Technicky dokonalá fotografie

BcA Michal Reichstäter

Diplomová práce
2008

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem na celé magisterské práci pracoval samostatně a použitou literaturu jsem citoval.

Ve Zlíně dne…… Podpis…….

ABSTRAKT

Reinterpretace dějin fotografie z pohledu kunsthistorického se souvislostmi technicko-historického vývoje.

Klíčová slova: Fotografie, Fotoaparát, Historie, Vývoj

ABSTRACT

Rephrased photographic history in art historical terms in context with evolution in technical history

Keywords: Photography, Camera, History, Evolution

OBSAH

1. ÚVOD **6**
2. POJEDNÁNÍ PRVÉ **8**
2.1 Raný vývoj snímacích materiálů **11**
2.2 Raný vývoj objektivů **14**
2.3 Raný vývoj konstrukce kamer **15**
2.4 Vývoj média s využitím možností techniky **19**
3. INTERMEZZO I **29**
4. POJEDNÁNÍ DRUHÉ **30**
4.1 Leica **32**
4.2 Speed Graphic **36**
4.3 Rolleiflex **37**
4.4 Exakta **39**
4.5 2. světová válka **40**
4.6 …a vynálezy s ní spojené **42**
4.7 Plné uplatnění techniky v rámci tvorby I. **43**
4.8 Barevná fotografie **45**
4.9 Plné uplatnění techniky v rámci tvorby II **46**
4.10 Technicky dokonalý fotoaparát **48**
4.11 Plné uplatnění techniky v rámci tvorby III. **49**
5. INTERMEZZO II **51**
6. POJEDNÁNÍ ZÁVĚREČNÉ **52**
6.1 Manipulace ve fotografickém médiu I.. ..... **54**
6.2 Zpátečníci **58**
6.3 Manipulace ve fotografickém médiu II **59**
7. ZÁVĚR **61**
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY **62**
SEZNAM OBRÁZKŮ **63**

1. Úvod

Práce nazvaná Technicky dokonalá fotografie se snaží svým způsobem reinterpretovat dosavadní dějiny fotografie jako vyjadřovacího prostředku nebo média v souvislosti s jejím technickým vývojem. Na literaturu takto úzce spojující tyto dvě sousedící a související oblasti fotografie jsem nenarazil, zřejmě až s výjimkou Dějin fotografie II. - Interpretační hlediska od Petra Tauska, který se ovšem zmíněnou problematikou zaobírá v poměrně širších souvislostech s ohledy na vývoj veškerého technického rozvoje v nejrozličnějších jeho odvětvích. Skripta od téhož autora (Dějiny fotografie I. - Přehled vývoje fotografie do roku 1918; Státní pedagogické nakladatelství Praha;1987 a Přehled současné fotografie v zahraničí; Státní pedagogické nakladatelství Praha; 1985) se staly jakousi vodící osou chronologie vývoje fotografie v této práci. Hlediskem významu se však nestávali autoři významní „kunsthistoricky“, nýbrž „historicko-technicky“, ovšem s tím, že se tato dvě hlediska často stýkala.

Diplomová práce Technicky dokonalá fotografie se dělí na tři dějinná pojednání – O počátku nového média, O plném mediálním užití fotografie a O přerodu významu média fotografie. Chronologicky na sebe jednotlivá pojednání následují, ovšem zmínky o jednotlivých vynálezech, které měnily tvář média fotografie se pohybují, především z dramaturgických důvodů, napříč celou prací, tak, jak tomu nabízejí souvislosti. Směr asociací není pevně dán – tedy vycházím jak z technicky významných objevů, k nimž přiřazuji odpovídající autory, kteří existenci těchto vynálezů nějakým způsobem autorsky užili, ale i opačně – tedy od významných autorů, kteří způsobem práce s určitým tématem posunuli například fotografický žánr do oblasti, na kterou reagovali podobným užitím techniky autoři ostatní.

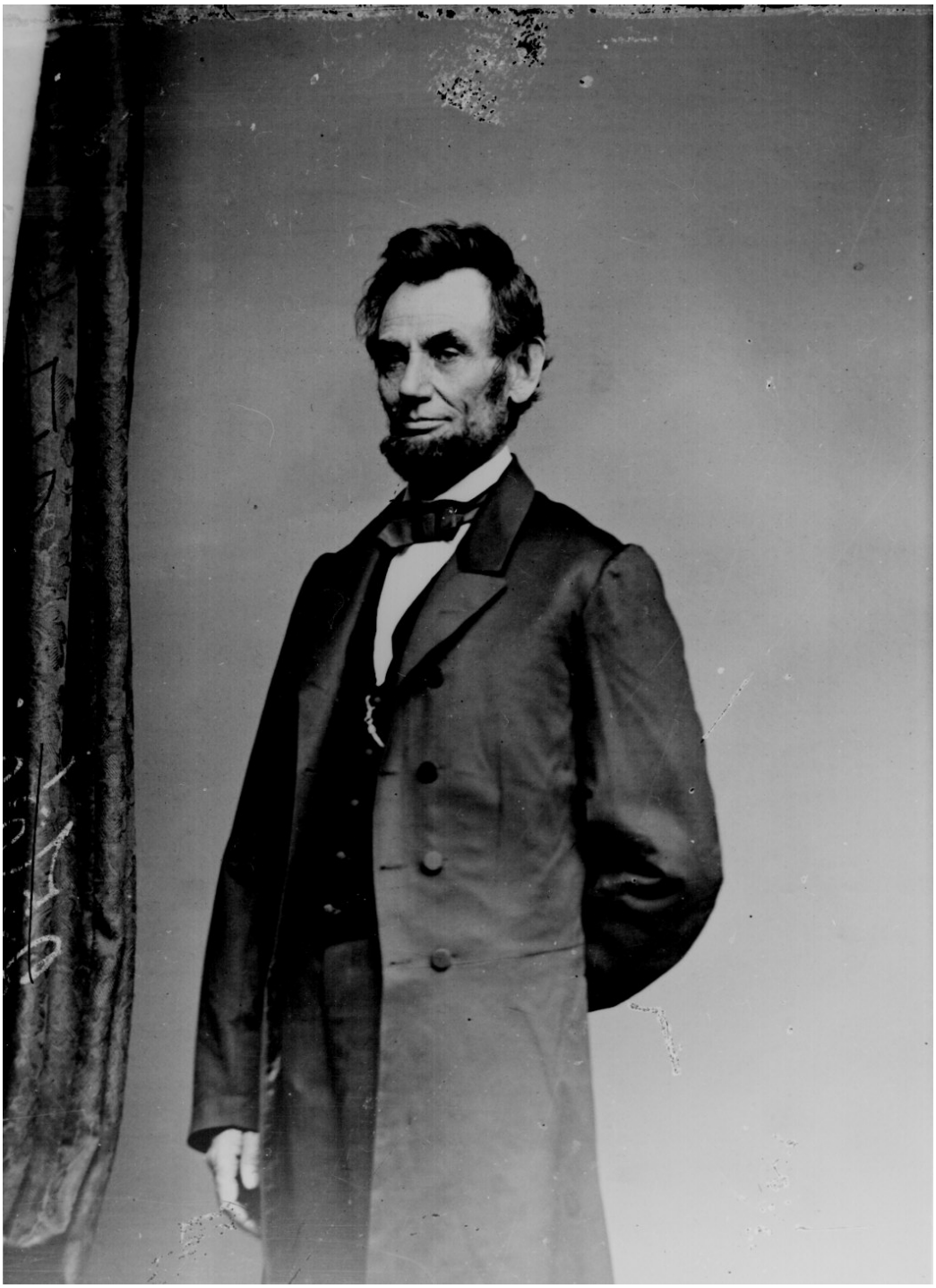
Některým okrajovým, leč ve své době populárním technikám fotografie se tato práce z časových důvodů nevěnuje vůbec, například stereofotografii, jiným, například fotografii barevné, věnuje pozornost nikoliv prvotním pokusům v této oblasti, ale až od určitého okamžiku větších možností uplatnění v praxi.

Na závěr úvodu bych rád čtenáře ujistil, že si nejsem zcela jist mírou významu tématu této práce, ovšem dlouhodobá absence a možná až ignorace těchto témat (témat technicko-historických zakotvených v oblasti umělecko-historické) mi dopomohly k odhodlání pustit se do podobného výzkumu.

2. Pojednání prvé

O počátku média a jeho prvních uživatelích

Jedna z fotografií Mathew Bradyho v rámci prezidentské kampaně Abrahama Lincolna. Ten později



prohlásil: „Brady made me president!“ (obr.1)

Dlouhodobá stagnace v oblasti zobrazovacího média, potřeba novinky reprodukčního charakteru, popřípadě i vcítění se do atmosféry doby a společnosti – co další by mohlo být důvodem vzniku fotografie?

Čtveřice vynálezců, a z dnešního pohledu otců média fotografie (Joseph Nicephore Niepce – základ, Louis-Jacques Mandé Daguerre – rozvinutí základu ve spolupráci Niepce a především pak uvedení společného vynálezu do praxe, William Henry Fox Talbot – princip negativ-pozitiv, Hippolyte Bayard – papírová podložka nesoucí citlivou vrstvu), byla ve své době především badateli. Tedy – každý z nich sám o sobě, s určitou představou podnikal kroky vedoucí a směřující k vynálezu nového zobrazovacího média naprosto jedinečně – přesto jakoby měli své role jasně rozděleny.

A přesto, že si nikdo ze zakladatelů nebyl přesně jist oborem, kde se fotografie nakonec uplatní, nenechal na sebe technikou vytyčený směr dlouho čekat. V roce 1840, tedy do roka od vyhlášení vynálezu – daguerrotypie, vídeňský profesor Josef Maxmilián Petzval vypočítal a sestrojil objektiv, kterým nejenže zkrátil expoziční dobu potřebnou k dostatečnému osvitu, ovšem i nasměroval (dnes již víme, že slepou) cestu daguerrotypie ke svému nejčastějšímu odbytišti – portrétní fotografii.

Čím fotografie v oné době byla – jistě, ne jako dnes – médiem, a zřejmě v ní ještě neexistovaly žánry – fotografoval se portrét a krajiny, tedy dva nejčastější náměty oboru tehdejšího malířství – ale především – fotografie byla v prvních letech své existence, podobně jako o přibližně padesát let později rodící se kinematografie, především atrakcí. Za určitou, ne nevýznamnou, příčinu obliby fotografického portrétu v raných vývojových stádiích fotografie musíme též zmínit jistý podnikatelský záměr – ale stále zde spíše než o potřebě nebo touze masy po novém, pravdivém a plnohodnotném vyobrazení své tváře musíme mluvit o módě.

Raní fotografové-portrétisté se rekrutovali z řad malířů-portrétistů, kteří byli na novou živnost prakticky vybaveni. Pobývali v prosklených ateliérech, znali

nejlepší pózy a postoje portrétovaných, uměli komunikovat s modelem - proto působí rané daguerrotypie natolik svěže i dnes. Po již zmíněném výpočtu Petzvalova portrétního objektivu a zcitlivěním snímacích materiálů (John Frederick Goddard a Franz Kratochwila), působením jak jodovými, tak i bromovými parami, se zkrátila expoziční doba potřebná ku ucházejícímu výsledku na několik sekund. Raní portrétisté počali kreslit světlem – američtí daguerrotypisté Alexander Simon Wolcott a John Johnson opatřili svoje studio důmyslným systémem zrcadel, kterými usměrňovali sluneční světlo na model požadovaným způsobem.

Julie Margaret Cameronová (obr. 2) tomu tak činila pomocí neprůhledných či poloprůhledných a rozptylných pláten – tedy světlo spíše dělila, a to také můžeme označit za příčinu technických nedostatků jejích fotografií. Malá hloubka ostrosti zapříčinila možnost autorky zaostřit na první moment, který ji na dotyčném modelu zaujal a nestarat se o nedoostřený zbytek, kterým mohla být i tvář. Což v případě raného portrétu nelze považovat za autorský záměr, nýbrž za určitý druh lajdáctví nebo ignorace technické stránky fotografie, kterému se sama autorka nikdy nebránila.

Na přelomu padesátých a šedesátých let používal Gaspar Felix Tournachon, známý spíše jako **Nadar** (obr.3), ve svém portrétním ateliéru obloukových lamp, a svou prací určil směr konvenčního portrétu prakticky až do dob dnešních. Příkladem budiž zadní horní světlo působící příjemnou konturu i dramatický prvek rozzáření vlasů na temeni hlavy.

Ovšem nejen um ovládající světelné paprsky používali tehdejší portrétisté při práci s modelem. Již brzy po nástupu za kamery chopili se malíři-fotografové opět štětců a výsledné negativy neušly razantním

retušérským zásahům – odstraňování vad pleti, potlačení vrásek ve tváři. Celková snaha, spíše než vytvoření obrazu portrétovaného, byla přiblížení se tehdejšímu ideálu krásy. A tato romantizující snaha o potlačení toho, díky čemu se vlastně fotografie stala takovou atrakcí – pravdivému záznamu – vedla spíše k přiblížení se opět malířství, a vyvrcholila obdobím piktorialismu (polovina padesátých let 19. století až konec let osmdesátých); v tomto stylu pojetí fotografie, řekněme umělecké, vynikl především Oscar Gustav Robinson. V jeho náročných, mnoha postavami posetých výjevech, využíval vícero inovačních technik. Zmiňme například techniku „sandwich“(i když zde se zřejmě nejedná o premiérové použití, již v roce 1851 měl s touto technikou experimentovat jeden z nejneuznanějších autorů – Hippolit Bayard, ovšem Robinsonův příklad uvedené techniky je první výraznější a komplexněji dotaženější do známých výsledků), popřípadě vyřezávání postav z vícero negativů a kladení je do společného pozitivního výsledku. Zde se můžeme přenést o dobrých stopadesát let kupředu a zmínit práci mnoha autorů (příkladem budiž Erwin Olaf a jeho plakát pro firmu Diesel), respektive vůbec způsob, jakým se potýká fotografická obec s fenoménem Adobe Photoshop.

2.1. Raný vývoj snímacích materiálů

Od ohlášení vynálezu až do konce padesátých let koexistovali vedle sebe hned tři rozšířené techniky zhotovování obrazu. Nejrozšířenější daguerrotypie, kterou od jejího vynálezce koupil francouzský stát, aby ji posléze zpřístupnil celému světu, kalotypie, vynalezená Talbotem, který na ni neustále uplatňoval autorské právo, čímž prakticky znemožnil její další vývoj, a od konce let čtyřicátých stále více se prosazující tzv. mokrý kolódiový proces. Vynález Christiana Friedrich Schönbeina - kolódia (v roztoku ethanolu a éteru rozpuštěná střelná bavlna), popisuje pro užití ve fotografii roku 1851 Frederic Scott Archer: deska politá vrstvou kolódia s jodidem draselným, po tmě vložená do roztoku dusičnanu stříbrného, se ještě ve vlhkém stavu vkládá do kamery, kdy ideální doba expozice se pohybuje v čase do 30 sekund. A citlivá vrstva se opět pokládá na nový nosič – po Daguerrově měděné destičce, která nebyla sama o sobě nejlevnější, po

papíře jako výsledku kalotypie, který se ovšem rozlišovacími schopnostmi ani kresebnými vlastnostmi daguerrotypii nerovnal, přichází na řadu podložka skleněná. Zároveň se rozvinula výhoda kalotypie vůči daguerrotypii, a to princip vzniku negativu s možností pořízení vícero kopií (toho se také pokoušel využít Talbot s poukazem na právo pobírat od autorů, pracujících tímto způsobem, licenční poplatky, které mu ovšem soud z roku 1854 nepřiřknul) nejrůznějších velikostí (ovšem stále pouze v podobě kontaktní kopie). Mokrý kolódiový proces byl ještě snesitelný při fotografování v ateliéru – měl výbornou rozlišovací schopnost a skvělé podání půltónů. Ovšem představa exteriérových scén, kdy musel být fotograf vybaven mimo těžké a křehké skleněné desky i temnou laboratoří, kde by máčel desky před expozicí, je nepříjemná. Proto se prakticky po vyhlášení tohoto vynálezu začalo řešit nahrazení mokrého roztoku stabilnější a trvanlivější látkou. Tou se ukázala být želatina. Za duchovního otce využití želatiny ve fotografické praxi bývá uváděn Richard Leach Maddox, ačkoliv o nápadu ohledně směsi želatiny s roztokem obsahujícím soli stříbra informoval již v roce 1850 Louis Alphons Poitevin. Každopádně, od roku 1871, kdy článek o možném využití želatiny vychází, se začíná intenzivně pracovat na jeho uvedení v praxi (především cestou zcitlivování desek).

Nebyli prvními výrobci, leč nejvýznamnějšími až, prakticky, do dnů včerejších. V roce 1879 zakládá Alfred Hugh Harman v britské vesnici Ilford manufakturu na výrobu želatinových desek. Z původního jednoho domku, který zde Harman zakoupil, postupně skupuje celou řadu chalup, na po demolici vzniknuvších parcelách staví závod, a v roce 1886 získává firma i název – Ilford Limited.

V roce stejném, tzn.1879, konstruuje George Eastman (USA) stroj na polev žela-tinových desek. Na evropském kontinentu pak výrobu i prodej suchých desek zahájil v tomtéž roce Carl Schlaussner.

Suché desky, ač tuze zjednodušily výpravy fotografů do exteriérů, stále využívaly coby nosiče citlivé vrstvy sklo, které bylo těžké a především křehké. V roce 1881 zahájil George Eastman vývoj nosiče nového. Výsledkem byl roku 1884 tzv. stripping film, který fungoval na bázi papíru s citlivou vrstvou na želatině, která snadno reagovala s vodou, a která se po vyvolání a ustálení snadno přenesla na

podložku skleněnou, kde zaschla. Výsledek fungoval, ovšem u fotografující veřejnosti příliš nezapůsobil.

Vynález celuloidu se datuje k roku 1861 (Alexander Parkes) a do podvědomí George Eastmana se dostal při dalším hledání vhodné podložky k nánosu želatiny na sklonku roku 1889. Tedy přibližně ve stejné době (i když o něco později, jak tomu následně, tedy až po mnohaletých tahanicích o prvenství v roce 1914, rozhodl i soud) jako probíhavší experimenty s tímto nosičem Hannibala Goodwina. Celkové prvenství uvedení plochých filmů na trh patřilo Johnu Carbuttovi, který s prodejem balení po dvanácti kusech začal v roce 1888. Eastman ovšem směřoval k vývoji filmů cívkových, neboli svitků. Patentní politika vývojářů a vizionářů technických novinek ovšem, stejně jako tomu bylo například dříve u Talbotovi kalotypie, zabránila výraznějšímu rozšíření fotografických filmů mezi širokou veřejnost, a tak jsme opět svědky koexistence vícero (dvou) technik vedle sebe – skleněné desky a celuloidu.

I přes zmíněné nedostatky skla jako podložky patřil ovšem hlavní směr vývoje během let sedmdesátých a osmdesátých nikoliv hledání vhodnějšího nosiče, nýbrž zcitlivování fotografické emulze. Nejdůležitějším jménem počátku těchto snah je zajisté Hermann Wilhelm Vogel, který roku 1873 informuje o možnosti přídavku určitých anilinových barviv do emulze, což dále zcitliví bromid stříbrný k barvám, které sloučenina absorbuje. Roku 1882 je vydán patent pro Johna Claytona a Pierre Alphonse Attout-Tailfera ohledně zcitlivování barvivem eosinem, což mělo za následek rozvoj izopanchromatických materiálů. Na základě objevů Josefa Maria Edera pak vídeňská firma Löwy und Plener roku 1884 vyrábí ortochromatické desky. Roku 1894 zavádí Julius Scheiner stupnici měření citlivosti. První panchromatické desky pak přicházejí do výroby roku 1906 v Londýně.

Zcitlivování zavdalo potřebě tuto novou vlastnost náležitě využít při fotografické praxi, objevil se ovšem problém nový – citlivost nebyla nikde udávána, proto se fotografové museli spolehnout na „cit a zkušenosti“ až do roku 1881, kdy přinášejí Ferdinand Hurter a Vero Charles Driffield svoji část k celku fotografických dějin – tzv. aktinometr, měřící množství světla.

Pro pozitivní kopie ze skleněných negativů se po albumínových papírech, používaných především při kalotypii a pak mokrých kolódiových procesech, roku 1873 začalo užívat vynálezu Petera Mawdsleye (patentovaný ovšem Josephem Wilsonem Swanem roku 1879) – želatinové papíry s obsahem bromidu stříbrného se naplno dostaly do výroby mnoha firem po roce 1880. S jinými technikami pozitivních kopií se blíže seznámíme v praktické části věnované autorům, tzv. piktorialismu.

Aby byl přehled raného vývoje z technického hlediska úplný, nesmíme opominout samozřejmě ani vývoj fotoaparátů a jejich optického vybavení.

2.2. Raný vývoj objektivů

Roku 1812 konstruuje William Hyde Wolaston jednoduchou cameru obscuru s připevněným meniskem, jehož vlastnosti mají vliv na redukci některých optických vad zobrazovaného. S meniskem prováděli své první pokusy také Niepce a Daguerre. Ti v roce 1840 žádají francouzského optika Charlese Chevaliera o stmelení menisku, což vede zejména ku snížení barevných vad. Zobrazovací vlastnosti čoček nejsou ještě zdaleka řešeny výpočty, nýbrž spíš jen určovány praxí a zkušenostmi. V roce 1840 již vypočítává Josef Maxmilián Petzval objektiv portrétního charakteru o světelnosti 1:3,6 a dále také objektiv krajinářský, o světelnosti méně příznivé, ovšem s odpovídajícím (větším) úhlem, v principu žánru krajinářské fotografie. Ten byl posléze Petzvalem ještě vylepšen, výpočet posléze odkoupen Peterem Wilhelmem Friedrichem Voigtländerem, který jej také zkonstruoval.

Optika, coby věda, byla v době vzniku prvních fotoaparátů rozšířena především v oblasti astronomie – není proto podivu, že se v oblasti fotografické optiky setkáváme se jmény astronomů (například Dallmeyer), popřípadě matematiků, kteří se ovšem problémy astronomie též zabývali (Gauss). Brzy se ovšem ukazuje, že nelze přistupovat stejně ke konstrukci optiky fotografické jako k optice astronomických dalekohledů – je zde rozdíl v důrazu kladeném na rozsah obrazového pole. Optické vady totiž rostou právě s velikostí obrazového pole

(resp. s růstem sklonu paprsků vzhledem k ose objektivu), které je v případě dalekohledů zanedbatelné, v případě objektivů právě naopak.

V šedesátých letech, konkrétně roku 1865, vypočítává Hugo Adolf Steinheil první aplanát (symetrický objektiv jehož dva stmelené menisky jsou umístěny kolem clony, což má za následek vyrušení některých vad menisku, v soustavě prvého, meniskem druhým. Jedná se především o zkreslení, zklenutí i komu). Princip aplanátu roku 1866 rozvíjí a přihlašuje roku 1866 k patentu John Dallmeyer pod názvem Rapid Rectilinear (periskop).

V německé Jeně roku 1866 se po podpisu spolupráce mezi optikem Carlem Zeissem a fyzikem Ernestem Abbem otevírají Zeissovi závody vyrábějící optické přístroje. Závody fungují až do druhé světové války, po roce 1946 pak obnovují činnost v západoněmeckém Oberkochenu. Roku 1889 je Paulem Rudolphem pro firmu Carla Zeisse vypočítán souměrný anastigmat (výroba od roku 1890 pod názvem Protar), o tři roky později pak podle vzoru Taylorova tripletu konstruuje Tessar. Později se Tessar přepočítává a dosahuje se světelnosti 1:4,5.

Za zmínku jistě stojí i vznik jiné slavné německé firmy – Optisches Werk Rodenstock v Mnichově roku 1881.

Parametry objektivu jsou postupně vylepšovány a koncipovány pro použití ve specifičtějších podmínkách užití – roku 1900 je ve firmě Goerz zkonstruován širokoúhlý objektiv Hypergon s obrazovým úhlem 135°, o deset let dříve konstruuje již zmíněná firma Steinheil první moderní teleobjektiv.

2.3. Raný vývoj konstrukce kamer

Než se začneme věnovat konstrukci samotných fotografických přístrojů, musíme si uvědomit, že hovoříme o tématu, který je snad nejvíce ze všech aspektů dějin fotografie ohraničen jeho vlastními možnostmi. Nejprve daguerrotypie, posléze na principu negativ pozitiv pracující kalotypie nebo později mokrý kolódiový proces, vytvářely fotografie velikostí úměrné velikosti kamer. Technika zvětšování negativu v té době ještě nebyla příliš rozšířená. Princip sice byl již Talbotem vyzkoušený, ovšem vlivem nízké citlivosti pozitivních materiálů a

absencí jiného zdroje světla než slunce (elektrická žárovka Thomase Alvy Edisona vynalezena až roku 1879, wolframové vlákno přidáno 1907) – tedy se pořizovali pouze kontaktní kopie na albumínový papír, které měli logicky stejnou velikost jako byla velikost negativu.

Hlavní pokusy o miniaturizaci odehrávaly se v oblasti stereofotografie. Snímky pořízené touto metodou se totiž prohlížely dvěma kukátky, tedy z menší vzdálenosti než u fotografie tradiční. Navíc byla často kukátka opatřena zvětšovacími skly. V okrajové míře miniaturizaci uplatnila i daguerrotypie – výsledných snímků velikosti stran v řádu centimetrů se užívalo pro doplněk šperků – medailónků.

V době prvních pokusů a objevů Daguerrových či Talbotových nehovoříme ještě zdaleka o fotoaparátu – Talbot si camery obscury sestrojoval sám, Daguerre je zadával truhlářům. Po uznání daguerrotypie a jejího rozšíření uzavírá objevitel této metody smlouvu s Alphonsem Girouxem, který zhotovuje a prodává jednoduché camery obscury vybavené jednoduchou optikou o světelnosti 1:14. Camery obscury jsou jako originál vybaveny štítkem nesoucím jméno konstruktéra a podpis Daguerrea. Zaostření probíhalo v jednom případě posuvem stěny s matnicí, v jiném pohybem objektivu v tubusu. Po zaostření se matnice zaměnila za desku s citlivým materiálem, jejíž rozměry byly přibližně 16x21,5cm.

Roku 1840 začíná výroba celokovové kamery na daguerrotypie kruhového formátu firmy Voigtländer, už s použitím Petzvalova portrétního objektivu.

Přístroje na méně rozšířenou kalotypii byly kontrolovány obdobně, formát papírového negativu byl přibližně 24x29cm. (Píši přibližně kvůli drobným odchylkám při převodu palců, ve kterých byly obvykle rozměry udávány, na centimetry).

Nelze si ovšem představovat, že všechny komory i nosiče citlivých vrstev byly unifikovaných parametrů – běžnou praxí rané éry fotografie prakticky až do nástupu velkovýroby želatinových negativů bylo zadání výroby kamery foto-truhláři a optiky optikovi. Proto se setkáváme s daguerrotypiemi či albumínovými kopiemi kalotypií či kolódiových negativů rozličných rozměrů. Od miniaturních (8,5x11,5mm velké daguerrotypie určených pro zasazování do medailónků) až po

legendární kameru Pullmannovi továrny pro fotografování vagónů o velikosti desky 2,5x3m.

Běžná velikost skleněného negativu éry mokrého kolódiového procesu se pohybovala v přibližném intervalu 18x24cm (v případě kamer určených do exteriéru 13x18cm) do 30x40cm. Je tedy jednoduché si představit obtíže, se kterými se musel fotograf při práci s takto rozměrnými kamerami potýkat, i cenové náklady na pořízení snímku. Pro lidové vrstvy chtivé pořízení portrétu tu ovšem byla slavná „vizitka“, tedy osm portrétů velikosti 5,4x8,9cm, kterou zpopularizoval držitel patentu (1854) tohoto formátu André Adolphe Eugene Disdéri, a jejíž největší rozmach datujeme léty přelomu padesátých a šedesátých. Disdéri pro tento formát používal kamer se dvěma či čtyřmi objektivy, které mu dovolovaly exponovat části jedné desky odděleně.

V letech sedmdesátých a osmdesátých se vlivem vícero faktorů (zvyšující se po-ptávka, zkušenosti, možnost práce se suchými deskami,...) značně navýšila nabídka především cestovních komor. Tyto aparáty byly povětšinou sklopného nebo vzpěrového charakteru s měchem, což umožňovalo jejich lepší skladnost. Použití dřeva jako základního a nejrozšířenějšího materiálu na výrobu těchto komor (měch býval zpravidla z kůže) setrvávalo jako odkaz ranější éry, ovšem již se vyráběly a dodávaly i spolu s objektivy (zmiňme zde alespoň francouzskou firmu E. Deyrolle Fils či přístroj Pearsall Compact, z dnešního pohledu s úsměvným názvem při vědomí, že se jednalo o aparát na formát negativu 24x30cm). Fotografovalo se opět na deskový negativ, později na film, a rozměry se pohybovaly od 10x15cm po 30x40cm. Suché desky též zapříčinily větší zájem o rozvoj tzv. zásobníkových kamer. Osmdesátá léta jsou příznačná pro kamery detektivní, zásobníkové (zpravidla dvanáct desek), objevuje se zde již možnost fotografování jak na desky, tak na ploché filmy. Nejčastějším formátem je 9x12cm.

O opravdovou demokratizaci média fotografie se postaral roku 1888 George Eastman a jeho skříňkový aparát No.1 Kodak. Aparát byl uvedený jako snaha o rozšíření jiného vynálezu – stahovacího filmu – na 100 záběrů. Tvar snímku byl kruhový (o průměru 6,5 cm), objektiv pevně nastaven na tři metry až nekonečno. Již následující rok byl přístroj vylepšen novou závěrkou, průměr kruhového pole negativu se rozšířil, ovšem již o rok později (Kodak No.3) se ustálil formát

obdélníkový. Od roku 1895, kdy se jiný Eastmanův patent – svitkový film s krycím pásem černého papíru na obou koncích – dočkal svého uvedení, byla vyrobena první komora Kodak Bullet. A přestože firma George Eastmana započala éru fotografování na film, kterou přiživovala každý rok výrobou nového typu kamery, úplný přechod z deskových fotoaparátů sklopných či vzpěrových nastával postupně. (Některé s nich, například přístroj firmy Stageman z roku 1916, daly za vznik dodnes pracujícím kamerám na tzv. cardanové tyči). Také nelze opomenout větší prosazování a vylepšování vynálezu konstruktéra Thomase Suttona z roku 1861 (datum patentu) – zrcadlové kamery. (Té se budeme věnovat až v části druhé, kdy zrcadlové kamery, především na kinofilm, prožily období popularity největší).

Ještě se krátce zmiňme o ovládání doby expozice – tedy o konstrukci závěrky. Ty v prvních letech po vyhlášení daguerrova patentu prakticky neměly pražádný význam, neboť doba určená k expozici se, jak už jsme řekli, pohybovala v řádech desítek minut. A po nejrůznějších krocích, vedoucích ku zkrácení expoziční doby na desetiny té původní, se závěrka nasazovala jako samostatné zařízení před objektiv. Koncem let sedmdesátých experimentuje Eadweard James Muybridge s možnostmi zastavení pohybu. Po úspěšném zveřejnění prvních pokusů roku 1878 se spojuje s konstruktérem Johnem D. Isaacsem, který speciálně pro tyto účely vyvíjí zvláštní systém elektrického ovládání jednotlivých závěrek, kdy je možno dosáhnout expoziční doby neuvěřitelných 1/1000s. Až roku 1883 Ottomar Antschütz modernizuje závěrku štěrbinovou, která se umisťuje v přístroji před citlivou vrstvu, dosahuje se s ní časů kolem 1/100s. Britská firma Thury and Amey začíná po roce 1880 prodávat závěrku, která se montuje do objektivů, s rozsahem expozičních dob 1/300 – 1s. Americká firma Bausch and Lomb používá k rychlejší a přesnější práci závěrkového zařízení pracující na principu dvou miniaturních vzduchových pístů (1888), spojení irisové clony se závěrkou začínají Zeissovy optické závody využívat roku 1894. Po roce 1900 se objevují ještě závěrky centrální Compound (vyvinuta Fridrichem Deckelem roku 1902) a Compur (1908).

Zde bychom notně technicistní úvod ukončili a konečně se započali věnovat výsledkům používání některých vynálezů zmíněných výše.

2.4. Vývoj média s využitím možností techniky

Ohledně raných témat, které zaměstnávaly fotografy období daguerrotypie, můžeme nahlédnout do dědictví snímků samotného L. J. M. Daguerrea a objevíme portrét, fotografie architektury, krajiny městské a zátiší, popřípadě i reprodukci fosílie. Tedy témata nepohyblivá, umožňující klidnou a zdlouhavou práci. Stejné podmínky měla i méně rozšířená kalotypie, u obou se tedy doba expozice pohybovala v řádech desítek minut, po zlepšovacích vynálezech optiků a senzibilaci nosičů citlivých vrstev se exponovalo již v řádech minut. Ani to ovšem nezabránilo poměrně brzkému vzniku fotografie coby média. Ač bylo nejčastějším užitím obou technik především komerční fotografování portrétů, již v roce 1844 se **León Foucault** (obr.4) pokouší daguerrotypii použít při pokusu vyfotografovat krevní destičky – a úspěšně! Tentýž autor se také v roce 1850 postaral o první úspěšnou daguerrotypii slunce. Hugh W. Diamond během let 1848-1852 z pozice přednosty ženského psychiatrického ústavu portrétuje pacienty s cílem blíže zkoumat jejich fyziognomii. Talbotův asistent Nikolas Henneman zase vytváří roku 1851 katalog složený z kalotypií exponátů Světové výstavy v Londýně. Technik se chápou i malíři a vytvářejí jimi studie lidského těla (spolupráce Jeana Louise Eugene Durieua s Eugenem Delacroixem z první poloviny padesátých let). Francouzský kalotypista Gustav Le Gray se zase jako jeden z prvních vypořádal se špatnou citlivostí nesenzibilovaných materiálů té doby, k fialové a modré, způsobem dvojí různé expozice na dva negativy a posléze pozitivní kopií oblohy z jednoho a země z druhého. Jeho styl byl v té době snadno rozeznatelný, neboť jiné snímky si mohly o dramatických mracích nechat jenom zdát a oblohy na nich zely bílotou. Dalším významným vylepšením stávajícího stavu techniky kalotypie byla modifikace nosiče citlivé vrstvy použitím voskového papíru.

Alois Löcherer (obr. 5) vytvořil v roce 1850 kalotypií sérii snímků vztyčování sochy Bavarie v Mnichově a vytvořil náznakem nový žánr – fotografickou reportáž.

Daleko větší uplatnění na širším žánrovém poli ovšem získává fotografie po ohlášení principu mokrého kolódiového procesu v roce 1851. Nebo se alespoň postará o zviditelnění určitých žánrů, se kterými již experimentovali předchozí metody. Je to dáno jistě i tím, že mnozí fotografové přešli na efektivnější kolódiový proces právě od procesů předchozích, jmenujme zde alespoň Matthewa B. Bradyho, Rogera Fentona, bratry Louise a Augusta Bissonovi, aj.

Užití fotografie v oblasti vědecké – lékařské užívá již poměrně krátkých časů expozice **Duchenne de Boulogne** (obr. 6) mezi léty 1855 a 1856 k sérii snímků zobrazující, za pomocí elektrod a dobrovolníka, spektrum reakcí obličejových svalů na elektrický podnět – a výsledkem je jakási gramatika emocí a pocitů. Mokrého kolódiového procesu užil i Heinrich Schliemann při archivaci svých vykopávek (výsledkem byla publikace „Atlas trójských starožitností“ z roku 1874).

Návrat daguerrotypistů z dalekých cest byl doprovázen pouze vzpomínkou, nebo chceme-li – důkazem – byl jsem tam. Naproti tomu, ač se technika mokrého kolódia stavěla spíše proti cestování a fotografování v exteriéru vůbec, v době let šedesátých a sedmdesátých se urodilo hned několik příkladů průkopnictví v oblasti média žánrové fotografie – krajiny exotické. Brit Francis Frith cestuje během let 1856-1859 po Egyptě, Palestině, Libanonu a Turecku, pracuje se třemi kamerami, mimo jiné pro formát negativu 40x50cm. Jím pořízené fotografie tedy nejen předkládají důkaz (o důkazní roli fotografie později) o pobytí autora ve zmíněné zemi, nýbrž navozují i estetický dojem – dá se s nimi jednat a klást na ně kritéria podobně jako na malbu.

V roce 1861 se vydávají **bratři Bissonové** (obr. 7), v té době specialisté na velkoplošné fotografie architektury, na výstup na Mont Blanc. Celková hmotnost jejich fotografické výzbroje se v literatuře udává na 250 kg. Výsledné albumínové kontakty jsou převážně ve velikosti 24x40cm. Kolódiový proces byl značně citlivější než procesy předchozí, ovšem kvůli nutnosti pracovat s mokrou vrstvou se doporučovalo exponovat maximálně 30 sekund. Americký krajinář Henry Hamilton Bennett vybavil svůj aparát houbami napojenými kapalinou, které udržovaly desky mokré i během hodiny a půl dlouho trvající expozice. Důvodem takto dlouhých osvitových dob byla snaha o technicky dokonalé fotografie pořízené uvnitř neosvětlených kaňonů.

Krajinu australskou, za použití obří kamery zaslané z Hamburku, fotografuje Beafoyen Merlin, a takto vzniklé pozitivní kopie negativů o velikosti 125x175cm jsou největší desky na kolódiový proces té doby.

Vývoj citlivosti materiálu již tehdy teoreticky dovoloval rozvoji žánru momentky, ovšem kvůli nutnosti přítomnosti temné laboratoře v místě fotografování, a sice již krátkým, ovšem stále ne dostatečně, osvitovým dobám, byl fotograf vydán napospas spíše svým režijním a kompozičním schopnostem, nežli pohotovosti, na kterou jsme si u žánru momentky přivykli uznávat jako na vlastnost rozhodující.

I tak si ovšem můžeme zmínit průkopníky tohoto žánru již v období mokrého kolodiového procesu.

Na pomezí žánru krajiny a dokumentu leží fotografie Rogera Fentona z Krymské války. Je to především krajina, která rámuje portréty důstojníků a

generálů britské armády. Roku 1877 vychází kniha „Street Life in London“ fotografa **Johna Thomsona** (obr. 8). V ní se objevují jak zobrazení městské krajiny či vedut a zátiší, tak už i lidé – zřejmě požádáni fotografem, aby setrvali ve svých pozicích, nikoliv ovšem zvlášť aranžovaných autorem.

Během občanské války Severu proti jihu ve Spojených státech Amerických organizuje Matthew Brady vytvoření několika týmů, které mají mapovat a zaznamenávat situace na jednotlivých bojištích. Fotografie samozřejmě nejsou přímo z bojů, ovšem možná právě velice sugestivní záběry, „jak je dobojováno“, vzbudili na svou dobu veliký rozruch. Nutno poznamenat, že Brady inicioval vznik fotografií z vlastní vůle, také jím pověřené týmy byly placeny z jeho peněz, které se mu nikdy nevrátily. Jedním z fotografů, který byl původně součástí Bradyho týmů, a který se brzy osamostatnil, byl Alexander Gardner, jmenujme si tedy i jej, jako význačného autora počátku válečné fotografie.

Dalším, samostatně působícím fotografem Občanské války byl **Timothy O'Sullivan** (obr. 9). Také jeho záběry padlých vojáků v zákopech jsou působivé, zmiňme se o něm ovšem i v jiné souvislosti – v roce 1868 dokumentoval práci horníků v dolech a nedostatek světla řešil zapáleným magnéziovým práškem (ten již od roku 1860 používal při portrétování ateliér Alfred Brothers).

Spousta záběrů té doby, například v Americe stavba železnic či dobývání divokého západu civilizací, nebo v Evropě prosté městské veduty, sloužily v době svého vzniku k nejrůznějším účelům, dnes je jistě můžeme chápat jako záběry dokumentační, nebo dokonce dokumentární.

Na sklonku let osmdesátých, lépe řečeno, na přelomu mezi mokrým kolódiovým procesem a želatinovým, suchým, nosičem citlivé vrstvy, rozhořela se na stránkách britského fotografického tisku (Photographic News, The Amateur Photographer, později i The British Journal of Photography) zajímavá debata. Jejími hlavními aktéry byli piktorialisté **Henry Peach Robinson** (obr. 10) na straně jedné, na druhé pak Peter Henry Emerson. Ač oba vycházeli z klasických malířských technik a pravidel budování obrazu, Robinson jako (technicky vyspělejší) následovník Oscara Gustava Rajlandera, s technikou skládání libovolného počtu negativů na jednu pozitivní kopii, výsledek přefotografoval, negativ vyretušoval a opět zpozitivnil. (Ovšem, nesmíme nezmínit i užití techniky „sandwich“ opět více tvůrčím způsobem, a to podexponováním jednoho negativu, čímž je obraz po překrytí o něco tmavší, méně zřetelný a celkově tajemný - autorsky novátorským způsobem práce s technikou).

Peter Henry Emerson (obr. 11) volal po větším využití charakteristických vlastností fotografie. Jednalo se o spor v oblasti fotografie umělecké – a pokud vidíme paralelu mezi užitím montáže negativní s dnešní prací v programu Adobe Photoshop, musíme si u Emersona zmínit (mimo odmítnutí mokrého procesu jako příliš realisticky kreslícího, což želatinový nosič, tenkrát ještě zcela nehotov, alespoň mluvíme-li o jeho celkové technické vyspělosti) oblibu používání tzv. ušlechtilých pozitivních tisků, konkrétně platinotisku. Tyto ušlechtilé tisky (možnost jejich užití, konkrétně uhlotisk a pigmentový tisk, zmínil a nechal si patentovat již v roce 1855 francouzský chemik a vynálezce Louise Alphonse Poitevin) přišly do módy, v žánru umělecké fotografie, právě v době jedné z největších demokratizací fotografie coby masmédia – po roce 1888, tedy v době výroby prvních fotoaparátů firmy Kodak, kdy mohl fotograficky tvořit prakticky

každý. Což, vzhledem k nákladům na pořízení, u ušlechtilých tisků neplatilo. Shledáváme zde opět možnou paralelu s dobou dnešní – ambicióznější autoři často vydávají, pro běžného fotografa neúnosně, velké prostředky na zhotovení samotného snímku (rozpočet na pořízení jednoho snímku amerického autora Gregory Crewdsona se pohybuje v řádu stovek tisíc amerických dolarů), popřípadě výstavní zvětšeniny (Jeff Wall tiskne své snímky na mnohametrové průsvitné lightboxy, plátna Andrease Gursky dosahují i třímetrových velikostí stran). Osobitým výkladem novodobých objevů v oblasti výzkumu fyziologie lidského oka Hermanna von Helmholze navíc ignoroval nové výdobytky optických firem a používal objektivy zastaralé s optickými chybami. Výsledkem byly snímky rozoostřující se ze středu ke kraji, navíc s celkovým nedoostřením (pomocí objektivu či pohybu stativu), a výsledně ještě platinotiskem, který omezenou tonalitou (absencí černé) ještě rozostření zvýraznil. Jeho souputníci se optikou navraceli až k nejprimitivnějším meniskům, jiní (např. Edward Steichen) zase lehce potírali objektiv vazelínou, popřípadě se odvraceli od moderních přístrojů a pracovali

s camerou obscurou (slavný a do jisté míry reprezentativní (v rámci tohoto hnutí) záběr **George Davisona** (obr. 12) „Cibulové pole“), čímž opět o něco více přiblížil fotografii ku malbě. A tedy ač měla být původním výsledkem především „více fotografie“, celé piktorialistické hnutí odvedlo v rámci celkových dějin technické stránky fotografie službu spíše medvědí.

Výsledky z oblasti fotografie piktorialistické tedy můžeme v naší práci pojmout spíše jako oblast okrajovou, ještě navíc, když si uvědomíme, že to byl právě Emerson a skupina fotografů s ním souzněná, která začala propagovat (i když i z jiných důvodů, výše zmíněných) cestu želatinových nosičů citlivých vrstev. Anebo si také můžeme uvědomit, že fotografie jako rané médium na tom byla skvěle, neboť si již tehdy mohli fotografové určit, jaké prostředky z dějin vývoje techniky použít, aby výsledek byl podle jejich představ. A v řadě neposlední – motivy či objekty, které piktorialisté fotografovali, a dali tak za vznik novým náhledům na určité žánry – portrét, krajina, a nejviditelněji akt, kam se zvlášť hodil

prvek „nadpozemskosti“ ušlechtilého tisku. Jednou větou se ještě zmiňme o americké obdobě evropského piktorialismu -„Photo-secession“- hnutí kolem **Alfreda Stieglitze** (obr. 13)

považovalo negativ i čistotu jeho pořízení za nedotknutelné, malovanému obrazu se snažili přiblížit ryze fotografickou cestou (použitím malých hloubek ostrosti nebo fotografování při mlhavém počasí, například), a pro pozitivní zpracování používali, stejně jako jejich kolegové z evropského kontinentu, ušlechtilých tisků.

Od let osmdesátých se tedy napevno ustaluje použití desek suchých oproti mokrému kolódiu. A fotografie je přístupnější početné amatérské obci. Tento trend ještě rozdmýchává již několikrát zmíněná Eastman Kodak Company výrobou jednoduchých fotoaparátů – boxů a vynálezem svitkového filmu, kterým jsou později tyto přístroje plněny samotnými uživateli. V letech osmdesátých se také uskutečňují Muybridgeovi a jiné pokusy vedoucí ku zdokonalení závěrky.

Mimo piktorialistické tendence autorů umělecky ambiciózních se ovšem dále používala technika fotografie pro nejrůznější účely. Například jako obrazový doplněk cestopisných publikací či přednášek (**Edward Sheriff Curtis** (obr. 14) pracoval koncem devatenáctého století na koncipovaném cyklu portrétů původních obyvatel Ameriky s kamerami na negativ velikosti 24x32cm, později zrcadlovkou 15x20cm, dánský fotograf Thomas Neergaard Krabbe mezi léty 1893 až 1909 mapoval tváře i obydlí obyvatel Grónska). George Schillings vydává roku 1905 obrazovou knihu „Mit blitzlicht und büchse“, ve které jsou reprodukce fotografií zvířat s použitím

magnéziového blesku. Nelze se v této souvislosti nezmínit o dalším průkopníkovi živého konceptuálního portrétu – Augustu Sanderovi.

Významným přiblížením fotografií divákům a vůbec posun v žánru momentky či dokumentu byl vynález polotónové reprodukce snímků – první snímek touto technikou objevil se již roku 1873 v Daily Graphic.

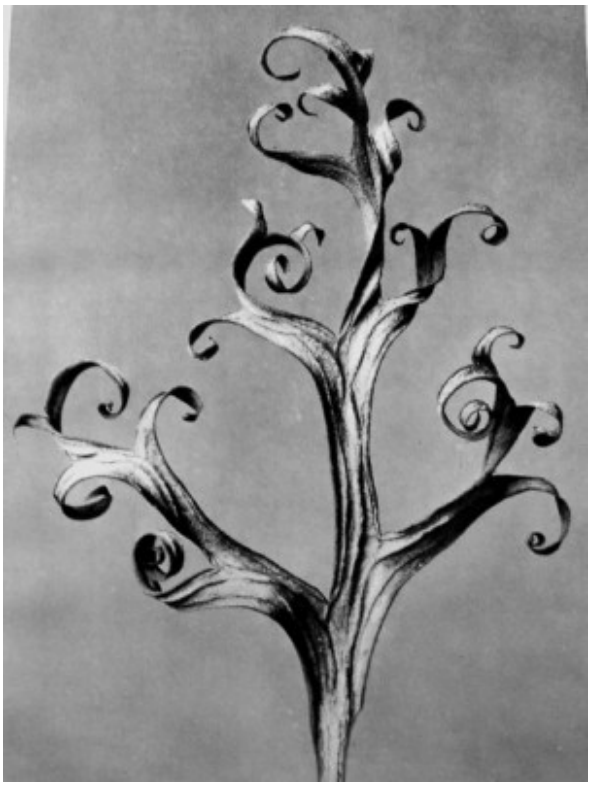
Redaktor magazínu New York tribune **Jacob Riis** (obr. 15) používá magnéziového blesku při fotografování v rámci reportáže o slumech v New Yorku, roku 1890 vydává tyto snímky knižně pod názvem „How the other half lives“. A tím prakticky vzniká žánr sociální fotografie. Při práci používá detektivní kameru se dvěma objektivy, což mu umožňuje snímat obyvatele slumů, aniž by pózovali či aniž by on probouzel větší rozruch. Jiný fotoreportér té doby a téhož žánru – Lewis W. Hine – mapoval (s kamerou Graflex popřípadě kamerou na skleněné negativy velikosti 9x12 a 13x18cm) v době velkého hospodářského boomu počátku století nejkřiklavější případy dětské práce.

Ovšem – jako nejzajímavější práce, ať už v oblasti historicky technického či kunsthistorického výzkumu, jeví se díla autorů, jež vznikala prakticky bez jakýchkoli vyšších ambicí, uměleckého nebo žánrového charakteru:

Již od devíti let, kdy dostává **Jacques-Henri Lartigue** (obr. 16) od otce svůj první fotoparát (na skleněné negativy formátu 13x18cm) započalo se vytvářet jedno z nejzajímavějších kronikářských děl fotografického média. A to, že se původně prosté zaznamenávání lidí a prostředí jemu blízkých, stane významným dokumentem své doby (kterému vzdává

kinematografický hold prakticky celým svým dosavadním dílem americký režisér Wes Anderson), předpokládat nemohl – s fotografií té doby ještě nebylo zvykem pracovat sofistikovanou dlouhodobou metodou, jako tomu bylo v dílech fotografek druhé poloviny dvacátého století (Diana Arbus, Nan Goldin,Sally Man,...). Tedy ani skvělé užití eliptického zkreslení zadních kol, způsobené horizontální štěrbinovou závěrkou aparátu Ica Reflex, který v roce 1912 pro jednu ze svých nejslavnějších fotografií – Grand Prix de I'A.C.F. nelze chápat jinak, než jako dílo náhody.

Fotograf Eugene Atget prochází začátkem století s těžkou kamerou na skleněné negativy formátu 18x24 Paříží a zhotovuje snímky surreálných zákoutí, šapitó či obrazů bizardních výloh. Výsledky svých dokumentací se snaží prodat malířům jako předlohy.



A konečně – **Karl Blossfeldt** (obr. 17) od roku 1900 fotografuje ohromný technický herbář květů a listů rostlin, které by měly sloužit jako předloha pro sochařské účely – pracuje vlastnoručně vyrobeným fotoaparátem pro skleněné negativy rozměrů 6x9, 9x12 a 13x18cm, výsledné zvětšení rostlin na pozitivech činí trojnásobek až patnáctinásobek, v krajním případě se jedná až o zvětšení pětačtyřicetinásobné! Výsledná kniha je vydána pod názvem „Pratvary umění“ roku 1928. A opět si nelze nevzpomenout na práce, které již média a techniky „zrozené“ Blossfeldtem užívají naprosto záměrně, beze stopy nejasného výsledku či odlišného původního záměru („Vodárny“ Bernda a Hilly Becher, například).

Mladé médium fotografie, urazilo za svou první, rodící se, dekádu dlouhou cestu. A autoři, ať již ti, kteří správně určili směr proudu vývoje, ale i ti, jenž natrefili na uličky slepé, přispěli notným dílem k tomu, aby se tímto médiem začalo pracovat – nikoliv jen je obhajovat, bít se za něj, či hledat správnější cesty k uplatnění - jak tomu bylo doposud.

3. Intermezzo I

Jestliže jsme si v první kapitole ve stručnosti shrnuli zrod a vývoj média fotografie až po dobu první světové války, můžeme se kapitole následující zabývat více tvůrčímu prohlubování využití tohoto média – na což v kapitole předchozí více méně nebyl prostor, neboť, jak již bylo napsáno, médium se teprve rodilo, a proto se na výsledky jeho užití nesmí vztahovat stejná hodnotitelská kritéria jako na dobu následující. Fotografie jako médium již bylo vytvořeno, nyní se s ním již pracuje. I technické vynálezy byly spíše charakteru inovačního, popřípadě zlepšovacího. Fotoaparát i nosič citlivé vrstvy zaznamenaly proměnu formy, nikoliv funkce.

Dochází tedy „pouze“ k novým vylepšením všech technických aspektů fotografie. A začíná se s nimi nakládat s přístupem tvůrčím. V další kapitole se tedy již ani nebudeme muset tak pevně držet časové chronologie, nýbrž spíše autorskými způsoby nakládání jednotlivých fotografů. Kteří do určité míry ukazovali možnosti užití ostatním.

Technicistní části, nikoliv ovšem v tak selektivní formě, jako tomu bylo v kapitole předcházející, se ovšem zabývat budeme, konkrétně půjde o stručné historie vybraných firem, které výrazně zasáhly do tvůrčích možností uživatelů média fotografie.

4. Pojednání druhé

O plném mediálním užití fotografie

Fotografie Joe Rosenthala zobrazující Vztyčení americké vlajky na ostrově Iwo Jima (1945) byla použita v programu válečného fondu USA, který měl za úkol přísun nových finančních prostředků do skomírajícího rozpočtu americké armády. (obr. 18)

První světová válka ověřila funkčnost fotografie coby média – a ustálila filmový nosič citlivé vrstvy jako do budoucna dominantní. Též přispěla ku významnému zdokonalení žánru fotodokumentu, který se pozvolna rozvíjel již před ní, ovšem až po roce 1918 jsme svědky příslovečné exploze dokumentů ve fotografickém podání. Prvním poválečným vynálezem na poli pohotového aparátu je německý Ermanox z roku 1924, již na ploché filmy 4,5x6cm, s příznivě světelným objektivem Ernostar (f/2.0, později dokonce f/1.8) tyto vlastnosti, s připočtením závěrky upravené na tichý chod umožnili prvnímu modernímu reportérovi **Erichu Salomonovi** (obr. 19) fotografovat oficiální schůze německého parlamentu i mezistátních jednání indiskrétněji než kdy před tím – světelnost objektivu umožňovala fotografování za daného osvětlení bez přisvětlování dalšími zdroji. Tentýž aparát (na nějž bylo možno od počátku let třicátých fotografovat též na formát 13x18cm) používal od roku 1929 i Felix H. Man (jenž na frontě první světové války pracoval s Vest Pocket Kodak). S onou pohotovostí zřejmě souvisí i způsob práce reportérů, kterým se po Felliniho filmu La dolce vita (1960) dostalo názvu paparazzi – už pro Salomonovu práci je patrná určitá indiskrétnost, na kterou byl v té době málokdo zvyklý, roku 1928 je americkým fotografem **Thomasem Howardem** (obr. 20) uskutečněn snímek popravy vražedkyně Ruth Snyder na elektrickém křesle, ovšemže tajně, díky miniaturní kameře ukryté v nohavici, ve třicátých a čtyřicátých letech jiný Američan – **Weegee** (obr. 21) – fotografuje oblíbeným deskovým aparátem Speed Graphic

The execution of Ruth Snyder *Tom Howard, 1928*

oběti, vrahy i pozůstalé, díky včasnému momentu návštěvy míst nočních tragédií, příkladem z let devadesátých mohou být Jacques Langevin, Fabrice Chassery a Christian Martinez, tři z šesti paparazzi pronásledující a později dílem zodpovědní za havárii vozu s Princeznou z Walesu (za jejíž velkou popularitu mohl shodou okolností fotograf Mario Testino, který na svých módních fotografiích rád užíval právě „Weegee-look“, tedy přímé, indiskrétní zábleskové osvětlení, tak typické pro práci paparazzi).

4.1. Leica

Málokterý vynález v oblasti technické ovlivnil oblast tvůrčí tak, jako tomu bylo v případě fotoaparátu Leica a s ní spojený vznik kinofilmu. Historie Leici začíná se datovat létem 1911, kdy k firmě Leitz do Watzlaru přichází od jenského Zeisse Oscar Barnack, do pozice mistra – mechanika a také vedoucího výzkumného oddělení. V době stále nebyla vyřešena otázka ohledně miniaturizace aparátu. Princip zvětšování byl již znám, ovšem až do vynálezu wolframové žárovky (1907) používalo se světla slunečního, což přinášelo mnoho problémů, a tedy se stále většina vzniknuvších fotografií kontaktně kopírovala. Ke vzniku aparátu dopomohla náhoda – Barnack pro osvitové zkoušky filmových projektorů exponoval na oboustranně perforovaný pás kinofilmu o velikosti políčka 18x24 mm. A výsledky – zvětšeniny pohlednicového formátu – dopadli nadočekávání. Barnack se rozhodl zvětšit políčko na 36x24 cm, kdy dal za vyniknout i výhodnému formátu 2:3. Při řešení konstrukce fotoaparátu, kdy nebyl vázán konkrétní zakázkou, mohl se projevit jako elegantní a novátorský konstruktér – ovšem, přestože vznik prototypu Leici váže se již k roku 1911, na zavedení do výroby čekalo se, z důvodu nejprve válečných, posléze povalečných, ještě dalších 13 let.

Konstrukce fotoaparátu, jež dal za vznik (spolu s obrazovými magazíny a kinofilmem) celkovému obrození smyslu média fotografie – tedy pomyslnému vzniku žánru fotožurnalismu, byla postavena na ploché stavbě kamery. Z té vyplynulo užití štěrbinové závěrky, krátká stavební délka zase umožnila použití krátkoohniskových objektivů běžné konstrukce. Hledáček vyrovnával paralaxu,

později byl propojený s dálkoměrem. Absencí zrcadla (užitého v zrcadlových aparátech – viz.dále), sklápějícího se při exponování, odpadá problém rizika rozechvění záběru, zpoždění mezi stiskem spouště a samotnou expozicí se také zkracuje, možnost sledování fotografované scény i v průběhu expozice a v neposlední řadě i významně tišší chod, který při fotožurnalismu znamená mnoho – na přítomnost fotografa pracujícího s Leicou se zapomíná mnohem snadněji, než na toho, jež bere do rukou zrcadlovku – a s každým zmáčknutím spouště na sebe rachotem zrcadla znovu a znovu upozorní. Leica za mnoho let své existence přicházela s novými technickými posuny –

1932 – Leica D (spojení dálkoměru se zaostřovacím chodem)

1940 – Leica IIIc – tělo přístroje nahrazeno odlitkem

1956 – řada M – bajonetová objímka objektivu pro rychlejší výměnu

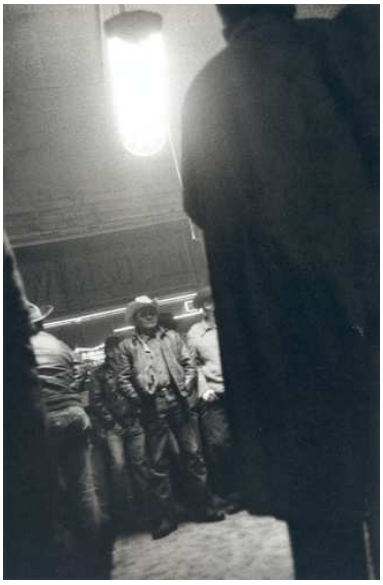
zdokonalení propojení hledáčku a dálkoměru

S dalším vývojem celého fotografického média přichází Leica i se zrcadlovkou (1965), později také s automatizací zaostřovací i expoziční, ve spolupráci s firmou Minolta vzniká kompakt Leica CL.

Ovšem vše podstatné, zůstává zachováno – jediným slepým momentem celkového dlouhé vývoje zůstává použití centrální závěrky v roce 1926, Compur-Leica, která se neujala.

Joel Meyrowitz v dokumentárním cyklu BBC Genius of photography zdůrazňuje další konstrukční přednost aparátu Leica, respektive průhledového hledáčku – ten je umístěn v levém horním rohu přístroje, tedy fotograf, ostřící pravým okem má možnost okem levým kontrolovat situaci kolem děje ohraničeným hledáčkem, čímž je v oblasti kontroly celého prostředí upřednostněn oproti fotografovi, pracujícím s aparátem zrcadlovým, jenž má výhled na celkové dění překryt tělem kamery.

Věhlas aparátu firmy Leica do největší míry způsobil (při důrazném neopomenutí německého dokumentaristy Alfreda Easensteada) fotograf **Henri Cartier-Bresson** (obr. 22) se svou ideou tzv. rozhodujícího okamžiku. Tedy onoho okamžiku, kdy má „mozek, srdce a aparát“ jedno stykové místo. O negaci a opozici tomuto přístupu spolupráce s aparátem Leica se postaral americký fotograf Robert Frank, který se v projektu Američané pokoušel o fotografování „všeho“. Na Frankových fotografiích se zdánlivě nic neděje, jistě nic mimořádného, zatímco na fotografiích Cartier-Bressona se má dít vše. Příčinu můžeme hledat u způsobu práce obou – Cartier-Bresson se dopravil na místo, kde byl nucen se v poměrně krátké době asimilovat a tvořit, zatímco způsob práce **Roberta Franka** (obr. 23) spočíval v cestě automobilem: tedy obrazy vytvářel chronologicky, místně, tedy tam, kde se zrovna vyskytoval, ovšem ona místa se měnila plynule. U obou fotografů je ovšem příznačné, že pro ně autorská fotografická práce končila zmáčknutím spouště; Cartier-Bresson nechával negativní i pozitivní zpracování na laborantovi, trval dokonce na zachování perforace okrajů u pozitivů, čímž dával na zřetel celistvost záběru při snímání. Robert Frank, po nepřijetí souboru Američané tamními vydavateli, oslovil francouzského editora a nakladatele Roberta Delpiere, aby ze 700 cívek kinofilmového negativu vytvořil knihu, kterou obdivujeme dodnes. V poznámce na okraj můžeme uvést, že výběr z onoho kvanta snímků provedl Delpiere během jednoho dne.



Z dalších autorů, kteří se, byť v uvedených příkladech nedobrovolně, stali hybateli hranic tvůrčího podání, v tomto případě žánru, a kteří užívali aparátu Leica, zmiňme Roberta Capu -

Co máme na mysli, mluvíme-li o technicky dokonalé fotografii? Jsou to nejen obecně uznaná kritéria fotografické techniky, jako je zaostření a expozice, ale také technická čistota žánru – fotografie je médium, tedy se na ni v různých žánrech nahlíží odlišně – například chápeme rozdíl mezi fotografií reklamní a dokumentární a především cítíme rozdíl mezi kritérii hodnocení technické dokonalosti fotografie v rámci těchto žánrů.

Ovšem vše má své ovšem – fotohumanista a válečný fotograf **Robert Capa** (obr. 24-25) pronikl do dějin fotografie svými dvěma snímky – Španělský roajalista (1936) a Vylodění v Normandii (1944), které, ač zřejmě nemohou vyhovovat prakticky žádnému hodnotitelskému systému technické dokonalosti, stali se ikonami svého žánru. Přestože dominantním rysem jakéhokoliv dokumentu má být především věcnost – Fotografie padajícího vojáka je rozostřená hned nadvakrát –

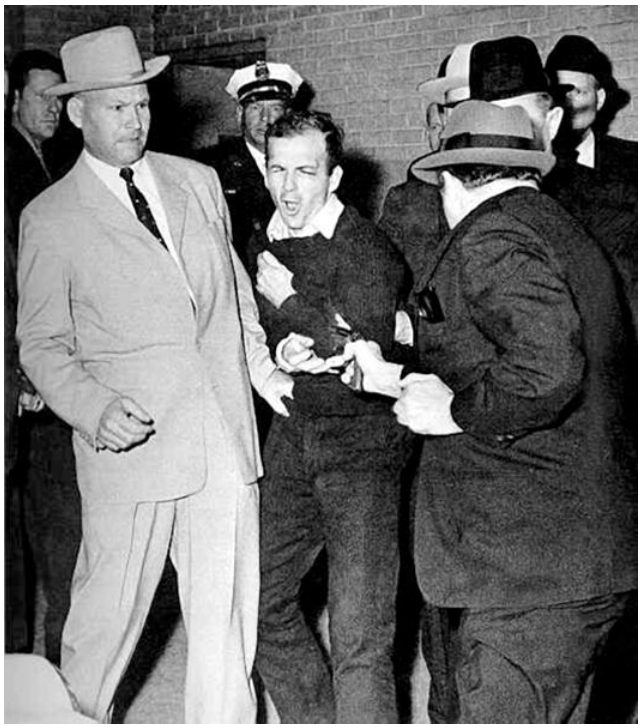
jednak nedoostřením motivu, a jednak samotným pohybem aparátu, snímek zachycují vylodění v Normandii pak poničen při laboratorním zpracování, tedy se můžeme pouze dohadovat, jaká jeho působivost býti mohla – faktem zůstává, že z části poničená citlivá vrstva emulze dodala snímku na dramatičnosti, a divák přijivší do kontaktu s touto fotografií prakticky nemá možnost představit si atmosféru Dne D jinak. (Jako určitou formu vyznání atmosféře fotografie Vylodění v Normandii můžeme chápat úvodních čtyřicet minut filmu Stevena Spielberga Saving private Ryan (1998) zobrazující vylodění sugestivním dojmem pomocí

rozmazaných záběrů a vynecháváním políček filmu, čímž je docílen trhaný efekt snímání).

Jiným důležitým technickým aspektem práce s fotoaparátem Leica (a později s jinými aparáty na kinofilm) je možnost práce v sekvencích – poměrně levný materiál filmu, tedy levné výrobní náklady jednoho snímku, dovolovali například Margaret Burke-White zanechat archiv negativů o počtu cca 250 000 záběrů! Nelze si znovu nevzpomenout na asociace k dnešní době – výtky některých skeptiků ohledně digitálního média a neúměrného „cvakálkovství“ s ním souvisejícího.

Na vynález kinofilmu, v té době zvanému i leica-film reagovali mnozí další – ať už to byla odpověď konkurenční firmy, německá (Contax – 1932), japonská (Canon Hansa – 1935), popřípadě sovětská (FED – 1934), žádná nepřišla s výraznější inovací způsobu práce oproti slavnějšímu vzoru – Leice.

4.2. Speed Graphic



Způsob užití aparátu Leica, tedy užití v žánru fotožurnalismu, je příznačné spíše pro evropský kontinent – v USA se značné přízni v tomtéž žánru těšila kamera Speed Graphic. Vyráběla ji firma Graflex ve státě New York od roku 1912. Jednalo se o sklopné komory na desky formátu od $2^1/_4$ x $3^1/_4$palce, nejčastěji však 4x5 palce. Nejlegendárnějším uživatelem této kamery byl již zmíněný Weegee v letech třicátých a čtyřicátých, známý je i snímek Joe Rosenthala

– Vztyčení vlajky na Iwo Jima z roku 1945 nebo Zavraždění Lee Harvey Oswalda od **Roberta H. Jacksona** (obr. 26).

Ve státech se dále těšili oblibě, spíše obce amatérské kamery od firmy Kodak – zná-má je edice aparátů Brownie, vycházející od roku 1900, při níž byl kladen důraz na velmi nízkou cenu a nekomplikované ovládání. V roce 1940 podpořil prodej těchto fotografických boxů známý „Leicař“ Bert Hardy s ideou, že na ceně kamery nezáleží, a že i s tímto přístrojem jdou vytvářet ucházející fotografie.

4.3. Rolleiflex

V roce 1928 přichází další možnost nového uchopení (především) reportážní foto-grafie – dvouoká zrcadlovka německé firmy Franke und Heidecke – Rolleiflex. Možnost přesného zaostření na matnici a zároveň poměrně velké pole negativu (6x6cm) dovolující následný ořez snímku (což byl u Leici, i přes Cartier-Bressonovo prohlášení o celistvosti vidění, problém) s odpovídající kvalitou výsledné zvětšeniny, zároveň však dostatečná pohotovost přístroje při práci. Dobu rozkvětu fotožurnalismu strávil s Rolleiflexem například Martin Munkacsi, slavný snímek **Richarda Petera seniora** (obr. 27) Pohled na jih z radniční věže v Drážďanech (1945) byl vytvořen také přístrojem Rolleiflex, přestože již o den dříve autor vyšplhal na místo pohledu s Leicou. Sbíhající linie pozadí však rušili dojem z fotografie, což Peter korigoval užitím čtvercového formátu – právě přístrojem Rolleiflex. S nejrůznějšími mutacemi této značky, například s levnějšími přístroji Rolleicord pracoval během reportáží z války ve Vietnamu Donald McCullin, Rolleiflex je i na počátku umělecké dráhy fotografky Diany Arbus, užívali jej fotografové módy David Bailey a později Helmut Newton.

Rolleiflex měl své předchůdce v rozvinutí Suttonovi jednoobjektivové zrcadlové ko-mory a speciálního objektivu pro zaostření, které používal například Disdéri, v komoře Kinégraphs (1887, na formát 8x9cm). Od roku 1889 jsou firmou Rudolf Krünger vyráběny dvouobjektivové komory Simplex na formát 6x8cm, v Londýně téhož roku vyrábí přístroje Ross and Company, v Bruselu Arman Le Docte a takto bychom mohli pokračovat.

A stejně jako v případě Leici se stal Rolleiflex vzorovým příkladem pro mnohé napodobitele – Voightländer Brilliant (1933) Perfekta, Ikoflex, Foth-flex (1934) či Flexaret přerovské firmy Optikotechna (později Meopta) z roku 1939.

Jestliže se citlivost negativních materiálů před první světovou válkou pohybovala kolem 18°Scheiner ů, na konci dvacátých a počátkem let třicátých to již bylo 23°Scheiner ů, dovolovalo pracovat například Brassaïovi či Timu Gadalovi za obtížných světelných podmínek. O další zcitlivění se postaral roku 1936 vedoucí chemik závodů Agfa Robert Koslowsky – přidáním zlomkového množství zlata do citlivé vrstvy. Tato směs byla chráněna výrobním tajemstvím až do konce druhé světové války, kdy se v rámci poválečných reparací zveřejňují všechna výrobní tajemství německého průmyslu.

4.4. Exakta

Velmi produktivní desetiletí (respektive jedenáctiletí - 1925-1936) uzavírá jiný technický vynález z Německa – první jednooká zrcadlovka na kinofilmový formát – Kine Exakta drážďanské firmy Ihagee Kamerawerk. Tento typ fotoaparátu řeší problém průhledového hledáčku na straně aparátu typu Leica, ze strany dvouokých (dvouobjektivových) zrcadlovek zase zaostření a expozici pouze jedním objektivem. Fotoaparátem Exakta, také z důvodu praktické nemožnosti fotografovat v té době čímkoliv jiným, vzniká soubor **Josefa Koudelky** (obr. 28) Praha, 1968.

Princip jednoobjektivového zrcadlového fotoaparátu byl znám již od roku 1861, kdy patent na přístroj se sklopným zrcadlem podává Thomas Sutton. Později (od roku 1890) vyrábí zrcadlový přístroj skříňkové podoby na formát desek 8x10,5cm londýnská firma Watson and Sons, v Americe, na základě patentu Calvina Rae Smithe, firma Reflex Camera Company. Patent z roku 1901 německého konstruktéra Eritze Kricheldorffa na sklopnou zrcadlovku pak rozvíjí drážďanská firma Goltz und Breutmann a přináší na trh sklopnou zrcadlovku Mentor.

Dalším převratným vylepšením přicházejícím s Exaktou je synchronizace blesku a závěrky.

Se zábleskovým světlem experimentoval již Henry Fox Talbot v prvopočátcích vývoje média fotografie, ovšem až s konce dvacátých a počátkem třicátých let se tyto experimenty plně rozvinuly v praxi – se stroboskopickými záblesky experimentoval Harold Eugene Edgerton, později Charles Stark Draper. Prvně jmenovaný ve spolupráci s fotografem

albánského původu **Gjonem Mili** (obr. 29) stojí za známými experimenty z roku 1937 – a svým způsobem navazují na pokusy Muybridgeovi – zastavují pohyb a dělí jej na ještě nepatrnější kousky, oku běžně neviditelné. Edgerton později spolupracuje s americkou armádou na vývoji tzv. repatronické kamery, která ,díky expozičním dobám v řádu nanosekund, zaznamenává výbuch jaderné bomby.

Jestliže kinofilmový formát, tedy film i jemu odpovídající přístroje, přispěl k rozvoji žánru fotožurnalismu, tendence to jistě nebyla natolik masivní, že by fotografii naprosto vymanila ze zajetí stativů, těžkých kamer a velkých formátů negativu. V roce 1932 vzniká z popudu Willarda Van Dyke skupina f64, tedy již názvem se odvolávající k hodnotě clony, která je možná navolit jen na velkoformátovém přístroji. Nejvýznamnější člen skupiny Ansel Adams tak pracuje s kamerou Korona-View Camera z roku 1885 na formát nagativu 5x7 palců. Základním podnětem vzniku skupiny s takovýmto charakterem tvorby bylo především dílo Edwarda Westona z předcházející generace (a člena skupiny Nová věcnost či Nové vidění). Ten uchvátil fotografický svět precizně ostrými záběry krajin či aktů, plnými detailů a čitelných podrobností. Nejčastěji používal kameru formátu negativu 10x15 palců.

4.5. 2. světová válka...

Médium fotografie, v době třicátých let již plně fungující jako informační (fotožurnalismus), komerční (reklamní fotografie obrazových magazínů či portrétní ateliéry) i agitační (fotografické koláže Johna Hearfielda či již dřívější uplatnění sovětských fotografů ve službách nově se rodícího impéria Sovětského svazu), nalezla své místo uplatnění i ve smutné etapě dvacátého století – ve 2.světové válce. Byl to již francouz **Nadar** (obr. 30), který v roce 1871 notně přispěl k

defenzivnímu bloku francouzské armády při obraně pruského tažení na Paříž. Pořídil z balónu letecké snímky francouzské metropole, čímž umožnil francouzským velitelům pohled, který zůstal útočníkům ze země skryt (poloha obléhatelů, zřejmé strategické cíle, možnost obklíčení,atd.).

Letecká fotografie, z dob první světové války, se kterou se seznámil v té době piktorialisticky tvořící Edward Steichen, vlastně kopírovala Nadarův nápad. A Steichena přesvědčila o přesvědčivosti ostrého snímku oproti neostré estetizaci piktorialismu.

Rozdíl ve fotografickém záznamu prvního a druhého světového válečného konfliktu se projevil v osobnostech fotografů. Zatímco první světová válka vyprodukovala dokumentaristy z fotografujících vojáků, druhá světová válka, respektive jednotlivá národní ministerstva propagandy, posílala dokumentovat vřavu bitev již řemesla znalé fotografy z řad fotožurnalistů. Daniela Mrázková v knize Fotografovali válku z roku 1975 poukazuje na rozdílné přístupy využití techniky ze stran sovětských fotografů a jejich amerických kolegů: „(...)zatímco Američané během 2.světové války pracují často s deskovými přístroji (Speed Graphic, Crown Graphic), s širokoúhlými objektivy ve spojení se žárovkovými blesky, sovětští fotografové užívají výhradně kinofilmu, což dělá jejich snímky syrovější a přesvědčivější (...)“.

Díky práci zkušených profesionálů také máme možnost sledovat použití výrazových prostředků, ve fotodokumentu již běžných, například pohybové neostrosti (například v díle **Dmitrije Baltermanca** (obr. 31) nebo Tullio Faraboli) či popřípadě fotosekvencí.

4.6. ...a vynálezy s ní spojené

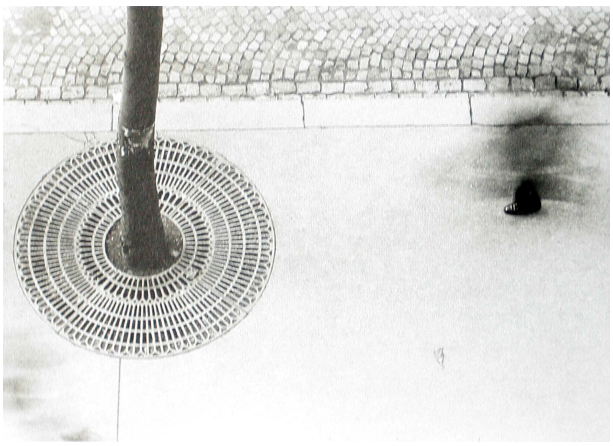
Válečný konflikt se samozřejmě dotknul i fotografického průmyslu – firma Carl Zeisse přerušuje výrobu fotooptiky a věnuje se výrobě zaměřovačů pro bomby. Již od počátku třicátých let směle se rozvíjející japonské firmy - Nippon Kogaku K.K. (později Nikon), v roce 1932 produkující objektiv Nikkor, od roku 1940 zásobuje armádu optickým vybavením, například optikou pro navigaci (ovšem již o dva roky dříve, tedy v roce 1938 plní zakázku japonské armády a vyvíjí objektiv 16mm f8 – tedy první objektiv typu „rybí oko“), firma Precision Optical Instruments Laboratory (později Canon) produkuje již zmíněný Canon Hansa (1935) ještě s optikou firmy Nikon, později pak vlastní objektiv Serenar (který byl v době epidemie tuberkulózy použit pro rentgenové snímky). Asahi Optical Joint Stock Co. - založena roku 1919, dodává během let třicátých optická skla firmám vyrábějícím fotografické komory - Molta Camera Company (Minolta) a Konishiroku (Konica), ovšem již roku 1937 se zapojuje do předválečného programu a namísto fotografických objektivů vyrábí periskopy a zaměřovače.

V roce 1941 oslovuje armáda švédského ministerstva obrany firmu Victora Hasselblada s požadavkem na výrobu nových optických přístrojů pro letectvo. Ta po skončení války začíná pracovat na civilní kameře pro fotografování ptáků.

Expanze fotopřístrojů od skončení války do začátku padesátých let je důsledkem nesčetných zlepšení konstrukcí kamer právě pro vojenské účely, stejně jako ve všech ostatních oblastech průmyslu, který se nějakou formou dal vojensky zužitkovat. Roku 1948 tedy přichází na trh Hasselblad (6x6cm), Nikon I (který ovšem nešťastně zvoleným formátem políčka 24x32mm nikdy neslavil výraznější úspěch) i Konica (35mm). Firma Canon jen během intervalu let 1946 a 1954 zahrnuje trh 18 typy fotoaparátů. A konečně roku 1952 vzniká první japonská jednooká zrcadlovka Asahiflex I (Pentax).

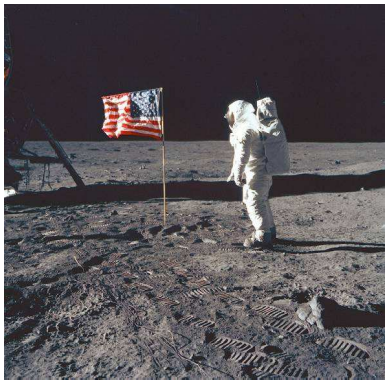
4.7. Plné uplatnění techniky v rámci tvorby I.

Ve znamení ještě větší míry demokratizace média fotografie vůči běžnému uživateli je poválečná obchodní politika výrobců fotografických aparátů – firma Canon pokračuje v strategii nasazování nového typu fotoaparátu klidně i několikrát do roka (během let 1955-1969 to je 54 nových modelů), kterou vlastně přejímá od americké firmy Kodak. Ta pokračuje v řadě Brownie – nepříliš kvalitních fotoaparátů za nízké ceny.



A na tuto demokratizaci, či riziko zevšednění, technicky dokonalé fotografie, reagují umělci užívající fotografii – **Otto Steinert** (obr. 32) počátkem padesátých let pořádá výstavu „Subjektivní fotografie“, kde vystavuje snímky autorů Nové věcnosti či Nového vidění (László Moholy-Nagy, Albert Ranger-Patzsch,...). Již dříve (1950) zakládá skupinu „Fotoform“, jejíž tvorba navazuje právě na tyto autory i na dílo surrealistů. A využívá technických vymožeností poválečných let – širokoúhlé objektivy při fotografování blízko položených předmětů, pracuje s pohybovou neostrostí, solarizací, Sabbatierovým efektem, aj.

Nizozemský autor Ed van der Elsken umělými zásahy při volání zvýrazňuje zrnitost filmového materiálu.



Jinou oblast užití média reprezentuje již zmíněná firma Hasselblad. Od poloviny šedesátých spolupracuje Hasselblad s americkým úřadem pro letectví a vesmír (NASA). Nejviditelnějším výsledkem spolupráce (opět s firmou Kodak, které byla firma Hasselblad, ještě v předválečném období exkluzivním obchodním partnerem na území Švédska) jsou snímky astronauta Edwina Aldrina, které pořídil jeho kolega **Neil Armstrong** (obr. 33) na území dnešního měsíce roku 1969. Tomuto předcházelo několikaleté společné úsilí na úpravě kamery Hasselblad 500C (vyjmutí zrcadla a

sekundární závěrky, začernění zaostřovací matnice,…), při konstrukci musely být nahrazeny všechny mazací tuky, které se ve vakuu vařili, za speciální materiály s nízkým koeficientem tření na bázi teflonu. Kodak (filmový materiál), Hasselblad (tělo kamery) i Carl Zeiss (objektiv) musely počítat s pracovní teplotou kolem 120℃.

Další speciální oblastí, do které Hasselblad přinesl část své výjimečnosti je lidské tělo. Fotograf **Lennart Nilsson** (obr. 34) pracuje s objektivy této firmy na významném projektu „A child is born“ (1965).

Umělecký směr Pop – art užíval fotografie velice často – jeho nejvýraznější osobnost – **Andy Warhol** (obr. 35) pracoval s aparátem Minox (vyráběný v Rize od roku 1938, později závody přestěhovány do Wetzlaru, kde se výrazně mění jeho konstrukce) na formát negativu 8x11mm. Tento aparát, často označován jako „Fotoaparát studené války“ (pro jeho užití ve špionážních službách) Warholovi posloužil dokonce k sestavení knihy portrétů jím pořízených – Exposures. Další oblíbenou Warholovou hračkou byl aparát Polaroid. Ten se na trhu objevil týž rok co Minox (1948). Vyroben byl v USA konstruktérem Edwinem Herbertem Landem, ovšem jako původní vynálezci celého systému okamžité fotografie se uvádějí belgičan André Rott (z firmy Gevaert) a německá doktorka Edith Weyde (Agfa), kteří byli počátkem čtyřicátých let nuceni prchnout z nacismem ovládaného Německa právě do USA. A není to jen princip okamžité fotografie jako celý systém, se kterým Polaroid přichází – mezi další technické vylepšení můžeme zmínit měření vzdálenosti fotografovaného objektu ultrazvukem či použití vysvětlovacího blesku. Od roku 1963 pracuje polaroid i s barvenými snímky.

4.8. Barevná fotografie

O barevné fotografii jsme se doposud nezmiňovali – jestliže se totiž fotografie černo-bílá během dvacátého století rozšířila prakticky do všech oblastí lidské činnosti a stala se médiem, barevná fotografie, přes veškeré snahy, zůstávala spíše v oblasti atrakce.

Po autochromu bratří Lumierů (1907). který pracoval na aditivním principu skládání světel, přicházejí krátce po sobě firmy Kodak a Agfa s třívrstvým filmem (Kodakchrome 1935, Agfacolor-Neu – 1936). K původně jen barevnému inverznímu filmu přibyl postupně negativ, další senzibilací se dokonce blížil citlivosti filmu černobílého. Ovšem až na výjimečné případy (například fotografie vytvořené na válečné lodi Missouri roku 1945 Davidem Douglas Duncanem) se fotografie barevné uplatňuje především na poli komerčního užití – módní a reklamní.

Mezi první významnější fotografy pracující s barevnou fotografií musíme zmínit autory **Irwinga Penna** (obr. 36). Ten na stránkách časopisů Vogue již koncem čtyřicátých let uveřejňoval reklamní snímky jídla a květin, ovšem s určitou mírou střízlivosti podání.

Tato střízlivost dělala největší problém fotografům poválečné éry, kteří se zaměřili na využití vlastností barevné fotografie. Barvu nechápali jako přirozenou, nýbrž jako zvláštní efekt, kterým taky z pohledu fotografů pracujících z černobílými filmy byl. Původní překládání světa do tonalit šedé přestávalo platit, mnozí autoři to řešili přibližováním barevné fotografie k černobílé monochromatičností námětu (například Walther Benser), jiní naopak „slavili“ barevnost ovšem za cenu plytkosti

výsledku, mimo barevnosti neobsahují snímky **Waltera Boje** (obr. 37) baletních představení zhola nic.

Dalším žánrem, který si můžeme z rozmachem barevné fotografie zmínit je cestopisná fotografie. Zde se barevnosti zobrazovaného považuje pro popisné vlastnosti (například fotograf Georg Gerster vytvářel díky mnohametrovému nadhledu zajímavé kompoziční i barevné plochy známých i exotických krajů). Koncem šedesátých let přichází na trh speciální materiál pro získávání barevných pozitivů – Cibachrome, jehož vlastnosti si můžeme předvést na díle fotografky Cindy Sherman let osmdesátých.

Na přijetí barevné fotografie jako svébytného uměleckého podání, například, si musíme počkat až do let sedmdesátých. Mimo pokračování rozvoje reklamních snímků (Sam Haskins) se objevují již práce navýsost vyzrálé, podávající barevnost fotografovaného světa jako fakt, nikoliv jako atrakci. Zde se zaslouží jmenovat především Williama Egglestona a Joela Meyerowitze.

4.9. Plné uplatnění techniky v rámci tvorby II.

Jestliže žánr fotožurnalismu během let dvacátých využíval technických výdobytků fotografického média, především možnost uplatnění pohotovosti, byla to od šedesátých let právě módní fotografie, na které je nyní nejsnazší vystopovat jednotlivé technické vymoženosti. Světelná technika, uplatnění nejmodernějších fotoaparátů, i progresivita výrazu.

Do žánru reklamy (do které módní fotografie spadá) vstupuje humor a cynismus – díla Halmuta Newtona či Guy Bourdina, coby nejvýznamnějších persón žánru módní fotografie let sedmdesátých či osmdesátých nám mohou posloužit jako příklad, především Bourdinova invenční práce se světlem stojí za podrobnější zmínku:

V roce 1967 datuje se počátek spolupráce **Guy Bourdina** (obr. 38) s obuvní firmou Charles Jourdan a pečlivě budovaný styl a vědomí žánru módní fotografie se začíná proměňovat – glamour, žánrové označení vizuálního stylu módní fotografie, jakési atmosférické bezčasí snímků módních fotografů, je Bourdinem mírně „pootočen“ - Bourdin zůstává fotografem glamour, ovšem pokračuje dál – zdánlivě ledabylé umístění světel, způsobující v nejzažším momentu až „Weegee look“, tedy ostré stíny vrhané primitivním předním světlem, často i obraz tohoto světla na lesklé, protilehlé stěně. Použití žánru momentky v oblasti módní fotografie započalo již dávno před Guy Bourdinem, ovšem divák o fotografovi stále neměl vědět. Vždyť momentka je právě ono – vytržení situace bez vědomí zúčastněných. Stejně tak primitivní osvětlení jediným světlem již dávno před Bourdinem používal například Irwing Penn při fotografování jídla pro časopis Vogue v padesátých letech. Ovšem stále zde světlo mělo sloužit spíš pro své vlastnosti, nikoliv pro výsledný dojem – v Bourdinově případě na sebe vysloveně strhává pozornost, čímž upozorňuje i na fotografovu přítomnost při pořizování snímku.

Již od výše uvedeného příkladu Richarda Petera sen., který se na místo drážďanské radnice navrátil po Leice s Rolleiflexem, neboť se svými vlastnostmi více hodil k fotografovanému tématu, můžeme si z vývoje po druhé světové válce odvodit, že k podobným případům přístupu profesionálních fotografů vůči použité technice najdeme vícero. A pokud Leica, Rolleiflex anebo Exakta mají mnoho ekvivalentů, nelze již od určité doby přesně určit, který tvůrce pracoval s jakou technikou. Ocitujme z knihy Daniely Mrázkové Příběh fotografie slova Davida Bailey na otázku, jakou techniku používá: *„Podle práce. Vždyť s automobily je to totéž. Rolls-royce je skvělý vůz. Ale byl by vám k ničemu na cestě napříč Afrikou. Vzali byste si range rover. Ale kdybyste chtěli jet hodně rychle, vzali byste si*

ferrari. Fotoaparátu se užívá jako nástroje, stejně jako použijete správného šroubováku.“

Teoretickou možnost vystopování použité techniky některých autorů nabízí studie firemních kalendářů některých fotografických firem. Ovšem v praxi se následně ukáže, že sice Sam Haskins či Guy Bourdin fotografovali kalendář firmy Asahi Pentax (Haskins opakovaně v letech 1971 a 1985, Bourdin v roce 1980) ovšem posléze zjistíme, že druhý jmenovaný fotografoval o dva roky dříve kalendář konkurenční firmě Yashica. Značné popularitě se od padesátých let těší kamera Hasselblad. Někteří autoři pracující s tímto aparátem také nechávají na pozitivech snímků perforaci se dvěmi charakteristickými „zoubky“, kterými jsou kazety do těchto přístrojů vybaveny (například **Anton Corbijn** (obr. 39)).

4.10. Technicky dokonalý fotoaparát

Jak jsme již zmínili v případě Polaroidu, do vývoje techniky fotografického média stále více zasahovala oblast elektroniky – především jednooké zrcadlovky, které se těšili stále většímu zájmu fotografické obce. Od vynálezu první Exakty z roku 1936 byly vyřešeny prakticky veškeré původní technické nedostatky – stranové převrácení mizí pomocí pětibokého hranolu nad matnicí, sklápění zrcadla těsně před expozicí a tlumení jeho nárazu, zaclonění objektivu před expozicí, aj. Koncem šedesátých let začíná snaha o celkové zautomatizování (v duchu Eastmanova známého hesla). Nejprve zvládnutá automatizace expozičního systému – měření intenzity světla procházejícího objektivem (1976, Canon AE-1), od osmdesátých let pak také automatika zaostřovacího systému (1981, Pentax MEF). Hlavním těžištěm inovací i celkové produkce SLR fotoaparátů se stalo

Japonsko (Canon, Nikon, Pentax, Kyocera, Sigma, Olympus), ovšem vzhledem k již výše zmíněnému, je velice obtížné přesně definovat jakým způsobem byl ten který model užit, či jakou měl na rozdíl od ostatních přednost či nectnost. A tak přesto, že byly i jsou tyto aparáty jedny z nejpoužívanějších typů aparátu, nebudeme se jimi dále zabývat.

4.11. Plné uplatnění techniky v rámci tvorby III.

Umělecká fotografie dále pokračuje v přejímání vynálezů fotografie nejrůznějších žánrů – vlastnosti velkoformátové kamery s možností srovnávání svislic při fotografování architektury využívá **Pavel Mára** (obr. 40) při sérii triptychů – aktů. Americký fotograf Keith Carter pracuje s Hasselblad Flexbody, který by měl původně sloužit ke změně roviny ostrosti při fotografování tabletopů, a vytváří si oním zefektněním tuctové černobílé fotografie autorský rukopis. Vynález Lestera A. Dine z roku 1952 – ring-flash, určený pro stomatologickou fotografii, je v průběhu let devadesátých užíván bezpočtem autorů volného nebo módního žánru pro své „originální“ světlo (Rankin, LaChapelle, a v poslední době také všichni ostatní).

Dokumentarista **Martin Parr** (obr. 41) pracuje od druhé poloviny devadesátých let s ring-flashem a objektivy pro makrofotografii, čímž po Jacobu Riisovi či Weegeem posouvá opět o něco dále téma využití umělého osvětlení v dokumentu.

Využití vlastností které médium nabízí – a touto praxí upevňovat jeho společenskou roli. Závěr dvacátého století jistě patří fotografickému médiu. V jeho průběhu několikrát čelilo hrozbám médií jiných, rozhlasu, a později televizi, ovšem vždy si svoje pozice, i když mírně „pootočené“ uhájilo. Od osmdesátých let pak již mnohokrát ofotografovaný svět zaplavuje firma Kodak a další, především japonské, firmy levnými kompaktními aparáty, se zabudovanými blesky, předostřenými objektivy a s jednoduchým ovládáním. Fotografování je přirozenou součástí všedního života, její role, v té době nemusející hájit „mýtus objektivnosti“, je klíčová. I na kompaktní fotoaparáty se reaguje módním trendem – efekt červených očí, opět „Weegee-look“ způsobený umístěním tvrdého blesku mírně z osy objektivu a další „nechtěné“ estetizace snímku reagující na technickou stránku média.

5. Intermezzo II.

Poněkud ukvapený závěr druhého pojednání je dán především počátkem etapy digitálního období vývoje fotografie. Zřejmě by se této éře dala věnovat notná kvanta textu, leč jednak kvůli tomu, že toto období dávno není ukončené a také kvůli mému přesvědčení, že vlastně nejde o tak výrazný převrat ve vizualitě obrazu, tomu tak neučiním. Hlavním převratem chápu především ukončení éry negativ-pozitiv, tedy určitou jistotu, které se fotografie do té doby těšila. Krátkodobá koexistence fotografie digitální a analogové spočívala především v nutnosti „dokončení“ minimálního vývoje digitálního systému zobrazení. Dalším důležitým aspektem přerodu druhu nosiče je jeho ještě snazší uplatnění co by informačního média.

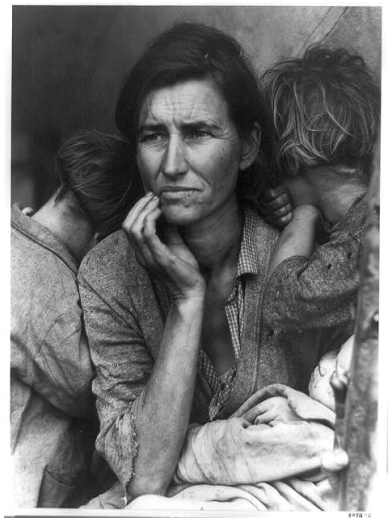
V následujícím pojednání se pokusím shrnout důsledky tohoto přerodu, odklon od chemicko-fyzikální podstaty fotografie k metodě elektronické.

6. Pojednání závěrečné

O přerodu významu média fotografie

Fotografie (1947) Jindřicha Marca k tématu manipulace s médiem nepotřebuje další komentář.

(obr. 42)



V roce 1938, dva roky po pořízení fotografie „Migrant Mother“ autorka **Dorotha Lang** (obr. 43) dodatečně retušuje rušivý palec v pravém spodním rohu fotografie, čímž vyvolává konflikt mezi ní coby autorkou a Royem Emersonem Stryker, koordinátorem projektu Farm Security Administration, který měl určitou fotograficko-nátlakovou cestou pomoci k prosazení v senátu program Roosveltových stabilizačních opatření.

Hoře sovětského autora Dmitrije Baltermantca, fotografie plná emocí, dramatizována zamračenou oblohou. Snímek byl publikován až v šedesátých letech, později byla nalezen původní negativ s bílou oblohou – mračna byla přidána montáži při zvětšování.

V období hnědého či rudého teroru vzniká bezpočet fotografií s retušovaným pozadím – v něm se povětšinou nacházel již nepohodlný státník vedle stále pohodlného.

1982 – editor časopisu National Geographic požívá na obálku únorového čísla fotografii orientovanou na šířku, a pro lepší kompoziční využití formátu posouvá pyramidy do většího zákrytu.

Roku 1990 vydává softwareové společnost Adobe program Thomase a Johna Knoll pod názvem Photoshop.

V průběhu devadesátých let se skupina čtyř fotografů (Daniela Horníčková, Jaroslav Bárta, Zdeněk Helfert a Ivan Lutterer) pokouší přefotografovat snímky krajin země České, podle vzoru knihy Josefa R. Jelínka Letem českým světem z

roku 1896. Požívají tutéž techniku, snaží se o zachycení podobného světla a z něj vyplývající atmosféry. Naráží ovšem na dobovou retuš negativu i pozitivu, což náhle snahu autorů po co největší autentičnosti a dobovosti staví před zásadní dilema.

Počátkem srpna roku 2006 byl agenturou Reuters vypovězena pracovní smlouva libanonskému fotografovi **Adnanu Hajjovi** (obr. 44). Jím pořízená fotografie rozbombardovaného města nesla viditelné známky postprodukční práce s programem Adobe Photoshop. Konkrétně se jednalo o znásobení stopy kouře.

6.1. Manipulace ve fotografickém médiu I.

Fotografie již dávno není to médium, které mělo vlastnosti synonyma příslovečného „tisíce slov“. Kdyby ovšem kdy tuto schopnost neměla, jen těžko by se byla uplatnila i montáž v žánru dokumentu. Protože o ten zde ve skutečnosti jde – s retuší se počítalo už v nejstarších portrétních ateliérech kalotypické éry, v oblasti módní fotografie si snad ani nelze nearanžování průběhu fotografování či hotové kopie představit (samotný pojem „líčení“), ovšem v žánru dokumentačním, navíc v takovém, který měl do jisté míry hnout z názory a přesvědčením diváka, tedy především válečný dokument, měl být od manipulací s výsledkem osvobozen.

Otázkou ovšem zůstává, kdy přesně začíná nepovolená manipulace. Již jednou v této práci zmiňovaný „mýtus objektivnosti fotografického média“ totiž hovoří právě o zažitém, leč neplatném charakteru tohoto média. Fotografií nelze zprostředkovat objektivní náhled na událost – fotografie je výřez skutečnosti, a volba tohoto výřezu je na jejím autorovi. Tedy na fotografovi. O neetické

manipulaci ovšem nelze uvažovat natolik hloubavě – neměla by možný žádný závěr. Navíc se technické prostředky použité k vytvoření snímku proměňovali v čase, tudíž přístup například Rogera Fentona při fotografování Krymské války, tedy naaranžované portréty důstojníků, kteří se navíc nesměli pohnout, nelze srovnat se stejným aranžováním malých dětí před pozadí trosek například rozbombardovaného Bejrútu, jak je tomu u agenturních fotografů zvykem. K čemu tedy zákaz použití postprodukčního programu Abode Photoshop?

Fotožurnalisté meziválečného období se těšili přízně médií. A pokud bylo kdy nějaké podezření o dodatečné manipulaci, posloužil jednoduše pohled na negativ. Negativ je převrácený pozitiv, a pokud se od něj odlišuje ještě nějak, je podezření odůvodněné a důkaz je na světě. V době elektronizace dat, neexistencí principu negativ-pozitiv (ne všude, jistě však v reportážním žánru fotografie), je jakýkoliv důkaz manipulace či čistoty pozitivu pouze otázkou relativizujících spekulací. Fotografie předložená u soudu co by důkazní materiál je postoupena na posouzení soudnímu znalci – ten je nucen brát na zřetel pravidlo „beyond reasonable doubt“, tedy pochybnosti ve prospěch obžalovaného. Tedy není-li možné označit fotografii v datech za stoprocentně nemanipulovanou, nelze ji co by důkazní materiál použít. Což, vzhledem k možnostem programu Adobe Photoshop, znamená, že fotografie jako důkazní materiál nemůže být použita nikdy. (Mluvíme zde o fotografiích pořízených zákonnou cestou a které nějakým způsobem dosvědčují skutkový stav, nikoliv fotografii jako prostředku rekognice, tedy rozpoznání obviněného či jiných osob podle fotografie.)

Rané užití postprodukčního softwaru byl podobný prvním pokusům o výtvarné užití barevné fotografie. Barva musela být na snímcích patrná, stejně jako muselo být patrné použití Photoshopu. Výsledky těchto snah by spíše než do chronologie vývoje fotografie dali řadit vedle snah surrealistů či k výstupům éry subjektivní fotografie 50tých let dvacátého století. Byli to experimenty, hledání hranic a jistě i vizuální atraktivní fotografie. Nebylo to ovšem práce s Photoshopem, nýbrž experiment – cílem nebyly snímky, nýbrž užití softwaru. Fotografie **Veroniky Bromové** (obr. 45) z cyklu Pohledy (1996) můžeme chápat spíše jako atrakci, vizuální přitažlivost je dána efektem. Soubor

Bez soucitu Jiřího Davida již osciluje mezi efektností (tedy užití Photoshopu pro jeho samotné užití) a efektivností (Photoshop užit kvůli svým možnostem).

Podíváme-li se ovšem na práce z dnešní doby (2008), například soubor Dvě fotografky **Terezy Vlčkové** (obr. 46), zjišťujeme trend spíše „neviditelného“ užití programu. Autorka s programem „pracuje“, nejen jej „používá“.

Již před elektronickou manipulací byli fotografové vystaveni mnoha nástrahám rizika pokud jde o „neautentičnost fotografovaného“. Vzpomeňme například na kauzu známé fotografie Joe Rosenthala – Vztyčení vlajky nad Iwo Jima. Fotografie použita na propagační účely v souvislosti s válečným fondem, stala se předmětem mnoha spekulací ohledně aranžování „pózujících“ vojáků. (Tématu se věnuje i část filmu Vlajky našich otců (2006) režiséra Clinta Eastwooda.) Stejná situace nastala u Capova Padlého revolucionáře – na negativu údajně onen padlý voják padá i na jiných místech. Cartier-Bresson byl opakovaně napadán v podezření pracování s profesionálními modely.

Fotografii užívají konceptuální umělci pro „záznam“ uměleckého díla již o počátku rozšíření těchto uměleckých žánrů – jejich použití fotografií připomíná prvotní roli fotografie – atrakce – především cestovatelskou. „Byl jsem zde, dělal jsem TO.“ Již roku 1960 ovšem užívá **Yves Klein** (obr. 47) fotomontáž, mající vypadat jako „čistá“ fotografie (Le saut dans le Vide) - záznam body-artového vystoupení, čímž, jak

bylo jeho zvykem, opět rozšiřuje hranice uměleckého žánru. Stále častěji ovšem vídáme užití médií jiných, především videa, právě z důvodu obtížnější manipulace, a tedy s větší mírou důvěryhodnosti naproti fotografii.

Při uvědomění si možností postprodukčního programu Adobe Photoshop jeví se směšně ponechané hasselbladovské „zoubky“ na levém okraji perforace, popřípadě „ponechaná“ perforace celá – třeba jako vzpomínka na Cartier-Bressonův *Rozhodující okamžik*.

Se stejně posměšnou nadsázkou můžeme nahlížet na nejrůznější typy cedulí na výstavách, ujišťující přítomné diváky, že vystavované snímky jsou nezasaženy použitím Photoshopu (**Eve Dent** (obr. 48) či Gregory Crewdson).

A můžeme si vzpomenout na film Fargo (1997) bratří Coenů, který začíná obligátním titulkem - „film vznikl na základě skutečného případu“. V bonusových materiálech na dvd vychází najevo, že žádný „skutečný případ“ nikdy neexistoval – pouze film začíná tímto titulkem.

Photoshop nelze chápat jako cíl, nýbrž jako prostředek k efektnějšímu dosažení cíle. Fotografové vždy sahali po nejmodernější technologii. Ať již to byl přechod od mokrého kolódia k želatinovým deskám, později k filmovému materiálu. Problémy žurnalistické fotografie, která by zřejmě neměla být manipulací poznamenána, jsou spíše v otázce míry uplatnění postprodukce. Snaha o naprosté zabránění použití Photoshopu se zdá být zpátečnickou.

6.2. Zpátečníci

Vždy ovšem existovali autoři, kteří naopak užití nejmodernějšího odmítali. Jednalo se především o autory spíše výtvarných žánrů fotografie, navíc o takové, kteří bravurně ovládali určitou techniku. Jmenujme zde například Josefa Sudka, jenž si setrváním v zastaralé technice kontaktů namísto zvětšenin vytvořil osobitý a tedy nezaměnitelný rukopis. I v éře digitálního média můžeme sledovat sveřepost některých autorů co jde o JEJICH techniku – Jan Saudek sice již používá digitální fotoaparát Canon 5D, ovšem pouze jako pojistný aparát, dále pracuje s Pentaconenem Six a zvětšeniny koloruje technikou z přelomu devatenáctého a dvacátého století. S negativem a následnou laboratorní postprodukcí zvětšenin pracuje i **Joel-Peter Witkin** (obr. 49) na svých barokních zátiší. Sally Man se již od roku 2005 věnuje mokrým kolódiovým deskám, aj. V pracích těchto autorů ovšem rozhodně nemá jít o nějaký programový boj proti užití digitálního média. Lze je spíše chápat jako umělce, kteří pracují s médiem, vědí jakým způsobem užít kterou techniku a vytvářejí obrazy. Po fotožurnalistech nikdo nemůže požadovat práci s kinofilmovou zrcadlovkou, známe-li navíc agenturní požadavky na ně kladené – především rychlost vytvoření snímku a následná publikace v elektronických médiích se pohybuje již v řádu minut.

6.3 Manipulace ve fotografickém médiu II.

Pro fotografii nového tisíciletí přestávají platit zavedená dogmata – již nemusí být vázána realitou, ač ji stále zachycuje. Pomalu přestává platit pravidlo o „kvalitním negativu“ (v souvislosti s kvalitním pozitivem). Běžnou praxí napříč fotografickými žánry je domalovávání v postprodukci. A stejně jako ve slavném rozporu mezi fotografií uměleckou a tzv. čistou, nyní tedy manipulovanou a nemanipulovanou, z počátku století dvacátého, je řešení nesnadné. Nejedná se zde totiž o fotografické užití v rámci žánru. Photoshopu se neužívá jen pro manipulace se skutečností, dohání se jím i nesprávná expozice, popřípadě příliš ostrá světla či tvrdé stíny, upravuje se barevné podání. Již fotografové ze skupiny f64 používali barevných filtrů pro lepší tonální podání určitých barev. Známý „Zone system“ Ansela Adamse také již v sobě nese určitou manipulativní stopu. Kde je ona hranice, mezi manipulací a čistotou?

Existence softwaru Adobe Photoshop (a jeho levnějších ekvivalentů) roznítila tuto diskusi mezi veškeré fotografické užití. Nelze ovšem uvažovat, že problém manipulace přichází právě až s příchodem digitálního média. Fotografie, ač dlouho vázaná na realitu, vždy postávala spíše vedle ní, a fotograf si volil, kterou že to z její částí zaznamená. Fotografie se stala od určité chvíle médiem, na které se dá nazírat z bezpočtu úhlů, musíme mít ovšem stále na paměti, že je, tak jako každé médium, manipulovatelná. Ať už elektronicky, nebo jakkoliv jinak.

7. Závěr

Jak již bylo předesláno v úvodu – tato práce neměla ambici přinést nová zjištění v etapě dějin fotografie jako vyjadřovacího prostředku nebo techniky – čemuž úspěšně dostála. Šlo zde především o pokus reinterpretace známého vývoje obou oblastí – techniky i tvorby. Kladení převratů v jednom či druhém do souvislostí, úzká provázanost obou oblastí, a z toho pramenící snaha o nový náhled na již známe – to vše naopak původním záměrem bylo. Cílem dalším byl náhled na přerod (respektive zrod, vývoj a přerod) fotografie jako média. Základem těchto etap nacházím opět mezi technikou fotografie a jejím uplatněním se v praxi rozličných fotografických žánrů.

Mimo poukaz na vynálezy usnadňující práci s fotografií obecně jsem zmínil i nejvýraznější inovátory užívající technických aspektů jiných dob či žánrů. S tím souvisí především pohled na možný posun výkladů estetického či informačního charakteru.

Technika fotografie se vždy po určitém intervalu ocitla na rozcestí – už od jejího vynálezu, kdy se vedle sebe ocitla technika daguerrotypie a kalotypie. A vždy se za rozhodující ukázalo především kritérium technické dokonalosti. Nyní se nachází v éře digitální a další zlom je v těžko představitelném nedohlednu. Jsme svědky vývoje digitálního média – větší rozlišovací schopnost a citlivost čipů, i velikost čipů samotných, nakonec i opět se projevující postupná demokratizace média – v oblasti ekonomické přístupnosti.

Konstrukční vlastnosti fotoaparátů, popřípadě optická kvalita objektivů, již zdaleka nezažívá takových vývojových proměn, jako tomu bylo v meziválečném a poválečném období, nebo s příchodem elektronizace aparátů na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. Vývojovou štafetu převzala oblast záznamu a postprodukce. Zřejmě právě v těchto oblastech je nyní spatřovaná cesta k pojmu, který jsem zvolil pro název této práce – *technicky dokonalá fotografie*.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Baran, Ludvík: Fotografie – moderní obrazový projekt, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1971

Gregor, Karel: Konstrukce fotografických přístrojů, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1981

Hlaváč, L'udovít: Dejiny fotografie, Osveta, 1987

Kasík, Pavel: Výlet do světa fotomontáže, www.technet.idnes.cz, 2007

Katzenstein, Bill: History of Leica, www.iconophoto.com, 2004

Koetzle, Hans-Michael: Slavné fotografie I., Taschen, 2003

Koetzle, Hans-Michael: Slavné fotografie II., Taschen, 2003

Mravec, Juraj; Vojtek, Viktor: Interview s fotografií, Slovart, 2003

Mrázková, Daniela: Příběh fotografie, Mladá fronta,1985

Mrázková, Daniela; Remeš, Vladimír: Fotografovali válku, Odeon, 1975

Pacovská, Edita; Heller, Jiří: Večery s fotografem, IDIF, 2007

Pihan, Roman: Ateliér – 2 – Záblesková zařízení, www.fotografovani.cz, 2007

Schachinger, Roman: Okénko do historie 1.-7., www.fotografovani.cz, 2007

Scheufler, Pavel: Vývoj fotografických přístrojů, východiska a historické typy, www.scheufler.cz, 2002

Štanzel, Tomáš: Historické fotografické procesy, www2.ntm.cz, 2008

Tausk, Petr: Dějiny fotografie I., Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1987

Tausk, Petr: Dějiny fotografie II. - Interpretační hlediska, Státní pedagogické nakladatelství Praha, 1984

Tausk, Petr: Přehled současné fotografie v zahraničí, Statní pedagogické nakladatelství Praha, 1985

SEZNAM OBRÁZKŮ

Mathew Brady, Abraham Lincoln, 1860 (obr. 1)

Julie Margaret Cameron, Henry Thoby Prinsep, 1866 (obr. 2)

Nadar, Sarah Bernhardt, 1859, Paris, 1867 (obr.3, 30)

León Foucault, 1844 (obr.4)

Alois Löcherer, 1850 (obr.5)

Duchenne de Boulogne, 1856 (obr. 6)

Auguste-Rosalie a Louise-Auguste Bissonové, 1860(obr. 7)

John Thomson, Street life in London, 1877 (obr. 8)

Timothy O'Sullivan, Harvest of Death, 1863 (obr. 9)

Henry Peach Robinson, Fading Away, 1858 (obr. 10)

Peter Henry Emerson, Rowing Home the Schoof-Stuff, 1886 (obr. 11)

George Davison, The Onion Field, 1889 (obr. 12)

Alfred Stieglitz, Winter, Fifth Avenue, 1892 (obr. 13)

Edward Sheriff Curtis, Two moons, 1928 (obr. 14)

Jacob Riis, Bandit's Roost, 1888 (obr. 15)

Jacques-Henri Lartigue, Grand Prix de Circuit de la Seine, 1912 (obr. 16)

Karl Blossfeldt, Delphinium, 1928 (obr. 17)

Joe Rosenthal, US marines raising flag on Iwo Jima, 1945 (obr. 18)

Erich Salomon, 1930 (obr. 19)

Thomas Howard, 1928 (obr. 20)

Weegee, Murder in Hell´s kitchen, 1940 (obr. 21)

Henri Cartier-Bresson, Hyeres, 1932 (obr. 22)

Robert Frank, 1955 (obr. 23)

Robert Capa, Death of a Soldier, 1936, Edward Regan At Omaha Beach, 1944 (obr. 24, 25)

Robert H. Jackson, Oswald Shot by Ruby, 1963 (obr. 26)

Richard Peter senior, The ruins of Dresden, 1945 (obr. 27)

Josef Koudelka, ze série Invaze, 1968 (obr. 28)

Gjon Mili, Gene, 1941 (obr. 29)

Dmitrij Baltermanc, Útok, 1942 (obr. 31)

Otto Steinert, 1951 (obr. 32)

Edwin Aldrin, 1969 (obr. 33)

Lennart Nilsson, ze série A Child is Born, 2003 (obr. 34)

Andy Warhol, Tere Tereba, 1976 (obr. 35)

Irving Penn, 1948 (obr. 36)

Walter Boje, Gezeiten, 1960 (obr. 37)

Guy Bourdin, 1977 (obr. 38)

Anton Corbijn, Richard Hawley, 2005 (obr. 39)

Pavel Mára, ze souboru Triptychy, 1992-1993 (obr. 40)

Martin Parr, ze souboru Common sense,1995-1999(obr. 41)

Jindřich Marco, Fotograf, 1947(obr. 42)

Dorotha Lang, Migrant Mother, 1936 (obr. 43)

Adnan Hajj, 2006 (obr. 44)

Veronika Bromová, Views, 1996 (obr. 45)

Tereza Vlčková, ze souboru Dvě, 2008 (obr. 46)

Yves Klein, Le saut dans le Vide,1960(obr. 47)

Eve Dent, bez názvu, 2003 (obr. 48)

Joel-Peter Witkin, Harvest (Death Mask), 1984 (obr. 49)