SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Historické fotografické techniky v současné české fotografii

Bakalářská teoretická práce

Attila Hazay

Opava 2013



Historické fotografické techniky v současné české fotografii
Historical photographic techniques in contemporary czech photography

Mgr. Hazay Attila
Bakalářská teoretická práce

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Odb. as. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch
Oponent: MgA. Jan Mahr

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Opava 2013

Anotace

Přehled historických fotografických technik, jejich vývoje s odkazem na současnost.
Zmapování českých a slovenských autorů používajících historické fotografické techniky v současnosti.

Klíčová slova

historické fotografické techniky, alternativní fotografické procesy, daguerrotypie, digitální negativ, piktorialismus, Rasťo Čambál, Fedor Gabčan, Ondřej Janů, Michal Macků, Ondřej Přibyl, Robert Vano, Miroslav Vojtěchovský, Vladimír Židlický

Abstract

Overview of historical photographic techniques, their development with reference to the present.
Mapping Czech and Slovak authors using historical photographic techniques currently.

Key words

historical photographic techniques, alternative photographic processes, daguerrotype, digital negative, pictorialism, Rasťo Čambál, Fedor Gabčan, Ondřej Janů, Michal Macků, Ondřej Přibyl, Robert Vano, Miroslav Vojtěchovský, Vladimír Židlický

Slezská univerzita v Opavě
Faculty of Philosophy and Science in Opava
Akademický rok: 2012/2013

Studijní program: Film, Television and Photographic Art and New Media
Forma: Combined
Obor/komb.: Tvůrčí fotografie (TF)

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
HAZAY Attila	Kudlovská 1883/107, Humenné	F081697

TÉMA ČESKY:

Historické fotografické techniky v současné české fotografii.

NÁZEV ANGLICKY:

Historical photographic techniques in contemporary Czech photography.

VEDOUCÍ PRÁCE:

MgA. Mgr. Tomáš POSPĚCH - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Přehled historických fotografických technik, jejich vývoje s odkazem na současnost.
Zmapování českých a slovenských autorů používajících historické fotografické techniky v současnosti.

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

John Barnier, Coming into Focus, A Step-by-step Guide to Alternative Photographic Printing Processes, San Francisco 2000.
Roland Barthes, Světlá komora, Praha 2005.
Vladimír Birgus - Jan Mlčoch, Česká fotografie 20.století, Praha 2009.
Christopher James, The Book of Alternative Photographic Processes, New York, 2009.
James Luciana - Judith Watts, The art of enhanced photography, London 1999.
Josef Moucha, Obrazy z dějin fotografie české, Praha 2011.
Beaumont Newhall, The history of Photography, New York 2009.
Alison Nordstrom - Thomas Padon, Truth Beauty - Pictorialism and the Photograph as Art, 1845-1945, Vancouver 2008.
Roger Scruton, Estetické porozumění, Brno 2005.
Pavel Scheufler, Historické fotografické techniky, Praha 1993.
Otto M. Urban, Decadence Now! Za hranicí krajnosti, Praha 2010.

Podpis studenta: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího práce: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího katedry: ..... **Datum:** .....

(c) IS/STAG , Portál - Podklad kvalifikační práce , F081697 , 30.04.2013 20:04

Děkuji

všem fotografům, kteří si našli čas a byli ochotni se se mnou osobně sejít: Rasťovi Čambálovi, Fedorovi Gabčanovi, Ondřejovi Janů, Ondřejovi Přibylovi, Robertovi Vanovi a Vladimírovi Židlickému. Děkuji Miroslavovi Vojtěchovskému za podnětný rozhovor, z kterého jsem častokrát čerpal. Děkuji Zdeňkovi Řivnáčovi, Gabriele Kolčavové a Václavovi Smolíkovi za jejich spolupráci při mém objevování a poznávání fandovské scény a možností vzdělávání v historických fotografických technikách.

Ondřejovi Janů děkuji za osobní předvedení mokrého kolódiového procesu.

Děkuji svému diplomovému vedoucímu Tomášovi Pospěchovi za trpělivost a podnětné rady.

Jako Slovák píšící v českém jazyce děkuji Michaele Holmerové za gramatické korekce textu.

Prohlašuji,

že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně na základě uvedených pramenů a literatury. Souhlasím se zveřejněním práce formou zařazení do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě, knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky Institutu tvůrčí fotografie Filozoficko-přírodovědecké fakulty v Opavě.

Attila Hazay
Institut tvůrčí fotografie
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Slezská univerzita v Opavě

Jak vysvětlil E. H. Gombrich, rozumět umění znamená znát omezení svazující uměleckou techniku a umět to, co je dáno touto technikou, oddělit od toho, co je dáno člověkem.

Roger Scruton

Obsah

Úvod 4

Přehled historických fotografických technik a jejich vývoje 8

- Daguerrotypie a Becquerelův proces 9
- Henry Fox Talbot a metoda slaného papíru 13
- Antotypie aneb slepá cesta k barvě 16
- Procesy na bázi železa – kyanotypie a argentotypie 18
- Mokrý kolódiový proces 21
- Platinovo-paládiový proces 24
- Gumotisk 26
- Uhlotisk 31
- Olejotisk a bromolejotisk 33

Historické fotografické techniky v současné české fotografii 35

- Rasťo Čambál 36
- Fedor Gabčan 43
- Ondřej Janů 47
- Michal Macků 53
- Ondřej Přibyl 58
- Robert Vano 65
- Vladimír Židlický 71

Historické fotografické techniky dnes 75

- Možnosti vzdělávání v historických fotografických technikách 76
- Fandovská scéna 81
- Fenomén digitálního negativu 88
- Reflexe piktorialismu 93

Závěr..... 102
Přílohy..... 106
Jmenný rejstřík..... 107
Seznam zdrojů.....108
Chronologie vývoje
historických fotografických technik.....112
Přepis rozhovoru s Ondřejem Přibylem.....116

Úvod

Úvod

Když jsem oznamoval vedoucímu Institutu tvůrčí fotografie Vladimíru Birgusovi téma své diplomové práce, t.j. že mám zájem psát o historických fotografických technikách, dostal jsem otázku ve smyslu: *„A o čem tam, Attilo, budete psát?“* Sám jsem neznal odpověď, ale měl jsem za sebou zkušenosti s procesy kyanotypie, argentotypie, gumotisku a uhlotisku prostřednictvím jindřichohradeckých tvůrčích dílen. Nakonec zde předkládám svoji finální bakalářskou teoretickou práci o rozsahu více než osmdesáti normostran (plus přílohy), kterou zakončuji bakalářské studium na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě.



Retušovací sada
foto: Josef Beran

Samotný termín historické fotografické techniky může být zavádějící a různí lidé si v něm můžou hledat vlastní interpretace, proto považuji za důležité v úvodu tento termín blíže specifikovat nebo vymezit tak, jak je chápán v mantinelech této publikace. Spíše než o techniky jako takové se jedná o pracovní postupy nebo metody, procesy, které vedou fotografa od zmáčknutí spouště až po prezentaci finálního díla (schválně nepoužívam slovo fotografie) a jsou zasazeny do časového období přibližně prvních sto let od vzniku fotografie až do počátku 2. světové války. Nebudu sem tím pádem řadit technologii polaroidu, která je vlastně historickou technikou, a naopak sem budu počítat daguerrotypii, mokrý kolódiový proces a tzv. metody ušlechtilých tisků a jiné. Ve Spojených státech amerických je již pro stejnou problematiku zažitý termín *alternativní fotografické procesy*, který možná lépe vyjadřuje podstatu jejich využití, a sice že tyto postupy by neměly být vnímány ani tak jako historické, ale raději jako alternativa k existujícím jiným soudobým možnostem, a to hlavně k předigitalizovanému světu. Mezi českými fotografy a lidmi zabývajícími se zmiňovanými procesy je již termín historické fotografické techniky zažitý, mimo jiné i tím, že novodobě jediná a

dlouhá léta dostupná publikace v českém jazyce od Pavla Sheuflera nese stejný název. I proto jsem se nakonec rozhodl tuto práci nazvat *Historické fotografické techniky v současné české fotografii.*

Kromě úvodu, závěru a příloh je tato diplomová práce složena ze tří základních částí: první část seznamuje čtenáře s přehledem vybraných[1] historických fotografických technik a jejich vývojem, víceméně v pořadí, jak byly objeveny, i když hranice mezi vznikem jedné techniky a objevením jiného procesu nebyly jednoznačné. Jako doplněk k této části je v příloze otištěna stručná chronologie vývoje jednotlivých technik s uvedenými letopočty.



Platinovo-paládiová sada
Bostock & Sullivan
foto: Josef Beran

Ve druhé části představuji autory (jsou řazeni abecedně podle příjmení) používající některou z historických fotografických technik jako svou primárně tvůrčí. Sedm různých autorů a sedm různých přístupů. Jejich výběr je limitován geograficky, najdeme mezi nimi Čechy i Slováky, všechny ale dlouhodobě žijí a tvoří v České republice a snad je tedy všechny můžeme zařadit do české fotografie. Podkladem pro tuto část, kromě již monograficky napsaných diplomových prací a různých autorských publikací, mi byly převážně přepisy audiozáznamů, které jsem osobně absolvoval se všemi prezentovanými fotografy (kromě Michala Macků) v časovém období od března do počátku května 2013. Celkově 10 hodin zvukových záznamů osobních rozhovorů představuje přibližně 200 normostran zdrojového textu, který je ve své podstatě jedinečný. Kromě těchto autorů považuji za stěžejní pro tuto diplomovou práci rozhovor s profesorem Miroslavem Vojtěchovským, jehož myšlenky zachycené na diktafon během našeho osobního setkání cituji několikrát na různých místech této publikace. Z praktického hlediska není možné

[1] V období vrcholného piktorialismu, v době jeho největšího rozkvětu, existovala přibližně stovka různých technik, z kterých samozřejmě zmiňuji jenom ty nejdůležitejší.

uveřejnit všechny audiopřepisy jako součást této práce, a proto jsem se do přílohy rozhodl uvést jenom přepis rozhovoru s Ondřejem Přibylem, jehož přístup spočívající ve spojení procesu daguerrotypie s konceptuálním myšlením považuji za zajímavý.

Třetí část pojmenovaná *Historické fotografické techniky dnes* mapuje možnosti vzdělávání v historických procesech a odhaluje čtenáři fandovskou scénu, její charakteristické rysy a milníky vývoje za posledních přibližně deset let. Dále se věnuji fenoménu digitálního negativu, který je v historických procesech novodobým prvkem. Tato poslední část je ukončena esejí *Reflexe piktorialismu*, nejdříve představující historický názorový konflikt v období piktorialismu, pramenící z hledání postavení smyslu média fotografie, a dále uvádějící novodobé filozofické postupy jako další možný způsob nahlížení na toto fotografické období před sto lety.

V neposlední řadě mám potřebu zmínit, že tato publikace není a nebyla zamýšlena jako receptář na přípravu konkrétních historických technik, proto zde čtenář nenajde žádné pracovní postupy.



Kopírovací rámeček
foto: Josef Beran

Přehled historických fotografických technik a jejich vývoje

Daguerrotypie a Becquerelův proces

Cesta vzniku nového fotografického média byla nejednoznačná. Hned od počátku objevu (rok 1839) existovaly tři větve jejího možného vývoje, které vznikaly téměř souběžně. Jedna z nich byla cesta přímého pozitivu na postříbřenou desku, tzv. daguerrotypie, pojmenovaná podle jejího objevitele, Francouze Louise Mandré Daguerra. Druhá cesta předznamenala až pozdější vývoj, jehož základem byl proces negativ-pozitiv, a jejím objevitelem Angličan Henry Fox Talbot. Třetí směr možného vývoje zanikl dříve, než se mohl rozvinout, a spočíval v obrácení posloupnosti procesu, kdy se exponovalo na již předem osvícený a zároveň ustálený papír.[2] Jeho dnes již zapomenutým tvůrcem byl francouzský úředník ministerstva financí Hippolyte Bayard. Protože jeho objev byl úplně ignorován, sám sebe zaznamenal na fotografii z roku 1840 jako mrtvého s komentářem na zadní straně: *„Tělo, které vidíte, je Monsieura Bayarda... Akademie, Král, a všichni, kdo viděli jeho obrazy, je obdivovali, stejně jako vy. Obdiv mu přinesl prestiž, ale ani halíř. Vláda, která dala Daguerrovi tolik, řekla, že pro pana Bayarda nemůže udělat vůbec nic, a ten chudák se utopil.“*[3]

Kromě Francie a Anglie existují historicky potvrzené ohlasy o vzniku a vývoji fotografie také z Norska a Brazílie, nicméně skutečně až Daguerreův vynález promítl popularitu nového média do životů obyčejných lidí s okamžitým efektem. Mít dokonalý portrét své blízké nebo milované osoby přestalo být výsadou aristokracie nebo průmyslových magnátů a zbohatlíků.

Základem samotného procesu daguerrotypie byla deska buď z ryzího stříbra, nebo kvůli nákladnosti spíše měděná deska s galvanizovanou vrstvou stříbra. Dále byla zcitlivěná parami jódu

[2] Bayardův proces spočíval nejdřív v exponování papíru potaženého chloridem stříbrným na světle, čímž papír totálně zčernal a dále byl potřen jodidem draselným, vložen do kamery a exponován. Tato originální myšlenka umožnila vytvářet přímý pozitiv.

[3] Beaumont Newhall, *The history of photography*, New York 2009, s. 25.

nebo také bromu, které reagovaly se stříbrem, čímž vznikl světlocitlivý jodid stříbrný. Po exponování byla deska vyvolána nad rtuťovými parami. Dnes je kvůli vysokým cenám použitých materiálů a látek a také kvůli jejich toxicitě tento postup jenom těžce rekonstruovatelný.[4]

Jako o něco bezpečnější varianta této metody se jeví tzv. Becquerelův proces, který je stejně starý jako daguerrotypie. Pojmenován po svém tvůrci Alexandrovi Edmundovi Becquerelovi je tento způsob bezpečnější formou procesu daguerrotypie. Hlavním rozdílem bylo zjištění, že desky dokážou odhalit latentní obraz, pokud se vystaví světlu zbaveného části UV záření. Tato variace ve vyvolávání oproti původnímu procesu se dnes stává předmětem studie lidí, kteří zkoumají historické fotografické techniky. V rámci rekonstrukce procesu se časy vyvolávání pohybují mezi na osmi až deseti hodinami.



Bedřich Anděl
Portrét neznáme dámy
daguerrotypie
1852–60

Kolem daguerrotypií se na určitou krátkou dobu její existence rozvinul i průmysl, který produkoval rozměrově a materiálově standardizované destičky, nemluvě o různých metodách adjustace obrázků do speciálních rámečků potažených kůží a prezentovaných ve formě otevírací knížky. Často se daguerrotypie tónovaly zlatem a barevně kolorovaly a tím vším si získaly až fetišistický status jakožto vlastnění kousku světa blízké osoby.

Rozdíl v kvalitě vůči Talbotově metodě byl dle slov Johna Herschela, který přijal pozvání do Paříže, aby se osobně podíval na Daguerrovy výsledky, až propastný, jak je dochováno z konverzace s Dominiquem Aragem: *„Musím Vám říct, že ve srovnání s těmito díly od Daguerra, Monsieur Talbot neprodukuje nic, jenom vágní, zamlžené věci.“*[5]

[4] Pro experimentování s procesem daguerrotypie je vybavená pražská FAMU s nově založeným oborem restaurátorství. Experimenty se znovuoživením techniky daguerrotypie proběhly úspěšně také v Národním technickém muzeu.

[5] Beaumont Newhall, *The history of photography*, New York 2009, s. 23.

Za krátké desetiletí od jejího vzniku až do dosažení vrcholného období (které skončilo objevením mokrého kolódiového procesu) se dá těžko mluvit o umělecké fotografii. Z dochovaných snímků je jasné, že hlavním námětem byl portrét a městská krajina. Souviselo to také s dlouhými expozičními časy, přesahujícími několik desítek sekund, což se v té době promítlo také do již zmiňovaného fotografického průmyslu v podobě výroby speciálních opěrek a křesel určených k zajištění nehybnosti portrétované osoby. Fotografie byla příliš mladá na to, aby řešila otázky smyslu svojí existence nebo upozorňovala na sociální a celospolečenské problémy. Ale umožnila široké veřejnosti to, co bylo výsadou jenom bohatší společnosti, a to mít svůj vlastní portrét. Dopad na výtvarné umění byl ohromný. Z mnoha malířů se stali fotografové a v malbě vznikaly nové názorové proudy, které postupně vedly až k impresionismu a avantgardě.



Ondřej Přibyl
ze souboru *Znaky příčinnosti*
daguerrotypie
2011

Prvním majitelem a provozovatelem daguerrotypického ateliéru byl v českých zemích Wilhelm Horn, který ho založil v Praze v říjnu 1841. Z té doby se nám dochovaly také daguerrotypické portréty od B. Franze a ukázky řezu stonků rostlin z roku 1840 od F. I. Staška, které dokládají využití nového vynálezu fotografie jako vědeckého nástroje. V současnosti je proces dageurrotypie předmětem zkoumání, a to jak v praktické, tak i v teoretické rovině. Příkladem toho je doktorandská práce Ondřeje Přibyla, který tuto techniku znovu vzkřísil a zkoumal hmotnou souvztažnost mezi zobrazovaným objektem a daguerrotypickou deskou (více v kapitole o něm).

V teoretické a výtvarné rovině se dageurrotypií také zabýval náš talentovaný umělec Hynek Martinec (1980), který zaujal galeristy v Londýně poté, co vyhrál přestižní portrétní cenu pro mladé umělce BP Portrait Award. Tento absolvent Akademie

výtvarných umění z ateliéru profesora Zděnka Berana zkoumá skrze staré fotografie a také daguerrotypie z 2. poloviny 19. století tok času. Na workshopu s americkým fotografem Quinnem Jacobsonem si udělal svou první daguerrotypii – portrét své přítelkyně Zuzany, který následně hyperrealisticky přemaloval a z které je tak cítit určitou časovou dichotomii – současnost i minulost.

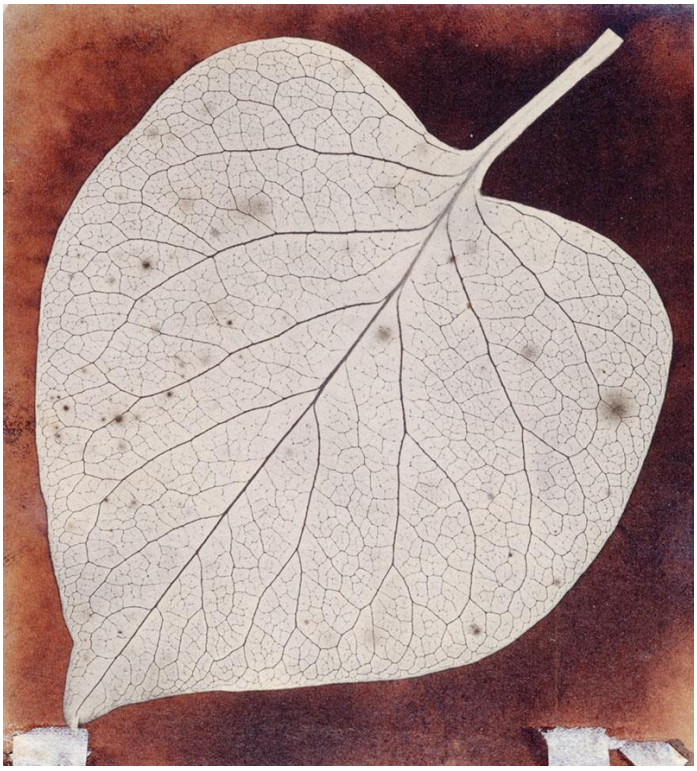


Hynek Martinec
Zuzana 1854
olej na plátně
244x184cm
2012

Henry Fox Talbot a metoda slaného papíru

Příběh objevení principu slaného papíru je také příběhem svatební cesty Williama Henryho Foxe Talbota a jeho ženy Constance. Novomanželé Talbotovi se v roce 1833 vydali společně na jezero Como v Itálii, aby tam strávili líbánky. Kromě své ženy si Talbot s sebou zabalil i svoji novou *cameru lucidu,*[6] v té době používaný nástroj ve výtvarné tvorbě.

Konfrontován s realitou však zjistil, že jeho nedostatečný talent pro kreslení nevykompenzuje ani tato nová hračka, a proto byl následující rok 1834 počátkem významných objevů. V lednu tohoto roku začal experimentovat s myšlenkami inspirovanými výletem do Itálie. Již znal efekt světlocitlivosti solí stříbra a začal tak vytvářet přesné fotogramy květin, listů, peří, na papírech potažených solí (odtud název slaný papír) a dusičnanem stříbrným. V prvopočátcích svých objevů Talbot nejdřív potřel papír slabým roztokem běžné kuchyňské soli. Po uschnutí aplikoval vrstvu 6%–8% roztoku dusičnanu stříbrného. Tato metoda již byla víceméně odzkoušená. Dalším experimentováním však docílil změnu rychlosti expozice přidáním dalších vrstev dusičnanu stříbrného a v neposlední řadě vyřešil problém mizení obrazu ze snímku jeho ustálením v roztoku jodidu draselného.



Henry Fox Talbot
slaný papír
1840

V létě roku 1835 se Talbotovi povedlo vytvořit pomocí kamery vůbec první negativ na papír tak, aby byl použitelný pro

[6] Camera lucida byla mechanickou náhradou kreslířské zručnosti. Navrhl a sestrojil ji vynálezce W. H. Wollaston v roce 1807. Nad plochou s položeným papírem byl skleněný hranol ve výšce očí a podepřen mosaznou podpěrkou. Pohledem skrze dírku umístěnou nad hranou hranolu viděl člověk objekt kreslení i kreslicí papír zároveň.

nakopírování několika pozitivních tisků. V roce 1839, který byl pro fotografii zásadní, ale zároveň hodně chaotický, o této skutečnosti informoval Královskou společnost. 7. ledna tohoto roku Dominique Arago, blízký přítel Louise Mandré Daguerra, doručil Akademii věd v Paříži oznámení o Daguerrově vynálezu. V reakci na tuto událost napsal Talbot Aragovi dopis, tehdy ještě bez detailní znalosti procesu daguerrotypie, který se zásadně lišil od jeho vlastního objevu, a informoval ho o tom, že on je skutečný objevitel procesu obrazového záznamu. V této zmatené, ale vzrušující době se k nejasnosti situace přidal třetí zájemce o post vynálezce tohoto procesu, Hippolyte Bayard, který byl zároveň úředníkem ministerstva financí a také předkládal Dominiquovi Aragovi svůj vynález pozitivně otištěných obrazů na světlocitlivém papíře. Toto se událo jenom tři měsíce před Daguerrovou registrací vynálezu, ale protože by tímto reputace Dominiqua Araga utrpěla, byl v podstatě Hippolyte Bayard ignorován.



Hippolyte Bayard
Rukavice
1840

Talbot ale opomenutý nezůstal. Byl to objevitel elektromagnetismu Michael Faraday, kdo 25. ledna tohoto roku ukázal Talbotovu práci Královské instituci, a tak mu byly otevřeny dveře, aby oficiálně představil svůj objev.

V únoru téhož roku použil poprvé slovo *fotografie*[7] John Herschel v dopisu svému příteli Talbotovi a zároveň si s ním vyměnil znalosti ohledně ustalování obrazu tiosíranem sodným, který se používá ve fotografickém procesu dodnes, znalost, kterou Herschel uplatnil již o 20 let dříve.

Svoji metodu nazval Talbot kalotypie[8] a možná proto, že si

7 Dnes už je známo, že dva roky před tím, než Herschel použil slovo „fotografie“ v korespondenci s Talbotem, název „fotografie“ navrhl Francouz jménem Hercules Florence, žijící v Brazílii, který také úspěšně realizoval pokusy s kamerou a s kontaktním tiskem. V té době však akademické představitele vědy moc nezajímalo dění mimo kontinenty západního světa.

8 Kalotypie byla první metoda na bázi stříbra, která mohla být využita jako reprodukční matice pro kopírování obrazu několikrát po sobě. Tím byla výrazně odlišná od daguerrotypie, která naopak vynikala svou neopakovatelnou jedinečností. Co obraz, to originál. Bohužel, co se kvality týče, byla kalotypie až za daguerrotypií. Kalotypie jako první ale poukázala na problém zviditelnění latentního obrazu a hlavně otevřela dveře rozvoji tisku na slaný papír. To dále posloužilo jako výchozí základ pro další metodu – mokrý kolódiový proces, který v kombinaci s albuminovým papírem spojil brilantnost daguerrotypických obrazů s možností reprodukovatelnosti známé z procesu kalotypie.

sám uvědomoval důležitost svého objevu, ji ochránil množstvím patentů, které její další rozšíření a praktické využití spíš zabrzdily. Opačným přístupem u vynálezu daguerrotypie, konkrétně jejím zveřejněním hned po jejím objevu formou odkoupení patentu a tímto darováním tohoto objevu světu, si tato druhá metoda v následující dekádě našla výrazné rozšíření ve světě. Stručný výčet výhod a nevýhod obou zmiňovaných technik najdeme v textu od Pavla Sheuflera: *„Jestliže daguerrotypie představovala jakousi slepou větev fotografie, kalotypie přímo naznačily její další vývoj. Vedle portrétů se kalotypie uplatnily mnohem více než daguerrotypie v dokumentaci architektur a v místopisné fotografii zejména cizích zemí i přesto, že kalotypický papír se musel dohotovit na místě, za vlhka jej exponovat a ihned chemicky zpracovat.“*[9]

Historie tedy dává za pravdu Talbotovi. I když jeho metoda byla vůči daguerrotypii méně estetická, tak jeho počin byl počátkem vývoje moderních fotografických metod na bázi stříbra a možnosti neomezeného kopírovaní pozitivu z negativu. Mimo jiné mu také patří prvenství v praktickém využití jeho vynálezu k otištění fotografií v jeho knize *Pencil of Nature*,[10] která byla poprvé publikovaná v letech 1844–46.

9 Pavel Schefler, *Historické fotografické techniky*, Praha 1993.

10 Skutečné prvenství patří Anně Atkinsové, avšak podle historiků je toto prvenství připsáno Talbotovi, viz kapitola o kyanotypii.

Antotypie aneb slepá cesta k barvě

Metoda antotypie (z řec. anthos = květina) má počátky v 30. letech 19. století a je výsledkem kuriózního bádaní Johna Herschela s fotosenzitivními vlastnostmi rostlinných pigmentů. Uskutečnil několik experimentů s rostlinným barvivem tím, že analyzoval světlocitlivost výtažků ze zeleniny a květin z vlastní zahrádky. Bylo mu již známo, že umělci té doby hledali barvy v minerálech nacházených v přírodě.

Jednoduše řečeno, proces antotypie využívá přírodní pigmenty bobulí, listů a květin a využívá je k dosažení různě barevných efektů. Mnohokrát se ale stává, že barevnost obrazu na papíře ve výsledku neodpovídá barevnosti použitých rostlin. Je to důsledek odlišných reakcí vegetace na UV záření. Postup vyžaduje rozdrcení organického materiálu, jeho smíchaní s alkoholem a nakonec přecedění přes tkaný materiál, výsledkem čehož je biologický světlocitlivý materiál. Tento roztok se nanese na papír a po uschnutí a přiložení negativu se dlouhou dobu exponuje. Je zaznamenáno, že doba osvitu během pěkného letního dne závisí na čerstvosti použitých květinových lístků, jedinečném barevném potencionálu květin, intenzity slunečního záření, použitého papíru atd. Jinými slovy, délka expozice je v mezích od



Christine Elfman
Antotypické šaty
2009–2011

několika hodin až do několika týdnů.

Velká část očekávání z tohoto experimentování vycházela z myšlenky vytvořit barevné fotografické obrazy, avšak proces barevné fotografie byl objeven o několik desítek let později a na jiném principu. Proces antotypie byl přece jenom příliš zdlouhavý, těžko měřitelný a přetrvával problém s ustálením obrazu, zřejmě proto si nenašel praktické uplatnění a zůstal zapsán v historii fotografických technik jako možná roztomilá zábava pro nadšence fotografie v letních měsících.



Christine Elfman
Rozlití
2009−2011

Procesy na bázi železa – kyanotypie a argentotypie

Léto roku 1842 v Anglii bylo dle dochovaných pramenů absolutně brilantní, co se počasí týče, a možná i proto se John Herschel stáhl z Londýna na venkov do Kentu. Každopádně čerstvý a svěží vzduch venkova a možná i klid od společenského života v Londýně (John Herschel byl v té době považován za jakousi vědátorskou celebritu) Herschelovi prospěly.



Gabriela Kolčavová,
Dogwood
kyanotypie
2003

To léto objevil ne jeden, ale hned tři nové fotografické procesy – kyanotypii, argentotypii a chrysotypii.[11] Tomuto geniálnímu chemikovi a astronomovi (po jeho otci Williamovi Herschelovi), který kromě jiného objevil a pojmenoval měsíce Saturnu a Uranu, milovníkovi vědy, umění, literatury a přírody patří i jiná prvenství v dějinách fotografie. A to samotné pojmy fotografie, negativ a pozitiv a momentka, které jsou již nedílnou a samozřejmou součástí světa obrazového záznamu.

Samotný název procesu kyanotypie v nás může evokovat něco zdraví škodlivého až jedovatého, opak je ale pravdou. Snad ani neexistuje jednodušší metoda tisku než kyanotypie, která je zároveň první metodou ne na bázi stříbra, ale železa. Proces, jehož výsledkem je elegantní škála modrých odstínů, byl objeven jenom tři roky po oficiálním oznámení objevu fotografie.

[11] Chrysotypie je proces na bázi prvku zlata a jeho hlavním atributem je široká škála tonalit. Obdobně jako u platinovo-paládiového procesu je hlavní výhodou trvalost a nevýhodou nákladnost.

Ve spolupráci s Dr. Alfredem Smee Herschel objevil, že látka citronan železito-amonný je citlivá na slunečné záření a že její vystavení UV paprskům změní soli železa z železitých na železné. Jestliže tedy zkombinujeme roztoky citronanu železito-amonného a hexakyanoželezitanu draselného a naneseme je na papír, exponujeme pod UV zářením, dostaneme výsledek v podobě nerozpustné pruské modře.



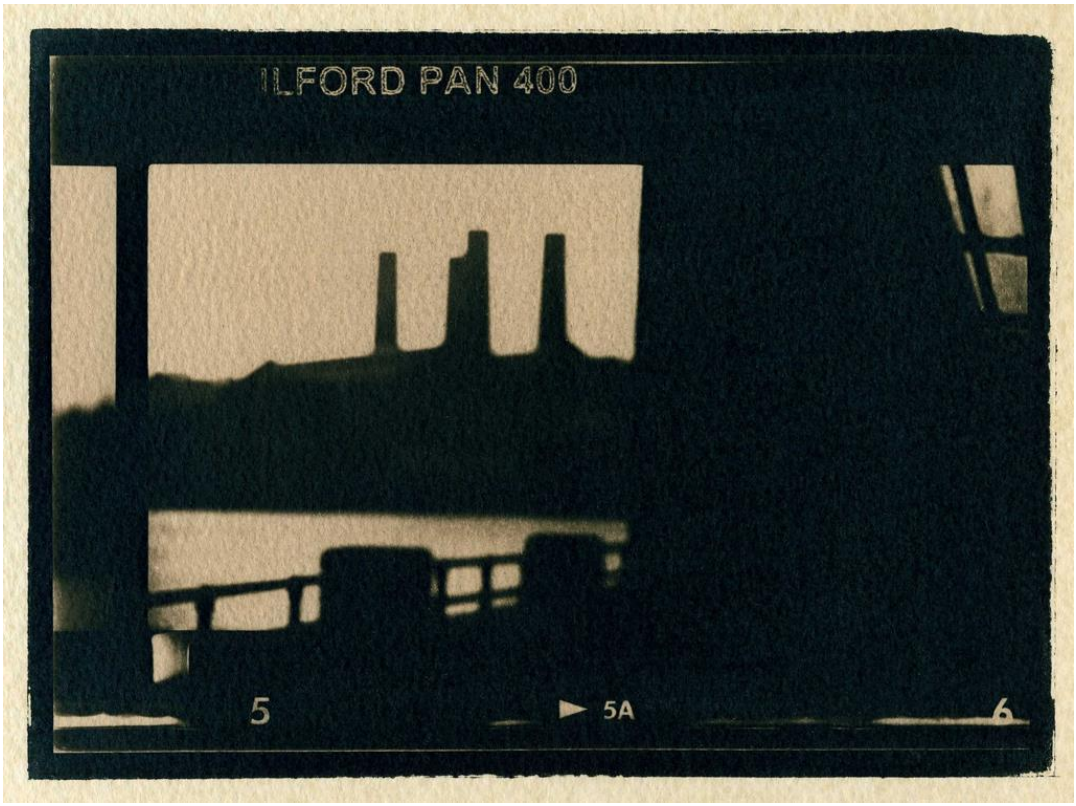
Anna Atkins
Aspidium Angular
kyanotypie
1851–54

Kyanotypie byla oblíbená metoda určitou krátkou dobu i díky komerčně vyráběným kyanotypickým papírům. První komerční použití tohoto procesu bylo iniciováno v roce 1876 během stoleté výstavy ve Filadelfii. Od té doby našla kyanotypie skutečně až na celé století využití ve stavebním inženýrství jako kopírovací metoda pro stavební plány a architektonické návrhy.

Kromě toho nám z té doby zůstala dochována práce Anny Atkinsové o rozsahu tří svazků a pod názvem *Britské řasy: Kyanotipycké otisky*, která obsahuje dokonalé otisky mořských řas a jiných rostlin. Rodiny Atkinsonových a Herschelových žily nedaleko od sebe a Annin otec John Children, který byl botanikem a členem Královské společnosti, byl také Herschelovým osobním přítelem. Proto se dnes můžeme s největší pravděpodobností domnívat, že to byl právě Herschel, který mentoroval Annu v jejím novém koníčku „modrého herbáře“. I když její dílo bylo publikováno v roce 1843, o rok dříve než Talbotova *Pencil of Nature*, tak v analogiích historiků zůstává prvenství publikování fotografií v knize právě Talbotovi.

Další technika z palety siderotypických procesů (z řec. sideros, kterým Herschel definoval proces na báze železa), jehož základem je citronan železito-amonný, je argentotypie. Zde je ale výsledným efektem bohatství tmavé škály tonality ve zlatavě hnědém zabarvení. Jeden z primárně vnímaných nedostatků této techniky bylo, že byla vnímána jako proces produkující tisky, které neobstojí test času. Jinými slovy, nedůvěra v argentotypii pramenila z její archivní nestability. V době Herschela se časem

ukázalo, že většina argentotypických tisků ztrácela obraz. Arndt a Troos vylepšili původní recepturu a doplnili ji kyselinou vinnou a želatinou v roce 1889 a vytvořili tzv. Brownprint neboli sépiový tisk, v dnešní době známý jako Van Dyke.[12]



Peter Strnad
Greenwich Power Station
argentotypie
2007

[12] Po vynálezu sépiového tisku nebylo označení „Van Dyke“ používáno aspoň půlstoletí. V dané době byl tento termín rezervovaný pro foto-litografický proces používaný při výrobě map. Jeho barevné charakteristiky připomínaly malby vlámského malíře Antona van Dycka (1699–1641), kterému byly sépiové odstíny vlastní.

Mokrý kolódiový proces

Německý chemik Christian Frederich Schoenbein (1799–1868) objevil v roce 1846 nitrátovou bavlnu. Vyrobil ji ponořením bavlněných vláken do sírnatých a dusičnatých kyselin. Bavlna byla následně zbavená kyselin vymytím vodou. Po usušení se stala tato látka vysoce hořlavou a byla pojmenována jako *střelná bavlna*.[13] Míra výsledné hořlavosti závisela na délce kontaktu bavlny s kyselinami.



Ondřej Janů
Žena ve výřivce
mokrý kolódiový proces - kombinovaná technika
2013

Praktické užití tohoto objevu mělo paradoxně smrtící i hojící účinky zároveň. Střelná bavlna byla používána jako výbušnina. Její výhodou bylo, že po explozi nezanechávala kouřovou stopu, takže v bitvě nepřítel jenom těžce identifikoval, odkud se střílelo.
Ta samá věc ale zachraňovala i lidské životy. V následujícím roce od jejího objevu zjistil student medicíny John Parker Maynard, že když se nitrátová bavlna smíchá se stejnými podíly éteru a alkoholu, vznikne tak forma tekutého obvazu vhodná pro zacelení ran. Používá se v medicíně dodnes.

Byl to francouzský fotograf Gustave Le Gray (1820–1884), kdo jako první v roce 1850 navrhl, aby byla střelná bavlna použita jako nosič světlocitlivých halogenidů stříbra. Přestože nebyl fotograf, ale povoláním sochař, je dnes považován za skutečného objevitele mokrého kolódiového procesu na skle.[14] Angličan Frederick Scott Archer poprvé publikoval přesný postup této metody v březnu 1851 v časopise The Chemist.

[13] Také známá pod názvy pyroxilín, nitrocelulóza, rozpustná bavlna, pozitivní a negativní bavlna.

[14] Spojení kolódiového procesu s jeho použitím na skle bylo výsledkem předcházejících pokusů Abela Niepce de Saint Victora, synovce tvůrce prvně dochovaného snímku, Nicephoreho Niepce. Abel Niepce používal metodu albumínu – solí stříbra rozpuštěných ve vaječném bílku – na skle. Dosáhl tak lepšího rozlišení než u kalotypie, ale za cenu výrazně prodloužených expozičních časů.

Podle původního receptu byl do roztoku se střelnou bavlnou přidaný jodid draselný. Skleněná deska byla potřená kolódiem a dusičnanem stříbrným, a tak se pod vrstvou kolódia vytvořil povlak jodidu stříbrného. Takto zcitlivěná deska se ještě zamokra exponovala a okamžitě vyvolávala v kyselině pyrogalické a ustalovala v tiosíranu sodném. V prvních letech fungování tohoto procesu se objevilo jeho zlepšení v podání vyšších tonálních škál přidáním bromidu stříbrného.



Willy Osterman
ze série *Chemotoxic*
ambrotypie
2011

Fotografie se díky výraznému snížení doby vyvolávání z několika minut na několik sekund dostala mimo ateliéry, i když to mnohokrát znamenalo, že fotografové s sebou vláčeli ve voze kompletní komoru včetně vyvolávacího stanu a chemie. Také kamery dosáhly prvních pokroků a byly uzpůsobené k transportu tak, že se daly sklopit. Až kombinace kolódiového procesu s albuminovým papírem posunula fotografii o krůček dál. Konečně bylo možné zapojit původní myšlenky H. F. Talbota o schopnosti reprodukovat negativ několikrát ve výrazně vyšší kvalitě než u kalotypie.

Fotografové si brzo všimli, že díky světlé barvě stříbra v kolódiových deskách vypadaly podexponované negativy jako pozitivy. Tento efekt se povedlo ještě více zvýraznit vyvoláním v síranu železitém a ustálením v kyanidu draselném a zaadjustováním tmavým pozadím. Takto upravené skleněné

negativy dostaly ve Spojených státech název ambrotypie.[15] Obdobně vznikaly ferrotypie (lidově nazývané *tintypes*), které byly podkládány kovovými deskami natřenými černým asfaltem.

Mokrý kolódiový proces byl od 70. let 19. století postupně vytlačován a nahrazován suchým procesem, ačkoli byly nesporné kvality, hlavně extrémně vysoké rozlišení mokrého procesu, využívány v grafice a při kopírování až do období druhé světové války. Dnes je kólodium jako tvůrčí prostředek používáno stále více ve Spojených státech a o jeho popularizaci a znovuzrození se tam zasloužili manželé Ostermanovi, z jejichž dílen vzešla dnes již celosvětově proslulá americká fotografka Sally Manová.
V Čechách je v poslední době v kruzech kolem alternativních procesů výrazně zvýšený zájem o uchopení této techniky, což se postupně naplňuje skrze různé tvůrčí dílny.



Sally Mann
Batlefields
mokrý kolódiový proces
2000−2003

15 Termín ambrotypie pochází z řeckého slova „nesmrtelný“. Původně se myslelo, že toto slovo bylo odvozeno od jména Joseph Ambrose Cutting, bostonského fotografa, který tento název rozšířil, ale pravda je taková, že Cutting si dal prostřední jméno podle procesu, tedy podle zmiňovaného řeckého slova. Cuttingova metoda ambrotypie spočívala v přidání druhé vrstvy skla, kterou přikryl původně naexponovaný negativ.

Platinovo-paládiový proces

Objevení světlocitlivosti solí platiny a paládia neinicioval nikdo jiný než sám John Herschel ještě v 30. letech 19. století, ale až v roce 1872 došlo výsledkem úspěšných pokusů Williama Willise k redukci solí platiny na platinu – kov. V letech mezi 1873 a 1887 se mu povedlo úspěšně zaregistrovat několik patentů spojených s procesem platinotypie a to postupně vyústilo do založení podniku zaměřeného na výrobu platinového papíru – Platinotype Company.

O několik let později, v roce 1892, předvedl Willis studený vyvolávací proces (do té doby se v procesu používala „zahřátá vývojka“), a tím si jeho zlepšení získalo okamžité přijetí jako dostupná fotografická technika, která byla stálá a nekomplikovaná. Hned na přelomu druhého tisíciletí si již komerčně vyráběné platinové a paládiové papíry získaly vysokou popularitu svou bohatou tonální škálou a trvanlivostí. Polotóny tohoto procesu jsou svým rozsahem nedosažitelné prostřednictvím kterékoliv jiné metody na bázi stříbra. Kromě Willisovy továrny je vyráběla také firma Kodak, které se však nedařilo dosáhnout kvality Willisových papíru, a proto se pokusila o odkoupení Platinum Company, ale neúspěšně.



Dick Arentz
Záliv Batchawa, Ontario
Platinovo-paládiový tisk
1997

Paládiový proces, který je v podstatě stejný jako platinový, s výjimkou nákladů a zabarvení, byl uveden v době první světové války, kdy naopak platina začala být kvůli nastupujícímu válečnému průmyslu nedostatkovým zbožím. Ve 20. letech 20. století rozvoj piktorialistické estetiky ještě víc podpořil využití těchto procesů, které si získaly samozřejmé přijetí jednak u nadšených amatérů, ale i u nově vznikajícího uměleckého fotografického směru.

Bylo to napjaté období, ve kterém si relativně mladé médium fotografie hledalo svoje výsostné postavení na poli umění. Období poznamenané nejenom první skutečně celosvětovou válkou, ale i konfliktem mezi piktorialistickým fotografickým směrem, hlásícím se ke klasické obrazové malbě, a na straně druhé tzv. naturalistickým směrem, který tvrdil, že fotografie může být uměním jenom tím, že sama zobrazuje skutečnost.



Gabriela Kolčavová
Pawan šlehá máslo
platinotypie
Nepál 2011

Gumotisk

Gumotisk je jedna z řady technik, které vděčí piktorialismus za svůj rozvoj. Je to také jedna z prvních technik, která se principiálně liší od všech doposud zmiňovaných procesů na bázi stříbra. Společně s uhlotiskem, olejotiskem, bromolejotiskem patří do jedné rodiny fotografických procesů tzv. chromovaných koloidů, které jsou až neuvěřitelně zábavné pro svůj nekomplikovaný chemický proces, pro neomezenou možnost užití různých barev a v neposlední řadě kvůli jejich možnosti kombinování s ostatními alternativními technikami.

Schopnost dvojchromanu amonného ztvrdnout v koloidové želatině v závislosti na množství UV záření dopadajícího na exponovanou vrstvu vysledoval již Henry Fox Talbot v roce 1854. Tyto pokusy předcházely zjištění Munga Pontona, který objevil a zdokumentoval již v roce 1839, že papír impregnovaný dvojchromanem draselným je citlivý na UV záření: „*V případě dvojchromanu draselného jsou soli mimořádně dobře rozpustné a papír jimi může být snadno saturován. Vlivem světla nejenomže změní barvu, ale zbavuje ho rozpustnosti, čímž ho pevně fixuje na papír.*“[16]



Robert Demachy
Rychlost
gumotisk
1904

Toto období bylo poznamenáno mnoha objevy, co se týče světlocitlivosti různých látek, a právě Talbot toho dokázal asi nejlépe využít ve formě podání různých patentů, což ho mnohokrát uvrhlo do situací, kdy se musel s ostatními zájemci o využití těchto objevů soudit. Dokladem toho je i jeden z dopisů z korespondence mezi H. F. Talbotem a Henry

16 Mungo Ponton ve sdělení pro *Philadelphia Journal*, Edinburgh, květen 1839.

Jamesem, který měl zájem využít právě schopnosti dvojchromanu draselného ke kopírovaní map: „*Opět jsem zjistil, že pan Hunt objevil a publikoval na setkání Britské asociace v Corku v roce 1843, proces, který pojmenoval chromatypie a který je založen na procesu Pontona – Mr. Becquerela z let 1845–6, ve kterém je popsán zvláštní účinek světla na dvojchroman amonný, a proto jsem překvapen zjištěním, že jste mohli v roce 1852 tvrdit, že jste první objevitel této vlastnosti dvojchromanu draselného, na kterém jsou všechny tyto procesy závislé. Cítím se tedy zavázán zeptat se, jaká část procesu, kterou používám ve foto-zinkografii, je, jak tvrdíte, Váš vynález.*“[17]

Z dochované korespondence H. F. Talbota přibližně deseti tisíců dopisů, která je dostupná jako webový projekt[18] Montfortské univerzity v Leicesteru, se dnes máme kromě jiného možnost dozvědět, že jeho počátky experimentování s procesem gumotisku (Talbot ho nazýval *engraving*) byly zamýšlené jako kopírovací metoda.

Avšak byla to až práce Alphonse Louise Poitevina, kterou dotáhl celý proces do zdárného konce. Počátek praktického využití technik na bázi chromovaných koloidů bychom dnes z historického pohledu mohli zařadit do roku 1856. Tehdy bohatý francouzský mecenáš Honoré d'Albert Duc de Luynes vypsal skrze *Francouzskou společnost pro fotografii* soutěž o 10 000 franků komukoliv, kdo by dokázal popsat fotografický tiskový proces, který by byl trvalý. Poitevin tuto cenu vyhrál s technikou uhlotisku a kolotypie.[19]

Základním principem techniky gumotisku je směs amonných anebo draselných bichromových solí v koloidovém roztoku z arabské gumy, želatiny nebo lepidla. Následný krok v procesu

[17] Z dopisu Jamese Henryho, Henry Fox Talbotovi, číslo sbírky: LA60-022 , 23. května 1860, British Library, London - Fox Talbot Collection.

[18] Kompletní korespondence H. F. Talbota je k dispozici na www.foxtalbot.dmu.ac.uk.

[19] Je jiný proces než kalotypie.

gumotisku představuje nanesení této světlocitlivé směsi na UV záření na papír a její uschnutí. Potom se na takto vysušený papír exponuje pod UV zářením ve speciálním rámečku pro kontaktní kopie. Části zcitlivěného papíru osvícené skrze kontaktní negativ tzv. vytvrdnou a stanou se nerozpustnými v přímém vztahu k množství ozáření UV světlem.

Po opláchnutí papíru a jeho usušení se proces může opakovat i několikrát, to znamená opětovné nanesení světlocitlivé vrstvy, její naexponování přes kontaktní negativ a znovu vypláchnutí a usušení. Gumotisky je možné proto dělat ve třech i více vrstvách a každým exponováním postupně měnit zabarvení vrstvy přidáním různě kolorovaných pigmentů přímo do želatinového roztoku nebo měnit kontrast a jednou prokreslit více stíny a jindy zase světlou část snímku. Několikanásobné překrývání negativu však přináší úskalí v podobě posunutého obrazu, v případě, že následující kontakt negativu s papírem přesně nesouhlasí s předcházejícím krytím. Také platí, že jakákoliv změna v přípravě, např. typ použité vody, teplota, druh a kvalita papíru, typ a saturace roztoku nebo také typ použité arabské gumy, mění finální výsledek procesu. A toto je přesně ten důvod, proč je tento proces tak nevyzpytatelný, ale zároveň dává neskutečný prostor zasahovat do finálního díla v jeho jednotlivých stupních tvorby a otevírá dveře nespoutané kreativitě pracovat s fotografií výtvarným způsobem.



Attila Hazay
Otec
gumotisk
2011

Tohoto faktu se právě nejvíc snažila využít nově nastupující generace umělců, nebo spíše fotografů hledajících statut umělců v době, kdy toto nové médium ještě nemělo svoji vlastní tvář a snažilo se zalíbit formou napodobování výtvarného umění. To

naopak mělo dopad na vznik nových avantgardních proudů ve výtvarném umění. Tyto vzájemné interakce ve vnímání pozice fotografie vůči výtvarnému umění našly odpověď v hnutí piktorialismu, které kritici později odsuzovali jako přeromantizované a potlačující skutečnou hodnotu média fotografie spočívající v zaznamenání reality a její zamražení v čase. Toto je hlavní argument, který se zrodil v díle a odkazu Petera Henry Emersona v roce 1889.



Edward Steichen
Východ měsíce nad rybníkem
gumotisk
1904

Souběžně ale byla technika gumotisku zdokonalována ve Spojených státech v dílech fotosecesistů, kam patřili např. Albert Steiglitz, Gertruda Kaesebierová a svého času i Edward Steichen, který byl známý dosažením dokonalosti této metody ve formě vícenásobného vrstvení negativu a použitím různých barev. Jeho měsíční svit na rybníku z roku 1904 byl vydražen v aukční síni Sotheby's v roce 2006 za 2 928 000 USD.

Ve Francii se stal nepsaným vůdcem piktorialistů dědic bankovního domu nesoucí jeho jméno – Demachy. Nemusel řešit existenční problémy jako mnoho jeho vrstevníků-umělců, zato si

nemohl nikdy zvyknout na jinou životní tíhu, a to sice na banalitu života měšťácké smetánky, před kterou utíkal na venkov nebo mezi umělce své doby na Montmartre. Do dějin fotografie se zapsal výjimečnými dvoubarevnými gumotisky.

U nás se dochovalo ve sbírkách Národního muzea v Praze a Slováckého muzea v Uherském Hradišti dílo německého fotografa Erwina Rauppa, který během své pětitýdenní navštěvy Moravy v roce 1904 fotograficky zaznamenával život a lidovou kulturu. Prostřednictvím nadstandardně rozměrově velikých dochovaných snímků vytvořených technikou gumotisku se dnes dovídáme o bohatosti folklórního života moravského lidu. Tady bych si dovolil určitou srovnávací paralelu, i když ne technického rázu, nýbrž obsahovou, s rozsáhlou a podobně působící tvorbou amerického fotografa Edwarda Sheriffa Curtise, v jehož hledáčku byla mizející kultura amerických indiánů.



Erwin Raupp
Cikánska rodina
gumotisk
1904

Uhlotisk

V návaznosti na badatelskou práci Becquerela a Pontona vyústily další experimenty Francouze Alphonse Louise Poitevina v roce 1855 v jeho oficiální uznání jako objevitele procesu uhlotisku. Nicméně praktické a lehce dosažitelné řešení procesu uhlotisku se povedlo dosáhnout až v roce 1864 Sirovi Josephovi Wilsonovi Swanovi (1828–1914).[20] V následujícím roce Swan obdržel patent za svoje inovace této metody. Následně jeho nově založená firma Mawson&Swan začala vyrábět karbonový papír ve třech odstínech (černá, sépiově hnědá a purpurově hnědá) a přenosný list. V tomtéž roce v Dublinu, na mezinárodní výstavě umění a průmyslu byly prezentovány tři fotografie krajiny metodou uhlotisku použitím materiálu Mawson&Swan s velkým ohlasem.



Henry Van der Weyde Eugen
Sandow
uhlotisk
1889

Původně byla tato technika zamýšlena jako metoda reprodukce maleb a kreseb. V 70. letech 19. století již existovala produkce Adolfa Brauna s výstupem 1 500 výtisků denně.
V následujících desetiletích si již uhlotisk získal nový status kvality vyhledávané nejnáročnějšími zákazníky mimo jiné také mezi nově se formujícími uměleckými fotografy. Tato metoda přežívala komerčně až do 50. let 20. století a od té doby postupně všichni výrobci z trhu vymizeli.

Základem samotného procesu uhlotisku je zmiňovaný přenosný list potažený vrstvou želatiny, v které je jemně rozptýlen karbonový prach. Tento list v procesu zcitliví fotograf roztokem dichromanu draselného a po jeho usušení ho exponuje přiložením negativu a nasvícením UV světlem. Líc karbonového listu se poté přiloží na papír a nechá v horké vodní lázni až do jeho oddělení.

Navzdory své eleganci a trvanlivosti je technika uhlotisku ne tak často praktikovanou mezi nadšenci alternativních

[20] J. W. Swan vstoupil do historie jako objevitel žárovky, který obdržel britský patent rok před Thomasem Edisonem. Edison zaregistroval objev žárovky ve Spojených státech a obvinil Swana za porušení jeho patentu.

fotografických procesů. Jedním z hlavních důvodů je technická náročnost, kdy je pro realizaci procesu potřebný karbonový papír[21] a nutná dávka trpělivosti při samotném procesu tisku. Pokud se však soudobý zájemce o poznání tohoto procesu rozhodne zdolat tyto překážky, může očekávat příjemné překvapení v podobě bohaté tonální škály s jemností ve světlých partiích v kombinaci s hloubkou a bohatstvím detailů ve stínech a v neposlední řadě může být jako výhoda vnímána také nesporná archivní kvalita tohoto tisku.

Uhlotisk, jako hlavní vyjadřovací fotografický proces charakteristický pro období secesního piktorialismu, kulminoval u českých fotografů v 90. letech 19. století, ale kvůli své oblibě se používal dlouho až do meziválečného období. Důkazem toho je i práce Františka Drtikola, fotografa s výrazným výtvarným nadáním. Základy, které získal během svých studií na Lehr und Versuchsanstalt fuer Photographie v Mnichově, zúročil následně ve svém díle, v kterém tematicky figuroval motiv ženskosti nebo erotičnosti. Drtikol technicky i ideově navázal svoje dílo na piktorialistický proud a nebránil se používání tehdy tak populárních olejotisků, bromolejotisků a u něj v nejrozšířenější formě právě uhlotisku. V současné době odkaz díla Františka Drtikola neustále inspiruje, důkazem čehož je i fotograf Michal Macků, používající vlastnoručně vyvinutou metodu tzv. geláže v kombin aci právě s uhlotiskem.



Michal Macků
Uhlotisk č.27
2005

[21] Papír pro karbonový tisk je možné zakoupit prostřednictvím on-line obchodu firmy Bostock & Sullivan se sídlem v Santa Fe, Nové Mexiko, Spojené státy. Jeho cena se pohybuje asi na úrovni dvojnásobku ceny za multigradační papíry české firmy Foma za metr čtvereční.

Olejotisk a bromolejotisk

Olejotisk vznikl přibližně ve stejné době a díky stejnému vynálezci, který poprvé popsal proces gumotisku. Bylo to v polovině 50. let 19. století a jeho objevitelem se stal již zmíněný Francouz Alphonse Louis Poitevin (1819–1882). Tato technika původně vycházela ze vzájemných odpudivých vlastností vody a oleje, kdy se ve výsledním obrazu objevil inkoust.

Samotný proces nebyl dlouho používán, a proto jej až v roce 1904 znovu oživil G. E. H. Rawling a vylepšil jej tak, že je více předvídatelný a kontrolovatelný. Předem připravený papír potažený želatinou se nejdřív zcitliví dichromanem ammonným a po usušení se exponuje kontaktním přiložením negativu pod UV světlem. Po vymytí papíru se objeví obraz, ne však tak, jak ho běžně známe se svými světlými a tmavými plochami, ale v ploše papíru jako reliéf. Za vlhka se na papír nanese inkoust na bázi oleje pomocí štětce. Přilnutí inkoustu ve formě viditelné tonální škály probíhá v závislosti ve vztahu k množství světla dopadnutého na papír skrze negativ. Pro některé je takto provedený proces finální. Nicméně existuje další možný krok, který posune výsledek až k monoprintu, a to tím, že se nainkoustovaný papír spojí s jiným papírem a protáhne lisem.



František Drtikol
Sfinx (Kleopatra)
bromolejotisk
1913

Výsledným efektem olejotisku je obraz podobající se kresbě uhlíkem nebo grafice dosažené leptáním. Kvůli svému snovému efektu byl proces olejotisku vyhledávaný a hodně používaný fotografy z piktorialitického hnutí. Ve Francii to byla

jedna z nejoblíbenějších technik nekorunovaného krále secesních piktorialistů Roberta Demachyho.

V roce 1907 Angličan C. Wellbourne Piper navázal na metodu olejotisku a vylepšil ji do podoby, které říkáme bromolejotisk. Tím zlepšením je možnost využití standardního bromostříbrného papíru normálně používaného k zvětšování.[22] Zde platí, že menší negativy promítají do výsledního obrazu výraznější zrno, jehož efekt je celou metodou ještě víc podtržen.

V první polovině 19. století, tedy v době, kdy byl proces oblíbený, existoval trh s produkty pro olejotisk a bromolejotisk, na kterém figurovali výrobci papíru s různými variantami odstínů a textur, štětců a jiných materiálů. Přežili do 60. let 20. století, kdy jejich produkce byla zastavena.



Joy Goldkind
Adagio č.50
bromolejotisk
2011

[22] Bohužel většina papíru pro zvětšování v současnosti je nekompatibilních s procesem bromolejotisku, protože jejich želatina ještě potažená speciální ochrannou vrstvou proti poškrábání a jinému mechanickému poškození. S probíhajícím obrozením alternativních procesů se na trhu začínají objevovat papíry, které jsou použitelné.

Historické fotografické techniky v současné české fotografii

Rasťo Čambál



Rasťo Čambál
(1962)

Původním zaměstnáním chemik, pocházející ze Slovenska, se přestěhoval v roce 2011 se svojí přítelkyní do Česka a usadil se v Nebušicích na Praze 6. Vystřídal několik zaměstnání, aktivně se také věnoval hudbě, aby se nakonec živil navrhováním internetových stránek a fotografií. Dnes pořádá workshopy zaměřené na historické fotografické techniky a provozuje internetový obchod www.mamut-photo.com, jehož prostřednictvím nabízí různé pomůcky a materiály pro nadšence alternativních fotografických procesů.

Sám tvrdí: *„Fotka mi pomohla nalézt jistou cestu. No, a v podstatě po této cestě jdu až dodnes. Takže je to taková cesta sebepoznání. Když jsem dělal fotky, tak jsem si začal všímat, co se ve mně děje, když fotku dokončím a podobně. Zjistil jsem, že mám při tom nějaké pocity, tak jsem si jich začal víc všímat a využívat vlastní intuici a to mi ukázalo cestu k dalšímu sebepoznávání.“*[23]

Jeho první kontakt s fotografií pochází ještě ze školních let, kdy se základům vyvolávání a práci ve fotokomoře přiučil od svých bratrů, z experimentování s flexaretou. Jeho skutečné začátky aktivní fotografické tvorby se datují ale až od roku 2004. V té době mu byl vzorem a inspirací polský portrétní a reklamní fotograf Adrzej Dragan. Okouzlen technickou dokonalostí a barevností těchto portrétů se ho snažil napodobnit. Ostatně se tak připojil k celé plejádě Draganových nadšenců, z kterých měl a má sám zmiňovaný polský autor spíš neblahé dojmy, pramenící z antipatií vůči kopírování svého jedinečného fotografického rukopisu. I dnes můžeme najít přes internetové vyhledávače tutoriály podrobně vysvětlující, jak portrétním fotografiím dodat tzv. *„Dragan look*“, tedy vysoce ostrý, kontrastní a výrazně detailní efekt.

[23] Rasťo Čambál v osobním rozhovoru s autorem, Praha 30. 3. 2013.

Výsledkem tohoto okouzlení formou bylo u Rasti Čambála (1962) celé množství snímků s banálními názvy, jako například „Teď mu jde o krk“ u fotografie holícího se muže nebo „Nevšední gurmán“ zobrazující jiného muže konzumujícího svou vlastní pěst. Tyto záběry jsou až příliš jednoduché, nedávají divákovi šanci se zamýšlet a vtip hledat a objevovat, jsou čistě popisné a svými jednoznačnými názvy jenom více podtrhují jejich trivialitu. Na toto období vzpomíná sám autor, když tvrdí: *„Měl jsem vlastní databanku a prostě večer jsem si řekl: ´Dneska udělám nějakou fotku.´ Tak jsem si sedl k počítači a udělal jsem fotku. Při těch posledních jsem měl ale pocit, že to už není o fotce, ale že to je prostě nějaká fabrika na fotky, a řekl jsem si že ne.“*[24]



Rasťo Čambál
Nevšední gurmán
2004

Vadila mu dokonalost prezentovaná digitální technikou, a tak fotografie různými úpravami ve Photoshopu manipuloval až tak, že do nich vnášel různé chybové efekty, např. tím, že oskenoval poškrábané cédéčko a sken převrstvil přes snímek. Někdy v té době začal jeho únik ze světa digitální techniky a návrat k svitkovému filmu a střednímu formátu, později k velkému formátu. Zjistil, že toužený efekt lze docílit použitím historických fotografických technik a že celý proces nepotřebuje užití počítače. Chtěl se také stát nezávislým na výrobcích fotografických materiálů. Alternativním fotografickým procesům se začal věnovat od roku 2008, konkrétně argentotypii a gumotisku se naučil od Fedora Gabčana, olejotisk si nastudoval sám z internetových zdrojů. S mokrým kolódiovým procesem se seznámil na soukromém workshopu u Václava Smolíka. Předcházelo tomu jeho objevení této jedinečné zobrazovací formy: *„Moje první setkání s*

[24] Tamtéž.

kolódiovou fotografií se událo na ploše monitoru. Nevěděl jsem, na co se dívám, ale věděl jsem, že takto má vypadat moje obrazová forma. Byl jsem úplně nadšený. Srdce mi bušilo jako zvon a čelist neustále tloukla o klávesnici. Co to je? Ptal jsem se. Jak to dělají? To jsou takoví machři ve Photoshopu? Vždyť je to úplně perfektní. Fantastická kresba, bokeh jako z pohádky a ty okraje?! Slintal jsem. Chvilku mi trvalo, než jsem se vzpamatoval a začal jsem ždímat informace z Googlu. Když jsem pochopil, že jde o fotografii vyrobenou bez počítače, začal můj návrat k analogové fotografii s přesvědčením, že jednou budu dělat taky takové fotky.“[25]



Rasťo Čambál
argentotypie
2009



Joel-Peter Witkin
Hostina bláznů
1990

Zde začíná nová éra ve fotografii Rasti Čambála, další primární fascinace formou, tentokrát objevením díla Joel-Petera Witkina.[26] Autor sám přiznává, že prožíval období, kdy se ho snažil napodobit a naučit se řemeslně vytvořit obrazovou formu, která by jeho dílo připomínala. Takto vzpomíná na svoje osobní setkání se svým tehdejším vzorem a inspirací v Domě umění v Brně během jeho výstavy: *„Obsahově z Witkina – má tam hodně ze smrti, řeší smrt, ale když měl výstavu v Brně před dvěma lety, tak jsem se*

25 Rasťo Čambál pro Slovak Art magazín, č. 4, strana 184.

26 Joel-Peter Witkin (1939) je historikem umění a fotografem, ale původně je vystudovaným sochařem, proto je v jeho fotografických obrazech sochařský přístup patrný, kdy k lidskému tělu nebo jeho ostatkům přistupuje různými formami aranžmá a modelováním. Dnes je jeho dílo řazeno k dekadentním směrům, i když při hloubkové analýze zjistíme, že jeho vnímaní smrti a víry v Boha bylo formováno zkušenostmi z dětství, a to životem se zmrzačenou a trpící babičkou a rozvodem rodičů, pramenícího z jejich rozdílných věroviznání – otec byl židovské víry a matka katolička.

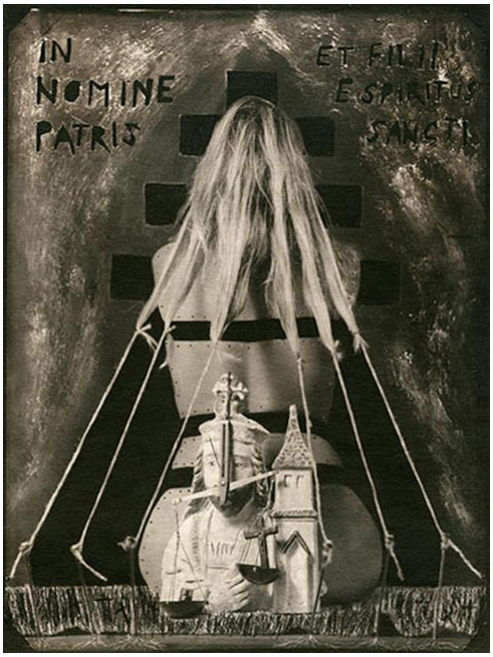
tam byl podívat a potom jsem se ho osobně ptal, jestli se bojí smrti. No, a chodil jak kolem horké kaše, prostě neřekl nic přímého, z čehož mi vyplynulo, že asi bojí. Je to takové zvláštní, ale on tu smrt na těch svých obrazech stále znázorňuje jak středověcí malíři, hrůzostrašně, strašidelně, prostě nepěkně a tak dále. Takže z toho mi to tak nějak vyplynulo, a proto jsem se ho na to šel i zeptat. Zatímco já to zase vnímám úplně jinak. Já už jsem prosáknutý něčím jiným. Pro mě smrt neznamená něco strašného, nepředstavitelného, hrozného, žádné tabu skoro.“[27]

Jak skutečně vnímá smrt sám historik dějin umění a vizuální umělec Joel-Peter Witkin, se kromě jiného můžeme dozvědět z publikace Decadence NOW, ve které je zobrazena stejnojmenná a již zmiňovaná výstava, která proběhla primárně v Praze a sólově s výrazným zastoupením zmiňovaného autora v Brně: *„Fotografuji jenom to, čemu věřím: Pokud ukazuji smrt, je to proto, že i v tomto stavu poznávám sílu skutečnosti, kterou žádný výplod obrazotvornosti nedokáže reprodukovat – ani díla Michelangela nebo Leonarda. Ať jsou „Pieta“ nebo „Madona ve skalách“ sebeskvělejší, jsou to stále jen výplody lidské mysli, zatímco realita těla, ať živého, či mrtvého, je výtvor boží.“*[28] Podstatný zde tedy není strach ze smrti, ale konfrontace s ní jako s božím dílem, protože všechno vychází od *Něj* a k *Němu* také směřuje. Je to vnímání smrti a jejího tematického propojení skrze médium fotografie v barthesovském chápání, jak zmiňuji v kapitole s Ondřejem Přibylem. Witkinovo chápání světa je oproštěno od předsudků a jakýchkoliv tzv. morálních zábran a pramení z jeho zkušeností z dětství a z války ve Vietnamu. Jeho víra v Boha pochází z přesvědčení, že *„Kristus byl člověk, který přesáhl svou tělesnou schránku a stal se Bohem, respektive, mám-li to vyjádřit slovy mé osobní víry – Bůh nasadil člověku jménem Ježíš masku*

27 Rasťo Čambál v osobním rozhovoru s autorem, Praha 30. 3. 2013.

28 Joel-Peter Witkin v: Roegiers, Patrick, Ecoutex Vior, Paris, Audiovisuel, 1999, s. 76

Krista.“[29] Toto jeho přesvědčení je reflektováno skrz celé jeho dílo, což se ale nedá říct o pracích Rasti Čambála. Zejména v sérii jeho snímků z roku 2010, v nich často figurují kříže nebo boží oko jako symboly. V další jeho fotografii z roku 2012 sledujeme ženu s protaženými vlasy provázkem, kterou až nápadně formálně připomíná snímek Joel-Petera Witkina z roku 1984 – Portrét chůvy. Navíc ale obsahuje velký nadpis - *In nomine patris, et filli at spiritus sancti* a koláž vloženého církevního hodnostáře s miskami vah nakloněnými ve prospěch bohatství proti víře znázorněné křížem. Tato vizuální forma hraničící možná až s naivním uměním, i když v dekadentně působícím obalu *witkinovského* ducha, vyzdvihuje běžného masově orientovaného diváka, který aby pochopil, tak mu musí být jednoznačně obrazově naservírováno. Nezodpovězenou otázkou zůstává, co má divák vlastně pochopit? Jaký je vzkaz Rasti Čambála?



Rasťo Čambál
Bez názvu
argentotypie
2012

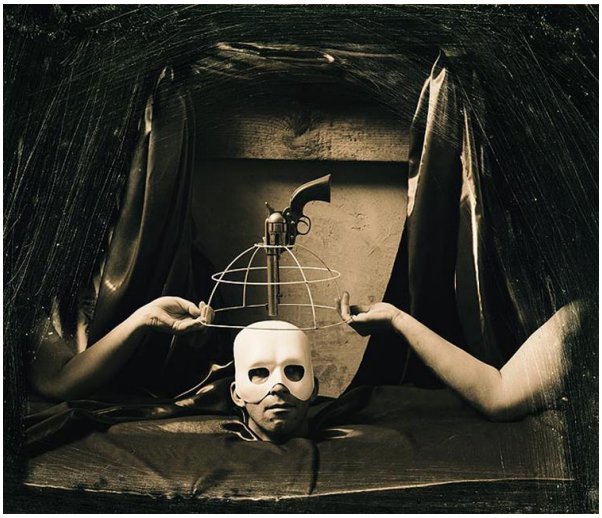


Joel-Peter Witkin
Portrét chůvy
Nové Mexiko
1984

Dle jeho vlastních slov Rasťo Čambál není věřící člověk v náboženském slova smyslu a víru neměl zakotvenou ani ve

[29] Joel-Peter Witkin citováno podle: Van Deren Coke, Joel-Peter Witkin: Forty photographs, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco 1985, s. 9.

výchově v dětství. Tvrdí, že jeho vírou je jeho vlastní intuice, a je přesvědčen, že když vytvoří fotografii, tak nemusí ani sám poznat, co ní chtěl říct, a že mnohokrát, i třeba až po půl roce sám ve svých snímcích objevuje souvislosti, o kterých předtím ani netušil. K používaní kříže jako symbolu dodává, že je v jeho tvorbě přítomen proto, že tomu lidé rozumí. Tvrdí, že dnes je již obsahově jinde než Joel-Peter Witkin. Není to samo o sobě protimluv? Není zastiňování se intuicí určitou formou alibi, jak zdánlivě zakrýt bezobsažnost svých prací? Nebo možná sám autor plně nechápe rozdíl mezi formou a obsahem? Pravděpodobně bych nekladl tyto přímé otázky na obsah jeho díla, pokud by zde silně nerezonovala snaha o zaměření se na běžného diváka jako na laciného konzumenta a absence ucelené idey.



Rasťo Čambál
Bez názvu
2006



Joel-Peter Witkin
Las meninas (autoportrét)
1987

Rasťo Čambál tak v podmínkách určité renesance alternativních fotografických procesů budí dojem jedinečnosti. Ale tato jedinečnost pramení čistě z obrazové formy podtržené právě použitou zajímavě vyhlížející fotografickou technikou. Jistě, v Čechách a také na Slovensku zřejmě nenajdeme autora, který by se mu formálně podobal, proto jeho dílo může budit dojem originality. Dle mého názoru bychom ale nemuseli jít daleko, stačilo by se podívat do sousedního Polska, kde používání alternativních

procesů má jinou formu i stupeň vývoje a našli bychom více autorů používajících podobné výrazové prostředky, nemluvně o Spojených státech amerických. Sám autor svoje nejdřív *draganovské* a později *witkinovské* epigonství přiznává. Stále jsem v této úvaze ale u formální stránky, obsahově je pro mě Rasťo Čambál kapitolou, kterou nedokážu přečíst. Možná ji napsal pro mě cizím jazykem, ale také možná neviditelným inkoustem, nebo je možná nepopsaná a vlastně prázdná.

Fedor Gabčan



Fedor Gabčan
(1940)

Tento promotér a fanda historických fotografických technik se narodil na Slovensku. Po absolvovaní střední školy a následně vojenské služby se profesně dostal do Ostravy, kde léta pracoval nejdřív jako litograf v tiskárně a po absolvovaní FAMU (1976) jako fotograf pro ČTK a Hutní montáže Ostrava.

V tvorbě Fedora Gabčana (1940) dominují a vzájemně se překládají tři náměty – krajina, ženské tělo a zátiší, kterému se v poslední době věnuje zřejmě nejvíc. Jeho fotografický názor formovalo prostředí Ostravska, výsledkem čehož byly krajinářské cykly s apelem na ochranu přírody zdevastované idustrialismem tohoto regionu. Na rozdíl od Viktora Koláře, jehož zaměření bylo více soustředěné právě na ostravskou tematiku, sám autor vnímá svůj přístup jako více rozmělněný nebo rozptýlený.

Jeho vůbec první kontakt s historickým fotografickým procesem se udál v roce 1955, když mu bylo teprve 15 let a účastnil se studentské praxe v Kartografickém ústavu v Harmónii v Bratislavě, kde používali mokrý kolódiový proces jako kopírovací metodu.

V letech 1967–72 pracoval jako reprodukční fotograf a chemigraf v malé tiskárně v Ostravě. Při této profesi se naučil pracovat s velkým formátem na plochý film a také připravoval tiskové ofsetové desky na principu albuminu utvrzeného dvojchromanem. Tehdy ho ani nenapadlo, že se těmto technologickým postupům bude věnovat jako svému koníčku v důchodovém věku.

V období, kdy pracoval pro ČTK, byl, jak sám přiznává, pod vlivem přímé fotografie. Dnes je Fedor Gabčan ve svém přístupu k tomuto médiu ztotožněn skrze myšlenky Susan Sontagové: *„Dnešní pochyby obestírající fotografii lze odvozovat od nedávného vyjádření Henriho Cartier-Bressona, že fotografie je*

možná až příliš rychlá. Kult budoucnosti (tedy stále rychlejšího vidění) je vystřídán přáním navrátit se k řemeslnější a ryzejší minulosti, kdy fotografie ještě měly rukodělnou kvalitu, jakousi auru. Tato nostalgie po určitém původním stavu fotografie je základem současného nadšení pro daguerrotypii, stereografii, ´vizitky´, rodinné snímky a práce zapomenutých provinčních fotografů a ateliérů devatenáctého a počátku dvacátého století.“[30]



Fedor Gabčan
Zátiší
platinotypie
2006

Skutečný kontakt s historickými fotografickými technikami přišel prostřednictvím Miroslava Vojtěchovského, který mu poskytl vhodnou odbornou literaturu, a to nastartovalo jeho první experimentování nejdříve s těmi nejjednoduššími procesy, jako jsou argentotypie a kyanotypie, a později také s gumotiskem. K jeho zápalu přispěla i účast na workshopu v Budapešti, na kterém se dostal k receptům na argentotypii z dochované historické literatury v maďarském jazyce. Prakticky začínal od nuly s vybavováním temné komory speciálními pomůckami pro tyto procesy, včetně kopírovacích rámů a osvětlovací jednotky. Načerpat inspiraci pro další práci přišel na tvůrčí dílny vedené svým bývalým spolužákem z FAMU Miroslavem Vojtěchovským v Jindřichově Hradci.

Za zásadní osobní motivaci k znovuobjevování historických procesů fotografie považuje nostalgii jako návrat k tomu, co bylo a

[30] Susan Sontag, *O Fotografii*, Praha 2002, s. 113.

co se nenávratně ztratilo: *„Celé je to v tom principu zpomalení, nehnat se pořád jenom dopředu za každou cenu. Ten spotřební život lidi hodně devastuje vnitřně a toto je způsob, jak to zastavit a hledat sám sebe v těch nostalgických starosvětských postupech.“*[31]

V roce 2008 se Fedor Gabčan účastnil skupinové výstavy ve výtvarném centru Chagall v Ostravě pod názvem *Návraty ke kořenům*, kde se prezentoval aktem *Bára* udělaným kombinovanou technikou argentoferrotypií. Dále také vystavil snímky svých aktů vytvořené kombinací procesu kyanotypie a zlatých plátků, které působily jako takový malý kontrapunkt k modrotisku. Inspirací mu byly byzantské obrazy a mozaiky a výsledním efektem mělo být jakési povýšení aktu na ikonický obraz. Tam ale jeho exprimenty s formou nekončí. V neposlední řadě zkoumá možnosti podlepování diapozitivů zlatou nebo stříbrnou fólií. Možná tak vytváří jakási zrcadla do minulosti, jak o fotografii píše Roland Barthes.

Někdo by mohl podotknout, že Fedor Gabčan je tím typem fotografa ze „staré školy“, který je, zdá se, na slovo *konceptuální* alergický a kterému je další slovo fotografického žargonu – *portfolio* – cizí. Smysl pro estetiku nachází v ručně zpracované nebo manipulované fotografii, jak se o něm zmiňuje jeho spolužák z FAMU Miroslav Vojtěchovský v doprovodném textu k jeho restrospektivní výstavě, která se konala ve výtvarném centru Chagall v Ostravě koncem roku 2010, a tvrdí: *„... Fedor is ovšem vedl vždy velmi dobře i v dalších žánrech fotografie a ze všech jeho obrazů vyzařoval elementární výtvarný cit, který ho neomylně vedl i přes propasti užité a aplikované tvorby a jeho dílo se tak stalo úctyhodným.“*[32]

Fedor Gabčan si nevede jasně a srozumitelně zkatalogizovaný archiv, neprezentuje se ani formou osobních

[31] Fedor Gabčan v osobním rozhovoru s autorem, Ostrava 19. 4. 2013

[32] Miroslav Vojtěchovský v komentáři k retorospektivní výstavě Fedora Gabčana, http://babi90.rajce.idnes.cz/Vytvarne_centrum_Chagall_Fedor_Gabcan_fotografie/, vyhledáno 2. 5. 2013.

internetových stránek. Je pro mě proto nelehké (i když jsem ho osobně navštívil) hodnotit jeho fotografie vytvořené metodami ušlechtilých tisků. Svůj osobní vztah k potřebě manuálních zásahů objevil v důchodu, po letech praktikování přímé fotografie. Zřejmě by byl dnes mohl prezentovat svoji jedinečnou a jemu vlastní vyjadřovací formu, kdyby si svůj tvůrčí jazyk hledal již hned po ukončení studií na FAMU a držel se ho, i kdyby býval šel proti proudu, jako např. Vladimír Židlický. Čas pracuje proti jeho zájmům. A mě zbývá podotknout (se vším respektem k více než jeho 70 rokům), že jeho některé akty a zátiší sklouzávají k jednoduchým, banálním, archaicky působícím snímkům, kterými se amatérská scéna jenom hemží. Samotné jejich převedení do techniky ušlechtilého tisku jim na hodnotě nepřidá.

Ondřej Janů



Ondřej Janů
(1982)

Ondřej Janů (1982) je mladý fotograf. Mladý věkem a mladý fotografickými zkušenostmi, jehož kontakt s fotografií netrvá ani pět let. O to větší je jeho nadšení pro mokrý kolódiový proces, který si osvojil jako svůj primárně tvůrčí. Jeho dvě spolupráce s módní návrhářkou Zuzanou Kubíčkovou na kolekci *Stará škeble* a s návrhářem Jakubem Polankou pro značku Swarovski mu vynesly místo mezi finalisty Czech Grand Design v roce 2012.

Fotografovat začal na podzim roku 2008 nejdřív středoformátovým fotoaparátem po svém dědečkovi, potom digitálním přístrojem, aby nakonec skončil u zřejmě dnes nejpopulárnější vzkříšené historické fotografické techniky - mokrého kolódiového procesu. Námětem mu byla již tehdy móda a nejčastější modelkou jeho partnerka a dnes už manželka Simona. Prostředí módy mu není cizí, také pracoval jako model, a jak sám tvrdí občas i dnes zaskočí, když ho někdo ze známých osloví: *„Dál fotím i backstage při akcích, jako jsou přehlídky, nebo při různém focení módy, takže k tomuhle tématu mám blízko. Baví mě práce s modelem, modelkou, které si přetvářím ke svému obrazu. Skrz kolódium potřebuji věci, které jsou tvarově víc dynamické nebo mají nějakou zajímavou strukturu. Kolódium není tolik popisné a skrz ten dlouhý čas se spousta detailů ztratí. Tím pádem potřebuji věci, kde je něco graficky hodně výrazného."*[33]

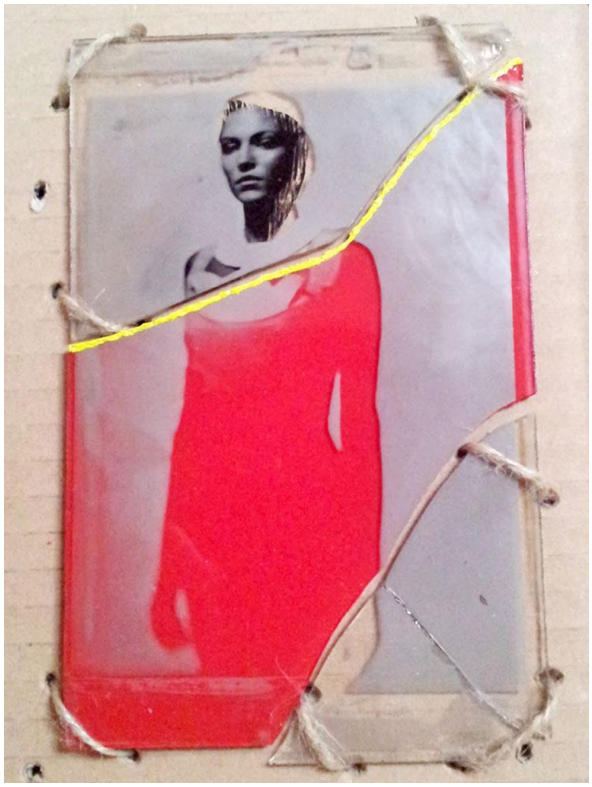
První fotografii vzniklou mokrým kolódiovým procesem viděl od Zděnka Řivnáče[34], který ho doporučil na zaškolení k Václavovi Smolíkovi.[35] Tehdy již měl za sebou zkušenost s platinotypií,

[33] Ondřej Janů v osobním rozhovoru s autorem, Praha 7. 4. 2013.

[34] Zdeněk Řivnáč, autodidakt a nadšenec klasické fotografie, je zakladatelem internetových stránek www.fototechniky.cz, které jsou zdrojem nesčetných informací pro veřejnost laickou i odbornou o historických fotografických procesech.

[35] Václav Smolík je kameramanem, kromě jiného pracoval na filmu Heleny Třestíkové René, což mu vyneslo mezinárodní ocenění. Je také nedostudovaným fotografem z Institutu tvůrčí fotografie. Kolódiový proces se naučil sám převažně z internetových zdrojů, v podstatě ho znovuvzkřísil a dál inspiroval a zaškolil jiné fotografy a nadšence v době, kdy na tento proces v Čechách ještě neexistovaly workshopy.

gumotiskem a olejotiskem prostřednictvím workshopů v Národním muzeu fotografie v Jindřichově Hradci. Objevování techniky mokrého kolódia předcházel u Ondřeje Janů zhlédnutí díla americké fotografky Sarah Moon, když hledal něco, čím by se chtěl přiblížit jejím velkoformátovým polaroidovým snímkům.
A v neposlední řadě to byli také Ital Paolo Roversi a Američan Richard Avedon a jejich portréty fotografované velkoformátovým přístrojem. Od Václava Smolíka si proto neodnesl jenom prvotně potřebné znalosti k zmiňovanému kolódiovému procesu, ale i od něj zakoupenou velkoformátovou kameru.



Ondřej Janů
Portrét
ambrotypie-kombinovaná technika
2013

Ondřej Janů nepatří k těm amatérům a nadšencům fotografie, kteří by odmítali kontakt se současným uměním anebo se utápěli v anachronismu zmiňované fotografické techniky. Naopak, je otevřený poznávání výtvarného umění jednak z období avantgardy, ale není mu cizí ani sledování díla současných výtvarníků skrze různé výstavy nebo třeba besedy s autory. To vše vyúsťuje do jeho vlastního experimentování s médiem mokrého kolódiového procesu, přičemž takto pořízené fotografie upravuje mechanicky: rýpe do hliníkové desky, čímž se do výsledného obrazu dostává i tón hliníku, a dále oživuje ponurost kolódiové techniky nanášením barev přímo na destičku fotografie.

V samotných počátcích ho oslovilo dílo Henriho Matisse, a to skrz svou barevnost, způsobem zjednodušení zobrazování a potlačením prostoru.
Do kontextu tohoto uvažování patří fotografie modelky na skle. Obraz je přerušen přímo uprostřed zlomem, který vznikl upadením kolódiové desky na zem. Tento zlom je kolorován žlutou linkou a výrazovost celého portrétu je zploštěna a podtržena červenou barvou u zbytku snímku. Výsledná fotografie je adjustovaná

jedinečným způsobem, a to použitím provázku na kartonu. Důvod této adjustace je dle slov autora čistě pragmatický, pramenící z potřeby nízkých finančních prostředků.

Dalším příkladem inspirace výtvarným uměním je syntetický rozklad obrazu u fotografie mlýnku na maso, kde je evidentní vliv zkoumání předmětu, tak jak se o to snažili malíři v období kubismu: *„Když si ten mlýnek vezmu v reálu, tak ze strany nemá žádné pořádné tělo a nevidím detail na kličce, nevidím detail na šroubu, a díky tomuhle stylu jsem mohl zachytit všechno – mlecí hlavu, kličku, detail kliky i šroub, který je v poměru k tomu mlýnku větší, je na něm víc detailů, a najednou ta složená fotka má jiný rozměr. Není to jen vyfocený mlýnek. Je to i zamyšlení se, že člověk nevzal jen nějaký předmět a nevyfotil ho. Aspoň jsem měl důvod nad tím dumat nebo to poskládat, aby to působilo jako mlýnek, aby to aspoň bylo nějaké přiblížení ke kubismu, aby nevznikl nějaký patvar.“*[36]

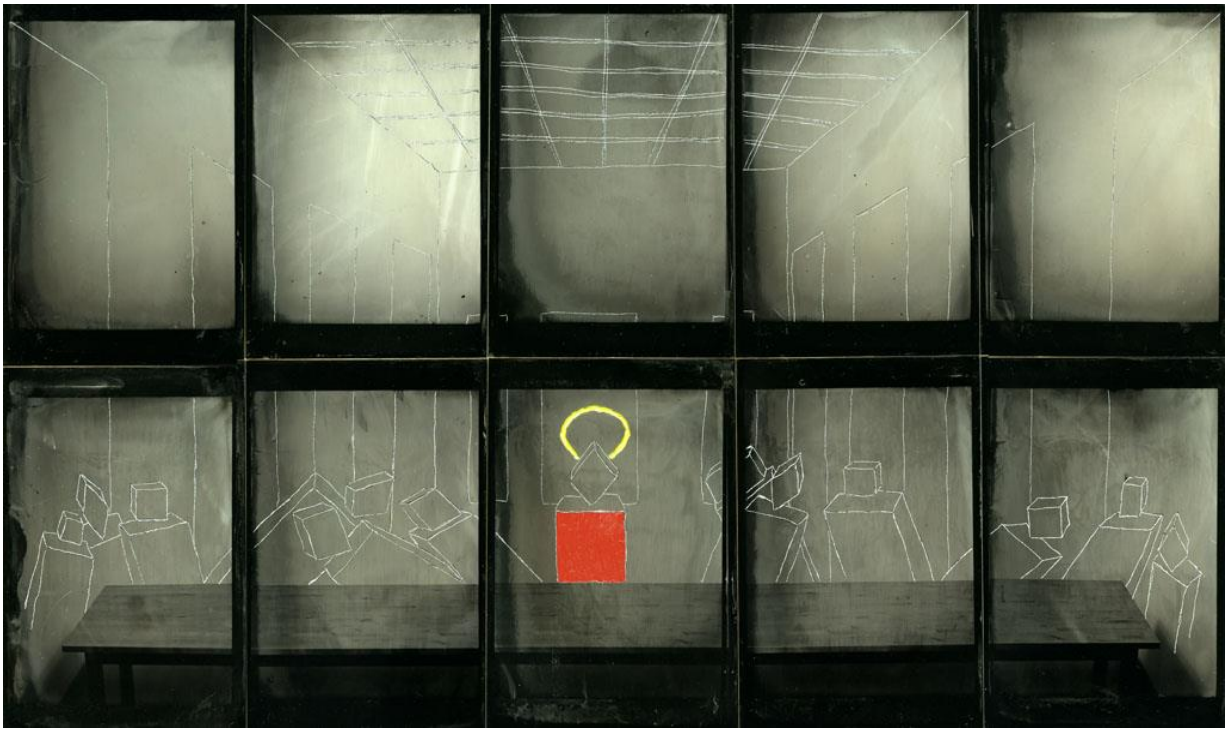


Ondřej Janů
Mlejnek
ferrotypie-kombinovaná technika
2013

Jedním z nejčastěji parafrázovaných děl z dějin umění je *Poslední večeře* od Leonarda da Vinciho, které se ve své vlastní interpretaci pokusil zobrazit i Ondřej Janů. Myšlenka realizace tohoto díla vzešla jako inspirace z besedy, konané v Leica Gallery s fotografem Ivanem Pinkavou. Jednoduchost až naivita Pinkavovy

36 Ondřej Janů v osobním rozhovoru s autorem, Praha 7. 4. 2013

fotografie, na které dominovala molitanová matrace, ho oslovila natolik, že se tím nechal inspirovat a nafotil vlastní kuchyňský stůl ve výsledku na 10 kolódiových deskách, které následně pospojoval do jednoho velkého obrazu. Stůl je zde jediným předmětem, který je vyobrazený reálně, tedy fotograficky. Ježíš i apoštolové jsou dokresleni rytím do hliníkové plochy negativu ve formě kvádrů a krychlí. Tato nejjednodušší až minimalistická forma vyobrazení, dle slov autora, pramení čistě z jeho nedostatku vlastní výtvarné zručnosti. Jediný oblý prvek v obrazu je svatozář nad Kristem, která je včetně postavy Spasitele také kolorována.



Ondřej Janů
Poslední večeře
ferrotypie-kombinovaná technika
2013

Až na výjimky fotografování módních kolekcí Ondřej Janů nějak významně nepracuje v sériích nebo uzavřených cyklech. Není to ale na škodu, pokud budeme vnímat jeho jednotlivá díla, z nichž některá nesou svůj osobitý autorský rukopis, jiná by se zase dala označit jako studie s odkazem na různá období ve výtvarném umění nebo také konceptuálně laděná cvičení pohybu plechovek a čar, jejichž výsledkem bývá animovaný GIF, to vše, jak jinak, provedeno mokrým kolódiovým procesem.

Na jaře roku 2012 se konala jeho debutová výstava v ICON Gallery na Praze 1 pod názvem Something Somewhere, na kterou vzpomíná sám autor takto: *„Ten název vznikl právě proto, že to byla moje první výstava, a to po docela krátké fotografické době, po krátkém fotografickém působení. Výstavu jsem pojal tak, že jsem se snažil ukázat to nejlepší z různých žánrů, takže jsem tam ukazoval portrét, módu, byly tam portréty close-upy a portréty v přirozeném prostředí, portréty ve studiu... Z každé věci jsem vybral třeba tři nejlepší nebo tři pro mě nejsilnější kousky, které jsem potom na té výstavě prezentoval. Nakonec to bylo celkem 15 kusů a ten název proto, že to nebyla ucelená kolekce zaměřená na jedno téma. Měl jsem ji tématicky rozbitou. Jediné, co to propojovalo, byl ten proces.“*[37]



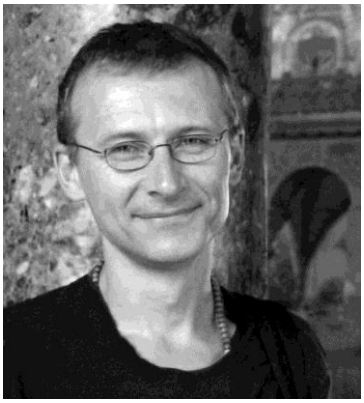
Ondřej Janů
Bída a lesk staré škeble
ferrotypie-kombinovaná technika
2012

Jak již bylo zmiňováno v úvodu této kapitoly, kontakt Ondřeje Janů s fotografií trvá pouhých a necelých pět let. Je příliš krátký na to, abych nad jeho prací dokázal udělat definitivní závěr. Ale ne tak krátký na to, abych neviděl jeho snahu a zkoumání média mokrého kolódiového procesu, jehož prostřednictvím si hledá vlastní tvůrčí cestu. Vyhýbá se anachronismu, často přiznává novodobé prvky, a to právě převážně skrze módní tematiku, a tím vzniká v jeho snímcích dokonalé napětí mezi

37 Tamtéž.

současným světem a světem více než století staré zobrazovací technologie. Epigonství ani libování si v nostalgii starých zašlých časů mu není vlastní, jak to můžeme nalézat například u Rasti Čambála nebo u ostatních amatérských nadšenců zabývajících se alternativními fotografickými procesy. Myslím, že i když jeho práce zatím nenesou jednotný a hluboký obsah, tak se Ondřej Janů v záplavě kolódiové retro vlny určitým způsobem vymyká.

Michal Macků



Michal Macků
(1963)

Tento umělecký solitér svým dílem odporující se jednoznačnému zařazení mezi fotografy nebo snad výtvarníky je absolventem Institutu tvůrčí fotografie v Opavě.[38] Pochází z Bruntálu, z městečka obklopeného horskou krajinou Jeseníku, kde vyrůstal v lékařské rodině.

Jeho otec si všiml jeho manuální zručnosti, ale i jeho citlivosti k vlastnímu vnitřnímu světu, a podpořil ho tak ve studiu na Lidové škole umění v Bruntále. Ale bylo to až na fotografickém oboru na Lidové škole umění v Olomouci pod vedením Miloslava Stibora a potom na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě, kdy se více prohloubilo jeho chápání tohoto média. Přes různé konceptuálně laděné série, autoportréty ve vodě nebo jeho první vícenásobnou autoportrétní montáž z roku 1985 (koncipovanou jako novoroční přání), se propracovává k vytvoření vlastní jedinečné techniky geláže: *„... Tak jsem si říkal, že když může být frotáž a muchláž, tak může být také geláž. A logicky jsem to odvodil podle koláž a gel jako želatina, takže je to vlastně koláž vytvářená ze želatiny. Želatina, jak známo, je fotografická emulze. Klasická fotka je vlastně vytvářena želatinou čili gelem, který nese koloidní stříbro, které vytváří ten obraz. Jak to vzniká? No, jedná se vlastně o vyvolaný a ustálený fotografický obraz, klasickou černobílou technologii, který potom sejmu z té podložky. Používám k tomu*



Michal Macků
Geláž č.88
1997

[38] Toho času Institutu výtvarné fotografie.

velkoformátové technické filmy, protože z papíru se ta emulze dost dobře sejmout nedá, ani z těch fotografických filmů, zdaleka ne ze všech to jde. Tady je skutečně možné fyzicky měnit ten obraz, jeho proporce, je ho možné deformovat a různě vrstvit a je možné kombinovat víc obrazů dohromady. Tyto postupy byly známy třeba i u piktorialistů a tak dále, ale tam nikdy nedocházelo skutečně k fyzické změně toho obrazu a deformaci, kdežto tady to možné je."[39]



Michal Macků
Uhlotisk č.32
2005

Byla to snad jeho vlastní mladická zvídavost i manuální zručnost, vycepovaná již od doby jeho žákovských let na lidové škole umění, kde se mimo jiné zabýval také modelováním keramické hlíny, které ho přivedly na tuto cestu. Nebo možná neviditelná aura Františka Drtikola, jehož fotografie měl Michal Macků (1963) možnost zvětšovat z dochovaných skleněných negativů pro připravovanou zahraniční výstavu české fotografie. Tehdy se měl autor možnost dokonale seznámit s uhlotiskem. Již byl obeznámen i s jinými historickými fotografickými technikami, jako jsou třeba platinotisk, kalitypie nebo ferrotypie. Zrovna proces uhlotisku mu ale přišel jako ten pravý výrazový prostředek, který mu v kombinaci s jeho znovuobjevenou a vlastnoručně vyvinutou technikou geláže umožnil najít si vlastní výrazovou cestu, po které kráčí pořád. Uhlotisk byl pro něj přirozenou volbou i z toho důvodu, že tato technika je postavena na bázi želatiny, takže šlo o jakési logické vyústění jeho dosavadního snažení do finální kombinace geláže se zmiňovaným procesem. Podstatou jeho pracovního postupu je primárně vytvoření obrazu použitím geláže, a tedy buď jeho multiplikovaním, roztržením, nebo jiným deformováním

39 Michal Macků v osobním rozhovoru na www.michal-macku.eu.

původního snímku s výsledkem vytvoření gelážového negativu. Následným krokem je použití tímto způsobem vytvořeného negativu jako podkladu ke vzniku uhlotiskové matrice pro finální dílo.

Každý takto vytvořený obraz je dokonalým originálem, je na pomezí mezi fotografií a výtvarnou tvorbou. Fotografií, v *barthesovském* vnímání, že *„toto bylo, to se stalo*“, tedy zamrazením momentu v čase, ale zároveň nechávajícího diváka na pochybách, jestli se jedná o skutečnost. Jako by v dílech Michala Macků snad ani neplynul čas. Nebo naopak plynul najednou v multiuniversech jakéhosi surreálně virtuálního světa. Jeho bohatého vnitřního světa, který nechal vzniknout, aby se do něj mohl uchýlit. Světa, kde panují úzkosti a obavy pramenící z komplikovaného nalézání smyslu vlastního bytí, ale se skrytou nadějí, že existuje světlo na konci tunelu.



Michal Macků
Uhlotisk č.8
2004

Hlavně v jeho prvotinách, vzniklých ještě jako součást absolventské práce na institutu, dominují roztržené části jeho těla, hlavy, trupu... vlastníma rukami, které jsou součástí vytvořeného obrazu, jako by trhal nejenom želatinovou podložku a zároveň své tělo, ale i samotnou realitu a vytvářel tak časoprostorový tunel do jiné dimenze. Toto je dokonalá souhra mezi obsahem a formální stránkou jeho prací: *„Takže není to až tak důležité pro vnímatele těch obrazů, jak ty obrazy vznikly, ale pro mě to důležité je. Pro mě ten proces, ta pracnost a ten boj o každý milimetr jaksi té bojové plochy nebo toho bojiště, je pro mě*

zajímavý a inspirující. Technika je jakoby to tělo, to, co zprostředkuje ten kontakt s okolním světem, a ten obsah, to je ta duše, možná ta víra. Víra je to, co nás vede k tomu, že to vůbec má nějaký smysl, i když přesně nevím jaký.“[40]

Již zmiňovaný kontakt Michala Macků s dílem jednoho z našich nejznámějších piktorialistů – Františka Drtikola – nezůstal jenom v rovině adopce uhlotisku jako jednoho ze svých tvůrčích procesů, ale také v myšlenkové rovině inspirované východními filozofiemi. Pavel Rozsíval ve své teoretické magisterské práci, kterou ukončil svá studia na Institutu tvůrčí fotografie, napsal: *„Tvorbu Michala Macků je možné zařadit do proudu figurativního umění, a to jak do oblasti dramaticky expresivní, tak i symbolicky meditativní. Svými geležemi nepochybně navazuje na odkaz surrealismu, ale tento vliv vstřebává a přepracovává do zcela osobitého inscenovaného pojetí s filozofickou hloubkou. Vypracoval si svou originální fotografickou techniku, kterou precizně uplatňuje, neustále rozvíjí, a co je ještě důležitější, i nezaměnitelný, snadno rozpoznatelný styl, v němž se prolínají jeho prožitky s fikcí, jako trýznivý konflikt psychiky mezi dvěma realitami. Je zcela přirozené, že se v Michalovi oba póly tvorby, lyrizující princip a tendence k syrově reálnému výrazu, slučují a přibližují se k mystifikačním polohám imaginace, kde se výsledek ocitá na hranici, na níž se skutečnost stává přeludem a přelud realitou. Formy násilí, jimiž je v dnešní době jako autor k výpovědi donucován, se mu proměňují ve prospěch tvořivé volby mezi světem bdění a snu, přízrakem a skutečností.“*[41]

Stejně jako gravitace vesmírných těles ohýbá časoprostorem, tak Michal Macků pracuje s médiem fotografie. Přenastavuje pravidla fotografického umění. Je to jeden z mála

40 Tamtéž.

41 Pavel Rozsíval, *Fotograf Michal Macků* (Magisterská diplomová práce), ITF, Opava 2005, strana 58.

našich autorů, o kterých můžu s určitostí říct, že použití historických technik u něho není v prvním plánu, že není jeho cílem, ale prostředkem. Miroslav Vojtěchovský mi o něm v osobním rozhovoru řekl: „*Michal Macků, myslím si, je příkladem člověka, jak by to mělo být. Při vší úctě k těm klukům z toho kruhu těch amatérů, ten to táhne tak, že to jde dál. Celá ta technika se posouvá. Používá techniku 19. století a pracuje s ní systémem 21. století. To je bezvadné.*“[42]

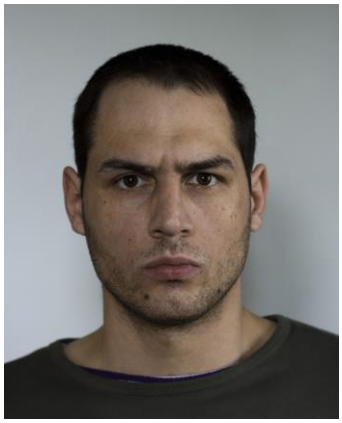


Michal Macků
Uhlotisk č.9
2004

Myslím si, že to, co se nám Michal Macků snaží sdělit, je v harmonii s použitou formální stránkou. Tato harmonie je v dnešní přemíře fotografických obrazů skutečnou vzácností. Vzhledem k posledním autorovým pracím, hlavně převádění svých geláží do skleněných bloků, nás nenechává na pochybách, že toto není všechno, že jeho tvůrčí potenciál má pořád z čeho čerpat.

42 Miroslav Vojtěchovský v osobním rozhovoru s autorem, Praha 16. 4. 2013.

Ondřej Přibyl



Ondřej Přibyl
(1978)

Tak, jak již v rodinách bývá zvykem, že řemeslo se dědí z pokolení na pokolení, ani u Přibylů tomu nebylo jinak, a to přes dvě generace. S fotografií se Ondřej poprvé setkal prostřednictvím svého dědečka Dezidera Bukovinského, který byl nadšeným fotoamatérem, a jeho dispozice k fotografii pocházela také od jeho matky, která vystudovala kameru na FAMU.

Původně se však přímo fotografii věnovat nechtěl. Již během studií na osmiletém gymnáziu Porg uvažoval spíše o konceptuální tvorbě, konkrétně o studiu v ateliéru profesora Miloše Šejna na AVU. Nakonec se přiklonil k fotografii, i pod vlivem toho, že fotografie byla váženým a lukrativním řemeslem, což se ale během jeho studia výrazně změnilo i díky nástupu digitální techniky.

A tak pokračovala cesta Ondřeje Přibyla (1978) přijetím do ateliéru fotografie, toho času pod vedením profesora Pavla Štechy na Vysoké škole umělecko-průmyslové v Praze, kterého po jeho náhlém úmrtí nahradil ve vedení ateliérů Ivan Pinkava. Tuto změnu dnes Ondřej vnímá jako posun od důslednosti používaní fotografického jazyka, schopnosti si svoje myšlenky promyslet a obhájit, k akcentování intuice: „*Pavel Štecha někdy trochu žertem říkal: ´Na pocity se vyserte´, naopak Ivan Pinkava jako by spíš říkal: ´Pocity jsou důležité.´ Myslím si, že v této kombinaci a v tomhle pořadí to bylo ideální. Ani jedno by, myslím, nefungovalo tak dobře samo o sobě...*“[43] To je také možné vnímat v tvorbě Ondřeje Přibyla, a sice posun ve vývoji jeho prací od konceptuálně laděných k pracím, které jsou více pocitové. V neposlední řadě je to právě soubor daguerrotypických snímků pod názvem *Znaky příčinnosti,* myšlených jako ucelený koncept, v němž je pro autora důležitý právě pocit, který by z nich divák mohl získat.

[43] Ondřej Přibyl v osobním rozhovoru s autorem, Praha 28. 3. 2013.

Z pohledu historiků je v současnosti proces daguerrotypie považován za slepou cestu, která si za svou krátkou existenci od prvopočátků vzniku fotografického média po její vrchol, tj. za jedno desetiletí, získala oblibu jako rychlý a snadný způsob k získání portrétu milované nebo blízké osoby. Mnohokrát daguerrotypie odhalovala určitý fetišistický rozměr, kterému předcházel dotek s referentem, tedy se zobrazovaným objektem, dále podle slov autora: „*K tomu fetišismu – úplně vidím tu etui s tím vojákem, který odchází na tu frontu, a ještě tam je ustřižený kousek jeho vlasů, a ty vlasy jsou skoro na roveň té daguerrotypii. Je to část jeho samotného, je to dotek, něco něco jako relikvie, svatý ostatek*.“[44]



Ondřej Přibyl
Ze série *Znaky příčinnosti daguerrotypie*
2011

Dnes je zkoumání dageurrotypie znovuobjevováním více než 150 let staré technologie. Kdysi existovaly standardizované fotografické materiály a chemické látky a pro tento proces fungoval celý průmysl. Byl výsledkem celospolečenské poptávky po nejsnazší možnosti vytvoření co nejdokonalejšího obrazu, o což se snažili předtím malíři v portrétní malbě. Paradoxně byla výsledkem technologie, která nenabízí možnost reprodukce. Touto charakteristikou dageurrotypie, která je zdánlivě protichůdná k médiu fotografie, je právě Ondřej Přibyl fascinován, a to svou vždy nutně přítomnou jedinečností promítnutou do stříbrné daggerotypické desky jakožto singulárního předmětu. Fascinace faktem, že takto pořízená fotografie byla skutečně ve fyzickém kontaktu s tím, co je na ní zachycené, tedy silně hmotnou souvztažností s referentem, protože se jedná o přímý pozitivní

[44] Tamtéž.

proces. Těžko se to dá říct o digitální fotografii a i u procesu pozitiv-negativ existuje určitý mezikrok, kdy negativ „viděl“ to, co je na něm zachyceno, ale je také tím zmiňovaným mezikrokem mezi např. tváří portrétovaného člověka a výslednou zvětšeninou.

Dalším důvodem Ondřejova zájmu o zkoumání tohoto procesu je naprostá výlučnost této technologie, její specifické vlastnosti, to, že se v ní člověk může vidět jako v zrcátku a dále že obraz takto dosažený je extrémně ostrý a také že je možné ho vidět jako negativ a ještě stranově obrácený.



Ondřej Přibyl
Ze série *Znaky příčinnosti daguerrotypie*
2011

Tyto myšlenky kulminovaly v disertační práci pod názvem *Jedinečnost a reprodukce fotografického obrazu* vedené Martinou Pachmanovou v rámci Ondřejova doktorandského studia na VŠUP, o které ve svém posudku napsala: *„Jakkoli by se na první pohled mohlo zdát, že projekt Ondřeje Přibyla resuscitující fotografickou metodu daguerrotypie může být příznakem autorova staromilectví, není tomu tak. Soubor „zrcadel s pamětí“, jak se někdy daguerrotypiím přezdívá, ukazuje dávno zapomenutou technologii jako výsostně aktuální médium na pomezí fotografie, malířství a objektu. Daguerrotypie, jíž Ondřej Přibyl ve svém doktorském projektu využil jako prostředek vyprávění velmi osobních příběhů lidí, věcí a míst, totiž narušuje mnoho „pravd“ o fotografii. Je pozitivem i negativem, je plošná i prostorová, je zobrazením i zrcadlem, její „čtení“ vyžaduje součinnosti zraku a hmatu (není ostatně náhodou, že původní daguerrotypie často zobrazovaly osoby držící v rukách jiné daguerrotypie) a je ze své komplexní podstaty nereprodukovatelná.“*[45]

Ve své práci se Ondřej Přibyl na širokém poli snaží přiblížit čtenáři východiska, proč začal zkoumat techniku daggeurotypie a proč si myslí, že je důležité zabývat se vlastnostmi uměleckého díla, zejména pokud se jedná o záznamové médium. Podle

[45] Mgr. Pachmanová Martina, Ph.D. : Posudek disertační práce Ondřeje Přibyla Jedinečnost a reprodukce fotografického obrazu.

Ondřeje je rozdíl, jestli něco např. běží z dataprojektoru, nebo jestli je fyzicky puštěný a promítaný třeba šestnáctimilimetrový film. Volba média v procesu tvorby ovlivňuje výsledné umělecké dílo, o to víc právě volba záznamového média, jakou je daggerotypická fotografie. Dále zkoumá problematiku originálu a vlastností fotografie, jako je její reprodukovatelnost. Tato studie potvrzuje, že fotografie je světelnou stopou svého referentu, tedy zobrazovaného objektu, a tyto vlastnosti považuje autor za určující.



Ondřej Přibyl
Ze série *Znaky příčinnosti daguerrotypie*
2011

Výsledkem praktické části Ondřejovy disertační práce bylo konceptuálně stavěné portfolio daggerrotypických snímků nazvaných *Znaky příčinnosti*, které byly ke zhlédnutí v galerii VŠUP v Praze v listopadu až prosinci 2011. Samotný název vychází z *barthesovského* pojímaní kauzality, že je-li něco na fotografii, tak to muselo stát před objektivem, že to existovalo, prostě že každá příčina nese s sebou i následek. *Znaky příčinnosti* odkazují na vnímání fotografie ze sémiotického[46] hlediska jako

[46] Americký filozof Charles Peirce se považuje za zakladatele sémiotiky jako nauky o znakových systémech. Rozdělil znaky na ikony, indexy a symboly.

znaku, a protože je fotografie primárně světelnou stopou referentu, tak znaku *indexického*.[47] A tak je na první pohled určitá nehomogennost tohoto fotografického portfolia zdánlivá. V tomto souboru najdeme aranžovaná zátiší a krajiny přírodní i industriální z okolí malešické spalovny, portréty samotného autora a jeho blízké rodiny. Ve své nejjednodušší interpretaci kauzality byla prezentovaná daguerrotypie uříznuté jehněčí hlavy, jakožto kde je hlava, tam muselo být i tělo. Spalovna tak působí jako symbol konce nebo smrti, která podle autora s fotografií úzce souvisí.



Ondřej Přibyl
Ze série *Děti daguerrotypie*
2012

V prosinci 2012 až v lednu 2013 proběhla další výstava daggerotypií Ondřeje Přibyla v Galerii Laboratorio v Praze. Tématem tentokrát byly děti. Spojení dětské nevinnosti a čistoty s vymřelou technologií z předminulého století, u které navíc u vyvolávání hrozí otrava rtuťovými parami, bylo zajímavou kontrastní linkou, ještě víc podtrhující již zmiňovaný princip kauzality. Vidíme-li portrét z roku 1840 na daggerotypii, můžeme si být téměř jisti, že onen člověk je po smrti, jak říká sám autor: „*Vyfotíme-li člověka, tak už v okamžiku bezprostředně po expozici je ten člověk starší, a když to řeknu trochu pateticky, tak blíž ke smrti. U člověka středního věku to není tak patrné a nebudeme to vnímat tak silně, jako když se bude jednat o portrét dítěte, a dítě je každou vteřinu méně dítětem, méně nevinné, více dospělé, plynutí*

[47] Podle sémiotiky je index považován za druh znaku, kde mezi zobrazovaným objektem a znakem je přítomna věcná souvislost, např. indexem je kouř jako znak ohně.

času je na dětech zřetelnější... Týká se to tématu plynutí času, stárnutí a nevyhnutelnosti smrti.“[48]

Tyto myšlenky dále rozvíjí ve své recenzi na zmiňovanou výstavu studentka doktorandského studia oboru dějin umění Filozofické fakulty Univerzity Karlovy, Romana Voháňková: *„Díváme-li se skrz médium daguerrotypie na současnost a děti, které žijí, vzniká nezvyklé napětí. Děti jsou vytrženy z času, fotograficky umrtveny. Rozdíl mezi životem a smrtí fotografie obecně do jisté míry smývá, neboť umrtvuje jak živé, tak neživé. Představu fotografie jako umrtvování živé osoby popisuje Roland Barthes. Podle něj skutečnost, že fotografie se definuje jako nehybný obraz, neznamená jen to, že se postavy nepohybují, ale že jsou zde umrtvené a napíchnuté na špendlíku jako motýli. Především daguerrotypie, která vyžaduje dlouhé expoziční doby, a tudíž nehybnost až ztrnulost modelu, takové představy umocňuje. Nelze se ubránit pocitu, že i děti na portrétech Ondřeje Přibyla jsou motýli na špendlících.”*[49]



Ondřej Přibyl
Ze série *Znaky příčinnosti daguerrotypie*
2011

Ondřej Přibyl sám sebe za fotografa nepovažuje, spíš je jeho zájem mimo jiné posunutý směrem ke konceptu a k ironizování *beuysovské* teze, že – každý člověk je umělec, což dokládá i fakt, že je členem umělecké formace *kunstWerk*. Jeho některá další díla prezentovaná právě pod touto hlavičkou silně korespondují třeba s přístupem autorů Jasanského a Poláka, v neposlední řadě soubor *Výňatek z katalogu Antonína Přibyla,* ve kterém jsou předměty Ondřejova dědečka Antonína Přibyla vyobrazené způsobem, jenž zmiňovaný zájem o beuysovskou ideu podtrhuje.

Dalo by se říct, že dílo Ondřeje Přibyla, a to hlavně reprezentované jeho posledními soubory, je zkoumáním fotografického média jak v rovině fyzické, tak v rovině metafyzické. Nejenom že autor musel doslova znovuobjevit fungování tohoto již vymřelého procesu, ale ve své teoretické disertační práci se více

48 Ondřej Přibyl v osobním rozhovoru s autorem, Praha 28. 3. 2013.
49 Voháňková Romana: Motýli na špedlících, www.arttalk.cz, 19. 12. 2012.

zabýval jeho jedinečností, spočívající v silné hmotné souvztažnosti mezi fotografií a jejím referentem. Jeho teoretické poznatky pocházející např. z filozofie Rolanda Barthese, Rogera Scrutona a Tomáše Kulky, na které se odvolává, dávají pevný základ jeho fotografickým pracím. Ondřej Přibyl není určitě prvním, kdo zde vzkřísil princip daguerrotypie a ani netouží být takto označován. Nostalgii a romantiku prameníci ze staré technologie sice připouští, ale nenechává se jimi svést. Dle mého názoru je ale možná prvním, kdo se pokusil položit teoretický rámec dnes již mrtvému procesu daguerrotypie v soudobém kontextu současné fotografie.

Robert Vano



Robert Vano
(1948)

Narodil se v Nových Zámcích na Slovensku, ale odtud zná jenom své dětství a dospívání. Předtím, než se Robert Vano (1948) stal jedním z mediálně nejznámějších fotografů v Čechách, prošel dlouhou a pestrou životní cestou – přes emigraci zrovna v době dovršení věku dospělosti, práci pro takové módní tituly jako Harper's Bazaar, Elle, Cosmopolitan, Vogue, míjel světové metropole, jako jsou New York, Paříž, Miláno, aby si jako svoje konečné místo pro život vybral Prahu, kam se přistěhoval po pádu totalitního režimu.

Jeho původně nejranější zkušenost s fotografií pochází z období dospívání. V teenagerském věku mu otec daroval k Vánocům první fotoaparát – bakelitový Pionýr, o který vlastně ani moc nestál: *„... protože já jsem nikdy nedostal to, co jsem chtěl, a to nevím proč, jestli to nebylo... Když jsem chtěl loutkové divadlo, tak jsem dostal kolo, a když jsem chtěl hodiny, tak jsem dostal foťák. A takhle jsem se dostal k fotce. Ale nemyslel jsem, že bych se tím mohl uživit, protože táta ještě říkal, že život je těžký, a protože jsem z malého města na jižním Slovensku, tak říkal, že akorát tak můžu fotit pohřby...“*[50]

Profesionálně s fotografií začal až ve věku přibližně 35 let a k tomuto řemeslu se dostal přes práci kadeřníka, při které nejdřív sledoval takové fotografické ikony módního světa, jakými byli Horst P. Horst, Marco Glaviani, Sarah Moon a jiní, aby se jednou rozhodl vzít fotoaparát do ruky sám.

U nás vstoupil do povědomí široké veřejnosti výstavou *The Platinum Collection*, která se konala pod záštitou Leica Gallery Praha ve výstavní síni Mánes v roce 2009. Více než 20 000 návštěvníků mělo možnost zhlédnout kolem 200 ručně tištěných fotografií platinovo-paládiovým procesem. Josef Chuchma ve své

[50] Robert Vano v osobním rozhovoru s autorem, Praha 26. 4. 2013.

recenzi na tuto výstavu napsal: *„Možná vůbec základním tématem, ale také traumatem současného Roberta Vana je plynutí času. Při komponování retrospektivy The Platinum Collection zrušil veškerou chronologii, snažil se svůj vývoj v čase zmatnět, ne-li popřít. Použitý platinový tisk mu to usnadnil, neboť tato technologie vtiskuje zvětšenině – bez ohledu na námět – hmotný ráz rukodělnosti, ušlechtilé minulosti, poctivé antikvárnosti. Exponáty umělec naskládal do jedné řady na tři stěny Mánesu a ověsil jimi i několik sloupů v galerii. V takto vzniklém proudu se snímky z jednotlivých fází tvorby přelévají přes sebe. Zkrátka pel mel. Určujícím principem není vývoj, nýbrž pocit. Úskalím je tu počet prací nutných k obsazení rozlehlého Mánesu: na první stěně, čítající asi osm desítek exemplářů, je asociativní, motivicky rytmizovaný sled velmi přijatelný a jde o nejsilnější výstavní partii, kterou Robert Vano v Česku kdy sestavil. Ale hned následující stěna je nejprve zanesena homosexuálně popisným cyklem mužských hrátek ve vodě Adršpach (1992), který by zasluhoval silnou početní redukci, a následuje zdlouhavé motání se v kruhu, rozmělnění dojmu z úvodní stěny.“*[51]



Robert Vano
Tulipány
Praha
2004

Samotný autor byl na výstavě přítomen každý den a s humorem jemu vlastním na to vzpomíná takto: *„A zážitky? Ty jsou obrovské. Třeba ke mně přišel pán a povídal: ´Kurva, měl jste zůstat tam, kde jste byl. Tady stojíte, buzerante, všechno nám kazíte. Já jsem taky fotograf a to si myslíte, že já budu na výstavě*

[51] Josef Chuchma, Fotograf „kluků“ Robert Vano se v Mánesu snaží popřít čas, *Kavárna*, http://zpravy.idnes.cz/fotograf-kluku-robert-vano-se-v-manesu-snazi-poprit-cas-pis-/kavarna.asp, vyhledáno 27. 4. 2013.

taky furt stát?´ Nebo přišel jinej pán, šťouchl mě do břicha a povídal: ´Přestaňte žrát, jste tlustej jako prase.´ Pak zase přišla paní a začala brečet. Myslel jsem, že je to snad někdo z příbuzenstva, ale ona spustila: ´Pokaždé, když vás vidím, tak brečím, vy jste takovej smutnej, kdybych byla mladá, tak bych si vás vzala domů...´ Jiný názor zase byl: ´Nefoťte Prahu. To fotí každý.´ Kdybych každého poslouchal, tak bych se musel zbláznit. Ale já jsem odsud odešel proto, abych mohl říct, co chci, a abych mohl dělat, co chci. V Americe jsem se naučil, že nejlepší je nikoho neposlouchat.“[52]



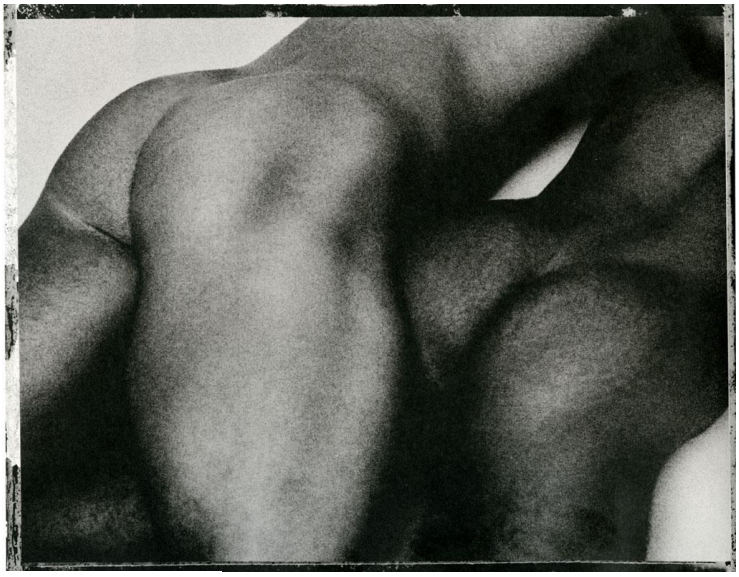
Robert Vano
Zdenka,Tereza
Czech Elle
Praha
2000

Svými vtipy odzbrojuje jakoukoliv kritiku a v jeho šarmu se pravděpodobně odráží kdysi nenaplněná touha stát se hercem. Náročnějším divákům, kteří by snad chtěli hledat v jeho souboru platinotisků hlubokou myšlenku, vzkazuje: *„Není žádná. Chtěl jsem mít výstavu a mými fotkami nechci nic říct, jako že já mám nějaké poselství, např. zachránit planetu. Já dělám fotky pro sebe, protože mě to baví... Lidé nechtějí vidět žádné poselství nebo inteligenci. Zeptáte se jich, co chtějí vidět v časopise, a oni řeknou:*

52 Hana Bílková, *Robert Vano*, Praha 2010, s. 22.

Brada Pitta, Leonarda DiCapria, Madonnu, sex, kuchařku a horoskop. A to jim musíte dát, když chcete být úspěšný. Warhol pořád říkal: ´Dejte jim, co chtějí.´ To máte zajištěnou popularitu.“[53]

V osobnosti Roberta Vana je silně otištěn svět módního byznysu. Je jím prosáklý, desetiletími zkušeností v roli komerčního fotografa, kreativního ředitele časopisu Elle a později i modelingové agentury Czechoslovak models. Je to patrné na jeho dochvilnosti (na schůzky chodí o něco dříve) nebo na jeho přístupu s orientací na klienta, který se právě odráží i v jeho díle; v tom, jak divákovi servíruje svoji ideu nostalgicky romantického světa krásných tváří a mladých vypracovaných těl.



Robert Vano
Homage to Ritts
Praha
1995

Vůbec poprvé se dozvěděl o existenci procesu platinotypie na výstavě Irvinga Penna v New Yorku v roce 1968. Uběhlo ale ještě hodně času, než tuto metodu začal plně využívat, k čemuž přispěly i tvůrčí dílny konané pod vedením profesora Miroslava Vojtěchovského v Národním muzeu fotografie v Jindřichově Hradci, kterých se Robert Vano účastnil v roce 2005.[54] Vyzkoušel i jiné metody ušlechtilých tisků, např. argentotypii, gumotisk a olejotisk. Sám přiznává ale svoji netrpělivost, se kterou tyto ostatní techniky není možné zvládnout, a zároveň přidává svou hlavní motivaci, a tou je navození pocitu nostalgie a dle jeho slov krásy.

Ve Vanově chápání krásného světa převládají mužské zadečky naskládané vedle sebe, zátiší s tulipány pohozenými na ložním prádle, romantika malebných uliček staré Prahy... Jeho snímky jsou často zrnité, neostré a zamlžené, čehož dosahoval

53 Robert Vano v osobním rozhovoru s autorem, Praha 26. 4. 2013.
54 Více v kapitole Možnosti vzdělávání v historických fotografických technikách.

použitím punčochy nebo vazelíny přímo na objektivu. Velká část jeho prací vznikala v 80. a 90. letech pomocí kinofilmového, středoformátového a v pozdní době i digitálního přístroje. Smazání vizuálních diferencí pramenících z použití rozdílné techniky bylo docíleno právě sjednocením skrze planitovo-paládiový proces; jehož pomocí si autor osvojil metodu digitálního negativu.[55] Tato myšlenka převedení celého autorského díla do ušlechtilého platinového tisku má svoje ideové úskalí: „*Jsou lidé, kteří chtějí nějakým způsobem svoje fotografie, jež vytvořili pod nějakým principem, předělat, aby měly jakousi nostalgickou hodnotu. To je případ Roberta Vana. Nevím, jestli se mi líbí tento postup, protože svoje vlastní dílo obracím do něčeho jiného, do jiného stylu, než jaký jsem vyznával v době, kdy jsem to fotografoval. V době, kdy jsem to fotografoval, tak jsem myslel moderně a tyhle techniky mi byly třeba z duše protivné. A najednou mám tytéž fotografie převádět do jiné techniky, protože vypadají romanticky a nostalgicky... Mám Roberta Vana moc rád, je to jeden z mých nejlepší žáků z jindřichohradeckých kurzů, rozhodně je to ten, co to nejdál dotáhl ze všech, co tam chodili. Ale já bych takhle se svými snímky z dávných let nemohl nakládat, protože bych se zpronevěřil tomu, v co jsem věřil tehdy, když jsem tehdy tiskl spoušť. I když možná Robertovy fotografie byly tak romantické, už když je tehdy dělal, to já nevím... Moc jich bohužel neznám, a co znám, to jsou ty, které předělal ex post a v Mánesu posléze vystavil.*“[56]

„*Vanova tvorba se mnohdy pohybuje na samé hranici estetiky a líbezné líbivosti. Balancuje na ni jako provazochodec na laně, který svá zakolísaní většinou vyrovnává, i když on ví své,*“[57] konstatovala Jitka Horázná ve své bakalářské diplomové práci. Tento závěr však psala v době před zmiňovanou retrospektivní

55 Více o této problematice v kapitole Fenomén digitálního negativu.
56 Miroslav Vojtěchovský v osobním rozhovoru s autorem, Praha 16. 4. 2013.
57 Jitka Horázná, *Fotograf Robert Vano* (Bakalařská diplomová práce), ITF, Opava 2006.

výstavou, která byla ale pro autora zásadní.

V kapitole *Fandovská scéna* této diplomové práce se pokouším smazat rozdíly mezi amatéry a profesionály a jmenuji charakteristiky příznačné pro lidi používající ušlechtilé tisky a podobné techniky. Mezi nimi, v díle Roberta Vana, vládne nostalgie a inklinace ke kýči. Jeho fotky se prodávají, jsou lidé, kterým se líbí jeho zátiší a převážně v západních metropolích i jeho mužské akty. Tímto se jeho osobní ambice podařilo naplnit. Ale je to měřítko skutečné hodnoty? Ve světě módní fotografie není tento postup, t.j. použití historických fotografických technik, ojedinělý. Zatímco např. Robert Mapplethorpe tento proces používá z čistě pragmatických nebo technologických důvodů (stálost, archivační kvality, tonalita), tak Robert Vano v něm nachází pocity starých dobrých časů. Jestli bych měl najít v jeho tvorbě pozitiva, tak snad v tom, jak obohatil fotografii o mužský akt. Jeho přístup je spíš delikátní než vulgární a jeho přínos více kvantitativní nežli kvalitativní.

Vladimír Židlický



Vladimír Židlický
(1945)

Vystudoval externě obor umělecké fotografie na FAMU u profesora Jana Šmoka. Psal se rok 1975, a jak sám na tuto dobu vzpomíná, tak pro něj neexistovala jiná cesta než být umělcem. Jeho kariéra se vyvíjela soubežně s jeho uměleckým zájmem, byl vedoucím oddělení užité fotografie na Střední uměleckoprůmyslové škole v Brně a potom i jejím ředitelem. Od roku 1990 se plně věnuje svojí tvorbě.

Vladimír Židlický (1945) nechtěl být původně fotografem. Vlastně označovat ho za fotografa by zřejmě nebylo úplně správné. Dokázal si vyvinout rukopis, který je jemu vlastní a kterým rozmazává hranici mezi malbou a fotografií. O jeho talentu svědčí, že na FAMU ho na externí studium přijali hned napoprvé a stačilo mu na to jeho intenzivní roční snaha o průnik do širokého spektra jednotlivých fotografických disciplin. Možná mu k přijetí také dopomohly jeho malby, které představil výběrové komisi během přijímacího řízení, jakkoliv to může znít kontradiktně. Měl výtvarno v sobě a tento jeho specifický přístup byl na škole především v závěru studia přijímán s určitými rozpaky. Byl introvertním samotářem věřícím ve svoji věc. Nalezení si vlastního tvůrčího jazyka autor vysvětluje následovně: *„Vždycky máte dvě možnosti: buď můžete k věcem přistupovat racionálně, udělat si nějakou konstrukci a tím třeba vyhovět stávající konvenci, anebo k tomu přistupujete intuitivně, protože máte pocit, že je to tak dobře a naplňuje to vaši představu o dané věci... A to byl asi můj případ.“*[58]

Obrazům tohoto autora dominují nahé figury, ale asi by bylo povrchní jeho dílo řadit čistě do fotografie aktu. *„Židlického postavy nejsou popisem svého vlastního vzhledu, neprozrazují, kdo jsou, ani nepoukazují na svou krásu. Vypovídají o tom, jakým způsobem existují, mluví o svých osudech, o vlastním bytí. Tímto jeho*

[58] Vladimír Židlický v osobním rozhovoru s autorem, Brno 4. 5. 2013.

výtvarná poselství nabývají až duchovních rozměrů.“[59]

Jeho komplikovaně potemnělé, většinou do hněda tónované snímky vycházející z figurálních motivů jsou rozmělněné, roztržené, poškrábané jeho vlastnoručními zásahy do negativu nebo do výsledné fotografie. Když jsem se ho ptal proč, odpověděl, že jenom tak fotografický obraz považuje za dokončený. Vychází to z jeho silného přesvědčení nebo potřeby, zasahovat do svého díla ručně, manuálně ho transformovat, zanechat v něm kousek vlastního já skrze fyzično zdánlivě drastických manipulací. Častokrát k nim přidává luminografii, multiexpozice anebo efekty dosažené dlouhými časy. Josef Moucha o něm v této souvislosti napsal: *„Tak jako se dají pod definitivním zprostředkováním malířské obraznosti Židlického tušit stopy předchozích etap olejomalby, tak probleskují i základní rysy stavby z podloží jeho obrazů fotografických. V návaznosti na tradici české fotografie si umělec ponechal vědomí důležitosti, jež bývala v našem prostředí tradičně svěřována vizualitě: myšlenku má provázet zrakový zážitek... Židlický se svým způsobem přihlásil k dávné piktoriální tradici fotografie, ve figurální oblasti znamenitě reprezentované Františkem Drtikolem.“*[60]



Vladimír Židlický
Mimořádné zasedání č. 3
ferrotypie

Již během svých studií na FAMU přišel do kontaktu s historickými fotografickými technikami prostřednictvím profesora Jaroslava Boučka, který mu několikrát ukázal nejzajímavější obrazy jeho sbírky daguerrotypií a dalších historických technik.

[59] Lubomír Ančinec, *Fotografická tvorba Vladimíra Židlického* (Bakalářská diplomová práce), ITF, Opava 2001.

[60] Josef Moucha, *Obrazy z dějin fotografie české*, Praha 2011.

Z té doby, více než třicet pět let nazpět, si velmi dobře vybavuje především silný dojem, který na něj udělaly ambrotypie a ferrotypie. Dlouho to doutnalo v podvědomí jeho mysli, až do doby asi před pěti lety, kdy tato idea opět zarezonovala a rozhodl se svoji paletu manuálních procesů rozšířit právě o metodu ferrotypie. Najednou mu připadalo, že právě tato archaická technika bude plně souznít s jeho výtvarným názorem: *„Takže jsem vlastně zvolil takovou cestu, kdy vzniká plnohodnotná ferrotypie, ale trošku jiným způsobem a na základě technických prostředků soudobých. Vím, že si kovové desky třeba připravovali tak, že tam naprašovali syrský asfalt a podobně.*



Vladimír Židlický
Levitace
ferrotypie
1996

No, prostě všechno bylo trošku jinak. To se dnes dá zařídit jednodušeji, rychleji. Zrovna tak ty konečné, závěrečné laky. Oni používali sandarakové laky. Dneska už vlastně lze stejného výsledku dosáhnout i jiným způsobem, ne tak komplikovaným. Prostě oni tehdy jinou možnost neměli. Dneska vývoj veškerých těch komponentů nabízí jiné možnosti, čili je nesmysl je nevyužít. Nevidím důvod se v určitých detailech ortodoxně držet původních historických technologických a materiálových přístupů, podstatné je dosáhnout výsledku, který svým výrazem naplňuje primárně

emocionální sílu této archaické techniky. Základní technologie i konečné vyznění však zůstávají identické s jeho původní podobou.“[61]

Iniciační kontakt s lidmi z fandovské scény mu pomohl nastartovat objevování tohoto historického procesu. Tři a půl roku trvaly jeho experimenty, až se mu tuto technologii podařilo plně uchopit. Dnes ji používá primárně jako kopírovací metodu. Výsledně upravovaný negativ nasvicuje v komoře na ferrotypickou desku.



Vladimír Židlický
Pokus o skok po hlavě
ferrotypie
1992

Vladimír Židlický je dnes autorem zastoupeným ve sbírkách těch nejpřestižnějších světových galerií, mezi jinými v Centre Pompidou v Paříži a v Museum of Modern Art v New Yorku. Nevysvětluje, co jeho jednotlivé obrazy znamenají. Tento úkol přenechává kurátorům a kritikům: *„Jeho práce je duplicitní, ale ne neúpřímná. Jako optická iluze notoricky známé obrácené figury dvojí tváře – demonstrující konstruktivní aspekty vnímání – buďto krásná mladá žena, nebo ošklivá stařena, podle toho, jak se na její tvář díváte (a v závislosti na vaší zásobě kulturních stereotypů) – tyto fotografie jsou lakmusovým papírkem pro diváka: vidíte psychologický symptom, nebo filozofickou alegorii? Sexuální otázky, nebo etické otázky? Osvobození se od konfrotace, nebo konfrotaci se zodpovědností vize? Rozeznání, nebo nerozeznatelné? Odpovědi jsou to, čemu každý z nás musí čelit.“*[62]



Stará, nebo mladá žena?
optická iluze

61 Vladimír Židlický v osobním rozhovoru s autorem, Brno 4. 5. 2013.
62 Craig Dworkin, *No Medium*, Boston 2013.

Historické fotografické techniky dnes

Možnosti vzdělávání v historických fotografických technikách

Pokud se v dnešní době rozhodne nějaký nadšenec, ať už s profesní, nebo amatérskou motivací, naučit některou z historických fotografických technik, tak má v podstatě dvě možnosti: samostudium domácí nebo zahraniční literatury a následující vlastní pokusy nebo studium prostřednictvím workshopů organizovaných nějakou institucí nebo konkrétní osobností.

Nebylo tomu tak dávno, přibližně 10 let zpátky, kdy bylo samostudium vlastně jedinou možnou cestou, jak se dozvědět něco o historických procesech, pokud sem ale nebudu počítat občasné a limitované workshopy Národního technického muzea v Praze a přežívající techniku kyanotypie v podobě zpestření výuky předmětu výtvarné výchovy na některých školách nižších stupňů. V porevolučním období v České republice byla první serióznější publikací zabívající se popisovanou tematikou příručka pod názvem Historické fotografické techniky od Pavla Sheuflera, která vyšla v roce 1993. V jejím úvodu autor píše: *„Brožura je určena pracovníkům muzeí a archivů, kteří pracují s fotografií, antikvářům, kteří se s historickými technikami pravidelně setkávají, všem fotografům, pro něž znalost oboru by měla být základní výbavou, a dále všem těm, které oslovují ´staré fotografie´. Je koncipována pro praktickou práci, jako praktická příručka, proto slevuje z odbornosti chemicko-technologické, která ostatně ani není profesí autora. Jednotlivé techniky mají pevnou strukturu hesla a jsou řazeny za sebou podle doby užívání. V závěru je připojen abecední obsah. Přehled obsahuje pouze nejzákladnější techniky, s nimiž je možné se běžně setkat. Soupis všech historických fotografických technik a jejich modifikací by obsahoval několik set položek.“*[63]

[63] Pavel Scheufler, *Historické fotografické techniky*, Praha 1993.

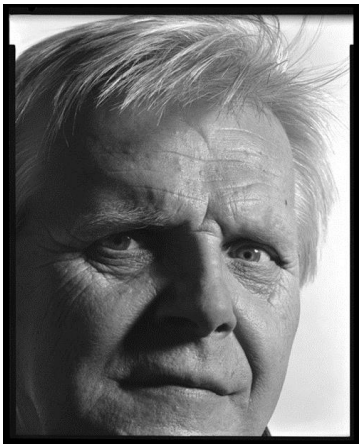
Od roku 2001 vychází pod hlavičkou Národního archivu v Praze sborník Historická fotografie a od roku 2011 se stává jeho spoluvydavatelem Technické muzeum v Brně. Toto je další tištěný zdroj informací, do kterého přispíval Tomáš Štanzel, autor souborů článků o historických fotografických technikách, o kterých informoval nejenom ve zmiňovaném sborníku, ale i formou cyklů v časopisu PhotoArt uveřejněných v roce 2007.[64] Mimo jiné je kurátorem oddělení dějin fotografické a filmové techniky v Národním technickém muzeu (dále jen NTM) v Praze a v rámci své práce se zabývá i programem *Rekonstrukce historických fotografických technik*.

V současnosti je na knižním trhu s odbornou literaturou (v českém jazyce) mezera v podobě chybějící ucelené učebnice o historických fotografických technikách nebo možná, v modernější konotaci, alternativních fotografických procesech, která by nebyla jenom receptářem a návodem s historií jejich vývoje, ale i motivací a pošťouchnutím k použití těchto technik v novodobém kontextu. Pokud je zájemce o tuto tematiku omezen jenom na znalost českého jazyka, zůstává mu ještě možnost studia historických pramenů v institucích zabývajících se technickou historií, např. v knihovně NTM v Praze. Z dobových zdrojů, hlavně z období 20. a 30. let 20. století, je v technicky zaměřených knihovnách k dispozici několik různých příruček a knih tvořících spolu *Praktickou knihovnu českého fotografa amatéra;*[65] některé z nich jsou specificky zaměřené na konkrétní tiskové techniky převážně z řad tzv. ušlechtilých tisků. Jinak v anglickém jazyce existuje kvalitní dostupná literatura, v které jsou tyto popsané procesy častokrát řazeny i do souvislosti naší moderní doby (stěžejní tituly uvádím v seznamu doporučené cizojazyčné literatury jako součást této diplomové práce).

[64] Jsou dohledatelné i na internetových stránkách Národního technického muzea v sekci projekty / fototechniky.

[65] Tyto je možné najít na stránkách www.fototechniky.cz v sekci elektronické knihovny, jak zmiňuji v kapitole Fandovská scéna.

Od 80. let 20. století, přibližně ve stejné době, kdy dochází k znovuobjevování historických procesů ve Spojených státech amerických, se pod taktovkou Národního technického muzea v Praze začínají konat první workshopy s touto tematikou. Jako nastartování těchto aktivit posloužila výstava *Co je fotografie – 150 let fotografie*, která se konala v roce 1989 v Mánesu společně s její doprovodnou výstavou konanou v NTM pod názvem *Zvláštní fotografické techniky*. V té době dochází v NTM k rekonstrukci ferrotypického procesu pod vedením F. Ptáka a J. Čípa. Od roku 2005 organizuje a vede workshopy pro laickou i odbornou veřejnost Tomáš Štanzel. Konají se přibližně dvakrát do roka o maximální kapacitě šesti účastníků jednorázově. Tyto dílny bývají zaměřeny převážně na jednodušší procesy jako kyanotypie, sépiový tisk (Van Dyke) a jiné.



Miroslav Vojtěchovský (1947)
foto:Gabriela Gernat Ksandr

Jak se již zmiňuji v kapitole *Fandovská scéna*, k jedním ze zásadních momentů renesance historických fotografických procesů za posledních deset let u nás patří pedagogické aktivity Miroslava Vojtěchovského, provozované formou tvůrčích dílen. Znalosti o těchto alternativních procesech si dovezl ze Spojených států amerických, kde vyučoval několik předmětů; mezi nimi *Final photography, Basic photography, Porfolio class, Camera to computer* a jiné na School of Communication ve Washingtonu, D.C. Jeho původní motivací se tyto metody naučit bylo zkvalitnění vlastní výuky, aby mohl studentům nabídnout přednásky z dějin fotografie, poznamenané osobní zkušeností s historickými technikami.

Po návratu ze zahraničí spoluzakládá Národní muzeum fotografie (dále NMF) v Jindřichově Hradci. V roce 2005 začíná s aktivitami tvůrčích dílen při tomto muzeu, aby tak nově vzniklé instituci pomohl vdýchnout život. Workshopy probíhaly dvakrát, v případě zvýšeného zájmu i třikrát do roka formou prodloužených víkendových soustředění a dokázaly pojmout přibližně 10 zájemců najednou. Na tyto dílny vzpomíná sám pedagog takto: *„Měli jsme*

určitou skladbu – kyanotypii, Van Dyke a platinotypii, přičemž někdy jsme míchali, někdy koupili, pak jsme od těchto solí kovů přešli ke gumotisku a olejotisku. Nikdy jsem nechtěl dělat bromolejotisk, to mě nebavilo, to je taková scestná technologie, nemá žádné pořádné výsledky a je pro mě v podstatě nezajímavá. Když jsme přešli k tomuhle, tak jsme se začali v Jindřichově Hradci scházet v pátek, ale pozor, já jsem nikoho nezval, nikoho jsem nenutil. Ti chlapi prostě sami přijeli a už v pátek jsme začali ty papíry máčet, mazat, připravovat, preparovat kvůli tomu, aby se to stihlo do té neděle jakžtakž udělat. Celý ten proces byl poměrně dlouhý. Vždycky jsme ztratili dost času kopírováním zvětšenin na duplikátní negativy, do kterých se to dělalo."[66]





Tvůrčí dílna pod vedením Gabriely Kolčavové v Moravské galerii 2012

Tyto samotné pracovní postupy byly obohacené přednáškami s ukázkami a s promítaním z dějin fotografie, převážně z období piktorialismu. Účastníky dílen byli fotografové, a to jak amatéři, tak profesionálové (např. Robert Vano). Občas se mezi zájemci objevovali i studenti z vysokých škol buď s fotografickým zaměřením, nebo lidé z příbuzných oborů, jako např. grafici. V neposlední řadě to byli pedagogové středních i vysokých škol z podobných kreativních sfér, jako např. výtvarné či hudební výchovy.

Následovnictví předal profesor Miroslav Vojtěchovský po pěti letech vzdělávacích aktivit v NMF dalším, jako byli např.

66 Miroslav Vojtěchovský v osobním rozhovoru, Praha 16. 4. 2013.

Gabriela Kolčavová nebo Katarína Mocáková a Rasťo Čambál, kteří převzali jednotlivé dílčí části skladby zaběhnuté výuky. Poslední jmenovaný vedl dílny až do poloviny roku 2012, kdy byly tyto aktivity v NTM přerušeny.

Z akademických institucí, majících ve svém studijním curriculu historické fotografické techniky, je potřeba zmínit soukromovou fotografickou školu Photogenia se sídlem v Brně. Zde je jejich hlavní promotérkou Gabriela Kolčavová, která je vyučuje od roku 2007: *„Snažím se, aby to prváci měli spjaté s historií, aby to pochopili, aby jim to zapadalo i do těch ostatních věcí, co tam studují...Téměř vždycky si lidé projdou kyanotypií, protože je lehká, a ne příliš drahá. A když je to baví, tak si zkouší dál slaný proces, Van Dyke, platinu. Buď se to nabízí navíc k semestru, nebo se vypisují kurzy zvlášť, které jsou už pro veřejnost a jsou třeba dvoudenní nebo celodenní nebo jsou v rámci letní dílny a podobně.“*[67]



Gabriela Kolčavová (1977)
foto:Ondřej Žižka

V poslední době se šíření povědomí o alternativních fotografických procesech, v této praktické rovině, naplňuje skrze nové tvůrčí dílny, které se objevují také při galeriích, jakou je Art in Box v Praze, kde je vede Rasťo Čambál. Je patrný narůstající zájem hlavně o techniku mokrého kolódiového procesu, zřejmě pro svoji líbivě podbízivou archaickou patinu, ale i o jiné procesy z řad ušlechtilých tisků. Je možné říct, že se z toho stává jakási módní vlna, která k nám přichází ze Spojených států amerických a která své kulminace ještě plně nedosáhla. Můžeme proto očekávat záplavu archaicky vyhlížejících retro snímků?

67 Gabriela Kolčavová v osobním rozhovoru, Brno 29. 3. 2013.

Fandovská scéna

Kromě již etablovaných autorů, z nichž některým vybraným věnuji samostatnou kapitolu a kteří ve své tvorbě využívají kreativních prostředků spjatých s historickými fotografickými technikami, bych nemohl opomenout skupinu nadšenců, neboli amatérů. Tito lidé se věnují historickým fotografickým technikám jako svému koníčku a investují do něj nemalé časové a finanční prostředky.

Scénu, která funguje kolem zmiňovaných technik, je možné charakterizovat určitými společnými vlastnostmi, které se budu snažit v této kapitole pojmenovat a popsat, včetně stručné historie jejího vývoje za posledních přibližně deset let. Bylo by příliš jednoduché rozdělit autory na skupinu amatérů a profesionálů podle toho, jestli se tomuto médiu věnují jenom ve svém volném čase, nebo jestli je pro ně primárním zdrojem příjmu. Nicméně jsem v těchto úvahách dospěl k zjištění, že i pro profesionály nejsou fotografické techniky vždy nevyhnutelně hlavním tvůrčím prostředkem a u některých autorů je jejich tvorba spojena s působením na akademické půdě, popřípadě se u jiných z koníčku stal zdroj příjmu a stali se tak profesionály. I proto považuji termín *fandovská scéna* za více příznačný a budu se ho držet. Budu sem tedy řadit všechny autory, kteří ve své tvůrčí práci využívají fotografické techniky nebo alternativní procesy ve svém volném čase jako koníčka, ale také „profesionály“ mající tyto procesy ve svém tvůrčím zaměření, jinými slovy všechny fandy. Hranice mezi amatéry a profeionály je tenká a asi nejlíp je vystižena slovy Rolanda Barthese: *„Amatér se obyčejně definuje jako umělec ve stavu nezralosti: jako ten, kdo nemůže – anebo nechce – dosáhnout mistrovské zdatnosti v dané profesi. Avšak v případě fotografování je to naopak amatér, kdo je na profesionálnich*

výšinách: neboť právě amatér má nejblíže k noematu Fotografie."[68]

Z posledních deset let je potřeba vyzvednout minimálně dva momenty, které byly pro nastartování a rozvoj fandovské scény klíčové. První z nich se týká osoby Miroslava Vojtěchovského, který se prvně o historických technikách dozvěděl ještě během studií na Střední průmyslové škole grafické a na FAMU od pedagogů, jako byli profesor Rudolf Skopec, Ing. Petr Tausk a jiní. Ale až v roce 2000 se začal plně věnovat této problematice samostudiem ve Spojených státech amerických. A bylo to právě po návratu z USA, v roce 2005, kdy začal Miroslav Vojtěchovský předávat jiným to, co se sám naučil formou prodloužených víkendových wokshopů. Vyučoval historické fotografické techniky na báze kovu, jako kyanotypii, argentotypii, platinotypii a procesy na bázi chromovaných koloidů – gumotisk, uhlotisk a olejotisk právě v nově založeném *Národním muzeu fotografe* v Jindřichově Hradci. Zájemci, kteří se do workshopu hlásili, pocházeli z různých profesí a spojoval je společný zájem objevit a naučit se více než sto let starý a zapomenutý technický proces.[69]



Zdeněk Řivnáč
Zátiší
Alumitypie
2009

Druhým zásadním milníkem pro vznik a rozvoj fandovské scény bylo založení internetových stránek *www.fototechniky.cz*, které v listopadu roku 2009 spustil Zdeněk Řivnáč. Tento autodidakt, nadšenec starých technologických postupů, milovník velkoformátových kamer a obdivovatel Josefa Sudka asistoval při zmiňovaných workshopech Miroslavovi Vojtěchovskému, který se o jeho přínosu zmínil takto: *„Věnuje tomu obrovské množství času. On také napsal ten slovník... To je úžasná záležitost. On prostě zpracoval všechno to chemické názvosloví i jeho historické*

68 Roland Barthes, *Světlá komora*, Praha 2005, s. 93.
69 Více v kapitole Možnosti vzdělávání v historických fotografických technikách.

proměny z angličtiny do češtiny a z češtiny do angličtiny, včetně všech profesních žargonů. Takže když s tím začínáte, tak si můžete najít popisy, chemikálie, chemické značky, chemické názvosloví, ale také užití v té které technologii. Dokonalý slovník. Dodneška je nepřekonaný.“

Myslí se tím internetový slovník na stránkách *www.fotochemie.cz*, který obsahuje základní seznam zažitého, ale i archaického chemického názvosloví v českém i anglickém jazyce pro použití v klasické fotografii, včetně jejich chemických vzorců. Tohle úsilí Zdeňka Řivnáče bylo výsledkem studia historických pramenů o fotografii a jeho následného zjištění, že před sto lety používané názvy chemických látek jsou v dnešní době označované jinou terminologií.

Internetové stránky *www.fototechniky.cz* můžou posloužit jako kuchařka, kde jsou dostupné podrobné recepty, jak se naučit konkrétnímu ušlechtilému tisku. Mimo tyto novodobě zpracované postupy zde najdeme oskenované historické příručky, většinou z 20. let 20. století, které jsou součástí elektronické knihovny stránek. Je to v současnosti zřejmě největší veřejně lehce dostupná znalostní báze, co se týče historických fotografických technik v českém jazyce. Kromě chemického slovníku a *Praktické knihovny českého fotografa amatéra* (kterou redigoval Robert A. Šimon) je tady prezentovaná formou internetových galerií i novodobá fandovská scéna. Rovněž se máme možnost dozvědět o již proběhlých, ale i plánovaných workshopech nebo o minulosti vzniku jednotlivých technik s odkazem na konkrétní osobnosti historie fotografie. Podle autora stránek se od svého vzniku až po současnost jejich roční návštěvnost ustálila na čísle přibližně 50 000 zhlédnutí za rok, z toho unikátních návštevníků bylo 6 500 za stejnou dobu. Ačkoli



Petr Jánošík
Baletka
mokrý kolódiový proces
2011

za posledních 12 měsíců nedochází k přísrůstku obsahu stránek, má jejich návštěvnost jenom mírně klesající trend.

Bylo by obtížné určit přesné číslo zájemců – fandů trávících čas v temné komoře znovuobjevováním starých procesů, ale na základě zmiňovaných údajů můžeme předpokládat, že bude překvapivě nemalé a svědčí o jistém vzkříšení nebo comebacku těchto metod. Nejlíp zřejmě charakterizuje fandovskou scénu následující úryvek z rozhovoru s Miroslavem Vojtěchovským: *„...a ti lidé byli prostě úplně nadšení. Věci, které dělali, jsou některé výborné, některé jsou dobré, některé se třeba nedaří, ale to je vždycky děláno s velikou láskou. V zásadě cokoliv ti lidé dělají, dělají s neobyčejným entuziasmem a já před tím hluboce smekám, protože v tom jejich snažení vidím to nadšení a tu čistotu, v tom, že někdo chce něco udělat, protože ho to baví a protože se to chce naučit a protože to má rád. Dneska se už tohle nepragmatické, velmi romantické myšlení skoro nevyskytuje.“*[70]



Petr Jánošík
Zátiší s tulipány
mokrý kolódiový proces
2011

Kromě amatérského zápalu jako hnacího motoru pro vznik zmiňovaných jednoznačně užitečných pomůcek, které nemusí zůstat jenom v hledáčku amatérů, ale častokrát je s oblibou využijí i pedagogové nebo profesionálové z příbuzných oborů, se fandovská scéna dá charakterizovat i následujícími pojmy: epigonství, nostalgie až anachronismus, retroperverze a chemonanie, dominance formy nad obsahem (nebo také bezobsažnost), inklinace ke kýči nebo i kýč samotný a únik před digitálním světem.

[70] Miroslav Vojtěchovský v osobním rozhovoru, Praha 16. 4. 2013.

Jisté specifikum fandovské scény je snaha o buď přiznané, nebo nepřiznané následovnictví již historicky etablovaných jmen fotografie, jako např. Jan Svoboda, Josef Sudek a jiných.
V osobních portfoliích těchto amatérů nejsou výjimkou různorodé kreace na téma zátiší, kde hlavním zobrazovaným předmětem nebo motivem jsou hrušky, tulipány, stoly *á la* Svoboda, baletky *á la* Demachy, nebo pokusy přiblížit se Sudkovým skleněným labyrintům vlastními variacemi různorodých forem zátiší včetně archaicky vyhlížejících sklenic. Není zde neznáma ani snaha o obsahové epigonství, kdy se v jednom případě předmětem „uměleckého záměru“ stala opuštěná zahrada Rotmayerovy vily, kde kdysi vznikly původní Sudkovy snímky *Kouzelné zahrádky*. Toto kopírování a používaní myšlenek jiných fotografů pro svůj vlastní záměr neopominulo ani tak výrazně dekadentního autora, jakým je Joel-Petr Witkin. Jeho formální stopy najdeme ve fotografiích Rasti Čambála (viz kapitola o něm).



Jaroslav Stauber
Zátiši – čas pro artičok a pět žlutých narcisů
ambrotypie
2011

K tomu všemu mnohokrát patří atmosféra nostalgie starých dob až anachronismus, kdy z některých snímků je cítit cílenou snahu o přenastavení času, kde jsou schválně použity předměty z vetešnictví, jako třeba staré kapesní hodiny a jiné podobné artefakty evokující snad předminulé století, jak je to možné vidět na ambrotypiích Jaroslava Staubera, někdy hraničících až s *retroperverzí*. O tomto fenoménu se mi zmínil v osobním rozhovoru Ondřej Přibyl: *„...Domnívám se, že se jedná o určitou nostalgii ve spojení s nadšením pro technologie, chemii, optiku, ale zároveň jde o snahu vyčlenit se z toho obrovského masového proudu digitálních fotografů, a navíc použitím něčeho dnes ještě exotičtějšího, než je standardní proces negativ-pozitiv, snaha vyčlenit se tím, že prostě použiji nějakou trošku exotičtější nebo hodně exotickou historickou technologii. V některých případech by se to dalo nazvat až retroperverzí. Mám na mysli obzvlášť ty případy, kdy jde o snahu vytvořit fotografii, která bude působit tak, že byla pořízena například právě v době vzniku či rozkvětu*

technologie, kterou byla pořízena. Těmto tendencím moc nerozumím, ale nechci to takhle zjednodušovat ani příliš hodnotit. Různých motivací je tam jistě mnoho.“[71]

V neposlední řadě bývají častými a dlouhými diskusemi recepty na vlastnoručně namíchané vývojky, což v sobě skrývá na jednu stranu praktickou výhodu, a to nezávislost na výrobcích těchto materiálů, ale občas to sklouzává k přehnanému zájmu o technickou stránku, hraničící až z tzv. chemonanií (pozn. autora: virtuální onanií nad úžasností vlastností chemických látek), kde je skutečný zájem o fotografii pohřben pod diskusemi o kvalitě a velikosti filmového zrna.



Karel Křižan
argentotypie
2011

V jiných případech dominuje absolutní vítězství formy nad obsahem: *„Myslím si, že ta technologie by měla být jenom prostředek. Je totiž úplně jedno, jestli vyfotíš prázdnou fotku metodou daguerrotypie, nebo mokrého kolódiového procesu na sklo velké 50 x 60, nebo digitálem, nebo telefonem. Bude to pořád jenom prázdná fotka a nic tomu nepomůže. O tom jsem přesvědčený. A jenom to zdánlivě zakryje tu prázdnotu tím, že to je něco výlučného, výlučná technologie, ale nic víc.“*[72]

Odtud je již jenom krůček ke kýči. Jeho problematika ve fotografii se zdá být záležitostí, která z teoretického hlediska vyžaduje specifický přístup, a to z důvodu vyjímečného statusu fotografie jako vizuálního média. Kýčem se intenzivně zabýval jeden z našich předních filozofů Tomáš Kulka: *„Kýčovitost fotografií zpravidla začíná právě tam, kde opouštíme to, čemu v angličtině*

71 Ondřej Přibyl v osobním rozhovoru, Praha 28. 3. 2013.
72 Tamtéž.

fotografové říkají ´straight photography´.[73] *Jedním ze způsobů, jak dosáhnout efektu kýče, je zaranžovat fotografovanou scénu... Dalším způsobem, jak dosáhnout kýčového efektu, je fotomontáž, retuš, optické filtry, osvětlení a různé laboratorní techniky. Jinými slovy, efektu kýče lze dosáhnout právě těmi odklony od přímé fotografie, které fotografii dávají její zvláštní intimní a nezprostředkovanou blízkost ke skutečnosti. Všimněme si též, že i v případě kýčovité ´manipulované´ fotografie bychom pociťovali tuto kýčovitost silněji, kdybychom zjistili, že jde vlastně o fotografii malovaného obrazu.“*[74]



Michaela Pospíšilová
Hrušky
mokrý kolódiový proces
2011

Ve světě fandovské scény je možné sledovat jednu pozitivní lidskou vlastnost; panuje tam hlad po informacích, nesoucí s sebou jakousi auru pátrání po znalostech, které lidstvo jednou mělo a které ´ztratilo´. Toto znovunalézání je nepochybně vzrušující. Fandové historických fotografických technik se účastní jednoho workshopu za druhým, každou techniku se snaží si vyzkoušet a natrénovat, aby třeba našli pro sebe tu pravou kreativní cestu. Věřím, že to těmto nadšencům přináší osobní uspokojení a naplnění jejich představ o trávení volného času.

Na druhou stranu je v historických fotografických technikách pro člověka, který se již vydal na tuto cestu, jistá past. A ta spočívá v uvíznutí v technice, kdy ta se stává cílem, a ne prostředkem. Pro samotné médium fotografie, pro uvažování o obsahu nezbývá čas a energie. Mnohokrát je přítomna jenom čistě formální stránka v podobě podivné estetiky libující si v časech zašlých a produkující „dojetí nad dojetím“.

73 Více v kapitole Reflexe piktorialismu.

74 Tomáš Kulka, Umění a kýč, Praha 2000, s. 120.

Fenomén digitálního negativu

Tato kapitola o digitálním negativu není zamýšlena jako návod na jeho přípravu, ostatně internet je plný různých takovýchto postupů, mimo jiné dokonale popsaný proces tvorby digitálního negativu je možné získat z knihy napsané formou učebnice od Dana Burkholdera s názvem *Making digital negatives for contact printing*.

Protože většina fotografických historických technik, přesněji řečeno hlavně tzv. ušlechtilých tisků, vzniká kontaktním kopírovaním, to znamená, že negativ se během exponování přímo dotýká papírové podložky, velikost výsledného snímku koresponduje s velikostí použitého negativu. Z toho logicky vyplývá, že nejčastěji používaným negativem v tomto procesu je negativ velkoformátový. Toto omezení se na použití tak velké a nákladné techniky odpadává právě se zavedením digitálního negativu. Proto se v kontextu historických fotografických technik digitálním negativem nemyslí standardizovaný formát pro archivaci dat RAW z digitálního fotoaparátu neboli formát DNG (který ale může posloužit také jako zdroj v procesu vytváření tohoto digitálního negativu).

Myslí se tím převedení obrazu do digitální formy, a to naskenováním filmového negativu jakéhokoliv formátu od 35mm filmu až po filmy velkoformátové, i když by mnoho zástánců klasické cesty kopírování zde namítalo. Po úpravách v grafickém editoru např. ve Photoshopu, se zaměřením se převážně na prokreslení stínu a světel, popřípadě úpravu kontrastu, a přidání lokálních editací atd., se takto připravený obraz invertuje do negativu. Pro rozšíření tonality výsledného tisku se někdy digitální obraz ještě překryje barevnou, většinou červenou vrstvou. Takto upravený soubor se vytiskne na kvalitní průhlednou nebo mléčně

poloprůhlednou fólii.[75]

Jinou cestou k získání negativu k procesu ušlechtilých tisků je buď kontaktní překopírování fotografie na velkoformátový film, nebo potom přesvícení menšího filmového formátu, např. obrazu ze svitkového filmu, na film velkoformátový. Miroslav Vojtěchovský, který několik let vedl workshopy historických fotografických technik při Národním muzeu fotografie v Jindřichově Hradci tento pracovní postup komentuje následovně: *„Adams to dělá pořád z těch originálních negativů. To znamená, že vezme ten velký negativ a překopíruje ho tak, jako to dělal Sudek. Kdežto tady se z malého kinofilmového obrázku udělá velkoformátová fotografie, velkoformátový negativ a ten se tiskne a ještě digitálně. Když to řeknete před těmi kluky z Jindřichova Hradce, tak řeknou, že to je čuňárna, protože takhle se to nemá dělat.“*[76]

Dále vnímá dvě zásadně odlišné motivace k používání digitálního negativu. První spočívá v použití již existujících snímků z archivu, které byly pořízeny v minulosti, ať už jako obrazové soubory na určité téma, třeba módní fotografie nebo třeba zobrazující nějaké společenské události, a tyto fotografie jejich autor převádí technikou ušlechtilého tisku do výsledné podoby. Zde může být motivací jenom čistě navození nostalgie starých zašlých časů nebo určitá fiktivní představa o zvýšení umělecké hodnoty takto upravených fotografií, každopádně podle profesora Miroslava Vojtěchovského si takto autor svůj vlastní archiv určitým způsobem znásilňuje.

Druhou cestou neboli motivací, která je ale mezi fotografy-amatéry spíše vzácností, by bylo použití digitálního negativu např. v kombinaci s několika jinými technikami jako hledání alternativní cesty a tímto způsobem vytvoření vlastního nového postupu jako tvůrčího jazyka, což je ideálně demonstrováno např. na pracích

[75] Nejlepší výsledky, co se kvality digitálních negativů týče, se dosahují použitím fólií Pictorico OHP.

[76] Miroslav Vojtěhovský v osobním rozhovoru, Praha 16. 4. 2013.

Michala Macků (v jeho případě se ale jedná o techniku geláže kombinovanou s uhlotiskem; více v kapitole o něm).

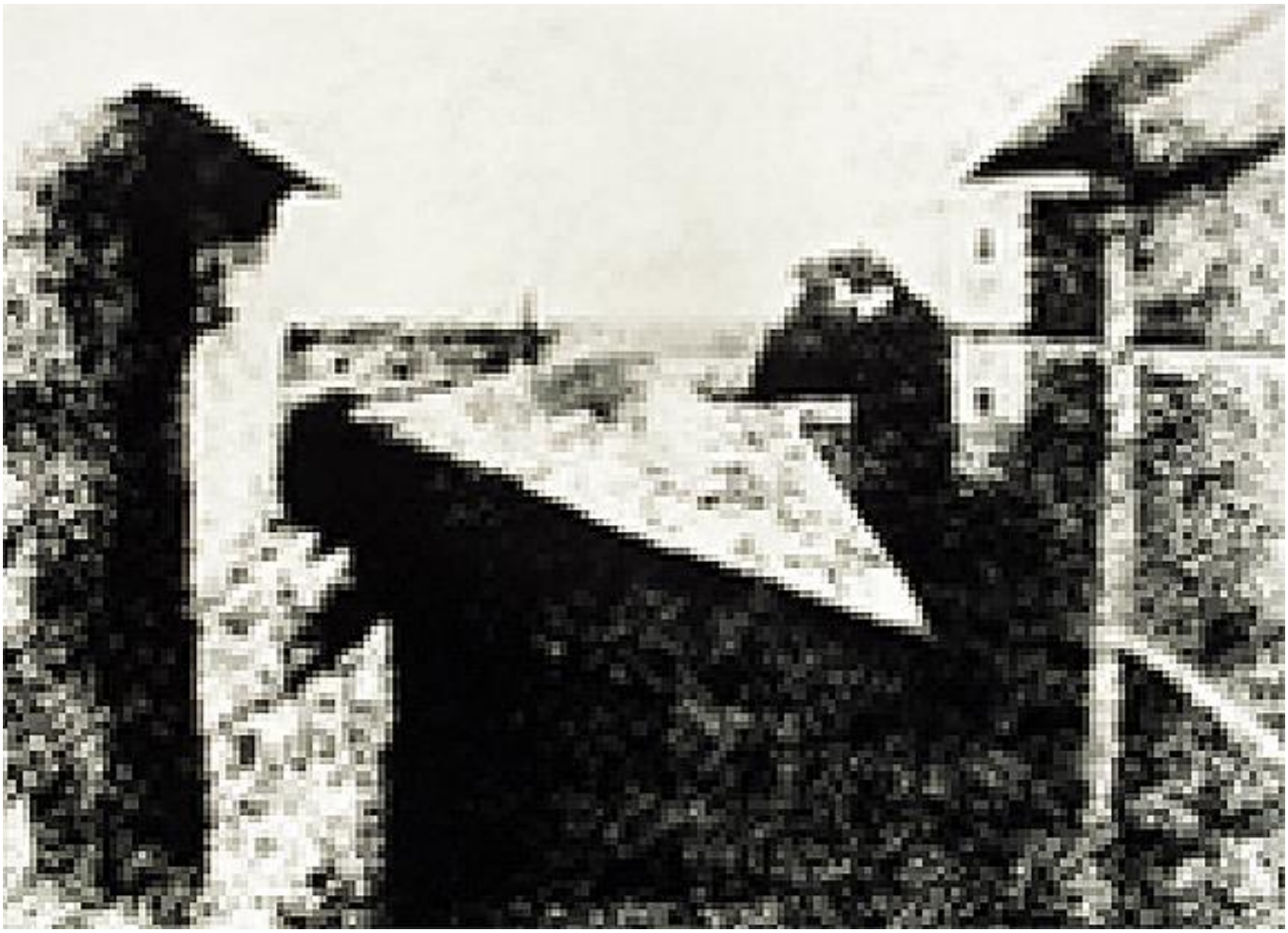
Kromě toho, že skálopevní zastánci klasické cesty nejradši používají samozřejmě buďto původní velkoformátové negativy, nebo negativy překopírované na jiný filmový materiál, existuje nesporně mnoho specifických výhod, které dávají důvod k použití digitálního negativu. Nejsamozřejmějším je lehkost a flexibilita vytvoření a upravení negativu tak, aby bylo možné ho optimalizovat pro použití s daným specifickým tiskovým procesem.





Filip Malimánek
Ukázka digitálniho negativu
2010

Tento postup je méně nákladný, pružnější a může být nekonečně modifikován. Zároveň výrazně snižuje časové limity v porovnání s prací v klasické temné komoře a s využitím posledních nejkvalitnejších pigmentových tiskáren s vysokým rozlišením v kombinaci s kvalitními transparentními fóliemi, myslím si, že se stává již jednoznačnou volbou fotografů, kteří si chtějí nebo potřebují vytvořit vlastní negativ. V neposlední řadě je to patrné u procesu gumotisku, kde je použití digitální techniky výrazným přínosem v transformaci černobílého snímku do sady negativů ve standardu CMYK. V grafickém editačním programu je samozřejmě možné vytvořit jakýkoliv výslední negativ, od drobných úprav po úplně novou virtuálni realitu, která by jinak byla klasickou cestou jenom těžce realizovatelná.

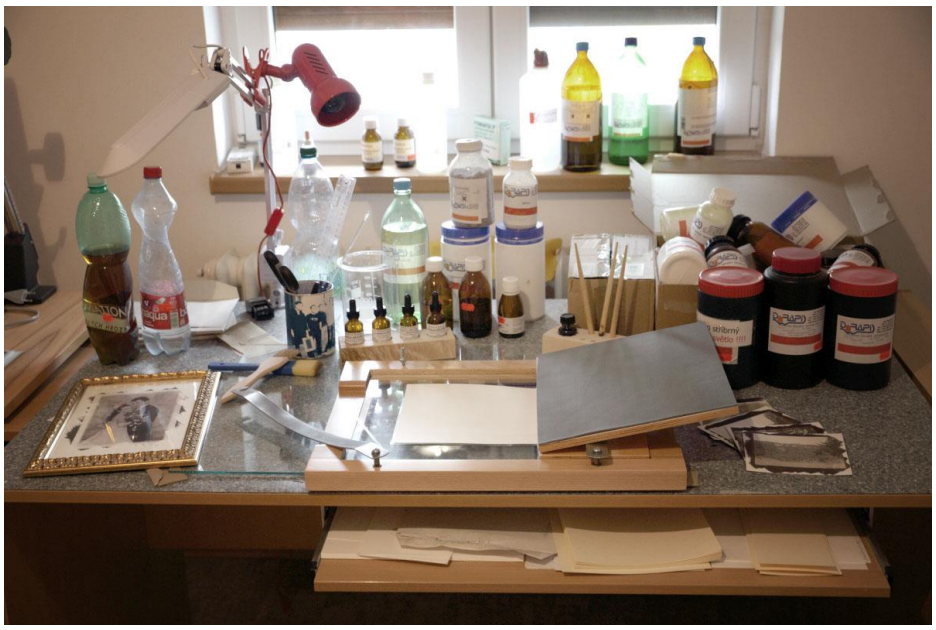


Christoper James
Niepceův pohled z okna v Le Gras
40x60, pigment na hadru, 5PPI
2010

Digitální negativ otevírá nekonečné tvůrčí pole z pohledu maximálního využití technologických možností, které nabízí. Když ale zkoumáme negativ z teoretického hlediska, tak si nemůžeme nechat ujít fakt, že je vlastně mezičlánkem mezi referentem, t.j. objektem našeho zájmu a výsledným obrazem, který je emitací vlastností referentu, jenž v něm zanechává světelnou stopu. Z toho vyplývá, že jakýkoliv jiný zásah do negativu je manipulací s touto jedinečnou stopou a oddálení se tak od této originální vlastnosti média fotografie. V případě více radikálních zásahů, třeba ve formě koláží, převrstvování různých obrazů, se výsledná fotografie získaná takto upraveným negativem vzdaluje svým vlastnostem, od svého ideálu, a přibližuje se tak k ideálu malby, kdy divák už není schopen vnímat kauzální vztahy a začíná vnímat intencionálně (to by ale platilo pro extrémně radikální zásah do

negativu).[77]

Otázka volby mezi klasickým a digitálním negativem, vzhledem k neustále narůstající kvalitě tiskových materiálů, hardwarového vybavení a nesporně dalším zmiňovaným výhodám, zůstává ve prospěch negativu digitálního. Avšak z pohledu zkoumání fotografie jako média to už tak jednoznačné být nemusí. Řekl bych, že je to spíš otázka individuální preference a uměleckého záměru. Mnoho kreativních lidí potřebuje mít fyzický kontakt s fotografickým materiálem v procesu tvorby, mají potřebu zapojit ruce jinak než jenom do klikání myší. Naopak, pro ně to je možná únik z předigitalizovaného světa.



Fotokomora vybavená pro praktikování historických fotografických technik
foto: Josef Beran

[77] Podle Rogera Scrutona v eseji *Fotografie a zobrazení* je zásadní rozdíl mezi vnímaním fotografie a vnímaním malby ve výtvarném umění ve způsobu chápaní, jestli jsou zobrazením (ve smyslu zobrazení jako reprezentace z ang. překladu representation), nebo ne. Podle něj je vztah mezi předmětem a jeho obrazem v případě malby intencionální a v případě fotografie kauzální. Více v kapitole Reflexe piktorialismu.

Reflexe piktorialismu

Historie fotografie je historií jejího boje o svoji pozici zobrazovacího média. Tento souboj je veden více než sto padesát let od ohlášení vynálezu fotografie až do dnešní postmoderní doby a existují v něm milníky vytyčující dělicí názorovou čáru, která ale není jednoznačná a je protkaná někdy vzájemně se podporujícími a také vylučujícími teoriemi.

Reflexe piktorialismu je úvahou mapující názorové rozdíly ve vnímaní fotografie a jejího vztahu vůči malbě jako zásadního zlomu jejího postavení na poli umění. Historické fotografické techniky jako výrazové prostředky piktorialistického hnutí stojí ve středu tohoto zájmu. V této kapitole se nejdříve vrátím ke kořenům piktorialistického hnutí, k jejím motivacím, abych se dál posunul k připomenutí si filozofie „čtení“ fotografie Rolanda Barthese a k eseji Rogera Scrutona *Fotografie a zobrazení* zabývající se problémem vztahu ve vnímaní malby a fotografie, a jestli je fotografie zobrazujícím uměním, nebo ne.

Piktorialismus povstal koncem 19. století a byl zároveň hnutím i filozofií nalézající smysl v obrazové estetice sahající k malbě. Díky dnes dochovaným záznamům se dozvídáme o problémech, které toto hnutí řešilo. Už to nebyly jenom otázky dotýkající se technologie média, ale i estetického vnímaní, které v následujících desetiletích postupně vyústovaly do vzniku všeobecně přijímaných kanónů.

Když v roce 1839 povstalo toto nové médium ze základů vědeckých principů, byla fotografie chápána jako věrný pomocník k obrazovému zaznamenání světa v jeho nekonečném detailu. Na jedné straně existovalo přesvědčení, že fotografie byla výsledkem fotochemické reakce, pouhým záznamem reality, jeho kopií, ale začaly se objevovat i názory, že by mohla být i objektem estetického zájmu nebo cílem kreativního snažení jako malba

nebo kresba.

Byly to obrazové charakteristiky fotografických portrétů Davida Octavia Hilla a Roberta Adamsona, ke kterým se jako k vlastním hlásili první piktorialisté na přelomu 19. a 20. století. Jakmile začalo vyprchávat počáteční euforické nadšení z tohoto technického vynálezu, byla měřítkem obrazové kvality spíše schopnost přesně otisknout realitu než piktorialistické vlastnosti snímku spočívající v měkkém obrazu a bohaté tonalitě. Portréty David Octavia Hilla a jeho spolupracovníka Roberta Adamsona, exponované metodou slaného papíru v období mezi 1843−47, nemohly konkurovat ostrosti a zrcadlovému efektu prvních dageurrotypií.



Henry Peach Robinson
Koledování
1887

Pro piktorialisty bylo slovo „umění“ synonymem malby jako demonstrace kreativního výtvarného snažení. Toto silně rezonovalo v jejich volbě námětu, kompozice, světelných podmínek a formy tiskového procesu. V roce 1869 Henry Peach Robinson v knize *Piktoriální efekt ve fotografii* svým čtenářům doporučoval, aby spíše než čerpání námětu v přírodě studovali dobové výtvarné umění. On sám, aby co nejdokonaleji napodobil britská výtvarná díla, kombinoval několik různorodých negativů a

pracoval s nimi způsobem, jako když malíř navrhuje kresbu s kompozicí náčrtku k plánovanému obrazu. Stal se v tomto kolážování mistrem, i když jednotlivé překryvy negativů jsou i dnes v jeho fotografiích evidetně čitelné.

Jiní piktorialisté ale nepovažovali Robinsonův přístup spočívající v konstrukci obrazu formou koláže několika různých negativů za cestu hodnou následování. Jeho nejtvrdším kritikem se stal Peter Henry Emerson, který ve svém díle *Naturalistická fotografie* ostře odmítl jeho přístup. Označil jeho komplikované koláže za pouhé dětinské vystřihovánky, a aby podpořil svoje tvrzení návratu k vizuální přirozenosti, ve své knize dále doporučoval během fotografování používat mírně rozestřený objektiv, protože tak vidí lidské oko: *„Nic v přírodě nemá jasnou linii, ale všechno je vnímano v souvislosti s něčím, a linie toho se jemně rozostřou do toho něčeho, a to často tak subtilně, že není možné rozeznat, kde jedna končí a druhá začíná.“*[78] Toto odvolávání se na lidskou fyziognomii (vystudoval medicínu) mu sloužilo jako vědecký podklad v argumentaci proti zástáncům obrazového chápání fotografie.



Peter Henry Emerson
Koledování
platinotisk
1887

Emersonova obhajoba fotografie jako samostatného uměleckého vyjádření svojí přirozenou naturalistickou formou, mu vydržela do roku 1891, ve kterém radikálně obrátil svoje doposud proklamované názory, aby v černě orámovaném pamfletu nazvaném *Smrt naturalistické fotografii* oznámil: *„... Kdysi jsem*

78 Peter Henry Emerson, *Naturalistická fotografie pro studenty umění*, Londýn 1889, s. 150.

věřil (Hurter a Driffield mě naučili jinak), že pravdivé tonální hodnoty můžou být upravené procesem vyvolávání. Nemůžou; proto mluvit o upravování tonálních hodnot dle libosti a jejich uzpůsobení přírodním podmínkám je mluvení nesmyslů...
V krátkosti, přidávám se k těm, kteří říkají, že fotografie je velice limitující umění. Je mi hluboce líto, že jsem dospěl k tomuhle závěru.“[79] Jeho třetí reedice *Naturalistické fotografie* z roku 1898 byla stejná jako předcházející dvě, ale s tím rozdílem, že finální kapitola se již nejmenovala *Fotografie, piktoriální umění*, ale *Fotografie – ne umění.*



Paul Strand
Slepá
platinotisk
1916

Paralelně s kulminací piktorialistického názoru, že cílem fotografie je zobrazovat krásu, vzniká moderní, tzv. přímá (straight) fotografie, která tvrdí, že její přirozeností je ukazovat a šířit pravdu. Tím zlomovým obdobím je první světová válka a jejím nepsaným novým vůdcem Paul Strand: *„Úkolem fotografa je jasně rozeznat omezení a zároveň potencionální kvality tohoto média, protože je to přesně tady, kde úpřímnost neméně než síla vidění jsou předpokladem živoucí exprese. To znamená skutečný respekt pro tu věc před ním, vyjádřenou slovem chiaroscuro... škálou téměř nekonečných tonálních hodnot, které leží za hranicí zručnosti lidské ruky. Plně dosažitelné je toto bez šizení procesu nebo bez manipulací jenom použitím přímých fotografických metod.“*[80]

Místo rozmlžených, výtvarně vyhlížejících snímků začínají fotografickým výstavám, pod vedením fotosecesistů jako Alfred Stieglitz, dominovat dokonalé ostré záběry s detaily povrchů a zdůrazněním tvarů a dávají tak tušit, kam bude cesta fotografie pokračovat – k estetice nové objektivity/nové věcnosti. Hranice mezi starým a novým názorem neznamenala okamžitý konec

79 Peter Henry Emerson, *Smrt naturalistické fotografie,* Londýn 1890.
80 Paul Strand, „Photography“, *Seven Arts*, číslo 2 (1917), s. 524–25.

piktorialismu, ale stávalo se, že tyto nové avantgardní myšlenky byly špatně pochopeny. Důkazem toho jsou fotografové, které se sice hlásili k těmto novým názorům, ale formálně pokračovali ve šlépějích piktorialismu skrze používání různých technik ušlechtilých tisků.

Pro pochopení filozofe piktorialismu optikou současné doby je potřeba prozkoumat vztahy vymezující médium fotografie. Nový vítr v uvažování o něm zavál počátkem 80. let z Francie od filozofa Rolanda Barthese.[81] Zavedl nové pojmy jako např. *studium* a *punctum*, které se staly součástí nové teorie „čtení" fotografie. Jeho chápání tohoto fenoménu je založeno na vztahu mezi referentem, t.j. předmětem zájmu fotografa a výsledným snímkem, který je otiskem nebo světelnou stopou objektu, a tato charakteristika odlišuje vnímání fotografie od vnímání výtvarného díla – obrazu: *„Často se říká, že fotografii vynalezli malíři (protože jí dali zarámování, albertovskou perspektivu a optiku camera obscura).Tvrdím: nikoli, byli to chemici. Poněvadž noema „toto bylo" se stalo možným teprve toho dne, kdy určitá vědecká instituce (objev citlivosti stříbrných solí na světlo) dovolila zachycovat a přímo tisknout světelné paprsky, které vysílá různě osvětlený předmět. Snímek je doslova emanací referentu. Z reálného těla, které bylo tam, vyšly paprsky, jež se dotkly mne, který jsem zde; nezáleží na délce trvání tohoto přenosu, snímek mrtvé bytosti se mne dotkne stejně jako opožděné paprsky nějaké hvězdy. Jakási pupeční šňůra svazuje tělo fotografované věci s mým pohledem: světlo, jakkoli nehmatatelné, je tu tělesným médiem, je to kůže, kterou sdílím s tím či tou, kdo byli vyfotografováni."*[82]

Estéti a filozofové si nemohli nepovšimnout zvláštního postavení, které si uzurpovala fotografie. Mohla být použita

[81] Roland Barthes byl francouzský filozof, který se kromě jiného zabýval sémiotikou. V roce 1980 mu vyšlo jeho nejzásadnější dílo – Světlá komora. Byl to tentýž rok, kdy tragicky zahynul – srazil ho nákladní vůz během jeho pěší cesty domů.

[82] Roland Barthes, *Světlá komora*, Praha 2005, s. 78.

v soudnictví jako důkazný materiál v procesu s obviněnými nebo v jiných případech se stávala nástrojem vydírání. Nikdo nepochyboval o tom, co na snímku bylo, kdežto u obrazů se to tak jednoznačně říct nedalo. Rozdíl ve vnímání fotografie a obrazu má u diváka odlišný psychologický dopad. Tento rozdíl se nezmění, ani kdybychom do fotografie zasáhli způsobem, který by ji poupravil, t.j. rozostřením, použitím ušlechtilého tisku, který by evokoval malířské plátno, nebo změnili jinak, jak to dělali piktorialisté. Pořád by zůstala přítomna noema fotografie podle Rolanda Barthese – *toto bylo, to se stalo*.



Josef Sudek
bez názvu
1923

Ve své eseji *Fotografie a zobrazení* Roger Scruton rozvíjí myšlenku, že je to proto, že fotografie je jako zrcadlo. Nezáleží na tom, jestli je pošpiněné nebo pokřivené, stále v něm vidíme danou věc nebo člověka, a ne jeho zobrazení. Scruton je ve svých úvahách radikální, když tvrdí, že aby fotografie byla uměním, tak by musela výrazně potlačit svoje vlastnosti „zrcadla“ a mít schopnost zobrazení, být rukodělným dílem, např. malbou, litografií apod. Musela by se ale malbě přiblížit tak výrazně, aby ji divák jako fotografii již nevnímal, což většina piktorialistických fotografií nesplňuje. Ve své samotné přirozenosti je proto fotografie zrcadlem, které tuto vlastnost zobrazení s sebou nenese. Není možné udělat zobrazení člověka jenom tím, že před ním podržíme zrcadlo. Buď se totiž dívame na člověka, nebo na zrcadlo, v obou případech vidíme *jeho*. Jde ještě dál a tvrdí, že fotoaparát není nástrojem uměleckým, stejně jako lidský prst, kterým ukazujeme na referent. Proč by mělo být důležité zjišťovat, jestli fotografie je zobrazením, nebo ne? Jedině zobrazení může s sebou nést estetickou hodnotu, a tedy mít i hodnotu uměleckou.

Takže když se chce fotograf ve své snaze přiblížit obrazové malbě (příkladem toho může být dílo Henryho Peach Robinsona), potlačuje tím přirozené vlastnosti fotografie, tzv. ideál fotografie (míněno logický ideál). Tato ideální fotografie je ke svému předmětu v kauzálním vztahu (je-li fotografie fotografií nějakého předmětu, tak tento předmět existuje), kdežto v případě malby je předmět k obrazu ve vztahu intencionálním (předmět malby nemusí existovat nebo nemusí existovat tak, jak ho malba zobrazuje). Svádí to ale k závěru, že v případě použití obou metod, malby i fotografie, můžeme dosáhnout téměř stejného, nebo hodně podobného výsledku, a tím pádem intencionalita malby a kauzalita fotografie jsou pro jeho dosažení vzájemně irelevatní. Podstatné ale je obraz v procesu „čtení“ správně rozklíčovat (jestli se jedná o malbu, nebo fotografii), t.j. aby bylo vůbec obraz možné „přečíst“.

Tyto myšlenky dále Roger Scruton rozvíjí v následující úvaze o piktorialismu: *„Historie fotografického umění je historií sledu pokusů prolomit kauzální řetězec, který fotografa svazuje, vnutit mezi předmět a jeho podobu lidský záměr, aby se předmět dal tímto záměrem jak definovat, tak vidět z jeho hlediska. Je to historie snahy změnit pouhé napodobení ve výraz zobrazující myšlenky, snahy objevit pomocí různých technik (od kombinované fotografie po objektiv s měkkým ohniskem), co už bylo ve skutečnosti známo. Je pravda, že někdy se fotografové snažili vytvářet prostřednictvím fotografie veskrze fiktivní scény a modely a okolí aranžovali jako na jevišti, aby vznikla narativní scéna se zobrazovacím významem. Jak jsem již ukázal, výsledná fotografie nebyla zobrazením. Proces zobrazení proběhl před tím, než byla scéna vyfotografována. Fotografie zobrazení není zobrazením o nic víc, než je obraz člověka živým člověkem.“*[83]

Ačkoli tento model ukazuje, že fotografie zobrazením není, jiný nabízený pohled na fotografii umožňuje její pochopení z

[83] Roger Scruton, *Fotografie a zobrazení*, Brno 2005, s. 54.

hlediska hmotné souvstažnosti mezi referentem a předmětem: „*Nicméně to, jak fotografie bude vypadat, její předmět jednoznačně ovlivňuje. Tato již zmiňovaná kauzalita, to, že předmět fotografie musel nutně existovat, ono Barthesovo ´toto bylo´, fotografii v širším smyslu slova řadí ke ´znakům´, které Charles Sanders Peirce nazýval ´index´ v protikladu k ´ikonu´ a ´symbolu´. Indexy jsou znaky, které udržují, nebo udržovaly v daném časovém okamžiku vztah skutečné hmotné souvislosti se svým referentem, zatímco ikony se vyznačují spíše vztahem na čase nezávislé podobnosti a symboly vztahem obecné konvence... vztah, který indexické znaky udržují se svým referenčním objektem, se vždy řídí ústředním principem hmotné souvislosti, což nutně znamená, že tento vztah spadá do řádu singularity, potvrzení a designace. Zastavím-li se právě u singularity a vyjdu-li z toho, že index (tedy i fotografický obraz) je vymezen svým vznikem, který je otiskem, stopou, skutečného předmětu v jeden konkretní okamžik času, ve kterém zde předmět byl, musím spatřit, že tato indexická stopa je nutně ve svém principu jedinečná, odkazuje pouze k jednomu, vlastnímu referentu, v jednom časově omezeném okamžiku. Fotografická stopa je jedinečná právě tak, jako je jedinečný její referent.“*[84]

Ve své době Emerson *zvedl ze židle* mnoho akademiků a způsobil nemalou revoluci v dívání se na fotografii a v uvažování o ní. Bylo to vůbec poprvé, co se někdo do hloubky zabýval problémem, jestli je fotografie uměním, nebo ne, a odvážil se zajít až k zjištění jemu samému těžce akceptovatelnému, které negovalo postavení fotografie jako samostatného uměleckého směru. Je to zajímavé zjištění, že Peter Henry Emerson už před sto lety došel k podobnému závěru, i když jemu samotnému nelibému, jako současníci Roger Scruton a Roland Barthes.

Dodnes tahle otázka rozděluje akademický svět navzdory

[84] Ondřej Přibyl, *Jedinečnost a reprodukce fotografického obrazu*, Disertační práce, VŠUP, Praha 2012, s. 87.

tomu, že postmoderní doba přinesla nové způsoby a teorie, jak fotografii „číst“. Má to i druhou stránku. Myšlenka fotografie spíše jako umělecké komodity než nekonečně reprodukovatelného a bezduchého média zůstává dědictvím odkazu piktorialistů.
Je nemožné si nevšimnout určitého historického *déja vu*, kdy digitální technologie nabízejí široký modernistický kanón vizuálních možností a rozmělňují linii mezi fotografií digitální a rukodělnou, podobně, jako názorově rozdělily fotografický svět myšlenky Petera Henryho Emersona před více než stoletím.

Závěr

Závěr

Práce na této publikaci mi umožnila setkání se zajímavými lidmi, o jejichž fotografických a mnohdy až výtvarných přístupech jsem měl možnost psát. Studium historie fotografických procesů mě vrátilo až k jejím kořenům a snad i k pochopení podstaty toho, co fotografie je a co není.

Jaké zjištění proto přináší moje diplomová práce? Pro mě je ve třech rovinách. Prvním je to, že se historické fotografické procesy stávají jakousi módní vlnou nebo trendem, který ale svého vrcholu v Čechách ještě nedozrál. O nějakém období renesance ušlechtilých tisků v postmoderní době se zatím u nás mluvit nedá, aspoň ne v takovém kontextu, jako je tomu ve Spojených státech amerických, kde je tento *comeback* alernativních procesů výrazně přítomen. Na druhou stranu je nutné si povšimnout, že zde existuje určitá fandovská komunita nadšenců. Vznikají internetové stránky jako zdroj informací a také první český internetový obchod nabízející chemii a jiné pomůcky pro zájemce o tuto cestu. Různé tvůrčí dílny zaměřené na ušlechtilé tisky nabízejí možnosti se s historickými technikami seznámit a adaptovat si je pro svoje kreativní potřeby. Paradoxně ale tyto možnosti znamenají pro jejich uživatele v mnoha případech past v podobě uvíznutí v časově a finančně náročném fotografickém procesu, kdy se osvojení techniky nestává prostředkem, ale cílem.

Druhým zjištěním pro mne je, že česká fotografie má svoje soudobé osobnosti, které při své tvorbě využívají popsané fotografické techniky jako primárně tvůrčí. Jistě, jejich jména by bylo možné vyčíst na prstech jedné ruky – Michal Macků, Ondřej Přibyl, Robert Vano, Vladimír Židlický. Pro prvního a posledního zmiňovaného je typický silně individuální přístup, kdy se jejich díla vzdalují od fotografie a začínají se podobat dílům výtvarným. Přínos Ondřeje Přibyla je kromě praktické roviny ideového

propojení 150 let staré technologie s konceptuální fotografií i v rovině teoretické – toto spojení zkoumal ve své disertační práci, kterou završil doktorandské studium na VŠUP v Praze. A Robert Vano je spíše než mezi odbornou veřejností uznáván širokými masami lidí, kteří měli možnost zhlédnout jeho platinovou kolekci v Mánesu; počin to největší v novodobé historii české fotografie co do kvantity prezentovaných platinotisků.

A do třetice, že historie má tendenci se opakovat. Konflikt započatý v piktorialismu, pocházející z rozdílů ve vnímání podstaty fotografie, se sice neprojevuje v dnešní době stejným způsobem, ale pořád platí, že existují dva základní přístupy k tomuto médiu.

První je výtvarný, rukodělný, u kterého mají autoři pocit, že do díla musí zasahovat manuálně, že v něm musí zanechat osobitou tvůrčí stopu. Touto cestou se fotografové svými kreacemi více přibližují malbě, jejich diváci u nich začínají vnímat více intencionálně a jejich díla z pohledu sémiotického přestávají být nositeli indexické stopy nebo je tato stopa silně potlačena (tak, jak se zmiňuji v kapitole *Reflexe piktorialismu*) a začíná u nich převládat stopa symbolická.

Druhý způsob je opakem prvního a využívá ty vlastnosti média fotografie, které jsou mu vlastní, to znamená, že v tomto přístupu je přítomna kauzalita v chápání Rolanda Barthese – *toto bylo, to se stalo* – a v neposlední řadě je tady prezentována jedinečná indexická stopa fotografie, jak se o ní zmiňuje Ondřej Přibyl prostřednictvím své disertační práce. Ve své nejčistší podobě zde nabývají formu konceptuálního díla.

Tahle bipolarita lidského chápání jako charakteristika přítomna skrze dějiny fotografie je unikátní a jsem přesvědčen, že bude vždy bipolární – nebudou tři nebo čtyři jiné cesty, stejně jako lidský mozek má jenom dvě hemisféry – jednu více tvořivou, intuitivní a druhou analytickou.

Odkud tedy pramení novodobý zájem o historické fotografické procesy? Nedokázal bych na tuto otázku odpovědět

lépe než Miroslav Vojtěchovský, jehož slovy tuto diplomovou práci uzavírám: *„Z nudy. Protože to začala být nuda. Ve chvíli, kdy se prosadila přímá fotografie, která začíná prezentací Paula Stranda v roce 1917, tam někde se datuje jasný nástup ať už za mořem, nebo v Evropě, to byla obrovská změna k lepšímu. Ale jakmile se z něčeho stane dogma, tak to přechází do takové postsituace, přestává to být zajímavé. Musí přijít něco jiného, co to změní. Po modernismu přichází postmodernismus, který chce něco syntetizovat, chce protikladný jazyk, protože ta čistota jazyku moderny už začne být nudná, začne být nezajímavá, studená jak psí čumák, vykalkulovaná, obrácená sama do sebe, bez zajímavosti. Tohle je úplně stejné. Muselo to přijít. Ta enhanced fotografie*[85] *je právě o lidech, kteří... Ještě pořád běží, řekněme 70., 80. léta, dokument, ještě pořád běží nová topografie, to je všechno zajímavé, a jsou tady lidé, kterým to připadá studené, málo temperované, když to řekneme zdvořile, tak to chtějí temperovat. Chtějí něco, co je vroucnější, napínavější, dramatičtější, baroknější... A po čase to bude obráceně. Přijde zas ta další doba... Pak je zajímavé, co musíme říct, že kluci, kteří se tomuhle věnují, se tomu věnují proto, že si v určité chvíli nad digitálními tisky uvědomili, že klasické alternativní fotografické tisky jsou mnohem hezčí, že mají lepší tonalitu, že mají v sobě daleko víc zajímavostí. Ve chvíli, kdy začnete tisknout, vytisknete pár věcí, ony se vám zdají být dobré, ale pak vám přestanou stačit. A to přesně se stalo.“*[86]



Kopírovací rámeček
foto: Josef Beran

85 Myslí se tím kniha *The Art of enhanced photography* od autorů James Luciana a Judith Watts.

86 Miroslav Vojtěchovský v osobním rozhovoru s autorem, Praha 16. 4. 2013.

Přílohy

Jmenný rejstřík

Arentz Dick	24
Atkins Anna	15, 19
Barthes Roland	39, 45, 55, 61, 63, 64, 81, 93, 97, 98, 100, 104
Bayard Hippolyte	9, 14
Becquerel Edmond	10, 27, 31
Burkholder Dan	88
Čambál Rasťo	36, 37, 38, 40, 41, 42, 52, 80, 85
Daguerre Louis Mandré	9, 10, 14
Drtikol František	32, 33, 54, 56
Elfman Christine	16, 17
Emerson Peter Henry	29, 95, 100, 101
Gabčan Fedor	37, 43, 45
Goldkind Joy	34
Herschel John	10, 14, 16, 18, 19, 24
James Christopher	91
Jánošík Peter	83, 84
Janů Ondřej	21, 47, 48, 49, 50, 51, 52
Kolčavová Gabriela	18,25, 79, 80, 110,
Křižan Karel	86
Macků Michal	32, 53, 54, 55, 56, 57, 89
Malimánek Filip	90
Mann Sally	23
Martinec Hynek	11, 12
Moucha Josef	72
Osterman Willy	22, 23
Pachmanová Martina	60
Poitevin Alphonse Louise	27, 31, 33
Pospíšilová Michaela	87
Přibyl Ondřej	6, 11, 39, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 85, 103, 104
Raupp Erwin	30
Řivnáč Zdeněk	47, 82, 83
Robinson Henry Peach	94, 95, 99
Scruton Roger	1, 64, 92, 93, 98, 99, 100
Smolík Václav	47, 48
Sontag Susan	43, 44
Štanzel Tomáš	77, 78
Stauber Jaroslav	85
Steichen Edward	29
Strand Paul	96, 105
Strnad Petr	20
Sudek Josef	85, 89, 98
Swan Joseph Wilson	31
Talbot Henry Fox	9, 10, 13, 14, 15, 19, 22, 26, 27
Vano Robert	65, 66, 68, 69, 70, 79, 103, 104
Vojtěchovský Miroslav	6, 44, 45, 57, 68, 69, 78, 79, 82, 84, 89, 105
Witkin Joel-Peter	38, 39, 40, 41, 42, 85
Židlický Vladimír	46, 71, 72, 103

Seznam zdrojů

Tištěné zdroje v českém jazyce

Jaroslav Anděl, *Myšlení o fotografii*, Praha 2012.

Willfried Baatz, *Fotografie*, Brno 2004.

Roland Barthes, *Mytologie*, Praha 2004.

Roland Barthes, *Světlá komora*, Praha 2005.

Hana Bílková, *Robert Vano*, Praha 2010.

Vladimír Birgus - Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, Praha 2009.

Štěpán Grygar, *Konceptuálni umění a fotografie*, Praha 2004.

Tomáš Kulka, *Umění a kýč*, Praha 2000.

Milan Kundera, *Nesnesitelná lehkost bytí*, Brno 2006.

Josef Moucha, *Obrazy z dějin fotografie české*, Praha 2011.

Daniela Mrázková, *Příběh fotografie*, Praha 1985.

Roger Scruton, *Estetické porozumění*, Brno 2005.

Pavel Scheufler, *Historické fotografické techniky*, Praha 1993.

Susan Sontag, *O Fotografii*, Praha 2002.

Otto M. Urban, *Decadence Now! Za hranicí krajnosti*, Praha 2010.

Vladimír Židlický, *Židlický 1970−2007*, Brno 2008.

Vladimír Židlický, *Židlický 2007−2009*, Brno 2009.

Cizojazyčné tištěné zdroje

John Barnier, *Coming into Focus, A Step-by-step Guide to Alternative Photographic Printing Processes*, San Francisco 2000.

Susan M. Barger, William B. White, *The Daguerreotype: Nineteenth-Century Technology and Modern Science*, Washington D.C. 1991.

Geoffrey Batchen, *Photograhy Degree Zero – Reflections on Roland Barthes's Camera Lucida*, Boston 2011.

Dan Burkholder, *Making Digital Negatives for Contact Printing*, Carrollton 1999.

William Crawford, *The Keepers of Light: A History and Working Guide to Early Photographic Processes*, New York 1979.

Craig Dworkin, *No Medium*, Boston 2013.

Christopher James, *The Book of Alternative Photographic Processes*, New York 2009.

Hans-Michael Koetzle, *Photographers A-Z*, Cologne 2011.

James Luciana - Judith Watts, *The art of enhanced photography*, London 1999.

Beaumont Newhall, *The history of Photography*, New York 2009.

Alison Nordstrom - Thomas Padon, *Truth Beauty, Pictorialism and the Photograph as Art, 1845−1945*, Vancouver 2008.

Joanna Cohan Scherer, *Edward Sheriff Curtis*, New York 2008.

Dick Sullivan, *The Bostick & Sullivan Book of Modern Carbon Printing*, Santa Fé 2007.

Otto M. Urban, *Joel-Peter Witkin/Vanitas*, Řevnice 2011.

Robert Vano, *The Platinum Collection*, Praha 2009.

Osobní rozhovory

Osobní rozhovor autora s Rasťou Čambálem, Praha, 30.3.2013.

Osobní rozhovor autora s Fedorem Gabčanem,
Ostrava, 19.4.2013.

Osobní rozhovor autora s Ondřejem Janů, Praha, 7.4.2013.

Osobní rozhovor autora s Gabrielou Kolčavovou, Brno, 29.3.2013.

Osobní rozhovor autora s Ondřejem Přibylem, Praha, 28.3.2013.

Osobní rozhovor autora se Zděnkem Řivnáčem, Praha, 18.3.2013.

Osobní rozhovor autora s Václavem Smolíkem, Praha, 21.3.2013.

Osobní rozhovor autora s Robertem Vanem, Praha, 26.4.2013.

Osobní rozhovor autora s Miroslavem Vojtěchovským,
Praha,16.4.2013.

Osobní rozhovor autora s Vladimírem Židlickým, Brno, 4.5.2013.

Studentské práce

Markéta Berdychová, *Ambrotypie jako jedna z nejstarších fotografických technik, její degradace a metody restaurování*(Bakalářska diplomová práce), Fakulta restaurování, Univerzita Pardubice,Pardubice 2011.

Jitka Horázna, *Fotograf Robert Vano*(Bakalářska teoretická diplomová práce), ITF, Opava 2006.

Eva Palkovičová, *Fedor Gabčan*(Magisterská teoretická diplomová práce), ITF, Opava 2008.

Ondřej Přibyl, *Jedinečnost a reprodukce fotografického obrazu* (Disertační práce), VŠUP, Praha 2012.

Pavel Rozsíval, *Fotograf Michal Macků*(Magisterská diplomová práce), ITF, Opava 2005.

Petr Sedlák, *Ambrotypie, ferrotypie, pannotypie a techniky obdobné*(Bakalářska diplomová práce), ITF, Opava 1998.

Časopisy

B&W magazine, Issue 49, March 2007.

Foto, číslo 8, Únor 2013.

Slovak Art Magazine, číslo 3, 2012.

Slovak Art Magazine, číslo 4, 2012.

Slovak Art Magazine, číslo 5, 2012.

Slovak Art Magazine, číslo 6, 2012.

Internetové zdroje

www.alternativephotography.com

www.bostick-sullivan.com

www.fototechniky.cz

www.foxtalbot.dmu.ac.uk

www.michal-macku.eu

Chronologie vývoje historických fotografických technik

1826 Vnikla první fotografie (Pohled z okna pracovny v Maison du Gras), kterou vytvořil francouz J. N. Niepce osmihodinovou expozicí na světlocitlivou vrstvu asfaltu nanešenou na cínovou desku a ustálenou levandulovým olejem.

1835 W. H. Talbot poprvé vyzkoušel kontaktní otištění předmětů jako listy rostlin na papír, které byly předtím rozpuštěny v dusičnanu stříbrném, a tím položil základ fotogramu.

1837 První daggerotypický snímek zátiší se sádrovými odlitky. Objevení kuchyňské soli k ustalování daguerrotypických snímků, později objevení síranu sodného jako ustalovače, který se používá dodnes.

1839 John Hershel použil poprvé slovo „fotografie“ v dopise adresovaném svému příteli Henrymu Foxovi Talbotovi.

1839 Oficiální rok vzniku fotografické techniky **daggerotypie**, pojmenované podle jejího objevitele, francouze L. J. Mandé Daguerra, po jejím představení Akademii věd a Akademii krásných umění v Paříži.

1839 Po oficiálním uznání procesu daggerotypie její darování světu francouzským národem formou odkoupení patentu a jeho zveřejněním.

1840 Byl objeven Petzvalův objektiv, pojmenovaný po českém fyzikovi žijícím ve Vídni. Objektiv měl na tu dobu vynikající světelnost, díky které se doba exponování snímku zkrátila z několika minut na několik sekund.

1841 Vznik **kalotypie** (později přejmenované na **talbotypie** podle jejího objevitele Henryho Foxe Talbota) jako prvního procesu umožňujícího reprodukovatelnost metodou negativ-pozitiv.

1841 V říjnu v Praze Wilhelm Horn zakládá daguerrotypický ateliér.

1842 John Herschel objevil **kyanotypii** – první proces, který nebyl na báze stříbra, ale železa. V tomtéž roce obejvil také **argentotypii** (jedna z jejích variací je známá familiárně jako Van Dyke, podle vlámského malíře ze 17. století).

1842 Objevena **kalitypie** (z řeckého kalli = krásný) – proces podobný argentotypii a příbuzný platinotypii.

1847 Niepce de Saint Victor, synovec autora prvního dochovaného snímku, vynalezl skleněný negativ.

1850 Byl objeven první průmyslově vyráběný papír potažený roztokem slepičího bílku (odtud název **albuminový papír**) a jodidu draselného. Byl používán v kombinaci s mokrým kolódiovým procesem.

1851 Objeven **mokrý kolódiový proces** F. S. Archerem, jehož výhoda výrazného snížení času epozice až na úroveň momentní fotografie vyvážila nebezpečí práce s vysoce hořlavými materiály a finanční nákladnost spojenou s přepravou celé vyvolávací komory do místa fotografování.

1852 Vznikly techniky **ambrotypie, ferotypie a pannotypie** jako jednodušší, levnější a rychlejší verze původního procesu daggerotypie, i když na úkor jemnosti zobrazení.

1855 Francouz A. L. Poitevin objevil **gumotisk**.

1856 Mecenáš Honoré d'Albert Duc de Luynes vyhlašuje soutěž o 10 000 franků pro kohokoliv, kdo dokáže vynalézt fotografický proces, který bude trvale stálý. Cenu vyhrává Poitevin s **uhlotiskem a kolotypií.**

1864 Walter Bentley Woodbury objevil proces nazvaný po něm – Woodburytypie, který se používal přes 25 let a pro který byla charakteristická široká tonální škála bez jakéhokoliv zrna.

1865 Joseph Wilson Swan patentoval proces uhlotisku a zároveň uvedl na trh první papír určený pro tuto metodu.

1868 Objevena metoda světlotisku jako přímého fotomechanického tisku ze skleněných desek potažených želatinou a zcitlivěných chromem.

1871 Richard Leach Maddox publikuje v British Journal of Photography myšlenku, jak vyrobit suché želatinové desky, která v analogové technice přetrvává dodnes.

1872 William Willis dotáhl předešlé experimenty Burnetta do zdárného konce a považuje se tak za objevitele **platino-paládiového procesu**.

1876 První komerční využití kyanotypie a její adaptace pro proces kopírování ve stavebním inženýrství a architektuře.

1878 Firma Liverpool Dry Plate začala jako první vyrábět suché želatinové negativy.

1879 Alfred Hugh Harman zakládá Ilford Company, která začíná vyrábět skleněné desky.

1880 W. Willis založil Platinotype Company, firmu na výrobu platinového papíru.

1881 Vynalezena metoda autotypie, která otevřela dveře masovému tisku fotografií.

1890 Počátek výrazného rozvoje tzv. ušlechtilých technik: **platinotisku, gumotisku, pigmentových tisků (uhlotisku)** a dále **bromolejotisků a olejotisků** vlivem piktorialistického hnutí.

1891 První transparentní film na celuloidovém podkladě.

1900 Je již známo více než 100 různých ušlechtilých technik tisků.

1904 G. E. H. Rawling vylepšil proces olejotisku, takže se stal lépe předvídatelný.

1904 Začaly se vyrábět a prodávat autochromové desky bratří Lumiérů.

1906 Nástup panchromatických desek a filmů, které odstranily problém s odlišnou citlivostí materiálu na různé složky světla.

1907 Angličan C. Wellbourne Piper navázal na olejotisk objevem bromolejotisku.

Přepis rozhovoru s Ondřejem Přibylem

Následující text je autentickým přepisem audiozáznamu, který jsem pořídil během osobního setkání s Ondřejem Přibylem. Přepis nebyl nikterak editován ani upravován.

Attila Hazay:
28. 03. 2013, rozhovor s Ondřejem Přibylem. Tak, Ondřeji, kdo Tě přivedl k fotografii vůbec a jaké byly první fotografické krůčky Ondřeje Přibyla?

Ondřej Přibyl:
No, tak určitým velmi amatérským způsobem fotil můj děda, takže já jsem to tak jako i se pokoušel to vyvolávat a dělat, což ale v tý době mýho dětství byla, myslím, docela taková běžná záležitost, protože nebyl úplně ten byznys s tím tady tak rozjetej. No, ale důležitý je, že moje máma je kameramanka, takže tam jsem měl vždycky doma nějakou základní techniku, nebo přístup k nějaký základní technice, a i dokonce vlastně jsem tam teda viděl toho dědu, jak tam dělal ty fotky, takže jsem todleto médium vlastně znal od dětství. Ale já jsem se mu nechtěl... jestli to ještě tak můžu rozvíst, jo?

Attila Hazay:
Určitě.

Ondřej Přibyl:
Tam je jako důležitý, že vlastně já jsem se původně chtěl věnovat nějaký... nebo na gymnáziu jsem se chtěl věnovat spíš nějaký konceptuální tvorbě, jsem uvažoval o ateliéru Šejna na AVU, ale... a vlastně po nějakejch rozhovorech i třebas s mámou jsem spíš prostě přišel k tý fotce. Ovšem v tý době ta fotka byla relativně velmi vážený řemeslo, dobře placený, a bohužel prostě se to

během studia jako výrazně změnilo s příchodem digitálu, že jo, ale tak to už se tak stává, no, občas. Takže todle se proměnilo. Nicméně ty první krůčky byly od rodiny, no, jako, asi. Nevím, jestli k tomu to bylo doplňující.

Attila Hazay:
Před sedmi lety – v roce 2005 – ti tvůj soubor portrétů lidí před televizorem vynesl třetí cenu v soutěži Frame. Je portrét pro tebe stěžejním žánrem? A proč?

Ondřej Přibyl:
No, já bych... já si myslím, že pro mne portrét určitě není stěžejním žánrem. Já jsem ty portréty před těma... já jsem se tý soutěže Frame zúčastnil proto, že jsem chtěl vyhrát první cenu, jo, jako peníze na dřevo, jo?

Attila Hazay:
Na dřevo?

Ondřej Přibyl:
No, to se tak říká, peníze na dřevo, jako prostě, že dostaneš prachy prostě cash. A to naprosto nezastírám. Třetí cena taky dobrý. A já jsem dokonce tam vyhrál tu cenu dvakrát třetí a pak už jsem se tam nehlásil, protože, říkám, to je... už mě to nebaví vyhrávat třetí ceny, já chci ty prachy. *(smích)* A takže už jsem se tam pak nehlásil. Ale já jsem to zase bral, jak vlastně to slovo nemám moc rád, tak ho musím použít, jako nějakej koncept. Mě prostě spíš než ty lidi jako takoví před tou obrazovkou zajímá celá ta situace, teda člověk před televizní obrazovkou, jo, a portrét se tam zase... jako jsem použil i v jinejch mejch souborech, třeba Izolace, kdy jsem fotil lidi pod vodou, portréty pod vodou, oni tam ještě byli navíc hlavou dolů, a velkoformátový fotografie z velkýho formátu negativu, takže byly takový detailní. A vlastně zase mi tam

primárně nešlo o ten... o toho konkrétního člověka, ale o určitej pocit izolace pomocí nějaký... tady v tom případě tý kapaliny, tý vody, ten pocit toho... toho... pocit tý izolace, pocit neschopnosti kontaktu diváka s tím... s tím portrétovaným člověkem na tý fotce, například, jo? Takže to vlastně jakoby nevnímám jako stěžejní žánr, jako portrét, no.

Attila Hazay:
I když figuruje ve většině případů?

Ondřej Přibyl:
Já si myslím, že dokonce ani nefiguruje ve většině. Já tam mám hodně ještě jako krajinu a různý věci. A třeba na těch Znakách příčinnosti jsem fotil portréty rodiny i nějaký jiný portréty, ale zase u tý rodiny to bylo něco jinýho než jakoby samostatnej žánr portrétu. To prostě byly... to byly portréty rodiny, což je sám... je možná sám o sobě určitej žánr, ale pro mě to nebyl žánr portrétu, pro mě to byl nějakej prostředek k vyjádření něčeho. Takže spíš takhle jako to vnímám, že já použiju cokoliv z jakýhokoliv žánru a jakýkoliv techniky v závislosti na tom, co potřebuju, nebo chci říct, nebo vyjádřit. Takže bych to právě nechtěl ani takhle omezovat na ten portrét, i když se... i když ho používám vlastně, no.

Attila Hazay:
Co ti dalo studium na UMPRUM? Jak vnímal fotografii Ondřej Přibyl před UMPRUM a jak teď? Když se jako přemítneš pár let zpátky...

Ondřej Přibyl:
Rozumím.

Attila Hazay:

... jak jsi se vyvíjel jako ty fotograficky ve vztahu k tomu médiu, vnímání fotografie, její pochopení?

Ondřej Přibyl:

Jasně, no. To je... já poměrně tuším, co odpovědět, ale je to relativně těžký zformulovat. V každým případě vždycky ta škola člověku otevře do značný míry nějaký obzory, získá kontakty, prostě jako hodně věcí usnadní. Na druhou stranu si myslím, že... zas že bych se bez tý školy jakoby neobešel, to ne, ale... to, si myslím, že bych se obešel, ale je... vždycky s tou školou je to snazší jako, to v každým případě, takže... takže... myslím si, že mě spíš ta škola jako posunula, nebo posunula v důslednosti v přemejšlení o tý... o tý fotce, jo, než... anebo o tom médiu a o médiích obecně a o umění obecně, samozřejmě, a... ale možná spíš jenom prohloubila to, co jsem už nějak jako měl v hlavě načatý, jestli to teda není příliš... příliš namyšlený todle tvrdit. Ale jako že bych tam přicházel jako nějaká tabula rasa a odcházel zcela zformovanej, tak to v žádným případě. No, a během toho studia se to samozřejmě nějak jako vyví... se moje práce nějakým způsobem vyvíjely a od určitýho typu, řekněme, prostě jako konceptuálnějc laděnejch prací zrovna typu vlastní volba, ty televizní diváci, spíš k nějakejm pracem, který jsou víc... který jsou víc pocitový, jako třeba ty Znaky příčinnosti, byť je to celý vlastně koncept, použití daguerrotypie vnímám jako koncept v tomhle případě, tak na těch jednotlivejch deskách je pro mě důležitej nějakej pocit, kterej by z nich divák, doufám, mohl, nebo měl získat, jo? Takže tam samozřejmě posun je, ale nedokážu jasně říct, jakej vliv na to měla ta škola. A samozřejmě určitým způsobem je tam jasnej vliv Pavla Štechy samozřejmě. No, ale po něm přišel Ivan Pinkava, a i jeho vliv tam je. Takže osobně považuju za kombinaci tědletěch dvou pedagogů, nebo prostě šéfů ateliéru, za úplně jako ideální a já měl to štěstí, že to takhle vyšlo, jo? Štěstí, to

zní špatně, protože to... protože... protože Pavel Štecha umřel, že jo, jinak by bezpochyby jsem ten ateliér dokončil pod ním, no, ale vlastně jakoby i kvůli tomu, že on předčasně umřel, tak přišel Ivan Pinkava a výrazně nás posunul zase jiným směrem, než kterým nás vlastně vedl Pavel Štecha – Pavel Štecha v určitý důslednosti používání fotografickýho jazyka a schopnosti ty věci obhájit a promyslet a Ivan Pinkava naopak v určitým... v určitý... v určitým akcentování, řekněme, intuice, nebo použiju slovo intuice, a kdy předtím Pavel Štecha říkal, volně cituji, nebo cituji: „Na pocity se vyserte," tak Ivan Pinkava říkal: „Jako pocity jsou důležitý, ale myslím si, že nejdřív je dobrý se nad tím..." Myslím, že v týdle kombinaci a v tomhle pořadí to bylo ideální. Ani jedno by, myslím, nefungovalo tak dobře samo o sobě, no. A nevím asi, jak dál to ještě...

Attila Hazay:
Proč je pro tebe důležité zkoumat médium fotografie ve svých prvopočátcích existence? Proč by se vůbec dnes měl někdo zajímat historickými fotografickými procesy?

Ondřej Přibyl:
Jo. No, to já začnu tou druhou částí. Já... to já nevím, proč by se s nima někdo měl zabejvat. Ty motivace jsou různý a já nemám nic proti motivaci nějaký hobbistický, řekněme, že prostě někdo má hobby, že si... že se naučí mokrej kolodiovej proces a baví se tím ve volným čase a dělá tím třeba skvělý fotky, to prostě je fajn. Moje motivace, jestli teďka budu odpovídat na tu otázku, proč... jasně, no, jasně, jasně. No, v mým případě to bylo trochu jinak, protože já jsem vlastně od začátku trochu bojoval s fotografií kvůli tomu, že mi vlastně nestačila ta... nestačila hmotnost těch fotografií, jakoby ten papír mi vlastně vždycky byl tak nějak málo a trošku jsem pořád uvažoval, jestli se třeba nevydat cestou k nějakýmu fotografickýmu objektu, nebo furt jsem řešil nějak, řekněme, třeba

adjustaci, nebo prostě furt mi to bylo nějak málo, ta... ten papír, nebo ta čistá obrazová informace. A pak jsem si uvědomil, že skutečně mi jde o určitý vlastnosti tý fotky, a to konkrétně jedinečnost, která v tom fotografickým procesu celým je vždycky nějak někde přítomná, anebo o ten jedinečnej předmět, nebo singulární předmět, kterej je v tom procesu vždycky někde přítomnej, a... no, a o tu hmotnou souvztažnost s referentem, prostě to, že ta fotka nějakým způsobem byla skutečně ve fyzickým kontaktu s tím, co je na ní zachycený, což ovšem se dá dost už jako těžko říct o digitální fotce, když je mezi tím ten proces tý digitalizace, že jo, a u procesu negativ-pozitiv je tam určitý mezikrok, kdy ten negativ sice, v uvozovkách, viděl to, co je na něm vyfocený, nebo zachycený, nebo... no, co je na něm zachycený, ale ta následná zvětšenina už tam mezi tím objektem a, řekněme, tváří toho portrétovanýho člověka má ten mezikrok toho negativu. A když jsem si uvědomil, že tyhlety vlastnosti, a teď to fakt jako zjednodušuju, mě zajímaj, tak... tak jsem si říkal, že... tak jsem zase... velmi analyticky jsem došel k tomu, že jako bezvadný proces daguerrotypie todleto pro mě řeší. Jako nejenže ty daguerrotypie jsou vizuálně pro mě strašně silný, skvělý, samozřejmě přiznávám, že mě do určitý míry vzrušuje to, že to málo lidí umí a jako je tam i určitá takovádle výlučnost, ale především mi jde prostě o to, že ta deska je jenom jedna a doslova stála tváří v tvář tomu, co je na ní zachycený, nebo... No, a to je prostě... to je to, co mě k tomudle procesu přivedlo. Takže to je vlastně celý koncept, jo, proč se tím zabejvám. Nemůžu to vlastně... nemohl bych to nikomu vyvrátit, kdyby mi tohleto někdo řekl, a vlastně se tomu ani nebráním. Na druhou stranu ta silná vizualita těch daguerrotypií je pro mne taky důležitá. A pokud někdo, nějakej divák zůstane pouze u ní, tak mi to nijak zvlášť nevadí. Samozřejmě se snažím, aby to vnímal i tímhletím prizmatem, který jsem tady se snažil popsat, ale ta vizualita je prostě nedílnou součástí tý daguerrotypie, ta extrémně specifická

vizualita tý daguerrotypie.

Attila Hazay:
Teďka po tom, co jsi absolvoval s objevováním tohohle procesu, dokázal bys mně jako popsat, jaké jsou výhody a nevýhody tohohle procesu, který je vlastně označovaný historiky jako slepá cesta, protože rozvoj vlastně daguerrotypie trval jenom desetiletí, a dokážeš mně jako popsat... ono to už bylo vzpomínaný v předcházející otázce, ale zeptám se ještě jednou, jestli dokážeš jako blíže popsat vztah mezi formou a obsahem daguerrotypického obrazu?

Ondřej Přibyl:
Jo, tak postupně jakoby ty výhody i nevýhody, no. Pro mě ty výhody představujou právě to, co jsem popisoval, to znamená, že to, co zapříčinilo to, že ta daguerrotypie byla slepá cesta, a to, že byla společenská objednávka po co největší a nejsnazší... nebo společenská objednávka po co nejsnazší možnosti reprodukovatelnosti fotky, tak právě to, že to daguerrotypie neumožňuje, je pro mě ta největší výhoda, protože mě na tý fotce jako na médiu nezajímá ta reprodukovatelnost, ale jakoby zdánlivě protichůdná vlastnost fotografie, a to je ta vždy nutně přítomná jedinečnost, ten singulární předmět, a to je ta daguerrotypická deska. To je pro mne ta výhoda. Jinak samozřejmě další výhodou je to, že vizuální vlastnosti daguerrotypie jsou naprosto výlučný. To prostě žádná jiná technologie fotografická se... takhle nevypadá, nemá tyhlety vlastnosti, takhle specifický vlastnosti, to, že se v ní člověk může vidět jako v zrcátku, že může obraz vidět negativně, že ten obraz je extrémně ostrej, a tak dále. Tohle já vnímám jako výhody. Ovšem těžko říct, jestli... jako pro někoho jinýho jsou to naopak fatální nevýhody, prostě ta pracnost. Je to pracný tu desku vyrobit, relativně vysoký náklady, dlouhá expozice a tak dále. To je všechno prostě... to jsou nevýhody. Ale pro mě paradoxně tohleto

omezení vlastně představuje výhody a ty vlastnosti pro mě představujou ty hlavní výhody, proto jsem si to... proto jsem si ji... proto jsem se rozhodl ji použít, nebo používat. No, a ta druhá část tý otázky byla...

Attila Hazay:
Ta druhá část tý otázky byla, jestli dokážeš popsat vztah mezi formou a obsahem daguerrotypického obrazu.

Ondřej Přibyl:
Tady úplně... tady úplně... tady úplně tomu nerozumím, tý otázce. To samozřejmě záleží jakýho, že jo, jako...

Attila Hazay:
Je to myšleno tak, že jestliže z dnešního pohledu někdo tu techniku se rozhodne používat, tak proč by jako měl zrovna použít daguerrotypii, nebo... ale o tom jsi už vlastně povídal v podstatě.

Ondřej Přibyl:
No, tak to jsou... jsou to zase ty motivace jakoby. Já jsem... vůbec by mě nepřekvapilo, kdyby se to prostě někdo chtěl naučit jenom proto, že to málokdo umí, a je to skutečně vzrušující a delikátní proces, to v každým případě, vůbec by mě nepřekvapilo, a jako motivace mi to vlastně přijde taky dostatečný, zcela dostatečný. Je tam naprosto specifická... naprosto specifický vizuální vlastnosti, prostě takový papírový fotky ani žádný jiný nemaj. Je to prostě kus stříbrnýho plechu, jako to je fascinující. A dále pro mě je tam... pro mě jsou tam hlavně ty... pro mě jsou tam ty další věci, řekněme, na úrovni... na rovině teorie, nebo ontologie fotografie spíš, a to je to prostě, v čem je ta daguerrotypie jedinečná, to, že prostě ta... každá ta deska je originál, nebo, chceš-li, unikát, je jedinečná, je to ten singulární předmět. A teď už se jakoby zase... teď se jakoby opakuju. Ale prostě to, že ta deska stála tváří v tvář tomu... tomu,

co je na ní zachycený, je po mě ve většině případů toho, co jsem fotil, určitým způsobem důležitý, nebo se s tím snažím pracovat. A je to určitej jako... až třeba jako fetišismus, jsem to použil párkrát, to je jako určitej fetišismus, protože je to... je tam prostě ten dotek, dotek toho, co... dotek s tím referentem, jo, a ten je pro mě důležitej. K tomu fetišismu – prostě úplně vidím tu etui s tím vojákem, kterej prostě odchází na tu frontu a ještě tam je ustřiženej kousek jeho vlasů, jo, a vlastně jako ty vlasy jsou skoro na roveň tý daguerrotypii. Je to prostě... je to jakoby část jeho, je to dotek, něco, co tam... je to něco jako relikvie, svatej ostatek, jo? Tadleta rovina mě od začátku na tý daguerrotypii fascinovala, ta rovina toho svatýho ostatku, ta rovina relikvie, relikvióznosti.

Attila Hazay:
Můžeš se blíž rozpovídat o svojí disertační práci „Jedinečnost a reprodukce fotografického obrazu”? A jaké zjištění tvoje práce přináší?

Ondřej Přibyl:
No, to, jaký zjištění... no, já spíš tu teoretickou část tý práce bych popsal tak, že se to... že se na širokým poli snažím přiblížit čtenáři nějaký východiska, proč jsem se začal zabejvat technikou daguerrotypie a proč si myslím, že je důležitý, a to zejména pro... nebo proč je důležitý zabejvat se vlastnostma uměleckýho média, zejména pokud se jedná o nějaký záznamový médium, zejména pokud se jedná o fotku. To, si prostě myslím, že je důležitý, že prostě... držím se předpokladu, že médium ovlivňuje výsledný umělecký dílo, a to zase zejména u tý fotky, jo, anebo u záznamovejch médií, a že to prostě... že prostě je rozdíl, jestli něco běží z dataprojektoru anebo zda tam běží ve smyčce fyzicky prostě film ve smyslu, já nevím, šestnáctimilimetrovej film z promítačky například. Prostě já si myslím, že to určitej rozdíl je, pokud to samozřejmě divák vidí. Je možný to zařídit tak, aby to

neviděl, pak je to skrytý, ale i tak to může mít význam, byť ten význam je vlastně skrytej. No, ale to bych už se do toho trošku začal zamotávat. No, takže ta práce, řekněme, spíš než zjištění, si myslím, bych to tady uzavřel tím, že to byl popis východisek. Samozřejmě další zjištění, nebo zjištění je, a pro mě ne nepodstatný, je, jak se to dělá. Já jsem se v rámci tý dizertační práce naučil proces daguerrotypie, naučil proces daguerrotypie, naučil jsem se ho používat a stále... stále jsem ale v procesu nějakýho zkoumání, co vlastně je možný pomocí týdle technologie fotit a co... a teď nemyslím technicky, to je celkem jednoduchý, co tím fotit jde a co ne, ale co prostě tohle médium unese a co neunese a jak to vyfocený proměňuje. To furt je předmětem určitýho hledání a zkoumání. A přece jenom je tam ještě ta rovina toho, že jsme zvyklí ty... na daguerrotypiích vídat věci, který jsou, řekněme, 150 let starý, a tudíž já než tam například vyfotím portrét dítěte, tak tam dochází k určitýmu pnutí v tom, že cosi čerstvýho a čistýho, řekněme, na výsost živýho je zachycený něčím naprosto beznadějně zastaralým, ale zároveň není jasný, jestli to... to dítě, pokud to nepoznáme z reálií, jako je oblečení, nebo tak něco, je momentálně tím dítětem, nebo je to devadesátiletej stařec, nebo už je dlouho mrtvý. To nevíme. A tohleto, ten... tahle tvorba určitýho bezčasí je zajímavá. Tohleto trochu strašidelný pnutí mě samozřejmě taky zajímá, jo? Ale to je daný jenom tím zvykem, že jsme zvyklí tímhletím médiem vídat... vídat zachycený věci starý, prostě proto, že to... protože to bylo zachycený před mnoha desítkama let. A teď ještě, nevím, k tý dizertačce, co tam je? Nebo jak bych to ještě...

Attila Hazay:

No, tam byla ta otázka, že jo, jaké zjištění ta práce jako přináší.

Ondřej Přibyl:

Jo, jasně. No, tak...

Attila Hazay:
O tom jsme mluvili.

Ondřej Přibyl:
No, tak to jsem... to tak nějak zhruba, no... zjištění, to je jako... já se tam prostě snažím vysvětlit, proč... jak jsem říkal... to, co jsem říkal – vysvětluju prostě, proč si myslím, že je důležitý zabejvat se médiem, a vysvětluju, proč se jím zabejvám já.

Attila Hazay:
Tak se můžem posunout dál. Co jsi sledoval výstavou Znaky příčinnosti a proč ten název? Z čeho vychází?

Ondřej Přibyl:
Jasně. Já bych řekl, že výstava Znaky příčinnosti... nebo byl, řekněme, byl to nějakej dílčí výsledek výzkumu, kterej jsem zmiňoval v předchozí odpovědi. Byl to výsledek výzkumu zabejvající se tím, co je možný daguerrotypií fotit, co ne, jak to funguje, a zároveň to prostě bylo nějaký osobní sdělení na... na... osobní sdělení na téma týkající se příčinnosti, nebo kauzality, a snažil jsem se todleto téma zasáhnout z mnoha různejch úhlů. A ta kauzalita je tam přítomná už jenom v tom, že jako... už jenom v tom barthesovským, že je-li něco na fotce, tak prostě toto bylo, to muselo být, muselo to před tím objektivem stát, stejně tak jako že jsem já na světě, tak musí existovat moji rodiče, to stále platí tahle... tenhleten fakt, tahleta nutná... nutnej kauzální řetězec stále platí, a proto tam třeba byla ta řada těch portrétů mý rodiny, ale i jiný... jiný... jiný, už míň jednoznačný a do očí bijící příklady různejch kauzalit, řekněme. A Znaky příčinnosti právě k tomudle odkazujou. Jednak odkazujou k tomu, že vnímám fotku ze sémiotickýho hlediska jednoznačně jako znak, a to jako znak indexickej, který ovšem může bejt... který ale se může posouvat do ikonickýho až symbolický... do ikonický až symbolický roviny, ale

prostě primárně, primárně je to světelná stopa, tedy jednoznačně indexickej znak. A znak tý příčinnosti, ta kauzalita, prostě toto muselo bejt. A zdá se, že to není nic jinýho než to, že když vidíme stopu srnky ve sněhu, tak zcela jednoznačně tam někdy předtím ta srnka musela na tom místě stát, ale my nevíme, jestli tam musela stát srnka, nebo jestli tam bylo jenom to kopyto. To je zrovna tak, jako jestli můžeme myslet, že když uděláme portrét, vyfotíme portrét člověka, tak se jenom domníváme, že ten člověk má jako ještě vzadu temeno. Ze všeho vidíme tvář a zadní část hlavy nevidíme, a jenom z nějaký zkušenosti usuzujeme, že má vzadu ještě něco na tý hlavě, jo? Ale ono to tak vůbec bejt nemusí. Stejně tak jako tam nemusí bejt ta srnka, ale pravděpodobně tam ta srnka byla, stejně tak jako je pravděpodobný, že ten člověk nekončí jenom tou přední částí tý hlavy *(smích)*, ale má i tu zadní část. Nicméně za vlasy přitažený, tohle nikdy nevíme. Nevíme, co je, co bylo za tou kantnou, za tou hranou toho obrazu, a nevíme, nevíme nic jinýho. A to je... to je zase to sdělení bez kódu, který ta stará věc, který prostě... který se říká sdělení bez kódu.

Attila Hazay:

Tam se chci zeptat ještě takovou podotázku. Ta výstava byla obrazově, nebo žánrově, nebo obrazově namíchaná tak, že tam byly portréty blízkých, jak jsi říkal, tvojí rodiny, potom tam byly snad nějaké obrázky typu nějakýho konceptualismu, kde bylo... kde bylo vidět, myslím, že nějakou teplárnu, jestli se nemýlím, a potom tam byly dokonce i nějaké zátiší. Byl na to nějaký důvod, že to portfólio jako takové, nebo ta výstava byla takhle nehomogenní, nebo to vůbec není podstatné se tohle v tomhle případě ani ptát?

Ondřej Přibyl:

No, ona ta nehomogennost je jenom... z mýho pohledu jenom zdánlivá. Ono to tak jako může působit samozřejmě, nicméně je to otázka interpretace, protože portréty rodiny, když to jakoby

zopakuju a shrnu, portréty rodiny, pak tam... nebo ne zopakuju, ale shrnu, byly tam portréty rodiny. A říkal jsi teplárna, tak ona to byla spalovna, tam to bylo popsaný jako spalovna komunálního odpadu. A pak tam třeba byl... pak tam byly nějaký zátiší. Nicméně ta interpretace je jasná. Prostě to, že... nebo je jedna možná, jo, protože ta fotka do značný míry souvisí se smrtí a prostě jako, a to jsem zmiňoval už v předchozích odpovědích, kdy jsem mluvil o tý daguerrotypii dítěte třeba, jo, a tý nejistotě, jestli ten člověk je živej nebo ne, a jedna... a teď se ještě dostávám k tý kauzalitě, jako úplně jedna, úplně jednoznačná věc platí – jako jestli žijeme, tak umřeme, jo? A to, že prostě jsou tam fotky mý rodiny, tak je jako jasný, že jako všichni umřeme, pravděpodobně moji rodiče umřou dříve než já, pak umřu já a třeba já budu mít nějaký děti a nakonec to všechno prostě skončí v tom dýmu jako v tý spalovně, jo, jako symbolicky samozřejmě. Jako předpokládám, že jako asi nebudeme splálený ve spalovně v Malešicích, ale jako ten symbol konce, nebo konce věcí, jo, je prostě jednoznačnej, nebo já to... vnímám tu spalovnu, kromě toho, že to je podle mě krásná stavba, tak ji vnímám jednoznačně jako... velmi silně jako symbolickou z tohodletoho hlediska. A to zátiší, mám-li třeba jmenovat, prostě to tam bylo taky hodně velký, největší vlastně deska na tý výstavě byla ta jehněčí hlava uříznutá, jo, tak to zas jako odkazuje k tý... v tý nejjednodušší interpretaci k tý kauzalitě. Prostě jako je... byla-li, je-li někde hlava, tak tam muselo bejt i tělo. A jako jestli to zvíře... jako je tady ta hlava, tak bylo živý, a jestli je mrtvý, tak muselo bejt živý, a opačně, tak jako. Takhle to tam navazovalo a snažilo se to téma tý kauzality, jak jsem už říkal, trefovat z různejch úhlů. Takže já si myslím, že to bylo možná nehomogenní jakoby obrazově, ale tematicky jsem přesvědčenej, že tam prostě to... je tam vedla jasná spojovací linka tý kauzality, ale pokaždý akcentovaná jiným způsobem.

Attila Hazay:

Tvoje další výstava se jmenovala Děti. Proč jsi si zvolil právě toto téma a jaké zjištění ti práce na tomto souboru přinesla? Jak se pracovalo s dětmi?

Ondřej Přibyl:

Jo. No, já tady asi budu opakovat to, co jsem už říkal zase v dřívějších odpovědích, kdy jsem dával příklad s tím portrétem toho dítěte. Jak říkám, pro mě bylo důležitý nějaký plynutí času, možná úplně zase stejná... stejně se to týká tý kauzality jako... jako... jako výstava Znaky příčinnosti. A prostě vyfotíme-li člověka, tak v okamžiku, kdy... bezprostředně po tý expozici je ten člověk starší a, když to řeknu trochu pateticky, tak blíž ke smrti, akorát že u člověka středního věku to není tak patrný a nebudeme to tak vnímat, jako když se bude jednat o portrét dítěte, a to dítě prostě je... stárne jakoby rychlejc, každou vteřinou míň dítětem, míň nevinný, víc dospělý a my samozřejmě taky, jo, s ním. A ve spojení s tímhletím starým médiem, starou technologií, s daguerrotypií, si myslím, že todleto se navzájem akcentuje a je to... týká se to prostě tohodletoho tématu, toho, řekněme, stárnutí. A teď už trošku nemůžu, takže ještě jak to uzavřít, no? Řekněme k tématu stárnutí a prostě toho, že to dítě je, jak už jsem řekl, něco mladýho a jaksi čerstvýho, je v kontrastu s něčím, co jsme zvyklí obvykle spojovat s něčím naopak velmi starým až třeba mrtvým, a to je to, co akcentuje ta technologie tý daguerrotypie. Pochopitelně vidíme-li portrét z roku 1845, plácnu prostě, na daguerrotypii, tak si můžeme bejt téměř jistý, že ten člověk je po smrti, jo? A tak dále.

Attila Hazay:

Další otázka – některé tvoje série, například Berlínské krajiny nebo Krajinářská práce III a taky Výňatek z katalogu práce Antonína Přibyla, což, předpokládám, že byl táta...

Ondřej Přibyl:
Děda.

Attila Hazay:
... táta nebo děda, mi připomínají práce Jasanského s Polákem, respektive takzvanou vlnu šedé fotografie, kam patří třeba Alena Kotzmannová. Co v těchto sériích sleduješ, co zkoumáš a jestli tahle paralela, kterou jsem teď řek, ti není úplně cizí?

Ondřej Přibyl:
Jo. Já jsem ani nevěděl, že existuje vlna šedé fotografie, nicméně to se mi líbí. Jestli mě někdo zařadí do vlny šedý fotografie, tak budu jenom rád *(smích)*, to je super. A Jasanskýho s Polákem mám samozřejmě moc rád a myslím si, že vůbec se nebráním nějakýmu jakoby srovnávání, byť si myslím, že tomu asi nejblíž je Katalog Antonína Přibyla, ale zároveň jako na svoji preventivní obhajobu říkám, že si myslím, že se to nedá považovat za nějaký epigonství Jasanskýho s Polákem. Možná bych tady zmínil, že já jsem ještě členem tvůrčí formace kunstWerk, kde mimo jiný média používáme taky fotku. A tam, si myslím, že v určitejch pracech, konkrétně fotografický sérii Žaluji, se tomu Polákovi a Jasanskýmu blížíme ještě víc, jo, ale... a to konkrétně... je to zase jakoby určitým způsobem šedá fotka *(smích)*, jo, a ještě ve spojení s textem, kdy my v kunstWerku ještě obvykle pracujeme s textem, což ostatně, s fotkou a textem, což ostatně Katalog Antonína Přibyla přesně takhle funguje, že tam ten text je důležitej. No, co jsem tím sledoval? Já si myslím, že ten Katalog Antonína Přibyla je určitá samostatná kapitola, na kterou navazuje kapitola souboru Modely světa. A tam jde o to, že ty věci dostávají prostor k tomu, aby začly mluvit jinak, než když jsou ve svým, řekněme, přirozeným kontextu, jsou vytržený z kontextu, a tím je jim umožněný... tím jaksi dostávají slovo a můžou mluvit. Já mám rád věci a mám... rád jim dávám prostor k tomu, aby začly mluvit. A

samozřejmě u Katalogu Antonína Přibyla se ptám, je-li možný tohle považovat za umění například, je-li... platí-li ta beuysovská teze: „Jeder Mensch ist ein Künstler", a jak to my překládáme v kunstWerku: „Každý člověk je neurčitý člen umělec". A o todle mi šlo jak v Katalogu Antonína Přibyla, tak v Modelech světa. A dál jsme to ještě rozpracovávali s kunstWerkem. Krajinářská tvorba – já nevím, jestli by... jestli tam lze mluvit o nějakým zjišťování nebo ne, ale prostě tohle byla čistá radost z konkrétní krajiny, kdybych... kdybych měl... nebo ano, krajiny, která je zajímavá, která mě vždycky fascinuje, a to je určitý... určitej... jakoby území nikoho, a totiž že to ještě není ta jakoby volná, byť třeba kulturní krajina mimo město, tak to ještě není... tak to není město. Je to vlastně krajina tý široký periferie, území nikoho, kdy to ještě nepatří městu, ještě se... ještě to nestačily zastavět sklady, ty krabičky veliký, a zároveň to ještě není ta volná, neměstská krajina, taková suburbia, a tohle to je. A tahle krajina mě zajímá, ta mě fascinuje. Přijde mi určitým způsobem mystická právě proto, že to je určitým způsobem určitý území nikoho. A Berlín ji má různě roztroušenou. Nedá se říct, že by to bylo okolo Berlína. A v tý Praze se to spíš najde na... jakoby logicky na okrajích toho pomalu expandujícího, nebo rychle expandujícího města, případně mezi městem a satelitním městečkem je přesně to území, který mě zajímá. No, tak asi tolik k těmhle souborům.

Attila Hazay:
Dokážeš ohodnotit nebo popsat fandovskou scénu kolem alternativních fotografických technik, jednak tady v Čechách a co se... v porovnání jakoby se zahraničím nebo okolo těmi zeměmi jako Slovensko, Polsko, nebo když půjdeme dál do Spojených států, jestli máš nějaký informace?

Ondřej Přibyl:

Jo, jo. No, já to... jako hodnotit to nemůžu a spíš to, co řeknu, budou spíš takový pocity, protože já zase se na týdletý, řekněme, fandovský scéně moc nevyskytuju. Samozřejmě některý z nich znám, že jo, Zdeňka, plus nějaký jiný teďka... plus nějaký jiný a dokonce jim teďka ale nepřijdu na jméno, my se známe z hospody, ale prostě se... nechodím na ty fóra, nemluvím... nebo nemluvím, prostě se s nima nestýkám, a to prostě jenom z toho důvodu, že nějak jako tam... nemám tam kamarády, řekněme. Ne, že bych nechtěl, ale prostě... a nemám k tomu ani úplně důvod se tam jakoby snažit dostat mezi ně.

Attila Hazay:

Já jsem to spíš myslel jako z toho hlediska – prostě je nějaký vývoj v Čechách a na Slovensku, jak se ty techniky nějakým způsobem vyvinuly až sem do toho bodu v čase, kdy tady existují nějaký lidi, který se tomu věnují, jak... jestli... když teda nejseš s nima v kontaktu, tak třeba nevíš jejich jakoby motivace, nebo jak by se to dalo rozdělit, nebo vůbec tvůj pocit jakoby z toho...

Ondřej Přibyl:

No, to jsem právě chtěl...

Attila Hazay:

Ano?

Ondřej Přibyl:

To jsem právě jakoby se k tomu snažil dostat, že právě ty lidi neznám, takže nemůžu mluvit přesně o jejich motivacích, jo, ale mám spíš z toho takovej pocit, že se jedná o, už jsme se o tom bavili, o tu prostě... o určitou nostalgii, o to nadšení pro... ta nostalgie, nadšení pro technologie, chemie, optika, a pak... a to ale zase souvisí s tou nostalgií, prostě určitá... určitý specifický

vizuální vlastnosti danejch technologií jako a určitá exotičnost toho, že je tam prostě snaha jakoby vyčlenit se z toho masovýho proudu digitálních fotografů, a když ne digitálních, tak běžně standardně negativ-pozitiv proces černobílej třeba, tak přesto ho vyčlenit tím, že použiju nějakou trošku exotičtější, nebo hodně exotickou technologii. A osobně si myslím, že to je... já osobně tomu říkám prostě retroperverze. Tam, myslím, hodně jako kraluje v tomhletom, že všechny ty fotky, který vidím, tak jako mají... se minimálně snažej vytvářet často jako... nebo cíleně se snažej dokonce vytvářet pocit, že byly vyfocený dřív než dnes, jo, a což... čemuž já úplně jako na jednu stranu nerozumím, ale zároveň to nijak nehodnotím. Ale nechci to takhle zjednodušovat. Jistě tam těch motivací je hodně, nicméně si myslím, že tam... že asi tu hlavní vidím... vidím v tý nostalgii, no. Jako je tam opravdu nostalgie. To je, myslím, ten hybatel, jo, nostalgie se... ale ta nostalgie ještě ve spojení... ve spojení s láskou k analogovejm procesům, tak to je prostě jasný, no, to je prostě...

Attila Hazay:
A co Spojené státy? Ty jsi vzpomínal, že jsi měl tu možnost být i v kontaktu s nějakýma lidma, který se tomu tam věnují. Jak to vypadá tam?

Ondřej Přibyl:
No, jo. No, já si myslím, že tam je to ještě jako...

Attila Hazay:
... víc perverznější?

Ondřej Přibyl:
(smích) ... víc perverznější na tu... na to retro, no, ale taky, hele, nedělal jsem žádnej výzkum. Bacha, jo, zase nevím. To jsou pocity todleto jenom, jo? Ale tam je obrovská komunita lidí, který prostě

se zabejvaj starejma technologiema, že jo, a prostě fotěj na gigantický formáty a prostě... a tak dále, jo? Jako prostě maj kamery, já nevím, 12 x 14 palců, nebo kolik, a prostě... nebo teď nevím, kolik, jestli jsem to řekl správně, ale rozhodně víc než 8 x 10, a to už jsou fakt veliký foťáky. A prostě já jako... já to obdivuju do určitý míry, ale myslím si, že často tam jde o to vyčlenění se, o nostalgii a o nějakou snahu se vyrovnat zase s tou... se současnou... se současnou přemírou těch obrazů, takže jakoby záměrný omezení se, nebo záměrný omezení se tím, že si to hodně zkomplikuju, takže to budu fotit na formát 50 x 60 a jako mokrej kolodiovej proces a bude to šíleně složitý, ale je možný, že se při tom něco dozvím, to jako... to určitě, ale myslím si, že velmi snadno hrozí, že se člověk zasekne jenom na tý technologii, a myslím si, že se to často děje. A je to škoda. Myslím si, že to je chyba, jo, prostě že ta technologie je jenom prostředek, jo, a prostě je úplně jedno, jestli je... jestli vyfotíš prázdnou fotku na daguerrotypii, mokrej kolodiovej proces na sklo velký 50 x 60, nebo digitálem, nebo telefonem. Bude to furt jenom prázdná fotka, jo? Jako to pozor jako, to... o tom jsem přesvědčenej. A nic tomu nepomůže, jo? A bude to jenom jako... jenom to jako zdánlivě zakreje tu prázdnotu tím, že to je něco výlučnýho, ale jako nic víc, no.

Attila Hazay:
OK. Tak tímhle můžem považovat za... tenhle rozhovor u konce.