosiocima fotoosetljivog sloja. Prema načinu pripreme tog sloja, a nekad i prema imenu izumitelja metode, ove fotografije danas nazivamo talbotipijama, dagerotipijama, cijanotipijama, platinotipijama, aristotipijama, slanim fotografijama, albuminskim i želatinskim fotografijama, kolodijumskim fotografijama, da nabrojimo najčešće pominjane (Džikić, 2017).

Istorija fotografskih tehnika, procesi i materijali opisani su u brojnoj literaturi. Prva tehnika, dagerotipija (1839), bila je izrađena na posebnim bakarnim pločama sa srebro jodidom kao fotoosetljivim slojem. Dagerotipija bila je ujedno i pozitiv i negativ, u zavisnosti od ugla pod kojim se posmatra. Gotovo istovremeno nastala je i talbotipija (1839), tehnika u kojoj je negativ izrađivan na papiru potopljenom u rastvor kuhinjske soli na koji je nanošen srebro nitrat, a potom je slika prenošena na pozitiv na isto tako senzibilisanom papiru. Zbog kuhinjske soli koja se koristila u procesu ovaj postupak je nazvan *salt print* – slana fotografija. Već deceniju kasnije, razvijen je postupak mokrog kolodijuma (1850), kod kojeg je nosač fotoosetljivog sloja bila staklena ploča. Na ploču se nanosio kolodijum, rastvorena nitro celuloza koja je senzibilisana rastvorom srebro nitrata. Ovako pripremljena ploča morala je biti eksponirana dok je još mokra (*wet plate*). Iste godine (1850) pojavio se albuminski papir namenjen izradi pozitiva. Smeša od belanceta jaja, kalijum bromida i kalijum jodida senzibilisana je srebro nitratom.

Albuminska emulzija ušla je u široku primenu kao negativski materijal, sve dok se nije pojavila želatinska emulzija (1871). Otkriće savitljive celuloidne podloge (1886) unapredilo je fotografsku tehnologiju i postavilo je temelje na kojima će se fotografska tehnika zasnivati u poslednjoj deceniji devetnaestog i tokom narednog veka (Malić, 2004). Treba spomenuti i pigmentni postupak koji se nije zasnivao na fotoosetljivosti srebrnih soli – karbotipiju (*carbon print*). To je bio kopirni postupak u kome pod uticajem svetlosti kroz negativ nastaje slika na pigmentiranom hrom-želatinu. Ovlaženi papir se pritisne uz ovlaženi papir za prenošenje i razvije u vrućoj vodi (Heitmann, 1988: 96). Usavršeni pigmentni postupak poznat je kao karbro (*carbro*) postupak.

Izrada pozitiva sa negativa na početku je podrazumevala kontaktni postupak, što znači da su pozitivi bili iste dimenzije kao i negativni. Iako su se pozitivi mogli izrađivati na različitim podlogama, u najvećem broju slučajeva to je bio papir. Za portrete malih dimenzija, takvi pozitivi su bili poznati kao *carte-de visite* (vizit karta). Zbog zahteva klijenata za što privlačnijim izgledom, ovakve fotografije su često dodatno obrađivane dodavanjem boje na obrazima i usnama, pa su fotografi često saradivali sa slikarima minijaturistima kako bi dobili što bolji proizvod (Ruggles, 1985). Međutim, fotografski portreti u prirodnoj veličini mogli su da se izrađuju tek sa izumom sistema za uveličavanje slike, poznatim kao solarna kamera, koji je patentiran 1857. godine. Ovaj aparat za povećavanje je omogućavao dobijanje portreta u prirodnoj veličini, korišćenjem sunčeve svetlosti za eksponiranje fotoosetljivog sloja. Kako je opremu i znanje potrebno za uspešno uvećavanje fotografija solarnom kamerom posedovao mali broj specijalizovanih radnji, nastala je nova profesija: rukovaoci solarnom kamerom (*solar-printers*) (Whitman, 2005).

### *Saradnja fotografa i slikara u izradi portreta na platnu*

Pre izuma fotografije, portreti su bili privilegija viših društvenih slojeva, a njihova izrada zahtevala je dugo sedenje u slikarskom ateljeu. Sa pojavom fotografije, polovinom 19. veka, došlo je do velike promene. Portreti pojedinaca i celih porodica postali su mnogo dostupniji, a nova tehnika je doživela ogromnu popularnost. Mogućnost da se fotografskim postupkom dodje do verne slike - portreta bila je vrlo privlačna, ali su mnogi želeli da njihov portret nalikuje klasičnom umetničkom portretu, kao statusnom simbolu. Kako bi odgovorili ovakvim zahtevima klijenata, fotografski ateljei su se udruživali sa slikarima, koji su slikanjem preko fotografije pretvarali monohromatsku fotografiju u portret u boji. Preslikavanje, ili bar retuširanje fotografija, bilo je neophodno i zbog toga što je uvećavanje fotografija, tehnikom dostupnom u drugoj polovini 19. veka, davalo neoštre slike, na kojima je moralo biti intervenisano. Otuda je saradnja fotografa i slikara bila prirodna posledica zahteva klijenata i tehnoloških mogućnosti toga vremena.

Kako bi što više podsećale na umetničke slike, uvećane fotografije su bile postavljene na platno, napete na drveni ram, lakirane i uramljivane u pozlaćene ramove. Ovakvi portreti su postajali zamena za klasične, slikane portrete, ali su nastajali brže i bili jeftiniji (Ruggles, 1985).

Pored brzine i cene izvođenja portreta slikanjem preko fotografije, i kulturološki aspekti su doveli do njihove velike popularnosti u 19. veku. Naime, klasični slikani portreti su predstavljali ulepšanu sliku stvarnosti stvorenu veštinom slikara, dok su fotografije beležile sve nepravilnosti, koje su klijenti želeli da ublaže. Saradnja fotografa i slikara davala je željeni rezultat: da portret 'liči' i da bude 'lep'. S druge strane, bogata klijentela, plemstvo, pa i kraljevske porodice, koji su svakako mogli sebi da priušte najbolje slikare-portretiste, poručivali su portrete slikane preko fotografija u želji da slede naučne inovacije i napredak u fotografiji (Vanasco, 2021: 2).

Materijali i tehnike korišćeni za izradu fotografije na platnu koja je bila osnova za oslikavanje uljanim bojama bili su različiti. Često je uvećana fotografija bila izrađivana na papiru, koji je potom bivao zalepljen na platno. Međutim, bilo je moguće izraditi pozitiv potrebne veličine i direktno na platnu. Platni je moglo imati slojeve slikarske preparature, ali i biti nepreparirano. U slučajevima kada platno nije na sebi imalo slikarsku preparaturu, mogao je na njega biti nanet samo fotoosetljivi materijal. Kada je platno imalo sloj uljane slikarske preparature, ona je prvo odmašćivana (najčešće etil alkoholom) a potom nanošene soli (najčešće kalijum jodid i amonijum hlorid) u rastvoru vode ili drugih rastvarača, ili u gelu na bazi albumina ili želatina mešanog sa šelakom. Želirani rastvor je mogao biti nanesen na odmašćeno preparirano platno i pre nanošenja rastvora soli potrebnih za senzibilizaciju srebro nitrata. Pominje se i nanošenje ovih soli u rastvoru damar smole, kako bi se platno bolje pripremila za slikanje uljem. Nakon toga je na platno nanošen vodeni rastvor srebro nitrata čime je završena priprema platna za fotografski proces. Potom je platno eksponirano u mraku da bi se dobila fotografija. Nakon fiksiranja natrijum hiposulfitom i potom temeljnog ispiranja vodom, platno je bilo spremno za oslikavanje uljanim bojama (Vanasco, 2021: 3-4).

Opisani procesi podrazumevaju stalno kvašenje platna u vodenim rastvorima. Kako bi se izbeglo da se preparirano slikarsko platno previše natapa vodom i solima sa poleđine, posebna pažnja je bila usmerena na to da se procesi izvode tako da samo preparirano lice platna bude u vodenom rastvoru. Raglz (*Ruggles*) opisuje nešto drugačiji postupak izrade fotografije na platnu: na platno bi se četkom nanela mešavina cink bele, belanca od jaja, amonijum hlorida i srebro nitrata, a potom platno eksponiralo u aparatu za uvećavanje. Nakon razvijanja slike na platnu, porstupak fiksiranja bi se izvodio natrijum tiosulfatom (Ruggles, 1985).

U drugom načinu izrade fotografija na platnu, poznatom kao karbotipija (*carbon print*), umesto soli srebra, kao fotoosetljivi materijal korišćen je kalijum dihidromat, koji je bio jeftiniji od srebra. Kao metod za izradu fotografija na platnu namenjenih za kasnije oslikavanje uljanim bojama u Velikoj Britaniji se prvi put pominje 1864. godine. Kada se kalijum dihidromat, pomešan sa želeom na bazi tutkala, želatina ili skroba (hrom-želatin) polimerizuje pod dejstvom svetla, on postaje vodonerastvorljiv. Ugljeno crna ili drugi pigmenti su dodavani ovoj želiranoj mešavini da bi joj dali boju. Svetliji delovi su i dalje mogli da se rastvore u vodi i da se isperu, a potom bi film (odnosno otvrdli želatinozni sloj na papiru) bio stavljan licem na podlogu prethodno pripremljenu na platnu (sloj smole, šelaka, želatina ili albumina), papir je bio uklanjan, a platno spremno za oslikavanje uljanim bojama (Vanasco, 2021: 7). Isti autor opisuje još jedan metod prenošenja fotografske slike na platno, osmišljen 1866. godine: korišćenjem bitumena, koji je zagrevan i mešan sa benzolom i uljanom bojom određenog tona. Bitumen otvrdne kada je izložen svetlu. Ova mešavina je nanošena četkom na providni papir prethodno impregniran slojem želatina ili gumi arabike. Nakon ekspaniranja svetlom, papir je bio natapan terpentinom koji je rastvarao bitumen koji nije očvrstnuo pod svetlom. Nakon sušenja, papir je premazivan slojem vernija, a potom pritisnut licem na platno i presovan. Papir je uklanjan jednostavnim kvašenjem toplom vodom koja je rastvarala vodorastvorljivu impregnaciju papira, a platno bilo spremno za oslikavanje uljanim bojama.

Utvrđivanje metoda i materijala izrade pozitiva se izvodi makroskopskom i mikroskopskom analizom, od posmatranja pod malim uvećanjem (lupom), korišćenjem infracrvene reflektografije, elementarnom analizom radi utvrđivanja hemijskih elemenata karakterističnih za fotografiju (kao što su na primer srebro i platina), do analize uzoraka na elektronskom mikroskopu (Stulik, 2013).

*Portreti slikani preko fotografije kao deo kulturnog nasleđa – portreti Isaije Oluića i Nike Mihajlovića*

Portreti slikani uljem preko fotografije, nastali na talasu modernizacije fotografije, našli su svoje mesto u muzejskim kolekcijama, često ovekovečujući značajne istorijske ličnosti. Posle decenija starenja, površina ovakvih portreta je popucala, a završni lak potamneo, tako da je dolazilo do omaški u oceni, označavajući takve ekspanate kao klasična ulja na platnu. Pored dokumentarne vrednosti, oni su značajni i za istoriju umetničkih tehnika, zbog specifičnog načina izrade. Uprkos popularnosti u vremenu nastanka, kao i opisima iz perioda ubrzanog razvoja fotografije (uključujući i fotografiju na platnu), savremene analize portreta slikanih uljem preko fotografije su retke, a objavljena istraživanja publikovana najviše u konzervatorskim časopisima.

Kao doprinos proučavanju navodimo dva portreta istorijskih ličnosti: portret Isaije Oluića, igumana manastira Krupa, iz fonda Dalmatinske eparhije Srpske pravoslavne crkve, pripisan Vlahu Bukovcu (Slika 1) i portret Nikole (Nike) Mihajlovića, istaknutog somborskog pravnika i dobrotvora, iz fonda Gradskog muzeja u Somboru, pripisan Urošu Prediću (Slika 2). Portreti nisu datirani ni potpisani. Imaju tanak sloj uljane boje preko inkarnata, i pastuozniji nanos boje na delovima odeće i atributima (brojanica, krst, orden).



**Slika 1. Isaija Oluić, pripisano Vlahu Bukovcu, fond Dalmatinske eparhije SPC (fotografija S. Mijić)**



**Slika 2. Nikola (Nika) Mihajlović, pripisano Urošu Prediću,  
Gradski muzej Sombor (fotografija Ž. Mandić)**



**Slika 3. Portret Nike Mihajlovića, foto studio Karolja Kolera (Károly Koller), Budimpešta 1898. (fotografija Ž. Mandić)**



Isaija Oluić (1823-1902), poznat kao arhimandrit Isaija, bio je iguman manastira Krupe, kasnije profesor Bogoslovije u Zadru. Bio je veoma aktivan u podizanju prosvetne aktivnosti u manastiru, u kojem je 1846. godine osnovana osnovna škola za srpske đake. Pored ovog, postoji još samo jedan portret igumana Isaije, koji se nalazio u njegovo rodnoj kući u Bilišanima (Almanah 1971). Nije nam poznata fotografija po kojoj je izrađen portret.

Za portret Nike Mihajlovića situacija je drugačija – Gradski muzej u Somboru poseduje u svom fondu i fotografiju, izrađenu u ateljeu Karolja Kolera (Károly Koller) u Budimpešti 1898. godine (Slika 3). Ovaj foto studio je bio jedan od vodećih u Ugarskoj, a sam Karolj Koler imao titulu carskog fotografa. Nika Mihajlović (1811-1895) je ostvario izuzetnu karijeru u Ugarskoj administraciji - bio je predsednik Vrhovnog suda Ugarske od 1884. do 1887. godine, imenovan je za doživotnog člana Ugarskog gornjeg doma i odlikovan visokim ordenom gvozdene krune II stepena (Vasiljević, 1989; Stepanović, 2019). Nije stoga iznenađujuće da je portret urađen upravo u foto-studiju carskog fotografa u Budimpešti. S obzirom da je Nika Mihajlović umro 1895. godine, a fotografija iz fonda muzeja u Somboru nosi oznaku 1898. godine, negativ je izrađen ranije, a svakako nakon dobijanja ordena.

Oba portreta su slikana uljem preko fotografije. Portret Isaije Oluića, inače veoma oštećen, izrađen je na tankom i retkom platnu, bez sloja preparature. Detalji modelacije inkarnata, senke oko očiju, različita dubinska oštrina delova portreta koji su u različitim ravnima, žućkaste fleke koje proviruju ispod tankog bojenog sloja brade, kao i detalji pozadine, posebno fotelje na koju je oslonjena desna ruka igumana i siva površina po obodu prikazane kompozicije, koja prelazi na bočne ivice platna, ukazali su na mogućnost da se ispod tankog sloja uljane boje nalazi fotografija.

Vlaho Bukovac je imao iskustva u oslikavanjima prema fotografijama. U periodu boravka u San Francisku, između 1874. i 1876. godine, kako bi zaradio za život, prihvatao je svaki posao, između ostalog pomagao je u fotografskom studiju, gde je naučio da razvija, a potom i da koloriše fotografije (Kružić Uchytel, 2005:16) Takođe, kako svedoči u svojoj autobiografiji, slikao je portrete prema fotografijama, a proces slikanja je ubrzavao tako što je fotografiju projektovao na platno u prirodnoj veličini, ocrtavao konture, a potom oslikavao bojama (Bukovac, 1925).

Portret Nike Mihajlovića slikan je na prepariranom platnu, a sloj boje na inkarnatu je izuzetno tanak, tako da se naziru i detalji kao što su pore na bradi, dlačice brade i brkova i mreža bora oko očiju, koje nisu uobičajene za slikarski postupak u izradi portreta. I kod ovog portreta sloj uljane boje na odelu, a posebno na ordenu koji portretisani nosi je deblji, kao kod klasične uljane slike.

Radi utvrđivanja tehnike izrade fotografije koja se nalazi ispod sloja uljane boje uzeti su uzorci sa obe slike i urađena je SEM-EDS analiza na elektronskom mikroskopu radi elementarne analize.<sup>1</sup> U uzorku sa portreta Isaije Oluića potvrđeno je prisustvo srebra. Kako u tankom sloju uljane boje nema srebra, ovaj nalaz nedvosmisleno ukazuje na postojanje fotografije na platnu, ispod sloja uljane boje. S obzirom da nema sloja preparature, radi se o pripremi platna nanošenjem rastvora soli srebra (sa ili bez emulzije) radi izrade pozitiva uvećavanjem sa negativa. Žućkaste fleke, posebno vidljive na bradi, ukazuju na nedovoljno ispran fiksir. Urađena je i transmitovana infracrvena reflektografija portreta (Slika 4) koja neodoljivo podseća na fotografiju<sup>2</sup>, što je još jedan putokaz ka potrazi za eventualno sačuvanom pozitivskom fotografijom ili negativom sa kojeg je mogla biti uvećana fotografija na platnu.

Na uzorku uzetom sa portreta Nike Mihajlovića, međutim, nije utvrđeno prisustvo srebra. To nas vodi ka zaključku da je fotografija izrađena drugim postupkom. Prema literaturi, to bi mogli biti ili karbotipija (postupak izrade pozitiva korišćenjem pigmentiranog hrom-želatina) ili postupak korišćenjem bitumena, oba osmišljena od sredine šezdesetih godina 19. veka. Iako nema sumnje da je portret Nike Mihajlovića slikan preko fotografije, zanimljivo je uporediti dva portreta: fotografiju na papiru iz budimpeštanskog ateljea Karolja Kolera, i ulje na platnu iz fonda somborskog muzeja, nepoznatog mesta izrade, i uočiti poklapanje detalja, do nivoa pojedinačnih dlaka brkova (Slika 5a, 5b).

---

<sup>1</sup> SEM-EDS je analiza kojom se utvrđuju hemijski elementi prisutni u ispitivanom materijalu. Za uzorke sa dva portreta pitanje je bilo da li se u njima može detektovati srebro. Analiza uzorka je urađena u Laboratoriji za elektronsku mikroskopiju Univerziteta u Novom Sadu, u saradnji sa istraživačima iz Laboratorije za analizu materijala u kulturnom nasleđu Tehnološkog fakulteta u Novom Sadu (dr Miloiš Bokorov, dr Snežana Vučatić i dr Bojan Miljević).

<sup>2</sup> Infracrvena reflektografija je urađena u Galeriji Matice srpske, kamerom sa InGaAs detektorom sa osetljivošću do 1500 nm, a izvor svetla je bio postavljen iza portreta tako da se dobije transmitovana infracrvena fotografija, koja može da pokaže više detalja strukture slike, pogotovo za tanke bojene slojeve na retkom platnu. S obzirom da je InGaAs senzor niske rezolucije, snimani su segmenti slike, a potom je izvršeno njihovo spajanje pomoću softvera Gigapano. Snimanje u infracrvenom opsegu spektra, kao i objedinjavanje reflektografskih snimaka u celinu, uradila je mr Jelena Jovetić, konzervator savetnik Galerije Matice srpske. Infracrvena reflektografija pokazuje dobre rezultate u analizi pripremljenih slojeva slike, kao na primer crteža ili podslika, kada su oni urađeni materijalom koji apsorbira infracrveno zračenje, a bojeni sloj je transparentan za to isto zračenje, što je u našem slučaju bilo ispunjeno.



**Slika 4. Isaija Oluić, transmitovana infracrvena reflektografija  
(snimak J. Jovetić)**



**Slika 5. Uporedni detalji a) portreta slikanog na platnu i b) portretske pozitivske fotografije (fotografija Ž. Mandić)**

### *Zaključak*

Portreti slikani preko fotografije na platnu, sa ciljem reprezentacije važnih ličnosti, bili su raširena pojava u drugoj polovini 19. veka. Identifikaciju ove tehnike bazirali smo na nekoliko koraka. Najpre na vizuelnoj analizi slike i uočavanju bogatstva detalja koji su karakteristični za fotografiju više nego za slikarski postupak, kod kojeg se slikar služi potpuno drugačijim izražajnim sredstvima da dočara izraz portretisane ličnosti, a potom i na sivkastom tonu podloge koji potiče od fotografije, a koji se razređenom uljanom bojom „oživljava“ tako da se modelacija lica ne prekrije u potpunosti; najzad, na dubinskoj oštirini kao karakterističnom parametru fotografije. Naime, kod portretske fotografije u 19. veku bilo je pravilo da se slika izoštrava na najizražajnijem delovima lica, uglavnom na očima. Usled toga, istureni ili uvučeni delovi lica i tela (nos, brada, šake) su često imali manju oštirinu.

Slikanje preko fotografije može se porediti sa slikarskom tehnikom grizaj (fr. *grisaille*= *monohromatska modelacija slike*), gde se preko monohromatskog podslika nanosi lazuran sloj boje. Ovaj pristup u slikarstvu pokazao se kao isplativ budući da je štedeo skupe i retke pigmente, a sličan princip uštede materijala, ali i vremena, primenjen je i u razmatranoj metodi prenosa fotografije na platno, gde se preko crno-bele fotografije nanosio lazuran sloj uljane boje.

Oba analizirana porteta, Isaije Oluića iz manastira Krupa i Nike Mihailovića iz Sombora, izrađena su slikanjem uljanim preslicima u lazuru preko fotografije na platnu. Portreti se razlikuju u odnosu na slikarski tretman, koji je najviše bio uslovljen specifičnim slikarevim stilom.

Tehnika slikanja lazurima doprinosila je efektu uljane slike, a istovremeno je zadržavala tačnost fotografskog medija. Međutim, svetlija nijansa lazura preko tamne površine uvek daje neuverljiv i razvodnjen doživljaj boje, pri čemu posebno treba biti oprezan kod inkarnata. Ovih karakteristika je svakako bio svestan majstor koji je oslikavao portret Isaije Oluića, pa je tamne partije, kao i sve što bi podrazumevalo minuciozno islikavanje detalja, ostavio u fotografiji, a samo je svetle delove portreta popunjavao bojom inkarnata. To se najbolje može primetiti u zoni oko očiju, na koje je padala senka prilikom fotografskog postupka, kao i na bradi sveštenika, na kojima se ne vide potezi četkice, zbog čega odaju utisak kao da su „van fokusa.“

S druge strane, portret Nike Mihailovića je tretiran studioznije i temeljnije. Slikar je uložio više truda i materijala, pa je tako fotografija skoro potpuno utopljena u uljani preslik. Međutim, primena svetlog lazura preko tamnih partija (bora oko očiju i dlačica brade) zapravo je doprinela „razotkrivanju“ fotografskoj sloja koji se nalazi ispod preslika.

Poznavanje slikarske tehnike grizaja pomaže u uočavanju ne uvek i na prvi pogled jasne razlike između uljane slike i fotografskog medija. Nadalje, za dokazivanje tehnike kojom su izvedena dva portreta urađena je transmitovana infracrvena reflektografija, a potom i analize materijala ispitivanjem uzoraka. Rezultati studije menjaju pogled na ove portrete i umesto ulja na platnu definišu ih kao ulja preko fotografije na platnu, svrstavajući ih u primere jedne danas malo diskutovane tehnike. Kao muzejski predmeti, ovakvi portreti spadaju u osetljive eksponate, što treba imati na umu kod čuvanja, kao i kod konzervacije i restauracije, posebno u postupku čišćenja.

### **Zahvalnost:**

Autori se zahvaljuju na saradnji i pomoći kod prikupljanja podataka i potrebnih ispitivanja: kustosu Gradskog muzeja Sombor, gospodinu Čedomiru Janičiću, na mogućnosti ispitivanja portreta na platnu Nike Mihajlovića, kao i na ukazivanju na arhivsku fotografiju; timu Laboratorije za ispitivanja materijala u kulturnom nasleđu Tehnološkog fakulteta u Novom Sadu: dr Snežani Vučetić, dr Bojanu Miljeviću, Milanu J. van der Berghu i Mihajlu Valuhu, na analizi materijala dva portreta; te konzervatorki savetnici Jeleni Jovetić iz Galerije Matice srpske za infracrvenu reflektografiju portreta Isaije Oluića.

## REFERENCE:

1. *Almanah: Srbi i pravoslavlje u Dalmaciji i Dubrovniku*. 1971. Zagreb: Savez udruženja srpskog pravoslavnog sveštenstva Hrvatske. [*Алманах : Срби и православље у Далмацији и Дубровнику*. 1971. Загреб: Савез удружења српског православног свештенства Хрватске.]
2. Bukovac, Vlaho. 1925. *Moj život*. Beograd: Srpska književna zadruga, koli XXVIII. [Буковац, Влахо, 1925. *Мож живот*. Београд: Српска књижевна задруга, коло XXVIII.]
3. Džikić, Veljko. 2017. „Anastas Jovanović – tehnika i konzervacija“; u I. Borozan i D. Vanušić (ur.): *Identitet i mediji : Umetnost Anastasa Jovanovića i njegovo doba*. Beograd–Novi Sad: Muzej grada Beograda – Matica srpska, 377-389. [Џикић, Вељко. 2017. „Анастас Јовановић – техника и конзервација“; у И. Борозан и Д. Ванушић (ур.): *Идентитети и медији: Уметност Анастаса Јовановића и његово доба*. Београд–Нови Сад: Музеј града Београда - Матица српска, 377-389.]
4. Gayer, John R. 1995. „Painting on a Photographic Substrate: Notes Regarding Materials and Techniques over the Past 100 Years“, in *Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice*. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute, 191-195. Retrieved January 11, 2022 from the World Wide Web <https://www.getty.edu/publications/resources/virtuallibrary/0892363223.pdf>
5. Heidtmann, Frank (u prevodu Dragoljuba Kažića). 1988. *Positivski plemeniti postupci u savremenoj fotografiji*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
6. King, Sandy & Lockhart, John. 2018. „A Brief History of Carbon Printing“. *Alternative photography*, Last modified 29.01.2018. <https://www.alternativephotography.com/a-brief-history-of-carbon-printing/>.
7. Kružić Uchytel, Vera, 2005. *Vlaho Bukovac: život i djelo : 1855-1922*. Zagreb: Nakladni zavod Globus.
8. Malić, Goran. 2004. *Fotografija 19.veka*, Beograd: Fotogram. [Малић, Горан. 2004. *Фотографија 19. века*, Београд: Фотограм.]
9. Ruggles, Mervyn. 1985. „Paintings on a photographic base“, *JAIC* 24 (2), 92 -103. Retrieved January 11, 2022 from the World Wide Web <https://cool.culturalheritage.org/jaic/articles/jaic24-02-004.html>
10. Stepanović, Milan. 2019. „Somborski srbin - predsednik Vrhovnog suda Ugarske“. *Ravnoplov*. Poslednja izmena 08.02.2019. <https://www.ravnoplov.rs/somborski-srbin-predsednik-vrhovnog-suda-ugarske/>.
11. Stulik, Dusan & Kaplan, Art . 2013. *The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes*. Los Angeles, CA: Getty Conservation Institute. Retrieved January 11, 2022 from the World Wide Web. [http://hdl.handle.net/10020/gci\\_pubs/atlas\\_analytical](http://hdl.handle.net/10020/gci_pubs/atlas_analytical)
12. Vanasco, Luz. 2021. „The Technical Development of Oil Painted Photographs on Canvas in the United Kingdom Between 1850 and 1890, with a Case Study of Paintings by Georg Koberwein from the Royal Collection“, *Studies in Conservation*, DOI: 10.1080/00393630.2021.2012369.
13. Vasiljević, Stevan. 1989. *Znameniti Somborci*. Novi Sad: Književna radionica Slavija. [Василјевић, Стеван. 1989. *Знаменити Сомборци*. Нови Сад: Књижевна радионица Славија].
14. Willsdon, Clare A.P. 2016.. „Painting and Photography“, in Christiana Payne (ed.): *In Focus: Pegwell Bay, Kent – a Recollection of October 5th 1858?1858–60 by William Dyce*, Retrieved January 11, 2022 from the World Wide Web <https://www.tate.org.uk/research/publications/in-focus/pegwell-bay-kent-william-dyce/painting-and-photography>

**INTERNET IZVORI:**

1. Graphics Atlas. Image Permanence Institute. „Identification.“ Accessed 23.01.2022. [http://www.graphicsatlas.org/identification/?process\\_id=316#overview](http://www.graphicsatlas.org/identification/?process_id=316#overview)

**Portraits on Canvas from Photos as a 19th-Century Portrait Making Technique**

**Abstract:** The relationship between painting and photography has been dynamic since its invention in 1839. Seeking its place among the arts, photography was a useful tool for many. In this way portraits were made, which before the invention of photography were the privilege of higher social strata, and their production required spending long hours in a painting studio. With the advent of photography, portraits of individuals and entire families have become much more accessible to ordinary people, and the new technique has gained immense popularity. The possibility of getting portraits from photos as a status symbol was very tempting. In order to respond to such requests from clients, photographic studios teamed up with painters to create oil portraits painted from photography made on canvas. Such portraits became a substitute for classic painted portraits, but they were created faster and were less expensive. Often portraying important historical figures, they have found their place in museum collections. In addition to documentary value, they are also important for the history of art techniques, due to the specific way of production.

Despite their popularity at the time of their creation, modern analyses of oil painted portraits made from photography on canvas are rare, and have been published mostly in conservation journals.

After the introduction to the techniques and materials described in the literature, the paper presents two oil portraits from a photography made on canvas: a portrait of Isaija Oluić, abbot of the Krupa Monastery, from the fund of the Dalmatian Diocese of the Serbian Orthodox Church, made by Vlaho Bukovac, and a portrait of Nika Mihajlović, prominent Sombor lawyer and philanthropist, from the fund of the City Museum in Sombor, painted by Uroš Predić. The analytical approach to the identification of oil painting techniques from photography (optical analysis and the analysis of materials) was pointed out, as well as the fact that they are sensitive objects in museum collections, the protection of which should be given due attention.

**Keywords:** portraits, photography on canvas, Isaija Oluić, Nika Mihajlović, painting analysis