



národní
úložiště
šedé
literatury

Techniky historického fotografického materiálu a jejich určení

Štěpánka Borýsková; Libor Jůn; Jan Švadlena; Pavel Scheufler
2018

Dostupný z <http://www.nusl.cz/ntk/nusl-374021>

Dílo je chráněno podle autorského zákona č. 121/2000 Sb.

Tento dokument byl stažen z Národního úložiště šedé literatury (NUŠL).

Datum stažení: 19.04.2024

Další dokumenty můžete najít prostřednictvím vyhledávacího rozhraní nusl.cz .

TECHNIKY HISTORICKÉHO FOTOGRAFICKÉHO MATERIÁLU A JEJICH URČENÍ



Autoři: MgA. Štěpánka Borýsková, Ph.D.
Mgr. Libor Jůn, Ph.D.
Mgr. Pavel Scheufler
Ing. Jan Švadlena

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

Obsah

Vstupní údaje.....	4
Cíl metodiky.....	4
Popis uplatnění metodiky.....	4
Srovnání novosti postupů.....	4
Publikace, které předcházely metodice	5
Úvod	6
Fotografický fond a sbírka	8
Identifikace historických fotografických technik.....	11
Přímé pozitivy	12
Daguerrotypie.....	12
Ambrotypie.....	13
Ferrotypie	14
Pannotypie.....	15
Struktury pozitivních fotografických materiálů.....	16
Jednovrstvý materiál	16
Dvouvrstvý materiál	17
Třívrstvý materiál.....	17
Vícevrstvý materiál.....	17
Pozitivní přímokopírující materiály (POP)	18
Slaný papír	18
Kyanotypie.....	19
Albuminový papír	20
Kolódiový papír.....	21
Stříbroželatinový papír POP	22
Vyvolávací pozitivní materiály DOP	23
Stříbroželatinový papír DOP	23
RC papír	24
Ušlechtilé tisky.....	25
Uhlostisk (Pigment, Pigmentový tisk).....	25
Gumotisk	26

Olejtisk.....	27
Bromolejtisk	27
Negativní fotografické materiály.....	28
Papírový negativ	29
Kolódiový negativ na skleněné podložce.....	30
Stříbroželatinový negativ na skleněné podložce.....	31
Negativní fotografické materiály na plastových podložkách	31
Nitrocelulóza	32
Acetylcelulóza.....	33
Polyester.....	34
Závěr	36
Literatura	37
Příloha – Přehled vývoje fotografie v českých zemích	38

Obr. 1 – Titulní list – Paleontolog a významný český muzejník Jaroslav Petrbok ve své pracovně v Národním muzeu, počátek 20. let 20. století.

Vstupní údaje

Cíl metodiky

Metodika „Techniky historického fotografického materiálu a jejich určení“ vznikla v rámci projektu NAKI „Historický fotografický materiál – identifikace, dokumentace, interpretace, prezentace, aplikace, péče a ochrana v kontextu základních typů paměťových institucí (DF13P01OVV007)“, jehož cílem je přispět ke zdokonalení ochrany historických fotografických materiálů. Stěžejní částí předkládané metodiky je charakterizování základních identifikačních znaků historických fotografických technik zastoupených v českém prostředí ve sbírkách a fondech paměťových institucí. Cílem této metodiky je vytvoření metodické příručky pro identifikaci konkrétních historických fotografických technik jakožto nezbytného kroku pro adekvátní ochranu historických fotografií.

Popis uplatnění metodiky

Metodika je určena jak pro zaměstnance paměťových institucí, tak pro širší odbornou veřejnost s hlubším zájmem o historický fotografický materiál; potenciálním uživatelům poskytuje základní identifikační nástroj pro orientaci v širokém spektru historických fotografických materiálů a pro určování fotografických technik použitých při vzniku konkrétních historických fotografií. Takové zjištění není samoučelné – správná identifikace zajišťuje informace nezbytné nejen pro historické a technologické zařazení, ale také pro zvolení vhodných ochranných postupů pro zachování obrazové informace a fyzické povahy historických fotografií, jejichž materiálová různorodost přechází od kovových a skleněných desek po papírové a plastové podložky. Je potřeba mít na paměti, že jak rozmanitá jsou materiály a techniky historických fotografií, tak rozmanité jsou i degradační faktory a typy poškození, které ohrožují jejich dlouhodobé zachování.

Srovnání novosti postupů

V rámci vzniku překládané metodiky byla pozornost zaměřena především na základní identifikační postupy nevyžadující náročnější instrumentaci – zdůrazněny jsou charakteristické znaky fotografických technik, které lze pozorovat již za pomoci jednoduchých optických prostředků (lupa apod.) Na rozdíl od tradičně používaného chronologického řazení jsou v tomto textu fotografické techniky řazeny dle vzájemných souvislostí z hlediska technologického postupu a principu zobrazení. Zároveň u každé techniky jsou uvedené nejpravděpodobnější záměny s jinými fotografickými technikami – pokud si tedy uživatel metodiky není jist, zda identifikoval konkrétní historickou fotografii, může se o správnosti ujistit vyloučením možných zaměnitelných technik.

Publikace, které předcházely metodice

JŮN, L., JŮNOVÁ MACKOVÁ, A., BORÝSKOVÁ, Š., VÁVROVÁ, P. Orient and Photographic Collections of the National Museum Archives: Photographs, Postcards and Databases. In Egypt and Austria X Visualizing the Orient: Central Europe and the Near East in the 19th and 20th centuries. 2016, p. 245–262. ISBN 978-80-7331-248-0.

Úvod

Rok 1839 seznámivší užaslý svět s existencí fotografického zobrazování, byť zprvu ve značně těžkopádné daguerrotypické formě, je do značné míry dodnes nedoceneným mezníkem světových dějin. Rozvoj fotografického média rychle překonávající jak sociální tak i politické hranice zásadně změnil tehdejší společnost a brzy začal spoluurčovat další vývoj lidského snažení a usilování. Fotografie, velmi brzy vznikající na principu negativ – pozitiv, tj. s možností mnohočetné duplikace, se tak stala jedním z atributů moderního mediálního věku.

I přes tuto skutečnost – či paradoxně právě proto – se však fotografie po dlouhý čas nestala všeobecně uznávaným historickým pramenem a také jejímu poznání jsme neustále leccos dlužni. Obdobně samotná historiografie věnující se fotografii prodělala značně nejednoznačný vývoj – víceméně neúspěchem skončily pokusy mechanicky včlenit vývoj fotografického média do schémat klasických dějin umění, což často vedlo k redukci „dějin“ fotografie na podrobný, ovšem téměř nic neříkající výčet technologických změn a inovací. Byť podstata fotografie spočívající ve fotomechanickém záznamu k tomu více než vybízela.

Nic z toho však nemělo podstatnější vliv na skutečnost dochovaní nepřeberného množství fotografií uložených jak v soukromých, tak ve veřejných sbírkách. Fotografie se stala předmětem sběratelského zájmu a začala se objevovat i v různých galeriích, archivech či muzeích. To mj. dalo vzniknout i otázkám, jak náležitě o fotografii pečovat, jakým způsobem ji ukládat a jakým způsobem ji popisovat. Na všechny tyto otázky byly a jistě i dlouho budou nalézány odpovědi – ve většině případů odpovědi rychle zastarávající a svým obsahem ne zcela uspokojivé.

Jedním z důležitých předpokladů efektivního a nepoškozujícího nakládání s fotografiemi a fotografickými materiály je nutná základní orientace mezi jednotlivými fotografickými technikami užívanými v 19. a 20. století. Jde nejen o poznání konkrétních jednotlivých technik a případných rozdílů mezi nimi, ale také o užití relevantních způsobů identifikace těchto technik. Správné určení konkrétní fotografické techniky je důležitým poznatkem jak pro zvolení vhodné péče o samu fotografii (např. uložení, použití vhodného adjustačního materiálu atd.), ale i pro samotnou historickou interpretaci fotografie.

Shrnujícím průvodcem po této problematice má být právě tento text, který dané téma zpracovává především v českém kontextu (tj. de facto středoevropském), a to v časovém vymezení zhruba jednoho sta let (od 40. či 50. let 19. století až do poloviny 20. století). Jde o seznámení se základními daty z historie fotografického média na území českých zemí, s pojmy používanými v této oblasti a prioritně o představení postupů identifikace jednotlivých fotografických technik. Katalog těchto technik je u každého fotografického postupu tvořen třemi částmi – stručnou charakteristikou vlastní fotografické techniky s důrazem na základní princip vzniku, užití a časového vymezení

fotografické techniky, dále popisem postupu při vlastní identifikaci a v neposlední řadě obrazovým doprovodem, který je v tomto případě zcela nepostradatelnou součástí.

Text reflektuje aktuální úroveň poznání tématu – a to jak zkušenosti domácí, tak i zahraniční. Přesto je při jeho užití nutno uvědomit si neustálý rozvoj poznání v oblasti identifikace fotografických technik, především z hlediska analytických nástrojů. Jestliže základní postupy a doporučení je možno považovat za dlouhodobě ověřované a jejich změna je nepravděpodobná, u některých dalších postupů je proměnlivost vývoje jednotlivých doporučení více než patrná. Velkou roli zde hrají i důvody finanční, celková efektivita navrhované péče či dostupnost doporučovaných materiálů a vybavení.

Pro každého, kdo cílevědoměji a dlouhodoběji pracuje s fotografickým obrazem, by tak měla být samozřejmostí snaha o sledování další odborné literatury, včetně specializovaných periodik, a stejně tak i případné konzultace s odborníky působícími ve fotografickém oboru či v oborech příbuzných. Mezioborová spolupráce je v tomto případě nezbytností, bohužel v tuzemském prostředí dlouhodobě podceňovaná a často i nepodporovaná. Ovšem jedině při uvědomění si všech těchto aspektů je možno dosáhnout při práci s fotografickým médiem uspokojivých a efektivních výsledků.

Fotografický fond a sbírka

Identifikace fotografických technik se ve většině případů děje v rámci práce s většími celky, tj. s fondy a sbírkami, méně často se týká pouze jednotlivých fotografií. Také proto je třeba alespoň ve zkratce se věnovat popisu některých vlastností fondů a sbírek, které se mj. mohou promítnout do samotné identifikace jednotlivých fotografií.

Pro české prostředí – tj. pro veřejně působící tuzemské paměťové instituce je v současné době charakteristická jistá dvojkolejnost při nakládání a péči o fotografický materiál historické povahy a hodnoty. Tento jev vznikl působením historických faktorů a i přes některá úskalí v zásadě nemusí negativně ovlivňovat účinnost péče o historické fotografické materiály. Jádrem této dvojkolejnosti spočívá ve dvojí podřízenosti tuzemských veřejně fungujících paměťových institucí. V případě galerií, knihoven a muzeí se většinou jedná o instituce zřizované a řízené ministerstvem kultury, které podléhají legislativním normám tvořeným v resortu kultury.¹ Archivy všech stupňů podléhají resortu ministerstva vnitra a speciální archivní legislativě.² Jedná-li se o místní, regionální či městské muzeum, jehož zřizovatelem je obec, město, nebo kraj, pak legislativě MK ČR (muzejnímu zákonu) podléhají pouze sbírky, zařazené do CES (Centrální evidence sbírek), zatímco nakládání s ostatními sbírkami a muzejními fondy podléhá sice metodickému řízení MK ČR, ale fakticky o nich rozhoduje zřizovatel.

Tatáž fotografie existující ve dvou exemplářích tak může být (a často i je) popsána dvěma způsoby – dle toho zda je uložena v archivu (např. Státní oblastní archiv Litoměřice, Archiv Národního muzea nebo Archiv Národní banky atd.) či naopak v některé z galerijních či muzejních institucí. A kombinací, kdy na sebe naráží ustanovení obou těchto resortů (v případě archivů – ať jsou při jakékoli instituci – je to legislativa MV, v případě institucí, zřizovaných MK jsou to metodická doporučení.), může být dokonce i vícero.

Oba zmiňované systémy kladou i rozdílné požadavky na rozsah popisu fotografického materiálu – včetně samotné identifikace použité fotografické techniky. Velmi obecně a s určitým zjednodušením je možné konstatovat, že zatímco v prostředí muzejním či galerijním se projevuje tendence zpracovávat fotografický materiál spíše jako soubor jednotlivin, často s akcentem na estetickou či fotografickou podstatu snímku³, archivy postupují naopak a fotografií se zabývají

¹ Jedná se především o ustanovení Zákona č. 122/2000 Sb. ze dne 7. dubna 2000 o ochraně sbírek muzejní povahy a o změně některých dalších zákonů. Přehled příslušné legislativy viz Asociace muzeí a galerií ČR; http://www.cz-museums.cz/web/deni_v_oboru/muzejni-legislativa

² Základní právní normou v tomto ohledu je Zákon č. 499/2004 Sb. ze dne 30. června 2004 o archivnictví a spisové službě a o změně některých zákonů. Ten mj. definuje všechny fotografické záznamy vzniklé do roku 1900 jako dokumenty, které jsou příslušnými archivy vybírány bez dalších kritérií vybírány za archiválie.

³ V tomto ohledu může být užita a správně určená fotografická technika důležitou součástí popisu zpracovávané fotografie coby konkrétního uměleckého artefaktu s vlastní estetickou a uměleckou hodnotou.

v rámci celých fondů a sbírek. Popis konkrétní, jediné fotografie pak může být značně zjednodušený a schématický, s upřednostněním zachycení její informační hodnoty (hodnoty historického pramene). Pro vlastní identifikaci použité fotografické techniky tak není často již vymezen žádný časový prostor a s určením fotografické techniky se ve většině případů ani nepočítá.⁴

Při identifikaci fotografických technik je proto velmi užitečné si uvědomit skutečnost, že ve většině případů budou identifikované fotografie součástí většího celku a často je možno k jejich následnému odbornému popisu využít i dalších archivních dokumentů – např. deníkových záznamů, korespondence, ale i úředních dokumentů, účtů atd. Vnímání existence těchto pramenů nám může výrazně napomoci při práci s fotografickým fondem či sbírkou.⁵

Pojmy:

Archiválie je dokument, který byl, vzhledem k době vzniku, obsahu, vnějším znakům a trvalé hodnotě dané politickým, hospodářským, právním, historickým, kulturním, vědeckým nebo informačním významem, vybrán ve veřejném zájmu k trvalému uchování a byl vzat do evidence archiválií. Archiváliemi jsou i pečetidla, razítka a jiné hmotné předměty související s archivním fondem či sbírkou, které byly vybrány a vzaty do evidence.

Archivní fond je soubor archiválií vzniklý výběrem dokumentů jednoho původce (např. fyzická nebo právnická osoba, instituce aj.). Archivní fondy se označují podle původce např. jako rodinný, nebo rodový archiv, archiv fary, archiv obce, nebo města (vesnice a města odevzdávají svoje písemnosti do příslušných státních okresních archivů, některá větší města mají vlastní archiv - jedná se o archivy územně samosprávných celků, např. Praha) apod.

Archivní sbírka je rozlišována od archivního fondu, v případě sbírky se jedná o soubor archiválií od různých původců, ale s jedním nebo více společnými znaky.

Národní archivní dědictví je tvořeno archivními fondy, archivními sbírkami a obecně všemi archiváliemi na území české republiky.

Dokument je každá písemná, obrazová, zvuková nebo jiná zaznamenaná informace, ať již v podobě analogové či digitální, která byla vytvořena původcem nebo byla původci doručena. **Původce** je

⁴ Tato praxe se postupně mění až v posledních letech a to směrem k podrobnějšímu popisu fotografických fondů a sbírek. Viz *Pokyny archivní správy ministerstva vnitra ČR k provedení generální inventury archivních fondů a sbírek v archivech ČR v roce 2001*.

⁵ Systém uspořádání archiválií do archivních fondů (tedy s respektováním jejich původce a pokud možno i původní organizační struktury) je dnes nejobvyklejší, což úzce souvisí s prosazením provenienčního principu (archiválie jsou uchovávány ve fondech dle místa svého vzniku). Ten nahradil dřívější princip pertinenční – vztahový, který upřednostňoval vyhledávání společných charakteristik daných archiválií (např. sbírka pergamenových listin). Oproti fondu se rozlišuje archivní sbírka, což je soubor archiválií od různých původců, ale s jedním nebo více společnými znaky. Archivní fondy, sbírky a obecně všechny archiválie jsou v České republice součástí Národního archivního dědictví /NAD/ dříve Jednotný archivní fond /JAF/.

každý, z jehož činnosti dokument vznikl. Za dokument vzniklý z činnosti původce se považuje rovněž dokument, který byl původci doručen nebo jinak předán. Veřejnoprávní původce je původce uvedený v § 3 odst. 1 archivního zákona, který je povinen podle tohoto zákona a podle vyhlášky č. 259/2012 Sb., o podrobnostech výkonu spisové služby, vést spisovou službu v rozsahu stanoveném těmito právními předpisy. Výběr archiválií se děje na základě posouzení hodnoty dokumentů a rozhodnutí o jejich vybrání za archiválie a zařazení do evidence archiválií.

Identifikace historických fotografických technik

Správné a spolehlivé určení fotografické techniky použité při vzniku konkrétní historické fotografie patří k nejdůležitějším součástem odpovědné a efektivní práce s fotografickým materiálem. Společně s posouzením fyzického stavu, návrhem uložení a historickým zařazením (datace a interpretace) by mělo jít o základní atributy péče o fotografickou sbírku či fond. Většinu fotografických technik lze identifikovat vizuálně – od prostého pozorování lidským okem po optický mikroskop.

Vybavení a základní pomůcky

K základnímu vybavení pro vizuální pozorování a identifikaci fotografických technik postačí běžná stolní lampa (osvětlení by mělo být dostatečně silné a umožňovat osvětlení fotografie pod různými úhly), pracovní stůl s čistou podložkou (například bílý papírový karton) pro snadnější manipulaci se sbírkovým předmětem. Pro manipulaci jsou nezbytné také čisté bavlněné rukavice. Zvýšenou pozornost je potřeba věnovat obzvláště při manipulaci s poškozenými fotografiemi – pokud by manipulace hrozila způsobit další degradaci fotografického materiálu, je nutné konzultovat další postup s odborníkem z oblasti konzervování – restaurování fotografických materiálů.

Pro mikroskopické pozorování je vhodný stolní binokulární mikroskop se světelným zdrojem, zvětšení až 40x. Jednodušší variantou může být kapesní mikroskop, ta nejjednodušší pak lupa. Identifikace musí být prováděna v *čistém prostředí* bez přítomnosti potravin, zvýšené prašnosti, případně kouře z cigaret – v průběhu identifikace je bezpodmínečně nutné nejíst, nepít, nekouřit.

Během identifikace je potřeba mít na paměti také skutečnost, že zpracování konkrétních fotografických technik se může lišit v závislosti na postupech konkrétních fotografů. Proto spolu se sledováním charakteristických znaků je doporučeno během identifikace vylučovací metodou určit, které fotografické techniky se ve zkoumané sbírce či fondu nenacházejí.

Postup identifikace

Identifikaci je nutné provést v následujících krocích:

- pozorování sbírkového předmětu pod různými úhly osvětlení;
- sledování charakteristických znaků;
- postupovat vylučovací metodou;
- případné použití jednoduchých pomůcek, např. magnet.⁶

⁶ Pomocí magnetu lze identifikovat ferrotypie.

Nejprve si je u zkoumané historické fotografie potřeba všimnout, základních, elementárních charakteristických znaků – zda se jedná o pozitiv či negativ, z jakého materiálu je podložka (papír, plast, sklo, případně kov), je-li fotografie adjustována a celkové barevné vyznění snímku.

Přímé pozitivy

Mezi přímé pozitivní procesy jsou řazeny fotografické techniky, jejichž výsledkem je unikátní fotografický obraz bez možnosti další duplikace klasickými fotografickými postupy – přímé pozitivní procesy nepracují s negativem. Jako podložka fotografie byly využívány jiné materiály než papír – podle konkrétní metody mohla být podložka z kovu, plátna nebo skla. Výsledný snímek byl často adjustován – dochovaná historická adjustace je pak nedílnou součástí fotografie. Jako přímé pozitivy můžeme označit metody daguerrotypie, ambrotypie, ferrotypie a pannotypie

Daguerrotypie



Obr. 2 Daguerrotypie v pouzdře. Soukromá sbírka Štěpánky Borýskové.

Základní charakteristika: pozitivní obraz na stříbrné vrstvě, kovový podklad.

První prakticky používaná fotografická technika. Pro zachycení obrazu využívá fotocitlivou vrstvu halogenidů stříbra na leštěném stříbrném povrchu. Výsledný obraz vznikl při vyvolání v parách rtuti nebo osvitěm přes červený filtr. Daguerrotypie obraz se v závislosti na úhlu pozorování jeví jako pozitiv nebo negativ.

Doba používání: 1839 – 1860

Vizuální pozorování charakteristických znaků, které je možné provést v běžných světelných podmínkách.

Charakteristické znaky:⁷

- při změně úhlu dopadu světla se obraz jeví jako negativ/pozitiv;
- povrch obrazu má zrcadlový lesk (především v místech, kde není obraz);
- adjustace do pouzdra, do pasparty pod sklo, do rámečku případně jako šperk (pouze deska).⁸

Záměna s jinou fotografickou technikou:

- ferrotypie;
- ambrotypie.

Obě uvedené fotografické techniky mohou být adjustované stejným způsobem jako daguerrotypie.

Ambrotypie

Obr. 3 Ambrotypie v pouzdře. Soukromá sbírka Štěpánky Borýskové.

Základní charakteristika: pozitivní obraz na skleněné podložce.

Fotografická technika vycházející z techniky kolódiových negativů na skleněné podložce (tzv. mokrý kolódiový proces). Slabě exponové a krátce vyvolávané kolódiové negativy byly opatřeny černým pokladem (černý papír, textil, případně černá laková vrstva), čímž bylo dosaženo pozitivního snímku.

Období používání: 1852 – 1865

Vizuální pozorování charakteristických znaků, které je možné provést v běžných světelných podmínkách.

⁷ Pokud veškeré tyto znaky daná fotografie vykazuje, jde o uvedenou fotografickou techniku.

⁸ Neplatí obecně, mnoho daguerrotypií je dochováno (často silně poškozených) bez jakékoliv adjustace. Ojedinelé je také možno dohledat původní neexponované desky.

Charakteristické znaky:

- žluté nebo krémové zbarvení obrazu;
- v jakémkoliv osvětlení se obraz jeví jako pozitiv (na rozdíl od daguerrotypie);
- adjustace do pouzdra, pasparty pod sklo nebo rámečku.

Záměna s jinou fotografickou technikou:

- ferrotypie;
- daguerrotypie.

Obě uvedené fotografické techniky mohou být adjustované stejným způsobem jako ambrotypie.

Ferrotypie

Obr. 4 Ferrotypie bez adjustace. Soukromá sbírka Štěpánky Borýskové.

Základní charakteristika: pozitivní obraz na kovové podložce.

Modifikace techniky kolódiových negativů na skleněné podložce (tzv. mokrý kolódiový proces), na rozdíl od ambrotypie byla citlivá vrstva připravena na kovové podložce, nejčastěji černě lakované železné desce.⁹ V pozdější variantě techniky byla kolódiová vrstva nahrazena želatinovou.

Období používání: 1856 – 1920

⁹ Odtud název techniky – ferrum (lat.) = železo

Vizuální pozorování charakteristických znaků, které je možné provést v běžných světelných podmínkách.

Charakteristické znaky:

- žluté nebo krémové zbarvení obrazu, velmi podobné jako u ambrotypie. U pozdějších ferrotypíí provedených suchým želatinovým procesem (např. v automatech Bosco je zbarvení obrazu spíše do modra);
- v jakémkoliv osvětlení se obraz jeví jako pozitiv (na rozdíl od daguerrotypie);
- adjustace do pouzdra, papírové pasparty nebo jako volné desky;
- na rozdíl od ambrotypie a daguerrotypie je kovová podložka magnetická, tudíž lze u ferrotypíí adjustovaných pod sklo udělat jednoduchý test pomocí magnetu – je-li magnet přitahován k obrazu, jde o ferrotypii.

Záměna s jinou fotografickou technikou:

- ambrotypie;
- daguerrotypie.

Obě uvedené fotografické techniky mohou být adjustované stejným způsobem jako ferrotypie.

Pannotypie



Obr. 5 Pannotypie, portrét dvou neznámých mužů. Zapaspartováno a kryto sklem, 15 x 12,7cm. Autor neznámý, nedatováno. Ze sbírky NTM (16380).

Základní charakteristika: pozitivní obraz na textilií, černém papíru nebo usni.

Podobně jako ambrotypie a ferrotypie vychází také pannotypie z techniky kolódiových negativů na skleněné podložce (tzv. mokry kolódiový proces). Kolódiová vrstva se slabě exponovaným a krátce vyvolávaným kolódiovým negativem byla přenesena na černý podklad – textilií, papír nebo useň, čímž bylo dosaženo pozitivního obrazu.

Období používání: 1853 – 1863

Vizuální pozorování charakteristických znaků, které je možné provést v běžných světelných podmínkách.

Charakteristické znaky:

- obraz je málo kontrastní, někdy nevýrazný, citlivá vrstva může být popraskána
- je viditelná struktura použitého podkladového materiálu: textil – struktura vazby; useň – charakteristická struktura; papír – vlákna papíru;
- adjustace do pouzdra, pasparty pod sklo nebo rámečku.

Záměna s jinou fotografickou technikou:

- ambrotypie;
- ferrotypie.

Obě uvedené fotografické techniky mohou být adjustované stejným způsobem jako pannotypie.

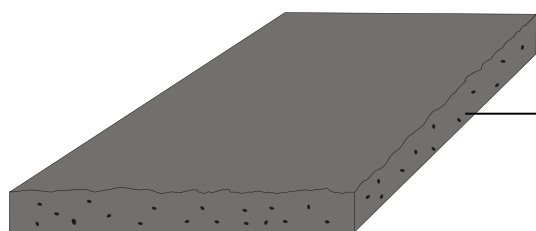
Struktury pozitivních fotografických materiálů

Jednovrstvý materiál

Fotografické techniky např.:

- slaný papír
- kyanotypie

Nejrozšířenějším typem pozitivního papíru v prvních dvou desetiletích vývoje fotografie byly takzvané slané papíry. Po roce 1860 pak byly vytlačeny albuminovým papírem. Do obliby se vrátily v letech 1890 – 1910, kdy je znovu objevili někteří piktorialisté.



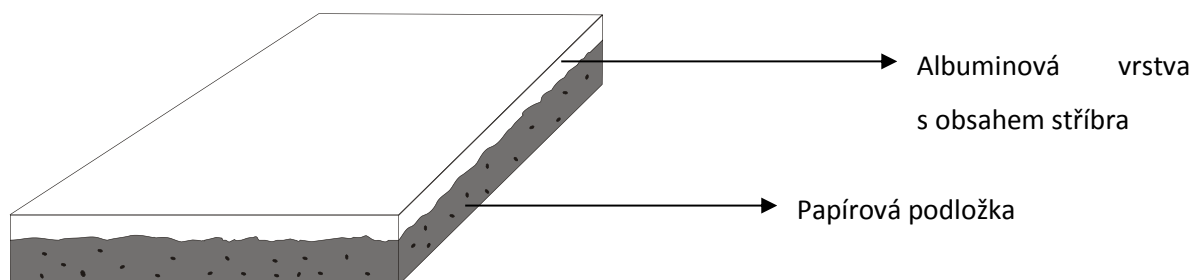
Papírová podložka s obsahem světlocitlivých látek

Dvouvrstvý materiál

Fotografické techniky např.:

- albuminový papír
- ušlechtilé tisky

Po roce 1860 se stal nejrozšířenějším typem pozitivních přímo kopírujících papírů **albuminový papír**:

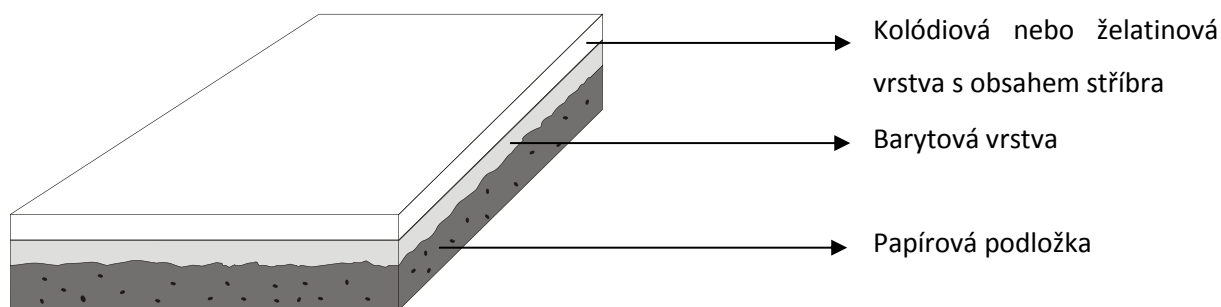


Třívrstvý materiál

Fotografické techniky např.:

- kolódiový papír
- stříbroželatinové papíry

Od roku 1885 první průmyslově vyráběné fotografické papíry. Papírová podložka byla opatřena želatinovou vrstvou se síranem barnatým, na ní byla nanášena světlocitlivá vrstva, která byla tvořena kolódiem či želatinou a solemi stříbra. Povrch papírů mohl být lesklý nebo matný.



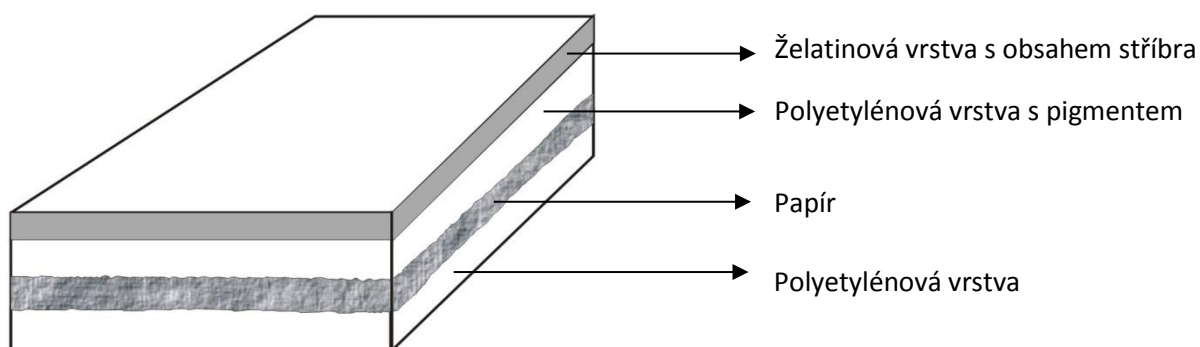
Vícevrstvý materiál

Fotografické techniky:

- oboustranně plastem potažený papír tzv. RC papíry¹⁰
- barevné pozitivní materiály

Od roku 1970 jsou na trhu RC fotografické papíry, které začaly vytlačovat klasické pozitivní materiály na papírové podložce. Papírová podložka je u těchto materiálů oboustranně potažena vrstvou polyetylenu. Povrch i barevná tonalita jsou vysoce variabilní.

¹⁰ Zkratka převzata z angličtiny: Resin-Coated Paper (RC)



Pozitivní materiály lze dělit také dle způsobu tvorby obrazu na materiály přímokopírující tzv. POP¹¹ pozitivy a vyvolávací materiály tzv. DOP¹². Obrazy na přímokopírujících pozitivěch vznikaly přímo po dopadu UV záření, nejčastěji byl fotografický papír v přímém kontaktu s negativem v tzv. kopírovacím rámečku. U vyvolávacích pozitivů vznikl obraz až po chemické reakci s vývojkou. Fotografické obrazy vznikaly v temné komoře a negativ byl vložen do zvětšovacího přístroje.

Pozitivní přímokopírující materiály (POP)

Slaný papír



Obr. 6 Výjev z ruské hostiny - fotografie na slaném papíře. Autor neznámý, nedatováno, 31 x 50 cm, ze sbírky NTM (24536)

Základní charakteristika: pozitivní obraz na papírové podložce.

¹¹ Zkratka převzata z angličtiny: Printing – Out Paper (POP)

¹² Zkratka převzata z angličtiny: Developing – Out Paper (DOP)

Slané papíry patří mezi jednovrstvé materiály, světlocitlivé látky jsou tedy obsaženy přímo v papírové vrstvě. V případě slané papíru se jedná o vysrážený chlorid stříbrný – papír se nejprve máčel v roztoku chloridové soli,¹³ po uschnutí byl zcitlivěn roztokem dusičnanu stříbrného. Slané papíry se používaly pro kontaktní kopírování negativů.

Období používání: 1834 – 1855

Vizuální pozorování charakteristických znaků, které je možné provést v běžných světelných podmínkách.

Charakteristické znaky:

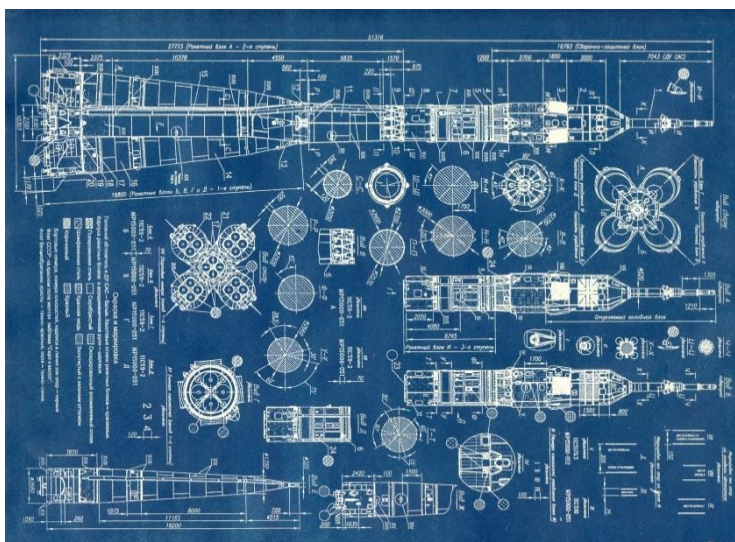
- červenohnědé někdy purpurové zbarvení obrazu;
- obraz je často málo kontrastní;
- při malém zvětšení nebo i okem jsou viditelná vlákna papíru;
- fotografie mají matný povrch;
- portréty mohou být domalovávány – imitace malířských miniatur.

Záměna s jinou fotografickou technikou:

- albuminové fotografie s tenkou vrstvou albuminové vrstvy.

Tento typ albuminových fotografií může vykazovat matný povrch. Vlákna papíru jsou potažena velmi tenkou vrstvou albuminu, takže i při zvětšení je téměř nepatrná. Tento typ pozitivů je velmi často domalováván nebo kolorován.

Kyanotypie



Obr. 7 kyanotypie. Workshop Historických fotografických technik v Národním archivu

¹³ Běžný byl roztok chloridu sodného, tedy kuchyňské soli – odtud název techniky

Základní charakteristika: pozitivní obraz na papírové podložce.

Metoda využívající světlocitlivosti železitých solí. Citlivá vrstva byla připravena z roztoků citranu železitoamonného a hexakvanoželezitanu amonného – směs těchto roztoků (1:1) byla nanášena na papírovou podložku. Vzniklá vrstva je citlivá k UV záření, dochází k redukci železitých iontů na železnaté a vzniku typického modrého zabarvení.¹⁴ Vyvolávání probíhá v obyčejné vodě.

Období používání: 1842 – 1950

Vizuální pozorování charakteristických znaků, které je možné provést v běžných světelných podmínkách.

Charakteristické znaky:

- typické modré zabarvení obrazu;
- při malém zvětšení nebo i okem jsou viditelná vlákna papíru;
- fotografie mají matný povrch.

Záměna s jinou fotografickou technikou:

- některé fotomechanické tisky s tonalitou do modré barvy.

U fotomechanických tisků jsou také viditelná vlákna papíru, ale při zvětšení jsou na rozdíl od kyanotypie patrné tiskové body.

Albuminový papír



Obr. 8 albuminový papír – stereofotografie. Soukromá sbírka Štěpánky Borýskové.

Základní charakteristika: pozitivní obraz na papírové podložce.

Dvourvrstvý fotografický materiál využívající vaječného bílku jako pojiva světlocitlivých solí na papírové podložce. Jedná se o pozitivní přímo kopírující materiál.

¹⁴ Modrá barva je dána vznikem barevných sloučenin Turnbullovy a Berlínské modři.

Období používání: 1860 - 1895

Vizuální pozorování charakteristických znaků, které je možné provést v běžných světelných podmínkách.

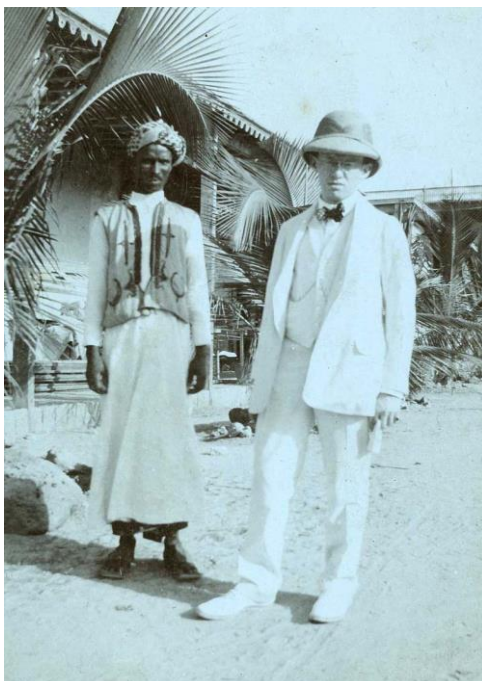
Charakteristické znaky:

- při malém zvětšení nebo i okem jsou přes vrstvu albuminu viditelná vlákna papíru;
- typická žlutohnědá až černohnědá tonalita obrazů;
- nejčastější způsob adjustace byl podlepení na karton (např. vizitky a kabinetky);
- fotografie mají pololesklý až lesklý povrch.

Záměna s jinou fotografickou technikou:

- slaný papír;
- kolódiový.

Obě uvedené fotografické techniky mohou vykazovat některý z uvedených charakteristických znaků. Některá fotografie na slaneém papíře může být zaměněna za albuminový papír s velmi tenkou vrstvou albuminu. Kolódiový papír s velmi tenkou barytovou vrstvou, přes kterou lze pozorovat vlákna papíru, a s tonalitou obrazu v teplých odstínech také může být mylně považován za albuminový papír.

Kolódiový papír

Obr. 9 Kolódiový papír. Soukromá sbírka Štěpánky Borýskové.

Základní charakteristika: pozitivní obraz na papírové podložce.

Pozitivní třívrstvý fotografický materiál, jehož základem bylo použití kolódia jako pojidla a nosiče světlocitlivých solí na papírové podložce opatřené barytovou vrstvou,¹⁵ která tvořila čistě bílý, hladký podklad pro citlivou vrstvu.

Období používání: 1885 – 1910

Vizuální pozorování charakteristických znaků, které je možné provést v běžných světelných podmínkách.

Charakteristické znaky:

- velmi lesklý povrch nebo matný, choulostivý k abrazi;
- u lesklých papírů nejsou viditelná vlákna papíru;
- u matných papírů mohou být částečně viditelná vlákna papíru;
- velmi často tónované do studených odstínů;
- obraz velmi často bez viditelného poškození
- iridizace – duhování na povrchu lesklých fotografií, viditelné při určitém dopadu světla;
- nejčastější způsob adjustace byl podlepení na karton (např. vizitky a kabinetky);

Záměna s jinou fotografickou technikou:

- stříbroželatinové papíry POP i DOP

Stříbroželatinové papíry jsou stejně jako kolódiové papíry třívrstvé fotografické materiály.

Stříbroželatinový papír POP

Základní charakteristika: pozitivní obraz na papírové podložce.

Pozitivní třívrstvý fotografický materiál, jehož základem bylo použití želatiny jako pojidla a nosiče světlocitlivých solí na papírové podložce opatřené barytovou vrstvou.

Období používání: 1885 – 1920

Vizuální pozorování charakteristických znaků, které je možné provést v běžných světelných podmínkách.

Charakteristické znaky:

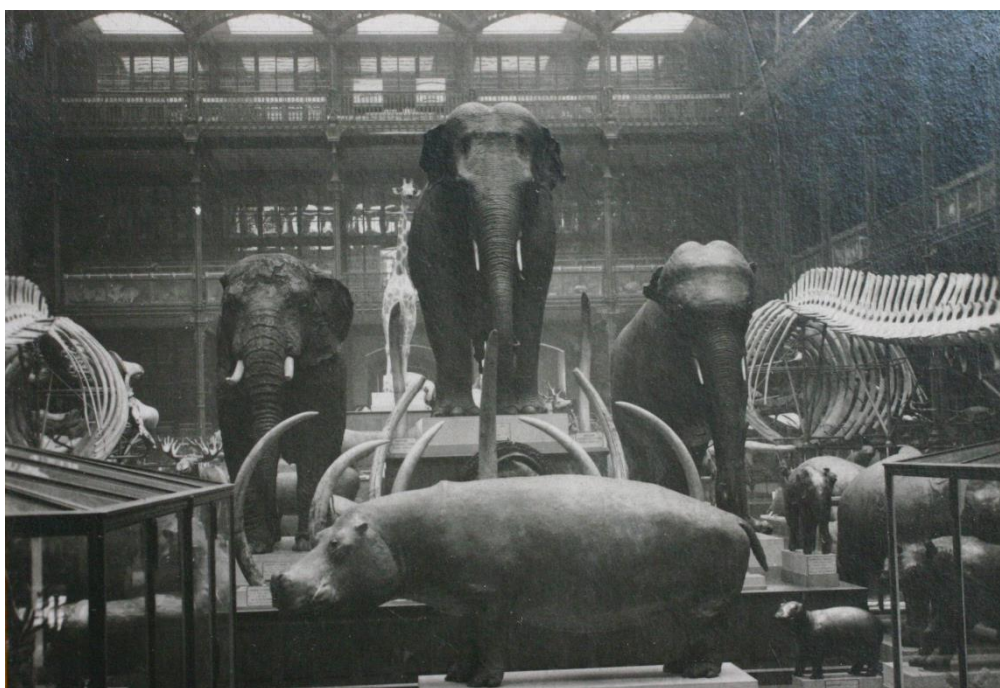
- matný i lesklý povrch
- nejsou viditelná vlákna papíru
- obraz má většinou teplou tonalitu
- velmi podobné charakteristické znaky jako u kolódiových papírů

¹⁵ Barytová vrstva je tvořena suspenzí síranu barnatého v želatině.

Záměna s jinou fotografickou technikou:

- kolódoivé papíry;
- stříbroželatinové papíry DOP.

Obě uvedené fotografické techniky mohou vykazovat některý z uvedených charakteristických znaků.

Vyvolávací pozitivní materiály DOP**Stříbroželatinový papír DOP**

Obr. 10 Stříbroželatinová fotografie. Soukromá sbírka Štěpánky Borýskové.

Základní charakteristika: pozitivní obraz na papírové podložce.

Stejně jako v případě POP stříbroželatinových papírů se jedná o pozitivní třívrstvý fotografický materiál, jehož základem bylo použití želatiny jako pojidla a nosiče světlocitlivých solí na papírové podložce opatřené barytovou vrstvou.¹⁶

Období používání: 1890 – současnost

Vizuální pozorování charakteristických znaků, které je možné provést v běžných světelných podmínkách.

Charakteristické znaky:

- nejsou viditelná vlákna papíru
- netónované fotografie se vyznačují neutrální černobílou tonalitou;

¹⁶ Jak již bylo zmíněno v části o struktuře pozitivních fotografických materiálů, rozdíl mezi POP a DOP technikou spočívá v principu vzniku obrazu – u DOP procesu se tak děje chemickou reakcí s vývojkou.

- tónované fotografie se vyznačují velkou škálou nejrůznějších tonalit
- časté úpravy povrchu – mat, lesk, imitace textury textilu, atd.
- variabilní je gramáž papíru – dokument, papír, karton ...
- od r. 1950 přidání optických zjasňovačů – viditelné pod UV světlem.

Záměna s jinou fotografickou technikou:

- kolódiové papíry,
- stříbroželatinové papíry POP.

RC papír



Obr. 11 RC papír. Fotografie Štěpánky Borýskové.

Základní charakteristika: pozitivní obraz na papírové podložce.

Období používání: 1970 – současnost

Vizuální pozorování charakteristických znaků, které je možné provést v běžných světelných podmínkách.

Charakteristické znaky:

- nejsou viditelná vlákna papíru;
- vyznačuje se podobnými mechanickými vlastnostmi jako film - je pružný, lehce ohebný;
- netónované fotografie se vyznačují neutrální černobílou tonalitou;

- tónované fotografie se vyznačují velkou škálou nejrůznějších tonalit;
- časté úpravy povrchu – mat, lesk, imitace textury textilu atd.;
- variabilní je gramáž papíru – dokument, papír, karton atd.;
- Optické zjasňovače – viditelné pod UV světlem.

Záměna s jinou fotografickou technikou:

Historické fotografie se na těchto materiálech nevyskytují, pouze se můžeme setkat s jejich reprodukcemi na RC papírech.

Ušlechtilé tisky

Společným znakem ušlechtilých tisků je, že se při jejich vzniku nepoužívaly sloučeniny stříbra ale dichromanových solí, které byly dispergovány v želatině nebo arabské gumě. V průběhu procesu byly dichromanové sole vyprány. Mezi nejčastěji se vyskytující ušlechtilé tisky patří **uhlotisk, gumotisk, olejotisk a bromolejotisk.**

Uhlotisk (Pigment, Pigmentový tisk)

Základní charakteristika: pozitivní obraz na papírové podložce.

Výchozím bodem procesu je papír s želatinovou vrstvou s rozptýleným pigmentem (pigmentový tisk) nebo sazemi (uhlotisk). Před expozicí byl papír zcitlivěn roztokem dichromanové soli. Po usušení následovalo kontaktní kopírování negativu a vyvolávání ve vodní lázni v několika krocích, během nichž bylo nutné obraz přenést na novou podložku pro dostatečné odstranění nevytvrzené želatiny.¹⁷

Období používání: 1855 – 1930

Vizuální pozorování charakteristických znaků, které je možné provést v běžných světelných podmínkách.

Charakteristické znaky:

- při malém zvětšení jsou viditelné částičky pigmentu dispergované v želatinové vrstvě;
- při dopadu světla pod úhlem cca 45° lze pozorovat reliéf obrazu, nemusí být u všech typů pigmentového tisku;
- rozdílný lesk povrchu obrazu – v tmavších místech je obraz lesklý a ve světlých pololesklý až matný;
- obraz je velmi stabilní.

Záměna s jinou fotografickou technikou:

- gumotisk

¹⁷ U zcitlivěné želatiny došlo v místě osvětlení k vytvrzení a ztrátě rozpustnosti. Nevytvrzená želatina v neosvětlených místech byla následně odplavena při vyvolávání a přenášení obrazu.

- další ušlechtilé tisky

U obou těchto technik je barevný pigment nebo olejové barvivo na povrchu želatiny nebo arabské gumy.

Gumotisk



Obr. 12 Krajina, bez názvu, gumotisk. Autor Josef Binko, nedatováno, 28 x 38 cm, ze sbírky NTM (63921j,17).

Základní charakteristika: pozitivní obraz na papírové podložce.

Na rozdíl od uhotisku/pigmentového tisku je v případě gumotisku citlivá vrstva tvořena arabskou gumou barvenou pigmentem. Pro zcitlivění byl opět používán roztok dichromanové soli. Při expozici došlo k vytvrzení chromované arabské gumy v místě osvětlení. Vrstva zcitlivěné arabské gumy byla tenčí než v případě uhotisku, během vyvolávání ve vodní lázni nebyl nutný přenos na novou podložku.

Období používání: 1894 – 1930

Vizuální pozorování charakteristických znaků, které je možné provést v běžných světelných podmínkách.

Charakteristické znaky:

- při malém zvětšení jsou obvykle viditelné částičky pigmentu dispergované v želatinové vrstvě;
- obraz je většinou podobný kresbě pastelem;
- rozdílný lesk povrchu obrazu – v tmavších místech je obraz lesklý a ve světlých pololesklý až matný;

- stabilita obrazu závisí na použitém barevném pigmentu.

Záměna s jinou fotografickou technikou:

- uhlotisk
- další ušlechtilé tisky

U obou těchto ušlechtilých tisků je pigment nebo olejové barvivo dispergováno v želatině nebo arabské gumě.

Olejetisk

Základní charakteristika: pozitivní obraz na papírové podložce.

Základem techniky olejetisku byl papír s vrstvou želatiny (bez pigmentu), která byla zcitlivěna roztokem dichromanové soli. Princip kopírování negativu s vytvrzením želatinové vrstvy v místě osvitů odpovídá ostatním ušlechtilým tiskům. Po odplavení nevytvrzené želatiny byla do vzniklého reliéfu pomocí štětce nanášena barva¹⁸ – vyvýšená místa reliéfu barvu odpuzovala, ve vyhloubených místech se barva držela.

Období používání: 1904 – 1930

Vizuální pozorování charakteristických znaků, které je možné provést v běžných světelných podmínkách.

Charakteristické znaky:

- matný povrch;
- mohou být viditelné tahy štětcem;
- stabilita obrazu závisí na použité barvě.

Záměna s jinou fotografickou technikou:

- uhlotisk
- další ušlechtilé tisky

U obou těchto ušlechtilých tisků je pigment nebo olejové barvivo naneseno na želatině nebo arabské gumě.

Bromolejetisk

Základní charakteristika: pozitivní obraz na papírové podložce.

Základem metody bromolejetisku byl bromostříbrný želatinový pozitiv. Stejně jako u olejetisku je výsledný obraz tvořený nanášením barvy do vzniklého reliéfu ve vrstvě želatiny, ovšem zásadní rozdíl

¹⁸ Typicky se jednalo o mastné tiskařské a litografické barvy

v mechanismu vzniku reliéfu – vzniká vybělením stříbra ve stříbroželatinovém pozitivu za přítomnosti dichromanové soli.

Období používání: 1907 – 1930

Vizuální pozorování charakteristických znaků, které je možné provést v běžných světelných podmínkách.

Charakteristické znaky:

- matný povrch;
- mohou být viditelné tahy štětcem;
- stabilita obrazu závisí na použité barvě;

Záměna s jinou fotografickou technikou:

- uhlotisk
- další ušlechtilé tisky

U obou těchto ušlechtilých tisků je pigment nebo olejové barvivo nanášeno na želatině nebo arabské gumě.

Negativní fotografické materiály

Mezi negativní fotografické materiály patří zejména: papírový negativ, kolódiový negativ na skleněné podložce a stříbroželatinový negativ na skleněné podložce. Dále sem patří negativní fotografické materiály na plastových podložkách, které jsou vzhledem ke své povaze – náročnější rozlišení, které může vyžadovat další analytické postupy, a specifické degradační procesy – popsány v samostatném oddílu.

Papírový negativ



Obr. 13 Wilhelm von Herford: Athény. Kalotypický negativ, nedatováno, kolem 1855. Papírový negativ nalepený na dřevěném rámečku, formát 14 x 20 cm. Ze sbírky NTM (33093b)

Základní charakteristika: negativní obraz na transparentní papírové podložce.

Světlocitlivé stříbrné soli byly vysráženy ve hmotě papíru, který byl po expozici a vyvolání zprůhledněn voskem nebo olejem.

Období používání: 1841 – 1860

Vizuální pozorování charakteristických znaků, které je možné provést v běžných světelných podmínkách.

Charakteristické znaky:

- papír zprůhledněný voskem nebo olejem
- časté retuše

Záměna s jinou fotografickou technikou:

- velmi specifická technika

Kolódiový negativ na skleněné podložce



Obr. 14 Kolódiový negativ. Soukromá sbírka Štěpánky Borýskové.

Základní charakteristika: negativní obraz na skleněné podložce.

Tzv. Mokrý kolódiový proces. Negativ, jehož citlivá vrstva je tvořena krystalky halogenidů stříbra rozptýlených v kolódiu - nitrocelulóza nitrovaná na nižší nitrační stupeň. Na skleněné podložce kolodium tvoří (po nalití ve formě roztoku a vyprcháním rozpouštědel) pružnou, pevnou, transparentní vrstvu.

Období používání: 1851 – 1885

Vizuální pozorování charakteristických znaků, které je možné provést v běžných světelných podmínkách.

Charakteristické znaky:

- krémové zbarvení citlivé vrstvy;
- silnější skleněná podložka (více než 3 mm);
- nestandardní formáty;
- časté nepravidelné oříznutí;
- časté retuše (portréty) a vykrývání papírovými maskami (architektura, krajina).

Záměna s jinou fotografickou technikou:

- stříbroželatinové negativy

Některé typy především chemické degradace mohou způsobit zbarvení stříbroželatinové citlivé vrstvy do tonality podobného zbarvení jakou mají kolódiové negativy.

Stříbroželatinový negativ na skleněné podložce



Obr. 15 Stříbroželatinový negativ na skleněné podložce. Soukromá sbírka Štěpánky Borýskové.

Základní charakteristika: negativní obraz na skleněné podložce.

Období používání: 1878 – 1940

Vizuální pozorování charakteristických znaků, které je možné provést v běžných světelných podmínkách.

Charakteristické znaky:

- vyznačují se neutrální černobílou tonalitou;
- standardní formáty (například: 18 x 24 cm, 13 x 18 cm, 9 x 12 cm, 6,5 x 9 cm, 4,5 x 6 cm atd.);
- tenčí skleněná podložka než u kolódiových negativů;
- časté retuše (portréty) a vykryvání papírovými maskami (architektura, krajina).

Záměna s jinou fotografickou technikou:

- kolódiové negativy

Některé typy degradace mohou být podobné jako u kolódiových negativů.

Negativní fotografické materiály na plastových podložkách

Základními typy plastových podložek jsou: nitrocelulóza, acetylcelulóza a polyester

Nitrocelulóza



Obr. 16 Nitrocelulókový negativ s projevy degradace. Soukromá sbírka Štěpánky Borýskové.

Základní charakteristika: negativní obraz na plastové podložce.

Období používání: 1885 – 1950

Vizuální pozorování charakteristických znaků, které je možné provést v běžných světelných podmínkách.

Charakteristické znaky:

- vyznačují se neutrální černobílou tonalitou;
- standardní formáty u plochých negativů;
- svitkové a kinematografické filmy;
- vysoká kroutivost u svitkových filmů;
- někdy označení na perforaci NITRATE;
- charakteristické projevy degradace:
 - 1) jantarové zabarvení podložky – emulze ztrácí adhezi k podložce, začíná se tvořit stříbrné zrcátko a ztrácí se obraz;
 - 2) ve vlhkém prostředí se emulze začíná lepit, negativy se přilepují k sobě nebo k obálkám. V suchém prostředí se negativy začínají lámat. Charakteristický kyselý zápach;
 - 3) film obsahuje bublinky plynu, který napadá okolní objekty. Intenzivní kyselý zápach. V tomto stadiu musí být odstraněn z depozitáře;
 - 4) film je měkký, natavený na sousední negativy. V tomto stadiu musí být odstraněn z depozitáře;
 - 5) hmota filmu se rozpadá na hnědý prášek.

Záměna s jinou fotografickou technikou:

- další materiály na plastové podložce

Plastové materiály jsou velmi jednoduše zaměnitelné.

Acetylcelulóza



Obr. 17 Acetátový negativ s projevy degradace. Soukromá sbírka Štěpánky Borýskové.

Základní charakteristika: negativní obraz na plastové podložce.

Období používání: 1925 – současnost

Vizuální pozorování charakteristických znaků, které je možné provést v běžných světelných podmínkách.

Charakteristické znaky:

- vyznačují se neutrální černobílou tonalitou;
- barevné filmy;
- standardní formáty u plochých negativů;
- svitkové a kinematografické filmy;
- označení na perforaci SAFETY;
- charakteristické projevy degradace:
 - 1) deformace podložky – začíná se kroutit. Možné změny barevnosti podložky do červené nebo modré barvy;
 - 2) tvorba bublinek. Intenzivní octový zápach;
 - 3) tvorba tunýlků v podložce. Intenzivní octový zápach.

Záměna s jinou fotografickou technikou:

- další materiály na plastové podložce

Plastové materiály jsou obecně velmi jednoduše zaměnitelné, pro spolehlivé určení druhu podložky bývá potřeba využít dalších identifikačních postupů.

Identifikace nitrátových a acetátových podložek v současné restaurátorské praxi:

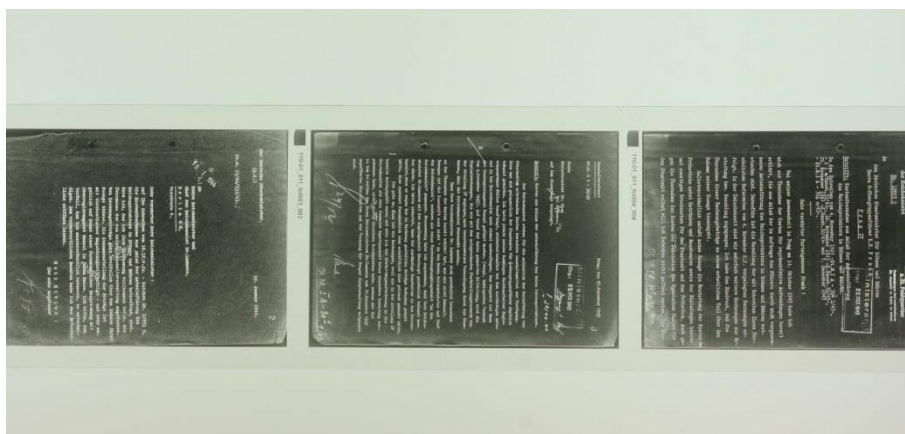
Pomocí analytických metod

- Na základě vyhodnocení naměřených spekter z infračervené spektroskopie lze jednoznačně určit typ plastové podložky.
- Výhody: není nutné odebrání vzorku.
- Nevýhody: nutnost převozu na specializované pracoviště, vyšší cena.

Na základě chemické reakce

- Nitrátový film – ponořením malého kousku filmu do roztoku difenylaminu v koncentrované kyselině sírové dojde ke vzniku modrého zbarvení
- Výhody: lze provést na místě.
- Nevýhody: nutné odebrání vzorku.

Polyester



Obr. 18 Mikrofilm na polyesterové podložce. Soukromá sbírka Štěpánky Borýskové.

Základní charakteristika: negativní obraz na plastové podložce.

Období používání: 1955 – současnost

Vizuální pozorování charakteristických znaků, které je možné provést v běžných světelných podmínkách.

Charakteristické znaky:

- vyznačují se neutrální černobílou tonalitou;

- barevné filmy;
- svitkové a kinematografické filmy;
- Identifikace pomocí dvou polarizačních filtrů: vložení filmu mezi dva polarizační filtry – pokud dojde k tvorbě duhového zabarvení, jedná se o polyesterovou podložku.

Záměna s jinou fotografickou technikou:

- další materiály na plastové podložce

Plastové materiály jsou obecně velmi jednoduše zaměnitelné

Závěr

Historické fotografie představují rozmanité spektrum materiálů, technik a postupů rozprostřených do více než sta let vývoje, zkoušení a zdokonalování. Různorodost postupů a materiálů s sebou nese rozdílné nároky na dlouhodobé uložení, konzervátorské zásahy, manipulaci i prezentaci konkrétních historických fotografií – rozdíly mezi jednotlivými fotografickými technikami lze nacházet také ve stabilitě obrazu, úrovni detailů či možnosti snímek duplikovat. Správná identifikace použité fotografické techniky a materiálů je proto neopomenutelnou součástí v řešení otázky vhodné péče a ochrany historických fotografií.

Tato metodika doplňuje soubor metodik vytvořených v rámci řešení projektu *Historický fotografický materiál – identifikace, dokumentace, interpretace, prezentace, aplikace, péče a ochrana v kontextu základních typů paměťových institucí*. Vzniklý soubor metodik poskytuje souhrn znalostí a postupů pro zachování, analýzu a interpretaci historických fotografií, které představují v oblasti kulturního dědictví nenahraditelný zdroj poznání.

Literatura

- BIRGUS, V., SCHEUFLER, P. Fotografie v českých zemích 1839 – 1999. Chronologie, Praha: Grada 1999
- CARTIER-BRESSON, A.; et al. Les positifs directs. Le vocabulaire technique de la photographie, 1st ed.; Paris 2008.
- CRAWFORD, W. The Keepers of Light. A History and Working Guide To Early Photographic Processes. New York: Morgan & Morgan, 1979
- HANNAVY John, Case Histories: The Presentation of the Victorian Photographic Portrait, 1840 – 1875, Suffolk 2005.
- HENDRIKS, K. B. Fundamentals of Photographic Conservation: Study Guide, Part: Historical Photographic Processes, Toronto: Lugus Production, 1991.
- JOHNSON, W. S., RICE, M., WILLIAMS, C. Dějiny fotografie od roku 1839 do současnosti. Praha: Taschen/Slovart 2010.
- LAVÉDRINE, B. (re)Connaître et Conserver les photographies anciennes, 1st ed.; Paris 2007
- MLČOCH, J, SCHEUFLER, P. Český piktorialismus 1895 – 1928. Katalog. Praha: České centrum fotografie 1999.
- REILLY, J. Care and Identification of 19th Century Photographic Prints, 1st ed. Rochester 1986.
- SCHEUFLER, P. Historické fotografické techniky. Praha: IPOS ARTAMA 1993.
- VALVERDE, M. F. Photographic Negatives: Nature and Evolution of Processes, 1st ed.; 2005

Internetové zdroje

- Graphic atlas <http://www.graphicsatlas.org/> [cit. 31. března 2017]
- Pavel Scheufler – Internetové stránky historika fotografie <http://www.scheufler.cz/> [cit. 31. března 2017]
- Archivní fondy a sbírky v České republice <http://www.mvcr.cz/clanek/archivni-fondy-a-sbirky-v-ceske-republice-386553.aspx> [cit. 31. března 2017]

Příloha – Přehled vývoje fotografie v českých zemích

Cílem textu je podat nástin vývoje fotografie v českých zemích a to po oblastech, které mohou být určující pro praktickou práci s fotografiemi ve sbírkách. Informačně pojatý text má napomoci základní orientaci v problematice fotografického dědictví u nás.¹⁹

Obsah:

- II. 1. Periodizace vývoje
- II. 2. Průvodce technologickými proměnami
- II. 3. Vývoj fotografického obrazu
- II. 4. Vývoj právní stránky fotografické práce
- II. 5. Nejvýznamnější organizace fotografů
- II. 6. Fotografické školství
- II. 7. Muzea a sbírky fotografie v historickém přehledu

II. 1. Periodizace vývoje

Jako základní periodizační schéma se nabízí využít mezníků politických dějin, což se obvykle uplatňuje i ve výuce dějin fotografie. V českém prostředí jde o mezníky let 1918, 1948 a 1989. Tento pohled do značné míry zohledňuje ekonomickou a organizační stránku fotografických aktivit a rovněž určitým způsobem zrcadlí vztahy fotograf versus společnost, tedy způsob vnímání fotografie společností a postavení fotografů v ní. Toto schéma však neobráží technologické proměny jak samotného fotografického procesu, tak způsoby šíření snímků. Jako pomocné orientační kritérium možno proto využít dělení podle období, v němž převažovala určitá fotografická metoda a technika, s nimiž souvisel i způsob šíření snímků (viz II. 2.)

Pro vývoj fotografie jako technického obrazu není vhodné uplatňovat slohové členění užívané v dějinách výtvarného umění.

II. 2. Průvodce technologickými proměnami

Způsob fotografické práce, možnosti a kvalita fotografického záznamu i způsoby jeho šíření a vnímání společností souvisí úzce s technologickými proměnami ve fotografickém oboru. Z technologického hlediska jsou dějiny fotografie historií postupného zmenšování nosiče záznamu a nárůstu počtu fotografujících. Uváděné letopočty v periodizaci jsou pomocnými orientačními mezníky, název období charakterizuje nejčastěji používaný soubor technologií. Pro každé období je typické, že v posledním desetiletí předchozího období postupně vzrůstal podíl technologie dominující v období následujícím. První tři období jsou v textu obšírněji rozvedena, neboť se jich týká nejvíce

¹⁹ Stručný přehled vývoje fotografie v českých zemích je také součástí metodiky *Interpretace fotografie z hlediska obsažených obrazových informací*

sbírkových fotografií, které vyžadují detailnější orientaci v oboru, včetně znalostí fotografických technik a s nimi související šetrnosti v zacházení s nimi.

V prvním období vývoje fotografie, v letech 1839 – 1859, převládalo v českých zemích užívání techniky daguerrotypie jako unikátního obrazu bez možnosti přímé multiplikace záznamu. V tomto prvním dvacetiletí můžeme u nás určit tři etapy: etapu pokusnictví a převažujícího vědeckého zájmu o nový vynález (léta 1839 – 1841), etapu postupného živnostenského zájmu o novou zobrazovací techniku (léta 1841 až přibližně 1851) a etapu, kdy vedle přežívající daguerrotypie se začaly uplatňovat i techniky využívající fotografický negativ, zejména mokrého kolódiového procesu. Jako odraz tradice malířské portrétní miniatury se využívalo slaných papírů a dále modifikací mokrého kolódiového procesu (zejména ambrotipií, které vnější formou napodobovaly dražší daguerrotypie).

Léta 1859 – 1889 můžeme označit jako období, v němž převažovalo užívání techniky mokrého kolódiového procesu, využívající skleněný negativ a papírový pozitiv. Od šedesátých let 19. století fotografické obrazové sdělení začalo mít vliv na šíření vědomostí o světě a fotografie profesionálů se stávaly běžnější součástí života. Byly tak položeny základy chápání fotografie jako sdělovacího systému. S tímto procesem bezprostředně souvisely i snahy právně kodifikovat fotografii jako živnost a zakládat podpůrné fotografické spolky po vzoru ostatních řemesel.

V uvedeném třicetiletí vývoje fotografie můžeme pomocně z technologického hlediska určit dvě etapy: léta 1859 – 1871 jako etapu prudkého rozmachu fotografie s módní vlnou obliby fotografických vizitek a léta 1871 – 1889 jako etapu živnostenské stabilizace fotografie, v níž se stále častěji uplatňovaly továrně vyráběné fotomateriály. Mezníkem je zde zvolen rok publikování suchých fotografických desek s bromidem stříbrným rozptýleným v želatině, které postupně v oblibě vytlačovaly mokré kolódiové desky. Nejčastějším typem pozitivů v první etapě byly albuminové papíry, ve druhé celloidinové a další typy. Velkou nevýhodou nejstarších fotografických procesů byla nejen nízká citlivost fotomateriálů, ale u mokrého kolódiového procesu se navíc musely desky exponovat ještě ve vlhkém stavu a ihned po expozici vyvolat. Po celé toto období se hledaly způsoby, jak uchovat citlivost kolódiových desek i po zaschnutí polevu alespoň na několik dnů. I když v roce 1871 se podařilo Angličanovi Richardu Leach Maddoxovi připravit zmíněné suché desky, byla otázka širšího praktického používání suchých negativních desek vyřešena až továrními způsoby výroby želatino-halogenstříbrných materiálů kolem roku 1880, přičemž v širší fotografické praxi se těchto nových fotografických materiálů u nás užívalo až koncem osmdesátých let 19. století, tedy v dalším vývojovém období. První továrny, zabývající se výrobou fotografických desek, vznikly v Anglii v letech 1878 – 1879.

Následující období zahrnující léta 1889 – 1929 je charakterizováno úsilím o uměleckou fotografii na straně jedné, na straně druhé snahou o zvyšování pohotovosti fotografických přístrojů, umožňující přímé pořizování z ruky momentních záběrů pro nearanžované zachycování života.

Zmíněný Maddoxův vynález znamenal ve vývoji fotografické technologie novou epochu, neboť od základů změnil fotografickou praxi. Výrobu fotomateriálů převzal fotografický průmysl, což ovlivnilo rozkvět amatérské fotografie. Právě roku 1889 vznikla u nás první organizace fotoamatérů. Vedle konstrukce fotopřístrojů zaznamenala výrazný pokrok také fotografická chemie. Byly objeveny a do praxe uvedeny nové vyvolávací látky a fotomateriály byly stále citlivější a kvalitnější. Začínal se v praxi uplatňovat Vogelův objev senzibilace k barvám a na trhu se roku 1906 objevily i první panchromatické desky. Zkonstruovaly se nové výkonné objektivy a přesné závěrky (1902 – Tessar, Compound), pokrok v tiskových metodách dovolil kvalitní tisk fotografií v periodikách a knihách. Fotografie se stále šířeji větvila na další specializované větve a ty již měly svůj samostatný vývoj (např. kriminalistická fotografie, fotografie v medicíně, v astronomii, atp.). Pro hnutí umělecké fotografie (viz dále v II/3) mělo zásadní význam a vliv užívání ušlechtilých fotografických tisků.

Čtyři desetiletí fotografie v tomto období zahrnující i desetiletí existence Československé republiky nemají zřetelněji vymezené etapy vývoje, přičemž důvodem byla značná diferenciacie fotografické práce, progresivní nástup amatérů a stagnující živnostenská produkce. Pomocně si můžeme rozdělit popisované období na čtyři etapy, vycházející v zásadě ze směřování progresivnější složky, to je oblasti amatérské tvorby. První etapa vývoje fotografie v tomto období zahrnuje zhruba desetiletí do výstavy Klubu fotografů amatérů v roce 1899, na níž poprvé, ale také naposledy, byly připuštěny k vystavení výhradně „umělecké fotografie“. Z hlediska typu ušlechtilých fotografických tisků v této etapě dominoval uhlotisk. Začaly se používat i drahé papíry platinové. Velký vliv na rozvoj amatérské fotografie a dokumentaristických fotografických snah měly velké pražské výstavy devadesátých let – Zemská jubilejní roku 1891, Národopisná výstava československá roku 1895 a Výstava architektury a inženýrství roku 1898. Z portrétních fotografů živnostníků se vydělil fotograf označovaný jako momentní, specializující se na zpravodajskou fotografii.

Druhá etapa vývoje fotografie v tomto období zahrnuje přibližně léta 1900 až 1911, kdy zahajovaly činnost živnostenské portrétní ateliéry tvořící v duchu umělecké fotografie. Vedle organizovaných fotoamatérů začalo v tomto období s pokrokem fotografické techniky přibývat příležitostných, svátečních fotografů, kteří se neorganizovali, ale jimž fotografický aparát sloužil jako potěšení k zachycování příjemných chvil rodinné pohody a například výletů a jejichž snímky jsou tak zajímavým dokumentem soudobého životního stylu. Z ušlechtilých fotografických tisků dominoval v této etapě gumotisk, i když se zaváděl také olejetisk a bromolejetisk. Mezi organizovanými fotoamatéry bývaly populární přednášky s promítanými diapozitivy, vrchol své obliby zaznamenávala stereofotografie, poskytující efekt prostorového vnímání. Vedle živnostenského fotografa portrétisty a momentního fotografa, který se stále více orientoval na spolupráci s obrazovými časopisy, se vytvořil i typ fotografa specializujícího se na místopisnou fotografii pro pohlednice. Objevily se i profesionální fotografové specialisté (muzejní fotograf, policejní fotograf). Z hlediska vývoje

fotografických materiálů bylo důležité stále čtenější užívání bromidostříbrných papírů s želatinou, místo teplých hnědých tónů se častěji uplatňovala tonalita ve studených barvách. Vedle skleněných desek se propagovaly i filmy na bázi nitrocelulózy. Čtenější využívání elektrické energie ovlivnilo způsob portrétování i zpracovávání negativů. I když si zvětšování získávalo stále více příznivců, v tomto období vývoje fotografie ještě obecně nepřevládlo.

Třetí etapa vývoje tohoto období fotografie započala po roce 1910 programovou ateliérovou tvorbou v duchu umělecké fotografie, u níž se ve figurální tvorbě portrétů objevily a poprvé u nás vystavovaly také fotografické akty. Snahy o uměleckou fotografii sjednotily fotoamatéry a profesionály na společném výstavním vystoupení v roce 1911 a poté na historické výstavě k 75. výročí fotografie v pražském Rudolfinu na přelomu let 1914/1915. K této výstavě, která zároveň byla prvním mezinárodním fotografickým salómem v Čechách, uvedl katalog historik umění F. X. Jiřík. Prohloubil se zájem o ušlechtilé fotografické tisky, zejména olejotisky a bromolejotisky. Vznikly první fotoateliéry pracující výhradně s umělým světlem. Běžně se už používaly bromostříbrné papíry.

Čtvrtá etapa období je charakterizována odklonem od ušlechtilých fotografických tisků, přičemž zjemnění kresby a zdůrazňování pocitové složky na úkor dokumentární věrnosti se docилоvalo častěji měkce kreslícími objektivy, předádkami a úpravami povrchů z velmi široké nabídky fotopapírů. Snímky mnohdy působí mlhavým jemným rozplývavým dojmem. Konstitoval se typ fotografa umělce, snažícího se odlišit svou tvorbou od běžných živnostenských a amatérských fotografií.

Období let 1929 – 1959 je charakterizováno dominantním užíváním středoformátových přístrojů a širokým uplatněním fotografií v tisku. Může být přímo označeno za „zlatou éru fotožurnalistu“. V širší míře, zejména mezi profesionály, se začalo využívat barevné fotografie, v níž vylepšené autochromy nahradily moderní vícevrstvé barevné materiály. Kontaktní kopírování ustoupilo, fotografie se namnoze zvětšovaly.

Následující období let 1960 – 1999 je charakterizováno stále širším využíváním kinofilmových přístrojů, což souviselo s obecným oficiálním zájmem o amatérskou fotografii. V profesionálních kruzích se mnohdy ještě využívaly přístroje na střední a velký formát. Barevná fotografie se stávala cenově dostupnější, zejména pak po roce 1990, kdy se stala standardem všech fotografujících amatérských fotografií.

S přechodem nového tisíciletí se stále intenzivněji uplatňovala digitální fotografie, jejíž využívání ještě více rozšířilo počet fotografujících. Rostl význam dodatečných zásahů do snímků pomocí počítačových programů. Po roce 2010 kompaktní fotoaparáty laických fotografů začaly ztrácet svůj dominantní význam a jejich roli začaly nahrazovat mobily a tablety. Vzrostl počet a význam fotografií na tzv. sociálních sítích. Digitální zrcadlovky se staly cenově dostupnými pro širší vrstvy. Kvantitativní vzrůst počtu snímků vede ke snižování hodnoty fotografického záznamu

v povědomí veřejnosti. O to větší význam a pozornost získávají digitalizované historické snímky, pro jejichž digitalizace a vytváření fotobank se v zásadě vytvořily dobré materiální podmínky.

II. 3. Vývoj fotografického obrazu

Zatímco daguerrotypie byly unikátním obrazem vnější formou často navazující na malířské portrétní miniatury, fotografická vizitka vedla k vytvoření rodové portrétní galérie zcela nového typu, jež by v takovém rozsahu nebylo myslitelné bez fotografie. Vzniklo rodinné fotoalbum. Fotografie jako závěsný obraz, vycházející z předchozí malířské tradice, ztrácela postupně svůj význam, nicméně jako dekorace interiérů v různých modifikacích prezentace se využívá i v současnosti.

V období mokrého kolodiového procesu, jemuž dominovala v oblasti portrétu produkce snímků na kartonu formátů vizitek a kabinetek a v místopisné oblasti stereofotografií se dočasně stala jednou z nejvýnosnějších živností. Ovládnutí fotografie lidmi neškolenými v uměleckém směru a hromadná produkce vizitek měly vliv na proměnu fotografického portrétu v uniformní podobenku a byly zdrojem krize ateliérové fotografie od poloviny sedmdesátých let 19. století. Krizi živnostenské portrétní fotografie řešili někteří fotografové zvýšeným zájmem o speciální úpravy portrétních fotografií, jako byly fotografické kameje, leptání fotografických obrazů do skla, úpravy snímků na porcelán, sklo, mušle, hledání nových formátů.

Na krizi a technologické proměny, jež ovlivnily rozmach amatérské fotografie, reagovalo hnutí umělecké fotografie (Kunstphotographie, Fine Art Photography). Protože dobový termín "umělecká fotografie" má obecnější platnost, užívá se pro uměleckou fotografii období let přibližně let 1890 - 1914 také označení „piktorialistická“. Všeobecně se uvádí, že pojem "piktorialismus" historicky vzešel z práce Henry Peach Robinsona Pictorial Effect in Photography, vydané v Londýně roku 1869. Termínem se obecně označují snahy o sledování malířských vzorů ve fotografii nebo obecněji jako souhrn snah o přiblížení fotografie klasické umělecké tvorbě. Tu fázi piktorialismu, v níž dominovalo užívání ušlechtilých fotografických tisků, můžeme nazvat termínem „secesní piktorialismus“. U mnoha ušlechtilých fotografických tisků bylo možné podstatně ovlivnit výsledný pozitiv manuálními zásahy fotografa, včetně tonálních hodnot a barevnosti. Negativ se stal jen základním materiálem pro další dotvoření, každý výsledný pozitiv byl do jisté míry originál. S nástupem ušlechtilých tisků tak stoupl význam autorského rukopisu a do popředí se dostaly tradiční hodnoty umělcovy osobnosti, zejména jeho originalita. Jistou roli v oblibě ušlechtilých tisků sehrál také fakt, že byly ve svém principu podstatně stářejší než klasické materiály založené na halogenidech stříbra.

Fotografická díla vytvářená zejména pomocí měkce kreslících objektivů nebo předsádek a objektivů o dlouhé ohniskové vzdálenosti s cílem záměrnou neostrostí podat zvláštní náladu, se někdy zařazují pod termín puristický nebo též impresionistický piktorialismus. V podstatě šlo o skutek

o aplikaci malířského impresionismu do fotografické tvorby, kdy se u snímků nejednalo o podání reálného obrazu skutečnosti, ale o snahu skutečnost přetvořit vyvoláním určité malebnosti a pocit nálady přenést na diváka. Fotografické práce se tehdy začaly označovat jako „fotografické obrazy“.

Ve fotografii kolem roku 1900 nebyla ovšem u nás umělecká fotografie, resp. secesní piktorialismus, převládajícím stylem. Existovaly dokumentaristické práce, v nichž se mísilo vlastenectví s osvětovým a propagačním posláním, vytvářely se černé popisné dokumenty v souvislosti s asanacemi v historických jádrech měst, aranžovaly se žánrové snímky. Ještě méně byla idejemi secesního piktorialismu ovlivněna příležitostná rodinná fotografie a momentní zpravodajská fotografie.

Za zlom v chápání a uznání umělecké fotografie můžeme považovat rok 1911 díky výstavním aktivitám a textům, které můžeme označit jako první studie o estetice fotografie u nás. Nejvýznamnějším teoretikem fotografie, vedle všestranného J. V. Bufky, byl Jaroslav Petrák. Ten po publikaci s programovým názvem „Žeň světla a stínu“ uveřejnil v roce 1912 dvě významné práce s názvy „Podstata a ráz tzv. umělecké fotografie“ a „Esthetika snímků fotografických“.

Množství obrazových informací, jež na prahu první světové války začalo působit na myšlení lidí a jež se v průběhu války stalo i nástrojem jejich ovlivňování, bylo ve své kvantitě nesrovnatelné se situací kolem poloviny devatenáctého století, kdy jediným masovějším prostředkem šíření autentických obrazů byla stereofotografie a vizitky. K těmto nejstarším prostředkům masového fotografického sdělení přistoupily ke konci století světelné obrazy – diapozitivy a uplatnění fotografického zpravodajství tištěnou formou v obrazových časopisech a na pohlednicích nebo tištěných stereofotografiích. Kolem přelomu století se statické světelné obrazy na promítací ploše před divákem daly do pohybu, vznikl kinematograf. Není náhoda, že původně se označoval jako „divadlo oživených fotografií“.

Proti fotografii jako nástroji pouhého sdělení nebo vytvoření nenáročného obrazu pro paměť desetitisíce amatéry vzniklo hnutí, jež navázalo na starší hledání fotografů po náročném uměleckém projevu jako prostředku vyjádření určité ideje nebo osobnosti fotografa, hnutí, sledující vzory v ostatních uměleckých disciplínách - hnutí za uměleckou fotografii. Tento zápas měl v českých podmínkách své osobité rysy, dané charakterem života v mnohonárodnostní monarchii a teprve kolem roku 1911 dosáhl v této oblasti úrovně srovnatelné s pracemi významných evropských fotografů. Tento opožděný rozmach umělecké fotografie u nás, daný proklamovanou služebností české fotografie emancipačnímu zápasu české společnosti, se ovšem netýkal oblastí fotografie takzvané momentní – zpravodajské a „živé“ s dokumentaristickým akcentem, kde v dílech Brunera-Dvořáka, Zikmunda Reacha, Jana Kříženeckého, Jindřicha Eckerta (do 1905) nalezneme vynikající práce. Nejvýznamnější osobnost ateliérové fotografie, již dala vyrůst atmosféra předválečného desetiletí, František Drtikol, do značné míry ovlivnil charakter špičkové ateliérové portrétní tvorby

i v desetiletí po válce. On a někteří další autoři tvořili spojnicí s fotografickou tvorbou předválečnou a dvacátých let, kdy se konstituovaly progresivní proudy moderní fotografie, například nová věcnost, či konstruktivismus. Je typické, že když předválečné umělecké názory se ve fotografii v průběhu dvacátých let vyčerpaly, i Drtikol na svou fotografickou aktivitu rezignoval. Fotografie v průběhu třicátých let již hledala zcela nové cíle a poslání, které byly namnoze v přímém protikladu s předválečnou atmosférou: zdůrazňovala ostrost a věcnost, usilovala o záznam sociálních otázek, zachycení podvědomí. Programově negovala předchozí vývoj. Základním prostředkem vnímání fotografie se stávalo uplatnění v tisku. Na druhé straně se obrátila ke zkoumání vývoje fotografie, poskytla první podněty pro historické bádání k dějinám fotografie.

II. 4. Vývoj právní stránky fotografické práce

Otázky řešení autorského práva na fotografie jsou významnou kapitolou na cestě emancipace a uznání společenského významu fotografie. Vzájemné střety mezi zájmem státu, resp. tiskovým zákonem, dále dotčením autorského práva fotografů při reprodukování jejich fotografií tiskem, ohrožování živnostenského podnikání fotografů fotografy bez koncese, střety mezi živnostenskými zájmy a tvorbou amatérů, jsou velmi zajímavými doklady pro vývoj fotografie. Zde jsou naznačeny jen základní problémy prvních sto let fotografie: Od 19. října 1846 sloužil v Rakousku patent na ochranu uměleckých výrobků, který ovšem s fotografií nepočítal. V šedesátých letech 19. století vzrostl počet litografických nebo xylografických reprodukcí podle fotografií, k nimž fotograf nedal souhlas. Případný spor obvykle končil v neprospěch fotografa, neboť se dospělo k závěru, že fotografie není uměleckým výtvozem, nýbrž dílem přírody a fotograf jen připravuje vhodné podmínky přírodním silám, aby otisk přírody provedly. Podle živnostenského zákona platného od 1. května 1860 patřily všechny živnosti, které se zabývaly mechanickým nebo chemickým rozmnožováním literárních nebo uměleckých děl, k živnostem koncesovaným. Fotografie zde zahrnuta nebyla a podle výnosu z 27. dubna 1864 byla prohlášena za živnost svobodnou. Nebyl při ní zaveden žádný „průkaz způsobilosti“. Kdo se chtěl stát fotografem, nemusel být vyučen, nemusel mít tudíž výuční list. Živnostenskému úřadu bylo ovšem nutné ohlásit, od kdy a kde se bude fotografická živnost provozovat. Pak nový fotograf obdržel živnostenský list a daňový předpis (výměr). Samotnými fotografy byl výnos kritizován, protože koncese by zbrzdila činnost levných příležitostných fotografů, kteří konkurovali stálým fotografickým ateliérům. Cestující (kočovní) fotografové museli mít koncesi jako všichni provozovatelé kočovných živností až podle výnosu ministerstva obchodu z roku 1881. Vzhledem k nespokojenosti a četným protestům fotografů profesionálů se stávající úpravou, neboť fotografem se mohl stát každý, byl novelou z 5. února 1907 (č. 26 ř. z.) doplněn a změněn živnostenský řád a konečně nařízením z 12. listopadu 1911 (č. 226 ř. u.) byla fotografická živnost v oblasti portrétu prohlášena za řemeslnou. Každý jiný způsob fotografování (např. krajiny,

pamětihodností) zůstal nadále svobodným podnikáním. Portrétním fotografem podle tohoto nařízení se nadále mohl stát pouze ten, kdo se prokázal doklady o způsobilosti, vyučením tovaryšskou zkouškou a nejméně tříletou pomocnickou praxí nebo vysvědčením z c. k. grafického učebního a pokusného ústavu ve Vídni.

Zcela jinou a podstatně více problematickou záležitostí byla ochrana autorského práva za fotografie. Tato ochrana vycházela v podstatě z císařského patentu z 19. října 1846, nahrazeného zákonem z 26. prosince 1895 (č. 197 ř. z.) o autorských právech k dílům „literárním, uměleckým a fotografickým“. Pod pojmem „fotografické“ se v zákoně rozuměly „všechny výrobky, při jejichž vyrobění bylo použito fotografického pochodu jakožto potřebného pomocného prostředku“. Ochrana fotografickým dílům se poskytla na deset let, přičemž podmínkou ochrany bylo označení "rozmnoženiny" jménem původce nebo nakladatele a rokem vydání. Rakousko-Uhersko nepřistoupilo k takzvané Bernské úmluvě, proto zahraničním autorům poskytovalo ochranu jen podle jednotlivých smluv, uzavřených s některými státy. Problémy autor snímku versus majitel negativu, resp. zaměstnavatel, řešil zákon z roku 1895 v §12 jednoznačně, že u fotografií zhotovených po živnostensku přísluší autorská práva majiteli živnosti. Vedle autora snímku chránil zákon i portrétované. „Kdo s fotografickou podobiznou bez přivolení zobrazené osoby nebo jejích dědiců učiní dispozici pod autorské právo spadající nebo ji uveřejní“, mohl být potrestán pokutou od 5 do 100 zl.

Pokud jde o ochranu zobrazených skutečností v zájmu státu, v českých zemích platil císařský patent z 27. května 1852, resp. tiskový zákon ze 17. prosince 1862, o povinném předkládání fotografií určených k prodeji či jakémukoli vystavení na veřejnosti nejméně 24 hodin před tímto zveřejněním příslušnému policejnímu úřadu. Práce fotografů musely být vždy označeny jménem fotografa.

Prohlášení fotografie za řemeslnou v oblasti portrétu bylo dalším stupněm ke společenské stabilizaci řemesla. Dovršeno pak bylo zákonem o prohlášení fotografie za řemeslnou ve všech oborech, publikovaném po několikaletých odkladech po protestech z řad amatérských fotografů i obchodníků fotografickými potřebami roku 1926.

II. 5. Nejvýznamnější organizace fotografů

První návrh na vytvoření profesionální organizace fotografů v českých zemích podal 1863 Antonín Markl. První profesionální sdružení fotografů v českých zemích, Český fotografický spolek, zahájil svou podpůrnou a vzdělávací činnost 18. září 1882. Dne 22. dubna 1885 bylo založeno Společenstvo fotografů v obvodu pražské Obchodní a živnostenské komory, které sledovalo ochranu zájmů fotografů a ochrany fotografie jako řemesla. První valná hromada tohoto společenstva se konala 2. března 1886. Postupně vznikla obdobná sdružení také v dalších regionech. První organizací fotoamatérů se stal Klub fotografů amatérů, založený v Praze 19. srpna 1889. Nejvýznamnějším

klubem německy hovořících fotografů se stal Club der Amateur-Photographen, založený roku 1892 v Teplicích jako druhé amatérské sdružení fotografů v českých zemích. 25. listopadu 1906 vznikl Zemský svaz českých fotografů v Království českém, hájící zájmy fotografické živnosti a fotografů živnostníků.

V den vzniku samostatné Československé republiky 28. 10. 1918 byla založena Československá tisková kancelář (ČTK). Profesionální fotografie zůstávala podobně strukturovaná jako v epoše Rakouska-Uherska. Dále působil Český fotografický spolek v Praze i Společenstva fotografů územně organizovaná v rámci regionálních Obchodních a živnostenských komor. Všechna fotografická společenstva zastřešovala Jednota společenstev fotografů. Podobnou střešní organizací pro amatéry byl Svaz československých klubů fotografů amatérů, založený roku 1919. O rok později vznikl obdobný Verband deutscher Amateurphotographervereine se sídlem v Liberci. V roce 1922 vznikl Fotoklub Praha, který je prvním fotografickým sdružením vzniklým jako manifestace určitých uměleckých názorů. Ještě radikálnější charakter mělo založení České fotografické společnosti v roce 1924.

Vedle oficiální ČTK byl první českou obrazovou agenturou Press Photo Service, založený 1. ledna 1931. S rozjitřenou sociální atmosférou za hospodářské krize souvisel vznik Film-foto skupiny Levé fronty v Praze. Surrealistická vlna vedla k založení několika tvůrčích fotografických skupin, které odrážely liberální atmosféru ve společnosti i její uměleckou úroveň (Fotoskupina pěti, Fotolinie...). V roce 1936 vznikla fotografická sekce uměleckého spolku Mánes, stmelující podstatné tendence avantgardní fotografie.

Události po komunistickém puči v roce 1948 podstatně zasáhly do života mnohých fotografů. Zákon o socializaci služeb vedl mnohé členy někdejších společenstev do komunálních služeb, fotografy výtvarníky přijímal Ústřední svaz československých výtvarných umělců, v němž byla založena fotografická sekce v roce 1949. O amatéry se měl postarat Československý svaz socialistické fotografie, vzniklý v červnu 1950. Fotografové reportéři se sdružili do fotografické sekce Svazu československých novinářů. Zanikl tedy Spolek českých fotografů, společenstva fotografů, zanikla většina starých fotografických živností, zničila se tím pádem řada fotografických pozůstalostí. Historicky první Český klub fotografů amatérů převzalo v roce 1951 Revoluční odborové hnutí (ROH), po čase pak podnik ČKD Stalingrad. Po jistém politickém uvolnění po roce 1960 vznikla řada tvůrčích fotografických skupin (např. DOFO, FOTOS, REKRAFO, VOX), měnily se názvy ústředních orgánů spjatých s fotografií, ale princip centralizace zůstával stejný. Jedinou výraznou organizační změnou v oblasti amatérské fotografie byl vznik Svazu českých fotografů 1. února 1969.

Ve specifických podmínkách totalitního systému vznikala různá neoficiální sdružení, postavená na přátelské bázi. Podobné aktivity nebyly vázány jen na velká města. Zvláště významný byl vznik Galerie 4 v Chebu, založené roku 1985. Ve své době důležité fotografické aktivity vznikaly také

kolem některých muzejních institucí (vedle Prahy a Brna v Opavě a Liberci). Klíčový význam měla také výuka fotografie na FAMU, kde byla v průběhu 80. let již velmi liberální atmosféra. Na sklonku éry totalitních režimů vznikl Aktiv volné fotografie (podání stanov sdružení se uskutečnilo 17. dubna 1989), který se stal provozovatelem Pražského domu fotografie (PHP – Prague House of Photography), jenž byl otevřen 5. června 1991. Nadace Pražský dům fotografie zanikla v roce 1997 a jejím nástupcem se stalo občanské sdružení Pražský dům fotografie – Prague House of Photography.

Dne 22. ledna 1990 byla založena Asociace fotografů a zaregistrována pak byla 2. května. Po mnoha letech tu vzniklo samostatné sdružení profesionálních a tvůrčích fotografů řízené demokratickými zásadami. Tato asociace se současným názvem Asociace profesionálních fotografů je členem FEP (Federation of European Professional Photographers) a WCPP (World Council of Professional Photographers). Roku 1999 vznikla jako orgán Hospodářské komory Komora fotografů, přejmenovaná posléze na Komoru fotografických živností.

Po roce 1989 se oživily také snahy o zřízení centra či muzea fotografie. Ambice na centrum podporující českou fotografii měla Nadace Czech Photo, která vystoupila na veřejnost poprvé v květnu 1996. Na sklonku roku 1995 vzniklo sdružení České foto, které se mimo jiné zaměřilo na mapování fotografických sbírek a na pomoc při identifikaci a konzervaci fotografických fondů. Společným úsilím zástupců Asociace fotografů, Komory fotografů a katedry fotografie FAMU bylo 1. února 1999 založeno občanské sdružení Muzeum fotografie, jehož podstatným cílem bylo vytvoření muzea fotografie v České republice. 21. června 2002 byla v Jindřichově Hradci oficiálně zahájena činnost Národního muzea fotografie, které právně zaštiťovala stejnojmenná obecně prospěšná společnost, jejímiž zakladateli bylo město Jindřichův Hradec a občanské sdružení Muzeum fotografie. Pražský dům fotografie se rovněž transformoval na obecně prospěšnou společnost a někdejší občanské sdružení Pražský dům fotografie bylo přejmenováno na FotoForum Praha. Zakladateli této obecně prospěšné společnosti, vzniklé 14. července 2005, bylo Hlavní město Praha, Ministerstvo kultury České republiky a občanské sdružení FotoForum Praha. Budovaný výstavní objekt převzala v roce 2013 Galerie hl. m. Prahy. 24. listopadu 2006 byla ustavena Unie fotografů České republiky, jež je občanským sdružením založeným Asociací profesionálních fotografů ČR, Komorou fotografických živností a Svazem českých fotografů s cílem vytvořit kolektivním členstvím silnou organizaci, schopnou hájit zájmy fotografické obce jak v republice, tak v rámci EU.

II. 6. Fotografické školství

Český fotografický spolek po svém založení roku 1882 podal návrh Průmyslové jednotě na zřízení samostatné odborné fotografické školy, případně odbočky při c. k. Průmyslové škole v Praze. Jediná škola pro fotografy v Rakousko-Uhersku zahájila výuku 1. 3. 1886. (Lehr- und Versuchanstalt in

Wien). Počátkem vědecké aplikace fotografa na českých vysokých školách bylo jmenování lektora fotografie na ČVUT (21. 5. 1886). Roku 1899 byl na ČVUT založen Karlem Kruisem samostatný ústav praktické fotografie. První školou s výukou fotografování v českých zemích byla Státní grafická škola, kde bylo zahájeno vyučování v září 1921. Roku 1935 se po odchodu Karla Nováka stal pedagogem fotografického oddělení Jaromír Funke. V roce 1945 byla dekretem prezidenta republiky zřízena Akademie múzických umění v Praze, na jejíž filmové fakultě (FAMU), vedené Karlem Plickou, se v rámci studia kamery vyučovala i fotografie. 26. 10. 1960 byla na katedře filmové fotografie, vedené Jánem Šmokem, zřízena fotografická specializace. 1. 10. 1975 vznikla na FAMU samostatná katedra fotografie, již vedl až do roku 1987 Ján Šmok.

Po roce 1989 vznikly předpoklady věnovat se výuce fotografie postupně na dalších pěti vysokých školách v České republice. Druhým městem po Praze s vysokoškolskou výukou fotografie se stala Opava, kde se Institut tvůrčí fotografie při Svazu českých fotografů a dalších organizacích stal od října 1990 součástí nově otevřené Filozofické fakulty Masarykovy univerzity (od roku 1991 samostatné Slezské univerzity). Vedoucím ITF se stal Vladimír Birgus. O čtyři roky později byla zahájena výuka v ateliéru fotografie Institutu výtvarné kultury na Univerzitě J. E. Purkyně v Ústí nad Labem, vedeném Pavlem Baňkou, a v ateliéru fotografie na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze, vedeném Pavlem Štechou. Výuka fotografie byla zahájena rovněž na Fakultě multimediálních komunikací Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně a na Akademii výtvarných umění v Praze.

Také úroveň středního fotografického školství nebyla odkázána na někdejší Státní grafickou školu, ale možnosti výuky fotografie začaly nabízet i soukromé školy, z nichž Pražská fotografická škola měla již tradici v předlistopadové éře.

Specifickou oblastí, reagující na vzrůstající zájem o fotografické dědictví po roce 1989, se stal obor restaurování fotografie. Od roku 2000 se mu věnuje katedra fotografie FAMU, zabezpečující v současné době výuku restaurátorství v restaurátorském ateliéru. Přední konzervační pracoviště s mezinárodním renomé se nalézají v Národním archivu, kde se věnují i mnoha dalším oblastem konzervace a kde je zřízen také Úsek vědecko-výzkumný. Otázkám spojeným s konzervováním fotografií se věnují rovněž v Ústavu chemické technologie restaurování památek při VŠCHT Praha. V Národním technickém muzeu (a dalších organizacích) řešily otázky spojené s poničením fotografických fondů povodní v roce 2002. Za předního samostatného odborníka pro konzervaci fotografií je považován František Sysel ml.

V posledních letech se věnuje zvýšená pozornost zvládnutí technologií historických fotografických technik. Již v roce 1983 Jan Schlemmer publikoval seriál „Vzpomínka na ušlechtilé tisky“. V létě 1989 proběhla v Národním technickém muzeu v Praze výstava „Nové fotografie starými technikami“, uspořádaná ve spolupráci s katedrou fotografie FAMU. V roce 1993 vyšla publikace Pavla Scheuflera Historické fotografické techniky. V Národním muzeu fotografie v Jindřichově Hradci

probíhaly od roku 2006 workshopy z této oblasti, které vedl prof. Miroslav Vojtěchovský a další. Historickým technikám a workshopům se věnují v Národním technickém muzeu, jmenovitě zejména Tomáš Štanzel. Vznikly i samostatné webové stránky a podnikatelské subjekty, zaměřené na workshopy historických fotografických technik a prodej pomůcek s nimi spojených.

II. 7. Sbírkové fotografie v historickém přehledu

Sbírkové fotografie v České republice se nacházejí v muzeích, archivech, v objektech památkové péče, galeriích a také v soukromých sbírkách korporací i jednotlivců. Základem pro badatelské využití byly dlouhodobě sbírky fotografií v muzeích, byť nejvíce fotografií a zejména negativů je uloženo v archivech. Nejcennější sbírky uměleckých fotografií se nachází v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze a v Moravské galerii v Brně. Obecným problémem je zpřístupnění všech fondů; v některých institucích existují vzorné soupisy a obvykle částečná obrazová databanka, jinde není celý fond fotografií a negativů dosud zpracován. Nejproblematictější bývá zpřístupnění a badatelské využití fondů v (některých) památkových objektech a nezpracovaných fondů v archivech. Ty dle ustanovení archivního zákona nemohou být ani předloženy badatelské veřejnosti.

Myšlenka na zřízení fotografického muzea se poprvé prezentovala v roce 1863 v první fotografické příručce v české řeči. Ve stejné době Vojta Náprstek ve svém Průmyslovém muzeu (dnes Národní muzeum, Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur) cílevědomě budoval mimo jiné i fotografickou sbírku a na výstavách využíval dokladové hodnoty fotografií. Sbírkové fotografie v dnešním Náprstkově muzeu, jejíž původní část se nachází při knihovně muzea, je tudíž nejstarší v českých zemích. V instituci, jejíž zaměření se během doby vyhranilo spíše etnologickým či etnografickým směrem, se nachází také další cenné fotografické doklady zejména od českých cestovatelů a cestujících vědců.

Největší česká muzejní instituce Národní muzeum v Praze, založená již roku 1818, obsahuje ve svých několika složkách také fotografické fondy. Velmi zajímavé fotografie jsou zejména v Archivu Národního muzea, kde se mj. nacházejí archivy několika deníků z předválečné doby. Zmínit je nutné také bohaté fotografické kolekce uložené v Českém muzeu hudby, v Divadelním oddělení Historického muzea NM či dosud prakticky nevyužívané fotografie dokumentující akviziční a sbírkotvornou činnost muzea jako celku. V roce 1894 zde Josef Kafka, adjunkt muzea a redaktor Fotografického věstníku, zřídil v muzeu první fotografický ateliér.

Při prezentacích na hospodářských výstavách se fotografie dlouho řadila mezi polygrafické živnosti. I v Českém technickém muzeu, založeném 1908, byla roku 1911 otevřena „část pro fotografii vědeckou, reprodukční, barevnou i amatérskou“ jako součást „umění grafického“. Bylo to poprvé, kdy na muzejní půdě vznikla fotografická expozice. Roku 1923 vznikla v tomto dnešním Národním technickém muzeu přímo fotograficko – kinematografická sekce. V současném Národním technickém

muzeu je v oddělení vývoje fotografické a filmové techniky nejen významný fond fotopřístrojů a fotografického příslušenství, ale také zajímavý soubor ušlechtilých tisků a druhá největší sbírka daguerrotypií. Pozoruhodné fotografické doklady z vývoje průmyslu jsou soustředěny v Archivu Národního technického muzea.

V mnoha muzeích neměly fotografie status sbírkových předmětů, ale bývaly většinou součástí knihovny. Cenila se jejich dokladová dokumentační hodnota, nikoli estetická. Průkopnickou roli mělo Národopisné muzeum v Plzni, při němž vznikla také první studie o dějinách fotografie v určitém regionu (L. Lábek, 1926). Velký vliv na zájem o národopisně laděnou fotodokumentaci podnítila Národopisná výstava československá (1895), která položila základy fotografickým sbírkám v mnoha regionálních muzeích i v později vzniklém samostatném národopisném oddělení Národního muzea. Fotografie se postupně stala i běžně využívanou součástí muzejnické a galerijní činnosti – o tom mj. svědčí novostavba královéhradeckého muzea v letech 1909 až 1913 kam jeho tvůrce – arch. Jan Kotěra umístil i velmi účelně řešený fotografický ateliér.

Jistý obrat v nazírání na význam a roli fotografického oboru mohla přinést výstava 100 let české fotografie v roce 1939, vnímající fotografii v širokém kontextu od uplatnění ve vědě po umělecký obor, od živnosti po prostředek komunikace. Přirozená kontinuita vývoje byla však přerušena nacistickou okupací a poté komunistickou mocí, kdy došlo k rušení mnoha živnostenských fotografických archivů a ke zničení mnoha fotografických dokladů. Fotografie byla na okraji zájmu z hlediska uložení a někde i evidence, neboť ne vždy byla chápána jako plnohodnotný sbírkový předmět.

V roce 1960 předložil Rudolf Skopec, nejvýznamnější český soukromý sběratel fotografií, spolu s fotografem Erichem Einhornem Ministerstvu kultury návrh na zřízení Národního fotografického muzea. Projekt tehdy kvůli ekonomické situaci nebyl realizován. V roce 1962 byla založena první celostátní sbírka umělecké fotografie v Moravské galerii. V téže době pražské Uměleckoprůmyslové muzeum v rámci reorganizace přešlo pod Národní galerii a ta nechtěla fotografickou sbírku převzít pod svou patronaci. Dnes světoznámá sbírka byla 9 let deponována v balících v Národním technickém muzeu a až roku 1970 převezena zpět do Uměleckoprůmyslového muzea, znovu osamostatněného. Okolnosti byly symptomatické nejen pro společnost, ale i pro její vztah k fotografii. V Uměleckoprůmyslovém muzeu v Praze, kde se vedle Moravské galerie v Brně v současnosti nachází nejvýznamnější sbírka fotografií, byl první fotografický exponát zapsán již roku 1902.

Nové politické a ekonomické uspořádání po roce 1989 vedlo k mnoha společenským aktivitám i na poli fotografie. V říjnu 2000 byl učiněn pokus o zřízení první stálé expozici fotografie v České republice v Muzeu umění a designu v Benešově u Prahy. K návrhu architektonických řešení dostoupil projekt Muzea fotografie a kinematografie v Táboře a podobný projekt v Praze Vinohradech. Roku 1995 vznikl projekt Elektronické muzeum fotografie, který svými tituly jednak

naznačil nutnost digitální konzervace historických fotografií, jednak poskytl jakousi elektronickou alternativu k dosud neexistujícímu „kamennému“ muzeu fotografie. Z hlediska popsání stavu veřejných fotografických sbírek byla důležitá aktivita občanského sdružení České foto, které s podporou nadace *Pro Helvetia* mapovalo sbírky po českých muzeích a vytvořilo soupis daguerrotypií v českých veřejných sbírkách. Výsledky byly publikovány ve sborníku *Ochrana fotografických sbírek* (České foto, Lomnice n. P. 1998).

A skutečně ochrany bylo fotografií a fotografickým materiálům i po roce 1989 více než zapotřebí. Často překotně a ne zcela domyšleně prováděná privatizace státních výrobních celků znamenala i zánik cenných firemních fotografických archivů, obdobně zánik hrozil i významným redakčním archivům a archivům rychle se transformujícím organizacím (např. výzkumné ústavy atd.). Podobně nekritické spoléhání na existenci digitálního záznamu nastupujícího od poloviny 90. let 20. století vykonalo své.

Vedle muzejních a archivních institucí, které v řadě případů začaly věnovat fotografii mimořádnou pozornost jak z hlediska uložení, tak evidence, vzniklo několik nových veřejných sbírek a začaly se prezentovat také sbírky soukromé. V roce 2000 přijal Parlament České republiky zákon č. 122/2000 Sb. o ochraně sbírek muzejní povahy, který nahradil někdejší zákon o muzeích a galeriích z roku 1958. Zákon též zavádí centrální evidenci sbírek (CES), která je veřejně přístupným seznamem sbírek na stránkách Ministerstva kultury.²⁰

Fotografické sbírky v archívech, organizovaných v zásadě regionálně, mají jiný režim správy a řízení, neboť jsou spravovány Ministerstvem vnitra (Archivní zákon, 2002). V Národním archivu, kde uložení fotografií má vedle Archivu hl. m. Prahy špičkové parametry na světové úrovni, je deponována mimo jiných sbírka Svazu českých fotografů. Oddělení také pečuje o fotografické soubory vzniklé z činnosti tiskových agentur (např. ČTK, Orbis). Vedoucí tohoto 8. oddělení Národního archivu je Dr. Emilie Benešová. Nejvýznamnější nově vzniklou privátní sbírku má společnost PPF. Název této sbírky *Fotograf v zahradě* odkazuje na ateliér Josefa Sudka, o jehož obnovu a následný výstavní provoz se společnost zasloužila. Nejznámější novou sbírku vzniklou na historickém základě má společnost *Pro Langhans*, spravující zachráněné negativy Galerie osobností Jana Langhansa a Langhans galerii Praha. Byla založena roku 2003 z iniciativy Zuzany Meisnerové-Wisnerové, pravnučky fotografa Jana Langhansa. Významný fond historických fotografií je spravován potomky fotografické dynastie Šechtů v Táboře, kde v soukromém Muzeu Šechtů & Voseček organizují rovněž fotografické výstavy. V Českém Krumlově bylo roku 2008 otevřeno *Museum Fotoatelier Seidel* v někdejší secesním ateliéru nejvýznamnějších fotografů Šumavy – otce a syna Josefa a Františka

²⁰ viz www.mkcr.cz/scripts/detail.php?id=346.

Seidelových, po nichž se zachovalo na 140 000 negativů. Největší soukromou sbírku fotografií z epochy c. k. monarchie má Pavel Scheufler.

S digitální érou nabízející se formy zpřístupnění fotografických fondů na veřejně přístupném webu nejsou s několika výjimkami (ČTK, nekompletně Archiv hl. m. Prahy, Ústav dějin umění ČAV) u institucí využity. Nejlépe zpracovaná a kompletní digitální prezentace fotografického dědictví je spojena se jménem Galerie osobností Jana Langhansse a fotografické dynastie Šechtů, na heslo pak fotosbírka PPF. Sbírký v objektech památkové péče a některých muzeí a archivů jsou zpřístupněny v interních databázích.