

VV042
Historické proměny fotografie

Jiří Víšek

Kapitola 1

Cesty k fotografickému přístroji

1.1 Camera obscura

Camera obscura (lat. Tmavá komora) na začátku 19. Století, kdy vývoj dozrál k naplnění objevu fotografie, byla světelně uzavřená skříňka, která umožňovala sledovaný motiv promítat skrz objektiv na matnici, na ní ji pozorovat, kreslit, nebo vybarvovat. Skříňka už tehdy měla vybavení blízké vybavení pozdějšího fotografického přístroje (clonu, výsuvné zařízení na zaostření, zrcadlo na stranově správné postavení obrazu).

Její základní myšlenka spočívala v poznatku, že paprsky světla, které procházejí malým otvorem do tmavého prostředí, v něm vytvářejí obraz vnějšího světa.

Podle L. Hlaváče tento jev první zaznamenal filosof **Aristofanes** (384-322 př. n. l.) Pozoroval ho při částečném zatmění Slunce, které škvírami v koruně platanu a otvory v síti vrhalo na zem svůj obraz. Aristoteles si už tehdy všiml, že čím byl otvor menší, tím byl obrys vytvářeného obrazu ostřejší. Poslední poznatky hovoří o čínském učenci **Muo-Ti**, který tento jev pozoroval už v 5. století př. n. l. V 11. století se k tomuto jevu vrací arabský matematik a přírodovědec **Abu Ali Alhazen** (Ibn al Haitham, 956-1038) z Basry ve své knize o optice.

V ní popisuje zkušenosti při pozorování částečného zatmění Slunce pomocí jeho obrazu vytvářeného světelnými paprsky pronikajícími do tmavého prostředí (skrz malý otvor), jak byl otvor malý, obraz měl podobu srpku. Jak se zvětšoval, tvar srpku se rozplýval, až dostal tvar otvoru. (Alhazen také postavil před otvor řadu hořících svící a na promítnutém obraze mohl předvést že je obraz stranově i na výšku obrácený).

Takto pozorovalo zatmění Slunce vícero učenců po dobu mnohých staletí. Tento způsob používal také anglický filosof a přírodovědec **Roger Bacon** (1214-1294), zaznamenal jej ve své práci o přírodních vědách *Perspectiva de multiplicatione specierum*.

Camera obscura a princip práce s ní první popsal italský malíř **Leonardo da Vinci** (1452-1549). V souborech rukopisů *Codex Atlanticus*, uchovávaných v Miláně (Bibliotheca Ambrosiana) a v Paříži (Institut de France), jsou poznámky i o jeho pokusech a výzkumech v oblasti techniky. Zápisy, jak je možné získat pomocí malého otvoru v zatemněné místnosti obraz sluncem ozářeného venkovního prostředí, se zachovali v pařížském kodexu asi z roku 1500. Leonardo da Vinci psal zprava doleva a ve starém nářečí, takže jeho spisy rozluštili až v 18. Století. Proto jeho poznatky o camerae obscurae nebyly v jeho době známé.

První zveřejněný popis camerae obscurae pochází z roku 1521. Jeho autorem je žák Leonarda da Vinci **Cere Cesarino**. Popis uvedl v poznámkách k vydání knihy *De Architectura* od **Pollia Vitruvia**, římského architekta a spisovatele z 1. století př. n. l.

Camera obscura v tisku poprvé vyobrazil holandský matematik, fyzik a lékař **Reiner Gemma Frisius** (1508-1555). V knize *De radio astronomico et geometrico*. (O Hvězdářském a geometrickém polokruhu). v roce 1545 popisuje, jak v lednu 1544 sledovali zatmění slunce a popisu přikládá i schematický náčrt pozorování pomocí otvoru ve stěně místnosti.

O pět roků později se objevuje první myšlenka zlepšení. Kniha *De subtilitate* z roku 1550 navrhuje vložit do otvoru dvojnásobnou čočku, aby se získal jasnější a ostřejší obraz. Autorem knihy je **Girolamo Cardano** (1501-1576) z Milána, vynálezce závěsu na uchycení lodního kompasu (závěs se ještě dnes používá při konstrukci automobilů: kardan, kardanový kloub, kardanová hřídel).

Nejpodrobnější popis camery obscury pochází od neapolského učenice **Giovaniho Battistu Della Porta** (1538-1615) v jeho spise *Magia naturalis, sive de miraculis rerum naturalibus* (přírodní magie aneb o divcích světa) z roku 1558. V druhém vydání z roku 1588 autor doporučuje vmontovat do otvoru camery obscury dalekohled s více spojnými čočkami a na správné postavení obrazu použít duté zrcadlo. Kniha byla velmi populární a autora pro podrobný popis Camery obscury dlouho považovali za vynálezce.

Další pokrok v konstrukci kamery představoval objev clony. Benátský humanista **Danielo Barbaro** nezávisle od Cardana a před Giovanim della Porta přišel na myšlenku, kterou publikoval ve své knize o perspektivě *La pratica prospettiva* z roku 1568. Do otvoru v okně zatemněné místnosti je třeba vložit čočku z brýlí, „jaké potřebuje starý muž, tedy dvojnásobně, ne vyduté, jako sklo pro krátkozraké“ a připojil postřeh že sklo čočky musí být zakryté do takové míry, aby zůstal volný jen malý otvor v středu, „tak se získá živější účinek“. Barbaro tak první pochopil význam clony pro ostrost obrazu. V knize upozornil i na možnost použít komoru jako pomůcku pro kreslení. „Jak se obrysy předmětů na papíře sledují písátkem, je možné obraz kreslit perspektivně správně, dále se dá obraz stínovat a kolorovat“.

Stranově převrácený obraz, jaký se vytvářel v zatemněných místnostech, se ještě před Giovanim della Porta podařilo dostat do správného postavení **Egnatiovi Dantimu** (1536-1586), matematikovi a hvězdáři z Florencie. Ve své knize *La prospettiva di Euclide* z roku 1573 na to doporučuje - jako později della Porta - duté zrcadlo. Egnatio Danti tak položil základ dnešních zrcadlových aparátů.

V následujícím století norimberský matematik **Daniel Schwenter** (1585-1636) ve spise *Delicia Physico-matematicae* (fyzikálně-matematické potěšení)

Z roku 1636 pozoruhodně rozšiřuje práci v zatemněné místnosti. Do otvoru ve stěně budovy umísťuje zvenku dutou dřevěnou kouli s třemi čočkami. Koule se dala otáčet, takže do tmavé místnosti promítala obrazy z různých směrů, nejen jedinou scénérii bezprostředně před budovou. Zatemněné místnosti i po Schwenterově zdokonalení uspokojovali stále méně.

Byli statické a umožňovali jen velmi omezené možnosti praktického použití nebo zábavu. Přetrvávali sice dále - např. **Rudolf Skopec** ve svých *Obrazových dějinách fotografie* reprodukuje kresbu kamery obscury v zámeckém parku v Krompaších z roku 1831 - ale v té době sloužili už jen jako atrakce. Od začátku 17. století postupuje vývoj jiným směrem. Roku 1606 vyšla kniha *Opticae*, v které **Fridrichu Risnerovi** už po smrti (zemřel roku 1580) zveřejnil jeho myšlenku přenosné camery obscury.

Tuto myšlenku, zdá se, první realizoval hvězdář a matematik **Johannes Kepler** (1571-1630). Při zeměměřičských pracích v horním Rakousku roku 1620 použil jako přenosnou komoru na kreslení stan, v kterém měl zabudovaný objektiv s dvojnásobnou čočkou a se zrcadlem; objektiv promítal stranově správně obrácený obraz krajiny. V díle *Dioptrices* (1611) Kepler popsal teleobjektiv s konkávní a konvexní čočkou, který vytváří větší obrazy. Dal i návod jak v cameře obscuře použít tzv. Holandský dalekohled vynalezený roku 1609. Kepler tak zahájil vývoj, který dospěl k modernímu teleobjektivu. V knize o optice *Paralipomena ad Vitellionem* (Doplňky k Vitelliovi) z roku 1604, v druhé kapitole, ve které píše o cameře obscuře (názývá ji camera clausa - uzavřená komora), doporučuje z venku nad otvor přidat clonu, která by chránila před přílišným zářením „nebe, nebo vzduchu“, tedy doporučuje použít - řečeno dnešní terminologií - sluneční clonu.

Athanasius Kircher, učený jezuita, profesor v Římě, v díle *Ars magna lucis et umbrae* (Velké umění světla a stínu) z roku 1646 popisuje a vyobrazuje jiný typ camery obscury. Měla podobu krytých nosítek, které měly ve všech čtyřech stranách malé otvory a uvnitř proti nim papírové plochy na kreslení.

Idea přenosné camery obscury rychle dostávala nové podoby. Kircherův žák **Kasper Schott** (1608-1666), profesor matematiky ve Wurzburgu, ve svém díle *Magia optica* (Světelná magie) z roku 1657 popsal vlastní konstrukci camery obscury. Měla tvar dvou nestejně velkých dřevěných skříněk bez jedné stěny, menší se dala zasunout do velké. Na čelní straně byl tubus s dvěma spojnými čočkami, na zadní průsvitné stínítko na zachycení obrazu.

Jiný Wurzburčan, **Johann Zahn** (1641-1707), v díle se zkráceným názvem *Oculus artificialis teledioptricus sive telescopicus* (Teledioptrické nebo teleskopické umělé oko) z roku 1686 popisuje více typů přenosných tmavých komor, které bylo možné brát sebou a používat na pozorování scénérií na ulicích, cestách, v krajině nebo na kreslení.

Tyto kamery už byly vybavené posuvnými tubusy s čočkami, matnicí na nastavení ostrosti obrazu, černou matnou úpravou vnitřních ploch skřínky a objektivu. Byly různých velikostí; např. camera obscura se zabudovaným zrcadlem měřila v průměru 23x23 cm a byla dlouhá 60 cm.

Osmnácté století už k vývoji camery obscury nepřineslo nic podstatného. Rozmnožilo jen řadu typů. K stacionárním, přenosným stanovým, nosítkovým a příručním kamerám přidalo zatemněné cestovní kočáry s objektivem na střeše, miniaturní kamery s rozměry 5x5x20 cm, velké stolní kamery určené malířům, ale i univerzální, sloužící jako kamera, dalekohled, anebo mikroskop.

Vývoj camery obscury dosáhl už stavu, kdy se další dokonalejší stupeň mohl dosáhnout jen pomocí spojení s vývojem v jiné oblasti, v oblasti chemie. Ale bude to trvat ještě celých sto let, dokud někdo na matnici camery obscury vloží místo papíru na kreslení chemicky připravený papír na fotografování.

1.2 Cesta k fotochemii

Principy, podle kterých vzniká fotografický obraz, spočívají na některých přírodních zákonech, s jejichž účinky se každodenně setkáváme. Působením světla tkaniny šedivějí, papír žloutne, stříbro černá. Tmavnutí stříbra, které je základem klasického fotografického procesu, se dlouho nepřipisovalo vlivu světla. Ještě v 17. Století se anglický učenec **Robert Boyle** (1624-1691) ve své knize *Experimenta et considerationes de coloribus* (Zkoušky a pozorování barev) z roku 1663 domnívá, že chlorid stříbrný černá vlivem vzduchu.

Ani německý lékař **Johann Heinrich Schulze** (1687-1744), profesor anatomie na univerzitách v Norimberku a Halle, ještě nevěděl, co je příčinou černání sloučenin stříbra, když se s tímto jevem setkal o půl století později. K problému se dostal r. 1725 při pokusech vyrobit fosfor, světélkující látku. Použil při tom směs křídly a lučavky královské (kyseliny dusičné a kyseliny solné); lučavka náhodou obsahovala i malé množství stříbra. Experiment dělal ve skleněné nádobě na slunci u okna. Překvapený zpozoroval, že bílá směs se stala růžovou, potom tmavočervenou až fialovou, ale jen tam, kam dopadly sluneční paprsky. Zabarvení mohlo způsobit sluneční teplo anebo světlo. Pokus opakoval u krbu. Směs na jeho teplo nereagovala. Když však pohár vrátil na okno, směs se opět zabarvila. Později oblepil nádobu neprůsvitným papírem, do kterého vyřezal písmena a vystavil ji slunečním paprskům. Na bílé křídě s přísadami stříbra vznikly tmavé obrazce vystřihnutých písmen. Ty však nebyli trvanlivé a po zamíchání směsi zmizeli. Když pracoval jen s rozpuštěným stříbrem v lučavce, tekutina zčernala. Schulce o tomto pokusu psal r. 1727 v *Rozpravách císařské akademie* v Norimberku. Jeho poznatky se rozšířily jako společenská hra. Představují však začátek výzkumů a objevů, které v následujícím století klestily cestu k vynálezu fotografie.

S chloridem stříbrným experimentoval **Carl Wilhelm Scheele** (1742-1786). Schulcovy poznatky rozšířil o dva nové objevy. V knize *Aeris atque ignis examen chemicum* (Chemická rozprava o vzduchu a ohni) z r. 1777 uvádí, že fialové paprsky slunečního spektra způsobují zčernání chloridu stříbrného rychleji jako ostatní paprsky. Tento jev způsoboval později ve fotografii těžkosti s přesností převodem barev do černobílé škály. Scheele současně zveřejnil

i další objev, že osvětlený chlorid stříbrný se už v čpavku nerozpouští. Kdyby se byl tento poznatek využil, mohl urychlit vynalezení fotografie.

Přínosné jsou i výsledky bádání ženevského městského knihovníka **Jeana Senebiera** (1742-1809). Ve svém spise *Mémoires physico-chimiques sur l'influence de la lumière solaire* (Fyzikálně-chemické rozpravy o vlivu slunečního světla) z r. 1782 doplnil Scheeleho doplnil fotometrické pozorování výsledky svého zkoumání časových hodnot, které potřebují jednotlivé barvy slunečního spektra na zabarvení chloridu stříbrného; škála se pohybovala od 15 sekund při fialových paprscích do 20 minut při červených. Objevil též, že působení světla podléhá i některé živice, které po osvětlení mění nejen barvu, ale i konzistenci a stávají se nerozpustnými v terpentýnu. Tento poznatek se uplatnil při fotografických výzkumech Nicéphora Niepce.

Začátkem 19. Století se k objevu chemicko-optického zobrazování přiblížil syn anglického výrobce keramiky a porcelánu **Thomas Wedgwood** (1771-1805). Od konce 90. Roků 18. Století se pokoušel vytvořit obrazy fotochemickým způsobem. Rostliny, hmyz a malby na skle kladl na papír nebo kůži napuštěné roztokem dusičnanu stříbrného. Předměty kopíroval na denním světle, na slunci dvě - tři minuty a ve stínu i několik hodin. Vyvolané obrazy - fotografie - pozoroval jen při světle svíčky, ale ani tak je nezachránil před postupným zčernáním. Wedgwood se pokoušel zhotovit obrazy i pomocí camery obscury. Ukázalo se však, že „obrazy v cameře obscurae jsou příliš slabé, aby v přiměřeném čase mohli mít účinek na dusičnan stříbrný“.

Se svými pokusy Wedgwood seznámil svého přítele, anglického chemika, fyzika a vynálezce **Humphreya Davyho** (1778-1829). Spolu napsaly rozpravu, která vyšla v lednu 1802 v *Journal of the Royal Institution: Zpráva o metodě, jak kopírovat malby na skle a zhotovovat siluety působením světla na dusičnan stříbrný, vynalezeno T. Wedgwoodem, s poznámkami H. Davyho, profesora chemie na Royal Institution*. Ve stati popsali dosavadní Wedgwoodovy pokusy s kontaktním kopírováním a s prací pomocí camery obscury. Davy v ní uveřejňuje i svoje experimenty s vyobrazením malých předmětů pomocí slunečního mikroskopu a zjištění, že chlorid stříbrný je citlivější jak dusičnan stříbrný. Na závěr zpráva hovoří, že bude třeba „najít prostředek, jak zabránit tomu, aby část kresby, která zůstala bílá, pozdějším působením světla nezčernala“.

Wedgwoodovi chybělo ke konečnému cíli málo. Fotografický obraz dokázal zhotovit, ale nedovedl ho učinit trvalým. A přitom už dvě desetiletí předtím Scheele publikoval svůj objev o reakci chloridu stříbrného na čpavek. Výsledek tohoto objevu - zkušenost, že neosvětlený chlorid stříbrný se v čpavku rozpouští - nabídl možnost, jak zabránit zčernání „části kresby, která zůstala bílá“, tedy jak vyvolaný obraz fixovat. Ale ani Wedgwood ani Davy tuto možnost nepostřehli.

Ale přesto Thomasovi Wedgwoodovi zůstává prvenství v tom, že ovládl světlo tak, aby jím vyvolané chemické změny vytvářely fotografický obraz. Světlo ovládl zařízením známým už staletí - camerou obscurou.

1.3 Souběžné hledání a objevy

Po zveřejnění Niepceových, Daguerrových a Talbotových postupů se přihlásili se zprávami o vlastních výzkumech další vynálezci.

Anglický kněz, přírodovědec **Joseph Bancroft Reade** už v prosinci 1836 oznámil londýnské Royal society, že se mu podařilo pomocí slunečního mikroskopu vytvořit snímky drobných živočichů zalitých v kanadské pryskyřici, ba i „živých zvířátek“ v kapkách vody. Toto oznámení se zaznamenalo jen stručnou poznámkou ve zprávách královské společnosti. Reade ve svých fotografických výzkumech navázal na Wedgwoodovy výsledky. Už pochopil, že chlorid stříbrný se rozpouští v thiosíranu sodném, takže snímky dokázal ustálit. Jak vyplývá z jeho korespondence, roku 1837 dělal kontaktní snímky a někdy před rokem 1839 i snímky pomocí camery obscury. Mezi nimi byla i fotografie skleníku s postavou zahradníka a to je, zdá se,

první fotografie člověka. Roku 1839 Reade pokračoval ve fotografii pro vědecké účely (mikroskopické snímky průřezu zubů). V dubnu téhož roku svoje fotografie vystavil; byla to první výstava fotografií.

Několik roků před zveřejněním Niepceva a Daguerrova vynálezu se pokusil vytvořit fotografický obraz i právník a pracovník francouzského ministerstva financí **Hippolyte Bayard**. Po Aragonově zprávě z 7. ledna 1839 dokončil svoje pokusy a 5. února 1839 zveřejnil první snímky, které podobně jako Talbot rozdělil na negativ a pozitiv. Na svém postupu pracoval dále, protože chtěl dosáhnout pozitivní obrazy přímo z kamery. Dne 30. března úspěšně dokončil i tento výzkum a první fotografické pozitivy, které vznikly bez negativů, předložil v květnu členům francouzské akademie **Jeanu Baptistovi Biotovi** (1774 - 1862) a Aragovi. Jeho obrazy neměly brilanci ani bohatost tónů a preciznost kresby Daguerrova řešení a tak Bayard i zásluhou Araga, který byl nakloněný Daguerrovi, neuspěl. Na výstavě svých fotografií, kterou připravil v červnu, sice získal příznivý ohlas veřejnosti, ale k slávě prvního mu to nepomohlo, protože podrobnosti svého postupu uvedl před Akademií věd až 24. února 1840, a to se už dagerotypie rozšířila nejen ve Francii, ale i v celém kulturním světě.

Aragův lednový referát zintenzívnil práci i dalšího vynálezce, sira **Johna Herschela**, který se otázkami citlivosti látek ke světlu zabýval už dávno a s náročnou vědeckou důkladností. Ke své zprávě z 14. března 1839 *On the Art of Photography* pro londýnskou Královskou společnost věd, které byl členem, přiložil 23 fotografií - výsledek svých tehdejších pokusů. Byly to kontaktní kopie grafických listů, kreseb a fotografie otce hvězdářského teleskopu v Slough. Vytvořil ji 29. ledna 1839 na papíru zcitlivěném uhličitanem stříbrným a ustáleným sirnatem sodným, o kterém už roku 1839 zjistil, že je nejvhodnějším ustalovačem. Hvězdářský dalekohled svého otce zobrazil ještě jednou, v září 1839, na první zachované fotografii na skle. Herschlův přínos pro fotografii nespočívá jen v těchto pracích, ale především ve vědeckém výzkumu otázek týkajících se světelné citlivosti a v tomto smyslu v praktické aplikaci vědeckých poznatků v rozvíjejícím se fotografickém oboru.

Vlastní technologii fotografie na skle vynalezl roku 1842 slovinský kaplan **Janez Puhar**, známý podle německy znějícího jména **Augustin Pucher**. Roku 1851 když svůj vynález ohlásil Vídeňské akademii věd, byl už znám postup Niepce de Saint Viktora a tak Puharovo oznámení jen zaznamenali ve zprávách akademie. Kdyby se byl Puhar s vynálezem přihlásil hned roku 1842, ranný vývoj fotografie by se mohl urychlit.

K práci těchto vynálezců se přiřazují objevy dalších. O některých se zachovaly jen záznamy v časopisech. Noviny *Schweizerischer beobachter* z 2. února 1839 informovaly o úspěšných pokusech profesora zvěrolékařství v Bernu **Andrease Fridricha Gerbera** (1797 - 1872). Výzkumy jiných se pouze začaly, ale nedokončily. V německém muzeu v Mnichově uchovávají dva papírové negativy formátu 4x4 cm od univerzitních profesorů **Franze fon Kobell** (1803 - 1875) a **Franze Aaugusta von Steinheil** (1811 - 1870), vytvořené roku 1859. A o úplně neznámých se dozvídáme až v naší době; americký časopis *Popular Photography* v čísle z listopadu 1976 uveřejnil studii o Brazilčanovi francouzského původu **Herculovi Florencovi**, podle které Florence už v lednu 1833 vytvořil kamerou obscurou na papíru nasyceném roztokem dusičnanu stříbrného čtvrt hodinovou expozicí negativní snímek okna v tmavé místnosti a o rok později použil snad jako první výraz „fotografie“.

Úsilí takového počtu badatelů a malý prostor dvou desetiletí, ve kterých přineslo ovoce, svědčí o čase na objevení fotografie. Jak syntéza všech poznatků vytvářejících podklad pro její technologii už dospěla do plné zralosti.

O tom, jak se naplnění času fotografie naléhavě očekávalo, svědčí řady dalších, kteří objevené postupy dále zdokonalovaly a obdarovávaly novými možnostmi a na druhé straně se začalo využívat odvěké vnitřní nutkání člověka vytvářet a zanechávat po sobě obraz sebe, svého života, světa a času.

1.4 Přístroje na kreslení

Roku 1525 německý malíř a grafik **Albrecht Durer** (1471-1528) vyryl do dřeva vyobrazení čtyř strojů na kreslení; z nich jeden sám vymyslel a skonstruoval.

V 18. století se rozšířilo zhotovování siluetových portrétů; podobizny z profilu se vystřihovaly z tmavého papíru, nalepovaly na podklad a rámovaly. Francouzský malíř **Gilles Louis Chrétien** (1754-1811) podle tohoto principu vytvořil roku 1786 tzv., *physionotypii* (physionot-race), postup, který umožňoval siluetu vyleptat do mědi a rozmnožovat tiskem jako grafiku. V siluetové kresbě a grafice vidí někteří historici fotografie předchůdkyni fotogramu.

Roku 1806 vynalezl Angličan **William Hyde Wollaston** (1766-1824) další zařízení - pomůcku na kreslení portrétu, ale i krajiny, tzv., *cameru lucidu*, světlou komoru. Zařízení nemělo žádnou komoru nebo skříňku. Byl to vlastně skleněný hranol připevněný teleskopickým nosným ramenem na kreslicí podložku. Zařízení bylo lehce přenosné a umožňovalo především cestujícím malířům překonávat „trojjakou obtížnost perspektivy, proporcí a tvarů“. Wollaston později dodal Nicéphorovi Niepceovi hranolovou čočku na správné směřování světla na citlivou vrstvu.

Pomůcky s jednoduššími nebo složitějšími mechanismy ulehčující proces kreslení přetrvávaly i potom, když se všeobecně fotografie rozšířila. Různé pantografy na přenášení, zmenšování a zvětšování kreseb se používají dodnes, i když je už i těchto oblastí, v kterých byly plně funkční, např. v oblasti technické kresby, vytlačují moderní reprodukční techniky.

Ale v prvních desetiletích 19. Století bylo při každé formě zobrazování ještě nevyhnutelné ruční kreslení spojené s potřebnou dávkou talentu. To se stalo bezprostředním popudem k tomu, aby se spojily zkušenosti z výzkumu chemických účinků světla s výsledky výzkumu jeho ovládání optickou soustavou. Toto spojení vedlo k objevení principu i prvních podob fotografie jako způsobu vytváření obrazu ne pomocí rukou, ale světla.

Kapitola 2

Vynález fotografie

2.1 Nicéphore Niepce, Heliografie

Thomas Wedgwood začal svoje výzkumy se zhotovením obrazů pomocí světla, chemikálií a camery obscury v posledních letech 18. Století. Ale už devět roků předtím, než je publikoval, se o to pokoušeli dva francouzští důstojníci, bratři **Niccéphore** a **Claude Niepcevi**. Roku 1793 se jako vojáci setkali při vojenské expedici na Sardinii v jejím hlavním městě Cagliari. Po dobu pobytu na Sardinii dělali pokusy s fotochemickým vytvářením obrazu. Po návratu domů myšlenku fotografie na delší čas odložili. O této první fázi práce víme jen z pozdějšího dopisu, který Nicéphore napsal Claudovi 16. Zářím 1824 a v kterém mu připomíná zásluhy o vynález, „na kterém jsme společně pracovali v Cagliari“. Po odchodu z vojenské služby se oba bratři usadili v rodinném sídle Gras v Chalon - sur - Saone v departmentu Saone - et - Loire. Pracovali na konstrukci motoru na pohánění lodí, který byl v principu předchůdcem dnešního výbušného motoru. Claude se tomuto projektu věnoval v širší míře a i když na něj získal patent, nikdy se mu nepodařilo vynález tak zdokonalit, aby ho mohl uvést do života.

Nicéphore se od roku 1813 začal věnovat nové grafické technice, která se ve Francii právě začala rozšiřovat - litografii. (Vynalezl ji roku 1796 pražský rodák **Alois Senefelder**.) Protože nebyl zručný kreslíř, pokoušel se kresbu přenést na kámen fotochemicky. Litografická desku natřel světlocitlivou fermeží a na ni slunečním světlem kopíroval kresby a grafické listy, které před tím zprůsvitnil. Od roku 1816 navazoval na cagliarské pokusy z roku 1793. Camerami obscurami, které měly zpočátku malé rozměry (první z roku 1816 vytvářela obraz velký 3x3 cm), vytvořil na zcitlivěný papír více snímků. I když se některé negativy zachovali v takovém stavu, že ještě před koncem 19. století se na nich dali rozeznat jednotlivé detaily, nedokázal je dokonale ustálit. Proto zanechal práce s papírem a chloridem stříbrným a začal zkoušet jiné látky citlivé na světlo a nové nosné podložky citlivých vrstev. Tak postupně přišel k asfaltu, který působením světla tvrdne. Roztokem asfaltu v petroleji natíral skleněné desky, na které kopíroval zprůsvitnělé rytiny. Takto roku 1822 zhotovil reprodukci mědirytiny s portrétem papeže Pia VII., která se však nedochovala. Skleněné desky potom nahradil litografickým kamenem, později kovovými, především zinkovými deskami. Obrazy na nich reprodukované dával leptat a rýt, aby se mohly rozmnožovat tiskem.

Niepce se však vícekrát vrátil i k svému plánu využívat kameru obscuru a s její pomocí vytvořil obrazy podle přírody. Pokoušel se je zachytávat na kámen, sklo, cín, měď nebo stříbro, potom je chtěl leptat a tisknout jako grafické listy. Po mnohých pokusech se mu v létě roku 1824 podařilo tímto způsobem udělat na kameni s asfaltovou vrstvou první obraz „point de vue“, a byl „tak pěkný, jak si to jen můžeme přát“, jak napsal v korespondenci. Snímek zachycoval pohled z pracovny v Gras na boční křídli domu a na budovu na dvoře. Ale ani ten se nedochoval. Nejstarší zachovaná Niepcova fotografie pochází z roku 1826. Obsahuje Niepcův často zpracovávaný motiv ze statku v Gras: pohled z pracovny na dvůr s hospodářskými

budovami a hruškou v pozadí. Podklad fotografie tvoří cínová deska s rozměry 6,5x8 palců (16.3x20.3 cm), s asfaltem jako citlivou vrstvou. Niepce měl už od roku 1825 k dispozici prizmovou předsádku, takže obraz je stranově správný. Kvůli slabé citlivosti asfaltu trvala expozice asi osm hodin. Během té doby slunce přešlo velkou část denní dráhy a způsobilo neobyčejné rozložení světla a stínů na snímku. Vrstva asfaltu působením světla ztvrdla a vytvořila v obraze bílé, osvětlené části; tmavé partie, stíny jsou čisté plochy cínu, z kterých neosvitnutý asfalt Niepce smyl koupelí v levandulovém oleji a terpentýnu.

Tuto fotografii, ale i některé další, společně s fotochemickým leptem grafického portrétu kardinála d'Ambois z roku 1826, vzal Niepce do Anglie. Roku 1827 šel navštívit nemocného bratra Clauda, který se usadil v městečku Kew u Londýna. Nicephore chtěl výsledky svých prací předložit anglickému králi Jiřímu IV. A v anglické *Royal Society* (Královské společnosti) a získat podporu, protože bratrovy i jeho vlastní výzkumy přesahovaly jejich hospodářské možnosti. Ale když z opatrnosti ve své zprávě z 8. prosince 1837 nevedl podrobnosti svého vynálezu, Královská společnost ji nepřijala. Obrazový materiál, který si přivezl do Anglie, před návratem domů nechal u botanika **Francise Bauera**, který mu umožnil styk s členy Královské společnosti. Fotografii s motivem výhledu na dvůr v Gras a grafický materiál roku 1952 objevil v jeho pozůstalosti anglický historik fotografie **Helmut Gernsheim**.

Nicéphore Niepce měl velké výdaje při realizaci svého vynálezu *heliografie* (z řeckého helios - sklo, graphein - kreslit) jak nazýval kontaktní reprodukce grafických listů a snímky z přírody získané kamerou obscurou.

Pařížský rytec **Augustin Francois Lemaitre** (1797 - 1870) mu ryl a tisknul fotochemicky reprodukované grafické listy, pařížský optik **Charles Louis Chevalier** (1804 - 1859) mu dodával zase speciálně vyráběné čočky a kamery. Kromě toho začal při pokusech používat dražší kovy, měď a stříbro, aby se obrazy daly přesněji rýt a lépe tisknout, pracoval na zdokonalování techniky (zavedl irisovou clonu a harmonikový výťah na kameru) a snímků (podařilo se mu zvýšit kontrast pomocí par jódu).

Toto všechno a k tomu bratrova smrt a jeho věřitelé mu vyčerpávaly morální i hmotné síly. Proto nakonec přijal nabídku pařížského malíře **Louise j. M. Daguerra**, který mu ji poprvé navrhl roku 1826, a dne 14. prosince 1829 s ním podepsal dohodu o spolupráci na zdokonalení a využití svého vynálezu heliografie.

2.2 Louis Jacques Mande Daguerre, Daguerrotypie

Louis Jacques Mande Daguerre byl v době, kdy sepsal s Niepcem dohodu, známý pařížský malíř a divadelní podnikatel, majitel diorámy - druhu divadla s velkými obrazy malovanými na transparentních plátnech a předváděnými se světelnými a zvukovými efekty. Scény pro diorámu maloval Daguerre pomocí camery obscury.

Několik let se snažil najít způsob, jak by mohl obrazy v cameře obscuře zachytit ne ruční prací, ale pomocí světla a chemie. Roku 1826 se pokoušel o snímky na papíře zcitlivěném chloridem stříbrným. Nedopracoval se však k uspokojivým výsledkům. A ani potom, když podle dohody získal od Niepce všechny podrobné údaje o jeho vynálezu, jej dlouho nevěděl zdokonalit.

Až roku 1835 se mu podařilo exponovaný a ještě jen latentní obraz zesílit - tedy vyvolat - parami rtuti. Přitom mohl i zkrátit dobu expozice z několika hodin na dvacet až třicet minut. Obraz však nedokázal ustálit. Fixační účinek kuchyňské soli objevil až o dva roky později, v květnu 1837.

Tato zdokonalení Niepcova postupu vedla Daguerra k tomu, že partnerovu účast na vynálezu potlačil a vynálezu dal jméno podle sebe - *dagerotypie*. Podrobný popis vynálezu publikoval v brožuře *Historique et description des procédés du daguerréotype et du diorama* (Dějepis a popis postupu daguerotypu a diorámy), která vyšla s datem 20. Dubna 1839.

Princip daguerotypie spočívá v tom, že postříbřená měděná deska se zcitliví parami jódu, exponovaný snímek se vyvolá parami rtuti a ustálí roztokem kuchyňské soli. Obraz, který takto vznikl a který současníky překvapoval bohatstvím kresby, polotónů a detailů, byl velmi křehký, citlivý na dotyk a povětrnostní vlivy. Později se chránil vzduchotěsně upevněným sklem.

Daguerre chtěl vynález využít obchodně. Roku 1838 na něj vypsali subskripci (státní půjčka). Když se akce nepodařila, snažil se získat pozornost vlády. Pomohl mu při tom poslanec, astronom **Dominique Francois Arago** (1786 - 1853), který 7. ledna 1839 na zasedání akademie věd v Paříži referoval o Daguerrově vynálezu a navrhl, aby ho získala francouzská vláda. Po několika měsících, především když 3. března 1839 vyhořela pařížská dioráma a její majitel se dostal do těžkostí, Arago dosáhl, že vynález daguerotypie převzal v srpnu 1839 francouzský stát a odevzdal ho světu. Daguerrovi a Niepcovu synovi Izidorovi poskytla vláda doživotní penze. Podrobnosti daguerotypického postupu zveřejnil Arago na společném zasedání francouzské akademie věd a krásných umění v Institut de France dne 19. dubna 1839. Tento den se považuje za den zrození fotografie.

Dojem, který daguerotypické snímky vyvolávaly, byl velmi silný. Nadšená zpráva Francois Araga, přednesená před poslaneckou sněmovnou, s jeho zjištěním, že „daguerotypie nevyžaduje žádný kreslířský talent a je nezávislá od každé ruční zručnosti“, byla výrazem všeobecného údivu nejen nad tím, že obraz vzniká sám od sebe, ale i nad nepředstavitelnými možnostmi, které vynález otvíral.

Daguerre i přes to, že Niepcův a jeho vynález převzala francouzská vláda si ještě 14. dubna dal daguerotypii patentovat v Anglii a hned po zveřejnění postupu ji začal zužitkovávat i obchodně. Se švagrem, optikem **Alphonsom Girouxom**, začal vyrábět daguerotypický materiál: aparáty, nádoby na odpařování jódu a rtuti, lihové lampy, lahve na chemikálie a schránky na desky. Každý aparát byl očíslovaný a opatřený značkou výrobců. Dodávaly se k němu návody na obsluhu. Zájem byl veliký. Za jeden rok vyšel návod v třiceti vydáních a v překladech do mnoha jazyků.

Po zveřejnění vynálezu Daguerre už na jeho zdokonalení nepracoval. Ani tak intenzivně nefotografoval. Větší část z necelých dvou desítek jeho dodnes známých a zachovaných daguerotypií pochází z období před dubnem 1839. V první polovině 40. let udělal na svém vesnickém statku jen několik daguerotypických portrétů a více se věnoval pracím na diorámě. Poslední velkoformátovou kompozici, kterou namaloval, umístili v kostel v Bry-sur-Marne. Na statku, který tu měl a kam se v posledních letech života stáhl, Daguerre i zemřel.

Daguerotypie se setkala s velkým zájmem nejen v odborných, vědeckých a výtvarných kruzích, ale doslova u všech součastníků. Její proces překvapoval svojí nezávislostí na kresebného či malířského nadání, poměrnou jednoduchostí a v porovnání s malováním poměrně velkou rychlostí. Daguerotypické obrazy fascinovaly přesností a věrností, s jakou zachycovali podobu snímaného motivu i množstvím podrobností. (*verismus*). Oceňovali se i typické valérové kvality snímků, jen jakoby nadýchnuté, něžné tóny, přitom tak bohaté na množství odstínů a přechodů.

Zprávu o daguerotypii přinesly všechny noviny, nejen francouzské a kontinentální, ale i britské a americké. Vyvolala reakce, které dosvědčují, jak se již čas pro zrod fotografie naplnil. Od 7. ledna 1839, kdy Arago oznámil vynález daguerotypie, se hlásili další vynálezci z Francie, Švýcarska, Německa, kteří si nárokovali prvenství anebo účast na prvenství v této oblasti.

S řešením, které myšlenku zobrazování pomocí světla a chemie otevřelo jiné obzory přišel britský vědec William H. F. Talbot.

2.3 William Henri Fox Talbot, Kalotypie čili Talbotypie

William Henri Fox Talbot, anglický soukromý učenec, se s záměrem vytvářet obrazy pomocí světla a chemie zabýval od roku 1834. Po dobu pobytu v italských Alpách roku 1833

se pokoušel kreslit pomocí Wollastonovy camery lucidy. Zařízení však vyžadovalo značného kraslíře. Talbot - jako předtím Niepce - jím nebyl. Po návratu domů začal zkoušet možnosti vytvářet obrazy jen světlem a látkami citlivými na světlo, bez kreslení rukou. Na zcitlivěný papír kladl krajky, rostliny, ptačí peří, malby na skle, grafiky, které osvětloval a tak získal obrazce v negativu, jejich fotogramy. Od roku 1835 se pokoušel vytvářet obrazy i pomocí camery obscury. Dal si zhotovit několik typů. První, s nevelkými rozměry (s manželkou je žertovně nazývali pastičky na myši) si vyrobil sám. Negativy, které v této počáteční fázi vytvářel, byly velmi malé. Například první negativ, který se dochoval, snímek okna v rodinném sídle v Lacock Abbey z dubna 1835, je čtverec se stranou 2,5 cm. Po prvních výzkumech práci na světlochemickém vytváření obrazů camerou obscurou pro jiné zájmy odložil. Když se však dozvěděl o Daguerrově a Niepcově vynálezu, nechtěl ztratit slávu prvního a 31. ledna 1839 předložil před Královskou společností věd v Londýně zprávu o svém postupu a jako doklad obraz, který jím získal. Zpráva s názvem *Some account of the Art Photogenic Drawing* (Zpráva o umění fotografického kreslení) vyšla v únoru téhož roku i ve formě brožury.

Podrobnosti technologie, kterou používal, nezveřejnil, protože si ji mýnil patentovat. Její podstatou bylo rozčlenění procesu vytváření obrazu na dvě fáze: na přípravu negativu a na zhotovení pozitivu z negativu. Papírový negativ Talbot připravoval tak, že listy papíru napouštěl roztokem kuchyňské soli a dusičnanu stříbrného. Jako ustalovač používal nejprve čpavek anebo jodid draselný, potom kuchyňskou sůl a později, už po zveřejnění svých prací, na podnět sira Johna Herschla tiosíran sodný. Papír s negativním snímkem před kopírováním zprůsvitňoval roztaveným voskem. Jako pozitivní materiál používal chlorostříbrný papír. Při kopírování ho kladl pod zprůsvitněný negativ a na slunci osvětloval tak dlouho, dokud se obraz neobjevil úplně. Postup vyvolávání, který trval neúměrně dlouho, sledoval a kontroloval volným okem.

Na rozdíl od Niepcova a Daguerrova postupu Talbotovo řešení umožňovalo získat prakticky neomezený počet exemplářů z každého záběru.

Ale i přes tuto přednost, kterou - a to je pro nás překvapující - dokázalo ocenit jen málo lidí, Talbotův vynález nepřesvědčoval. Snímky jím vytvořené byly zpočátku malé, nejasné, kresbu a tonální přechody měly narušené nepravidelností struktury hmoty papírového negativu, chyběla jim brilance, bohatství kresby a plynulé škály dagerotypie.

Talbot svůj objev dále zdokonaloval a o každém zdokonalení informoval vědecké kruhy Londýna a Paříže. Roku 1840 objevil, jako již před ním Daguerre a Bayard, že latentní obraz je možné rychleji vyvolat, když se k dusičnanu stříbrnému přidalo redukční činidlo, tzv. kyselina duběnková. Tím značně stoupla citlivost negativu a snížila se doba expozice; například snímek velikosti 20 x 16,5 cm bylo možné udělat za jednu až dvě minuty.

Svůj postup, který zpočátku označoval jako *Photogenic drawing*, fotogenické kreslení, pojmenoval *kalotipii* (řecky kalos - krása a typos - kresba, obraz), později se vžil i termín *talbotypie*, a dal si ho 8. února 1841 patentovat. Tak omezil jeho rozšíření, protože ho mohli používat jen ti, kteří byli ochotni zaplatit licenční poplatky. Talbot byl v této věci neústupný a svoje nároky vymáhal mnohými soudy.

Roku 1843 zřídil v Readingu fotografický ateliér a dílnu, ve které fotografii rozmnožoval. Tady vyrobil i obrazovou část svých knih *Tužka přírody* (1844) a *Sluneční obrázky ve Skotsku* (1845). Snímky v knize o Skotsku nejen kopíroval, ale i zvětšoval; podle jednotlivých zachovaných negativů používal dvojnásobné lineárního zvětšení (ze čtvrtinového na celý obraz).

Pracoval i s mikroskopickou fotografií. Podle zprávy z 31. ledna 1835 se mu podařilo v mikroskopu dosáhnout sedminásobného lineárního zvětšení. Do dějin fotografie se zapsal i prvním použitím elektrického osvětlení a ultrakrátkou expozicí. Roku 1851 oznámil francouzské Akademii věd, že vytvořil snímek potisknutého papíru připevněného na kroutícím se kole. Obraz řádku tisku získaného pomocí elektrického výboje měl ostrá, čitelná písmena. (výboj trval 1/100 000 s).

Roku 1854 se soudním rozhodnutím skončil monopol nad jeho vynálezem. Ale rozšíření talbotypie to už nepomohlo. Od roku 1851 se totiž uváděl do života vynález jiného Angličana,

který svoji myšlenku velkoryse uvolnil pro všeobecné používání: vynález kolodiového procesu od Scotta Archera.

Kapitola 3

Portrétisté 19. století

3.1 Disdéri, Nadar, Cameronová

Disdéri, André Adolphe Eugén Francouzský fotograf a vynálezce vizitkové fotografie. "Nebyl přímo velký umělec, ale jedna z nejdůležitějších osobností v dějinách francouzské fotografie." Nejříve se věnoval malířství, potom byl hercem a nakonec se dostal k fotografii. Jméno a majetek získal vynálezem maloformátových portrétů, tzv. vizitek; tuto myšlenku si nechal patentovat roku 1854. Později začal používat jistý druh multiplikátoru: kameru, která umožňovala na jeden negativ nafotografovat osm portrétů (nebo až 12 ve velikosti poštovní známky). Navštivenková fotografie s rozměry 6x9 cm se ujímala pomalu. Přelom nastal až roku 1859 po návštěvě francouzského císaře Napoleona III., který při svém odchodu na výpravu do Itálie zastavil před Disdériho ateliérem na Bulváru des Italiens celou armádu a nechal si vyhotovit portrét na vizitkový formát. Císařův příklad následovalo celé město. V čekárně ateliéru bylo vždycky několik lidí, takže na jeden negativ s osmi záběry se mohly bez čekání portrétovat tři až čtyři osoby. Tak se snížila cena za portrét a ještě více se zvýšil zájem ve všech společenských vrstvách. Disdéri se stal dvorním fotografem Napoleona III. A po několik let snad nejbohatším fotografem světa. Měl ateliéry i v Londýně a Madridu. Přepychové prostory jeho pařížského studia byly opravdu chrámem fotografie, jak to napsal rakouský historik fotografie J. M. Eder /1932/. Disdéri pracoval i v době prusko-francouzské války; zachovaly se jeho snímky ruin a pustošení v obléhané Paříži. Byl to všestranně vynalézavý duch: založil sbírku uměleckých děl, vytvořil fotografickou službu pro armádu a dělal pokusy s přenášením fotografie na hedvábí a keramiku. Roku 1861 začal vydávat sérii *Galerie současníků*, portréty významných francouzských a zahraničních osobností své doby. Edice přinášela snímky vizitkového formátu se životopisnými údaji a pro pečlivou úpravu a přístupnou cenu se stala populárním edičním fotografickým činem. Disdéri napsal i několik knih. Zpočátku se zaměřoval na techniku. V pracích *Renseignements photographiques* (Fotografické zprávy), 1855 a *L'art de la photographie* (Umění fotografie), 1862, přispěl k ranným formulacím některých tvořivých a estetických otázek fotografického obrazu.

Ale jak rychlý byl Disdériho vzestup, tak prudký byl i jeho pád. Po náhlém poklesu zájmu o vizitkové portréty musel rozprodat svoje ateliéry. Umřel zapomenutý a chudobný v Nice, kde na nábřeží fotografoval lázeňské hosty.

3.2 Nadar

(Tournachon, Gaspard Félix) (1820 - 1910) Francouzský fotograf, karikaturista, spisovatel a průkopník letectva. Jeden z nejvýznamnějších tvůrců realistického fotografického portrétu. Narodil se v Lyonu, umřel v Paříži. Studoval medicínu, ale lékařem se nestal. Jako stu-

dent začal přispívat do novin a později se stal stálým spolupracovníkem satirických časopisů. Publikoval povídky a romány a odborné studie o vzduchoplavbě. Založil a redigoval literární měsíčník *Revue nouvelle* (1843), týdeník *Revue comique* (1848) a pracoval na albu *Le Panthéon Nadar*, v kterém zpočátku formou kreslených karikatur, později ve fotografických portrétech vytvořil velký soubor podobizen předních postav tehdejší Francie.

K fotografii se Nadar dostal poměrně pozdě (první ateliér si zařídil roku 1852), ale rychle se stal známým a úspěšným fotografem. Před jeho objektivy se vystřídali přední osobnosti francouzské a evropské kultury, spisovatelé, umělci, herci a herečky, ale i politici, finančníci a podnikatelé. Tento úspěch nezpůsobily jen jeho známosti a manažerský duch, ale i jeho způsob fotografování. I když měl pompézní ateliéry, portrétní snímky, které dělal, byly prosté v aranžování, osvětlení i kompozici. Neměl rád rekvizity. Soustředil se jen na model, dokázal vystihnout jeho typický postoj, výraz tváře a život očí. Používal měkké světlo a zavedl doplňkové horní osvětlení. Takto jednoduchými prostředky vytvářel portréty přesvědčivé v pochopení a tlumočení osobnosti a ducha modelu. Společně se synem Paulem, též fotografem, pro časopis *Journal Illustré* vytvořil roku 1886 první fotografické interview. Stenografický záznam rozhovoru s francouzským chemikem M. E. Chevrelem při dovršení stého roku jeho života sloužil jako průvodní text k fotografiím.

Nadar se do dějin fotografie zapsal i prvními snímky pařížského podzemí - z katakomb a stok - udělaných pomocí obloukového světla (1861 - 1862) a prvními fotografiemi z balonu. Série snímků *Paříž ve vzduchu*, kterou vytvořil okolo roku 1858, souvisela s jeho zájmem o vzduchoplavectví. Byl průkopníkem létání v balonu. Po dobu obléhání Paříže pruskými vojsky v letech 1870 - 1871 byl velitelem balonového pozorovatelského oddílu a na vlastní náklady vybudoval balonovou poštu do Tours a Bordeaux.

Nadar zasáhl i do výtvarného dění. Když roku 1874 malíři vyloučení z účasti na oficiálním Salonu hledali prostor pro výstavu svých prací, nabídl jim svůj tehdejší ateliér; tak přispěl k prvnímu veřejnému vystoupení hnutí, které vešlo do dějin výtvarného umění jako impresionismus.

Nadarovo dílo fotografii v její ranné fázi objevilo a uskutečňovalo jako svébytný obrazový umělecký projev. Vyhnulo se lákání dobového romantického malířství a minimálními výrazovými prostředky ukázalo na nezastupitelné kvality fotografie v klasické oblasti výtvarného umění, v portrétu a v nově, ještě neznámé oblasti lidské komunikace, kterou se fotografie chystala člověku nabídnout, v reportáži.

Nadarovou tvorbou se zabývá monografie R. Skopce: Nadar. R. F. Tournachon. Fotograf, vzduchoplavec, spisovatel. Praha 1960

3.3 Vizitková fotografie: demokratizace a populárnost

Na myšlenku umísťovat na navštivenkách kromě jména i malý fotografický portrét přišel roku 1851 marseillský fotograf **Louis Dederó**. Za několik let později se tato myšlenka znovu objevila na stránkách časopisu *La Lumière*. Ale tentokrát už nezůstala nepovšimnutá. Ujal se jí pařížský fotograf **André Adolphe Eugéne Disdéri**, který si ji dal téhož roku (1854) patentovat. Na snímání portrétů v tomto formátu používal kameru s více objektivy (zpravidla se čtyřmi) a s posuvnou kamerou pro negativní desky, jak již roku 1851 praktikoval londýnský fotograf **Antoine F. Claudet**. Každý objektiv osvětlil jen část plochy negativu; po exponování jedné poloviny se deska s negativem posunula a osvětlila se jeho druhá polovina. Negativ a kontaktní kopie se zpracovávala v celku. Po usušení se pozitiv rozstříhal na obrázky velikosti 6x9 cm, které se nalepily na kartony formátu 6,5x10,5 cm. Společné zpracování celého negativu a celé kopie práci urychlilo a zlevnilo. Když se tímto způsobem dal u Disdériho roku 1859 vyfotografovat francouzský císař Napoleon III., Paříž zachvátila vlna vizitkových portrétů. Disdéri se stal slavným a bohatým. Roku 1860 ve svém pařížském ateliéru zhotovil portréty za 3000 až 4000 franků.

Fotograf **E. J. Mayall** z Londýna, kam se vizitková fotografie dostala roku 1857, zvětšil v tomto formátu roku 1860 anglický královský pár a soubor fotografií vydal jako *Královské album*. To podnítilo vlnu vydávání alb. Byly to často přepychově vázané a vypravené knihy, kde se do listů zasouvaly vizitkové portréty přátel nebo známých osobností. Mayall v tomto období zhotovil ročně půl milionu vizitkových podobenek. **L'udovít Angerer**, který zavedl vizitkové fotografie ve Vídni roku 1857, vydal nespočetné množství portrétů císařské rodiny (mezi nimi i řadu snímků skupin pozoruhodně aranžovaných v jednoduchých a přehledných kompozicích) a petrohradský dvorní fotograf **Sergej Levickij** zase podobenky carské rodiny.

Vizitkové fotografie se prodávaly jednotlivě, nebo v celých souborech, tak jako dnes pohlednice, které byly v té době neznámé. /až 1870-1871 Alfons Adolph v Pasově/. Disdéri začal v Paříži vydávat *Galerii* současníků se životopisnými údaji. Podobný záměr, ale ve větším formátu fotografií, realizovali i **Pierre Petit** v sérii *Galerie mužů dneška* a **Nadar** ve svém *Pantheon Nadar*.

V Londýně **C. Silvy** vytvořil sérii *Krásky Anglie*, V Petrohradu **A. J. Denier** vydával tzv. *Denierovy sešity*.

Podobnou aktivitu uskutečňovali **A. L. Locherer** a **Franz Hanfstaengl** v Mnichově; roku 1864 **Franz Schultz** (1813 -1864) ve Vídni dokončil sbírku portrétů osmi set známých Rakušanů a roku 1866 **Etienne Carjat** soubor podobizen skoro tisícovky Francouzů. V Carjatově souboru byli zastoupeni i lidé z neprivilegovaných vrstev. Jistě to byla věc autorova zájmu, nebo odraz romantické vlny zájmu o lid. Ale je to i znamení změněné situace ve fotografii. Fotografický portrét přestal být něčím ojedinělým. Stal se přístupný všem společenským vrstvám. „Fotografický portrét je nejlepší prostředek výtvarného umění pro miliony, který lidský duch doteď vytvořil,“ napsaly roku 1861 londýnské *The Photographic News*. „Odstranilo se mnoho ohraničujících rysů bohatství a blahobytu, takže se chudobný člověk, když má jen pár šilinků, může dovolit portrét své ženy nebo svého dítěte, jako maloval sir Thomas Lawrence pro vyvolenou vrstvu Evropy.“

Tato demokratizace fotografie se projevila i ve velkém růstu fotografů. Například v Paříži roku 1857, kdy se tu mluvilo o epidemii fotografie, bylo asi 5000 fotografů, ale roku 1861 se fotografií živilo už 23 000 lidí. V Berlíně bylo roku 1861 jen fotografů, bez pomocníků a učňů, 283, v Londýně přes 200. Poptávka po vizitkových snímcích sice roku 1863 prudce poklesla, ale nezanikla. Tak například vídeňský fotograf **K. Krzivanek** ještě roku 1867 vyrobil přes půl druhého milionu vizitkových fotografií.

Nebývalá konjunktura a růst počtu fotografů měl i jisté nežádoucí důsledky. Po fotografii jako obživě sáhlo mnoho lidí bez tvořivé a estetické přípravy. Naučili se jen technologii a bez školeného citu při fotografování jen opakovali standardní postupy a pózy. Obrazová úroveň fotografie začala upadat. **Disdéri** ve své knize *Umění fotografie* vytýkal, že většina fotografů má jen dvě či tři sestavy rekvizit, do kterých usazuje velké i malé, mladé i staré. Současně formuloval zásady pro dobrý fotografický portrét. Důraz, jaký kladl na bezprostřednost ve vztahu k modelu, na význam výrazu tváře, „který osobnost a charakter jednotlivce tlumočí nejlépe“, na to, že portrétovaného „je potřeba studovat a snažit se poznat“, přispěl k orientaci fotografie na realistický portrét, který si na evropském kontinentu, nakonec, nepřetržitě udržel převládající pozici.

Kapitola 4

Fototechniky

4.1 Bromolejotisk (1907)

Pozitivní proces založený na vlastnostech chromované želatiny. Obdoba olejotisku, vycházející z kopie na běžném bromostříbrném vyvolávacím papíře. Utvrzení želatiny a vznik reliéfu je dosažen vybělením stříbra obrazu za přítomnosti dvojchromanu draselného. Přeměny dvojchromanu na látky utvrzující želatinu nejsou vyvolány světlem, ale procesy při vybělování stříbra. Bromolejotisk byl oblíben především proto, že nebyl závislý na denním světle a umožňoval zhotovovat obrazy i zvětšováním z malých negativů na běžný fotografický papír. Vybarvení obrazu se provádí stejně jako u olejotisku ručně, mastnou barvou pomocí štětce. Po vybarvení se obraz usuší, nebo se v lisu přetiskuje na papír. Bromolejotisk byl charakteristický pro období piktorealismu.

4.2 Daguerrotypie (1839-1860)

První prakticky používaný fotografický proces, vynalezený Louisem Jacques Mandé Daguerem a zveřejněný 19. srpna 1839. Daguerrotypie využívá citlivosti halogenidů stříbra ke světlu. Vyleštěná, stříbrem platýrovaná měděná deska se zcitlivuje parami jódu (později také chromu). Na povrchu desky vzniká tenký povlak halonegidu stříbra. Po expozici se latentní obraz vyvolává parami rtuti. Ustalování se provádí v horkém roztoku kuchyňské soli, později v thiosíranu sodném. Obraz je tvořen částicemi amalgamu stříbra, který se vytváří kondenzací par rtuti probíhající selektivně v místech fotolyticky vyloučeného stříbra. Každá daguerrotypie je originálem. Nelze je multiplikovat.

4.3 Gumotisk (1858)

Pozitivní proces, založený na citlivosti chromované arabské gummy. Citlivá vrstva je tvořena arabskou gumou, vybarvenou pigmentem a zcitlivěnou dvojchromanem draselným. Citlivý materiál si fotografové připravovali sami. Papír se natíral směsí roztoků arabské gummy, temperové barvy a chromité soli. Po osvětlení se z neosvitnutých (a tedy neutvrzených) míst obrazu odstraní obarvený koloid vypráním studenou vodní sprchou. Jediné kopírování poskytovalo obraz vysoké strmosti a malé hustoty. Po dosažení kvalitní polotónové reprodukce bylo třeba proces na téže podložce několikrát opakovat. Gumotisk jako technika ušlechtilých tisků se s oblibou užíval v letech 1900-1910.

4.4 Heliografie (1822)

Nejstarší fotografický proces, schopný trvalého záznamu obrazu účinkem světla. Jako světlocitlivé látky bylo použito asfaltu, který se účinkem světla utvrzuje a stává se nerozpustný v některých organických rozpouštědlech (Joseph Nicéphore Niepce, 1822). Pro velmimalou citlivost a nízkou kvalitu obrazu se systém neuplatnil v běžné fotografické praxi.

4.5 Hlubotisk

Tisková technika pro reprodukci polotónových předloh. Tisknout místa (body, vzniklé rozkladem obrazu pravidelnou mřížkou) jsou pod úrovní netisknoucího povrchu tiskové desky. Tisková matrice se získává leptáním přes reliéf z chromované želatiny, jejíž tloušťka reguluje pronikání pracovního roztoku k desce a tím řídí hloubku leptu v daném místě. Reliéf chromované želatiny se získává kopírováním diapozitivu předlohy na pigmentový papír, z něhož se po vyvolání želatinová vrstva přenesne na tiskovou desku. Tento původní postup je založen vynálezu Karla Klíče z roku 1890. Soudobé aplikace využívají elektronicky řízené mechanické rytí.

Kapitola 5

Piktorialismus

... duch vrcholícího romantismu získával zájem fotografů i veřejnosti. Přispěla k tomu i vznikající odborná kritika ovlivněná výtvarným uměním. Její část sice už tehdy rozpoznala nebezpečí hrozící z konstruovaných snímků. Např. kritik časopisu *The Athenaeum*, jak vzpomíná Gernsheim o Mayallových kompozicích napsal, že se mu zdají „pomýlenou cestou“, jiní kritici podobné obrazy chválili pro „krásu pojetí a vznešenou jednoduchost stvárnění“ /Stenger, E., „Der Siegeszug der Photographie“. Seebrucck 1950, s. 94./ Uměle vytvářené kompozice hodnotili měřítky malby a jejich kvalitu měřili stupněm intenzity, v jakém dokázali uskutečňovat kánony výtvarného umění.

5.1 Anglický piktorialismus

Proto s takovým nadšením tato část kritiky přivítala práce absolventa římské akademie, Švéda **Oscara Gustava Rejlandera**, který žil v Anglii a roku 1857 na výstavě v Menchestru zveřejnil fotografický obraz *Dvě životní cesty*. Tato alegorická skladba v mnohafigurální kompozici ztvárňovala morálně zacílený dvojmotiv hýřivého a ctnostného života. Obraz, který Rejlander skládal ze třiceti papírových negativů po dobu šesti týdnů, vzbudil rozruch. Vedle chvály se ozývaly i výhrady, právě ze strany moralistů, kvůli některým neoblečeným postavám. Ale když se kompozice zalíbila královně Viktorii, která ji odkoupila do sbírek manžela Alberta, nejenže se odstranila výhrada puritánů, ale také se podpořil tvůrčí program, který se fotografií vytýčil a uskutečnil.

V následujícím roku vytvořil fotografii složenou z pěti snímků jiný anglický malíř, který se dal na dráhu fotografa, **Henry Peach Robinson**. Byl to motiv děvčete v bílém, ležící na bílé posteli pod prosvětleným oknem uprostřed rodiny, na fotografii splývající s tmavými draperiemi popředí a pozadí. Kompozice nazvaná *Na smrtelné posteli* nebo *Umírající* má promyšlenou stavbu a s velkým citem využívá kontrast světlých a tmavých tónů. Jak u Rejlandra, tak u Robinsna se projevila jejich výtvarná příprava. Fotografické skladby, které takovým složitým způsobem vytvářeli, byly však opakem toho, co objevila a nabízela fotografie. To nebyl snímek přirozené, nekonstruované a tedy pravdivé skutečnosti, jakou dovede v obraze tlumočit fotografie, ale obraz vymyšlených, umělých a vykonstruovaných situací, jak jej vytvářelo historické nebo alegorické malířství. A právě tyto snímky měly úspěch. Jeden kritik označil Robinsna za „velekněze malířské fotografie“ a berlínské *Photographische Mittheilungen* roku 1865 psali o Rejlandrovi jako o „hvězdě první velikosti“ v dějinách umělecké fotografie. Britský princ si zakoupil i Robinsonovu *Umírající* a zajistil si otisk z jeho každého dalšího obrazu.

Robinson rok co rok připravil několik nových listů, které se objevovaly na výročních výstavách Fotografické společnosti v Londýně a získával ceny. Jejich tvorbu podložil i teoreticky. Vydal skoro tucet knih, napsal řadu článků do časopisů a uspořádal přednášky. První jeho

publikace *Pictorial Effect in Photography* (Obrazový účinek ve fotografii), která vyšla v Londýně roku 1869, měla čtyři vydání a přeložili ji i do francouzštiny a němčiny. Její název, zdá se, uvedl do teorie a dějin fotografie termín **piktorialismus**.

Rejlander dělal svoje kompozice nejen montáží několika negativů, ale i vícenásobnou expozicí na ten samý negativ; tak vytvořil obrazy blízke citění meziválečné a současné fotografie (např. *Sen, Těžké časy*, obě z roku 1860). Ale postupně tyto technologie opustil. Už roku 1859 psal, že nerad pracuje na montovaných fotografiích žádaných obecně, „protože se z toho nedá vyjít a nepřináší to žádnou čest, jen podpichování a falešné výklady.“

I Robinson později odstoupil od vytváření fotografií montáží, slepováním rozstříhaných snímků.

Ale jejich program obrazové, piktorialistické fotografie přetrval až do meziválečného období a v základním konceptu výtvarné fotografie se ozývá ještě i dnes. Pravda, v jiné kvalitě, v jiném vztahu k malbě a grafice. V druhé polovině 19. Století však přispěl podstatnou mírou k rozšíření fotografie s uměle vytvářenými scénami, která ve výběru motivů, ve výrazu a v chápání navazovala na estetiku dobových uměleckých pohybů.

Anglická fotografie tohoto období měla velmi blízko nejen k malbě, ale i k poezii. Proto se v ní tak často vyskytují ilustrace literárních děl. V letech 1870 - 1875 anglická fotografka **Margaret Cameronová** nasnímal obrazový doprovod pro dva svazky Tennysonových básní. Byly to záběry s organizovanými výjevy, v kterých účinkovaly děti fotografky, sestry, příbuzní a služky, sentimentální a poplatné a poplatné dobovému vkusu. Mimo to Cameronová vytvořila portréty, v kterých dokázala působivě spojit romanticky chápanou výrazovost (prudké kontrasty světla, neostrá kresba) s věcným fotografickým zájmem o podobu tváře konkrétního člověka. Portrétní fotografii obohatila o podobiznu viděnou z blízka, až v detailu. Neostrost, kterou jí tehdejší kritika vyčítala, byla úmyslná. Od roku 1864 používala objektiv skonstruovaný podle Petzvalova objektivu, který umožňoval měnit vzájemnou vzdálenost jeho dvou částí, a tak podle záměru upravovat stupeň sférického změkčení.

Portréty z půvabného světa malých děvčat se do mozaiky viktoriánské fotografie zapsali i spisovatel **Lewis Carroll**, vlastním jménem **Charles Lutwidge Dodgson**, autor knihy *Alenka v říši divů* a vikomtka **Clementina Hawardenová**. Portréty a figurální motivy však u nich mají klidnější výraz, bližší k tehdejší tvorbě v Evropě, kterou duch romantismu nezasáhl v takové šířce a intenzitě.

5.2 Rejlander, Oscar Gustave (1813-1875)

Malíř a fotograf švédského původu. Výtvarné vzdělání získal na římské akademii. Fotografovat začal od roku 1855, krátce potom, když se usadil v Anglii (1852). Poučený programem romantického malířství, jeho zájmem o citovou vzrušenost a význam symbolu, začal uplatňovat jeho způsob zobrazování i ve fotografii. Roku 1857 vytvořil pro výstavu v Manchesteru, na které poprvé instalovali fotografie společně s malbou, kresbou a plastikou, fotografickou kompozicí *Dvě životní cesty*. Obraz mnohfigurální scény alegorizoval život ctnostného a život světáckého člověka. Měl velké rozměry 40,5x79 cm a byl složený z třiceti negativů. Vyvolal velkou pozornost, obdiv i projevy nesouhlasu. Nakonec se dohromady s ostatní Rejlanderovou tvorbou cenil jako dílo, které pozdvihlo prestiž fotografie. S montáží negativů a s vícenásobnou expozicí pracoval Rejlander i nadále a vytvořil více obrazů, kterými si získal jméno a slávu (*Hlava Jana křtitele, Judita a Holofernes*, vícenásobné expozice *Sen a Těžké časy* s obsahem sociálního vyznění). Jeho zájem o citově vypjaté situace a reakce k němu přivedl přírodovědce Charkese Darvina, který ho získal pro spolupráci na knize *Projevování citu u člověka a zvířete*, 1873. Rejlander udělal pro publikaci 28 fotografií. To bylo už v období, když se roztrpčený odvrátil od montovaných kompozicí k fotografiím z jednoho negativu. Začal znovu portrétovat a pro malíře a sochaře snímal studie modelů i žánrové scény. V nich navzdory technicky nevyhnutelnému aranžování vytvořil pozoruhodnou mozaiku situací z každodenního života (*Mlékařka*,

chlapani hrající si na ulici, obě kolem roku 1875, *Prodavač zápalek*, kolem roku 1870, *Požár Chicaga, Kamelot*, 1870).

Jako umělecký fotograf byl Rejlander v prvním období velmi populární. Jeho kombinovaný obraz *Gina's Baby* se prodal v 60 000 kopiích ve formátu 24x30 cm a v 250 000 kopiích ve vizitkovém formátu. Ale když se pro velkou pracnost montovaných fotografií vrátil k realistické fotografii, zájem o jeho tvorbu poklesl a dokončil život odkázaný na almužnu.

Rejlanderovo dílo z části zaměřené na uměle vytvářené obrazové skladby z více negativů začalo pohyb k umělecké fotografii. I když Rejlander nepochopil, že fotografie jako specifický druh sdělování má specifické zákonitosti uměleckého činu, představuje toto jeho úsilí upřímné a vážné hledání. Ta část tvorby, ve které se vzdal práce s více záběry, je i přes některé zbytky romantického výrazu příspěvkem k rozvoji realistického proudu fotografie.

5.3 Robinson, Henry Peach (1830-1901)

Anglický fotograf, průkopník a teoretik první fáze piktorialismu, výtvarně orientované fotografie. Původně byl malířem. Fotografovat začal v druhé polovině padesátých let. Roku 1857 si otevřel portrétní ateliér. Svými obrazy složenými z více snímků do kompozic podle malířských principů i svojí publicistickou a přednáškovou činností se stal nejvýznamnější osobností anglické fotografie druhé poloviny devatenáctého století. Roku 1888 ho zvolili zastupujícím předsedou Královské fotografické společnosti v Londýně.

Úspěch získal hned svým prvním obrazem *Na smrtelné posteli (Umírající)*, 1858. Byla to montáž z pěti fotografií, představující vnitřně i z vnějšku, rozvrhem motivů, působivě komponovanou scénu. Jaký význam Robinson přisuzoval kompozici, dokazují varianty tohoto obrazu, které se od sebe liší jen úklonem hlavy, změnou polohy rukou a jinou úpravou oblečení osob a draperií. Takovou precizní pozornost věnoval výstavbě i dalším kolážím fotografických listů, v kterých zpracovával žánry z každodenního života (*Ženy a děti na výletě*, 1883) a kompozice ve stylu středověkých mistrů s citově vyhocenými situacemi (*Po pracovním dni*, 1877, s množstvím motivů podaných ostrou drobnokresbou, ale kompozicí a osvětlením uváženě potlačeným, tak že neruší, ale při tom se zúčastňují na vytváření atmosféry). Obrazy skládal vždy z několika fotografií, které snímal, vystříhoval a do celku montoval podle předem připraveného nákresu. Koncepti takto chápané tvorby podložil i teoreticky. V letech 1869-1901 napsal množství článků a jedenáct knih. Nejznámější se staly *Pictorial effect in photography* (Obrazový účinek ve fotografii), 1869, *Pictur Making by Photography* (Obrazová tvorba ve fotografii), 1884 a *The Elements of pictorial photography* (Prvky obrazové fotografie), 1896. Koncem osmdesátých let však nastal v jeho názorech obrat. Odstoupil od práce s montáží. Připouštěl ji jen v případech, kdy se cíl nedal dosáhnout fotografií z jednoho záběru. „Proč se máme, psal, pokoušet dělat obrazy tak, aby vypadali jako výtvořiny jiných umění? Úlohou fotografů je vytvářet obrazy prostředky, které mají k dispozici a ukázat je tak, aby se poznalo, že se udělaly těmito a žádnými jinými prostředky.“

Robinson svojí fotografickou a literární tvorbou formuloval a rozvinul principy fotografického obrazu vycházejícího ze zásad umělecké malby. Prosazováním umělého vytváření obrazu potlačil osobitý, jen fotografii vlastní způsob vidění a zobrazování. Ale svojí náročností tento „obrazový“, „piktorialistický“ program učil generace fotografů kultivovat fotografický výraz, především práci se světlem a kompozicí.

Kapitola 6

Český piktorialismus a piktorialismus v Evropě do 30. let 20. století

6.1 Buřka, Vladimír Jindřich (1887 - 1916)

Český fotograf. Vystudoval chemii, fotografii se věnoval nejprve jako amatér. V Lyonu se seznámil s technikou autochromu, kterou nadšeně fotografoval. Roku 1911 si v Praze otevřel fotoateliér, který se brzy stal vyhlášeným uměleckým salómem. Jako fotograf byl neobyčejně všestranný; vedle portrétů a krajin se zabýval vědeckou fotografií /astrofotografie/. Jeho specialitou byly krajiny s atmosférou šerosvitu a nevšední světelné nálady. /Impresionistický piktorialismus/. Buřka byl všestranně nadanou osobností s velkým inspirativním vlivem, jednou z nejpozoruhodnějších v historii české fotografie. /Uměl 6 jazyků/.

6.2 Drtikol, František (1883 - 1961)

Český fotograf, malíř, filosof. Vyučil se fotografem, studoval na Lehr und Versuchanstalt für Photographie v Mnichově. Roku 1910 si otevřel úspěšný ateliér v Praze. /S Augustinem Škardou/. Drtikolův talent se formoval v období secese a symbolismu a těmto směrům zůstal věrný. Největší věhlas mu získaly portréty, vytvářené s citem pro psychologickou charakteristiku, a akty jako výraz dobových ideálů osudové ženy i romantické víly. V druhém období tvorby místo malovaných pozadí užíval geometrických dekorací a namísto nálad nastupoval pohyb. Třetí období tvorby souviselo se zvýšeným zájmem o náboženství Východu, jímž se po roku 1935 plně oddal.

Drtikol je prvním českým fotografem světového významu a věhlasu.

6.3 Zych, Alois (1874 - 1943)

Vystudoval VUT v Praze, vrchní odborný rada na ministerstvu veřejných prací. Fotografoval od roku 1904, 1908 spoluzakladatel a později dlouholetý předseda vinohradského Klubu fotografů amatérů na Královských Vinohradech. V Rudolfinu vystavil přes 80 fotografií, z toho 70 olejetisků. Na samostatné výstavě 1925 figurovaly oleje, pigmenty, Hochheimerovy gumotisky, platinotisky, bromoleje a bromy, Vynikal i v gumotisku. Tvárné procesy ihned neopustil, stal se však jedním z prvních přívrženců „nové školy“ D. J. Růžičky. Proslul akty, na nichž

většinou figuruje jeho mladá žena Hedvika, byl však i neméně dobrým krajinářem. Navazoval zejména na českou intimní krajinomalbu a na anglický piktorialismus, v aktech začínal v duchu Mánesa a kolem roku 1930 dospěl až ke glamour fotografii. Ze 30. let jsou mimo jiné vynikající momentky ze Slovenska. Celá jeho tvorba je formálně vytříbená v duchu tradice piktorialismu, podobně jako dílo jeho společensky a „fotograficky“ podobně významného kolegy J. Krupky s nímž se dlouhou dobu dělil o vládu nad čs. amatérskou fotografií.

6.4 Dührkoop, Rudolf (1848 - 1918)

Německý fotograf, původním povoláním obchodník. Po amatérských zkušenostech otevřel fotostudio pro veřejnost roku 1882. Upoutal osobitým přístupem k portrétní práci. Odmítal ateliérové prostředí a své zákazníky fotografoval v bytě, v přírodě, v rozhovoru studoval svůj model a zachycoval jej v nenuceném uvolněném gestu. Vždy tvořil několik snímků. Od výstavy v Hamburku roku 1899 získával do roku 1909 pravidelně významná ocenění. Roku 1905 vydal portfolio Hamburští muži a ženy na počátku 20. století. V roce 1909 otevřel druhé studio v centru Berlína. Dührkoopovi sugestivní portréty jsou osobitým přínosem dějinám fotografického portrétu.

6.5 Demachy, Robert León (1859 - 1936)

Francouzský fotograf, syn bankéře, umělecky všestranně nadaný. Poprvé se představil platinotipiemi r. 1882. Roku 1895 vystavoval první gumotisky, jejichž techniku umělecky a řemeslně neobyčejně pozvedl, roku 1906 olejotisky. Proslul zejména portréty a akty, známé se staly i motivy z venkovského prostředí. Demachy své umělecké názory obhajoval v několika knihách, organizoval výstavy a přednášky. Roku 1914 náhle přestal fotografovat a věnoval se grafice. Patří k nejvýraznějším představitelům secesního piktorialismu.

6.6 Missone, Léonard (1870 - 1943)

Belgický fotograf, diplomovaný inženýr. Po úspěších na výstavách a soutěžích, jichž se účastnil jako amatér, se roku 1896 zprofesionalizoval. Na svých četných cestách usiloval především o vyjádření atmosféry krajiny. Oblíbil si zejména krajinu ranního oparu, mlhy deště. Získané obrazy upravoval ručními zásahy a zpracovával zejména technikou uhlotisku, od roku 1915 i olejotisku. Jeho jméno si udrželo renomé ještě v meziválečném období. Svými krajinářskými snímky dosáhl Missone takové pověsti, že byl zváný „král krajinářů“.

6.7 Fotografie jako svěbytné umění

„Může-li spoušť fotoaparátu stisknout prakticky kdokoliv, co bude s fotografií jako svěbytným uměním?“, ozývá se s nástupem dvacátého století ze všech stran. Ta otázka zůstává ve vzduchu, znepokojuje každého. A čím dál naléhavěji. Svůj komplex méněcennosti - pocit, že není právoplatným druhem umění, po staletí se vyvíjejícím, ale jen levobočkem, důsledkem podivných choutek člověka moderní doby, řeší fotografie od počátku tím, že tradiční umění napodobuje. Zprvu se o to vlastně snažit ani nemusí, neboť pouhá reprodukce má parametry uznávaného díla, ale to se mění stejně rychle, jak opadá prvotní nadšení nad věrným podáním skutečnosti. Nastává chvíle, kdy ani malba už programově nechce vypadat jako fotografie, kdy sám pojem „fotografie“ proniká do slovníku estétů jako pejorativní označení něčeho, co pouze napodobuje, kopíruje, co neprochází transformací tvůrčího génia. A tak vlastně není divu, že ta fotografie, která má i nadále umělecké ambice, chce také vypadat jinak - jinak než fotografie.

Po éře uměle organizované skutečnosti a složitě konstruovaných montáží, pro něž byl opravdu nejvyšším oceněním obdivný výkřik „To nevypadá ani jako fotografie“, fotografové přicházejí se stejnou touhou jako malíři - vyjádřit pocit. Vycházejí sice z konkrétní skutečnosti, využívají schopnosti fotografie v pravou chvíli zastavit okamžik, ale aby docílili malebného efektu impresionistů, vstupují do negativu i pozitivu svých obrazů nejrůznějšími zásahy. Používají takzvaných tvárných technik, neboli ušlechtilých tisků - olejotisků, bromolejotisků, uhlotisků, gumotisků a dalších postupů, které potlačují základní vlastnosti fotografie, jako ostrost kresby nebo autenticita výrazu, a opět přibližují vzhled fotografie malířskému dílu. Do středu zájmu se dostávají i některé způsoby tónování snímků - dohněda pomocí sirníku sodného, do červena pomocí chloridu zlatitého . . . Je to doba hledání cesty, jak estetizovat skutečnost, jak dosud neprozkoumanými prostředky dosáhnout umělecky platného dojmu fotografického díla. Nejtypičtějšími představiteli těchto snah jsou na samém počátku dva prominentní Francouzi - boháč Robert Demachy a důstojník Constant Puyo. Oba průkopníci hnutí za svěbytnou estetiku fotografického obrazu chtějí, zcela v duchu soudobých revolučních snah v malířství, aby i fotografie vyjadřovala osobní pocity, vnitřní prožitky a nálady. Vytvářejí emocionálně působivé impresionistické snímky, naprosto nepodobné oně záplavě sentimentálních selanek a kýčů, jež zdobily tehdejší výstavní síně a salony. A ačkoliv se o nic takového nesnažili, intuice jim velela respektovat naturalismus pohledu kamery, snad nejlépe zřetelný ze struktury oděvů těch, které portrétovali. Také český fotograf František Drtikol je veden novými piktorialistickými, tedy „obrazovými“ tendencemi fotografie své doby a vytváří dílo, jež je názornou ukázkou vyvíjejících se vztahů malířského pojetí a fotografické specifiky. Užívá tvárné postupy a dodržuje zákony klasické kompozice, avšak přesto dává průchod spontánnímu, ryze fotografickému vidění, pracujícím se světlem jako základním výrazovým prostředkem. Spolu s Jaromírem Funkem pak ve dvacátých letech dokonce formuluje dopis Umělecké besedě, v němž jménem svým a jménem přátel stejných názorů píše: „Fotografie se pro nás přeměňuje ve výrazový prostředek k vlastnímu a individuálnímu vyjadřování. Jest nám tím, čím je štětec malíři, nebo pero básníkovi . . . Nekonkurujeme malířům, nejsme jimi, jako nejsme grafiky, stojíme v diametrální vzdálenosti a na těžce linii. Náš poměr k malířství je osamostatnění obou. . . “ . Na rozdíl od svých francouzských generačních druhů se tedy Drtikol vědomě a programově snaží odpoutat fotografický výraz od malířského. Ale to už boj mezi piktorialisty a puristy zuří naplno.

Kapitola 7

Vývoj fotografie počátku 20. Století v USA

Ve spojených státech, kam se nové myšlenky přinesly z Evropy hned v 90. letech 19. Století, se pohyb impresionistické a secesní fotografie hodnotil strážlivěji jako ve Starém světě.

Hned v počátečním období se i tady impresionistická a secesní stylizace pomocí tvárných postupů přivítala s velkým zájmem. Vznikla převaha fotografií manipulovaná tiskovými technikami. A domnívám se víc jako v Evropě se tu ujaly symbolické figurální skladby podle „všelidských“ „věčných“, motivů (Věrnost, Láska, Pramen života, Poslední věci člověka apod.), nebo antické mytologie, anebo náboženských témat.

Ale velká část tvořivých osobností se vůči práci s ušlechtilými procesy chovala zdrženlivě a místo postupů s chemickými a tvárnými stylizacemi pracovali s jediným stylizačním prostředkem, s měkce kreslící optikou. A když už používali ušlechtilé tisky, tak jen takové techniky, které umožňovali co nejlépe podat širokou škálu polotónů, především tmavé hloubky a světlivé jasy. (Pro tyto důvody byla oblíbená platinotipie.) Tento program představoval na začátku 20. Století centrální proud americké tvůrčí fotografie a doznívá až ve dvacátých letech, po první světové válce.

Třetí pohyb, který předznamenává další vývoj a s impozantními výsledky se postavil na jeho začátek, má s impresionistickou a secesní fotografií společné jen místo a období vzniku a pravda, některých tvůrců, kteří pracovali podle obou programů. Je to pohyb realistické tvorby. Citlivě odpozorované a se zaujetím snímané motivy všedního dne, pracovní, společenské, oddychové, stylizované nikoliv zvláštními tvárnými postupy, nebo speciálními optickými přípravky, ale prostředky fotografického způsobu vidění a citací viděného: výběrem motivu, jeho umístěním do formátu, prací se světlem.

Průkopníkem nových tvořivých a estetických programů fotografie v Americe se stalo seskupení *Photo-Secession* (Fotosecese), které založil roku 1902 fotograf, publicista a znalec výtvarného umění Alfred Stieglitz, předtím člen *Camera-Club*-u v New Yorku a redaktor časopisu *Camera-Notes*. Fotosecese měla z počátku dvanáct členů (mimo jiné John Bullock, Joseph Kelly, Edward Steichen, Clarence White). Podle programu, který si vytýčila, měla rozvíjet fotografii piktorialistického typu, sdružovat Ameryčany, kteří umělecky tvoří, nebo mají zájem o umění, organizovat výstavy členů a jiným umělcům. Ještě téhož roku Stieglitz založil časopis *Camera-Work* (Dílo kamery), který vydával do roku 1917 a kterého 50 čísel, které vyšly, patří mezi nejpozoruhodnější publicistický čin v oblasti fotografie. Časopis byl programově jasně redigovaný a dobře technicky vybavený. Každé číslo přinášelo články od předních fotografů (např. R. Demachy, spisovatel G. B. Shaw) a blok výborně tištěných reprodukcí. Pozoruhodná byla Stieglitzova tolerance k názorům a fotografickým programům jiné orientace, jakou měl on sám. Takovou snášlivost prokázal i při vedení *The little gallery of Photo-Secessions* (Malých galerií, známých i jako *Galerie 291*). Galerie uvedly do Ameriky příslušníky rodící se moderny

ve výtvarném umění. Jejich soubory připravoval v Paříži E. Steichen. Roku 1917 Stieglitz zavřel Malé galerie a přestal vydávat časopis. V jeho posledních dvou číslech uveřejnil fotografie **Paula Stranda** jako rozloučení s jednou epochou i vlastní tvorby a organizátorské práce i fotografického programu výtvarné impresionistické a secesní orientace.

V tomto programu mělo výraznou úlohu dílo **Edwarda Steichna**. V době malířských studií ve Paříži se seznámil s aktuálními evropskými fotografickými tendencemi a přidal se k nim. Jeho práce z období na přelomu století patří mezi nejzávažnější přínosy impresionistické fotografie. Postupně ustoupil od tiskových postupů a jako ostatní členové fotosecese zůstal při stylizaci měkkou optikou a světlem. Pro umělecký život v New Yorku i celé Ameriky je významná jeho myšlenka zřídit Malé galerie Fotosecese a jeho pravidelný přísun informací a děl z evropského fotografického života.

Výraznou postavou Fotosecese byl *Clarence Hudson White*, pedagog a vedoucí vlastní školy fotografie. Celý život zůstal věrný impresionistickému duchu fotografického obrazu. Dokázal z něho těžit osobitou citovou atmosféru, trochu zadumanou a tklivou.

Gertrude Kāsebierová, další členka americké secese, objevovala ve svých obrazech optimismus prosvětlených scénérií v přírodě a v interiéru, s častými motivy matky a dětí. Ani ona se nevzdávala impresionisticko-secesní poetiky a když viděla, že k vývoji jiným směrem se přiklonil i Stieglitz, založila C. H. Whitem a A. L. Coburnem spolek *Pictorial Photographers of America* (Piktorialističtí fotografové Ameriky).

Převzato z :[4] s.194-196

7.1 Stieglitz, Alfred (1864 Hoboken stát New Jersey - 1946 New York)

Americký fotograf, publicista, organizátor, znalec výtvarného umění. Studoval v New Yorku a v letech 1882 - 1890 na Polytechnickém institutu v Berlíně, kde začal i fotografovat. Po návratu do New Yorku vstoupil do Camera Clubu a tři roky redigoval klubový časopis. Roku 1899 a 1900 měl první výstavy. Roku 1902 byl spoluzakladatelem Photo-Secession. Současně založil a redigoval časopis Camera-Work (1903-1917) a vedl Galerii 291 (1905-1917) v New Yorku. Svou organizátorskou a publicistickou činností zásadním způsobem pomáhal pronikání moderního umění do americké společnosti. Jeho tématicky rozmanité dílo prodělalo vývoj od náládovosti k čistě ostré fotografii, bylo klenbou mezi piktorialismem a přímou fotografií. Poslední snímky vytvořil roku 1937. Stieglitz jako průkopník i propagátor moderní fotografie zásadně ovlivnil vývoj fotografie v USA ve smyslu uvědomění a specifičnosti fotografie.

Převzato z :[4] s.205 [1] s.347

7.2 Steichen, Edward (Steichen Eduard Jean - 1879 Luxemburk - 1973 USA)

Americký fotograf pocházející z Lucemburska, organizátor uměleckého života. Studoval výtvarné umění v Milwaukee, Londýně a Paříži, kde maloval a fotografoval až do roku 1914. Roku 1905 zorganizoval s A. Stieglitzem vytvoření Galerie 291 v New Yorku, kde připravoval soubory moderního evropského umění. V prvním období své tvorby se věnoval široké paletě motivů v duchu secesní a symbolistické poetiky od kraje po portréty a výjevy ze společnosti. Po roce 1919 zdokonaloval techniku čisté fotografie, v tvorbě se projevil vlivy glamouru, nové věcnosti, konstruktivismu. V letech 1923-1938 měl v New Yorku studio pro reklamní a ilustrační fotografii. Jako fotograf časopisu *Vogue* a *Vaniti Fair* se věnoval zejména módě a portrétům slavných osobností. V letech 1947 - 1962 byl kurátorem fotografického oddělení Muzea moderního umění v New Yorku. Roku 1955 sestavil proslulou výstavu *Lidská rodina*

s humanistickým poselstvím lidstvu. Steichen byl vedoucí osobností fotografie 20. Století. : Když Edward Steichen zemřel, měl za sebou téměř stoletou životní cestu, naplněnou zráním a poznáváním: „Když jsem začínal, mým největším přáním bylo dokázat, že fotografie je jedním z druhů výtvarného umění. Dnes bych za tohle tvrzení už ruku do ohně nedal. Hlavním posláním fotografie je vysvětlovat člověka člověku a každému člověku sebe sama.“

Převzato z :[3] s.47 [1] s.347

7.3 Whitw, Clarence Hudson (1871 Ohio - 1925 Mexiko)

Americký fotograf, pedagog a organizátor. Získal ekonomické vzdělání, začal pracovat v obchodě. Fotografoval od roku 1893, měl úspěchy na výstavách v Evropě i USA. Byl spoluzakladatelem Photo-Secession. Po přestěhování do New Yorku roku 1906 začal přednášet na Kolumbijské univerzitě. Roku 1914 otevřel vlastní fotografickou školu, na níž studovala řada významných fotografů. Roku 1916 se stal prvním prezidentem sdružení Pictorial photographers of America. Nepoužíval složitých technik ušlechtilých tisků, ale své negativy měkké kresby a šerosivé tonality kopíroval obvykle na platinový papír. Vedle portrétů proslul figurálními kompozicemi symbolického ražení.

Převzato z :[1] s.349

7.4 Käsebierová, Gertrude (1852 Des Moines Iowa - 1934 USA)

Americká fotografka, studovala malbu a fotografii v Brooklinu. Roku 1893 začala studovat v Paříži, kde ji zaujali piktorialistické práce. Roku 1897 si v Brooklinu otevřela fotostudio, kde portrétovala řadu významných osobností. Byla první žena, která vstoupila do sdružení Linked ring, roku 1902 se podílela na založení Photo-Secession. Pod dojmem změny fotografického názoru se podílela na založení spolku Pictorial Photographers of America (1916). Roku 1926 výstavou v Brooklinu zakončila svou fotografickou dráhu. Svou měkkou kresbou a žensky procítěnými motivy matky a dítěte byly práce Käsebierové osobitým přínosem fotografii období secesního piktorialismu.

Převzato z :[1] s.338

7.5 Růžička, Drahomír Josef (8. 2. 1870 Trhová Kamenice-30. 9. 1960 New York)

Rodina odešla roku 1876 do Nebrasky, 1884 se přestěhovala do New Yorku. Růžička studoval na gymnáziu a od roku 1888 medicínu v eVídni. Zde se oženil s Marií Šustekovou z Bratislavy. Po promoci 1893 se vrátil do New Yorku, kde 1894 zahájil lékařskou praxi. Od 1904 měl fotoaparát, od 1909 začal vážně fotografovat. V Praze Byl krátce 1912. Podruhé přijel 1921 a zásadně ovlivnil naši fotografii. Zejména velká část poválečné mladé generace v něm našla svůj vzor. Opakovaně pobýval v Evropě a Československu, naposledy 1936. Některé pobyty byly dlouhodobé ... vrátil se do New Yorku pobyv mezi námi několik roků. Ukazoval i časopisy (snad i Camera Work) a kolekci fotografií amerických autorů, která byla u nás vystavována. Člen Pictorial Photographers of America (spoluzakládající?). Vedoucí osobností tohoto sdružení byl Clarenc H. White. Růžička absolvoval Whiteův fotografický kurz. Člen ČKFA v Praze a KFA na Královských Vinohradech. Porotce výstav a Mezinárodních fotografických salonů v Praze, které pomáhal uvést v život.

Tvorba vychází z emersonovské a stieglitzovské tradice, která je poněkud inovována zdůrazněním světelné problematiky. Podle zásady C. H. Whitea Růžička lpěl na čistotě fotografického procesu a proti secesnímu piktorialismu odmítal ušlechtilé tvárné procesy, připouštěl však

změkčování optické kresby pomocí měkkce kreslicích objektivů nebo při zvětšování (puristický piktorialismus). Odhali našim fotografům možnost kvalitních zvětšenin na bromostříbrných papírech, jaké v té době u nás nebyly známy. Růžičkův sloh byl v amatérské fotografii nejprogresivnější až do doby, kdy se prosadila fotografická avantgarda, lpící na ostrém a detailním vykreslení objektů. Dokonalé pochopení Růžičkova stylu v našem prostředí dokládají slova Jana Srpa: Vlastními motivy jeho obrazů jsou jevy světelné, nikoli ony osvětlené předměty (...). Neboť v tom je fotografie jedinečnou. Je logické, že zhodnocení Růžičkova stylu jako zastaralého formuloval u nás jedině avantgardní. fotograf J. Funke s. 106. Růžičkův vliv je hodnocen kladně. Vedl k odmítnutí secesního piktorialismu, který v jiných evropských zemích ještě dlouho přežíval.

Kolem roku 1930 se Růžička přiklonil k moderní fotografii. Fotografoval především rostliny a město v duchu nové věčnosti, ve druhé polovině 30. Let začal fotografovat barevně. Všechny jeho práce jsou řemeslně mimořádně zdařilé. Dílo má svůj význam i v kontextu americké fotografie. Svůj vliv vykonávala růžičkova tvorba i prostřednictvím mezinárodních salónů, které autor úspěšně obesílal. Z našich významných fotografů ovlivnil růžička např. Jana Lauschmanna, Josefa Sudka, Adolfa Schneebergera, Ladislava Kožehubu, Jaroslava Krupku, Aloise Zycha.

Převzato z :[2] s.309.

Kapitola 8

Nová věcnost, nová oběktivita a avantgarda

8.1 Blossfeldt, Karl (1865 Schiel v Harci - 1932)

Němec. Studoval modelářství a sochařství na uměleckoprůmyslové škole v Mägdesprungu, v letech 1884-1891 studoval malířství a sochařství na škole Královského muzea uměleckých řemesel v Berlíně. Během studijního pobytu v Itálii, Řecku a severní Africe v letech 1891-1896 si všímal úzkých souvislostí mezi symetrickými strukturami mnohých architektonických staveb a obdobnými tvary a proporcemi rostlin. Po návratu do Berlína v roce 1896 začal ve své profesi pedagoga školy Královského muzea uměleckých řemesel systematicky fotografovat rostliny. Ve svých technicky precizních snímcích akcentoval blízký vztah mezi formami vytvořenými přírodou a člověkem. Výsledky své práce, přejímající principy nové věcnosti, shrnul v obrazových publikacích Praformy umění (Urformen der Kunst, 1928) a Zázračná zahrada přírody (Wundergarten der Natur, 1932). . . . Bylo to v období dozrávajícího programu fotografie nové věcnosti, jejichž estetické principy Blossfeldtova tvorba už před čtvrt stoletím anticipovala. [1] strana 330 [4] strana 239.

8.2 Renger, Patzsch, Albert (1897 Vürzburg-1966)

Německý fotograf. Od roku 1922 pracoval v Muzeu Folkwang a ve škole folkwang v Essenu. Předtím měl v letech 1925-28 vlastní ateliér a publikoval první knihy. Po válce, ve které se mu zničil dům i archív, žil skromě, i když i v tomto období, od roku 1952 vydal řadu obrazových svazků. Nejvýznamnější jeho dílo je kniha Die Welt ist schön z roku 1928. V ní realizoval nové chápání fotografického obrazu, založené na realistickém ztvárnění, na ostré kresbě, na nápadných úhlech pohledu shora i zdola, na dynamické kompozici. Po období měkké kresby a malířských motivů impresionistické fotografie objevil tyto snímky věcných každodenních předmětů a věcného podání novou, druhově vlastní kvalitu a krásu fotografického obrazu. . . . Při práci používal přístroje na větší formát (nejčastěji s negativem 9x12 cm) a s objektivy menší světelnosti a delších ohniskových vzdáleností; snímal vždy ze stativu. Roku 1960 mu Německá fotografická společnost udělila cenu, protože „jako nikdo jiný v Německu ukázal fotografii nové výrazové možnosti“ a „stal se zakladatelem nové koncepce německé fotografie“ /Camera, 1961,4. 1, s. 38/ Ale jeho formulace nové koncepce fotografického obrazu měla širší dosah a novátorsky ovlivnila tvorbu a její vývoj v celé Evropě i zámoří.

Převzato z :[1] strana 344 [4] strana 246.

8.3 Moholy, Nagy László (1895 Bászorsód-1946)

Studoval práva na univerzitě v Budapešti, během rekonvalescence po zranění na frontě v roce 1916 začal malovat., roku 1919 se stal členem avantgardní skupiny Ma. Ve stejném roce emigroval do Vídně, od roku 1921 žil v Německu, kde se věnoval tvorbě abstraktních maleb a plastik a vytvářel fotomontáže. V letech 1923 - 1928 byl pedagogem na Bauhausu. Zabýval se zejména fotografickými experimenty v duchu konstruktivismu (koláže, fotomontáže, fotogramy, negativní zvětšeniny, neobvyklé úhly záběrů, velké detaily apod.) a teorií - jeho kniha Malířství, fotografie, film (Malerai, Fotografie, Film, 1925) významně ovlivnila vývoj moderní fotografie. Po odchodu z Bauhausu pokračoval v tvorbě kinetických plastik, vytvářel návrhy nábytku a textilu, natáčel krátké filmy, navrhoval divadelní scény, fotografoval. Roku 1933 emigroval přes Nizozemí a Anglii do USA, kde v roce 1937 otevřel Nový Bauhaus (New Bauhaus) v Chicagu, z něhož později vznikl Institut designu (Institute of design).

Moholy-Nagy stál i při zrodu moderní fotografie. Její podobu vytvářel svým dílem od první třetiny dvacátých let. Významný je jeho přínos pro dokumentární, ale i pro výtvarnou, tvarově experimentální větev. Kromě figurálních kompozic, ve kterých objevoval a rozvíjel nové principy vidění a výstavby obrazu (detail, pohled, nadhled, dynamická úhlopříčná kompozice) a kterými přispěl k formulování programu nové věcnosti, obohacení znamenají i jeho objevy v oblasti **fotogramu** a koláže kombinované s kresbou (tzv. fotoplastika), anebo s tištěným textem.

Nový druh fotografického výrazu a kompozice, který pomáhal objevovat a uplatňovat a ve kterém přísně respektoval základní bázi - nedotknutelný negativ, umožnil formulovat principy fotografického obrazu jako samostatného svébytného druhu. . . .

Převzato z :[1] strana 341 [4] strana 244.

8.4 Ray, Man (1890 Philadelphie- 1976 Francie)

Americký malíř a fotograf **Emanuel Rudnickij**, studoval na akademii umění v New Yorku (1908-1912). Ovlivňován Stieglitzem, Picabiou a zvláště Duchampem, během jeho pobytu v New Yorku (1915-1918), kterého následoval roku 1921 do Paříže, zvláště aby pokračoval ve studiu na Akademii krásných umění.

/ . . . Francis Picabia predadaista USA, spolu s Marcelem Duchampem, člen surrealistické skupiny ve Francii 1924, předchůdce kinetického umění /

Všestrannou orientací na malbu, literaturu, koláž, film a fotografii podobně jako Duchamp překračoval dosavadní izolovanost jednotlivých uměleckých druhů, které chápal v nové, vzájemně se doplňující, multimediální působivosti. Experimentuje s dříve známými technikami, jako je fotogram (rayogram) či solarizace a od prvotní dadaistické orientace postupuje přes montáž a kresbu k čisté fotografii nevšedních pohledů na skutečnost. Pro evropskou uměleckou avantgardu se stal vzorem antiakademismu.

Převzato z :[1] strana 343 [4] strana 244.

8.5 Strand, Paul (1890 New Zork - 1976 Francie)

Americký fotograf údajně českého původu. Vystudoval Etickou kulturní školu v New Yorku, kde potkává sociologa a fotografa Lewise Hinea. Je však výrazně ovlivněn osobností Alfreda Stieglitze, v jehož galerii „291“ poprvé vystavuje. Přitahován však je nejen přímou fotografií, nekompromisní a čistou, prostou jakýchkoliv triků, z níž vychází tradice americké fotografie, ale i avantgardními filmové montáže, která jej v roce 1935 přivádí do Ruska, kde se setkává se Sergejem Eizenstejnem. Tzv. „přímá“ fotografie, využívající fotogenie přírodních tvarů, jejímž je Strand průkopníkem, . . .

...V rámci těchto pokusů vznikly roku 1915 snímky „Misky, Stín zábradlí na verandě, Bílý plot“. ... Strandovy práce Stieglitz roku 1917 vystavil v Malých galeriích a publikoval v posledních dvou číslech Camera-Work.

Roku 1921 s malířem a fotografem Charlseem Sheelerem vytvořil poloabstraktní film o New Yorku pod názvem *Manahatta*. ...

Roku 1923 přednášel na Škole fotografie Clarence Whitea.

/Pracoval jako filmař v Mexiku, roku 1950 se usazuje ve městě Orgeval ve Francii, zde se věnoval jen fotografii. Vydal řadu knih z cest /Afrika/, roku 1945 připravilo newyorské Muzeum moderního umění osobní výstavu, roku 1967 mu společnost německých fotografů udělila cenu Davida Octavia Hilla a sestavila retrospektivní soubor, který byl vystavený kromě Německa také v Belgii, Holandsku, Švédsku a na Floridě. Následovaly výstavy v USA a ve Francii./

Dílo Paula Stranda svou úctou k realitě a její zachycení - „Věčnost je pravá podstata fotografie, její úloha a ohraničení“/Gensheim/ - se postavilo na začátek pohybu, který v meziválečném období odhalil a formuloval zákonitosti fotografického obrazu jako svébytného zobrazovacího druhu.

Převzato z :[1] strana 347 [4] strana 240.

8.6 Weston, Edvard (1866 Higkland Illinois-1958 Carmel California)

Americký fotograf, začínal jako amatér v šestnácti letech, ale už o tři roky později se profesionalizoval v ateliéru, který si otevřel v Kalifornii. Podobně jako řada ostatních piktorialistů té doby byl nejprve vyznavačem měkké kresby. Zlom představuje Světová výstava v San Franciscu roku 1915, kde se setkává s moderním malířstvím, hudbou a literaturou. Zájem o věcnou realitu přírodních tvarů prohlubuje poznání prací Stieglitze, Stranda, funkční krásy průmyslových konstrukcí a blízký kontakt s významnými mexickými malíři D. Riverou, J. C. Orozkem a D. Siqueirosem. V roce 1932 vzniká z jeho podnětu společenství mladých moderních fotografů Skupina f64. Je vyznavačem čistoty negativu i pozitivu, nepoužívá výřezu a podobně jako Josef Sudek pracuje s velkoformátovými kamerami a pozitiv je vždy kontaktní kopií negativu.

Převzato z :[1] strana 349.

8.7 Adams, Ansel (1902 San Francisco - 1984)

Američan. Na konzervatoři v San Franciscu se připravoval na dráhu koncertního pianisty (1914-1927). Fotografii se učil u F. Dittmana (1916-1917). 1930-1960 komerčním fotografem. Zakládajícím členem legendární Skupiny f64 (1932).

S B. Newhallem a D. McAlpinem založil fotografické oddělení muzea Moderního umění v New Yorku (1940). Fotograf, pedagog, spisovatel, galerista, autor obrazových publikací a knih o fotografické technice (vynalezl tzv. zonální zvětšování). Nositel vyznamenání a cen. **Mistr fotografie přírodní krajiny.**

Dalekosáhle ovlivnil fotografii 20. století.

... roku 1930 se seznámil s P. Strandem, rozhodl se vzdát se hudební kariéry a věnovat se fotografii. Od roku 1941 vyučoval fotografii v Los Angeles, od roku 1945 pracoval v muzeu Moderního umění v New Yorku a o rok později založil na Kalifornské škole výtvarného umění v San Franciscu první oddělení pro fotografii. ... 1946 začal na základě stipendia fotografovat americké národní parky a pomníky celonárodního významu. /Yosemitský park/.

Převzato z :[1] strana 328 [4] strana 313.

8.8 Rössler, Jaroslav (1902 - 1989)

Čech, v letech 1917- 1920 se vyučil v pražském ateliéru Františka Drtikola, kde s přestávkami pracoval dalších pět let jako Drtikolův pomocník. Počátkem 20. Let začal v rámci volné tvorby vytvářet abstrahující kompozice s jednoduchými geometrickými objekty a působivě rozloženými světly a stíny, které předcházely dnes daleko známější **Funkovy** obdobné snímky. Roku 1923 se na pozvání **Karla Teiga** stal členem Devětsilu. Ve druhé polovině 20. Let, kdy žil střídavě v Paříži a Praze a živil se reklamní fotografií, se v jeho diagonálních komponovaných snímcích z výrazných pohledů objevil silný vliv konstruktivismu a funkcionalismu. Souběžně s těmito kompozicemi a nekonvenčními reklamními snímky vznikaly i Rösslerovy bezprostřední momentky z pařížských ulic, poetické fotogramy, kresby a fotografické návrhy. Po definitivním návratu do Prahy v roce 1935 se věnoval běžné portrétní fotografii, k volné tvorbě, v níž osobitě navázal především na abstrahující snímky z 20. Let, se vrátil až po dvacetileté přestávce.

Převzato z :[1] strana 345.

Kapitola 9

Avantgarda mezi válkami v Čechách

9.1 Funke, Jaromír (1896 - 1945)

Čech. V letech 1915 - 1918 studoval medicínu a v letech 1918 - 1922 práva na Univerzitě Karlově v Praze, ale studia nedokončil. Od roku 1922 se živil jako fotograf, v letech 1931 - 1935 vyučoval fotografii v Bratislavě a v letech 1935 - 1944 na Státní grafické škole v Praze. Byl nejvýznamnější osobností české fotografické avantgardy jako tvůrce, pedagog, publicista i organizátor. Od realistických záběrů z Kolína a pozdějších piktorialistických krajin a žánrových výjevů přešel v druhé polovině 20. let k abstrahujícím kompozicím světla a stínů a k moderním zátiším. Ve 30. letech tvůrčím způsobem reagoval na téměř všechny progresivní tendence a vytvářel funkcionalistické záběry architektury, předmětů i lidských tváří, sociální cykly (např. z kraje nikoly Šuhaje), surrealistické fotografie (cyklus Čas trvá aj.), krajinářské snímky. Od září 1939 do března 1941 redigoval s Josefem Ehemem Fotografický obzor. Vedle **E. Wiškovského** a **K. Teiga** patřil k nejvýznamnějším teoretikům fotografie.

Převzato z :[1] strana 335.

9.2 Schneeberger, Adolf (1897 - 1977)

Český fotograf a organizátor fotografického života. Studoval strojní inženýrství. Ve fotografování počátku vycházel z estetických názorů přelomu století.

Postupně opustil měkkou kresbu a kolem roku 1930 již fotografoval v duchu nové věcnosti a konstruktivismu. Od prostých přírodních motivů přešel k zachycování městského prostředí i žánrovým snímkům s výrazným sociálním cítěním. Po vyloučení z amatérského klubového života založil r. 1924 Českou fotografickou společnost pro všechny tvůrčí fotografy. Od roku 1923 se přestal aktivně účastnit amatérského hnutí. A. Schneeberger byl jednou z nejvýznamnějších postav české fotografie 20. let.

Převzato z :[1] strana 346.

9.3 Lauschmann, Jan (1901 - 1990)

Český fotograf, vědecký pracovník a pedagog v oblasti fotografické chemie. Po studiu chemie na vysoké škole /v Praze/ získal postupně významné funkce v československém chemickém průmyslu. Od roku 1949 přednášel fotografickou chemii na vysokých školách, v roce 1956

byl jmenován řádným profesorem. Obdobím jeho největší fotografické aktivity ba 20. A 30. Léta, kdy přešel od měkce kreslicích objektivů k ovlivnění novou věcností a konstruktivismem. Zajímal se také o sociální motivy. Jeho manifestační vystoupení v článku Po proudu (1928) bylo logickým naznačením potřeb moderní české fotografie a mělo velký vliv na její další směřování. Lauschmannův význam jako fotografa spočíval především v přejímání a rozvíjení podnětů. Jimiž razil cestu moderní fotografii.

Převzato z :[1] strana 340.

9.4 Sudek, Josef (1896 - 1976)

Čech. V letech 1911 - 1913 se vyučil knihařem, ve stejné době začal amatérsky fotografovat. V 1. Světové válce byl zraněn a přišel o pravou ruku. V letech 1922 - 1924 studoval fotografii u Karla Nováka na Státní grafické škole v Praze, po absolutoriu fotografoval portréty, pražskou architekturu, krajinářské snímky i reklamy pro Družstevní práci. Od roku 1940 většinou nezvětšoval, ale pořizoval kontaktní kopie. V jeho díle se prolíná subjektivní a objektivní stránka, křehké až průzračně čisté fotografie okouzleně prezentují harmonickou krásu předmětného, přírodního, a v podtextu i lidského světa. Rozsáhlá tvorba zahrnuje jemně nostalgické a magické cykly Procházka po kouzelné zahrádce a Okno mého ateliéru, cykly zátiší Labyrinty, Vzpomínky na skleněné labyrinty, romantické fotografie Prahy, krajinářské snímky Beskyd, Českého středohoří i Mostecka, portréty, akty. Sudek byl už za svého života považován za jednoho z největších světových fotografů.

Převzato z :[1] strana 347.

Kapitola 10

Magický realizmus v čechách

10.1 Hák, Miroslav (1898 - 1978)

Vyučil se fotografem v novopackém ateliéru svého otce. 1928 - 29 pracoval jako laborant a retušér v Langhansově ateliéru v Praze a od 1931 u firmy Horn v Bratislavě. Od 1937 členem souboru divadla E. F. Buriana D 37 jako fotograf. Od 1942 členem Skupiny 42. 1942 - 44 pracoval v obrazové redakci Věstníku fotografů. Koncem války se Hák vrátil do Nové Paky, protože jeho pozice v Praze byla nejistá (smíšené manželství, spolupráce s divadlem D). V nové Pace převzal otcovu živnost, pracovní knížka ho ochránila před nasazením do říše. První manželka byla internována v koncentračním táboře, pocit viny Háka provázal až do konce života. Po válce střídal pobyty v Nové Pace a v Praze, kam natrvalo přesídlil v roce 1946. Měl ateliér na Žižkově, 1947 se však vzdal fotografické živnosti a spolupracoval s Čs. filmem, V Čs. filmovém nakladatelství vychází první ze dvou Hákových monografií. Od 1948 byl členem SVU Mánes. 1954 - 67 zaměstnán jako fotograf v Ústavu pro teorii a dějiny umění ČSAV, kde vykonával řemeslné práce. Od 1958 členem skupiny Bilance. Od smrti druhé manželky 1964 se Hák stále více izoloval od vnějšího světa, po odchodu z ČSAV pracoval ještě na prezidiu akademie na portrétech vědců, práce však zanechal a předčasně odešel do důchodu. 1969 přestal fotografovat, byl vážně nemocen, v 70. letech prodělal oční operaci.

Fotografoval od dětství. Zpočátku to byly romanticky pojaté fotografie rodného kraje, které se však v dalším vývoji proměňují v poetické vidění náhodných seskupení a setkání. Již ve 20. letech obeslal úspěšně první fotografické salóny a výstavy. Jako neznámý fotograf Hák zaslal čtyři fotografie na Mezinárodní výstavu fotografií v Praze 1936. Tyto fotografie vzbudily pozornost a přiřadily Háka k avantgardě, reprezentované jmény J. Funke, J. Sudek, J. Lehovec, J. Jeníček ad. Zúčastnil se prvních výstav v divadle D37 a též rok jako jediný fotograf výstavy Umělecká avantgarda. Náhodnost a impulsivnost tvorby se projevuje v jeho tzv. strukázích (chemické a světelné působení na fotopapír), v některých momentech se Hákovu vidění blíží surrealismu tvorby J. Štyrského. E. F. Burian ve snaze dokumentovat svou práci adekvátními fotografickými prostředky vyzval Háka ke spolupráci. Divadelní fotografie nebyly nikdy doménou plachého a introvertního Háka, přesto však odvedl pozoruhodnou práci i v časové tísní, která v divadle většinou panovala. 1941 gestapo zavřelo Burianovo divadlo a od 40. let se v Hákově tvorbě projevují náznaky existencialismu.

Hák je spoluzakladatelem Skupiny 42, kde kromě dalších výtvarníků působili i celoživotní Hákovi přátelé z Nové paky František Gross a Ladislav Živř. V rámci aktivit skupiny nalézá Hák inspiraci především v problémech a znepokojení atmosféry válečných let. Věnoval se také aktu, vytvářel lyrické fotografie, ale experimentoval rovněž s distorzí, zkreslením a rozkladem pomocí vzorovaného skla, se sendvičem negativů. Na konci války v nové Pace Háka lákaly přírodní tvary a předměty, tato tendence přesahuje do začátku 50. let (cyklus divotvorná příroda), kde ve tvarech pařezů a kořenů nalézá skryté erotické tvary, podobně jako později

na začátku 60. let nachází torza ženských postav a tvarů ve strukturách kamene. Civilizační tematika ovlivnila cyklus *Pasáže*, kde je patrný odklon od imaginativnosti směrem k popření citového vztahu k předmětu i kritický odstup od dosavadního díla.

Důležitost Hákovy tvorby v kontextu české fotografie spočívá v několika liniích současně. Od elementárních pokusů s formovými prostředky, zaměřenými na zákonitosti tvarové a světelné, přes schopnost zachytit atmosféru situace až důrazu na detail a výrazovou zkratku. Sociální povědomí se objevuje na fotografiích městských scénérií a zákoutí, prozrazujících vlivy surrealismu. Erotická složka psychiky ovlivňovala nejen Hákovy fotografie nahého těla, ale i neromanticky pojatou fotografii přírody. Nemalou Hákovou zásluhou jsou celoživotní kontakty a návaznosti na ostatní uměleckou tvorbu doby, kterou jako nemnoho fotografů intelektuálně chápal i na ní umělecky participoval.

Převzato z :[1] strana 336 [2] strana 98.

10.2 Reichmann, Vilém (1908 - 1989)

Vystudoval architekturu, po roce 1945 začal pracovat jako samostatný výtvarník, pod značkou „jappy“ jako karikaturista. Fotografie publikoval poprvé v *Indexu*, byl členem skupiny výtvarníků *Ra*. V tradici surrealistické poezie nepřetržitě používal ve fotografii literárních motivací, jež vyjadřuje obrazově. Není závislý na ojedinelosti „nalezených předmětů“, ale jejich poetický a asociativní význam mu umožňuje spojovat je do rozsáhlých cyklů. Ty nejsou nikdy snad uzavřeny a od 70. let se rozrůstají o dosud nezvyklé pohledy dávané makrofotografií či dokonce rozšiřované manuálními zásahy. Jeho dílo je zastoupeno v českých sbírkách fotografií.

Převzato z :[1] strana 379.

10.3 Medková, Emila (1928 - 1985)

Na státní grafické škole studovala u Josefa Ehma. Manželka malíře Mikuláše Medka činná těsně po válce také v surrealistické skupině **Karla Teigehe**, i později. Pracovala jako fotografka Psychologického ústavu UK, dokumentovala práce svého muže. Vytvořila samostatné dílo, z něhož vystavovala práce při všech důležitých výstavách čs. fotografie. Zastoupena v domácích i zahraničních sbírkách, jsou jí věnovány monografické práce. Její dílo osciluje mezi výrazně surrealistickou motivikou a zájmem o a strukturu předmětů a ploch a imaginativní realismus městských i otevřených krajín. Její fotografie rostou do cyklických celků, aniž by ztrácely svůj individuální význam.

Převzato z :[1] strana 375.

10.4 Štyrský, Jindřich (1899 - 1942)

Významný příslušník meziválečné české umělecké avantgardy, malíř, spisovatel a publicista, vydavatel /scénograf/. Od roku 1922 je členem Svazu moderní kultury *Devětsil* a v roce 1934 se stává zakládajícím členem na něj navazující Skupiny surrealistů v Československu. Střídavě žije v Praze a v Paříži spolu se svou družkou, malířkou *Toyen*. Zájem o čistou fotografii je právě vyprovokován potřebou bezprostředního záznamu té skutečnosti, kterou byl zaujat. Tak vznikly jeho nejvýznamnější cykly *Žabí muž* a *Muž s klapkami na očích* a *Pařížské odpoledne*. Autentické útržky skutečnosti, reflektované fotografickým obrazem, Štyrský ovšem uplatnil už v kolážích, vznikajících v první polovině 20. let jako obrazové básně. Z nelegální vydavatelské aktivity je nejvýznamnější sborník *Na jehlách těchto dní* z roku 1941, v němž fotografie z dřívějších cyklů, poskládané do nového kontextu, spolu s rytmizovanou

prózou Jindřicha Heislera přesahují samoučel surrealistické poetiky a stávají se výmluvným manifestem odporu a nesouhlasu s totalitní mocí nacistických okupantů.

Převzato z :[1] strana 347.

10.5 Sever, Jiří vl. m. Vojtěch Čech (1904 Brno - 1968 Praha)

Absolvoval reálku a vyšší průmyslovou školu textilní v Brně. 1936 VŠ technickou a 1929 získal doktorát technických věd. 1926 - 29 asistentem na Ústavu analytické chemie, do 1949 zaměstnán ve spolku pro chemickou a hutní výrobu, v Čs. chemických závodech (do 1951) a ve Sdružení pro odbyt dehtových barviv v Praze. Expert v oboru syntetických barviv a aromatických látek. Časté cesty do zahraničí, externě přednášel na VŠ. Člen SČSVU od 1967.

Fotografoval od roku 1924, autodidakt, v fotografii nikdy nepracoval profesionálně, naopak pseudonymem důsledně bránil jakémukoliv spojení vlastního jména se svou uměleckou tvorbou. Široké kulturní zájmy, literaturae, jazz, poezie, výtvarné umění, jako odborník v oblasti vůní napsal nevydanou Esej o vůních. Vyjadřoval se výhradně formou uzavřených cyklů, analogických se stavbou básně, kdy dílčí obrazy zastupují funkci veršů. Zdrojem Severovy inspirace byla vždy realita. Přijímal svět reality tak, jak existuje, plný skrytých dějů a poezie. Málokdy zobrazoval člověka, postupný zmar předmětů člověkem vytvořených však v jeho fotografiích zastupuje proměny lidské existence. Severovo dílo je osamocené, vznikající bez přímých návazností na panující tendence a proudy, i když je patrná (po 1940) duchovní zpřízněnost se členy Skupiny 42 (Gross, Hudeček, Souček, Kotík a další, včetně fotografa Miroslava Háka) a obdobný zájem o civilizační tematiku velkoměstských zákoutí. Proto je Severovo dílo často srovnáváno s dílem jeho přítele Kamila Lhotáka. Poetika Severových fotografických cyklů staví především na obrazech umělých, artificiálních, člověkem vytvořených (a většinou člověkem opuštěných) předmětů, bizarních nebo omšelých staveb, torz a detailů, které evokují pocity nenávratně uplývajícího času, melancholie a relativnosti člověkem uznávaných hodnot. Poezie Severových fotografií vychází z existence věcí samých, nikoliv jak je tomu např. u Viléma Reichmanna, nebo Emily Medkové, z metafory, analogie nebo podobnosti. Nevychází ani ze surrealismu, i když vnější podoba jeho „náhodných setkání“ by to naznačovala. Spíše lze najít souvislost se symbolismem, náznaky budoucího pop-artu, významná je inspirace hudbou (jazz, francouzští impresionisté).

Na začátku 40. let vznikají první Severovy cykly. Přízračné lampy, zbytečné na denním světle (Maskovaná Lucie, 1940-42), scénérie ze starých Holešovic (Pátrání zůstalo bezvýsledné, 1941-42), bizarnost pouťových rekvizit: (Hádáno z karet - Fatima se nudí 1941 - 43), Hádáno z karet - S vyloučením veřejnosti (1941 - 43), Jednoduchý městský detail provází cykly Southern Distrikt (1943 - 46) a Čteno přes rameno (1943 - 47), kde se objevuje i letmo snímaná postava, objevují se i rostlinné motivy (Květiny země divů - vždy čerstvé, 1943 - 46) i když spíše v podobě podzimní nostalgie a padajícího listí: Au pas lent caravanes (1945 48) a Spleen (1945 - 48). Město Paříž se objevuje v S. cyklech okny omšelých domů (Radost sídlí v pátém domě, 1946) a blešími trhy (Bez protijedu 1946). Po delší poválečné odmlce vzniká cyklus Savannah la Mar (1950) a při dalším pobytu S. v USA cykly zřetelně inspirované jazzem: Harlem Interlude (1956) Chatham Bound (1956) Lexington Avenue Blues (1956), ale i tísnivým pocitem před družami mrakodrapů (Manhattan Panorama, 1956). . . .

Severovo dílo je v kontextu čs. fotografie významné mimo jiné i tím, že aniž by do fotografie inplantoval myšlenku nebo cíle jakéhokoliv existujícího uměleckého směru, dokazuje že i „pouhá“ věcná obrazová výpověď o skutečnosti je schopna evokovat velmi složité impulsy a emoce a být nositelkou intelektuálně bohaté výpovědi. /HR/

Převzato z :[2] strana 318.

10.6 Teige, Karel (1900 -1951)

Mluvčí české meziválečné kulturní avantgardy. Stál u kolébky Devětsilu a spoluzakladatel Skupiny surrealistů. V publikovaných statích položil základy moderně pojaté teorie fotografického obrazu. Sám nikdy nefotografoval, jako většina příslušníků umělecké avantgardy, která v dobovém obdivu k fotografii a filmu nacházela civilizační poetiku, rozrušující falešný akademismus. Fond 374 koláží, převážně z let 1939 - 1942 je jakýmsi intimním deníkem, v němž se zrcadlí rušný život, jímž Teige prochází. Původně marxista a propagátor sovětského kolektivismu je po druhé světové válce uštván vyznavači stalinského dogmatismu, proti němuž se už koncem 30. let bouřil.

Převzato z :[1] strana 348.

10.7 Vobecký, František (1902 - 1991)

Český malíř a fotograf - kolážista. Autodidakt, střihač a modelář předních pražských módních salónů, který se během pařížského pobytu vzdělával studiem na soukromých školách. Tvůrčím podnětem mu byla existence surrealismu, v jehož vyvrcholení v druhé polovině 30. Let je zakotvena i uzavřena poetika jeho koláží, tmelených fotografickým postupem.

... Autor navázal na surrealistickou montáž „náhodných setkání“, ilustrující někdy jeho osobní prožitky. Vycházel ze své vlastní malířské tvorby i ze znalosti M. Ernsta a dalších surrealistů. V další fázi své tvorby (1936 - 37) Vobecký sestavoval své předlohy téměř výhradně z dvojrozměrných vystříhaných detailů fotografií a rytin, k nimž záhy přibýly i dekalky. ...

Převzato z :[2] strana 404, [1] strana 349.

Kapitola 11

Českoslovenští dokumentaristé

11.1 Rudolf Bruner - Dvořák (1864 - 1921)

Český fotograf. Fotografii se vyučil u K. Teufela v Mnichově. Po tříletém působení ve svém rodišti si roku 1889 otevřel fotografický ateliér v Praze. Specializoval se na zakázkové práce mimo ateliér, zejména na zpravodajství z událostí. Od roku 1893 byl fotografem Ferdinanda d'Este. Hojně cestoval, vedle zpravodajské fotografie se zabýval místopisnou fotografií a dokumentací výrobních provozů. Nejvýznamnější osobnost počátků fotografického zpravodajství v Čechách, zakladatel české reportážní fotografie.

11.2 Přemysl Koblíček (Pseudonym Fotolín Matlák) (2. 7. 1892 - 19. 11. 1955 Praha)

Praha. Inženýr chemie, větší část života odborný referent pro f. v Patentním úřadu. Vynálezce a inovátor v oblasti f. techniky, výzkumník přírodních léčiv, amat. Jazykospitec, astronom a filozof, kulturista, houbař aj. Fotografoval již za 1. svět. Války, vystavoval od 1920 s vinohradským KFA, později člen ČKFA v Praze, 1932 vedl KFA ve Vršovicích, dle Sovy člen Levé fronty v Brně. V 2. Pol. Roku 1936 vedl progresivně redakci FO. I po válce ve funkcích a red. Radách, ve svém ateliéru školil fotografy.

O svérázných postavě K. kolují legendy, jeho dílo však není dostatečně známé. K. byl spjat s amat. F. Vyšel ze secesního piktorialismu, ve 20. letech pracoval s tvárnými procesy; ve známé polemice o jejich užívání, započaté Rudolfem Paďoukem st. (Proti proudu, FO 1927), se angažoval ze stanoviska racionálního nadhledu, umocněného ironickým humorem. Zaujetí f. technikou ho vedlo k střizlivému experimentování, založenému zejména na specifických možnostech f. optiky a neobvyklých úhlech pohledu (např. propagoval možnosti širokoúhlých objektivů). Kolem 1930 se přiklonil k „nové f.“, proti pozdějšímu imaginativnímu směru a aplikacím výtvar. Experimentů v oblasti f. byl zaujat. Přední místo mezi amat. Fotografii zaujal řemeslně perfektními snímky, založenými na překvapivém využití f. techniky (mj. i pohybové neostrosti). Kromě takových prací, určených zejména fotografům a publikovaných především v odborných časopisech a na f. salónech, vytvářel K. také snímky pro populární tisk (il. Časopisy, kalendáře). Tažto část jeho díla vycházela vstřícně tradiční estetice výtvar. Umění, již K. dokonale zvládal.

Hlavní K. význam však spočívá v momentní f. života. Jeho publikace Žánr fotografických výjevů (1931) má blízko k dnešnímu pojetí dokumentární fotografie a liší se od tehdejších paralelních koncepcí momentní f.: od fotožurnalismu, sociální f. i od Jeníčkovy koncepce aktualizované a intelektualizované f. Levicově smýšlející K. se účastnil výstav sociální f. v zásadě

netendenčními snímky zobrazujícími těžkou dělnickou práci. Později v jeho tvorbě přibývaly f. dokumentující všední den v Praze, nedokonán zůstal záměr „nafotit Vršovice“. Zatímco k aktualizacím dokumentární f. u nás docházelo až od konce 60. Let, K. snímky z městských ulic přímo předcházely mnohotvárný a na různé podněty navazující trend uvpoezie všedního dne (ve f. E. Einhorna, V. Jírů a dalších), osvobozující kulturu z ideologických deformací 50. Let. K. byl snad naším nejvýraznějším fotografem ulice, předchůdcem dnešního Viktora Koláře, Dušana Pálky nebo Františka Dostála, přestože ve své terminologii i v názvu své brožury nepoužil slovo „dokument“, nýbrž tradiční označení malířského oboru „žánr“. Pro „f. výjevů“ si dokonce zkonstruoval zvláštní kameru „pohotvku“. Jeho snímky pouličního dění jsou v mnohém zcela dnešní, odlišují se od žánrové f. 20. Let a zdůrazněním dokujmentárního hlediska se do jisté míry vymykají intencím tvorby Jeníčkovy a fotožurnalistů, jako byl Karel Hájek, Václav Jírů, nebo Jan Lukas.

K. ovlivňoval naši f. i jako neúnavný publicista (z jím vytvářených čes. ekvivalentů internacionální f. terminologie se ujalo patrně jen slovo „osvit“), redaktor (zvlášť je nutno ocenit jeho progresivní vedení FO po odchodu Augustina Škardy 1936), organizátor ve 40. letech (např. vedl Síň dobré f. ČKFA), pořadatel kursů pro amatéry, člen porot atd.

11.3 Karel Plicka (1894 - 1987)

Studoval dějiny umění, hudbu a ekologii. Od mládí fotografoval, při svých národopisných studiích dokumentoval fotograficky zejména na Slovensku lidové umění a souběžně vytvářel filmy s touto tematikou. Fotograficky zpracoval nejen tato etnografická témata, ale např. v mnohokrát vydané a obnovované knize Praha ve fotografii též hlavní město, stejně jako vltavu nebo Pražský hrad. Před válkou založil filmovou školu při ŠUR v Bratislavě, v roce 1947 se stal spolu zakladatelem filmové fakulty AMU v Praze. Významný filmový dokumentarista.

11.4 Rudolf Kohn (11. 2. 1900 Praha - 194? Osvětim)

Člen Levé fronty. Nejvýznamnější představitel naší sociální f., kromě toho vynikající a všestranný fotožurnalista. Dílo zatím není dostatečně známo, protože mnohé f. byly publikovány anonymně, jiné snad pod pseudonymy. V UPM Praha se dochovala alba originálních f., programově ztvárňujících zvolené náměty (např. Děti, Praha se probouzí). K. patří mezi průkopníky tematicky soustředěné tvorby v sériích. Značný význam mají také názvy jeho snímků, podávající jednoznačnou interpretaci zobrazeného. Podobný význam měly i doprovodné texty publikovaných sérií, jejichž autorem byl nejčastěji Josef Kamenický.

11.5 Ladislav Sitenský (1919)

Nedokončené studium architektury na ČVUT. Začíná v meziválečném tisku jako autor reportážních fotografií, žánrové a portrétní fotografie. Pravidelně publikuje od r. 1934. Autor válečných reportážních fotografií z působení v čs. zahraničním odboji v Anglii. Od 60. Let zaměřen na barevnou fotografii měst, hor, krajin přírodních motivů. Aktivní publikační i výstavní činnost po celou dobu působení.

11.6 Karel Ludwig (1919 - 1977)

Začal fotografovat jako amatér, u firmy Baťa pracoval v reklamě, seznámil se s Václavem Chocholou a Zdeňkem Tmejem a začal publikovat v časopisech. V Lucernafilmu založil r. 1943 fotografické oddělení. Fotografoval události jara 1945 (socha K. Pokorného Sbratření

byla inspirována Ludwigovou fotografií z 9. 5. 1945) a pokračoval ve fotografické práci dále, většinou pro časopisy a výstavy. Kromě toho přistoupil nově k fotografii aktu, portrétoval řadu známých osobností uměleckého světa. Ke konci života se fotograficky zcela odmlčel. Jeho dílo je zastoupeno v čs. sbírkách.

11.7 Miloň Novotný (1930 Prostějov - 90. Léta Praha)

Autodidakt, od poloviny 50. Let pravidelně spolupracoval s tiskem, zejména s kulturními týdeníky (Kultura, Literární noviny, Divadlo), Orientován na divadelní fotografii. Od počátku 60. Let výrazný reprezentant živé fotografie humanistického zaměření, jehož dílo je důležitým příspěvkem české fotografie k tomuto trendu. Dále fotografuje pro ČSAV a Český hudební fond (reportážní portréty osobností). Na zahraničních cestách vytváří řadu volných cyklů a dvě knižní publikace (New York, s Evou Fukovou a Marií Šechtlovou, 1966 - Londýn, 1968).

11.8 Karol Kallay (1926)

Dokumentarista, reportér, módní fotograf, jedna z nevýraznějších postav poválečné slovenské fotografie. Je ekonomickým inženýrem. Od r. 1945 byl reportérem v časopise a obrazové agentúře, později se věnoval portrétní a krajinářské tvorbě. Od r. 1956 je fotografem měsíčníku Móda a pracuje pro módní žurnály i v NDR, Francii, SSSR. Současně cestuje a publikuje knihy o krajinách a městech (Italien heute, 1962, Explodierende Metropole New York, 1967, Tage eine Stadt: Mexico, 1968, Pieseň o Moskve, 1972, Tokio. 1982, Los Angeles, 1984). Je stálým spolupracovníkem mezinárodního magazínu Geo.

11.9 Dagmar Hochová (1926)

Spolupráce s tiskem během studií (Grafická škola 40. Léta a FAMU po válce) Ovlivnila její celoživotní orientaci na reportážní a dokumentární fotografii. Spolupráce s časopisy Vlasta, Kultura, Literární noviny a s nakladatelstvím Albatros. Těžiště její tvorby v nadčasových tématech obecné platnosti, které zpracovává v cyklech věnovaných zejména dětem a starým lidem, představujících vrchol české humanisticky orientované fotografie. Řada samostatných výstav i účast na mnoha skupinových výstavách. Je výraznou a systematickou dokumentaristkou doby, v níž žije.

11.10 Pavel Dias (1983)

Absolvent SUPŠ (1958) a FAMU (1958-1964). Kromě vlastní fotografické tvorby činnost pedagogická (1983-88) SUPŠ Brno a organizační. (Kmenový pedagog Katedry fotografie FAMU a zakladatel oboru fotografie na nynější Bat'ově univerzitě ve Zlíně.) V 60. letech spolupráce s tiskem (Rovnost, Svět v obrazech, Mladý svět), zaměřen na živou fotografii. V užité oblasti průmyslová a reklamní fotografie. Z cyklů volné tvorby významný esej Torzo (koncentrační tábory) a neustále pokračující soubor, tematicky zaměřený na dostihový sport a koně. Výrazný představitel humanistické fotografie. (Publikace: Koně formule 1. Pressfoto, Praha 1986.)

11.11 Martin Martinček (1913)

Dokumentarista a výtvarný fotograf. Doktor práv, dřívější úředník ve vládních místech, zakladatel a ředitel muzea Janka Krála v Liptovském Mykuláši. Od 60. Let se věnuje fotografii.

Pozornost vzbudil sérií výtvarně citěných detailů z lesa (kniha *Nezbadaný svět*, 1964). Širokou publicitu doma i v zahraničí získala jeho dokumentární tvorba s motivy starých lidí v horských oblastech; jsou přednesené v dynamické, až expresivní formě, podložené důvěrnou znalostí problematiky a prosvětlené výrazným humanistickým zájmem. Výběr z bloků a ze své žně krajinářských snímků vydal v řadě fotografických knih, mimo jiné *Vám patří úcta* 1966, *Ľudia v horách*, 1969, *Kolíska* 1972 atd.

11.12 seznam jmen obrazové přílohy

R. B. Dvořák, P. Kobic, K. Plicka, R. Kohn, L. Sitenský, K. Ludvig, M. Novotný, K. Kallay, D. Hochová, P. Dias, M. Martinček, P. Štecha, M. Luskačová, V. Kolář, B. Holomíček, A. Kratochvíl, J. Koudelka, J. Štreit, J. Krejčí, Opava: J. Křenek, M. Plity, K. Špoutil, D. Pepe

Kapitola 12

Príloha

12.1 Seznam literatury v knihovné Faklulty Informatiky

- **American photography 19**, New York: Harper Collis Publisher, c2003, 324 s., absenčne, T 292
- Ang. Tom.: **Průvodce digitálního fotografa**, Praha: Knižní klub, c2003, 407 s., absenčne, V 203
- Bestley, Russel.: **Up against the wall**, Mies: Rotovision, c2002, 160 s., absenčne, T 238
- Birgus, Vladimír.: **Akt v české votografií: the nude in czech photography**, Praha: KANT, c2001, 240 s., absenčne, T 160
- Birgus, Vladimír.: **Cosi nevyslovielného: something unspeakable**, Praha: KANT, 2003, 124 s., absenčne, T 268
- Birgus, Vladimír.: **Česká fotografická avantgarda 1918-1948**, Praha: KANT, 325 s., absenčne, T 236
- Birgus, Vladimír.: **František Drtikol**, Praha: KANT, 2000, 206 s., absenčne, T 212
- Birgus, Vladimír.: **Jaroslav Rössler**, Praha: Torst, c2001, 181 s., absenčne, T 217
- Bülow, Heinz von.: **Kurz digitální fotografie**, Praha: Euromedia Group - Knižní klub, 2002, 80.s, absenčne, T 190
- Capa Robert.: **Faces of history**, Praha: Obecní dům, c2004, 50 s., absenčne, T 308
- Cartier-Bresson, Henri, 1908-: **The man, the image and the world : retrospective /Henri Cartier-Bresson** ; text by Phillipe Arbaizar ... [et. al. ; translated by Jane Brenton]. , London: Themes & Hudson, 2003. New York :. ,431 s., absenčne, T323
- Ceislar, Jiří, 1951-: **Viktor Kolář**, Praha: Torst, 2002, 141 s. absenčne, T 222
- Dufek, Antonín.: **Bohdan Holomíček**, Praha: Torst, 2000, 123 s., absenčne, T 211
- Fábrová, Anna.: **Zdeněk Tmej**, Praha: Torst, 2001, 153 s., absenčne, T 223
- Fletcher, Alan.: **The art of looking sideways**, London: Phaidon Press Limited, c2001, 532 s., absenčne, T 227
- Freeman, John.: **Fotografie v praxi**, Čestlice: Rebo Production, c2001, 254 s., absenčne, T 166

- Freeman Michael.: **Průvodce světem digitální fotografie**, Praha: Svojtka & Co, 2004, 224 s., absenčně, T 309
- Fricke, Christiane.: **Jan Saudek**, Koln: Benedikt Taschen Verlag, c1998 , 199 s., absenčně, T 226
- Grund, Jiří.: **Krajinou barev/Jiří Grund**, Praha: BUK, 2003, 32s., absenčně, T 318
- Hochová, Dagmar.: **Konec chleba, počátek kamení: fotografie Dagmar Hochové**, Praha: Torst , 2001, 198 s. , absenčně, T 216
- Ippolito, Joseph.: **Understanding digital photography**, Clifton Park: Delmar Learning, c2003, 403 s., absenčně, V 186
- Jacobson, Ralph.: **Manual of photography: photographic and digital imaging**, , , 459 s., absenčně, V 188
- Johanson, Dave.: **Jak využít digitální fotoaparát**, Praha: Softpress, c2004, 382 s., absenčně, v 200
- Klanten, Robert.: **72-dpi anime**, Karlsruhe: Gestalten Verlag, c1997, 200 s., absenčně, T 246
- **Josef Koudelka**, Praha: Torst, 2002, 184 s., absenčně, T 218
- Koetzle, Hans-Michael.: **Slavné fotografie: historie skrytá za obrazy 1827-1926 .1**, Praha: Slovart, c2002, 191 s., absenčně, T 252/1
- Koetzle, Hans-Michael.: **Slavné fotografie: historie skrytá za obrazy 1928-1991 .2**, Praha: Slovart, c2002, 191 s., absenčně, T 252/2
- Kuneš, Aleš.: **Václav Chochola**, Praha: Torst, 2003, 134 s., absenčně, T 295
- Lindbergh, Peter.: **Images of women**, München: schrimer, c1997, 308 s., absenčně, T 281
- Lindner, Petr.: **Velká kniha digitální fotografie**, Brno: Computer Press, c2003, 272 s., absenčně, V 202
- **Magnum degrees**, London: Phaidon Press Limited, 2000, 535 s., absenčně, T 265
- **Magnum landscape**, London: Phaidon Press Limited, 2000, 183 s., absenčně, T 266
- Mladovsky, Jan.: **Magnet: a bilingual love story**, Praha: G plus G, c2000, 173 s., absenčně, T 311
- Moucha, Josef.: **Jan Lukas**, Praha: Torst, c2003, 143 s., absenčně, T 267
- Novotný, Miloň.: **Fotografie**, Praha: Dana Kyndrová, 2000, 105 s., absenčně, T 214
- Pritzker, Barry.: **Ansel Adams**, Norh Dighton: World Publication Group, c2004, 112 s., absenčně, T 305
- Saldago, Sebastioa.: **Workers: an archeology of industrial age**, London: Phaidon Press Limited, 1993, 399 s., absenčně, T 290
- SágI, Jan.: **Art Cult**, Praha: Kant, 2002, 58 s., absenčně, T 267
- SágI, Jan.: **Krajina**, Praha: Kant, c1995, 237 s., absenčně, T 215

- Shepphard, Robert.: **Škola fotografování: digitální technika**, Praha: Sanoma Magazines, , 164 s., absenčně, T 296
- Silverio, Robert.: **Karel Cudlín**, Praha: Torst, 2001, 121 s., absenčně, T 219
- Srp, Karel.: **Jindřich Štýrský**, Praha: Torst, 2001, 172 s., absenčně, T 220
- Srp, Karel.: **Karel Teige**, Praha: Torst, 2001, 164 s., absenčně, T 221
- Stiglitz, Alfred.: **Alfred Stiglitz: photographs & writings**, Washington: National Gallery of Art, c1999, 192 s., absenčně, T 314
- Sayag alain and Lionel-Marie Annick.: **Brassai: the monograph**, Boston: Bulfinch Press Book, c2000, 319 s., absenčně, T 288
- Šibík, Jan.: **Ďábel v nás: the devil within us**, Praha: Plejáda, 2001, 177 s., absenčně, T 234
- **Tvůrčí fotografie: praktická ilustrovaná příručka**, Praha: Slovart, c2000, 239 s., absenčně, T 154

Literatúra

- [1] D. M. a kol. *Co je to fotografie, 150 let fotografie - katalog výstavy*. Praha, 1989. [30](#), [31](#), [33](#), [34](#), [35](#), [36](#), [37](#), [38](#), [40](#), [41](#), [42](#)
- [2] P. B. a kol. *Encyklopedie českých a slovenkých*. Praha, 1993. [32](#), [40](#), [41](#), [42](#)
- [3] D. Mrázková. *Příběh fotografie*. Praha, 1985. [31](#)
- [4] Ludovít Hlaváč. *Dejiny fotografie*. Martin, 1987. [30](#), [33](#), [34](#), [35](#)

Obsah

1	Cesty k fotografickému přístroji	3
1.1	Camera obscura	3
1.2	Cesta k fotochemii	5
1.3	Souběžné hledání a objevy	6
1.4	Přístroje na kreslení	8
2	Vynález fotografie	9
2.1	Nicéphore Niepce, Heliografie	9
2.2	Louis Jacques Mande Daguerre, Daguerrotypie	10
2.3	William Henri Fox Talbot, Kalotypie čili Talbotypie	11
3	Portrétisté 19. století	15
3.1	Disdéri, Nadar, Cameronová	15
3.2	Nadar	15
3.3	Vizitková fotografie: demokratizace a populárnost	16
4	Fototechniky	19
4.1	Bromolejotisk (1907)	19
4.2	Daguerrotypie (1839-1860)	19
4.3	Gumotisk (1858)	19
4.4	Heliografie (1822)	20
4.5	Hlubotisk	20
5	Piktorialismus	21
5.1	Anglický piktorialismus	21
5.2	Rejlander, Oscar Gustave (1813-1875)	22
5.3	Robinson, Henry Peach (1830-1901)	23
6	Český piktorialismus a piktorialismus v Evropě do 30. let 20. století	25
6.1	Bufka, Vladimír Jindřich (1887 - 1916)	25
6.2	Drtíkol, František (1883 - 1961)	25
6.3	Zych, Alois (1874 - 1943)	25
6.4	Dührkoop, Rudolf (1848 - 1918)	26
6.5	Demachy, Robert León (1859 - 1936)	26
6.6	Missone, Léonard (1870 - 1943)	26
6.7	Fotografie jako svébytné umění	26
7	Vývoj fotografie počátku 20. Století v USA	29
7.1	Stieglitz, Alfred (1864 Hoboken stát New Jersey - 1946 New York)	30
7.2	Steichen, Edward (Steichen Eduard Jean - 1879 Luxemburk - 1973 USA)	30
7.3	Whitw, Clarence Hudson (1871 Ohio - 1925 Mexiko)	31

7.4	Käsebierová, Gertrude (1852 Des Moines Iowa - 1934 USA)	31
7.5	Růžička, Drahomír Josef (8. 2. 1870 Trhová Kamenice- 30. 9. 1960 New York)	31
8	Nová věcnost, nová oběktivita a avantgarda	33
8.1	Blossfeldt, Karl (1865 Schiel v Harci - 1932)	33
8.2	Renger, Patzsch, Albert (1897 Würzburg-1966)	33
8.3	Moholy, Nagy László (1895 Bászorsód-1946)	34
8.4	Ray, Man (1890 Philadelphie- 1976 Francie)	34
8.5	Strand, Paul (1890 New Zork - 1976 Francie)	34
8.6	Weston, Edvard (1866 Higkland Illinois-1958 Carmel California)	35
8.7	Adams, Ansel (1902 San Francisco - 1984)	35
8.8	Rössler, Jaroslav (1902 - 1989)	36
9	Avantgarda mezi válkami v Čechách	37
9.1	Funke, Jaromír (1896 - 1945)	37
9.2	Schneeberger, Adolf (1897 - 1977)	37
9.3	Lauschmann, Jan (1901 - 1990)	37
9.4	Sudek, Josef (1896 - 1976)	38
10	Magický realizmus v čechách	39
10.1	Hák, Miroslav (1898 - 1978)	39
10.2	Reichmann, Vilém (1908 - 1989)	40
10.3	Medková, Emila (1928 - 1985)	40
10.4	Štyrský, Jindřich (1899 - 1942)	40
10.5	Sever, Jiří vl. m. Vojtěch Čech (1904 Brno - 1968 Praha)	41
10.6	Teige, Karel (1900 -1951)	42
10.7	Vobecký, František (1902 - 1991)	42
11	Českoslovenští dokumentaristé	43
11.1	Rudolf Bruner - Dvořák (1864 - 1921)	43
11.2	Přemysl Koblíček (Pseudonym Fotelín Matlák) (2. 7. 1892 - 19. 11. 1955 Praha)	43
11.3	Karel Plicka (1894 - 1987)	44
11.4	Rudolf Kohn (11. 2. 1900 Praha - 194? Osvětim)	44
11.5	Ladislav Sitenský (1919)	44
11.6	Karel Ludwig (1919 - 1977)	44
11.7	Miloň Novotný (1930 Prostějov - 90. Léta Praha)	45
11.8	Karol Kallay (1926)	45
11.9	Dagmar Hochová (1926)	45
11.10	Pavel Dias (1983)	45
11.11	Martin Martinček (1913)	45
11.12	Seznam jmen obrazové přílohy	46
12	Příloha	47
12.1	Seznam literatury v knihovné Fakulty Informatiky	47