

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta  
Ústav pro dějiny umění

## Diplomová práce

Romana Voháňková

Malířství a fotografie okolo roku 1900  
(Úvahy nad vztahem českého malířství k novému médiu)

Painting and photography around 1900  
(Reflection on the relation of the czech painting to the new medium)

## **Poděkování**

Na prvním místě bych ráda poděkovala vedoucímu této diplomní práce prof. PhDr. Petru Wittlichovi, Csc.

Další poděkování patří institucím, které mi ochotně poskytly informace a zpřístupnily potřebné archivní materiály pro napsání této práce. Jedná se o následující: Archiv a Sběrka kresby a grafiky Národní galerie v Praze, Památník národního písemnictví Praha, Uměleckoprůmyslové muzeum Praha, Muzeum hlavního města Prahy, Archiv Národního muzea, Archiv hlavního města Prahy, Muzeum Brněnska Šlapanice, Archiv města Plzně, Státní oblastní archiv Plzeň, Středočeské muzeum Rožtoky a Muzeum umění Olomouc.

Na tuto práci se vztahuje autorskoprávní ochrana podle zákona č. 121/2000 Sb. O právu autorském, o právech souvisejících s právem autorským a o změně některých zákonů (autorský zákon). V souladu s tímto zákonem je dílo duševním vlastnictvím autora a jeho užití, kopírování nebo vydání (včetně fotodokumentace) je možné jen s autorovým svolením. Při citování díla je povinné uvedení autora a názvu díla.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomní práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne 23. 7. 2012

Podpis: .....

## **Abstrakt**

Diplomní práce se zaměří především na to, jakými způsoby vstupovalo české malířství okolo roku 1900 do interakce s novými obrazy vytvářenými fotoaparátem. Důležitou kapitolou takového studia je role fotografie jako předlohy či skicy pro práci malíře. Dále vyvstávají otázky po vlivu vizuální stránky fotografie na malbu, tedy například uplatnění fotografické iluze v malířství, podněty chronofotografie a momentní fotografie. Zajímavým problémem, který bude pojednán, je také zásadní odlišnost fotografického média a malby z hlediska barvy. Fotografie velkou měrou rozšířila dobovou vizuální zkušenost, když umožnila trvale fixovat řadu obrazů z oblasti vědy i pseudovědy, bude tedy také nastíněno, jakou odezvu vyvolala tato nová oblast vizuality ve výtvarných kruzích. V neposlední řadě bude práce sledovat dobové reakce malířů na nové médium a také na jeho snahu emancipovat se jako legitimní výtvarný obor. To vše v kontextu a za podpory příkladů ze zahraničí.

**Klíčová slova:** malířství, fotografie, umění okolo roku 1900

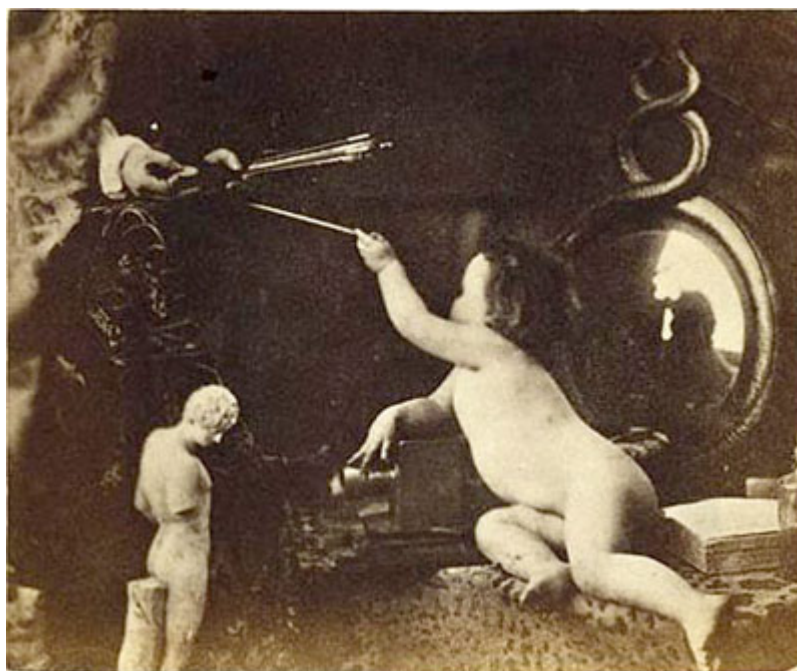
## **Abstract**

This master thesis focuses on the influences of the new medium of photography on the czech painting around 1900. An important part of such a topic is the role of the photography as a sketch for a painter. Another important question is, how was the impact of the visual form of photography on painting, for instance the use of photographic illusion in painting or the influences of chronophotography and moment photography. An important issue is an essential difference between photography and painting in colour. Photography widely extended the visual experience around 1900, as it enabled to fix the images from the area of science and pseudoscience. The question also is, how these new images influenced the painting. This theses also describes, how painters commented on the new medium and how they perceived the attempt of photography to become a legitime subject of fine art.

**Key words:** painting, photography, fine art around 1900

## Obsah:

1. Úvod .....	7
2. Základní literatura a výstavy zabývající se vztahem malby a fotografie .....	10
3. Počátky a vývoj fotografie v zahraničí a její vztah k malířství .....	13
4. Počátky a vývoj fotografie v Čechách a její vztah k malířství .....	18
5. Fotografie v roli předlohy .....	22
5. 1. Portrétní malířství a fotografie .....	26
5. 2. Figurální kompozice .....	31
5. 3. Mechanické prostředky přenášení fotografie na plátno .....	41
6. Fotografická iluze v malířství .....	43
7. Černobílá fotografie a barevné malířství .....	49
8. Momentní fotografie a malířství .....	53
9. Pohyb v malířském a fotografickém médiu .....	58
10. Věda, fotografie a umění .....	62
11. Umělcův fotografický autoportrét .....	65
12. Malíř fotografem .....	71
13. Je fotografie uměním? .....	74
14. Závěr.....	80
15. Seznam použité literatury.....	82
16. Seznam obrazových příloh .....	85
17. Obrazové přílohy .....	91



Oskar Gustav Rejlander: Fotografie ve věku svého dětství podává pomocný štětec malíři, 1856, fotografie.

# 1. Úvod

Na titulním listu je reprodukována fotografie Oscara Gustava Rejlandera z roku 1856 nesoucí název *Fotografie ve věku svého dětství podává pomocný štětec malíři*. Putto se jako personifikovaná fotografie naklání opírajíc se o fotoaparát k malíři, aby mu podalo štětec. Scénu doplňuje zrcadlo, poukaz k hlavní kvalitě fotografie a to k její reflexivnosti, ale také odlitek antické plastiky, aby bylo podotknuto, že fotografie je jen jednou z možných malířových pomůcek. Umělcova identita zůstává skryta za závěsem.

Objev fotografického procesu se váže k roku 1839. Je však nutné poznamenat, že tomu předcházela celá řada mezikroků a více či méně úspěšných pokusů fixovat sluneční paprsky na světlocitlivý materiál. Zdaleka to nebyl jen Daguerre ve Francii, ale i v jiných zemích se ve dvacátých a třicátých letech 19. století hledalo a experimentovalo. Na různých místech v téže době vznikají první „světelné kresby“. Jakoby si doba sama žádala nové médium. Fotografie Oscara Gustava Rejlandera obrazně ukázala, že nové médium hned od počátku vzbudilo pro svoje reflexivní schopnosti zájem malířů. Ti se však jen málokdy přiznávali ke spolupráci s fotoaparátem, a tak podobně jako na Rejlanderově snímku ponechávali tuto skutečnost skrytou za závěsem.

V úvodu bych ráda zmínila ještě jednu Rejlanderovu fotografii. Je to snímek *První negativ* z roku 1857. [1] Fotograf zde ožívuje mýtus o vzniku prvního obrazu, tak jak jej zachytil Plinius v knize *Historia naturalis*. První obraz vznikl obkreslením stínu postavy.<sup>1</sup> Podobný původ připisuje antická legenda i sochařství. Hrnčířova dcera namalovala na zeď stínový obrys milence. Její otec nakladl na obrys hlínu, vypálil takto vzniklý hliněný reliéf a vytvořil první plastiku. Stín je tedy chápán jako potencionální obraz, který jenom čeká na fixaci, přičemž takto vzniklý obraz je náhradou za zobrazované a vzniká mechanickou cestou.<sup>2</sup> Rejlander ve své fotografii použil tento antický motiv, který ukazuje mechanickou cestu vzniku prvních obrazů a plastik a jejich závislost na světle a stínu. Jasně tím deklaroval, že fotografie podle něj patří mezi výtvarné umění stejně legitimně, jako již etablované obory.

Problematika vzájemného vztahu dvou médií fotografie a malby byla vždy ambivalentním tématem. Často velmi výbušným, někdy naopak záměrně zamlčovaným.

---

1 PLINIUS STARŠÍ: Kapitoly o přírodě, Praha 1974, 266.

2 Ernst KRIES / Otto KURZ: Legenda o umělci: historický pokus, Praha 2008, 76.

Přesto od vzniku fotografie stála obě média po celé 19. století těsně vedle sebe a jejich vztah můžeme v různých proměnách sledovat až do současnosti. Rejlanderovy fotografie poukázaly na dvě základní otázky, se kterými se malířství 19. století muselo potýkat. První oblastí bylo používání fotografie v malířském procesu. Druhou oblastí byla snaha fotografie zařadit se po bok již etablovaných výtvarných oborů. Podněty a vlivy, které si navzájem poskytovaly malba a fotografie tvoří složitý komplex. Ze současného stavu poznání vyplývá, že fotografie se inspirovala malbou, ale naopak i malba fotografií a mnohdy to, co svůj původ mělo v malířství přešlo do fotografie, aby se pak znovu stalo podnětným pro malbu. Ráda bych se v následující studii pokusila blíže charakterizovat vlivy fotografie na malbu doby konce 19. a počátku 20. století. Jsem si vědoma toho, že se tak tato práce stává jednostrannou. Domnívám se však, že ucelenější poznání v jednom výseku může přinést další otázky a možnosti pro uchopení celého tématu.

Ráda bych se tedy zaměřila na to, jakými způsoby vstupovalo dobové malířství do vztahu s novými obrazy vytvářenými fotoaparátem. Důležitou kapitolou takového studia je role fotografie jako předlohy či skicy pro práci malíře. Dále vyvstávají otázky po vlivu vizuální stránky fotografie na malbu, tedy například uplatnění fotografické iluze v malířství, podněty chronofotografie a momentní fotografie. Nabízí se také srovnání fotografie a malby z hlediska pojetí času nebo barvy. Fotografie velkou měrou rozšířila dobovou vizuální zkušenost, když umožnila trvale fixovat řadu obrazů z oblasti vědy, ať to byla mikrofotografie, Charcotovy psychiatrické pokusy, rentgenové snímky nebo pseudovědecké spiritistické fotografie. I tato nová oblast vizuality nezůstala bez odezvy ve výtvarných kruzích a měla by být v této práci alespoň nastíněna. V neposlední řadě je zajímavé sledovat dobové reakce malířů na nové médium a také na jeho snahu emancipovat se v rámci umění.

Pro takové zkoumání jsem si vybrala české umělecké prostředí přelomu 19. a 20. století. Časové rozpětí je jen volně nastíněno, v tématu tohoto druhu není možné pracovat s restriktivním časovým rámcem. Aby nebyla zcela opomenuta genealogie tématu v českém umění, bude práce, pokud to bude potřebné, sahat i hlouběji do 19. století. Také geografické vymezení na oblast Čech nebude vždy striktně dodrženo. Zdá se zcela nezbytné věnovat se problematice vztahu malby a fotografie i v jiných zemích a to především ve Francii, Německu nebo Rakousku. V těchto zemích již byla problematika rozsáhle uměleckohistoricky zpracována a může tak přinést cenné podněty a informace pro naše prostředí. Francie byla zemí, kde se vedly vášnivé spory a debaty o povaze fotografie a jejím postavení vůči malířství. Pro nás je francouzské prostředí důležité i z toho pohledu, že tam řada českých



umělců studovala a bylo to právě v Paříži, kde se seznamovali s masovým uplatněním fotografických předloh v malbě.

Předkládaná práce si nečiní ambice být úplným přehledem umělců potýkajících se s fotografií, spíše chce ukázat problematiku vztahu malířství k novému médiu fotografie v celé šíři. Zdrojově vychází z přístupných archivních fondů, další materiály se jistě skrývají v rukou soukromých. Mnohdy se však setkáváme se situací, že se žádný fotografický materiál nezachoval, ačkoli je nasnadě, že s ním umělec pracoval. Ucelený obraz o využívání fotografických studií už není možno důsledně realizovat. Přesto nám však příklady umělců, u nichž doklady o práci s fotografickým materiálem máme, umožňují alespoň nastínit dobovou praxi používání fotografie.

## 2. Základní literatura a výstavy zabývající se vztahem malby a fotografie

Pomineme-li dobová teoretická pojednání a diskuze zabývající se různorodými otázkami vztahu fotografie a malby, uměleckohistoricky byla tato problematika důsledně tematizována až v 60. letech 20. století. V tomto období vznikla v zahraničí řada publikací a výstav sledujících uplatnění fotografické předlohy v malířských atelierech. V roce 1969 uspořádal v Essenu Otto Steiner výstavu s názvem „*Fotografické studie k malbám Lenbacha a Stucka*“.<sup>3</sup> Na této výstavě bylo jasně formulováno, že výše zmínění malíři nepracovali jen dle vlastních kreseb a studií, ale jako předlohy používali i fotografie. Lenbach a Stuck jako reprezentanti salonního umění tak byli postaveni do nového světla a jejich dílo zkoumáno na základě jiných aspektů. Základní prací v tomto směru se stala disertace Aarona Scharfa, publikovaná jako kniha v roce 1968 v Londýně pod názvem „*Art and photography*“.<sup>4</sup> V tomto případě se nejednalo jen o výčet umělců pracujících podle fotografických předloh, ale spíše o snahu blíže charakterizovat možné ovlivnění formy malovaného obrazu estetikou fotografie. Aaron Scharf také čtenáře seznámil s dobovou diskuzí na téma statutu fotografie. V Německu měla velký význam publikace a s ní spojená výstava „*Malerei nach Fotografie*“ uspořádaná roku 1970 v Mnichově profesorem J. A. Schmollem.<sup>5</sup> Ten sestavil obsáhlé kompendium malířů, kteří pracovali s fotografickými předlohami. Řada jmen umělců zmíněných v této souvislosti byla tehdy překvapivá. Neměli bychom opomenout ani přehledovou knihu „*Painter and photographer*“ z roku 1972, jejímž autorem je Van deren Coke.<sup>6</sup>

V reakci na výše zmíněné publikace a výstavní projekty vystoupil historik umění Petr Gallasi. Ten v roce 1981 uspořádal v Moderním muzeu umění v New Yorku výstavu „*Before photography*“.<sup>7</sup> Jeho snahou bylo ukázat oboustrannost vztahu fotografie a malby. Gallasi v rámci této výstavy demonstroval, že všechny zobrazovací principy fotografie byly už přítomny před jejím objevením v malířství. Fotografie se tedy zcela vědomě začlenila do malířské obrazové tradice. V tomto ohledu nebyl Gallasi první, ale odvolával se na starší

---

3 Erika BILLETTER: *Fotografie und Malerei im Dialog*, Curych 1977, 7.

4 Aaron SCHARF: *Art and photography*, Londýn 1968.

5 J. A. SCHMOLL: *Malerei nach Fotografie, Von der Camera obscura bis zur Pop art*, Mnichov 1971.

6 Van deren COKE: *Painter and photographer*, Nové Mexiko 1972.

7 Peter GALLASI: *Before photography: Painting and the invention of photography*, New York 1981.

eseje Heinricha Schwarze,<sup>8</sup> který zastával názor, že domnělé „typicky fotografické prvky“ v malířství 19. století se v malbě objevovaly dávno před objevením fotografie.

Současné zahraniční publikace dotýkající se svým tématem vztahu fotografie a malby už se převážně nezabývají užíváním fotografických předloh malíři či etablováním nového média jako umělecké formy. Často jsou výrazně interdisciplinární a snaží se malířské i fotografické obrazy zasadit do širšího kontextu. Wolfgang Ulrich se v textu *Die Geschichte der Unschärfe* ptá, kde má neostrost své kořeny, s jakými emocemi je spojena a v jakých situacích je taková obrazová forma používána. Annette Geiger se snaží definovat podstatu „fotografického pohledu“, který je podle ní vlastní nejen fotografii, ale i malbě.<sup>9</sup> Moje zaujetí a pohled na téma do značné míry ovlivnily texty Petra Geimera, jež se také dotýkají vztahu fotografického a malovaného obrazu.<sup>10</sup>

V Čechách prozatím žádná publikace snažící se tuto problematiku komplexně pojednat nevznikla. Můžu však odkázat výběrově na několik drobnějších, avšak podstatných textů, které vztah malířství a fotografie reflektují a často obsahují velmi cenné informace. Důležitým zdrojem je podkapitola *Ateliéry* v publikaci Pavla Scheuflera *Praha 1848-1914; Čtení nad dobovými fotografiemi*, jejímž autorem je Roman Prahel.<sup>11</sup> Konkrétnímu umělci, který pracoval s fotografií, se věnoval Tomáš Vlček ve svém příspěvku o Vojtěchu Preissigovi.<sup>12</sup> Problematiku nové dimenze času, kterou přinesla fotografie, nastínil ve svém článku *Fotografie a paradox historismu* Jaroslav Anděl.<sup>13</sup> Disertace Petry Trnkové *Technický obraz na malířských štaflích* v jedné z kapitol pojednává o vztahu fotografie a výtvarného umění.<sup>14</sup>

Podíváme-li se na českou výstavní činnost potýkající se se vztahem fotografie a malby, vznikla u nás řada projektů, prezentujících fotografickou tvorbu malířů. Preissigova monografická výstava v Národní galerii v roce 2004 sledovala i jeho fotografickou činnost.<sup>15</sup> Vystavena byla samostatně fotografická tvorba Alfonse Muchy nebo Josefa Váchala.<sup>16</sup> V

8 Heinrich SCHWARZ: *Art and photography: Forerunners and influences: Selected essays*, Chicago 1987.

9 Wolfgang ULRICH: *Die Geschichte der Unschärfe*, Berlin 2002; Annette GEIGER: *Urbild und photographischer Blick, Diderot, Chardin und die Vorgeschichte der Fotografie in der Malerei des 18. Jahrhunderts*, Mnichov 2004.

10 Peter GEIMER: *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg 2009.

11 Pavel SCHEUFLER: *Praha 1848-1914; Čtení nad dobovými fotografiemi*, Praha 1984.

12 Tomáš VLČEK: *Preissigovy fotografie krajiny*, in: *Výtvarné umění XX*, 1970, 269-270.

13 ANDĚL Jaroslav: *Fotografie a paradox historismu*, in: VLČEK Tomáš (ed.): *Historické vědomí v českém umění 19. století*, Praha 1981

14 Petra TRNKOVÁ: *Technický obraz na malířských štaflích, Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie*, Brno 2008.

15 Tomáš VLČEK: *Vojtěch Preissig*, Praha 2004.

16 Graham OWENDEN: *Alphonse Mucha: Photographs*, London 1974; Jan ČELIŠ / Miloš ŠEJN: *Josef Váchal: Fotografie*, Brno 1984.

posledních letech se objevily i dvě rozsáhlejší výstavy postavené na dialogu dvou médií. Uměleckoprůmyslové muzeum v roce 2010 připravilo výstavu kurátorky Lucie Vlčkové s názvem *Krajina/Obraz/Fotografie*, která sledovala podobnosti dobové konvence zobrazování krajiny v malbě i fotografii.<sup>17</sup> V roce 2012 prezentovala Moravská galerie v Brně výstavu s názvem *L'étude d'après nature; Fotografie a umění v 19. století* sestavenou kurátorkou Petrou Trnkovou. Tato výstava ukázala možné souvislosti obou médií v 19. století, ať už to byla role fotografie jako předlohy, použití fotografie jako způsobu reprodukce uměleckých děl, fotografování živých obrazů nebo umělecká fotografie.

---

<sup>17</sup> Lucie VLČKOVÁ: *Krajina/Obraz/Fotografie*, Praha 2010.

### 3. Počátky a vývoj fotografie v zahraničí a její vztah k malířství

Tato kapitola by měla alespoň zkratkovitě nastínit vznik fotografie a některé zajímavé momenty, které se týkají vztahu malby k novému médiu. Není úplným přehledem důležitých událostí vážících se ke sledovanému problému, neboť řada témat bude pojednána samostatně v příslušných kapitolách.

Předfotografická éra, do níž počítám zejména 18. století, přinesla řadu předzvěstí a myšlenek, které k vytvoření obrazu světlem již směřovaly. Racionalismus a osvícenství v 18. století toužily v mnoha oblastech lidské činnosti nalézt objektivní pravdu, na které by neulpíval stín lidské interpretace. Annette Geiger uvádí příklad švýcarského teologa Johanna Caspara Lavatera, který používal novou metodu pro zachycení lidského profilu. Na plátně vznikala světelná snímek, a to bez přičinění lidské ruky. Lavater přejímal pouze jako otisk to, co mu bylo formou stínů vrženo na plátno obrazu. Zabraňoval tak tomu, aby jeho vidění a jeho ruka do obrazu interpretačně zasáhly. Pravdivost obrazu podle Lavatera spočívala v přístupu umělce, který se stal otrokem přírody, nikoli pánem svého umění.<sup>18</sup> Svědectví o představách zachycování obrazů bez přičinění lidské ruky nalezneme i v beletrii 18. století. V románu francouzského spisovatele Tiphaigne de la Roche nazvaném *Giphantie* (1761) se objevuje myšlenka mechanického zachycení iluzivního obrazu.<sup>19</sup>

Louis Daguerre se zapsal do dějin jako první, kdo patentoval objev fotografického procesu. Jistě není náhodné, že Daguerre byl krom toho i autor dioramat, iluzivních prostorů, které měly zpřítomnit vzdálené země a události. Krom toho od 20. let pracoval s kamerou obscurou a kamerou lucidou. Obě zařízení mu sloužila ke kresbám krajin. Vedle Daguerra to však byli i další, kteří na různých místech objevovali fotografický postup. Henri Fox Talbot hledal nové médium na základě nespokojenosti s vlastními kresbami. Zajímala ho větší přesnost a reprodukce detailu. Třetí ze zakladatelských osobností fotografie Joseph Nicéphore Niepce se skrze nové reprodukční techniky dostal k fixování „heliografií“ na skle. Spojíme-li Daguerra s Talbotem a Niepcem, vidíme, že všechny tři osobnosti měly určitou spojitost s výtvarným uměním. Zároveň vynálezce fotografie jakoby hnala touha po získání dokonalé iluzivnosti a

---

18 GEIGER 2004 (pozn. 9) 145-146.

19 ANDĚL 1981 (pozn. 13) 102.

přesnosti v obraze, tak jako možnost takový obraz šířit v reprodukci.

Krátce po zveřejnění Daguerrova vynálezu se vydal malíř Horace Vernet do Egypta získat daguerrotypie pro zamýšlené dílo *Excursions daguerriens* s podtitulem *Nejpozoruhodnější pohledy a pamětihodnosti zeměkoule*. Fotografie byla revoluční v tom, že dokázala zprostředkovat pohledy do vzdálených zemí, a to naprosto přesvědčivým iluzivním způsobem. S rozvojem fotografie bylo najednou vše reprodukovatelné a po ruce. Došlo k „prostorové expanzi obrazového námětu“.<sup>20</sup> Spektrum nových obrazů se od té doby stále rozšiřovalo všemi možnými směry, ať už to byl pohled do dalekých krajů, do mikrosvětů nebo do kosmu. Fotografie expandovala prostor lidské vizuální zkušenosti, čímž také proměnila možnosti výtvarného umění.

Hned od počátku se s fotografií muselo konfrontovat malířství. Objevil se zde nový typ obrazu, který vzbuzoval otázky. Dvě extrémní pozice charakterizují dva výroky. Naproti Delarochovu zvolání „*Malířství je mrtvé!*“ můžeme postavit citát Eugena Delacroixe z dopisu mladšímu malíři C. Dutilleux ze 7. března 1854: „*Jak lituji, že se tak skvělý vynález objevil tak pozdě. Říkám to s ohledem na sebe samotného. Ta možnost vytvářet studie podle takových vzorů by na mě bývala byla měla vliv, jsem schopen si fotografie představit jen na základě užitečnosti, kterou pro mě ještě teď mají. Fotografie jsou hmatatelné demonstrace pro kreslení podle přírody, o němž jsme doposud vlastnili jen neúplné představy.*“<sup>21</sup> Pro některé malíře se stala fotografie předmětem odsudků, pro jiné vítaným studijním materiálem. Francouzští umělci jako Delacroix nebo Courbet svoji náklonnost pro práci s fotografií například zcela otevřeně diskutovali v korespondenci s přáteli.<sup>22</sup> Představa, že fotografie ohrozí pozice malířství, se postupem času ukázala jako mylná. Přeci jenom však nové médium v některých výtvarných oborech tradiční malbu nahradilo. V počátcích to bylo především malování miniatur, které už od 40. let bylo velmi často založeno na fotografii v roli podkresby, která se následně kolorovala.

Umělců 19. a počátku 20. století, kteří do malířského procesu začleňovali fotografie v roli předlohy, skicy nebo jen volné inspirace, je skutečně celá řada. Přehledu takových umělců se věnovalo několik výstavních projektů, jejichž katalogy jsou uvedeny v literatuře v závěru práce. V některých případech je však udivující, jaké množství snímků se v malířských pozůstatostech našlo. Franz von Lenbach, užívající fotografie masově při portrétních zakázkách, po sobě zanechal okolo 6500 skleněných negativů a pokud vezmeme v úvahu, že

---

20 ANDĚL 1981 (pozn. 13).

21 BILLETER 1977 (pozn. 3) 12.

22 BILLETER 1977 (pozn. 3) 15.

původní číslo mohlo být ještě vyšší, je to skutečně hodno povšimnutí.<sup>23</sup>

Problematika toho, do jaké míry fotografie ovlivnila svými výkony malířství, je značně komplikovaná a ve zjednodušené podobě ji nelze nastínit. Nemůžeme odmítnout představu, že určité principy, jako obrazový výřez a nekompoziční řešení obrazu, momentní zachycení a s tím související nenarrativní charakter motivu nebo detailní přesnost v malířských obrazech, podnítila fotografie. Ovšem na druhou stranu je nutné si uvědomit, že takové obrazové postupy existovaly dávno před jejím objevením. Tedy přesnější se zdá formulovat situaci tak, že masové šíření fotografií podpořilo četnější uplatnění určitých zobrazovacích strategií v rámci malby.

Nové médium, které tak jako malba vytvářelo obrazy, poskytlo výtvarné kritice nástroj pro rozšíření jejího repertoáru. Většina zahraničních kritiků a teoretiků dříve či později formulovala své názory na fotografii a její vztah k malířství. Například u Johna Ruskina se od počátečního kladného přijetí a vlastních kreseb podle daguerrotypií ubírala jeho názorová cesta k vnímání fotografie jako nepravdivé a pro malíře potenciálně nebezpečné.<sup>24</sup> Záhy po objevu fotografie se také vyskytla první srovnání malířských výkonů s fotografií a ta byla na francouzské půdě vesměs negativní. Asi nejznámějším kritikem fotografických vlivů v malbě se stal Francouz Charles Baudelaire. Jeho odmítavé stanovisko se nesčetněkrát objevilo v kritikách výročních Salonů, ale také v eseji s titulem *Moderní obecenstvo a fotografie*, napsaném roku 1859 pro Revue Francaise.<sup>25</sup> Pro Baudelaira byla fotografie čistě materiální podstaty bez jakékoli spojitosti s duchem. Stala se nepřitelem umění, infikovala malířství a ohrozila jeho další existenci. Přinutila totiž umělce vyhovět publiku a jen mechanicky malovat to, co vidí. Publikum totiž podle Baudelaira hledalo ve fotografii vědeckou přesnost, jejímž vyjádřením byl ostrý a detailní obraz. Pochopit Baudelairovu ostrou kritiku fotografie můžeme také na základě jeho postoje k pokroku. Fotografie, v širším smyslu nemusí vystupovat jen jako konkurentka malířství, ale svým způsobem zastupuje onu celou sféru pozitivismu a materiálního světa, kterou Baudelaire odmítal.<sup>26</sup>

Jediná oblast, kterou Baudelaire fotografii přičkl, byla úloha pomocnice ve vědě a dokumentátorky. Od toho odviselo použití fotografie jako prostředku reprodukování uměleckých děl. Reprodukce obrazů se stávaly předmětem komerčního využití a zdrojem dalšího zisku malířů. Například Courbet zamýšlel vyfotografovat některé ze svých děl a tisky

---

23 SCHMOLL 1971 (pozn. 5) 76.

24 SCHARF 1968 (pozn. 4) 98-99.

25 Charles BAUDELAIRE: Úvahy o některých současnicích, Praha 1968, 381.

26 Ibidem 210-211.

reprodukcí prodávat na své soukromé výstavě roku 1855. Dokonce sám Ingres souhlasil roku 1861 s tím, aby jeho práce byly vyfotografovány Binghamem a prodávány veřejnosti.<sup>27</sup> Možnost šíření obrazů v reprodukci byla mnohdy jedním z klíčů k úspěchu u publika a na trhu s uměním. Skrze fotografii se malby stávaly přístupné široké veřejnosti. Francouz Jean-Léon Gérôme spolupracoval se známou společností zabývající se reprodukováním uměleckých děl Goupil & Cie, což umělci udělalo velkou reklamu a finančně ho zajistilo.<sup>28</sup>

Jedním z prvních malířů, jehož práce byla obviněna z přílišné „fotografičnosti“ se stal Francouz Horace Vernet, již výše zmíněný. Jeho obrazy byly přeplněny detaily, což kritikové připisovali na vrub daguerrotypii, která zcela věrně a neselektivně reprodukovala každou podrobnost. Z francouzských umělců si srovnání s daguerrotypem vysloužil snadno také Gustave Courbet. Banalita scény jeho obrazu *Návrat z trhu* vystaveného na Salonu v roce 1850 byla pro publikum představitelná pouze jako daguerrotypie, nikoli jako námět hodný malířského zpracování.<sup>29</sup> S vlivem nového média byl do souvislosti dáván také okruh barbizonských malířů, na který působila slibně se rozvíjející francouzská krajinářská fotografie. Theodore Rousseau se stal terčem kritiky Charlese Baudelaira, jenž malíře v roce 1859 nařkl z podlehnutí vlivu fotografie. Podobně vystoupil v roce 1867 Emile Zola, když o Rousseauovi napsal: „*Chce být zároveň přesný a vytvořit něco pozoruhodného. Silně kolorovaná fotografie musí být jeho ideálem.*“<sup>30</sup>

Poplatnost fotografii byla také dávána do souvislosti s impresionismem. Nebyly to však jen přetřezávané figury či nadhledy, které byly připisovány fotografickým vzorům. Fotografie poznamenala i oblast perspektivy. Na fotografiích interiérů se často objevovaly sférické anomálie, které se vyskytly třeba také na plátnech Edgara Degase.<sup>31</sup> Samozřejmě měla fotografie své nezastupitelné místo v atelierech salonních malířů, kteří se specializovali na naturalistickou techniku malby. Tato problematika bude však ještě podrobněji pojednána v souvislosti s českým prostředím, proto ji teď ponechme stranou.

V průběhu 19. století docházelo ke stále většímu zdokonalování fotografického procesu a jeho rozšiřování mezi běžné uživatele. Okolo roku 1900 už tedy nebylo nic zvláštního vlastnit fotoaparát a řada umělců tak činila. O tom, jakým způsobem fotografie zasahovala do malířské činnosti, blíže pojednají následující kapitoly. Nyní hodlám učinit větší

---

27 SCHARF 1968 (pozn. 4) 161-3.

28 Gabriel P. WEISBERG: The spectacular art of Jean-Léon Gérôme (1824-1904), in: *Nineteenth-Century Art Worldwide IX.*, 2010.

29 SCHARF 1968 (pozn. 4) 128.

30 Ibidem 94.

31 Ibidem 192-3.



skok, považují totiž za vhodné nastínit také, jak se situace vztahu malby a fotografie vyvíjela po přelomu století, neboť je to téma, které je možné sledovat až do současnosti. První polovina 20. století přinesla avantgardní hnutí, v jehož rámci fotografie získala zcela nový status. Původní rivalita mezi tradiční malbou a novým médiem fotografie se stala bezpředmětnou. Tradiční závěsný obraz měl být totiž nahrazen moderní masově reprodukovatelnou fotografií. Po druhé světové válce se stává aktuální přiznaná práce umělce s oběma médii v široké škále možných postupů. Arnulf Rainer doplňuje fotografické snímky svojí vlastní malířskou a kresebnou interpretací. Malíři jako Richard Estes nebo Richard Gertsch v 70. letech evokují svými plátny výkony barevné fotografie a dospívají tak k hyperrealitě. Stejně tak Gerhard Richter pracuje s vizuální formou fotografie, především její rozostřeností, opět však v malířském médiu. Inspirace fotografií a práce podle fotografické předlohy nebyla tedy jen tématem 19. a počátku 20. století.

Zcela novou kapitolu v oblasti přemýšlení o vztahu dvou zobrazovacích médií fotografie a malby přináší proces fotografie digitální. Tradiční analogová fotografie v sobě svou podstatou nese přímé spojení mezi objektem a jeho zobrazením. Digitální fotografie přináší zcela nové možnosti obrazu, jehož manipulace a cenzura nemá hranice. Původní deviza analogové fotografie, totiž její „pravdivost“ založená na otisku reality do chemické vrstvy, v případě digitální fotografie ztrácí význam. Teoretik William T. J. Mitchel hovoří o „post-fotografické éře.“<sup>32</sup> Podotýká také, že počítačové nástroje pro transformování, kombinování, nahrazování a analýzu obrazu jsou pro digitálního umělce stejně vlastní jako barvy a štětce pro malíře. Vztah digitální fotografie a malby se tak dostává do zcela jiných souvislostí. Ačkoli Mitchelův text získal názorovou opozici už v době svého vzniku a dnes je bezpochyby překonán, ukazuje, že s postupem času a rozvojem médií se stále znovu objevují nové otázky a nové způsoby jak o jednotlivých formách umění přemýšlet. Otázka po vztahu fotografii a malířství není tedy ani dnes mrtvým tématem.

---

32 T. J. MITCHEL: *The Reconfigured Eye: Visual truth in the Post-photographic Era*, Cambridge USA 1992.

## 4. Počátky a vývoj fotografie v Čechách a její vztah k malířství

Anglie a Francie jako hospodářské i kulturní velmoci, do nichž můžeme situovat počátek fotografie, byly také dějištěm těch nejostřejších sporů o fotografii a její vztah k výtvarnému umění. Čechy tato vlna zájmu a kontroverze zasáhla s daleko menší intenzitou. Pro bouřlivé kritiky Charlese Baudelaira, který malířství vyčítal, že se příliš nechalo nakazit novými, publikem žádanými fotografickými efekty, bychom v českém prostředí stěží hledali paralelu. První souvislejší texty uměleckých kritiků, které reflektují možný pozitivní či negativní vliv fotografie na soudobé malířství a také se vyjadřují k používání fotografických studií v procesu malby, spadají až do přelomu 19. a 20. století.<sup>33</sup>

První informaci o vynálezu Louise Daguerra uveřejnil v českém tisku lékař Václav Staněk 8. března 1839. Všem prvotním zprávám o fotografii, a tedy i Staňkově, bylo vlastní vnímat nové medium v souvislosti s malířstvím a používat „výtvarnou“ terminologii. Zároveň byl fotografický postup ve všech článcích obestírán auru zázračna a magie. Staněk mluvil o „čarodějném téměř malování“ o „kreslení světlem“ a o člověku, který přírodu „nutí, aby k jeho libosti tvořila“. Na rozdíl od katastrofického scénáře Paula Delaroche, který při shlednutí prvních daguerrotypií zvolal, že malířství je mrtvé, přisoudil Václav Staněk fotografii kladný vliv na malbu, jež by se v konfrontaci s novým médiem mohla zdokonalit.<sup>34</sup>

Záhy po představení Daguerrůva postupu české veřejnosti, se i u nás začali objevovat první daguerrotypisté. Zřejmě špatná finanční situace absolventů pražské malířské akademie vedla mnohé z nich právě k fotografii. Jmenujme jen namátkou Jana Malocha (1825-1911), absolventa pražské malířské akademie, který svůj daguerrotypický ateliér otevřel v Praze pravděpodobně již roku 1847; Hynka Fiedlera (1836-1870), portrétního fotografa, žáka akademii v Praze a Vídní; či Jana Adolfa Brandejse (1818-1872), malíře a oblíbeného portrétního fotografa šedesátých let, který studoval malířství nejen v Čechách, ale i v Mnichově a v Paříži.<sup>35</sup> Bedřich Anděl (1821-1895), který se fotografického přístroje chopil

33 F.X. HARLAS: Fotografie a malířství (1900), in: F.X. HARLAS: Doba a umění, Praha 1901, 196-220; Otakar HOSTINSKÝ: Malířství a fotografie (1905): in: Otakar HOSTINSKÝ: O umění. Praha 1956, 528-53.

34 Václav STANĚK: Daguerrův vynález ustálení účinků světla, in: Rudolf SKOPEC: Ohlas vynálezu a rozvoje fotografie v českém tisku a soupis české literatury o fotografii a filmu vydané od roku 1863 do 1. února 1941, Praha 1941, 4.

35 SCHEUFLER 1984 (pozn. 11) 275-279.

roku 1848, byl údajně žákem Antonína Mánesa.<sup>36</sup>

Řadu cenných informací o počátečním spojení fotografie a akademických malířů přinesl článek *Dvě první generace pražských fotografů* z pera Hany Volavkové. Fotografování patřilo mezi svobodné živnosti, nebylo třeba absolvovat žádný kurs. Nejpopulárnějšími fotografy se z tohoto důvodu stávali právě absolventi pražské malířské akademie, kteří svým uměleckým vzděláním zaručovali jistou kvalitu. Sami sebe nazývali „akademickými daguerrotypisty“ nebo „akademickými fotografy“. Mnozí malíři-fotografové se zároveň vraceli příležitostně k malbě, fotografická optika však jejich malířský projev většinou poznatelně ovlivnila. Hana Volavková například hovoří o obrazech Jana Brandejse z pozdější tvorby, které jsou charakteristické neobvyklým osvětlením, a úbytkem barvy, což autorka připisuje právě fotografii.<sup>37</sup> Mezi fotografií a malbou najdeme v prvních desetiletích vzájemného koexistování i další spojitosti. Při vzniku ateliérových snímků používali fotografové malované kulisy, k jejichž tvorbě zaměstnávali nejlepší pražské dekoratéry. U Hynka Fiedlera pracoval Jan Duchoslav, žák Josefa Navrátila. Řada potomků významných malířů se hlásila k fotografické živnosti, jako například Antonín Navrátil, syn Josefa Navrátila.<sup>38</sup> Jeden z nejvýznamnějších fotografů 19. století, Jindřich Eckert, zaměstnával ve svém fotoateliéru mnoho retušerů a koloristů, mimo jiné i malíře Josefa Tulku. Ze spolupráce fotografa a malíře často vznikaly práce, u nichž není snadné posoudit hranice mezi malbou a fotografií. Eckertův snímek letohrádku Hvězda ze 70. let je zcela přemalován olejem.<sup>39</sup> V takovém případě se již nedá hovořit o pouhém kolorování.

Spolupráce malířství a fotografie se výrazně mohla uplatnit v oboru portrétu, kde se ke slovu pravidelně dostávala retuš i kolorování. Rozvinul se žánr „malované fotografie“, která byla levnější variantou klasického reprezentativního portrétu. Na fotografickém podkladě dotvářel podobizny například Emanuel Dítě (1819-1872).<sup>40</sup> Možnosti takového pracovního postupu zkoušel i August Bedřich Piepenhagen. Svoji vlastní fotografickou podobiznu přemaloval olejovými barvami.<sup>41</sup>

Seznámení se Čechů s masivním používáním fotografie jako předlohy pro malbu se často odehrávalo v atelierech pařížských akademických profesorů. Snad první, kdo užíval

---

36 Hana VOLAVKOVÁ: *Dvě první generace pražských fotografů*, in: *Fotografický obzor* 47, 1939, 105.

37 *Ibidem* 105.

38 *Ibidem* 106.

39 Jindřich Eckert: *Bez názvu*, cca 70. léta 19. století, fotografie a olej, Uměleckoprůmyslové muzeum Praha.

40 Dva příklady se nalézají ve sbírkách Muzea moderního umění v Olomouci.

41 A. B. Piepenhagen: *Vlastní podobizna*, fotografie-přemalba olejem, 4,5×3,3 cm, Národní galerie, inventární číslo: O 1050.

fotografických studií pro své obrazy, byl Jaroslav Čermák.<sup>42</sup> Do seznamu dalších našich umělců, kteří zapojili fotografickou studii do postupu malby obrazu můžeme dále výběrově zařadit Václava Brožíka, Františka Ženíška, Felixe Jeneweina, Julia Mařáka, Vojtěcha Hynaise, Karla Vítězslava Maška, Lud'ka Marolda, Jožu Uprku, Alfonse Muchu, Vojtěcha Preissiga, Karla Špillara, Jana Preislera a mnoho dalších. Velký smysl měla fotografická studie u malířů naturalismu, kteří vědomě usilovali o fotografický efekt při záznamu figur i pozadí. Práce s fotografickou předlohou však nabývala různých podob a její využití rozhodně neskončilo s odklonem od naturalisticky věrné malby.

Fotografie a malba, dva druhy obrazů vznikajících odlišným způsobem, od počátku vybízely k vzájemnému srovnávání. Snad jedním z prvních českých výtvarných kritiků, který se začal zabývat fotografií byl Antonín Müller, soustředíc se ve svých kritikách především na problematiku fotografického a malovaného portrétu. Fotografie a malba byly konfrontovány také z hlediska ostrosti a detailnosti. Když Francois Arago 7. dubna 1839 popisoval francouzské Akademii věd daguerrotypický proces, hovořil o tom, že obrazy pařížských budov a mostů takto zhotovené, si uchovávají ostrost dokonce i pod zvětšovací sklem. Stejnou rétoriku použil Vilém Weitenweber, když komentoval obraz Bedřicha Havránka *Vltava u Chuchle* (1883): „*Bedřich Havránek, jehož i pod zvětšovací sklem ještě správné provádění prací až do nejkrajnějších podobností stalo se průběhem času pro něho typické...*“<sup>43</sup> Detailnost a přesnost prvních daguerrotypií a fotografií se stala jednou z jejich hlavních kvalit. Pravděpodobně také podnítila umělce k soutěži s novým médiem. Jak již bylo napsáno, záhy výtvarná kritika identifikovala v malbě vlivy daguerrotypů v podobě nepřirozené přesnosti a detailnosti. Baudelaire tuto tendenci zcela zavrhl. I v Čechách se ve výtvarné kritice objevily poukazy k možným souvislostem fotografií a maleb, nikoli však natolik vyhrčené. Podrobnost a věrnost maleb Bedřicha Havránka byla od počátku šedesátých let Janem Nerudou a dalšími dávána do souvislosti s fotografií.<sup>44</sup> Veristický a detailní způsob malby se potom do slovníku výtvarného kritika zapsal trvale pod slovem „fotografický“.

Hledání paralel mezi fotografickým a malovaným obrazem nepřestalo být aktuální ani v generaci umělců secesního spolku Mánes. Od roku 1897 začal vycházet spolkový časopis *Volné směry*. Na stránkách tohoto periodika v prvních ročnících nenajdeme mnoho svědectví o novém médiu fotografie. Je ale pravdou, že zde uveřejňované výtvarné kritiky

---

42 SCHEUFLER 1984 (pozn. 11) 242.

43 Vilém WEITENWEBER: Výroční výstava Krasoumné jednoty, in: Zlatá Praha 19, 1885, 244.

44 SCHEUFLER 1984 (pozn. 11) 242.

ukazují, jak se pojem „fotografický“ uplatňoval i v této době ve slovníku výtvarné kritiky, a to z větší části v negativním slova smyslu. Paralely komentovaných obrazů s fotografií spočívaly především na exaktnosti převedení motivu na plátno, na míře detailu. Kritik Výstavy grafických umění v Topičově salonu z roku 1897 tak například K. Stafferovi vyčítá „příliš fotografickou pečlivost“.<sup>45</sup> S přívskem „fotografický“ pracoval také K.B. Mádl, když ho spojoval se strnulostí obrazu.<sup>46</sup> Přílišná detailnost a popisnost odvozená z fotografie, tedy i v této době byla spíše negativní charakteristikou obrazu. Záhy se pro jistou část české výtvarné scény stalo fotografické kopírování reality předmětem ostrého nesouhlasu. Karel Hlaváček, jako představitel dekadentního a symbolistního křídla české výtvarné scény sklonku století, odmítl malířství „zdařile napodobující vnější svět naučenou virtuozní machou“. Do této kategorie zařadil i krajináře Antonína Slavíčka. „*Namalovati břízový háj, aby každý poznal, že to jsou břízy..... výborná řemeslná práce, k té však dostačí i fotografie. A ještě lépe! Jen se podívejte na ty fotografie amateury!..... Jaké snížení malířství, chtějí je omeziti na obkreslování reality... Nikde se nejde hlouběji. Nikde se nejde za ten povrch.*“<sup>47</sup> Slavíček dobovou polaritu sám dobře vnímal. Jeho mentalitě však bylo bližší pracovat s reálným. Ve svém komentáři ke kritice Julia Meyera Graefeho, týkající se Arnolda Böcklina a Adolpha Menzela, dvou umělců zastávající protichůdné pozice, se Slavíček staví za Menzela, dobově častovaného přezdívkou „fotografický aparát“.

Výše nastíněných několik poznámek ke vztahu fotografie a malířství v 19. a na počátku 20. století bude nyní doplněno dalšími kapitolami, které blíže charakterizují konkrétní problémy. Jako první bude představena základní otázka, jak velkou roli hrály fotografické studie v malířském procesu a jakým způsobem byly používány.

---

45 Neznámý autor: Výstava grafických umění u Topiče, in: Volné směry I., 1897, 98.

46 K.B. MÁDL: Václav Radimský, in: Volné směry III., 1899, 287.

47 Arnošt PROCHÁZKA: Karel Hlaváček – malíř, in: Moderní revue VII., 1898, 102-103.

## 5. Fotografie v roli předlohy

Jak již bylo řečeno, v zemích jako Francie a Anglie se používání fotografických předloh stalo běžnou praxí velmi brzy. Svou roli zde sehrál rychlý vývoj fotografického procesu, s čímž souviselo i rychlejší šíření mezi uživatele. Nejhojněji se fotografické předlohy používaly při malování portrétů, aktů a různých figurálních kompozic. Avšak i fotografické studie krajiny používané malíři nebyly ničím ojedinělým. Co se týče českého prostředí, silný vztah k fotografii a k jejímu používání v rámci přípravných prací pro malbu nalzáme u umělců, kteří prošli pařížským školením. První vlna odchodu českých umělců do Francie proběhla v 50. letech, 70. a 80. léta jsou však v tomto ohledu nejmarkantnější. Naši umělci v Paříži poznávali hlavně oficiální scénu, školili se v atelierech oficiálních salonních umělců. A právě v těchto atelierech byla práce s fotografií naprostou samozřejmostí. Proto nás nepřekvapí, že umělci jako Marold nebo Hynais fotografovali své modely a podle těchto snímků pracovali.

Ne vždy byly v pozůstatostech malířů nalezeny fotografické studie pořízené za účelem konkrétního díla. Často můžeme u umělců pozorovat něco, co bychom mohli označit jako snahu obklopit se co nejvíce vizuálními podněty. V dnešní době, kdy se k nám dostávají obrazy ze všech částí světa a vizuálně nám tedy není nic nedostupné, můžeme jen částečně pochopit, jaký význam mohly mít pro umělce snímky z exotických zemí, fotografické reprodukce uměleckých děl a tak podobně. Demonstrativně nám může tuto touhu osvětlit citát z dopisu napsaném malířem Milletem fotografovi Felixi Feurdentovi z roku 1865: „*Takže jste konečně v Itálii! Pokud byste našel nějaké fotografie (...) kupte je. Ve zkratce, dovezte cokoli, co tam koupíte – umělecká díla, krajiny, lidi a zvířata. Diazův syn který zemřel, přinesl domů mimo jiné vynikající snímky ovcí.*“<sup>48</sup>

V některých případech si malíři fotografické studie pořizovali sami, není však ojedinělé, že za tím účelem využili služeb povolanejších, tedy profesionálních fotografů. Stávalo se tak hlavně v ranější etapě, kdy fotografování ještě nebylo běžnou součástí života. Dvojici malíř-fotograf vytvořili například Eugène Delacroix a Eugène Durie, fotograf Durie poskytoval malíři svoje fotografické studie aktů. Často se tedy umělci obraceli na fotografy s konkrétními zakázkami. Poptávka po fotografickém materiálu vedla ke vzniku nového druhu

---

48 SCHARF 1968 (pozn. 4) 93.

zboží. Začala vznikat alba fotografických předloh pro umělce, která byla od padesátých let dostupná jako obchodní artikl.<sup>49</sup> Jedno z prvních prodejních alb s předlohami pro malíře s názvem *Études photographiques a Études et paysages* vytvořil Louise D. Blanquart-Évrard. Do Čech se například dostalo album *Studien nach der Natur* (1870) od Georga M. Eckerta, přičemž jednu z krajinných studií skutečně použil Julius Mařák pro svůj obraz *Z večera* (1881).<sup>50</sup> Vývoj fotografie však brzy umožnil, aby si malíř fotografické studie zhotovoval sám. Do této kategorie spadá také většina českých umělců ze sledovaného období, kteří neváhali sami začít fotografovat.

Co se týče právního statutu fotografie, dlouho zůstávala mimo autorský zákon. Francie byla v tomto směru opět o mnoho napřed než Čechy. V padesátých letech tam proběhly nejméně dva soudní procesy, které měly stanovit, zda fotografie je majetkem svého zhotovitele a zda je či není uměním. Tato problematika se mnohdy dotýkala i práce malířů podle fotografických předloh. Francouzský malíř historií Adolphe Yvon si objednal u jednoho z bratrů Bissonových portrét Napoleona III., který chtěl použít při skicách svého obrazu *Císař ve vojenské čapce*. Bisson posléze začal prodávat fotografie z tohoto negativu, načež jej Yvon zažaloval a soud rozhodl v jeho prospěch.<sup>51</sup> Podstata tohoto sporu tkvěla z velké části ve faktu, že prodejem snímků bylo dáno veřejně na odiv, že Yvon pracoval s fotografickou pomocí. V Čechách k podobným soudním procesům nedocházelo a obecně byla situace kolem vlastnických práv snímků mnohem benevolentnější. Pod autorský zákon u nás byla fotografie zařazena až v roce 1895. Fotografie sloužící jako předlohy nebyly chápány jako nedotknutelné umělcovo vlastnictví, nebyl jim přisuzován umělecký význam a snímky si umělci často vyměňovali. Vojtěch Hynais údajně zaslal snad vlastní snímky lesů z Fontainebleau Františkovi Ženíškovi jako studijní materiál.<sup>52</sup> Pro plakát Národopisné výstavy si Hynais naopak nechal zaslat fotografii mladého Slováka Jána Cadry od Williama Rittera.<sup>53</sup>

Fotografické studie byly mnohdy vícekrát využity v různých kompozicích, nebo se autor k jejich využití uchýlil až mnohem později po vzniku snímku. Luděk Marold bezpochyby disponoval velkým fotografickým archivem. Jeho snímky zachycovaly momentním způsobem především osoby v různých pozicích a výrazech. Svoje kresby potom

49 Astrid LECHNER: Martin Gerlachs: Formenwelt aus der Naturreiche, Fotografien als Vorlage für Künstler um 1900, Vídeň 2005, 11.

50 Na tuto skutečnost bylo upozorněno na výstavě *L'étude d'après nature; Fotografie a umění v 19. století v Moravské galerii v Brně* (2012). Jedná se o následující obraz: Julius Mařák: *Z večera*, 1881, olej na plátně, 83×49,5 cm, Národní galerie, inventární číslo: O 1131.

51 Gisele FREUND: *Photography and society*, Boston 1980, 81-84. Citováno podle: Karel CÍSAŘ (ed.): *Co je to fotografie?*, Praha 2004, 129.

52 Marie MŽYKOVÁ (ed.): *Křídla slávy: Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie*, Praha 2000, 149.

53 *Ibidem* 350.

skládal z vhodných jednotlivých figur. Podobným způsobem skládání vhodných motivů pracoval také moravský malíř Carl Maria Thuma, jenž své olejomalby opět komponoval na základě vícero studijních fotografií.<sup>54</sup> Příklad Alfonse Muchy zase dokládá, jak mezi pořízením fotografie a jejím uplatněním na kresbě mohl uplynout velký časový odstup.

Sáhl-li malíř po fotografické studii, existoval jeden aspekt, ve kterém mu prozatím nemohla být nápomocná. Fotografie nedokázala zprostředkovat barvu. V portrétu a figurálních kompozicích však pomohla přesně znázornit rysy tváře nebo komplikovanou pozici lidského těla. V krajinomalbě pak pomohla zpřítomnit základní rozvrh. V oblasti koloritu byl však umělec odkázán na zkušenost vlastního oka. V tomto smyslu tedy fotografické předlohy mohly být vnímány skutečně jenom jako pomůcka, která však alespoň v oblasti barvy nesnižuje malířův talent. Vezmeme-li si za příklad Hynaisův obraz *Zima*, jen stěží je možné si představit, že by malíř dokázal tak pregnantně ztvárnit barevnost zimní mrazivé krajiny zalité zarudlým slunečním světlem jen na základě černobílé fotografie. Jak ostatně pamětník dosvědčuje, Hynais skutečně pracoval v přírodě. Maloval v pražské Stromovce na sněhu, aby zachytil efekt ledově chladného počasí.<sup>55</sup> Avšak v pozůstalosti Hynaise nalezneme také snímek, který dokládá práci s fotografickou studií. [2] Krajinový výsek na zmíněné fotografii plně odpovídá krajinnému pozadí jedné z variant obrazu. [3] Při hledání té nejlepší podoby námětu tedy Hynais pracoval s fotografií. Mohl tak kombinovat práci v atelieru i v plenéru. V atelieru pak pro osvěžení paměti použil fotografii.

Co se týče kritické reflexe používání fotografických předloh v českém umění, máme z přelomu století k dispozici dva názory, zastávající v podstatě podobná stanoviska. F. X. Harlas napsal v roce 1900 studii *Fotografie a umění*, z roku 1905 pochází text Otakara Hostinského *Fotografie a malířství*.<sup>56</sup> Harlasův článek je tematicky širší, Hostinský se zaměřuje především na popsání dosavadního vývoje vztahu obou médií. Co je však klíčové, oba autoři se vyslovují pozitivně k praxi využívání fotografických předloh v malířství. Tedy v tom případě, že malíř používá fotografie pouze jako studie. Takové snímky mohou nahradit přírodu nebo model, které malíř nemůže ve svém atelieru permanentně mít a je tedy přípustné, aby si asistoval fotografií. F. X. Harlas však zásadně odmítá dobově nejspíš častou praxi, kdy především portrétní malba vznikala čistě mechanicky tak, že se zvětšená fotografie modelu promítala přímo na plátno.

Následující podkapitoly blíže charakterizují jednotlivé oblasti, ve kterých se často

---

54 TRNKOVÁ 2008 (pozn. 14) 159-60.

55 K. B. MÁDL: Vojtěch Hynais: výběr jeho prací z let 1891-1901, Praha 1903, 24.

56 HOSTINSKÝ 1956 (pozn. 33) 528-53.



setkáváme s využitím fotografických předloh. V těchto třech podkapitolách není zahrnuta krajinomalba. Samostatně se jí nevěnuji především z toho důvodu, že pro tuto oblast jsem bohužel nenašla dostatek podpůrného materiálu. Krom výše zmíněného dokladu o tom, že podle fotografie pracoval Julius Mařák, se prozatím neobjevily žádné výrazné příklady užití čistě krajinných fotografických studií. Víme, že Antonín Slavíček se věnoval fotografování a také často tuto činnost zmiňoval v korespondenci. Jak však již konstatovala Marie Rakušanová, žádné zjevné doklady o tom, že by fotografie používal při malbě krajin neexistují.<sup>57</sup> Jistou roli mohla hrát fotografie při Slavíčkově malbě Svatovítské katedrály. Kamil Hilbert zapůjčil malířovi studijní fotografie, které mohl využít při práci v atelieru. Následně však Slavíček doznal, že stejně bude nutné pracovat podle přírody. Pro Slavíčkovu tvorbu byla klíčová empirie vlastního zraku. Tlumočení reality fotografickým aparátem k němuž mluví „jiná příroda“ pro Slavíčkův citový naturel nebylo přijatelné. „.....to okamžité a vlastně citové rozvržení ploch i to co se už barvy týká, to patinované, staré zdivo – To jde jen na místě, nemá-li člověk upadnout do lehkomyšlné techniky nějaké“, píše Slavíček Hilbertovi.<sup>58</sup> Pravdivost, kterou Slavíček pro umění požadoval, nespočívala dle jeho názoru ve fotografii.<sup>59</sup> Fotografoval také krajinář Alois Kalvoda, na jeho snímcích jsou však zachyceni především členové rodiny, různé události a zámek v Běhařově. Paradoxně v souboru pozitivů i negativů není téměř žádný krajinný záběr. Že však fotografie našla své uplatnění i v krajinomalbě, a to velmi záhy, je nesporné. Na výstavách pražské Krasoumné jednoty vystavující německý malíř Eduard Schleich používal od 50. let fotografii jako rutinní součást plenérové skicy. Okruh fotografů a malířů kolem něj pracoval s širokoúhlým fotoaparátem, z čehož bývá odvozován neobvyklý protáhlý a úzký formát jejich obrazů.<sup>60</sup> A že i v českém prostředí nebylo nic neobvyklého používat fotografické studie v krajinomalbě dokládá zkazka F.X. Harlase o nejmenovaném umělci, který si pořizoval fotografické studie rozkvetlých stromů.<sup>61</sup>

Faktem zůstává, že poskládat kompletní obraz o výskytu a četnosti používání fotografických předloh není dnes již možné. Je nutné počítat s tím, že snad kdysi existující fotografické studie pro obrazy jsou dnes již nezvěstné. Ukázkový může být příklad Karla Vítězslava Maška, po němž se v soukromých rukou zachovalo jen několik fotografických

---

57 Marie RAKUŠANOVÁ: Palič a stavitel, in: R. PRAHL / M. RAKUŠANOVÁ / K. SRP / P. WITTLICH: Antonín Slavíček, Praha 2004, 89.

58 Antonín SLAVÍČEK: Dopisy, Praha 1954, 167.

59 Vítězslav NEZVAL: Antonín Slavíček, Praha 1952, 14.

60 Siegfried WICHMANN: Die Münchner Schule 1850-1914, Mnichov 1979, 35-45.

61 HARLAS 1901 (pozn. 33) 210.

studií pro výtvarné realizace. Je však více než pravděpodobné, že snímků původně existovalo mnohem víc. Podobu pozůstalostí po umělcích do jisté míry formovali také příslušníci rodiny, kteří snad mohli případné zveřejnění práce umělce s fotografickým materiálem považovat za nevhodné. Je například známo, že velký vliv na to, v jaké podobě se uchovají doklady a díla malíře Joži Uprky, měla jeho dcera Božena Nováková-Uprková.<sup>62</sup> Věřím, že následující příklady práce umělců s fotografickými studii, ačkoli netvoří ucelený obraz, vnesou více světla do této problematiky.

## 5. 1. Portrétní malířství a fotografie

Velkou oblastí, v níž fotografie získala své pevné místo a do jisté míry nahradila malířství, bylo portrétování. Vlastnit svůj fotografický portrét a také fotografické podobizny dalších rodinných příslušníků a známých se stalo doslova módní záležitostí. V tomto směru učinil rozhodující krok A. A. Eugen Disderi svým patentem tzv. vizitky z roku 1854. Vizitky byly fotografie lepené na standardizovaném formátu kartonu, přičemž jedním z hlavních reprodukováných námětů se stal právě portrét. Vizitky byly sbírány a zakládány do alb. Pozoruhodnou ukázkou rodinného alba s portrétními vizitkami najdeme například v pozůstalosti Mikoláše Alše.<sup>63</sup>

Pochopitelně fotografický a malovaný portrét vykazovaly řadu odlišností a od počátku vybízely ke srovnání. Fotografie ze své podstaty měla vytvářet zcela věrné a pravdivé podobizny. Avšak výsledky mnohdy nespĺňovaly očekávání fotografovaného. Fotografie totiž nedokázala idealizovat a potlačit nelichotivé partie. Zaznamenávala vždy jen určitý okamžik a výraz tváře, který často nebyl jeho nositeli vlastní a charakteristický. Nedovedla syntetizovat proměny podoby lidské tváře tak, jak je toho schopen malíř. Zvláště u prvních daguerrotypických portrétů docházelo mnohdy k paradoxní situaci, kdy se zpodobování na

---

62 Problematice se věnovala Helena Musilová v příspěvku *Božena Nováková-Uprková. Role rodinného archivu na vytváření budoucího obrazu umělce*; 3. zasedání k problematice písemných pramenů v dějinách umění, Praha 28. 11. 2011, Národní galerie.

63 Uloženo ve fondu Mikoláše Alše (25) v archivu Národní galerie, AA 2049.

snímku nepoznávali. Český umělecký kritik Antonín Müller se srovnání fotografického a malovaného portrétního ujal hned na počátku 40. let.<sup>64</sup> Jím citovaný argument, proč fotografie nikdy nemůže dosáhnout malířství, se objevoval v různých obměnách i v pozdější době. „*Duch a život zůstanou nedostupnými při tomto procesu mechanickém, který nikdy nebude moci nahradit tvořivé schopnosti malířovy.*“<sup>65</sup> Od výkonů prvních portrétních daguerrotypií 40. let pochopitelně fotografie značně pokročila a na přelomu století v oblasti portrétní již dosahovala umělecky hodnotných výkonů. Tvůrčí potenciál portrétní fotografie se naplno ukázal v okruhu představitelů tzv. umělecké fotografie, pracujících s manipulací negativu i výsledného pozitivu. Mezi nimi vynikl Eduard Steichen, jehož snímky oceňovali jak sami portrétovaní malíři a sochaři, tak i výtvarná kritika. I přesto však Max Dvořák větší potenciál spatřoval v tradičních uměleckých technikách. Podle něj byla portrétní fotografie věcně přesná, avšak existovaly snímky, které byly fotografovanému nepodobné, protože na nich nebyla přirozená hra pohybů a gest. Při běžném fotografování mizela, protože předpokladem byla nehybnost. Na momentních snímcích se také neuplatňovala, protože byly zachyceny takové elementy, které běžně nejsou vnímatelné. Jenom malířské abstrahování mohlo proměnit statickou formu v živoucí zjev. Proto také Max Dvořák soudil, že moderní fotografie je spíše ovlivněna malířstvím, než naopak.<sup>66</sup>

Problematika vztahu malovaného a fotografického portrétního se však neodehrávala pouze v rovině porovnávání a vzájemné rivality. Malíři mohli mnohé těžít ze schopnosti fotografie přesně reprodukovat lidskou tvář. Fotografické studie se brzy staly neodmyslitelnou pomůckou při malování portrétního. Ačkoli obliba fotografických podobizen byla značná, zůstala malířům stále velká klientela, která si ráda připlatila za reprezentativnější malbu z ruky uznávaného umělce. Sami malíři v portrétovaní mnohdy spatřovali především zdroj finančních prostředků, nikoli dostatečně tvůrčí úlohu. Portrétní tvorba jako obživa byla nutností i v tvůrčích začátcích Františka Kupky. Ten vytvořil pastelovou podobiznu Terezie Marie Dalbergové (1894), přičemž prokazatelně pracoval podle fotografie.<sup>67</sup> K urychlení práce byly fotografie bezpochyby vítané, neboť několik snímků mohlo nahradit zdoluhavá sezení před modelem. Masové používání fotografických předloh se objevovalo zvláště tehdy, pokud měl umělec přemíru zakázek, jak tomu bylo také u Franze von Lenbacha (1836-1904). Na příkladu tohoto zahraničního umělce si můžeme udělat představu o tom, do jaké míry bylo

---

64 Antonín MÜLLER: Pokroky fotografie, in: Bohemia, 1841, č. 44.

65 Citováno podle: SKOPEC 1941 (pozn. 34) 14.

66 Max DVOŘÁK: Von Manes zu Švabinský, in: Die Graphischen Künste XXVII., 1904, 29-52.

67 Květa KRÍŽOVÁ: František Kupka, Umění 31, 1983, s. 182-5.

možno fotografii v malbě zaměstnat, protože se velmi taktálně zachoval Lenbachův fotografický archiv. Ten čítá zhruba 6500 skleněných negativů. Jak informuje ve výstavním katalogu profesor Schmoll, Lenbach fotografie nepožíval sám.<sup>68</sup> Za tímto účelem spolupracoval s profesionálem, kterého také instruoval z jakého úhlu a při jaké póze model zachytit. Zatímco fotograf pořizoval snímky, Lenbach vytvářel vlastní kresebné skicy a především barevné studie. Za povšimnutí stojí počty snímků k jednotlivým portrétním realizacím. Zachovalo se 112 snímků maršála Helmutha von Moltkeho a okolo 120 snímků Otto von Bismarcka.

Vyvstává zde však otázka, do jaké míry byla společensky akceptována skutečnost, že uznávaný umělec vyhroceně řečeno kopíruje fotografie. Existuje úsměvná legenda o výše zmíněném Franzi von Lenbachovi, jenž měl údajně fotografování modelů tajit. Jím najatý fotograf na pořizování studií stál tajně schovaný za závěsem a pořizoval snímky bez vědomí portrétovaného.<sup>69</sup> Je však stěží představitelné, že takoví zákazníci jako papež nebo Otto von Bismarck netušili, že si Lenbach pořídil několik desítek fotografických snímků jejich osoby. Práce na portrétu podle fotografie tak byla pravděpodobně sice ne veřejně prezentovaná, ale zákazníky povětšinou akceptovanou skutečností. Máme ale také příklady opačné tendence. Když v roce 1919 získal Vojtěch Hynais zakázku na oficiální portrét T. G. Masaryka, pracoval převážně podle živého modelu. S Masarykem absolvoval až 50 sezení.<sup>70</sup> Dochovalo se také jedno svědectví o českém umělci, který se potýkal s problémy ohledně užití fotografie při portrétování. Rudolf Vácha (1860-1939) měl údajně v pozdější etapě své tvorby čelit aféře s tajným využíváním fotografie při malbě portrétu. Odhalení mělo vést ke ztrátě důvěry v jeho schopnosti.<sup>71</sup> Uchopíme-li problematiku malby podle fotografie zcela obecně, tedy nejen s ohledem na portrétování, je zřejmé, že malíři svoji práci s fotografií spíše tajili a diskutovali jen v okruhu přátel. Chtěli se tak snad vyhnout přeci jen existujícím společenským předsudkům, jež považovaly malbu umělce podle fotografie za nečestnou a zpochybňující jeho schopnosti. Malíř, který sám fotografoval, nebo dokonce fotografie používal při malbě, byl při odhalení konfrontován s údivem a překvapením. Tak jako existuje celá řada anekdotických příběhů o umělcích a jejich dílech, existuje i často se opakující anekdota o umělci, který je někým přistížen s fotoaparátem v ruce, načež dotyčná osoba s překvapením prohlásí: „*I ty?*“ Nebo dokonce: „*I ty Brute?*“<sup>72</sup>

68 SCHMOLL 1971 (pozn. 5) 75-79.

69 Ibidem 76.

70 Marie MŽYKOVÁ: Vojtěch Hynais, Praha 1990, 90.

71 MŽYKOVÁ 2000 (pozn. 52) 221.

72 HARLAS 1901 (pozn. 33) 210.

Svoje nezastupitelné místo měla fotografie při malbě zemřelých či slavných osobností, tedy v případech kdy práce podle reálného modelu nebyla možná. Tehdy pomoc fotografie využívali i takoví umělci, u kterých bychom to jinak nepředpokládali. Expresionista Bohumil Kubišta například využil fotografické předlohy pro portrét Arthura Schopenhauera (1908). Porovnáme-li fotografickou a malovanou variantu, je na první pohled patrné, že pro Kubištu byla fotografie skutečně jenom prvotním impulzem, který však dále zpracoval do expresionistického výrazu plátna, v němž hlavní roli hraje symbolika barev a napětí. Původní Schopenhauerova podoba tak zůstává jen v základních obrysech. Jedna dochovaná fotografie často vytvořila ikonický typ, který byl dále v jemných obměnách šířen. Portrétní snímky Josefa Mánesa nebo Augusta Rodina se staly podkladem pro mnohé variace umělců. Existují i případy, kdy fotografický portrét byl již zcela záměrně stylizován a tvořen s vědomím jeho dalšího šíření v rámci umění. Elisabeth Förster Nietzsche si u fotografa a malíře Hanse Oldeho objednala snímek svého již chorobou stíženého bratra. Jejím hlavním požadavkem bylo demonstrovat tragičnost a osudovost germánské rasy. Fotografie Friedricha Nietzscheho s výrazem tváře deformované psychickou chorobou se stala podkladem pro vytvoření Nietzscheova obrazového kultu. Použili ji pak četní expresionističtí umělci, krom jiných Edvard Munch a Erich Heckel.<sup>73</sup>

Co se týče českého prostředí, asi nejobsáhlejší doposud objevený příklad práce malíře s portrétní fotografií nalezneme u Viktora Strettiho (1878-1957). Stretti absolvoval studia na pražské Uměleckoprůmyslové škole a také na Akademii výtvarných umění u Františka Ženíška. Jistou dobu pobýval v Mnichově, kde se věnoval grafickým technikám, nevyhnul se ani Paříži. Na přelomu století byla jeho práce spjata především s rehabilitováním grafických technik, Stretti vynikal krajinářskými lepty. Pozdější tvorbě dominuje malba reprezentativních portrétů, které Strettimu zajišťovaly dostatek financí. Jeho pozůstalost obsahuje portrétní fotografie nejrůznějšího charakteru. Jsou to vlastní fotografické studie pro připravované obrazy, pohlednice s portréty, portrétní vizitky neznámých, ale i mnohých významných osobností a také snímky exotických javánských tanečnic. Z hodnotné sbírky portrétních snímků známých osobností jmenuji namátkou amerického malíře Diffonda Dyera, francouzského spisovatele Claude Farrere, snímky operního pěvce Dinha Gillyho od Emmy Destinové, Henrika Ibsena na snímku Leopolda Katze, snímky pruské královské rodiny z roku 1914, vizitku Augusta Rodina, snímek manželky Lud'ka Marolda nebo Strettim pořízenou sérii snímků ruské baletky Tamary Karsaviny, [4] podle jednoho z nichž pak Stretti také

---

73 D. E. GORDON: Expresionism: Art and idea, New Haven a Londýn, 1987, 57.

maloval obraz. [5] Nalezneme zde i několik snímků od Emmy Destinové, která se amatérsky věnovala fotografii a zachytila například v roce 1911 v Londýně Viktora Strettiho. Co se týče fotografických studií portrétů, obsahuje jich Strettiho fond v pozitivích významné množství, svědčící o skutečně samozřejmém uplatňování fotografií při portrétování. Další příklady budou bezpochyby obsahovat dva kartony skleněných negativů, které prozatím zůstávají zcela nezpracovány.

V roce 1911 vytvořil Stretti podobiznu Františka Hrušky.<sup>74</sup> [6] K této realizaci se zachoval fotografický materiál, na němž si můžeme zodpovědět, jak malíř se snímky pracoval a do jaké míry se jich držel. [7] Základní byl pro malíře snímek zachycující celou situaci, tedy pózu portrétovaného, v tomto případě sedícího muže. Do této fotografie si malíř také zakreslil pracovní variantu křesla s vyšším opěradlem. Při samotné malbě se však pevně držel předlohy ve všech detailech. Jedinou změnou je umístění dopisu do ruky portrétovaného. Při malbě patrně pracoval ještě s druhým snímkem, který zabírá tvář portrétovaného zblízka. Opět jedinou změnou, kterou umělec učinil, je směr pohledu portrétovaného. Na fotografii se dívá do objektivu, tedy jakoby na diváka. Na malbě je pak jeho pohled divákovi upřen. Další příklad ze Strettiho pozůstalosti, snímky pro portrét Ilzy Jahnové, ukazuje, jak umělec skrze varianty pootočení postavy na fotografii hledal nejvhodnější polohu a jak si skrze kresebné a malířské zásahy zkoušel možné podoby výsledného obrazu.<sup>75</sup> [8] Je tedy zjevné, že Stretti mu pomoc fotografie značně ulehčovala práci, zároveň mohl výslednou podobu obrazu na fotografických skicích konzultovat se zákazníkem. Při práci na reprezentativních portrétech se pochopitelně malíř držel striktně fotografické předlohy.

Jiný přístup k fotografické předloze může být demonstrován na příkladu snímku Míly Slavíčkové v šeríkovém keři, [9] podle kterého pravděpodobně pracovali jak Antonín Slavíček, [10] tak také Antonín Hudeček. [11] Ve výsledných obrazech obou autorů bychom však přesný přepis fotografie hledali marně. Snad oba malíři začali před živým modelem a fotografii užíli až následně pro připomenutí situace. V žádném případě však snímek nesloužil za neměnný základ obrazu.

---

74 Viktor Stretti: Podobizna Františka Hrušky, 1911, olej na plátně, 121×110 cm, Národní galerie, O 5379. Na přípravných snímcích je však připsáno, že se jedná o dr. Bedřicha Jahna.

75 4 pozitivy z fondu Viktor Stretti (116), Archiv Národní galerie.

## 5. 2. Figurální kompozice

Vedle portrétování byla rozsáhlou oblastí, kde se uplatnila fotografická předloha, figurální malba. I zde vyvstávala potřeba živého modelu, která však mohla být umenšena nebo zcela potlačena použitím fotografie. Pokud umělec maloval figurální kompozice nebo akty, na rozdíl od portrétování musel vynaložit nemalé finanční prostředky na model. Na tyto okolnosti si malíři často stěžovali. Z Paříže píše roku 1877 Václav Brožík příteli Alexandru Brandejsovi o „*mordování se s modelem*“ a horentních sumách za něj pro obraz *Husitka*.<sup>76</sup> Fotografické předlohy přinášely tedy jak časové, tak finanční úspory.

Jak již bylo v obecném úvodu k problematice fotografie jako předlohy uvedeno, existovalo vícero cest, jak takovou pomůcku získat. V době, kdy ještě nebylo fotografování tak uživatelsky dostupné, obraceli se umělci na profesionální fotografy. Takovou spolupráci můžeme dokumentovat i v českém prostředí. Fotografie používal také Felix Jenewein při práci na cyklu pěti křídových kreseb *Daň z krve* (1880-1882). Jako modely posloužili sestra Josefina a malíř Josef Tulka. Jenewein pravděpodobně nebyl autorem snímků. Jejich pořízení mohl zprostředkovat malíř Josef Tulka, který pracoval už od počátku 70. let ve fotoateliéru Jindřicha Eckerta.<sup>77</sup>

Další cestou jak nahradit pracné a časově náročné skicy podle živého modelu, bylo spolehnout se na fotografická vzorová alba, která začali profesionální fotografové vytvářet pro umělecké účely. V Čechách byl například okolo roku 1870 dostupný vzorník fotografií aktů vídeňského nakladatele Hermanna Heida z Vídně, skládající se ze sérií ženských, mužských i dětských aranžovaných aktů. Podle čísel ze vzorníku bylo možné objednávat konkrétní snímky. Snímky aktů byly pořizovány již v době daguerrotypií a obecně byly v počátcích fotografie jedním z nejvyhledávanějších námětů fotografických studií žádaných umělci. V 50. letech zaujaly fotografické akty, jež vytvořil Eugene Durie, malíře Eugena Delacroixe natolik, že neváhal použít je jako studijní materiál pro vlastní kresby. Fotografickými akty se nechal inspirovat také Gustave Courbet na několika svých obrazech.

Skrze spojení s výtvarným uměním fotografický akt získával na společenské legitimitě. Zcela přímě fotograficky zachycovat nahé lidské tělo bylo totiž dlouhou dobu společensky neakceptovatelné a dokonce i trestné. Fotografický akt byl však tolerován právě tehdy, když šlo o kompozice pro malířskou a sochařskou práci.<sup>78</sup> S tím také souviselo

76 Z neznámých dopisů Václava Brožíka, in: Dílo XI, 1913, s. 132.

77 Roman MUSIL: Felix Jenewein, Praha 1996, 21.

78 Pavel SCHEUFLER: Počátky fotografie aktu, in: Sex a tabu v české kultuře 19. století, Praha 1999, 209.

označení takových snímků jako „akademické studie“ či „akademie“, což odkazovalo k akademickému prostředí výtvarných škol a atelierů umělců, kde tyto snímky měly nalézt svůj hlavní účel.

„Akademie“ však našly uplatnění převážně v jednotlivých atelierech umělců. Alespoň co se pražské akademie týče, výuka zde v druhé půlce 19. století probíhala dle svědectví žáků tradičním způsobem. O tom, jaké v tomto směru panovaly poměry, nás informuje ve svých vzpomínkách Adolf Wiesner. Na pražskou akademii vstoupil v roce 1886, ještě před reformou. Kreslilo se podle sádrových odliťků segmentů lidského těla, následně se kreslily celé figury podle antických soch. Po třech letech bylo možné přestoupit k Františku Sequensovi, kde se kreslilo podle živého modelu. S příchodem nového profesora Maxmiliána Pirnera v roce 1887 studenti kreslili již výhradně podle živého modelu.<sup>79</sup> Další nový profesor akademie, v roce 1894 z Paříže příchozí Vojtěch Hynais, ačkoli sám na fotografii často spoléhal, vedl studenty k práci podle živého modelu a to v přírodním prostředí. Dle svědectví žáka Oldřicha Homoláče se v Hynaisově speciálce malovalo přímo podle modelu v přírodě, což bylo pro modelku značně náročné. Hynais své žáky učil zachycovat model v určité akci omezené na zobrazení její jediné statické pozice.<sup>80</sup>

Podle živého modelu se kreslilo také na Vysoké škole uměleckoprůmyslové. Z tohoto prostředí se zachovalo několik fotografií mužských modelů, uložených v pozůstalostech žáků školy. V archivním fondu Viktora Strettiho, který na Uměleckoprůmyslové škole studoval, se nalézají dva snímky mužských aktů označené jako Bílek (1892) [12] a Ulrych (1895). [13] Ulrycha pak můžeme jednoznačně identifikovat třeba na malbě Jana Preislera *Akt muže* z roku 1893. Oba dva modely na fotografiích jsou svalnaté, v pózách odkazujících k antickému ideálu mužského těla. Je ovšem otázkou, zda takové snímky mohly být studenty používány i při následném studiu lidského těla, nebo zda jsou rázu spíše dokumentárního.

Fotografické předlohy se ale netýkaly pouze celých figur, vznikaly i detailní studie částí lidského těla. Velká pozornost byla věnována fotografickým studiím rukou, jež také často tvořily součást předlohových alb pro umělce, jak dokládá i album fotografických studií vydané Charlesem Schenkem v New Yorku v roce 1898. [14] Prezentuje snímky rukou v různých pozicích a při různých činnostech.<sup>81</sup> Gestikulace rukou byla mnohdy klíčovým elementem pro vyjádření děje v obraze. Když se například Václav Brožík připravoval na malbu plátna s názvem *Zvolení Jiřího z Poděbrad českým králem*, pořizoval si i řadu

79 Arno PAŘÍK: *Alexandr Brandejs, Adolf Wiesner: mecenáš a jeho zeť*, Praha 2004, 32.

80 Helena HODAČOVÁ: *Život a vzpomínky malíře Homoláče*, Praha 1959, 64-7.

81 Rudolf SKOPEC: *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*, Praha 1963, 233.



kresebných přípravných studií rukou. Doklad fotografických studií rukou používaných umělcem nalezneme ve fondu Franze Thieleho, profesora pražské akademie umění.<sup>82</sup> [15]

Velmi pomocnou byla fotografická studie také tehdy, pokud bylo nutné jako s modelem pracovat s dítětem, které nevydrží pózovat. Příklady fotografických studií dětí nalezneme hned u několika českých umělců přelomu století. Fotografie dítěte jako modelu se dochovaly v pozůstalosti Karla Maška, [16] který je použil při výzdobě interiéru Hlavovy restaurace na pražském výstavišti na Výstavě architektury a inženýrství a také při výmalbě Městské spořitelny pražské, kde provedl vlys s amorety držícími atributy finančnictví.<sup>83</sup> [17] Dalším příkladem je fotografie z fondu Luděk Marolda,<sup>84</sup> na níž sám umělec aranžuje pravděpodobně svého syna do požadované pozice. [18] I v jeho tvorbě nalezneme obrazy s batolaty. Vojtěch Hynais maloval putti pro Pantheon Národního muzea (1901) podle starších studií a také podle fotografie holčičky, kterou držela její matka paní Bohatcová, zachycená takto na Hynaisově fotografii.<sup>85</sup> Podle fotografické studie malého dítěte pracoval také Karel Špillar na obraze *První přijímání* (1901).<sup>86</sup>

Ráda bych nyní představila příklady umělců, u nichž nám archivní materiály dovolují blíže charakterizovat jejich práci s fotografickými předlohami. Václav Brožík patřil k Čechům, kteří měli možnost pobývat v Paříži a nahlédnout do atelierů předních salonních umělců, již mnohdy zcela samozřejmě pracovali s fotografickými předlohami. Do Paříže přišel v roce 1876, aby studoval v atelieru Léona Josepha Bonnata. Jeho rozčarování nad mechanickým uplatňováním fotografických předloh v těchto atelierech bylo vyjádřeno v dopisu příteli, jenž je ocitován v podkapitole o mechanických prostředcích přenášení fotografie na plátno. Zpočátku se nejspíše Brožík držel tradičního malování podle modelu. Avšak zřejmě postupem času sám usoudil, že práce s fotografickými předlohami může skýtat značné výhody. Brožík jako malíř historických scén potřeboval fakticky správně podávat historické kostýmy a rekvizity se všemi náležitými detaily, k čemuž fotografické předlohy sloužily výborně. V devadesátých letech namaloval Brožík řadu historických scén ze 17. století. K těmto z velké části bohužel nezvěstným obrazům se dochovaly přípravné kresby a také fotografické studie. Na rubu jedné z Brožíkových studijních kreseb pro obraz *Válečná porada* (1895) uložené ve Sbírce kresby Národní galerie se nalézá fotografie muže v kostýmu, jenž drží dopis. [19] Tento snímek vznikl jako předloha k obrazu *V předsíni velmože* (1895).

82 Fond Franz Thiele, Hn 85, Archiv Národního muzea.

83 Karolína FABELOVÁ: Karel Vítězslav Mašek, Praha 2002, 49.

84 Fond Luděk Marold 107, AA 3103, Archiv Národní galerie.

85 MŽYKOVÁ 1990 (pozn. 70) 106.

86 Karel Špillar: První přijímání, 1901, olej na plátně, 56×34 cm, O 6470.

[20] V této malbě zdaleka nejde o přesný přepis pózy muže držícího dopis. Buď je fotografie jen jednou z mnoha, které byly za tímto účelem pořízeny, nebo Brožík zacházel se snímky skutečně volně a postoj figury proměňoval dle svého záměru. K již výše zmíněnému obrazu *Válečná porada* byla nově nalezena také fotografická studie celé scény ve Fotoarchivu Ústavu dějin umění v Praze. Tento snímek je výjimečný a neobvyklý v tom, že je vícefigurální, zachycuje celou scénu budoucího obrazu, a je tedy uceleným podkladem pro kompozici. Většinou se však u předlohových fotografií z malířských pozůstalostí setkáváme s dílčími fotografickými studiemi, podle nichž až následně umělec na plátně vytvořil celek. Poslední příklad Brožíkovy fotografické studie pochází z Archivu Národní galerie. Na snímku je zachycena vesnická žena při práci. [21] Tato fotografie snad mohla být podkladem pro některou z Brožíkových maleb s venkovskou tematikou.

Vojtěch Hynais přišel do Paříže v roce 1878. Co se týče kontaktů s tehdejší francouzskou akademickou malbou, Hynais se hned ucházel o školení u Paula Baudryho. Ten jej doporučil k Jeanu-Léonu Geromovi, profesorovi na École de Beaux-arts. Tak se Hynais dostal do atelieru umělce, který zcela samozřejmě pracoval s fotografií jako předlohou a nikdy neskrýval skutečnost, že si fotografií pomáhal k dosažení iluze na plátně.<sup>87</sup> Akademické francouzské umění, které tvořilo protipól modernistickým výbojům zůstávalo dlouho bez objektivní kunsthistorické reflexe. Až nyní byla pozornost obrácena i k takovým umělcům jako byl Jean-Léon Gerome a tématem se také stala jeho práce s fotografií.<sup>88</sup> Gabriel Weisberg píše, že Gerome sám přišel poprvé do styku s využitím fotografie v malbě za studentských let v atelieru malíře Paula Delaroche. Používal fotografické studie modelů a architektonických detailů a také se očividně nechal inspirovat snímky Frédérica Augusta Bartholdiho, který Géroma doprovázel na cestě po Blízkém Východě.<sup>89</sup>

Gerome měl také skrze svou pedagogické činnosti na Akademii možnost s fotografií a jejím využitím v malbě seznámit bezpočet svých francouzských i zahraničních studentů. Mezi ně patřil Thomas Eakins, původem Američan, mimo jiné známý díky svému zaujetí pro Muybridgeovy chronofotografie pohybu; Jules Bastien-Lepage, u nějž se práce s fotografií předpokládá a také Jules-Alexis Muenier, který sám fotografoval a řadu svých snímků doslovně přenesl na plátno.<sup>90</sup> Žákem Geroma byl i P. A. J. Dagnan-Bouveret, malíř

---

87 WEISBERG 2010 (pozn. 28) nepag.

88 Výstava: The Spectacular Art of Jean-Léon Gérôme (1824–1904), The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2010.

89 WEISBERG 2010 (pozn. 28) nepag.

90 Gabriel P. WEISBERG (ed.): Illusions of reality: Naturalist painting, photography, theatre and cinema 1875-1918, Amsterdam 2011, 31.

ohromných pláten pro něž si pořizoval četné fotografické předlohy, v nichž fotografický efekt a iluzi reality dovedl až do krajnosti.<sup>91</sup>

K okruhu Geromových studentů, kteří pracovali s médiem fotografie a směřovali k malířství naturalismu patří také Vojtěch Hynais. Snad jedním z prvních doložených příkladů Hynaisovy práce podle fotografie je obraz *Svatý Michael*, neboť tvář svaté Albertiny byla vytvořena podle fotografie mladé komtesy, neteře biskupa Strossmayera.<sup>92</sup> Pro české prostředí klíčové dílo Vojtěcha Hynaise, *Paridův soud*, bylo také vytvořeno s pomocí fotografických studií. S dílem můžeme ztotožnit snímek modelky, která ovšem nezaujímá totožnou pozici jako ústřední ženská postava na obraze. [22] Tato fotografická studie byla bezpochyby jen jednou z několika, na nichž Hynais zkoušel nejvhodnější pózu modelky. Nejzachovalejší soubor fotografických předloh pořízených samotným Hynaisem se váže k zakázce, kterou malíř obdržel v roce 1913. Byl to návrh na diplom obchodní a živnostenské komory. [23] Celá realizace se nesla v duchu antického Řecka. Tomuto dílu věnoval Hynais značné úsilí, což dokládají variantní kresby i již zmíněný soubor snímků. [24-30] Archiv Národní galerie vlastní konvolut ateliérových fotografických studií jednotlivých postav ve složitých draperiích a pózách čítající zhruba čtyřicet snímků, z nichž větší část můžeme bez výhrad spojit s prací na diplomu. Hynais podle studijních fotografií tvořil kresby nebo práci podle modelu kombinoval s prací dle fotografií. Další snímek z Hynaisova fondu, který se zatím nepodařilo blíže identifikovat, ukazuje možný způsob práce s fotografií, kdy jsou pravděpodobně Hynaisovou rukou do snímku dokresleny detaily a nové atributy. Je nanejvýš pravděpodobné, že Hynais používal fotografické předlohy i pro řadu dalších svých obrazů, bohužel se však nejspíše nedochovaly.

Pro svoji širokou výtvarnou činnost si fotografie modelů pořizoval i Alfons Mucha. Jeho fotografiím však na rozdíl od většiny ostatních českých umělců již pozornost věnována byla,<sup>93</sup> proto také bude tato problematika v této práci jen naznačena. Jak napsal jeho syn Jiří, fotografické studie měly především pomoci zvládnout složité draperie šatů na Muchových návrzích. Fotil ale také modely aktů, aby dokázal tělo pod draperií správně podat. Podle fotografií komponoval Mucha plakáty. V roce 1913 byl v Rusku, kde sbíral obrazový materiál a podněty pro obraz *Zrušení nevolnictví na náměstí před Kremlem* ze Slovanské epopoje. Tyto snímky však sloužily jenom jako volné fotografické skicy. Na zámku Zbiroh si pak znovu

---

91 Gabriel P. WEISBERG: P.A.J. Dagnan-Bouveret and the illusion of photographic naturalism, in: Arts magazine 56, 1982, 100-105.

92 MŽYKOVÁ 1990 (pozn. 70) 101.

93 Graham OVENDEN: Alphonse Mucha: Photographs, Londýn 1974; Josef MOUCHA: Alfons Mucha, Praha 2005.

fotografoval kostýmované skupiny, jak si je vykomponoval pro obraz.<sup>94</sup> U Muchy se otevírá otázka, jak vlastně s podobnými snímky zacházet a jaký statut jim přisuzovat. Mucha nepochybně nepomýšlel na tyto fotografie jako na umělecká díla. Jeho snímky se však dočkaly několikerého samostatného vystavení. Tedy to co primárně nebylo bráno jako umění, se uměleckým artefaktem stává. Estetické kvality Muchových snímků jsou však nesporné.

I Vojtěch Preissig uplatnil fotografii ve své tvorbě. Tomuto tématu již byla věnována badatelská pozornost a to z iniciativy Tomáše Vlčka.<sup>95</sup> Jím je počátek soustavnější Preissigovy fotografické činnosti situován do pařížského období od roku 1897. Podnětem mohla být práce v atelieru Alfonse Muchy, který s fotografií pracoval velmi úspěšně. Preissig však fotografické studie pro své obrazy dělal jen příležitostně, spíše ho zajímaly možnosti nového média čistě zaznamenávat nearanžovanou realitu. Velkou část jeho fotografické pozůstalosti tvoří krajinné záběry. Z doby kolem roku 1900 však pochází kvaš *Dívka stojící pod stromem*, pro nějž existuje fotografická studie. Pavel Scheufler také uvádí, že z počátku století jsou u Preissiga doloženy fotografické studie aktů.<sup>96</sup>

Jeden z nejrozsáhlejších souborů fotografických předloh pro obrazy se nachází v pozůstalosti malíře Karla Špillara. Karel Špillar studoval na Uměleckoprůmyslové škole v Praze v letech 1885-1893 u Františka Ženíška. V letech 1902-1908 působil v Paříži a v Normandii. Špillar si tak jako většina českých umělců přelomu století snímky pořizoval sám, fotografii se věnovali i další jeho dva bratři, Jaroslav Špillar, taktéž malíř a Rudolf Špillar, důležitá postava fotoamatérského hnutí v Čechách. Dvě fotografické studie modelů ze Špillarovy pozůstalosti [31,32] můžeme ztotožnit s obrazem *Podzim*, [33] který byl reprodukován ve Volných směrech roku 1898. S tímto obrazem můžeme jednoznačně spojit fotografickou studii chlapce hrajícího na flétnu. Špillarův obraz je na tuto předlohu těsně vázán, jen s tím rozdílem že na plátně je chlapcova nahota skryta draperií. Na zídce sedící dívka by mohla mít svou podporu v dalším snímku z malířovy pozůstalosti. Na něm je dívčí tělo do půlky svlečené, v podobné póze, jen fotografované z odlišného úhlu.<sup>97</sup> Snad byl tento snímek jen jedním z několika variantních. Pro jednotlivé postavy scény si tedy Špillar pořizoval samostatné fotografické studie, které až ve výsledku proměnil v celek. Dalším příkladem fotografické studie je dívka hrající na flétnu, tedy dobově oblíbená alegorie jara, kterou známe i z obrazů Marolda či Maška. [34] Fotografická studie ženy v bílých šatech [35]

94 Josef MOUCHA / Jiří ŘAPEK: Alfons Mucha, Praha 2000, 27.

95 VLČEK 1970 (pozn. 12) 269-270.

96 SCHEUFLER 1999 (pozn. 78) 208-212.

97 Na rubu fotografie je archivářem připsáno, že se snad má jednat o Hynaisův model pro obraz Mír.

snad byla předlohou pro některý z dekorativně-symbolistních Špillarových obrazů, mohl to být obraz *Mládí* z roku 1899, [36] jenž vznikl jako návrh pro interiér Obchodní a živnostenské komory na Světové výstavě v Paříži. V tomto případě je však již nanejvýš patrné, že Špillarův malířský rukopis neusiloval o detailní iluzivní malbu, jeho pojetí obrazu bylo dekorativní ovlivněné Janem Preislerem a Puvisem de Chavanes. Jím pořizované fotografické studie tedy měly za cíl uchovat správnou pozici modelu, nikoli však napomáhat k fotografické přesnosti v malbě. Modely Špillar někdy fotografoval i přímo v přírodě. Dva snímky modelky, pravděpodobně Špillarovy manželky Berty, která pózovala také pro Vojtěcha Hynaise,<sup>98</sup> zobrazují mladou ženu v bílých šatech v pro secesi tak oblíbeném březovém háji. [37] Ztotožnit tyto snímky můžeme opět jen volně, ženu odpočívající v přírodě nalezneme reprodukovanou na bezejmenné Špillarově malbě ve Volných směrech z roku 1901. Dalším snímkem, který bezpochyby sloužil jako předloha, je fotografie mladého mužského klečícího aktu, který drží v rukou velký kus látky. [38] Volně podle fotografie maloval Špillar také obraz *Dáma v kostýmu*, bohužel nedatovaný. Jeho pozůstalost obsahuje ještě několik fotografií, jednoznačně pořízených za účelem studia, je to také sám Karel Špillar v historickém kostýmu, nebo jeho žena v šatech s paraplíčkem. Fotografie využil Karel Špillar také při portrétování. Skupinový portrét dvou žen na pohovce *Dvě sedící dámy* z roku 1912 se drží velmi pevně pořízené fotografické předlohy.

Spolužák Karla Špillara Jan Preisler se také nevyhýbal asistenci fotografie. S o rok starším Špillarem se seznámil na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, kde od roku 1887 studoval v ateliéru Františka Ženíška. V letech 1901-1902 pracoval Preisler na nástěnné malbě v Hotelu Central v Hyberské ulici. Zvolil námět fauna svádějícího dryádu. Pro náročnou kompozici dvou těl si pořídil ateliérovou fotografickou předlohu.<sup>99</sup> [39, 40] Srovnání snímku a výsledné malby ukazuje, že se Preisler předlohy držel jen volně. Fotografie fungovala jako připomenutí si základní kompoziční myšlenky, se kterou však umělec svobodně pracoval. To samé můžeme tvrdit o fotografické studii pro *Obraz z většního cyklu* (1902). Snímek je opět pouze uchováním základní pozice dívky, která je následně podrobně kresebně studována. Výsledkem je obraz, který je daleko vzdálen faktickému kopírování reality, ať už skutečné nebo té na fotografii. Vidíme tedy, že fotografické předlohy nemusely sloužit pouze tam, kde se žádala zrakové iluze, spjatá s naturalismem, ale i tam kde se směřovalo k plošnějším, jednodušším, dekorativnějším pojetím.

---

98 Pro Hynaise pózovala také Berta Stibralová, která zosobnila umění v jedné z lunet pro Pantheon Národního muzea (1898) a stala se ženou malíře Karla Špillara.

99 Petr WITTLICH: Jan Preisler, Praha 2003, 321.

Fotografické studie pro obrazy si pořizoval také Franz Thiele, od roku 1902 profesor pražské Akademie.<sup>100</sup> V jeho případě se dochovalo sedm fotografických předloh aktů, stojících zády k divákovi či v různých polohách na pohovce, vždy s tváří obrácenou od diváka nebo zakrytou maskou. Jako fotografická studie pro obraz nejspíše vznikl i snímek, zachycující orientální mileneckou scénu. [41] Ve všech případech zatím nebyla nalezena konkrétní realizace obrazu.

Zvláštní skupinu v kapitole o používání fotografických předloh pro figurální obrazy tvoří umělci pracující s folklórem a národopisem. V této oblasti se totiž mnohdy snahy fotografie a malby překrývaly. Podtext národopisných snímků a maleb s folklorními motivy tvořilo celospolečenské nadšení pro folklór dovršené Národopisnou výstavou (1895). V kontextu této výstavy také vrcholily dokumentační snahy. Jak malíři, tak fotografové se obraceli do ještě folklórně stále živých a novou nastupující civilizací nedotčených oblastí, aby na trvalo uchovaly jejich obraz. V rámci fotoamatérského hnutí v Čechách se národopisné snímky těšily významnému postavení. Fotografie nejlépe plnila požadavek trvale dokumentovat a uchovávat lidovou architekturu, kroje i zvyky a vůbec podobu českého venkova. Český klub fotografů amatérů se zapojil do aktivit vázaných na přípravu Národopisné výstavy a jeho členové vytvářeli celé konvoluty snímků. Na stránkách Fotografického obzoru, časopisu českých fotoamatérů, se již od roku 1893 zdůrazňovala potřeba dokumentovat český venkov a to i s ohledem na připravovanou Národopisnou výstavu.<sup>101</sup>

V malířství se objevila celá řada jmen umělců, kteří se tímto námětovým okruhem zabývali. Pro tuto práci je však směrodatné, že svoji vlastní fotografickou činnost spojil s malířstvím Jaroslav Špillar a snímky fotografů-amatérů pro své kompozice využil Joža Uprka. Jaroslav Špillar, bratr malíře Karla Špillara a fotoamatéra Rudolfa Špillara, studoval v letech 1885-1887 na Uměleckoprůmyslové škole u Františka Ženíška a Jakuba Schikanedera, poté pět let na Akademii u Maxmiliána Pirnera. Pravděpodobně ze studentských let se v pozůstalosti Jaroslava Špillara dochoval snímek modelu zachycující malíře Karla Klusáčka jako akt opírající se o hůl, v spodní části těla zakrytý draperií.<sup>102</sup> Ve svých obrazech se Jaroslav Špillar soustředil na důležitý region Chodska. Z českých umělců do tohoto kraje zavítali i Karel Mašek, Joža Uprka, Luděk Marold, Jan Dědina nebo Václav Hradecký.<sup>103</sup>

---

100 Fond Franz Thiele Hn 85, Archiv Národního muzea.

101 Valná hromada ze dne 23. ledna 1893, in: Fotografický obzor, I., 1893, 24.

102 Fond Jaroslava Špillara, Archiv města Plzně.

103 FABELOVÁ 2002 (pozn. 83) 21.

Jaroslav Špillar byl však typem umělce, který malbě s venkovskou folklorní tematikou zasvětil v podstatě celé své dílo. Na Chodsku v Postřekově se trvale usadil a zřídil si zde atelier. Zůstala po něm nejen řada olejomaleb, ale také velký soubor kvalitních dokumentárních fotografií.<sup>104</sup> Jeho obrazy měly k fotografii v roli inspirace velmi úzký vztah. K fotografování se dostal pravděpodobně obdobně jako jeho bratr Karel skrze nejstaršího z bratrů, Rudolfa Špillara, fotoamatéra. Fotografie Jaroslava Špillara můžeme z hlediska vztahu k malířskému dílu rozdělit do dvou kategorií. Některé byly, stejně jako u bratra Karla, pořizovány přímo za účelem fotografické předlohy pro malbu obrazu. Výjevy z historie Chodska si mnohdy žádaly historické kostýmy, pro které se fotografie stávaly nedocenitelným pomocníkem. Snímky historických postav v kostýmech a předem naaranžovaných scénách si pořídil Jaroslav Špillar například pro obraz *Psohlavci*, výjev z chodských dějin. [42, 43] Jako modely na figurálních fotografických předlohách mu pózovali místní obyvatelé. Pro náboženský obraz znázorňující některého ze svatých Špillarovi stál modelem místní učitel Votruba. Druhou kategorií tvoří snímky, které vznikly v terénu a je možno je řadit ke kvalitním výkonům české amatérské fotografie. Zároveň je však můžeme charakterizovat jako potencionální fotografické studie. Řada z nich se stala podkladem pro malby. Ve Volných směrech v roce 1900 reprodukován Špillarův obraz *Žně na Chodsku*, maloval umělec podle fotografie s téměř totožným námětem. Stejně tak obraz *Z Postřekova* datovaný rokem 1893 vznikl podle fotografie. Špillar se snímky pracoval volně, upravoval polohy jednotlivých figur, měnil pozadí. Každopádně je nutné se domnívat, že podstatná část jeho malířské tvorby vycházela z vlastnoručně pořízených fotografických snímků. Oblast fotografie a malby se v jeho tvůrčích aktivitách do značné míry kryla.

Vedle Chodska to bylo legendární Moravské Slovácko, kam směřovaly mnohé snahy jak malířů, tak fotografů. Drážďanský dvorní fotograf Erwin Raup vytvořil v roce 1904 sérii fotografií z této lokality dokumentující tehdejší způsob života. Na několika snímcích je i ikona Slovácka, malíř Joža Uprka. Uprka uznával výkony fotografů amatérů i profesionálů a neváhal se jejich snímky inspirovat. Moravské Slovácko dokumentoval například člen pražského klubu fotoamatérů Karel Dvořák. „*Jeho (Dvořákovy) skupiny z Božího těla a jízdy králů, typické hlavy v plném ánfasu, podobizny umělců v práci ..... jsou vesměs práce prvního řádu, jimž i Uprka vzdal hold a uznal hodnými svých studií,*“ píše se v Moravské orlici v roce 1908.<sup>105</sup> Ostatně také první číslo časopisu *Volné směry* věnovalo velkou pozornost Jožovi Uprkovi a v komentář k obrazu *Jízda králů*, se hovoří o „*více než*

104 Fond Jaroslav Špillar, Archiv města Plzně.

105 Rubrika zprávy, in: Příloha Moravské orlice 46, 10.4. 1908, 2.

*fotografickém odpozorování*<sup>106</sup> Už obraz *Pro pérečko* z roku 1888 vystavený na Výroční výstavě byl malován podle vzoru fotografie. Obraz je malířskou citací fotografie Josefa Šímy z Hrubé Vrbky, která byla naexponovaná o rok dřív, tedy v roce 1887. [44, 45] Byla to jedna z nejvíce aranžovaných Šimových fotografií. Mužovo gesto působí až teatrálně.<sup>107</sup> Uprka zasadil na obraze scénu do barvitějšího pozadí a změnil gestikulaci muže, jinak se však držel předlohy. Obdiv, který Uprka projevil nad národopisnými fotografiemi z moravsko-slovenského pomezí vytvořených fotografy Josefem Klvaňou a Josefem Šímou, byl zaznamenán ve vzpomínkách Josefa Klvani.<sup>108</sup>

Jak z příkladu Špillara, tak Uprky je zřejmé, že jejich tvorba obrácená k venkovu a jeho tradici nacházela nesmírnou oporu v dobové fotografii. Byly však oblasti, kde malba měla před černobílou fotografií na vrch. Když se etnografové a fotografové Josef Klvaňa, František Kretz a malíř Joža Uprka snažili dokumentovat mizející artefakty lidové kultury, mohl Uprka v tomto směru dosáhnout plnohodnotnějších výsledků. Jeho krojové, kožuchové a šátkové studie provedené v barvě uchovávaly na rozdíl od fotografie důležité informace týkající se barevnosti.<sup>109</sup>

---

106 Uprkova výstava, in: Volné směry I., 1897, 231.

107 Helena BERÁNKOVÁ: Josef Šíma: kreslíř a fotograf, Brno 2009, 41.

108 Helena BERÁNKOVÁ: Souvislosti etnografické fotografie, in: J. MITÁČEK / L. GALUŠKA (ed.): Stopy minulosti; Věda v Moravském zemském muzeu na prahu třetího tisíciletí. Brno 2011, 465–477.

109 Helena MUSILOVÁ (ed.): Joža Uprka: Malíř moravského Slovácka, Praha, 2011, 256.



### 5.3. Mechanické prostředky přenášení fotografie na plátno

Používání fotografických předloh se neomezovalo pouze na práci s nimi jako s připomínkami modelu nebo situace. Často se umělci uchýlovali k čistě mechanickým postupům přenesení, někdy dokonce projekce fotografie přímo na plátno. Takové postupy se rozvinuly překvapivě brzy. Jak píše Aaron Scharf, existují poznámky, které tvrdí, že promítání fotografie na plátno se používalo už kolem roku 1855. V tisku se objevuje zpráva o tomto postupu například v roce 1863 v *Photographic news* pod titulem *Fotografie na plátně*. V *Le Monde illustré* píše roku 1865 Disderi o „photo-peinture“ a konstatuje, že v době, kdy čas jsou peníze, je používání tohoto postupu značně ekonomické.<sup>110</sup> Photo-peinture spočívala v tom, že se na plátno nanese světlocitlivá vrstva a na tu se bezprostředně promítla zvětšená fotografie, čímž vznikla mechanická kopie. Fotograf H. P. Emerson označuje tuto praxi koncem 80. let za zcela běžnou.<sup>111</sup> Metoda nanášení fotografické emulze na plátno a promítání obrazu z negativu na připravenou světlocitlivou vrstvu se nazývá také anaplast. O rozšíření tohoto postupu pro práci umělce nebo pro vytváření portrétů nebo kopií obrazů v Čechách je dosud málo známo. S touto technikou však například na počátku 20. století experimentoval brněnský fotograf Josef Petruj. Příkladem kopírování malířského díla touto technikou je kopie obrazu *František Josef s praporem*, podle Friedricha Amerlinga, vytvořena neznámým autorem.

V pařížských atelierech salonních mistrů se postup promítání fotografie na plátno používal naprosto samozřejmě. Dochovalo se i cenné svědectví Václava Brožíka. Ten 14. listopadu 1877 napsal Alexandru Brandejsovi: „*Franckovi Ženíškovi můžeš příležitostně sdělit, aby si nelámал hlavu o těch Francouzích; až by viděl, jak se zde obrazy malují, až by viděl úplné lokomobily a stroj v atelierech Géroma, Cabanela a Meissoniera (...) stroje, které reflektují celý model na plátno, jako fotografický aparát, takže zcela mechanicky jej kreslíš, aniž by si se na živý podíval. To jsou všechno věci, které ani v Německu, ani u nás známé nejsou a o ideálním nějakém umění není ani řeč.*“<sup>112</sup> Na základě zprostředkovaných vzpomínek na Brožíka referuje i Otakar Španiel o této praxi: „*To by mrkali u nás v Praze, jak Francouzi pracují. Takový Gérôme ten nepřenáší návrh na velké plátno pomocí čtverečků, ten si skicu prolichtuje na plátno laternou magikou.*“<sup>113</sup>

110 SCHARF 1968 (pozn. 4) 57.

111 Ibidem 57.

112 Naděžda BLAŽÍČKOVÁ HOROVÁ (ed.): Václav Brožík, Praha 2003, 172.

113 Ibidem.

Je otázkou, zda a v jaké míře mohl být takový postup uplatňován v českém prostředí. Známy je příklad Lud'ka Marolda při práci na panoramatu Bitvy u Lipan. Dobové fotografie ukazují, že návrhové studie byly promítány na stěnu. O mechanickém způsobu přenášení předloh Maroldova panoramatu referoval Fotografický obzor. Toto periodikum Českého klubu fotoamatérů přineslo detailní technický popis procesu.<sup>114</sup> Skica celého výjevu provedená v malém měřítku se rozdělila na čtverce, které byly přefotografovány. Z pozitivů se vytvořily diapozitivy, které se promítaly ve zvětšení tzv. sciooptikonem na rozměrnou plochu plátna.<sup>115</sup> Umělci už potom jen mechanicky vyznačili úhlem všechny kontury a čáry kompozice.

Vedle těchto technicky náročnějších postupů bylo nejběžnější pracovat se čtvercovým rastrem, v kombinaci s přenášením námětů z fotografie na plátno pomocí pauzovacího papíru. Snímek z pozůstalosti francouzského malíře Dagnana Bouvereta, na kterém byl zachycen při práci v atelieru, ukazuje na několika listech pauzovacího papíru jednotlivé figury scény obrazu přenesené z fotografií. Tak mohl umělec s listy libovolně manipulovat a zkoušet jednotlivé kompozice, než začal definitivní práci na plátně.<sup>116</sup> Z přelomu století nám další svědectví o mechanickém přenosu fotografické předlohy na plochu obrazu poskytuje pozůstalost Franze von Stucka. Ten fotografické studie pro portrét zvětšoval do požadované velikosti, pak pořídil pauzovací kresbu obrysů, kterou přenesl na plátno a stala se mu základem pro obraz.<sup>117</sup>

---

114 Panorama na výstavě architektů a inženýrů v Praze, in: Fotografický obzor VI., 1898, 40-41.

115 Sciooptikon, jinak skiooptikon nebo laterna magica, je jednoduchý promítací přístroj na diapozitivy.

116 WEISBERG 1982 (pozn. 91) 100-105.

117 BILLETTER 1977 (pozn. 3) 177.

## 6. Fotografická iluze v malířství

Hovoříme-li o fotografické iluzi v malířství 19. století, nemůžeme se vyhnout pojmu naturalismus. Naturalismus jako umělecký směr má spletitou historii, v rámci malířství se stal zastřešujícím pojmem pro umění na francouzských výročních salonech od pozdních 70. let. V diskuzích o něm vždy hrála velkou roli fotografie. Kritikové se buď omezovali na srovnání výkonů umělců s výkony fotografického aparátu nebo se vyjadřovali k možné asistenční roli fotografie pro vytvoření iluze v obraze. Nebyl to pouze Emil Zola, kdo se podílel na prosazení tohoto směřování ve výtvarném umění. V tomto směru opět existuje zajímavá souvislost mezi fotografií a malířstvím. Později pracoval s pojmem naturalismus také Henri Peach Robinson, anglický malíř a fotograf. V roce 1889 napsal esej *Naturalistická fotografie pro studenty umění*, vysvětlil svoji představu naturalismu a nastínil možnosti použití fotografie v umění.<sup>118</sup>

Pojem naturalismus nemá jednoznačnou definici, můžeme ho vnímat ve dvou různých rovinách. Jedna se týká naturalistického námětu, druhá naturalistického způsobu malby, který evokoval iluzi skutečnosti a v tomto směru byl nepochybně vázán na inspiraci fotografií. Naturalistický námět v Zolově literárním pojetí i v Emersonově fotografii tkvěl v zachycování běžného života obyvatel, v Zolově případě s akcenty na doposud tabuizovaná témata a snahou vědeckého pozorování. Druhá, s námětem související rovina, je metoda malby, která měla vycházet z pozitivismu a být „pravdivá“, tak jak to vyžadoval Hippolyte Taine.<sup>119</sup> Právě na naturalistickou iluzivní metodu bychom se měli nyní zaměřit. Na formu fotografického iluzionismu v malbě se začalo brzy orientovat francouzské akademické malířství a ve francouzské uměnovědě je iluzionismus ztotožňován s naturalismem.<sup>120</sup>

Původním požadavkem naturalismu bylo malovat moderní život se všemi jeho stránkami. V rámci tohoto okruhu však historické kompozice, mytologické scény a alegorie ztrácely smysl a přestávaly být relevantní. Přesto obrazy takových námětů především v akademickém prostředí vznikaly. Ve francouzských atelierech akademiků se v 2. polovině 19. století vyvinula pozitivistická metoda malby, jejímž výsledkem byl „efekt fotografie“, dokonalé iluze. Na jejím formování měla zásadní podíl i fotografie, která zastávala funkci korektivu. Jedním z ohnisek akademického iluzivního umění byl atelier francouzského

---

118 WEISBERG 2011 (pozn. 90) 20.

119 Ibidem 22.

120 MŽYKOVÁ 1990 (pozn. 70) 58.

akademika Jeana-Léona Gérroma, z něž vyšla celá řada učitelem ovlivněných žáků. Byli to nejen Francouzi jako Jules Bastien-Lepage, Jules-Alexis Muenier nebo P. A. J. Dagnan-Bouveret. Géromovým atelierem prošla také celá řada cizinců. Mezi ně patřil Američan Thomas Eakins, Rus Vasilij Vereščagin nebo Čech Vojtěch Hynais.

K nám se francouzský naturalismus v poloze iluzivní veristické malby dostal skrze umělce, kteří v 70. a 80. letech studovali v Paříži, mezi nimi Luděk Marold, Vojtěch Hynais nebo Karel Vítězslav Mašek. V Čechách byl tento způsob malby, označovaný jako fotografický naturalismus, uplatňován na poměrně široké škále námětů. Od portrétů, žánrů, alegorií a mytologií k výjevům ze všedního života. Luděk Marold, který byl spojen s prostředím novinářství a s ilustrační tvorbou, udržoval svůj námětový okruh v oblasti srovnatelném s náměty momentní fotografie, které se sám věnoval. Tím se držel naturalistického požadavku zobrazovat současný život. I přesto však jeho rukou vznikala i díla s alegorickým obsahem, ovšem již posunutá do současnější roviny. Akvarel Ludka Marolda znázorňující alegorii malířství z 90. let představuje novou strategii, ve srovnání s umělci starší generace, jako byl Mikoláš Aleš.<sup>121</sup> Výsledek je ovlivněn naturalismem francouzských atelierů a pohledem fotografického přístroje. Že jde o alegorii malířství naznačují již jen dvě postavy puttů na oblaku. Jinak se díváme na fotograficky podané prostředí atelieru a moderní ženu, oblečenou na francouzský způsob. Alegorický motiv je posunut do roviny světské. Jeho očekávaná nadčasovost je porušena a obraz je vyjádřením fotografického „tady a teď.“ Vojtěch Hynais a Karel Vítězslav Mašek zůstali současnosti a fotografickému „tady a teď“ ve svých námětech vzdálení. Iluzionistickou metodu uplatňovali na rozdíl od Marolda především na námětech alegorických a mytologických.

Vojtěch Hynais v roce 1878 vstoupil na École de Beaux-arts. Na této přední umělecké škole se jednak v atelieru Jeana-Léona Gérroma pravděpodobně seznámil s možnostmi využití fotografie při dosahování fotografické iluze v malbě, zároveň jeho myšlenkový okruh mohl formovat Hippolyte Adolphe Taine, profesor dějiny umění a estetiky, jehož teze měly podstatný vliv na proměnu akademické malby v pozitivistický iluzionismus.<sup>122</sup> Nejvyhrocenějšího iluzionismu dosahoval Hynais v podání lidského těla s dokonale provedenými světelnými reflexy, které často kontrastovalo s ne tak iluzivním pozadím, jako je tomu například na obrazech *Jaro a Léto* (1881) z královské, dnes prezidentské lóže Národního divadla. Hynaisovy práce byly na počátku 90. let v Praze částí výtvarné kritiky dobře přijímány. Obraz *Pravda* ocenila Česká akademie věd a umění. Tento dnes nezvěstný obraz

121 Petr WITTLICH: Česká secese, Praha 1982, 14.

122 MŽYKOVÁ 1990 (pozn. 70) 33.

zachycuje fotografická reprodukce od Karla Kruse, chemika a fotoamatéra, který měl mnoho přátel ve výtvarných kruzích a často pro ně také fotografoval jejich díla. Monochromní fotografie obrazu ukazuje, jak silný byl iluzionismus Hynaisových pláten, neboť je snadno zaměnitelná za fotografii skutečného výjevu. Vilém Weitenweber průběžně v časopise Zlatá Praha komentoval postupující práci na Hynaisově rozmalovaném obrazu *Paridův soud*.<sup>123</sup> V Praze byl *Paridův soud* vystaven až v roce 1898 na výstavě Krasoumné jednoty. V témže roce v Rudolfinu úspěšně vystavoval i další Géromův žák, ruský malíř Vasilij Vasiljevič Vereščagin, fotografickou přesnost jeho děl tehdy ocenil také kritik Volných směrů.<sup>124</sup>

Do kapitoly o práci s fotografickou iluzí v malbě nepochybně patří i Karel Vítězslav Mašek. S médiem fotografie začal pracovat nejspíše kolem poloviny 80. let. V této době vznikají jeho malované autoportréty, na nichž snad již pracoval podle fotografické předlohy.<sup>125</sup> Mašek jako řada dalších studoval v Paříži, nejprve u Gustava Rudolfa Boulanger, následně v atelieru Julese-Josepha Lefébvre. Obě jména jsou z hlediska fotografického naturalismu nesmírně důležitá. Jednou z nejpodstatnějších Maškových realizací je *Alegorické panneau*. Tento obraz v sobě slučuje iluzionistickou malbu s ne zcela jasným námětem alegorického vyznění. Právě toto napětí mezi alegorií a veristickou malbou vnímala rušivě již tehdejší výtvarná kritika, která narážela na problém „reálnosti modelů“ udolávajících ideální ráz celku.<sup>126</sup>

Formy francouzského naturalismu tedy Čechům zprostředkovali umělci ve Francii studující, asi nejvýraznějším z nich byl Vojtěch Hynais, a to i z toho důvodu, že měl možnost ovlivňovat jako profesor studenty na pražské akademii. Tento výtvarný postoj měl ovšem i silnou opozici například v osobě Maxmiliána Pirnera, který taktéž jako profesor akademie vždy varoval své žáky před nebezpečím, že se jejich práce nakazí realismem fotografie.<sup>127</sup> Určitou roli zde sehrála bezpochyby osobní rivalita mezi těmito dvěma profesory pražské akademie. Hynais na sebe v Čechách upozornil již s rozpaky přijatou oponou Národního divadla. Po svém návratu z Francie v roce 1894, se stal profesorem na akademii a vystavil v Rudolfinu svůj obraz *Paridův soud*. V letech 1894 a 1895 vznikly rukou Pirnera dvě obrazové invektivy, z nichž jednu můžeme obecně spojit s odporem k fotografickému naturalismu, druhá je přímou reakcí na Hynaisův způsob práce se světlem v obraze. Kresba *Pomocníci*

---

123 MŽYKOVÁ 1990 (pozn. 70) 73.

124 Výroční výstava Krasoumné jednoty, in: Volné směry II., 1898, 193.

125 FABELOVÁ 2002 (pozn. 83) 20.

126 Karel Boromejský MÁDL: Výbor z kritických projevů a drobných spisů, Praha 1959, 252-259.

127 Marie RAKUŠANOVÁ: Bytosti odnikud: metamorfózy akademických principů v malbě 1. poloviny 20. století, Praha 2008, 207.

*naivity a mistrovství* (1894) odsuzuje spoléhání se na vnějškovou realitu a mechanické prostředky jako je fotoaparát, naopak čerpání z hlubších zdrojů a obrácení se k fantazii vede k mistrovství. Druhá kresba *Zelený reflex* (1895) je již přímo zaměřena na Hynaise, který jako výsledek pozorování modelu v plenéru pracoval se zelenými reflexy na lidské kůži. S nově nastupující generací sílily proti naturalistické tendenci kritické hlasy, třeba od F. X. Šaldy. Mladí umělci okolo spolku Mánes na fotografickou iluzi zanevřeli. V roce 1896 píše také František Holeček do *Nového života*: „*Návrat k idealismu jest charakteristickým znakem přítomné doby. Pozitivismus filozofický i umělecký (naturalismus) ztratil dnes všechny kredit.*“<sup>128</sup> Vytváření fotografické iluze v malbě se stalo terčem kritiky i mnohem později, mimo jiné vyšlo z úst představitele českého expresionismu Bohumila Kubišty, který fotografickou optiku v malbě vnímal jako nepochopení smyslu malířství.<sup>129</sup>

Malířství se tedy v devatenáctém století naučilo vytvářet dokonalou iluzi, k čemuž byla velmi nápomocna i fotografie. Dokonalá iluze se však ukázala jako přinejmenším problematická cesta umění. A nebylo to poprvé. Iluze v sobě nesla přesvědčivou sílu. Fotografie jako nové médium v iluzivnosti dosáhla vrcholu. V malbě však iluze mohla způsobit ulpívání na povrchu. Pro malíře mohla být přílišná iluze škodlivou, jak se již objevilo v antické anekdotě o malíři Protogenovi, kterou zaznamenal Plinius. Jako dodatek ke svojí malbě namaloval koroptev. Koroptev budila ale u publika mnohem větší zájem než vlastní předmět malby. Umělec se cítil ve svém umění nedoceněn. Nakonec koroptev přemaloval. To byl zásah, který teoretici umění jako Franciscus Junius, Samuel van Hoogstraten a další až do 18. století schvalovali. Umělec se musel bát konkurence prosté fakticity, která očividně vlastnila větší přesvědčivou sílu než jím vytvořené kompozice.<sup>130</sup>

Iluzivnost a fakticita snad vždy uchvacovala diváka, avšak zároveň přinášela nebezpečí, že svým doslovným vyjádřením zbaví obraz hlubšího obsahu. Zajímavě komentuje výkon antického řeckého naturalismu E. H. Gombrich. Podle něj v řeckém malířství zvítězilo dokonalé zdání, které bylo natolik přesvědčivé, že umožnilo obrazovou rekonstrukci mytologických nebo historických událostí. Dokonalá nápodoba však vedla k trivializaci. Sejmula příběhům roušku tajemna a posvátna. Umění se tedy záhy vrátilo zpět, k „primitivnějšímu“ výrazu, který ovšem poskytoval prostor pro sakralitu.<sup>131</sup>

Na problematiku iluze, která způsobuje trivializaci námětu, jenž je najednou příliš

---

128 Citováno podle: MUSIL 1996 (pozn. 77) 24.

129 Michaela KOŠTÁLOVÁ: *Téměř ztracená publikace: Vojtěch Hynais – skutečnost života*, Praha 2008, 5.

130 GEIGER 2004 (pozn. 9) 77.

131 E. H. GOMBRICH: *Umění a iluze*, Praha 1985, 152.

„živý“ a ztrácí imaginační potenciál, můžeme navázat problémem korespondování času a obrazu, jenž Jaroslav Anděl nazval paradoxem historismu. Přírodověda, historismus a fotografie vnesly podle Jaroslava Anděla do 19. století novou koncepci času.<sup>132</sup> Představy času jako opakujícího se cyklu spojeného s mýtem věčného návratu a času rozpjatého mezi počátek a konec, byly v 19. století nahrazeny lineární koncepcí. Historické události, vnímané moderním dějepisem jako pevně včleněné do časových a prostorových souvislostí, našly svojí obrazovou paralelu ve fotografii, která je už svojí technologickou podstatou vázána ke konkrétnímu místu a času. Fotografie přinesla novou koncepci času v obraze, důraz byl z „věčného“ přesunut na jedinečné, na „zde a nyní“. Jaroslav Anděl však poukázal na ještě jednu zásadní věc, a totiž že iluzionistická historická malba se snažila napodobit fotografické zachycení „zde a nyní“, ale zobrazovala událost, která už byla. Snažila se ukázat skutečnost takovou jaká byla a ne ji znázornit jako nadčasový ideál, avšak to ve své podstatě nebylo možné. Francouzská akademická malba a její představitelé Fernand Cormon, Edouard Detaille nebo Alfred de Neuville malovali ohromná plátna s historickou tematikou. Diváci byli konfrontováni s výjevy z války v naprosto iluzivním zpracování. Malíři se tvářili být skrze fotografické zobrazení očitými svědky události, to však nebylo možné. Avšak publikum i kritika přesně takový paradox oceňovali. Když kritik Volných směrů komentuje obraz Ilji Repina *Kozáci*, obdivuje scénu plnou intenzivního života, kterou dovedl umělec „*vyvolat z minulosti a fixovat na svém plátně*“.<sup>133</sup> Je to skutečně jako kdyby malíř z jakési paměti vyzvednul obraz, který následně jako fotografii zafixoval na svém plátně. Avšak tento obraz je na rozdíl od fotografie pouhou domněnkou.

Paradox v sobě neslo i naturalistické malířství, zobrazující mytologické a alegorické scény. Vojtěch Hynais i Karel Vítězslav Mašek svými naturalistickými, jako fotografie vypadajícími plátny evokovali v divákovi dojem, že vidí událost, která se skutečně stala, že je stejně reálná, jakoby scénu zachytil fotoaparát. Tedy tato plátna evokovala ono fotografické „tady a teď“, avšak svým mýtickým a alegorickým obsahem tuto možnost zároveň popírala a tak se stávala paradoxními. Když se díváme na Maškův obraz *Jaro*, máme pocit, že vidíme fotografii zachycující skutečnou událost. Jak však fotografická optika koresponduje s obsahem malby, který ukazuje alegorii, jež by měla být mimo čas? Pozitivistický naturalismus je zde uplatňován na tématech, s nimiž nemůže vytvořit logický celek. Možná však v tomto paradoxu spočívá uhrančivost oněch děl. Tato díla plně naplňovala požadavky publika na obrazovou senzaci, stejně tak jako to činila plátna Géroma, Lefébvre, Boulangera a dalších,

132 ANDĚL 1981 (pozn. 13) 101-105.

133 Neznámý autor (monogram ess): Kritika výroční výstavy v Rudolfinu, in: Volné směry II., 1898, 196.

kteří malovali efektní živoucí scény z orientálního světa a eroticky laděné obrazy s otrokyněmi.



## 7. Černobílá fotografie a barevné malířství

Již v 17. století se vedly mezi umělci spory, jaké je postavení barvy jako jednoho ze základních výrazových prostředků obrazu. Fotografie byla ze své fyzikální podstaty od počátku nebarevná. Když bylo roku 1839 představeno nové médium veřejnosti, jeho základní charakteristikou se stala schopnost fixovat obraz pouze černobíle a ještě dlouho tomu tak zůstalo. To, že fotografie nedokázala reprodukovat barvy, tvořilo i jeden z argumentů proti fotografii, která by chtěla konkurovat malířství. Tedy malířství zůstal navrch výsostný atribut barvy, který fotografii dlouho chyběl.

Přesto řada výtvarných oborů, jako kresba nebo grafika, s barvou nepracovala. Naopak se snažila hledat cesty, jak nejlépe přeložit viděné do odstínů šedi. 18. století přineslo mechanické zařízení, které pomáhalo malíři s transpozicí lokální barvy do užší škály tónů. Sestávalo ze zakřiveného zrcadla s tónovacím povrchem, kterému se říkalo „Claudovo zrcadlo“ a mělo provést totéž, co dnes provádí černobílá fotografie, zredukovat rozmanitost viditelného světa do tonálních gradací.<sup>134</sup> Fotografie také dlouho hledala nejlepší postupy, jak se vypořádat s transpozicí barvy do nebarevného obrazu. Ne od začátku dokázaly technické prostředky fotografie rozlišovat dopadající paprsky spektra. Mnohdy tak jednotlivé barvy na černobíle fotografii vycházely ve stejném tónu. Takové problémy vyřešilo až uplatnění ortochromatických a panchromatických desek. Fotografové se odpočátku snažili rozvíjet své schopnosti a estetiku nebarevné fotografie. Adolph Braun, který vyfotografoval v roce 1854 *Zátiší s jarními květinami*, chtěl ukázat, že ačkoli zobrazuje námět, pro nějž je původní barva nesmírně podstatná, fotografie dokáže svými prostředky i z takového motivu vytvořit esteticky svébytný obraz. **[46]** Výkony výtvarných technik jako grafika a kresba, které rovněž nepracovaly s barvou, byly mnohdy porovnávány s efektem černobíle fotografie a naopak. Na schopnost podobného výrazu obou médií poukázal krajinář František Kaván, když fotografii zaslanou jemu fotoamatérem Josefem Binkem srovnal s Mařákovými uhlokresbami.<sup>135</sup> Fotoamatéři se zase snažili svoje snímky srovnávat s grafikami a kresbami, které byly taktéž monochromní, přičemž se tímto způsobem snažili fotografiím vydobýt rovnocenné místo mezi těmito technikami.

<sup>134</sup> GOMBRICH 1985 (pozn. 131) 60.

<sup>135</sup> Jiří SLAVÍK: Josef Binko – přítel umění a fotograf (diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně), Brno 2007, 90.

Jak ukazují příklady, malířství nezůstalo mnohdy vůči fotografii lhostejné, ale užívalo ji a inspirovalo se jí v různých podobách. Je tedy otázkou, zda také černobílá fotografie mohla mít vliv na pojetí barvy v malbě. Hana Volavková například hovoří o obrazech Jana Brandejse z pozdější tvorby, které jsou charakteristické neobvyklým osvětlením, a úbytkem barvy, což autorka připisuje právě fotografii.<sup>136</sup> Na možnost vlivu fotografie na barevnou podobu krajinomalby na konkrétním příkladě tvorby Václava Radimského upozornil také Petr Wittlich.<sup>137</sup> Tedy fotografie mohla snad v některých případech mít dopad na barevnost malířovy palety.

Fotografové se hned v počátcích snažili problém chybějící barvy alespoň částečně odstranit tím, že začali snímky kolorovat. Později však Roland Barthes označil barvu na fotografiích z 19. století jako nepatřičný přídavek, díky kterému byl popřen „svědčící charakter fotografie“. *„Barva je jenom nátěr přidaný později k původní pravdě černé a bílé. Barva je umělost a líčidlo.“*<sup>138</sup> Ačkoli mnohdy kolorované fotografie dosahovaly pochybných výsledků, staly se oblíbenými. Existuje řada jak zahraničních, tak i domácích případů, kdy fotografové sáhli po barvě, aby vylepšili portrét nebo exotické snímky z cest. Barva jako důležitý atribut malířství chyběla také umělcům, kteří pracovali s fotografickými předlohami. Řada z nich si proto přímo na podklad fotografie zkoušela i nanášet barvy. Takové barevné zkoušky mohly pomoci ve výsledku. Edouard Manet pro obraz *Nádraží St. Lazare* (1873) použil fotografii, kterou celou pokryl barvou, takže bylo jen stěží možné rozpoznat, že se nejedná o barevnou skicu pro obraz, ale přemalovanou fotografii. S výraznými barevnými akcenty je kolorovaná plážová momentka z fondu Karla Špillara. [47] Špillar si zkoušel na fotografii nanést barvy a to snad ne jako zkoušku barevnosti případné malby na plátně, ale jistě z podnětu bratra Rudolfa, fotoamatéra, který sám sestavil katalog barev vhodných pro kolorování fotografií a velice výrazně koloroval svoje diapositivы z cest.<sup>139</sup>

Barevná fotografie vstoupila do dějin po roce 1900, ačkoli její historii můžeme rozčlenit do vícero fází, z nichž některé sahají do 19. století. Počátek barevné fotografie je totiž odvislý od toho, jakým způsobem se barevná fotografie definuje. Už v roce 1861 James Clerk Maxwell a Thomas Sutton vytvořili první snímek s barvou. Jednalo se však o sloučení tří barevně filtrovaných černobílých fotografií, nikoliv o obrazy zachycené na barevnou světlocitlivou vrstvu. Cestu k zachycení okolního světa v barvě hledali i umělci. August

---

136 VOLAVKOVÁ 1939 (pozn. 36), 105.

137 WITTLICH 1982 (pozn. 121) 60.

138 Roland BARTHES: *Světlá komora*, Praha 2005, 79.

139 Klubové přednášky s projekcí fotografických obrazů, in: *Fotografický obzor XIV.*, 1906, 183.

Strindberg si v letech 1890-92 vytvořil laboratoř, kde si zaznamenával různé nákresy a experimentoval s chemikáliemi ve snaze objevit postup barevné fotografie.<sup>140</sup> Větší rozmach nastal až po roce 1900. Zlomovou se stala metoda autochromu bratří Augusta a Luise Lumierových, která byla prvním přímým barevným fotografickým procesem, vyvinutým v roce 1904 a průmyslově vyráběným od roku 1907. Až v roce 1936 byl proces barevné fotografie natolik vyvinut, že se mohl začít průmyslově vyrábět a dostat se k běžným uživatelům. Fotografie v přirozených barvách přinesla zcela nové možnosti a výrazové prostředky a trvalo to dlouho, než se propracovala do poloh fotografie umělecké. Hned od svého vzniku byla totiž silně vázána na komerci a reklamu, což ji jako umělecký prostředek degradovalo.

Autochromy v Čechách jako jedni z prvních vyzkoušeli bratři Dvořákové-Brunerové, starší František Dvořák-Bruner získal akademické malířské vzdělání, mimo jiné v Mnichově, kde se mladší z bratrů Rudolf vyučil fotografem. Bratři malíř a fotograf spolu často spolupracovali, jak dokládají některé fotografie. Rudolf Bruner bývá sice považován za průkopníka reportážní fotografie u nás, avšak dochované fotografie ukazují též jeho snahu o ideální krásu sice inscenovaného, ale živého obrazu, o jaký usiloval v malířské tvorbě také jeho bratr František.<sup>141</sup> V pozůstalosti Rudolfa se zachovalo několik desítek autochromů, z nichž většinu tvoří reprodukce obrazů Františka Dvořáka-Brunera.<sup>142</sup> Z roku 1907 pochází také fotografie pro kalendář České grafické akciové společnosti „Unie“ v Praze. Autochrom zachycuje aranžovanou japonizující scénu s ženou v profilu. [48] Spolupracovali na ní oba bratři.<sup>143</sup> Svojí výraznou barevností ukazuje cestu autochromu a barevné fotografie vůbec ke komerčnímu a reklamnímu využití.

Je však paradoxní, že efektu barevné fotografie ještě před jejím vynalezením dosáhlo samo malířství. S příklady se obrátíme rovnou do prostředí českého. Naturalistická, luministická malba, kterou k nám z Paříže přenesl především Vojtěch Hynais, některými svými projevy skutečně evokovala pozdější výkony barevné fotografie. Ladislav Županský namaloval v roce 1895 Ženský akt, olejomalbu, na níž nahá modelka pózuje v plenéru. [49] Technicky dokonale zvládnutá malba se sama nabízí ke srovnání s možnostmi barevné fotografie. Obraz zřejmě vznikl během jednoho z povinných kurzů Hynaisovy speciálky v plenéru. Hynaisovi žáci se pod jeho vedením snažili zvládnout problém nahého těla

---

140 Angelika GUNDLACH (ed.): Der andere Strindberg, Insel 1981, 287.

141 Tomáš VLČEK: Praha 1900: studie k dějinám umění a kultury Prahy v letech 1890-1914, Praha 1986, 34.

142 Pavel SCHEUFLER / Jan HORÁK: Krásné časy: Rudolf Brunner-Dvořák – momentní fotograf, Opava 1995, 14.

143 Markéta HÁNOVÁ: Japonismus ve výtvarném umění v Čechách, Praha 2010, 22.

umístěného do volné přírody a reflexy slunečních paprsků na lidské kůži. V komentáři k výstavě Jednoty výtvarných umělců od Bohumila Kubišty z roku 1912 nalezneme také poukaz k této problematice. Kubišta píše o soudné části publika, kterou prezentace zpozdlých tvůrců ponechá bez zájmu. Protože takového znalého diváka by podle Kubišty nemohl ohromit ani největší výkon výstavy, kterým byl Hynaisův obraz *Vedro*, ukazující, „do jaké míry může malíř nahradit barevnou fotografií“.<sup>144</sup>

---

144 Bohumil KUBIŠTA: Předpoklady slohu: úvahy, kritiky, polemiky, Praha 1947, 108.

## 8. Momentní fotografie a malířství

Počátky fotografie byly spojeny s dlouhými expozičními dobami, které neumožňovaly fixovat předměty či osoby, jež se pohybují. Demonstrativním příkladem tohoto fenoménu může být známá fotografie Louise Daguerra zachycující pařížský Boulevard du Temple z roku 1838. Jinak rušná ulice je zcela prázdná. Žádná doprava, téměř žádní lidé. Jediné co se z původního ruchu na světlocitlivém povrchu uchovalo je postava, která si nechává ležet boty. Tato činnost byla dostatečně dlouhá a statická, aby mohla být při více jak desetiminutové expozici zobrazena. V 50. a 60. letech se postupně zlepšovaly schopnosti nového média. Díky větší citlivosti fotopapírů, zlepšení vlastnosti čočky a činnosti uzávěrky dokázali již fotografové zachytit pohyb v ulicích. Kolem roku 1870 se začal používat pojem momentka (snapshot, Schnapschuss). Doba expozice se dostala na hodnotu 1/50 sekundy. V českém prostředí napsal v roce 1887 Jan Neruda v Národních listech: „*Co se teď například nadělá rámusu s takzvanou „momentní“, okamžitou fotografií s tím vynálezem „zbrusu novým“ majícím „světovou budoucnost.“*“<sup>145</sup>

Abychom mohli lépe pochopit význam momentní fotografie a následně i výtvarné reakce umělců na ni, měli bychom si připomenout, jaké nároky byly kladeny na obrazy v době před jejím objevením, v 18. a na počátku 19. století. Anette Geiger, která se ve své disertační práci snaží o definici „fotografického pohledu“ a hledá jeho předobrazy v 18. století,<sup>146</sup> mimo jiné charakterizuje požadavky klasicistního malířství na historický obraz a následnou kritiku tohoto pojetí u Gotholda Ephraima Lessinga. Klasicistní umělec měl na jedné obrazové ploše vyprávět celý příběh. Lessing toto pojetí zpochybnil v textu *Laokon* z roku 1766 a proti konceptu sbírky momentů v jednom obraze postavil koncept plodného okamžiku. Umělec měl vybrat nejpregnantnější moment, ze kterého lze pochopit, co už se událo a co se ještě stane.<sup>147</sup> Momentní fotografický snímek je však založen na zcela protikladném principu, než dva výše zmíněné koncepty. Chybí prvek narace, momentní snímek ukazuje jediný okamžik vytržený z času. Zároveň výběr onoho jediného okamžiku patří náhodě. Peter Geimer konstatuje, že další efekt, se kterým se v momentce setkáváme je vytržení lidské figury z její životní souvislosti.

---

145 Citováno podle: Daniela MRÁZKOVÁ / Vladimír REMEŠ: Cesty československé fotografie, Praha 1989, 123.

146 GEIGER 2004 (pozn. 9) 47.

147 Ibidem 48.

Dochází k tomu, že pozorovatel často není schopen identifikovat děj.<sup>148</sup>

Umělec českého původu, jehož dílo je s touto problematikou bytostně spjato je Luděk Marold. V jeho pozůstalosti se zachovalo několik fotoaparátů, mnoho fotografií a bedna skleněných negativů.<sup>149</sup> Není tedy pochyb o tom, že Marold sám fotografoval. Zároveň máme k dispozici okolo dvou desítek Maroldových fotografií z Archivu Národní galerie, z nichž velká část spadá do kategorie momentka.<sup>150</sup> Maroldova kreslířská a malířská tvorba byla vždy skloňována v souvislosti s vlivem fotografie, většinou však v textech o něm není doslovně formulována skutečnost, že pracoval dle svých vlastních snímků. Vliv fotografie byl spatřován pouze ve výsledném efektu jeho kreseb a ilustrací, nebylo již bráno v úvahu, zda Marold skutečně fotografii prakticky používal v roli předlohy. Jak však dokládá srovnání několika málo dochovaných snímků z Maroldova fondu s jeho kresbami, umělcovy vlastní fotografie byly používány jako předlohy a pomáhaly mu věrohodně v kresbě předvést efekt momentní fotografie, spočívající v zobrazování náhodného okamžiku děje. Skutečnosti, že Maroldovy kresby čerpají z podnětů fotografie, si byli vědomi již jeho současníci. Karel Boromejský Mádl přirovnal Maroldovo oko k fotoaparátu. *„Každým rokem, ba každým měsícem zostřuje se jeho orgán receptivní, vidí stále podrobněji a subtilněji, až nakonec je jak momentní aparát fotografický, jemuž neujde sebemenší pohyb. (...) V jeho oku projektuje se vše mžikové a prchavé a do jeho sítnice vtiskuje se vše malebné, výmluvné a výrazné.“*<sup>151</sup>

Kdy přesně a z jakého podnětu začal Marold fotografovat, prozatím není možné jednoznačně zodpovědět. K fotografii se mohl dostat již v době studií v Mnichově. Stejně tak jako u ostatních Čechů školících se v Paříži mohl značný vliv mít pobyt ve francouzském prostředí. Snaha využít fotografii jako předlohu se mohla také pojít s aspektem ekonomickým. Velké množství ilustračních zakázek a jejich nutná vysoká úroveň vyžadovaly značné pracovní nasazení. To si však umělec mohl ulehčit tím, že si potřebné momentní scény vyfotografoval. Na základě snímků pak mohl vytvářet ilustrace dostatečně veristické a založené na momentním efektu, tak jak si to žádali nakladatelé i publikum.

Několik příkladů, které vycházejí z archivního fondu Luděka Marolda v Národní galerii, může ukázat, jakým způsobem se momentní fotografie mohly stát podkladem pro vznik ilustrací a kreseb. Marold nejspíše disponoval vlastním fotografickým archivem nejrůznějších okamžiků a situací, ze kterého čerpal. Jako model pro fotografie se nejčastěji

---

148 GEIMER 2009 (pozn. 10) 119-120.

149 Jana BRABCOVÁ: Luděk Marold, Praha 1988, 76.

150 Fotografie z Maroldovy pozůstalosti jsou uloženy v Archivu Národní galerie, fond: L. Marold (107).

151 K. B. MÁDL: Luděk Marold, in: Volné směry III., 1899, 179.

objevuje Marold sám s partnerkou. Podíváme-li se důkladně na jeho kresby, ve velké části z nich ho také identifikujeme.

Jak doloží následující příklad, jeden snímek mohl najít uplatnění na vícero kresbách, což svědčí o skutečnosti, že fotografické studie nebyly pořizovány jen za účelem konkrétní kresby, ale mohly být pomocným materiálem častěji. Luděk Marold sám je vyfotografován na snímku muže s cylindrem, sedícím v náklonu za kulatým stolkem s překříženými nohama a výrazným gestem levé ruky. [50] Zcela totožnou pózu s přesně zobrazenou gestikulací rukou nalezneme na kresbě s názvem *Zahradní restaurace* z roku 1896, kde je mužova póza přiřazena k dalšímu sedícímu muži a zasazena do kontextu rušné letní zahrádky. [51] Druhý případ, v němž nalezneme totožnou pózu, je uvolněnější skicovitá kresba *Před pařížskou kavárnou*, reprodukována ve Zlaté Praze v roce 1902. [52] I zde je kresba jednoznačně odvozená z výše popsané fotografie, jen v tomto případě je dvojice mužů u stolku zasazená do jiného kontextu pozadí. Snad také pro druhého muže, na obou kresbách v totožné pozici, existovala fotografická předloha. Marold vytvářel fotografické studie jednotlivých postav či dvojic, které pak ve výsledné kresbě mohl libovolně kombinovat dle aktuální potřeby. Dalším příkladem může být kresba *Na pláži*. [53] Žena držící za ruku děvčátko je velmi věrnou kopií jedné z Maroldových fotografií. [54] Marold tedy veristicky převedl fotografickou skupinu do požadovaného pozadí, v tomto případě pláže. Třetí postava scény, muž v klobouku, se na fotografické studii neobjevuje. Podobný mužský charakter však můžeme identifikovat na jiných kresbách, například na kresbě *Těžké dumy*. Také pro něj mohla existovat fotografická předloha, v kresbě dle potřeby obměňovaná a zasazovaná do odlišných situací. Maroldovy fotografické snímky mileneckých párů, mnohdy oděných dle francouzské módy vznikaly bezpochyby také jako inspirační materiál pro ilustrace. [55, 56, 57] Podobných kresebných variací vytvořil Marold mnoho.

Nejsilnější momentní charakter vykazují dvě fotografie, které zobrazují Ludka Marolda, jak sedí u stolu a jí. [57] Jako pomůcka mohly být využity v kresbě *Snídaně* nebo na kresbě zachycující dvě dámy při jídle. Ponechme však nyní možnou roli snímků jako předlohy stranou. Oba dva demonstrují, v jakých situacích se momentní charakter snímků nejvíce prosadil. Jedná se o zcela banální událost, přičemž fotografie vytrhává z procesu v čase jediný okamžik, pro smysly nevnímátný. Podobné zcela banální okamžiky vytržené z dějové kontinuity byly pro Marolda typické. Dalším příkladem by mohla být kresba *V okně*, na níž se malíř Rašek s pootevřenými ústy natahuje z okna pro cosi, co mu vypadlo z ruky. [58] Maroldovy snímky a kresby často zobrazují postavy skutečně uprostřed děje. Tento jev

demonstruje výstižně právě například otevření úst postavy. Tedy děj je zastaven uprostřed slova, uprostřed hovoru. Je to přesně ono zamrznutí v čase, vydělení okamžiku z přirozeného plynutí času, tak jak to nejlépe dokázala fotografie. Roland Barthes výstižně napsal, že jedním ze základních gest fotografa je přistihnout „někoho při něčem“, přičemž existuje celá škála takových „překvapení“. Všechna tato překvapení se řídí principem výzvy, a to sice že fotograf má pokořovat zákony pravděpodobného.<sup>152</sup>

S přistižením „někoho při něčem“, souvisela i možnost sledovat lidskou mimiku a gesta. Maroldovy kresby prokazují silný zájem o problematiku mimiky a gestikulace při různých emocích a v různých časových fázích. Nebyl první, kdo se v Čechách problémem zobrazení emoce v konkrétním okamžiku zabýval. Jan Evangelista Purkyně společně s Emanuele Lokajem jako fotografem vytvořil před rokem 1861 sérii fotografických studií lidských emocí, jako například *Dobrá pohoda*, *Rozhořčení*, *Odmítavost*, *Opopvržení*, *Přemýšlení* a *Šibalství*. [59] Tvář vědce je vždy zachycena ve velmi výrazné konstelaci kontrastů obličejových svalů a vrásek, často i se zapojením gest rukou. Srovnáme-li je s výrazy obličejů postav Maroldových kreseb, je zřejmé, že Maroldovi i Purkyněmu šlo o totéž a výsledky jsou si nesmírně podobné. Marold často už svými názvy jako *Zamyšlený*, *Zvědavý* nebo *Rozhořčení* rovněž deklaroval, o jaké emoční rozpoložení v kresbě půjde.

Je nutné podotknout, že ačkoli Maroldovy kresby měly silný základ v momentní fotografii, mimo jiné v tom, že ukazovaly soudobý život, v řadě charakteristik se s ní také rozcházely. Momentní fotografie většinou do důsledku plnila program náhodného zachycení jediného krátkého okamžiku, s čímž souviselo, že v ní zcela chyběl prvek narace a zobrazované postavy svým vytržením z lineárního děje ztratily srozumitelnost pro diváka. Ten často nemohl rozpoznat děj. Maroldovy kresby však vždy alespoň částečně nějaký příběh nebo děj naznačují, což podporují i názvy kreseb. Protože momentní fotografie zobrazovala náhodný okamžik a měla být nearanžovaná, často pracovala s principem náhodného nekompozičního výřezu z reality, s přezáváním figur a podobně. Maroldovy kresby jsou však vždy obrazovým celkem a drží se tradičních obrazových kompozic. Momentní fotografie v žádném případě neměla být výsledkem aranžování fotografem. Maroldovy momentní fotografie tedy z jistého úhlu pohledu momentní nebyly, protože vznikaly inscenovaně. Čím však do jisté míry Marold momentní fotografii předstihl, byl svěží rukopis jeho kreseb. Ačkoli totiž fotografie zachycovala pohyb, zachycovala ho jako statický obraz. Tento nedostatek dokázala kresba částečně potlačit svým živým náznakovitým rukopisem, který ponechával

---

152 BARTHES 2005 (pozn. 138) 37.



prostor pro imaginaci a tlumil pocit statické fixace. Že tento efekt velmi snadno zmizel při převedení kreseb do formy přísné grafické reprodukce pro časopis popsala Zdena Braunerová ve své vzpomínce na Marolda v roce jeho úmrtí. Srovnání mechanických reprodukcí na síti s vzdušnými údernými akvarely podle ní přinese smutné výsledky.<sup>153</sup>

Luděk Marold tedy ve svých kresbách vytvořil osobitou kombinaci principů momentní fotografie a postupů tradičního obrazu, zajímavou směs aranžovaného a náhodného, příběhu a jednoho okamžiku.

---

153 Zdena BRAUNEROVÁ: Luděk Marold, in: Volné směry III., 1899, 198.

## 9. Pohyb v malířském a fotografickém médiu

Důležitým milníkem na cestě k fotografickému zachycení pohybu v jednotlivých fázích se staly experimenty Edwarda Muybridge, průkopníka chronofotografie. V tomto úsilí pak úspěšně pokračoval Étienne-Jules Marey. Následující řádky by měly především osvětlit dopady chronofotografie na tehdejší malířství, avšak v souvislosti se zachycením pohybu fotoaparátem a možnostmi znázornění pohybu v malbě vyvstávají další zajímavé otázky. Jak je možné evokovat pohyb na malířském plátně? Jsou či nejsou malířské prostředky ve vyjádření pohybu efektivnější? A jak koresponduje chronofotografie s možnostmi lidského vnímání?

Otázka pohybu a jeho znázornění malíře zajímala, a to daleko dříve před objevem fotografie. Velasquezův obraz *Přadlena* z roku 1660 ukazuje, jaký vizuální efekt vyvolává točící se kolovrat.<sup>154</sup> Fotografie se však stala účinným nástrojem jak zkoumat pohyb v jeho jednotlivých fázích a podnítila výrazný zájem o toto téma, nejen mezi fotografy. Poprvé se rozfázovaný pohyb podařilo zachytit Edwardu Muybridgeovi s pomocí 24 fotoaparátů řazených za sebou. Ukázal, jak doopravdy probíhá v čase běh koně, čímž odhalil mnohé omyly malířů. Nejčastěji je v této souvislosti zmiňován obraz Théodora Géricaulta *Derby v Epsomu* z roku 1821, na němž jsou koně znázorněni v takové pozici, v jaké se ve skutečnosti nikdy neocitnou. Vznikl zde evidentní rozpor, který ovšem neměl jednoznačné řešení.

Na jedné straně stála fotografie, která zachycovala objektivní pravdu. Avšak jak napsal Walter Benjamin, k fotoaparátu mluví jiná příroda než k oku. Fotografie dle něj odkrývá tzv. optické nevědomí, třeba zvětšeniny nebo záznamy krátkých okamžiků, které lidský zrak nevidí. Fotografie zobrazí okamžik, kterého si člověk při svém vnímání není vědom.<sup>155</sup> Na druhé straně stál umělec, který dění kolem sebe vnímal skrze své lidské smysly a takto získaný obraz pak zobrazoval na plátně. Vyvstala tedy otázka, zda setrvat u malování pozorovatelných jevů, nebo se spolehnout na fotografii a malovat, to co nemůže být viděno, ale objektivně existuje. Americký malíř Thomas Eakins důsledně aplikoval Muybridgeovy fotografické studie koní v pohybu na svém obraze *Čtyřspřeží farmáře Rogerse* z roku 1879. I tento obraz však dokládá, že věrohodně působící znázornění pohybu na malířském plátně

---

154 GOMBRICH 1985 (pozn. 131) 260.

155 Walter BENJAMIN: Malé dějiny fotografie (1931), in: Karel CÍSAŘ (ed.): Co je to fotografie, Praha 2004 11.

netkví pouze v objektivně podané pozici koně nebo člověka. Na stranu Theodora Gericaulta se postavil sám August Rodin, podle nějž má pravdu malíř a ne fotoaparát, protože jeho koně vypadají, že běží. Ačkoli je Gericaultovo podání svým způsobem chybné, stejně tak je i pravdivé, kvůli způsobu jakým běh vidí divák a jak věří že vypadá.<sup>156</sup> E. H. Gombrich ukazuje, že k tomu aby umělec dosáhl sugescce pohybu na obraze, nestačí detailní popisný způsob malby a objektivnost poskytnutá fotografií. Velkou roli hraje i divákova schopnost projekce, schopnost vžít se do daného okamžiku a představit si i okamžik následující. K tomu například daleko lépe poslouží energické taky štětce.<sup>157</sup>

Muybridge svoje objevené fotografie lidského a zvířecího pohybu publikoval ve dvou objemnějších cyklech s názvy *Animal locomotion* (1887) a *The human figur in motion* (1901). Pro album *Animal locomotion* se zachoval i list subskribentů, na němž nechybí jména významných malířů, sochařů a teoretiků, mezi jinými John Ruskin, Franz von Uhde, James McNeil Whistler, Franz von Lenbach, Adolph Menzel, Puvis de Chavanes, August Rodin, J. E. Millais a také česko-německý malíř Gabriel Max.<sup>158</sup> Je tak zjevné, že ať už byla reakce na chronofotografii jakákoli, rozhodně byla silná a málokdo si nechal ujít možnost, seznámit se s Muybridgeovými snímky. Jejich znalost dokládá i olejomalba Lud'ka Marolda s názvem *Poslední překážka*. [61] Vznikla v roce 1889, tedy ve chvíli, kdy Marold dorazil do Paříže. Z řady nových podnětů to byly určitě i Muybridgeovy fotografie, které malíře upoutaly a podnítily k pokusu přenést pohyb koně na plátno.

Dalším významným chronofotografem byl vedle Muybridge Étienne-Jules Marey, vědec a lékař. Jeho význam spočívá v tom, že dokázal změny tělesa v pohybu zachytit do jednoho obrazu. K tomu mu sloužila tak zvaná fotografická puška, s jejíž pomocí byl schopen zaznamenat 12 snímků za sekundu na jednu plochu. Mareyovy chronofotografie nejen že ještě konkrétněji poodhalily dynamiku pohybu, ale zároveň vytvořily nové vizuálně zajímavé obrazy, které nezůstaly bez odezvy v malířském prostředí. Jako reakci na ně můžeme chápat Duchampův *Akt sestupující ze schodů* (1912) nebo obraz *Dynamika psa na vodítku* (1912) od Giacomo Bally. Hledáme-li podobnou odezvu v českém prostředí, budeme opět muset sáhnout k „česko-francouzským“ umělcům. Opět můžeme zmínit Lud'ka Marolda, který v kresbě *Na tandemu* asi z roku 1897 zachycuje jednotlivé fáze pohybu kola simultánně v jedné kresbě, tak jak to činily Mareyovy fotografie.[62]

Zachycování pohybu fotografií mělo patrně značný význam i pro ve Francii trvale

---

156 SCHARF 1968 (pozn. 4) 226.

157 GOMBRICH 1985 (pozn. 131) 263.

158 Edward MUYBRIDGE: *The human figur in motion*, Londýn 1907, 272-277.

žijícího Františka Kupku. Tomuto tématu již byla věnována velké pozornost, proto jen zkráceně. Jak napsala Erika Billeter,<sup>159</sup> souvislost Kupkovy malby s fotografií jasně naznačil už Denis Fedit při příležitosti pařížské Kupkovy výstavy v roce 1966, pokračovala v tom i Mnichovská výstava Malerei nach Fotografie (1970) a Kupka byl v této souvislosti prezentován i na své monografické výstavě v Curychu v roce 1976 pod kurátorským vedením Ludmily Vachtové a Herberta Molderingse. Snad první Kupkovou odezvou na chronofotografii mohla být kresba *Taková jsou volební práva* z roku 1905, publikovaná v Rudých květech.<sup>160</sup> Tušová kresba *Jezdec mezi stromy* (asi 1903), odhaluje znalost pohyblivého obrazu ve formě Reanaudova praxinoskopu, který Kupka poznal snad už v letech 1896-1897.<sup>161</sup> Vizuální podoba rozfázovaného pohybu se objevuje tak na sérii kreseb *Žena trhající květiny* (1909-1911).

Muybridgeovy a Mareyho chronofotografické záznamy pohybu se staly novým podnětem pro výtvarné umění a to ve vícero souvislostech. Nebyly podnětem pouze pro inovace v zobrazení pohybu na malířském plátně. Staly se také předmětem úvah angličana Waltera Cranea, který se intenzivně zabýval problematikou ornamentu a také otázkou pohybu ve vztahu k linii a ornamentálnímu obrazci. V knize *Linie a tvar* upozorňuje na pohybové fotografie obou výše zmíněných fotografů. „Podle něho by však umělec neměl zachycovat pohyb na způsob mžikové fotografie, tedy jako statický záznam určité sekvence pohybu, ale měl by se pokusit nalézt výtvarnou konvenci pro vyjádření kontinuity pohybu skrze dynamickou tvarovou figuraci, která může evokovat ideu rychlosti a pohybu.“<sup>162</sup>

V souvislosti s možností záznamu pohybu fotografickým médiem se ukazuje zajímavá ještě jedna skutečnost. První fotografické snímky se vyznačovaly dlouhou expoziční dobou, což zapříčinilo, že na pohledech do ulic a náměstí se nezobrazily žádné pohyblivé objekty. S kratšími expozičními časy a větší citlivostí docházelo k zajímavým, ač nechtěným efektům. Předměty v pohybu, vozy nebo lidé, se zobrazily jako šmouhy a rozmazané fleky. To můžeme například vidět na panoramatických fotografiích Paříže od Adolpha Brauna z roku 1867. Do souvislosti s takovými fotografickými efekty dává Aaron Scharf také Monetovy obrazy.<sup>163</sup> Ostatně rychlé tahy a obyčejné skvrny lidí více evokovaly pohyb, jak vysvětluje Gombrich. Evokace pohybu na obraze či fotografii skrze šmouhy, které naznačují pohyb

---

159 BILLETER 1977 (pozn. 3) 262.

160 Roman PRAHL: František Kupka a chronofotografie, in: Průmysl a kultura v novodobé české kultuře: Sborník symposia poř. Ústavem teorie a dějin umění ČSAV, Praha 1988, 255-258.

161 Meda MLÁDKOVÁ / Margit ROWELL: František Kupka: a retrospective, New York 1975, 52.

162 Lada HUBATOVÁ-VACKOVÁ: Tiché revoluce uvnitř ornamentu (1880-1920), in: Umění LVIII., 2010, 403-423.

163 SCHARF 1968 (pozn. 4) 169.

tělesa v čase, se objevila také na plátnech Antonína Slavička. Tento efekt popsal v dopise příteli: „I velké město jako Paříž, - poutat musí malíře – totiž ne ani tak ulice – domy, jako veliký proud lidí, shon a celý ten pohyb – barevných skvrn a fleků.“<sup>164</sup> Jen stěží je možné doložit, že se Monet nebo Slaviček skutečně takovými snímky inspirovali, neboť jak již bylo mnohokrát zdůrazněno, většina tak zvaných fotografických efektů nebyla výsostným objevem fotografie. Malířství je již dávno znalo. Fotografie snad mohla zájem o jejich využití znovu podnítit.

---

164 SLAVÍČEK 1954 (pozn. 58) 92.

## 10. Věda, fotografie a umění

Fotografie přinesla možnost, jak fixovat obrazy, které nejsou našimi smysly zachytitelné. Zároveň dokázala uchovat obrazy, které sice vidíme, ale jen omezenou dobu a jen za určitých podmínek. Skrze fotografii se takové obrazy staly běžnou vizuální realitou. Ale přejděme ke konkrétním příkladům. Svým způsobem „neviditelné“ jsou pro nás velice krátké časové výseky z jinak kontinuálního plynutí času. Momentní fotografie, která nám takové kratičké úseky zprostředkovává byla již pojednána výše. Stejně tak „neviditelný“ nám do objevení možností chronofotografie zůstával pohyb těles. Značnou rychlostí se v 19. století rozvíjela přírodní věda, medicína, astronomie. Fotografická dokumentace k tomuto rozvoji velkou měrou přispěla. Fotografie však také přispěla v druhé půli století zásadním způsobem k tomu, aby se pohled do mikroskopu, pohled dalekohledem na noční oblohu nebo průhled lidským tělem skrze rentgenové paprsky mohl stát obrazem. Tak se vjemy známé do té doby jen užšímu okruhu vědců staly běžnou součástí lidské vizuální zkušenosti, která se mohla odrazit i v umění, které bylo novým podnětům otevřené.

Gabriel Max patřil k tomu typu umělců, kteří se zároveň nechávali strhnout kouzlem dobové vědy. Badatelský duch ho už jako šestnáctiletého vedl k procesu daguerrotypie, stereoskopu nebo mikroskopu. Zajímala ho optika a fyziologie a snažil se sám vytvořit mikrofotografické snímky podle návodů v odborných časopisech.<sup>165</sup> Později Gabriel Max zapojil do svého díla zoologické snímky opic, pořízené bratrem Emanuelem Maxem. Fotografických předloh se důsledně držel. V roce 1875 tak vzniká olejomalba *Zapomenout na bolest*, vytvořená na základě bratrova snímku mrtvé opice z téže doby. Některé Maxovy kompozice zobrazují skupiny opic, v takovém případě Max obraz pečivě skládal z různých studijních zoologických snímků.<sup>166</sup>

Řada umělců se zajímala o experimenty francouzského neurologa Jeana-Martina Charcota, který zkoumal možnosti hypnotické sugesce a průběh hysterického a epileptického záchvatu. Roli zprostředkovatele takových výzkumů sehrála fotografie, která také jako obrazový záznam pokusů mohla posloužit umělcům. Roman Musil například vyslovil domněnku, že Jeneweinovy postavy z cyklu *Mor* (1900) s končetinami zkroucenými křečí,

---

<sup>165</sup> Aleš FILIP / Roman MUSIL: Gabriel von Max, Plzeň 2011, 85.

<sup>166</sup> Ibidem 184.

mohly mít své předobrazy v Charcotových fotografiích psychicky nemocných pacientů. Takové snímky byly reprodukovány v Charcotových spisech, vycházejících ve Vídni v 90. letech.<sup>167</sup> Vizualizace hysterických stavů ovlivnila symbolistní umění.<sup>168</sup>

Původně vědecké fotografie rostlin a záběry z mikrosvěta odhalovaly i svoje estetické kvality a začaly být v tomto duchu uplatňovány. Vídeňský nakladatel Martin Gerlach, který již v 80. letech vydal album *Alegorie a emblémy*, a to i ve spolupráci s českými umělci, o několik let později publikoval další zajímavé album s názvem *Formenwelt aus dem Naturreiche* (1902-1904). Pravděpodobným podnětem pro Gerlacha byla o několik let časnější práce Ernsta Haeckela *Kunstformen der Natur*. Gerlach byl však originální tím, že na jednotlivých listech kombinoval fotografie rostlin, zvířat a mikrosvěta. Jeho album tedy již zdaleka nemělo význam přírodovědný, ale estetický a bylo vytvořeno se záměrem možného inspiračního materiálu pro umělce. Zda s ním umělci skutečně pracovali, není doposud dostatečně objasněno.<sup>169</sup> Alba fotografických snímků s esteticky zajímavým přírodními formami vycházela i nadále, Haeckel a Gerlach nezůstali jediní. Ve Stuttgartu publikoval okolo roku 1912 Heinrich Schenk knihu *Naturformen. I. Serie: Mikroskopische Vorbilder – Kristallformen*. Tuto publikaci uvádím z toho důvodu, že ji ve svém deníku zmiňuje taktéž v roce 1912 Emil Filla, který se ve svých obrazech pro expresionisty klíčovým motivem krystalu inspiroval. K tomuto titulu si Filla připsal: „*I prý pro umělce.*“<sup>170</sup> Fotografie tedy hrála nesmírně důležitou roli při zprostředkování obrazů přírodního světa.

Je tu ještě jedna, spíše však pseudovědecká oblast, kde se fotografie uplatnila jako zprostředkovatel nepozorovatelného. Avšak v tomto případě sehrál svoji roli i paradox fotografie, jako objektivního zachycení pravdy a zároveň snadno manipulovatelného obrazu. Jedná se o fotografie spiritistické, které se staly zajímavým podpůrným materiálem pro na přelomu století bující spiritistické společnosti. Velmi záhy si fotografové uvědomili, jak snadné je manipulovat fotografický obraz a začali této skutečnosti využívat. V padesátých a šedesátých letech s manipulací výsledného obrazu pracovali Henry Peach Robinson nebo Oscar Gustave Rejlander. Zamýšleli tak především vysvobodit fotografii z úlohy jen mechanicky reprodukovat okolí a pozvednout ji do vyšších, uměleckých sfér. Slavný Rejlanderův snímek *Two ways of life* vznikl z více než třiceti různých negativů. Takový způsob práce byl připodobňován k postupu malíře, který také výslednou kompozici obrazu

---

167 Roman MUSIL: Felix Jenewein, Praha 1996, 26.

168 Rodolphe RAPETTI: From Anguish to Ecstasy: Symbolism and the Study of Hysteria, in: Jean CLAIR (ed.): *Lost Paradise. Symbolist Europe*, Montreal 1995.

169 LECHNER 2005 (pozn. 49) 15.

170 Vojtěch LAHODA: *Český kubismus*, Praha 1996, 27.

skládá z individuálních studií jednotlivých figur.

Možné efekty manipulované fotografie využili také spiritisté, kteří v podobě takových snímků přinášeli „vědecké a objektivní“ důkazy o existenci záhrobního světa. Spiritistické manipulované fotografie inspirovaly obraznost některých umělců. V Čechách to byl například Josef Váchal. Fotografie pro něj začala být zajímavá již s příchodem do Prahy. V *Receptáři barevného dřevorytu* vzpomíná na dobu učení u knihaře Waitzmana: „...a s velkým zájmem pokukoval jsem - patnáctiletý – po blízké dílně fotografické.“<sup>171</sup> Udržoval kontakty s řadou osob s fotografií spojených. Jeho přítelem byl Jaroslav Čermák, který se fotografii vyučil ve fotoateliéru Karla Mangra v Lucerně. Navázal spojení také s Vladimírem Jindřichem Bufkou, jedním z hlavních představitelů fotografie u nás po roce 1900. Hned po příchodu do Prahy se Váchal zapojil do aktivit České teosofické společnosti, která krom jiného pořádala spiritistické seance. Velmi úzký kontakt udržoval Váchal s čelní osobností těchto proudů Karlem Weinfurterem. Je nepochybné, že na Váchalovu ranou tvorbu měly vliv nejen myšlenky, ale i obrazový materiál, se kterým se v těchto kruzích mohl setkat. Karel Weinfurter vlastnil knihu ruského autora Alexandra Aksakova *Animismus a spiritismus* z roku 1893.<sup>172</sup> V této knize byly uváděny zprávy o fotografiích duchů a fantomů. Byly zde i návody, jak takové snímky pořídit. Weinfurter a společnost kolem něho pochopitelně zkoušeli takové fotografie sami vytvořit. Weinfurter o tom píše: „*Jsou to sice jen astrální fantomy a nikoliv skuteční duchové zemřelých lidí, ale přece jen to jsou zprávy z neviditelna. (...) ... vězí v celé věci ohromná síla důkazu nezvratného.*“ I sám Váchal se stal autorem snímku s astrálním fantomem. V Milavčích 1906: „*Malým aparátkem fotografickým, se kterým svedl jsem přec slušné věci, vyfotografoval jsem rodinu Krejčovic na prahu stojící. Poslal jsem několik nevyvolaných desek do Prahy Henkemu, aby je dal vyvolat, nevyšla fotografie žádná, krom nejasně se rýsující rodiny na zápraží, mezi níž ocitla se – záhada nevyřešená – postava vojáka, s bajonetem u pasu.*“<sup>173</sup> Váchalovy práce jako *Hlava média* (1908), *Somnambula* nebo *Úsměvy mrtvých*, jsou nejen tematickou odezvou na motivy diskutované spiritisty. Jednoznačně se inspirují také vizuálními efekty spiritistické fotografie, kterou Váchal bezpochyby znal z dobových knih a časopisů.

---

171 Marie BAJEROVÁ: O Josefu Váchalovi, Praha 1996, 171.

172 Josef SANITRÁK *Dějiny české mystiky 1: Legenda Karel Weinfurter*, Praha 2006, 53.

173 Josef VÁCHAL: *Paměti Josefa Váchala dřevorytce*, Praha 1995, 120.



## 11. Umělcův fotografický autoportrét

Umělci se vždy potýkali s potřebou reflektovat sama sebe, v různých obdobích s různou intenzitou. Malovaný autoportrét byl často proklamačním vyjádřením, demonstrací určitého postoje. Když do dějin vstoupila fotografie, objevily se nové možnosti jak zobrazovat sama sebe. Problematika fotografického autoportrétu však není tak jednoznačná, jako je tomu u autoportrétu malovaného. Pokud by autoportrét měl být skutečně autoportrétem, fotografovaný a fotograf by museli nutně být toutéž osobou, což nebylo v rané éře fotografie možné, to zprostředkoval až vynález samospouště, rozšířený v pozdním 19. století. Avšak i tehdy spoušť často nezůstala v ruce portrétovaného umělce. Lze tedy namítnout, že při vzniku většiny fotografických snímků zachycujících umělce spoušť nestiskl sám portrétovaný, ale druhá osoba. Přesto bývají do kategorie fotografického autoportrétu řazeny i tyto snímky. V oblasti fotografie totiž není fotograf výlučným pánem situace, i sám fotografovaný vědomě či nevědomě zasahuje do výsledku, někdy je dokonce samotným režisérem scény. Tedy fotografický autoportrét nemusí být definovaný jako snímek, jenž malíř vyfotografoval sám, ale snímek, jenž sám spoluvytvářel a někdy zcela vědomě zasahoval do výsledné podoby.<sup>174</sup>

Podíváme-li se obecně na problematiku fotografie konkrétní osoby, byla to od počátku oblast budící silné emoce, zcela odlišné od těch, které může probouzet portrétní malba. Někteří se začali tázat, co se s člověkem vlastně děje, když je fotografován. Honoré de Balzac vytvořil na toto téma anekdotu, podle níž každý snímek ubírá něco z osobnosti fotograficky portrétovaného. Fotografie osoby byla mnohdy včleňována do magického rámce. Od pradávna existovalo magické přesvědčení spočívající ve ztotožňování obrazu a zobrazovaného. Část duše člověka měla přebývat v jeho obraze a ten kdo vlastnil obraz nějakého člověka, nad ním měl mít určitou moc.<sup>175</sup> Z druhé strany i ti, kteří se na první daguerrotypie dívali, pociťovali určitou bázeň. „*Zprvu jsme si netroufali dlouho si prohlížet první obrázky, které zhotovil (o Davidu Octaviovi Hillovi). Lekali jsme se jasnosti člověka a domnívali jsme se, že malinké tvářičky postav na obrázku dokáží vidět nás samé.*“<sup>176</sup> Z těchto emocí a motivů, které probouzejí fotografie osob, vychází také pojetí fotografie Rolanda Barthese v jeho eseji Světla komora. Podle něj nás žádný namalovaný portrét nemůže

174 BILLETTER 1977 (pozn. 3) 173.

175 KRIES / KURZ 2008 (pozn. 2) 75.

176 Citováno podle: Karel CÍSAŘ (ed.): Co je to fotografie?, Praha 2004, 11.

přesvědčit, že portrétovaná osoba reálně existovala. Naopak fotografie říká: tento člověk existoval. Fotografie je podle Barthesa doslova emanací referentu (fotografovaného). Fotka dosvědčuje, že to co na ní vidíme, vskutku bylo. Z reálného těla vyšly paprsky, které se teď dotýkají těla diváka. Ve fotografii se spojuje skutečnost a minulost. Fotografie není podle Barthesa kopie reality, ale emanace minulé reality, není tedy umění, nýbrž magie.<sup>177</sup>

Na rozdíl od konvenční portrétní fotografické tvorby to byli mnohdy právě umělci, kteří s médiem fotografie měli odvalu experimentovat, promýšlet jeho podstatu a nové možnosti, které nabízelo. Již na daguerrotypiích se objevily scény, na nichž zobrazovaní pracovali s možnostmi inscenovat a klamat. To vše však na pozadí skutečnosti, že fotografie sama ze své podstaty divákovi podsouvá představu, že vidí pravdu. Ať si to uvědomujeme nebo ne, fotografie v nás vždy budí dojem, že ukazuje něco, co skutečně bylo. Fotografie nás nutí věřit v existenci znázorňovaného objektu či situace. Má téměř iracionální sílu. Tento její efekt podnítl mnohé k vytváření snímků, jež evokovaly určité situace, aniž by měly reálný podtext. Hippolyte Bayard využil výše popsaného efektu snad jako první, když se roku 1840 nechal vyfotografovat jako mrtvý. Na zadní stranu snímku připsal svůj komentář.<sup>178</sup> Je to jeho ironická reakce na skutečnost, že ačkoli sám také objevil fotografický postup, všechna sláva i finance připadly Daguerrovi, proto tedy inscenuje svoji smrt a klame tak diváka.<sup>179</sup>

Fotografie se tedy pro mnohé umělce stala pomyslným pódium, na němž se mohli stylizovat, přičemž na rozdíl od malby fotografie zprostředkovávala divákovi pomyslnou pravdu. Režisérem svého fotografického portrétu byl jednoznačně malíř Eugene Delacroix, který je zachycen na daguerrotypii z roku 1842 se zvednutýma rukama. Snad ho k takovému zpodobení inspirovala Bayardova fotografie nebo alegorie fotografování jako střílení na model.<sup>180</sup> S fotografickým autoportrétem experimentoval také August Strindberg. V roce 1886 vytvořil sérii snímků, na nichž sám sebe prezentoval v různých rolích, jako spisovatel, lidový hudebník nebo muž od rodiny. Dotýká se v nich otázky narcismu a rozhodně překonává dobové konvenční snímky.<sup>181</sup> V roce 1906 se pokusil o sérii tzv. psychologických portrétů. Ty měly dlouhou expozici, aby tak fotografovanému umožnily vyjádřit více z jeho vnitřního

---

177 BARTHES 2005 (pozn. 138) 75-85.

178, „Toto tělo patří H. Bayardovi, vynálezci procesu, který právě vidíte. Pokud vím, tento neúnavný experimentátor byl tři roky zaměstnán svým vynálezem. Vláda, která tolik dala panu Daguerrovi, řekla, že nemůže nic udělat pro pana Bayarda, a ten nešťastník se utopil... Ach ta rozmanitost lidského života! Byl v márnici několik dní, nikdo jej nepoznal, ani si na něho neuplatňoval nárok. Dámy a pánové, měli byste raději poodstoupit, aby nebyl raněn váš čich, jelikož – jak můžete vidět – tvář i ruce džentlmena již začínají zahnívat.“

179 BILLETTER 1977 (pozn. 3) 173.

180 Ibidem.

181 GUNDLACH 1981 (pozn. 140) 286.

života a osobnosti. Tyto autoportréty měly životní velikost, aby tak lépe byla vyjádřena fyzická přítomnost fotografovaného. „*Nezajímá mě jak vypadám, ale chci aby lidé viděli moji duši, a ta se lépe ukazuje na těchto fotografiích než na jiných.*“<sup>182</sup> Moment sebestylizace ve fotografii byl také často vázán na malířské předobrazy. Kolem roku 1900 oblíbené téma ztotožnění postavy umělce s postavou Ježíše Krista jako mučedníka a vykupitele zároveň našlo odezvu i ve fotografii. Tímto způsobem sebe portrétoval Josef Váchal a o něco později i František Drtikol. V pozici ukřižovaného Krista se Josef Váchal vyfotografoval poprvé v roce 1906. Před neutrálním pozadím stojí umělec v pozici ukřižovaného, hlavu má vychýlenou do strany. Existuje i druhá varianta z roku 1909, jejíž pozitiv Váchal interpretoval vlastním kresebným zásahem, proškrabáváním hnědou pastelkou.<sup>183</sup> Do snímku tak doplnil kříž a svatozář. Na této fotografii je umělcovo tělo stylizováno do méně obvyklé pózy ukřižovaného, s výrazným směřováním paží vzhůru. [63]

Nebyla to ovšem pouze inscenace fotografovaného, která umožňovala vytvářet neobvyklé autoportréty. I samotná technická stránka fotografie a postup zhotovování pozitivu s možností manipulovat výsledný obraz poskytoval umělcům možnost experimentovat. Výsledkem dvojexpozice se tak například stával zdvojený obraz umělce. V takovém obraze mnohdy převažovalo humorné pojetí, ovšem umělci tak mohli i pregnančně znázornit motiv zdvojení lidské osobnosti a psychiky. Heautoskopie, jev, kdy člověk vidí sám sebe, svého dvojníka byla po staletí mytickým tématem. Tento motiv nebyl tedy ničím novým ani ve výtvarném umění, ani v literatuře. Téma dvojníka v spíše humorné poloze nalezneme třeba na obraze *Dvojautoportrét* od Hanse von Aachena. V literatuře téma zkoumal Dostojevskij v novele *Dvojník* z roku 1849, přičemž to byla jedna z prvních hlubinných analýz rozdvojené psychiky člověka. Fotografie však vnesla do tohoto námětu nový moment, protože svojí podstatou přesvědčivě sugeruje objektivní pravdu. Toulouse Lautrec s pomocí fotografa Maurice Guiberga vytvářel fotomontáže z vícero negativů, na nichž pozoroval sám sebe.<sup>184</sup> Fotografii s tématem dvojníka nalezneme také ve fondu Josefa Váchala. První doklady Váchalovy práce s fotografií lze doložit po roce 1900. Jedním z jeho prvních experimentů se stal právě snímek *Dvojník*, vzniklý dvojexpozicí. Tento dvojautoportrét byl však spíše zkouškou možného postupu, než vážně míněnou výpovědí. Stejně oděný Váchal je na jednom negativu stojící s knihou, na druhém v předklonu s divokým výrazem tváře. V okultní a spiritistické literatuře se často hovořilo o „*rozdvojení osobnosti a vystoupení astrálního těla*“.

---

182 GUNDLACH 1981 (pozn. 140) 282.

183 ČELIŠ / ŠEJN 1984 (pozn. 16) 19.

184 BILLETTER 1977 (pozn. 3) 178.

<sup>185</sup> Tímto okruhem mohl být Váchal inspirován.

Obrátíme-li se nyní výhradně do českého prostředí, můžeme na autoportrétních snímcích umělců z přelomu století identifikovat vícekrát se opakující motiv, a to sice motiv masky. Masky doplňuje scénu s Ludškem Maroldem, sedícím u modelky z konce 90. let. Masky visí na zdi za Aloisem Kalvodou, držícím paletu a štětce na snímku z roku 1902. [64, 65] Masky drží v ruce neznámý sochař na fotografii Karla Nováka z roku 1913. Ikonografie motivu masky ve fotografii byla pravděpodobně přejata z malířství, kde tento motiv měl hojně uplatnění. Byl jedním z důležitých témat symbolistního umění, pracovali s ním umělci jako Fernand Khnopff nebo James Ensor. Masky mohla tematizovat identitu, sebestylizaci, různé vrstvy reality, přetvářku. Masky jako motiv umění se nepochybně inspirovala silným dobovým zájmem o studium hypnotických psychických stavů. V uměleckých kruzích symbolistů se v hypnóze otvírala brána k tajemství uměleckého výrazu.<sup>186</sup> Masky je však také téma spjaté se samotným médiem fotografie, a to především odlitá posmrtná maska, která chce uchovat podobu osoby a tak ji vyprostit z toku času. Stejně tak jako je odlévána posmrtná maska a je otiskem reálné tváře zemřelého, stejně tak mechanicky vzniká fotografie jako otisk předmětu prostřednictvím světla.<sup>187</sup> Posmrtná maska i fotografie uchovává pravdivý otisk osoby navzdory času.

Vedle motivu masky se objevuje ještě další ikonografická zvláštnost a to autoportrét doplněný sochařskými bustami a odlitky. Společně se nechali vyfotografovat malíř Viktor Stretti a sochař Hanuš Folkmann v roce 1898, přičemž střed trojúhelníkové kompozice zaujímá blíže neidentifikovaná bysta z Folkmannova atelieru. [66] K oběma umělcům i k bystě je ještě přiřazen neobvyklý atribut kytary. Co tento snímek ukazuje, jsou dvě živé osoby a jedna neživá socha. Rozdíl mezi životem a smrtí však fotografie do jisté míry smývá, neboť „umrtvuje“ jak živé, tak neživé. Představu fotografie jako umrtvování živé osoby popisuje Roland Barthes. Podle něj skutečnost, *„že fotografie se definuje jako nehybný obraz, neznamená jen to, že se postavy nepohybují, ale že jsou zde umrtvené a napíchnuté na špendlíku jako motýli.“*<sup>188</sup>

Sebe s bystami sochaře Josefa Klimeše vyfotografoval také Vojtěch Preissig. [67] Sledoval však pravděpodobně jiný záměr. Na snímku není přímo malíř, ale dva jeho fotografické portréty a k tomu vertikálně překlopené. Obdobně i tři ze čtyř byst jsou

---

<sup>185</sup> Ignacy MATUSZEWSKI: Okultismus, in: Moderní revue IX.-X., 1899, 80.

<sup>186</sup> Petr WITTLICH: Umění a život: doba secese, Praha 1987, 126.

<sup>187</sup> André BAZIN: Ontologie fotografického obrazu, in: Karel CÍSAŘ (ed.): Co je to fotografie?, Praha 2004, 23.

<sup>188</sup> BARTHES 2005 (pozn. 138) 57.

postaveny na hlavu. Ve fotografii jsou tedy zcela popřeny tradiční prostorové vazby a snímek uvádí diváka ve zmatek. K možnému vysvětlení tohoto snímku nám může pomoc poskytnout fotografie jednoho z prvních francouzských fotografů. Hyppolite Bayard vyfotografoval v roce 1850 svůj *Autoportrét se sádrovými odlitky*. [68] Jak již naznačil Bayardův výše zmíněný autoportrét jako utopený, tento fotograf svými snímky rád narušoval stereotypní představy o novém médiu. Bayardovy fotografie často zesměšňovaly v té době plně akceptovanou myšlenku, že fotografie je zrcadlem reality.<sup>189</sup> V tomto snímku to jsou jakoby beztížné, gravitaci nepodléhající sádrové odlitky soch, z nichž některé se vznášejí v prostoru. A co víc, Bayard inscenuje výjev tak, že se sádrový odlitek malého chlapce zdá být s Bayardem v interakci. Objevuje se zde tedy opět motiv paradoxu živého a neživého na fotografii. Když historik umění Tomáš Vlček publikoval Preissigův snímek, byl v knize otištěn výše popsaným způsobem, tedy tak že Preissigovy fotografické portréty směřují hlavou dolů. Snímek by však také mohl být situován tak, aby byl divákovi ponechán nepřevrácený pohled na umělce. V takovém případě budou bysty budít dojem, že nepodléhají gravitaci a levitují v prostoru, stejně tak jako na Bayardově fotografii. To snad mohl být Preissigův původní záměr, tedy narušovat představu o fotografii jako o nezpochybnitelné kopii reality a není vyloučeno, že když se v Paříži začínal zabývat fotografií, obeznámil se i s francouzskými dějinami fotografie a inspiroval se Bayardovým snímek. To je však jen domněnka.

Vedle fotografických autoportrétů umělců experimentujících s médiem a pracujících s neobvyklými atributy, vznikaly pochopitelně také fotografie konvenčního reprezentativního rázu. I v této oblasti autoportrétní fotografie hrál velkou roli sám fotografovaný, který se na výsledku spolupodílel a určoval, jak bude výsledný snímek vypadat. Významní umělci si dávali velký pozor, jak se na veřejně šířených snímcích prezentují, často za tímto účelem využívali služeb renomovaných fotografů. Franz von Lenbach spolupracoval s několika profesionálními fotografy. Na snímcích se však vždy objevuje v téměř stejné póze, velice mu záleží na vlastní stylizaci, kterou vždy prosazuje.<sup>190</sup>

Jedním ze základních ikonografických schemat se stalo vyfotografovat se před některým ze svých závažných děl. Příklady takových snímků bychom v českém prostředí našli mnoho. Dalším oblíbeným tématem bylo nechat se zachytit přímo při práci na obraze, mnohdy také přímo před pózujícím modelem. Před modelem pro obraz *Pravda* se nechal vyfotografovat Vojtěch Hynais. Takový snímek mohl být demonstrací umělcovy virtuozity, dokladem toho, že umělec skutečně odezírá z reality, ačkoli Hynais i na tomto obraze

189 Mary Warner MARIEN: *Photography, a cultural history*, Londýn 2006, 33.

190 BILLETTER 1977 (pozn. 3) 175.

bezpochyby využíval pomoci fotografie. Před pózující nahou modelkou se nechal vyfotografovat také krajinář Ferdinand Engelmüller. [69] Taková ikonografie, častá i pro malbu, snad mohla vyjadřovat výsostné postavení umělce, v případě Engelmüllerově je však zvláštní, neboť byl výhradně krajinářem, studujícím v atelieru profesora Mařáka.

## 12. Malíř fotografem

Předcházející kapitoly ukázaly, že fotoaparát vlastnila celá řada zahraničních i českých umělců přelomu století. V zahraničí již také proběhla řada samostatných výstav, prezentujících fotografickou tvorbu malířů. Byly mezi nimi osobnosti jako Edgar Degas, August Strindberg nebo Edvard Munch. Mnohým z nich sloužil pro zachycování pózujících modelů nebo jiných přípravných studií. Do této kategorie však nemůžeme zařadit všechny dochované snímky. Umělci fotografovali také čistě z hlediska zájmu o nové médium a jeho schopnost trvale uchovávat zajímavé okamžiky, města a krajiny. Tedy řadu snímků můžeme pojmut do rámce fotografie jako volnočasové aktivity a dobově oblíbeného fotoamatérského hnutí, ačkoli v českém prostředí se umělci institucionální podobě této volnočasové aktivity zpravidla vyhýbali.

Amatérská fotografie se začala rozvíjet v 80. letech 19. století. Souviselo to s technickými inovacemi fotografického procesu, které umožňovaly jeho snadnější užití. Aby se fotografie mohla dostat i k běžným uživatelům, bylo potřeba nahradit mokrý kolodiový proces vhodnější technikou. V roce 1871 publikoval anglický lékař Richard Leach Maddox svůj vynález suchých desek. Sled inovací pak umožnil od roku 1878 vyrábět suché želatinové desky pro trh. Vývoj prodělaly i pozitivní citlivé materiály. Albuminové papíry, užívané v období kolodiových desek k přímému kopírování negativů na slunečním světle při nesprávném zpracování bledly. Po roce 1880 se začaly používat želatinové papíry s bromidem stříbrným, čímž byla zaručena větší stálost snímků.

První amatérští fotografové z řad umělců se k této aktivitě dostávali nejspíše skrze uplatnění fotografie v malířství. Vojtěch Hynais i Luděk Marold snad začali fotografovat především s ohledem na možnost zhotovování předloh. Vojtěch Preissig se s fotografováním seznámil pravděpodobně skrze jiného již fotografujícího umělce Alfonse Muchu. Bratry Jaroslava a Karla Špillary do fotografického postupu zasvětil nejstarší z bratrů Rudolf, taktéž původně akademický malíř. Rudolf Špillar byl aktivním fotoamatérem, v roce 1907 publikoval společně s Janem Špriňarem příručku *Kompendium praktické fotografie pro amatéry*, nejrozsáhlejší příručku pro fotoamatéry doby Rakouska-Uherska. Pro projekční firmu Josefa Rašína sídlící v Praze koloroval diapozitivy. František Kaván, taktéž fotograficky činný, navázal dokonce kontakt s klubem fotoamatérů v Horažďovicích.

Ovšem vůči organizovanému fotoamatérskému hnutí jinak panovala z řad umělců přezíravost. Mezi členy Klubu fotoamatérů v Čechách nepatřil žádný český známější malíř, pomineme-li několik malířů regionálního významu. Nutno však dodat, že na listině členů je v roce 1894 uveden sochař Bohuslav Schnirch.<sup>191</sup> Určitou roli v distanci vůči klubu fotoamatérů hrála otázka společenská. Jak na to již poukázala řada autorů, fotoamatérské kluby sdružovaly různorodou škálu osob, především se však jednalo o movitější střední vrstvy. Mezi povoláními členů českého klubu fotoamatérů tak najdeme četně zastoupeny především učitele, lékárníky, úředníky, obchodníky a duchovní.<sup>192</sup> Dalším momentem, který vedl k distanci umělců od aktivit fotoamatérů byla bezpochyby i jejich touha etablovat fotografii jako plnohodnotný umělecký počin, pro což především umělci sdružovaní ve spolku Mánes neměli většího pochopení.

Snímky fotografií amatérů byly často vázány k nějaké konkrétní oblíbené geografické oblasti, často již etablované v rámci malířství. V rámci krajinné fotografie bylo nasnadě, že první francouzští fotografové namířili svoje objektivy do barbizonských lesů. V padesátých letech tak malíři i fotografové pobývali v okolí Fontainebleau společně. Do tohoto kontextu můžeme snadno včlenit soubor snímků Vojtěcha Hynaise z Fontainebleau, dochovaný v archivu Národní galerie. [70] Tyto snímky pocházejí z 80. let, kdy se Hynais spřátelil s krajanem Vlaho Bukovacem a společně i se svými protějšky podnikali výlety v okolí Fontainebleau. Vznikly fotografie zachycující jak samotnou krajinu, tak lidskou figuru v krajině. Snímky s figurální stafáží působí silně aranžovaně a divadelně, jak to bylo ostatně dobově charakteristické. Nutno dodat, že vedle fotografování Hynais zhotovoval drobné plenéristské skicy a tak tedy kombinoval užití fotoaparátu a štětce.<sup>193</sup> Dalšího českého umělce Františka Ženíška zaujala taktéž divoká krajina kolem Fontainebleau. Údajně si od Hynaise vyžádal zaslání některých fotografických záběrů z lesní krajiny, které ho měly inspirovat při komponování obrazu Oldřich a Božena.<sup>194</sup> Z pozdějšího přátelství s Františkem Kupkou vytěžil Hynais fotografie Kupkovy ženy Eugenie.

Řadu zajímavých fotografií po sobě zanechali také bratři Jaroslav a Karel Špillar. Ačkoli jejich malířské dílo z dnešního pohledu nepatří k nejsilnějším výkonům generace, pro tuto práci jsou podstatní z hlediska své bohaté fotografické činnosti. V pozůstalostech obou bratrů se nacházejí stovky snímků, mnohé velké dokumentární i umělecké kvality. Máme-li

---

191 Seznam členů Spolku fotoamatérů v Čechách, in: Fotografický obzor, roč. II., 1894, 157.

192 Ibidem 75-77.

193 MŽYKOVÁ 2000 (pozn. 52) 160.

194 Ibidem 149.



alespoň ve zkratce charakterizovat povahu snímků z Karlovy pozůstalosti, pomineme-li ty, které se vztahují k malířským dílům, jedná se o zobrazení volného času, posezení s přáteli, zahradních zákoutí. Z této skupiny vynikají snímky zachycující Mikoláše Alše nebo návštěvu Augusta Rodina u Joži Uprky. Nemalou skupinu tvoří pak snímky z cest, zachycující mořské pobřeží či velkoměstský život Paříže. [71] U Jaroslava Špillara to jsou pak zajímavé krajinářské studie a snímky dokumentující život na venkově. [72] Pro oba bratry je charakteristická vysoká úroveň snímků z hlediska technického procesu i z hlediska estetického. Je zjevné, že skrze bratra Rudolfa zvládli práci s fotoaparátem i následný proces zhotovování pozitivů velmi dobře.

I řadu jmen českých krajinářů můžeme spojit s fotografováním. Z krajinářské školy Mařákovy to byli Antonín Slavíček a František Kaván. V dochované Slavíčkově korespondenci přijde fotografování často ke slovu. Františku Kretzovi v roce 1907 píše v souvislosti se zamýšlenou cestou do Kotoru, že s sebou vezme svůj „*fotografický aparát*“, který je „*výborný a pohodlný do ruky*.“<sup>195</sup> Fotografoval i František Kaván. V jeho případě můžeme dokonce doložit kontakty s jedním z členů Klubu fotoamatérů v Horažďovicích v době okolo roku 1898. Ve spolupráci s tímto neznámým fotoamatérem vyvolával Kaván svoje fotografie. Dokázal také později ocenit kvality české umělecké fotografie. V době pobytu na Českomoravské vrchovině se spřátelil s fotoamatérem Josefem Binkem, jehož práce neváhal srovnat s Mařákem. V Kavánově pozůstalosti dokumentuje vzájemné kontakty několik Binkových fotografií. Jedná se o fotografii vítanovské Kavánovy chalupy, jednak několik snímků zachycujících Kavána při práci v přírodě.<sup>196</sup> Zachycen se svým fotografickým aparátem byl také Ferdinand Engelmüller v roce 1900, při malbě v plenéru s jeho krajinářskou školou. Za jakým účelem však snímky pořizoval není známo, jeho pozůstalost krom jeho portrétů další fotografie neobsahuje.<sup>197</sup>

---

195 Dopisy Antonína Slavíčka Františku Kretzovi, in: Umění IX., 1961, 69.

196 Fotografie z Kavánovy pozůstalosti v PNP.

197 Fond Ferdinand Engelmüller, Archiv Národní galerie, AA 3993.

### 13. Je fotografie uměním?

Zda hodnotit fotografii i jako umělecký obor bylo velkou otázkou 19. století. V roce 1850 zaslal slavný fotograf Gustav le Grey porotě pařížského Salonu devět svých fotografií: krajiny, portréty a reprodukce uměleckých děl. Porota si nevěděla rady, jak s le Greyovými snímky naložit, zda je klasifikovat jako díla vědy nebo umění. Nakonec byly vystaveny společně s litografiemi. O pět let později byla v Paříži uspořádána velká výstava fotografií pod záštitou *Société française de Photographie*, jejímž hlavním cílem bylo představit fotografii jako umění. Ve Francii se v této době rozvinula vášnivá debata o povaze nového média. Pro jedny bylo čistě mechanickou záležitostí, pro druhé naopak nabízelo stejnou možnost selekce a kontroly autora jako v ostatních uměleckých odvětvích. Dobový spor ve formě karikatury zachytil fotograf Nadar. Z roku 1855 pochází jeho kresba *Fotografie prosí o alespoň malé místo na výstavě umění*. Za dva roky se Nadar k tématu vrátil a vytvořil karikaturu *Nevděčné malířství odmítá fotografii, které tolik dluží, poskytnou i to nejmenší místo na výstavě*. Tato kresba narážela na důležitou okolnost, a to sice že fotografické médium mělo na dobové francouzské malířství nesporný vliv, čehož si byla plně vědoma i kritika. Od roku 1859 se součástí výročního salonu stalo i oddělení fotografie. V konkurenci s malířstvím si fotografie vedla úspěšně, z per kritiků byla mnohdy srovnávána s výkony Rousseaua nebo Decampa. Ve své kritice z roku 1861 dokonce Theofil Gautier prohlásil, že ocenění poroty by měl dostat daguerrotyp.<sup>198</sup>

V ostatních evropských zemích se zásadní kroky na cestě k ustavení fotografie jako legitimního uměleckého oboru dostavily se značným zpožděním. Za získáním možnosti vystavovat fotografie jako umění stála v Německu silná osobnost Alfreda Lichtwarka. Ten jako člen *Společnosti na podporu amatérské fotografie* a zároveň ředitel hamburské Kunsthalle měl možnost pomoci fotografům k prestižním výstavním prostorům. Němečtí fotoamatéři tak měli v roce 1893 v hamburské Kunsthalle svoji první výstavu. V roce 1898 se pak v Mnichově pod záštitou tamějšího secesního spolku uskutečnila mezinárodní výstava fotografie, jednoznačně prezentovaná jako umělecká.<sup>199</sup> Podobně pozitivně vyznívala situace pro fotografy a jejich snahy prosadit svou činnost jako uměleckou ve Vídni. Někteří členové

---

198 SCHARF 1968 (pozn. 4) 144.

199 TRNKOVÁ 2008 (pozn. 14) 154.

vídeňského fotoamatérského spolku Camera-Club začali aktivně spolupracovat se secesními uměleckými spolky a systematicky se tak profilovali jako umělečtí fotografové.<sup>200</sup> Záhy se v rámci výstav vídeňské secese začaly objevovat vedle maleb i fotografie. Klíčová byla také možnost prezentovat fotografie na stránkách časopisu vídeňského secesního hnutí *Ver sacrum*. Od roku 1898 se v tomto periodiku objevovaly reprodukce předních reprezentantů umělecké fotografie Heinricha Kühna, Hanse Watzka nebo Hugo Henneberga. Ten byl zároveň i činným grafikem a publikoval také své grafické listy.

Situace v Čechách byla v mnohém podobná sousedním zemím Německu a Rakousku. Tedy první pokusy vystavovat fotografii proběhly záhy po jejím uvedení, avšak programová snaha o její uměleckou legitimizaci se naplno rozvinula až na sklonku století v souvislosti s organizovaným fotoamatérským hnutím. Výroční výstava Krasoumné jednoty hostila v roce 1842 daguerrotypie Wilhelma Horna, Josefa Božetěcha Klemense a několika zahraničních autorů.<sup>201</sup> Daguerrotypie však byly vystaveny spíše jako ukázka nového technického výtvarného objevu, který krom jiného umožňuje precizně reprodukovat malby, než jako předmět umění. V kritice se o daguerrotypistovi Hornovi pochvalně zmínil výtvarný kritik Antonín Müller.<sup>202</sup> Až devadesátá léta přinesla společně se vznikem fotoamatérských spolků snahu postavit fotografii na roveň ostatním výtvarným oborům. V těchto snahách bylo opět podstatné vystavovat pod záštitou nějaké umělecké organizace. Tak se třetí výstava Klubu fotografů amatérů v Praze se konala v roce 1899 pod záštitou Umělecké besedy a prezentována byla výlučně jako „umělecká“.<sup>203</sup> Členové německého klubu fotografů v Čechách byli ještě razantnější, když se snažili roku 1905 získat možnost vystavovat v rámci výstavy Krasoumné jednoty v Rudolfinu vedle malířských a sochařských děl. Referoval o tom i časopis *Fotografický obzor*, tribuna českých fotografů. Ve své argumentaci se fotografové německého původu odvolávali na skutečnost, že v sousedních zemích je již několik let běžné vystavovat fotografii společně s malbou. Jejich žádosti však nebylo vyhověno s odůvodněním již zaplněných výstavních prostor.<sup>204</sup> K první umělecky orientované výstavě fotografie v odpovídajícím prostoru Rudolfinu došlo u nás až mezi lety 1914-15.

Jednou z možností, jak mohli malíři participovat na snahách fotografů-amatérů ukázat fotografii jako umění a tak dát najevo svoji podporu a zájem o problematiku, bylo zasednout v porotě výstavy. Když v roce 1901 uspořádal Klub německých fotografů v

---

200 TRNKOVÁ 2008 (pozn. 14) 31.

201 SCHEUFLER 1984 (pozn. 11) 10.

202 SKOPEC 1941 (pozn. 34) 19.

203 TRNKOVÁ 2008 (pozn. 14) 33.

204 Spolkové zprávy, in: *Fotografický obzor* XIII., 1905, 76.

Praze svoji první výstavu, členem poroty byl i malíř a grafik Emil Orlik. V roce 1905 pak zasedal s Kolomanem Moserem v porotě rakouské sekce mezinárodní fotografické výstavy v Galerii Miethke.<sup>205</sup> Čeští fotografové-amatéri se však stále potýkali s nezájmem o uměleckou fotografii ze strany české výtvarné scény. Jeden z autorů Fotografického obzoru si v roce 1901 pozdechl: „Dnes kruhy malířské (ovšem ne u nás) uznávají, že fotky krajinářské Eickmayera, Hintona a Demachyho a Henneberga důstojně se řadí k obrazům předních malířů krajinářů.“<sup>206</sup>

Důležitým ukazatelem vztahu českého výtvarného života k fotografii jako umění je reflexe fotografie v dobových uměleckých časopisech. K nejpodstatnějším periodikům přelomu století patřily *Volné směry*, hlavní tribuna českého moderního umění. Výtvarné dění reflektovala i symbolistní a dekadentní *Moderní revue*; spíše konzervativní *Dílo*, časopis Jednoty výtvarných umělců a také *Nový život*, časopis katolické moderny.

Jednota umělců výtvarných byl spolek spíše konzervativní a orientující se na české prostředí. Její představitelé se tak často dostávali do sporů s umělci z Mánesa, kteří naopak hledali moderní výraz a orientovali se na zahraniční tvorbu. Navenek Jednotu zastupoval krajinář Alois Kalvoda, od 1907/08 redaktor *Díla*, sám fotograficky činný. Je zajímavým faktem, že *Volné směry* oboru fotografie nevěnovaly žádnou pozornost, naopak v časopise *Dílo* jí byl dán široký prostor. Že na stránkách časopisu uveřejňovaná fotografická tvorba byla chápána jako umělecká, dokládá i deklarace z prvního ročníku periodika, v níž stojí: „Budeme uveřejňovati ukázky prací všech odvětví tvorby umělecké bez osobních stranických tendencí.“<sup>207</sup> Fotografie byla zahrnuta do tohoto širšího vymezení umělecké činnosti, se zaměřením na umělecký průmysl. Hned v prvním ročníku *Díla* z roku 1903 byly otištěny tři fotografické krajinné studie a také tři fotografie Braunova Kuksu (v tomto případě však mají charakter ilustrace k textu) Karla Kruise. Ve všech případech jsou však fotografie signované. Zdůrazněné autorství dokazuje vnímání fotografií jako umění. Karel Kruis, chemik, fotochemik, průkopník mikrofotografie u nás, udržoval četné kontakty s umělci, krom jiného se přátelil s Vojtěchem Hynaisem a Františkem Ženíškem, členy Jednoty umělců výtvarných. Jeho bratr Josef Kruis byl zakládajícím členem časopisu *Dílo*, odtud je také možno vysvětlit, jakým způsobem se fotografie Karla Kruise do *Díla* dostaly. V druhém a třetím ročníku se objevily fotografie Josefa Bareše a Emanuela Nováka. V tomto periodiku tedy byl vyhrazen alespoň malý prostor umělecké fotografii.

---

205 TRNKOVÁ 2008 (pozn. 14) 84.

206 Z praxe umělecké fotografie, in: Fotografický obzor IX., 1901, 33.

207 Úvodník, in: Dílo I., 1903, 3.

Také časopis katolické moderny *Nový život* se nebránil publikovat snímky fotoamatérů. V roce 1900 zamýšlel dokonce redaktor Karel Dostál Lutinov zřídit v časopise rubriku pro příznivce umělecké fotografie.<sup>208</sup> Rubrika otevřena nebyla, avšak na stránkách časopisu byly otištěny fotografie Josefa Bareše, Antonína Vlasáka, Karla Wellnera i K. Dostála Lutinova. Karel Wellner byl rovněž výraznou osobností fotoamatérského hnutí u nás a je znám především jako autor textu *Umělecká fotografie krajinná a nástin rozvoje krajinomalby* z roku 1908.

Jen krátce vycházel časopis *Veraikon*, list představitelů uměleckého sdružení Sursum. V tomto periodiku uplatnil svoje fotografie i texty Vladimír Jindřich Bufka, čelní reprezentant hnutí umělecké fotografie, jenž disponoval četnými kontakty z uměleckého prostředí. Jeho ateliér ve Vodičkově ulici byl místem setkávání se mnohých umělců. Na stránkách časopisu *Veraikon* se jeho článek *O vývoji moderní fotografie* (1912) objevil jistě za pomoci přítele Josefa Váchala, člena sdružení Sursum. O rok později se pak v časopise *Dílo* objevují reprodukce jeho fotografií a článek *Moderní fotografie odvětvím uměleckého průmyslu grafického*. Bufka se v tomto článku snažil fotografii zařadit do souvislostí s grafickým uměním a tak ji včlenit do umění, uvědomoval si pravděpodobně, že prozatím by v českém prostředí srovnání s malbou neobstálo. Ukázal však, že fotografický proces a proces vzniku grafického listu jsou si v mnoha směrech podobné, už jenom totožnou fází mechanického otisku z matrice či negativu.

Rozhodně nepřekvapí, že *Moderní revue*, časopis už svým zaměřením pomíjející vše materiální, neprojevil žádný zájem o obrazy vznikající mechanickou cestou. Nápadné je, že se prostor pro uměleckou fotografii objevil v periodících, která ve své době zastávala konzervativnější stanoviska nebo se jaksí celkově vymykala z hlavního proudu. Naopak spolek Mánes a jeho časopis *Volné směry* zůstal k snahám o emancipaci fotografie v rámci umění chladným. Jediný příklad, kdy na jeho stránkách přišla fotografie uměleckého charakteru ke slovu, vznikl pravděpodobně z pera zahraničního autora a týkal se zahraniční výstavy. Tato zmínka je však závažná tím, že se k umělecké fotografii vyjádřila spíše kladně.

V roce 1904 se ve *Volných směrech* objevil text *Paběrky z vídeňských výstav* podepsaný pseudonymem Alceste, přiřknutý Romanem Prahlem Maxu Dvořákovi, který se v té době sblížil s členy Mánesa.<sup>209</sup> Jedná se o jediný text z *Volných směrů*, který se dotýká problému fotografie jako umění. Závažná je tato zpráva především z toho hlediska, že není pouhým konstatováním o výstavě fotografie, ale autor textu vyjadřuje vůči fotografii jako

208 TRNKOVÁ 2008 (pozn. 14) 189.

209 Lenka BYDŽOVSKÁ / Roman PRAHL: *Volné směry: časopis secese a moderny*, Praha 1993, 150.

umění pozitivní stanovisko. Umění totiž dle jeho názoru nespočívá pouze a jen ve zručnosti výtvarníka a mezi malbou a fotografií nejsou nepřekonatelné rozdíly. Naopak fotografie stejně tak jako malba dokáže vyjádřit „svrchovanost ducha.“ V závěru textu se autor zmiňuje i o jednom konkrétním fotografovi, jehož práci vnímá jako právoplatně uměleckou. „..... a není prázdného důvodu, proč by ten neb onen gumový tisk Steichenův nesměl býti pokládán za umělecké dílo; např. jeho Rodin v intimní společnosti svých soch, pochmurného myslitele v hluboký tajuplný stín ponořeného, a z clair-obscuru siluetově vystupující hlava tvůrce proti jasnému, světlem oblitému Hugovi, tisk to, jenž tlumočí mohutnost a povahu ducha Rodinova lépe, než dovedly štětce a rydla mnohých malířů. Z mrtvého netečného mechanismu vykřesána jiskra myšlenky, v níž sochy vzplály chvějivým životem a tvůrce sám strnul v sochu.“<sup>210</sup>

Steichenův fotografický portrét Rodina vykazuje skutečně ojedinělou působivost. Rodinův vztah k médiu fotografie nebyl zcela jednoznačný. Když v roce 1901 Miloš Jiránek pro článek o Rodinovi kopíroval kresebně jeho sochy kvůli nedostatku fotografií, zaslechl údajně následující poznámku: „Kresba je pořád ještě více umělecká a méně hloupá než fotografie.“<sup>211</sup> O Steichenovi se však v roce 1908 pro Camera Work vyjádřil Rodin následovně: „Věřím, že fotografie může vytvořit umělecká díla.... Považuji Steichena za velkého umělce.“<sup>212</sup>

V českém prostředí nalezneme v díle Maxe Švabinského pokus o totéž co u Steichena, o vystižení sochařova genia. Jak Steichenova fotografie, tak Švabinského kresba vznikly roku 1902. Máme tedy před sebou fotografii a kresbu totožného časového určení a taktéž podobného námětu. Není vyloučeno, že autor výše citovaného článku, byl-li jím skutečně Max Dvořák, mohl mít ve svém srovnání fotografa Steichena s výkony „štětce a rydla mnohých malířů“ na mysli skutečně Maxe Švabinského. S jeho dílem byl totiž bezpochyby důkladně obeznámen. Napsal o něm v témže roce, tedy 1904, obsažný článek s titulem *Od Mánesa ke Švabinskému*.

Steichena jako fotografa přitahoval génius umělce. Jeho fotoaparát zachytil celou řadu předních osobností kulturního života z doby kolem roku 1900. Často pracoval s totožným schematem, konfrontací umělce s jeho dílem, přičemž využíval možnost média stírat hranice mezi realitou a snem. Na snímcích zobrazujících sochaře Bartholmého stejně tak jako Rodina je jejich vnitřní vize, jejich sochařské dílo postaveno vedle nich živé. Jakoby

---

210 Alceste: Z vídeňských výstav, Volné směry VIII., 1904, 193-200.

211 Josef KROUTVOR: Café fatal: mezi Prahou, Vídní a Paříží, Praha 1998, 45.

212 SCHARF 1968 (pozn. 4) 241.

umělec přímo před námi komunikoval s vlastní ideou, která je zhmotněna před ním. K docílení takového působení fotografie disponovala mnohými prostředky, ať už to byla práce s několika negativy, nebo fotografový zásahy do negativu i technika gumotisku. Oproti takovému výkonu pak například výkon rydla Maxe Švabinského působil méně efektním dojmem. Švabinského ostrý přechod mezi dvěma sférami, mezi umělcem a alegorickou dvojicí, je kontrastní k jemnému prolnutí dvou sfér u Steichena. Bylo to právě médium fotografie a možnost manipulace, dvojexpozic, které umožňovalo zcela plynulé propojení vícero obrazů. Jak píše Alceste o Steichenově snímku: „*Nyní nedělí je žádná neviditelná přehrada zdání a skutečnosti, žijí v naprosté vnitřní i vnější shodě a vyměňují si navzájem své pocity.*“ Fotografie v tomto případě dokázala vytvořit vizi, která možnosti kresby předstihla.

V závěru textu je ještě zmíněno několik skutečností, týkajících se možností a podobností fotografie a malby či kresby. Je to podotknutí, že fotografie mnohdy dosahuje výsledků srovnatelných s grafikou, například leptem, čímž se opět dostáváme k oné často zdůrazňované podobnosti fotografie a grafiky, jež pomáhala legitimizovat nárok nového média patřit mezi ostatní umělecké obory. Autor textu také jednu Demachyho fotografii srovnává s uhlokresbou. Jemné tóny a jejich přechody, měkké obrysy a tvary, to vše propůjčovalo fotografii vizuální dojem srovnatelný s kresbou uhlem. Tohoto efektu si povšiml i český krajinář František Kaván, když neváhal snímek fotoamatéra Josefa Binka srovnat s uhlokresbami Julia Mařáka a přiznat jim dostižení stejného zachycení krajinné nálady.<sup>213</sup>

Umělecká fotografie přelomu století, která se orientovala na techniky ušlechtilých tisků, pracovala s vícero negativy a autorskými zásahy do nich, sice mnohdy dokázala vytvořit fotografické obrazy nevšední působivosti. Stala se však také předmětem kritiky. Paradoxně totiž fotografie v době kolem roku 1900, také se zřetelem na snahu legitimizovat se jako umění skrze připodobnění postupu i výsledku grafickým technikám, rezignovala na všechny svoje vlastní principy. Snahy zušlechtit fotografický obraz byly později vnímány spíše jako nedorozumění a falšování skutečnosti.<sup>214</sup> Nový směr tzv. „čisté fotografie“, reprezentovaný například Paulem Strandem, se navrátil zpět k podstatě fotografického média.

---

213 SLAVÍK 2007 (pozn. 135) 90.

214 Zdeněk WIRTH: Sto let fotografie, in: Fotografický obzor 47., 1939, 102.

## 14. Závěr

V závěru přichází prostor pro shrnutí a zhodnocení doposud napsaného. Téma vztahu malířství k fotografii bylo v době 19. a počátku 20. století daleko více diskutováno v zemích jako Francie a Anglie, kde také probíhal rychlý rozvoj nového média. V českých výtvarných kritikách a statích se tato problematika objevovala jen sporadicky, ucelenější komentáře pocházejí až z přelomu století. Praxe používání fotografických předloh a studií byla u nás nicméně kolem roku 1900 naprosto samozřejmým jevem. V textu bylo uvedeno mnoho příkladů, které však zdaleka soubor jmen malířů pracujících s fotografií nevyčerpávají. Prostudovány byly archivní fondy českých umělců, přičemž větší soubory fotografického materiálu byly nalezeny u Ludřka Marolda, Vojtěcha Hynaise, Karla a Jaroslava Špillara, Viktora Strettiho a Franze Thieleho. U řady dalších umělců mám doklady pro práci s fotografií, avšak jen příležitostně a tam, kde nebylo nalezeno nic, přesto zůstává tato možnost otevřena.

Umělci především v ranějším období pro získání fotografických předloh využívali služeb profesionálních fotografů a vzorová alba, která byla na trhu dostupná. Se zdokonalováním fotografického procesu a jeho rozšířením na trh však většina umělců začala předlohy zhotovovat sama. Inspiračními byly bezpochyby pobyty Čechů v Paříži a možnost seznámit se s provozem v tamějších atelierech akademických mistrů. V nich totiž malování podle fotografických snímků bylo zcela běžným. Zároveň tito akademici většinou uplatňovali na svých plátnech iluzionistickou malbu, pro niž byla asistence fotografie důležitá. Není tedy překvapivé, že malíři jako Brožík, Hynais nebo Mašek rovněž fotografii v procesu tvorby zaměstnali.

Fotografické předlohy měly svoje pevné místo při malování portrétu a figurálních kompozic, avšak i v krajinomalbě mohly být nápomocné. Umělci s nimi pracovali různými způsoby. Někdy skutečně velmi přesně kopírovali vyfotografované kompozice, jindy se jich drželi jen volně a osvěžovali si před nimi paměť. V případě Ludřka Marolda a realizace Panoramatu Bitvy u Lipan se setkáváme také s čistě mechanickým přenosem vyfotografovaných skic na plátno. Fotografické předlohy nebyly používány pouze tam, kde chtěl umělec dosáhnout iluzivnosti, i v případech dekorativní symbolistní malby bylo na asistenci fotografie spoléháno. Fotografický naturalismus, který k nám z Francie uváděli



Hynais či Mašek, prolnutím veristického způsobu malby s nereálným námětem vytvářel paradox, kterého si byla vědoma už dobová kritika. Později byl tento fenomén zvláště se zřetelem k historické malbě nazván „paradox historismu.“<sup>215</sup> Zároveň umělci v barevných plátnech vytvářejících fotografickou iluzi dosáhli efektu barevné fotografie ještě před jejím vynalezením.

Fotografie přinesla také možnost zobrazit krátký okamžik vytržený z času nebo těleso v průběhu pohybu. Takové snímky byly novou inspirací pro umělce. Luděk Marold a jeho používání momentních fotografií při ilustrování a kresbě tvoří podstatnou kapitolu této práce. I problematika pohybu tělesa ve fotografickém a malířském médiu nezůstala u našich umělců bez odezvy, jak dokládá především několik kreseb Františka Kupky. Jako nový zdroj podnětů mohly sloužit také fotografie z oblasti vědy, které významnou měrou rozšířily dobovou vizuální zkušenost a umělci je nenechávali bez odezvy.

V posledních kapitolách práce byla pozornost přesunuta z fotografie jako inspirace či pomůcky pro umělce na médium fotografie jako takové. Byla nastíněna problematika fotografického autoportrétu a možnosti, které nové médium pro reflexi sebe sama umělcům nabízelo. Nastíněno bylo také, jakým způsobem se umělci stavěli k fotoamatérskému hnutí a jakým způsobem reflektovali snahy fotografů-amatérů prosadit fotografii jako legitimní výtvarný obor.

Tato diplomní práce se věnovala značně širokému okruhu otázek, týkajících se možných vztahů malířství k novému typu obrazů vytvářených fotoaparátem v době kolem roku 1900. Snad alespoň částečně podala přehledný obraz o dané problematice.

---

215 ANDĚL 1981 (pozn. 13).

## 15. Seznam použité literatury

### Publikace a katalogy výstav:

- BARTHES Roland: Světla komora, 2009
- BAUDELAIRE Charles: Úvahy o některých současnících, Praha 1968
- BERÁNKOVÁ Helena: Josef Šíma: kreslíř a fotograf, Brno 2009
- BILLETER Erika: Malerei und Fotografie im Dialog, Curych 1977
- CÍSAŘ Karel (ed.): Co je to fotografie?, Praha 2004
- COKE Van Deren: Painter and photographer, Nové Mexiko 1972
- ČELIŠ Jan / ŠEJN Miloš: Josef Váchal: Fotografie, Brno 1984
- GALLASI Peter: Before photography: Painting and the invention of photography, New York 1981
- GEIGER Annette: Urbild und fotografischer Blick: Diderot, Chardin und die Vorgeschichte der Fotografie in der Malerei des 18. Jahrhunderts, Mnichov 2004
- GEIMER Peter: Theorien der Fotografie zur Einführung, Hamburg 2009
- GOMBRICH Ernst Hans: Umění a iluze; Studie o psychologii obrazového znázorňování, Oxford 1960
- GUNDLACH Angelika (ed.): Der andere Strindberg, Frankfurt nad Mohanem, 1981
- KAUFHOLD Enno: Zur Mediengeschichte von Fotografie und Malerei in Deutschland um 1900, Marburg, 1986
- KEMP Wolfgang: Theorie der Fotografie I. (1839-1912), Mnichov 1980
- LECHNER Astrid: Martin Gerlachs: Formenwelt aus der Naturreiche, Fotografien als Vorlage für Künstler um 1900, Vídeň 2005
- MARIEN Mary Warner: Photography, a cultural history, Londýn 2006
- MITCHEL T. J.: The Reconfigured Eye: Visual truth in the Post-photographic Era, Cambridge USA 1992
- MLÁDKOVÁ Meda / ROWELL Margit: František Kupka: a retrospective, New York 1975
- MŽYKOVÁ Marie: Křídla slávy; Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie I. a II., Praha 2001
- POHLMANN Ulrich: Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Malerei und Fotografie im

19. Jahrhundert, Mnichov, 2004

- RAKUŠANOVÁ Marie: Bytosti odnikud; Metamorfózy akademických principů v malbě první poloviny 20. století v Čechách, Praha 2008
- SCHARF Aaron: Art and photography, Londýn 1968
- SCHEUFLER Pavel: Praha 1848-1914; Čtení nad dobovými fotografiemi, Praha 1984
- SCHMOLL A. Josef: Malerei nach Fotografie, Von der Camera obscura bis zur Pop art, Mnichov 1971
- SCHWARZ Heinrich: Art and photography: Forerunners and influences: Selected essays, Chicago 1987
- SKOPEC Rudolf: Ohlas vynálezu a rozvoje fotografie v českém tisku a soupis české literatury o fotografii a filmu vydané od roku 1863 do 1. února 1941, Praha 1941
- SKOPEC Rudolf: Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku, Praha 1963
- STELZER Otto: Kunst und Photographie: Kontakte, Einflüsse, Wirkungen, Mnichov, 1978
- STIEGLER Bernd: Philologie des Auges, Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert, Mnichov 2001
- TRNKOVÁ Petra: Technický obraz na malířských štaflích: česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, Brno 2008
- ULRICH Wolfgang: Die Geschichte der Unschärfe, Berlín 2002
- VLČEK Tomáš: Praha 1900, Studie k dějinám kultury a umění v letech 1890-1914
- VLČKOVÁ Lucie: Krajina / obraz / fotografie, Praha 2010
- WEISBERG Gabriel (ed.): Illusions of reality: Naturalist painting, photography, theatre and cinema 1875-1918, Amsterdam 2011
- WITTLICH Petr: Česká secese, Praha 1982
- WITTLICH Petr: Umění a život: doba secese, Praha 1987

#### **Stati v knihách, katalozích a sbornících:**

- ANDĚL Jaroslav: Fotografie a paradox historismu, in: VLČEK Tomáš (ed.): Historické vědomí v českém umění 19. století, Praha 1981
- BERÁNKOVÁ Helena: Souvislosti etnografické fotografie, in: MITÁČEK J. / GALUŠKA L. (ed.): Stopy minulosti; Věda v Moravském zemském muzeu na prahu

třetího tisíciletí, Brno 2011, 465–477

- HARLAS F.X.: Fotografie a malířství (1900), in: F.X. HARLAS: Doba a umění, Praha 1901, 196-220
- HOSTINSKÝ Otakar: Malířství a fotografie: in: HOSTINSKÝ Otakar: O umění. Praha 1956, 528-53
- PRAHL Roman: František Kupka a chronofotografie, in: Průmysl a kultura v novodobé české kultuře: Sborník symposia poř. Ústavem teorie a dějin umění ČSAV, Praha 1988, 255-258
- RAPETTI Rodolphe: From Anguish to Ecstasy: Symbolism and the Study of Hysteria, in: Jean CLAIR (ed.): Lost Paradise. Symbolist Europe, Montreal 1995
- SCHEUFLER Pavel: Počátky fotografie aktu v Čechách, na Moravě a ve Slezsku, in: Sex a tabu v české kultuře 19. století, Praha 1999, 208-212
- SLAVICKÁ Milena: Fotografie svlékaná svými mládenci, in: Dějiny umění v české společnosti, 32-41

#### Články:

- HUBATOVÁ-VACKOVÁ Lada: Tiché revoluce uvnitř ornamentu (1880-1920), in: Umění LVIII., 2010, 403-423
- VLČEK Tomáš: Preissigovy fotografie krajín, in: Výtvarné umění XX, 1970, 269-270
- VOLAVKOVÁ Hana: Dvě první generace pražských fotografů, in: Fotografický obzor 47, 1939, 105-107
- WEISBERG P. Gabriel: P.A.J. Dagnan-Bouveret and the illusion of photographic naturalism, in: Arts magazine 56, 1982, 100-105
- WEISBERG P. Gabriel: The spectacular art of Jean-Léon Gérôme (1824-1904), in: Nineteenth-Century Art Worldwide IX., 2010

## 16. Seznam obrazových příloh

[titulní list] Oskar Gustav Rejlander: Fotografie ve věku svého dětství podává pomocný štětec malíři, 1856, fotografie. Reprodukce z knihy: Erika BILLETTER: Fotografie und Malerei im Dialog, Curych 1977, 56.

[1] Oskar Gustav Rejlander: První negativ, 1857, fotografie. Reprodukce z knihy: Erika BILLETTER: Fotografie und Malerei im Dialog, Curych 1977, 57.

[2] Vojtěch Hynais: Fotografická studie krajiny, kolem 1901, Archiv Národní galerie, AA 2925. Foto: autor.

[3] Vojtěch Hynais: Zima, studie k výzdobě Národního divadla v Praze, 1901, olej na plátně, 29 × 35 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie.

[4] Viktor Stretti: Fotografická studie tanečnice Tamary Karsaviny, 1909-1913, Archiv Národní galerie, AA 3108/7. Foto: autor.

[5] Viktor Stretti: Tanečnice Tamara Karsavina, reprodukce na pohlednici, nedatováno, Archiv Národní galerie. Foto: autor.

[6] Viktor Stretti: Podobizna Františka Hrušky, 1911, olej na plátně, 121 × 100 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze.

[7] Viktor Stretti: Fotografická studie pro Podobiznu Františka Hrušky, Archiv Národní galerie, AA 3108. Foto: autor.

[8] Viktor Stretti: Fotografická studie pro portrét Ilzy Jahnové, nedatováno, Archiv Národní galerie, AA 3108. Foto: autor.

[9] Antonín Slavíček: Fotografie Míly Slavíčkové v šedém keři, 1898. Reprodukce z knihy: R. PRAHL / M. RAKUŠANOVÁ / K. SRP / P. WITTLICH: Antonín Slavíček, Praha 2004, 46.

[10] Antonín Slavíček: V šedém, 1898, olej na plátně, 77 × 77 cm, Národní galerie. Reprodukce z knihy: R. PRAHL / M. RAKUŠANOVÁ / K. SRP / P. WITTLICH: Antonín Slavíček, Praha 2004, 47.

[11] Antonín Hudeček: V šedém, 1898, olej na plátně, 60 × 70 cm, soukromý majetek. Reprodukce z knihy: Ludmila KARLÍKOVÁ: Antonín Hudeček, Praha 1983, 53.

[12] Fond Viktora Strettiho: Fotografie modelu Bílek, 1892, Archiv Národní galerie, AA 3108. Foto: autor.

[13] Fond Viktora Strettiho: Fotografie modelu Ulrych, 1895, Archiv Národní galerie AA

3108. Foto: autor.

[14] Charles Schenk: Album fotografických předloh, New York 1898. Reprodukce z knihy: Rudolf SKOPEC: Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku, Praha 1963, 233.

[15] Franz Thiele: Fotografické studie rukou, nedatováno, Archiv Národního muzea, Hn 85. Foto: autor.

[16] Karel Vítězslav Mašek: Studijní fotografie dítěte, okolo 1894, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Karolína FABELOVÁ: Karel Vítězslav Mašek, Praha 2002, 51.

[17] Karel Vítězslav Mašek: Ozdobný vlys z interiéru na Výstavě architektury a inženýrství v Praze, 1898. Reprodukce z časopisu: Zlatá Praha XV., 1897-1898, 485.

[18] Luděk Marold: Studijní fotografie s dítětem, nedatováno, Archiv Národní galerie, AA 3103. Foto: autor.

[19] Václav Brožík: Studijní fotografie pro obraz , nedatováno, Sběrka grafiky a kresby národní galerie, K 16229. Foto: autor.

[20] Václav Brožík: V předsíni velmože, 1895, olej na plátně, nezvěstné. Reprodukce z knihy: Naděžda BLAŽÍČKOVÁ-HOROVÁ: Václav Brožík, 269-270.

[21] Václav Brožík: Fotografie venkovské ženy, Archiv Národní galerie, A 42/2a. Foto: autor.

[22] Vojtěch Hynais: Fotografická studie pro Paridův soud, nedatováno, Archiv Národní galerie, AA 2925. Foto: autor.

[23] Vojtěch Hynais: Návrh na diplom obchodní a živnostenské komory, 1913, lavírovaná kresba, Národní galerie. Reprodukce z knihy: Marie MŽYKOVÁ: Vojtěch Hynais, Praha 1990, 106.

[24] Vojtěch Hynais: Fotografická studie pro diplom obchodní a živnostenské komory, nedatováno, Archiv Národní galerie AA 2925. Foto: Autor.

[25] Vojtěch Hynais: Studie Penelopy pro diplom obchodní a živnostenské komory, 1917, uhel, Štencův archiv. Reprodukce z knihy: Marie MŽYKOVÁ: Vojtěch Hynais, Praha 1990, 77.

[26] Vojtěch Hynais: Fotografická studie pro diplom obchodní a živnostenské komory, nedatováno. Archiv Národní galerie AA 2925. Foto: Autor.

[27] Vojtěch Hynais: Studie pro diplom obchodní a živnostenské komory, po 1913, uhel, Štencův archiv. Reprodukce z knihy: Marie MŽYKOVÁ: Vojtěch Hynais, Praha 1990, 105.

- [28] Vojtěch Hynais: Fotografická studie pro diplom obchodní a živnostenské komory, nedatováno. Archiv Národní galerie AA 2925. Foto: Autor.
- [29] Vojtěch Hynais: Vojtěch Hynais: Fotografická studie pro diplom obchodní a živnostenské komory, nedatováno. Archiv Národní galerie AA 2925. Foto: Autor.
- [30] Vojtěch Hynais: Vojtěch Hynais: Fotografická studie pro diplom obchodní a živnostenské komory, nedatováno. Archiv Národní galerie AA 2925. Foto: Autor.
- [31] Karel Špillar: Fotografická studie pro obraz Podzim, nedatováno, Státní oblastní archiv Plzeň. Foto: autor.
- [32] Karel Špillar: Fotografická studie pro obraz Podzim, nedatováno, Státní oblastní archiv Plzeň. Foto: autor.
- [33] Karel Špillar: Podzim, 1898. Reprodukce z časopisu: Volné směry II., 1898, 576.
- [34] Karel Špillar: Fotografická studie dívky hrající na flétnu, nedatováno, Státní oblastní archiv Plzeň. Foto: autor.
- [35] Karel Špillar: Fotografická studie ženy v bílých šatech, nedatována, Státní oblastní archiv Plzeň. Foto: autor.
- [36] Karel Špillar: Mládí (návrh pro interiér Obchodní a živnostenské komory na Světové výstavě v Paříži), 1899, olej na plátně, 188 × 204 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum Praha. Reprodukce z knihy: Marie MŽYKOVÁ (ed.): Křídla slávy: Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie, Praha 2000, 271.
- [37] Karel Špillar: Fotografická studie ženy v březovém háji, nedatováno. Státní oblastní archiv Plzeň. Foto: autor.
- [38] Karel Špillar: Fotografická studie mužského aktu, nedatováno, Státní oblastní archiv Plzeň. Foto: autor.
- [39] Jan Preisler: Nástěnná malba v Hotelu Central, 1901-1902, nezachováno. Reprodukce z knihy: Petr WITTLICH: Jan Preisler , Praha 2003, 104.
- [40] Jan Preisler: Fotografická studie pro malbu v Hotelu Central, 1901-1902. Reprodukce z knihy: Petr WITTLICH: Jan Preisler , Praha 2003, 321.
- [41] Franz Thiele: Fotografická studie orientální scény, nedatováno, Archiv Národního muzea, Hn 85. Foto: autor.
- [42] Jaroslav Špillar: Fotografická studie pro obraz Psohlavci, nedatováno, Archiv města Plzně, 31587. Foto: autor.
- [43] Jaroslav Špillar: Psohlavci, 1899, olej na plátně, 120 × 180 cm, ZČG Plzeň. Foto: autor.

- [44] Joža Úprka: Pro péřečko, 1888, olej na plátně, 67 × 80 cm, Národní galerie. Reprodukce z časopisu: Zlatá Praha V., 1887/1888, 500.
- [45] Josef Šíma v Hrubé Vrbky: Eva Mikulová s chlapcem, 1887, fotografie. Reprodukce z knihy: Helena BERÁNKOVÁ: Josef Šíma: kreslíř a fotograf, Brno 2009, 41.
- [46] Adolph Braun: Zátíší s květinami, 1854, fotografie. Reprodukce z knihy: Mary Warner MARIEN: Photography, a cultural history, Londýn 2006, 152.
- [47] Karel Špillar: Momentka na pláži, nedatováno, kolorovaná fotografie, Státní oblastní archiv Plzeň. Foto: autor.
- [48] František Dvořák a Rudolf Bruner-Dvořák: Kalendář České grafické akciové společnosti „Unie“ v Praze na rok 1907, trojbarevný tisk z autochromu, Uměleckoprůmyslové muzeum Praha. Reprodukce z knihy: Markéta HÁNOVÁ: Japonismus ve výtvarném umění v Čechách, Praha 2010, 22.
- [49] Ladislav Županský: Akt v přírodě, 1895, olej na plátně, 99 × 49 cm, Národní galerie. Reprodukce z knihy: Marie RAKUŠANOVÁ: Bytosti odnikud: metamorfózy akademických principů v malbě 1. poloviny 20. století, Praha 2008, 94.
- [50] Luděk Marold: Autoportrét v cylindru, nedatováno, fotografie, Archiv Národní galerie, AA 3103. Foto: autor.
- [51] Luděk Marold: Zahradní restaurace, 1896, lavírovaná kresba tužkou, 47 × 35 cm, sbírka Patrika Šimona. Reprodukce z knihy: Patrik ŠIMON: Konec (s)nové epochy: umění secese a symbolismu ze sbírky Patrika Šimona, Praha 2012, 89.
- [52] Luděk Marold: Před pařížskou kavárnou, nedatováno, kresba. Reprodukce z časopisu: Zlatá Praha XXI., 1901-2, 337.
- [53] Luděk Marold: Na pláži, 1897, akvarel a kvaš na papíře, 48,7 × 31,5 cm, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Marie MŽYKOVÁ: Křídla slávy; Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie I. a II., Praha 2001, 373.
- [54] Luděk Marold: Fotografická studie s ženou a děvčátkem, nedatováno, Archiv Národní galerie, AA 3103. Foto: autor.
- [55] Luděk Marold: Fotografická studie páru, nedatováno, Archiv Národní galerie, AA 3103. Foto: autor.
- [56] Luděk Marold: Fotografická studie páru, nedatováno, Archiv Národní galerie, AA 3103. Foto: autor.
- [57] Luděk Marold: Rozhovor, 1897, kresba, 49,5 × 31 cm, Národní galerie. Reprodukce z knihy: Jana BRABCOVÁ: Luděk Marold, Praha 1988, 35.



- [58] Luděk Marold: Fotografické studie při jídle, nedatováno, Archiv Národní galerie, AA 3103. Foto: autor.
- [59] Luděk Marold: V okně (malíř Karel Rašek), nedatováno, kresba, 49,5 × 31,6 cm, Národní galerie. Reprodukce z knihy: Marie MŽYKOVÁ: Křídla slávy; Vojtěch Hynais, čeští Pařížané a Francie I. a II., Praha 2001, 210.
- [60] Jan Evangelista Purkyně a Emanuel Lokaj: Šest studií emocí, před 1861. Reprodukce z knihy: Průmysl a kultura v novodobé české kultuře: Sborník symposia poř. Ústavem teorie a dějin umění ČSAV, Praha 1988, 23.
- [61] Luděk Marold: Poslední překážka 1889, olej na plátně, 22×39 cm, Národní galerie. Reprodukce z knihy: Jana BRABCOVÁ: Luděk Marold, Praha 1988, 27.
- [62] Luděk Marold: Na tandemu, 1897, kresba, 15 × 17 cm, Západočeská galerie v Plzni. Reprodukce z knihy: Tomáš VLČEK: Praha 1900: studie k dějinám umění a kultury Prahy v letech 1890-1914, Praha 1986, 92.
- [63] Josef Váchal: Ukřižovaný, 1909, fotografie, Fotoarchiv Památníku národního písemnictví. Reprodukce z knihy: Jan ČELIŠ / Miloš ŠEJN: Josef Váchal: Fotografie, Brno 1984, 15.
- [64] Luděk Marold: Autoportrét s modelkou, fotografie, konec 90. let. Reprodukce z knihy: Pavel SCHEUFLER: Praha 1848-1914; Čtení nad dobovými fotografiemi, Praha 1984, 247.
- [65] Alois Kalvoda: Autoportrét s maskou, fotografie, 1902, Muzeum Brněnska Šlapanice, Hf 1969/8. Foto: autor.
- [66] Fond Viktora Strettiho: Viktor Stretti a Hanuš Folkmann, 1898, fotografie, Archiv Národní galerie, AA 3108. Foto: autor.
- [67] Vojtěch Preissig: Autoportrét s bustami Josefa Klimeše, fotografie, 1901-1903, soukromá sbírka. Reprodukce z knihy: Tomáš VLČEK: Praha 1900: studie k dějinám umění a kultury Prahy v letech 1890-1914, Praha 1986, 96.
- [68] Hyppolite Bayard: Autoportrét se sádrovými odlitky, 1850, fotografie. Reprodukce z knihy: Mary Warner MARIEN: Photography, a cultural history, Londýn 2006, 33.
- [69] Ferdinand Engelmüller: Autoportrét před modelkou, nedatováno, Archiv Národní galerie, AA 3993. Foto: autor.
- [70] Vojtěch Hynais: Fotografie z Fontainebleau, 80. léta 19. století, Archiv Národní galerie, AA 2925. Foto: autor.
- [71] Karel Špillar: Fotografie z cest, nedatováno, Státní oblastní archiv Plzeň. Foto: autor.

[72] Jaroslav Špillar: Fotografie, nedatováno, Archiv města Plzně, 31587. Foto: autor.

[73] Max Švabinský: Rodinova inspirace, 1902, uhl na papíře, 13,2 × 9,6 cm, Národní galerie. Reprodukce z knihy: Beket BUKOVINSKÁ (ed.): Ars longa: sborník k nedožitým sedmdesátinám Josefa Krásky, Praha 2003, 187.

[74] Eduard Steichen: August Rodin, 1902, fotografie, Metropolitní muzeum umění New York. Reprodukce z knihy: Erika BILLETTER: Malerei und Fotografie im Dialog, Curych 1977, 49.