

Obsah

ÚVOD	2
FOTOGRAFICKÉ VIDĚNÍ.....	4
POHLEDY SKRZE KRESLÍCÍ PŘÍSTROJE	4
FOTOGRAFIE A UMĚNÍ V KRITICE 19. STOLETÍ	9
OPĚRNÉ BODY FOTOGRAFIE	13
PIKTORIALISMUS	18
ÚVOD DO PIKTORIALISMU	18
K RECEPCI SECESNÍHO PIKTORIALISMU	24
UŠLECHTILÉ TISKY A TVÁRNÉ PROCESY	29
FOTOGRAFOVÉ AMATÉŘI A TEORIE UMĚLECKÉ FOTOGRAFIE	34
PŘEDNÍ OSOBNOSTI SECESNÍHO PIKTORIALISMU A JEJICH TVORBA.....	43
ZÁVĚR.....	50
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	51
PRAMENNÁ LITERATURA.....	51
SEKUNDÁRNÍ LITERATURA.....	54

ÚVOD

V průběhu 19. století nabývala fotografie forem, které se dotýkaly umění v jeho tradičně chápaném pojetí. Malířům portrétních miniatur sebraly technické obrazy vítř z plachet už nedlouho po svém objevení ve čtyřicátých letech. Mnoho akademiků přesedlalo na nové lukrativnější médium nebo se oběma oborům věnovalo zároveň. Osobitou formou obraznosti byly tzv. živé obrazy, které často dostávaly fotografickou podobu. Inscenacemi obrazů a soch za pomoci živých figurantů se do fotografie promítala i tradiční kritéria hodnocení uměleckých děl. Pravidla o kompozici, osvětlení či znalosti z perspektivy byly uplatňovány zejména v oblasti fotografického portrétu. Na druhou stranu dala fotografie umělcům možnost vytvářet exaktní studie figur či detailů jako přípravné práce budoucích děl. Tvořila tak již umělecká skupina Pre-rafaelitů v polovině 19. století v Anglii nebo později nám blízký Alfons Mucha.

Jak ukázal Peter Galassi, dříve šéfkurátor oddělení fotografie v newyorském Museum of modern Art, je možné se na fotografii dívat jako na završení řady inovací technických pomůcek užívaných v umělecké realistické tvorbě. Výstavou Before Photography (1981) se Galassi pokusil přehodnotit dosavadní názory na působení fotografie na umění Západu. Hlasy kritiky z doby objevu fotografie se sice nenaplnily a malířství nezaniklo, přesto mělo nové médium hlavní podíl na rozvoji krize malířství, která otevřela cesty modernímu umění.

Pro fotografii 19. století, jenž se snažila o vlastní výtvarný projev, je určující především pojem piktorialismus. Ten je obecně definován jako fotografický přístup přebírající principy tradičních výtvarných oborů, zejména malířství. Obdobná definice svou šířící, neurčitostí a spojením nespojitelného zaujala autora této bakalářské práce natolik, že se stala její hlavní náplní. Autor se pokusil projít stručnou historií uměleckých snah ve fotografii 19. století, aby došel až k fázi secesního piktorialismu. Secesní piktorialismus je nepůvodním označením fotografie, pro kterou je charakteristické užití tzv. tvárných procesů, umožňujících přímou manipulaci s fotografickým obrazem. Tyto procesy, které se v postupech velmi podobaly grafickým technikám, měly po exponování negativu hlavní podíl na působení výsledného obrazu. Fotograf mohl z negativu získat jakousi tiskovou matici a pomocí různých pigmentů a štětců a dalších pomůcek zasahovat do původního fotografického záznamu. S ohledem

na výše zmíněnou definici piktorialismu a jeho připodobňování se malbě bylo užívání tvárných procesů vlastně přístupem nejortodoxnějším.

FOTOGRAFICKÉ VIDĚNÍ

Pohledy skrze kreslicí přístroje

Před vznikem fotografie bylo vizuální vnímání člověka podmíněno čistě jeho vlastní, lidskou zkušeností. S příchodem nového média však došlo ke změnám, které se výrazně promítly do celé výtvarné kultury. Fotografie byla prvním médiem, které umožnilo zachytit obrazový vjem jinak než manuálně. Ruku nahradil stroj a fotochemický proces šokující svou nezaujatostí a schopností realistického zachycení okolního prostředí. Důležitým momentem, který rozhodl o následném progresivním vývoji fotografie a upevnil její vůdčí postavení mezi zobrazovacími prostředky, byla nová možnost reprodukce obrazu.

Fotografie zvláště v počátcích svého vývoje vzbuzovala emoce a neznalost její technické podstaty vedla často k dohadům, ve kterých se objevovala označení jako „šalebný“ či „kouzelnický“. Na prostého člověka zřejmě působila jako malý zázrak, nejen zdánlivou podobností s předlohou a rychlostí s níž byla zhotovena, ale také faktem, že ji zhotovil stroj.

Bylo by však zavádějící připisovat tradičnímu umění nevinnost. Umělci totiž byli vždy připraveni využít mechanických inovací k urychlení své práce. Dlouho se rozvíjející a široce oblíbené bylo užívání mnohých zařízení v případě kresby. Takové přístroje byly navrhovány k rychlejší a přesnější kresbě od velmi jednoduchých po složité mechanické a optické systémy. Fotografický aparát, spojující předchozí optické zkušenosti s chemickými procesy, stanul na posledním stupni tohoto dlouhého vývoje. Záruku mu k tomu poskytly chemické procesy umožňující stálost obrazu v čase.

Už ve starých dobách byly užívány pomůcky, které usnadňovaly a zpřesňovaly výtvarnou práci a v dlouhém vývoji byly postupně zdokonalovány. Druhem jednoduchého pomocníka k udržení proporcí při kresbě je zvednutý palec či tužka. Natažená ruka která dovoluje udržovat stejnou vzdálenost od oka i předmětu, umožňuje jasnější a přesnější uvědomění proporcí a prostorových vztahů. Varianty jednoduchých pomocných zařízení, vznikající už v době renesance, byly založeny

přesně na zmíněném principu – skleněné tabule nebo rámy s nataženými posuvnými provázky ve vertikálním a horizontálním směru nebo s průsvitnou tkaninou. O tomto způsobu se zmiňuje již Leon Battista Alberti v traktátu Della Pittura vydaném roku 1435. Leonardo da Vinci načrtl podobné zařízení přibližně o půl století později. Rozdělení složitých tvarů do menších geometrických polí umožnilo snazší převedení tvaru na kreslířův papír. Albrecht Dürer navrhl pět různých kreslířských zařízení tohoto druhu a zpřesnil jejich fungování podmínkou státnosti umělcova oka, která nedovolí nepřesnosti způsobené změnou stanoviště pozorování.¹ V manuálu k měření Dürer přepisuje: „*toto je dobré pro všechny, kteří chtějí znázorňovat, ale nevěří svým vlastním schopnostem.*“²

Dnes již není pochyb o tom, že řada významných malířů novověku, v čele s Holbeinem, Carravagiem, Vermeerem či Canalettem, využívala rozličných optických pomůcek, které jim pomohly vygradovat obrazový realismus na hranici možností. Ostatně sám Leonardo prohlašoval, že prvenství malířství spočívá v jeho dvojí povaze: umění a vědě.³

Kreslící přístroje odkazují k základnímu problému porenasanného umění: převedení prostorové třídimenzionální reality na dvojrozměrný podklad obrazu. Nejznámější přístroj využívaný umělci – Camera obscura – popsán již na přelomu prvního a druhého tisíciletí arabským učencem Alhazanem,⁴ byl nedlouho před rokem 1500 obohacen o čočku umožňující jasnější a ostřejší obraz. Camera obscura byla v 18. století výrazně inovována a tak se mezi novými typy objevují i ty, které je možné přenášet [1]. S tím souvisí i širší oblast využití: jako sluneční observatoř, oblíbený spektakl a v neposlední řadě jako pomůcka malířů a grafiků.⁵

V 17. a 18. století se společně s rostoucím amatérismem rozšiřovalo užívání přístrojů, usnadňujících práci zvláště portrétistům. Koncem 18. století byl vyvinut přístroj dovolující snadnou kresbu siluety. Portrétovaná osoba vrhala stín z přímého světla na průsvitné plátno za kterým pracoval umělec, k následné korekci profilu mu

¹ Doug NICKEL: The Camera and Other Drawing Machines, in: Mike WEAVER (ed.): British Photography in the Nineteenth Century, Cambridge 1989, 2-3

² Albrecht DÜRER: Underweysung der Messung, Nürnberg 1525, cit. in: Doug NICKEL: The Camera and other drawing Machines, in: Mike WEAVER (ed.): British Photography in the Nineteenth Century, Cambridge 1989, 3

³ David HOCKNEY: Tajemství starých mistrů, Praha 2003, 221-25

⁴ Ibidem, 205

⁵ Doug NICKEL: The Camera and Other Drawing Machines, in: Mike WEAVER (ed.): British Photography in the Nineteenth Century, Cambridge 1989, 7

poté posloužil pantograf.⁶ Již roku 1771 se snažil fyzik J.A.C. Charles zachytit stínové obrysy lidské hlavy na papír napojený chloridem stříbrným. Na tyto nepublikované experimenty upozornil D.F. Arago až při oficiálním oznámení vynálezu fotografie.⁷

Kreslířské pomůcky často způsobovaly deformace obrazu. Nejčastěji byly na vině primitivní optické čočky, v 18. století ještě v počátcích vývoje, vytvářející charakteristicky pokřivený prostor. Některé tímto způsobem vytvořené kresby lze identifikovat s typem přístroje, případně určit přibližnou dobu jejího vzniku.

Problematičtější je dopad pomocných přístrojů na samotné provedení kresby. Při snaze kreslit věrně „od ruky“ je obraz tvořen postupným vrstvením čar. Při tomto soustavném korigování proporčních vztahů nabývá obraz stále určitějších až do chvíle kdy dojde k jeho shodě s mentální představou kreslíře. Jinak je tomu u kreseb vzniklých skrze optický přístroj.⁸

Roku 1807 byla patentována Camera Lucida, světlá komora s optickým Wollastonovým hranolem. Sice vyžadovala cvik a trpělivost, nicméně se stala velmi rozšířenou pomůckou pro zhotovování nejen portrétů, ale i krajiny.⁹

Ingresova kresba z roku 1816 zachycuje sedící dámu umístěnou v městské krajině [2]. Dokonalá kresba obličeje zde výrazně kontrastuje s ostatními partiemi portrétované osoby, odlišnou polohu lineárního ztvárnění pozorujeme zase na architektuře v pozadí. Těmito odlišnými módy vytvořil studii přesně vyhovující jeho potřebám. Pro následnou malbu byla nejdůležitější věrnost obličeje a pak také přesvědčivé umístění v prostoru. Bohatě řasený šat mohl dotvořit již volněji, bez přímé závislosti na viděné skutečnosti. Přesto mají všechny linie něco společného – jednoznačnost, definitivu, nemající zapotřebí dalších úprav. Ingrés, považovaný za jednoho z největších mistrů kresby zde s největší pravděpodobností využil pomoci camery lucidy.¹⁰

I Henry William Fox Talbot se snažil kreslit pomocí tohoto přístroje. Jak sám přiznával, nebyl v tomto ohledu příliš zručný a výsledky jeho práce se mýjely účinkem.

⁶ Michel FRIZOT: Les Machines à Lumière, in: Idem (ed.): Nouvelle Histoire de la Photographie, Paris 1994, 15

⁷ Rudolf SKOPEC: Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku, Praha 1963, 19

⁸ Doug NICKEL: The Camera and Other Drawing Machines, in: Mike WEAVER (ed.): British Photography in the Nineteenth Century, Cambridge 1989, 8

⁹ Rudolf SKOPEC: Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku, Praha 1963, 27; Doug NICKEL: The Camera and Other Drawing Machines, in: Mike WEAVER (ed.): British Photography in the Nineteenth Century, Cambridge 1989, 6; David HOCKNEY: Tajemství starých mistrů, Praha 2003, 204

¹⁰ David HOCKNEY: Tajemství starých mistrů, Praha 2003, 132-33

Usuzuje se, že právě tyto neúspěchy ho nasměrovaly k pokusům fixovat obraz chemickými prostředky a nakonec i k vynalezení fotografie.¹¹

Nicéphore Niépce se původně zabýval rytinami které kopíroval prostřednictvím zčerstva objevené litografie.¹² Vlastní cestou dospěl k prvním dílům fotografického charakteru, k prvním heliografiím.¹³

Obdobným problémem zabýval zachycení obrazu se zabýval i Louis Jacques Mandé Daguerre, populární malíř dekorací, který si v Paříži roku 1822 zřídil tzv. Dioráma, podívanou, ve které důmyslným nasvícením průsvitných oboustranně malovaných pláten dokázal vykouzlit živou krajinu s Vesuvem soptícím popel či duchy procházející troskami kláštera.¹⁴ Niépce a Daguerre nakrátko navázali spolupráci při hledání trvalého zachycení obrazu. Niépce se však zveřejnění vynálezu fotografie nedočkal a pozdější sláva připadla Daguerovi.¹⁵

Mezi roky 1822-26 vznikaly vůbec nejstarší dochované práce tohoto druhu – populární Pohled na dvůr [3] a Prostřený stůl. Obě díla působí zvláštním, vlastně nepřilíživým fotografickým dojmem. Anna Fárová nalezla spojitost těchto pionýrských fotografických děl s tvorbou Pierra della Francescy, dále zmínila Morandiho metafyziku a Seuratův pointilismus. Pierro della Francesca těžil ze znalostí florentských mistrů, teoreticky i prakticky se věnoval lineární i vzdušné perspektivě. Na své kompozice nahlížel z jednoho místa po delší dobu. Celodenní či několikadenní pozorování ho dovedly k syntéze slunečního světla, při níž zůstalo jen minimum stínů. Obdobný dojem vyvolává onen Niépceho Prostřený stůl exponovaný přibližně čtyři hodiny.¹⁶ Celkové vyznění prvních heliografií nemá také příliš daleko k některým

¹¹ Martin KEMP: The Science of Art, in: David HOCKNEY: Tajemství starých mistrů, Praha 2003, 204; Henry FOX TALBOT: The Pencil of Nature, London 1844-46, cit. in: Doug NICKEL: The Camera and Other Drawing Machines, in: Mike WEAVER (ed.): British Photography in the Nineteenth Century, Cambridge 1989, 9

¹² Rudolf SKOPEC: Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku, Praha 1963, 19

¹³ Heliografie je přímým předchůdcem fotografického procesu. Niepce ji popsal v *Notice sur L'Héliographie* roku 1829. Heliografie je užívána ve dvou významech – předně označuje reprodukční způsob kresby a grafiky. Díky zprůsvitněnému papírovému podkladu předlohy mohla být kresba zachycena prosvícením na skleněnou desku opatřenou světlocitlivou asfaltovou vrstvou. Došlo k vytvrzení osvětlených částí asfaltu, zbytek se smyl levandulovým olejem a vznikl obraz. Ve druhém významu je heliografie vlastně kopií obrazu zachyceného kamerou obscurou, v černobílé tonální škále odpovídající hodnotám skutečných barev. Postup je stejně jako u předchozího založen na světlocitlivosti asfaltu. Michel Frizot: *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris 1994, 19-20

¹⁴ Zdeněk WIRTH (ed.): *Sto let české fotografie 1839-1939*. Umělecko-průmyslové museum Obchodní a živnostenské komory v Praze, 26.říjen – 31. prosinec 1939 (kat. výst.), 18; Daniela MRÁZKOVÁ: *Příběh fotografie*, Praha 1985, 14

¹⁵ Daniela MRÁZKOVÁ: *Příběh fotografie*, Praha 1985, 14

¹⁶ přibližná doba expozice Prostřeného stolu byla zjištěna rekonstrukcí roku 2004 <http://www.photography-museums.com/pagus/evus1.html>, vyhledáno 1.7.2012; Anna FÁROVÁ: *Sebeuvědomovací proces fotografie a její vztahy k malířství (1839-1890)*, 26-27

ušlechtilým tiskům z počátku 20. století. Jsou si očividně blízké sumárním zjednodušením a neurčitostí vzájemně prolnutých tvarů.

Fotografie a umění v kritice 19. století

Jedním z mnoha pocíťovaných nedostatků nového média byla zvláště jeho technická povaha – kamera je stroj a její produkt vznikající chemickým procesem byl daleko od tvůrčích manuálních aktivit opravdového umělce. Veřejné kladné hodnocení starších metod kresby a malby nabývalo na intenzitě při příchodu tak masově produkovatelných technik jakou byla fotografie nebo litografie. Kresba či malba byla unikátní, byla vytvořena rukou, každá tak individuální jako její tvůrce. Fotograf byl oproti tomu jen někdo, kdo je omezený svým aparátem. Elizabeth Eastlake tvrdila, že „Kamera může dát výsledek tak přesně a nepředpojatě, k naší hanbě, jak může jenom bezduchý stroj dát.“¹⁷ Bylo tím ale myšleno, že tento bezduchý stroj nemůže tvořit umění.¹⁸

Rázného odsouzení se fotografii také dostalo od Charlese Baudelaira. V úvodu textu pro Salon roku 1859, publikovaného v Revue Francaise, napsal toto: „*Je štěstím snít a je nádherné vyjádřit, o čem člověk snil; ale co to říkám, cožpak známe ještě toto štěstí? Bude snad poctivý pozorovatel tvrdit, že vpád fotografie a velké průmyslové šílenskosti nemají tak docela podíl na těchto politováníhodných výsledcích? Můžeme ještě také předpokládat, že dav, jehož oči si uvykly pokládat výslednici hmotných výjevů za projevy krásna, neztratil po čase schopnost posuzovat a vnímat projevy éteričtější a nehmotnější?*“¹⁹ Fotografie je ze své podstaty úzce spjatá s neosobní skutečností, proto je podle Baudelaira hodna zavržení. V kritice pokračuje: „*Poněvadž fotografický průmysl se stal úkrytem všech nepovedených malířů, příliš málo nadaných nebo příliš lenivých, aby dokončili svá studia, neslo toto všeobecné zaujetí nejenom rysy zaslepení, nýbrž také zabarvení pomsty... At' se fotografie stane služkou věd a umění, avšak služkou velmi pokornou, tak jako tisk nebo těsnopis, které ani netvoří ani*

¹⁷ Elisabeth Eastlake: Photography, Quarterly review 101, Duben 1857, cit. in: Doug NICKEL: The Camera and other drawing Machines, in: Mike WEAVER (ed.): British Photography in The Nineteenth Century, Cambridge 1989, 2

¹⁸ Doug NICKEL: The Camera and other drawing Machines, in: Mike WEAVER (ed.): British Photography in The Nineteenth Century, Cambridge 1989, 2

¹⁹ FÁROVÁ Anna: Sebeuvědomovací proces fotografie a její vztahy k malířství (1839-1890), in: DUFEK Antonín / SMEJKALOVÁ J.(eds.): Fotografie dnes. Teoretické a kritické přístupy. Sborník z pracovního setkání teoretiků, kritiků, historiků a fotografů, Brno 1974, 24

nenahrazují literaturu. Bude-li jí dovoleno... zachvátit všechno co má hodnotu tím, že tomu člověk vdechuje duši, pak běda nám.“²⁰

Tímto také Baudelaire napadal soudobé malířské tendence směřující k realismu (například u Courbeta), i odsouzení pokroku bylo zdá se poněkud přehnané. Dobře ale zacítil když kritizoval fotografii za to, že se „vyhává ze své podstaty“ a napodobuje vnější podobu oficiálního malířského akademismu. Nemá tedy příliš vlastních sil projevit se osobitě. Fotografie později Baudelairovi úder vrátila, ukázala mu totiž, že i ona je schopna vdechnout dílu duši. Zatímco na baudelairově portrétu od Gustava Courbeta byly zdůrazněny především tvary, kompozice a malířský rukopis, ve fotografickém protějšku od Etiena Carjata vidíme úspěšnou snahu zachycení nitra modelu. Duše zde vyplouvá na povrch. Carjat byl jedním z těch neomalených malířů bez talentu, snažících se, jak Baudelaire prohlásil, pomstít umění za svoje nedostatky.²¹

Výrazně odlišný názor nežli Baudelaire zastával Eugène Delacroix. Fotografické médium ho nadchlo natolik, že se rozhodl vstoupit do francouzské fotografické společnosti založené roku 1854 skupinou fotoamatérů, vědců a umělců. Příklady Edgara Degasa a spisovatelů Étiena Gautiera, Emila Zola či Honoré de Balzaca ukazují, že nebyl jediným komu dokázala fotografie učarovat. Delacroix přitom zároveň poznamenává: „*Fotografie proměňuje umělce ve stroj, zapřažený do stroje dalšího.*“²²

O tom jak blízko k sobě měly malířství a fotografie naznačuje informace o původním malířském zaměření slavných skotských kalotypistů - Davida Octavia Hilla a Richarda Adamsona, a stejně tak francouzských tvůrců Gustava Le Graye a Henriho Le Secqua i dalších.²³

Když byl ve třicátých letech 19. století proces fotografie doveden do možnosti praktického používání, našel ve v laickém i vědeckém tisku značný ohlas. Ne všechny ohlasy byly pozitivní. Někteří kritikové viděli fotografii jako vědecký žert, jiní jako svatokrádežné rouhání. Mnozí se obávali, že se malířství stane zastaralým. Když bylo

²⁰ Anna FÁROVÁ: Sebeuvědomovací proces fotografie a její vztahy k malířství (1839-1890), in: Antonín DUFEK / J. SMEJKALOVÁ (eds.): Fotografie dnes. Teoretické a kritické přístupy. Sborník z pracovního setkání teoretiků, kritiků, historiků a fotografů, Brno 1974, 24-5

²¹ Ibidem 25

²² Ibidem

²³ Zdenka KOLEČKOVÁ / Michal KOLEČEK: Namalovaná fotografie nebo vyfotografovaný obraz, <http://www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&cisid=60&katid=1>, vyhledáno 16.7.2012; více o našich malířích věnujících se fotografii Antonín DUFEK: Počátky české fotografie 1840-1860, in: Dějiny českého výtvarného umění, II/1, Praha 1984, 409-19

navrženo, že je možno fotografii vpravit mezi tehdejší hierarchii uměleckých médií, nasazení kritiky vzrostlo. Ještě v roce 1872 John Ruskin píše: „...for geographical and geological purposes they are worth anything; for art purposes, worth – a good deal less than zero.“²⁴ Názor byl sdílen mnohými ruskinovými současníky. Umělecky zaměřeni fotografové vytvářeli k obdobným názorům oficiální opozici. Odsuzování fotografie nebylo jen obavou z nového neznámého, možná trochu děsivého média. Jeho zdrojem byly postroje spojené s nástroji procesu, postroje které již předcházely vynálezu fotografie.²⁵

Na fotografii je tedy možné se dívat, jako na další článek vývoje v řadě inovací. Přesto je článkem výlučným, působícím dalekosáhlé změny. Vizuální zkušenost člověka byla obohacena o novou kvalitu – vidění neosobního stroje. Možnosti zobrazování a následný vliv na společnost učinil z fotografie nejvýznamnější médium 19. století. Fotografie přebírala funkci dříve vyhrazenou pouze manuálními technikám a sama začala vytvářela funkce nové.²⁶

Peter Galassi, dnes vrchní kurátor oddělení fotografie v newyorském Museum of modern Art, uspořádal v roce 1981 výstavu s názvem Before Photography: Painting and the Invention of the Photography. Snahou autora bylo přehodnotit dosavadní názory na dopad vynálezu fotografie v západním umění.

V době objevu fotografie předpovídala umělecká kritika konec umění, pozice umělců byla otřesena. Malíř Paul Delaroche pronesl později jeden z nejcitovanějších výroků: „Od dneška je malířství mrtvé.“²⁷ Peter Galassi nachází přímý vztah mezi objevem fotografického média a propuknutím již nikdy nekončícího krize malířství, krize, která vedla k radikálním formálním inovacím v moderním malířství od Moneta po Jacsona Pollocka. A ačkoli by bylo mylné domnívat se, že sama fotografie způsobila transformaci klasického malířství k modernímu, od mimetické iluze k experimentálním způsobům realismu a abstrakci, historická spojitost mezi vynálezem fotografie a krizí malířství není zcela neoprávněná. Galassi však netvrdí, že by

²⁴ John RUSKIN: The Works of John Ruskin, London 1890, 4:142, cit. in: Doug NICKEL: The Camera and Other Drawing Machines, in: Mike WEAVER (ed.): British Photography in the Nineteenth Century, Cambridge 1989, 1

²⁵ Doug NICKEL: The Camera and Other Drawing Machines, in: Mike WEAVER (ed.): British Photography in the Nineteenth century, Cambridge 1989, 1-2

²⁶ Antonín DUFEK: Počátky fotografie. Čechy 1840-1860, in: Dějiny českého výtvarného umění, II/1, Praha 1984, 409

²⁷ Peter GALASSI: Before Photography, <http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art101/readings/06%20Peter%20Galassi%20Before%20Photography.doc>, nepag., vyhledáno 26.4.2012

fotografie způsobila radikální přerušení vývoje a nachází její původ v rané fázi italské renesance a objevu lineární perspektivy. Je přesvědčen, že fotografie je „*legitimním dítětem západní obrazové tradice*“. Při pohledu na čtyřsetletou perspektivní hegemonii nad malířstvím Západu a posedlost vizuálním napodobováním, zdá se po tom všem fotografie být předvídatelným koncem.²⁸

²⁸ Peter GALASSI: Before Photography,
<http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art101/readings/06%20Peter%20Galassi%20Before%20Photography.doc>, nepag., vyhledáno 26.4.2012

Opěrné body fotografie

Fotografie hledající uplatnění se pomocí svých charakteristických možností dotýká výtvarného umění už od počátku. Již ve čtyřicátých letech 19. století plnila roli podkresby miniaturizovaných portrétů.²⁹ Malba tohoto druhu kladla mnohem větší nároky na malířovu zručnost a čas. Fotografie se díky snazšímu, do určité míry zmechanizovanému uplatnění, začala v odvětví brzy osamostatňovat a portrétním malířům silně konkurovat. Mnoho malířů v době kolem poloviny 19. století se přeorientovalo na pohodlnější práci s technickým médiem. S tím souvisí i přejímání tradičních malířských pravidel do práce ve fotografickém ateliéru, především kompozičních schémat a zásad práce se světlem.³⁰

Technologický pokrok vytvořil předpoklady k využití daguerrotypie v komerční sféře a také i jejím působení především na soudobou produkci malovaných miniatur. Portrétní miniatury byly široce rozšířeným a oblíbeným artiklem, ale jejich zhotovení bylo náročné. Malíř miniatur vynakládal značného úsilí k věrnému zachycení tváře, poprsí či figury modelu. Preciznost a časová náročnost tohoto tvůrčího procesu však nemohla soupeřit s levnějšími fotografickými technikami.

Oblastí, kde poprvé došlo k výraznějšímu propojení fotografie a malířství, byly fotografické živé obrazy. Jako jedny z nejpozoruhodnějších forem obraznosti 19. století dosáhly *tableaux vivants* zasloužené pozornosti. Síla obrazové iluze živých obrazů, skupení, panorámat či diorámat okouzlovala publikum svou domnělou upřímností. Měly určité předpoklady k tomu, aby došlo k jejich sblížení s fotografií.

Goethe viděl předobraz těchto forem obraznosti v neapolských betlémech poloviny 18. století. Tysto betlémy byly složeny z figur životní velikosti, nezřídka umístované na střeších domů, jejichž přirozeným pozadím se stávala okolní krajina. Prostředí mohla také tvořit vypouklá panoramatická kulisa. Základem *tableaux* byly od

²⁹ PetraTRNKOVÁ: Technický obraz na malířských štaflích. Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890-1914 (Disertační práce v Seminárii dějin umění na MU v Brně), Brno 2008, 56, http://is.muni.cz/th/20156/ff_d/?furl=%2Fth%2F20156%2Fff_d%2Fso=nx:lang=cs, vyhledáno 15.5.2012

³⁰ V roce 1851 byl Angličanem Frederickem Scottem Archerem objeven tzv. mokřý koloidový proces, který podstatně zkrátil dobu osvitů (tehdy se pohybovala od pěti do čtyřiceti minut) a fotografové přestali být vázani na statické objekty. Předtím museli daguerrotypisté upevnit hlavu portrétované osoby na vlastní podporu umožňující její nehybnost.

počátků uznávané, někdy také aktuální malířské předlohy. Oproti tzv. skupení, které jako častější varianta měla blíže k baletu či pantomimě, byly *tableaux* exponovány delší dobu. To dávalo divákům čas, vybavit si předlohu a zhodnotit vystoupení.³¹ *Tableaux vivants* nešlo jen o imitování konkrétních malovaných obrazů či prostý záznam divadelního představení. Dalšími rovinami uplatnění živých obrazů byly ilustrace a nakonec i autonomní umělecké dílo.³²

První imitace slavných maleb za asistence kostýmovanými figuranty sehrály svoji roli již v divadelním prostředí 18. století. O něco později, na přelomu 18. a 19. století, přecházejí z divadel do soukromých salonů a stávají se jakousi malou divadelní formou.³³ Jedním z oblíbených příkladů se stalo Goethovo *Spříznění volbou*.³⁴

V pozdním 18. století se objevil fenomén příbuzný k *tableaux vivants*, pózy, inscenované Emmou Hamiltonovou. Tyto *Attitudes* byly parafrázemi antických soch a námětů figurálních váz z kolekce vášnivého sběratele, jejího muže, Sira Williama Hamiltona. Oproti aktérům živých obrazů užívala velmi skromných prostředků, vystačila si s minimem rekvizit a s jednoduchým šatem řeckého stříhu. Přesto, anebo právě proto, dokázala vyvářet stovky pozic, odkazujících se na kulturu starověku, v neotrocké nápodobě a poetickém vyznění improvizovaných gest. Její *attitudes* se staly nesmírně populární, staly se hojně napodobovaným vzorem.³⁵

Živé obrazy byly v první řadě oblíbenou formou společenského vyžití – od prosté kolektivní zábavy, soutěžení v hledání paralel mezi jednotlivými živými obrazy a jejich předlohami, po událost, jejímž hlavním cílem byla reprezentace. Na to poukazuje i dobový tisk a oficiální zprávy. V této souvislosti uvádí Petra Trnková jako modelový příklad událost konanou ve vídeňském Hofburgu roku 1839, o níž nás podrobně informuje pečlivě vypracovaná zpráva v *Divadelních novinách*.

V akci účinkovali aristokraté, přihlížejícími byli příslušníci dvora a vládní představitelé. Silný reprezentativní náboj dodává události fakt, že šlo o nápodobu těch nejvýznamnějších malířských děl (mezi autory se objevili jména Guida Renniho,

³¹ Roman PRAHL: Malíři, divadlo a formy obraznosti 19. století, in: Jiří KOTALÍK (ed.): *Divadlo v české kultuře 19. století*, Praha 1985, 133

³² Petra TRNKOVÁ: *Technický obraz na malířských štaflích. Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890-1914* (Disertační práce v Seminárii dějin umění na MU v Brně), Brno 2008, 56, http://is.muni.cz/th/20156/ff_d/?furl=%2Fth%2F20156%2Fff_d%2F:so=nx:lang=cs, vyhledáno 15.5.2012

³³ *Ibidem*; Sara STEVENSON: *Tableaux, Attitudes & Photography*, in: *Idem / Helen BENNETT: Van Dyck in Check Trousers. Fancy Dress in Art and Life 1700-1900*, Edinburg 1978, 45

³⁴ Johann Wolfgang von GOETHE: *Spříznění volbou*, Praha 1965, 240-42

³⁵ Sara STEVENSON: *Tableaux, Attitudes & Photography*, in: *Idem / Helen BENNETT: Van Dyck in Check Trousers. Fancy Dress in Art and Life 1700-1900*, Edinburg 1978, 45

Nicolase Poussina či Paola Veronesse), jež byly součástí císařských sbírek. Jedna ze mnohofigurálních scén měla dokonce představovat stěnu vídeňské galerie. Jak dokresluje výzkum Mary Reisseberger, která se této události podrobně věnovala, naznačená struktura je ještě o něco složitější. Pečlivý výběr aktérů i předloh měl totiž poukazovat na historické sebeuvědomění Habsburků a být tak manifestem politických nároků tohoto rodu na trůn.³⁶

Srovnatelná událost se odehrála několik desetiletí později, konkrétně roku 1893 ve vídeňském paláci rodiny Todesco. Oproti předchozí akci však měla podpořit osobnosti nově povstávající šlechty a tomu byl přizpůsoben i výběr a skladba obrazů. Představení, obohacené doprovodným slovem, verši a hudbou, bylo spíše „galerií typologických předobrazů“ odkazující se k antické mytologii i florentskému dvoru, namísto demonstrace rodové genealogie která zde přirozeně neexistovala. K vidění byl živý obraz podle předlohy Hanse Makarta *Siesta na dvoře Medicejských* či například *Válečná kořist* od Jaroslava Čermáka. I při této příležitosti šlo o legitimizaci majetku a výsadnosti organizátorů, včetně poukazů na jejich zásluhy ve vzdělávání.³⁷

Důvod proč zmiňujeme onu událost je ten, že byla fotograficky zaznamenána. Fotografie, jejichž autorem byl prominentní vídeňský fotograf Ludwig Angerer, se posléze objevovaly reprodukované v tisku, nakonec byla dokonce vydána série reprezentativních velko formátových heliografií.³⁸

Na jednu stranu se ve fotografickém zachycení živých obrazů vytratila jistá exkluzivita tkvící v jedinečnosti prožívaného okamžiku. Živý obraz byl umrtven. Oproti tomu byl fotografickým médiem zesílen vliv oněch záznamů na širokou veřejnost, který nemohl nezasáhnout uměleckou oblast.

Fotografie nebyla pouhým dokumentátorem, její schopnost zmrazit živý obraz vytvořila předpoklad k uplatnění se v roli inspirativní předlohy. Tyto řekněme *tableaux gelés*,³⁹ důmyslně komponované figurální scény formované pohyby, gesty aktérů, jejich kostýmy a stejně tak i rozmanité kulisy mnohdy exotických krajin, vytvářely bohatý vzorník z něhož hojně čerpala figurální fotografie 19. století. Portréty zhotovované v ateliérech se tak mnohdy na živé obrazy odkazovaly. Důslednost při

³⁶ PetraTRNKOVÁ: Technický obraz na malířských štaflích. Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890-1914 (Disertační práce v Seminárii dějin umění na MU v Brně), Brno 2008, 57, http://is.muni.cz/th/20156/ff_d/?furl=%2Fth%2F20156%2Fff_d%2F;so=nx;lang=cs, vyhledáno 15.5.2012

³⁷ Ibidem

³⁸ Ibidem 58

³⁹ pojmenování posloužilo autorovi k odlišení vyfotografovaného živého obrazu od jeho čistě hrané podoby

napodobení předloh mělo za následek přejímání některých tradičních obrazových kritérií obrazů, zvláště pravidel o kompozici a světle.⁴⁰ Naznačený vztah se týkal především živnostenských, respektive profesionálních fotografů.

Živé obrazy často připomínaly starší, uznávaná umělecká díla a přispívaly tak k jejich ikonizaci. Díla tím přecházela do všeobecnějšího povědomí. To se však nedělo jen v případě historicky prověřených malířských či sochařských děl, ale také děl soudobých, která mohla být tímto způsobem účinně popularizována.

Při hodnocení *tableaux vivants* nelze přehlížet divadelní aspekt. Umělec – malíř, sochař či architekt – naplňuje svoji představu skrze zvolený materiál a techniku. U *tableaux vivants* je hlavním činitelem režisér, v případě fotografického záznamu zároveň fotograf. Jeho prostředkem jsou herci s jedinečnými a osobitými výrazovými možnostmi a kvalitami. Vnitřní představy o předloze jednotlivých účinkujících zde dostávají syntetickou podobu.

Do fotografických snímků se kromě základních pravidel o světle a kompozici dostávaly i tradiční malířské prvky, jakými jsou osobní atributy nebo portrét v zastoupení. Podíl na pronikání malířských postupů ateliérové práce mělo určitě i přeorientování řady malířů na fotografické médium, převážně z ekonomických důvodů a to již v padesátých letech 19. století. Z některých absolventů pražské akademie se stali uznávaní a vyhledávaní fotografové – Jan Adolf Brandejs a Hynek Fiedler se prosadili v Praze, další portrétovali ve větších městech. Byli i tací, kteří při fotografickém řemesle i nadále malovali, jiní, jako například Bedřich Anděl a Jan Maloch se po období konjunktury fotografie v šedesátých letech vrátili zpět k malířství v následujícím desetiletí.⁴¹ Tradiční malířská kompoziční pravidla se udržela přinejmenším do konce 19. století.⁴²

Fotografované *tableaux vivants* se jako autonomní umělecký prostředek, obdobně jako samotné inscenace živých obrazů a skupení, prosadily v nebyvalé míře v prostředí viktoriánské Anglie. Mnohé byly zároveň ilustracemi konkrétních

⁴⁰ PetraTRNKOVÁ: Technický obraz na malířských štaflích. Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890-1914 (Disertační práce v Seminárii dějin umění na MU v Brně), Brno 2008, 58, http://is.muni.cz/th/20156/ff_d/?furl=%2Fth%2F20156%2Fff_d%2F;so=nx;lang=cs, vyhledáno 15.5.2012

⁴¹ Pavel SCHEUFLER: Fotografie v české společnosti 19. století. Kreslící stroj a malíři, in: Československá fotografie 2/1986, 67

⁴² PetraTRNKOVÁ: Technický obraz na malířských štaflích. Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890-1914 (Disertační práce v Seminárii dějin umění na MU v Brně), Brno 2008, 58, http://is.muni.cz/th/20156/ff_d/?furl=%2Fth%2F20156%2Fff_d%2F;so=nx;lang=cs, vyhledáno 15.5.2012

literárních textů, ať už klasiků jako byl Shakespeare, nebo soudobých představitelů literární scény – Charlese Dickense a zvláště Alfreda Tennysona. Tyto práce byly ale vesměs motivovány umělecky. Nejsofistikovanější z postupů vypracovali Oscar Gustave Rejlander a Henry Peach Robinson. Šlo jim především o sílu prožitku z fotografického obrazu, které docílovali kombinováním a spojováním jednotlivých obrazů do celků. Tím se rafinovaně odpoutali od závislosti na skutečnosti a dokázali, že fotografie může klamat smysly.⁴³

⁴³ PetraTRNKOVÁ: Technický obraz na malířských štaflích. Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890-1914 (Disertační práce v Seminárii dějin umění na MU v Brně), Brno 2008, 60, http://is.muni.cz/th/20156/ff_d/?furl=%2Fth%2F20156%2Fff_d%2F;so=nx;lang=cs, vyhledáno 15.5.2012

PIKTORIALISMUS

Úvod do piktorialismu

Piktorialismus bývá interpretován jako fotografický přístup, možno snad říci styl, založený na užití principů vysokého umění a zvláště na ideách krásna a přírody odvozených z pitoresknosti (malebnosti). Ačkoli je ztotožňován především s dobou konce 19. a začátku 20. století, jeho hlavní myšlenky byly odezvou na debaty o nárocích fotografie na vědecký a umělecký status už téměř od počátku fotografického média. Termín pictorial poprvé takto užil a definoval Henry Peach Robinson ve své knize *Pictorial Effect in Photography* (1869). Robinson se stal apologetou umělecky cítěné fotografie a v souladu s výše uvedenými principy fotografům doporučoval následovat systematizovanou estetiku soudobého malířského salónu. Toto směřování bylo již ostatně vyznačeno v kalotypiích Hilla a Adamsona ve čtyřicátých letech a také v pozdější tvorbě Julie Margaret Cameronové. Pro jejich práce je charakteristická malá hloubka ostroty, využití stínů k modelaci tvarů i jednoduchá centralizovaná kompozice.⁴⁴

Za „otce umělecké fotografie“ bývá považován Oscar Gustav Rejlander (1813-1875). Proslavil se zejména alegorickou kompozicí nazvanou *Dva způsoby života*, kterou vystavil na výstavě soudobého umění v Machestru roku 1857 [4]. Byla to zřejmě první výstava kde mezi malířskými a sochařskými exponáty šlo zahlédnout fotografii. *Dva způsoby života* jsou alegorií na dva póly lidské morálky. Figuranti na pravé straně výjevu představují zbožnost, dobročinnost a pracovitost, jejich protipólem jsou neřestné a prostopášné postavy umístěné v levé části kompozice. Rejlander využil celkem pětadvaceti modelů a takto početná skupina si vyžadovala adekvátních rozměrů obrazu. Jeho plocha se téměř rovnala dnešnímu formátu A2.⁴⁵

Zajímavý je i způsob jakým Rejlander zpracovával své umělecké záměry. Inscenace všech postav na jedno místo by kladlo mimořádné nároky na prostornost

⁴⁴ KINGSLEY Hope: *Pictorial Photography*, in: Jane TURNER (ed.): *The Dictionary of Art* (vol. 24), 1996, 738

⁴⁵ Daniela MRÁZKOVÁ: *Příběh fotografie*, Praha 1989, 30

ateliéru, neméně problematické by však byla i režie takovéto kompanie podle autorových představ. Fotograf se proto rozhodl fotografovat malé skupinky figurantů zvlášť. Nakonec celkem třicet jednotlivých záběrů sestavil do zamýšleného celku. Takto výjimečně zpracované dílo se neminulo účinkem. Dvě cesty života obdivovala sama královna Viktorie a zakoupila jej pro prince Alberta, který jej následně vystavil na čelní stěně své pracovny.⁴⁶

Některé kritické ohlasy napadaly dílo za amorálnost věrného zpodobení polonahých a necudných těl. Ve Skotsku mohl být obraz vystavován pouze částečně, respektive pouze jeho pravá část. Rejlander však prohlašoval, že nezná lepšího prostředku k vyjádření krásy tvarů lidského těla než jakým je fotoaparát. Také musel reagovat na odsuzování fotografie z hlediska jejího technického základu vylučující ducha. Svůj postoj definoval jednoznačně: *„My fotografové máme opodstatněný důvod si na vás, umělecké kritiky, stěžovat za zlehčující a přehlížející způsob, jímž omezujete naše možnosti... Kdo se hádá, že fotografie je rytina, litografie, dřevořez, nebo lept? My jsme spokojeni s tím, že je uměním sama o sobě, které se pouze řídí obecnými zákonitostmi platnými pro vznik uměleckého díla...“*⁴⁷ Tyto obecně platné zákonitosti však plně souzněly s uměleckými kritérii soudobého malířství.

Zjevem, který zásadní měrou přispěl do debaty o uměleckých fotografických teoriích 19. století, byl Henry Peach Robinson. Do historie fotografie se zapsal především tvorbou, která se po vizuální stránce snažila co nejvíce přiblížit malovanému obrazu. Takto uměle vytvářené fotografie byly v jeho době právě ty nejúspěšnější. Robinson si dokonce vysloužil pojmenování: „král fotografické tvorby obrazů.“⁴⁸ Nebylo to však jen rozsáhlé fotografické dílo, které mu přineslo tak výjimečné uznání.

Ve snaze vydobýt fotografii pozici mezi uznávanými uměleckými obory zabýval se jí rovněž po teoretické stránce. Kniha *Pictorial Effect in Photography* vydaná roku 1869 se bez nadsázky stala stěžejním teoretickým kompendiem formujícím umělecky vnímanou fotografii druhé poloviny 19. století. Ovlivnění robinsonovým piktorialním efektem ve fotografii pomalu doznávalo až s počátky století následujícího.

Robinson byl již od mala výtvarně vzděláván, ve třinácti letech absolvoval kurz kreslení ve svém rodném městě Ludlow, později se věnoval malířství ve kterém dosáhl

⁴⁶ Daniela MRÁZKOVÁ: Příběh fotografie, Praha 1989, 30

⁴⁷ Ibidem

⁴⁸ Ibidem 32

určitých úspěchů. Jeho obraz s krajinným motivem z rodného kraje byl roku 1852 vystaven v londýnské královské akademii. Ani později, když pro fotografii odložil malířskou paletu, nezapomněl poukazovat na důležitost studia malířských vzorů. Henry Peach Robinson nabádal fotografy, aby se zaměřili na díla velkých mistrů vystavená v Londýnské galerii v 50. a 60. letech. Pobízení mělo vést k hlubšímu uvědomění si jednotlivých obrazových vztahů – konstrukce, světla a stínů, hloubky ostrosti a perspektivního provedení.⁴⁹ Obdoba této rady se objevovala i později, na stránkách řady odborných příruček českých fotografů amatérů.⁵⁰

Robinson poprvé blíže seznámil s fotografií počátkem 50. let.⁵¹ Později navázal kontakt s fotografem Welchem Diamondem a rozhodl se plně oddat fotografickému médiu. V Leamington spa si zařídil portrétní fotografický ateliér, ale již nedlouho nato musel kvůli zhoršení zdravotního stavu (v důsledku toxicity chemikálií užívaných ve fotografické praxi) místo opustit.⁵² Překážky ho ale neodradily, přestěhoval se do Londýna, stabilního kulturního střediska ostrovního dění, a začal se zabývat teoretickou stránkou fotografického média. Přednášel a publikoval, stal se aktivním členem London Photographic-Society ve které se dlouholetým působením vypracoval až na post vice-presidenta.⁵³

Po zlepšení zdravotního stavu se k fotografii Robinson vrátil a všechno úsilí zacíлил k vyzvednutí uměleckého potenciálu tohoto technického média. Prosazoval názor, že „*jakákoliv finta, trik nebo kejkle jsou ve fotografově praxi dovoleny.*“⁵⁴ Svě umně režírované jevištní scény nejprve naskicoval a poté zvlášť nafocené pozadí s popředím sestříhal a dolepil k sobě. Spojil zaretušoval a celek následně přefotil do výsledného obrazu. Tím se vlastně stal jedním z průkopníků fotomontáže, kterou si později tak oblíbili surrealisté.⁵⁵ Výsledek diváky nechával diváky v ohromení.

Na konci 60. let vychází Robinsonovi kniha, kterou demonstruje svůj postoj vůči fotografii. Už sám její název *Pictorial Effect in Photography* s podtitulem *Being Hints*

⁴⁹ Margaret F. HARKER: Henry Peach Robinson: The Grammar of Art, in: Mike WEAVER (ed.): *British Photography in the Nineteenth century*, Cambridge 1989, 134

⁵⁰ Jaroslav PETRÁK: *Žeň světla a stínu*, Praha 1910

⁵¹ uvádí se rok 1850 i 1852, např.: Daniela MRÁZKOVÁ: *Příběh fotografie*, Praha 1989, 33;

http://www.all-art.org/20ct_photo/Robinson1.htm, vyhledáno 21.7.2012

⁵² http://www.all-art.org/20ct_photo/Robinson1.htm, vyhledáno 21.7.2012

⁵³ *Ibidem*

⁵⁴ Daniela Mrázková: *Příběh fotografie* 1985, 33

⁵⁵ v souvislosti s fotografickou montáží se Antonín Dufek se zmiňuje o Wilhelmu Hornovi. Tento architekt, amatérský malíř a fotograf v Praze redigoval lipský fotografický čtrnáctideník *Photographisches Journal* ve kterém se roku 1854 o této metodě zmiňuje; Antonín DUFEK: *Počátky fotografie. Čechy 1840-1860*, in: *Dějiny českého výtvarného umění*, II/1, Praha 1984, 411

on Compositon and Chiaroscuro fot Photographers dostatečně vypovídá o jeho představách umělecké fotografie. Taková fotografie by měla především čerpat z malířských tradic avšak bez zastření technické povahy média.

Fotograf byl dobře znalý teorií Johna Ruskina, ten ostatně fotografovi zaslal vlastní knihu *Nature for Everything* a od Johna Burneta převzal tezi, že zakladatelkou umění je příroda. Obě tyto filozofie Robinson spojil dohromady.⁵⁶ Idea krásna jakožto nejvyšší umělecká hodnota dominovala převážné části 19. století. Akceptována byla i piktorialisty. Robinson však tento koncept rozvedl když ukázal, že základem umělecké pravdy nemusí být pravda faktická.

Pro naše potřeby je stěžejní robinsonův příspěvek k teorii umělecké fotografie. Uvedme však alespoň jedno autorovo dílo jako příklad za všechny. Proslulý výjev *Fading-away* (Odcházení) z roku 1858 představuje umírající dívku, obklopenou truchlícími příbuznými [5]. Obraz je složen z celkem pěti negativů a jednotlivé záběry byly exponovány za různých světelných podmínek. Tento proces pomohl autorovi akcentovat postavy jako nejdůležitější prvky scény a zároveň smazat nedostatky dobové fotografické techniky i světlocitlivého materiálu. I přes takto drastický zásah do konstrukce obrazu však působí dosti věrohodně. Alespoň na první pohled. Scéna má evokovat realitu a přitáhnout diváka k účasti. Podle autora „*bylo* (dílo) *vypočítáno pro pohnutí citů*.“⁵⁷

Síla Robinsonova projevu je podpořena jeho narativní složkou. Námětově čerpal ponejvíce z literatury, ať už historické či legendární, i ze starostí běžného života. Zachycoval postavy v charakteristických pózách i prostředí, výjevům však dával názvy značící děj. U Robinsona si uvědomíme jak důležité pro vnímání uměleckého díla může mít jeho pojmenování. Dějovost výjevů pramenící zejména z literatury, byla také velmi blízká hnutí Pre-rafaelistů, se kterými byl Robinson v kontaktu. Společný byl i technický základ většiny jejich děl.

Robinsonovy piktorialistické koláže se cílevědomě snažily zastřít reflexivní povahu fotografie a sblížit ji s představou o umění. Ostatně i adjustování fotografií do těžkých zlacených rámců, věšených na stěny výstavních síní a společenských salónů, mělo tento dojem ještě posílit.⁵⁸

⁵⁶ Margaret F. HARKER: Henry Peach Robinson: The Grammar of Art, in: Mike WEAVER (ed.): *British Photography in the Nineteenth Century*, Cambridge 1989, 133

⁵⁷ Daniela MRÁZKOVÁ: *Příběh fotografie*, Praha 1985, 33

⁵⁸ *Ibidem* 19

Protipólem těchto známých průkopníků umělecké fotografie byl Peter Henry Emerson (1856-1936), který předešlé autory i jejich stoupence ostře odmítal. Při kritice Piktoriálního efektu ve fotografii sáhl dokonce k příměru „*kvintesence literárních bludů a uměleckého anachronismu*.“⁵⁹ Když se odvolával se ke klasickému umění a malířům naturalistické školy Corota, Constabla a barbizonské mistry, tvrdil, že úkolem umělce je zobrazovat dílo tak, jak jej vidí lidské oko a ne sentimentalizovat klamem. Načerpané znalosti z fyziologické optiky uplatňoval ve svém přístupu k fotografii. Fotografický obraz měl podle něj být jako pohled lidského oka, k čemuž měl napomoci přechodem hloubky ostrosti od středu obrazu k okrajům.

Emerson se zřetelně lišil tématikou volených snímků. Upoutala ho doposud neposkvrněná krajina východní Anglie i tradiční způsob života místních obyvatel. Vnímal progres industrializace a turismu jako činitelů narušujících ustálené struktury. Prosté rybáře a sedláky toužil zachytit v ryzí podobě a přirozenosti.⁶⁰

Neostrost se na dlouhou dobu stala rozhodujícím kritériem umělecké hodnoty, bez ohledu na žánr ve kterém se uplatňovala. Na konci 19. století se vyrojily nové techniky, které začaly výsledný výraz fotografického obrazu podstatněji měnit. První byla platinotypie, která svým hrubším zrnem a tonální škálou připomínala spíše než fotografii grafiku (například mědirytinu). Zároveň začaly fotografové zkoumat možnosti změkčení obrazu už ve fázi expozice negativu. Jedním výstupem tohoto snažení se stalo znovuobjevení camery obscury. K dosažení měkké kresby pomáhala i gáza nebo drátěnka připevněná před objektiv. Případně se vnější strana objektivu potřela vazelínou, ke kterému také byly někdy přikládány skleněné předsádkové destičky s vrypy. Pracovalo se i s úmyslným rozostřením, rozechvěním stativu během exponování, odlesky či protisvětlem.⁶¹

Na výstavě vídeňského Kamera-clubu byli fotografové přímo hodnoceni podle míry ostrosti záběrů „realisty“ a umělečtější „idealisty“. Toto kritérium však podle Petry Trnkové nezůstalo dlouho na prvním místě. Tři roky poté, zmiňuje, na mezinárodní vídeňské výstavě umělecké fotografie, byla již upřednostňována volba

⁵⁹ <http://people.netcom.co.uk/j.stringe/page3.html> , Vyhledáno: 23.7.2012

⁶⁰ Marcelo Guimarães LIMA: <http://photographyhistory.blogspot.cz/2012/02/peter-henry-emerson-nature-and-memory.html>, vyhledáno 23.7.2012

⁶¹ Petra TRNKOVÁ: Technický obraz na malířských štaflích. Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890-1914 Brno 2009, 125

motivu a celkové umělecké řešení obrazu. Míra ostrosti však i nadále hrála podstatnou roli.⁶²

⁶² Petra TRNKOVÁ: Technický obraz na malířských štaflích, Brno 2008

K recepci secesního piktorialismu

Období tvárných procesů a ušlechtilých tisků tvoří v historii umělecké fotografie oblast, na kterou je doposud nahlíženo se skepsí – jako na ustrnutí v romantickém snění. Proud, který ve dvacátých letech ovládl uměleckou fotografii, získal již od počátků mnohem větší uznání, jak lze sledovat v dobovém tisku, na prohlášeních jeho hlavních představitelů i kritiků. Rozsah této literatury zaráží v porovnání s těmi, které se zabývaly secesním piktorialismem.⁶³

K tvárně zpracované fotografii začal sílit v zásadě protichůdný názor počátkem 20. let, v atmosféře poválečné doby, kdy manipulované, snově laděné snímky mohly působit přinejmenším anachronicky až sentimentálně. S koncem Rakousko-uherské monarchie byla za secesním piktorialismem udělána tlustá čára. Propagátoři tzv. čisté fotografie se při odsuzování ušlechtilých tisků nebáli užít výrazů „omyl minulosti“, popřípadě „paumění“.⁶⁴

Ostrá kritika způsobila zakonzervování secesního piktorialismu a zájmu o něj na několik desetiletí. Blýskání na lepší časy mu přineslo až nově se formující sběratelství a vznik umělecky zaměřených sbírek fotografie. Oficiální uznání komunistického režimu, který byl nucen připustit uměleckou povahu fotografického média, bylo nejen impulzem k nastartování fotografického boomeru, ale i předpokladem k založení sbírky fotografie ve státní instituci. Na přelomu 40. a 50 let byli fotografové přičleněni do Svazu výtvarných umělců. Konec padesátých let je považován za zlom ve formování umělecké fotografie. Roku 1958 se v Praze konala první celostátní i mezinárodní výstava uměleckých fotografií, zároveň se rozběhla významná edice Umělecká fotografie.⁶⁵

⁶³ Petra TRNKOVÁ: Technický obraz na malířských štaflích. Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890-1914 (Disertační práce v Seminárii dějin umění na MU v Brně), Brno 2008, 11-12, http://is.muni.cz/th/20156/ff_d/?furl=%2Fth%2F20156%2Fff_d%2F;so=nx;lang=cs, vyhledáno 15.5.2012

⁶⁴ Ibidem 11

⁶⁵ Ibidem; Antonín DUFEK: Půlstoletí fotografické sbírky Moravské galerie v Brně, in: Idem / Jiří PÁTEK / Petra TRNKOVÁ: V plném spektru. Fotografie 1841-2005 ze sbírky Moravské galerie v Brně, Praha 2011, 13-14; Jiří PÁTEK: Pod povrchem tvarů a za dvěma institucí, in: Ibidem 13-14

Na počátku 60. let dvacátého století byla založena sbírka umělecké fotografie v brněnském Uměleckoprůmyslovém muzeu, jako jedna z nejstarších institucí tohoto zaměření na světě.⁶⁶

Fotografií z doby před rokem 1918 je ve vlastnictví Moravské galerie něco přes 5000, tedy přibližně pětina jejího celkového objemu.⁶⁷ Největší sbírka fotografie v pražském uměleckoprůmyslovém muzeu čítá přibližně 85 tisíc pozitivů a negativů, zachycujících českou fotografickou tvorbu od jejích počátku do současnosti. Tyto dvě instituce jsou na uměleckou fotografii nejbohatší. Uchovávají například fotografické pozůstalosti Františka Drtikola a Josefa Sudka, výjimečné svým rozsahem i kvalitou, jedinečné výrazové studie Alfonse Muchy, či bohatě zastoupenou českou fotografickou avantgardu.⁶⁸

Dodejme, že kromě Uměleckoprůmyslového muzea najdeme v Praze ještě několik dalších institucí s fotografickými sbírkami více či méně zaměřené na umění: Národní Technické Muzeum, Galerie Hlavního města Prahy, dále se archivy fotografií nacházejí při Svazu českých fotografů, ve sbírce PPF Art či ve fotografického archivu Ústavu dějin umění Akademie věd v Praze. V posledně jmenované nyní probíhá základní zpracovávání fondu, včetně inventarizace i digitálního zpracování. Díky tomu stává se i oddělení AV předmětem rostoucího zájmu badatelů.⁶⁹

Ustanovení specifických sbírek umělecké fotografie v uměleckoprůmyslových muzeích znamenalo vytvoření předpokladu pro zhodnocení tohoto oboru; zvětšující se kolekce fotografií z darů a nákupů, propracování katalogizace a přehlednější uložení fotografií tyto možnosti dále prohloubily.

Sedmdesátá léta byla ve znamení normalizace, která nepříznivě ovlivňovala zdejší kulturní situaci. Přesto je to doba rozrůstajících se sbírek fotografie, výstavní činnosti a rozvoje fotoamatérismu. Ve druhé polovině desetiletí vzniká katedra

⁶⁶ Již od počátků byla v uměleckoprůmyslových muzeích schraňována také umělecká fotografie - Vznikl tak zvláštní vztah mezi technickými obrazy a užitkovými předměty, který v našem prostředí přetrvává částečně dodnes. Situaci demonstruje i absence sbírky fotografie v největší instituci schraňující umění, v Národní galerii. viz. Antonín DUFEK: Půlstoletí fotografické sbírky Moravské galerie v Brně, in: Antonín DUFEK / Jiří PÁTEK / Petra TRNKOVÁ: V plném spektru. Fotografie 1841-2005 ze sbírky Moravské galerie v Brně, Praha 2011, 14; Marek POKORNÝ: Předmluva, Ibidem 7

⁶⁷ <http://www.moravska-galerie.cz/moravska-galerie/o-galerii/sbirky/fotografie.aspx>, vyhledáno 22.6.2012

⁶⁸ <http://www.upm.cz/index.php?language=cz&page=182>, vyhledáno 22.6.2012

⁶⁹ Jiří ROHÁČEK: The Institute of Art History of the Academy of Sciences of the Czech Republic and its Collections, in: Petra TRNKOVÁ: Oudadate Pix. Revealing a Photographic Archive, Praha 2010, 29-40

fotografie na pražské FAMU a s tímto důležitým emancipačním krokem fotografie souvisí i položení základů teoretickému zázemí.⁷⁰

Konečně, v tomto desetiletí došlo k prvnímu výraznějšímu přehodnocení negativního postoje k tvárným procesům a ušlechtilým tiskům. Klíčovou osobností v tomto procesu se stal Antonín Dufek, který jakožto kurátor sbírky fotografie při Moravské galerii, představil nový pohled na uměleckou fotografii přelomu 19. a 20. století. Zasadil ji do širšího kontextu tzv. piktorálních snah o prosazení fotografie jako autonomního obrazu, přičemž tyto snahy sahaly hluboko do 19. století. Rozvinul základní terminologii navržením termínu secesní piktorialismus, který nahradil dřívější uměleckou fotografii, dostávající nyní širší platnost.⁷¹

Také Anna Fárová, která v sedmdesátých letech pracovala ve sbírce fotografie v pražského Uměleckoprůmyslového muzea (1970-77), se významně zasloužila o novou sbírkotvornou koncepci. Díky jejímu rozhledu mohly být uskutečněny významné akvizice fotografických klasiků světových jmen, stejně jako řada zdejších i zahraničních výstavních projektů.⁷²

V posledních desetiletích lze sledovat vzrůstající zájem o piktorální fotografii a sondy řady odborníků naznačují, že se jedná o poměrně rozsáhlou a jistě zajímavou tvůrčí oblast. Menší monografické výstavy, kterých v poslední době přibývá, dávají tušit, že dřívější zjednodušující vnímání předválečné piktoralistické tvorby bude nutné prohloubit a znovu zrevidovat. Hlavními osobnostmi formující tuto problematiku v našem prostředí jsou zvláště Antonín Dufek, Petra Trnková a Jan Mlčoch.

Naznačenou nutnost přehodnocování potvrzuje i několik významných výstavních počínů, které měli za cíl představit souhrnný pohled na českou fotografii.⁷³ Jedním z takových byla výstava Česká fotografie 20. století, která se konala roku 2005. Snahou jejích autorů, dvojice Jana Mlčocha a Vladimíra Birguse, bylo postihnout nejdůležitější tendence a osobnosti představením téměř třinácti stovek exponátů ve

⁷⁰ Jiří PÁTEK: Pod povrchem tvarů a za dveřmi institucí, in: Antonín DUFEK / Jiří PÁTEK / Petra TRNKOVÁ: V plném spektru. Fotografie 1841-2005 ze sbírky Moravské galerie v Brně, Praha 2011, 51

⁷¹ Petra TRNKOVÁ: Technický obraz na malířských štaflích. Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890-1914 (Disertační práce v Seminárii dějin umění na MU v Brně), Brno 2008, 11, http://is.muni.cz/th/20156/ff_d/?furl=%2Fth%2F20156%2Fff_d%2F;so=nx;lang=cs, vyhledáno 15.5.2012

⁷² <http://www.upm.cz/index.php?language=cz&page=123&year=2012&id=199&img=1442>, vyhledáno 16.3.2012

⁷³ První z velkých výstavních počínů se uskutečnil už roku 1939, při příležitosti 100. výročí vynálezu fotografie. Výstava se uskutečnila v pražském Rudolfinu; WIRTH Zdeněk (ed.): Sto let české fotografie 1839-1939. Umělecko-průmyslové museum Obchodní a živnostenské komory v Praze, 26. říjen – 31. prosinec 1939 (kat. výst.), Praha 1939

třech pražských reprezentativních prostorech. Zúžená verze výstavy byla reprízována roku 2009 v Umělecké a výstavní hale Spolkové republiky Německo v Bonnu a znamenala tak i důležité představení české fotografie v mezinárodním měřítku. Obsáhlá publikace, vydaná k příležitosti výstavy, demonstruje vývoj české fotografie dohromady v sedmnácti tématických okruzích, z nichž úvodní je věnován právě předválečnému piktorialismu.⁷⁴

Zcela výjimečnou byla výstava, s poněkud užším zaměřením, *L'étude d'après nature* s podtitulem *Fotografie a umění v 19. století*, která se konala od února do května tohoto roku v brněnském Pražákově paláci. Výstava je jednou ze tří částí rozsáhlejšího výstavního projektu sledujícího vazby mezi fotografií a dalšími uměleckými obory. Předcházela ji expozice *V plném spektru* a v návaznosti se uskutečnila výstava plně zacílená na 20. století, připravovaná na závěr roku 2012.⁷⁵

L'étude d'après nature představila mezioborové vztahy jako jednu z nejpozoruhodnějších oblastí historie fotografie, ač doposud málo sledovanou. Kurátorka Petra Trnková se tímto snaží napravit dluh, který máme v tomto ohledu v porovnání se zahraniční výstavní činností. Autorka dělí téma do dvou základních rovin – *fotografie jako pomůcka* a *fotografie jako artefakt*, toto základní schéma také určilo uspořádání výstavy. V prvním oddílu byly představeny fotografické skici Alfonse Muchy, Edgara Degase, Franze Lenbacha, ale i malby Julia Mařáka s ukázkami konkrétních fotografických předloh. Zajímavým příspěvkem byla také ukázka díla Václava Brožíka.⁷⁶

Jádrem exkluzivní výstavy se stala až její druhá část. V té se autorka pokusila postihnout zásadní a již od počátku konfliktní téma – umělecké ambice fotografů. Zde se střetávají dvě názorové linie tvořící základy uměleckých teorií fotografie – schopnost objektivního zachycení skutečnosti a tvůrčí vklad autora. Nechybí zde díla takových osobností jako byl Alfred Stieglitz, Vladimír Jindřich Bufka, Adolphe Braun, Ludwig Angerer či již zmíněný Gustav Le Gray. Obou předeslaných témat se dotýkají další – fotografické živé obrazy jako jedna z populárních forem obraznosti společnosti 19. století a také fenomén fotografické reprodukce uměleckých děl.⁷⁷

⁷⁴ Vladimír BIRGUS / Jan MLČOCH: *Česká fotografie 20. století*, Praha 2009

⁷⁵ TRNKOVÁ Petra: *L'étude d'après nature*. Tisková zpráva MG Brno: http://www.moravska-galerie.cz/moravska-galerie/o-galerii/tiskovy-servis/2012/fotografie_19_stoleti.aspx, vyhledáno, 17.7. 2012

⁷⁶ *Ibidem*

⁷⁷ *Ibidem*

Na výstavě L'étude d'après nature představené vztahy se do značné míry shodují s konceptí této bakalářské práce.

Ušlechtilé tisky a tvárné procesy

Terminologie sledované oblasti přináší několik komplikací. Směrodatné jsou především dobové pojmy *umělecká fotografie* a *fotografický obraz*. Prvně zmíněný termín se vůči nenáročným fotografickým zájmům většiny vymezoval umělecky cítěným pojetím tvorby, druhý výraz zastupuje fyzický doklad - výsledek této činnosti. Umělecká fotografie je ovšem velmi vágní označení, které vývojem získalo na obecnosti. Náhradu našlo v neméně problematickém pojmu piktorialismus. Piktorialismus totiž také nabył dosti širokého významu, nutností se stala jeho přesnější specifikace. Pro období, ve kterém dominovalo užívání ušlechtilých tisků, se v našem prostředí ujal pojem *secesní piktorialismus*. Je nezbytné dodat, že ačkoli byly ušlechtilé tisky nejvýraznějším znakem posledního univerzálního slohu ve fotografii, objevovaly se už i jiné fotografické přístupy.⁷⁸ Na ty bude ještě poukázáno.

Mimo pojem *secesní piktorialismus* se užívá ještě *piktorialismus impresionistický* (někdy též *puristický*), který prostřednictvím specifických vlastností fotografie aplikoval malířské zásady impresionismu.⁷⁹

Ušlechtilé tisky (případně tvárné procesy) jsou techniky, které se zakládají na principu sledovaném již roku 1852 W. H. Foxem Talbotem. Klihoviny (želatina nebo arabská guma) s přídáním sloučeninou dvojchromanu draselného na světle vytvrzují, následkem čehož neobtnají ve vodě a nejsou v ní rozpustné. Části obrazu které nebyly ozářeny světlem jsou i nadále rozpustné ve vodě a vypráním se odplaví.⁸⁰ Kopírováním obrazu (ať již pozitivního či negativního) a následným odplavením neutvrzené želatiny z podkladu vznikne lehce reliéfní tiskový základ, ne nepodobný matici užívané v grafice. Tato matrice je v rámci ušlechtilých tisků následně využita různými způsoby.

Ke vzniku obrazu je přirozeně třeba dodat barvu. Fotografové nejčastěji aplikovali barvu olejovou, kterou podle druhu jednotlivých technik nanášeli na osvitnutá (utvrzená), nebo neosvitnutá (neutvrzená) místa – v těchto případech byla tedy barvou pokryta jen určitá část matrice. Jiné postupy vyžadovaly přimíchání

⁷⁸ Pavel SCHLEUFER: Galerie c. k. fotografů, Praha 2001, 213

⁷⁹ Ibidem 213-14

⁸⁰ Ibidem 212

jemnozrného pigmentu přímo do roztoku želatiny ještě jejím před nanesením na papírovou podložku. Také bylo možné získaný snímek na desce použít jako tiskovou matici k vytváření počtu kopií.⁸¹

K ušlechtilým tiskům jsou řazeny techniky olejotisk, gumotisk, bromolejotisk a carbro. Technologické souvislosti sdílí ještě zřídka užívaná pinotypie a hydratypie. Mezi tvárné procesy je širším slova smyslu řazen pastelový tisk, autopastel, akvarelový tisk, resinotypie, kyanotypie, diazotypie a také platinotypie. U posledně zmíněného příkladu nevzniká obraz pomocí barvy, ale chemickým vyloučením platiny.⁸²

Čeští fotografové, kteří tvořili kolem přelomu 19. a 20. století využívali nejvíce možností technik pigmentového tisku, gumotisku, olejotisku a bromolejotisku. Prvně uvedený byl nejstarším pozitivním procesem mezi ušlechtilými tisky, který však ještě nedovoloval přímou manipulaci obrazu. Pozornost si zasloužil dokonalou jemností tonálních přechodů a přirozeností výsledného vzhledu. Díky tomu k němu často sahali portrétisté a vůbec fotografové snažící se o věrnější zachycení obrazu. Obliba pigmentového tisku se odvíjela i od jednoduchosti provedení, roli také jistě sehrála i výjimečné stálost obrazu v čase.

Přesto, že byl tento způsob objeven již těsně po polovině 19. století,⁸³ rozšíření se mu dostalo až s tovární výrobou pigmentového papíru počátkem 90. let. Velmi ho propagoval fotograf J. Graig Annan, u nás se technikou dlouhodobě zabýval zejména František Drtikol.⁸⁴

Zvláštností, kterou pigmentový tisk přináší je stranově převrácený obraz původního záběru. Tloušťka probarvené želatinové vrstvy nedovolovala při kontaktu proniknutí světla až na podklad. Při vypírání se tedy vrstva želatiny oddělila od podložky a musela být nanesena obráceně na nový tzv. přednášecí papír. V případě, že nebyl obraz přenesen ještě jednou, zůstal záběr stranově převrácený.⁸⁵

⁸¹ <http://ntm.cz/historicke-fotograficke-techniky/cast-i-historicke-fotograficke-procesy-prehled>, vyhledáno 24.7.2012; Pavel SCHLEUFER: Galerie c. k. fotografů, Praha 2001, 214

⁸² Pavel SCHLEUFER: Galerie c. k. fotografů, Praha 2001, 214

⁸³ Vynalezl ho roku 1855 Louis Charles Poitevin, více in: Pavel SCHLEUFER: Galerie c. k. fotografů, Praha 2001, 214

⁸⁴ Ibidem

⁸⁵ <http://ntm.cz/historicke-fotograficke-techniky/cast-i-historicke-fotograficke-procesy-prehled>, vyhledáno 25.7.2012; <http://www.scheufler.cz/cs-CZ/files/2433/HistTechniky.pdf>, vyhledáno 25.7.2012

K pigmentovému tisku se řadí uhlotisk, který se svým názvem přirozeně odkazuje k materiálovému základu barviva. Příbuznými variantami byly ještě ozobromový tisk objevený roku 1905 a po válce tzv. carbro.⁸⁶

Výraznou proměnu obrazového působení ve fotografii přinesl až objev gumotisku. K této události došlo v zimě roku 1894, kdy zkušený fotoamatér Rouillé-Ladevèze znovuoživil Poitevinův proces. Tím započala doba ušlechtilých tisků, které postupem času umožňovaly stále razantnější zásahy do fotografického obrazu.

Nejdříve se gumotisk ujal ve Francii, kde se jeho horlivým prosazovatelem stal Constant Puyo, významný člen pařížského fotoklubu. Během druhého tamního salonu fotografie vystavil Robert Demachy zarámované fotografické obrazy získané touto novou technologií, které se výrazně se odlišovaly od ostatních vystavených děl [6]. Puyo k tomu později napsal: „*Přišel jsem k tuctu obrazů ... ten pohled mě nadchl životí a opravdovostí nového vjemu; jejich výjimečný vzhled mi dal tušení nových možností, jež může tento fotografický proces dát.*“⁸⁷

Robert Demachy a Constant Puyo se staly obdivovanými vzory mnoha fotografů amatérů i za hranicemi své země. Alfred Horsley-Hinton si na výstavě Londýnského fotografického klubu roku 1900 posteskl, že nikdo, přinejmenším v Anglii, nedosáhl tak „*výjimečného stupně delikátnosti a jemnosti*“. Předmětem jeho poklony byl právě Demachy.⁸⁸

Jeho úspěch se zakládal na dlouhodobé a aktivní fotografické činnosti provozovaná již od konce 70. let, byl generačně starší než převážná většina ostatních amatérských fotografů. Tak jako měla estetika ušlechtilých tisků velmi blízko ke konvenčnímu malířství, Demachyho tvorba prozrazuje snad až zatvrzele těsný vztah k akademismu a konformitě. Je zajímavé, že byl tak náhle přijat nový mód fotografie s uměleckými ambicemi, který ve srovnání s pestře se formujícím moderním malířstvím působil již anachronicky.⁸⁹ Na druhou stranu je tento přístup pochopitelný, vezmeme-li v úvahu, že tradiční akademická malba byla na rozdíl od nejaktuálnějších a zatím neprověřených malířských projevů široce uznávána. Touto vyšlapanou cestou

⁸⁶ <http://www.scheufler.cz/cs-CZ/files/2433/HistTechniky.pdf>, vyhledáno 24.7.2012

⁸⁷ Sylvian MORAND: Imagination and Pigment. Archaism and Technique in Pictorialism, in: Philip PRODGER (ed.): Impressionist Camera: Pictorial Photography in Europe 1888-1918, London 2006, 251

⁸⁸ Ibidem

⁸⁹ Julien-Faure CONORTON: Studying Robert Demachy's photographic work in 2007: boundaries, methods and issues, http://www.hf.uib.no/nhap/parispapers2007/Julien_FaureConorton_2007.pdf, vyhledáno 27.7.2012

se ubíral piktorialismus závěrem 19. století a to je ostatně důvod, proč byl později tak ostře odsuzován.

Bližší seznámení s technologií naznačí širší možnosti utváření obrazu. Gumotisk je založen na výše popsaném principu, jeho základem však byla arabská guma. K ní se přidal zcitlivovací roztok dvojjchromanu draselného a také pigment. Připravená látka byla rozetřena jemným štětcem na podklad – ruční neklížený papír. Fotograf si mohl papír preparovat podle vlastních představ, nebo jej zakoupit již připravený v různých odstínech.⁹⁰

Na preparovaný papír byl položen negativ, došlo k jeho osvětlení. Ozářená místa se utvrdila a proto se při následném vypírání nerozpustila. Vzniklý mírný reliéf byl následně otištěn. Tuto proceduru musel fotograf několikrát opakovat, neboť jediným tiskem měl výsledný obraz velkou strmost a malou barevnou hustotu. Do druhého tisku bylo přidáno méně pigmentu a jeho úkolem bylo dodat obrazu větší hloubku. Třetí, tzv. silný obsahoval největší podíl barvy, vykreslil detaily a podpořil plasticitu. Pro dokonalý dojem byl však fotograf nucen tento proces několikrát opakovat.⁹¹

Byť jen zjednodušené podání technologického postupu gumotisku naznačuje nároky na zručnost a preciznost jeho provedení. To je také důvod proč se masově nerozšířil a praktikoval jej nevelký okruh opravdových zájemců. V klubovním amatérském zázemí vznikaly nejpříhodnější podmínky k jeho objevování prostřednictvím společných workshopů, přímé sdílení zkušeností bylo nejlepší cestou k jeho zvládnutí. Kdo tedy chtěl ovládnout gumotisk, byl s velkou pravděpodobností členem fotografického spolku.

Gumotisk byl mezi fotografy oblíbený zvláště v letech 1895 až 1906, již čtvrtý rok nového století se však objevila další technika z rodiny ušlechtilých tisků – olejtisk. Pro naše prostředí byl zejména Vladimír Jindřich Bufka tím fotografem, jehož tvorba je nejvíce spjata s gumotiskovou fází.⁹²

Olejtisk je další derivát Poitevinova procesu, který objevil G. E. H. Rawlins. Je založen na specifických vlastnostech chromovaných klišovin, které při kontaktu se světlem ztrácejí schopnost absorbovat vodu. Při olejtisku je možné, podobně jako u mnohých grafických technik, otisknout matici vícekrát.⁹³

⁹⁰ <http://www.scheufler.cz/cs-CZ/files/2433/HistTechniky.pdf>, vyhledáno 26.7.2012

⁹¹ Ibidem

⁹² Hana ROUSOVÁ (ed.): *Vademecum: Moderní umění v Čechách a na Moravě*, Praha 2002, 62

⁹³ Sylvian MORAND: *Imagination and Pigment. Archaism and Technique in Pictorialism*, in: Philip PRODGGER (ed.): *Impressionist Camera: Pictorial Photography in Europe 1888-1918*, London 2006, 253

Chromovaná želatina je nanášena na papírovou podložku, oproti gumotisku však neobsahuje pigment. Proběhne osvětlení skrze přiložený negativ, papír je vyprán a usušen a posléze namočen do teplé vody. Posledně zmíněný úkon způsobí nabobtnání méně osvětlených partií želatiny, vznikne mírný reliéf. Přijatá voda odpuzuje nanesenou mastnou barvu, litografický inkoust jak doporučoval Rawlins, nebo často používanou barvu olejovou. Fotograf nanášel barvu pomocí štětce, který mu více nežli váleček dovolil kontrolovat výsledný obraz. Nanesení barvy bylo výrazným vkladem umělce, fotografa jenž si až tehdy plně přisvojoval dílo. Rozličné nástroje i techniky rozetření barvy – především tupování a vtírání, byly základním znakem a zároveň trumfem této umělecké fotografie, fotografie která své pohledy obracela ke grafice a malířství. Grafickým technikám se olejotisk přiblížil ještě v jiném ohledu. Jednou tiskovou matricí bylo možné získat menší náklad výsledných tisků, tedy jakousi limitovanou edici.⁹⁴

Poslední významnou technikou, jež našla uplatnění ve výtvarném projevu secesního piktorialismu, byl bromolejotisk. Ač se v názvu i výsledné podobě velmi podobá olejotisku, je to technika založená na odlišném principu dovolující nové možnostmi. Začal se užívat roku 1907, ale první zmínka v českém odborném tisku se objevila teprve o rok později. Východiskem pro bromolejotisk byla pozitivní zvětšenina obrazu na bromostříbrném nebo chlorobromostříbrném papíře. Tvůrce tedy nebyl omezen formátem negativu a mohl vytvářet poměrně rozměrné obrazy. Několikastupňovou procedurou byl získán želatinový reliéfní základ. Následné zpracování už bylo podobné jako při olejotisku. Obraz vznikl otištěním reliéfu na který byla předtím vetřena barva.⁹⁵ V českém prostředí byly všechny zmíněné techniky reflektovány s mírným zpožděním. Přesto lze sledovat určitou kontinuitu užívání jednotlivých ušlechtilých tisků v rámci Evropy.

⁹⁴ Ibidem

⁹⁵ <http://www.scheufler.cz/cs-CZ/files/2433/HistTechniky.pdf>, vyhledáno 30.7.2012

Fotografové amatéři a teorie umělecké fotografie

Doba kolem přelomu století přinesla řadu výrazných společenských i kulturních proměn. Měla výjimečný potenciál zaktivizovat umělce všech výtvarných kategorií k prolomení bariéry historismu. Docházelo k vyprazdňování idealistických forem ovládajících devatenácté století, mladá generace umělců se ocitla na cestě k modernosti.

Pojmem secese vyznačuje odpoutání uměleckých spolků od ztuhlosti dobově preferovaného akademismu ve snaze podpořit nové a nekonvenční výtvarné projevy.⁹⁶ Paralelně s tradičně uznávanými výtvarnými obory - malbou, sochařstvím a architekturou, se rozvíjela i fotografická tvorba, jejímž cílem byl rovněž umělecký projev.

Fotografie nebyla zatím uznána hodnou vysokého umění, proto se vyvíjela stranou těchto uměleckých kruhů, a to vedlo i k určitému elitářství jejich vlastních představitelů. Fotografové se už na přelomu osmdesátých a devadesátých let začaly spojovat do fotografických spolků. Hlavním důvodem, proč tyto kluby fotografů-amatérů vznikaly, byla snaha čelit úpadku, jenž přinášelo šíření média. S trochou nadsázky se dá říci, že i ve fotografii docházelo k určitému vystoupení části nespokojených, kteří chtěli změnit daný stav věcí. Zde je možné spatřovat jednu z obecnějších mezioborových paralel.

Fotografie se obvykle dělí na amatérskou a profesionální. V těchto kategoriích však není jasně zachycen jejich poměr k umění. Jednoduše lze fotografa-amatéra popsat jako samozvaného tvůrce fotografujícího pro potěchu, kdežto profesionální fotograf praktikuje především za účelem finančního obohacení, obživy. Jsou však známy případy, u kterých fotograf neměl zapotřebí rázného vymezení se vůči druhé skupině, tehdy značně obvyklého. František Drtikol a Vladimír Jindřich Bufka se integrovali v amatérském hnutí a zároveň vykonávali portrétní ateliérovou činnost.⁹⁷

K dokreslení charakteristiky amatérské a profesionální fotografie poslouží úryvek z textu Jindry Imlaufa, agilního člena pražského fotoklubu: „...*Prvně, než*

⁹⁶ Petr WITTLICH: *Česká secese*, Praha 1984, 7

⁹⁷ Anna FÁROVÁ: *Vztahy fotografie a malířství*. František Drtikol (Diplomová práce na FF UK v Praze), 1973, 46

*počneme mluvit o dílech uměleckých, musíme říci, že laskavý čtenář nesmí ve slově amatér spatřovati toliko chladný diletantism, z něhož se díky několika stále více naši čeští a moravští fotografové amatéři vybavují a kterýžto název musí z počátku nésti každý začátečník; slovo amatér značí pouze rozdíl mezi fotografem z povolání – profesionistou – a fotografem ze zábavy, z lásky k umění tomuto.*⁹⁸

Ano, již v této době dostávalo slovo amatér pejorativní zabarvení, přestože původní význam byl jiný (z lat. amator = milovník, přítel).⁹⁹ Na stránkách Fotografického obzoru byla dokonce vedena polemika o případnosti tohoto označení v názvu klubu. Anketu, která prostupovala několika čísly časopisu, rozpoutal již výše zmíněný přispěvatel. Nebyl sice nalezen vhodnější příměr, který by adekvátně vystihoval i „směr“, zato se ukázalo, jak rozličné názory na samotnou náplň fotografické činnosti jednotliví fotografové-amatéři mají.¹⁰⁰

Z výše uvedeného vyplývá, že se fotografičtí amatéři neorientovali čistě na uměleckou fotografii. Část členů usilovala pouze o to, aby lépe zvládla technické problémy, fotografii pojímali jako nenáročnou volnočasovou aktivitu. Byli zde ale i tací, kteří cílevědomě zkoumali umělecký potenciál technického média a skrze něj hledali cesty vlastního projevu.

Amatérská fotografie existovala vlastně již nedlouho po vynalezení fotografie, ovšem většina z nich, narozdíl od profesionálů, zůstávala skryta v anonymitě. Až právě institucionalizace amatérů znamenala vynoření se z anonymního vakua, dodávala jim potřebnou odvalu a inspiraci, konfrontace názorů a zkušeností s sebou přinášelo vzájemné obohacení.

Rozvoji amatérismu dlouho bránila samotná technika. Teprve ke konci sedmdesátých let byla zavedena tovární výroba tzv. suchých desek. Ty oproti doposud běžnému tzv. mokrému koloidovému procesu již nevyžadovaly složitou manipulaci s deskami a chemickými prostředky (předtím musela být deska zcitlivěna těsně před expozicí, exponována a následně ustálena v temném prostoru). Zároveň docházelo

⁹⁸ Jindřich IMLAUF: Jak vypadá moderní fotografie amatérská, in: Fotografický obzor, roč. IX., 1901, č.10, 150

⁹⁹ <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=1247>, vyhledáno 23. 7. 2012

¹⁰⁰ Jindřich IMLAUF: Dnešní fotografie amatérská, in: Fotografický obzor, 1907, 49-52, reakce jednotlivých členů na anketu 54-55, 91-93, 109; dále k pojmu amatér in: Josef MUHLDORF / Pavla VRBOVÁ: Od sportu fotografického k umělecké fotografii. Historie prvního klubu fotografů amatérů v Čechách a Svazu československých klubů fotografů amatérů 1889-1945, Praha 2010, 3; Petra TRNKOVÁ: Technický obraz na malířských štaflích, Brno 2009, 15

k progresivnímu vývoji fotografických postupů a techniky, čímž byly vytvořeny příhodné podmínky pro rozšíření této činnosti v masovém měřítku.¹⁰¹

S rozvojem techniky a narůstajícím počtem zájemců o fotografii docházelo k profilování jednotlivých skupin fotografů – jedni si zpracovávali materiál sami, jiní využívali nabídky profesionálů; velká část fotografů využívala technických obrazů k zábavě, někteří jako praktickou pomůcku v jejich profesi. Nakonec existovala minorita, vkládající do fotografie své umělecké ambice.¹⁰²

Amatérské fotografické spolky nebyly zdaleka jen záležitostí našeho regionu. První kluby se začaly objevovat ve Velké Británii a odtud se rozšířily do mnoha evropských zemí i Spojených států amerických. Koncem století vytvořili výjimečně široké a organizované internacionální hnutí. Jednotlivé kluby vydávaly vlastní časopisy a zároveň odebíraly jiná odborná periodika v rámci celé Evropy. Sít' se posilovala také pořádáním pravidelných velkých výstav.

Vznikem každého fotografického spolku bylo podmíněno uchování informací souvisejících s klubovní činností v dané lokalitě, nadto byla taková instituce důležitou podmínkou samotného rozvoje jeho členů. Prostřednictvím fotografických klubů mohlo dojít k proměně veřejného mínění na možnosti a podobu fotografického obrazu.

První organizací tohoto druhu na našem území byl Klub fotografů amatérů v Praze. Vznikl roku 1889 při příležitosti padesátého výročí objevu fotografie, ovšem podněty založit spolek tu byly již mnohem dříve.¹⁰³ Původně skupina několika nadšenců se rozrostla do početné a uznávané organizace, udržující kontakty nejen s fotoamatéry v hlavním městě regionu, ale i na venkově, za účelem pozvednutí úrovně fotografické činnosti.

Pražský klub se v počátcích potýkal s technickými problémy, nějakou dobu trvalo vytvoření stabilního institucionálního zázemí, rozvinul se však do jednoho z hlavních center umělecké fotografie ve středoevropském prostoru. Výrazným rysem pražského klubu byla snaha o pozdvižení české fotografie a její soběstačnost.¹⁰⁴

¹⁰¹ Josef MUHL DORF / Pavla VRBOVÁ: Od sportu fotografického k umělecké fotografii. Historie prvního klubu fotografů amatérů v Čechách a Svazu československých klubů fotografů amatérů 1889-1945, Praha 2010, 6

¹⁰² Petra TRNKOVÁ: Technický obraz na malířských štaflích. Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890-1914 (Disertační práce v Seminárii dějin umění na MU v Brně), Brno 2008, 33, http://is.muni.cz/th/20156/ff_d/?furl=%2Fth%2F20156%2Fff_d%2F;so=nx;lang=cs, vyhledáno 15.5.2012

¹⁰³ Antonín DUFEK: Fotografie 1890-1918, in: Dějiny českého výtvarného umění, 2/I, Praha 1984, 195

¹⁰⁴ Josef MUHL DORF / Pavla VRBOVÁ: Od sportu fotografického k umělecké fotografii. Historie prvního klubu fotografů amatérů v Čechách a Svazu československých klubů fotografů amatérů 1889-1945, Praha 2010, 3-4; poněkud odlišný názor sdílí Petra Trnková, která vidí přímou závislost českých

Až do roku 1919, kdy byl založen Svaz českých klubů fotografů amatérů, vykonával první pražský klub funkci střediska, ze kterého byli podporováni amatéři i na venkově.¹⁰⁵ V procesu integrace fotografických amatérů hrál důležitou roli časopis Fotografický obzor, založený roku 1893. Do něj přispívali sami fotografové a kromě zpráv z fotografických výstav a oblasti technických novinek se často vyjadřovali i k uměleckým stránkám fotografických obrazů. Obdobným tématům se věnovali fotografové v základních příručkách.

Klub také organizoval fotografickou dokumentaci pro Národopisnou výstavu konanou v roce 1895. Klub pražských amatérů několikrát pozměnil svůj název, často měnil místo vlastní působnosti, a i přes některé problémy s prostory se část klubového archivu zachovala do dnešních dnů.¹⁰⁶

Český klub fotografů amatérů v Praze nebyl ovšem jediným spolkem u nás. Významné kluby vznikaly v Plzni, Brně, Teplicích, Českých Budějovicích, Vysokém Mýtě, Pardubicích či Chrudimi. Českých klubů na našem území bylo přibližně čtrnáct, alespoň do konce první světové války.

Kluby fotografů amatérů v čele s nejstarším pražským klubem vytvářely důležité tvůrčí prostředí, které dovolovalo jednotlivcům aktivně reagovat na soudobé trendy a technické inovace oboru. Nejdůležitějším prvkem činnosti kluby byly klubovní výstavy, které zároveň vytvářely prostor k motivaci a do určité míry konkurenční prostředí. Kromě nich byly pořádány přednášky vedené nejen zdejšími odborníky, ale i uznávanými fotografy zahraničních jmen. Byly organizovány společné výlety do plenéru. Velmi důležitým článkem v řetězu amatérského spolkového dění byly tzv. Okružní fotografické mapy. Jejich účelem bylo seznamování se s pracemi ostatních fotografických klubů a to nejen na regionální úrovni. K prvotnímu návrhu zřízení okružních map přišli členové velmi činného amatérského spolku ve Frankfurtu nad Mohanem. Odtud se nápad rychle rozšířil do mnoha evropských klubů.¹⁰⁷

Vybrané fotografické práce byly adjustovány, opatřovány přípisky se jménem autora, názvem díla a udáním povahy světla, doby expozice a technických údajů

fotografů na německých a rakouských centrech umělecké fotografie, více in: Petra Trnková: Technický obraz na malířských štaflích, Brno 2009, 15

¹⁰⁵ Antonín DUFEK: Fotografie 1890-1918, in: Dějiny českého výtvarného umění, 2/I, Praha 1984, 195

¹⁰⁶ Josef MUHL DORF / Pavla VRBOVÁ: Od sportu fotografického k umělecké fotografii. Historie prvního klubu fotografů amatérů v Čechách a Svazu československých klubů fotografů amatérů 1889-1945, Praha 2010, 3-4

¹⁰⁷ Fotografický obzor, 1893, č. 1, 9; Fotografický obzor, 1893, č.2, 37

(například typ objektivu – aplanát, antiplanet, či krajinková čočka).¹⁰⁸ K tomu materiálu byly navíc přikládány různé fotografické časopisy. U nás se fotografové do značné míry řídili německy psanou literaturou, čemuž odpovídaly i střídavě přikládaná periodika k okružním mapám (Photographische Correspondenz, Photographische Rundschau, Der Amateur-Photograph, Photographische Archiv, Camera, Der Photograph, Anzeigerblatt für Photographie, Moll's photographische Notizen, Photographische Revue).¹⁰⁹ Tento rozmanitý fotografický materiál byl zasílán jednotlivým zájemcům podle předem vytvořeného pořadí. Mezi těmito fotografiemi nebyli jen tací, kteří měli zázemí ve fotografickém klubu, našlo se i mnoho solitérních fotografů tvořících samostatně mimo střediska. Mapy jim tak umožňovaly jedinečnou příležitost k recepci aktuálního dění v oboru, do jisté míry nahrazovaly, ač ve specifické formě, výstavní činnost. Každý registrovaný zájemce si mohl okružní mapu ponechat tři dny u sebe, poté ji musel poslat dál. Díla mohl hodnotit komentářem čímž se konkrétním amatérům dostávalo důležité zpětné odezvy.¹¹⁰

Hlavním nositelem svědectví o prostředí českých fotografických spolků nám poskytuje časopis Fotografický obzor. Objevil se roku 1893 jako prostředek sloužící k lepší informovanosti amatérů. Zaznamenával spolkovou činnost a zároveň se stal demonstrantem vzrůstajících aktivit českých fotoklubů. Hlavně z počátku tvořily podstatnou složku časopisu články věnující se fotografii po praktické stránce, ať už popisem nově objevených fotografických technik, vyvolávacích a dalších procesů, radami o exponování v ateliéru i exteriéru, informacemi o nových materiálech, přístrojích a dalších prostředcích. Výroční zprávy a zápisy z valných hromad přinášejí statistické přehledy o počtech amatérů, klubovních akcích či profesních návštěvách zahraničních fotografů. Rovněž dokumentují nové přírůstky v klubovní knihovně, což nám umožňuje udělat si představu o možných vědomostních a inspiračních zdrojích fotografů.

Od roku 1895 se ve fotografickém obzoru začínají objevovat články, věnující se uměleckému aspektu ve fotografii.¹¹¹ Je zajímavé, že v prvních číslech časopisu zmínky na téma umělecké fotografie nacházíme jen velmi zřídka (jedná se především o

¹⁰⁸ Fotografický obzor, 1893, č. 3, 46; č.4, 57-58

¹⁰⁹ Fotografický obzor, 1893, 1893, č.4, 58

¹¹⁰ Ibidem; k okružním mapám také Petra TRNKOVÁ: Fotografové amatéři a umělecká fotografie v kontextu uměleckých a umělekohistorických teorií (1890-1914), in: Iluminace, roč. 16, 2004, č. 3, 105

¹¹¹ Antonín DUFEK: Fotografie 1890-1918, in: Dějiny českého výtvarného umění, I/2, Praha 1984, 196; Petra TRNKOVÁ: Technický obraz na malířských štaflích. Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie (Disertační práce, Seminář dějin umění v Brně), 2008, 38

subjektivní hodnocení děl z putovních okružních map, jako určitý hodnotící prvek se objevuje hledisko malebnosti.¹¹² V prohlášení „Náš program“ z prvního čísla (1893) nenajdeme ani náznak zájmu o umělecké tendence. Koncem devadesátých se však najednou začaly objevovat články, ve kterých našla i umělecká fotografie své místo. Čtenáři začali být informováni o různých fotografických proudech, zvláště o široce aktuálním impresionismu. Místo předního hlasatele uměleckých snah již Fotografický obzor neztratil. Na jeho stránkách byly například poprvé publikovány fotografie Čechoameričana Drahomíra Josefa Růžičky, který zásadně ovlivnil zdejší fotografii po první světové válce.¹¹³

První výstavou na které byla poprvé programově představena umělecká fotografie, byla interní expozice Klubu fotografů amatérů v Praze konaná roku 1899. Podle Antonína Dufka je tuto událost možno považovat za „*mezník, vyznačující počátek piktorialismu jako kolektivního hnutí.*“¹¹⁴

Většina piktorialistů tvořících v secesním duchu byla vázána ke starším uměleckým konceptům a až do začátku první světové války téměř nebylo reflektováno dění na poli výtvarného moderního umění. Nově se objevující směry nacházely ve fotografii odezvu jen sporadicky a to ještě v nepřiliš zřetelné formě. Samozřejmě, že tuto skutečnost do jisté míry podmínila odlišná povaha technického média, svoji roli mohli však sehrát i další faktory.

Futurismus, kubismus a další avantgardní hnutí před první světovou válkou úzce souvisely s výraznými společenskými a politickými proměnami. Z tohoto hlediska je zajímavé podniknout malou sondu do sociálního složení fotografických amatérských klubů. Studie které se tímto zabíraly doložily, že se určité profese objevovali dlouhodobě ve větší míře. Mezi nejčastějšími zástupci fotografických klubů bychom našli právníky, lékaře, továrníky, univerzitní učitele, nebo také vysoce postavené úředníky. Fotokluby často vznikaly ve větších bohatších městech, nezřídka lázeňských, nebo také v průmyslových aglomeracích.¹¹⁵ Na to navazuje fakt, že příslušníci uvedených profesí měli sklony k aktivnějšímu trávení volného času, kterého se jim oproti jiným dostávalo více. Především tedy vyšší dosažené vzdělání a někdy

¹¹² např. Fotografický obzor, č. 1, 1893, 10

¹¹³ Antonín DUFEK: Fotografie 1890-1918, in: Dějiny českého výtvarného umění, I/2, Praha 1984, 199

¹¹⁴ Ibidem 196

¹¹⁵ Petra TRNKOVÁ: Technický obraz na malířských štaflích. Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890-1914 (Disertační práce v Seminárii dějin umění na MU v Brně), Brno 2008, 51, http://is.muni.cz/th/20156/ff_d/?furl=%2Fth%2F20156%2Fff_d%2F;so=nx;lang=cs, vyhledáno 15.5.2012

větší dostatek volného času a financí, hrály podstatnou úlohu v aktivní klubovní účasti, vytvářely sociálně úzce vymezené a do jisté míry izolované prostředí. Když se oblohou vrátíme k dobově aktuální umělecké reflexi sociálních a politických změn, dojdeme i k jednomu z hlavních důvodů, proč amatéři reflektovali toto umělecké dění v tak malé míře.

Hlavním rysem umělecké fotografie v době kolem přelomu století i nadále zůstávalo potlačování reflexivní povahy technických obrazů. Kořeny tohoto piktorialistického konceptu nacházíme již v kolážích Oscara Gustava Rejlandera a Henryho Peache Robinsona v 50. letech 20. století. Přes určitý vývoj v oblasti teorie umělecké fotografie byl i nadále převažujícím vlivem Robinsonův teoretický odkaz. Sám Robinson se v roce 1893 stal spoluzakladatelem předního londýnského fotografického klubu The Linked Ring a ještě v posledním desetiletí 19. století se aktivně zapojoval do debat sledujících téma umělecké fotografie.¹¹⁶

Teoretici kteří sice nepřímo ale zato intenzivně zasahovali do našeho regionu byli německy píšící Willy Warstat a také činorodý Fritz Mathies-Masuren. Druhý zmíněný roku 1903 úspěšně aktualizoval Robinsonův Pictorial Effect in Photography pro německé prostředí, odkud se tyto teze dostávaly k nám. Především spisy Willyho Warstata a Fritze Mathies-Masurena utvořily základ teoretické práce Jaroslava Petráka, vůdčího českého teoretika umělecké fotografie a jejího propagátora.¹¹⁷ Petrák vycházel z pozice aktivního člena pražského klubu fotografů amatérů. Svě teze nesdělával jen prostřednictvím klubovního časopisu, ale také v samostatných publikacích. Roku 1910 vyšla jeho *Žeň světla a stínu*. Tato kniha se stala nejvýraznějším a také nejúspěšnějším pokusem o formulování uměleckých teorií ve fotografii v českojazyčném prostředí.¹¹⁸

V úvodní kapitole si Petrák pokládá otázku, zda-li fotografie může vyjvit osobitý projev autora. V zápětí odpovídá kladně konstatováním „*ne technika prováděcí, nýbrž myšlenka, tvůrčí podstata – tedy duše – jakéhokoliv uměleckého díla jest zkušebním kamenem, dle kterého se toto posuzuje.*“ Dále pojem umění promítá do jakési reprodukce ve které je přítomen charakter autora.¹¹⁹ Petrák připouští omezenost prostředků tvůrčího projevu fotografie vůči jiným výtvarným oborům, nicméně

¹¹⁶ Ibidem 61-62

¹¹⁷ Ibidem 62

¹¹⁸ Antonín DUFEK: Fotografie 1890-1918, in: Dějiny českého výtvarného umění, I/2, Praha 1984, 198

¹¹⁹ Jaroslav PETRÁK: *Žeň světla a stínu*, Praha 1910, 6

považuje uměleckou fotografii za tak vyspělou, aby mohla být pokládána za neodvislý umělecký obor výtvarného umění.¹²⁰

Petrák rozlišuje dvě cesty umělecké fotografie. Objektivní, která mimo jiné závisí na „vyrovnání fotografického dojmu s dojmem umělecko-optickým“, druhá cesta je subjektivní, „vychází od subjektu a spočívá v modifikaci použitých prostředků“¹²¹ Přes toto dělení spadá hlavní esteticko-umělecká činnost fotografa do činnosti před ukončením negativního procesu. Krajinná fotografie byla na počátku 20. století hlavní oblastí ve které mohly být rozvíjeny umělecké tendence. Petrák předpokládá, že jediným místem kde fotograf může s úspěchem vytvářet krajinnou fotografii je jeho bezprostřední důvěrně známé okolí. Není účelem zachytit krajinu bohatou na přírodní krásy. V této souvislosti zmiňuje uměleckou komunitu z německého Worpswede jež čerpala z těch nejhudších přírodních motivů.¹²²

Autor se zde podrobně věnuje volbě motivu, který má největší vliv na malebný dojem obrazu a rozebírá fotografický obraz z hlediska tradičních malířských kritérií s výjimkou těch které určuje barva. Především se snaží co nejpřesněji definovat kompoziční pravidla a také umístění světel a stínů. Oblohu a atmosféru vyzdvihuje jako velmi důležitou složku, která může napomoci k vystižení určité nálady. Náladu jako dobově velmi frekventovaný pojem Petrák vysvětlil jako výslednici estetických složek vzbuzující pocit z krajiny či předmětu pozorování. „*Nálada skýtá obrazu jeho vnitřní charakter, ona určuje jeho formu, krásu nebo šerednost.*“ Závěrem kapitoly neopomene zmínit zkoumání přírody ani „*pilné studium moderního směru malířského, zvláště pak monochromových reprodukcí moderních (leptů a pod.)*“ k docílení esteticky působivé krajinářské fotografie.¹²³

Příručka byla koncipována nejen pro amatérské fotografy, ale také pro profesionály, zařadil Petrák kapitolu o fotografickém portrétu. Moderní portrétní fotografii by měly podle autora vyznačovat tři termíny – individualita, charakteristika, estetika. Odsuzuje obvyklou fotografickou praxi a vypůjčuje si přitom postřehu Jana Nerudy: „*To jsou tváře! Jaká různost v útvaru, jaká stejnost ve výrazu. Ve všech těch fotografických tvářích myšlenky ani za dva šestáky.*“¹²⁴

¹²⁰ Ibidem 5, 7

¹²¹ Ibidem 9

¹²² Ibidem 17

¹²³ Ibidem 30-32

¹²⁴ Jan NERUDA: Drobné klepy, Praha 1910. cit. in: Jaroslav PETRÁK: Žeň světla a stínu, Praha 1910, 49

Volba reprodukčního způsobu vzhledem k estetice snímku je názvem další části knihy *Žeň světla a stínu*. Kromě rozboru jednotlivých technik ušlechtilých tisků autor naznačuje, že se pod vlivem západní umělecké fotografie dostává ke slovu také fotografie nemanipulovaná. Začíná ochabovat zájem o tvárné procedury a zásahy do fotografického negativu, přestože stále v našem prostředí hrají důležitou roli. V každém případě by se měl tvůrce snažit již dopředu počítat s určitou technikou, co nejlépe zvolenou k danému fotografickému dílu.¹²⁵ V závěrečné kapitole Jaroslav Petrák nastínil vývoj umělecké fotografie od 90. let nejen u nás, ale i v Evropě, a vyzdvihl největší osobnosti oboru. Pro české prostředí připomenul výstavu konanou v roce 1903 na které se poprvé ve větší míře objevily nové reprodukční způsoby. Trojici fotografů Pinka - Šetele - Špillar označil za hlavní průkopníky tvárných procesů v našem prostředí a upozornil na jejich výjimečně zpracované a působivé fotografie. Nakonec mezi amatéry zdůraznil osobnost Vladimíra Jindřicha Bufky, který se stal ikonou českého secesního piktorialismu.¹²⁶

¹²⁵ Ibidem 49-64

¹²⁶ Ibidem 78

Přední osobnosti secesního piktorialismu a jejich tvorba

V této kapitole bude na příkladech jednotlivých fotografických děl ukázána šíře výrazových možností technik ušlechtilých tisků včetně hraničních poloh silně zastírajících technický základ fotografického média. V závěru práce bude tato tvorba začleněna do kontextu české fotografie prvních desetiletí 20. století.

Jedním z nejdůležitějších představitelů umělecké fotografie konce 19. a začátku 20. století byl nepochybně Vladimír Jindřich Bufka. Jeho vlastní fotografování, teoretické spisy na téma tzv. stylové fotografie, objevování nových fotografických oblastí (mikrofotografie, autochrom) i řešení technických problémů při fotografování v extrémních podmínkách tvoří kontinuální a neoddělitelné složky Bufkova zájmu. Ve všech dosáhl nemalých úspěchů.

Vzdělání v oboru chemie se mu dostalo na Vysoké škole technické v Praze. Pravděpodobně zde se seznámil s profesorem Karlem Kruisem, který roku 1899 zřídil školní fotografický ateliér. Výjimečně vybavené fotografické pracoviště na Kruisově katedře splňovalo vhodné podmínky pro to, aby se stalo centrem zdejší fotografické odbornosti. Zůstalo jím i po první světové válce.¹²⁷ Zřejmě není náhodou, že se Bufka stejně jako Karel Kruis zabýval technologií autochromu, fotografického postupu umožňujícího dosáhnout výsledného obrazu v přirozených barvách. Rovněž mikrofotografie byla jejich společným zájmem. Lze tedy usuzovat, že si vzájemně vyměňovali získané zkušenosti. Obdobná domněnka směřuje i na kontakt s Jaroslavem Husníkem, dalším praktikem autochromu, se kterým Bufka později spolupracoval na expozici amatérské fotografie v nově zřízeném Technickém muzeu Království českého v Praze.¹²⁸

Bufka byl velkým popularizátorem autochromu, barevného diapozitivu na skleněné desce. Byla to první barevná technika fotografie, již se dostalo veřejného rozšíření. Bufkovo prvenství v prosazování této techniky bylo umožněno přímým školením u vynálezců bratří Lumiérů v Lyonu. Technika autochromu nedovolovala téměř žádnou stylizaci a náš autor ji využíval především k portrétní práci či ke

¹²⁷ Antonín DUFEK: Vladimír Jindřich Bufka, Praha 2010, 30

¹²⁸ Ibidem 30, 36; <http://www.ntm.cz/muzeum/historie-muzea>, nepag., vyhledáno 23.5.2012

zpodobení městské krajiny. Jeho autochromy Prahy posloužily jako první barevné předlohy litograficky reprodukováných pohlednic.¹²⁹

Rok 1909 znamená pro Bufku aktivní zapojení se do aktivit klubu fotografů amatérů v Praze. Pořádá přednášku na téma „O fotografování nočních a náladových snímků“, představuje vlastní autochromy, ve Fotografickém obzoru mu vychází článek Fotografie za noci.¹³⁰ Posledně zmíněný text dokládá Bufkovo zaujetí možnostmi technického média v extrémních podmínkách a ukazuje dokonalý přehled dobové fotografické techniky i užívaných druhů pouličního osvětlení. Článkem však zároveň souvisle propstupuje také autorův požadavek vystižení *dojmu* – hlavního rysu umělecké fotografie začátku 20. století.¹³¹

Mladý Bufka prošel portrétním ateliérem uznávaného Jana Langhansa, specialisty na platinotisk, a fotografické školení následně zakončil u Hermanna Clemense Kosela ve Vídni, v proslulém ateliéru rovněž hojně navštěvovaném společenskou smetánkou. Jako dobrovolník zde prožil několik zimních měsíců mezi roky 1910 a 1911 a kromě jiného se tu mohl blíže seznámit s technikou gumotisku včetně její vícebarevné varianty. Langhans i Kosel byli tehdejšími špičkami v oboru a Bufka velmi úspěšně uplatnil nabyté zkušenosti ve vlastním ateliéru. Podnik zřízený na podzim roku 1911 na lukrativní místě v pražské Lucerně nevyhledávali jen samotní zákazníci, na několik let se totiž stal jedním ze zdejších středisek uměleckého života.¹³²

Na výstavě konané roku 1911 vystavil Bufka řadu gumotisků i platinotisků vzbuzujících vlnu obdivu. Redaktor Fotografického obzoru Vladimír Fanderlík vzdal v recenzi hold především jeho „Uranii“ [7], která „nemá na výstavě sobě rovného pokud se týká delikátnosti. Mlhavá nálada deštivého dne vystižena zde okem uměleckým a provedení je důkazem naprosté suverenity v ovládnutí tisku platinového.“ Podle Fanderlíka by měl být právě Bufka vzorem pro všechny, kteří se chtějí věnovat umělecké fotografii.¹³³

Vladimír Jindřich Bufka se ve své tvorbě pokoušel najít osobitý vyhraněný projev a zabíhal až k samým hranicím možností fotografického média. Například v

¹²⁹ Antonín DUFEK: Vladimír Jindřich Bufka, Praha 2010, 33

¹³⁰ Antonín DUFEK: Vladimír Jindřich Bufka, Praha 2010, 32; <http://www.scheufler.cz/cs-CZ/files/2667/Autochrom.pdf>, nepag., vyhledáno 10.7.2012

¹³¹ Vladimír Jindřich BUFKA: Fotografie za noci, in: Fotografický obzor 1909, 133-37

¹³² <http://www.scheufler.cz/cs-CZ/files/2427/Langhans.pdf>, nepag., vyhledáno 10.7.2012; Antonín DUFEK: Vladimír Jindřich Bufka, in: Hana ROUSOVÁ (ed.): Vademecum: moderní umění v Čechách a na Moravě (1890-1938), Praha 2002, 62; Antonín DUFEK: Vladimír Jindřich Bufka, Praha 2010, 34

¹³³ Vladimír FANDERLÍK: Jarní výstava klubová, in: Fotografický obzor, 19, 1911, č.5, 104

nepojmenovaném snímku z Vršovic zachytil velmi jednoduchý motiv s dominantními vertikálami topolů, ve kterém pomocí barevného gumotisku docílil silného malebného efektu [8]. Stejnou technikou vytvořil také výjimečné a téměř nehmotné zátiší vázou a porcelánovou figurkou [9]. V obou dílech se autor dalece abstrahoval od skutečnosti a získal tak jedinečná díla podněcující fantazii. V tomto ohledu je také zajímavý záběr z chuchelského hřbitova s rozsvícenou lucerničkou [10]. Tento fotografický obraz je sice popisnější, jeho symbolika však navozuje pocit nereálna. Odkazuje k temným stránkám lidského života a také k dílu Josefa Váchala, fotografa přítele. Pro Bufkův ateliér v pražské Lucerně dokonce Váchal navrhl logo s příslušným motivem. Výjimečnou ukázkou Bufkova individualistického portrétu představuje fotografie zachycující Váchalovu tvář [11]. I zde fotograf využil řady prostředků sloužících k výstižnějšímu zobrazení charakteru snímaného. Tělo se ztrácí v neurčitém pozadí jakoby ani neexistovalo, pozornost je přenášena na tvář. Ani ta však nedostává úplně jasné podoby a výrazné postranní světlo spíše jen zvýrazňuje hlavní rysy Váchalovy uhrančivé tváře. Symbol pentagramu, jehož hlavní funkcí je ochrana před ďáblem a zlými silami, odkazuje k okultismu a spirituální povaze portrétovaného.

Velkou dávkou individuality se rovněž vyznačovaly portréty dalšího fotografa, jemuž se obdobně jako Bufkovi podařilo překlenout propast mezi profesionální ateliérovou produkcí a amatérskou fotografií prostřednictvím osobitého uměleckého přístupu. Nebyl jím nikdo jiný než František Drtikol.

Období studií a rané Drtikolovy tvorby je úzce spjato s tvárnými postupy, které si díky výbornému školení dokonale osvojil. Původně chtěl být malířem, jeho otec však v uměleckém povolání neviděl perspektivu a rozhodl sám o synově fotografickém povolání. Jistě se vzhledl v úspěších příbramského fotografa Antonína Mattase, ke kterému mladý František po dostudování nižšího gymnázia přešel. V učení u něj zůstal téměř tři roky, nesměl však sáhnout na objektiv, jen kopíroval, vypíral, a vykonával podružné práce. U Mattase se však setkal s časopisem *Das Atelier der Photographen*, řízený Fritzem Mathiesem-Masurenem, významnou osobností na poli obrazové fotografie. Zde mladý Drtikol poznával práce nové fotografické generace jdoucí proti tuctové živnostenské fotografii a hájící umělecký projev, dočetl se také o nově zřízeném vídeňském institutu pro fotografii, kam se rozhodl vstoupit. Víme, že ještě

před začátkem studia na této škole se také ucházel o místo retušera u Jana Langhansa v Praze.¹³⁴

Studium ve Vídni bylo jistě přínosné a inspirativní, studenti navštěvovali muzea, studovali sochy a obrazy z hlediska jejich fotogeničnosti. Fotografovali v přírodě, architekturu i žánr. Nejdůležitějším oborem bylo studium portrétu. Důraz byl kladen na studium starých mistrů, především Cranacha, Rembrandta, Durera, Van Dycka a Velasquéze. A na tomto institutu bylo prosazováno heslo, které se později stalo také Drtikolovým životním krédem - „Ars una, mille species.“

František Drtikol prošel školením s uznáním mimořádné pílě, zvláštního uměleckého nadání, odnesl si nejvyšší školní cenu. Dokonce se mu podařilo získat bronzovou medaili spolku jihoněmeckých fotografů v Mnichově. Když Drtikol na škole roku 1903 končil, byla uspořádána výstava, na níž se třináct žáků prezentovalo více jak čtrnáctisty fotografiemi, zejména uhlotisky a gumotisky. František Drtikol je zmiňován jako nejvýznamnější reprezentant školy.¹³⁵

Hned po ukončení mnichovského školení se snažil najít vhodný ateliér ve kterém by se mu dostalo adekvátní praxe. Nejprve zkusil německé Karlsruhe, krátce na to fotografa Alberta Böseho ve švýcarském Churu. Tam mu však po třech měsících nebyl prodloužen pas, vrátil se tedy Čech a nastoupil k fotografovi Gránovi v Turnově. Ani tam dlouho nevydržel a jeho další zastávkou na cestě za uplatněním se stal prosperující pražský ateliér Josefa Faixe. Za jeden rok si tak mohl vyzkoušet praxi v celkem čtyřech ateliérech, kladoucí odlišné nároky na přístup i kvalitu zpracování. V říjnu 1904 musel Drtikol narukovat na tříletou vojenskou službu. Z tohoto umělcova období se nedochovalo mnoho zpráv, jisté však je že kreslil uhlem, tužkou a také maloval menší akvarely. Pověštinou to byly symbolické historické výjevy nebo romantické krajinné motivy útesů a skal, někdy tvarem připomínající ženské tělo. K soustavnějšímu fotografování se však pravděpodobně nedostal.¹³⁶

Brzy po návratu z vojny v roce 1907 si Drtikol otevřel portrétní ateliér na Václavském náměstí v Příbrami. Reprezentativními portréty, jimž byl blízký secesní sloh, dokazoval precizní ovládnutí technik ušlechtilých tisků. Jeho záběry krajín s důrazem na světelnou náladu mají blízko nejen k dílům významných fotografů

¹³⁴ FÁROVÁ Anna: Vztahy fotografie a malířství. František Drtikol (Diplomová práce na FF UK v Praze), 1973, 48-50

¹³⁵ FÁROVÁ Anna: Vztahy fotografie a malířství. František Drtikol (Diplomová práce na FF UK v Praze), 1973, 50-51

¹³⁶ Vladimír BIRGUS: František Drtikol, Praha 2000, 10-11

krajinářů té doby (bratrů Hoffmeisterových nebo Léonarda Misonnelo), ale například také k mnohým obrazům Antonína Slavíčka vzniklých za jeho prvního pobytu v Kameničkách v letech 1903-5. Tvárné procesy opět pomohly potlačit charakteristické rysy fotografie a výsledný obraz se tak přiblížil k malířství.¹³⁷

Mezi ranými krajinami Františka Drtikola, které se rustikálním pojetí skladby a popisností shodují s dobovou tvorbou, nalezneme i takové, u nichž se ztrácí hmotný základ a stávají se jakýmsi vnitřním zřením samotného autora. Anna Fárová charakterizuje tyto Drtikolovy práce takto: „*Předávají skrytý obsah, myšlenka je proměnila v tvar, a tato proměna je transfigurací, nikoli defigurací skutečnosti. Transfigurace je jako očištění skutečnosti od všeho nevhodného, co by mohlo defigurovat obraz naší myšlenky.*“¹³⁸

Možná že ještě při studiích, ale nejpozději roku 1904 vytvořil Drtikol rozměrný gumotisk, krajinu s diagonálně ubíhající blátivou cestou lemovanou stromořadím [12]. Na této ukázce dokazuje nejen precizně zvládnutou techniku. Provedení svědčí o autorově záměru vyvolat v divákovi sugestivní dojem. První co na pozorovatele zapůsobí je užití dramatické barevnosti, která je ale poněkud v protikladu ke klidu zvoleného námětu. Hladina vody dokonale zrcadlí odraz, není zde žádného pohybu. Právě kontrast mezi statickou krajinou s ponurými mraky a zvolenou barevností v obraze vyvolává tíživou atmosféru a napětí.

Odlisný dojem nastává při pozorování jiného díla z konce prvního desetiletí [13]. Jednu z nepojmenovaných krajin určuje symbolika cesty, která, jak známo, měla pro Drtikola zvláštní význam. Úběžníkem této symetrické kompozice je měsíc visící těsně nad horizontem. Je na první pohled patrné, že toto je jedno z děl, jenž netouží podat prostý záznam skutečnosti. Jde tu mnohem více o navození vnitřního stavu, člověku připomíná význam duchovní cesty i víru v její pozitivní vyústění.

Světlo neznamenal jen podmínku samotné fotografické tvorby. Drtikol ho vnímal jako duchovní energii a tak s ní pracoval i ve fotografii, kresebných i malířských dílech. Krajina od haldami z roku 1909 [14] je fotografickým obrazem zpracovaným nově objevenou technikou bromolejotisku. I zde Drtikol využil možnosti zasáhnout do výsledného obrazu prostřednictvím tvárného procesu, aby se z jeho

¹³⁷ Ibidem 11

¹³⁸ Anna FÁROVÁ: O krajinách v raném díle Františka Drtikola a některých výstavních souvislostech, in: Idem: Dvě tváře, Praha 2009, 361-63

důvěrně známého místa nedaleko Příbrami stala trochu neskutečná seversky nevlídná krajina s dramatickou oblohou již vládne Helios.

Další pohodu Drtikolovy fotografie představuje snový obraz chalupy z roku 1910 [15]. Zajímavé kompoziční řešení snímku navozuje sice dojem prostoru, ale prostoru tak nehmotného, že venkovské stavení a stromy kolem něj zase spíše odkazují k symbolickému významu obrazu.

Drtikolova obsáhlá tvorba měla mnoho vrstev. Naším záměrem však bylo obsáhnout možnosti ušlechtilých tisků na praktických ukázkách v nichž nepochybně největší možnosti umožňovala krajinářská fotografie. Velmi zajímavý odkaz tohoto druhu zanechal také fotograf Josef Binko. Tento rodák z Krucemburku sice není znám z listiny žádného českého amatérského klubu, přesto si dokázal vydobýt pozici jednoho z nejshoptnějších piktorialistů u nás, což jistě není způsobeno nejpočetnějším souborem jeho ušlechtilých tisků uchovávaných v našich veřejných sbírkách,¹³⁹ ale především osobitým přístupem k vlastní tvorbě. Binkova fotografie procházela určitými a pro naše prostředí poměrně typickými proměnami. V mládí ho velmi zaujali možnosti zastření fotografického obrazu prostřednictvím tvárných technik, později, na přelomu druhého desetiletí se přiklonil k dobově aktuální tzv. čisté fotografii, fotografické metodě, ve zdejším prostředí prosazované především Drahomírem Josefem Růžičkou.¹⁴⁰

Pavel Scheufler, který napsal první monografii na téma Josef Binko, představil fotografa jako velmi citlivého člověka zajímajícího se intenzivně o výtvarné umění i vážnou hudbu.¹⁴¹ Přestože celý život těžce pracoval v rodinném podniku, dovedl si vždy najít čas na fotografii, která se stala jeho celoživotním zájmem.

Roku 1911 poprvé publikoval své snímky v prestižním německém časopisu Photographische Rundschau und Mitteilungen a v ročence Die Photographische Kunst im Jahre 1911. Proč tak neučinil prostřednictvím Fotografického obzoru není známo. Pavel Scheufler se domnívá, že by to mohlo souviset s proměnou dobového názoru na fotografii v pražském klubu fotografů amatérů. Tam byl již kolem roku 1911 upřednostňován důraz na dokumentární fotografii a manipulace negativu byla na ústupu.¹⁴²

¹³⁹ Pavel SCHEUFLER: Josef Binko, Praha 2005, 34

¹⁴⁰ Jiří JENÍČEK: D. J. Růžička, Praha 1959, 11

¹⁴¹ Pavel SCHEUFLER: Josef Binko, Praha 2005, 30

¹⁴² Pavel SCHEUFLER: Josef Binko, Praha 2005, 35

Hlavním rysem Binkovy tvorby jmenuje Pavel Scheufler harmonii. Oproti raným Drtikolovým krajinám, jež se nesou v duchu symbolismu, či podvečerním náladám Vladimíra Jindřicha Bufky je krajina Josefa Binka harmonická, představuje řád a soulad. Tento prvek se promítá i do častých fotografií architektury nebo spíše architektur v krajině.¹⁴³ Výše naznačenou charakteristickou se vyznačuje i fotografický záběr vysočinského rybníku Řeka a jeho okolí [16]. Do mírně zvlněného terénu modelovaného světlem a stínem zasahuje mohutná masa vody. Teleobjektiv autorovi umožnil získat nezvyklý pohled detailního záběru krajiny, technika gumotisku zase potlačit její popisnost. Výsledkem je citlivý fotografický záznam Binkova vnímání rodného kraje.

Závěrem zmiňme postavu Otty Šeteleho, jednoho z nejaktivnějších amatérů z prvního pražského fotografického klubu. Jeho tvorba měla k Josefu Binkovi velmi blízko svým harmonickým pojetím. Tento aspekt ostatně dobře vystihuje gumotisk Hra paprsků vystavený na jarní klubové výstavě roku 1903 [17]. Šetele si jím vysloužil uznání svých kolegů a obraz byl barevně reprodukován ve Fotografickém obzoru.

Vy výčtu dalších významných osobností našeho secesního piktorialismu bychom mohli dále pokračovat. Nicméně byl zde vybrán reprezentativní výběr zásadních děl českého secesního piktorialismu a snad dobře představil možnosti jakými disponovali odborníci na tvárné procesy ve fotografii konce 19. začátku 20. století.

¹⁴³ Pavel SCHEUFLER: Josef Binko, Praha 2005, 34, 39

ZÁVĚR

Práce si kladla za cíl představit jednu z cest umělecké fotografie, která si v procesu osamostatňování na poli výtvarného umění přisvojovala tradiční výtvarné principy. Této fotografii se stalo vzorem především akademické malířství, přejímána byla jeho svébytná pravidla, témata i kritéria hodnocení.

Fotografie a malba jsou však dvěma světy založenými na odlišné podstatě a proto je dnes na piktorialismus nahlíženo jako na slepou cestu ve vývoji umělecké fotografie. Přesto byly právě tyto piktorialní snahy a zejména pak techniky ušlechtilých tisků jedním z hlavních prostředků amatérských fotografů na přelomu 19. a 20. století. Četné fotografické kluby jim nabízely důležitou možnost společně vystavovat fotografická díla a vést vzájemný dialog o uměleckých stránkách fotografie.

Ačkoli významných osobností bylo v našem prostředí více, tato práce si vzala za příklad zejména tvorbu dvou nejvýraznějších - Vladimíra Jindřicha Bufky a Františka Drtikola. Dokonalé zvládnutí technik ušlechtilých tisků jim umožnilo osobitě zasahovat do fotografických obrazů. Původní fotografie jakoby ztrácely vlastní reflexivní povahu a proměňovaly se v symbolické, snové či expresivními obrazy, aby přiblížily autorovu duši. Rozsah těchto poloh naznačuje obrazová příloha doprovázená komentářem v poslední kapitole textu.

Nakonec je třeba připomenout, že tvárné procesy nebyly jedinou možností dobové umělecké fotografie. I v našem prostředí jsou známi fotografové, kteří v duchu Henryho Emersona vyznávali čistotu fotografického obrazu a toto přiznání vlastní technické povahy média se později stalo rozhodujícím krokem, jenž fotografii dopomohl k plnému uznání jejího uměleckého potenciálu.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Pramenná literatura

BIRGUS Vladimír: František Drtikol, Praha 1994, 2000

BIRGUS Vladimír / MLČOCH Jan: Česká fotografie 20. století, Praha 2009

BUFKA Vladimír Jindřich: Fotografie za noci, in: Fotografický obzor, roč. 16, 1909, 133-37

Dějiny českého výtvarného umění, II/1, Praha 1984

DUFEK Antonín / PÁTEK Jiří / TRNKOVÁ Petra: V plném spektru. Fotografie 1841-2005 ze sbírky Moravské galerie v Brně, Praha 2011

DUFEK Antonín: Vladimír Jindřich Bufka, Praha 2010

DUFEK Antonín: Vladimír Jindřich Bufka, in: Hana ROUSOVÁ (ed.): Vademecum: moderní umění v Čechách a na Moravě (1890-1938), Praha 2002, 61-63

FANDERLÍK Vladimír: Jarní výstava klubová, in: Fotografický obzor, roč.19, 1911, č.5, 104

FÁROVÁ Anna: O krajinách v raném díla Františka Drtikola a některých výstavních souvislostech, in: Idem: Dvě tváře, Praha 2009, 361-63

FÁROVÁ Anna: Sebeuvědomovací proces fotografie a její vztahy k malířství (1839-1890), in: DUFEK Antonín / SMEJKALOVÁ J.(eds.): Fotografie dnes. Teoretické a kritické přístupy. Sborník z pracovního setkání teoretiků, kritiků, historiků a fotografů, Brno 1974, 24-33

FÁROVÁ Anna: Vztahy fotografie a malířství. František Drtikol (Diplomová práce na FF UK v Praze), 1973

FRIZOT Michel (ed.): Nouvelle Histoire de la Photographie, Paris 1994

GOETHE Johann Wolfgang: Spříznění volbou, Praha 1965

HOCKNEY David: Tajemství starých mistrů, Praha 2003

IMLAUF Jindřich: Jak vypadá moderní fotografie amatérská, in: Fotografický obzor, roč. IX., 1901, č.10, 150

IMLAUF Jindřich: Dnešní fotografie amatérská, in: Fotografický obzor, 1907, 49-52,

JENÍČEK Jiří: D. J. Růžička, Praha 1959

MLČOCH Jan: Alois Zych: fotografie. Galerie Josefa Sudka, 26. ledna- 22. dubna 2012 (Tisková zpráva k výstavě, Praha 2012

MORAND Sylvian: Imagination and Pigment. Archaism and Technique in Pictorialism, in: Philip PRODGER (ed.): Impressionist Camera: Pictorial Photography in Europe 1888-1918, London 2006

MRÁZKOVÁ Daniela: Příběh fotografie, Praha 1985

MUHLDORF Josef / VRBOVÁ Pavla: Od sportu fotografického k umělecké fotografii. Historie prvního klubu fotografů amatérů v Čechách a Svazu československých klubů fotografů amatérů 1889-1945, Praha 2010

NICKEL Dough: The Camera and Other Drawing Machines, in: Mike WEAVER (ed.): British Photography in the Nineteenth Century, Cambridge 1989, 1-10

PETRÁK Jaroslav: Žeň světla a stínu, Praha 1910

PRAHL Roman: Malíři, divadlo a formy obraznosti 19. století, in: Jiří KOTALÍK (ed.): Divadlo v české kultuře 19. století, Praha 1985, 133-42

SCHEUFLER Pavel: Fotografie jako umělecký projev, piktorialisté, in: Idem: Galerie c. k. fotografů, Praha 2001, 212-244

SCHEUFLER Pavel: Fotografie v české společnosti 19. století. Kreslicí stroj a malíři, in: Československá fotografie 2/1986, 67

SCHEUFLER Pavel: Josef Binko, Praha 2005

SKOPEC Rudolf: Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku, Praha 1963

STEVENSON Sara: Tableaux, Attitudes & Photography, in: Idem / Helen BENNETT: Van Dyck in Check Trousers. Fancy Dress in Art and Life 1700-1900, Edinburg 1978

TRNKOVÁ Petra: Fotografové amatéři a umělecká fotografie v kontextu uměleckých a umělecko-historických teorií (1890-1914), in: Illuminace, roč. 16, 2004, č. 3, 99-119

TRNKOVÁ Petra: Oudate Pix. Revealing a Photographic Archive, Praha 2010

TRNKOVÁ Petra: Technický obraz na malířských štaflích. Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890-1914 Brno 2009

KINGSLEY Hope: Pictorial Photography, in: Jane TURNER (ed.): The Dictionary of Art (vol. 24), 1996, 738-40

WIRTH Zdeněk (ed.): Sto let české fotografie 1839-1939. Umělecko-průmyslové museum Obchodní a živnostenské komory v Praze, 26. říjen – 31. prosinec 1939 (kat. výst.), Praha 1939

WITTLICH Petr: Česká secese, Praha 1984

<http://etudesphotographiques.revues.org/index185.html>, vyhledáno 25.6.2012

<http://ntm.cz/historicke-fotograficke-techniky/cast-i-historicke-fotograficke-procesy-prehled>, vyhledáno 24.7.2012

<http://people.netcom.co.uk/j.stringe/page3.html>, vyhledáno: 23.7.2012

http://www.all-art.org/20oct_photo/Robinson1.htm, vyhledáno 21.7.2012

<http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art101/readings/06%20Peter%20Galassi%20Before%20Photography.doc>, vyhledáno 26.4.2012

<http://www.fotografnet.cz/index.php?lang=cz&cisid=60&katid=1>, vyhledáno 16.7.2012

<http://www.moravska-galerie.cz/moravska-galerie/o-galerii/sbirky/fotografie.aspx>, vyhledáno 22.6.2012

<http://www.ntm.cz/muzeum/historie-muzea>, vyhledáno 23.5.2012

<http://www.photography-museums.com/pagus/evus1.html>, vyhledáno 1.7.2012

<http://www.sfp.asso.fr/>, vyhledáno 1.7.2012

<http://www.scheufler.cz/cs-CZ/files/2667/Autochrom.pdf>, vyhledáno 10.7.2012

<http://www.scheufler.cz/cs-CZ/files/2433/HistTechniky.pdf>, vyhledáno 25.7.2012

<http://www.scheufler.cz/cs-CZ/files/2427/Langhans.pdf>, vyhledáno 10.7.2012

<http://www.upm.cz/index.php?language=cz&page=123&year=2012&id=199&img=1442>, vyhledáno 16.3.2012

CONORTON Julien-Faure: Studying Robert Demachy's photographic work in 2007: boundaries, methods and issues, [http://www.hf.uib.no/nnhap/parispapers2007/Julien FaureConorton_2007.pdf](http://www.hf.uib.no/nnhap/parispapers2007/Julien_FaureConorton_2007.pdf), vyhledáno 27.7.2012

GALASSI Peter: Before Photography, <http://www.csus.edu/indiv/o/obriene/art101/readings/06%20Peter%20Galassi%20Before%20Photography.doc>, vyhledáno 26.4.2012

LIMA Marcelo Guimarães: Henry Peach Robinson: Nature and Memory, <http://photographyhistory.blogspot.cz/2012/02/peter-henry-emerson-nature-and-memory.html>, vyhledáno 23.7.2012

TRNKOVÁ Petra: L'étude d'après nature. Tisková zpráva MG Brno: http://www.moravska-galerie.cz/moravska-galerie/o-galerii/tiskovy-servis/2012/fotografie_19_stoleti.aspx, vyhledáno, 17.7.2012

TRNKOVÁ Petra: Technický obraz na malířských štaflích. Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890-1914 (Disertační práce v Seminárii dějin umění na MU v Brně), Brno 2008, 56, http://is.muni.cz/th/20156/ff_d/?furl=%2Fth%2F20156%2Fff_d%2F;so=nx;lang=cs, vyhledáno 15.5.2012

Sekundární literatura

- BIRGUS Vladimír / MLČOCH Jan: Impresionistický a secesní piktorialismus, in: Idem: Česká fotografie 20. století (kat. výst.), Praha 2005, 15-19
- BUFKA Vladimír Jindřich: Katechismus fotografie, Praha 1913
- CAMPANY David (ed.): Art and Photography, London 2003
- Co je fotografie? 150 let fotografie (kat. výst.), Praha 1989
- DAVID Ludvík: Rádce ve fotografování pro začátečníky i pokročilé (překl. Jaroslav Petrák), Praha 1907
- DOLEŽAL Stanislav / FÁROVÁ Anna / NEDOMA Petr: František Drtikol. Fotograf – malíř – mystik, Praha 1998
- DRTIKOL František: Oči široce otevřené, rukopis z let 1924-9 ve sbírkách UPM, Praha 2002
- MLČOCH Jan: František Drtikol. Fotografie z let 1901-1914 a album Z dvorů a dvorečků Staré Prahy, Praha 1999
- MOUCHA Josef: Obrazy z dějin fotografie české, Praha 2011
- MOUCHA Josef: Vladimír Jindřich Bufka, in: Fotograf, č.16, 2010, roč.9, 6
- MRÁZKOVÁ Daniela: 150 let fotografie. Co je fotografie? (kat. výst.), Praha 1989
- PETRÁK Jaroslav: Podstata a ráz tzv. Umělecké fotografie, in: Fotografický obzor XX, 1912, 2-8 a 31-36
- PETRÁK Jaroslav.: Základy umělecké fotografie, I. vyd., Praha 1916
- SAYAG Alain: De la photographie comme un des beaux-arts, 1995
- SCHARF Aron: Art and Photography, New York 1986
- SCHLEMMER Jan: Vzpomínka na ušlechtilé tisky. Československá fotografie 1983, č. 5-11
- SCHLEUFER Pavel / MLČOCH Jan: Český piktorialismus 1895-1918, Praha 1999
- SCHLEUFER Pavel: Historické fotografické techniky, Praha 1993
- SCHLEUFER Pavel: Přehled vývoje fotografie v Praze v letech 1839-1918, FAMU, Praha 1987
- SCHLEUFER Pavel: Pražské fotografické ateliéry. Muzeum hl. m. Prahy, Praha 1989
- SRP Jan: Bromolejotisk, I. vyd., Praha 1917
- SRP Jan: Olejotisk, I. vyd., Praha 1916
- TRNKOVÁ Petra: Fotografie po dějinách umělecké fotografie, in: Filipová Marta / Rampley Matthew (eds.): Možnosti vizuálních studií. Obrazy – texty – interpretace, Brno 2007
- TRNKOVÁ Petra: Umělecké ambice umělecké fotografie (1895-1920), in: Vídeňská secese a moderna 1900-1925, Brno 2005, 246-254
- VÍTSKÝ J.S.: Fotograf amateur, Praha 1901