

Bořek Sousedík

# Úvod do studia dějin fotografie

aneb

Fenomenologie optického obrazu



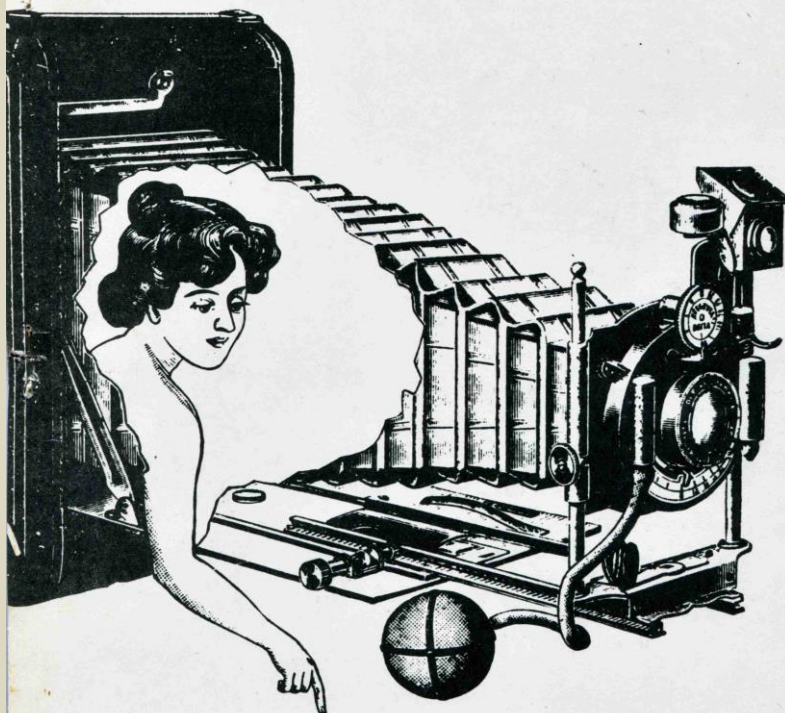
Pierre-Louis Pierson, Virginia Oldoini, hraběnka Castiglione, 1865 (detail)

Bořek Sousedík

**Úvod do studia dějin fotografie**  
aneb  
**Fenomenologie optického obrazu**

AutoEd  
Ostrava 2018

**BOŘEK SOUSEDÍK**



**úvod do studia dějin fotografického obrazu**

Ing. Bořek Sousedík  
ÚVOD DO STUDIA DĚJIN FOTOGRAFICKÉHO OBRAZU

Určeno posluchačům oboru výtvarné fotografie  
na Lidové konzervatoři MKS v Ostravě

Vydalo: Městské kulturní středisko v Ostravě

Rok vydání: 1982

Náklad: 350 ks

Povoleno odborem kultury NVO č.j. kult/403/16 povol č. 58/81-P1.

Neprodejně !

Faksimile obálky a tiráže prvotního vydání z roku 1982

## OBSAH

|  |           |
|--|-----------|
| <b>Úvodní poznámka a poděkování</b>                  | <b>8</b>  |
| <hr/>  |           |
| <b>1 Objev fotografie (1558 – 1851)</b>              | <b>10</b> |
| Daguerrotypie  | 13        |
| Kalotypie  | 16        |
| Popis daguerrotypie                                  | 17        |
| Popis kalotypie                                      | 18        |
| Společenské využití daguerrotypie a kalotypie        | 19        |
| První výrazní tvůrci                                 | 20        |
| <hr/>  |           |
| <b>2 Fotografie po roce 1851 (1851 – 1880)</b>       | <b>26</b> |
| Technické okolnosti fotografie na mokrém kolódiu     | 27        |
| Společenská situace fotografie                       | 28        |
| Fotografie vysoce umělecká                           | 37        |
| <hr/>  |           |
| <b>3 Význační tvůrci období 1851 – 1880</b>          | <b>40</b> |
| Roger Fenton (1819 – 1869)                           | 41        |
| Francis Frith (1822 – 1898)                          | 43        |
| Samuel Bourne (1834 – 1912)                          | 45        |
| G. F. T. – Nadar (1820 – 1910)                       | 47        |
| J. M. Cameronová (1815 – 1879)                       | 50        |
| L. Carroll (1832 – 1898)                             | 53        |
| O. G. Rejlander (1813 – 1875)                        | 56        |
| P. Robinson (1830 – 1901)                            | 58        |
| <hr/>  |           |
| <b>4 Fotografie po roce 1880 (1880 – 1914)</b>       | <b>60</b> |
| Pozitivní tendence ve vývoji fotografie po roce 1880 | 65        |
| Piktorialismus                                       | 66        |
| Objevy zjednodušující fotografii po roce 1880        | 68        |
| Suchá želatinová emulze                              | 68        |
| Film   | 69        |
| Přístrojová technika                                 | 69        |
| Optika   | 71        |
| <hr/>  |           |

|   |            |
|---|------------|
| <b>5 Význační tvůrci období 1880 – 1914</b> | <b>72</b>  |
| Problém definice význačného tvůrce          | 72         |
| Tvůrčí osobnosti období 1880 – 1914         | 74         |
| Užitá fotografie – sociologická             | 74         |
| John Thompson (1837 – 1921)                 | 74         |
| O. A. Riis (1849 – 1914)                    | 76         |
| L. W. Hine (1877 – 1940)                    | 77         |
| Užitá fotografie – dokumentární             | 78         |
| J. B. Stone (1838 – 1914)                   | 78         |
| O. E. A. Atget (1856 – 1927)                | 80         |
| Amatérská fotografie                        | 83         |
| P. Martin (1864 – 1944)                     | 83         |
| J. H. Lartigue (1894 – 1986)                | 84         |
| E. J. Bellocq (1873 – 1949)                 | 85         |
| Umělecká fotografie – piktorialismus        | 88         |
| <hr/>                                       |            |
| <b>6 Nástup moderní fotografie</b>          | <b>101</b> |
| Fotožurnalismus                             | 110        |
| Nová věcnost                                | 111        |
| F 64  | 112        |
| <hr/>                                       |            |
| <b>7 Význační tvůrci moderní fotografie</b> | <b>113</b> |
| Alfred Stieglitz (1864 – 1946)              | 113        |
| Edward Weston (1886 – 1958)                 | 116        |
| Paul Strand (1890 – 1976)                   | 118        |
| Bill Brandt (1904 – 1983)                   | 121        |
| Josef Sudek (1896 – 1976)                   | 123        |
| Walker Evans (1903 – 1975)                  | 126        |
| Alexander Rodčenko (1891 – 1956)            | 128        |
| Eich Salomon (1886 – 1944)                  | 130        |
| Henry Cartier-Bresson (1908 – 2004)         | 131        |
| Robert Capa (1913 – 1954)                   | 133        |
| Andre Kertész (1894 – 1985)                 | 136        |
| W. Eugene Smith (1918 – 1978)               | 138        |
| Arnold Newman (1918 – 2006)                 | 142        |

## **8 Tendence současné fotografie** **146**

|   |     |
|---|-----|
| Současná fotografie                             | 147 |
| Bližší určení současné fotografie               | 149 |
| Biografie a slova několika současných fotografů | 156 |
| Lee Friedlander                                 | 156 |
| Ralph Gibson                                    | 158 |
| Duane Michals                                   | 160 |
| Leslie Krim                                     | 161 |
| Heinrich Riebesehl                              | 163 |
| Diane Arbusová                                  | 165 |
| <hr/>   |     |
| Dodatek   | 167 |
| <hr/>   |     |
| Seznam literatury                               | 173 |
| <hr/>   |     |



Pere Borrell del Caso, Únik kritice,  
olej na plátně 76 x 63 cm, 1874



Pierre Roch Vignerón (1789-1872), Portrét muže s daguerrotypií

Motto:  
*„Smyslem fotografie není vidět, ale aby byla vidět.“*  
M. H. Pirenne

© **Bořek Sousedík**  
*Toto dílo může být šířeno jen po dohodě s autorem.*  
[borek.sousedik@seznam.cz](mailto:borek.sousedik@seznam.cz)

## **Poznámka a poděkování k tomuto WEB zveřejnění**

Optický obraz je stále týž – nemá dějiny. Historii má jen jeho fixace a jí příslušná či s ní spojená prezentace.

Dnes na počátku třetího tisíciletí se mnoho jeví a vnímá v jiné perspektivě, než tomu bylo v 80-tých letech dvacátého století. Dnes by příléhavý název pro tuto práci byl: Dějiny analogové fotografie. Nicméně původní název: *Úvod do studia dějin fotografického obrazu* byl ponechán a jen rozšířen o parafrázi názvu: Fenomenologie optického obrazu, která dobře vystihuje, o co v práci vsutku jde.

Kromě pravopisných a věcných oprav nebyly v textu z roku 1982 provedeny žádné změny, a to s vědomím, že mnohé by se z dnešního hlediska dalo vyjádřit přesněji nebo výstižněji. Bylo by to ale na úkor specifického výrazu originálního textu, jak odpovídal tehdejší životním realitám. Vytratila by se tím dokumentární hodnota práce, kterou jsem považoval za vhodné zachovat.

Děkuji všem autorům, všeobecně známým i anonymním, jakož i jejich dědicům, kteří mi zpřístupněním historických fotografických prací na světové komunikační síti umožnili ilustrovat tuto knihu. Jak to jen bylo možné, snažil jsem se vybrat obrazy, které umožňují porozumět fenomenologii optického obrazu, tj. umožňují uchopit podstatu vývoje chápání optického obrazu, jeho fixace a prezentace. Autorství nebo původ je uvedeno u každé jednotlivé ilustrace.

*Bořek Sousedík*

Ostrava, 2018





Charles Amédée Philippe van Loo, 1764. National Gallery of Art, (Washington), 88,6 x 88,5 cm

## ÚVODNÍ POZNÁMKA

Následující text je souborem sylabů osmi přednášek k dějinám fotografie. Přednášky na sebe věcně a samozřejmě časově navazují, ale do určité míry tvoří samostatné celky v tom, že v sukcesi se sice předpokládá určitá znalost fakt a jejich interpretace, ale každá přednáška se snaží o relativně samostatnou redefinici dosavadního vývoje zavedením nového nebo rozšiřujícího pojmu v celkovém plánu nastítnit vývoj fotografie jako postupné prosazování vizuální individuality v obrazech, které měly původně takovou individualitu zcela vylučovat. Takto je vývoj fotografie chápán jako postupný přechod od iluze mimetických (zobrazivých) kvantit k realitě vizuálních kvalit fotografické výrazové formy.

# I. OBJEV FOTOGRAFIE (1558-1851)

Fotografie, tak jako mnoho jiných převratných objevů, je jen vhodnou kombinací a zvýrazněním určitých přírodních jevů dávno člověku známých. Myšlení vedoucí k takové vhodné kombinaci si vynucuje společenská potřeba. Osvícenství, racionalismus a s tím spojený nástup vědy v 18. století si vynutili něco doposud nevídaného - **objektivní obraz**. A tak byla fotografie vytvořena: jako způsob zobrazení věrně, pravdivě zachycující věci, zvířata a lidi kolem nás na základě vhodně kombinované aplikace dávno známých optických a chemických jevů.

Vzdušného obrazu dírkové komory a kamery obskury (bez přesného rozlišování obou) bylo užíváno k tvorbě obrazů od renesance a jev byl znám dávno předtím.

Prvý publikovaný návrh používat dírkové komory ke kreslení údajně pochází od G. B. Porty, který jej měl uveřejnit ve své latinské knize *Magiae Naturalis* v roce 1558<sup>1</sup>. Nicméně k témuž účelu navrhl užívat kameru obskuru (i když o ní jako takové nemluví – zmiňuje temnou místnost) kardinál Daniel Barbaro ve své italské knize *La Pratica della Perspettiva*, která byla vydána v Benátkách v roce 1569. Kamera obskura se liší od dírkové komory tím, že malý otvor – dírka je nahrazena spojnou čočkou s výsledkem lepší světelnosti a celkově lepší kvality obrazu, pokud je čočka zacloněna, což rovněž Barbaro ve svém pojednání uvádí<sup>2</sup>.

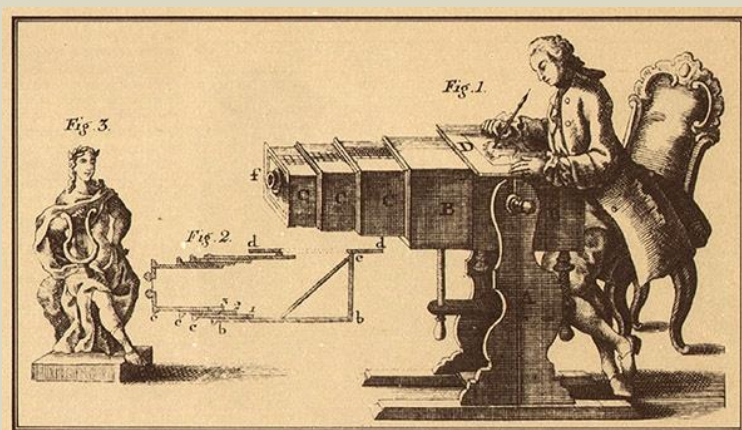
V 18. století byla kamera obskura běžnou pomůckou malířů a kreslířů. Své svrchovanosti dosáhla již v roce 1685, kdy premonstrátský mnich Johann Zahn popsal tak dokonalý typ kamery obskury, že jí mohlo být okamžitě využito k fotografování. Proto Helmut Gernsheim, historik fotografie klade počátek fotografických dějin do roku 1685. K podstatnému zlepšení kamery obskury došlo vskutku až v polovině minulého století.

Uvážíme-li, že fotografie byla objevena počátkem 19. století, je zřejmé, že její optické předpoklady byly splněny dávno předtím, než se začaly dít pokusy o splnění předpokladů chemických, totiž pokusy o zachycení vzdušného obrazu kamery obskury.

---

<sup>1</sup> G. B. Porta údajně popisuje kameru obskuru ve své knize *Magiae naturalis, sive de miraculis rerum naturalium* (lib. xvii. cap 6.) uveřejněné ve Frankfurtu n. M. v roce 1589 nebo 1591. Někteří uvádějí, že to bylo již dříve, roku 1558 ve vydání čtyř úvodních knih Portovy *Magiae Naturalis*.

<sup>2</sup> On mirabile diletto la natura ce insegna la proportionata digradazione delle cose, e .... (Daniel Barbaro, *DELLA PERSPETTIVA*, Venezia, MDLXVIII, Cap. V., *MODI NARURALI DI METTERE IN PERSPETTIVA*), viz Dodatek



Kamera obskura ve výtvarné praxi, c. 18. století

I když vybělovací, resp. ztmavovací účinky světla na různé látky byly dávno známy a od počátku 18. století se děly i různé vědecké pokusy v tomto směru se sloučeninami stříbra (J. H. Schultze, 1727; C. W. Sheele, 1777; J. Senebier, 1782), objektivně doložitelná **idea zachytit obraz kamery obskury na základě takových látek** připadla až ke konci 18. století Thomasu Wedgwoodovi (1771 – 1805). Wedgwood seznámil se svými pokusy známého chemika H. Davyho. Ten navrhl užít jako citlivé látky nikoliv dusičnan ale chlorid stříbrný, který, jak zřejmě věděl prostřednictvím již zmíněného Sheeleho, je ke světlu mnohem citlivější než dusičnan stříbrný. Výsledky svých výzkumů publikovali roku 1802. Avšak citlivé materiály (užívali kůže napojené roztoky dusičnanu, resp. chloridu stříbrného) jak Wedgwoodovy, tak i Davyho byly příliš málo citlivé k zachycení málo světelného obrazu kamery obskury; a dále nenašli látku nebo proceduru schopnou případně získaný obraz ustálit. Malá citlivost jejich materiálů ke světlu byla daná (především tedy materiálu Davyho) tím, že neobjevili fenomén latence, tj. fenomén latentního obrazu a možnosti jeho zviditelnění pomocí chemického procesu později nazvaného vyvoláváním.

Na fenomén latence nepřišel ani Joseph Nicéphor Niépce (1765 – 1833), který bývá považován za jednoho z objevitelů fotografie. Niépce objevil heliografii, tj. dovedl pokusy Wedgwoodovy (i když o nich asi nevěděl) ke zdárnému konci. Niépce zachytil obraz kamery obskury na základě citlivosti judejské živice (asfaltu) ke světlu, která se stávala působením světla nerozpustnou v levandulovém oleji, který byl takto současně vývojkou i ustalovačem heliografií. Avšak zmíněný obraz kamery obskury se mu podařilo zachytit až po neúměrně dlouhé expozici (7-8 hodin) při plném slunečním světle. Jednalo se tedy o objev zcela nepraktický, nehledě na to, že s fotografií má málo společného v tom smyslu, že technika heliografie je tak hrubá, že víceméně vylučuje pultónovou reprodukci, a tedy i uspokojivé zachycení vzdušného obrazu kamery obskury a optické soustavy všeobecně.

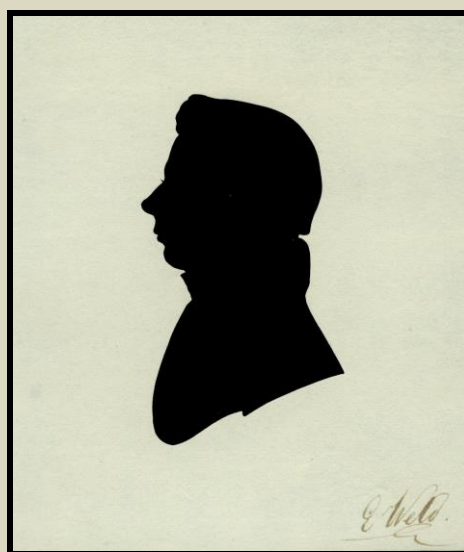
Niépce chtěl svůj objev publikovat v roce 1829. Od záměru jej odradil J. L. M. Daguerre, s kterým se Niépce již delší dobu znal a s nímž v tomtéž roce uzavřel partnerskou dohodu nevěda, jak dále svůj proces zdokonalit. V roce 1833 Niépce zemřel, aniž se došlo k něčemu pozitivnímu.



Kamera obskura ve výtvarné praxi, c. 18. století



Anonym, Maximilien de Robespierre, fyzionotrase, c. 1792



E. Weld, pro J. A. Stevens, vystřihovaná silueta, 1841



Edme Quedey, Pierre Gaveaux, litografie dle fyzionotrasy, 1821

Proces fyzionotrasy objevil Francouz Gilles-Louis Chrétien v roce 1784, jako pomůcku pro zhotovování siluetních portrétů.

Daguerreotypická kamera, vyrobili Maison Susse Frères v roce 1839 dle návrhu J. L. M. Daguerra, objektiv Charles Chevalier, ohnisková délka 38,2 cm,  $f/14$ , velikost optického obrazu 21,6 x 16,7 cm



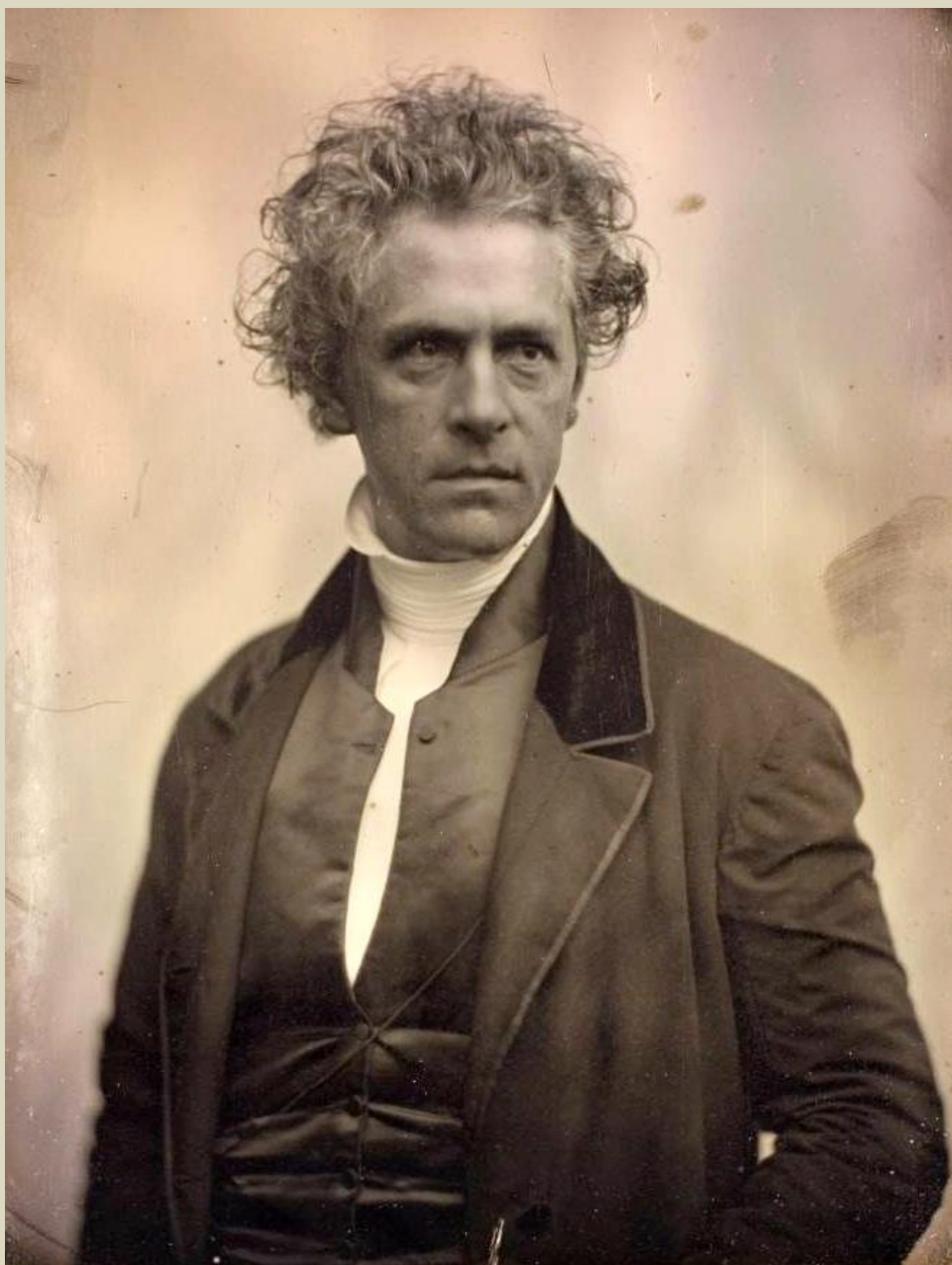
## DAGUERROTYPE

Jacques Luis Mandé Daguerre (1787 – 1851) jako první objevil fenomén latentního obrazu, a to přibližně kolem roku 1836. Své obrazy, vyvolané z neviditelného (latentního) stavu pomocí rtuti, však neuměl dostatečně ustálit. Ustaloval jen nedokonale v roztoku kuchyňské soli. Později na radu Herschelovu užil thiosíranu sodného. Tím byl první v praxi využitelný fotografický proces dovršen a v roce 1839 veřejně ohlášen a dán k dispozici veřejnosti jako daguerrotypie.



L. J. M. Daguerre, Boulevard du Temple, daguerrotypie 21,6 x 16,7 cm (nezrcadlená), 1839

Daguerre stavěl přímo na objevech Niépcových, což sám zdůrazňuje. Již v roce 1831 objevil citlivost jodidu stříbrného ke světlu. Jodid stříbrný vytvářel tím, že nechal páry jodu působit na vyleštěný povrch stříbrem potažené měděné destičky. Citlivost jodidu stříbrného však byla podobná jako Wedgwoodova dusičnanu, Davyho chloridu nebo Niépceova asfaltu. Kolem roku 1836 však Daguerre objevil latentní obraz v jodidu stříbrném náhodně zviditelněným párami rtuti. Páry rtuti byly prvou vývojkou v dějinách fotografie a Daguerre se stal **efektivním objevitelem** něčeho, což později anglický astronom a průkopník fotografie F. W. Herschel (1792 – 1871) nazval fotografií. Stal se jím proto, že ukázal na zcela nový způsob chápání vzniku obrazu (neviditelného vzniku), což vzápětí vedlo k bouřlivému rozvoji fotografie dovršeném v 80-tých letech minulého století, a který pokračuje dodnes.



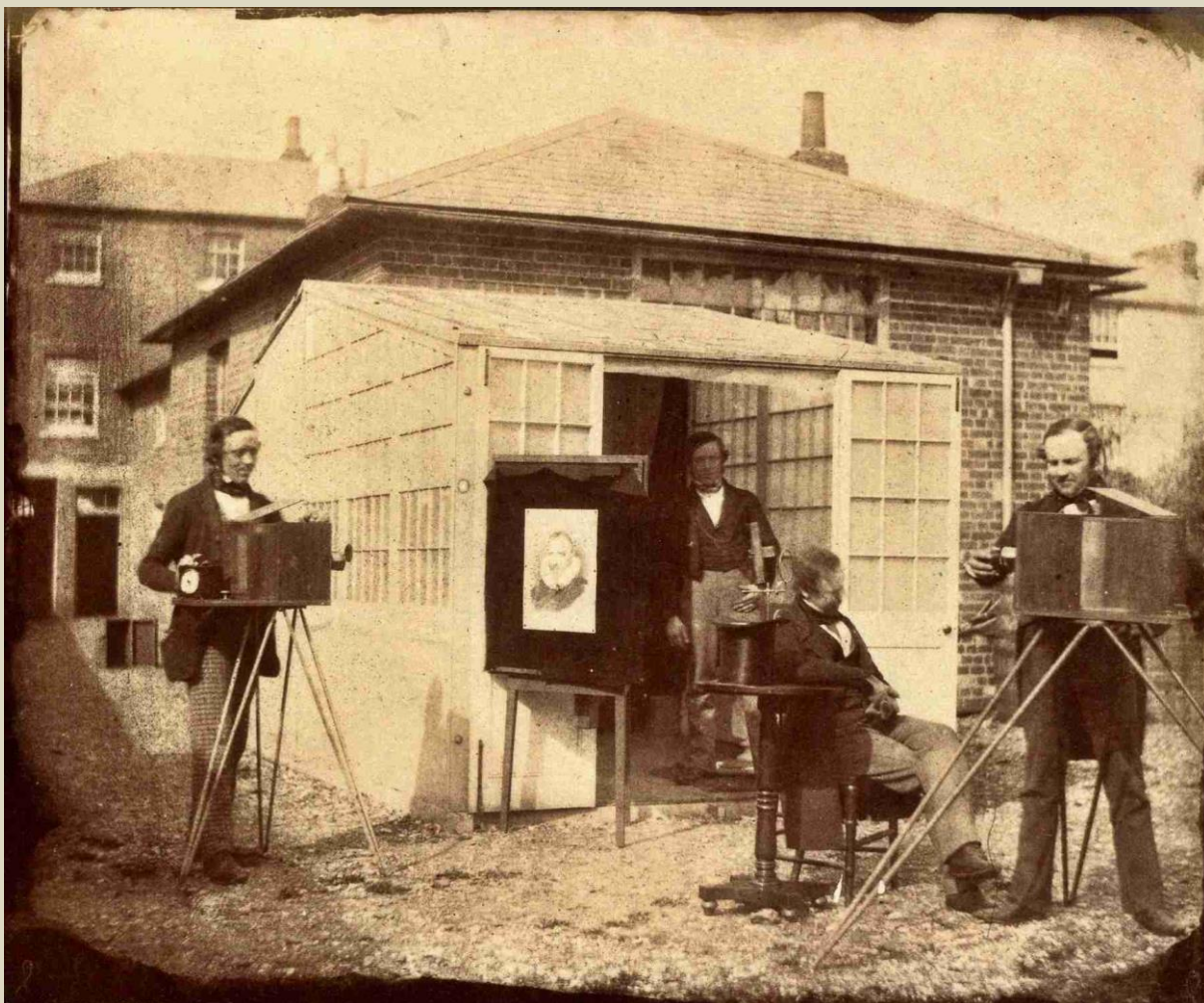
Anonym, Portrét muže, daguerrotypie, c. 1845



Antoine Francois Jean Claudet,  
Portrét mladé dámy,  
Daguerrotypie 16 x 12 cm, c. 1855



Anonym, Portrét mužské dvojice s daguerrotypiemi, daguerrotypie 8x10 cm, c. 1850



Henry Fox-Talbot, Kalotypická dílna v Readingu, kalotypie, 1846

## KALOTYPIE

Za druhého objevitele fotografie je nutné považovat Henryho Fox-Talbota (1800 – 1877). Talbot rovněž objevil fenomén latentního obrazu, ale v závislosti na znalostech daguerrotypie, tj. objevil odlišný způsob vyvolávání pomocí dusičnanu stříbrného a kyseliny galové (tzv. fyzikální vyvíjení), a to roku 1840. To však není hlavní přínos Talbotův. Ten je v pochopení významu fotografického systému negativ-pozitiv, který propracoval a do praxe uvedl pod názvem kalotypie (později zvané talbotypie) patentované roku 1841.

Celý další vývoj fotografie se děl ve smyslu: latentní obraz (1), zesílení latentního obrazu vyvoláním na negativ (2), kopírování negativu obdobou prvé fáze na pozitiv (3). A tuto cestu vytyčili Daguerre a Talbot. Při tom je však třeba poznamenat, že Daguerre by bez Niépce asi k ničemu pozitivnímu nedošel a Talbot bez Daguerre by asi ne tak rychle, jestli vůbec, vypracoval systém kalotypie. Návaznost Niépce-Daguerre-Talbot je logická.



## POPIS DAGUERROTYPE

Měděná postříbřená destička vyleštěná do vysokého lesku je zcitlivěná párami jódu v tzv. jodizační skřínce. Postup zcitlivění se sleduje přes žluté okénko skřínky. Povrch destičky se ze stříbrného lesku mění na červeno-oranžový vytvářeným jodidem stříbrným.

Zcitlivěná destička se vloží do kazety a exponuje se v kameře. Citlivost je malá. I při slunečním světle se pohybuje v řádu minut při apertuře kolem  $f/11$ .

Neviditelný obraz exponované destičky se vyvolává párami rtuti, které jsou vytvářeny ve vyvolávací skřínce zahříváním mističky s kovovou rtutí. Postup vyvíjení se dá opět sledovat přes žluté okénko.

Vyvolaný obraz se ustálí v horkém roztoku thiosíranu sodného pouhým přelitím přes destičku; nebo galvanicky ponořením destičky obrazem nahoru do slabého roztoku kuchyňské soli a dotekem zinkové nebo hliníkové tyčinky v rohu. (Galvanické ustalování nebylo v počátcích daguerrotypie známo.) Ustálený obraz se opláchne destilovanou vodou a nechá se usušit.

Trvanlivost daguerrotypického obrazu je velká. Je však velmi citlivý na dotek a vzdušné polutanty. Z těchto důvodů je třeba daguerrotypie montovat do pokud možno hermetických pouzder.

Závěrem k popisu daguerrotypie možno poznamenat, že se jednalo o proces tak ucelený, že nemohl být dále rozvíjen a představoval slepou uličku vývoje fotografie. Nevyhovoval ani ekonomicky.



Anonym, Akt-portrét mladé dámy, kolorovaná daguerrotypie, 1850

## POPIS KALOTYPIE

Kvalitní papír (nejlépe celohadřený) se napojí slabým roztokem jodidu draselného a poté se zcitliví roztokem dusičnanu stříbrného reagujícího s jodidem na jodid stříbrný. Zcitlivěný papír se nechá usušit. Těsně před expozicí se jeho citlivost zvýší přetřením povrchu roztokem dusičnanu stříbrného a kyseliny galové. Papír se exponuje v kameře. Citlivost je podobná jako u daguerrotypie, tj. v řádu minut.

Exponovaný papír se vyvolá v tomtéž roztoku dusičnanu stříbrného a kyseliny galové, který byl použit k zvýšení citlivosti, a to tak, že exponovaný papír se přetře tímto vyvolávacím roztokem a zahřeje se na dobu 1 až 2 minut.

Vzniklý negativ se ustálí v roztoku thiosíranu sodného a vypere se. Po usušení se zprůhlední voskem a kopíruje se na papír zcitlivěný podobně jako papír negativu, ale místo jodidu draselného se zde použije se zde chloridu sodného. Takový chloridový pozitivní papír je méně citlivý než jodidový, ale je samokopírující. Nemusí se vyvolávat, stačí jej jen ustálit a vyprat. Obraz má sépiové hnědé zbarvení.

Na rozdíl od daguerrotypie byla kalotypie po stránce kvality obrazu méně dokonalá, ale byl to systém tak flexibilní, schopný dalšího zdokonalování a vývoje, že později přerostl v systém fotografie užívaný dodnes.



Henry Fox-Talbot, Ela Theresa Talbotová, kalotypie 9,4 x 7,5 cm, 1844



Henry Fox-Talbot, Hrobka Sir Walter Scotta v Dryburgh Abbey, kalotypie, 1844

## SPOLEČENSKÉ VYUŽITÍ DAGUERROTYPIE A KALOTYPIE

Řekli jsme v úvodu, že fotografický obraz byl vynucen racionálním objektivním životním postojem a myšlením 18. století. Výstižně to ilustruje popularita jiných zobrazovacích metod blížících se svými kvalitami kvalitám fotografickým, jako třeba siluety, litografie a fyzionotrasy.

Daguerrotypie a kalotypie vyhovovala požadavkům racionality a objektivitě dost dobře. Nevyhovovala však dobře požadavkům s objektivitou spojeným, totiž snadné opakovatelnosti, multiplikaci a láci, a s tím i snadné rozšiřitelnosti (publikaci).

Daguerrotypie nevyhovovala svou nákladností, originalitou a aplikační nezpůsobilostí. Měla spíše charakter technického šperku nadaného magickou silou. Rychle vytlačila malířskou miniaturu (pro to jistě měla ty nejlepší předpoklady), ale její využití v jiných oblastech přes mnohé pokusy bylo v zásadě neúspěšné.

Kalotypie oproti daguerrotypii sice snadno plnila požadavek multiplikace a láce – avšak spolehlivost ve smyslu snadné opakovatelnosti a trvanlivosti byla malá, jakož i a především kvalita fotografického záznamu. Podání detailů a tonální škála byla daleko za kvalitou obrazu kamery obskury.

Z těchto důvodů a z hlediska historického daguerrotypie ani kalotypie nemůže být považována za fotografii jako takovou. Ta se objevuje až kolem roku 1851 s rozšířením mokrého kolodiového procesu.

## PRVNÍ VÝRAZNÍ TVŮRCI

Specifičnost daguerrotypie a přechodnost kalotypie neumožňovala systematické tvůrčí soustředění a delší cílevědomé zaměření. Existuje mnoho zajímavých daguerrotypií. Neznáme však tvůrce, který by daguerrotypii užíval jako prostředek individuálního výrazu, nebo ji užíval delší dobu, třeba k cílům jiným, ale tak vyhraněně, že jeho individualita by byla zřejmá. Podobně se to má s kalotypií. Je zde však jedna relativní výjimka, (tedy výjimka pravidlo potvrzující) a to kalotypické portrétní dílo autorské dvojice Hill/Adamson.

**David Octavius Hill** (1802 – 1870) se narodil ve skotském Perthu. Studoval malířství v Edinburgu, kde se později malířstvím prakticky i organizátorsky zabýval. Ve své době byl uznávaným tvůrcem romantické krajinomalby. V roce 1843 dostal zvláštní a neobyčejně náročnou zakázku na monumentální portrétní scénu. Měl zpodobnit 474 účastníků církevní synody zakládající Nezávislou skotskou církev. Pomoci mu měla nově vynalezená kalotypie. Hill však techniku neovládal a zřejmě, než se ji vyučit, považoval za výhodnější požádat o pomoc Roberta Adamsona (1820 – 1848), který si právě otevřel portrétní kalotypický ateliér v Edinburgu. Adamson původně aspiroval stát se inženýrem, ale křehké zdraví mu v tom zabránilo a v roce 1843 se rozhodl ke zřízení kalotypické živnosti.

Spolupráce malíře Hilla s technicky záměřeným Adamsonem byla po mnoha stránkách šťastná a snad není přehnané říci, že byla kongeniální, neboť velký počet z 1500 kalotypií (převážně portrétů) vytvořených během pětileté spolupráce je velmi dobré, vynikající až mistrovské úrovně, posuzováno z hlediska obecné i specificky fotografické obrazové skladby.

Hill/Adamsonovy kalotypické portréty jsou charakterizovány souladem pevné tvarové výstavby a přesvědčivé výrazové síly. Je tu vzájemně se doplňující macha malířské tradice a nový duch individuální vize okamžiku. Portréty se tak vyznačují vyvážeností fotografického obsahu i formy.

Jsou to krásné, harmonické obrazy, v nichž se ještě neobjevuje pocit estetické nesourodosti mezi subjektivní vizí a její objektivní, principiálně technickou a doposud obdoby nemající obrazovou realizací na základě fyzikálně-chemických metod. (To jistě bylo podporováno již zmíněným charakterem kalotypického obrazu nezaznamenávajícího jemné detaily). V tomto smyslu jsou Hill/Adamsonovy kalotypie výrazem jakési "naivity", kdy nepochybně kvalitativně zcela nová obrazová technika je neproblematicky začleněna jako kvantita do existujících vizuálních struktur.

Pro dějiny fotografie bylo Hill/Adamsonovo dílo objeveno až piktorialisty 90-tých let minulého století, což není náhodné, jak vyplývá z pozdějšího výkladu snah piktorialismu a jeho tendencí.



David Octavius Hill, Skupinový portrét, tzv. Edinburgh Ale, kalotypie, c. 1845



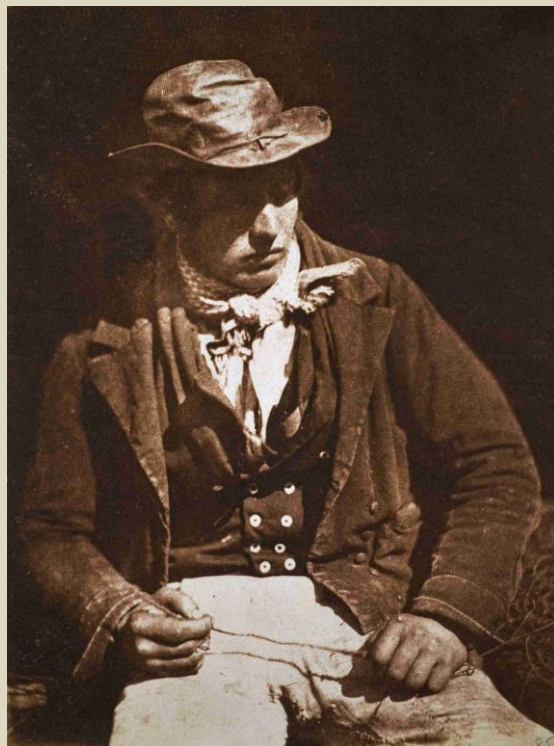
Robert Adamson a David Octavius Hill, Chlapec z Newhavenu, c. 1845



David Octavius Hill & Robert Adamson, Portrét Elizabeth Rigbyové, kalotypie 21 x 15,9 cm, c. 1845



David Octavius Hill & Robert Adamson, Skupinový portrét, tzv. Fish women St. Andrews, kalotypie 20,5 x 15,5 cm, c. 1845



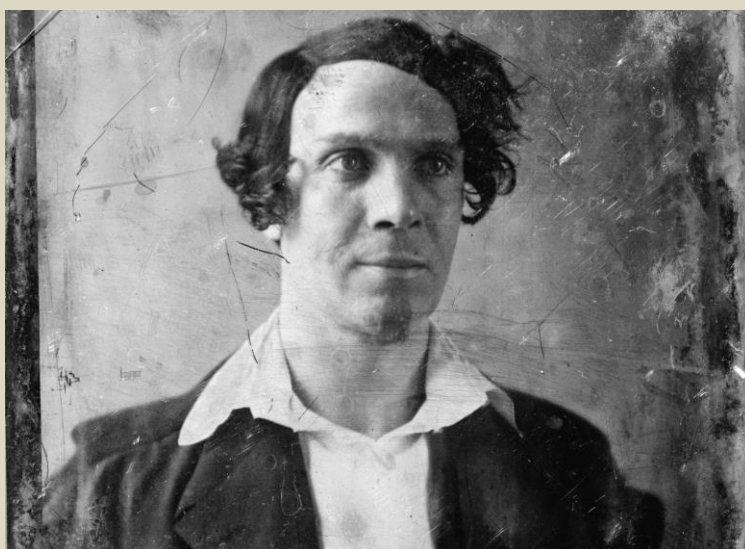
David Octavius Hill & Robert Adamson, Portrét rybáře, Newhaven, kalotypie 50,8 x 15,7 cm, 1845

**A na závěr první kapitoly věnované objevu fotografie tato poznámka:**



Joseph Nicéphore Niépce, Pohled z okna, Le Gras, manipulovaná kopie heliografie, originál pořízen před rokem 1829

Začal s tím Helmut Gernsheim a po něm opakují ostatní, že obraz nahoře v rámečku je první fotografie. Samozřejmě není. Jedná se o manipulovanou reprodukci *heliografie*, kterou původně vytvořil Joseph Nicéphore Niépce před rokem 1829. Heliografie postrádá pro fotografii typické znaky, totiž aspekt ikonografický a autentický. Heliografie není jaksi dost průhledným oknem do prostoru v jednom určitém časovém okamžiku. O co jde je zřejmé ze srovnání této heliografie (jedná se o Gernsheimem vlastní rukou zkrášenou verzi stěží neviditelného originálu, která postrádá nejen fotografickou kvalitu, ale také fotografickou logiku!) s daguerrotypii Mathew Bradyho, která je ikonicky i autenticky průhledná:



Mathew Brady. Portrét neznámého muže (detail), c. 1850



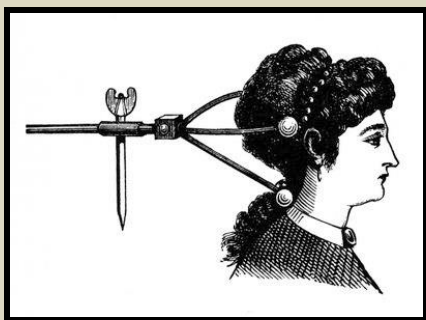


Joseph Nicéphore Niépce, Pohled z okna, Le Gras, před rokem 1829, faksimile originálu c. 26x29 cm, Gensheimova sbírka, Harry Ransom Centrum, University of Texas, Austin

Helmut Gersheim přišel na stopu originální Niépcevy heliografie v roce 1952 a učinil ji slavnou spolu s tvrzením, že to byl Niépce, kdo objevil fotografii. Přiměl odborného technika ve výzkumných laboratořích firmy Kodak, aby pořídil kopii Niépcevy originální heliografie<sup>3</sup>, ale faksimile přijatelná pro oko a tvrzení Gersheimovo se nedařila. Gersheim kopii sám vlastní rukou retušoval a výsledek prezentoval veřejnosti jako originál. Nedovolil až do konce 70-tých let, aby skutečný originál byl veřejně vystaven. Objevitelem fotografie samozřejmě Niépce není. Je to Daguerre, jak již bylo vpředu uvedeno.

---

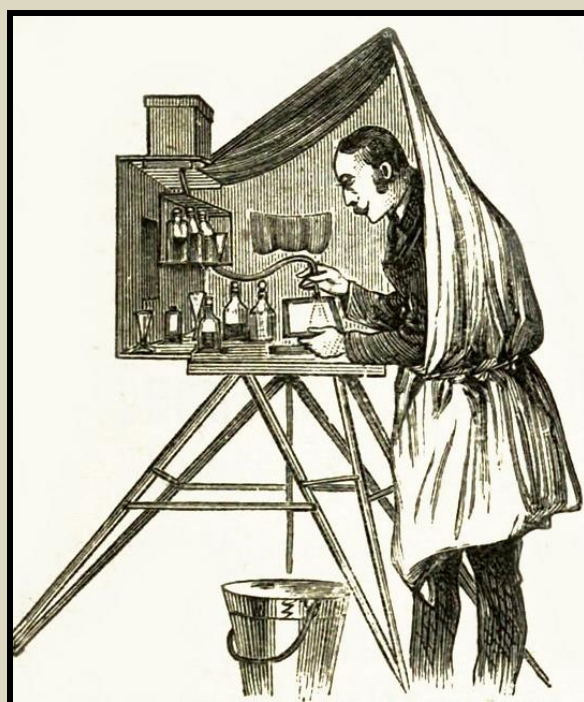
<sup>3</sup> Vlastně je to jediná heliografie svého druhu. Zachovalo se celkem 19 Niépceových heliografií, ale jen tato je perspektivním zobrazením. Veškeré ostatní jsou reprodukce plochých předloh, de facto stávajících obrazů.



Ukázka konstrukce havadržky

## 2. FOTOGRAFIE PO ROCE 1851 (1851 – 1880)

Kvalitativně byla kalotypie postavena na novou úroveň, a tím nabyla charakteru fotografie nám běžné, návrhem Frederika Scotta Archera použit jako citlivou vrstvu vlhké **kolódium** obsahující jemně rozptýlený jodid stříbrný, a to ve spojení s průhlednou podložkou, tj. skleněnou deskou. Archer uveřejnil svůj návrh symbolicky v roce 1851, tedy v roce Daguerrovy smrti.



Příprava mokré kolódiové desky

Archerův mokrý kolódiový proces (jak byl později nazván) byl složitý a těžkopádný, ale výsledky byly po stránce detailů a tónu tak dokonalé a citlivost vrstvy ke světlu tak značná, že proces přes své ostatní nevýhody okamžitě vytlačil původní kalotypii a velmi brzy také daguerrotypii. Mokrý kolódiový proces ovládal fotografii až do nástupu suchých želatinových desek kolem roku 1880.

## TECHNICKÉ OKOLNOSTI FOTOGRAFIE NA MOKRÉM KOLÓDIU

Kolódium připravené rozpuštěním střelné bavlny v éteru se jodizuje malým přídavkem směsi jodidů, převážně jodidu draselného. Takto upravené kolódium se rozlije na skleněnou desku, kde vytvoří tenký film. Skleněná deska s kolódiovým filmem se vzápětí nato ponoří do roztoku dusičnanu stříbrného a tím se zcitliví ke světlu, neboť chemickou reakcí jodidů s dusičnanem stříbrným vzniká jodid stříbrný, tedy totožná látka daguerrotypii. Operace zcitlivění se samozřejmě provádí ve tmě. Ještě vlhká deska (uschnutím ztrácí vyvolávací schopnost a tedy i citlivost) se exponuje v podobné kameře jako kalotypie a ihned nato se vyvolá fyzikálně pomocí síranu železnatého. (Reakce je rychlá, stačí krátké ponoření nebo dokonce jen přelítí roztokem síranu železnatého. Dusičnan stříbrný nutný pro fyzikální vyvolávání je nasáklý ve vyvíjené vrstvě jako zbytkový po reakci zcitlivování.)

Vzniklý negativ se ustálí roztokem thiosíranu sodného nebo lépe aktivnějším, ale prudce jedovatým kyanidem draselným. Negativ se kopíruje na albuminový papír, který je obdobou Talbotova chloridového papíru, avšak zde není chlorid sodný napouštěn do papíru přímo, nýbrž jen nanesen na povrch rozpuštěný v tekutině vaječného bílku. Operace zcitlivění a následného zpracování se již v zásadě neliší od zpracování popsaného chloridového papíru.



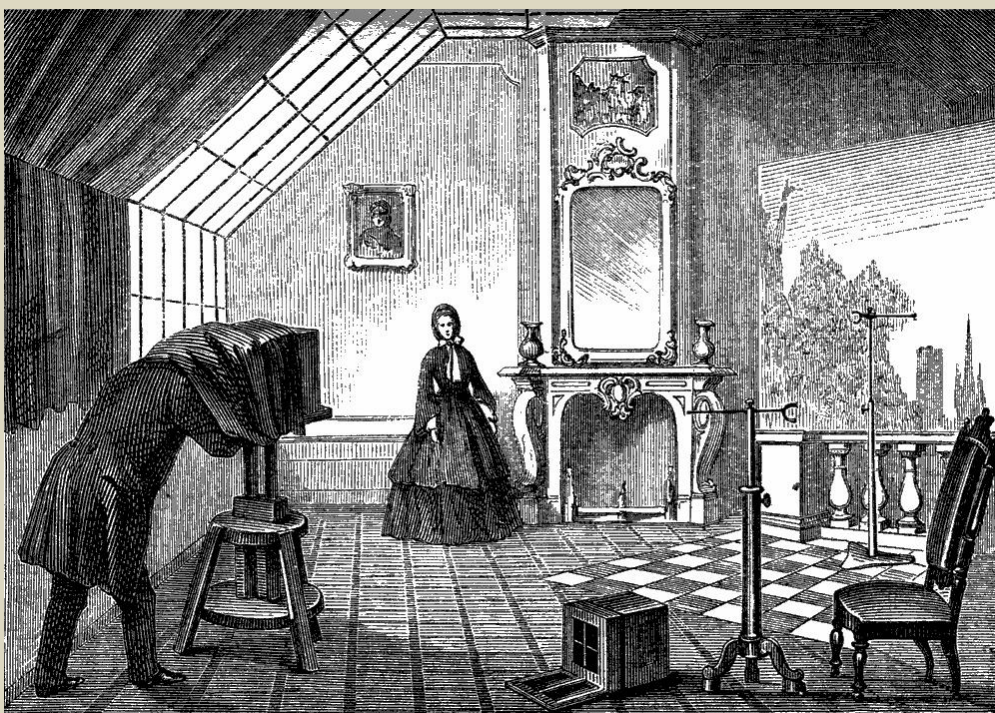
Pojízdná laboratoř pro fotografii na mokrém kolódiu

Výhody fotografie na mokrém kolódiu lze shrnout asi do těchto bodů: značná citlivost (na slunci vteřiny i zlomky vteřin), relativní spolehlivost a opakovatelnost, dobrá expoziční pružnost a vynikající mikrosenzitometrické vlastnosti (prakticky nulová zrnitost a perfektní obrysová ostrost), při pečlivém zpracování velmi trvalé výsledky. Nevýhoda je v nutnosti přípravy citlivé vrstvy, expozice, vyvolání a ustálení najednou, a to v poměrně krátkém čase (v řádu minut). To znemožňuje standardizaci procesu a průmyslovou výrobu citlivého

materiálu, tedy to bez čeho si současnou fotografií nejsme schopni představit. Na druhé straně si však tato nevýhoda vyžaduje něco takového, co nazýváme řemeslem. Komplikovanost fotografie na mokřém kolódii ji chránila před vpádem subjektu s povrchním zájmem a chránila ji před úpadkem objevujícím se ihned po zjednodušení fotografického procesu, zavedením průmyslově vyráběných želatinových desek a filmů po roce 1888.

## SPOLEČENSKÁ SITUACE FOTOGRAFIE PO ROCE 1851

Po roce 1851, nástupem kolódia se objevuje fotografie sama o sobě se všemi charakteristikami, jak je známe dnes a jaké ideálně existovaly před snahou fotografii vytvořit, to je vytvořit pravdivý, objektivně platný, vědecky definovatelný, využitelný a ověřitelný, a při tom všem laciný, lehce rozšiřitelný, všem stejně dostupný obraz. Obraz se, jak někdo řekl, zdemokratizoval. Tato demokratizace se především projevuje v nebývalém rozšíření a popularitě portrétní fotografie a fotografie topografické.



Uspořádání podobenkového ateliéru v éře fotografie na mokřém kolódii, c. 1870

Popularita podobenky začíná už s daguerrotypií. Po roce 1851 je však daguerrotypie rychle vytlačována ambrotypií, což je vybělený podexponovaný kolódiový negativ podložený černým papírem, takže se jeví jako dokonalý pozitiv. Ambrotypie prezentované podobně jako daguerrotypie jsou populární až do roku 1863 a její varianty, jako například ferrotypie, ještě déle. (Ambrotypie a ferrotypie jsou instantní fotografické procesy. Konečný obraz vzniká *in situ* a podobenková ferrotypie realizovaná na černě lakovaném plechu byla populární jako pouťová atrakce, a to až do moderní doby.)

Popularita podobenkové fotografie se v letech 1859 – 1867 změnila přímo v mánii tzv. vizitek, tj. malých fotografických portrétů vizitkového formátu (asi 6x10 cm) a poté se ustálila ve větších, tzv. kabinetních portrétech (asi 11x15 cm), jejichž popularita se udržela až do I. světové války.



Ateliér Gottlieb Stöckel, Dánsko, 1865

Vizitkománie začala v roce 1859, kdy se Napoleon III. zastavil v ateliéru Disdériho před polním tažením svých armád proti Rakousku na pomoc Itálii, aby se nechal vyfotografovat na vizitku. Císařova příkladu následovala celá Paříž a brzy měl Disdéri více než 200 zájemců denně. Začala vizitkománie, zachvacující Evropu i celý civilizovaný svět. Je odhadováno, že na vrcholu horečky bylo v Anglii prodáno na 400 mil. vizitek ročně (60-tá léta). Vizitky byly většinou zhotovovány speciální kamerou se čtyřmi objektivy, v níž bylo možno na jednu desku exponovat 8 vizitek – čtyři na levou a čtyři na pravou stranu desky.



Camille Silvy, Madame Silvy, Paříž, 1865

Kamera carte-de-visite,  
François Anzoux, 1876

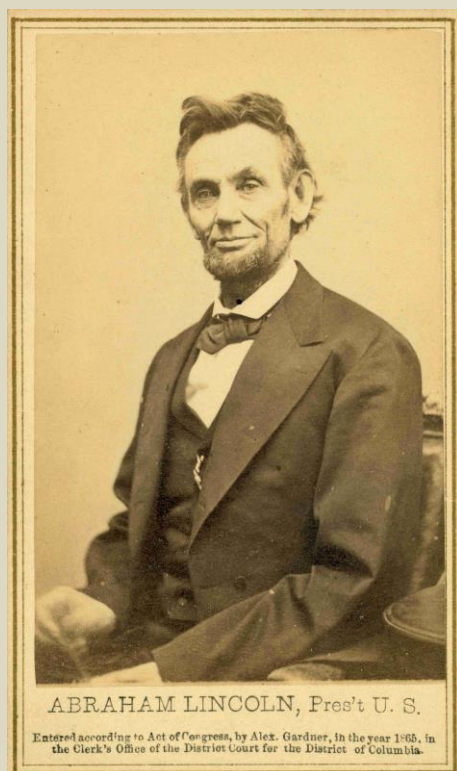




André Adolphe Eugène Disdéri, Napoleon III Eugenie, Déposé (povoleno s oprávněním), vizitka, albuminový otisk 9 x 7 cm, 1865



Anonym, Povolena s oprávněním studie nahoty (déposé), kabinetka, Paříž, c. 1875

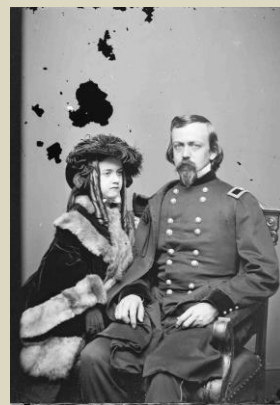


Alexander Gardner, Oficiální portrét prezidenta Spojených Států Amerických Abrahama Lincolna, vizitka, Washington, 1865



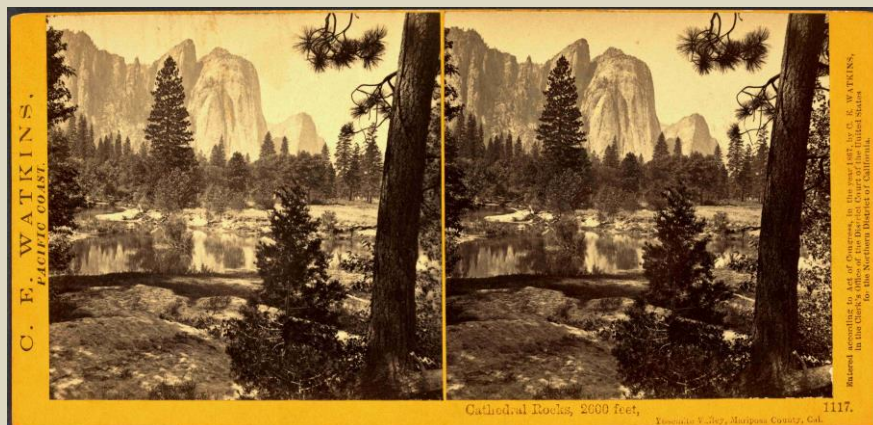
Bassano, Oficiální portrét královny Velké Británie a císařovny indické, kabinetka, Londýn, 1882

Anonym, Brig. Gen. Charles P. Stone s dcerou Hettie, USA, 1863  
(kopie před restaurací negativu)



Anonym, Brig. Gen. Charles P. Stone s dcerou Hettie, USA, 1863 (kolódiový negativ restauroval Michel Vuijlsteke)

Carleton E. Watkins,  
Cathedral Rocks, Yosemite Valley,  
USA. 1861



Populární se také stává zmíněná topografická fotografie, která by se jinak mohla nazývat fotografií zeměpisně zajímavé krajiny. Toto je doloženo především popularitou topografické stereo fotografie.

Londýnská stereofotografická společnost byla založena Georgem Swanem Nottagem v roce 1854. Vyráběla lentikulární (čočkové) stereoskopy a stereofotografie. V roce 1858 inzerovala tato společnost více než 10 000 stereoskopických diapozitivů a prodala do té doby 1/2 mil. stereoskopů. Z početné skupiny fotografů spolupracujících s touto firmou vynikl zejména William England (†1896).



William England,  
Niagara Falls, USA, 1859

Kromě publikace stereoskopické, rozšiřuje se topografická fotografie také formou větších sérií originálních fotografií a vydáváním knih, ilustrovaných originálními fotografiemi. Prvé knihy podobného druhu vydal již s kalotypiemi Talbot (*The Pencil of Nature*, 1844-46), ale nyní je zaměření specializovanější, koncepčně jednotnější a širší. Zde zejména vynikají práce Francise Fritha. Kvalitní soubory dokumentárních a topografických fotografií vytvořil opět F. Frith, ale také slavný Roger Fenton, Samuel Bourne, bratři Bissonové, C. E. Watkins a mnoho jiných.



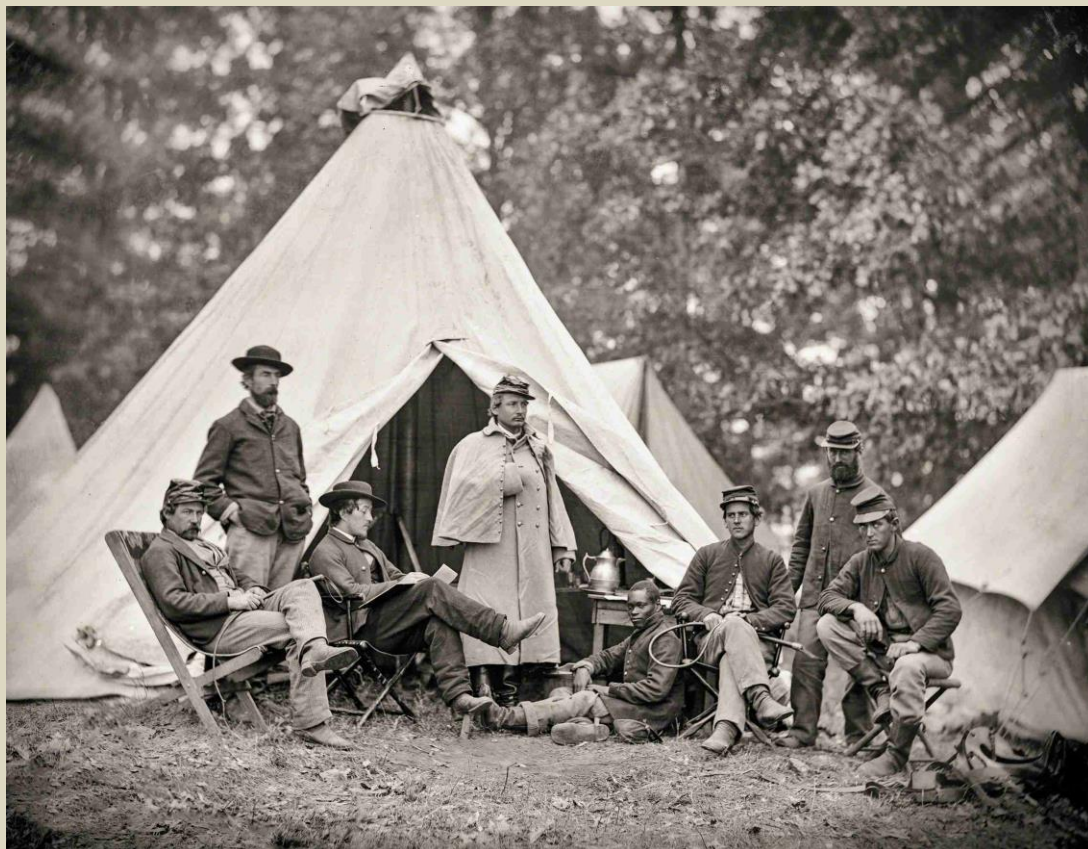


Francis Frith, Velká pyramida se Svingou, albumínový otisk 50 x 60 cm, c. 1860



Carleton E. Watkins, Klášter sv. Barbary, Kalifornie, USA, 1876

Podobenka a topografická fotografie převládá. Dějí se však pokusy i o zachycení událostí zpravodajskou fotografií, většinou válečnou. Průkopníkem je již známý Roger Fenton, pokoušející se o první obsáhlejší fotografickou reportáž z krymské války (1855). Prvé systematické úsilí zachytit průběh válečných událostí je třeba připsat práci skupiny fotografů kolem Mathew B. Bradyho (1823 – 1896), zejména pracím Alexandra Gardnera (1821 – 1862) a Timothy H. O'Sullivanova (1840 – 1882), kteří vytvořili nejpůsobivější fotografické dokumenty americké občanské války.



Timothy H. O'Sullivan, kapt. J. B. Howard se svými spolubojovníky, Gettysburské tažení Potomacké armády, červen 1863



Timothy H. O'Sullivan, Most přes Appomattox, obléhání Petersburgu, červen 1864 – duben 1865, levá strana stereopáru

Všichni se potýkali se základním problémem nemožnosti momentní fotografie na mokrém kolódiu, když momentní fotografie a fotografie reportážní splývá v jedno. Neměli možnost zpracovat něco, co bychom mohli nazvat **vizuálním momentem**, a tedy nemohli ani podat adekvátní fotografické svědectví. A i kdyby měli v ruce lepší prostředek než mokré kolódium, neměla by ještě fotografické reportáž skutečný význam, neboť multiplikační schopnost fotografie samé bez přispění tisku (tisk fotografií nebyl ještě technicky možný) nedostačuje míře, která je nutná pro smysluplnou zpravodajskou fotografii.

A nakonec všeobecně o dynamickou fotografii situačního charakteru není ještě výraznější zájem. Vše se chápe příliš staticky. Vždyť mokré kolódium se udrželo ve fotografické praxi téměř 30 let také proto, že jeho, vzhledem k setinovým frakcím vteřiny, malá citlivost ke světlu i další časová náročnost nevadila tehdejší nemomentně, nesituačně chápané fotografii sloužící jako objektivní zástup trvalého charakteru, jako vizuálně plnohodnotný ekvivalent skutečnosti.



Pierre-Louis Pierson, Virginia Oldoini, hraběnka Castiglione (póza dle požadavku hraběnky), 1865



*Composed & Photographed from Nature by Lake Price.*

*Don Quixote in his Study*

*Nay to such a pass did his curiosity and madness*

*Sa curiosité et son extravagance arrivèrent à ce*

Frederick Lake Price, Don Quixote ve své pracovně, albumínová kopie 31,9 x 28 cm, 1857

## FOTOGRAFIE VYSOCE UMĚCKÁ

Řekli jsme, že po roce 1851, tj. po nástupu fotografie na mokrém kolódiovém základu, se začínají objevovat zcela zřetelně základní charakteristiky fotografie jako svědecky nezaujatého, věrného zobrazení vznikajícího působením objektivních procesů, a že z toho přímo vyplývá charakteristická závislost fotografie na zobrazované skutečnosti, kdy fotograf nemá na tuto skutečnost zásadní vliv a kdy fotografie sama bez přiměřeně významné skutečnosti nemá smysl.

Na tento vyhraněný charakter, na tuto hegemonii na skutečnosti závislé fotografie se v 50-tých letech minulého století poprvé objevuje reakce, a to ve formě později nazvané piktorialismem, nyní ale nazývané fotografií vysoce uměleckou (High Art Photography). Objevuje se poprvé dualita užité (tj. většinou profesionální) a umělecké (tj. většinou amatérské) fotografie. Dualita přetrvávající dodnes.

Nikoliv mechanický záznam, ale obraz zručně zhotovený je v popředí zájmu vysoce umělecké fotografie té doby.

Při takové tvorbě se buď užívá klasického fotografického záznamu a zručnost se má projevit v dokonalém scénickém aranžmá (W. L. Price), nebo se aranžují části scény a vhodně upravené se montují na konečný obraz (Rejlander, Robinson). Kompoziční práce je nesamostatná. Bere si za vzor kompozice iluzivní realistické malby a nerespektuje, či spíše programově neguje situaci modelu a fotografa v okamžiku snímání, což se týká buď kompletní scény, nebo jen její části určené pro následnou montáž.



Henry Peach Robinson, Umírající, 1858



Henry Peach Robinson, Příprava květin na trh, c. 1860



Henry Peach Robinson, Ráno a večer, c. 1880

Takto vytvářené fotografie nutně postrádají fotografický výraz, tj. nemají charakter záznamu významné individuality ani v iluzivní rovině objektu (modelu), když tato je záměrně stírána přizpůsobováním nesourodé výrazové koncepci, ani v rovině individuality tvůrčího subjektu (fotografa), když tato se nemůže projevit, neboť iluzivní objektivnost (objektivita) určuje fotografii a manipulace takové objektivity určuje tvůrčí přínos, ale tvůrce tuto objektivitu neuznává, a tudíž s ní není schopen pracovat. „High Art“ fotografie jakož i veškerá piktorální produkce se jeví být chybná, ať je již posuzována z hledisek informativních nebo expresivních. Vždy jako by jí chybělo podstatné.



Oscar Gustave Rejlander, Madona a s dítětem a Sv. Janem Křitelem, c. 1860

### 3. VÝZNAČNÍ TVŮRCI OBDOBÍ 1851 – 1880

V souvislosti se společenskou situací fotografie po roce 1851 jsme uvedli, že se zde poprvé zřetelně objevuje vědomí určujících kvalit fotografického obrazu, tj. svědecká nezaujatost, objektivní syrovost, mechaničnost, což znamená, že byla-li doposud fotografie chápána jako logické pokračování malířských tvůrčích snah (daguerrotypie a kalotypie to docela dobře dovolovala), pak vědomou koncepcí uvedených určujících kvalit není takové pokračování nadále možné. Takto chápána fotografie totiž splývá s objektivní realitou a tvůrce je zcela vyloučen, když fotografie vzniká působením objektivních, mimo něj existujících chemicko-fyzikálních procesů. V tomto světle je vznik piktorálních tendencí nevyhnutelný, neboť koncepcí objektivnosti se fotografie octla mimo rámec lidských činností. Je-li fotografie objektivním zobrazením, a takto tehdy byla a doposud ještě je přijímána, pak může být tvůrčím dílem jen tehdy, je-li poučeně nebo zručně zhotovená.

Tyto závěry vyplývají z rozborů fotografií autorů, o nichž již padla zmínka a dále z těch, které nyní uvedeme, i když spíše než na projev všeobecných tendencí, se zaměříme na jejich výrazovou individualitu, na jejich expresivní kvality.



Roger Fenton, Pojízdna laboratoř pro fotoreportáž z Krymské války.  
Na kozlíku pomocník Marcus Sparkling, který si tento záběr vyžádal před tím, než se odvážíli vydat do nebezpečných míst,  
Krym, 1855



## Roger FENTON (1819 – 1869)

Narodil se v Heywoodu, Anglie. Syn zámožného podnikatele. Aspiroval výtvarně. Studoval umění na Londýnské universitě a pokračoval ve studiu malby v Paříži u Paula Delaroche (1838 – 1844). Dosáhl průměrných výsledků a v roce 1844 se rozhodl stát se právníkem. Kvalifikaci obdržel roku 1847 a do roku 1851, kdy se právnícké praxe vzdal ve prospěch fotografie, byl členem právnícké asociace.

Zajímal se o fotografii již za studia v Paříži, plněji se jí však začal věnovat až po roce 1851. Nejprve pracoval s kalotypií a voskovým procesem, později výhradně na mokřím kolódiu.

Byl velmi podnikavý a činný. Jeho jméno se spojuje se založením první fotografické společnosti (1853) a uspořádáním první fotografické výstavy na světě. Fotografoval anglickou královskou rodinu. Pokusil se o první fotografickou reportáž fotografiemi z Krymské války (1855). Fotografii opustil náhle v roce 1862 a vrátil se k právnícké praxi.

Svět Fentonových fotografií je nehostinný. Fenton vidí věcně, prakticky, ale v pozadí je vždy patrná touha po výrazu. Dobře je to vidět u jeho fotografií krajin. Zde je hodně ovlivněn romantickou krajinomalbou.

Statické a žánrové náměty zpracovává nejlépe. Projevuje se zde jeho výtvarné školení. Těžkopádně, někdy groteskně působí fotografie, když se snaží o zachycení situace. Fenton dost dobře nedokáže spojit obrazovou a iluzivně realistní stránku fotografie. Zde není vyškolen. Malířství tento problém nezná.

A instinkt, který pomáhal Adamsonovi, Nadarovi nebo Cameronové, ten Fentonovi chybí.



Roger Fenton, Dobytkářské molo, Balaklavský přístav, Krym, 1855



Roger Fenton, Důstojník divize generála Bosqueta, Krym, 1855



Roger Fenton, Husaři si připravují jídlo, Krym, 1855

## Francis FRITH (1822 – 1898)

Narodil se v Chesterfieldu, Anglie. Vyučil se a do roku 1856 vedl obchod se smíšeným zbožím. V roce 1850 založil firmu zabývající se kopírováním a rozmnožováním fotografií. Sám také začal fotografovat. Od roku 1859 pokračoval ve fotografickém podnikání v Reigate, kde až do roku 1885 prosperoval podnik specializovaný na topografickou fotografii, zejména vydávání pohlednic.

Frith se proslavil fotografiemi, které pořídil na svých třech cestách na Blízký východ. Měl dobrodružnou povahu. Prvou cestu podnikl v roce 1856 na jachtě poháněné přehřátou párou. Navštívil památky od Káhiry až po Abu Simbel. Fotografoval všechno většinou třikrát – stereo, na formát 20x25 cm a na formát 40x50 cm. Měl nesmírné potíže způsobované horkem, prachem, hmyzem. Teploty ve světlotěsném stanu při přípravě desek dosahovaly až 55 °C. Někdy kolódium doslovně vřelo při nalévání na desku.

Frith byl také vybaven speciálním vozem, kterého používal k přesunům, jako temnou komoru i k přenocování při táboření. Sám o něm říká: "Tento můj povoz, volně překrytý bílou plachtou k ochraně před horkem, byl tím nejtajemněji vyhlížejícím vozem, jaký kdy místní obyvatelstvo spatřilo, a vyvolával ty nejfantastičtější dohady, co do jeho určení. Nakonec se ujalo to nejpravděpodobnější – že v něm převážím žárlivě střežený osobní harém. To mi přidalo na váze a budilo nemalý respekt."

Po Frithově návratu v roce 1857 byly fotografické výsledky publikovány jako stereopáry i volné fotografie a obojí se setkalo s nesmírným úspěchem. To přimělo Fritha k další cestě ještě v téže roce (1857), tentokrát do Palestiny a Sýrie. Byl opět velmi úspěšný. Na základě fotografií z obou cest vydal publikace ilustrované originálními fotografiemi.

Poptávka po obrázcích z Blízkého východu se zdála být nenasytná a Frith se v roce 1858 vypravil na třetí cestu. Fotografoval staroegyptské památky na Nilu a dostal se až k pátému kataraktu (asi 2 000 km od ústí Nilu).

Vzhledem k úplné novotě, mohl Frith využít fotografií ze svých cest dnes nevídaným způsobem. Vydal kromě množství stereo-fotografií a volných fotografií také sedm knižních publikací, ilustrovaných originálními fotografiemi. Nejlepší z nich "*Egypt, Sinaj a Palestina*" je pravděpodobně největší fotografickou publikací kdy vydanou. Měří 54x76 cm a obsahuje fotografie 40x50 cm. Nejdražší je "*Královnina Bible*" (1862) vydaná v počtu 170 exemplářů.



Francis Frith, Suezský průplav, Ismalie, c. 1860



Francis Frith, Akropolis, c. 1850



Francis Frith, York Minster, c. 1870

## Samuel BOURNE (1834 – 1942)

Narodil se v Anglii. Stal se fotografem v Nottinghamu. V roce 1861 odcestoval do Indie, aby zde fotografoval.

Heroické je jeho fotografické úsilí v Himálaji. Prvá cesta do Himaláje trvala 10 týdnů a podnikl ji v roce 1863. Měl ve výpravě 30 nosičů. Pořídil 147 negativů. Druhou cestu podnikl příští rok, a to do Kašmíru. Výprava trvala celých 9 měsíců. Dvacet nosičů neslo jen fotografické vybavení – dvě komory 18x24 a 24x30 cm, dva objektivy, 650 skleněných desek, velké množství chemikálií a zvláště velký stan o čtvercové základně 3x3 metry a tři metry vysoký. Dvacet dalších nosičů neslo Bourneovy osobní věci a tábornické potřeby. Kromě toho měl několik osobních sluhů a šest osobních nosičů, kteří jej nosili, když byl unaven.

Bourneovo fotografické úsilí dokládá zanícení a zájem o topografickou fotografii nám již dost těžko pochopitelný. Jeho fotografie jsou technicky dokonalé, ať již byly pořízeny v ateliéru, nebo v nepřízni vysokohorských podmínek.

Frithova i Bourneova, jakož i vize mnoha dalších vynikajících topografických fotografií, současných i pozdějších, je syrová, tvrdá, ale obrazově logická, všeobecně srozumitelná. Tito fotografové věří v objektivnost fotografie, jsou s ní takto spokojeni a nesnaží se o individuální výraz. Jsou dokonalí řemeslníci, nebo případně obchodníci. Nejsou většinou výtvarně školeni a ani umění dělat netouží. V tom spočívá síla, ale také mez jejich fotografie.



Samuel Bourne, Pohled na Dalský průplav, Śrínigar, Kašmír, Indie, c. 1865



Samuel Bourne, Údolí Wanga, Indie, 1863



Samuel Bourne, Vyznamenaný mahárádža, Indie, c. 1865

## Gaspard Félix Tournachon NADAR (1820 – 1910)

Mládí strávil v Paříži a Lyonu, kde studoval lékařství.

Od roku 1842 se usadil trvale v Paříži a živil se kreslením karikatur pro tisk. V roce 1853 si otevřel fotografické portrétní studio. Fotografie mu měla sloužit k zajištění trvalejšího zdroje příjmů. Velmi známá osobnost. Vzduchoplavec, republikán. Jeho vzduchoplavecké pionýrství mu zajistilo evropskou proslulost. Napoleona III. vykoppl ve své karikatuře z průvodu slavných Francouzů. Napoleona III. nefotografoval, ale fotografoval téměř všechny významné osobnosti tehdejší Paříže i Evropy. Brzy po revoluci v roce 1872 si otevřel nový ateliér a stávající na Boulevard des Capucines č. 35 poskytl k dispozici budoucím impresionistům pro jejich prvou výstavu. Monet napsal: "Nadar, velký Nadar, který je tak dobrý jako chléb, nám poskytl místo".

Nadar zemřel v 90-ti letech, do poslední chvíle vitálně činný, i když ne na poli fotografie. Posmrtně byla vydána jeho monografie o Ch. Baudelairovi.

Nadarovy portréty vyjadřují celostní pojetí světa, duševní a tělesnou sílu, sebevědomí, přehled, inteligenci, demokratický respekt k sobě i k jiným. Nadar je podnikavý, vynalézavý, velkorysý bez stopy úzkoprsosti. Postavy jeho portrétů jakoby ztělesňovaly postavy románů Julese Vernea.

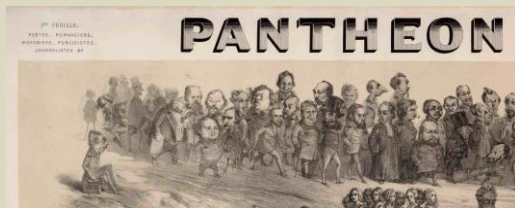
Nadarovy fotografie se vyznačují mohutností a klasickou uměřeností. Nadar se nikdy nenechává unést vnějškovostí, není nikdy absorbován osobností, kterou fotografuje. Nadar vždy zůstává sebou. Portrétovaného respektuje tak samozřejmě, jak by vyžadoval stejný respekt k sobě samému.



Gaspard Félix Tournachon Nadar, George Sandová, Paříž, 1864



Nadarův průvod slavných Francouzů, litografie, 1854



Císař Napoleon III. vykopnut z průvodu slavných Francouzů, detail karikatury



Gaspard Félix Tournachon Nadar, Mariette, Paříž, 1855





Gaspard Félix Tournachon Nadar, Sarah Bernhardtová, Paříž, 1864

## **Julia Margaret CAMERONOVÁ (1815 – 1879)**

Narozena v Kalkatě, Indie. Až excentrická individualita ve smyslu intelektuálním a citovém. Matka šesti vlastních a mnoha adoptovaných dětí měla ještě dost energie k sociálně dobročinné a literární aktivitě.

Fotografovat začala náhodně, když jí její dcera darovala fotografické vybavení k 48. narozeninám (1863). Cameronová měla za to, že ve fotografii našla skutečný smysl svého života. Fotografie byla pro ni božským uměním. Dle jejího vlastního svědectví, dosáhla prvního úspěchu s mokřým kolódiem po jednom roce experimentů (1864).

Vypracovala si výrazný typ obrazové skladby fotografického portrétu. Pracovala na velký formát – obyčejně 18x24 cm a trvala na detailu. Její portréty kladou důraz na tvář, která obyčejně zaplňuje podstatnou část obrazu. Při relativně malé citlivosti mokřého kolódia ke světlu a malé světelnosti používané optiky s extrémním výtahem, to mělo za následek značně dlouhé expozice i v ostrém slunci (až pět minut), které se staly postrachem jejích modelů. Cameronová však byla nekompromisní a nijak svým modelům pózování neusnadňovala.

Byla obdivována svými současníky. G. F. Watts, slavný malíř-portrétista, napsal pod jednu její fotografii, že by chtěl namalovat obraz, jako je tato fotografie. Victor Hugo, jemuž zaslala portfolio svých prací, napsal, že „je unesen a že nikdo doposud nezachytil světlo slunce jako ona, za což se jí vrhá k nohám“. Byla oceňována i současnými výtvarnými kritiky. Tak například Roger Fry soudil, že estetický obsah jejích fotografií je mimo pochybnost. Říká doslovně: “Výjimečné zachycení celé oblasti, kterou tyto fotografie postihují, není závislé jen na existenci kamery, ale je v daleko větší míře výsledkem vize umělkyně, která kameru zaměřila a zaostřila. A paní Cameronová má úžasný smysl pro charakteristický výraz vyjádřený formou, a to formou vytvářenou působením světla”. Fry dále úžasně jasnozřivě předpovídá, že: „S nevyhnutelným růstem mechanických procesů moderního světa, budeme pravděpodobně stále schopnější soustředit pozornost na ty elementy uměleckého výrazu, které nezávisí na přímém styku umělce s materiálními složkami díla, že budeme mít tendenci pomíjet tyto partikulární materiální kvality. Jiné kvality, že však nepochybně zůstanou, jako například všeobecná organizace forem v daném rámci, vyvážení pohybů v struktuře díla, směr, intenzita a vůbec celkově kvalita světla. Jednoduše všechny ty elementy obrazu, které je možno shrnout pod pojem skladba, a které jsou v určité míře nezávislé na přesné textuře v každém bodě“.

Fotografie J. M. Cameronové vyzařují vášnivou energii. Cameronová má vypjatou citlivost k mimice lidské tváře. Někdy je sentimentální, zvláště když něco promýšlí, například různé alegorické kompozice. Kompozice jsou většinou dost špatné, nerytmické, nesamostatné, ale hrající figury jsou cítěny opravdově. Cameronová je v intelektu sentimentální. Ve vášni citu je vždy pravdivá.



Julia Margaret Cameronová,  
Christabel, c. 1867



Julia Margaret Cameronová,  
Lancelot a Guinevere, c. 1867



Julia Margaret Cameronová, Paní Duckworthová, 1867

## Lewis CARROLL (1832 – 1898)

Vlastním jménem Charles Lutwidge Dodgson, narodil se v Daresbury, Anglie. Vystudoval v Oxfordu, kde později přednášel matematiku. Napsal také známou knihu pro děti *Alenka v říši divů*.

Fotografovat začal ve svých 23 letech (1855), a to poté, kdy viděl kalotypovat svého strýce. Osvojil si nový kolodiový proces a fotografii, jako svou hlavní zálibu provozoval se zanícením 25 let, jak dokazuje jeho deník.

Děti, přesněji děvčata byla jedním z hlavních témat. Fotografoval je v nejrůznějších situacích. Druhé téma byly celebrity. V honu na ně rivalizoval s Cameronovou. Chtěl svým objektivem zachytit co nejvíce a co nejvýznamnějších osobností tehdejší britské společnosti.

Fotografie malých děvčátek jsou však daleko nejzajímavější a zakládá se na nich Carrollova fotografická sláva. Póza a výraz dětí nezanechávají na pochybách, že vyjadřují něco z podvědomí fotografa, což mu zčásti zůstalo ukryto. Carroll instinktivně cítil, že fotografie mu byla z nebe seslaným prostředkem ke zmírnění tragédie jeho posedlosti dětstvím.



Lewis Carroll, Alice, Oxford, Anglie, 1858



Lewis Carroll, Alice Liddell převlečená za žebračku, Oxford, Anglie, 1858



Lewis Carroll,  
Ve svých nejlepších šatech,  
Oxford, Anglie, 1858

Alice Pleasance Liddell (nar. 4. Května 1852) byla čtvrtým dítětem Henryho a Loriny Liddellových, kteří ještě měli šest dětí po Alice. Rodina se přestěhovala do Oxfordu v roce 1856 a seznámili se tu s Charlesem Lutwidge Dodgsonem, lépe známým pod pseudonymem Lewis Carroll. Spřátelili se a Carroll fotografoval jejich dcery při mnoha příležitostech. Pro Alice napsal svou knihu „Alenka v říši divů“ (Alice in Wonderland).

## Oscar Gustav REJLANDER (1813 – 1875)

Původem Švéd. Asi od roku 1840 žil a pracoval v Anglii.

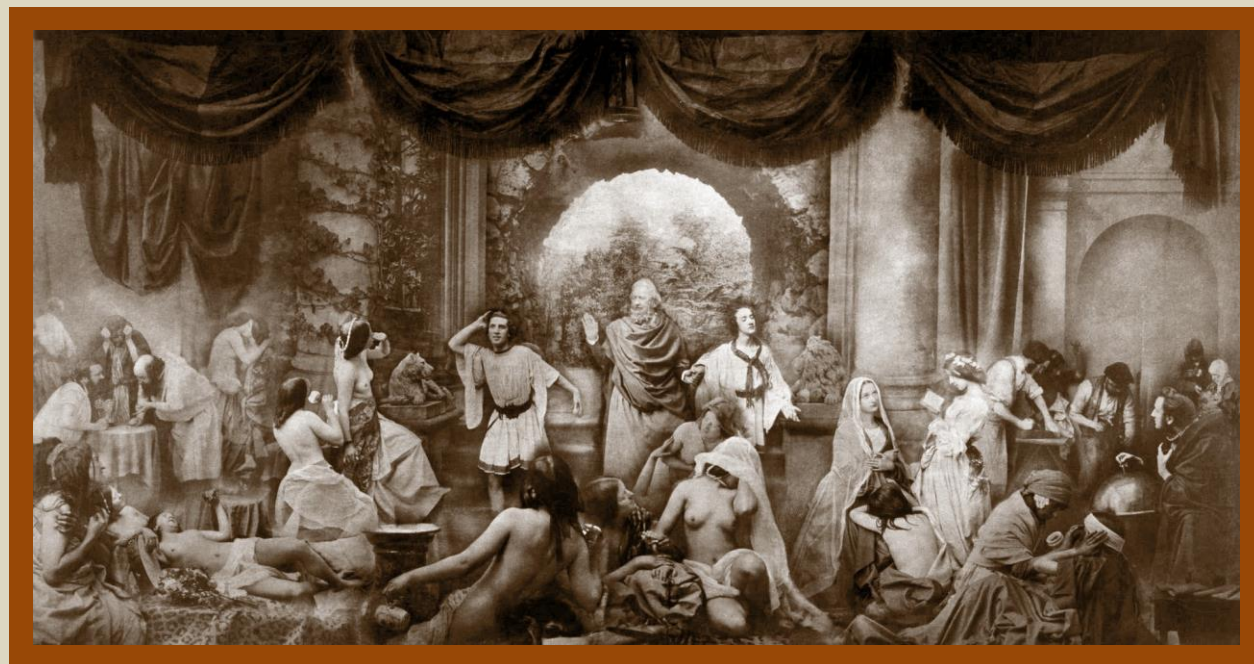
Měl akademické malířské vzdělání. Pracoval zprvu jako kopista starých italských mistrů. Později si otevřel portrétní studio. Při cestě do Říma roku 1852 se seznámil s fotografiemi soch. Jeho zájem o fotografii se obnovil při zakládání Londýnské fotografické společnosti následujícího roku. Dle jeho vlastních slov se fotografii na mokřém kolódiu vyučil od N. Hennemana během jednoho odpoledne.

Zpočátku zhotovoval jen pomocné studie portrétů a drapérií, sloužící k pozdějšímu malířskému zpracování. O dvě léta později si otevřel fotografický portrétní ateliér (1854). Výjimečné místo ve fotografii zaujal a slávu si vydobyl v roce 1857 vytvořením kompoziční fotografické montáže nazvané „Dvě cesty života“ (nalevo neřesti, napravo ctnosti, uprostřed kajícnost se znakem naděje). Kompozice vedena vzorem obrazu Raffaela Santiho „Aténská škola“.

Rejlander chtěl uchránit fotografii výtek některých kritiků, kteří prohlašovali, že fotografie je mechanické umění. Právě v tom viděl smysl svých montáží. Začátkem roku 1859 od montáží upustil, znechucen nedostatečným oceněním publika. (K tomu je třeba poznamenat, že Rejlanderovy fotografie nebyly nikdy po stránce řemeslné techniky dokonalé).

Kromě zmíněných montáží, spolupracoval s Charlesem Darwinem na dokumentačním projektu o emoční fyziognomii lidské tváře (1872) a dělal průměrnou žánrovou fotografii.

Jako fotograf není O. G. Rejlander příliš zajímavý. Je zajímavý z hlediska historického, jako představitel raného piktorialismu, tzv. fotografie „vysoce umělecké“.



Oscar Gustave Rejlander, Dva způsoby života, tableaux vivant, 40,6 x 76,2 cm, 1857





Oscar Gustave Rejlander, Dva způsoby života, 2. verze, 1857

Rejlander sestavil Dvě cesty života z 32 separátních fotografií vytvořených během asi šesti týdnů. Poprvé vystaveno v roce 1857 v Manchesteru na výstavě soudobého umění. Fotografické tableaux vivants vyvolalo pohoršení i nadšení. Uznání se Rejlanderovi dostalo od královny Viktorie, která práci zakoupila pro prince Alberta.



Oscar Gustave Rejlander, přípravná fotografie pro Dva způsoby života, c. 16 x 21 cm, 1857

## Henry Peach ROBINSON (1830 – 1901)

Narodil se v anglickém Ludlow. Původně prodavač knih, studoval umění. Přispíval karikaturami a kresbami do časopisů. Hlavní zájem však měl o malířství. V roce 1852 byl jeden z jeho obrazů přijat Královskou akademií. V téže roce se počal zajímat o fotografii a v roce 1857 si otevřel vlastní fotografický portrétní ateliér v lázních Leamington. Jako uvolnění od stereotypní, únavné práce při zhotovování fotografických podobenek, vytvářel ve volném čase kompozitní montáže, dle Rejlanderova vzoru. Jedna z nejznámějších montáží je „Umírající“ z roku 1858, komponovaná z pěti negativů.

Robinson, plodný fotograf, dobrý řemeslník byl vlivnou osobností piktorální fotografie. Napsal řadu teoretických pojednání o umělecké fotografii (*Piktorální účín fotografie*, 1869; *Fotografická tvorba obrazů*, 1884; *Skladba piktorální fotografie*, 1896). Kniha *Fotografická tvorba obrazů* vyšla v mnoha vydáních a byla přeložena do mnoha jazyků.

Robinsonovy kompozitní fotografie nesou základní znaky piktorálního zobrazení, tzn. skladebnou (kompoziční) nesamostatnost, nedocnění a nerespektování fotografické situačnosti. Jako takové jsou však vedeny důsledně a nepostrádají určité kouzlo.



Henry Peach Robinson, Po celodenní práci, 1877 (kombinace z šesti různých negativů)



Henry Peach Robinson, Studie, c. 1858; albumínový otisk, 23,7 x 18,6 cm



## 4. FOTOGRAFIE PO ROCE 1880 (1880 – 1914)

Po roce 1880 všeobecná společenská individualizace dosahuje stupně, kdy fotografie chápána tak, jak byla realizována na mokřím kolódiu, již rozhodně nedostačuje. Komplikovaná celistvost vzniku fotografického obrazu pomocí mokřeho kolódia je překážkou omezující volný pohyb vizuálních představ potenciálního fotografa těch let. Samozřejmě, slabé hlasy ohlašující příchod nového, zde byly již předtím, ale nyní se jedná o tendenci rozhodně převládající.

Nekompromisně se vyžaduje zjednodušení a zefektivnění fotografického procesu. Zjednodušení je vyhověno nejdříve zavedením suché želatinové desky. K zefektivnění dochází vzápětí, zvýšením obecné i spektrální citlivosti želatinových vrstev, zavedením lehkých, skladných a především velmi přizpůsobivých filmů, konstrukcí závěrek pro momentní expozice, konstrukcí pohotových přístrojů, a v neposlední řadě konstrukcí značně světelných a kvalitních objektivů s malými i velkými záběrovými úhly.

Přechod na suchou želatinovou vrstvu umožnil standardizaci fotografického procesu. Existence standardu umožňuje industrializaci. Fotografie po stránce materiálu přechází po roce 1880 z rukou individuů do procesu anonymní průmyslové výroby.

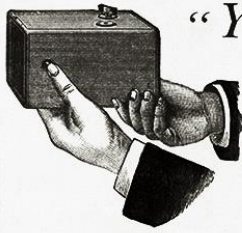
Fotografování se industrializací radikálně zjednodušuje. Řemeslné znalosti, dovednosti a zkušenosti nejsou již k vytvoření fotografického obrazu nezbytně nutné. Dochází k úpadku fotografického řemesla.

Fotografie se rozrůžňuje a dělí, komplikuje i zjednodušuje ve svém užití i chápání. Účelově se vyhraňují jednotlivé fotografické činnosti. Vzniká v té době pojetí fotografie v mnoha ohledech platné dodnes. Vyhraňují se tři základní typy **fotografie (1) užité, (2) umělecké, (3) amatérské.**

Všechny tři založené na totožném základě víry ve fotografii jako víry ve věrné zobrazení objektivní skutečnosti.

„Vy mačkáte spoušť, my děláme ostatní“.

# The Kodak Camera



*“You press the button,  
we do the rest.”*

OR YOU CAN DO IT YOURSELF.

The only camera that anybody can use without instructions. As convenient to carry as an ordinary field glass World-wide success.

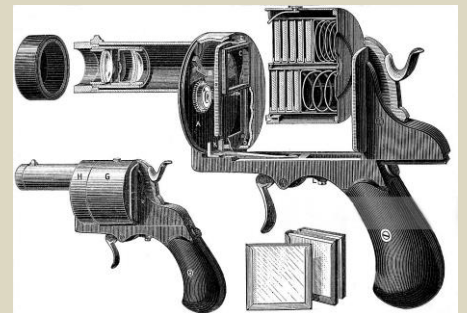
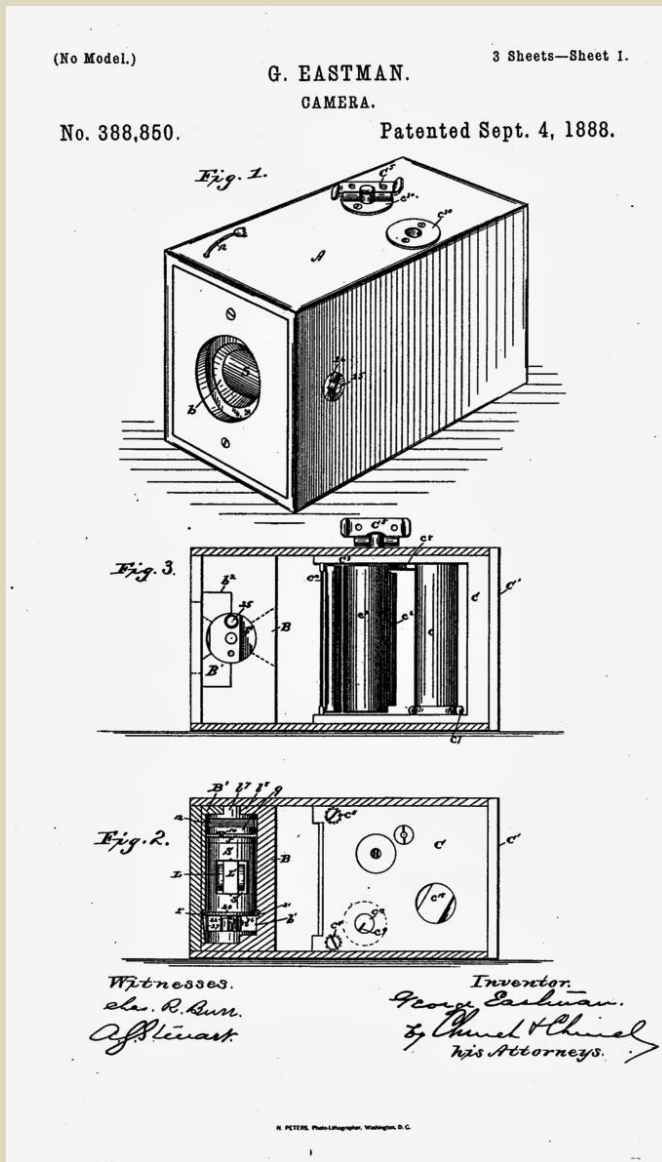
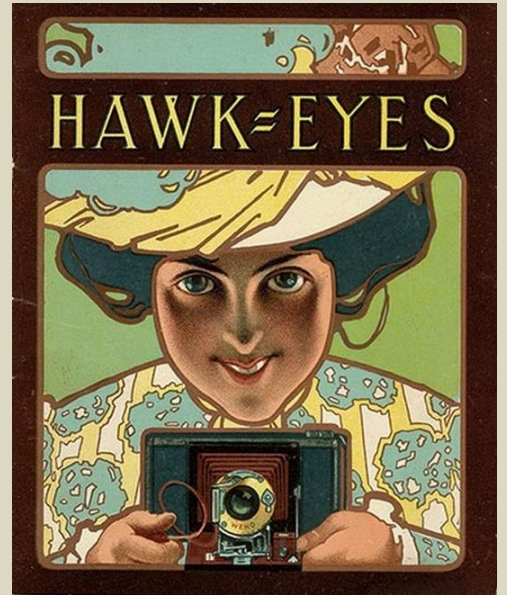
*The Kodak is for sale by all Photo stock dealers.*

*Send for the Primer, free.*

**The Eastman Dry Plate & Film Co.**

Price, \$25.00 — Loaded for 100 Pictures.  
Re-loading, \$2.00.

ROCHESTER, N. Y.



Zjednodušení dosahuje až úrovně vulgarity, Eastman vymyslí symbolickou značku Kodak a spojí ji s heslem „Vy mačkáte spoušť, my děláme ostatní“. Zjednodušení a zefektivnění fotografie vede napřed k degradaci kvality. Nové možnosti nejsou využívány tvůrci, nýbrž zneužívány byznysmeny. Ti, co se nazývají tvůrci, se od zvládnuté fotografie distancují a vzniká notoricky známý piktorialismus. Tak, jako se výtvarní umělci bouří proti nástupu techniky a technokratického myšlení vytvářením secesního slohu, tak se v tomto rámci tvůrčí fotografové bouří proti vulgární racionalizaci a ztechničtění fotografie vytvořením piktorialní fotografie.

V předindustriální fázi fotografie, před rokem 1880 mohl být fotograf tvůrce, i když chápal fotografii jako věrný zástup skutečnosti. Musel, v určitém slova smyslu, vždy být tvůrce, neboť vynakládal nemalou energii a vůli na to, aby došel k fotografickému obrazu. Jeho činnost určovala autonomii, což podstatně ovlivňovalo úroveň jeho vize. Avšak v postindustriální fázi je fotograf degradován z tvůrce v pouhého obsluhovatele průmyslově vyráběného citlivého materiálu a fotografické techniky. Jeho autonomie mizí, mizí i autonomie jeho vize. Fotograf upadá do trapné závislosti na konvencích vidění. Industrializací fotografie není v první fázi způsoben progres, nýbrž její regres. Dochází k úpadku fotografického obrazu i celkového vkusu. Dochází k situaci, kterou se podařilo překonat až po 1. světové válce, a to především na základě vědomí kvalitativně nového aspektu fotografie umožněného právě jejím zjednodušením a zefektivněním, totiž na základě její **autenticity**, tj. zcela specifické závislosti fotografického obrazu na čase a projevujícího se formou dokumentární finality.



Lewis Wickes Hine, "Some adolescents in Bibb Mill No. 1." Macon, Georgia, 19. ledna 1909



Lewis Wickes Hine, Mechanik při opravě parní pumpy elektrárny, 1920

Zjednodušená fotografie umožňuje **momentní fotografii**, tedy takovou formu obrazového výrazu, která nejlépe vyhovuje individuální vizi. Toho vědomí se však ještě všeobecně neobjevuje.

Vůbec proces formulace momentní neboli autentické fotografie, ve smyslu zdůraznění této specifické kvality fotografického obrazu, je velmi zdlouhavý. Vědomí ikonocity<sup>4</sup>, tj. iluze vizuálního zástupu objektivní reality, zde bylo ihned přítomno již s objevem fotografie kolem roku 1839. Idea fotografické autenticity se však vynořuje dost dlouho poté, co byla momentní fotografie technicky možná, tj. po objevu suché citlivé vrstvy, výkonných optických soustav a závěrek umožňujících momentní osvit. Jeden z prvních, kdo systematictěji propracovával tvůrčí možnosti momentní fotografie, byl A. Stieglitz, ale k plnému vědomí důležitosti a podstatnosti této kvality fotografie se dospívá, jak již bylo řečeno, až po 1. světové válce v rámci tzv. moderní fotografie – tehdy se také objevuje legendární *Leica* a *Rolleiflex*.



Leica Klassik s objektivem Leitz Elmar f/2,8



Rolleiflex Original s objektivem Carl Zeiss Jena Tessar f/3,8

<sup>4</sup> Z řeckého *εικονικός* (*eikonikos* = náležející obrazu) od *εικον* (*eikon* = podoba, obraz, portrét) a *αὐθεντικός* (*authentikos* = originální, původní, principiálně pravdivý, reálný) od *αὐθεντης* (*authéntēs* = jednající vlastní autoritou původce) od *αὐτός* (*autos* = vlastní já, ego, subjekt). Ikonocitně-autentický aspekt způsobuje, že fixovaný optický obraz se jeví v prvním přiblížení, jako „průhledný“. Nevnímáme obraz, ale máme dojem (iluzi) pozorování něčeho stojícího za ním, existujícího nezávisle a dříve (sic) než daný obraz vznikl.



## POZITIVNÍ TENDENCE VE VÝVOJI FOTOGRAFIE PO ROCE 1880

Říkáme-li však, že se vědomí převratnosti pojímat fotografii jako momentní zobrazení všeobecně neobjevuje, neznamená to, že by nevznikaly fotografie využívající nových možností fotografie po roce 1880. S tímto obdobím není spojen jen úpadek. Rodí se zde také vše nové a moderní.

Objevují se tvůrci, kteří neaspirují být tvůrci výtvarnými, ale kteří instinktivně využívají základních kvalit fotografického obrazu, to je jeho nepřekonatelného zdání vizuálně zástupné reálnosti (ikonická pravdivost), a jeho zcela nové, zvláštní a nevyhnutelné závislosti na čase (autentická dokumentárnost). Jedná se o fotografy angažované, zanícené, intenzívně absorbované událostmi kolem nich. Po roce 1880 zde není jen vědomé piktorální úsilí a vulgární Kodak, je zde také dokumentární fotografie, kterou se zbývají Jacob Riis, Paul Martin, Eugene Atget a jiní.

Zdánlivě to zní paradoxně, ale dokumentární fotografie dokumentuje něco jen tehdy, pokud její tvůrce je niterně angažován, plně individuálně zaujat tím, co fotografuje. Je paradoxon dokumentární fotografie, že tato je tím schopnější objektivní výpovědi, čím subjektivněji je pojata. Thompsonovy, Martinovy, Riisovy, Atgetovy nebo Hineovy fotografie vypovídají proto tak mnoho, jsou proto tak přesvědčivé, že silné až vášnivé zaujetí tím, co stojí před jejich kamerami, je jim vlastní. Fotograf snažící se podat objektivní obraz neinformuje o ničem podstatném, neboť v té chvíli převládne kvalitativně nevyhraněná anonymita vizuální konvence. Z fotografického obrazu se stává záznam, který musí být reinterpretován. Fotografie ztrácí obrazový význam ve smyslu obrazu jako individuálního prožitku. Dát fotografii obrazový význam, to znamená individuálně prožít událost nebo věc, která se fotograficky zobrazuje. To dokazují fotografie výše zmíněných tvůrců, ovšem které ve své době jako svébytný fotografický projev nejsou uznávány, ale ani zamýšleny. Tito míjení fotografové jsou vlastně geniálními primitivy fotografie – věří fotografii tak dalece, že zapomínají na to, že tvoří obrazy.



Jacob Riis, Domov hadrářky, Baxter Street, New York, c. 1914

## PIKTORIALISMUS

Industrializace fotografie a z toho plynoucí zjednodušení zhotovení fotografického snímku znamenalo sice na jedné straně úpadek fotografického obrazu, ale na straně druhé byla tímto zjednodušením zpochybněna mimetická funkce zobrazení. Byla narušena koncepce umění jako mimesis, tj. napodobení přírody. Do roku 1880 žije fotografie více méně na půdě mimesis. Po roce 1880 to již není neproblematicky možné. Dochází ke krizi manifestované piktorialismem. Překonáním piktorialismu se rodí moderní fotografie. Co je objektivně dané, co existuje nebo vzniká objektivně, to se nemůže stát předmětem uměleckého kreativního úsilí, které se uskutečňuje jen subjektivně. Fotografovat v mimetickém smyslu, to je věrně zobrazovat, tedy nemůže být uměním, neboť mimetická fotografie je objektivní proces. To je pramen piktorialismu a plyne z něho, že fotografie z hlediska piktoriálního se nesmí zabývat zobrazováním, nýbrž jen obrazem samým, a tak je také piktorialismus definován.

Piktorialista říká: vidíme všichni stejně, ale ne všichni jsme stejně šikovní. Fotograf umělec je ten, kdo dokáže zručně zhotovit obraz. Fotografie se v rámci piktorialismu chápe jako zručné zhotovení.

Piktorialismus je, jak již bylo řečeno, také reakcí na úpadek fotografického obrazu. Je snahou o jeho obrodu. Tato snaha však vyznívá falešně a neproduktivně. Čím je piktorialista piktoriálnější, tím více se vzdaluje fotografii. Vzdaluje se její specifice charakterizované její nezaměnitelnou iluzivní dokumentárností danou kvalitami, které jsme již v předcházejícím nazvali ikonicitou a autenticitou.

Vzdaloval se v mnoha případech tak důsledně, až zpochybnil sebe samého. Formulace principů moderní fotografie se děje na základě popření piktoriálních koncepcí. Zjednodušení fotografie vyvolalo piktorialismus, a ten vedl k explicitnímu poznání a formulaci toho, co fotografie vskutku je, a co není.

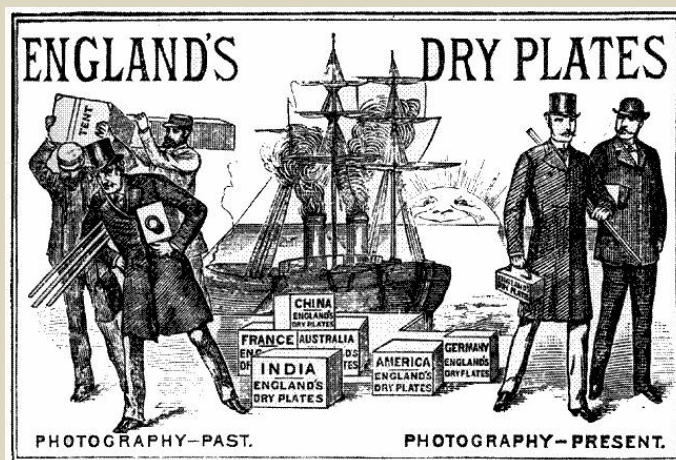
Fotografie se nemůže uskutečnit jako taková, to je, nemůže se osamostatnit, pokud se chápe jako věrné zobrazení, neboť pak je nesamostatná nutným poukazem na to, co zobrazuje (popisek, vysvětlující text, konvence). Nemůže se osamostatnit ani, pokud se chápe jako zručné zhotovení, neboť pak je nesamostatná nutným poukazem na jiná zručná zhotovení (kresba, malířství). Je na nich přímo závislá a může je pouze napodobit, nikoliv však anticipovat. Fotografie se nemůže osamostatnit formální komplikovaností. Obojí piktorialismus přesvědčivě ukázal zavržením prvního pojetí fotografie – usiloval o nezávislý umělecký obraz – a důrazem na pojetí druhé s výsledky všeobecně známými jako piktoriální fotografie, nikoliv však, jako fotografie sama o sobě. Piktorialismus připravil půdu pro obrodu fotografie, ke které dochází po roce 1914.



*C. Silvy*

Camille Silvy, Světelná studie soumraku, Paříž, 1859

## OBJEVY ZJEDNODUŠUJÍCÍ FOTOGRAFII PO ROCE 1880



### SUCHÁ ŽELATINOVÁ EMULZE

Objev suché želatinové emulze se přičítá P. Richard Leach Maddoxovi, který uveřejnil předpis na její přípravu v roce 1871. Suchá citlivá vrstva připravená na základě tohoto předpisu však nedosahovala úrovně citlivosti mokrého kolódia a potřebovala ještě značně zdokonalit, zejména o vymývání a zrání. Toho se dosáhlo až na konci 70-tých let, kdy začala průmyslová výroba suchých želatinových desek.

Z počátku narazilo rozšíření nepochybně mnohem výhodnějšího fotografického procesu na konzervatismus profesionálů, ale po roce 1880 začalo být mokré kolódium rychle vytlačováno.

Do 70-tých let spadá objev sensibilizace Dr. H. V. Vogelem. Prvé ortochromatické desky se objevily již v roce 1884. Běžné užívání sensibilizace se však objevuje až na přelomu století.



## FILM

Myšlenka nahradit těžké a křehké skleněné desky lehkým, ohebným materiálem nebyla nová. Chyběl však stále vhodný materiál. Problém se podařilo vyřešit až v 80-tých letech na základě objevu celuloidu Alexandrem Parkesem v roce 1861. Prvé filmy vyrobil John Carbutt v roce 1888. Již předtím, tj. v roce 1887 si Rev. Hannibal Goodwin zažádal o patentování celuloidového svitku (rolfilmu). V průmyslové aplikaci jej však předstihl George Eastman, který zavedl svitkový film do masové výroby po roce 1889 spolu s vlastními kamerami a servisem.



Sklopná „kapeska“ Baldafix na svitkový film 120



Jednooký zrcadlový přístroj Graflex na plochý film a desky většího formátu

## PŘÍSTROJOVÁ TECHNIKA

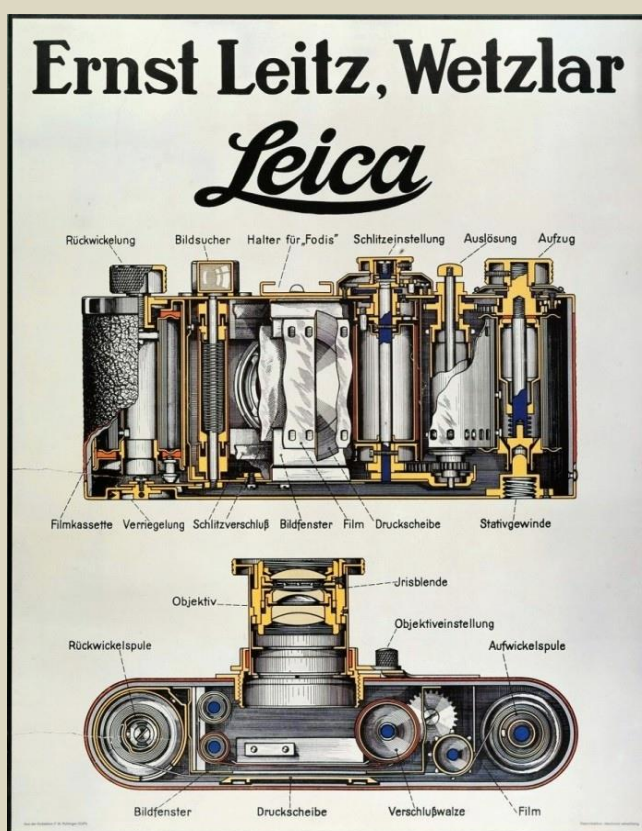
V závislosti na nové citlivé vrstvě a ohebné podložce znamenají 80-tá léta také nástup nových druhů kamer. Bylo vytvořeno velké množství pohotových přístrojů na desky, plochý a svitkový film. Dost dlouho přístroje na svitkový film byly spojovány se značkou Kodak. (G. Eastman si dal patentovat nitrocelulózový film v roce 1889 a získal tím prakticky monopol nad výrobou přístrojů užívajících citlivý materiál na této podložce.)

V těchto letech byly zkonstruovány první zrcadlové přístroje jedno i dvouokého typu. Některé přístroje dosáhly té míry kompaktnosti a skladnosti, že mohly být vskutku nazvány kapesními. Často byly inzerovány jako tzv. detektivky.

Kvalita přístrojů byla různá. Od velmi dobrých po chatrné. Někteří výrobci využili popularity fotografie, a dali na trh přístroje, které měly spíše symbolickou hodnotu. Nejhůře na tom byly přístroje kapesní. Precizní přístroje tohoto typu se objevují až ke konci analyzovaného období 1880 – 1914, a na trhu nejsou dříve než po roce 1925, kdy se objevuje i první skutečně precizní maloformátový přístroj Leica.



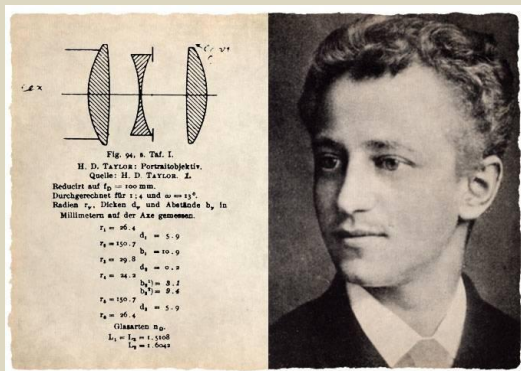
Ur-Leica, prvotní konstrukce přístroje na kinofilm 35 mm z roku 1914



Precizní přístroj Leica 1A s objektivem Elmar 50 mm f/3,5 vyráběný pro širokou veřejnost v letech 1925 - 1936

## OPTIKA

Po roce 1880 nastává také rozvoj výkonnějších optických systémů. V roce 1889 je konstruován první anastigmatický objektiv Protar (f7,5) Paulem Rudolphem a uveden do výroby a na trh firmou Carl Zeiss v Jeně. V roce 1891 byly zkonstruovány první teleobjektivy Steinheilem a Dallmayerem. Skvělý anastigmat Dagor byl vytvořen u firmy Goertz v roce 1893 a v témže roce vyšel u anglické firmy Cook Taylorův triplet (f3,5). V roce 1902 zkonstruoval Paul Rudolph pro firmu Zeiss famózní Tessar (f4,5). První dobrý širokoúhlý objektiv Hypergon vyšel u zmíněné firmy Goertz v roce 1900.



H. D. Taylor a schéma jeho slavného TRIPLETU

### THE PROSCH ATHLETE SHUTTER.

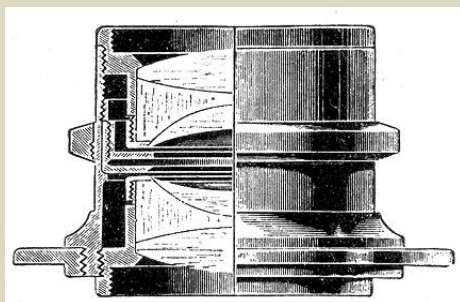
The Athlete Shutter is intended more especially for athletic, race track and general high speed work. In appearance and essential principles it is like the Triplex, but is built more strongly throughout. It has two springs, one front and one back, and is fitted with rotating diaphragm inside the shutter case, having four openings.

The Athlete attains a maximum speed of from  $\frac{1}{300}$  to  $\frac{1}{500}$  of a second, according to size. Using one spring on front, the speed is, closely enough for all practical purposes, that of the Triplex.

Using both springs the speed is more than twice that of the Triplex Shutter. The Athlete works at the diaphragm, same as the Triplex.

|             |               |       |                |                |                |                |                |
|-------------|---------------|-------|----------------|----------------|----------------|----------------|----------------|
| No.....     | 2             | 3     | 4              | 5              | 6              | 7              | 8              |
| Aperture... | $\frac{1}{2}$ | 1     | $1\frac{1}{2}$ | $1\frac{1}{4}$ | $1\frac{3}{8}$ | $1\frac{1}{2}$ | $1\frac{3}{4}$ |
| Price.....  | \$20.00       | 21.00 | 22.00          | 23.00          | 24.00          | 25.00          | 26.00          |

Proschova závěrka ATLET



Famózní přísně symetrický objektiv DAGOR



Dvojitý anastigmat (f/7,7) firmy Goertz, c. 1893



Závěrka Steinheil Mnichov

## 5. VÝZNAČNÍ TVŮRCI OBDOBÍ 1880 – 1914

### PROBLÉM DEFINICE VÝZNAČNÉHO TVŮRCE

Před rokem 1880 nebyl zásadně větší rozdíl mezi fotografem samým a někým fotografujícím. Nyní to fenomén amatérismu změnil, když fotografovat bez vynaložení většího úsilí mohl téměř každý. Enormně stoupl počet fotografujících, enormně stoupl počet zhotovovaných fotografií, zejména posuzováno z hlediska námětu. Fotografie se začala aplikovat tam, kde to doposud nebylo možné a kde na to dosavadní fotografové na mokřím kolódiu ani nepomýšleli.

V takové situaci pojednání o význačných tvůrcích nezbytně vyžaduje stanovení kritérií významnosti, jež by nám umožnila rozlišit v myriádách fotografií ty, které jsou historicky významné nebo dokonce význačné, a jež by také rozlišila mezi jen **fotografujícími** a těmi, kteří jsou **tvůrci fotografií**.

Fotografie se jeví v prvním přiblížení jako věcné zobrazení, tj. jeví se vždy jako věrné zobrazení věcí objektivně existujících. Je to věcnost, která určuje fotografii, a která umožňuje rozlišit mezi fotografií a jinou formou zobrazení nebo obrazu. Věcnost fotografie určuje její věrnost, a je jejím určením o sobě.

Je-li ovšem fotografie objektivně věcným zobrazením, pak určení významné fotografie jako díla není možné, neboť fotograf nic nevytváří, není ani nijak schopen věcnost ovlivnit, když tato stojí mimo obraz, ale přitom věcnost obraz určuje! Fotograf nemá schopnost uplatnit své mistrovství, svou význačnost neboť nemá vliv na podstatu věrnosti fotografického obrazu.

Cestou z tohoto zdánlivě neřešitelného dilematu věcnosti a kreativity by mohlo být řešení piktorální, tj. zavržení věcnosti. Ovšem to je jen čistě negativní řešení neschopné přinést nic pozitivního, protože to, co činí fotografii fotografií je zde záměrně pomíjeno, jak jsme nakonec už rozebrali v rámci pojednání o piktorialismu, jeho kořenech a cílech.

Ano, na podstatu věrnosti nemůže mít fotograf vliv, ale je vůbec nutné, aby takový vliv měl, chceme-li fotografii posuzovat z kreativních hledisek? Situace fotografování vylučuje, aby se fotograf oprostil od věcnosti prostředí, které jej obklopuje, kterého je on sám součástí, a které spoluvytváří. Takto, aby fotograf vůbec mohl tvořit fotografie, musí fotografii chápat jako věrné zobrazení. Musí při tvůrčím úsilí setrvat u fotografie, jako u věcného zobrazení, a to podobně, jako u ní musí setrvat i případný vnímatel dané fotografie. Nicméně je to třeba chápat jen jako první krok, který musí být následně vyhodnocen. Jako bychom řekli, vidím to a ono, ale ptám se, proč to mám vidět, co to pro mne znamená? Věcnost fotografie je tedy jakýsi primární účel, ale pravý význam fotografického obrazu se objevuje až po vyčerpání účelového určení, neboli, jak říká E. Lucie-Smith, je tvůrčí přínos rozeznatelný v „residuu po splnění primárního účelu“.



Tvůrčí přínos, projev autorské individuality, fotografův styl plyne nikoliv z identity věcně námětového pozadí, ale plyne z jednoty perceptuálních vlastností jak jsou prostředkovány kompoziční strukturou výstavbových prvků fotografie samé. Taková nevěcná kompoziční strukturovanost nemá kvantitativní povahu, nýbrž má povahu kvalitativní, a tedy jde o kvalitu expresivní. Proto se zmíněný rukopis uplatní i tam, kde fotograf nemá volnou možnost kompoziční strukturu manipulovat, jak je tomu například u portrétu, protože se nejedná o kompoziční strukturu samou o sobě, ale pouze o expresivní charakteristiky, které zprostředkovává. Tyto charakteristiky jsou totožné, respektive variiují určité téma a jako takové určují fotografův styl.

Takto i nekomponovaná fotografie (například fotografie reportážní nebo dokumentární) může být stylově autorská, když se tvůrce řídí expresivními kvalitami, tedy kvalitami vjemovými a nikoliv informativními kvantitami, které nutně poměřují viděné měřítkem známého, přijatého a obecného a dostávají se tak za charakteristické vlastnosti vidění samého, ničíc si tak možnost obrazové výpovědi, která bez vizuální stylové struktury, bez vjemové artikulace nenese význam. Původní a výrazný styl v mnoha případech znamená mistrovství, nikoliv však nezbytně. K stylu se je možné dopracovat, k mistrovství nikoliv.

Vyjádríme-li toto všechno v termínech jednodušších: Fotografii můžeme chápat jako věrné zobrazení a přece můžeme mluvit o jejím význačném tvůrci, neboť pro význačnou fotografii z hlediska tvůrčího je zobrazivá věrnost důležitá, nicméně není určující. Tvůrčí význačnost se objevuje ve zbytcích po vyčerpání původního významu fotografie, a to tehdy, kdy tento zbytek dosahuje hodnoty vizuálního typu daného nikoliv vědomým tvůrčím úsilím, nýbrž podvědomou určeností, identitou tvořícího individua. Nepřekonatelnost překážky fotografické objektivitu pro určení fotografického mistrovství je zdánlivá, neboť iluzivní zobrazivá věrnost určující objektivitu je jen vnější bezobsahovou stránkou fotografické výtvarné formy a není tudíž nároku na to, aby fotograf takovou objektivitu ovládal v tvůrčím procesu.

Pro ilustraci: vezmeme-li v úvahu poláry amatérské a piktorální fotografie, pak v intencích našeho výkladu platí, že vyhodnocení residuálního obsahu amatérských fotografií je relativně snadné, neboť primární účel amatérské fotografie je dokumentarita, tj. plné zachování věcnosti. Naproti tomu vyhodnocení residua piktorálních fotografií je neskutčné až nemožné, protože primární účel piktorální fotografie je uměleckost, chápána jako zručnost ve stírání fotografické dokumentarity, tj. ve stírání věcnosti, která ovšem představuje výchozí podmínku pro následné určení residuálního obsahu.

Platí, že věrnost nelze odloučit od současnosti. To znamená, že je těžké vyhodnotit význačnou fotografii, a tedy i význačného tvůrce v současnosti. Časová distance je nutná. Totéž platí pro autokritiku. Ani autor sám není schopen vyhodnotit, zda jeho fotografie je lepší než ostatní, pokud není od této poslední fotografie dostatečně vzdálen, přičemž tato dostatečnost je velmi variabilní. Z toho také plyne, že snaha o novost a nezvyklost fotografického obrazu a tím o jeho význačnost nevede k výsledku, když tato je momentálně nepostižitelná a může být nanejvýše jen primárním účelem.

## TVŮRČÍ OSOBNOSTI OBDOBÍ 1880 – 1914

Zmínili jsme se, že po nástupu industrializované fotografie po roce 1880 se celek fotografie rozčlenil na fotografii amatérskou, užitou a uměleckou. Ve výkladu významných tvůrců období 1880 – 1914 budeme tuto stratifikaci respektovat tím, že výklad povedeme v rámci těchto skupin.

### Užitá fotografie – sociologická

#### John THOMPSON (1837-1921)

Dokumentoval život chudších vrstev společnosti. Od roku 1877 vydával měsíční periodikum „*Život londýnské ulice*“ koncipované jednoduše tak, že vlepěné fotografie ve formě woodburytypických reprodukcí jsou doprovázeny textem, vysvětlujícím způsob života těch, kdož jsou na fotografii vyobrazeni.

Původem Skot. Studoval chemii v Edinburgu. Fotografickou kariéru započal na Dálném východě. V sedmdesátých letech vytvořil řadu vynikajících fotografií z londýnských ulic, které uveřejňoval ve výše zmíněné publikaci. Thompsonovy fotografie jsou charakteristické silnou tvarově plošnou výstavbou. V přísně cítěné ploše obrazu jsou stavěny sošně působící figury. Fotografie mají něco jako jevištní nádech.

Thompson pracoval z velké části ještě na mokřím kolódiu a jeho dílo tvoří přechod mezi obdobími 1851 – 1880 a obdobími nyní probíraným.



John Thompson, Londýnští drožkáři, 1877-1878



John Thompson, Květinářky u Covent Garden, Londýn, 1877-1878



John Thompson, Osama Sm Amin se synem, Čína, 1860

## Jacob A. RIIS (1849 – 1914)

Původem Dán, emigroval v jednadvaceti letech do Spojených států. Po strastiplných začátcích se uchytil v roce 1877 jako žurnalista. Redigoval soudničky a z toho titulu se dobře seznámil s chudinskými čtvrtěmi New Yorku i jejich obyvateli. Byl přesvědčen, že zločiny pramení z nelidských životních podmínek v těchto čtvrtích. Fotografoval to, co v nich viděl a co nenáviděl. Na základě takových fotografií vydal knihu „*Život druhé poloviny*“ (1890). Kniha vzbudila senzaci. Následovaly další. V roce 1892 vyšla kniha „*Děti chudých*“ a v roce 1898 kniha „*Z Mulberry Street*“. Ohlas knih se přičinil o to, že guvernér státu N. Y., Theodor Roosevelt provedl několik sociálních reforem, včetně abolice pověstných New Yorkských slamů.

Riis pracoval již na suché želatině s detektivkou a v interiérech používal magnéziové světlo – primitivní a nebezpečné osvětlení. Dvakrát jím způsobil požár a jednou málem přišel o zrak.

Riis je zcela zaujat tím, co fotografuje. Nemá vůbec smysl pro obrazovou výstavbu ani fotografickou kvalitu. Má jen neomezenou víru ve věrnost fotografického zástupu skutečnosti, ale odtud i přesvědčivost jeho fotografií.



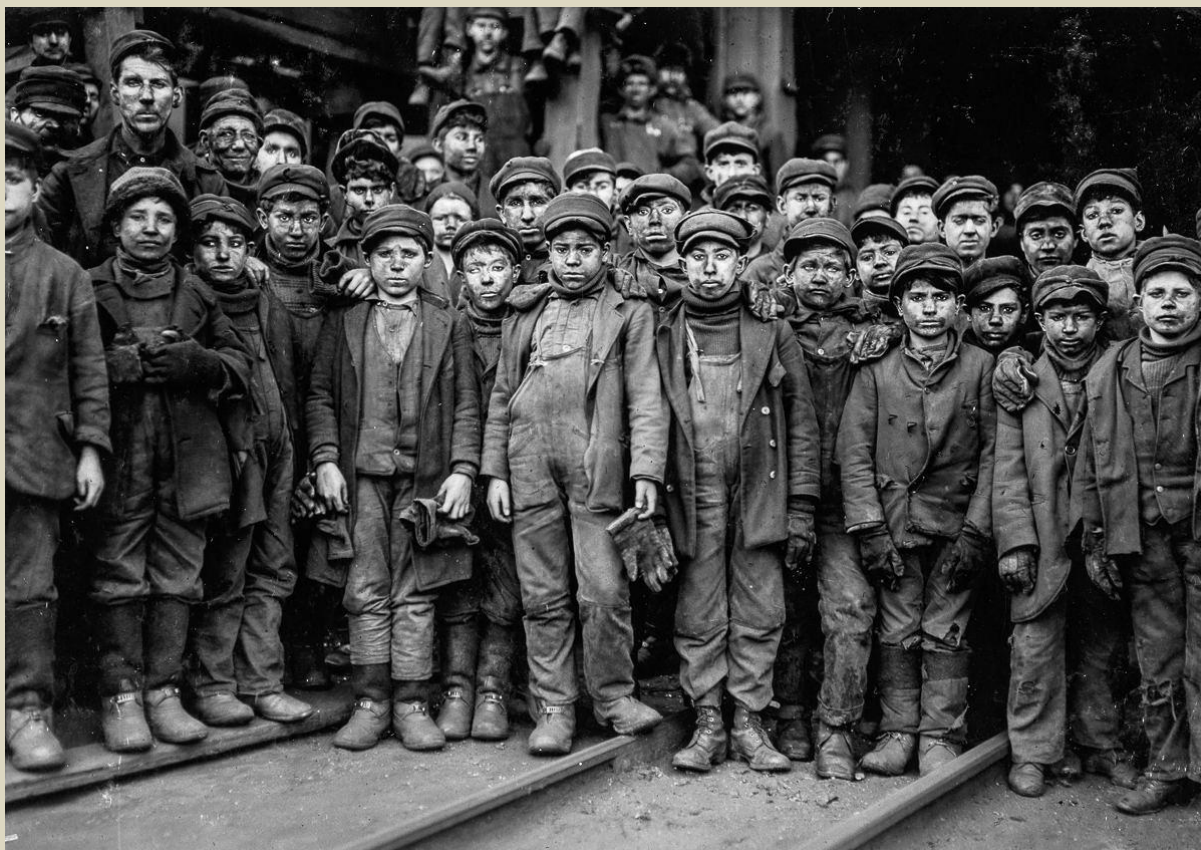
Jacob Riis, Pelech Neřesti, New York, 1914

**Lewis Wickes HINE (1877 – 1940)**

Jeden z nejvýznamnějších představitelů sociální fotografie v Americe. Nejvýznačnější fotografie vytvořil v letech 1905 až 1910, pojednávaje o tématu dětské práce a neradostném údělu nově přicházejících emigrantů z Evropy. Byl hlavním fotografem komise pro dětskou práci. Jeho fotografie se přičinily o vydání zákona zakazujícího využívání práce dětí.



Lewis Wickes Hine, Vrátkář, Důl Turkey Knob, MacDonald, Virginie, 1908



Lewis Wickes Hine, Mělniči uhlí, Pennsylvánská uhelná, 1911

## Užitá fotografie - dokumentární

### John Benjamin STONE (1838 – 1914)

Fotografovat začal kolem roku 1889. Již předtím sbíral fotografie dokumentující životní zvyky, obyčeje, kroje apod. v Anglii i jinde. Jeho fotografování se neslo v podobném duchu.

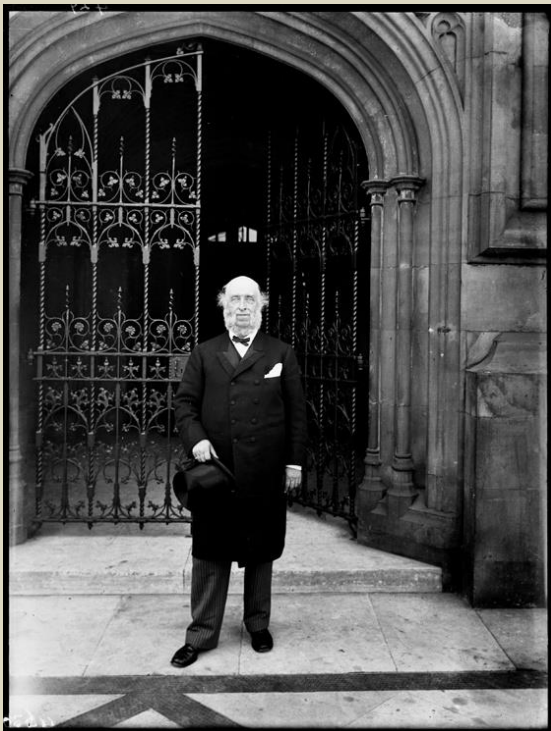
V roce 1905 vydal dvě knihy fotografií. Jednu s názvem „*Svátky, zvyky, obřady*“ a druhou nazval „*Parlamentní výjevy a portréty*“. Posledně jmenovanou knihu mohl Stone realizovat proto, že byl sám členem britského parlamentu.

Stone nejen že sbíral a sám zhotovoval dokumentární fotografie, ale také založil Národní fotodokumentární asociaci, pokoušející se shromáždit fotografie celých britských ostrovů s cílem „získat fotografické dokumenty všech zajímavých věcí a událostí na britských ostrovech a předat je s vysvětlujícími poznámkami Britskému muzeu, kde by mohly být bezpečně uloženy a být k dispozici veřejnosti za odpovídajících podmínek“. Tento jeho projekt naštěstí neuspěl. Trval ale celých 13 let.



John Benjamin Stone, Královští afrikánští střelci na korunovaci krále Edwarda VII. a královny Alexandry, 1902

John Benjamin Stone, Vlastní portrét a karikatura (Leslie Ward), 1902



## Jean Eugène Auguste ATGET (1856 – 1927)

Původně námořník a herec. Fotografoval od roku 1898 až do své smrti s cílem podat co nejúplnější fotografický obraz výjevů a budov dokumentujících Paříž jeho doby. Dokumentární služba byl primární cíl Atgetových fotografií. Směřoval však vždy výtvarně. Jeho fotografie neměly být uloženy do musea, jako fotografie Stoneovy, ale měly sloužit především malířům.

Jsou-li Stoneovy fotografie odpudivé svou povrchní, manipulovanou věcností, pak fotografie Atgetovy jsou přes svou nepopíratelnou věcnost plně nevšedního až bizarního vnitřního života. Stoneovy fotografie jsou mrtvé. Atgetovy pulsují životem. Přes svou zachmuřenou věcnost dýchají zvláštní poetičností. Tyto kvality jeho fotografických obrazů přitahovaly zejména surrealisty, kteří ke konci Atgetova života objevili jejich kouzlo a význam.

Atgetovo dílo je manifestantem zmíněného rozdílu mezi primární funkcí fotografie a jejím residuem. Primární účel byla dokumentační služebnost, residuem je suverénní velkolepost. Atget patří k největším fotografům.



Eugène Atget, Sběrač hadrů, Paříž, 1899





Eugène Atget, Prostitutka, Paříž, 1921



Eugène Atget. Rue de l'Hôtel de Ville, Paříž, 1921

## Amatérská fotografie

### Paul MARTIN (1864 – 1944)

Narozen v Alsasku-Lotrinsku. Do Londýna se přestěhoval v roce 1872. Ve věku 16 let se začal učit dřevorytině. Jeho zájem o fotografii se datuje od roku 1884, kdy si zakoupil prvou kameru. Tzv. „candid“ fotografie, kterými se proslavil, však začal dělat až kolem roku 1892. Později se profesionalizoval. Profesionální fotografie však zdaleka nedosahují úrovně fotografií, které zhotovoval předtím jen pro své potěšení.



Paul Martin, Londýnská ulice, 1893



Paul Martin,  
Malé děvčátko s velkou lahví, 1808

## Jacques Henri LARTIGUE (1894 – 1986)

Pocházel z bohaté buržoazní rodiny. Prvou kameru dostal jako sedmiletý. Fotografie, které potom vytvořil, patří k nejobdivuhodnějším dětským výtvorům vůbec.

Lartigueovy dětské fotografie se vyznačují nezatíženou, bezpředsudečnou až naivní, ale přitom úžasně živou a intenzivní vizí.

Jako dospělý se stal respektovaným malířem a i nadále fotografoval. Jeho pozdější fotografie však postrádají kouzlo dřívější dětské tvorby.



Jacques Henri Lartigue,  
Avenue des Acacias, Paříž, květen 1912



Jacques Henri Lartigue,  
ZYX startuje...,  
Piroux, Zissou, George Louis a Dédé zkoušejí také létat,  
Rouzat, září 1910

## E. J. BELLOCQ (1873 – 1949)

Není o něm známo mnoho životopisných dat. Byl komerčním fotografem v New Orleansu. Slavným se stal svými fotografiemi prostitutek vytvořených kolem roku 1912. Negativy těchto fotografií byly nalezeny po jeho smrti v pracovním stole. Neměly žádný komerční nebo jiný vnější účel. Bellocq je zhotovil jen pro své potěšení, a to ne jako fotografie osob plnících určitou společenskou roli, ale jako fotografie lidských bytostí.

Bellocqovy fotografie jsou čistě a jemně cítěné obrazy lidských osudů.



E. J. Bellocq, Akt, c. 1912



E. J. Bellocq, Akt, c. 1912



E. J. Bellocq, Akt, c. 1912

## UMĚLECKÁ FOTOGRAFIE - PIKTORIALISMUS

Umělecká fotografie období 1880 – 1914 spadá pod zmíněný pojem fotografie piktorialiální.

První piktorialisté byli většinou malíři, pro které bylo snadnější fotografovat než malovat. Rejlander a Robinson jsou typickými příklady. Piktorialisté pozdější byli většinou proklamativně fotografy amatéry a na profesionální fotografickou tvorbu pohlíželi s despektem. Chtěli vytvářet umění a ne jen fotografovat. „*Chceme úplnou emancipaci fotografie od ponižujícího svazku s čistě vědeckým a technickým a s čímž tak dlouho byla její identita ztotožňována. Chceme vyvíjet fotografii jako nezávislé umění, a tak postupovat do míst, kam směřuje perspektiva logických možností otvírajících se našim mentálním vizím, totiž do míst jevících se být zemi zaslíbenou,*“ vyhlášoval J. T. Keiley (sic). Stěží možno najít citát lépe vystihující ducha piktorialismu, a podstatu úsilí piktorialistů.

Piktorialiální fotografické úsilí se obvykle shrnuje pod dva pojmy, a to *naturální* a *impresionistické* fotografie. Naturální fotografie měla krátké trvání, impresionistická se udržela ve střední Evropě až do 20-tých let a někde i déle.

Zakladatelem, hlavním mluvčím, ale i tvůrcem nekrologu naturální fotografie byl Peter Henry EMERSON (1856 – 1936). Nejznámější jeho následníci byli G. DAVISON, A. H. HINTON, J. GALE, B. G. WILKINSON, L. SAWYER a F. M. SUTCLIFFE. Kromě Sawyera a Sutcliffa, kteří byli profesionálními provinčními portrétisty, byli všichni amatéři (továrník, důstojník, nakladatel, právník atd.).



H. P. Emerson, Rybářův domov, 1887



Hnutí naturální fotografie původně vzniklo jako reakce na vumělkovanost prvotní piktorální tvorby ve stylu Rejlander, Robinson, Price. Nicméně tato reakce nevybočila z magické sféry piktorialismu, neboť nešla nad formální úroveň. Naturální fotografie nejsou piktorální svou obrazovou formou, nýbrž obsahovým východiskem. Naturální fotograf nevidí motiv jako složený z diskretních momentů, které jedině fotografie může zachytit, ale pojímá motiv staticky, nečasově a rezultující fotografie postrádají individuální identitu, a tím i výrazovou intenzitu. Chybí specificky fotografická kvalita časové individuality. Naturální fotografie, nejlepší vytvořil Emerson, Sawyer a Sutcliffe, se spíše podobají dílům realistického malířství ve stylu Millet, Courbet, než že by byly suverénními fotografiemi.



H. P. Emerson, Náklad rákosu, 1887

Jinak řečeno, samozřejmě proklamace manifestu naturální fotografie o nezbytnosti návratu k přirozenějším fotografickým postupům, než jak je zavedl raný piktorialismus, byla jistě na místě, ale jelikož se naturální fotograf nevymaňuje ze zajetí výtvarných tradic, nemá tím smysl pro estetický okamžik a není schopen vytvořit fotografický ekvivalent reality, o což vlastně usiluje. Naturální hledisko je ve vědomé umělecké fotografii neproduktivní a brzy se prosazuje fotografický impresionismus.

Fotograf impresionista napodobuje impresionistickou malbu bez toho, že by respektoval to, o což v impresionistické malbě vsutku jde. Malířský impresionismus se zabývá estetickými okamžiky a problémem zachytit je pomocí malířských technik. To si piktorální fotograf neuvědomuje a napodobuje jen vnější vzhled impresionistické malby, aniž by chápal, odkud tento formální vzhled pramení. Napodobuje vzhled pomocí starších nebo nově vyvinutých, v podstatě tiskařských technik, gumotisku, olejtisku, bromolejtisku a jim podobných.

Typickými představiteli impresionistické piktorální fotografie jsou Robert Demachy (1859 – 1938), Constant Puyo (1858 – 1933), Léonard Misonne (1837 – 1943), Alexander Keighley (1861 – 1947), Theodor a Oskar Hofmeisterové (1868 – 1943, Theodor; 1871 – 1937, Oskar), Hans Watzek (1848 – 1903) a mnozí jiní.



Robert Demachy, Studie aktu, 1900



Constant Puyo, Jarní lekníny, c. 1890



Leonard Misonne, Na zápraží, 1896



Alex Keighley, *Mir*, c. 1914



Theodor a Oskar Hofmeister, Dr. Wolters, 1899



Lyddell Sawyer, V přístavu, c. 1900

Fotografický impresionismus, který prakticky ztělesňoval uměleckou fotografii v období let 1880 – 1914, korespondoval nostalgické náladě na přelomu století. Byl fotografickou obdobou *art nouveau*, secesního umění. Bohužel většinou nedosahuje kvalita piktorální fotografie kvalit jiných výtvarných secesních projevů. Týká se to ovšem celku a běžné produkce.

Vyskytli se přívrženci piktorální fotografie, kteří svým dílem dosahují secesního typu a často jejich piktorální tvorba přerůstá a mění se v projev, který jsme si zvykli nazývat moderní fotografií. Typickými zde jsou A. Stieglitz a E. Steichen, ale také A. L. Coburn, Clarence White, G. Käsebierová, František Drtikol, Frederick H. Evans a jiní.



Alvin Langdon Coburn, *Myslitel* (George Bernard Shaw), 1906





Gertrude Käsebier, *Sestry Gersonovy*, 1906



Heinrich Kühn, Paní v bílých šatech, 1908 |



Clarence White, Torzo slečny Thompsonové, 1907



Frederick H. Evans, Aubrey Beardsley, c. 1895

## 6. NÁSTUP MODERNÍ FOTOGRAFIE

Fotografie po roce 1914 je ve svém celku charakterizována explicitně definovanou, individuální snahou plně využívat specifických kvalit fotografického zobrazení daných tím, což jsme v předešlém nazvali ikonicitou a autenticitou. Fotografie měla podávat objektivně pravdivou zprávu o prostředí a událostech momentálního okolí, ale toto vše v tendenci individuálního zření a záměru. Ikonocitně-autentický aspekt fotografické výrazové formy je v mnoha případech zahrnut za meze logičnosti, kdy například někteří fotografující žurnalisté se často nepovažují za fotografy a už vůbec ne za tvůrce obrazů. Je to doba protimluvů a absurdit na poli fotografické teorie i praxe; stav, jehož ohlasy jsou stále ještě živé.



Mír Funke, Ruce a síť, c. 1932

Období po roce 1920 je obdobím vyhraněné individualizace a fotografie a film nejlépe vyhovuje vizuálnímu výrazu doby, neboť z hledisek vizuálních nejlépe splňuje požadavky individualizačního procesu společenské emancipace. A právě toto hledisko nabízí nejen možnost uchopení podstaty hnacích sil vývoje moderní fotografie, ale také možnost postihnout dynamiku dějin fotografie vůbec. Fotografie se vyvíjela tak, jak pokračovalo osamostatňování osobnosti, a to po roce 1914 vrcholí, kdy „prvá světová válka představuje konec buržoasního devatenáctého století a pád jeho sociálních i intelektuálních hodnot, pád optimistického světa ekonomického, technologického a vědeckého pokroku“ (T. N. Gidal).



František Drtikol, Kubistický akt, c. 1925

Proti tradici a obecné zvyklosti se prosazuje vzpurný individualismus. Volá se: pryč od subtility estetických konstrukcí secese a piktorialismu ke tvrdým realitám každodenního života. Pryč od estetického monasticismu k objektivitě. „Objektivita je nejvladnější podstatou fotografie. Je jejím kladem a současně i omezením. Čestnost neméně než intenzita vize jsou naprosto nutnými podmínkami živoucího výrazu. Tento se plně uskutečňuje bez triků a manipulací, pouze užitím přímých fotografických metod“ (P. Strand).

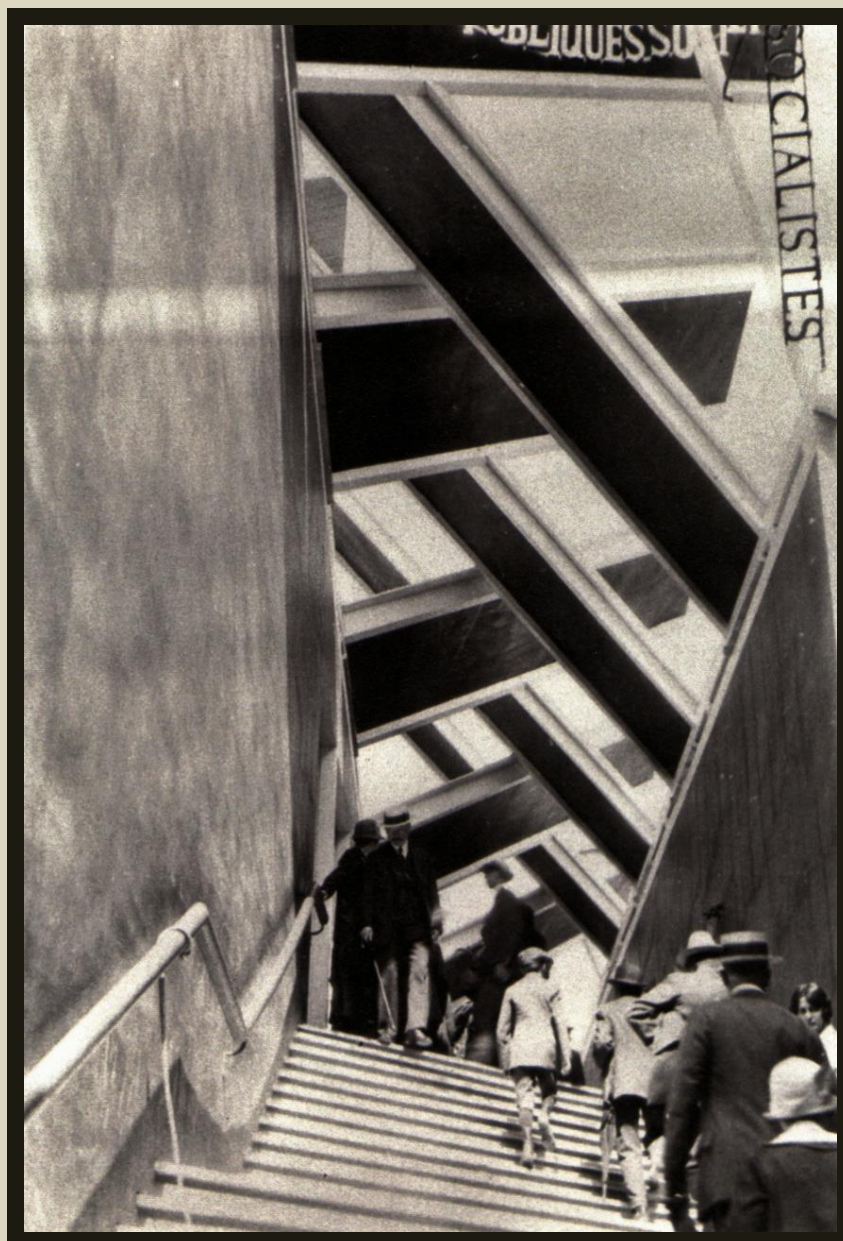
"Konec první světové války se vyznačuje cynismem, rozčarováním a pohrdáním etablovanými hodnotami, což vede k revolučním proměnám v sociální struktuře a desintegraci přijatých konvencí v umění“(H. Gernsheim).



László Moholy Nagy, Sprcha, c. 1925

Místo dřívějších konvencí se prosazuje **abstrakce a užitárnost**, a to jsou i určující činitelé fotografie 20-tých let. Okolní svět je viděn a zkoumán na základě užitečných forem. Užitárny formalismus neboli abstraktní realismus, to je duch dvacátých let, to je i podstata tzv. moderní fotografie.

„Vyvinul se nový způsob vidění věcí. Vidíme věci kolem nás jinak než dříve, bez cílů malebnosti a impresionistických pocitů. Jsou nyní pro nás důležité věci, které dříve zůstávaly nepovšimnuty, jako třeba okap, cívka nití nebo stroj. Zajímá nás jejich materiální podstata, jejich prostá, věčná existence. Zajímají nás jako prvky prostorových uspořádání, jako nositelé světla a stínu“ (z katalogu výstavy FILM-FOTO, Stuttgart 1929).



László Moholy Nagy, Výstava, Paříž, 1925



Pouze na tomto základě a v takové atmosféře 20-tých let lze pochopit vznik fotografických hnutí a skupin, jako třeba NOVÁ VĚCNOST a F64 a porozumět vzniku a bouřlivému rozvoji fotožurnalistu té doby.

Jakoby se říká: Moderní fotografie není jistě zručné zhotovení, je však určitě objektivně pravdivé zobrazení. Využijme to. Nedělejme krásným něco, hledejme krásu ve věcech kolem nás. Vždyť fotografie je umí tak přesně a pravdivě zobrazit. Ale nejsou zde jen věci krásné a dobré; i ty je třeba pomocí fotografie ukázat a snažit se tak špatné zlepšit. Krásná fotografie necht' objevuje krásu kolem nás a užitečná fotografie ať pomáhá měnit tento svět ve svět lepší.

S nástupem moderní fotografie se objevuje nutkavý problém vytyčit rozdíl mezi obsahem a formou fotografie. Mezi obsahem a formou se cítí rozpor. Jakoby obsah šel proti formě a naopak. Obsah se chápe jako něco užitečného a přirozeného, zatímco forma připadá být artistně umělá. Vznikají vtipné protimluvy, jako třeba realistická nebo abstraktní fotografie. Takové oxymoron frekventují někde dodnes. Někteří fotografové jsou obviňováni z formalismu a vedou se dokonce spory o to, který bod snímání je charakteristický pro moderní dobu.



Alexander Rodčenko, Radioamatér, 1929

Problém vytýčení rozdílu mezi obsahem a formou je vskutku nutkavý, když v podstatě o problém jako takový nejde. V podstatě jde o prosazování zmíněného abstraktního realismu, tak charakteristického pro 20-tá léta. Prosazuje se situační individualita a zobecňující abstraktnost – nevyhnutelné to atributy současné fotografie, k jejichž plnému prosazení a syntéze dochází až v díle nejmladší generace fotografů dneška. Protimluvem abstraktního realismu, nebo chceme-li utilitárního formalismu, prosazuje se tendence vedoucí nevyhnutelně k popření svrchovaného významu mimetické funkce fotografického zobrazení.



Albert Renger-Patzch, Architektura oceli, c. 1925

K proměně fotografie po roce 1914 však nedošlo náhle. Změna se připravovala dlouho předtím, a to především v rámci různých tvůrčích, východiskem piktorálních skupin. Jednou z nejdůležitějších je zde americká skupina zvaná FOTOSECESE, skupina založená Alfrédem Stieglitzem roku 1902. V témže roce začal Stieglitz také vydávat legendární časopis „CAMERA WORK“, reprezentující fotosecesní obrodné snahy. Stieglitz v časopise uveřejňoval dle jeho vlastního názoru to nejlepší, co vznikalo ve fotografii té doby.



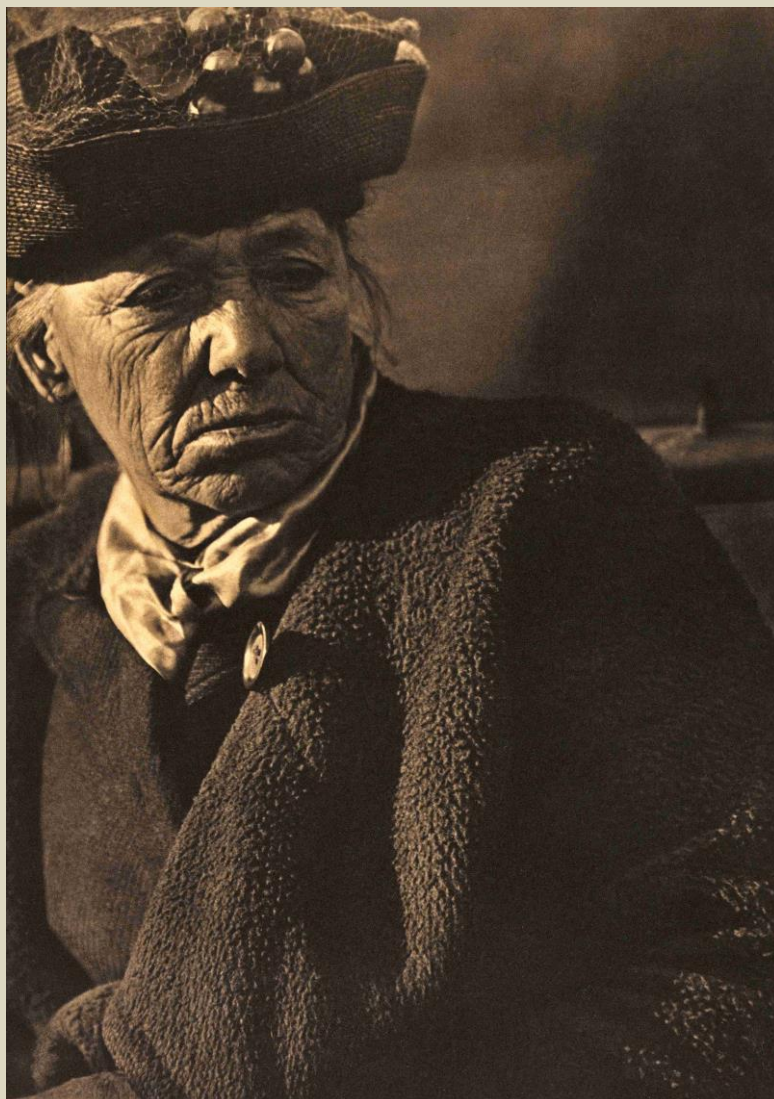
Gertrude Käsebier, *Mateřské štěstí*, c. 1910

Fotosecesionisté se poněkud vraceli k původním, nezaměnitelným kvalitám fotografie. Samozřejmě nedefinovali ještě fotografii jako objektivní zobrazení, jak to učinila 20-tá léta, ale zdůrazňovali některé aspekty fotografického zobrazení a jeho vzniku, které k tomu nakonec vedly.

Důrazem na subtilnost a nekonečnou proměnlivost vlivu světla na podobu motivu na jedné straně, důrazem na nezávislost a spontánní celistvost existence tohoto motivu na straně druhé, podařilo se secesionistům rozkolísat nepřirozenou statickosti a fotografii nekorespondující bezčasovost piktorální fotografie. Secesionisté vytvořili formální předpoklady pro samostatný fotografický obraz, tedy začali zbavovat piktorální fotografii závislosti na manuálních technikách zhotovování obrazu, svrchovaně reprezentovaných malířstvím.



Eduard Steichen, Greta Garbo, 1928



Paul Strand, Portrét z ulice, New York, 1917

Stále více se kladl důraz nikoliv na individualitu zpracování konečného snímku, nýbrž na individualitu vidění námětu. Poslední číslo zmíněného časopisu *Camera Work*, které vyšlo v roce 1917, je charakteristicky věnováno osobitě viděným momentkám lidí v ulicích New Yorku od Paula Stranda. Tyto fotografie značí konec piktorální éry. Prosadil se nový duch.

\*

**Činností piktorálních odštěpeneckých (secesních) uskupení a vlivem amatérské a užité tvorby byly vytvořeny předpoklady pro pozdější formulaci moderní fotografie ve dvacátých letech, jako objektivního zobrazení subjektivně pojaté skutečnosti. Takové obecné vymezení je blíže charakterizováno a konkretizováno bouřlivým rozvojem fotožurnalismu a vznikem fotografických výtvarných hnutí, především zmíněné NOVÉ VĚCNOSTI a F64.**

## FOTOŽURNALISMUS

Fotožurnalismus ověřuje dokumentární možnosti fotografie. Výrazně se odklání od piktorální tradice v tom, že ve fotožurnalismu nerozhoduje ikoničnost (obrazovost) fotografie, ale pouze její autentičnost. Fotožurnalismus nevidí fotografii jako obraz, nýbrž jako okno do světa, o kterém podává momentální zprávu.

Vize fotožurnalismu 20-tých let je všední a průměrná. Fotožurnalisté té doby se viděli být spíše novináři než fotografové, kteří více náhodou než záměrně užívají kamery místo psacího stroje. Léta začínajícího fotožurnalismu byla charakterizována zájmem o události všedního dne – žádné senzace doma ani v zahraničí. Později do této oblasti fotografie pronikli fotografové, schopni přesvědčivou dokumentárností prostředkovat výraznou obrazovou formou a fotožurnalistická fotografie byla suverénním reprezentantem moderní fotografie až do poloviny 60-tých let. A nebyl-li o senzace z počátku zájem, pak jsou to především tyto, jimiž fotožurnalismus přetrvává. Svým bazicky antiobrazovým zaměřením byla vždy a je fotožurnalistická fotografie závislá na textovém doprovodu. *De facto* bez interpretace slovního komentáře jakákoliv dokumentární fotografie jako taková neexistuje.



Erich Salomon, Marlene Dietrich telefonuje s dcerou v Berlíně, Hollywood, 1930, 20,4 x 24,6 cm

## NOVÁ VĚCNOST

Vlivné hnutí, především v evropské fotografii tvůrčího zaměření, připravilo výtvarná východiska pro reklamní fotografii naší doby. Nejvýraznějším představitelem byl Albert Renger-Patzsch, který v roce 1928 zpopularizoval hnutí vydáním knihy „*Svět je krásný*“.

Nová věcnost je typickým výrazem zmíněného abstraktního realismu fotografie 20-tých let, až nervózně reaktivní vůči piktorialismu. Útočí především na jeho sentimentalitu, malebnost a falzifikaci motivu. Buduje fotografický obraz v intencích přísné věcnosti, ale ve skladbě nerozhoduje účel věcí, nýbrž jejich vnější vizuální charakteristiky. Samozřejmě tam, kde vizuální forma postrádá expresivitu, ztrácejí fotografie vytvářené v duchu Nové věcnosti kvalitu a končí v bezduchém naturalismu.



Albert Renger-Patzsch, Stromeček, 1929

## F64

Americká skupina s obdobnými tvůrčími snahami, jak byly definovány Novou věcností, avšak věcné zaměření skladby je méně přísné a estetizuje snahou o procítěnost. Nejcharakterističtější práce vytvořili Edward Weston a jeho syn Brett Weston.

Název skupiny F64 má svůj původ ve snaze dosáhnout co nejbohatší tonální škálu a detailní ostrost výsledného fotografického obrazu, neboť podobně jako u Nové věcnosti, je zde snaha o maximální iluzi reality, která ovšem jako iluze není chápána. Cílem je co nejpravdivěji zachytit pěkné okolního světa. To, dle tehdejších představ, zajišťovala velkoformátová kamera s maximálně zacloněným objektivem, což u velkého formátu bývá nejčastěji reprezentováno clonovým číslem f64.



Brett Weston, Klasický akt, 1975



## 7. VÝZNAČNÍ TVŮRCI MODERNÍ FOTOGRAFIE

Následující výčet tvůrčích osobností je pouze **výběrem** a pomíjí mnoho významných jmen. To z důvodu, že výběr má jen reprezentovat a dokumentovat základní tendence moderní fotografie zmíněné v předcházející kapitole, a nemá nárok na specifikaci proudů vedlejších a souběžných, i když často zajímavých a specificky důležitých.

Soustřeďuje se především na tvůrce, jejichž dílo konzistentně dokládá abstraktně-situační, individualizační charakter moderní fotografie, jak se projevuje vnější účelovou formou dokumentární, reportážní a částečně výtvarné fotografie, i když výběr s žádným žánrovým dělením nepracuje vzhledem k tomu, že (1) ve fotografii neexistuje problém zobrazení<sup>5</sup> a tudíž neexistuje ani oprávnění k žánrovému dělení, a dále (2) i vzhledem k tomu, že reziduální kvalita fotografií, opravňující k jejich zařazení do reprezentačního výběru, má nedůležitý vztah k jakémukoliv původnímu účelovému určení.

Kromě biografických informací snaží se tento výběr postihnout především reziduální kvalitu fotografického obrazu u jednotlivých tvůrčích individualit, z níž by měla vyplynout i oprávněnost k tomuto výběru.

### **Alfred STIEGLITZ (1864 – 1946)**

1864 Narodil se v Hoboken, New Jersey, USA.

1871 Přestěhoval se do New Yorku.

1871 – 1882 Studium v USA a v Německu.

1882 – 1890 Vysokoškolské studium v Německu. Studuje fotochemii a přidružené disciplíny.

1883 začíná fotografovat a po pěti letech se stává známým.

1889 – 1910 Náruživě fotografuje a soutěží.

Návrat do USA.

1903 Začíná vydávat bibliofilský časopis „Camera Work“.

1905 Zakládá galerii „291“, kde vystavuje dle jeho názoru to nejlepší ze současné fotografie a malířství, většinou evropské provenience.

1917 Konec galerie „291“ i časopisu „Camera Work“. Začíná velké tvůrčí období s George O'Keefeovou. Dosahuje fenomenálních výsledků.

1946 Umírá v New Yorku.

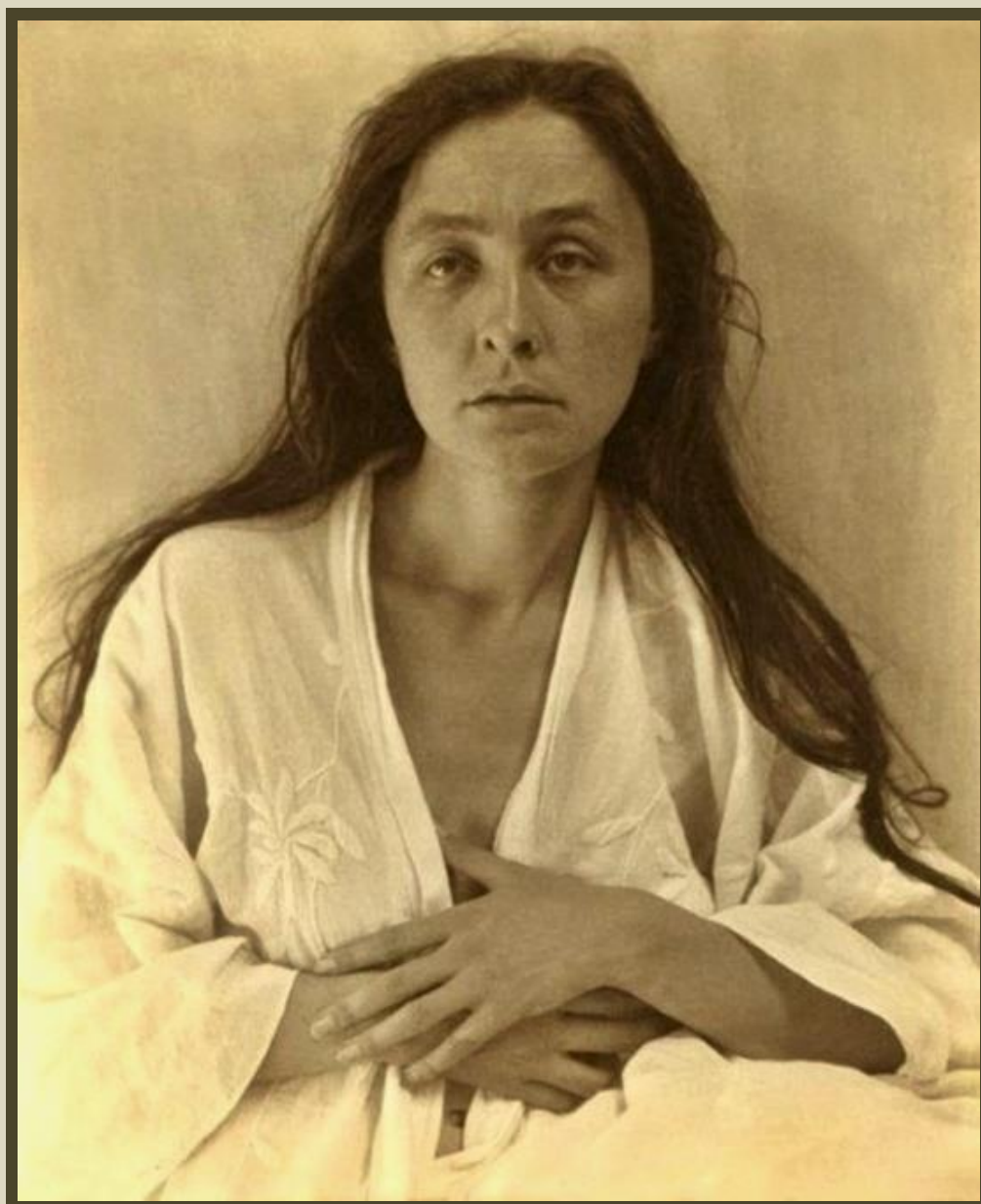
---

<sup>5</sup> Zobrazení je předem dáno optickým obrazem, z kterého se vychází, a který je svou podstatou neměnný – je to vždy tentýž průmět na ohraničenou plochu. Některé aspekty průmětu – jako třeba iluze perspektivy, ostrost velikost či aspekty subjektivních projekcí (iluzivní realističnost) - mohou být ovlivněny, ale objektivně věcná podstata nikoliv. Fotografie nezná problém zobrazení, jen problém zachycení (fixace) zobrazení.

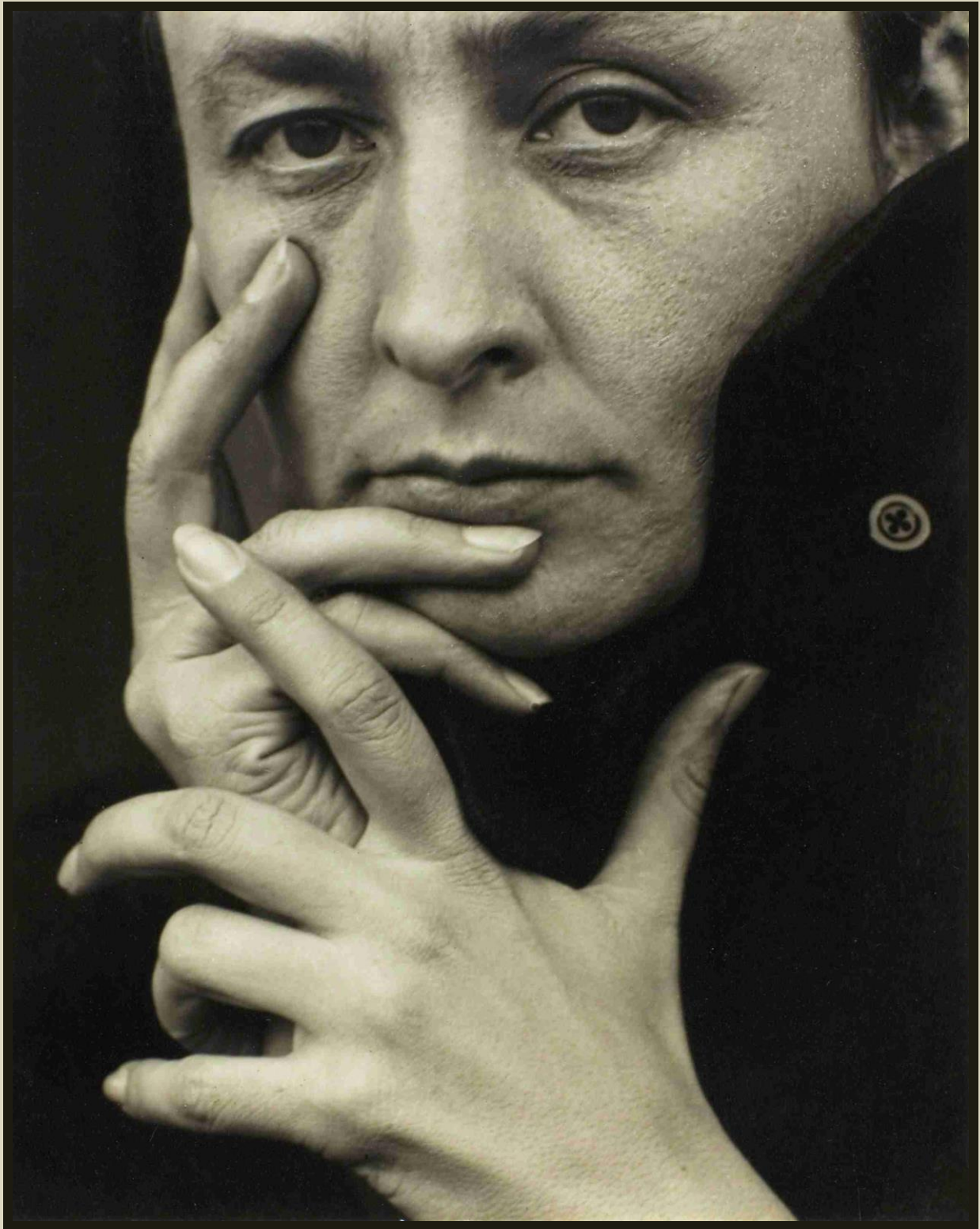
Stieglitz prošel třemi tvůrčími obdobími (1) piktorialním, (2) secesionistickým a (3) obdobím moderní fotografie. V prvním i druhém období byl významný. Jako tvůrce moderní fotografie je však fenomenální. Vize některých jeho posledních fotografií dosahuje archetypických kvalit.

Stieglitz se není schopen oddat svým instinktům, stále se příliš kontroluje. Jeho fotografie se vyznačují přítomností až smrtelné vážnosti, někdy i zatrpklosti. Stálá kontrola rozumem občas převáží a Stieglitzovy fotografie sklouzávají do banální vmlouvavosti a předsudečnosti. Rozum nutí do obrazu víc, než co dává vize.

Vášnivá, silná osobnost, inteligentní, zručný, ale také někdy dogmatický. Jeho vášeň je neukojitelná, neboť Alfred Stieglitz si ukojení nepřipouští. Stieglitz se svou vášní stravuje.



Alfred Stieglitz, Georgia O'Keeffe, malířka a žena Alfreda Stieglitze, 1918



Alfred Stieglitz, Georgia O'Keeffe, 1918

## Edward WESTON (1886 – 1958)

- 1886 Narodil se v Illinois, USA. Později se usadil na západním pobřeží v Kalifornii. Tam také, kromě mexických exkurzí, převážně žil a pracoval.
- 1902 Prvé fotografie.
- 1911 Otvírá si ateliér a žíví se portrétní fotografií. Účastní se výstav piktorálních fotografií a má značný úspěch.
- 1923 Nespokojen s piktorální koncepcí fotografie, přehodnocuje dosavadní tvorbu především během prvního pobytu v Mexiku, kam odjíždí s Tinou Modotti.
- 1928 – 1938 Vrcholné tvůrčí období. Žíví se portrétní fotografií a ve volném čase vytváří klasické fotografické prezentace přírodních i umělých objektů. Stává se spoluzakladatelem skupiny "F64".
- 1936 Získává jako první fotograf Guggenheimovu nadaci a v roce 1930 se žení s Charis Wilson. Westonova tvorba se ustaluje.
- 1947 Postižen Parkinsonovou chorobou přestává v roce 1948 fotografovat.
- 1958 Zemřel v Kalifornii, USA.

Weston směřuje k absolutní vizuální svobodě. Jeho vize není řízena rozumem, nemá analogickou povahu. Jeho vize je vedena intuicí. Symbolika Westonových obrazů není symbolikou analogickou, nýbrž typickou. Symboly jsou zde autonomní - neukazují na něco, ale jsou. Jsou existenčními archetypy. Ve Westonových fotografiích nezaznívá intencionalita, nýbrž identita.

Toto je vyjádřeno jeho pojetím fotografie ne jako kopie, ale jako analogu skutečnosti stojící před kamerou. Dle Szarkovského vytvořil Weston takové pojetí fotografie tehdy, kdy „osvobodil své oči od konvenčních očekávání a naučil se vidět síly ukryté uvnitř přírodních forem“.

Westonovy fotografie, to jsou abstrakce naplněné senzualitou.



Edward Weston, Akt, 1934



Edward Weston, Tina, 1936



Edward Weston, Guadalupe de Rivera zpívá, Mexico, 1924, 17,8 x 20,7 cm

## Paul STRAND (1890 – 1976)

1890 Narodil se v New Yorku. Jeho prarodiče pocházeli z Čech.

1907 Navštěvuje Stieglitzovu galerii „291“ a uchvácen začíná fotografovat.

1916 V galerii „291“ vystaveny a v časopise Camera Work uveřejněny jeho "candid" fotografie z ulic New Yorku spolu s jeho fotografickým krédem, kterého se přidržuje v celé další tvorbě.

1920 – 1945 Kromě fotografování se zabývá především prací s filmem. Od roku 1945 vydává řadu fotografických knih s topografickým východiskem.

Exponent a mluvčí tzv. přímé fotografie. Strand říká:

„Problém fotografie spočívá v přísném chápání mezi a současně i inherentních kvalit fotografie. A zde rozhoduje stejně upřímnost jako intenzita vize. Pro vitální výraz je obojí podmínkou naprosto nutnou. V praxi to znamená mít skutečný respekt před fotografovanou věcí“.

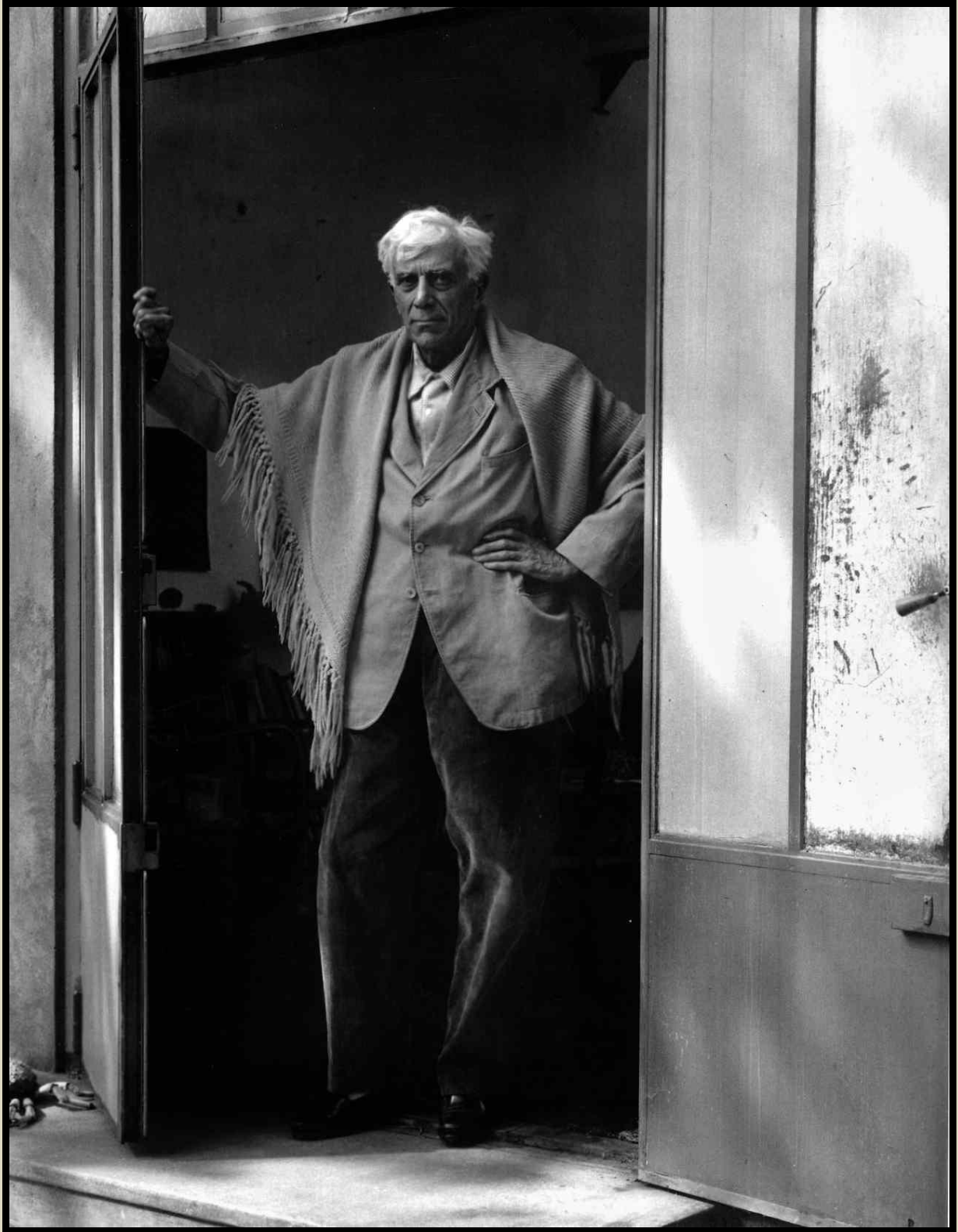
Tedy Strand zaujímá podobné východisko jako Weston. Nechává-li se ovšem Weston vést intuicí, pak Strand je pro takové vedení příliš racionální. Vřelost Strandova přístupu je ochlazována rozumem. Jeho fotografie mají pevnost katedrálních soch. Mají klasicistní kvalitu. Jsou studeně přirozené. Jsou čisté a průzračné. Jsou výrazem vzácné vyrovnanosti.



Paul Strand, Milly, John, Jean MacLellan, South Uist, Skotsko, 1950



Paul Strand, Paní poštmistrová, Luzzara, Itálie, 1953



Paul Strand, George Braque, Varangeville, France, 1957



## Bill BRANDT (1904 – 1983)

1904 Narodil se britským rodičům ruského původu.

Před r. 1929 obdržel základní znalosti fotografie ve švýcarském ateliéru.

1929 Odjíždí do Paříže studovat fotografii s Man Rayem.

1931 Vrací se do Anglie a začíná pracovat pro časopis „Weekly Illustrated“.

1934 Přejíždí k časopisu „Picture Post“. Zde pracuje až do roku 1938. V té době vznikají jeho slavné cykly o průmyslových centrech Anglie.

1940 Za války fotografuje lidi v krytech Londýna.

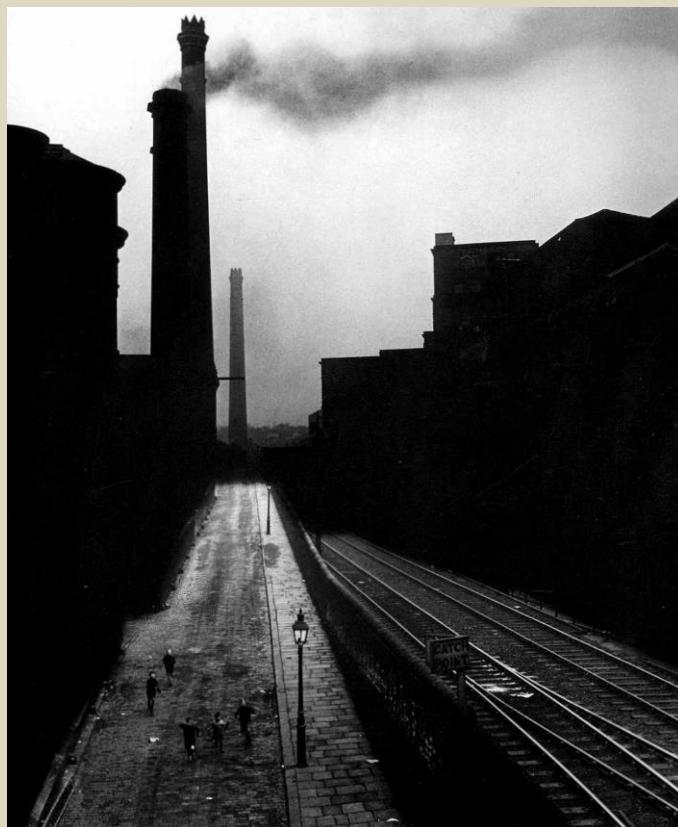
1945 Začíná soustředěně fotografovat portréty a akty. Vznikají známé „*Perspektivy nahoty*“.

Brandtovy fotografie promlouvají útočnou silou. Obrazy jsou budovány z velkých tvarů a těžkých hmot. Vyznačuje z nich démoničnost, úzkost a děsivost snu. Brandt s chápavým úsměškem sleduje lidské hemžení. Je pesimista. Zdůrazňuje smutné stránky života. Brandtův veselý člověk se spíše šklebí, než směje. Veselost mu připadá směšně absurdní.

V puritánském smutku je jenom žena Brandtovi blízká. Krása se Brandtovi zjevuje jen v souvislosti s ženským tělem. Na fotografiích Billa Brandta nejsou většinou lidé. Jen démoni a mučedníci. Fotografuje-li však nahou ženu, pak se démoničnost vytrácí. Žena je nanejvýše „*femme fatal*“. Žena je Brandtovi symbolem trvalosti, nezvratitelné jistoty, pevnosti. Brandt má před ženou hlubokou úctu.



Bill Brandt, Sběrač uhlí se vrací domů, Jarrow, Anglie, c.1936



Bill Brandt: Bezpečnostní výhybka, Hail, Hell a Halifax, 34 x29,2 cm, 1948



Bill Brandt: Nude, 1950

## Josef SUDEK (1896 – 1976)

Narodil se v Kolíně. Vyučil se knihvazačem, ale po zranění v první světové válce ztratil pravou ruku a nemohl řemeslo vykonávat. Vážně začal fotografovat před rokem 1920 a po krizovém roce 1926 si vypracovává svůj zvláštní styl. Žil a fotografoval převážně v Praze. Cestoval málo, do zahraničí po roce 1926 ze zásady vůbec.

Žil soukromý, na vnější události chudý, ale introvertně bohatý život. Zemřel náhle v roce 1976 v Praze.

Sudkovy fotografie, to je stálé hledání a boj o duchovní vyrovnanost. Stále, vždy na vyšší úrovni, obnovování jednou ztracené rovnováhy.

Fotografie Sudkovi kompenzuje zoufalý pocit odloučení a lidského osamění. Sudkův svět je svět melancholických pohledů romantika; člověka chápajícího beznadějnost znovunalezení spontánní sounáležitosti, ale nicméně stále po ní toužícího.

Z nejlepších Sudkových fotografií vyzařuje vyrovnanost, klid a pohoda, ale také smutek z nejzazší osamělosti.

„Někteří kritici považují Sudkovy fotografie za mysticky tajemné, ale domnívám se, že je to omyl. Atmosféra tajemnosti mizí, chápeme-li Sudkovy fotografie jako unikání, a vykupování se zoufalství“ (Charles Sawyer).



Josef Sudek, Nedělní odpoledne na Kolínském ostrově, c. 1925



Josef Sudek, Poslední růže, 28,2 x 23,2 cm, 1956



Josef Sudek, Skleněný labyrint, 39 x 22,9 cm, c.1970

## Walker EVANS (1903 – 1975)

1903 Narozen v St. Louis, Missouri, USA.

1926 Studoval na Sorbonnské universitě v Paříži.

1928 Rozhodl se stát se fotografem, i když původně aspiroval literárně.

1936 – 1937 Fotografuje pro "Farm Security Administration".

1943 – 1945 Pracuje pro časopis "Time" jako dopisovatel.

1945 – 1965 Pracuje pro časopis "Fortune" jako dopisovatel i fotograf.

1965 Stává se lektorem na Yaelské universitě.

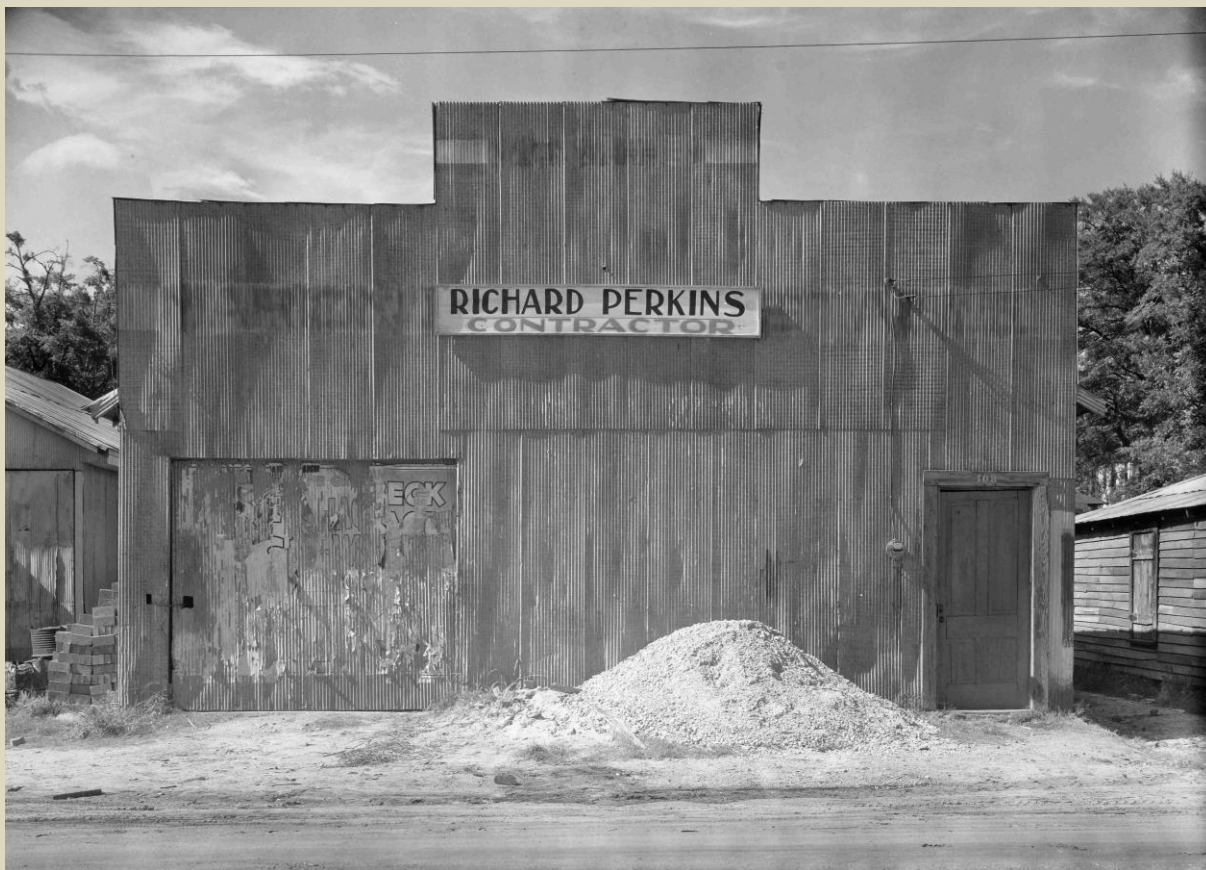
1975 Zemřel v New Haven, Connecticut, USA

Koho poutají fotografie Atgetovy, ten lehce najde cestu k fotografiím Walkera Evanse.

Evans je vášnivý, hluboce cítící člověk maskující své subtilní nitro vnější faktičností až banalitou. Na prvý pohled jsou jeho fotografie jen trapné záznamy. Máme dojem, jako bychom všechno zobrazené dobře znali a už někde viděli. Po chvíli však objevujeme hluboce prožitou individuální situaci, a to tak individuální, že chápeme beznaděj jejího vytržení z kontinuity a její nekomunikovatelnost. Je to individualita nesdělitelná, ale jen obrazově vyjádřitelná. Právě z takových fotografií je zřejmé, proč se Evans nestal spisovatelem, i když původně takto aspiroval.



Walker Evans, Bud Fields a jeho rodina, Projekt FSA, 1936



Walker Evans, Plechová fasáda, Moundville, Alabama, 17 x 23,2 cm, 1936



Walker Evans, Pouliční obchod mezi Tuscaloosa a Greensboro, Alabama, 1936

## Alexander RODČENKO (1891 – 1956)

1891 Narodil se v Petrohradě.

1914 Rok studia na grafickém oddělení Stroganova institutu v Moskvě. Stává se malířem konstruktivistou.

1921 Stává se profesorem na uměleckoprůmyslové škole.

1924 Prvé fotografie.

1925 Stává se fotoreportérem.

1956 Zemřel v Moskvě.

Rodčenko je kontemplativní, zaujatý typ. Člověk posedlý ideami, ale s hlubokým humánním cítěním. Vyjadřuje zdravé tendence společnosti po 1. světové válce. Ztělesňuje to lepší z ducha 20-tých a 30-tých let.

Rodčenko vidí svět jako svůj, ale jeho je obsaženo beze zbytku ve světě druhých. Rodčenko se chápe jako individualita, ale ne jako individualita pro sebe. Je to individualita sdílená.

Rodčenko je představitelem umění, které jsme si zvykli nazývat avantgardní. Koresponduje s dílem například Moholy-Nagye nebo našeho Jaromíra Funka. Je to umění vyznačující se zcela zvláštní nehotovostí a přechodností. Jak by stále ukazovalo jen na to, co má být teprve vytvořeno. Je to dílo plné tzv. rozporu mezi obsahem a formou. Rodčenko zřetelně cítí nový duch, ale nerad a těžko se zbavuje tradičních hodnot.

V rámci piktorálních fotosecesí, jak jsme již předtím zdůraznili, byl objeven zásadní význam světelné stylizace fotografie. Fotografie 20-tých let objevuje význam stylizace časově prostorové. To je na fotožurnalistických pracích Rodčenka velmi dobře vidět. Zdůrazňování a nezvyklost bodu snímání, záměrná obrazová geometrizace je u něho zřetelně patrná.



Alexander Rodčenko, Matka, 1936





Alexander Rodčenko, Pionýrka, 1936

## **Erich SALOMON (1886 – 1944)**

Narodil se v Berlíně v rodině bohatého bankéře. Studoval strojní inženýrství a práva na Mnichovské universitě. Získal doktorát práv. O fotografii se začal zajímat v 41 letech (1927). Byl průkopníkem fotožurnalismu. Pracoval především pro periodikum BIZ (Berliner Illustrierte Zeitung).

Norimberskými zákony byl zbaven občanství a v roce 1934 se vystěhoval do Holandska. I s rodinou zavražděn v Osvětimi v roce 1944.

Salomon se jako fotožurnalista soustředil na politické dění. Jeho podmanivá, ale neznásilňující a respekt budící osobnost mu sjednávala přístup do oficiálních politických kruhů.

Pro Salomona není důležité, o čem politici jednájí nebo jakou roli dané osobnosti plní. Je pro něho pouze důležité, že to jsou lidé.

Jeho fotografie znamenají indiskrétnost plnou lidského porozumění. Nikomu jinému se nepodařilo lépe přiblížit vzdálený svět reprezentačních rolí významných osobností než právě Salomonovi. Salomon přistihuje oficialitu v rozhodujícím okamžiku lidskosti.

Skladebně se Salomonova tvorba blíží tvorbě A. Felliga (Weegee). Ten je ale brutálně senzacechtivý, kdežto z fotografií Salomonových vyzáruje stálý optimismus, vyrovnanost a úsměv.



Erich Salomon, Debata s Albertem Einsteinem, 1931

## Henri CARTIER-BRESSON (1908 – 2004)

- 1908 Narodil se 20. srpna v Chanteloup ve Francii.
- 1923 Studuje dva roky malířství s André Lhotem.
- 1928 Studuje literaturu a malířství v Cambridgi, Anglie.
- 1930 Pro zábavu fotografuje přístrojem Box Brownie, Uchvácen kinematografií a fotografiemi Man Raye a E. Atgeta, začíná vážně fotografovat.
- 1936 Pracuje s filmovým režisérem Renoirem, když předtím šest let cestoval.
- 1940 Byl zajat. V německém zajetí stráví 36 měsíců a na třetí pokus se mu podaří útěk (1943). Do skončení války fotografuje umělecké přátele.
- 1947 Stává se spoluzakladatelem obrazové agentury Magnum. Intenzívně cestuje a do roku 1969 fotografuje nejméně v polovině zemí světa.
- 1966 Opouští agenturu Magnum a věnuje se malířství.
- 2007 Umírá v Céreste, Francie.

Cartier-Bressonovy fotografie vyjadřují vášně v mezích rozumu. Mají klasický dosah a uměřenost. Harmonicky se v nich propojuje situačnost s abstraktností. Hluboké cítění je zde vměstnáno do forem klasických. Kromě lidské hloubky je stále přítomná formální krása, a to v neoddělitelné jednotě. Klasičnost C.-Bressonovy fotografické formy spočívá ve stále přítomné symetrii, výjimečně v lineární propojenosti.

S troškou fantazie by bylo možno říci, že Edward Weston je Shakespeare a Henri Cartier-Bresson, že je Corneille fotografie. Krása Westonových fotografií je v síle intuice uplatňované s naprostou svobodou. Krása C.-Bressonových fotografií je v dokonalé formě uplatňované s hravou lehkostí. Weston je prací sžírán. C.-Bresson se z ní těší.



Henri Cartier-Bresson,  
Pozorovatelé, Paříž, c. 1930



Henri Cartier-Bresson, Obvinění, Desava, Německo, 1945

Jednou někdo H. C.-Bressonovi řekl:  
*„Henri, ty nepracuješ, ale tvoje  
potěšení je pracné.“*



Anonym, Henri se těší ze své práce, c. 1970



Henri Cartier-Bresson, Lenin před Zimním palácem, SSSR, 1973

## Robert CAPA (1913 – 1954)

- 1913 Narozen v Budapešti jako syn krejčího. Vlastním jménem Andrei Friedman.
- 1931 Přijíždí do Berlína studovat, ale nestuduje. Živí se jako pomocník v temné komoře u Ullsteinů (obrazová agentura). Je náhodně vyzván fotografovat a stává se fotoreportérem.
- 1933 Přesídluje do Paříže, mění si jméno a vystupuje jako americký fotoreportér Robert Capa. Začátek „capovské“ legendy.
- 1936 Fotografuje Španělskou občanskou válku. Vzniká slavná fotografie „Umírající republikán“. Capa se stává válečným fotoreportérem.
- 1940 Odjíždí do Spojených států amerických a během války je válečným reportérem obrazových časopisů. Fotografuje vylodění v Normandii a vytváří další slavnou fotografii „Vylodění za úsvitu“ (1944).
- 1947 Je spoluzakladatelem a vůdčím duchem obrazové agentury Magnum Photos. Později zkráceně nazývané jen Magnum.
- 1954 Umírá během fotoreportážní akce ve Vietnamu, když šlápne na protipěchotní minu.

Zvláštnost capovské fotografie je v její dvojakosti. Je na jedné straně citlivá až sentimentální, na druhé straně zatvrzelá a někdy až brutálně dravá. Sřet protikladných kvalit vytváří specifické napětí.

Vize Capových fotografií je realistní, racionální, ekonomická. Má popisný, epický charakter. Jeho fotografie nejsou výtvarným projevem v pravém slova smyslu. Capa nevytváří, nýbrž těží a získává.

Během II. světové války se Capův drsný styl reportáží, který charakterizoval předválečnou tvorbu, poněkud zjemňuje a zušlechťuje. Není zde již taková trpkost, ale převahu narativnosti nad lyričností si Capovy fotografie zachovávají až do konce. Pro Capu je rozhodující obsah, nikoliv forma. Má pro formu celkově málo smyslu. Chce redukovat vizi na podstatné, což je pro něho něco praktického. Něco, co může být nástrojem následné změny. Cartier-Bresson se z vidění těší. Capa vidí s cílem vyhmátnout „podstatné“ hodnoty materiální.



Henri Cartier-Bresson,  
Capa hraje o naše peníze (rozuměj peníze  
agentury Magnum), Paříž, 1953



Robert Capa, Rozlučka mezinárodních brigád po přátelské dohodě mezi Hitlerem a Stalinem, Španělsko, 25. Říjen, 1938



Robert Capa, Letecký nálet na Bilbao, Španělsko, květen 1937



Robert Capa, Prvá vlna amerického výsadku na krvavé Omaha Beach při operaci Overlord během druhé světové války, Normandie, Francie, 6. června 1944

## **André KERTÉSZ (1894 – 1985)**

- 1894 Narodil se v Budapešti v rodině knihkupce.
- 1912 Absolvuje obchodní školu a je zaměstnán v bance. Začíná fotografovat. Hodně experimentuje. Usiluje o osobitý výraz.
- 1917 Prvá otištěná fotografie.
- 1923 Ve 29 letech odjíždí do Paříže a žíví se autonomně koncipovanými fotoreportážemi. Úspěšně.
- 1936 Odjíždí do Spojených států. Jeho typicky příliš osobité fotografie však nejsou v tamější atmosféře oceňovány a Kertész je nucen dělat užitou fotografii, aby se užívil. (Později mu redaktor časopisu LIFE řekne, že jeho „Fotografie vypovídají příliš mnoho“. Skutečně, těžko lze ke Kertészovým fotografiím připojit manipulující text, jak bylo tehdejším zvykem.)
- 1962 Rozvazuje smluvní závazky a věnuje se jen tvůrčí fotografii. Je mu uspořádána výstava v Muzeu moderního umění v New Yorku. Získává uznání.
- 1985 Umírá v New Yorku, USA.

Jemnost, kultivovanost, humánnost. To je stálým výsledkem situací, do kterých se Kertész dostává, a které plynou z jeho fotografií. Jsou velmi podobné fotografiím nejmladší generace fotografů, ale mají proti nim lehkost, teplo a optimismus, tedy kvality, které u současných fotografií nacházíme zřídka. Kertészovy fotografie jsou oslavou vidění. Vyjadřují radost z vidění. Vyznačují se přímostí, jednoduchostí užitých technických prostředků, svěžestí okouzlujícího pohledu. Mají šarm.

Kertész prožívá svět v lyrických situacích. Sny jeho fotografií jsou žertovné. Capovy fotografie útočně vypravují, Kertészovy jemně recitují. Ovšem není zde jenom lyrická situačnost. Kertész má také smysl pro vyhraněnou formu. Má smysl pro delikátní abstraktní design.

Kertészova osobnost je jemně sugestivní. Je vždy částečně absorbován situacemi, do kterých se dostává. Je to ta kvalita fotografií, kterou například nenacházíme u Cartier-Bressona. C.-Bresson je také jemný, kultivovaný, lyrický, ale vždy stojí pevně nad situací, kterou vyjadřuje.





André Kertész, Rue Du Cuédic, Le Havre, France, 1948

## **W. Eugene SMITH (1918 – 1978)**

1918 Narodil se ve Wichita, Kansas, USA.

1933 V patnácti letech začíná fotografovat pro noviny.

1936 Získává stipendium a studuje fotografii na universitě. Opouští universitu po roce studia.

1937 – 1938 Fotografem pro časopis „Newsweek“.

1937 – 1941 Fotografem různých obrazových časopisů.

1942 – 1945 Válečným reportérem v Tichomoří. V roce 1945 vážně raněn. K fotografii se může vrátit až za dva roky.

1947 – 1955 Fotografem pro časopis LIFE. Vznikají legendární fotoreportáže jako třeba „Španělská vesnice“ a „Venkovský lékař“. Při prezentaci reportáže „Albert Schweitzer“ se nepohodne s editorem a přestává spolupracovat s časopisem LIFE.

1955 – 1959 Fotografem pro Magnum.

1973 – 1975 Fotografuje důsledky otravy rtutí v japonském městečku Minamata. Zbit při demonstraci přestává vidět na jedno oko.

1977 Usazuje se v Tucsonu, Arizona, USA, kde vyučuje na místní univerzitě.

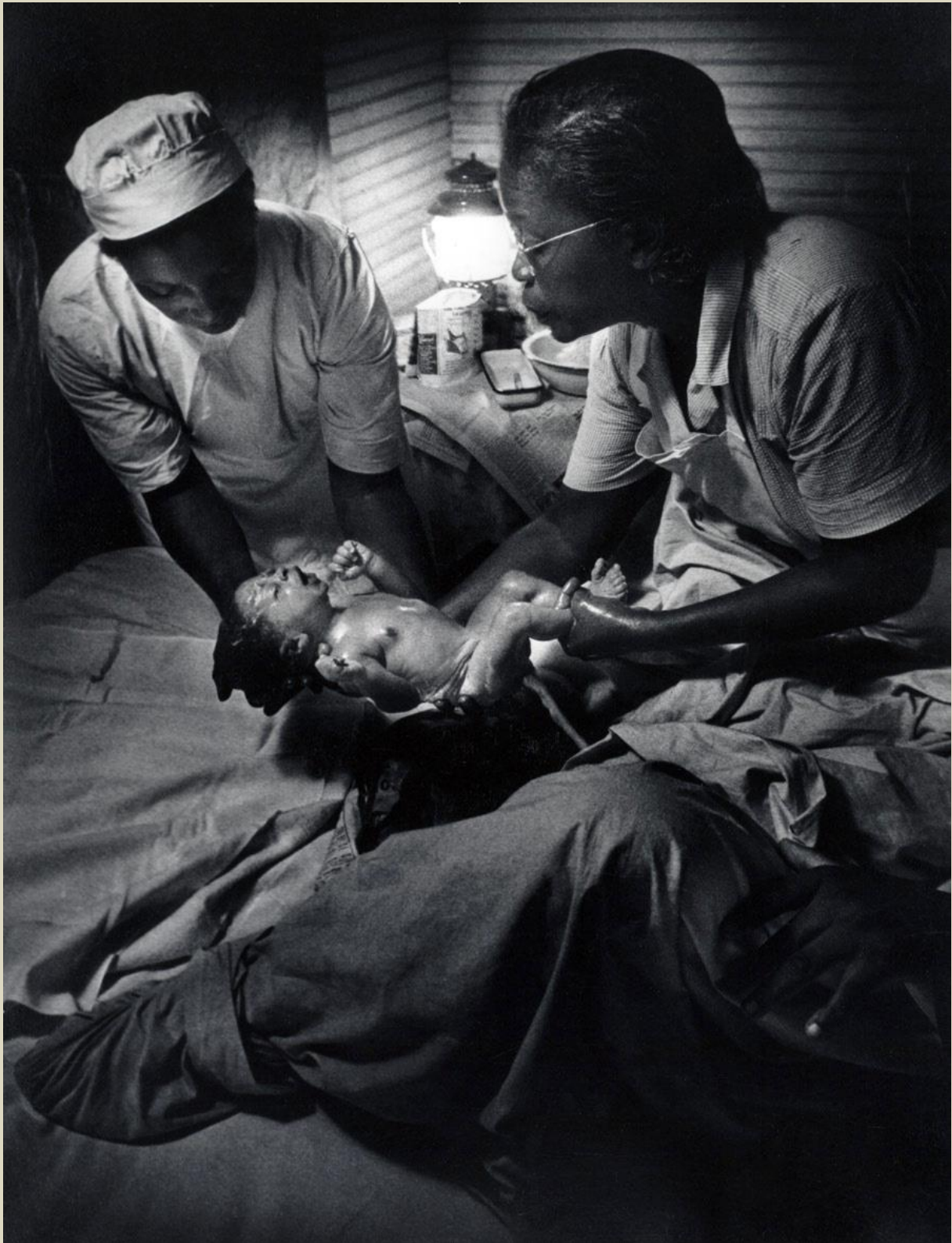
1978 Umírá v Tuscon, Arizona, USA.

U zrodu moderní fotografie stálo přesvědčení, že fotografie je objektivní zobrazení, které může pravdivě zobrazovat krásu, ale i ošklivost kolem nás. Že zobrazování ošklivého není samoúčelné, ale že je především nástrojem změny k lepšímu. Tedy přesvědčení, které již zastávali dříve Jacob Riis nebo L. Wickes Hine.

W. Eugene Smith nejen, že tuto víru přijal, ale dovedl ji na mez její možnosti. W. Eugene Smith je snad nejmorálnějším fotografem, jaký kdy existoval. Usiloval o absolutní dobro, absolutní pravdu, absolutní humanitu.

Ke svým fotoreportážím přistupoval s vrcholnou odpovědností. Když pracoval na legendární reportáži „Španělská vesnice“ (1950), žil v lokalitě více než rok, aby se dobře seznámil s obyvateli i prostředím. Když fotografoval „Minamatu“ (1975), žil tam dokonce tři roky. Byl aktivním účastníkem tamějších událostí a málem přišel o zrak.

Respekt před tradicí a kontinuitou života. Strach z mocenských autorit. Nenávisť k oficialitě a rádoby obecnému zájmu. Pocit, že ve světě je někde stále individuu ubližováno. To vše vyzařuje z fotografií W. Eugene Smithe.



W. Eugene Smith, Porodní asistentka, 1951



W. Eugene Smith, Pláč, c. 1940



W. Eugene Smith, Vědec a pokusná myš, 1949



W. Eugene Smith, Americký voják s umírajícím kojencem, Saipan, 1944

## **Arnold NEWMAN (1918 – 2006)**

- 1918 Narodil se v New Yorku. Vyrostl a navštěvoval školy v Atlantic City, New Jersey a v Miami Beach, Florida.
- 1937 – 1938 Studoval umění na universitě (University of Miami), Florida.
- 1939 Začal pracovat v portrétních ateliérech.
- 1941 Začal portrétovat svým typickým způsobem figura-prostředí.
- 1945 Úspěšně vystavuje své portréty.
- 1946 Otvírá si vlastní portrétní studio v New Yorku. Hodně cestuje a fotografuje politické, vědecké a kulturní osobnosti na celém světě.
- 2005 Vytvořil svůj poslední portrét.
- 2006 Umírá v New Yorku, USA.

Newman nechce svými portréty lichotit, chce, aby byly pravdivé, neboť se domnívá, že svět je plný inteligentních lidí, kteří oceňují více, když je někdo pochopí, než když jim pochlebuje.

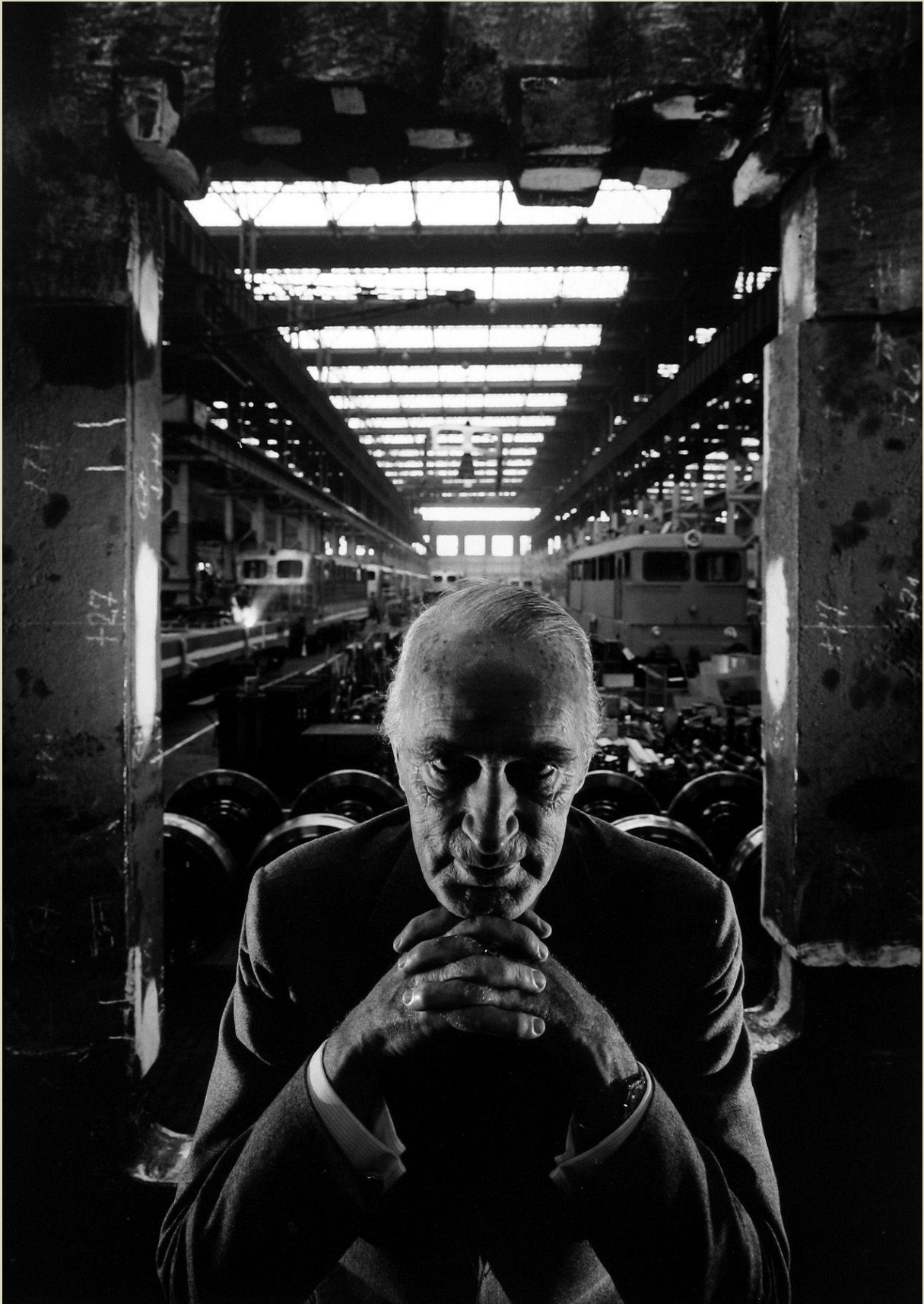
Jeho portréty mají nejen zobrazovat danou osobu, ale mají také vyjádřit, co portrétovaný dělá, k čemu ve svém životě dospěl a jaké jsou jeho pocity. K tomu skládá portrét nejen z figury a tváře, ale také zahrnuje charakteristické prostředí.

Newman se nesnaží vzbudit dojem spontánnosti, naopak jeho portréty jsou důsledně komponované a portrétovaný je vědomým participantem v kompozici. Přesto portréty nevyznívají nikdy nuceně.

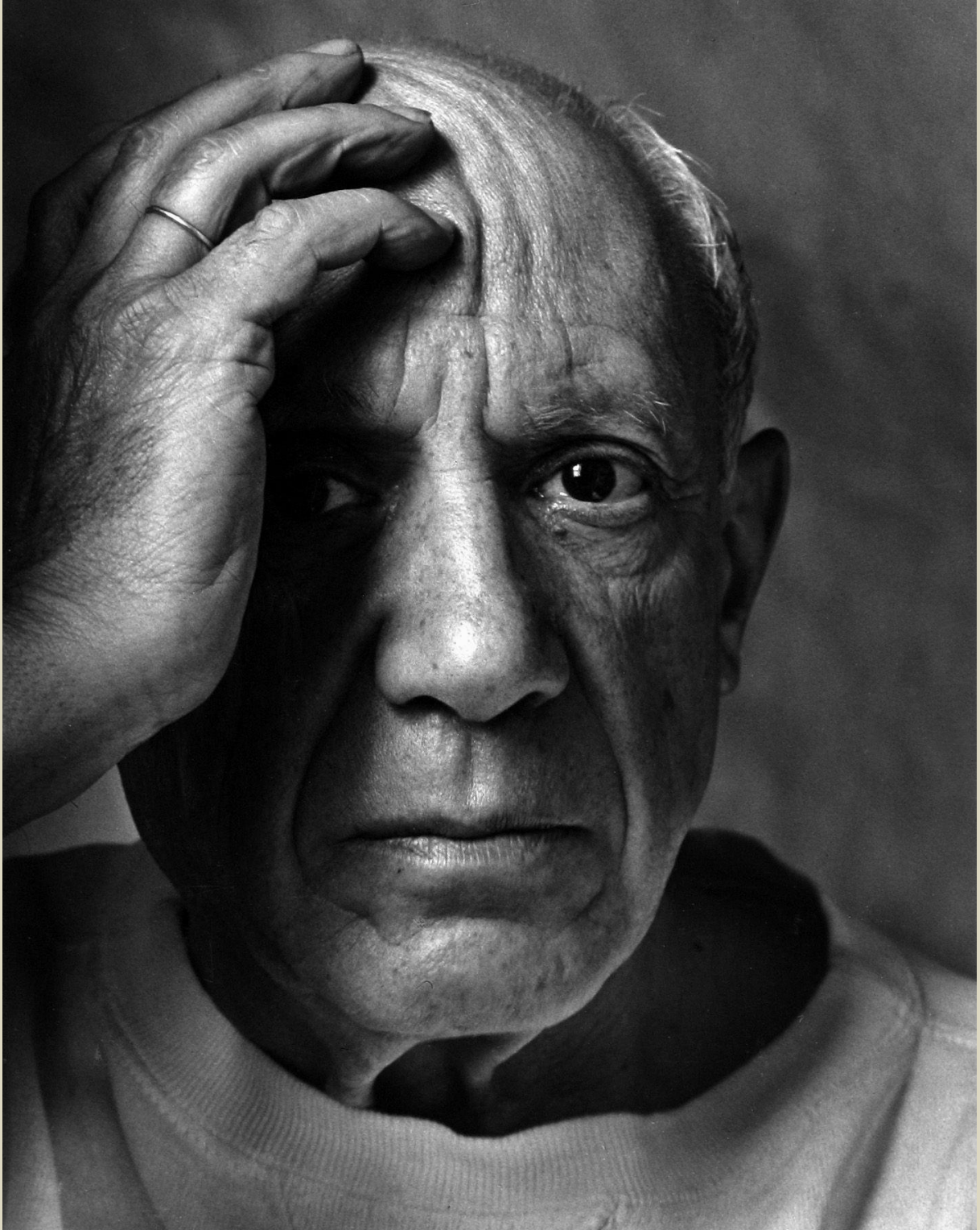
Newman při portrétování nespolehá na intuitivní uchopení podstaty zobrazované osobnosti, ale na okamžik rozhodujícího poznání se předem pečlivě připravuje studiem života a díla těch, které hodlá portrétovat.

Newmanovy portréty vynikají dokonalou abstraktní výstavbou v ploše obrazu. Mají myšlenkovou originalitu, vtip. Podobně jako u fotografií C.-Bressona je tu harmonicky propojen obsah s formou.

Newman je silná, ale nevnučující se osobnost. V analogii k portrétům Nadarovým, vyplývá z fotografií Newmanových vzájemný respekt fotografa a fotografovaného. Nadar však pracuje jen s výrazem figury a forma je víceméně konstantní. Newman přidává k výrazu figury nekonečnou proměnlivost formální výstavby.



Arnold Newman, Alfred Krupp, 1963



Arnold Newman, Pablo Picasso, Vallauris, France, 1954





Arnold Newman, Alfred Stieglitz a Georgia O'Keeffe, 1944

## 8. TENDENCE SOUČASNÉ FOTOGRAFIE

Celkové zaměření fotografie vymezené ve 20-tých letech bylo objektivní. Fotografie měla být angažovaná, osobitě zabarvenou, ale objektivní výpovědí o realitě kolem. Svrchovanou fotografií v tomto smyslu byla fotografie reportážní. Reportáž byla „královnou“ fotografie. Svého vrcholu dosáhla v 50-tých letech v rámci obrazových magazínů, s jejichž zánikem ke konci let 60-tých i upadá. Dochází ke krizi fotožurnalismu. Krizí fotožurnalismu však neupadá objektivně zaměřená fotografie ve svém celku, neboť tato „triumfuje“ ve fotografii reklamní. Fotografie objektivně pojatá a fotografie reklamní jsou jedno a totéž, a její prestiž je dodnes neotřesena.

Ale neexistuje jen tato fotografie. V souvislosti s krizí fotožurnalismu dochází k odklonu od chápání fotografie jako věrného zobrazení. Vzniká v 50-tých letech a prosazuje se na počátku 70-tých let fotografie individuálního výrazu neboli imanentní exprese. Klíčová pozice při vzniku takto pojímané fotografie zauímají Robert Frank se svou knihou „*Američané*“ a Otto Steinert se svou školou a proklamací subjektivní fotografie. Je zde rovněž důležitý Harry Callahan se svou teorií pokorného automatismu tvorby.

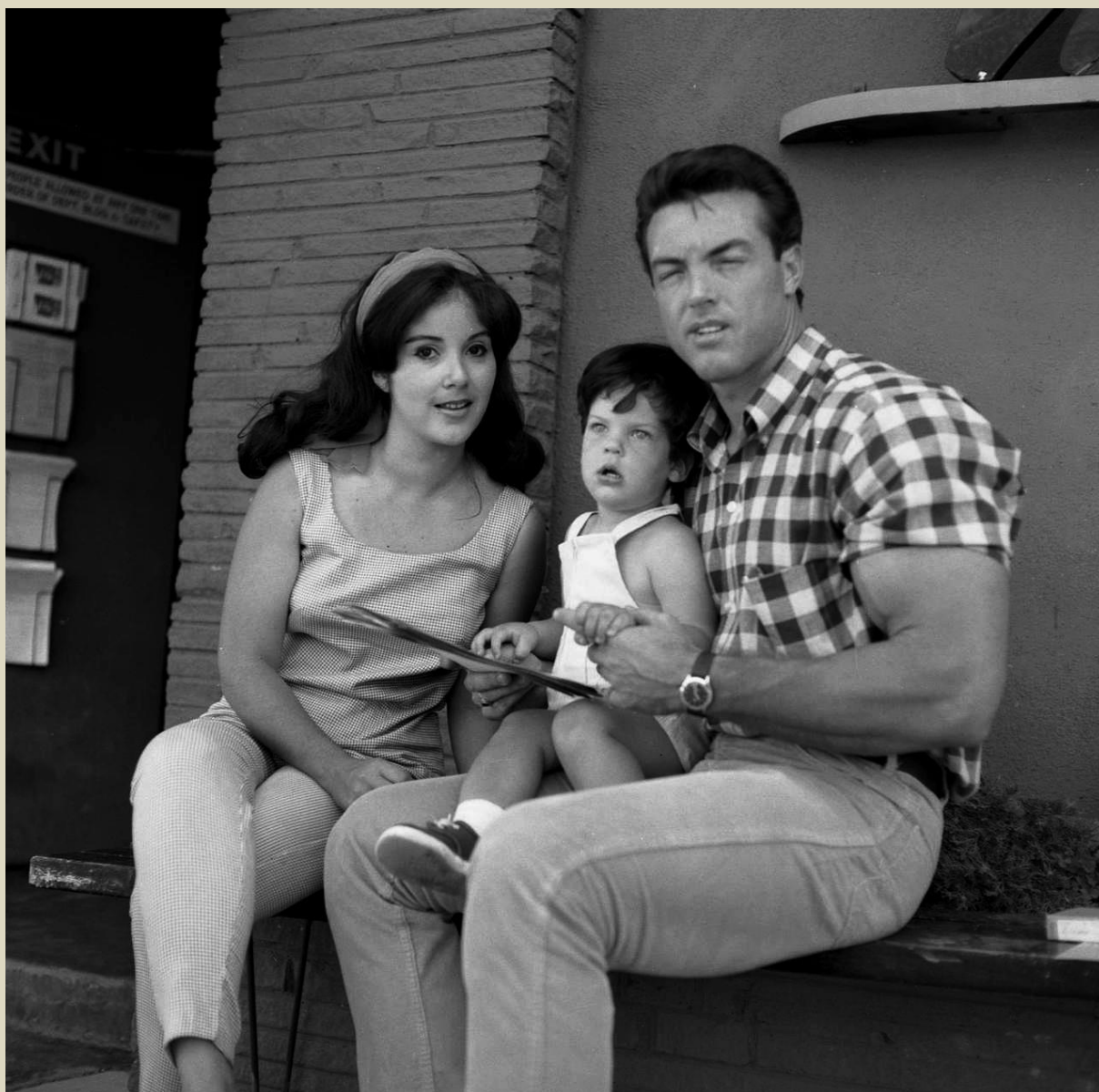


Lee Friedlander, Autoportrét, California, 37,7 x 37,2 cm, 1997

## SOUČASNÁ FOTOGRAFIE

V 70-tých letech nastupuje fotografie, kde jedním z hlavních problémů je syžetová banalita. To, co je objektem fotografie, je banální, rozhodující je nálada, situace. Jde jen o fotografa samého, nikoliv o to, co je zobrazováno, co se jeví být na prvý pohled na fotografii. Fotografové zdůrazňují svou osobu. Často sami sebe do fotografie zahrnují (ruka, stín, autoportrét apod.), ale současně si uvědomují, že jen zčásti mohou vůli ovlivnit konečné vyznění obrazu. Uvědomují si, že význam obrazu ve smyslu individuálního výrazu vyplývá spíše z podvědomých struktur než z volní volby a manipulace. Přesvědčivě to formulují fotografové jako Callahan, Arbusová, ale i teoretikové, jako E. Lucie-Smith. Jsou přehodnocovány celé dějiny fotografie. Doposud požímané dějiny fotografie jako dějiny objektivního zobrazování, jsou nyní viděny jako sukcese individuálních zření, vizí. Tyto vize se chápou jako nejsyntetičtější výraz individuální existence.

Krise fotožurnalismu a s ní spojená krize objektivní fotografie má očistný charakter.

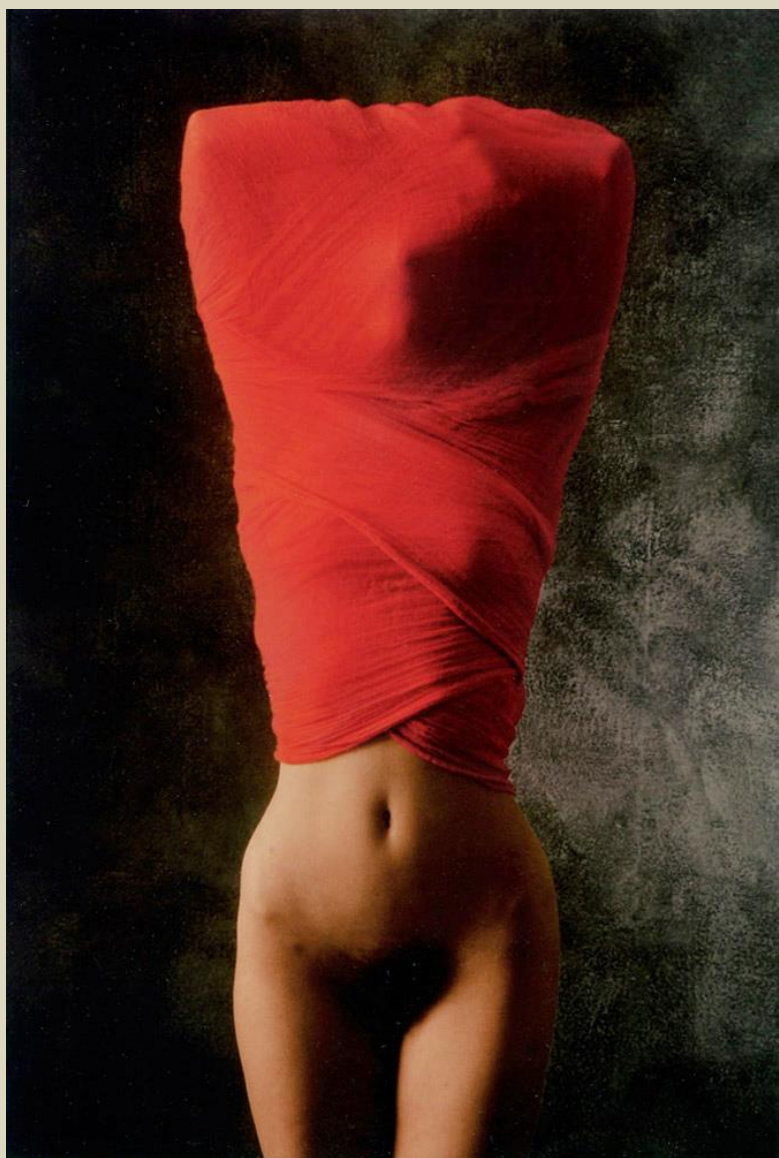


Diane Arbus, Americká rodina, c. 1960

Končí spor o to, zda fotografie je umění, či není. Fotografie se plně osamostatňuje. Byla-li v rámci piktorialismu závislá na malířské produkci, neboť byla pojmána jako zručné zhotovení, v rámci objektivní fotografie na objektivní realitě, neboť se považovala za věrné zobrazení, pak v rámci současného pojetí fotografie jako individuálního výrazu se osvobozuje. Jde jen o ni samu. Je závislá pouze na tvůrci, a je tedy dílem v pravém toho slova smyslu. Fotografie získává cenu jako taková. Objevuje se problém fotografického originálu. Fotografie má cenu jako originál obrazový, nikoliv jako zobrazovací, jak tomu bylo doposud. Objevují se galerie fotografie ve smyslu takového originálu vystavující se vším, co s takovou prezentací souvisí.

Vystupuje do popředí také publikace ve smyslu autorských monografií. Tedy nikoliv knihy o něčem, ale knihy o autorovi fotografií samém. Fotograf fotografuje sebe, nikoliv svět kolem sebe, jak tomu bylo zdánlivě předtím.

Fotografie si dobývá svého uznání jako umění nikoliv proklamacemi a dobrou vůlí, ale samou svou tvorbou. Fotografie již nezachycuje umělecky skutečnost. Fotografie prostě je uměním.



Christian Vogt, Rudé torso, 1976

## BLIŽŠÍ URČENÍ SOUČASNÉ FOTOGRAFIE

Pro současnou fotografii je především charakteristické **volné** a **výrazné** užití abstrakce a situace, individuálního a obecného, subjektivního a universálního. Klasický názor na fotografii má za to, že nemimetické (nenapodobivé) znamená abstraktní. To není názor sdílený současnou fotografií. Mimetické je zde viděno jako iluzivní a abstraktní jako nezbytná skladba a obojí slouží jen za prostředek výrazu – specificky fotografického výrazu.

Fotografie často provokují, jsou záměrně okázalé a manipulují s ikonocitně-autentickými významy fotografického obrazu, například formou konfrontace obrazu (většinou pečlivě aranžovaného) s více méně absurdním textem nebo zvláštní úpravou motivických předmětů a způsobu jejich snímání. Často jsou jen pro jednu fotografii pracně a zdlouhavě vyráběny rekvizity a způsob fotografického záznamu je přesně promyšlený a plánovaný do nejmenších detailů.



Joel-Peter Witkin, Vor prezidenta George W. Bushe, NM, 2006



1



2



3



(4)Marcelo Krasilcic, Vizuální příběh, c. 2014

Současná tvorba, v souladu s odklonem od zobrazivé funkce fotografie, se ve skladbě vyznačuje manipulovaným světlem, prostorem a časem. Fotografové užívají nezvyklého (často bleskového) osvětlení, zdůrazňují iluzi prostorové hloubky užíváním širokoúhlé optiky, která také umožňuje výrazné proměny proporcí a umístění objektů v rámu, na něž je současná skladba velmi citlivá do té míry, že rám sám je v podobě černého orámování přímo součástí obrazu. Fotografické obrazy jsou promyšleny v sekvencích nebo přímo jako sekvence prezentovány, užívá se několikanásobných expozic, expozic velmi krátkých nebo naopak velmi dlouhých, a jejich extremita nemá samozřejmě základ technický, nýbrž jen tvůrčí.



Josef Koudelka, Cikánský pár, Slovensko, 1966



V každém případě, ať již fotografický obraz zprostředkovává výraznou situaci prožitkovou, abstrakci formálně obrazovou nebo jde-li o harmonické propojení obou, vždy je výsledná fotografie chápána jako niterná exprese individuálního fotografa. Tato niternost má podvědomý základ.



Vivian Maier, Sun Times, Kodak Ektachrom 35 mm, Leica IIIc, Chicago, 1969



Robert Mapplethorpe: Mark Stevens, 1976

S výraznou niternou individualitou souvisí, že současná fotografická tvorba se často vyznačuje odtažitostí a vyjadřuje pocity odcizení k okolnímu prostředí a ironii k vnějším událostem. Fotografie vyjadřují přecitlivělost až idiosynkratickou a často se dostávají do oblasti významové triviality a nepříjemné sentimentality.



Erwin Olaf, Projekt "Chessmen", 1988

Fotografie se stále méně chápe jako výsledek reflexe a logických úvah a stále více se prosazuje spontánnost fotografické tvorby. Nikoliv zpracování daných témat a obecně definovaných objektů, ale výrazné zaujetí a cítění samo je základní problém současné fotografické skladby. Problémem současného fotografa není zobrazit to, co víme a co už jsme někde viděli, nýbrž vytvořit obraz toho, co nevíme a co jsme ani vidět nemohli. Fotografie má zviditelnit neviditelné.



Arno Rafael Minkkinen, Autoportrét, Finsko, 2000

## BIOGRAFIE A SLOVA NĚKOLIKA SOUČASNÝCH (70-tá léta) FOTOGRAFŮ

### Lee FRIEDLANDER

Narodil se r. 1934 v Aberdeenu v USA. Fotografovat začal v roce 1948. Fotografuje hlavně městskou scénérii a její obyvatele.

*„Podezřívám, že je to vlastní sobectví, které nás nutí pozorovat okolní svět i nás samých. Takové hledání je člověku vrozeno a pro mne tvoří vlastní důvod, proč fotografuji. Fotografování není jednoduše zrcadlení se jezírka a fotografie nejsou tím, čím je křivé zrcadlo na stěně. Člověk se stává svědkem neřešitelných záhad ve chvíli fotografování, které je samo o sobě prosté a soběstačné. Mačkáte spoušť a nemyslíci stroj zaznamená vše, co mohou uchopit jeho chapadla a co poznamenává světlo. Mačkáte v momentě, kdy k vám jako k divákovi daná scéna promlouvá“.*



Lee Friedlander, Minnesota, 1966



Lee Friedlander, Akt, c.1980



Lee Friedlander,  
Autoportrét,  
Provincetown,  
Massachusetts, 1968



Lee Friedlander, Autoportrét, New City, 1997

## Ralph GIBSON

Narozen r. 1939 v Los Angeles. Žije v New Yorku jako nezávislý fotograf. Jeho fotografickým školením byly tři roky služby u fotografické jednotky válečného námořnictva Spojených států, jeden a půl roku studia na uměleckém institutu v San Francisku a jeden a půl roku asistence u fotografky D. Langeové. Založil vlastní nakladatelství fotografických knih Lustrum Press.

*„Moje fotografie jsou z míst dosažitelných jen pomocí fotografie. Zatímco vše se v mém životě neustále mění, tyto obrazy zůstávají týmiž, a tak se stávají jedinou věcí v mém životě, které důvěřuji.“*

*„Toužím nalézt podstatu fotografie a stále se tímto problémem zabývám. Je to snad něco jako vyloučení námětu nebo motivu. Považuji fotografii za něco podobného elektřině; víme, jak ji užívat, ale doopravdy nevíme, co vlastně je.“*

*„K pochopení svých vlastních fotografií vždy přicházím až po delším čase. Zřídka jim porozumím okamžitě. Mému intelektu nebo vědomému myšlení chvíli trvá, než uchopí mé podvědomí.“*



Ralph Gibson, Akt, 1975



Ralph Gibson, Tinda, 1975



Ralph Gibson, Tinda, 1975

## Duane MICHALS

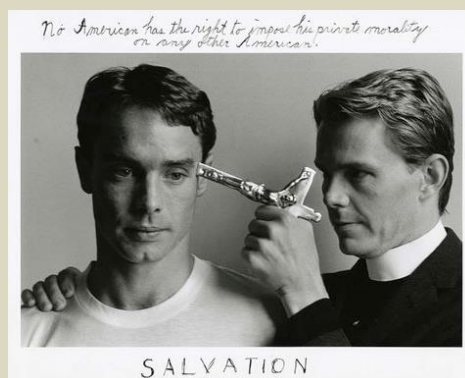
Narodil se r. 1932 v McKeesportu v Pennsylvánii. Jeho rodiče pocházejí ze Slovenska. Vystudoval universitu v Denveru. Fotografovat začal na své cestě do SSSR v roce 1958 jako amatér vypůjčeným fotografickým přístrojem na kinofilm. Po svém návratu studoval fotografii na Parsonově grafické škole a poté začal pracovat jako samostatný fotograf v New Yorku. Slavným se stal svými sekvencemi, které uveřejnil v roce 1970.

*„Krásné fotografie mě nezajímají. Vše je v nich příliš jasné. Zajímá mě tajemství mne samého. Moje fotografie nejsou založeny na pozorování vnějšku. Jsou založeny na specifických myšlenkách a pocitech a jsou promyšlenými ilustracemi těchto pocitů. Jsou založeny na vzpomínkách a intuici. Nejsou náhodami. Jsou dramatem vnitřního světa, který může nakonec být reálnější než svět vnější. Ilustruji sebe samého“.*



Duane Michals, Intimní moment, c. 1968

*„Žádný Američan nemá právo vnucovat svou individuální morálku jinému Američanovi.“*



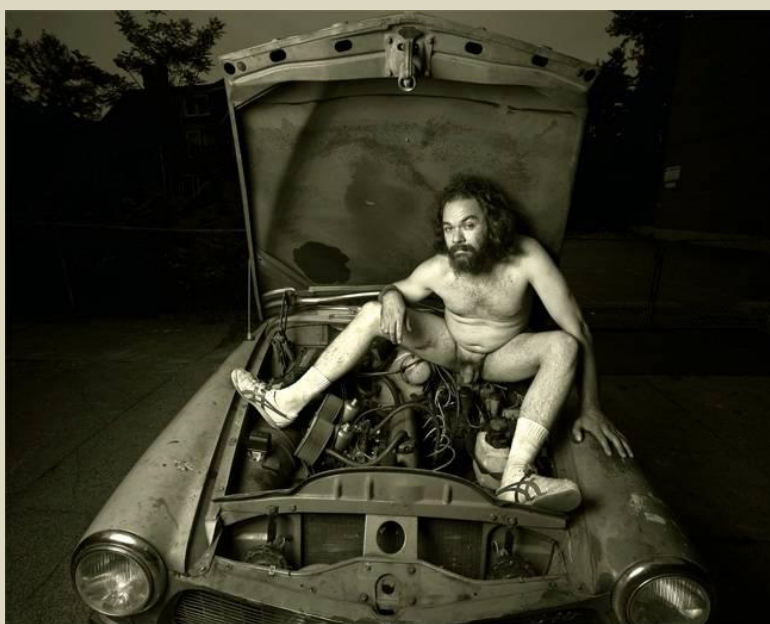
Duane Michals, Spása, c. 1968



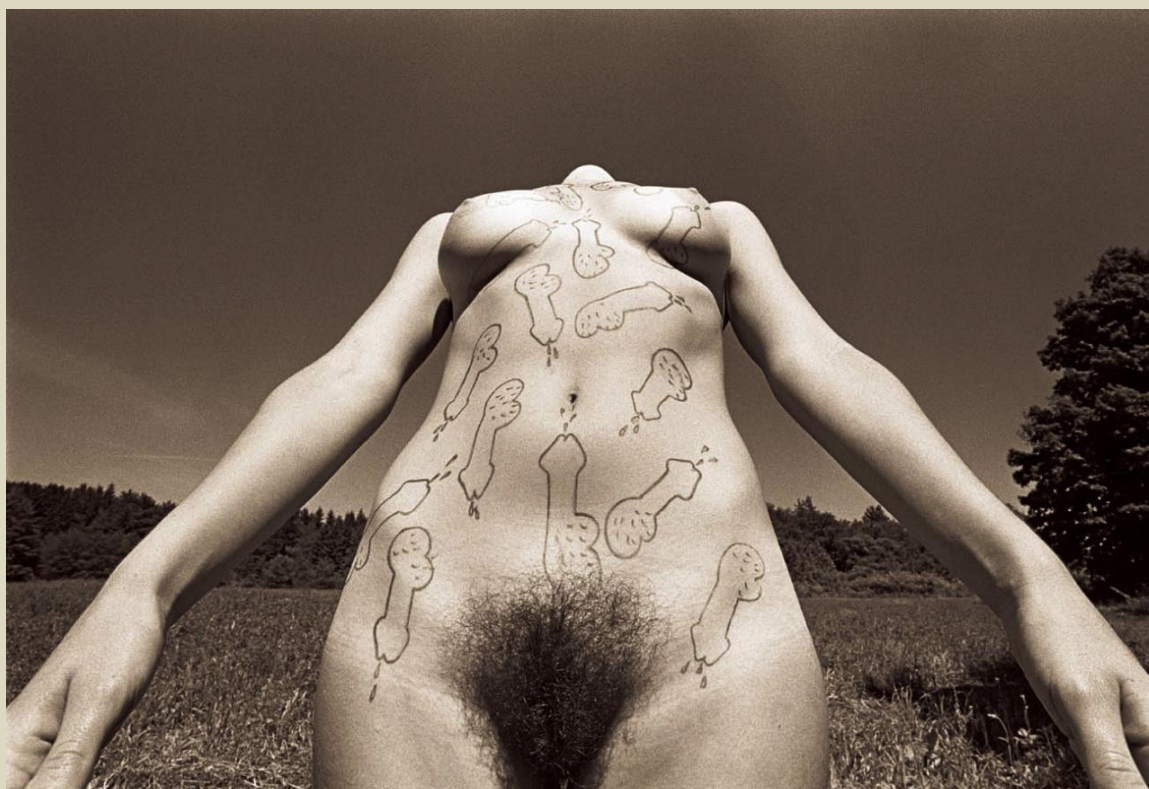
## Leslie KRIMS

Narodil se ve Spojených státech v roce 1943. Školením malíř je fotografickým samoukem. Vytváří sebevědomě pózované surreální až groteskně působící fotografie.

*„Nejsem historikem, vytvářím historii. Moje fotografie jsou antirozhodujícím okamžikem. Je možné vytvořit jakýkoliv myšlený obraz. Tato možnost samozřejmě předpokládá schopnost myslit a tvořit. Největším potenciálním zdrojem fotografické kreativity je myšlení samo.“*



Leslie Krims, Motor, c. 1980



Lesli Krims, Akt s kresbami stříkajícího penisu, Rochester, New York, 1969



Leslie Krims, Idiosynkratický obrázek, Buffalo, New York, 1980



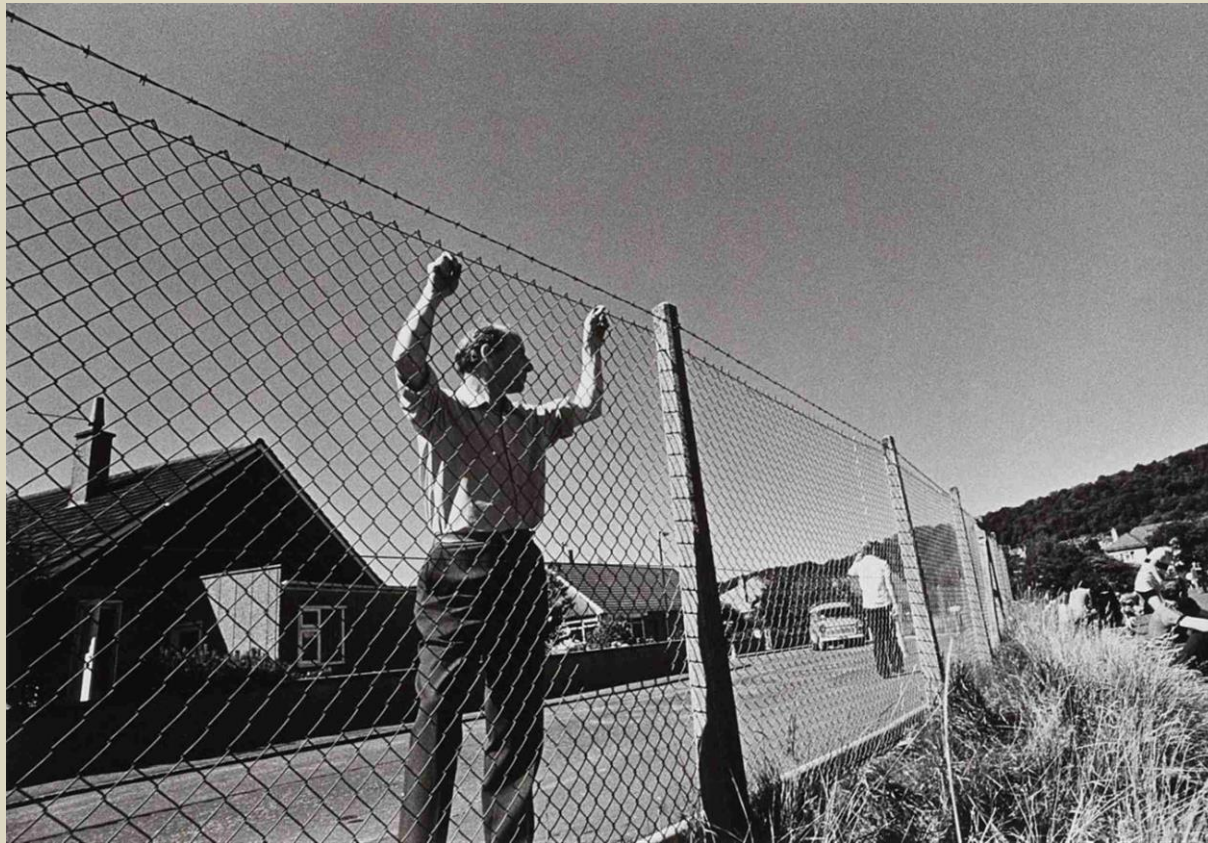
Leslie Krims, Idiosynkratický obrázek aneb „jímavý portrét maminky a syna. Maminka je nejlepší přítelkyně a model muže. Dobře si prohlédněte malou židovku s Nikonem na botě.“, Buffalo, New York, 1980

## Heinrich RIEBESEHL

Narodil se v r. 1938 v Lathen-Ems, Německo. Studoval fotografii u Dr. Otto Steinerta v Essenu. Pracoval jako reportér a od r. 1968 vyučuje fotografii v Hannoveru. V r. 1971 založil v Hannoveru spolu se svými přáteli fotografickou galerii.

*„Ani v nejmenším nepochybuji, že je možné užívat fotografie jako prostředku citové interpretace. Fotografie mě především zajímá jako metoda vyjadřování osobních pocitů. Z toho důvodu moje fotografie zobrazují subjektivně prociťované situace a nesnaží se o dokumentární realismus. Naopak, stále hledám témata a situace, které mohou zbavit jejich běžných konotací. Fotografie má prohloubit zřejmou a povrchní faktičnost“.*

*„Ve fotografii, kterou se zabývám, prezentuji zvláštní realitu nezávislou od místa a času. Fotografie ve svém tradičním pojetí jako pravdivý záznam fakt přijímám, jen pokud mi může posloužit při mém vyjadřování pocitů osobních. Moje fotografie odhalují subjektivní pojetí časových momentů a aspektů událostí a nejsou objektivním záznamem celé situace a námětu ve smyslu fotografické dokumentace. Zachováváním určitého odstupu od námětu se jej a jeho situaci snažím vydělit od všeobecně přijímané významovosti a vytvářím si tak prostor pro subjektivní interpretaci. Užívám reality jako pozadí pro vyjádření svých osobních dojmů. Nezávislé uskupení obrazů všedního okolí, neobvyklého a faktického, to vše vidím jako něco, do čehož se vstřebávám, čímž se nechávám ovlivňovat“.*



Heinrich Riebeschl, Z cyklu Situace + Objekty, c. 1975



Heinrich Riebesehl, Z cyklu Situace + Objekty, c. 1975



Heinrich Riebesehl, Z cyklu Situace + Objekty, c. 1975

## Diane ARBUSOVÁ

Narodila se v New Yorku v roce 1923 (zemřela 1972). Spolu se svým mužem se zabývala reklamní fotografií. Vlastní tvorbu začala poněkud pozdě, v roce 1959 (36 let), a to na popud Lisett Modelové. Obdržela dvě Guggenheimovy nadace (1963, 1966). Výsledky nadací byly vystaveny v Museu moderního umění v New Yorku pod názvem „Nové dokumenty“ a vzbudily velký ohlas.

*„Nic není nikdy takové, jak říkají. Právě to, co jsem nikdy neviděla, to poznávám“.*

*„Projevuje se u mne taková zvláštní věc, když se dívám do hledáčku, pak nemám nikdy strach. Třeba ten chlap může na mě mířit pistolí nebo něco podobného, ale jak mám oči přilepené na matnici, připadám si nezranitelná“.*

*„Čiňané mají teorii, že nudou přicházíte k vytržení. Myslím, že je to pravda. Nikdy bych si nevybrala námět proto, že něco pro mne znamená, nebo že si o něm něco myslím. Prostě si jej musíte vybrat, a co k němu cítíte, co pro vás znamená, to se vám odhaluje tehdy, kdy na něm pracujete dost dlouho“.*

*„Někteří lidé něco nenávidí, jiní to milují, ale obojí není vpravdě záměrné. Myslím to prostě tak, že to přichází z jejich vlastní přirozenosti, z jejich identity. Všichni máme identitu. Nemůžete se jí vyhnout. Je tím, co zůstává, když odstraníte všechno ostatní. Myslím, že nejkrásnější objevy jsou ty, nad kterými jste nemuseli přemýšlet“.*

*„Nikdy jsem neudělala obrázek, jaký jsem chtěla. Jsou jenom horší a lepší“.*

*„Jedna věc mne zaráží už od začátku. Nikdy nevychází z fotografie to, co do ní vkládáte a naopak, co z ní vychází, není to, co jste do ní vložili.“*

*„Nerada aranžuji věci. Stojím-li před něčím, pak místo abych to upravovala, upravuji sebe.“*



Diane Arbusová, Adam a Eva Kempinková, 1963



Diane Arbusová, Dvojice, 1963



Diane Arbusová, Trojice, 1971



RITRATTO DE DANIEL BARBARO, HOMO CONSPICVO,

Václav Hollar, Daniel Barbaro, rytina dle Tiziánovy malby, 1650



# DELLA PERSPETTIVA

DI MONSIGNOR

DANIEL BARBARO

ELETTO PATRIARCA D'AQVILEIA,

Opera molto vtile a Pittori, a Scultori, & ad Architetti.

*Con due tavole, vna de' capitoli principali, l'altra delle cose piu notabili consentite nella presente opera.*

CON PRIVILEGIO.

BIBLIOTECA DELL'ISTITUTO DI FISICA  
DELL'UNIVERSITA' - FIRENZE

11289  
Antico  
284



IN VENETIA.

Appresso Camillo, & Rutilio Borgominieri fratelli, al Segno di S. Giorgio.

M D LXXVIII.

Daniel Barbaro, O perspektivě, Benátky, 1568, faksimile úvodní strany





**B**ALDESSARA Lanci ingegnoso ingegnere essendo io in Siena, mi mostrò uno instrumento ritrouato da lui da porre in Perspettiua. Il quale (se bene mi ricordo è di questa maniera. Sopra una tauola ritonda di ottone nel mezzo era fesso uno pirono, il quale si poteua uolgere a torno, & era alto dalla tauola due dita, & partito nel mezzo fino ad uno certo termine, di modo che egli facena come due orecchie, tra'l mezzo dellequali n'era un'altro pirono, alto uno piede, & questo pirono era tenuto da uno pironzino, che passaua da un'orecchia all'altra, & poteua in detto pirono giocare, & piegar si, & drizzarsi secondo il bisogno, sopra la cima del pirono n'era saldata una canna di rame con uno picciolo bucco, laquale poteua essere longa mezzo piede, & staua come la lettera T. saldata sopra'l pirono, nel mezzo delquale n'era saldata un'altra canna di ottone egualmente distante alla prima, di modo che abbassandosi il pirono sopra il pironzino, amendue le canne s'abbassauano, & sempre stauano in pari distanza l'una dall'altra. L'ufficio della canna di sopra era per trauardare, l'ufficio della canna di sotto era per riceuere uno sottile ferruccio, dentro al suo canale per poterlo spignere sin ad uno piano eleuato ad anguli giusti nella circonferenza dello instrumento, ilqual piano non era piu alto della seconda canna, cioè non ueniua all'altezza della prima, perche bisognaua, che la prima fusse libera, & non impedita per potere trauardare. In questa piana si hanno a ponere le cose in Perspettiua, ilche si fa in questo modo. posto lo instrumento sopra qualche piano, si guarda per la canna di sopra i contorni d'alcuna cosa a punto per punto, & done si ferma il uedere nella canna di sopra, si fa trappassare il ferruccio per la canna di sotto, ilquale uà a ferire nella piana opposta, & iui si fa punto, & con la medesima uia mouendo il pirono, & uolgendolo alle altre parti delle cose, trauardando si segna ogni punto con il ferruccio nella piana.

Questo instrumento quanto alla inuentione è bello, ma quanto all'uso ha bisogno di essere meglio formato, & fatto maggiore, & con piu auuertimenti, i quali lascio all'inuettore, che mi disse di uolerlo riformare.

MODI NATVRALI DI METTERE IN PERSPETTIVA.  
Cap. V.



**C**ON mirabile diletto la natura ce insegna la proportionata digradatione delle cose, & ci aiuta in ogni modo a formare i precetti dell'arte. per ilche douemo essere diligenti offeruatori di quella in ogni occasione. Ma per hora io toccherò una bellissima isperienza d'intorno alla Perspettiua. Se uouo uedere come la natura pone le cose digradate ne solamente quanto a i contorni del tutto, & delle parti, ma quanto i colori, & le ombre, & le simiglianze farai uno bucco nello scuro d'una finestra della stanza di doue uouo uedere, tanto grande quanto è il uetro d'unocchiale. Et piglia un'occhiale da uecchio, cioè che habbia alquanto di corpo nel mezzo, & non sia cocauo, come gli occhiali da giouani, che hanno la uista curta. & incassa questo uetro nel bucco assaggiato. ferra poi tutte le finestre, & le porte della stanza, sicche non ui sia luce alcuna, se non quella, che uiene dal uetro, piglia poi uno foglio di carta, et ponlo in contra il uetro tanto discosto, che tu ueda minutamente sopra'l foglio tutto quello che è fuori di casa, ilche si fa in una determinata distanza più distintamente. ilche tronerai accostando, ouero discostando il foglio al uetro, finche ritroui il sito conueniente. Qui ui uederai le forme nella carta come sono, & le digradationi, & i colori, & le ombre, & i mouimenti, le nubi, il tremolar delle acque, il uolare de gli uccelli, & tutto quello, che si può uedere. A questa isperienza bisogna, che ci sia il Sole chiaro & bello, perche la luce del Sole ha grande forza in cauare le specie uisibili, come con tuo piacere ne farai la isperienza, nellaquale farai sceltta di quelli uetri, che fanno meglio, & se uorrai coprire il uetro tanto, che ui lasci una poca di circonferenza

**A** circonferenza nel mezzo, che sia chiara è scoperta, ne uederai anchora piu uiuo effetto. Vedendo adunque nella carta i lineamenti delle cose, tu puoi con uno penello segnare sopra la carta tutta la Perspettiua, che apparerà in quella. & ombreggiarla, & colorirla teneramente secondo, che la natura ti mostrerà, tenendo ferma la carta, fin che hauerai fornito il disegno.

Con l'aiuto del Sole si può trapportare una cosa di una grandezza in un'altra con quella proporzione, che l'huomo vuole, & copiare uno horologio, una fortezza, una figura humana, & qualunque altra sorte di cosa, come pone il Renerendo D. Gianbattista Vimercato Melanesi nel suo libro de gli horaloggi. Ilche si fa a questo modo. Hauendo disegnato uno horologio o altro sopra una tauola, & uolendo trapportare quello di una grandezza in un'altra, siccherai sopra la istessa tauola uno stile, maggiore o minore dello stile prima posto, secondo, che uoi la proportioni, & al Sole esponerai la tauola tanto, che l'ombra dello stile posto prima tocchi alcuna parte o principio di hora dell' horologio prima disegnato, & tenendo ferma la tauola, uedi done l'ombra dell'altro stile termina, & in fa punto, poi piglia l'ombra dal primo stile fatta nell'altra parte, o estremo dell' hora dello horologio, & nota l'ombra del secondo stile, & in fa punto, & così di mano in mano hauerai a trapportare ogni punto, & ogni linea dall' horologio prima fatto in quella forma, & proportioni, che ti piacerà. Et questo ti riuscirà se bene uolesti da uno horologio fatto nel muro trapportarne uno nel piano dell'orizzonte. & anche dal cilindro al piano, & dal piano al cilindro, accommodando pero il tutto con ingegno, & giudicio ponendo sopra la tauola quel piano dritto, o quel cilindro, che uoi trapportare, perche uederai gli effetti, che fanno le ombre drette, & le uoltate, & prouando & riuscendo il tutto ritrouerai molte altre cose di grande utile, e diletto. Lascio ad altri di ponere molte altre maniere di compassi, di righe, & di instrumeti da formare diuerse linee & proportionate, ouero ovali, & quelle altre, che sono tagli de i con, dette parabole, ellipse, & hyperbole, dallequali si fanno mirabili effetti nelle machine, & nelle fabriche di diuerse cose. Hora io dirò anche un modo da me usitato nel trapportare le cose molto commodo, et certo, imperoche poniamo caso che io uoglio trapportare una tauola di Geografia ad altro in uno piano, io faccio due semicircoli sopra due carte, ouero nelle istesse carte l'uno nella carta che io uoglio trapportare, & l'altro in quella carta, nellaquale uoglio trapportare, & partisco l'uno, & l'altro semicirculo in quante parti mi piace, & per piu commodità gli partisco in 180. gradi, poi fabrico due righe, & le partisco pure in parti eguali quante mi piace, o diseguali l'una dall'altra secondo, che io uoglio trapportare in piu grandi o in minore compasso, di queste righe ne metto una nel centro del semicirculo della carta disegnata. & l'altra nel semicirculo della carta, che io uoglio disegnare, & facendole mobili nel centro, sicche si possono girare, comincio a trapportare a questo modo. io uolgo la riga d'intorno al primo semicirculo, fin che ella tocchi quel punto, o quella città, che io uoglio trapportare, & uedo a quanti gradi del semicirculo è la riga, & a quanti gradi della riga è il punto ouero la città, che io uoglio trapportare, & poi sopra la carta bianca uolgo l'altra riga a tanti gradi del secondo semicirculo, a quanti era la prima, & poi faccio nota sopra la carta a quanti gradi della riga era il punto, ouero la città pigliata nella prima carta, & così di mano in mano, & di luogo in luogo uo trapportando ogni punto, & riesce giustamente se la seconda riga sera diuisa come la prima a punto, ma se la seconda riga sera partita in gradi minori riuscirà la cosa trapportata minore, se in maggiori, maggiore. pero uederai di accommodare l'uno & l'altro semicirculo & l'una & l'altra riga in luogo commodo a trapportare il tutto, come la pratica te insegnerà. Fin tanto sia laude, & gloria a quello, che è datore dello intelletto, & delle belle inuentioni, & d'ogni bene.

I L F I N E.

## *Přepis textu:*

Daniel Barbaro

**DELLA PERSPETTIVA**, Venezia, MDLXVIII

Cap. V. (ultima)

### **MODI NARURALI DI METTERE IN PERSPETTIVA**

On mirabile diletto la natura ce insegna la proportionata digradazione delle cose, e ci aiuta in ogni modo a formare i precetti dell'arte, per il che dovemmo essere diligenti osservatori di quella in ogni occasione. Ma per ora io toccherò una bellissima isperienza d'intorno alla Perspettiva. Se vuoi vedere come la natura pone le cose digradate ne solamente quanto a i contorni del tutto, e delle parti, ma quanto i colori, e le ombre, e le simiglianze, farai uno bucco nello scuro d'una finestra della stanza di dove puoi vedere, tanto grande quanto è il vetro d'un occhiale. Et piglia un'occhiale da vecchio, cioè che abbia alquanto di corpo nel mezzo e non sia concavo, come gli occhiali da giovani, che hanno la vista curta, e incassa quello vetro nel bucco assaggiato. Serra poi tutte le finestre e porte della stanza, sicche non vi sia luce alcuna, se non quella, che viene dal vetro, piglia poi uno foglio di carta, et ponlo incontra il vetro tanto discosto, che tu veda minutamente sopra 'l soglio tutto quello che è fuori di casa, il che si fa in una determinata distanza più distintamente. Il che troverai accostando, overo discostando il foglio al vetro finché ritrovi il sito conveniente. Qui vi vederai le forme nella carta come sono, e le digradationi, e i colori, e le ombre, e i movimenti, le nubi, il tremolar delle acque, il volare degli uccelli, e tutto quello, che si può vedere. A questa isperienza bisogna, che ci sia il sole chiaro e bello, perché, la luce del sole ha grande forza in cavare le specie visibili, come con tuo piacere farai la isperienza, nella quale farai scelta di quelli vetri, che fanno meglio, e se vorrai coprire il vetro tanto, che vi lasci una poca di circonferenza nel mezzo, che sia chiara è scoperta, ne vederai ancora più vivo effetto. Vedendo adunque nella carta i lineamenti delle cose, tu puoi con uno pennello segnare sopra la carta tutta la Perspettiva, che apparerà in quella, e ombreggiarla, e colorirla teneramente secondo, che la natura ti mostrerà, tenendo ferma la carta, fin'che averai fornito il disegno.

## *Překlad textu:*

Daniel Barbaro

**O PERSPEKTIVĚ**, Benátky, MDLXVIII

Kap. V. (poslední)

### **PŘIROZENÉ ZPŮSOBY ZÍSKÁNÍ PERSPEKTIVY**

... nyní se zmíním o skvělé zkušenosti, co se Perspektivy týče. Pokud chceš spatřit, jak příroda úměrně vykresluje nejen všeho obrysy a části, ale také barvy, stíny a podoby, vyber okno, z něhož chceš vyhlížet, a učiň otvor v okenici, a to tak velký, abys do něj mohl vložit brýlové sklo. Vyber sklo, které staří nosí, tj. takové tlustší uprostřed a ne konkávní, jaké jsou brýle mladých, kteří jsou krátkozrací. Vlož ono sklo do vytvořeného otvoru a potom zatemni veškerá okna a dveře místnosti, aby v ní nebylo jiné světlo než to, které dává brýlové sklo. Vezmi list papíru a dej ho proti sklu do takové vzdálenosti, abys z židle přesně viděl všechno, co je mimo dům, což je v jedné určité vzdálenosti nejzřetelnější. To nalezneš, když pohybuješ listem papíru směrem ke sklu nebo od něj tak dlouho, až je místo nejpřípadnější. Tu uvidíš na listu papíru veškeré tvary, jaké jsou v různých velikostech, barvách, stínech, pohybech, mracích, čerení vody, letu ptáků a vůbec všeho, co je možno spatřit. Tato zkušenost vyžaduje slunce silné a jasné, protože sluneční světlo má velkou moc kreslit věci viditelné, čehož nabudeš o to větší zkušenost, když vybereš ta nejlepší brýlová skla. A když sklo zakryješ tak, že ponecháš jen malý kruhový otvor uprostřed, budeš mít toho o to živější dojem. Jak vidíš na papíru obrysy věcí, můžeš si vzít štětec a zaznamenat na papíře celou Perspektivu, vystínuješ ji, jemně vybarvíš dle příkladu přírody, přičemž máš papír nehybný až do chvíle, kdy máš kresbu hotovou.

## Seznam literatury:

- BAIER, Wolfgang. *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie. Halle: VEB Fotokinoverlag, 1964.*
- BARBARO, Daniel. *La Pratica della Prospettiva. Venezia: Borgominieri fratelli, 1569.*
- BEATON, Cecil and Gail BUCKLAND. *The Magic Image. Boston: Little Brown, 1975.*
- DANESE, Renato. *American Images. New York, McGraw-Hill, 1979.*
- DANIELS, Patrick. *Early Photography. London: Academy Editions, 1978.*
- GERNSHEIM, Helmut and Alison GERNSHEIM. *The History of Photography. New York: McGraw-Hill, 1969.*
- GERNSHEIM, Helmut and Alison GERNSHEIM. *A Concise History of Photography. London: Thames and Hudson, 1965.*
- GERNSHEIM, Helmut. *Lewis Carroll: Photographer. New York: Dover Publication, 1969.*
- GOSLING, Nigel. *Nadar. New York: Alfred A. Knopf, 1976.*
- GRÄFF, Werner. *Es kommt der neue fotograf! Berlin: Verlag Hermann Reckendorg, 1929.*
- GREEN, Jonathan. *The Snapshot. New York: Aperture, 1974*
- HILL, Paul and Thomas COOPER. *Dialogue with Photography. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979.*
- KOLEKTIV AUTORŮ. *The Focal Encyclopedia of Photography. London: Focal Press, 1969.*
- LEVEY, Michael. *A History of Western Art. London: Themes and Hudson, 1968.*
- LUCIE-SMITH, Edward. *The Invented Eye. London: Paddington Press, 1975.*
- NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography from 1839 to the Present Day. New York: Moma 1964*
- SAWYER, Charles. *Josef Sudek. London: Creative Camera, Number 190, April 1980.*
- SELIGMANN, Herbert J. *Alfred Stieglitz Talking. New Haven: Yale University Library, 1966*
- SKOPEC, Rudolf. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku. Praha: Orbis, 1963*

- SZARKOWSKI, John.  
1973. *Looking at Photographs*. New York: Moma,
- SZARKOWSKI, John.  
*Mirrors and Windows: American  
Photography since 1960*. New York: Moma,  
1978.
- WITKIN, Lee D. and Barbara LONDON.  
*The Photograph Collector's Guide*. Boston:  
New York Graphic Society, 1979.
- WORSWICK, Clark.  
*The Last Empire: Photography in British  
India, 1855-1911*. New York: Aperture, 1976.
- TURNER, Peter.  
*American Images: Photography 1945-1980*.  
New York: Viking Penguin, 1985.