

Lokaverkefni til B.Ed. -prófs

Ljósmyndin og myndlistin

Áhrif ljósmyndarinnar á myndlist í lok 19. aldar

Aðalheiður Halldórsdóttir

110284 - 3149

Háskóli Íslands

Menntavísindasvið

Kennaradeild, grunnskólakennarafræði

Apríl 2009

Ágrip

Í þessari ritgerð verður fjallað um sögu ljósmyndarinnar og áhrif hennar á myndlist í Evrópu. Sagt verður frá helstu frumkvöðlum og uppfinningamönnum ljósmyndavélarinnar. Saga ljósmyndarinnar á Íslandi verður rakin og sagt frá fyrstu íslensku ljósmyndurunum. Einnig verður fjallað um nokkra þekktu listamenn sem notuðu ljósmyndina sem hjálpartæki við listsköpun sína.

Hér er verið að velta fyrir sér verðleikum og notagildi ljósmyndarinnar frá upphafi. Hún hefur verið notuð sem hentug leið til að skrásetja hluti og sem hjálpartæki listamannsins, einnig hefur ljósmyndin listrænt gildi.

Efnisyfirlit

Ágrip.....	2
Efnisyfirlit.....	3
Myndayfirlit.....	4
Inngangur, Mynd segir meira en þúsund orð.....	5
Camera obscura.....	5
Camera lucida.....	7
Fyrsta ljósmyndin, Joseph Nicéphore Niépce.....	8
Daguerretýpan, Louis Jacques Mandé Daguerre.....	9
Kalotýpan, William Henry Fox Talbot.....	11
Stereóskópmyndir, Charles Wheatstone.....	12
Litmyndir, Lous Ducos du Hauron.....	13
Myndlist í Evrópu.....	14
Á Íslandi á 19. Öld.....	16
Fyrstu íslensku ljósmyndararnir.....	17
Sigfús Eymundsson.....	18
Nicoline Weywadt.....	19
Áhrif ljósmynda á myndlist.....	19
Edgar Degas.....	24
Paul Gauguin.....	28
Edvard Munch.....	29
Gustave Moreau.....	31
Pablo Picasso.....	32
Lokaorð, Sjón er sögu ríkari.....	36
Heimildir.....	37

Myndayfirlit

Mynd 1. Camera obscura, teikning.....	6
Mynd 2. Camera lucida, teikning.....	7
Mynd 3. Fyrsta ljósmyndin.....	9
Mynd 4. Landslag, stereóskópmynd.....	12
Mynd 5. Stjörnunótt, málverk.....	16
Mynd 6. Horft niður Bankastræti, ljósmynd.....	18
Mynd 7. Hlaupandi maður, ljósmynd.....	23
Mynd 8. Impresario, málverk.....	23
Mynd 9. Bláu dansararnir, málverk.....	25
Mynd 10. Torgið Concorde, málverk.....	26
Mynd 11. Stökkvandi hestur, ljósmynd.....	27
Mynd 12. Sjálfsmynd með sígarettu, málverk.....	31
Mynd 13. Sjálfsmynd í helvíti, málverk.....	31
Mynd 14. Módel, karlmaður, ljósmynd.....	32
Mynd 15. Hésiode og sönggyðjan, málverk.....	32
Mynd 16. Nakin kona með sítt rautt hár, málverk.....	34
Mynd 17. Módel, kvenmaður, ljósmynd.....	34
Mynd 18. Drengur með pípu, málverk.....	35
Mynd 19. María mey og barn með Jóhannesi skírara og englakór, ljósmynd.....	35

Inngangur

Góð mynd segir meira en þúsund orð

Napoleon á að hafa sagt „Un bon croquis vaut mieux qu'un long discours“ eða Góð skissa segir meira en löng ræða. Mögulega er orðatiltækið „mynd segir meira en þúsund orð“ upprunið frá þessari setningu Napoleons. Allt frá byrjun 18. aldar hafa menn verið að taka ljósmyndir fyrir heimildaskráningu jafnt sem og í nafni listarinnar. Áður en ljósmyndavélin var fundin upp var það í höndum málans að skapa mynd. Málverk geta verið mikilvægar heimildir, eins og ljósmyndir, sem lýsa stað og stund. Að varðveita fortíðina er eitthvað sem er mjög ríkt í okkur. Hver kann ekki að meta gamlar myndir af fjölskyldunni, vinum eða myndir af gamla sveitabænum?

Fyrir daga ljósmyndavélarinnar þurfti að ráða málara til að mála fjölskyldumyndina. Sá ferill getur maður ímyndað sér að sé heldur tímafrekari og dýrari kostur en að ýta einfaldlega á einn takka á myndavél. Í eftir farandi ritgerð verður skoðað hvort og þá hvernig ljósmyndin hefur haft áhrif á myndlistina. Líklega voru listamenn sem unnu hörðum höndum að mála landlagsmyndir og fjölskyldumyndir gagnrýnir á tækni sem gat nokkurn veginn leyst þá af hólmi. En áður en þeirri spurningu verður svarað verður saga ljósmyndavélarinnar og tilkoma ljósmyndarinnar rakin.

Camera obscura

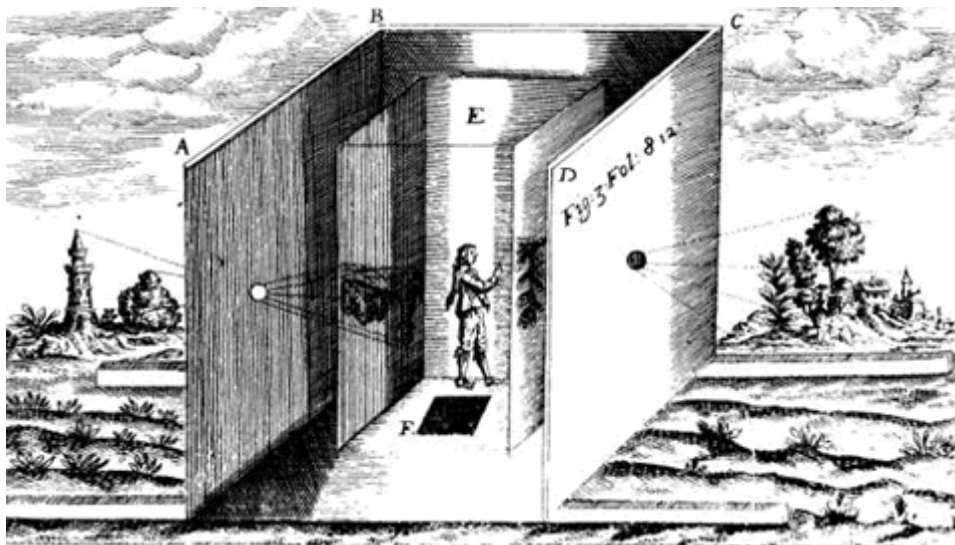
Camera obscura er fyrirrennari myndavélarinnar. Í upphafi var hún notuð til að varpa myndefni upp, hægt er að ímynda sér frumstæðan myndvarpa. Með þessari vél gátu uppfinningarmenn þróað ljósmyndavélina.

Bein þýðing á camera obscura er myrkvað herbergi. Sem er lýsandi því í raun er camera obscura einungis herbergi eða kassi með gati sem kallað er ljósop. Ljósopið hleypir takmörkuðu ljósi í gegn og varpar þannig myndefninu á vegginn andspænis gatinu, sem sagt myrkvaður kassi. Í ljósopið er sett ávöl linsa. Með þessum kassa, sólarljósi, nægum tíma og réttri silfurblöndu er hægt að búa til ljósmynd.

Lýsingar á camera obscura hafa fundist í gögnum Leonardo da Vinci sem eru tímasett um 1490. Þó eru engar heimildir til um að listamenn hafi verið að nýta sér þessa tækni þá. Það var ekki fyrr en árið 1558 að Giovanni Battista Della Porta (1535-1615) kynnir camera obscura sem hjálpartæki listamannsins í bók sinni

Magiae Naturalis (Turner 1988: 11). Talið er að listamenn á borð við Giuseppe og Vermeer hafi nýtt sér þessa tækni (Scharf 1974: 19)

Þegar camera obscura kom fyrst á markaðinn sem hjálpartækni listamannsins þá notuðu þeir vélina ekki til að taka mynd í sjálfu sér, enda var það ekki gert svo hæglega. Hún var notuð til að varpa myndefninu upp á efni, þá gátu þeir dregið upp myndina með blýanti og unnið svo úr henni. Þetta sparaði listamanninum mikla vinnu og tíma (Varnedoe 1990: 34).



Mynd 1. Camera obscura, teikning (Athanasius Kircher, 1646)

Þegar Giovanni Battista Della Porta er að útlísta þessa aðferð til að teikna þá situr listamaðurinn inni í myrkvudu herbergi, en herbergið sjálft er camera obscura. Þar inni þarf að vera vel dimmt og aðeins má koma ljós frá ljósopinu sem varpar myndefninu á vegginn á móti. Hann tekur fram að það taki augun smá tíma að venjast myrkrinu. Á móti ljósopinu á að hengja upp hvítt efni, pappír eða tau. Þá sést hvernig myndefnið sem er fyrir utan varpast á efnið og listamaðurinn getur dregið það upp með blýanti, þó að það sé á hvolfi og hægri verður vinstri og öfugt. Hann útskýrir líka hvernig hægt sé að snúa myndinni rétt með því að setja tvíkúpta linsu í ljósopið og nota spegla. Því nær sem maður er opinu því minni verður myndin en stækkar aftur á móti ef maður færir sig fjær opinu (Gernsheim 1969: 20).

Eins og fram hefur komið þá var camera obscura upphaflega heilt herbergi. Maður að nafni Friedrich Risner (c.1533-1580) stakk fyrst upp á því að gera þetta tæki

handhægara og færanlegt. Hans hugmynd var að smíða léttan viðarkofa með gati sem hægt væri að setja linsu í (Gernsheim 1969: 23).

Á Íslandi hafa ekki fundist heimildir um það að íslenskir listamenn hafi notað þessa tækni við málun og teiknun. (Inga Lára 1983: 141-142). Þó hafa menn velt því fyrir sér hvort Sigurður Guðmundsson (1833-1874) eða Sigurður málari eins og hann var kallaður, sem var einn af stofnendum Þjóðminjasafn Íslands, hafi notað þetta hjálpartæki listamannsins þegar hann vann málverkin sín því skissur hans eru það ólíkar málverkunum.

Camera lucida

William Hyde Wollaston (1766-1828) kynnr Camera Lucida árið 1806. Vélin var mikið einfaldari og fyrirferða minni en camera obscura. Henni var ætlað að varpa myndefninu á pappír eða annað efni svo hægt væri að draga myndina upp með pensli eða blýanti. Þannig gat teiknarinn verið viss um að hlutföllin yrðu rétt og svo var tímasparnaðurinn gríðarlegur.



Mynd 2. Camera lucida, teikning

Camera lucida var svipuð að byggingu og hinn upprunalega camera obscura. Fyrir utan það er vera miklu minna tæki, svo listamaðurinn gat auðveldlega ferðast með það. Þessi vél var eingöngu notuð sem hjálpartæki listamannsins svo nafnið camera lucida er frekar villandi því vélin hafði enga tilburði til að þróast í myndavél eins og camera obscura gerði (Scharf 1876: 11). Meðal þeirra sem vitað er að hafa notað camera lucida var listamaðurinn William Henry Fox Talbot (1800-1877) (Scharf 1974: 24).

Fyrsta ljósmyndin Joseph Nicéphore Niépce

Það var ekki fyrr en 1826, 20 árum eftir að camera obscura kom á markaðinn að fyrsta ljósmyndin eða sólmyndin var tekin af uppfinningamanninum Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833). Myndin var tekin út um glugga á vinnustofu hans í Frakklandi og sýnir útsýnið frá vinnustofunni, aðallega húspök. Þetta ferli tók átta klukkustundir með camera obscura. Hann hefur því verið kallaður faðir ljósmyndarinnar (Scharf 1974: 24).

Strax í æsku sýndi Niépce mikla tilburði við uppfinningar, hann og bróðir hans, Claude léku sér að því að búa til lítil módel af vélum. Fjölskylda hans var ágætlega efnuð svo Niépce gat ræktað gáfur sínar án þess að þurfa að hafa áhyggjur af peningum (Gernsheim 1969: 55).

Þegar ný uppfinning gekk yfir Frakkland árið 1813 fór það ekki framhjá Niépce. Litógrafía eða steinprentun var það nýjasta í listheiminum. Þegar þarna var komið vann Niépce mikið með syni sínum Isidore, sem var góður teiknari. Þegar þeir gerðu tilraunir með litógrafíuna sá Isidore um að teikna og Niépce um efnin sem þurfti til að skapa litógrafíu. Niépce var ekki öflugur teiknari því var það mikill missir þegar Isidore gekk í herinn. Þannig hófust tilraunir Niépce til að afrita myndefni án þess að teikna sjálfur. Eftir að hafa eytt miklum tíma á vinnustofu sinni tókst honum að þróa litógrafíuna í sólmynd (Gernsheim 1969: 55). Sólmyndir eru þær gerðir af myndum sem eru framkallaðar á gler, tinplötur eða á annað efni en á pappír.

Í apríl árið 1816 byrjaði Niépce markvisst að vinna að því að búa til varanlega ljósmynd. Þá hugmynd fékk hann sjálfur þó að hann væri í stöðugu sambandi við bróður sinn Claude sem hjálpaði honum mikið með góðum ráðum (Gernsheim 1969: 55). Þegar hann byrjaði svo að þróa ljósmyndavélina voru viss tækniatriði uppgötuð fyrir svo hann þurfti ekki alveg að byrja frá grunni. Árið 1552 hafði alkemistinn Fabricius komist að því að með því að láta sólina skína á vissa silfurblöndu þá prentaðist svart á yfirborðið þar sem silfurblandan lá. Fyrir þann tíma var Aristoteles (385-322 f.kr.) búinn að uppgötva að með því að láta ljós skína í gegnum lítið gat inni í lokað rými, varpaðist útsýnið fyrir utan lokaða rýmið á vegg inni í lokaða rýminu.

Hann sá líka að því minna sem gatið var því skarpari mynd fékk hann. Með þessa kunnáttu gat Nicepe þróað camera obscura (Scharf 1876: 9-10).

Nicepé nefni þessa aðferð heliography eða sólmynd. Sólmyndir eru jákvæðar myndir, aðrar ljósmyndaaðferðir sem flokkast undir sólmyndir eru til dæmis daguerretýpur (sjá kaflann Daguerretýpan). Myndir sem eru prentaðar á pappír eru kallaðar ljósmyndir (Inga Lára 1983: 142).



Mynd 3. Fyrsta ljósmyndin (Niépce, 1826)

Daguerretýpan Louis Jacques Mandé Daguerre

Þó að Niépce hafi fengið titilinn sem faðir ljósmyndarinnar þá var það franskur listamaðurinn Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) sem markaði upphaf ljósmyndunar þegar hann kynnti aðferð sína fyrir meðlimum frönsku vísindaakademíunnar árið 1839 (Inga Lára 2001: 9). En fyrir þann tíma, nánar tiltekið árið 1826 fréttu þeir af hvor öðrum og byrjuðu að skrifa á. Árið 1829 bauð Niépce Daguerre að koma til sín til að þróa enn ferkar ljósmyndataæknina, þá stofnuðu þeir fyrirtæki saman sem þeir kölluðu Niépce-Daguerre. Fjórum árum seinna dó Niépce

68 ára gamall, Daguerre hélt áfram að þróa þessa tækni með góðum árangri eins og kom í ljós árið 1839 þegar hann kynnti Daguerretýpuna (Gernsheim 1969: 62).

Ungur að árum þótti Daguerre afbragðs góður teiknari og 13 ára var hann sendur til arkitektúrs í nám. Þremur árum seinna varð hann nemi hjá leiktjaldamálara í óperu Parísarborgar. Árið 1822 kynnti Daguerre, ásamt starfsfélaga sínum málaranum Charles Bouton, Parísarbúum nýja afþreyingu sem kölluð var Diorama. Diorama er hægt að líkja við glærusýningu, nema myndunum sem var varpað upp á vegg voru handmálaðar. Með réttri lýsingu og tónlist skapaði Daguerre stórkostlega sýningu sem heillaði Parísarbúa algerlega upp úr skónum (Gernsheim 1969: 65-66).

Eins og áður hefur komið fram hófu Niépce og Daguerre samstarf árið 1829. Það þykir ljóst að Daguerre hefði ekki náð eins langt og hann gerði ef það hefði ekki verið fyrir vinnu og uppgötvanir Niépce, Daguerre byggði alla sína vinnu á því sem Niépce skildi eftir sig. Árið 1835 uppgötvaði Daguerre fyrir slysi framköllunaraðferð sem tók aðeins 20-30 mínútur. Þó að þarna sé myndin ekki enn orðin varanlega fannst honum þetta svo mikið framfararstökk að hann vildi breyta nafninu á fyrirtæki þeirra Niépce í *Daguerre og Isidore Niépce* til að undirstrika nafn sitt og heiður í uppgötun sínum, en Isidore hafði verið Daguerre innan handar í þessari þróun. Vegna fjárhagsörðugleika var Isidore tilneyddur til að samþykkja tillögu Daguerre að nafnabreytingu á fyrirtækinu (Gernsheim 1969: 66-67).

Árið 1837 tókst Daguerre loksins að taka varanlega mynd með aðferð sinni daguerretýpunni á cameru obscura. Hann sýndi safnverði Louvre, M. de Cailleux myndina sem var tekin inni í vinnustofu hans af vinnustofunni sjálfri. Þessi mynd er varðveitt á safni í París, Société Française de Photographie (Gernsheim 1969: 67). Tveimur árum seinna var þessi aðferð opinberuð.

Daguerreaðferðin felur í sér að silfurnítrat er borið á koparplötu, svo er yfirborð koparplötunnar gert ljósnæmt með því að bera joðblöndu á hana. Næst er platan lýst í myndavél, þá þarf að framkalla myndina með kvikasilfursblöndu. Myndin er gerð varanleg eða fixeruð, með því að leggja hana í bleyti í matarsaltsupplausn. Með þessari aðferð urðu myndirnar spegilmynd fyrirmyndarinnar, þær voru jákvæðar og hver mynd var einstök. Það er ekki hægt að fjölfalda myndir með daguerre aðferðinni (Inga Lára 1983: 142).

Það voru aðeins tveir íslenskir ljósmyndarar sem lærðu aðferð Daguerre. Helgi Sigurðsson og Siggeir Pálsson, en þeir voru fyrstir Íslendinga til að læra ljósmyndun (Inga Lára 2001: 13). Þessar myndir voru allar svart/hvítar, litmyndirnar komu nokkru seinna.

Kalotýpan William Henry Fox Talbot

William Henry Fox Talbot (1800-1877) fann upp negatífuna og þar með leið til að fjölfalda myndir, því með einni negatífu er hægt að búa til endalaust af póstífum. Nú var hægt í fyrsta skipti að fjölfalda ljósmyndir. Hann notaði heldur ekki glerplötur eins og í gerð sólmynda heldur pappír. Öll nútíma ljósmyndataekni byggir á þessari uppgötun. Þó að þetta hafi verið mikilvæg uppgötun þá skyggði daguerreaðferðin á Talbot, sem var kannski skiljanlegt því enn voru myndir Talbot óskýrar og fljótar að eyðast (Newhall 1949: 36).

Þetta er að gerast um 1839, ári seinna haustið 1840 tókst Talbot, með smávægilegum breytingum, að taka stórt stök í þróun ljósmyndarinnar. Honum tókst að stytta tókutímann til muna, með því að framkalla ljósmyndina eftir að hún er tekin úr myndavélinni. Áður tók það allt að klukkutíma að taka mynd, þá þurfti myndatökumaðurinn að passa að ekkert færi fyrir myndavélina eða að neitt hristi hana á meðan takan stóð yfir. Talbot tókst að stytta tókutímann í allt að hálfri mínútu. Vinur hans kallaði þessa aðferð kalotýpu en seinna kallaði Talbot hana einfaldlega Talbottýpu (Newhall 1949: 37-38).

Eins og gefur að skilja hefur verið nær ómögulegt að sitja fyrir þegar tókutíminn var svo langur, það er ekki hægt að láta einhvern sitja algerlega kyrran í heilan klukkutíma. En með framlagi Talbots þá var hægt að taka mannamyndir og er hann höfundur af einni fyrstu mynd sem tekin var af fólki, ef ekki þá allra fyrstu. Myndin er af móður hans og fósturföður, á myndina skrifaði hann tókutímann sem var á þessari mynd þrjár mínútur árið 1840 (Gernsheim 1969: 80-81).

Fimm árum eftir að Talbot gerir þessa merku uppgötun, árið 1844 gerist hann frumkvöðull í annað sinn þegar hann gaf út fyrstu ljósmyndabók sögunnar. Hann safnaði ljósmyndum sem hann hafði sjálfur tekið og setti saman í bók sem fékk heitið „The pencil of nature“ (Monk 1989: 2)

Áhugi fyrir ljósmyndun kviknaði hjá Talbot þegar hann reyndi eitt sinn að teikna með camera lucida. En hann fann það að jafnvel með þetta hjálpartæki listamannsins þá þarf að hafa einhverja teiknikunnáttu ef teikningarnar áttu að líta vel út. Talbot hafði aldrei lært að teikna, hann lærði fornklassíska bókmenntafræði og stærðfræði í Cambridge. Talbot ferðaðist dálítið á milli landa og draumurinn var að hanna handhæga myndavél svo hann gæti tekið myndir í ferðalögum sínum (Gernsheim 1969: 75 og 77).

Stereóskópmyndir Charles Wheatstone

Þessi aðferð var fyrst sett fram af Charles Wheatstone (1802-1875) árið 1832, hún var notuð til þess að ná fram þrívídd í myndunum. Þó hafa menn allt frá 280 f.kr. haft vitnesku um grunnatriði stereóskópaðferðarinnar, þá má nefna til dæmis Marcus Aurelius, Leonardo da Vinci og della Porta. Þá á Wheatstone samt heiðurinn af stereóskópmyndunum sem hann fann upp og gaf nafn þó að grunnatriðin hafi verið þekkt áður (Gernsheim 1969: 253). Rétt eins og grunnatriði cameru obscura þekktust löngu áður en vélin sjálf fékk nafn.

Þessi aðferð virkar þannig að tvær myndir eru teknar frá sama sjónarhorni en með u.þ.b. þriggja þumlunga millibili og svo eru myndirnar skoðaðar hlið við hlið. Þrívíddin skapast því að við sjáum heiminn með tveim augum og þegar við horfum á tvær myndir sem eru næstum því eins renna þær í eina mynd sem verður þrívíð. Þessar myndir eru teknar annað hvort með tveimur myndavélum sem er stillt upp hlið við hlið eða með sérstakri myndavél sem er með tvær linsur (Inga Lára 1995: 61).



Mynd 4. Landslag, stereóskópmynd (Sigurður Tómasson, 1930)

Blómaskeið stereóskópmynda á Íslandi byrjaði um aldamótin 1900. Árið 1902 opnaði Magnús Ólafsson (1862-1937) ljósmyndastofu í Reykjavík. Hann auglýsti og seldi stereóskópmyndir. Margt bendir til þess að hann hafi verið fyrsti Íslendingurinn sem tók stereóskópmyndir með réttum hætti. Árið 1866 seldi Sigfús Eymundsson ljósmyndari myndir sem hann kallaði strereóskópmyndir. En þær myndir voru í raun aðeins tvær myndir sem voru nákvæmlega eins límdar hlið við hlið, sem er ekki með réttu hægt að kalla stereóskópmynd (Inga Lára 1995: 68-72).

Magnús hafði sérstakan áhuga að ljósmynda fegurð Íslands, með því vildi hann vekja föðurlandsást Íslendinga og vekja áhuga erlendra þjóða á Íslandi. Draumur hans var að mynda allt Ísland, en þegar hann bað Alþingi um styrk árið 1909 fékk hann synjun (Inga Lára 1995: 74). Um 540 stereóskópplötur hafa varðveist eftir Magnús (Inga Lára 1995: 76).

Litmyndir

Louis Ducos du Hauron

Frakkinn og pianoleikarinn Louis Ducos du Hauron (1837-1920) tók frumsporin í gerð litmynda (Inga Lára 2001: 59), en fram að því höfðu myndir verið svart/hvítar. Fyrir tíma litmyndanna tíðkaðist að lífga upp á svart/hvítar myndir með því að mála svolítið í þær, til dæmis voru skartgripir gylltir eða settur grænn litur í grasið.

Aðferð du Hauron byggðist á að teknar voru á þrjár mismunandi litaplötur samtímis, blá, græn og rauð, sem voru svo lagðar saman í eina mynd. Þessar myndir voru teknar á gler, það var ekki hægt að gera pappírsmýndir með þessari aðferð (Inga Lára 2001: 59-60).

Frá upphafi sögu ljósmyndarinnar biðu menn spenntir eftir að hægt væri að taka myndir í lit. Það leið þó nokkur tími frá því að ljósmyndin var fundin upp þar til hægt var að taka litmyndir. Du Hauron tókst að framkalla litmyndir árið 1862 með hjálp félagas síns Henry Collen (1797-1879) sem var smámynda málari og ljósmyndari sem notaði Talbot aðferðina

Litmyndir voru lengi að festa rætur hér á Íslandi, það var ekki fyrr en 1963 þegar Leifur Þorsteinsson kemur heim úr ljósmyndanámi frá Danmörku að atvinnumenn fóru að framleiða litmyndir af einhverjum krafti. Leifur var fyrsti Íslendingurinn sem

hafði litvinnslu að hluta til í sveinsprófinu. Fyrir þennan tíma hafði þó verið gefin út bók, *Iceland and the Icelanders*, í Bandaríkjunum árið 1945 með litmyndum eftir Vigfús Sigurgeirsson sem Helgi P. Briem skrifaði (Þjóðminjasafn Íslands 1999: 9).

Um árið 1965 gerðu Leifur og samstarfsmaður hans Ævar Jóhannesson merka uppgötun fyrir þróun litaframköllunar. Litaframköllun þessa tíma þurfti svo mikil eiturefni að hættulegt var að vinna við það, svo var líka erfitt að fá þessi efni á Íslandi. Efnafræðipekking Leifs og rannsóknarlöngun Ævars varð til þess að þeir fundu upp öruggari aðferð til að framkalla litmyndir. Ævar reyndi að sækja um einkaleyfi á þessari uppgötun þeirra Leifs, en hann hafði ekki ráð á því. Þannig er sennilegt að eigendur fyrirtækisins Kodak hafi komist að þessari nýju aðferð því í næsta tölublaði sem þeir gáfu út, eftir að Ævar sækir um einkaleyfið, útlista þeir aðferð sem var mjög lík aðferð Leifs og Ævars. Þessi aðferð er enn notuð í dag (Þjóðminjasafn Íslands 1999: 10).

Myndlist í Evrópu

Ekki hefur verið hægt að kalla líf listamannsins sérstaklega auðvelt en þó voru þeir öruggir með vinnu. Það var alltaf nóg eftirspurn eftir altaristöflum og mannamyndum, hvort sem listamaðurinn ákvað að ljúka verkinu af sem fyrst eða að leggja einstakan metnað í verkið þá voru listamenn í sæmilega tryggri stöðu í samfélaginu. En það var fyrir 19. öldina, eftir 1800 þegar nýir tímar höfðu sagt skilið við hefðina höfðu listamenn endalaus möguleika. Þeir gátu valið um landslagsmyndir, bókmenntaleg minni frá sígildum bókmenntum, hugmyndaríkum aðferðum rómantísku stefnunnar eða sögulega atburði, listinn var ótæmandi. Þegar möguleikarnir urðu svona margir byrjaði alþýðan að vera kröfuharðari á listina svo nú þurftu þeir að leggja enn harðar að sér til að vinna sér inn áhuga og virðingu þeirra (Gombrich 1998: 501).

Iðnbyltingin sem kom með nýja miðstétt bætti ekki stöðu listamannsins. Framleiðsla á ódýrum og ómerkilegum „listmunum“ jók ekki á smekkvísi almennings og oft ríkti tortryggni á milli almennings og listamanna. Athafnamenn álitu listamenn svindlara sem vildu fá allt of mikið greitt fyrir óheiðarlega vinnu. Sumir listamenn ögruðu góðborgaralegu siðvenjum alþýðunnar með því að klæða sig í flauel, safna skeggi og ganga með barðastóra hatta (Gombrich 1998: 502).

Áður en að ljósmyndataeknin og iðnbyltingin umturnuðu lífi listamannsins þá ríkti franska listastefnan impressjónisminn, um 1860-1900. Eins og nafnið gefur til kynna þá voru listamenn sem máluðu í anda impressjónismans að mála raunveruleikann, herma eftir fyrirmyndinni. Dæmigerð málverk voru landslagsmyndir eða svipmyndir úr daglegu lífi, áherslan var lögð á áhrif ljóssins, andrúmsloftið eða hreyfingu viðfangsefnisins. Listamennirnir fóru út í náttúruna að mála og einbeittu sér að heildarmyndinni og slepptu frekar smáatriðunum (Myndlist í þrjátíu þúsund ár 2008: 1039). Þekktustu listamenn impressjónismans voru til dæmis Claude Monet (1840-1926), Edgar Degas (1834-1917) og Pierre-Auguste Renoir (1841-1919). Þessi listhreyfing er nefnd eftir málverki Monet *impression* sem var á listasýningu í París 1874. Önnur málverk í anda impressjónismans eru til dæmis, *Bláu dansararnir* sem Degas málaði um 1893, eitt af mörgum málverkum hans af ballerínunum. Árið 1876 málaði Renoir mynd af útidansleik í París sem er kölluð *Dansleikur á Moulin de la Galette*. Þar er áherslan lögð á bjarta liti og hvernig birtan fellur á dansgestina (Gombrich 1998: 521).

Expressjónisminn birtist fyrst árið 1905 og var sérstaklega ríkjandi í Þýskalandi og á norðurlöndunum og varir til um 1930. Hægt er að kalla þessa listastefnu andstæðu impressjónismans. Nú þegar ljósmyndataeknin gat í raun leyst impressjónismann af hólmi þá þótti ekki lengur jafn spennandi að mála raunverulegar landslagsmyndir eða daglegar athafnir fólksins, ljósmyndavélin gat tekið við því. Í stað þess komu djarfir og öfgafullir litir sem tjáðu tilfinningar listamannsins, þessi stefna byggði á sýmbólisma. Listamenn reyndu að nota hið óhlutbundna til að miðla tilfinningum sem þeir vildu ná fram í listaverkum sínum (Myndlist í þrjátíu þúsund ár 2008: 1039).

Meðal þeirra listamanna sem taldir eru hafa lagt grunninn að expressjónismanum voru Vincent van Gogh (1853-1890), Henri Matisse (1869-1954) og Edvard Munch (1863-1944). Málverk sem eru máluð í anda expressjónismans eru til dæmis *Ópið* eftir Munch sem hann málaði 1893. *Stjörnunótt* (1889) og *Kornakur með Kýprusviði* (1889) eftir Vincent van Gogh (Gombrich 1998: 546 og 573).



Mynd 5. Stjörnunótt, málverk (Vincent van Gogh, 1889)

Á Íslandi á 19. öld

Ein fárra tækninýjunga 19. aldar sem Íslendingar tileinkuðu sér snemma var ljósmyndun. Það sem gerir þessa iðn sérstaka var að konur unnu við hana jafnt sem karlar alveg frá upphafi. Frá árinu 1870 fer ljósmyndurum fjölgandi og fyrr en varir eru starfandi ljósmyndara í flestum þorpum um land allt (Inga Lára 2001:31)

Iðnbyltingin hafði áhrif á stéttarskiptingu í Evrópu. Breytt stéttarskipting var ástæða þess að ljósmyndaiðnaður þreifst. Vöxtur borgarstéttar og þéttbýlismyndunar gerði það að verkum að fleira fólk gat veitt sér þann munað að kaupa ljósmyndir. Fólk sem keypti ljósmyndir var aðallega borgarbúar og í borgum Evrópu var nógu mikið af íbúum til að ljósmyndaiðnaðurinn gæti fleytt sér áfram.

Um miðja 19. öld höfðu ekki margir Íslendingar svo mikið sem séð sólmynd, hvað þá átt slíka af sjálfum sér. Á þessum tíma var Ísland ekki jafn þróað samfélag og nágrannaþjóðirnar, sem voru að iðnvæðast hratt. Hér á landi var þéttbýlismyndunin á algjöru frumstigi, Reykjavík var eini kaupstaðurinn sem var löggiltur á árunum 1836-1862. Svo óhætt er að segja að Íslendingum vanhagaði ýmiss skilyrði til þess að ljósmyndaiðnaðurinn gæti þrífist á þessu tímabili (Inga Lára 1983: 144).

Á Íslandi fyrri hluta 19. aldar var ekki hefð fyrir mannamyndagerð, í Evrópu aftur á móti var mannamyndagerð mjög gömul hefð. Flest allir efnaðir menn í Evrópu áttu olíumálverk af sér og fjölskyldu sinni, eða einhverskonar mannamyndir. En hér á landi tíðkaðist þetta ekki, það voru ekki einu sinni helstu menn þjóðarinnar sem áttu

slíkar myndir af sér. Það var ekki fyrr en seinna að svokallaðar smámyndir urðu vinsælar, Íslendingar höfðu ekki efni á stórum olíumálverkum svo þeir létu sér nægja litlar málaðar andlitsmyndir.

Það sem gerir íslenska ljósmyndasöguna sérstaka er að hún byggir ekki á gamalli hefð mannamyndagerðar eins og hún gerir í Evrópu. Því varð öfugt farið hér á landi, ljósmyndin býr til þessa hefð fyrir mannamyndum og verður fyrirrennari málverksins sem er alger andstæða því sem tíðkaðist í öðrum Evrópu löndum (Inga Lára 1983: 144-145).

Fyrstu íslensku ljósmyndararnir

Fyrsti íslenski Ljósmyndarinn var Helgi Sigurðsson (1815-1888) hann var lærður myndlistamaður og útskrifaðist úr listaakademíunni í Kaupmannahöfn. Hann var því eins og svo margir aðrir ljósmyndarar víða, á þessu tímabili, myndlistamaður sem fór út í ljósmyndun. Helgi notaði aðferð Daguerre, eins og fram hefur komið (Inga Lára 1983: 142-143).

Ekki er hægt að segja að það hafi verið góðar móttökur sem biðu þessarar nýju iðnar á Íslandi. Helga gekk mjög illa að taka myndir og það var gert óspart grín að honum og tilraunum hans til að ljósmynda. Aðstæður hér á landi voru heldur ekki góðar fyrir viðkvæman búnað sem fylgdi ljósmyndun. Ljósmyndirnar geymdust illa í lélega einangruðum húsakynnum Íslendinga, sem er ein ástæða þess að það hafa ekki varðveist margar myndir frá upphafi. Engar myndir hafa varðveist eftir Helga og Siggeir Pálsson.

Siggeir Pálsson (1815-1866) lærði Daguerre aðferðina, sem margir hafa undrað sig á því blómaskeið Daguerretýpunnar var liðið undir lok og aðrar ódýrari aðferðir teknar við. Aðeins nokkrum árum eftir að Siggeir lærir þessa aðferð er endanlega hætt að nota Daguerre aðferðina á norðurlöndum (Inga Lára 1983: 148).

Helgi og Siggeir voru fyrstir Íslendinga til að læra ljósmyndun. En eins og áður segir gekk þeim ekki vel enda voru aðstæður erfiðar, svo höfðu Íslendingar einfaldlega ekki efni á að kaupa ljósmyndir. Það liðu nokkur ár þar til að ljósmyndarar gátu lifað á menntun sinni.

Sigfús Eymundsson

Sigfús Eymundsson (1837-1911) var fyrsti Íslendingurinn sem gerir ljósmyndun að atvinnu sinni og gat lifað á henni. Þannig markar hann sögu íslenskra ljósmyndara. Árið 1866 kom hann til Reykjavíkur eftir að hafa lært bókbænd og ljósmyndun í Danmörku. Ásamt því að opna ljósmyndastofu opnaði hann bókabúð þegar hann kom heim sem er enn starfsrækt í dag og heitir Eymundsson. Sigfús var mikill atorkumaður sem hafði mikinn áhuga á landsmálum (Þór Magnússon 1976: 7).

Sigfús var ekki aðeins fyrsti íslenski atvinnuljósmyndarinn heldur var hann einnig fyrstur Íslending til að taka útimyndir. Þessar myndir einskoruðust ekki eingöngu við mannamyndir, eins og tíðkaðist, heldur tók hann myndir af náttúrunni og mannlífinu. Reykjavíkurhöfn hefur heillað hann og einnig eru til margar myndir af Lækjartorgi og gömlu Bakarabrekkunni, eða Bankastræti eins og gatan heitir núna (Þór Magnússon 1976: 8-9).



Mynd 6. Horft niður Bankastræti, ljósmynd (Sigfús Eymundsson 1899-1904)

Daníel Daníelsson (1866-1937) var mágur Sigfúsar og vann með honum frá 1883. Hann lærði ljósmyndun hjá Sigfúsi og fór einnig til Skotlands í ljósmyndanámi. Þeir unnu mikið saman og þegar Sigfús hætti að taka myndir tók Daníel við ljósmyndastofunni hans. Margar ljósmyndir hafa varðveist eftir Daníel og Sigfús en erfitt er að átta sig á hvaða myndir Daníel tók sjálfur og hvaða myndir eru eftir Sigfús því myndirnar eru ekki allar merktar (Inga Lára 2001: 30).

Nicoline Weywadt

Nicoline (1848-1921) var fyrsta Íslenska konan sem lærði ljósmyndun, hún lærði í Kaupmannahöfn á árunum 1871-1872. Þegar hún kom frá Kaupmannahöfn starfaði hún sem ljósmyndari á Djúpavogi, hún gekk um sveitina og tók myndir af náttúrunni og fólkinu. Árið 1881 opnar hún ljósmyndastofu á Teigarhorni í Berufirði og rekur í 19 ár (Inga Lára 2001: 296).

Nicoline vann í sérstökum myndaskúr sem var byggður fyrir hana við heimilið. Á skúrnum var glerveggur til að nægileg birta skini inn svo auðveldara væri að framkalla myndir. Weywadt fjölskyldan var vel efnuð svo Nicoline gat stundað ljósmyndun af fullum krafti án þess að þurfa að hafa áhyggur af fjárhagnum. Það kemur ekki á óvart að aðeins efnaðar konur lögðu stund á þessa iðn því allt sem fylgdi ljósmyndaframleiðslu var mjög dýrt. Vegna stöðu Weywadt fjölskyldunnar þá bárust nýjungar þeim fyrr, til dæmis er talið að þau hafi verið fyrst á Austurlandi til að fá saumavél á heimilið (Inga Lára 1982: 6-9).

Árið 1888 siglir Nicoline til Danmerkur til að læra nýja aðferð við ljósmyndun. Fram að þessu þá hafði hún notað votar plötur eða wetplate. Klórsilfur var borið á glerplötu og hún sett í myndavélina á meðan platan var enn blaut, svo þurfti að framkalla myndina strax. Vot plötur voru seinvirkar og því var fólk oft orðið óþolinmótt að sitja fyrir. Í þessari seinni Danmerkurferð þá lærir Nicoline að taka myndir á þurrar plötur sem var ekki eins tímafrek aðferð og það þurfti ekki að framkalla myndirnar strax (Inga Lára 1982: 9).

Nicoline þótti hafa sérstaklega gott auga fyrir myndefni og var hún þekkt fyrir að vanda vel til verks. Þessum hæfileikum gædd þótti hún taka sérstöðu meðal íslenskra ljósmyndara. Varðveist hafa fleiri útimyndir eftir hana en flesta aðra ljósmyndara fyrir aldamótin 1900. Starfsferill hennar var langur eða um 30 ár (Inga Lára 1982: 9).

Til gamans má geta að allur ljósmyndabúnaður Nicoline hefur varðveist og er til sýnis á Þjóðminjasafni Íslands.

Áhrif ljósmynda á myndlist

Saga myndlistarinnar á sér rætur að rekja allt frá því að mannkynið bjó í hellum, hún hefur fylgt mannum nánast frá upphafi. Myndefnið hefur listamaðurinn sótt í

umhverfi sitt, t.d. hafa fundist hellamyndir af dýrum og mönnum við iðju sína, allt til dagsins í dag hafa mannamyndir verið vinsælt viðfangsefni hjá listamönnum. Mannamyndir hafa skipað stóran sess í sögu myndlistarinnar og voru listamenn nokkuð öruggir með vinnu þegar kom að því að framleiða portrett eða mannamyndir. Lengi vel tíðkaðist að biskupar, kóngafólk og annað háttsett fólk réði listamenn í að mála stór olíumálverk af sér.

Íslensk myndlist byggir ekki á sömu hefðum og í Evrópu, fyrsta málverkasýningin eftir íslenskan málara var ekki sett upp fyrr en 1900. Þannig hefur málralistin ekki haft sömu áhrif á ljósmyndina á Íslandi eins og annar staðar í Evrópu.

Þegar ljósmyndataæknin kemur fyrst til Íslands þá þykir Íslendingum enginn stórmunur á ljósmyndum og málverkum þegar kemur að andlitsmyndum. Þá var mjög vinsælt að festa kaup á smámyndum sem voru mjög lítil andlitsmálverk unnin af smámyndamálurum, á þessum smámyndum hafði almenningurinn efni á. En þegar ljósmyndarar komu til Íslands og fóru að taka m.a. andlitsmyndir voru þeir stundum kallaðir sólmyndamálara. Ljósmyndin var kölluð sólmynd jafnt sem ljósmynd fyrst þegar byrjað er að taka myndir á Íslandi (Inga Lára 2001: 10)

Nú hafa margir menn komið að þróun og sögu ljósmyndarinnar og flest allir hafa skilið eftir sig greinargóðar lýsingar á tæknilegu hliðunum og hvernig skal taka ljósmyndina. En þegar farið er að velta því fyrir sér af hverju maður ætti að ljósmynda fólk, landslag og annað, og hver tilgangur ljósmyndarinnar er, þá er ekki eins mikið um svör. Talbot segir í bókinni sinni *The pencil of nature* að myndavélin sé hin konunglega leið til að teikna „a royal road to drawing“ (Szarkowski 1989: 35). Daguerre lýsti líka ljósmyndinni á svipaðan hátt, hann sagði að ljósmyndin væri „the most perfect of drawing“ eða að ljósmyndin væri fullkomnust teikninganna (Kosinski 2000: 25).

Talbot fer að þróa þessa tækni því hann kunni ekki að teikna sjálfur en vildi eiga myndir til dæmis frá ferðalögum sínum. Hann var í raun að finna leið til að eignast mynd án þess að þurfa að teikna sjálfur. Svo það er kannski skiljanlegt að sumir listamenn urðu ekki sérstaklega hrifnir af þessari þróun. En Talbot er frekar undantekningin varðandi það að hafa ekki lært teiknun því flestir þeirra sem unnu að þróun ljósmyndavélarinnar voru hæfileikaríkir myndlistamenn og iðulega menntaðir á

því sviði. Þó að listamenn hafa verið gagnrýnir á tilkomu ljósmyndarinnar þá var hún fundin upp af listamönnum.

Þegar ljósmyndin er að koma á markaðinn um 1839 þá er impressjónisminn ríkjandi listastefna. Listamenn sem unnu við að mála landslagsmyndir og raunveruleikann urðu örvæntingafullir þegar þeir sáu að nú væri hægt að nota vél til að „mála“ raunveruleikann og það á örfáum mínútum. J. M. W. Turner (1775-1851) gerðist svo dramatískur að segja að þetta væri lokapunktur listarinnar. „This is the end of Art. I am glad I have had my day“ (Kosinski 2000: 25). Frönsku akademíunni fannst ástæða til að róa listamenn og gaf út yfirlýsingu sama ár og ljósmynda aðferð Daguerre var kynnt almenningi (1839). Þeir sögðu að málara og teiknara mættu ekki örvænta því ljósmyndin kæmi aldrei í stað málverksins eða teikningarinnar (Kosinski 2000: 26).

Þessi þróun var kannski ein af ástæðum þess að listastefnan breyttist í expressjónismann. Því nú neyddust listamenn að gera eitthvað nýtt og spennandi, eitthvað sem myndavélin gat ekki fangað. Þessi nýi miðill átti þó undir högg að sækja því ekki voru allir tilbúnir að viðurkenna hann sem list. Charles Baudelaire (1821-1867) var harður gagnrýnandi ljósmyndarinnar sem list og sagðist fyrir líta fólk sem ruglaði saman list og ljósmyndum. Hann sagði að ljósmyndarar væru fólk sem skorti hæfileikann til að teikna eða væru einfaldlega latir teiknara. Tilgangur ljósmyndarinnar að hans mati var að fylla myndaalbúm smáborgarans, lífga upp á bækur og skjalasöfn og til heimilda skráninga. (Kosinski 2000: 26). Þetta eru vissulega góðir og gildir kostir ljósmyndarinnar en tengist þó ekki listinni á neinn hátt.

Aðrir sögðu að ljósmyndin ætti að vera hjálpartæki teiknarans en ekki koma í stað skissanna. Svo voru sumir sem höfðu áhyggjur af því að ljósmyndin væri að sýna listamanninum of mikið og mundi þannig eyðileggja ímyndunaraflíð bæði hjá listamanninum og þeirra sem nutu listarinnar. Sömu menn töldu að ljósmyndataeknin tilheyrði vísindasviðinu því var ekki hægt tengja hana við listina, sem var í meginatriðum mannleg og tilfinningarík, ólíkt vísindunum (Kosinski 2000: 28). Óhætt er að segja að áhyggjuefnin hafa verið mörg þegar kom að því hvernig ætti að nýta ljósmyndataeknina.

Árið 1889 koma á markaðinn, frá fyrirtæki sem enn er þekkt í dag, Kodak, léttar og handhægar myndavélar sem auðvelt var að læra á svo að þeir sem kærðu sig um gátu orðið að ljósmyndurum á einni nóttu. Það þurfti aðeins að velja myndefni, stilla myndavélinni upp og taka mynd, svo var filman send til Kodak þar sem hún var framkölluð (Kosinski 2000: 28). Aðferð sem flestir þekkja enn í dag, fyrir tíma stafrænu myndavélnar. Þegar ljósmyndunin var orðin svona almenn var jafnvel enn erfiðara að sannfæra fólk um listrænt gildi hennar.

Þrátt fyrir þessi mótlæti þá var sett á fót ljósmyndafélag. Árið 1894 í París byrjaði alþjóðlega ljósmyndafélagið, *the international photo-club*, að halda ljósmyndasýningar sem urðu svo að árlegum atburði. Sýningarnar áttu að sýna tjáningarmöguleika ljósmyndarinnar og varpa ljósi á listrænt gildi hennar (Kosinski 2000: 28).

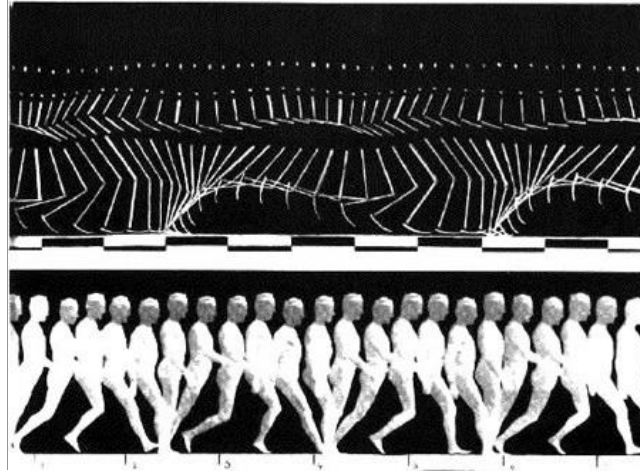
Augljóst er að tilkoma ljósmyndarinnar hafi haft áhrif á listaheiminn, þó að það hafi verið umdeilt í fyrstu hvort það hafi verið góð eða slæm áhrif. Allt frá 1850 hefur ljósmyndin haft áhrif á listamanninn hvort sem um er að ræða landslagsmálun eða portrett (Kosinski 2000: 49).

Seint á 19. öldinni fara listamenn að læra mikið á ljósmyndavélina og ekki skemmdi það heldur fyrir þegar Henri Matisse kemur með yfirlýsingu og segir að ljósmyndir verði alltaf áhrifamiklar því þær sýni okkur náttúruna, eðli hlutanna og eiginleika þeirra, og allir listamenn munu skynja tilfinninguna í ljósmyndunum (Kosinski 2000: 54-55).

Árið 1878 kom ný ljósmyndavél á sjónarsviðið, aðferðin var kölluð *stop-action photography* og var fundin upp af ljósmyndaranum Eadweard Muybridge (1830-1904) (Kosinski 2000: 75). Með þessari aðferð var hægt að skoða fótburð dýra í fyrsta skipti. Það sem Muybridge gerði var að stilla upp nokkrum myndavélum á t.d. hlaupabraut þar sem hestur er látinn hlaupa framhjá, hesturinn hljóp í gegnum bandspotta sem setti myndavélnar í gang. Þannig var hægt að skoða hraðar hreyfingar sem augað nemur ekki (Varnedoe, 1990: 113)

Með því að skoða heiminn í gegnum myndavélina breyttist sýn listamannsins. Nú var hægt að taka ljósmyndir af andartökum eins og til dæmis af konu að geyspa, eða af torgi fullu af fólki sem fer sínar leiðir og gengur ýmist inn eða út úr myndarammanum.

Allir þeir sem virtu fyrir sér samfélagið á þessum nótum voru hvattir til að skoða það eins og vísindamaðurinn Étienne-Jules Marey (1830-1904) skoðaði hlaupandi mann (Varnedoe, 1990: 117).



Mynd 7. Hlaupandi maður, ljósmynd (Étienne-Jules Marey, 1870)

Með því að virða fyrir sér myndefnið sem runu af augnablikum, þar sem hvert augnablik er rannsakað til hlítar, er hægt að sjá hvernig útlit eða hegðun einstaklinga sanni reglur formsins og getur þannig lýst augnablikinu. Vinur Degas, Edmond Duranty (1833-1880) sagði til dæmis að baksvipur ætti að get sýnt skapgerð, þjóðfélagsstöðu og aldur einstaklingsins, einnig ættu hendur að sýna hvort einstaklingurinn væri verkamaður eða ynni á skrifstofu (Varnedoe, 1990: 118).



Mynd 8. Impresario, málverk (Degas, c.1877)

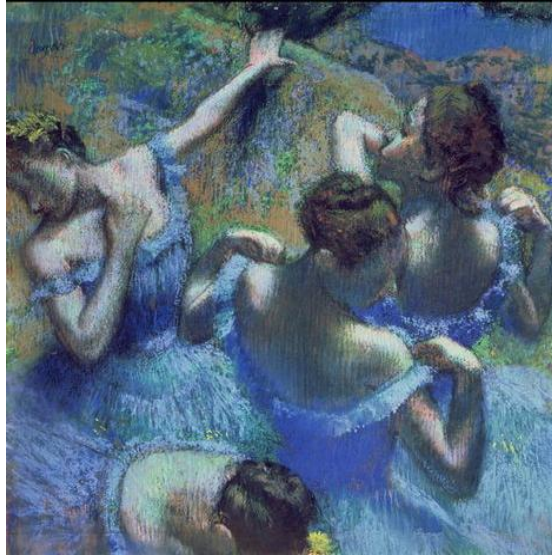
Meðal þeirra listamanna sem tóku ljósmyndir og notuð einnig ljósmyndina til að mála eftir eða nýttu hana á annan hátt til að skapa listaverk, voru til dæmis Degas, Gauguin, Moreau, Munch og Picasso. Hér á eftir verður fjallað um þessa listamenn og hvernig þeir notuðu ljósmyndina. Á þessum tíma er mikið að gerast í heiminum, frá því Degas málar ballerínurnar og þar til Picasso fer að móta kúbismann þá er flugvélin fundin upp, síminn og kvikmyndirnar fóru að láta ljós sitt skína (Kosinski 2000: 40). Listamenn komust ekki hjá því að mótast og þróast í takt við tímann.

Edgar Degas

Edgar Degas fæddist í París í Frakklandi árið 1834, hann var elstur fimm systkina og var fjölskylda hans vel stæð. Hann missir móður sína aðeins 11 ára gamall og var alinn upp af pabba sínum og afa sem sendu hann snemma í nám. Faðir hans vildi að hann yrði lögfræðingur, hann byrjaði að læra lögfræði en flosnaði fljótt úr því námi og hélt sig ætíð við listina eftir það.

Degas málaði í anda impressjónismans og var einn þeirra listamanna sem mótuðu þá stefnu, þó að hann hafi frekar viljað kalla sig raunsæismann. Á námsárunum lærði hann með Louis Lamothe sem kynnti hann fyrir málaranum Jean-Dominique Ingres (1780- 1867). Ingres var dyggur fylgjandi gömlu meistaranna og málaði mikið sögulega atburði (Kosinski 2000: 71).

Snemma á ferli Degas málaði hann stór söguleg málverk, Ingres hefur væntanlega haft áhrif á þá ákvörðun. Þegar Degas komst á fertugsaldurinn þá breytti hann um stefnu. Á þessum tíma kynntist hann öðrum listamönnum, menn sem eru þekktir listamenn í dag, þeir voru Claude Monet, Camille Pissarro og Pierre-Auguste Renoir. Saman deildu þeir skoðunum á tæknilegum nýjungum og boðum og bönnum ríkistjórnarinnar. Áður hafði hann kynnst öðrum merkjum manni, árið 1858 kynntist hann Gustave Moreau þeir ferðuðust saman um Ítalíu. Á þessum tíma fór hann að skoða viðfangsefni sem tengdust hreyfingu á einhvern hátt, viðfangsefnin voru til dæmis kappreiðahestar, dansarar, þvottakonur við vinnu sína og fleira (Kosinski 2000: 71).



Mynd 9. Bláu dansararnir, málverk (Degas 1899)

Degas vann með mörg mismunandi efni og gerði hann tilraunir með öll efni sem hann komst í, efni eins og vax, ætímyndir í grafík, pastelliti, ljósmyndir og olíuliti. Degas hafði lélega sjón og hún versnaði með árunum. Þegar sjónin fór að svíkja hann fannst honum þægilegast að nota pastelliti þegar hann málaði og vax þegar hann var að móta styttur (Kosinski 2000: 71).

Degas notaði ljósmyndina þegar hann málaði, með því að skoða ljósmyndina fékk hann upplýsingar og aðra sýn á viðfangsefninu. Myndavélin rammur inn og einangrar viðfangsefnið svo þægilegt er að skoða það. Fyrir listamenn sem vildu skoða eitthvað sérstaklega eins og til dæmis sérstaka stellingu mannslíkamans eða líkamshluta, þá er tilvalið að taka mynd og ramma inn viðfangsefnið svo auðvelt sé að skoða og rannsaka það (Kosinski 2000: 73).

Degas horfði stundum á heiminn í gegnum myndavélina og fann viðfangsefni sem urðu að málverkum, en málverkið hafði líka áhrif á ljósmyndir hans. Uppbygging myndefnisins sem hann festi á mynd með myndavélinni var lituð af menntun hans í málralistinni. Gegnum allan hans listaferil var hann að samtvinna þessa tvo miðla málralistina og ljósmyndina. En hann einblíndi aldrei á eina aðferð til að tjá list sína, hann var alltaf með fleiri járn í eldinum og var ýmist að ljósmynda, mála og móta þrívíð form. Hann lét aðferðirnar tvinnast saman og notaði ekki eina aðferð við vinnu sína (Kosinski 2000: 73).

Degas notaði ljósmyndina mikið til að fá ný sjónarhorn til að mála, til dæmis er hægt að skoða málverkið af franska torginu *Concorde, Vicomte Lepic með dætrum sínum*, sem hann málaði 1875. Þar er myndbyggingin allt öðruvísi en menn höfðu vanist hingað til. Dæturnar virðast vera að ganga í öfuga átt miðað við Lepic sem stefnir beint út úr myndarammanum, svo stendur maður vinstra megin á málverkinu en það sést aðeins í helminginn af honum (Varnedoe 1990: 27). Líklega hefur Degas notað fleiri en eina ljósmynd þegar hann málaði Concorde torgið, það gæti útskýrt af hverju Lepic stefnir í aðra átt en dætur hans á myndinni. Þegar listamenn fara að nýta sér ljósmyndataæknina fer að bera á hálfum fígúrum í listaverkum, eins og sést á málverkinu af Concorde torginu (sjá mynd 10).

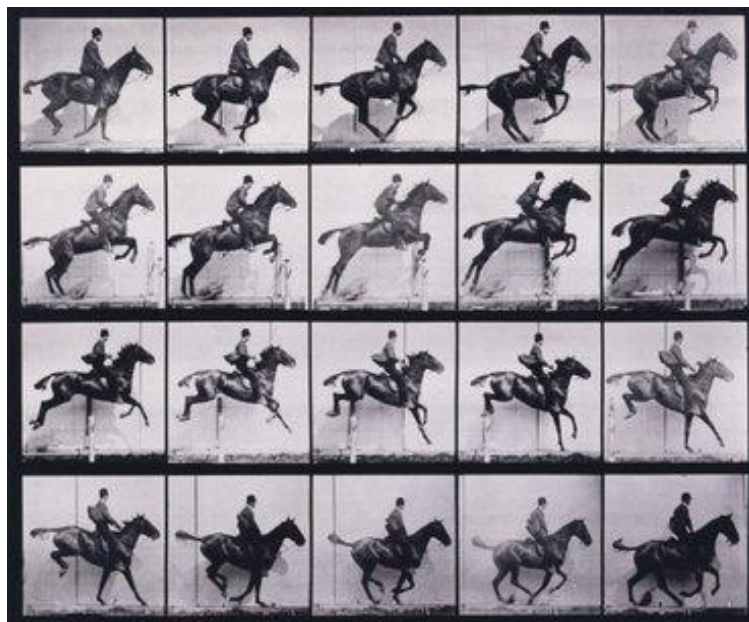


Mynd 10. Torgið Concorde, Vicomte Lepic og dætur hans (Degas, 1875)

Annað gott dæmi um annað sjónarhorn, sem ljósmyndin býður upp á, er málverkið *Bláu dansararnir* (sjá mynd 9) en þar er horft á dansarana að ofan frá þar sem dansararnir virðast vera að undirbúa sig til að ganga inn á svið. Þessi augnablik eru hægt að frysta með því að taka af þeim ljósmyndir, slík sjónarhorn eru ekki hægt að skoða nema með hjálp ljósmyndarinnar. Á þessari mynd eru fjórir dansarar en á tveimur þeirra sést ekki í allt höfuðið, þessi afskurður er annað dæmi af sjónarhorni sem listamenn skoðuðu í gegnum ljósmyndavélina.

Degas hafði sérstakan áhuga á portrett myndum, hann var sjálfstæður og öruggur enda einstaklega fær málari. Hann leyfði sér að vera skapandi jafnvel þó að hann væri að mála pantaðar portrett myndir af fólki, hann breytti fötum og ýkti stellingar ef honum fannst það viðeigandi eða fallett. Portrett myndirnar vann hann eftir ljósmyndum (Kosinski 2000: 74-75).

Uppfinning Muybridge, *stop-action photography*, hefur vafalaust glatt Degas því hann hafði mikinn áhuga á hreyfingu. Hvort sem hann las sér til eða sótti fyrirlestra þá rannsakaði hann og lærði á þessa nýju aðferð í kring um 1880. Hann skoðaði fótaborð hestsins með þessari aðferð og í kjölfarið fylgdu margar myndir og stytur af hlaupandi hestum, með og án knapa. Einnig skoðaði hann fleiri dýr og auðvitað mannlíkamann með sömu aðferð, dansarar að gera flókin dansspor og annað því um líkt (Kosinski 2000: 75).



Mynd 11. Stökkvandi hestur, ljósmynd (Eadweard Muybridge, 1830-1904)

Degas byrjar ekki fyrr en vorið 1894 að taka sjálfur myndir, þá einbeitir hann sér að portrett myndum. Hann byrjar að taka myndir í stúdíóinu sínu þar sem hann fær vini sína til að sitja fyrir. Vegna lungnakvefs sem hann þjáist af árið 1895 fer hann til Mont-Dore sem er þorp í Dordogne í Frakklandi. En talið var að það mundi hafa góð

áhrif á lungakvef ef maður baðaði sig upp úr hverunum sem þar eru að finna. Þar tók hann mikið af ljósmyndum og byrjaði að taka landslagsmyndir ásamt portrett myndunum sem hann tók á vinnustofu sinni þar. Ásamt vinum sínum fékk hann bæði módel, dansara og baðgesti til að sitja fyrir (Kosinski 2000: 77).

Þó að Degas hafi nýtt ljósmyndina mikið í verkum sýnum eyddi hann ekki mörgum árum í að taka sjálfur ljósmyndir. Hann var næstum því alfarið hættur að taka myndir árið 1896. Á stuttum tíma tók hann þó margar myndir þó hafa aðeins 44 myndir og negatífur varðveist, en samkvæmt bréfaskrifum hans voru það miklu fleiri myndir sem hann tók (Kosinski 2000: 77).

Paul Gauguin

Paul Gauguin fæddist í Frakklandi 1848, á æskuárum sínum bjó hann um tíma í Peru sem síðar átti eftir að markaði listaferil hans. Gauguin lærði ekki myndlist en hafði frá barnæsku haft áhuga á henni. Hann var verðbréfasali og safnaði málverkum í anda impressjónismans. Um 1870 byrjaði hann að mála sjálfur, á þessu tímabili kynnist hann franska listamanninum Camille Pissarro (1830-1903), hann málaði í anda impressjónismans. Með honum og samstarfsfélögum hans fékk Gauguin að halda sýningu með þeim á verkum sínum og tók þátt í fjórum sýningum (Kosinski 2000: 117).

Gauguin ferðaðist mikið hann vildi skoða og mála aðra menningarheima, sem voru ólíkir lífinu í París. Meðal annars ferðaðist hann til Panama og Martinique, sem er eyja í karabískahafinu og Tahiti, sumir segja að hans bestu verk séu frá dvöl hans á Tahiti. Árið 1901 fór hann í annað sinn til Martinique og settist þar að, tveimur árum seinna árið 1903 dó Gauguin aðeins 54 ára gamall. Eins og svo margir listamenn var hann ekki metinn að verðleika fyrr en eftir að hann dó. Árið 1906 var sett upp sýning af verkum hans sem kom honum á kortið (Kosinski 2000: 117).

Í fyrstu var Gauguin alls ekki hrifinn af ljósmyndinni í formi listar. Hann sagði að ljósmyndin væri vélræn og svipbrigðalaus miðill. Hann hafði áhyggjur af því að vélvæðingin væri að hrekja listina á brott og að ljósmyndin gæti ekki bætt stöðuna „Vélarnar eru komnar, listin er flúin, og ég er langt frá því að halda að ljósmyndunin geti hjálpa okkur“ (Kosinski 2000: 119).

Ljósmyndin átti eftir að spila stóran þátt í lífi Gauguin. Hann skreytti vinnustofu sína í Tahiti með ljósmyndum til að skapa hvetjandi umhverfi. Svo safnaði hann ljósmyndum meðal annarra listaverka. Hann notaði ljósmyndina sem fyrirmynd þegar hann málaði, gott dæmi er portrett mynd af móður hans sem hann málaði eftir 30 ára gamalli mynd af móður hans þegar hún var ung (Kosinski 2000: 123).

Þegar Gauguin var einangraður meðal frumbyggja á eyggi Martinique hengdi hann upp ljósmyndir í vinnustofu sinni og kallaði það *musée Imaginaire* eða ímyndað safn (Kosinski 2000: 119). Það veitti honum innblástur að umkringja sig af list. Á síðustu árum sínum var hann mikið að vinna með ljósmyndir. Hann vildi hafa sterk áhrif á fólkið í kring um sig og hann notaði ljósmyndirnar til að fá á sig orðspor sem frjálstegur bóhem. Hann hengdi upp klámfengnar myndir af norður afrískum konum til að ergja nýlendubúana sem honum fannst vera sjálfumglaðir. Hann sagði líka að þetta væri góð leið til að losna við heiðarlega fólkið sem honum fannst vera einstaklega óþolandi týpur (Kosinski 2000: 128).

Ljósmyndin kom honum að góðu gagni í samskiptum hans við félagasína og framúrstefnumönnunum í París. Hann skrifaði reglulega bréf og sendi myndir til að láta vita af sér þar sem hann var einangraður frá listameningunni í París á framandi eyju. Hann sendi myndir af sjálfum sér og kofanum sínum, hann tók líka ljósmyndir af listaverkunum sínum sem voru bæði málverk og þrívíð verk (Kosinski 2000: 128). Með hjálp ljósmyndarinnar gat hann sýnt vinum sínum listaverkin sín og veitt þeim innsýn á líf hans á eyggi.

Edvard Munch

Munch var norskur, menntaður listamaður og eins og áður hefur komið fram einn af þeim fyrstu sem máluðu í anda expressjónismans, frægasta verk hans er án efa *Ópið*. Hann átti erfiða barnæsku, móðir hans og eldri systir dóu úr berklum svo var hvorki hann sjálfur né faðir hans heilsuhraustir menn. Heilsuvandamál glímir Munch við alla ævi en líklega stafaði það af drykkjuvenjum hans. Hann bjó lengi í Berlin, þar var haldin sýning á verkum hans einnig fór hann til Frakklands og í París var líka haldin sýning á verkum hans. Árið 1908 fékk hann taugaáfall og snéri þá aftur heim til Noregs þar sem hann dvaldi til æviloka (Kosinski 2000: 195).

Munch var alls ekki hrifin af ljósmyndalistinni í fyrstu, hann virtist vera með þá ranghugmynd, eins og aðrir listamenn, að ljósmyndin væri komin til að taka við af málverkinu. Þessir fordómar hafa þó ekki verið djúpstæðir því seinna meir notaði hann ljósmyndina mikið. Til dæmis notaði hann ljósmyndina sem fyrirmynd þegar hann málaði heimspekinginn Friedrich Nietzsche og systur hans Elisabeth Förster-Nietzsche. Nietzsche systkinin voru ekki einsdæmi því hann málaði mörg málverk eftir ljósmyndum (Kosinski 2000: 197-200).

Árið 1902 keypti Munch sér litla Kodak myndavél, hann varð mjög hrifin af þessum miðli og notaði hana óspart. Hann tók mikið af sjálfsmyndum, árið 1908-1909 tók hann sérstaklega frumlegar myndir af sjálfum sér á meðan hann er í meðferð vegna drykkjunnar. Hann tók líka myndir af sjálfum sér nöktum í garðinum sínum Noregi (Kosinski 2000: 200).

Það truflaði ekki Munch þegar myndirnar heppnuðust ekki fullkomlega heldur fannst honum áhrifin spennandi og gerði hann tilraunir með myndavélina. Til eru myndir eftir hann þar sem það virðist vera draugur inn á myndinni, sem gerist þegar módelið hreyfir sig eða gengur út úr myndarammanum. Ekki er vitað hvort hann gerir þetta viljandi eða hvort þetta voru mistök, hvort sem það var þá varðveitti hann myndirnar. Til dæmis má nefna ljósmyndina sem hann notaði þegar hann málaði *Weeping Girl* sem hann málaði í nokkrum útgáfum. Þar er eins og það standi draugur við hliðina á módelinu (Kosinski 2000: 202).

Í september árið 1902 verður Munch fyrir voðaskoti, sem er afleiðing af rifrildi sem hann á við ástmey sína Tulla Larsen, og missir framan á fingri á vinstri handar. Þetta sár hefur djúpstæð áhrif á hann og er jafnvel byrjunin á taugaáfallinu sem hann fær að lokum árið 1908. Þessi meiðsli verða að brennidepli í list hans um tíma. Dramatískur munur sést á sjálfsmyndum hans ef borin eru saman verk fyrir meiðslin og eftir. Ein af sjálfsmyndunum sem hann malar eftir slysið er *Sjálfsmynd í helvíti*, þá notar hann nektarmyndirnar sem hann tók af sjálfum sér, nektin undirstrikar varnarleysið og vanlíðan sem hann upplifði (Kosinski 2000: 205-206). Tilfinninga ástand listamannsins skín augljóslega í gegn um listaverkin hans.



Mynd 12. Sjálfsmynd með sígarettu
(Munch, 1895)



Mynd 13. Sjálfsmynd í helvíti
(Munch, 1903)

Gustave Moreau

Moreau fæddist í París 6. apríl 1826, fjölskylda hans var mjög vel stæð og stóðu þau ætíð við bakið á honum. Hann var vel menntaður og þar sem fjölskyldan var það efnuð gat hann stundað list sína án þess að hafa áhyggjur af því að þurfa að fæða sig og klæða. Moreau skráði sig í herinn, National Guard 1870 en var sendur heim ári seinna vegna veikinda en hann var gigtveikur. Seint á ævinni (1892) fór hann að kenna í franska listaskólanum *Ecole des Beaux-Arts*, þar sem hann lærði sjálfur, þar kenndi hann meðal annars Henri Matisse og George Rouault (Kosinski 2000: 59).

Théodore Chassériau (1819-1856) var franskur málari og vinur Moreau. Hann málaði í rómantískum stíl og málaði mikið söguleg og trúarleg málverk, Chassériau hafði mikil áhrif á Moreau. Moreau fer til Ítalíu 1857-58, sú ferð á eftir að marka listaferil hans, þar kynnist hann og heillast af endurreisnartímabilinu. Árið 1864 kemst hann á kortið með málverkinu *Oedipus and the Sphinx*. Goðsagnaverur og Biblíusögur voru hans helstu viðfangsefni (Kosinski 2000: 59).

Moreau tók ekki myndir sjálfur en hann safnaði myndum og átti stórt safn. Hann lét aðstoðarmann sinn, Henry Rupp sjá um myndatökurnar. Moreau notaði ljósmyndina sem hjálpartæki þegar hann málaði. Hann málaði eftir nektarmyndum sem teknar

voru af módelum á vinnustofunni hans. Rupp tók myndirnar en Moreau stillti módelunum upp (Kosinski 2000: 59).

Til dæmis má nefna málverkið *Pasiphae*, gríska gyðjan Pasiphae þ.e.a.s. fígúran sjálf á myndinni er máluð eftir nektarmynd, einnig er verkið *Hésiode og sönggyðjan* unnið með sömu aðferð (Kosinski 2000: 63). Einnig málaði hann eftir póstkortum og keyptum ljósmyndum sem sýndu önnur lönd og aðra menningarheima, byggingar og jafnvel dýr (Kosinski 2000: 59). Moreau hafði sérstakan áhuga á ljósmyndum af Indlandi og átti hann meðal annars myndir af fílum (Kosinski 2000: 69).



Mynd 14. Módel, ljósmynd (Henri Rupp, 1860)



Mynd 15. Hésiode og sönggyðjan málverk (Moreau, 1860)

Pablo Picasso

Picasso er einn þekktasti listamaður 20. aldar. Hann fæddist árið 1881 í Málaga, sem er sjávarþorp í Andalúsíu. Faðir hans José Ruiz var myndlistarkennari og hvatti son

sinn til að vera skapandi og listrænn. Það kom fljótt í ljós að Picasso var einstaklega hæfileikaríkur teiknari og var hann ungur þegar hann var sendur í listaskóla í Madrid. Piasso átti erfitt með að fylgja leiðbeiningum kennaranna svo hann hætti fljótt námi, enda var hann ungur og óagaður.

Eftir 1900 var hann mikið með annan fótinn í París og sest svo þar að til frambúðar 1904. Tímabilið 1901-1904 er kallað bláa tímabilið, þá málaði hann mikið í bláum og grænum litum, raunarlegar myndir af mögru fólki. Þegar hann flytur svo alveg til Parísar tekur við annað tímabil sem er kallað bleika tímabilið, þá malar hann heitari myndir, bleikur og appelsínugulur eru ríkjandi litir. Eftir þessi tímabil fer Picasso ásamt samstarfsfélaga sínum Georges Braque (1882-1963) að þróa nýja aðferð við málun, sem verður svo að heimsþekktri listastefnu eða að Kúbismanum (Kosinski 2000: 287).

Picasso tók sjálfur ljósmyndir ásamt því að safna póstkortum og ljósmyndum eftir aðra. Hann tók myndir af verkunum sínum á meðan þau voru í vinnslu, þannig gat hann fylgst með vinnuferlinu og skoðað sína fyrstu sýn á verkinu og borið saman við fullgert verkið. Eins og hinir listamennirnir sem fjallað hefur verið um þá notaði Picasso ljósmyndina einnig sem fyrirmynd þegar hann málaði (Kosinski 2000: 290).

Þegar listamenn eru að mála eftir ljósmynd er takmarkið ekki að búa til nákvæmt afrit af ljósmyndinni, þeir nota ljósmyndina til að styðjast við þegar þeir mála, sem verður jafnvel í lokin ekki nálægt því að líkjast ljósmyndinni. Þó oft sé hægt að bera saman ljósmynd og málverk og sjá augljóslega hvernig ljósmyndin hefur verið fyrirmynd, eins og til dæmis málverkið *Nakin kona með sítt rautt hár* eftir Edvard Munch.

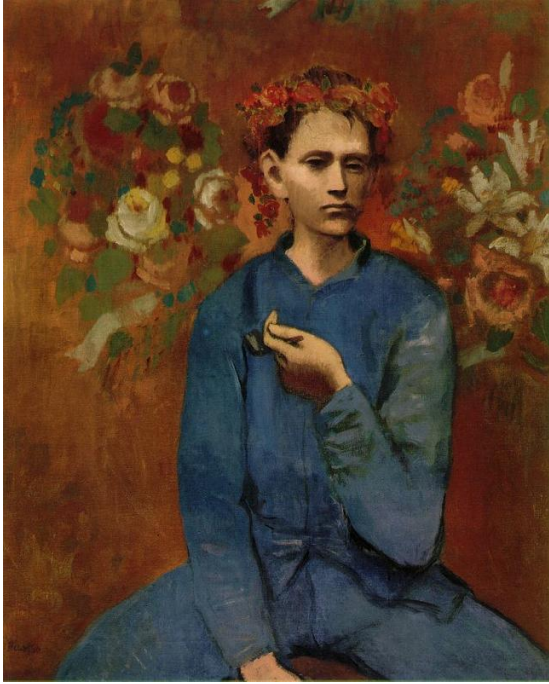


Mynd 16. Nakin kona með sítt rautt hár, málverk (Munch, 1902)



Mynd 17. Model, ljósmynd (Munch, 1902)

Fyrirmyndir Picasso eru ekki eins augljósar og jafnvel ekki nema sérfræðingar sem sjá að hann hafi verið að styðjast við einhverja fyrirmynd. Til dæmis notar hann ljósmynd af freskunnri *María mey og barn með og Jóhannesi skírara og englakór* (sjá mynd 19) eftir Botticelli þegar hann málur *Dreng með pípu* (sjá mynd 18). Þessi tvö verk eru ólík að mörgu leiti, annað verkið sýnir dreng sem heldur á pípu og er með blómakrans á höfðinu og hitt er af Maríu mey sem heldur á barni og er umkringd af englum. En þegar farið er að skoða og bera saman verkin, þá sést til dæmis á vinstri hönd drengsins og Maríu mey hvernig Picasso notaði fyrirmyndina.



Mynd 18. Drengur með pípu, málverk
(Pablo Picasso, 1905)



Mynd 19. María mey og barn, ljósmynd
(Anderson)

Lokaorð Sjón er sögu ríkari

Eins og áður hefur komið fram þá er rannsóknar spurning þessara ritgerð eftirfarandi: hefur ljósmyndin haft áhrif á myndlistina ef svo er þá hvernig? Eftir að hafa lesið mér til og rannsakað heimildir með þessa spurningu í huga þykir mér óhætt að segja að ljósmyndin hafi spilað stórt hlutverk í listasögunni. Þó að margir hafi verið neikvæðir gagnvart henni til að byrja með þá gátu þeir ekki annað en breytt afstöðu sinni þegar þeir áttuðu sig á notagildi hennar.

Á blaðsíðu 15 í kaflanum *Áhrif ljósmynda á myndlist* tala ég um að tilkoma ljósmyndarinnar hafði mögulega orðið til þess að ný listahreyfing fæddist eða ástæða þess að expressjónisminn varð til. Ekki er hægt að fullyrða að einn hlutur geti haft svo dramatísk áhrif á listastefnur því væntanlega hafa fleiri en einn þáttur orðið til þess að listahreyfing breytti um stefnu. Þó er ég viss um að ljósmyndin hafi átt stóran þátt í þessari þróun.

Í gegnum tíðina hafa listamenn notað ljósmyndina mikið sem hjálpartæki í listsköpun sinni. Hún veitir mönnum nýja sýn, nú er hægt að skoða sjónarhorn frá öllum áttum, hvort sem það er séð að ofan eða upp undir, jafnvel hluti á hreyfingu eins hesta á harða spretti. Hún lífgar upp á bækur og önnur skrifuð gögn, einnig gegnir ljósmyndin gríðarlega stóru hlutverki varðandi skrásetningu heimilda því ekki er hægt að neita því að sjón er sögu ríkari.

Heimildir

- Gernsheim, Alison og Helmut. 1969. *The history of photography*. Oxford university press, London.
- Gombrich, E.H. 1998. *Saga listarinnar*. Mál og menning, Reykjavík.
- Inga Lára Baldvinsdóttir. 1983. Daguerrotýpur á Íslandi og fyrstu ljósmyndararnir. *Árbók hins Íslenszka fornleifafélags 1982*, 141-153.
- Inga Lára Baldvinsdóttir. 2001. *Ljósmyndarar á Íslandi 1845-1945*. JPV útgáfa, Reykjavík.
- Inga Lára Baldvinsdóttir. 1982. *Myndasafn frá Teigarhorni*. Þjóðminjasafn Íslands, Reykjavík.
- Inga Lára Baldvinsdóttir. 1995. Stereóskópmyndir á Íslandi. *Árbók hins Íslenszka fornleifafélags 1994*, 61-86.
- Kosinski, Dorothy. 2000. *The artist and the camera, Degas to Picasso*. Yale university press, London.
- Monk, Lorraine. 1989. *Photographs that changed the world*. Doubleday Inc, New York.
- Myndlist í þrjátíu þúsund ár*. 2008. Bókaútgáfan Opna, Reykjavík.
- Newhall, Beaumont. 1949. *The history of photography, from 1839 to the present day*. The museum of modern art, New York.
- Scharf, Aaron. 1974. *Art and photograohy*. Penguin books Ltd, Harmondsworth.
- Scharf, Aaron. 1876. *Pioneers of photography*. Harry N. Inc, New York.
- Szarkowski, John. 1989. *Photography until now*. The museum of modern art, New York.
- Turner, Peter. 1988. *History of photography*. Bison books Ltd, London.
- Varndoe, Kirk. 1990. *A fine disregard*. Abrams Inc, New York.
- Þjóðminjasafn Íslands. 1999. *Ljósmyndun á Íslandi 1950-1970*. Ritstjóri Inga Lára Baldvinsdóttir, texti Guðrún Harðardóttir, Inga Lára Baldvinsdóttir, Ívar Brynjólfsson og viðmælendur, Rannsóknarskýrslur 1999.
- Þór Magnússon. 1976. *Ljósmyndir Sigfúsar Eymundssonar*. Almenna bókafélagið, Reykjavík.