



## Interpretace fotografie z hlediska obsažených obrazových informací

Metodika maximalizace reálného využití informací poskytovaných  
historickým fotografickým materiálem.





MORAVSKÁ  
GALERIE

FAMU



# INTERPRETACE FOTOGRAFIE Z HLEDISKA OBSAŽENÝCH OBRAZOVÝCH INFORMACÍ

Metodika maximalizace reálného využití informací poskytovaných historickým fotografickým materiálem jako solitérní památkou a v kontextu používaných databázových systémů evidence pro prohloubení určení a poznání zobrazeného v každodenní praxi při identifikaci osob, míst, ateliérů apod.

FILIP WITTLICH A KOL.

## Certifikovaná metodika

(osvědčení č. 154 Ministerstva kultury ČR, Odboru výzkumu a vývoje,  
Č. j. MK 34601/2017 OVV, Sp. Zn. MK-S 84/2016 OVV ze dne 19. 5. 2017)

Metodika je určena pro odborné pracovníky paměťových institucí, zabývajících se tematikou péče a ochrany historického fotografického materiálu. Cílovými skupinami jsou příspěvkové organizace zřízené MK ČR spravující historický fotografický materiál (muzea, galerie, Národní památkový ústav) a také organizace a instituce s historickým fotografickým materiálem, které mají jiného zřizovatele.

Publikace vznikla na základě studia realizovaného díky poskytnuté podpoře Ministerstva kultury v rámci projektu NAKI - DF13P01OVV007 „Historický fotografický materiál - identifikace, dokumentace, interpretace, prezentace, aplikace, péče a ochrana v kontextu základních typů paměťových institucí“, v letech 2013-2017.

Národní památkový ústav jako odborná organizace státní památkové péče v České republice vydává metodiku v zájmu zabezpečení jednoty metodických hledisek pro danou oblast ochrany, dokumentace a evidence kulturních památek, památkových území a dalších kulturně-historických hodnot na základě svých kompetencí podle § 32 odst. 1 zákona č. 20/1987 Sb., o státní památkové péči, ve znění pozdějších předpisů.

### Odborný recenzent:

prof. PhDr. Eva Semotánová, DrSc., Historický ústav AV ČR  
Ing. Lenka Zamrazilová, Akademie výtvarných umění v Praze



**MORAVSKÁ  
GALERIE**



© Národní památkový ústav, 2017

© Text: 2017 PhDr. Filip Wittlich, PhD., Mgr. Pavel Scheufler, PhDr. Alena Černá, PhDr. Valburga Vavřínová, PhD., Mgr. Petr Kliment, PhDr. Jan Hozák, Mgr. Hana Knoppová, Bc. Lenka Scheuflerová

© Grafická úprava: 2017 Vojtěch Hyřha

ISBN 978-80-7480-076-4

# Obsah

# Obsah

<b>Vstupní údaje</b> .....	<b>7</b>
Cíl metodiky .....	7
Popis uplatnění metodiky .....	7
Srovnání novosti postupů .....	7
Seznam publikací, které předcházely metodice a byly publikovány .....	7
<b>Úvod</b> .....	<b>9</b>
<b>1. Přehled vývoje fotografie v českých zemích</b> .....	<b>10</b>
1.1. Období 1839–1859 .....	10
1.2. Období 1859–1889 .....	10
1.2.1. Etapa 1859–1871 .....	11
1.2.2. Etapa 1871–1889 .....	11
1.3. Období 1889–1929 .....	11
1.3.1. Etapa 1889–1899 .....	12
1.3.2. Etapa 1900–1911 .....	12
1.3.3. Etapa 1911–1919 .....	12
1.3.4. Etapa 1920–1929 .....	12
1.4. Období 1930–1959 .....	13
1.5. Období 1960–1999 .....	13
1.6. Období od roku 2000 .....	13
<b>2. Fotografie</b> .....	<b>14</b>
2.1. Fotografické zobrazení .....	14
2.2. Fotografický obraz .....	14
2.2.1. Latentní fotografický obraz .....	15
2.2.2. Primární fotografický obraz .....	15
2.2.3. Sekundární fotografický obraz .....	16
2.2.4. Terciární fotografický obraz .....	17
2.3. Fotografický nosič .....	18
<b>3. Čtení fotografie</b> .....	<b>19</b>
3.1. Fotografický nosič .....	20
3.1.1. Symboly a alfanumerické znaky .....	20
3.1.2. Avers a revers .....	21
3.1.3. Tisky .....	22
3.1.4. Adjustace .....	23
3.1.5. Fotomanipulace (retuš, koláž, kolorování) .....	24
3.1.6. Uložení nosiče .....	24
3.2. Fotografický obraz .....	26
3.2.1. Referenty .....	26

---

3.2.2. Lokalizace zobrazení.....	28
3.2.3. Časové zařazení zobrazení .....	28
3.2.4. Autorství.....	30
3.2.5. Kontext vzniku .....	31
3.3. Prostředky vizuálního průzkumu.....	32
<b>4. Popis a interpretace .....</b>	<b>33</b>
4.1. Popis .....	33
4.1.1. Popis fotografického nosiče .....	33
4.1.2. Popis fotografického zobrazení .....	34
4.1.3. Hybridní popis .....	35
4.2. Interpretace .....	35
4.2.1. Interpretační kontext .....	36
4.2.2. Meze interpretace .....	36
4.3. Citace fotografie .....	37
4.3.1. Jednotlivina (primární a sekundární fotografické obrazy).....	37
4.3.2. Reprodukce - knižní, časopisecké nebo elektronické publikování (terciární fotografické obrazy) .....	38
4.3.4. Popiska .....	38
<b>Závěr .....</b>	<b>39</b>
<b>Prameny a literatura.....</b>	<b>40</b>
1. Fotografická periodika v českých zemích.....	40
2. Literatura.....	40
3. Internetové zdroje a databáze .....	42
<b>Seznam vyobrazení .....</b>	<b>43</b>
<b>Přílohy</b>	
<b>Případová studie rozboru fotografie (Filip Wittlich) .....</b>	<b>45</b>
<b>Vybrané pojmy z historie fotografické techniky (Pavel Scheufler, Lenka Scheuflerová) .....</b>	<b>51</b>
Anglicko-český výkladový slovník.....	51
Přehled česko-anglických pojmů k anglicko-českému výkladovému slovníku .....	85
Přehled formátů fotografických filmů.....	92
<b>Časová osa fotografických technik (Hana Knoppová) .....</b>	<b>94</b>



## Vstupní údaje

### Cíl metodiky

Metodika „Interpretace fotografie z hlediska obsažených obrazových informací. Metodika maximalizace reálného využití informací poskytovaných historickým fotografickým materiálem jako solitérní památkou a v kontextu používaných databázových systémů evidence pro prohloubení určení a poznání zobrazeného v každodenní praxi při identifikaci osob, míst, atelierů apod.“ je první z řady metodik, které vznikají v rámci projektu NAKI „Historický fotografický materiál – identifikace, dokumentace, interpretace, prezentace, aplikace, péče a ochrana v kontextu základních typů paměťových institucí“ (DF13P01OVV007) a jejichž cílem je přispět k zdokonalení péče a ochrany historického fotografického materiálu (dále jen HFM). Metodika jako první ze souboru uvádí uživatele do problematiky historické fotografie jako obrazu coby unikátního media poskytujícího zásadní pramennou informaci. Plné badatelské využití historické fotografie jako pramene je podmíněno poznáním zvláštností a specifík práce s nimi. Předložená metodika si klade za cíl poskytnout odpovídající nástroj pro využití tohoto unikátního potenciálu v oblasti kulturního dědictví.

### Popis uplatnění metodiky

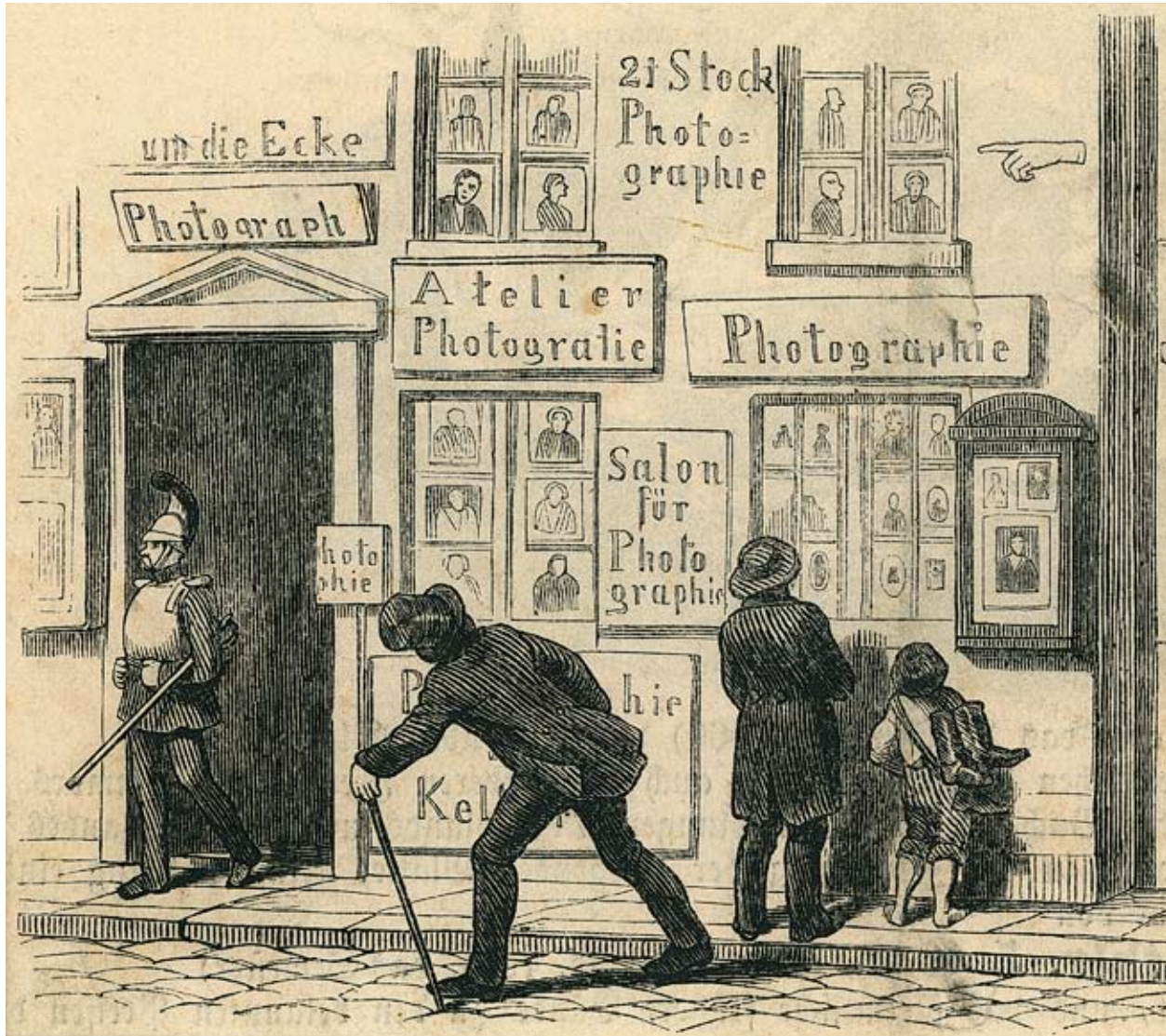
Předkládaná metodika reaguje na aktuální potřebu širšího a kvalitativně vyššího zapojení fotografie do procesu poznání minulosti. Poskytuje zaměstnancům paměťových institucí, ale i širší odborné veřejnosti, nástroj k objektivnímu vytěžení faktů z historických fotografických obrazů, včetně doporučení jejich formulace a způsobu interpretace. Metodické zpracování fotografií a negativů a následné zařazení do historického kontextu nabízí vysokou míru zhodnocení informací, plnohodnotné využití tohoto materiálu a v neposlední řadě často také nový pohled na zkoumanou problematiku. Metodika vyplňuje disproporci mezi zavedenými metodologickými postupy, které slouží k interpretaci tradičních obrazů, a inspirativními náměty k uchopení fotografie, publikovanými řadou převážně zahraničních autorů ve formě esejí o povaze a významu fotografie. Ústřední myšlenkou předložené metodiky je důraz na interpretaci fotografie jako výsledku analýzy fotografického zobrazení a fotografického nosiče a jejich zapojení do zvoleného interpretačního kontextu. Vychází ze záměru poskytnout souhrn doporučení uplatnitelných na široké druhové, časové i tematické spektrum fotografií uložených v paměťových institucích i v soukromém držení.

### Srovnání novosti postupů

Prioritou předloženého textu bylo metodické podchycení oblastí, v nichž tento typ pomůcky odborného a vědeckého pracovníka chyběl nebo měl dílčí, nahodilý a velmi různorodý charakter.

### Seznam publikací, které předcházely metodice a byly publikovány

V českojazyčném prostředí nebyl podobný materiál dosud vytvořen. Nyní poprvé vzniká metodika těžící ze zkušeností různých typů paměťových institucí muzejního a galerijního typu, památkové péče a institucí edukativního charakteru.



Obr. 1: „Strašné rozšíření fotografie“, reprofoto z: *Fliegende Blätter*, roč. 32, München 1860, č. 781 s. 200.

## Úvod

## Úvod

Téměř století jsme svědky postupně se zvyšujícího zájmu o roli, povahu a fungování fotografického obrazu. Nejpозději od sedmdesátých let 20. století nastalo zlomové období, kdy začala být v zahraničí věnována soustavnější pozornost fotografii, chápané jako svébytný historický pramen poznání minulosti.

Předkládaná metodika reaguje na aktuální potřebu širšího a kvalitativně vyššího zapojení fotografie do procesu poznání naší minulosti. Poskytuje zaměstnancům paměťových institucí, ale i širší odborné veřejnosti, nástroj k objektivnímu vytěžení faktů z historických fotografických snímků a jejich souborů, včetně doporučení jejich formulace a způsobu interpretace. Metodické zpracování fotografií a následné zařazení do historického kontextu nabízí vysokou míru zhodnocení informací, plnohodnotné využití historického fotografického materiálu a v neposlední řadě často také nový pohled na zkoumanou problematiku.

Fotografické zobrazení, které divák vnímá ve formě fotografických obrazů, je v následujícím textu chápáno jako statický, v čase a prostoru neopakovatelný záznam výseče reálného světa, vytvořený prostřednictvím sestaveného fotografického zařízení. V souladu s tím je každá jednotlivá fotografie považována, podobně jako písemné prameny, za unikátní plnohodnotný informační zdroj, který je potřeba podrobit zevrubné analýze, jejímž výsledkem je maximálně objektivní popis zobrazení na fotografii jako předpoklad správné interpretace.

Metodika poskytuje čtenáři tři roviny informací: od obecných, které slouží základní orientaci, přes teoretické vymezující hlavní pojmy, kategorie a jejich vzájemné vztahy, po praktické, přinášející analytický rozbor fotografie a pravidla záznamu výsledků, včetně doporučení ke způsobu jejich užití.

Vlastní text je členěn do čtyř kapitol. První kapitola obsahuje stručný přehled historického vývoje fotografie, druhá vymezuje pojmy jako fotografické zobrazení, fotografický obraz a nosič fotografie. Ve třetí kapitole je analyzován fotografický obraz a jeho nosič. Čtvrtá kapitola se zabývá popisem fotografie a zásadami interpretace.

Předmětem metodiky je fotografický materiál označovaný souhrnným názvem historická fotografie. Hlavním znakem historické fotografie je, vedle její schopnosti vypovídat o minulosti, zároveň vznik prostřednictvím analogové fotografické techniky odpovídající době pořízení snímku. Z tohoto důvodu nebyla do textu metodiky až na nutné výjimky začleněna problematika digitální fotografie, jejíž vazba k zobrazenému předmětu a následná průkaznost podléhá odlišným pravidlům.

## 1. Přehled vývoje fotografie v českých zemích<sup>1)</sup>

Práce s fotografií jako zdrojem informací vyžaduje schopnost zařadit konkrétní snímek do příslušného období vývoje fotografického média. Základní znalost historie fotografie neslouží pouze k datování, ale také k vnímání sociálních aspektů fotografování v dané době a uvědomění si funkce snímku v tehdejší společnosti.

Ze své podstaty rozvíjejícího se technického vynálezu vyžadují dějiny fotografie poněkud odlišné členění než úzce související obory, jako jsou obecné dějiny nebo dějiny výtvarného umění. Povaha fotografie jako technického obrazu nedovoluje plně přijmout slohové dělení obvyklé v dějinách výtvarného umění. Využití mezníků politických dějin, které se ve výuce dějin fotografie uplatňuje, zohledňuje do značné míry ekonomickou a organizační stránku fotografických aktivit a určitým způsobem zrcadlí vztahy fotograf versus společnost, neodráží však technologické proměny fotografického procesu a způsoby šíření snímků.

Jako užitečné se proto jeví použít doplňkovou periodizaci, založenou na převaze určité fotografické metody a techniky v daném období. V zásadě se jedná o proces postupného zmenšování nosiče záznamu a nárůstů počtu fotografujících.

Uváděné letopočty v následující periodizaci jsou pomocnými orientačními mezníky. Pro každé období je typické, že v posledním desetiletí předchozího období postupně vzrůstal podíl technologie dominující v následujícím období. Podrobnější informace k níže uvedeným periodám jsou předmětem početné odborné i popularizační literatury zabývající se dějinami fotografie. Základní přehled je ve výběru uveden v závěru publikace.

### 1.1. Období 1839–1859

Počáteční období vývoje fotografie. Převládá technika daguerrotypie – unikátní obraz bez možnosti přímé multiplikace záznamu. Ve střeoevropském prostoru lze za počátek považovat fázi pokusnictví a převažujícího vědeckého zájmu o nový vynález (1839–1841), následovanou nárůstem komerčního zájmu o novou zobrazovací techniku (1841 až přibližně 1851). V závěrečné fázi se vedle přežívající daguerrotypie nově uplatňují i techniky využívající fotografický negativ, zejména pak techniky mokrého kolodiového procesu. Jako odraz tradice malířské portrétní miniatury se uplatňují slané papíry a modifikace mokrého kolodiového procesu (zejména ambrotypie, které vnější formou napodobovaly dražší daguerrotypie).

### 1.2. Období 1859–1889

Převaha techniky mokrého kolodiového procesu, využívající skleněný negativ a papírový pozitiv. Od šedesátých let 19. století se fotografie stávají běžnější součástí života a získávají vliv na šíření vědomostí o světě. Jsou položeny základy chápání fotografie jako sdělovacího systému. Počátek snah o právní kodifikaci fotografie po vzoru ostatních řemesel jako živnosti. Vznik prvních fotografických spolků. Mezníkem pro toto období je rok 1871, kdy byl publikován revoluční objev suchých fotografických desek s bromidem stříbrným rozptýleným v želatině. Období 1859–1889 tak lze z technologického hlediska rozdělit do dvou dílčích etap:

<sup>1)</sup> Problematika vývoje fotografie v českých zemích je širěji pojednána v metodice *Techniky historického fotografického materiálu a jejich určení*, kde je rozpracována i historická kontinuita jednotlivých fotografických technik.



1. léta 1859–1871 – prudký rozmach fotografie s módní vlnou oblíbenosti fotografických vizitek.
2. léta 1871–1889 – živnostenská stabilizace fotografie a stále častější uplatňování továrně vyráběných fotomateriálů.

### 1.2.1. Etapa 1859–1871

Období mokrého kolodiového procesu. Nejčastějším typem pozitivů jsou albuminové papíry. V oblasti portrétní dominuje produkce snímků na kartonu formátů vizitek a kabinetek, v místopisné oblasti stereofotografie. Fotografická vizitka dává vzniknout fotografické rodové portrétní galerii zcela nového typu – rodinnému fotoalbu. Fotografie jako závěsný obraz, vycházející z předchozí malířské tradice, ztrácí postupně svůj význam. Stejně tak se minulostí stala daguerrotypie jako unikátní obraz navazující vnější formou (adjustací) na malířské portrétní miniatury.

### 1.2.2. Etapa 1871–1889

Krise ateliérové živnostenské portrétní fotografie v důsledku nárůstu počtu fotografů neškolených v uměleckém směru a hromadné produkce vizitek. Fotografický portrét se mění z uměleckého počínu v uniformní podobenku. Hledání východiska z krize zaváděním nových formátů fotografie a zvýšením zájmem o speciální úpravy fotografií, např. fotografické kameje, leptání fotografických obrazů do skla, úpravy snímků na porcelán, sklo, mušle apod. Kolem roku 1880 vyřešení širšího používání suchých negativních desek tovární výrobou želatino-halogenstříbrných materiálů. Od konce osmdesátých let 19. století počátek užívání těchto nových fotografických materiálů v širší fotografické praxi. Nejčastějším typem pozitivů jsou celloidinové, kaseidinové a další papíry.

### 1.3. Období 1889–1929

Rozšíření suchých desek mění fotografickou praxi od základů. Charakteristická je značná diferenciací fotografické práce. Fotografická chemie produkuje stále citlivější a kvalitnější fotomateriály. V praxi se uplatňuje objev senzibilace k barvám. Roku 1906 se na trhu objevují první panchromatické desky. Průmyslová výroba fotomateriálů a pokrok v konstrukci fotopřístrojů, umožňujících poprvé pořizovat přímo z ruky momentní záběry pro nearanžované zachycování života, startují éru amatérské fotografie a současně přispívají k prohloubení stagnace tradiční živnostenské produkce. Hnutí umělecké fotografie reaguje na krizi živnostenské fotografie a technologické proměny snahou o sledování malířských vzorů ve fotografii a přiblížením klasické umělecké tvorby. Prostřednictvím ušlechtilých fotografických tisků je možné podstatně ovlivnit výsledný pozitiv manuálními zásahy a negativ se tak stává jen základním materiálem pro další tvor-



Obr. 2: Plakát k Výstavě fotografů-amatérů Československých, 1897. Výstava byla největší fotografickou prezentací v českých zemích éry rakousko-uherské monarchie.

bu. Stoupá tím význam autorského rukopisu a do popředí se dostávají tradiční hodnoty umělcovy osobnosti, zejména jeho originalita. Technický pokrok umožňuje kvalitní tisk fotografií v periodikách a knihách. Fotografie se nyní větví na specializované oblasti, které se dále vyvíjejí již zcela samostatně (např. kriminalistická fotografie, fotografie v medicíně, v astronomii atp.).

Pomocně lze rozdělit popisované období na čtyři etapy, vycházející v zásadě ze směřování progresivnější složky, kterou byly oblasti amatérské tvorby.

### **1.3.1. Etapa 1889–1899**

Z hlediska typu ušlechtilých fotografických tisků v této etapě dominuje uhotisk. Začínají se používat i drahé platinové papíry. Velký vliv na rozvoj amatérské fotografie a dokumentaristických fotografických snah mají velké pražské výstavy devadesátých let – Zemská jubilejní výstava roku 1891, Národopisná výstava československá roku 1895 a Výstava architektury a inženýrství roku 1898. Z portrétních fotografií živnostníků se vyděluje fotograf označovaný jako momentní, specializující se na zpravodajskou fotografii.

### **1.3.2. Etapa 1900–1911**

Z ušlechtilých fotografických tisků dominuje gumotisk, zaváděn je také olejotisk a bromolejotisk. Z hlediska vývoje fotografických materiálů je důležité stále čtenější užívání bromidostříbrných papírů s želatinou, místo teplých hnědých tónů se častěji uplatňuje tonalita ve studených barvách. Vedle skleněných desek se propagují i filmy na bázi nitrocelulózy. Čtenější využívání elektrické energie ovlivňuje způsob portrétování i zpracovávání negativů. Ačkoliv roste obliba zvětšování, stále ještě převládá kontaktní kopírování, kdy výsledný pozitiv má stejný rozměr jako negativ. Svou činnost zahajují živnostenské portrétní ateliéry tvořící v duchu umělecké fotografie. Vedle organizovaných fotoamatérů přibývá příležitostných, svátečních fotografů, kteří se neorganizují. Vedle živnostenského fotografa portrétisty a momentního fotografa, který se stále více orientoval na spolupráci s obrazovými časopisy, se vytváří typ fotografa specializovaného na místopisnou fotografii pro pohlednice i typ profesionálního fotografa a specialisty (muzejní fotograf, policejní fotograf).

### **1.3.3. Etapa 1911–1919**

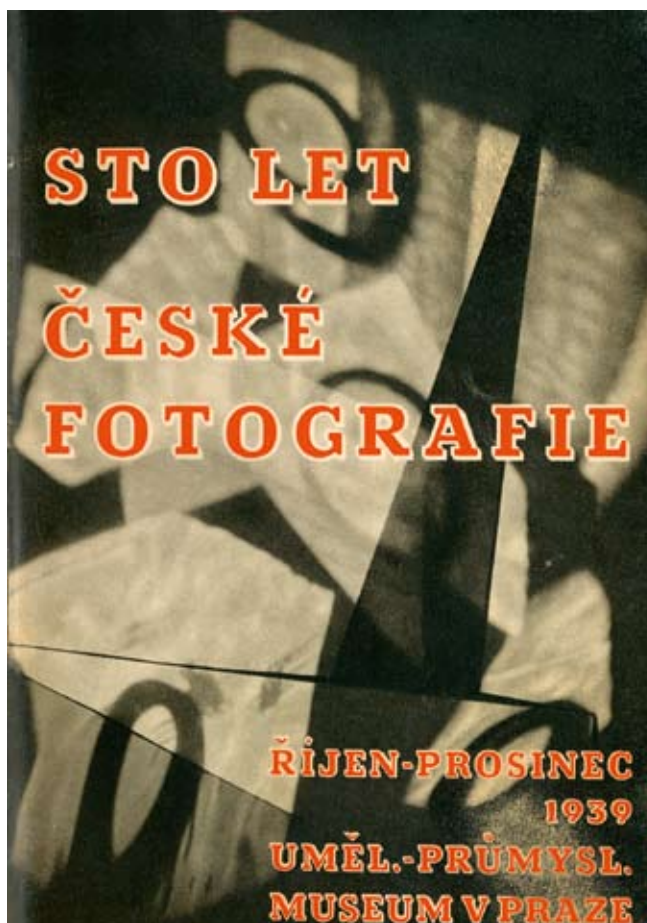
Začátek programové ateliérové tvorby v duchu umělecké fotografie, u níž se ve figurální tvorbě portrétů objevují a poprvé u nás vystavují také fotografické akty. Konstituuje se typ fotografa umělce snažícího se odlišit svou tvorbou od běžných živnostenských a amatérských fotografií. Vedle stávajícího zájmu o ušlechtilé fotografické tisky, zejména olejotisky a bromolejotisky se uplatňují nové tendence promyšlené práce s přirozeným světlem. Vznikají první fotoateliéry pracující výhradně s umělým osvětlením. Množství obrazových informací začíná působit na myšlení lidí a v průběhu první světové války se poprvé stává i nástrojem jejich ovlivňování. V praxi dokumentárního charakteru se již běžně používají bromostříbrné papíry.

### **1.3.4. Etapa 1920–1929**

Odklon od ušlechtilých fotografických tisků. Zjemnění kresby a zdůraznění pocitové složky na úkor dokumentární věrnosti je docíleno měkce kreslícími objektivy, předsádkami a úpravami povrchů z velmi široké nabídky fotopapírů. Snímky mnohdy působí mlhavým, jemně rozplývavým dojmem.

## 1.4. Období 1930–1959

Dominantní užívání středoformátových přístrojů a široké uplatnění fotografií v tisku. V širší míře, zejména mezi profesionály, se začíná využívat barevné fotografie, vylepšené autochromy jsou nahrazeny moderními vícevrstevnými barevnými materiály. Kontaktní kopírování ustoupilo, fotografie se většinou zvětšují. Fotografie třicátých let hledá již zcela nové cíle a poslání, které jsou namnoze v přímém protikladu s předválečnou atmosférou: zdůrazňuje ostrost a věčnost, usiluje o záznam sociálních otázek, zachycení podvědomí. Programově neguje předchozí vývoj. Celé toto období může být přímo označeno za „zlatou éru fotožurnalistu“. Základním prostředkem vnímání fotografie se stává uplatnění v tisku. Na druhé straně se pozornost obrací ke zkoumání vývoje fotografie, objevují se první podněty pro historické bádání k dějinám fotografie.



Obr. 3: Obálka publikace k přelomové výstavě *Sto let české fotografie* z roku 1939. Výstavou vyvrcholila první vlna soustavného zájmu o postihnuté dějiny a charakteru fotografie v českých zemích.

## 1.5. Období 1960–1999

Léta 1960–1999 charakterizuje stále širší využívání kinofilmových přístrojů, což souviselo s obecným zájmem o amatérskou fotografii. V profesionálních kruzích se mnohdy ještě využívaly přístroje na střední a velký formát. Barevná fotografie se stávala cenově dostupnější, zejména pak po roce 1990, kdy se stala standardem všech fotografujících amatérských fotografů.

## 1.6. Období od roku 2000

S přechodem nového tisíciletí se stále intenzivněji uplatňuje digitální fotografie, jejíž využívání ještě více rozšířilo počet fotografujících.

## 2. Fotografie

Slovo fotografie<sup>2)</sup> nemá jednoznačný význam. Podle okolností může nejčastěji odkazovat k **oboru** vizuálního zobrazování (např. dějiny fotografie), médium souvisejícímu s prohlížením (např. fotografie v novinách), užití **technice** (např. černobílá a barevná fotografie), nebo k jednomu či více **fyzickým předmětům** (např. na stole leží fotografie).

Aby bylo možné předmět našeho zájmu (fotografický snímek)<sup>3)</sup> popsat a následně interpretovat, je třeba rozlišovat jeho hlavní součásti. Rozdělení slouží především k tomu, aby snímek mohl být postupně analyzován (čten) v několika vrstvách, z nichž každá přináší dílčí specifické informace, skládající se v celek tvořící komplexní výpověď.

*Fotografie, fotografické zobrazení, fotografický obraz a fotografický nosič nejsou totéž.*

*fotografické zobrazení = výseč reálného světa*

*fotografický obraz = fixované fotografické zobrazení*

*fotografický nosič = hmotný substrát fotografického obrazu*

### 2.1. Fotografické zobrazení

Fotografické zobrazení odkazuje k výseči reálného světa, kterou zobrazuje. V zárodečné podobě je přítomno již při přípravě snímku, např. v hledání námětu a kompozice.

Fotografické zobrazení je determinováno řadou vnějších i vnitřních okolností. Nejdůležitější krok, expozici, ovlivňují fyzikální poměry (světelná situace, teplota, vlhkost), stejně jako optickomechanické možnosti záznamového prostředku (konstrukce fotoaparátu, použitá optika). Na výsledku se však nemenší měrou podílejí také řemeslné, případně výtvarné schopnosti fotografa a okolnosti, za kterých je zobrazení vytvořeno.

Důležitým rysem fotografického zobrazení je jeho jedinečnost, jelikož nelze zhotovit druhé absolutně totožné zobrazení ve stejném čase a ze stejného místa. Zároveň však může být opakovatelné ve formě fotografických obrazů na fotografických a tiskových médiích.

### 2.2. Fotografický obraz

Fotografický obraz je záznam fotografického zobrazení na hmotném nosiči. Celkem rozeznáváme čtyři druhy fotografických obrazů (latentní, primární, sekundární, terciární), které umožňují pokrýt existenci fotografického zobrazení od jeho zrodu, přes postupné zpracování a rozmnožování až po případy, kdy se stává podkladem dalších obrazů. Jedná se o modelové schéma, které je v praxi možné dále opakovat či obměňovat.

<sup>2)</sup> Slovo fotografie pochází z kombinace řeckých slov φως fós („světlo“) a γραφίς grafis („štětce“, „psací hrot“) nebo γραφή grafé, dohromady „kreslení světlem“ nebo „zprostředkování pomocí obrysů“. Termín poprvé použil pravděpodobně John Herschel 14. března 1839 při vystoupení v Královské společnosti v Londýně.

<sup>3)</sup> Termíny fotografický snímek a fotografie jsou dále v textu užívány jako synonyma. Srov. (K. B.) Slova fotografie nelze nahradit slovem snímek, protože slovo snímek má význam širší, znamenajíc zpravidla věrný otisk, reprodukci obrazu, písma atd., mechanicky provedený. Proto, užívá-li se slova snímek o fotografií, připojuje se zpravidla „fotografický“ (snímek). In: Naše řeč 4, č. 3, 1920, s. 90. Dostupné z <http://nase-rec.ujc.cas.cz/archiv.php?art=1649> [cit. 17. srpna 2016].





Obr. 4: Rudolf Bruner-Dvořák, Maxmilián a Ernst z Hohenbergu, synové Františka Ferdinanda d'Este s úlovkem, kolem 1909. Doplněno výřezem s tiskovým rastrem.

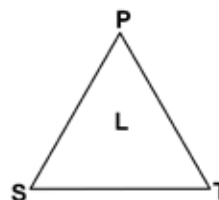
Rozdělení na fotografické obrazy je zásadní pomůcka, která umožňuje zjemnění přístupu k fotografickému zobrazení, jelikož možnosti výpovědi fotografického zobrazení se výrazně liší podle toho, v jaké podobě je badatelem objeveno. Z hlediska cíle vytěžit ze zkoumané fotografie maximální množství faktů je určující vždy první, nejstarší, vizuálně vnímatelný fotografický obraz (primární fotografický obraz, např. negativ). Dochází tím ovšem k určité disproporcii s muzejní, galerijní a sběratelskou praxí. Jedná se o historicko-informační přístup, který upřednostňuje informaci nesenou fotografickým záznamem, na rozdíl od umělecko-historického přístupu, který chápe fotografický obraz především jako výtvarné dílo, a za výchozí předmět svého zájmu by pokládal až sekundární fotografický obraz, například signovaný pozitiv.

#### fotografický obraz:

latentní → primární → sekundární → terciární

### 2.2.1. Latentní fotografický obraz

Latentní fotografický obraz vzniká v okamžiku expozice, kdy se ve světlocitlivé vrstvě záznamového média tvoří chemické změny. Vzhledem k tomu, že takto exponovaný materiál neposkytuje vizuálně vnímatelný obraz, spočívá jeho úloha v technologické rovině – možnosti vzniku dalších fotografických obrazů.



Obr. 5: Schématické znázornění čtyř typů fotografických obrazů.

### 2.2.2. Primární fotografický obraz

Primární fotografický obraz vzniká procesem zviditelnění latentního obrazu do vizuálně vnímatelné podoby. Podle konkrétního fotografického procesu se může jednat o výsledný produkt (např. daguerrotypie) nebo dílčí krok procesu. Drtivou většinou primárních fotografických obrazů jsou negativy z procesu



Obr. 6: Rudolf Bruner-Dvořák, důstojníci na velitelském můstku bitevní lodě Erzherzog Friedrich pracují s dalkoměrem, před 1908. Fotografické zobrazení na primárním fotografickém obraze ve formě skleněného negativu.

negativ/pozitiv dochované na nosičích z různých materiálů (např. sklo, pružné podložky).

Unikátnost primárního obrazu spočívá v tom, že je prvním viditelným fotografickým obrazem, čímž je zaručena nejvyšší míra autentičnosti zobrazené skutečnosti a nejvíce detailů. To platí i v případě špatně exponovaných snímků, které jsou vylepšovány během dalšího zpracování, jelikož se nejedná o nové informace, ale pouze o zvýraznění stávajících. Primární fotografický obraz poskytuje možnost ověření, zda nebylo do obrazu zasaženo retuší či jinou manipulací.<sup>4)</sup>

Primární obraz vždy disponuje maximálním polem, které bylo zabráno při fotografování, a to na rozdíl od následných obrazů, které bývají často zhotovovány s ořezy nebo výřezy z estetických nebo účelových pohnutek. Primární fotografický obraz proto může zachycovat i důležité detaily a souvislosti, které jsou nepostradatelné pro správné čtení fotografie a její interpretaci.

Omezení práce s primárními fotografickými obrazy ve formě negativů spočívá v obtížné čitelnosti z důvodu stranové převrácenosti a inverzní barevnosti.<sup>5)</sup>

### 2.2.3. Sekundární fotografický obraz

Sekundární fotografický obraz je odvozen od primárního fotografického obrazu jako výsledek kopírovacího procesu.

Unikátnost sekundárního fotografického obrazu spočívá v tom, že v nejrozšířenějším fotografickém procesu (negativ/pozitiv) se jedná o obraz, který lidské oko vnímá jako přirozený. Zachycené objekty jsou stranově správně orientované a rozpoznatelné v přirozených barvách, resp. tonalitě,

např. stupních šedé. Sekundární fotografický obraz je laickou veřejností běžně považován za samotnou fotografii a výsledné dokončení aktu fotografování. Autor snímku proto často opatřuje takovou fotografii podpisem, razítkem či jiným označením.

Sekundární fotografické obrazy obsahují velké množství informací, jejich čitelnost bývá vysoká. Spojení s realitou je přitom ze své podstaty volnější než u primárního obrazu. Jedná se o přenos, ovlivněný často zpracováním (úpravou kontrastu apod.), a tudíž z principu nutně dochází k určitému kvalitativnímu posunu zobrazení v detailu.

Omezení sekundárního fotografického obrazu je patrné, především pokud není možné srovnání se zdrojovým primárním fotografickým obrazem, kdy nelze s jistotou identifikovat případné změny. Obraz může reprodukovat zásahy z primárního obrazu, typicky tzv. negativní retuš, nebo být výsledkem fotomanipulace (vykrývání, kopírování více negativů). Z původní předlohy může být také vytvořen výřez, zvětšený detail, který již leckdy nezachycuje podstatné informace obsažené ještě na primárním fotografickém obrazu (např. negativu). Posouzení případných úprav není bez dochovaného primárního obrazu a znalosti zpracování latentního obrazu proto zcela prokazatelné.



Obr. 7: Fotografické zobrazení na sekundárním fotografickém obrazu ve formě papírového pozitivu.

4) Kvalitu fotografického obrazu ovlivňuje mechanické a chemické zpracování, např. kvalita a míra použitých chemikálií.

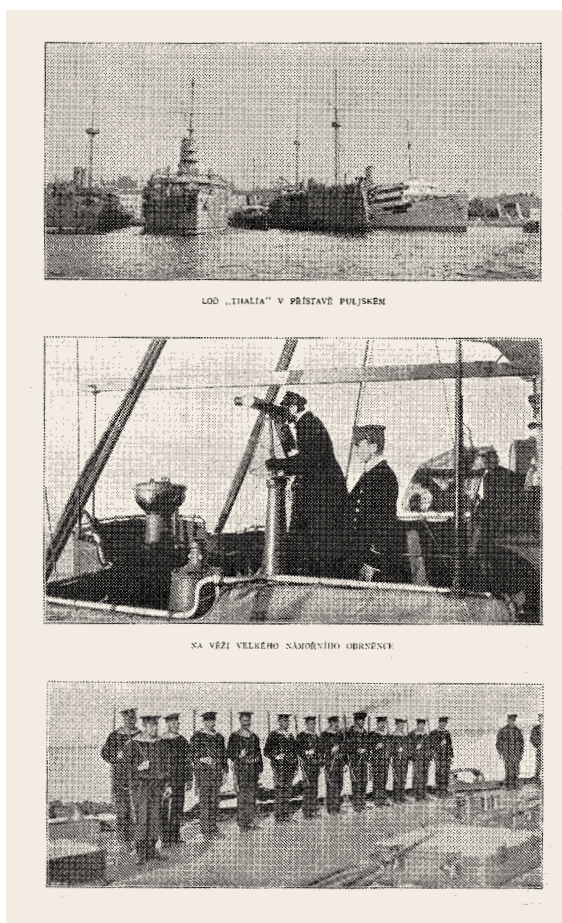
5) Uvedené platí pro nejrozšířenější technologický proces negativ/pozitiv. Řada primárních obrazů, např. diapozitivy a inverzní film tímto omezením netrpí.

### 2.2.4. Terciární fotografický obraz

Terciární fotografický obraz vzniká zpravidla jako meziproduct nebo výsledek hromadného rozmnožování primárních, sekundárních, ale i terciárních fotografických obrazů. Jedná se o fotografie reprodukované tiskovými nebo fotografickými technikami.<sup>6)</sup> Terciární fotografické obrazy tvoří nejpočetnější, velmi pestrý soubor obrazů od reprodukcí v knihách a periodickém tisku, přes fotopohlednice po merkantilní tiskoviny apod.

Unikátnost terciárního fotografického obrazu spočívá poněkud překvapivě v jeho povaze multiplikátu, který je spojen s dalšími informačními zdroji. Řada terciárních fotografických obrazů zastupuje dnes již neexistující nebo neznámé snímky. Zejména na stránkách ilustrovaných časopisů a novin se nachází neodhadnutelné množství fotografií, které otevírají možnosti téměř nekonečnému studiu obrazového materiálu.

Ze všech fotografických obrazů má terciární fotografický obraz nejvolnější vztah k snímanému objektu. V rámci zvolené reprodukční techniky prochází, často opakovaně, jako předloha různými fázemi úprav (vznikají dílčí terciární obrazy), kdy se zpravidla dramaticky mění vizuální dojem celého zobrazení. Mizí řada detailů, tiskový obraz je transformován do odlišné velikosti, formátu, barevnosti apod. Poskytuje více informací o celku, než o původně zaznamenaných jednotlivostech. Obraz prochází obvykle rozkladem přes autotypickou mřížku a je proměněn do tiskového rastru. Změny jsou nejvíce patrné při srovnání pomocí lupy, která ukazuje rozklad na prvky odpovídající použité technice. Výsledné podání je závislé na výběru ze široké škály tiskových postupů, tisku z výšky, hloubky nebo plochy. Charakteristickým rysem terciárních fotografických obrazů je také propojení s textem. Většinu doprovází popisky, které poskytují informace k samotnému zobrazení. Vypovídací hodnota titulků bývá obsáhlejší než soukromé poznámky, protože jde o sdělení určená veřejnosti. Pohybují se v širokém spektru od věcných popisů (místopisná pohlednice), přes manipulující sdělení (reklama), po propagandu (politický tisk). Způsob užití většinou nezávisí na autorovi fotografie, ale na původci tiskoviny, který fotografii zveřejňuje za nějakým účelem. Zejména v periodickém tisku je názor redakce a vydavatele zcela určujícím faktorem.



Obr. 8: Fotografické zobrazení na terciárním fotografickém obrazu ve formě tištěné reprodukce. Uveřejněno Český svět, ročník IV., leden 1908.

<sup>6)</sup> Také v případě fotografování již existující fotografie (znovufotografování snímků) vzniká sice nový fotografický snímek (nosič), ale z hlediska interpretace je určující fotografické zobrazení (kopie), tudíž terciární fotografický obraz.

Omezení terciárních fotografických obrazů spočívá v nízké možnosti identifikace úprav zdrojového primárního nebo sekundárního fotografického obrazu – fotomontáží, retuší a výřezů z původního záběru. Terciární fotografické obrazy jsou proto takřka ideálním prostředkem pro obrazovou propagandu a manipulaci. Na druhé straně se s tištěnými fotografiemi uchovalo v popisích a souvisejících člancích výjimečné množství doprovodných informací.

### 2.3. Fotografický nosič

Fotografický nosič je hmotný předmět, který umožňuje vnímání fotografického obrazu. Skládá se z emulzní vrstvy se světlocitlivou látkou, substrátové vrstvy a podložky.

Fotografické nosiče, zejména pokud se týká podložky, lze rozlišovat podle materiálů a vlastností.

Škála možných materiálů fotografického nosiče je velmi široká a závisí především na zvolené fotografické, či v případě terciárních fotografických obrazů též na tiskové technice. Nejrozšířenějším materiálem podložek je strojně vyráběný papír, jehož kvalita zpracování a fyzikálně chemické vlastnosti ovlivňují jak barevnost, kontrast a vykreslení detailu, tak i samotnou životnost výsledného produktu.

Nosiče lze obecně rozdělit na transparentní a opakní, přičemž první odpovídají nejvíce negativním fotografickým materiálům, druhé pozitivním kopiím a tiskům. Dělení v rámci fotografických obrazů slouží ke zjemnění terminologie. Zatímco primární fotografický obraz může být například daguerrotypií i negativem na skleněné či pružné podložce (nejběžnější případ), upřesnění na opakní primární obraz vede k daguerrotypii nebo některé technice přímého pozitivního procesu (např. ambrotypii, pannotypii, ferrotypii).

Zvláštní druh nosičů historických fotografií představují digitální kopie těchto fotografických snímků. Původní fotografické zobrazení je zde převedeno do formy elektrického signálu zaznamenaného na čipu nebo pevném disku. Většina historických analogových fotografií je zkoumána, zpracovávána a sdílena právě prostřednictvím digitálních technologií. Ačkoliv digitalizace historických fotografií umožnila zcela zásadně rozšíření možnosti jejich studia, způsobilo odtržení obrazu od jeho původního fyzického nosiče zároveň ztrátu důležitých informací. Řada z nich je sice uchovávána v databázových systémech nebo souborech metadat (rozměry, materiál apod.), komplexnosti informace, kterou může poskytnout původní zdrojový předmět, však obvykle již dosáhnout nelze.



### 3. Čtení fotografie

Fotografické zobrazení ve formě primárního, sekundárního či terciárního fotografického obrazu fixované na fotografickém nosiči je vizuální výpověď o minulosti. Obrazový záznam a jím nesenou informaci je potřeba převést do jazykové formy a formulovat v podobě textu. Takový proces je nazýván čtením fotografie.

Kritická analýza fotografie vyžaduje společně s veškerými souvisejícími informacemi zkoumat objekt jako fyzický objekt (fotografický nosič) a fotografický obraz. Pořadí kroků nelze pevně stanovit, jelikož získané dílčí informace se vzájemně doplňují a vždy záleží na konkrétní fotografii. Vytěžení informací je nazýváno čtením fotografie, pod kterým rozumíme převod vizuálních informací do slovního popisu, včetně uplatnění všech relevantních poznatků získaných z nosiče, případně dalších doplňkových zdrojů.

**čtení fotografie = kritická analýza fotografického nosiče a fotografického obrazu**

Předpokladem čtení fotografie je uvědomění si skutečnosti, že proces vnímání vizuálního obrazu je rychlejší než vnímání textu a probíhá téměř automaticky při pouhém spatření snímku. Z rychlosti vizuálního vjemu plyne nebezpečí zjednodušeného hodnocení a nekritického přijímání obrazového sdělení. Zásadním úskalím tohoto „čtení“ je rozdíl mezi vnímáním vizuální a textové informace. Zatímco první je z hlediska příjmu a vyhodnocení rychlejší a probíhá víceméně automaticky, vázané na konkrétní, názorné myšlení, druhé je více spojeno s abstraktním pojmovým myšlením. Úspěšné čtení fotografie vyžaduje neztrácet uvedenou skutečnost ze zřetele.

Člověk vždy vnímá fotografické zobrazení vybaven individuálními vlastnostmi, názory a vědomostmi. V momentě prvního spatření obrazu si vytváří úsudek, který je bez ohledu na jeho relevantnost východiskem pro další posuzování, srovnávání a studium.

Celý proces čtení fotografie je závislý na šíři znalostí posuzovatele. Nejedná se pouze o speciální poznatky z oboru fotografie, ale o schopnost všeobecného pozorování a znalosti o zobrazeném předmětu, např. životopisných údajů portrétované osoby. Úspěšné čtení fotografie vyžaduje, aby všechna dílčí zjištění získaná z nosiče, fotografického obrazu či dalších zdrojů mimo fotografii byla ve vzájemné shodě. Nelze proto připustit, aby fotografie byla například datována do doby po smrti zobrazených osob.

V řadě případů je fotografie již předem charakterizována – „popsána“, byť jen zběžně, povrchně, hypoteticky. Může se jednat o původní texty, titulky nebo příписы přímo na fotografiích, ale také o výsledky práce předchozích badatelů. Mnohdy jde proto v procesu čtení fotografie spíše o ověřování, zpřesňování a přehodnocování než určování.



*Obr. 9: Neznámý autor, čajový dýchánek, kolem 1865, polovina stereofotografie. Aranžovaná fotografie, která budí dojem živé momentky. Vytváří v postředí ateliéru zdání skutečného salonu a jeho hostů a je dokladem iluzivních schopností fotografie.<sup>7)</sup>*

7) K interpretaci viz <http://www.scheufler.cz/cs-CZ/fotohistorie/cteni-fotografii.html> [cit.17. srpna 2016]

### 3.1. Fotografický nosič

Fotografický nosič vypovídá o fotografii způsobem svého provedení, které po stanovení užití fotografické techniky umožňuje rámcové datování a často také posouzení účelu a společenské funkce.

Fotografické nosiče mohou kromě vlastního obrazu nést řadu dílčích doplňkových informací, uložených na nosič v souvislosti s jeho vznikem či dodatečně, někdy i s velkým časovým odstupem.

#### 3.1.1. Symboly a alfanumerické znaky

Na nosiči se mohou vyskytnout texty, číslice nebo symboly. Jejich původ a časové vymezení může být velmi rozmanité a navzájem kombinované, od poznámek autora, příписy držitelů, badatelů, po úřední a pracovní poznámky. Časově se jedná často o dobu od zhotovení nosiče po současnost. Vodítkem bližšího zařazení může být zvolený jazyk, styl rukopisu, strojopisu nebo typ použitého razítka.



Obr. 10: Revers ateliérového snímku ze sbírek UPM. Vedle litografovaných firemních údajů je zde popis aversu včetně datace, muzejní inventární číslo (26596/2), číslo knihovní jednotky, kde byla fotografie přechodně uložena (D8891), razítka muzea a evidence inventury v roce 1959 (R59).

Sbírkové fotografie ze soukromých a veřejných kolekcí jsou zpravidla označeny platnými nebo již nepoužívanými evidenčními čísly. Vzhledem k tomu lze předpokládat, že k nim lze v inventářích, kartotékách a dalších evidenčních pomůckách dohledat cenné rozšiřující informace.

Rodinné a privátní fotografie obvykle v době vzniku příписy neobsahují, jelikož zobrazené osoby a jejich prostředí jsou držitelům snímků důvěrně známy. Postupem času se však vědomí souvislostí nutně vytrácí a fotografie se stávají anonymními. Tato tendence vede pamětníky po určité, zpravidla delší době, ke zhotovování příписů určených potomkům nebo k osvěžení vlastních vzpomínek. Spolehlivost těchto dodatečných zápisů je proměnlivá, riziko omylu však bývá značné.

Neprůhledné nosiče sekundárních fotografických obrazů, v praxi nejčastěji pozitivní kopie na různých materiálech, obsahují záznamy reagující na fotografické zobrazení. V obrazu se objevují různé značky a symboly (křížek, šipka, hvězdička nad domem kde bydlíme, osobou, na kterou je upozorňováno), doprovázené vysvět-

lujícím slovním přípisem. Na rubu nad symboly převládá zpravidla souvislejší text, obsahující údaje o tom, kdy a kde záběr vznikl nebo co je zobrazeno. Často se ovšem v těchto popiskách projevuje osobní vzpomínkový, rituálový charakter fotografie, kdy stručné údaje, které si kdosi poznamenal (naše maminka), dnes již ztratily svůj obsah.

Transparentní fotografické nosiče fotografických obrazů (nejčastěji ve formě negativů na skle nebo pružné podložce) obsahují více údaje technického rázu. V ploše obrazu byla například vyškrabována pořadová čísla série, která dovolují z jednotlivých snímků rekonstruovat chronologickou řadu fotografování, podobně jako na filmovém pásu. Informace se následně opakují na pozitivních kopiích. Průmyslově vyráběný negativní materiál je často značen výrobcem, políčka kinofilmu jsou navíc číslována. Mimo obrazovou plochu se nachází také údaje o výrobcu a druhu exponovaného materiálu.

### 3.1.2. Avers a revers

Ačkoliv jsou fotografické nosiče ze své podstaty trojrozměrné artefakty, v praxi jsou (kromě např. daguerrotypii) díky své nepatrné tloušťce považovány za dvourozměrné. Z toho pramení tradiční rozdělení na avers a revers, užívané pro líčovou a rubovou stranu.

Význam dělení na avers a revers u sekundárních fotografických obrazů vzrůstá u profesionálních vizitkových a kabinetních fotografií, produkovaných v živnostenských ateliérech od 60. let 19. století.



Obr. 11: Augustin Leisner, paní Eleonora Schroll, avers a revers vizitkové fotografie, 1863. Reversní strana sekundárních fotografických obrazů je hlavním zdrojem informací k vlastnímu fotografickému zobrazení na aversu.

Lícová strana (avers) je tvořena fotografickým papírem s vlastním obrazem, nalepeným na milimetr silný karton s potiskem. Rubová strana (revers) s tištěnými vinětami je důležitým zdrojem informací o sídle, nabízených službách a oceněních ateliéru. Reversy prodělávaly svůj vývoj celá desetiletí a nejslavnější éra spadá do období od 70. let 19. století do první světové války. Údaje na reversech fotografií jsou významnou pomůckou pro přesnější datování snímků, pro určení autora snímku, mohou sdělit i řadu informací o historii firmy, jejím založení, místech působení, o filiálkách, účasti na prestižních výstavách, získaných oceněních. Součástí často přebujelých kompozic tisků na zadních stranách byly celé „vějíře“ medailí získaných na domácích i mezinárodních výstavách.

Je ovšem třeba zdůraznit nezbytnost kritického přístupu k těmto informacím, potřebu neustálého průběžného zřetele k vlastnímu zobrazení na aversu. Je nutné si uvědomit, že informace na reversu mají při identifikaci jen pomocnou roli. Docházelo zde totiž poměrně často k různým „posunům“ a zkreslením, ať to bylo z důvodů bezděčných (např. z úsporných důvodů se stále, i po přestěhování firmy, používaly starší kartičky s původní adresou), nebo zcela záměrně zaranžovaných (vyznamenání, tituly). Jazyk textu může naznačit, koho chtěl fotograf oslovit, takže u firem, které se např. rády běžně vymezovaly jako české, se najednou na reversu objevily německé reklamy.

### 3.1.3. Tisky

Nosiče terciárních fotografických obrazů, které nevznikly prostřednictvím některého fotografického procesu, ale tiskem, poskytují vždy doplňkové informace mladší než je samotné fotografické zobrazení. Jedná se o výstupy zhotovované velkou škálou tiskových technik, zpravidla na papíru.

Zpočátku sloužily fotografie pouze jako předlohy pro rytiny, litografie a dřevoryty. S vynálezem a rozšířením pultónového tisku od 80. let 19. století začaly být reprodukovány v knižním a periodickém tisku, kde se nosičem fotografického obrazu stala stránka příslušné tiskoviny. Nosič zpravidla obsahuje doprovodný stručný popis ve formě titulku a souvislejší text, který je s reprodukcí fotografie významově spojen. Výjimkou nejsou také anonymní komentáře ve formě ručních příspěvů čtenářů.

Pomocí data vydání je u tiskovin možné určit hranici, před kterou fotografie vznikla. V případech nedatovaných výstřižků bývá situace výrazněji složitější a možné vodítko lze najít ve fragmentu textu na reversní straně.

Rozvoj tiskových technik vedl k širokému uplatnění fotografie nejen v periodickém a neperiodickém tisku, ale také na dalších polygrafických odvětvích od merkatilních tiskovin, obalů až k potisku předmětů z různých materiálů, na které byly fotografie přenášeny pomocí obtisků.<sup>8)</sup>

Obr. 12: Neznámý autor, synové známých atletů, 1911. Terciární fotografické obrazy v periodickém tisku jsou mnohdy dokladem již neexistujících fotografií. Uveřejněno Český svět, roč. VII, červen 1911.



<sup>8)</sup> Více k tématu polygrafie srov. BLÁHA, R. *Přehled polygrafie*. Praha: SNTL 1964.



Mezi nejrozšířenější nosiče terciárních fotografických obrazů se od 90. let 19. století zařadily fopohlednice, které jsou cenné zejména z místopisného hlediska pro určování lokalit. Vedle samotného textu odesílatele slouží k jejich dataci a místnímu určení otisky poštovních razítek nebo použitá výplatní známka.<sup>9)</sup>

### 3.1.4. Adjustace

Z hlediska čtení fotografie je třeba jako součást fotografického nosiče chápat také všechny bezprostředně související fyzické součásti, které by jinak mohly být pokládány za samostatné předměty, např. obrazové rámy, pasparty, dobová pouzdra. Jejich úkolem je, kromě ochrany předmětu před poškozením, umocnit účinek fotografie, případně některé části obrazu potlačit, např. zvýšit atraktivitu rámováním nebo vytvořit výřez pomocí pasparty, do níž je fotografie adjustována. Při původním zasazení fotografií do alb, pouzder a při jejich použití na předmětech se nabízí možnost uměleckořemeslného posouzení, která umožňuje bližší specifikaci nejen z hlediska časového a místního určení, ale také sociálního a společenského zařazení.

Cenné informace může poskytovat také pomocný adjustační materiál, např. přeložený list novin vložený mezi podkladový karton a fotografii, aby sklo v rámu dobře „sedělo“. Takové noviny mohou sehrát důležitou roli při určení datace a dobového kontextu. Na podkladový karton si rámař mohl poznamenat jméno fotografa, pro něhož zakázku dělal, které jinde, ani na vlastním snímku, nemusí být uvedeno.

Respektování původního uložení fotografických nosičů je jedním ze základních předpokladů k uchování výpovědní schopnosti fotografie.<sup>10)</sup>



Obr. 13: Fotografické album neznámého původu vytvářené jako upomínka na navštívená místa. Vlepené fotografie na albuminovém papíru z let 1875-1876 jsou doplněny svatými obrázky, tištěným vyobrazením a sušenými květinami.

9) Více k problematice vývoje pohlednic srov. KARPAŠ, R. *Pohlednice, historie lístků, které zmenšily svět*. Liberec, 2005.

10) O uložení a ochraně historického fotografického materiálu pojednává metodika *Preventivní péče, uložení, instalace a ochrana historického fotografického materiálu v různých typech paměťových institucí*.

### 3.1.5. Fotomanipulace (retuš, koláž, kolorování)

Zásahy do fotografického zobrazení pomocí manipulace s nosičem bývají motivovány řadou důvodů. Nejčastěji se jedná o odstranění technických vad fotografického materiálu (např. rýhy, skvrny), vylepšení fotografického snímku (typicky u portrétu), odstranění nepodstatných detailů (např. z okolí fotografované architektury) či kombinování více fotografií dohromady (koláž).

Rozpoznání úprav je složitější na terciárních fotografických obrazech, pokud nemáme srovnávací materiál v podobě zdrojových fotografických snímků. Sekundární nosiče fotografických obrazů již umožňují vyšší míru kontroly, zejména pokud byla retuš provedena přímo na jejich povrchu (pozitivní retuš). Nejlépe identifikovatelné úpravy jsou na primárních fotografických obrazech, kde lze bezpečně určit stopy nástrojů a zvolené retušovací techniky. V případě negativů (negativní retuš) jsou tahy štětcem a vrstvy barvy nejzřetelnější v lomu světla při prohlížení fotografie.<sup>11)</sup>

Do kategorie retuše spadá též kolorování fotografií, jehož cílem bylo zatraktivnění obrazu a dosažení vyššího účinku. Barevná shoda s předlohou však není zaručena. Vzhledem k tomu, že kolorování probíhalo ručně, představuje každý kolorovaný primární a sekundární fotografický obraz unikát.



Obr. 14: Sophus Williams, Hra na slepou bábu, polovina stereofotografie kolorované na průsvit, kolem 1880. Vzhled snímku při běžném pohledu a pohled při prosvícení.

### 3.1.6. Uložení nosiče

Místo a způsob uložení fotografických nosičů mohou mít zásadní význam, zejména pokud lze dohledat další fotografie nebo písemné dokumenty, které se ke zkoumanému výchozímu zobrazení vztahují. V paměťových institucích bývají fotografické nosiče uloženy společně s písemnými doklady svého původce či držitele, ale i odděleně podle různých třídících a ukládacích systémů. V archivním prostředí je důležité, zda byly ponechány u spisů a v původních obalech, na kterých jsou často dobové upřesňující údaje. Archivní a evidenční pomůcky mohou obsahovat doklady o již neexistujících, v minulosti skartovaných fotografických nosičích (např. povinně archivované podací deníky).

11) Srov. Skopec, R. *Negativní a pozitivní retuš*. Praha: Orbis 1959.

V případě primárních transparentních fotografických nosičů ve formě svitkových negativů je mimořádně cenným pramenem, pokud byly filmy zachovány nerozstříhané a tvoří ucelenou řadu, která vypovídá o předmětu a podmínkách zobrazení mnohem komplexněji než jednotliviny.

Nosiče sekundárních fotografických obrazů bývají uloženy samostatně nebo jako soubory. Zvláště důležité je dochování v původních celcích, albech, ze kterých lze odvozovat nejen časové a místní souvislosti, ale také například sociální kontext.



Obr. 15: Otto Schäck jun., kinogram divadelního představení v přírodním prostředí, nedatováno. Pracovní kopie mohou vedle fotografického zobrazení zachycovat také časový sled fotografování a významné informace o povaze nosiče.



Obr. 16: Různí autoři, Fotografické album rodiny Křižtů, kolem 1870. Uložení fotografií v původních albech umožňuje přesnou nebo alespoň rámcovou identifikaci osob. Samostatné fotografie většinou ztrácejí vazbu k původnímu celku a stávají se anonymními.

## 3.2. Fotografický obraz

Odlišnost a výsadní postavení fotografického snímku oproti ostatním obrazům spočívá především v tom, že je záznamem minulé reality, zachycením objektů (referentů), jevů a situací, které existovaly nebo se odehrály na určitém místě v době expozice snímku. Na fotografii proto vidíme to, co bylo a již není, případně to, co sice stále je, ale změnilo se.

Podobně jako technika u fotografického nosiče, může o okolnostech fotografického zobrazení napovědět zvolená perspektiva a úhel záběru. Provedení svědčí nejen o úrovni fotografa, ale také o podmínkách, za kterých zobrazení vznikalo.

Základním prostředkem výzkumu fotografického zobrazení je pečlivé, několikeré detailní studium obrazu a jeho částí, na něm zachycených přírodních tvarů, staveb, předmětů a osob, uvedení do vzájemných vztahů, jejich porovnávání a hledání souvislostí se světem mimo obraz, jež umožní zobrazenou věc nebo osobu pokud možno přesně a jednoznačně určit.

**Zjišťování informací z fotografického obrazu je procesem rozpoznávání jednotlivých referentů a jejich zakotvení v určitém čase a na určitém místě.**

### 3.2.1. Referenty

Prvním krokem analýzy fotografického obrazu je stanovení jednotlivých referentů, objektů jako jsou osoby, zvířata, přírodniny a lidské artefakty. Jejich počet a škála závisí na zobrazené skutečnosti (námětu fotografie), technickém provedení (kvalitě a vlastnostech fotografického obrazu). Zpravidla není možné a ani nutné získat vyčerpávající počet všech referentů.

Aby se z vyobrazeného předmětu stal zkoumaný referent, musí být vizuálně vydělitelný z celkového zobrazení a zároveň i pojmenovatelný. Čím výraznější takový předmět je, tím stoupá pravděpodobnost jeho uplatnění.



Obr. 17: Rudolf Bruner-Dvořák, *Belveder, sídlo Františka Ferdinanda d'Este ve Vídni, interiér*. Na stolku je umístěn výrazný referent – fotografický portrét rodiny následníka trůnu, vytvořený Rudolffem Brunerem-Dvořákem. Současně příklad uplatnění fotografie v interiéru aristokratického sídla, 1908.



Při prohlížení fotografie je počet zaregistrovaných referentů závislý na subjektivním zájmu a vybavení pozorovatele, na tom, kdo snímek interpretuje, co od něho očekává, jaké otázky si nad ním klade. Stanovení referentů snímku proto není konečné, patrně vždy bude možné najít další. Středem pozornosti se tím pádem může stát i zcela podružný referent, který odpovídá předmětu historikova bádání. Tak může jedna a ta samá fotografie dávat odpověď na zcela odlišné dotazy, být využita k více badatelským účelům, např. jako doklad k životopisu zobrazené osoby nebo k dějinám odívání dané doby.

Přesto lze stavit objektivní hierarchii a rozlišit referenty na hlavní a vedlejší, jelikož rozmístění referentů není zpravidla nahodilé a fotografický obraz podléhá také výtvarným pravidlům, např. volbě úhlu záběru nebo osvětlení. Nejúčelnější je postupovat od hlavního a pokračovat rozvíjením popisu přirozených vazeb a konfigurací obsažených na fotografii. Důležitou roli přitom hraje záměr fotografa, zvolená perspektiva, kompozice (např. zlatý řez, centrování). Díky schopnosti vytvářet a vnímat tato pravidla výstavby obrazu je možné ve většině případů určit hlavní (ústřední) referent obrazu, od kterého je zpravidla odvozen tradiční název fotografie.

Zřídka je fotografie zobrazením jednotliviny. Zpravidla obsahuje informace o řadě dalších předmětů, které vytvářejí různé vazby. Na fotografii se tak většinou objevuje celá řada referentů, kterými mohou být i hromadná označení (dav, město).

### **referenty jsou objekty reálného světa zpodobněné na fotografickém obrazu**

**rozeznáváme:**

**hlavní referent(y)**

**vedlejší referent(y)**

Jelikož fotografické zobrazení není prostou reprodukcí skutečnosti, setkáváme se při posouzení referentů s několika problémovými okruhy, které je nutné brát v úvahu.

Zobrazené osoby před kamerou ve většině případů pózují, což se nemusí týkat pouze portrétní fotografie. I v běžných situacích lidé, často nevědomky zaujmají určité postavení a spolupracují na podobě výsledného obrazu. Typickým příkladem těchto reakcí je úsměv, který nemusí vypovídat o konkrétní situaci víc, než že se jedná o automatickou konvenční reakci člověka, který před fotoaparátem zaujímá obvyklou podvědomou pózu.

Podobně je nutné přistupovat k referentům/předmětům, které jsou velmi často aranžované. To platí opět nejen o snímcích z ateliérů, kde je záměrně vytvářena zcela umělá atmosféra prostřednictvím dekorací, ale i o fotografování v přirozeném prostředí. V řadě případů prošla fotografovaná situace pečlivou přípravou, včetně toho, že byly odstraněny předměty, tvořící běžnou součást života. Stejně častý je ovšem případ záměrného zmalebnění a ozvláštnění snímané scény. S tímto jevem se běžně setkáváme v záběrech domácností, kde je před fotografováním uklizeno a na stole jsou umístěny obvykle květiny. Výběr dekorací je často prováděn fotografovaným subjektem, který jejich prostřednictvím chce vyvolat určitý požadovaný dojem, podpořený většinou zaujetím odpovídající pózy. Fotografie se tak stává součástí sociální nebo jiné hry, určené svému okolí. Výsledkem je, že zobrazené referenty nemusí vytvářet situaci tak, jak by odpovídala přirozenému stavu.

### 3.2.2. Lokalizace zobrazení

Na základě stanovených referentů je možné přistoupit k lokalizaci zobrazené situace. Každá fotografie byla exponována na konkrétním místě, které lze v mnoha případech přesně stanovit. Určující jsou především hlavní, výrazné referenty, které dlouhodobě nemění svoji polohu, typicky stavby nebo unikátní přírodní útvary. V čistě přírodním prostředí je určení fotografie značně ztížené, pokud není dostupný srovnávací materiál ze stejné lokality. Ovšem i v tom případě je často pokus marný, jelikož se zde více než jinde projevují rozdíly vzniklé použitím odlišných fotografických zařízení a materiálů.

Úspěšnost zařazení proto vzrůstá s mírou podílu zástavby a zalidněnosti. Nejvyšší je v městském prostředí, s množstvím nápisů, transparentů, vývěsních štítů obchodů apod., které lze dohledat například v dobových adresářích.

Úspěšně lze fotografie lokalizovat podle vlastní znalosti a vizuální zkušenosti, často srovnáním s jinými současnými nebo historickými snímky. Velice cenným pomocníkem v určování lokalit jsou také moderní aplikace.<sup>12)</sup>

Lokalizace exteriérů ve veřejném prostoru je obecně jednodušší než lokalizace interiérů, které v čase podléhají větším změnám. Výjimku tvoří interiéry veřejných budov nebo jinak významných staveb (např. zámecké interiéry, památníky), které mívají poměrně stabilní podobu, proměňující se spíše v jednotlivostech. Dobrou pomůckou přitom mohou být známé kusy mobiliáře, rozmístěná výtvarná díla, lovecké trofeje, zbraně a umělecké předměty jednoznačně popsane a datované v literatuře.

Za předpokladu, že fotografické zobrazení zahrnuje známé osoby, je možné lokalitu určit pomocí písemných, většinou archivních zdrojů popisujících pohyb této osoby. Jedná se však o náročný úkol, jehož výsledky jsou vynaloženému úsilí úměrné pouze ve výjimečných případech.



Obr.18: Neznámý autor, Stavba barikády ve Veletržní ulici, květen 1945. Záběr aplikace Google Street View slouží k ověření lokace zobrazení především v městském prostředí.

### 3.2.3. Časové zařazení zobrazení

Při časovém určení se snažíme za pomoci zjištěných referentů a lokality co nejvíce přiblížit okamžiku fotografování.

Ve spojení s osobami na fotografiích je neocenitelnou datovací pomůckou oděv, zejména dáms-

<sup>12)</sup> Např. v aplikaci Google Street View lze vizuálně ověřit dnešní podobu lokalit v blízkosti veřejných komunikací, v projektu Google Arts & Culture vybrané interiéry.

ská móda, která na rozdíl od pánské v mnohem větší míře podléhala změnám a byla výraznější i v nižších sociálních skupinách. Datování podle stáří osob je naopak velmi nepřesné, slouží spíše jen k omezení datace dobou úmrtí.

Vedle staveb, zmíněných již při lokalizaci fotografie, jsou významným zdrojem datace technické prostředky. Počet jejich zobrazení na fotografiích vzrůstal jednak díky rozvoji techniky, jednak z důvodu zlepšování fotografického záznamu, který od osmdesátých let 19. století mohl poměrně kvalitně zachycovat i pohybuující se objekty. Významné jsou především dopravní prostředky. Lokomotivy, automobily a veřejná doprava představují přesné typy, dobře datovatelné, jelikož tento obor dopravy se těší značnému zájmu odborné i širší veřejnosti. Datování však umožňují i mnohem méně nápadná technická zařízení, jako jsou například sloupy veřejného osvětlení.<sup>13)</sup>

Ve městech je datování usnadněno velkým výskytem určitelných referentů: reklamních plakátů, vývěsních štítů, předmětů a nápisů ve výlohách, designu dopravních prostředků, telefonních budek apod. Roli hraje též vzhled a zchovalost domů, podoba ulic nebo celých čtvrtí. Víme-li, kdy byl určitý dům zbourán a na snímku je tento děj zachycen, určíme rok přesně. Hodně také prozrazuje atmosféra města, např. zatemněná okna domů a tramvají, německo-české nápisy nad obchody, velké písmeno V na tramvajích nebo vpředu na kotli lokomotivy, nebo zase pětícípé hvězdy se srpem a kladivem tamtéž.

Přesnost datování je u fotografie závislá na konkrétním snímku a na účelu, k jakému bude fotografie využita. U fotografie datované na den se lze podle vržených stínů dopočítat velmi přesného časového údaje. Jedná se však o extrémní možnost připadající v úvahu pouze u velmi omezeného počtu fotografických snímků, podobně jako při zjišťování lokace podle písemně podchyceného výskytu osob. Nejrozšířenější je naopak datování do určitého roku, v případě zobrazení významné události k patřičnému kalendářnímu dnu. U fotografií, které nelze pomocí referentů podrobně určit, jsou obvykle udávány odhady v řádu desetiletí nebo rozmezí let.



Obr. 19: Neznámý autor, Pomník polního maršála Radeckého, listopad 1918. Fotografii lze úspěšně datovat podle zobrazených výrazných reálií – zahažení pomníku krátce po vzniku republiky.

**13)** Datováním pomocí historických technických artefaktů se podrobně zabývá text Miloše Hořejše v příloze metodiky *Jednotná popisná a obrazová dokumentace historického fotografického materiálu v kontextu používaných elektronických systémů evidence příspěvkových organizací MK ČR s cílem sjednocení definic a pojmosloví v oblasti historického fotografického materiálu v používaných systémech evidence a ulehčení uživatelského vyhledávání v nich.*

### 3.2.4. Autorství

Součástí analýzy fotografického obrazu je stanovení autora fotografie a jeho podílu na způsobu vzniku zobrazení. Určení role fotografa posouvá tuto fázi čtení fotografie již na samotnou hranici interpretace. O roli fotografa vypovídá do značné míry stanoviště, technické nastavení aparátu a okamžik, kdy byla expozice uskutečněna. Stanoviště, odkud byl snímek exponován, je vždy ovlivněno konkrétní situací. Fotograf nemohl, tak jako malíř nebo kreslíř, volit ideální postavení využívající například nadhled nebo větší odstup. Byl nucen vyhledávat postavení, které je možné fyzicky zaujmout, navíc musel velmi často fotografovat z předem vykázaného místa. Z toho důvodu nabývaly postupně na významu menší fotoaparáty, které zejména od dvacátých let 20. století umožňovaly pořizovat snímky z různých, rychle se proměňujících stanovišť. Současně mohl být fotograf stále méně nápadný a nevyvolávat pozornost svého okolí. Tak vznikla fotografická reportáž, umožňující získat sérii snímků jedné události.

Technické vybavení a zpracování fotografického materiálu nepředstavuje u historických fotografií zásadní měřítko pro určení, zda fotograf byl profesionálem nebo fotografem amatérem. Amatérské fotografie mohou být někdy pečlivěji zpracovány, rozdíl kvality je patrný zpravidla na vysloveně příležitostných snímcích. Spočívá v technickém provedení snímku, komponování scény, výběru námětu. Průměrné profesionální fotografie na druhou stranu trpěly občas po obrazové stránce rutinním přístupem, kdy autor více než na invenci spoléhal na zavedený způsob své práce.

Naskýtá se samozřejmě otázka, zda byl výsledný fotografický obraz čistě výsledkem fotografova záměru. Při rozhodnutí lze jako vodítko použít fakt, že posuzujeme dochované foto-

grafie, které autor ponechal a patrně jim tedy jistou váhu musel přikládat. Zakázkové nebo pamětní fotografie byly často velmi pečlivě aranžovány, aby výsledek co nejvíce odpovídal představám zadavatelů, pro které byla fotografie určena. Charakteristickým rysem při takovém postupu bývá celkové ustrnutí scény v momentu expozice, někdy pohled snímaných osob do fotoaparátu. Naopak osoby v pohybu či rozmazané tváře svědčí o vyšší míře improvizovanosti fotografování. Podíl objednavatele fotografie na výsledek práce autora snímku býval velmi výrazný, a to zejména u živnostenského ateliérového portrétu, kde se portretovaná osoba stylizovala minimálně výběrem oděvu, který pro tuto příležitost zvolila.



*Obr. 20: U bazénu Českého plaveckého klubu pod Barandovem, kolem 1933, kopie z negativu. Negativ v pozůstalosti amatérského fotografa Benedikta Šardy neumožňuje určení autora s jistotou, snímek je však velmi cenný svou dokumentární hodnotou. Význam přesného autorského určení může být důležitý z autorskoprávního hlediska.*



### 3.2.5. Kontext vzniku

S autorstvím úzce souvisí důvod vzniku fotografie. Vědomí kontextu, ve kterém byla fotografie zhotovena napomáhá čtení fotografického nosiče i fotografického zobrazení. Vysvětluje často motivaci, možnosti a omezení autora, stejně jako význam zobrazené scény a úlohu jednotlivých referentů. Kontextu vzniku fotografie obvykle odpovídá příslušný styl, ve kterém je fotografie provedena. Nabízí se široká tematická škála od výtvarné fotografie po dokumentární či informativní, dále bohatě rozvětvená a provozovaná jako komerční nebo privátní. Informativní fotografie je vytvářena se snahou o co nejvěrnější a technologicky dokonalé zobrazení objektu podle účelu v daném oboru (medicině, kriminalistice, biologii, archeologii, astronomii...), dokumentární fotografie upozorňuje na danou skutečnost či jev se subjektivní motivací a zájmem, výtvarná („umělecká“) fotografie upřednostňuje estetická hlediska s cílem naplnit tvůrčí představy autora díla. Rozsáhlými skupinami jsou dále komerční fotografie, u níž provedené zobrazení je podřízeno nějakému obchodnímu účelu, a upomínková fotografie vytvářená s úmyslem fixovat zážitky, prováděná namnoze bez zvláštních estetických a komerčních ambicí. Jedna a tatáž fotografie může mít z hlediska svého vzniku více kontextů. Například ateliérový portrét vděčí za svoji existenci jak činnosti a způsobu práce fotografického ateliéru, tak osobě zadavatele, který objednááním snímku buduje vlastní rodinnou galerii.

Role zadavatele může výrazně vzrůstat v případě komerčních fotografií, vzniklých v kontextu reklamy nebo reprezentace státních, politických, náboženských nebo podobně utvářených formací. Vyhraňenou formu představuje manipulativní propagandistická fotografie, jejíž kontext vzniku pramení již více v ideologii zadavatele, než ve sféře fotografovy činnosti.



*Obr. 21: Neznámý autor, Návštěva následníka trůnu Karla u pluku, 1915-1916. Kompozice záběru naznačuje, že fotografie není oficiálním snímekem, nýbrž osobní upomínkou člena jednotky.*

### 3.3. Prostředky vizuálního průzkumu

Míra vytěžení informací z fotografického obrazu je primárně dána kvalitou a vlastnostmi fotografického obrazu. Současně hraje roli, jakými prostředky fotografii zkoumáme. Nejběžnější je lidské oko, které ve většině případů poskytuje dostatečné výsledky. V případě potřeby prozkoumání detailů fotografického zobrazení je vhodné použít zvětšovací sklo.

Fotografie však může obsahovat pouhým okem obtížně rozeznatelné obrazové informace – fakta, která lze vytěžit elektronickou cestou pomocí kvalitních skenerů. Získané informace mohou sehrát klíčovou úlohu při podrobném výzkumu (např. při studiu a opravách památkových objektů). Odkrývání informačního potenciálu historických analogových fotografií představuje rychle se vyvíjející směr digitalizace vizuálních obrazů.<sup>14)</sup>



Obr. 22: Po kvalitní digitalizaci zdrojového obrazu lze z detailu vyčíst např. i údaje časového a místního určení.



14) Bližší informace o využití technických prostředků srov. BEZDĚK, L. – FROUZ, M. *Digitální a digitalizovaná fotografie pro vědecké účely v praxi památkové péče*. Edice Odborné a metodické publikace, sv. 46. Praha: NPÚ 2014.

## 4. Popis a interpretace

Výsledky zjištěné při analytickém čtení fotografie jsou formulovány v popisu fotografie a následně využívány při interpretaci. Základní rozdíl mezi těmito dvěma formami sdělení spočívá v jejich odlišném účelu. Zatímco popis se odvíjí hlavně od faktografických zjištění, interpretace dovoluje jistou míru subjektivního pohledu včetně stanovení hypotéz. Tím ovšem není nijak dotčen zásadní požadavek vycházet z ověřených závěrů analýzy fotografie a formulovat zjištění tak, aby byla konzistentní a maximálně objektivní.

Z hlediska stavu poznání je platnost popisu i interpretace vždy závislá na případných nových poznacích, které mohou pohled na fotografii nejen korigovat, ale také zásadně změnit.

Popis slouží k další práci s fotografií. Účelem je jasně a výstižně fotografii charakterizovat a umožnit badateli její identifikaci. Interpretace vychází z popisu a je výkladem fotografického zobrazení. Ačkoliv se i ona musí opírat o zjištěná fakta, poskytuje prostor pro vlastní hypotézu.

**popis = strukturovaný výčet objektivních zjištění**  
**interpretace = výklad**

### 4.1. Popis

Popis fotografie je souhrnem informací postupně vytěžených v procesu čtení fotografie, tj. z fotografického nosiče, fotografického obrazu a informačních zdrojů mimo fotografii (viz kap. 3). Rozsah, forma a detailnost popisu se odvíjí od povahy zkoumané fotografie a zároveň účelu, se kterým snímek zkoumáme. Formy popisu lze rozlišit na popis nosiče, popis fotografického obrazu a hybridní popis, který slučuje oba předchozí s přihlédnutím k dalším informacím mimo fotografii (životopisné údaje autora, zobrazené osoby apod.).

Popis fotografie musí především splňovat podmínku jednoznačné identifikace a dohledatelnosti fotografického nosiče. Minimálním požadavkem je proto určit techniku, materiál, rozměry, čas a místo expozice (případně zhotovení), hlavní referent a místo uložení fotografického nosiče.

#### 4.1.1. Popis fotografického nosiče

Popis fotografického nosiče obsahuje souhrn ověřených zjištění, která nepochází ze samotného zobrazení. Jedná se o údaje získané z fotografie jako předmětu na základě exaktních postupů (např. vlastního měření), nebo přejatá nezpochybnitelná základní fakta (např. místo uložení fotografie).

**popis fotografického nosiče a fotografického obrazu:**

**technika**  
**materiál**  
**rozměry**  
**místo uložení**

Vedle základních identifikačních údajů může být popis fotografického nosiče rozšířen o další položky (adjustace, signatury, zápisy na aversní i reversní straně nosiče apod.), které jsou často zásadním podkladem pro stanovení autora fotografie nebo místního a časového určení.

Techniku zhotovení fotografického obrazu, materiál a rozměry fotografického nosiče a místo uložení fotografie je doporučeno uvádět v souladu s Metodikou č. III.<sup>15)</sup>

#### 4.1.2. Popis fotografického zobrazení

Popis fotografického zobrazení je verbálním vyjádřením referentů, vztahů mezi nimi a zobrazené situace, včetně odvozeného časového a místního určení.

Výrazně vzrůstá podíl subjektivního vkladu autora popisu, který do značné míry určuje, které prvky a informace z fotografie budou zdůrazněny, nebo potlačeny.

##### **popis fotografického zobrazení:**

**referent(y)**

**název**

**časové zařazení zobrazení**

**místo vzniku zobrazení**

Podíl autora popisu je patrný zejména v případě referentů, které jsou nejen vybírány, ale zároveň charakterizovány, podobně jako prostředí i celkové vyznění popisované scény.

Na základě referentů je zpravidla odvozován název, případně podnázev (titul či podtitul) fotografie.<sup>16)</sup> Název má výstižně vystihovat zobrazení a odvíjí se zpravidla od hlavního referentu. Jedná-li se o jednotlivinu ze souboru fotografií, může být titul nebo podtitul tvořen názvem cyklu. Pokud je fotografie známá pod více názvy, doporučuje se uvést také méně užívaný či výstižný titul.

Časovou jednotkou pro zápis datování fotografie (tj. fotografického nosiče i zobrazení) je kalendářní rok, jelikož expozice fotografického snímku a zhotovení fotografického nosiče probíhají v určitém časovém odstupu. Pokud není datování k letopočtu známé, užívá se rámcové vymezení (např. 1900–1914), blíže nespecifikovaný úsek kolem odhadnutého roku (např. kolem 1910), nebo stanovení horní, případně dolní hranice vzniku fotografie (např. před r. 1914, po r. 1900). Časové zařazení zobrazení se může z řady důvodů (omyl, záměr) zásadně lišit od údajů uvedených na fotografickém nosiči.

Místní určení fotografického zobrazení je vhodné lokalizovat s jistou mírou zobecnění, zpravidla na úrovni sídelního (např. Praha) či správního celku (např. Čechy). Forma zápisu původních místních jmen, názvů a označení by měla být zachována podle doporučení Metodiky č. III.<sup>17)</sup>

15) Metodika *Jednotná popisná a obrazová dokumentace historického fotografického materiálu v kontextu používaných elektronických systémů evidence příspěvkových organizací MK ČR s cílem sjednocení definic a pojmosloví v oblasti historického fotografického materiálu v používaných systémech evidence a ulehčení v nich uživatelského vyhledávání*

16) Uvedený postup vychází z případu nepopsané fotografie. V praxi je však obvykle řada fotografických snímků již popsána a název je pouze přejímán.

17) C.d. v pozn. 15, oddíl provenience.

### 4.1.3. Hybridní popis

Hybridní popis je celkovým popisem fotografie vzniklým kombinací zjištění z nosiče a z fotografického obrazu, doplněným údaji a informacemi pocházejícími z jiných zdrojů než je samotná fotografie. Slučuje údaje měřitelných nebo taxativně stanovitelných zjištění (např. rozměry, techniky), subjektivně zabarvená určení (např. referenty, scéna) a doprovodné znalosti (např. životní data autora).


Forma a rozsah zápisu odpovídá požadavkům, pro které je konkrétní hybridní popis vytvářen. Určujícím bývá obvykle hledisko příjemce, které vede k rozdělení na hybridní popisy určené laické, nebo odborné veřejnosti. Zatímco pro širší publikum bývá podstatné zprostředkovat informaci o zobrazené scéně a referentech jako celku spolu se základními údaji, pro odbornou veřejnost jsou podstatnější věcné, přesnější údaje o fotografickém nosiči. Rozdělení a charakteristika jsou orientační, zpravidla se oba typy a přístupy prolínají.

Do kategorie odborného hybridního popisu lze zařadit také záznamy v inventářích a databázích paměťových institucí. Zejména databázový záznam poskytuje rozsáhlé možnosti k připojování doprovodných informací vztahujících se k fotografii. Popis fotografického nosiče

má za úkol tlumočit především výčet exaktně ověřitelných skutečností. Může se stát, že popis obsahuje hodnotící výroky ať již záměrně nebo nevědomky vložené a dále slova, která svou konotací vzbuzují emocionální vnímání souvislostí. To však není žádoucí.

## 4.2. Interpretace

Interpretace fotografie je sdělením zapojeným do souvislejší výpovědi, zaměřeným na významy, vazby, vztahy a vlastnosti fotografie vzhledem k vnějšímu světu.<sup>18)</sup> Předmětem může být fotografie ve formě konkrétního snímku (např. v rámci vývoje média, v autorově díle apod.), tak i fotografické zobrazení a jeho součásti (např. referenty). Během interpretace výrazně stoupá podíl vkladu autora textu. Nejedná se již o výčet nebo poučené komentování zobrazených reálií, ale o výklad v určité zvolené souvislosti (interpretační kontext), odkrývání vlastností a vztahů jednotlivých referentů zobrazení, včetně jejich potlačených významů. Ani v případě interpretace by zápis neměl obsahovat hodnotící výroky ani slova vzbuzující emocionální vnímání souvislostí.

Cis. inv.		Z cyklu "Ročník 21" - totální nasazení	
GF - 2500		Chlapec v pracovním oděvu, sedící v zařízeném interiéru.	
Neg.			
Rozměry			
30 x 21 cm			
Autor: Tmej Zdeněk			
Převz: 1943-44			
Ustan:		Uměleček	
zachovalý			
Zpracováno v: 6.11.1973, od Z. Monhardové		Kupní cena	
Praha 3, Sabinova 3, č.př. 183/73		100,-	

Obr. 23: Uměleckoprůmyslové museum v Praze: Inventární karta sbírkového předmětu. Hybridní popis zahrnuje informace o nosiči fotografického zobrazení, doprovodné údaje i samotný popis zobrazení.

<sup>18)</sup> Při identifikaci objektů a hodnocení jejich významu, např. čtení leteckých snímků, se používá termín fotografická interpretace.



#### 4.2.1. Interpretační kontext

Využití informačního potenciálu fotografie prostřednictvím zasazení do určitého kontextu odpovídá myšlenkám formulovaným britským spisovatelem a uměleckým kritikem Johnem Bergerem (\*1926). Autor nepokládá fotografii za souvislou výpověď, ale pouze za prostředek k fixaci událostí, které je nutné znovu vyvolávat. Fotografie tak plní podobnou úlohu jako paměť, s tím rozdílem, že sama o sobě nezachovává smysl. Ten je podle Bergera nutné dodatečně konstruovat na základě vzájemné interakce se snímkem.<sup>19)</sup>

Interpretace fotografie prostřednictvím vřazení do určitého kontextu umožňuje nejen rozvinout výpovědní možnosti fotografického zobrazení na úroveň textů, ale spojením obrazu a slova dosáhnout synergického efektu rovnajícího se kvalitativně i kvantitativně vyšší výpovědní hodnotě než jakou by mělo původní vizuální zobrazení.

Množství interpretačních kontextů fotografie nelze stanovit výčtem. Platí, že jeden fotografický snímek může být zasazen do různých kontextů. Například fotografie s turistickou tematikou neodkazuje pouze k volnému času, ale může být interpretována také v kontextu sportu, reklamy (poukazy na krásy cestování), památkové péče (zobrazený hrad), spolkového života (komunita členů oddílu) apod.

#### 4.2.2. Meze interpretace



Obr. 24: Neznámý autor, Po popravě, kolem 1916. Válečný snímek z neznámé lokality, pravděpodobně v Haliči, lze interpretovat jako svědectví o krutosti války. V případě identifikace místa zobrazení (pomník a kostel) může být fotografie nově interpretována v kontextu tehdejší situace.

Možnosti interpretace se vždy odvíjí od konkrétního fotografického snímku. Zpravidla záleží na tom, zda se jedná o fotografii z veřejné nebo soukromé sféry. Zobrazení ze „soukromých“ dějin nebude patrně nabízet tolik otázek a odpovědí, jako fotografie vztahující se k událostem celospolečenského významu. Záleží ovšem na předmětu zájmu a z uvedeného hlediska nelze vytvářet závazné pravidlo, jelikož například fotografie považované za umělecké jsou schopny generovat řadu významů a vazeb odlišně, než je běžné u primárně popisných snímků soustředěných především na informativní sdělení.

Řada fotografií ovšem nemá patřičný potenciál k interpretaci v dostatečné míře a těžiště jejich významů zůstane v oblasti ilustrace nebo dokumentace. Jedná se většinou o snímky, které byly zhotoveny pouze za účelem reprezentace izolovaného referentu a neobsahující žádné výraznější prvky, které by se mohly stát předmětem výkladu a širších souvislostí. Ani u těchto fotografií však není vyloučeno, že dojde k objevení nových skutečností (fakta, další fotografie

19) BERGER, John. *O pohledu*. Praha: Agite/Fra, 2009. Bergerovy eseje vydané roku 1980 představují úvod do studia vizuální kultury a mají srovnatelný význam pro teoretické uvažování o fotografii jako soudobé a do dnes zásadní texty Rolanda Barthesa (BARTHES, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris 1980) nebo Susan Sontag (SONTAG, Susan. *On photography*. New York 1977).

ze souboru), nebo novému přístupu a způsobu čtení.

Současné meze interpretace jsou tak dány především naším myšlenkovým světem a chápáním fotografie. Otázkami, které tomuto vizuálnímu médiu klademe, stejně jako odpověďmi, které očekáváme. Svědčí o tom mimo jiné bouřlivý rozvoj digitální fotografie, který nastal v relativně nedávné době a posunul analogovou fotografii do kategorie historické fotografie, přičemž vyvolal, podobně jako v době vynálezu daguerrotypie, diskuzi o povaze fotografického média, jeho vztahu k realitě a úloze v moderní společnosti.

### 4.3. Citace fotografie

Předpokladem návazné odborné práce s fotografií je poskytnout údaje k tomu, aby byl fotografický nosič dohledatelný. Proto je nezbytné každou publikovanou fotografii doplnit identifikační popiskou a odkaz na fotografii v textu doplnit odpovídající citací. Pro určení jejich obsahu a struktury můžeme vyjít z citační normy ČSN ISO 690:2011 – Bibliografické citace.<sup>20)</sup> Ta stanovuje systém odkazů (citation), které zajišťují, aby čtenář v textu poznal převzaté části jiného autora a mohl následně v bibliografických citacích (references) najít o dokumentu popisné údaje. Norma stanovuje povinné prvky, jejich pořadí a základní typografii.

Citační norma řeší především fyzicky nebo elektronicky publikované texty. Fotografie, včetně negativů a diapozitivů, zahrnuje pod skupinu grafických děl společně s kresbami a dalšími výtvarnými pracemi.

Pro citaci fotografie se jeví jako nejvhodnější forma popiska přímo u jejího vyobrazení, nebo využití aparátu průběžných poznámek, kdy je z příslušného místa v textu odkazováno na bibliografickou citaci (pod čarou nebo na konci textu) pořadovým číslem, odlišeným od vlastního textu použitím stylu horního indexu nebo jinak typograficky zvýrazněným.

Citace fotografie pomocí normy ISO ČSN 690:2011 tak nabízí řešení, které odpovídá současnému stavu bádání a publikování v oboru. Z hlediska předpokládaného rozvoje odborného využití fotografie však bude v budoucnosti patrně žádoucí vytvoření modifikace citačního záznamu a rozšíření specifických zdrojů o fotografické prameny.

Citace, ať již v popisce nebo v poznámce pod čarou, se skládá ze dvou základních částí: identifikace vlastního díla a jeho původ.

#### 4.3.1. Jednotlivina (primární a sekundární fotografické obrazy)

Autor. *Název díla*, *vedlejší názvy\**, technika, *rozměry*. Místo, datace, At: místo uložení.

\*Zeleně označeny nepovinné položky. Pokud fotografie nemá název uvádí se do hranatých závorek název odvozený z hlavních referentů nebo předmětu.

Příklady:

BUFKA, Vladimír Jindřich. *Na chuchelském hřbitově*, barevný gumotisk. 1912. At: MG v Brně, MG6810.

Neznámý autor. *Bez názvu [Portrét důstojníka]*, bromostříbřitá fotografie, 70 × 40 mm. Kolem 1900. At: soukromá sbírka.

<sup>20)</sup> Nová citační norma ČSN ISO 690:2011 – Bibliografické citace. [online] Dostupné z: <http://www.iso690.zcu.cz> (cit. 8. 9. 2016).

### 4.3.2. Reprodukce – knižní, časopisecké nebo elektronické publikování (terciární fotografické obrazy)

#### A) Tištěné zdroje:

Tvůrce. *Název díla*, *vedlejší názvy*\*. technika, rozměry. Místo, datace. In: místo publikování (citace zdroje).

Příklad:

#### Monografie:

BINKO, Josef. *Kunsthistorisches Museum, z cyklu Svatební cesta do Dalmácie*, bromolejotisk. Vídeň 1910. In: SCHEUFLER, Pavel. *Josef Binko*. Prague: Torst, 2006, obr. 22.

#### Periodikum:

ECKERT, Jindřich. *Bez názvu [kočár typu landauer]* [fotografie]. Kolem r. 1900. In: *Zprávy památkové péče*. Praha: NPÚ, 2016, sv. 57, č. 1, s. 57.

#### B) Elektronické zdroje (internet):

Tvůrce. *Název díla*, *vedlejší názvy*\*. technika, rozměry. Místo, datace. [Online] Dostupné z: adresa místa uložení [datum citace zdroje].

Příklad:

KRÁTKÝ, F. *Pěvec Nedbal v Kolíně*. 1910. [Online] Dostupné z: <http://www.scheufler.cz/cs-CZ/fotohistorie/fotoarchiv.html> [cit. 8. 9. 2016].

### 4.3.4. Popiska

Publikované fotografické snímky bývají obvykle doplněné stručnými komentáři (popiskami). Jejich umístění, obsah a struktura odpovídají zvolenému redakčnímu a grafickému řešení publikace a nemají žádnou závaznou podobu. Společným cílem autorů textu i tvůrců grafického řešení tiskovin je dosáhnout vyváženého poměru mezi informačním obsahem a estetickým vjemem výsledné publikace. Pokud požadavek na určení a dohledatelnost fotografie vede k neúměrně rozsáhlé popisce, je doporučeno informaci o fotografii (popisku) rozdělit na dvě části, základní identifikaci, nezbytnou pro sledování textu, umístit do popisky a na závěr publikace připojit seznam vyobrazení, obsahující všechny požadované údaje (např. rozměry, inventární čísla, autora reprodukce, včetně autorských práv).



## Závěr

## Závěr

Výzkum problematiky interpretace historické fotografie z hlediska obsažených obrazových informací vychází ze skutečnosti, že fotografické médium představuje významný pramen poznání, jehož vypovídací možnosti byly v posledních dvou desetiletích umocněny nástupem a rychlým rozvojem informačních technologií a digitalizace. Předložená metodika si klade za cíl poskytnout odpovídající nástroj pro využití tohoto unikátního potenciálu v oblasti kulturního dědictví.

Metodika se především snaží najít odpověď na otázku, jak objektivně a prakticky přistupovat k fotografii jako informačnímu zdroji. Měla by vyplnit disproporci mezi zavedenými metodologickými postupy, které slouží k interpretaci tradičních obrazů a inspirativními náměty k uchopení fotografie, publikovanými řadou převážně zahraničních autorů ve formě esejí o povaze a významu fotografie.

Cílem předložené metodiky je návrh jednotlivých kroků směřujících od analýzy fotografického nosiče a fotografického zobrazení k jejich popisu a výsledné interpretaci v rámci možných interpretačních kontextů. Určitá obecnost a variabilita postupů vychází ze záměru poskytnout souhrn doporučení uplatnitelný na široké druhové, časové i tematické spektrum fotografií uložených v paměťových institucích i soukromém držení.

Efektivní analýza a interpretace fotografie předpokládají souhrn dílčích znalostí a postupů, kterým jsou věnovány další metodiky vzniklé v rámci řešení projektu *Historický fotografický materiál - identifikace, dokumentace, interpretace, prezentace, aplikace, péče a ochrana v kontextu základních typů paměťových institucí*.

## Prameny a literatura

(Výběr pramenů, zdrojů a české a překladové literatury se vztahem k dějinám fotografie v českém jazyce bez přihlídnutí k příspěvkům ve sbornících, periodickém tisku; regionální témata a monografie jednotlivých fotografů nejsou zahrnuty).

### 1. Fotografická periodika v českých zemích

Photographisches Journal. Vydavatel Wilhelm Horn v Praze u nakladatele Otto Spamera in Leipzig.

Vycházel dvakrát měsíčně v letech 1854–1865.

Fotografický věstník, 1890–1917. Nejstarší česky psaný fotografický časopis. Měsíčník.

Fotografický obzor, 1893–1944. Nejvlivnější časopis o fotografii mezi fotoamatéry. Měsíčník.

Český fotograf, 1905. Měsíčník.

Foto-Noviny, 1920–1941

Rozhledy fotografa amatéra, 1921–1929 (sloučeny s Fotografickým obzorem).

Foto Universum, 1924–1935.

Das Lichtbild, 1925–1939.

Fotografie, 1933–1941.

Československá fotografie, od 1946.

(Revue) Fotografie, 1957–1995.

### 2. Literatura

ANDĚL, Jaroslav. *Česká fotografie 1840–1950. Příběh moderního média*. Praha: KANT 2004.

ANDĚL, Jaroslav. *Myšlení o fotografii I. Průvodce modernitou v antologii textů*. Praha: AMU 2012.

ANDĚL, Jaroslav – DUFEK, Antonín – SCHEUFLER, Pavel. *Kouzlo staré fotografie*. Katalog. Brno: Moravská galerie 1978.

BÁRTA, Jaroslav (ed.). *Letem českým světem 1898–1998. Obraz proměny českých zemí v odstupu století 1898–1998*. Lomnice nad Popelkou: Studio JB 1999.

BARTHES, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris 1980

BENJAMIN, Walter. *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon 1979.

BERGER, John. *O pohledu*. Praha 2009.

BEZDĚK, Ladislav – FROUZ, Martin. *Digitální a digitalizovaná fotografie pro vědecké účely v praxi památkové péče*. Edice Odborné a metodické publikace sv. 46. Praha: NPÚ 2014.

BIRGUS, Vladimír (ed.). *Česká fotografická avantgarda 1918–1948*. Praha: Kant 1999.

BIRGUS, Vladimír – MLČOCH, Jan. *Akt v české fotografii*. Praha: Kant 2000.

BIRGUS, Vladimír – MLČOCH, Jan. *Česká fotografie 20. století*. Praha: Kant 2009.

BIRGUS, Vladimír – SCHEUFLER, Pavel. *Fotografie v českých zemích 1839–1999. Chronologie*. Praha: Grada 1999.

CÍSAŘ, Karel (ed.). *Co je to fotografie?* Praha 2004.

DUFEK, Antonín. *Tělo v československé fotografii 1900–1986*. Katalog. Kroměříž: Muzeum Kroměřížska 1986.

DUFEK, Antonín. *Fotografie 1890–1918*, in: Lahoda, Vojtěch et al. (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění 1890/1938 (IV/1)*. Praha: Academia 1998, s. 194–207.

DUFEK, Antonín. *Fotografie ve věku vizitkománie a živých obrazů. Čechy 1860–1980*, in: Petrasová, Taťána – Lorenzová, Helena (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění 1780/1890 (III/2)*. Praha: Academia 2001, s. 240–253.

DUFEK, Antonín – PÁTEK, Jiří – TRNKOVÁ, Petra. *V plném spektru. Fotografie 1841–2005 ze sbírky Moravské galerie v Brně*. Praha: Kant 2011.

FLUSSER, Vilém. *Do universa technických obrazů*. Praha: OSVU 2001.

- FLUSSER, Vilém. *Za filosofii fotografie*. Doslov Karel Thein. Praha: Fra 2013.
- HELLER, Jan (ed.). *Fotografie 20. století. Museum Ludwig v Kolíně nad Rýnem*. Praha: Taschen / Slovart 2003.
- HOZÁK, Jan – SCHEUFLER, Pavel. *Tvář průmyslové doby. Svědectví fotografie*. Praha: NTM a Výzkumné centrum průmyslového dědictví ČVUT 2007.
- JOHNSON, William S. – RICE, Mark – WILLIAMS, Carla. *Dějiny fotografie. Od roku 1839 do současnosti*. Praha: Taschen / Slovart 2010.
- KOETZLE, Hans-Michael. *Slavné fotografie. Historie skrytá za obrazy 1826-1927*. Praha: Taschen / Slovart 2003.
- KOETZLE, Hans-Michael. *Slavné fotografie. Historie skrytá za obrazy 1928-1991*. Praha: Taschen / Slovart 2003.
- KROUTVOR, Josef – KIRSCHNER, Zdeněk. *Česká fotografická moderna*. Katalog. Praha: UPM 1989.
- MLČOCH, Jan – SCHEUFLER, Pavel. *Český piktorialismus 1895-1928*. Katalog. Praha: České centrum fotografie 1999.
- MOUCHA, Josef. *Zážitek arény. Eseje o historii fotografie a technických obrazech*. Praha 2004.
- MRÁZKOVÁ, Daniela. *Příběh fotografie*. Praha: Mladá fronta 1985.
- MRÁZKOVÁ, Daniela (ed.). *Co je fotografie. 150 let fotografie*. Praha: Videopress 1989.
- MRÁZKOVÁ, Daniela – REMEŠ, Vladimír. *Cesty československé fotografie*. Praha: Mladá fronta 1989.
- POSPĚCH, Tomáš. *Myslet fotografií. Česká fotografie 1938-2000*. Praha: Positif / DOST 2014.
- SCHEUFLER, Pavel. *Praha 1848-1914: Čtení nad dobovými fotografiemi*. Praha: Panorama 1984, 1. vyd.; Praha: Panorama 1986, 2. vyd.
- SCHEUFLER, Pavel. *Pražské fotografické ateliéry 1839-1918: I. 1839-1889*. Praha: MMP 1987.
- SCHEUFLER, Pavel. *Pražské fotografické ateliéry 1839-1918: II. 1889-1918*. Praha: MMP 1989.
- SCHEUFLER, Pavel. *Fotografické album Čech*. Praha: Odeon 1989.
- SCHEUFLER, Pavel. *Historické fotografické techniky*. Praha: IPOS ARTAMA 1993.
- SCHEUFLER, Pavel. *Galerie c. k. fotografií*. Praha: Grada 2001.
- SCHEUFLER, Pavel. *Osobnosti fotografie v českých zemích do roku 1918*. Praha: AMU 2013.
- SKOPEC, Rudolf. *Sto let fotografie*. Praha: E. Beaufort 1939.
- SKOPEC, Rudolf. *Ohlas vynálezu a rozvoje fotografie v českém tisku a soupis české literatury o fotografii a filmu vydané od roku 1863 do 1. února 1941*. Praha: Jednota českých matematiků a fyziků 1943.
- SKOPEC, Rudolf. *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob do dneška*. Praha: Orbis 1963.
- Sontagová, Susan. *O fotografiích*. Praha – Brno: Paseka / Barrister & Principal 2002.
- ŠTEINEROVÁ, Svatava (ed.). *Bibliografie dějin československé fotografie a kinematografie*. Praha: NTM 1967.
- TAUSK, Petr. *Dějiny fotografie I. Přehled vývoje fotografie do roku 1918*. Učební texty FAMU. Praha: SPN 1987.
- TAUSK, Petr. *Dějiny fotografie II. Interpretační hlediska*. Učební texty FAMU. Praha: SPN 1984.
- TRNKOVÁ, Petra. *Technický obraz na malířských štaflích. Česko-němečtí fotoamatéři a umělecká fotografie, 1890-1914*. Brno: Společnost pro odbornou literaturu / Barrister & Principal 2008.
- TRNKOVÁ, Petra. *Podle přírody! Fotografie a umění v 19. století*. Brno: Barrister & Principal 2014.
- WIRTH, Zdeněk. *Sto let české fotografie 1839-1939*. Praha: Umělecko-průmyslové muzeum Obchodní a živnostenské komory 1939.
- WIRTH, Zdeněk. *Stará Praha. Obraz města a jeho veřejného života v 2. polovině XIX. století podle původních fotografií*. Praha: J. Otto 1940, 1942.
- WITTLICH, Filip. *Fotografie – přímý svědek?! Fotografický obraz a jeho význam pro historické poznání*. Praha: NLN / FF Univerzity Karlovy v Praze 2012.

### 3. Internetové zdroje a databáze

Archiv hlavního města Prahy, Archivní katalog. Sbírkový obrazový materiál, fotografií a negativů [http://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?patternTxt=&searchAsPhrase=&xid=7BAF2038B-67611DF820F00166F1163D4 & fcDb=&modeView=MOSAIC & onlyDigi=](http://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?patternTxt=&searchAsPhrase=&xid=7BAF2038B-67611DF820F00166F1163D4&fcDb=&modeView=MOSAIC&onlyDigi=) [cit. 17. srpna 2016].

Archivní fondy a sbírky v České republice <http://www.mvcr.cz/clanek/archivni-fondy-a-sbirky-v-ceske-republice-386553.aspx> [cit. 17. srpna 2016].

Centrální evidence sbírek - CES <http://ces.mkcr.cz/> [cit. 17. srpna 2016].

Česká tisková kancelář (fotobanka) <http://multimedia.ctk.cz/cs/foto> [cit. 17. srpna 2016].

Digitální archiv Šechtl & Voseček <http://sechtl-vosecek.ucw.cz/index.html> [cit. 17. srpna 2016].

Langhans Archiv (on-line archiv) <http://www.langhans.cz/cz/archiv/online-archiv/name/a/> [cit. 17. srpna 2016].

Museum Fotoatelier Seidel (fotobanka) <http://fotobanka.seidel.cz/> [cit. 17. srpna 2016]

Pavel Scheufler - Internetové stránky sběratele a historika fotografie <http://www.scheufler.cz/> [cit. 17. srpna 2016]

## Seznam vyobrazení

- Titulní list:** Neznámý autor. *Bez názvu [Aranžování portrétu ve fotografickém ateliéru]*, detail, bromostříbrná fotografie, 110 × 150 mm. Kolem 1907. At: Sběrka Scheufler, V42.D04.
- Frontispis:** Neznámý autor. *Bez názvu [Aranžování portrétu ve fotografickém ateliéru]*, celek, bromostříbrná fotografie, 110 × 150 mm. Kolem 1907. At: Sběrka Scheufler, V42.D04.
- Obr. 1:** „*Strašné rozšíření fotografie*“, reprofoto z: *Fliegende Blätter*, roč. 32, München 1860, č. 781 s. 200.
- Obr. 2:** *Plakátek výstavy fotografů-amatérů Československých*, 1897. At: Sběrka Scheufler.
- Obr. 3:** *Obálka katalogu výstavy Sto let české fotografie*, 1939.
- Obr. 4:** BRUNER-DVOŘÁK, Rudolf. *Maxmilián a Ernst z Hohenbergu, synové Františka Ferdinanda d'Este s arcivévodovým 5 000 uloveným jelenem*, tisk neznámé provenience, 90 × 120 mm. Obora Lainz, 30. 9. 1910. At: Sběrka Scheufler, V54.01b.
- Obr. 5:** Schématické znázornění čtyř typů fotografických obrazů.
- Obr. 6:** BRUNER-DVOŘÁK, Rudolf. *Důstojníci na velitelském můstku bitevní lodě Erzherzog Friedrich pracují s dálkoměrem značky Barr and Stround*, skleněný negativ 18 × 24 cm, před 1908, At: Archiv NTM, fond 800, sbírka fotografií sign. 11.351.
- Obr. 7:** BRUNER-DVOŘÁK, Rudolf. *Důstojníci na velitelském můstku bitevní lodě Erzherzog Friedrich pracují s dálkoměrem značky Barr and Stround*, před 1908. Novodobá fotografie z originálního negativu. At: Archiv NTM, fond 800, sbírka fotografií sign. 11.351.
- Obr. 8:** BRUNER-DVOŘÁK, Rudolf. *Důstojníci na velitelském můstku bitevní lodě Erzherzog Friedrich pracují s dálkoměrem značky Barr and Stround*. In: *Český svět*, ročník IV., č. 14, 24. leden 1908, nestr.
- Obr. 9:** Neznámý autor. *Bez názvu [Čajový dychánek]*, albuminová fotografie kolorovaná na průsvit, polovina stereosnímku 66 × 68 mm, celek s adjustací 174 × 85 mm. Kolem 1865. At: Sběrka Scheufler, V12.A02.
- Obr.10:** Ateliér A. Wildt. *Slečna Maruše Štamberková*, revers kabinetní fotografie na kartonu, 16,5 × 10,5 cm. České Budějovice, 1914. At: UPM inv.č. 26596/2.
- Obr. 11:** LEISNER, Augustin. *Paní Eleonora Schroll*, vizitková fotografie, 9 × 5,5 cm, 1863. At: Archiv NTM, fond 283 – Eduard Urban, karton 2, složka IV.
- Obr.12:** Neznámý autor. *Synové známých atletů*, fotografie, Praha. In: *Český svět*, ročník 7, č. 38 a 39, 2. června 1911.
- Obr. 13:** Neznámý autor. *Bez názvu. [Stránka z alba]*, fotografie na albuminovém papíru, 230 × 320 mm, 1875–1876. At: Sběrka Scheufler, album 30.
- Obr. 14:** SOPHUS, Williams. *Hra na slepou bábu*, Albuminová fotografie kolorovaná na průsvit, polovina stereosnímku 71 × 70 mm, celek s adjustací 174 × 86 mm. 1882. At: Sběrka Scheufler, V12.B21.
- Obr. 15:** SCHÄCK jun., Otto. *Kinogram divadelního představení v přírodním prostředí*, kontaktní pracovní kopie 34 obrazů kinofilmu, 24 × 19 cm. Erfurt, nedatováno (2. polovina 20. let 20. století). At: soukromá sbírka.
- Obr. 16:** Různí autoři. *Fotografické album rodiny Křížků*, 27 × 19,5 cm. Vlevo nahoře: Atelier J. Tomáš, Praha, Václavské náměstí 7, [Mladá žena, H. Fišerová], 10,5 × 6,5 cm. Vpravo nahoře: Atelier J. Mulač, Praha, Ovocná ulice 15. [Muž v kroji s mečem], 10,5 × 6,5 cm. Vlevo dole: Atelier Beer – Mayer, Wien, Getreidemarkt 3, Graz, Morellenfeldgasse 40. [Starší muž v uniformě s vyznamenáním], 10,5 × 6,5 cm. Vpravo dole: Atelier J. B. Rottmayer & Comp., Graz, Wien. [Žena se zatočeným copem], 10,5 × 6,5 cm. Kolem 1870. At: Archiv NTM, fond 237 – František Křížík, karton 42, strana 22.
- Obr. 17:** BRUNER-DVOŘÁK, Rudolf. [Belveder, sídlo Františka Ferdinanda d'Este, interiér], Vídeň 1908, skleněný bromostříbrný negativ, 305 × 258 mm. At: Sběrka Scheufler, B22.01.
- Obr. 18:** Neznámý autor. *Stavba barikády ve Veletržní ulici v květnu 1945*, bromostříbrná fotografie, 18 × 24 cm, Praha, 1945. At: Soukromá sbírka.
- Obr. 19:** Neznámý autor. *Bez názvu. [Pomník polního maršála Radeckého]*, bromostříbrný papír, 138 × 87 mm. Praha listopad 1918. At: Sběrka Scheufler, V3.C10.
- Obr. 20:** ŠARDA, Benedikt (?). *Bez názvu. [U bazénu Českého plaveckého klubu pod Barrandovem]*, bromostříbrný negativ, 120 × 90 mm. Praha, kolem 1933. At: Sběrka Scheufler, M12.02.



- Obr. 21:** Neznámý autor. *Návštěva následníka trůnu Karla u pluku*, bromostříbřitá fotografická pohlednice, 13,5 × 8,5 cm. Halič, 1915-1916. At: Soukromá sbírka.
- Obr.22:** Neznámý autor. [*Dům čp. 14*], bromostříbřitá fotografie. Český Krumlov, Náměstí Svornosti, 1951. At: NPÚ GnŘ, fotosbírka, inv. č. negativu N051576.
- Obr. 23:** Inventární karta sbírkového předmětu.
- Obr. 24:** Neznámý autor. *Po popravě*, bromostříbřitá fotografická pohlednice, 13,5 × 8,5 cm. Halič, kolem 1916. At: Soukromá sbírka.

## Případová studie rozboru fotografie

### Případová studie

Filip Wittlich

Cílem případové studie je poskytnout příklad aplikace doporučení stanovených v textové části metodiky. Jednotlivé kroky vychází z kapitol textu, na které odkazují v závorkách. Strukturu a obsah evidenčního záznamu v analogové a digitální podobě řeší metodika *Jednotná popisná a obrazová dokumentace historického fotografického materiálu v kontextu používaných elektronických evidenčních systémů příspěvkových organizací MK ČR s cílem sjednocení definic a pojmosloví v oblasti historického fotografického materiálu v používaných systémech evidence a ulehčení uživatelského vyhledávání v nich*, zabývající se mimo jiné konkrétním obsahem rubrik evidenčního záznamu a návodem k získání informací z jednotlivých referentů historické fotografie v kapitole 4. (Struktura a obsah evidenčního záznamu listu, karty apod.) v analogové i digitální podobě.<sup>1)</sup>

### A. FOTOGRAFIE

**Historický fotografický materiál (HFM):**



### Vstupní informace:

(výchozí poznatky o zkoumaném předmětu)

Fotografický snímek kabinetního formátu je uložený jako součást mobiliárního fondu na zámku Mnichovo Hradiště pod inventárním číslem MH18474, evidovaný Národním pa-

1) ČERNÁ, A. et. al. *Jednotná popisná a obrazová dokumentace historického fotografického materiálu v kontextu používaných elektronických evidenčních systémů v příspěvkových organizacích MK ČR s cílem sjednocení definic a pojmosloví v oblasti historického fotografického materiálu v používaných evidenčních systémech a ulehčení uživatelského vyhledávání v nich*. Praha 2017, str. 31–37.

mátkovým ústavem v databázi CastIS s určením: předmět (Fotografie portrétní, Alžběta Kaunitz-von Thun-Hohenstein se sestrami), časové zařazení a provenience (okolo 1890, Čechy, Praha).

## B. FOTOGRAFICKÝ OBRAZ

### O jaký typ fotografického obrazu se jedná?

(*primární, sekundární, terciární fotografický obraz, viz kapitola 2.2*)

Jedná se o sekundární fotografický obraz, ve formě pozitivu na standardní kartonové podložce fotografické firmy. Z druhu fotografického obrazu lze vyvodit:

- a) podmínku existence zdrojového primárního fotografického obrazu (negativu),
- b) možnost dalších exemplářů (pozitivů), uložených v jiných fondech paměťových institucí nebo v soukromém majetku,
- c) možnost druhotného využití fotografie ve formě terciárního fotografického obrazu, např. v periodickém tisku.

### Jsou dostupné srovnávací fotografické obrazy?

(*negativ, další kopie snímku, související fotografie*)

Další kopie předmětného snímku nejsou v současnosti známy. Podobně není známo, zda se dochoval primární fotografický obraz. V zachráněném torzu archivu ateliéru Langhans se negativ nenachází.<sup>2)</sup> Lze proto předpokládat jeho zánik, nejpozději v souvislosti s likvidací archivu po roce 1948. Případné terciární fotografické obraz ve formě tisku nelze očekávat vzhledem k privátnímu charakteru fotografie zachycující osoby, které nebyly výrazně společensky angažované.

## C. FOTOGRAFICKÝ NOSIČ

(*hmotný substrát fotografie, viz kapitoly 2 a 3*)

### Nese předmět fotografie alfanumerické znaky nebo symboly?

(*poznámky, zápisky, razítka, firemní značky, viz kapitoly 3.1.1 a 3.1.1.2*)

Předmět nese následující písemné a grafické informace:

- 1) Nedatovaný ruční zápis tužkou: „Countess Kaunitz and sisters“,
- 2) ruční zápis tužkou 21877 (s nejvyšší pravděpodobností číslo desky),
- 3) tištěné (litografované) údaje na aversu a reversu identifikující majitele fotografické firmy,
- 4) platné inventární/evidenční/přírůstkové číslo mobiliárního fondu Mnichovo Hradiště (MH18474),
- 5) dřívější inventární/evidenční/přírůstkové číslo fondu Zahrádka (Zahr. 1084).<sup>3)</sup>

<sup>2)</sup> Ověřeno v databázi archivu Langhans dostupné z adresy <http://www.langhans.cz/cz/archiv/>. Cit. 17. srpna 2016.

<sup>3)</sup> Alena Černá et. al., cit. v pozn. 1, s. 31.

## Je fotografie adjustována?

(*rámování, paspartování, viz kapitola 3.1.4*)

Fotografie je dochována jako jednotlivina a není adjustována.

## Vykazuje snímek znaky fotomanipulace?

(*retuš, kolorování, viz kapitola 3.1.5*)

Fotografie nevykazuje znaky, které by svědčily o snaze měnit způsob jejího čtení. Případné úpravy na primárním fotografickém obrazu, které by se promítaly do pozitivu, však nelze z důvodu absence negativu posoudit. Vzhledem k charakteru snímku lze předpokládat pouze běžnou retuši technologických vad vzniklých při vyvolávacím procesu.

## Jaké informace vyplývají z uložení fotografie?

(*v rámci fondu, součásti konvolutu snímků, fotoalba, pozůstalosti, publikace, viz kapitola 3.1.6*)

Uložení fotografie v rámci souboru šestnácti snímků členů rodu Thun-Hohenstein původem ze zámku Zahrádky svědčí o obsahově správném znění přípisu v reversu (Hraběnka Kaunitzová a sestry). Existence evidenčního čísla mobiliárního fondu zámku Zahrádky u České Lípy potvrzuje předchozí závěr. Zámek Zahrádky byl v majetku rodu Kaunitzů, se kterým byla Alžběta, rozená Thun-Hohenstein spojena sňatkem s Albrechtem Vincencem von Kaunitz (\* Praha 28. 6. 1829, † Praha 24. 1. 1897).

## D. FOTOGRAFICKÉ ZOBRAZENÍ

(*viz kapitola 3*)

### Jaké lze na fotografii identifikovat referenty?

(*Referenty, hlavní referent, viz kapitola 3.2.1*)

Hlavním referentem, který lze odvodit z kompozice snímku i přípisu, je skupina tří starších žen. Konfigurace navozuje dojem neformálního setkání během odpolední kolace či čajového goûter (odpolední svačiny, odpoledního čaje). Pro první případ by hovořily současně vykonávané drobné ruční práce, pro druhý spíše podávání nápoje hostitelkou, vyžadované etiketou. Použití fotografického pozadí, umístění referentů (včetně květinové dekorace) a celková kompozice svědčí o aranžování fotografie.

Mezi řadou referentů lze rozpoznat:

#### 1) Zobrazené osoby:

- a) Alžběta Felicitas von Thun-Hohenstein (\* Benátky nad Jizerou 30. 11. 1831, † Praha 26. 2. 1910), manželka Albrechta Vincence von Kaunitz (\* Praha 28. 6. 1829, † Praha 24. 1. 1897)
- b) Maria Felicitas von Thun-Hohenstein (\* Benátky nad Jizerou 20. 7. 1830, † Doksany 13. 10. 1911)
- c) Theresia (SITTA) Felicia Maria Aloysia Christiane von Thun-Hohenstein (\* Benátky nad Jizerou 11. 11. 1837, † Praha 23. 1. 1908).

Z postavení osob a srovnání věku vyplývá, že hlavní postava (hraběnka Kaunitzová) sedí zcela vlevo.

### 2) Zařízení a vybavení:

- a) interiérový nábytek (může se jednat i o dekorace v ateliéru), souprava na stolování, proutěné košíky na šicí potřeby, květinové dekorace apod.
- b) portrétní fotografie na stole vlevo a blíže neurčené vyobrazení na centrálním stolku, které by bylo možné dále upřesnit, případně identifikovat pomocí doporučených prostředků vizuálního průzkumu (viz kapitola 3.3).

### 3) Oděv:

Oděv starších dam nevykazuje časově, lokálně či významově určující znaky, s výjimkou očepení, které je typické pro vdané ženy.

## Lze určit lokaci zobrazení?

*(lokace zobrazení, viz kapitola 3.2.2)*

Soubor referentů neposkytuje podklady pro jednoznačné určení přesné lokace. Vzhledem k aranžované formě portrétu je nejpravděpodobnějším místem vzniku zobrazení ateliér Langhans ve Vodičkově ulici, nebo (vzhledem k věku a postavení portrétovaných osob) Kaunický palác v Panské ulici.

Pro vznik fotografie v ateliéru svědčí především malované pozadí a závěs, které neodpovídají svým charakterem dobovému interiéru šlechtického paláce. Kromě pražského ateliéru Langhans ve Vodičkově ulici lze uvažovat i o pobočkách v Mariánských Lázních, Hradci Králové a Plzni uvedených na reversu.

## Lze určit dobu vzniku zobrazení?

*(časové zařazení zobrazení viz kapitola 3.2.3)*

Časové určení zobrazení v databázi CastIS (okolo 1890) odpovídá oděvu zobrazených žen. V litografovaných údajích na reversu je ovšem jako majitel firmy uveden císařský rada Jan Langhans, který titul získal až v roce 1907, v souvislosti s dubnovou návštěvou císaře Františka Josefa I. v Praze. Seznam vyznamenaných osob byl zveřejněn v listopadu téhož roku. O užívání titulu před jeho oficiálním udělením nelze uvažovat. Zároveň je známo, že jedna ze zobrazených dam, sestra hraběnky Kaunitzové, Theresia, zemřela 23. ledna 1908.

Z uvedeného vyplývají následující varianty datace:

- 1) fotografické zobrazení vzniklo v devadesátých letech 19. století, zkoumaný fotografický nosič však byl vytvořen po listopadu 1907 jako kopie z deskového negativu uchovávaného v ateliéru Langhans, nebo
- 2) fotografické zobrazení vzniklo až na přelomu let 1907/1908 a fotografický nosič buď ve stejné době, případně s určitým časovým odstupem, nejpozději do zániku monarchie v roce 1918.

Datace k horní hranici je nepravděpodobná z důvodu stylového provedení tisku na aversu a reversu kartonu. Mezní datum udává maximální hypotetickou možnost použití starších zásob kartonových podložek.



Vzhledem k absenci dobově určujících referentů (módní součásti oblečení apod.), srovnávacího materiálu a archivních záznamů (objednávky ateliéru), je nutné hodnotit obě varianty jako možné.

### **Lze stanovit autorství fotografie?**

*(autorství, viz kapitola 3.2.4)*

Podle údajů reversu a aversu lze bezpečně určit, že fotografie byla exponována i zhotovena firmou Langhans, nikoliv však nutně J. F. Langhansem osobně.

### **Lze určit kontext vzniku fotografie?**

*(kontext vzniku, viz kapitola 3.2.5)*

Vzhledem k dochování v konvolutu portrétů příslušníků rodu Thun-Hohenstein vznikla fotografie s nejvyšší pravděpodobností za účelem zachycení podoby tří dcer hraběte Leopolda Leonharda Raimunda Josefa Johanna Nepomuka Felixe Antona Thun-Hohensteina (1797–1877) a jeho manželky Alžběty Františky Mladotové ze Solopysk (1805–1876). Fotografii lze chápat jako součást dobového „vizuálního katalogu“ české šlechty, současně však jako rodinnou památku plnící svoji roli v užším rodinném společenství zobrazených osob.

## **E. POPIS A INTERPRETACE**

### **Popis fotografického nosiče**

*(viz kapitola 4.1.1)*

technika: bromostříbrná fotografie  
materiál: papír s emulzí, karton  
rozměry: 11 × 16,5 cm  
časové zařazení: 1907–1914 (1918)  
uložení: Státní zámek Mnichovo Hradiště, inv. č. MH 18474

*V poznámce je vhodné upozornit na poškození snímku: vpravo nahoře (zaschlá plíseň?) a škrábancem vlevo.*

### **Popis fotografického zobrazení**

*(viz kapitola 4.1.2)*

referenty: stolování, ruční práce, košík, fotografie, konvice  
název: Hraběnka Kaunitzová a sestry.  
časové zařazení: expozice snímku: okolo 1890–1907 (Theresia Kaunitzová zemřela 23. 1. 1908)  
vznik pozitivu: 1908–1914 (1918)  
místo vzniku: pravděpodobně Praha  
autor: Ateliér Langhans

## Hybridní popis

*(celkový popis kombinující informace z nosiče a zobrazení, viz kapitola 4.1.3)*

Bromostříbrná fotografie kabinetního formátu o rozměrech 11 × 16,5 cm, *Hraběnka Kaunitzová a sestry*, vytvořená ateliérem Langhans v rozmezí přelomu 80. a 90. let 19. století až roku 1914 (1918) představuje portrét tří dcer hraběte Leopolda Leonharda Raimunda Josefa Johanna Nepomuka Felixe Antona Thun-Hohensteina (1797–1877) a jeho manželky Alžběty Františky Mladotové ze Solopysk (1805–1876) ve starším věku. Dámy jsou zachyceny sedící při obcerstvení, podávaném hraběnkou Kaunitzovou během společného rozhovoru a drobných ručních prací. Jedná se o aranžovanou scénu s využitím fotografického pozadí a drobného mobiliáře odpovídajícího ateliérovému vybavení...

## Interpretační kontext

*(zasazení fotografie do zvoleného kontextu, viz kapitola 4.2.1)*

Fotografii *Hraběnka Kaunitzová a sestry* je možné použít jako zdroj například k dějinám vývoje fotografického portrétu v Čechách, historii firmy Langhans, životopisům zobrazených osob, dějinám české šlechty, místopisné historii apod.

## Meze interpretace

*(výpovědní potenciál fotografie, viz kapitola 4.2.2)*

Jelikož fotografie nepředstavuje osoby veřejně činné nebo jinak všeobecně známé, spočívá těžiště jejího uplatnění zejména v oblasti mikrohistorie, dějin každodennosti a rodopisného bádání.

## Citace

*(citace jednotliviny, viz kapitola 4.3.1)*

LANGHANS, Ateliér. *Hraběnka Kaunitzová a sestry*, bromostříbrná fotografie, 11 × 16 cm. Okolo 1890–1914 (1918), *expozice snímku: 1890–1907; vznik pozitivu: 1907–1914 (1918)*. At: NPÚ, Mnichovo Hradiště, inv. č. MH18474.

## Vybrané pojmy z historie fotografické techniky

Pavel Scheufler, Lenka Scheuflerová

Vybrané pojmy

### Anglicko-český výkladový slovník

**35 mm Photography** – *fotografování na kinofilm, fotografie na filmu šířky 35 mm*

**35 mm perforated motion picture film** – *perforovaný kinofilm šíře 35 mm*

Perforovaný film šířky 35 mm (tzv. kinofilm) užívaný obvykle v zrcadlovkách pro formát zobrazení 24 × 36 mm, vzácněji i v přístrojích na formát 24 × 24 mm a 24 × 18 mm. Od sedmdesátých let 20. století do přelomu tisíciletí byl nejčastěji používaným nosičem záznamu zejména v amatérských kruzích. V této době se perforovaný kinofilm šířky 35 mm prodával obvykle ve světlotěsných kazetách v délce cca 170 cm na 36 snímků (označen jako 135-36) nebo v délce cca 100 cm na 20 záběrů (označen jako 135-20). Vedle kazet se kinofilm prodával také v metráži. Pro některé fotografické přístroje se prodávaly i zvláštní typy kazet. Uplatňoval se také u některých panoramatických přístrojů a u vyměnitelných kazet pro panoramatické fotografování některých středoformátových fotoaparátů. V perforované verzi se formát používal od roku 1909, vynalezen k projekcím byl již roku 1892. Jeho širší oblibu odstartoval fotoaparát Leica. Viz též ↗ *Casette*.

**Aberrations of lenses** – *aberrace, optické vady objektivů*

**Abrasion** – *abraze („obroušení“)*

Mechanické poškození nosiče fotografického záznamu zapříčiněné obvykle nevhodným uložením, transportem nebo nesprávně provedeným čištěním.



**Additive color-process** – *aditivní barevný proces*

Barevný proces založený na aditivním principu míchání barev (tedy červené, zelené a modré, na rozdíl od subtraktivního principu, kde jde o míchání žluté, purpurové a azurové). Fyzikální princip této formy barevné fotografie poprvé veřejně předvedl James Clerk Maxwell v Londýně 17. 5. 1861. Promítl na plátno současně tři černobílé snímky barevné řádové stuhy přes červený, zelený a modrý filtr, které byly předtím exponovány přes filtry stejných barev.

**Albotype** ↗ *Collotype*

**Albumen paper** – *albuminový papír*

Albuminový papír (v češtině nazývaný v minulosti též bílkový) byl pozitivní přímo kopírující papír, u něhož papírová podložka byla opatřena vrstvou vaječného bílku jakožto pojiva pro látku citlivou na světlo. Používal se zejména v 60. až 80. letech 19. století, kdy byl nejpoužívanějším pozitivním fotomateriálem, výjimečně i později, vzácně o desetiletí dříve. Albuminový papír byl velmi tenký, proto se lepil na karton a většinou se nepoužíval pro velké formáty.



◁ František Fridrich, *Pražský hrad, stereofotografie, kolem 1875. Celý snímek a detail s patrnými krakelami, které bývají pro albuminový papír typické. Nemusí se však objevovat vždy. Sběrka Scheufler, V9.D16.*

**Albumen process** – *albuminový proces*

Fotografický proces, jehož základem bylo použití vaječného bílku jako pojidla a nosiče světlocitlivých solí na papírové nebo skleněné podložce. Proces se používal v letech 1851 až cca 1895. Jeho vynálezcem byl v roce 1850 Louis Desiré Blanquart-Evrard. ↗ *Albumen Paper*

◁◁ Rudolf Bruner-Dvořák, *herec Jindřich Mošna při nálezu houby, léto 1904, mechanicky poškozený negativ. Sběrka Scheufler, H1.09.*

## Ambrotypie

### Ambrotype – ambrotypie (nesprávně vitrotypie)

Modifikace techniky mokrého kolódiového procesu jako přímý pozitivní postup (při „slabé“ expozici a krátkodobém vyvolávání), kdy podkladem citlivé vrstvy bylo sklo, následně podložené tmavou plochou (černého papíru, sametu, laku). Proces se používal v letech 1854 až přibližně 1862. Na rozdíl od daguerrotypie, s níž si ambrotypie díky jejich adjastaci (viz Union case a Daguerreotype) laici mohou splést, se jeví jako pozitiv v jakémkoli náklonu a osvětlení. Možnou záměnu za ferrotypii možno ověřit magnetem, na který ambrotypie nereaguje.

▷ Neznámý autor, neznámý chlapec, ambrotypie v kasetě, jemně kolorováno, kolem 1858. Ke zjištění techniky napomáhají části s odloupnutou emulzí, za nimiž prosvítá černý podklad. NTM, inv. č. 70 743.



### Amphitype – amfitypie

Pojem víceméně totožný s technikou ambrotypie; používal jej W. H. Fox Talbot pro své snímky na skle, vytvářené obdobnou metodou jako ambrotypie.

### Anaglyf – anaglyf

Anaglyf je metoda stereoskopické fotografie známá od poloviny 19. století. Využívá rozložení obrazů

▷ Neznámý autor, Ledové pole na Vltavě pod Vyšehradem, kolem 1908, anaglyf ze stereofotografie. Sběrka Scheufler, X63.03.



pro levé a pravé oko na barevné složky, nejčastěji modrozelenou a červenou. Při použití anaglyfických brýlí shodného tónu je pak obraz vnímán prostorově.

### Aniline colours, aniline dyes – anilínové barvy

### Aperture – clona, fotografická clona

Fotografická clona reguluje množství světla procházejícího objektivem. Její velikost se udává pomocí clonového čísla. Poprvé byla clona užita ve fotopřístroji v roce 1855. Clonové číslo se označuje: F.

### Aristotype paper (collodion printing-out paper, gelatine printing-out paper) – aristový papír, přímo kopírující papíry kolódiové, přímo kopírující papíry želatinové

Typ želatinového přímo kopírujícího papíru, u něhož byla základem barytová vrstva (↗ Baryta layer) s emulzí světlocitlivého chloridu stříbrného v želatině. Obraz vznikal kontaktně v průběhu kopírování na denním světle, chemicky se tedy nevyvolával (po expozici se vypíral a poté hned ustaloval). Za tvůrce želatinového přímo kopírujícího papíru se uvádí Sir William de Wiveleslie Abney roku 1886; jako první jej vyráběla firma Paula Lieseganga v Düsseldorfu. Aristový papír se obvykle tónoval solemi zlata nebo platiny. Pouhým okem je nerozpoznatelný od kolódiového přímo kopírujícího papíru (celloidinového), který však měl příznivější cenu a byl tudíž pro portrétní živnostenskou fotografii 19. století čtenější. U fotoamatérů byl využíván až do přelomu 20. a 30. let 20. století.

Výrazem aristotype se označovaly původně přímo kopírující kolódiové chloridostříbrné papíry, které vyráběla firma Aristotype Company of Jamestown v New Yorku. Později se stejné označení používalo i pro přímo kopírující želatinové chloridostříbrné papíry, k němuž se vztahuje text.

### Argentotype – argentotypie

Způsob kontaktního kopírování fotografií na papírech obsahujících vedle solí stříbra i soli železa. Způsob poprvé popsal John Herschel roku 1842. Kopie vynikaly velkou trvanlivostí a skvělou reprodukcí detailů negativu. Podle druhu soli železa a charakteru zpracování má proces různé varianty (Van Dyke, Sépiový tisk). Viz dále ↗ Kalitype.

### Autochrome – autochrom

Inverzní barevný materiál, založený na aditivním bodovém rozkladu barev pomocí nepravidelného

rastru, první komerčně vyráběný barevný materiál, který našel široké využití v praxi. Jeho vynálezci byli bratři Auguste a Louis Lumierové roku 1904. Užíval se v letech 1907 až 1936.

Kromě autochromů se v uvedeném období vyrábělo několik podobných materiálů využívajících stejný princip, ale lišících se provedením rastru a technologií výroby (např. Agfa-Farbenplatten, představené roku 1916).



## Background – pozadí

### Baryta layer – barytová vrstva

Tenká vrstva suspenze síranu barnatého v želatině, která se nanášela na papírovou podložku mnoha fotografických papírů od poloviny 80. let 19. století do současnosti s cílem vytvořit čistě bílý a hladký podklad pro vlastní pozitivní citlivou vrstvu. Ve fotografickém žargonu v češtině se v současné době termín „baryt“ používá k označení fotografického obrazu vzniklého klasickou (mokrou) cestou na rozdíl od fotografií vytvořených klasickou mokrou cestou na RC papíry nebo od digitálních tisků. Pro inkoustové tiskárny se ovšem používají také papíry označované jako barytové s podobnou shora uvedenou úpravou.

### Bath – lázeň

### Becquerel process – Becquerelův proces

Metoda vyvolání daguerrotypie osvitom denního světla přes červený filtr. Nepoužívá tedy v historii obvyklejší způsob vyvolávání u daguerrotypii pomocí par rtuti (↗ Daguerrotype).

### Bellows – fotografický měch, fotografické měchové zařízení

Významná součást fotografického přístroje umožňující měnit vzdálenost objektivu od vlastního těla fotopřístroje nesoucího nosič fotografického zá-

znamu. U některých typů je také možné provádět náklon obrazové roviny vzhledem k objektivu. Poprvé užil skládaný měch při své úpravě fotopřístroje Joseph Nicéphore Niépce v druhé polovině 20. let 19. století.



◁ Jan Srp, fotografické přístroje s měchem a vybavení do temné komory, kolem 1910. Sběrka Scheufler, T01.01.

### Bellows camera – měchový fotopřístroj, fotoaparát s měchem

### Bichromate processes – chromované klišoviny, ušlechtilé fotografické tisky, fotografické procesy založené na citlivosti chromovaných klišovin ke světlu

Soubor technik založených na koloidních látkách většinou organického původu (želatina, arabská guma), zcitlivěných roztokem dichromanových solí. V principu využívají citlivosti dichromanových solí ke světlu a utvrzování želatiny produkty fotolytického rozkladu těchto solí. Působením světla dochází ve vrstvách chromovaných klišovin k utvrzování, které je úměrné osvětlení. Obraz vznikající působením světla má formu jemného reliéfu, tvarovaného podle stupně vytvrzení klišoviny. Reliéf vzniká nabobtnáním neutvrzené želatiny ve studené vodě, nebo jejím odstraněním – vymytím v teplé vodě. Reliéf se může využít jako matrice k tisku obrazu, nebo se obraz může zviditelnit vybarvením klišovinové vrstvy. U nabobtnalého reliéfu se využije mastných barviv, které jsou odpuzovány vodou nasáklou ve zbobtnalých místech, nebo naopak barviv ve vodě rozpustných, které zbobtnalá místa přijímají. Citlivost dichromanových solí ke světlu popsal poprvé roku 1839 Mungo Ponton, první patenty na fotografické postupy s chromovanou želatinou podal roku 1852 W. H. Fox Talbot.

### Black-and-white film – černobílý film

### Black-and-white print – černobílá fotografie – pozitiv

◁ Karel Šmirous, Skupina Řeků z živého obrazu Marathón aneb Obrazy antické z roku 490 před Kristem, sokolský slet, 1912, autochrom. Sběrka Scheufler, X63.03.



**Bitumen – bitumen, přírodní asfalt**

Látka používaná při vytváření heliografií (↗ Heliography).

**Blindstamp / drystamp – slepotisk**

Reliéf od razidla používaný některými fotografy (u nás například Jindřichem Eckertem a Rudolfem Brunerem-Dvořákem) k signování pozitivů. Ražba se prováděla obvykle do pravého dolního rohu snímku.

**Blueprint – modrotisk, kyanografie, železitý tisk, fotolový tisk**

Reprografický postup využívající citlivosti trojmočných solí železa ke světlu, výsledkem jsou kopie výrazně modrého tónu. Techniky vycházely z objevu Sira Johna Herschela z let 1841–42. Další vlastnost železitých solí – utvrzování želatiny – se využívala k vytváření stavebních a strojírenských výkresů, označovaných též jako fotolový tisk, v žargonu nazývaných modráky. Tímto reprografickým postupem, k němuž se ještě v 80. letech 20. století u nás vyráběl kyanotypický papír, bylo možno zhotovit až 50 trvanlivých kopií. Viz též ↗ Cyanotype – Kyanotypie.

**Bois durci – bois durci (nepřekládá se, čeština i angličtina používá původní francouzský termín)**

Přírodní plast, který se ve fotografii někdy používal k výrobě litých pouzder na daguerrotypie. Základní složkou tohoto materiálu byla volská krev smíchaná s dřevěným prachem a přídavkem barevného pigmentu. Materiál se vyznačoval značnou pevností a vysokým leskem.

**Box cameras – skříňkové fotonástroje „boxy“**

Skříňkové fotonástroje (boxy) představovaly nejjednodušší typy fotografických přístrojů s nejjednodušším ovládním. Byly vyráběny ze dřeva, plechu, lepenky i umělé hmoty. Jako specifická kategorie levných přístrojů přetrvaly do 80. let 20. století. První jednoduchý skříňkový přístroj představil George Eastmann roku 1888. Ten obsahoval papírový pás opatřený citlivou vrstvou, na který se vešlo sto okrouhlých snímků. Po expozici byl celý přístroj zaslán zpět do továrny, kde snímky byly zpracovány a byl nabit nový film. Reklamní kampaň vedla k oblibě a výrobě podobně koncipovaných přístrojů i dalšími firmami. Existovalo tak množství variant těchto přístrojů včetně náročnějších konstrukcí s kvalitnějšími objektivy i závěrkami, ale základem byl vždy princip jednoduchosti řešení a ovládní.

V principu byly skříňkové přístroje zařízeny jednak pro desky formátu 4,5 × 6 cm, jednak pro svitkový film od formátu 9 × 9 cm po 6 × 6 cm.

**Brolloid process ↗ Carbro****Bromide paper – bromidostříbrný papír (často zkracováno: bromostříbrný papír)**

Typ vyvolávacího želatinového papíru, u něhož je na barytové vrstvě nanesena vrstva světlocitlivého bromidu stříbrného v želatině. Podle struktury barytové vrstvy mají papíry různý povrch – rastrový, velvetový, apod. Jako první tento typ papírů vyráběl P. Mawdsley, zakladatel Liverpool Dry Plate and Photographic Printing Company v roce 1873, podobné papíry poté patentoval J. W. Swan roku 1879. Používají se od 80. let 19. století dodnes. Jejich výhodou je nejvyšší citlivost ze všech typů pozitivních papírů.

**Bromoil print, bromoil process – bromolejotisk, bromolej, bromolejotiskový proces**

Pozitivní proces, zařazující se mezi ušlechtilé fotografické tisky. Proces je názvem, vzhledem i konečným postupem podobný olejotisku, ale jde o principiálně odlišnou techniku s jiným chemickým mechanismem. Jeho základem, na rozdíl od olejotisku, byl bromostříbrný pozitiv. Stejně jako olejotisk bývá rozpoznatelný podle zřejmých tahů štětce, to ale nebývá patrné vždy. Za vynálezce procesu se považují Edward J. Wall a C. Welborne Piper roku 1907; používal se do přelomu 20. a 30. let 20. století.

**Cabinet photograph, cabinet card, cabinet print – kabinetka, fotografie velikosti kabinetky**

Označení formátu fotografie na kartonu velikosti přibližně 165 × 110 mm. Formát byl chápán jako reprezentativnější než běžnější menší fotografická

▷▷ Jan Posselt, výkonný výbor výstavy Sto let české fotografie s řadou významných osobností, 1939. Sběrka Scheufler, V42.D05.

vizitka. Navrhl jej G. W. Wilson v roce 1862 a poprvé byl užit roku 1866 v Londýně v ateliéru F. R. Windowa. Jeho užívání zredukoval kolem 1900 formát pohlednice; užívat se přestal v letech 1914–1918.



### Calotype – kalotypie (talbotypie)

První rozšířený proces systému negativ – pozitiv. Vynálezce William Henry Fox Talbot proces přihlásil k patentování 8. 2. 1841, používal ho však již rok předtím. Proces byl zlepšením původního Talbotova vynálezu z roku 1835, nazvaného Photogenic Drawing (fotogenické kresby). Ty jako první uvedly možnost rozmnožování snímků dvoustupňovým procesem negativ – pozitiv. Proces kalotypie zahrnoval (na rozdíl od Photogenic Drawing, jež se omezovalo na kopírování obrysů předmětů světlem na sláný papír) též vytvoření papírového negativu, který se po zprůhlednění v druhém článku procesu kopíroval na sláný papír. Kalotypie se používaly přibližně do roku 1855, když již od roku 1851 byly vytlačovány technikou mokrého kolódiového procesu.

### Camera – fotografický přístroj, fotoaparát, fotografická snímácká komora

Nejstarší fotografické přístroje vycházely ze zkušeností se zdokonalenou camerou obscura. Fotografické přístroje mají mnoho kategorií, ty základní tento výkladový slovník obsahuje.

### Camera obscura – kamera obscura (z latiny – temná komora)

Principem fotografického přístroje je camera obscura, zařízení či původně skutečná temná místnost s jedním malým otvorem, kterým procházející svazek paprsků kreslil na protilehlou stěnu převrácený obraz předmětů nacházejících se před otvorem. Jevu si povšiml v 5. stol. př. n. l. čínský filozof Mo Ti, kolem 350 př. n. l. Aristoteles. V době vrcholné renesance, kdy byly hledány a formulovány zákony

malířské perspektivy, byl princip camery obscury cílevědomě využit ve formě přenosných přístrojů, které používali malíři a později cestovatelé, aby si usnadnili skicování krajinných pohledů a stavebních památek. Viz též ↗ Pinhole camera.

### Carbon processes, carbon print – uhlotisky, pigmenty (v širším smyslu)

Soubor procesů, u nichž základem k vytvoření byl papír s želatinovou vrstvou s rozptýleným ve vodě nerozpustným barevným práškem (sazemí) nebo uhelným prachem. Pokud se užívaly jiné pigmenty, například kaselská hněď nebo siena pálená, používalo se také označení Pigment Print – pigmentový tisk. Před vlastní expozicí se papír zcitlioval v roztoku dichromanu draselného, po usušení se exponoval kontaktně negativ, zrcadlově převrácený pozitiv se z něho pak získal s využitím přenašecího papíru. Definitivní podložkou nemusel být zase jen papír, ale i tiskací válec, filmová fólie, sklo, porcelán, textil, kov. U motivů, kde by vadilo stranové převrácení, muselo dojít ještě k druhému přenosu. Vytvářely se také barevné uhlotisky s pigmenty žlutým, purpurovým nebo azurovým, dávající výsledný barevný obraz podle principu subtraktivního míšení barev. Proces se považoval za lehký a laciný, a byl proto velmi oblíbený. Vyznačoval se vynikající světlostalostí a trvanlivostí. Poznává se podle jemného reliéfu, který bývá dobře patrný v ostrém bočním nasvětlení (reliéf ale není patrný vždy). Uhlotisk je nejstarší pozitivní proces, zařazující se mezi ušlechtilé fotografické tisky. Užíval se převážně v letech 1890–1930. Za vynálezce procesu se považuje Louis Alphonse Poitevin (v roce 1855). Prakticky proveditelný postup navrhla a propagovala firma The Autotype Co. v Londýně kolem roku 1890.



## Calotype

◁◁ Neznámý autor, trojice dam v modýlku auta, 1907, kabinetka. Sběrka Scheufler, V3.B16.

◁ V. J. Bufka, Karlův most, kolem 1910, uhlotisk. Sběrka Scheufler, V65.02.

## Carbo process

Odvozeninami uhlotisku, resp. jeho variantami z fotografických zvětšovacích papírů, byl ozobromový tisk (1905) a jeho vylepšená varianta carbro (1919, viz dále).

### Carbro process – carbro, karbro

Carbro byl nejjednodušší a nejmladší technikou ušlechtilých fotografických tisků; označuje se též jako nepřímý uhlotisk. Carbro nevyužívalo přímého působení světla na chromovanou želatinu, ale jejího utvrzení se docílovalo chemickým působením bělicí lázně při vybělování stříbrného obrazu. Na rozdíl od ostatních technik ušlechtilých fotografických tisků nebyl carbro odkázán na denní světlo, mohlo se s ním pracovat i pod zvětšovací přístroj pod umělým světlem v temné komoře, protože východiskem pro techniku byla zvětšenina na bromostříbrném papíře. Proces se považoval za velmi snadný a nenákladný. Vyznačoval se dobrou světlostalostí. Užíval se převážně v letech 1919–1930. Poznámka: V angličtině je možné se setkat s variantou carbra pod názvem ↗ Broloid process (složenina ze slov „bromide print“ a „celluloid“).

▷▷ František Fridrich, Staroměstské náměstí v Praze, kolem 1870, vizitka. Sběrka Scheufler, V5.A03.

### Card – karton

Karton různé gramáže byl v prvních sedmdesáti letech vývoje fotografie nejčastější podložkou pro tenký fotografický papír nesoucí obrazový záznam. K tomu viz např. Albumen paper.

### Card-mounted studio portrait – ateliérový portrét na kartonu

#### Carte-de-visite, visit card – fotografická vizitka

Označení formátu fotografie velikosti asi 94 × 58 mm nalepené na kartonu velikosti asi 102 × 63 mm (oficiálně 2¼ × 3½" na kartonu 2½ × 4"). Název a princip si nechal patentovat roku 1854 pařížský fotograf André-Adolphe-Eugene Disdéri veden myšlenkou zlevnění fotografického portrétu, podobnou myšlenku měl však o tři roky dříve Louis Dodero v Marseille. Princip menší ceny vizitky tkvěl v možnosti exponovat na jednu fotografickou desku více záběrů. Právě vizitky, na nichž je většina ateliérových portrétů 19. století, byly základem neobyčejně konjunkturní fotografie zejména mezi lety 1859–1865. Teprve vizitka naplnila do té doby nedostatečně rozvinuté možnosti fotografie: rychlost a levnost zhotovení, neomezený počet kopií, snadnost prohlížení. Díky vizitce se o šedesátých letech 19. století hovoří jako o „zlatém věku fotografie“, kdy nadšení a opojení z možností tohoto

vynálezu, který teprve tehdy pronikl do širších vrstev, vedlo k nebývalému rozkvětu a popularitě fotografie. Díky vizitkám vznikaly rodové portrétní galerie zcela nového typu, jež by v takovém rozsahu nebyly myslitelné bez fotografie – vzniklo rodinné album. Fotografie jako závěsný obraz, vycházející z předchozí malířské tradice, ztrácela svůj význam. Užívání vizitek se zredukovalo po roce 1918, kdy přednost dostávaly bromidostříbrné papíry, které byly na silnější podložce a nemusely se tudíž lepit na karton.



### Cartridge film – film v cartridge (cartridge současná čeština nepřekládá)

Označení pro film ve speciální kazetě – cartridge s typovým označením 110 uvedený na trh firmou Kodak v roce 1972 pro přístroj Kodak Pocket Instamatic a později využívaný i v dalších fotopřístrojích. Film měl obrazové pole 13 × 17 mm.

### Case ↗ Union case, Cased photograph

#### Cased photograph – fotografie v pouzdru

Způsob adjustace fotografie, zejména daguerrotypie nebo ambrotypie, v ozdobném pouzdru. Jako materiál pouzdra bylo používáno dřevo potažené usní, papírem či textilií, později ↗ papier-mâché a plast (↗ Union Case).

### Casette – kazeta (ve fotografii)

Světlotěsná kazeta pro uložení pásu filmu ↗ 35 mm photography. Pojem je užíván v řadě dalších oblastí.

### Celebrity photos – fotografie známých osobností, snímky celebrit

### Celulose acetate (CA) – acetát celulózy, acetylcelulóza

Souhrnné označení pro typ filmové podložky, označené na rozdíl od nitrátu celulózy jako bezpečné

(↗ Safety film). Od vynálezu ve Francii v roce 1901 se postupně používaly různé chemické varianty acetátů celulózy: v letech 1909–1950 diacetát celulózy, od roku 1930 do současnosti triacetát a v letech 1920–1945 acetopropionát. V současnosti se ještě používá acetobutyrát celulózy (od 1935). Acetáty celulózy jsou pružným a bezpečným materiálem, nicméně i jejich uložení musí být věnována pozornost. Působením zvýšené vlhkosti, kolísáním teploty, či znečištěním oxidy síry a dusíku může dojít k jejich degradaci, přičemž takový film je citlivý po octu. Během 70. let se začal pro speciální náročnější účely nahrazovat polyesterovým filmem.

**Celulose nitrate (CN) – nitrát celulózy, nitrocelulóza viz Celluloid**

**Celluloid – celulooid, nitrátový film, v žargonu také jako „nitrák“**

Označení druhu filmové podložky, látka ze skupiny termoplastů. Název pochází od J. W. Hyatta, který v roce 1888 založil v Newarku v New Jersey Celluloid Manufacturing Company, což záhy vedlo k užití celuloidu k výrobě fotografických filmů, přičemž idea celuloidového filmu byla patentována Hannibalem Goodwinem o rok předtím. Materiál jako takový byl patentován v roce 1856 pod názvem Parkesine podle jména svého vynálezce Angličana Alexandera Parkese. Celluloid je vysoce hořlavý, za určitých podmínek hrozí i jeho samovznícení, což je vážný problém při archivaci starých fotografických negativů i kinematografických filmů (musí se uchovávat v chladnu). Po roce 1901 byla filmová podložka na bázi nitrátu celulózy nahrazována bezpečnějším acetátem celulózy. Původní nitrátový film jemné kresby se užíval až do roku 1950; od 20. let začal být na pásu výrobcem někdy označován jako „Nitrate film“.

**Chromophotography – chromofotografie**

Chromofotografie je zvláštním způsobem sestavená a kolorovaná fotografická podobizna. V principu využívá pseudoplasticity vjemu při položení dvou shodných kopií na sebe, z nichž horní je zprůhledněná a dolní kolorovaná. Adjustací do zdobného rámu a jako závěsného obrazu působí jako pokračování tradice závěsných malířských miniatur. Pokládá se za středoevropskou zvláštnost, která se jinde neuplatňovala. Používala se v letech přibližně 1864–1890.

**Chloride paper, chloride-bromide paper – chloridostříbrný papír, chloridobromidostříbrný papír (často zkracováno na chlorostříbrný papír, chlorobromostříbrný papír)**

Typ vyvolávacího želatinového pozitivního papíru, u něhož na barytové vrstvě spočívá světlocitlivý chlorid stříbrný v želatině, resp. chlorid a bromid stříbrný. Vedle poměrně vzácných jedostříbrných pozitivních papírů byly chlorostříbrné nejméně citlivé. Nejčastěji se používaly ke kontaktnímu kopírování, což se zprvu dělo při plynovém osvětlení. Proto se chloridobromidostříbrné papíry nazývaly také „plynové“ (↗ Gaslight Paper). Podobně jako bromidostříbrné papíry mají různou gradaci a povrch, na rozdíl od nich se tónovaly jen vzácně. První chloridostříbrnou želatinovou emulzi připravili J. M. Eder a G. Pizzighelli v roce 1882. Ve stejném roce připravil stejný vyvolávací papír Sir William Abney. O rok později Eder připravil chloridobromidostříbrnou emulzi. Oba typy fotopapírů se používají až do současnosti.

**Cleaning – čištění**

Označení součásti restaurátorského zásahu. V současnosti se žádný způsob čištění nedoporučuje bez výhrad.

**Cleaning baths – čistící lázně**

**Cliché-verre nepřekládá se**

Metodu vytváření přímých fotografických reprodukcí kreseb a maleb na sklo vynalezl W. H. F. Talbot kolem roku 1835 a byla mnohokrát znovuobjevena dalšími umělci a fotografy. Do skla potřeného neprůhledným lakem nebo barvou se vyškrábala kresba a sklo se potom použilo jako negativ ke zhotovení kontaktní kopie nebo zvětšeniny na fotografický papír. Viz též ↗ Hyalotype.

**Coccine dye – červené barvivo, koksín**

Typ barviva získávaného z plodů některých druhů rostliny *Cocciunia*. Ve fotografii se tohoto barviva hojně používalo pro koksínování, jednu z metod ke zvýraznění slabě krytých partií negativu. K pojmu koksínování není jednoslovný anglický ekvivalent. Viz též ↗ Local tinting.



## Collage



▷ R. Bruner-Dvořák, interiér zámku Belveder ve Vídni, 1908, červené zbarvení ukazuje zvýraznění slabě krytých partií negativu. Negativ zároveň vykazuje stopy plísně. Sběrka Scheufler, B22.01.363.

### Collage – koláž

#### Collodion positives – kolódiové pozitivy

Název někdy užívaný pro ↗ Ambrotypie.

#### Collodion printing-out paper – celloidinový papír

Typ kolódiového přímo kopírujícího papíru. Obraz vznikal kontaktně v průběhu kopírování na denním světle, chemicky se tedy nevyvolával (po expozici se vypíral a poté hned ustaloval). Vzhledem je obtížně rozpoznatelný od želatinového přímo kopírujícího papíru (aristového), užívaného ve stejné době. Ten

▷ Neznámý autor, neznámý muž v maškarním kostýmu, kolem 1910, celloidinový papír na kartonu formátu kabinetky. Sběrka Scheufler, V3.D10.



▷▷ R. Stillfried von Rathenitz, zámek Velké Losiny, 1888, světlotisk. Sběrka Scheufler, V56.01.

však byl dražší, tudíž méně užívaný. Za tvůrce kolódiového přímo kopírujícího papíru se uvádí anglický fotograf George W. Simpson roku 1868; jako první tento materiál vyráběla firma Obernetter v Mnichově. U fotoamatérů byly přímokopírující papíry oblíbené až do přelomu 20. a 30. let 20. století, i když byly k dispozici mnohem citlivější vyvolávací papíry. Celloidinový chlorostříbrný papír s kolodiovou emulzí (s přidavkem ricinového oleje nebo glycerinu) byl asi třikrát citlivější než papír albuminový, známější již dřívě. Hodil se zejména pro větší formáty.

#### Collodion processes – kolódiové techniky

Souborné označení pro fotografické procesy s využitím kolódia, látky vynalezené roku 1848 původně jako lak proti vlhkosti. Kolódium nalito na podložku rychlým vyprcháváním rozpouštědel ztuhlo v pevnou, sklovitě průhlednou, ohebnou blánu, nepřijímající vodné roztoky. Jevilo se tudíž jako vhodný nosič i pojídlo halogenidů stříbra na skla. Kolódium bylo především základem negativního mokrého kolódiového procesu (viz Wet-Plate Process), užívalo se i u pozitivních materiálů (celloidinový papír).

#### Collotype – není jednoznačný český překlad – viz text dále, světlotisk, kolotypie

Metoda fotomechanické reprodukce, založená na tisku z plochy z tiskových forem zhotovených pomocí chromované želatiny nebo bílku. Proces vynalezl Louis Alphonse Poitevin roku 1855, který používal bílkovou vrstvu na litografickém kameni; metodu nazval fotolitografie (↗ Photolitography). Zdokonalené techniky na bázi želatinové vrstvy byly uvedeny v roce 1868 (Josef Albert – albertotypie – ↗ Albertype a Jakub Husník – světlotisk – Lichtdruck) a roku 1869 (Ernest Edwards – ↗ Heliotype). Technika se používa-





la k ilustracím knih a uměleckých reprodukcí, které byly téměř nerozpoznatelné od pravých fotografií.

**Colouring (v amer. angličtině Coloring) – kolorování**

**Colour slide (v amer. angličtině Color slide) – barevný diapozitiv, diapozitiv na barevném filmu**

**Coloured slide, hand-coloured slide (v amer. angličtině Colored slide, hand-colored slide) – kolorovaný diapozitiv, ručně kolorovaný diapozitiv**

Kolorování diapozitivů se používalo především k projekcím na plochu před diváky od devadesátých let 19. století. Již předtím se kolorovaly také dvojice diapozitivních snímků na skle, určené k prostorovému prohlížení. Při kolorování se užívalo různých malířských technik a barev, nejčastěji však anilínových. Na kolorování zaměstnávaly velké fotografické podniky často i absolventy malířských akademií. Z hlediska dějin fotografie jsou kolorované diapozitivy zajímavou spojnicí malířské tradice svou ruční barevností, fotografie náměty a kompozicí a kinematografie způsobem vnímání jako projekce na bílou plochu před publikem. Český dobový název byl „světelné obrazy“. Křehkost skleněných destiček, způsob manipulace a použité barvivo činí z kolorovaných diapozitivů vzácnější fotografickou památku. Nejčastější velikost jednoho exempláře na skle byla 8,5 × 8,5 cm.



**Combination print – kombinovaná fotografická technika**

Výsledný snímek vznikl z více fotografických předloh, případně za užití více fotografických technik

(viz dále Composite photographs, též Montage, Collage, Multiple exposure, multiple printing).

**Composite photographs – „složené fotografie“ (není adekvátní český termín)**

Fotografie složená ze dvou nebo více různých snímků s cílem obejít technická omezení raných fotografických procesů či vytvořit záběry nereálných scén. Existují tři základní způsoby vytváření, které se používaly jednotlivě nebo se kombinovaly:

1. několik záběrů se zaznamená na jeden negativ – vícenásobná expozice (↗ Multiple exposure)
2. z částí různých negativů nebo diapozitivů se vytvoří jediný pozitiv, například projekcí ve zvětšovací přístroji (↗ Multiple printing)
3. části různých fotografií se vystřihnou, poskládají na společnou podložku a znovu vyfotografují (lepená montáž – ↗ též Montage).

Takzvané sendvičové skládání se používalo též pro tisk nebo projekci.



◁ Alexander Itzel, „Císař Wilhelm I. v kruhu své rodiny“, fotomontáž z mnoha dílčích portrétů, Berlín, kolem 1885, kabinetka. Sběrka Scheufler, V2.A02.

**Compression – komprimace, zhuštění „komprese“**

V digitální fotografii označení pro způsob zmenšení objemu dat používaný zejména u formátu jpg.

**Contact paper – kontaktní papír, papír pro kontaktní fotografii**

Většina snímků v 19. století se získávala kontaktním kopírováním, nikoli zvětšovací procesem, charakteristickým pro fotografické práce od 20. let 20. století. Typickým materiálem pro kontaktní kopie byl chloridostříbrný přímo kopírující papír.

**Contact print – kontakt, kontaktní kopie**

**Contact printing frame, copy frame – kopírovací rámeček k vytvoření kontaktu**

**Corrosion of metal – koroze kovu**

Fyzikálně-chemická interakce kovu a prostředí vedoucí k nežádoucím změnám vlastností kovu.

◁◁ Neznámý autor, Živý obraz s knížetem Václavem na Vsesokolském stetu v Praze, 1920, kolorovaný diapozitiv. Sběrka Scheufler, KD 804.

## Corrosion of glass

### Corrosion of glass – koroze skla

Změna vlastností krycího ochranného skla, jejímž počátkem bývá jeho zakalení. Důvodem změny bývá obvykle vlhkost a obecně nevhodné prostředí k uložení.

### Conservation of photographs – ochrana, záchrana, snaha o zachování fotografií, restaurování fotografií

Specializovaný obor, u něhož stále probíhá výzkum nejvhodnějších metod, neboť nosiče záznamů fotografií jsou z fyzikálně-chemického hlediska v průběhu času vlivy prostředí velmi ohrožený materiál. Případné zásahy musí být zvažovány s ohledem na celek, nejen na vlastní obraz, ale i nosič a jeho adjustaci. U všech zásahů musí být provedena pečlivá dokumentace.

### Crack – prasklina, trhlina (ve fotografické emulzi)

### Cropping (trimming) – ořezání, ostříhnutí obrázku (oříznutí, lemování)

### Curved glass plate – zakřivená, zahnutá deska skleněného negativu

### Cyanide cleaning – kyanidové čištění

Metoda čištění daguerrotypií ponořením do roztoku kyanidu draselného nebo sodného. Používala se do padesátých let 20. století.

### Cyanotype – kyanotypie, viz též ↗ Blueprint

Označení pro jednu z mnoha technik, vycházejících z objevu Sira Johna Herschela z let 1841–42, že některé sloučeniny železa jsou citlivé na světlo. Kyanotypie obvykle poskytují snímky výrazně modrého tónu, modř lze ale také převést na jiné zbarvení. V roce 1843 bylo kyanotypií použito k vůbec první fotografické ilustraci knihy. Přibližně v letech 1870 až 1930 se vyráběly i fopapíry určené pro kyanotypie. V anglické literatuře se setkáme i s označením



▷▷ Neznámý autor, neznámá dívka, kolem 1852, daguerrotypie. Sběrka Scheufler, V2.G02.

▷ Neznámý autor, skupina Sokolů na nezjištěné akci, kolem 1905, kyanotypie. Sběrka Scheufler, V42.B04.

pro podobnou techniku se shodným výsledkem pojmem **ferroprussiate process**. Kyanotypie a její odvozeniny (viz Blueprint) byly velmi populární, protože jde o techniky jednoduché a obrazově vděčné.

### Daguerreobase Project – projekt Daguerreobase

Databáze daguerrotypií na <http://www.daguerreobase.org/> z vybraných evropských muzeí, archivů, knihoven, památkových objektů a soukromých majitelů. Projekt 17 partnerů ze 13 evropských zemí probíhal v letech 2012–2015.

### Daguerreotype – daguerrotypie

První v praxi používaný fotografický proces, užívaný v letech 1839 až přibližně 1859, pojmenovaný podle svého vynálezce (Jean Jacques Louise Mandé Daguerre po spolupráci s Josephem Nicéphore Niépce). Podobně jako u řady jiných fotografických termínů se pojem používá jak pro označení procesu, tak pro jeho výsledek – obraz. V principu daguerrotypie rovněž využívá halogenidů stříbra jako jiné fotomateriály; obraz však byl tvořen částčkami amalgamu stříbra, který se vytváří kondenzací par rtuti probíhající selektivně v místech fotolyticky vyloučeného stříbra. Obraz, který působí jako zrcadlo, přechází z pozitivu do negativu podle náklonu desky při jejím prohlížení. Každá daguerrotypie je unikátem, který musel být chráněn adjustací (viz zejména ↗ Union case).



### Daguerreotype measles – daguerrotypické spalničky

Označení pro poškození daguerrotypické desky

ve formě malých tmavých krystalických teček či skvrn. Poškození většinou vzniklo po nesprávném a nedostatečném propláchnutí po thiomocovinovém čištění.

### **Darkroom** – *temná komora*

### **Degradation** – *degradace, znehodnocení, zhoršení kvality*

### **Day-light film** – *barevný diapozitivní (nebo negativní) film pro denní světlo*

Označení pro film uzpůsobený pro užití v prostředí s teplotou chromatičnosti středního denního světla kolem 5 500 K. Filmy pro denní světlo bylo možno používat také při světle elektronického výbojového blesku, obloukových a xenonových lamp. Název odlišuje tento typ filmu od filmu určeného pro takzvané žárovkové světlo s teplotou chromatičnosti 3 200–3 400 K, označované jako Tangsten nebo jen „T“.

### **Detective cameras** – *detektivní zásobníkový fotografický přístroj „detektivka“*

Typ zásobníkové komory, který řešil transport fotografických desek nebo listů filmu přímo v přístroji. Název vycházel z obchodního označování Universal-Detectiv-Camera, které mělo manifestovat pohotovost a nenápadnost. Obliba těchto přístrojů od 80. let 19. století souvisela s nástupem amatérského fotografování. Jejich výroba ustávala kolem roku 1910. Viz též ↗ Magazine box cameras.

### **Depth of field** – *hloubka ostrosti*

### **Developing out paper(DOP)** – *vyvolávací papíry, zkratka: DOP*

### **Development** – *vyvolávání, vyvíjení*

V klasické (nedigitální) fotografii viditelný obraz vznikne zpracováním latentního obrazu chemickým nebo fyzikálním vyvoláváním.

### **Development agent, development solution** – *vývojka*

Vývojka je roztokem používaným k vyvolávání latentního obrazu na osvitnutých citlivých vrstvách. Podle druhu použití se v procesu černobílé fotografie rozeznávaly vývojky negativní, pozitivní a univerzální, vývojky pro barevnou fotografii a dále vývojky pro zvláštní účely, například pro rentgenový fotomateriál.

### **Dimensions** – *rozměry, formát, velikost*

### **Direct positive** – *přímé pozitivy*

Označení pro soubor technik, poskytujících pozitivní obraz bez zprostředkovací fáze s negativem. Typickým příkladem jsou ambrotypie a ferrotypie.

### **Disc film** – *film ultramalého formátu*

Název a obchodní označení pro film s obrazovým polem 8 × 10 (11) mm. Formát negativu 8 × 11 mm využívaly fotopřístroje Minox.

### **Dodging** – *nadržování (odstínění) zvětšeniny*

Metoda používaná při zvětšování zvětšovacím přístrojem s cílem vyrovnávat nevhodné rozložení hustot negativu.

### **Double exposure** – *dvojexpozice*

### **Dot** – *bod*

### **dpi** – *(dots per inch) – počet bodů na palec*

Údaj určuje, kolik obrazových bodů (pixelů) se vejde do délky jednoho anglického palce, tj. 2,54 cm. Údaj je podstatný k určení rozlišení rastrového obrazu, typicky zdigitalizované fotografie, neboť v zásadě určuje hustotu a tedy i kvalitu v ní obsažených informací.

### **Dry gelatine plate, dry plate** – *suché želatinové desky*

Název poukazuje na rozdíl oproti mokrým kolodiovým deskám (viz ↗ Wett Plate Collodion Process) a na použití želatiny jako nosiče světlocitlivých halogenidů stříbra (viz ↗ Gelatine). V roce 1871 publikoval Richard Leach Maddox v The British Journal of Photography článek o využití želatiny, i když podobná myšlenka byla již vyslovena dříve. Roku 1873 John Middleton Burgess zahájil prodej tekuté želatinové emulze s bromidem stříbrným a o rok později Richard Kennett patentoval postup, který podstatně zvýšil kvalitu želatinových desek. Na základě Kennetova postupu začala roku 1878 vyrábět jako první suché želatinové desky firma Liverpool Dry Plate Company.

Výroba suchých želatinových desek zahájila proces, který trvá dosud a který ve svém důsledku umožnil cenově dostupné fotografování každému.

### **Duplicate** – *duplikát, reprodukce*

### **Dye toning** – *tónování*

Většina pozitivních materiálů druhé poloviny 19. století a začátku 20. století se tónovala, například chloridem zlatým.



**Eburneum process** ↗ Ivorytype

**Edition** – *edice, emise, verze, vydání*

**Electrochemical cleaning** – *elektrochemické čištění*

Metoda čištění pro nekolorované a nezlacené da-  
guerotypie.

**Emulsion** – *emulze*

U vžitého názvu fotografická emulze je technicky  
správně označení suspenze.

**Enamel photograph** – *fotografie na smaltu, glazuře*

**Enlargement** – *zvětšování, zvětšení*

**Enlarger (sun / electric)** – *zvětšovací přístroj („zvět-  
šovák“)* – *sluneční / elektrický*

**Exposure** – *expoziční, osvit*

**Exposure time, shutter speed** – *čas expoziční, rychlost  
závěrky*

**EV** – *Exposure Value expoziční stupeň*

Schopnost fotograficky zaznamenat rozpětí různého množství odraženého či vyzářeného světla v zaznamenávané skutečnosti se vyjadřuje počtem EV, ve fotografické praxi v podstatě počtem clonových čísel. Průměrný současný digitální fotoaparát zvládá jednu expozici rozsahem kolem 9 EV, plný rozsah vnímání lidského oka se po adaptaci ovšem pohybuje v rozmezí kolem 27 EV, bez adaptace kolem 13–14 EV. Tento rozsah má i kvalitní černobílý fotografický film s nízkou citlivostí (ISO 50). Kvalitní fotopapír má rozsah jen 7 EV, skener 9–10 EV. Při běžné digitalizaci tyto rozdíly mohou vést ke ztrátám části v obraze obsažených informací (zaznamenají se buď kompletně oblasti stínů a ztratí část světla, nebo se naopak budou preferovat světla a ztratí se stíny).

**Fading** – *blednutí*

Za určitých podmínek, zejména vlivem UV záření, fotografie v průběhu času blednou. Blednutí snímků je problém zejména u barevných fotografií a barevných diapositivů.

**Family Photography** – *rodinná fotografie*

Označení pro amatérskou fotografii vznikající primárně pro upomínku.

**Fast lens** – *světelný objektiv*

**Ferroprussiate process** ↗ Cyanotype

**Ferrotypie (též Tintype)** – *ferrotypie*

Původně podobně jako ambrotypie modifikace techniky mokrého kolódiového procesu jako přímý pozitivní postup, kdy podkladem obrazu byl černě lakovaný železný plech (odtud název). Po zavedení suchého želatinového procesu se ferrotypické materiály vyráběly také továrně jako běžná suchá želatinová emulze buď do speciálních kamer pro přímé pozitivy nebo do mincovních automatů pro okamžitou fotografii, jako byl například BOSCO. V letech 1856–1880 se používaly ferrotypie s kolódiovou emulzí, poté do třicátých let 20. století (a výjimečně i později) s želatinovou emulzí. Za vynálezce ferrotypie se označují A. A. Martin, jenž roku 1853 postup poprvé popsal, a dále William Kloen a Daniel Jone, kteří ferrotypii roku 1856 patentovali v Anglii. Ferrotypie se poznají podle plechové podložky, která je magnetická.

Přehled velikostí ferrotypii:

full-plate	8½ × 6½
half-plate	4½ × 5½
quarter-plate	3½ × 4½
sixth-plate	2½ × 3½
ninth-plate	2 × 2½
sixteenth-plate	1½ × 2½

▷▷ Neznámý autor,  
S Bohem za císaře a vlast,  
1914, ferrotypie. Sběrka  
Scheufler, V5.K05.



**Film formats – formáty fotografických filmů**↗ **Format**

Pro přehlednost byly formáty fotografických filmů označovány trojčíslím. Přehled formátů fotografických filmů s číselným označením obsahuje Příloha číslo 1 v závěru.

**Filmcolor – Filmcolor**

Pojmenování materiálu autochrom po nahrazení původní skleněné podložky plochým celuloidovým filmem v roce 1931. O dva roky později se začal prodávat obdobný materiál také na svitkovém filmu, a to pod názvem Lumicolor.

**Finger prints – otisky prstů**

Otisky prstů na negativech (vzácněji i pozitivěch). Restaurátoři fotografií je v digestoi odstraňují pomocí trichloretylenu.

**Fisheye Lens – objektiv rybí oko**

Speciální typ objektivů s obrazovým úhlem 140°–200° a ohniskovými vzdálenostmi 4–16 mm.

**Fixing – ustalování**

Chemický proces, při němž se neexponovaný a při vyvolávání nezredukovaný halogenid stříbrný, obsažený v citlivé vrstvě, převádí ve styku s ustalovačem na rozpustnou sloučeninu. Na kvalitě ustalování velice záleží z hlediska stálosti obrazu.

**Fixing agent, fixing solution – ustalovač**

**Fixed focal length lens (prime lens) – objektiv s pevnou (neproměnnou) ohniskovou vzdáleností, „pevný objektiv“**

**Flash – blesk****Flaking – odlupování, odprýskávání**

**Focal length – ohnisková vzdálenost (objektivu), označení veličiny – f.**

**Focal point – ohnisko objektivu****Focusing screen – matnice fotografického přístroje****Focus stacking** ↗ Image stacking**Fogging – zamlžení, zakalení****Folding camera – sklopná kamera**

Měchový výtahový fotoaparát, který ve složeném stavu tvoří nehlubokou krabici většinou obdélníkového tvaru, jehož rozměry jsou jen o něco větší, než

formát desky, pro který jsou určeny. Jejich měch byl zpravidla plátěný. Rám tělesa, zpočátku dřevěný, po roce 1900 již většinou kovový, byl opatřen sklopnou plochou, která tvořila podlážku výtahové lišty. Po výtahu, který bývá jednoduchý až trojitý, se posouvaly sánky s nosičem objektivu ve tvaru písmene U. Sklopné kamery na svitkový film mají větší rozměry než sklopné fotopřístroje na skleněné desky kvůli prostoru pro umístění filmové cívky. Sklopné komory obecně patří k nejpropracovanějším typům fotografických přístrojů. Některé z variant se ve výrobě udržely až do druhé poloviny 20. století.

**Folding card – mozaikový portrét**

Snímek na kartonu s pozitivem, na němž je složena obvykle provedená technikou montáže z více portrétů, zpravidla známých osobností.

**Format – formát (fotografických materiálů)**

Označení pro rozměry standardních velikostí negativů, fotografií a diapozitivů. Obecně se používají nominální rozměry obrazové plochy u svitkových filmů, kazetových a cartridge filmů, a skutečné vnější rozměry materiálu u listových filmů (↗ Sheet film) a fotografických papírů. Označení filmů na malý formát se používá pro filmy ve velikosti 35 mm a menší, označení středoformátové filmy pro svitkové materiály 120/220 a 70 mm a listové filmy do 3¼ × 4¼ palce. Velkoformátové filmy mají velikost 4 × 5 palců a více.

**Běžné formáty filmů:**

Název	Velikost filmu /název	Plocha obrazu
Disc	Disc film	8 × 10 mm
110	110	13 × 17 mm
126	126	28 × 28 mm
Half-frame	35 mm	18 × 24 mm
35 mm (full frame)	35 mm	24 × 36 mm
645; 6 × 4,5 (cm)	120/220; 70 mm	2¼ × 1 3¼"
6 × 6 (cm); 2¼" square	120/220; 70 mm	2¼ × 2¼"
6 × 9 (cm)	120/220; 70 mm	2¼ × 2¼"
9 × 12 (cm); 3¼" × 4¼"	Sheet*	*
4 × 5"	Sheet*	*
5 × 7"	Sheet*	*
8 × 10"	Sheet*	*

\* Listové (ploché) filmy mají rozměr uveden v názvu; plocha obrazu je o cca ¼ palce menší na délku i na šířku.

**Framing for presentation – adjustace, zarámování fotografie**

Adjustace snímků v 19. století měla dvojitý účel –



k ochraně obrazu a dekorativní. Způsob adjustace pomáhá s relativní přesností určit dobu pořízení fotografie, její společenský a historický kontext, sociální status jejich majitelů a jejich vztah k zobrazovaným osobám. Viz též ↗ [Union case](#)

#### **Full frame – plný formát**

V současnosti používáno v digitální fotografii ve smyslu označení nosiče záznamu velikosti kinofilmového políčka, tj. 24 × 36 mm.

#### **Gaslight paper – plynový papír**

Typ vyvolávacího chloridobromidostříbrného papíru, určeného primárně ke kontaktnímu kopírování při umělém osvětlení plynové lampy (odtud název). S názvem se setkáváme ve firemních nabídkách kolem přelomu 19. a 20. století. Viz též ↗ [Chloride Paper](#).

#### **Gelatine (též Gelatin) – želatina**

Želatina je organický materiál na bázi bílkovin (kolagen, kreatin). Jako nosič světlocitlivých halogenidů stříbra je základní součástí negativních i mnoha pozitivních fotomateriálů od konce 70. let 19. století do současnosti. Jako směs živočišných bílkovin je z hlediska stability fotografického záznamu citlivá na vlhkost. Nízká vlhkost způsobuje křehnutí až rozpad želatiny, vysoká vlhkost zase vytváří podmínky pro růst bakterií a plísní.

#### **Gelatine DOP – želatinový vyvolávací papír, želatinový DOP** ↗ [Bromide Paper](#)

#### **Gelatine POP – želatinový přímokopírující papír, želatinový POP, aristový papír** ↗ [Aristotype Paper](#)

#### **Gelatine dry plate – suché želatinové desky** ↗ [Dry gelatine plate](#)

#### **Gelatine printing-out paper – želatinový přímokopírující papír, papír aristový** ↗ [Aristotype Paper](#)

#### **Gelatine developing-out paper – želatinový bromidostříbrný papír** ↗ [Bromide Paper](#)

#### **Gold chloride – chlorid zlatitý**

Často užívaná součást tónovacích lázní pozitivů v 2. polovině 19. století.

#### **Gold Tone Process, Gold toning – technika tónování zlatem, tónování zlatem** ↗ [Orotone](#)

První doložené použití tónování zlatem je z roku

1841, kdy Hyppolyte Fizeau použil zahřátý roztok chloridu zlatitého a thiosíranu sodného k vylepšení kvality obrazu a zvýšení trvanlivosti dauguerreotypií. Stejný důvod vedl k tónování chloridem zlatitým u albuminových papírů a dalších pozitivních materiálů 2. poloviny 19. století. V průběhu vývoje fotografie vzniklo na bázi chloridu zlatitého mnoho různých tónovacích lázní a některé z nich se využívají i v současnosti. Výsledná barva fotografie po tónování zlatem kolísá od žluté, přes lososovou, narůžovělou a červenou až k fialové a modré. Některé typy zlatých tónovacích lázní vytvářejí i různé odstíny hnědé. Výsledný dojem a barevnost ovlivňuje zejména typ fotopapíru, dále způsob vyvolávání, typ použitých lázní a případně i uplatnění dalších technik jako bělení či další vyvolání.

#### **Gum arabic – arabská guma**

#### **Gum-bichromate process – gumotisk**

Pozitivní proces, zařazující se mezi ušlechtilé fotografické tisky, založený na citlivosti chromované arabské gumy, zpravidla vybarvené práškovým pigmentem nebo akvarelovou či temperovou barvou. Za vynálezce gumotisku se označuje Alphonse Poitevin (1855), resp. A. Rouillé-Ladevéze, který postup rozvinul do praxe (1894). Proces se užíval do počátku dvacátých let 20. století, v českých zemích nejvíce v letech 1900–1910. Pomocným poznávacím

▷▷ V. J. Bufka, „Zimní večer“ (Karlův most v noci), kolem 1910, gumotisk. Soukromá sbírka Praha.



znakem gumotisků je jakási rozpitost obrazu, který se jeví jakoby by byl na pijavém papíru; motivy jsou zpravidla bez zřetelně ostrých kontur.

### **Gum Ozotype** – *Ozotypie s arabskou gumou*

Varianta techniky ozotypie s užitím emulze z arabské gumy namísto běžnější chromované želatiny.

↗ Ozotype process

### **Gum print = gum bichromate process** – *gumotisk*

↗ Gum-bichromate process

### **Halation** – *halace*

Světelné kruhy na snímku způsobené odrazem světla na rozhraní podložky s citlivou vrstvou (film, skla) a vzduchu. Zvlášť rušivě působí u silně osvitnutých míst.

### **Half-frame format** – *poloviční formát kinofilmu*

Označení pro formát poloviny perforovaného filmu šířky 35 mm (kinofilmu), pole pro záznam má tedy 18 × 24 mm. Na tento typ filmu malého rozměru se prodávaly speciální fotografické i filmové přístroje.

### **Halftone** – *polotón*

#### **Halftone processes** – *polotónové techniky*

Metody reprodukce obrazů s odstupňovanými tóny, např. fotografií nebo maleb, pomocí inkoustu, který má jeden tón. Všechny polotónové techniky rozdělují obraz na drobné prvky – tečky nebo čárky, přičemž do jednotlivých oblastí se použije více či méně inkoustu podle síly tónů v původním obrazu.

### **Halide, halogen** – *halogeny, halogenidy*

Souborný název pro čtyři prvky sedmé skupiny v periodické soustavě prvků: fluór, chlór, brom a jód. Jako dvouprvkové sloučeniny mají v češtině v názvu zakončení -id, tedy např. jodid stříbrný. Pro fotografii je podstatná jejich vlastnost světlocitlivosti.

### **Hallmark** – *punc, známka, značka, charakteristický znak*

Značka vylišovaná na daguerrotypických deskách, která umožňuje identifikovat výrobce desky nebo daguerrotypický ateliér a tím posloužit k případně přesnější dataci snímků.

### **Hand-coloured slide** – *ručně kolorovaný diapozitiv*

↗ Coloured slide. Zdůraznění Hand – ruční odlišuje pojem historických černobílých diapozitivů od dia-

pozitivů barevných – Colour slide z podstaty formy záznamu na barevný film.

### **HDR** – *High dynamic range* – *vysoký dynamický rozsah*

Velké rozpětí mezi zřejmou kresbou v hraničních světelných momentech – světlech a stínech na jednom snímku. Tento rozsah je vyjádřitelný poměrem clonových čísel, resp. EV. V digitální fotografii se vedle přímé realizace u některých typů přístrojů realizuje formou několika expozičních při stejném clonovém čísle a různých časech závěrky, přičemž s pomocí speciálního programu dojde k vytvoření snímku s vyšším světelným rozsahem. Viz též ↗ Image stacking.

### **Heliochrome** – *heliochromie fotografie v barvách*

Používáno v souvislosti s různými technikami fotografického záznamu s uplatněním barev od poloviny 19. do počátku 20. století.

### **Heliography** – *heliografie*

Nejstarší fotografický proces schopný trvalého záznamu obrazu účinkem světla, který však pro svou dlouhou expoziční dobu nebyl využit v širší praxi. Využíval vlastností přírodního asfaltu, který se účinkem světla utvrzuje a stává se nerozpustným v některých organických rozpouštědlech. Jeho vynálezce byl Joseph Nicéphore Niépce, který proces používal v letech 1822–1833.

### **Heliogravure** – *heliogravura*

Tisková technika principiálně vycházející z heliografie (VIZ). S tím rozdílem, že její vynálezce Joseph Nicéphore Niépce kopie na cínové nebo později měděné desce a kresbu na místech nechráněných asfaltem leptal do hloubky. Z takto získané tiskové formy mohl tisknout obrázky na papír. Metodu zdokonalil v letech 1853–1855 Niépceův bratranec Claude-Félix-Abel Niépce de Saint Victor, který použitím zrnkového rastru dokázal asfaltovou heliogravurou reprodukovat i polotóny k ilustračnímu tisku.

### **Heliotype** – *heliotypie*

Technologie přímého pozitivu na skle Slovince Janze Puhara představená poprvé roku 1841.

### **High key** – *high key (nepřekládá se)*

Technika provedení obrazu v charakteru velmi světlých tónů. Obrazy pořízené touto technikou jsou celkově velmi světlé, bez kontrastu a tmavších tónů.

**Highlights – světlá místa, jasy****High-Speed Photography – fotografie s velmi krátkými časy expozice**

Souborné označení pro fotografie pořízené s ultra krátkými časy expozice, resp. rychlostí závěrky. Mezní hodnoty těchto časů se v průběhu vývoje fotografie proměňovaly, od 1/4000 sekundy po 1/25 000 či ještě kratší.

**Hillotype – hillotypie, heliotropický**

Metoda s uplatněním barev daguerrotypisty Levi Hilla, publikovaná roku 1850. Na základě optické interferometrie dokázala zachytit pouze odstíny červené a modré, řada Hillových daguerrotypických desek byla však dobarvena uměle.

**Holography – holografie**

Unikátní metoda prostorové fotografie založená na interferenci světla. Na rozdíl od běžné fotografie, která zachycuje bod po bodu intenzitu jednotlivých paprsků světla, holografie umožňuje trojrozměrný záznam předmětu na dvourozměrný obrazový nosič. Její prvé využití je datováno 1964. Záznam získaný holografií je hologram.

**Housing – adjustace**

Užíváno někdy v souvislosti s daguerrotypií (v rámu – frame housing, nebo v pouzdře – case housing).

**Hyalograph – hyalografie**

Fotografický obraz vyleptaný na skle. Prohlíží se proti tmavému pozadí, kdy toto pozadí prosvítá přes sklo v oblasti stínů, zatímco na vyleptaných částech rozptýlené dopadající světlo vytváří střední a světlé tóny.

**Hyalotype – hyalotypie**

Pozitivní obraz na skleněné desce s albuminovou emulzí. Technika byla představena v roce 1849 jako metoda výroby diapozitivů k projekci a používala se také na větší skleněné desky umístěné jako dekorativní obrazy v oknech. Po roce 1851 byla nahrazena deskami s kolodiovou emulzí. Termín hyalotypie se dříve používal také pro techniku cliché-verre uvedenou v Německu až v roce 1840. Viz též ↗ Lantern slides, Cliché-verre.

**Hyperfocal distance – hyperfokální vzdálenost**

Hyperfokální vzdálenost říká odkud při určitém clonovém čísle a dané ohniskové vzdálenosti objektivu a s ohledem na velikost plochy záznamového média bude obraz ostrý do nekonečna. Pomáhá tedy k vý-

počtům hloubky ostrosti.

**Hypo; hyposulfite of soda – ustalovač „hypo“**

Původní název pro fotografický ustalovač s thiosíranem sodným. V současnosti se výraz hypo stále užívá jak pro chemickou sloučeninu, tak pro ustalovací lázeň. Viz též ↗ Sodium thiosulfate, Fixing.

**Image stacking – skládání expozic nebo kroková expozice (není ustálený český ekvivalent)**

Pojem užívaný jak pro metodu užívanou skenerem vyšší cenové třídy (konkrétně Creo) pro kvalitativně maximálně možné zvládnutí tonálního rozsahu velmi kontrastních předloh, tak pro složení obrazu po provedení více expozic fotopřístrojem s různým zaostřením k dosažení větší hloubky ostrosti. Problém velmi kontrastní předlohy bývá častý zejména u historických skleněných negativů. Tonálně obtížná předloha bývá tak naskenována v několika expozičních vrstvách, jejichž softwarovým složením vzniká výsledný tonálně optimalizovaný obraz. Principiálně možno srovnat s technologií ↗ HDR. Skládání obrazů pořízených s různým zaostřením se využívá zejména u makrofotografie (**Focus stacking**).

**Inch – anglický palec = 2,54 cm**

Jednotka používaná u řady historických fotografických formátů a v současnosti i v digitální fotografii a tisku.

**Infinity – nekonečno – ∞**

Značka (ležaté osmičky) na objektivěch fotopřístrojů označuje polohu zaostřovacího mechanismu objektivu, při níž se budou jevit nejostřejí ty nejvzdálenější předměty motivu.

**Inkjet print – výtisk z inkoustové tiskárny, obraz z inkoustové tiskárny**

Výsledek práce inkoustové tiskárny za použití inkoustů s obsahem pigmentů, provedený zpravidla na speciální papír. Nesprávně se uvádí jako „pigment“ nebo „pigmentový tisk“, což jsou historické termíny pro zcela odlišné technologie.

**Inkjet printing – technologie inkoustového tisku**

Druh digitálního tisku, kdy obraz vzniká tryskáním kapiček inkoustu na papír, plast, případně i na jiný materiál. Nesprávně označováno v češtině jako „pigment“.

**Infrared photography – infračervená fotografie**

Označení pro záznam provedený pro lidské oko v běžně neviditelném infračerveném záření, ve fo-

tografické praxi s pomocí filtru v oblasti přibližně 760-1 100 nanometrů. Snímky takto pořízené mají zvláštní snový charakter.

### **Instant photography – přímá, okamžitá, „instantní“ fotografie**

Technologie, jejíž systémy umožňují předání finálního pozitivního obrazu do ruky fotografa ve velmi krátkém časovém úseku, kolem jedné dvou minut po expozici. Každý vytvořený snímek je unikát. Úpravy a materiály u některých přístrojů umožnily vedle pozitivu vytvořit i negativ. Jako osobitě odvětví fotografie byla zpropagovaná od roku 1948 firmou Polaroid, její technologie a některé přístroje v retro stylu v současnosti využívá a rozvíjí firma Impossible.

**Instantaneous photography – momentní fotografie, viz též** ↗ Snapshot

### **Iron Printing Processes – není český ekvivalent**

Techniky zhotovení kontaktních kopií využívající citlivosti určitých solí železa ke světlu. Příkladem je kyanotypie, kallitypie, paládiový tisk, platinotypie, proces Van Dyke).

### **Ivorytype – není český ekvivalent (mohlo by být ivorytypie)**

Positivní obraz, který vypadal, jako by byl na slonovině. Techniku patentoval J. J. E. Mayall v roce 1865. Fotografie na papíře se zprůhlednila pomocí impregnace bílým voskem, přenesla na sklo, podložila kartonem v barvě slonoviny a zarámovala. Mayall popsal také možnost pokrytí umělé slonoviny (například keramiky v barvě slonoviny nebo, po roce 1861, s využitím celulooidu) albuminovou nebo kolodiovou emulzí, do níž by se obraz přenesl z vhodného negativu. Další techniku imitace fotografie na slonovině, tzv. Eburneum process, z latinského Ebur – slonovina, představil J. M. Burgess v roce 1865.

### **Kallitype (též Calitype, Caliotype), Van Dyke brown print – kallitypie, proces Van Dyke, sépiový tisk Van Dyke**

Viz ↗ Vandyke process

### **Lantern slide – diapozitiv k projekci**

Původně pozitivní transparentní fotografie na skle chráněná obvykle dalším sklem upevněným oblepením určená k promítání. To se provádělo nejprve pomocí skioptikonu, pro něhož byl nejčastější formát diapozitivu k projekci ve velikosti 8,5 × 8,5 cm. Po

nahrazení skleněné podložky filmem se diapozitivы adjustované v rámečcích z papíru či umělé hmoty a někdy také chráněné sklem promítaly diaprojektorem. Většinou šlo o formát kinofilmu, vzácněji i svitkového filmu.

### **Later print – snímek vytvořený autorem až po určité době od vzniku negativu**

Zřídka užívaný termín odlišuje ↗ Vintage print coby autorský snímek vytvořený těsně po zpracování negativu od autorského zpracování provedeného později.

### **Layer – vrstva**

**Le Gray waxed paper – Le Grayův voskovaný, voskový, papírový negativ** ↗ Waxed paper

**Lens – čočka, objektiv, lupa**

**Light sensitive – světlocitlivý**

**Living pictures – živý obraz** ↗ Tableau vivant

### **Local tinting – místní tónování (negativů)**

Využíváno u negativů k zesílení slabě krytých partií roztokem červeného barviva, zvaného v češtině koksín ( ↗ Coccine dye).

### **Magazine box camera – zásobníkový fotografický přístroj**

Konstrukce zásobníkových a detektivních komor se snažila řešit transport fotografických desek nebo listů filmu přímo v přístroji. Rostoucí obliba těchto přístrojů od osmdesátých let 19. století měla souvislost s nástupem amatérského fotografování. Přístroje byly různých konstrukcí, ale jejich základem bylo, že desky nebo listy filmů byly uloženy v plechových rámečcích v zásobníku komory, odkud se posunovaly k osvětlení citlivé vrstvy. Zásobníkové přístroje byly nejčastěji zařízeny na tucet (12) desek, některé pouze na 6, ale i na větší počet. Některé kombinovaly možnost desek a plochých filmů. Většina zásobníkových komor byla vyrobena ze dřeva. Nejčastějším formátem starších přístrojů byl 9 × 12 cm, výjimečně i 13 × 18 cm nebo 12 × 16,5 cm. Po roce 1900 převládaly komory na formát 6,5 × 9 cm. Existovaly i přístroje na speciálnější formáty, například na listy filmů 83 × 83 mm nebo ploché filmy 4,5 × 6 cm.

### **Magic lanterns – Laterna magica, Kouzelná svítilna, skioptikon, projektor**

Promítací přístroj pro skleněné diapozitivы upravené nejčastěji na formát 8,5 × 8,5 cm. Dávným

předchůdcem projekcí diapositivů byly veškeré akce, související s vnímáním světelných efektů na ploše před divákem prováděné obvykle promítacím přístrojem nazývaným *laterna magica* (česky kouzelná svítilna) nebo ve zvláštním zařízení typu prohlížecího kukátko. Kukátko jako vyhledávaná pouťová atrakce sestávalo z přenosné skříňky (nebo soustavy skříněk) s jedním nebo dvěma otvory s čočkami, jimiž diváci pozorovali cizí města, krajiny a události na průsvitných malbách nebo rytinách, prosvětlených sluncem nebo olejovou či petrolejovou lampičkou. Pro promítací přístroj na fotografické diapositivu se v dobové terminologii ujal název „skioptikon“, objevující se někdy po roce 1870. Skioptikon byl v podstatě jednou z modifikací kouzelné svítilny, zdokonalené především po stránce optické a světelného zdroje.

**Mammoth plate** – (americký) „mamutí“ formát (fotografických) desek

Označení pro formát fotografických desek 41,3 × 52,7 cm.

**Mat, passe-partout** – *pasparta*, viz též ↗ Framing

**Matte (albumen, gelatin prints)** – *matný (albumin, želatinová fotografie)*

**Matting** – *zapaspertování*

**Medium-format camera** – *středoformátový fotografický přístroj*

Jako středoformátové fotopřístroje se zpravidla označují fotoaparáty s nosiči záznamu většími než je formát kinofilmu, zejména takové, které pracují se záznamem na svitkový film.

**Melanograph** – *melainotypie*

Modifikace techniky mokrého kolódiového procesu jako přímý pozitivní postup (při slabé expozici a krátkodobém vyvolávání), kdy konečným podkladem citlivé vrstvy byl černý papír. Technika melainotypie se používala v letech 1854 až přibližně 1865. Kolódiový negativ na skle byl v kameře exponován a vyvolán tak, aby neměl závoj. Ze skla byla kolódiová blanka s obrazem přenesena na černý karton. Celek byl vložen do rámečku nebo krabičky typu Union Case. Technologie je principem přenosu podobná pannotypii (↗ Pannotype). Zda byl černý papír přímo nositelem citlivé vrstvy, nebo jen jejím podkladem, pozná se u zapaspertovaných snímků se sklem až zpravidla po někdy velmi riskantní demontáži adjustace. Technika melainotypie se

v českých zemích užívala jen velmi vzácně.

**Mirror** – *zrcátko*

Používáno ve fotopřístrojích typu zrcadlovky.  
↗ SLR

**Moments photography** – *fotografování momentek*  
↗ Snapshot photography

**Montage** – (foto)montáž, *střih*

**Motion blur** – *pohybové rozostření*

**Mould** – *plíseň*

Plísně mohou zachvátit negativy, pozitivy i diapositivu, které nějakou dobu byly uloženy ve vlhkém prostředí. Zárodky plísní jsou v podstatě nejčastějším a nejnebezpečnějším rizikem pro fotografické záznamy. U napadených fondů se nachází i na rubech nosiče záznamů, adjustaci, obálkách i krabicích. Vlákňité struktury, pozorovatelné lupou či mikroskopem, však nemusí vždy být plísněmi. Odstranění plísní by měl provést odborný restaurátor fotografií.

**Mounting board** – *podložka*

Pro oblast fotografie míněna podkladová podložka pod fotografii v rámu.

**Multiple exposure** – *vícenásobná expozice*

**Negative** – *negativ*

Černobílý negativ má převrácené hodnoty jasu, barevný negativ kromě toho i převrácené hodnoty barev. V černobílém negativu jsou tak světlé plochy zobrazeny jako tmavé a tmavé jako světlé, u barevného negativu jsou barvy předlohy zobrazeny v doplňkových barvách. V užším smyslu se jako negativ chápe výsledek vyvolávacího procesu po expozici. Nosičem světlocitlivé negativní vrstvy mohl být zprůsvitnělý papír (calotype), sklo (například wett colodion process), různá umělá hmota (např. Celulose acetate, celluloid). V současné době se jako negativ rovněž využívá tisk na transparentní fólii z inkoustové tiskárny. Klasické černobílé negativy byly buď nesenzibilizované (citlivé pouze na modrou část spektra), ortochromatické (citlivé i pro zelenou část spektra), panchromatické (citlivé k celé viditelné části spektra) a speciální (zcitlivěně například jen pro ultrafialovou či infračervenou část světelného spektra nebo jen pro rentgenové záření).



**Nitrate film** – film na nitrocelulózové podložce, „nitratový film“ ↗ Celluloid

### Oil-pigment process – technika olejotisku

Pozitivní proces, zařazující se mezi ušlechtilé fotografické tisky, založený na vlastnostech chromované želatiny. Název vychází z faktu, že vyvolávání, resp. barvení obrazu, se provádělo olejovou barvou nebo mastnou tiskařskou černí. Základem pro tuto techniku byl papír s vrstvou želatiny (např. speciální olejotiskový papír firmy Autotype Co.) se silnou vrstvou želatiny. Papír se zcitlivoval sensibilizační lázní dvojchromanu amonného nebo draselného, přičemž sensibilizace se prováděla potíráním papíru chromovým roztokem speciálně upraveným štětcem a to po celé ploše stejnoměrně a pokud možno rychle. V principu je olejotisk obdobou průmyslového světlotisku. Olejotisk byl nejrozšířenější technikou ušlechtilých fotografických tisků. Užíval se po roce 1904 až do dvacátých let 20. století. Za jeho vynálezce se udává G. E. H. Rawlins roku 1904. Z hlediska technologie viz ↗ Bichromate processes.

### Oil Print (Oil Pigment Prints) – olejotisk

Práce provedená technikou olejotisku. Poznává se podle tahů a stop štětín štětky, jímž se provádělo



vyvolávání, resp. barvení. Protože želatinový reliéf rychle schnul a nanášení barvy se muselo provádět rychle, nebývají olejotisky větší než 18 × 24 cm (větší obrazy neumožňovaly dokonalé propracování, protože reliéf při nanášení barvy rychle vysychal).

### One-step photography ↗ Instant photography

### Opacity – opacita, též neprůhlednost, neprůsvitnost

Schopnost látky pohlcovat záření, obvykle světlo. Může být vyjádřena číselně.

### Opaque – opakní, neprůhledný, matný

### Orotone process (Gold tone process) – není český ekvivalent

Zvláštní technika tónování zlatem.

### Orthochromatic – ortochromatický

Termín ortochromázie, ortochromatický, označuje citlivost fotografických vrstev k odstínům ve žluté, zelené a modré barvě, tedy nikoli k celé části viditelného spektra. Ortichromatické materiály, od počátku 20. století velmi oblíbené, měly výhody zpracování při červeném světle, které na ně prakticky nepůsobilo. Při větším rozšíření panchromatických materiálů, citlivých k celé části viditelného spektra, se ortochromatické materiály používaly obvykle jen v některých zvláštních oborech, například při reprodukcích.

### Ozotype process, Ozobrome process Ozobrom – ozobromový proces

Ozotypie je technika ušlechtilých tisků, kterou představil Thomas Manly v roce 1899; jedná se o druh uhlotisku. Na papír s emulzí z chromované želatiny (nebo v případě Gum Ozotype emulze z arabské gummy) se zhotovila kontaktní kopie z negativu, k níž se přiložil uhlový papír napuštěný zředěným roztokem hydrochinonu a kyseliny octové. Chemická reakce s naexponovanou chromovanou želatinou vytvrdila uhlovou emulzi v závislosti na stupni expozice. Po oddělení obou listů se nevytvrzené pigmenty vymyly a vytvrzené oblasti pak vytvořily obraz. V roce 1905 Manly představil vylepšení této techniky s využitím bromidostříbrného papíru namísto papíru s chromovanou želatinou. V roce 1907 se prodávala jako technika carbro.

↗ Carbro process, Carbon processes

### Painted background – malované pozadí

## Nitrate film

◁◁ Jindřich Vaněk, kostel sv. Apolináře, 1913, olejotisk. Soukromá sbírka Praha.

**Palladium print / palladiotype – paladiotypie**

Varianta platinotypie, nahrazující drahou platinu ve zcitlivovacím roztoku procesu o něco levnějším palladiem. Začala se užívat během 1. světové války, kdy cena platiny mnohonásobně vzrostla. Většinou se soli palladia používají společně se solemi platiny.

**Pannotype – pannotypie**

Modifikace techniky mokrého kolódiového procesu jako přímý pozitivní postup (při slabé expozici a krátkodobém vyvolávání), kdy konečným podkladem citlivé vrstvy je černé voskované plátno. Termín je odvozen od latinského pannus = plátno, kus látky. Technika pannotypie se používala v letech 1854 až přibližně 1868. Kolódiový negativ na skle byl v kameře exponován a vyvolán tak, aby neměl závoj. Ze skla byla kolódiová blanka s obrazem přenesena na plátno. Celek byl vložen do rámu nebo zůstával volnou fotografií obvykle vizitkového formátu. Pannotypie se pozná podle zvrásněné textury plátna, snímek může mít na některých místech zvlněný varhánkovitý ráz.

**Panorama – celkový pohled****Panoramic photography – panoramatická fotografie****Paper base – papírová podložka****Papier-mâché – (angličtina používá původní francouzský termín) papírmaš, rozmaširovaný papír**

Způsob adjustace zejména daguerrotypií a ambrotypií, využívaný hlavně ve 40.–60. letech 19. století. Hmota z naklížené papírové drti se aplikovala buď na dřevěný rám pouzdra, nebo se odlévala do formy sloužící k výrobě rámečků pro snímek.

**Parchment – pergamen****Photogenic drawing – fotogenická kresba**

Jako Photogenic Drawing označoval po roce 1835 William Henry Fox Talbot své fotografie (stínové obrazy) různých předmětů, pokládaných přímo na papír nasycený roztokem kuchyňské soli, zcitlivěný po uschnutí roztokem dusičnanu stříbrného. Negativní obraz stínokreseb mohl převést okopírováním na obraz pozitivní.

**Photoglyptie – fotoglyptie**

Typ reliéfního tisku.

**Photogram – fotogram**

Technika zhotovování fotografických obrazů za-

chycením stínů předmětů. Pokud ploché předměty přímo leží či přiléhají k citlivé vrstvě, vytvoří plný ostrý stín, pokud jsou neprůsvitné či jsou vzdálenější od citlivé vrstvy nosiče záznamu, jsou jejich obrysy méně ostré a šedivější. Specifickou obdobou fotogramu je rentgenogram, vytvářený s pomocí rentgenového záření.

**Photographic Jewellery – (v amer. angl. jewelry) šperky s fotografiemi**

Šperk, v němž místo kamene je zasazen obrázek. Fotografie začaly nahrazovat medailonky a miniaturny už od doby daguerrotypie, přičemž fotografická technika určovala styl šperku: daguerrotypie vyžadovaly krytí sklem a objevovaly se v tradičních špercích jako prsteny, přívěsky, medailonky a náramky, zatímco ferrotypie se používaly jako ozdobné spony na šle nebo přezky na opasek. Před koncem 19. století se jednalo o šperky zhotovené na zakázku pro konkrétního zákazníka a s jedinečnými obrazy, například portréty blízkého člověka. Zájemci si takový šperk mohli koupit přímo ve fotografickém ateliéru nebo jim fotografie do šperku vsadil zlatník. Ke konci 19. století se začaly objevovat zásilkové katalogy s nabídkou knoflíků, spon a dalších ozdob s fotografiemi.

**Photogravure (heliogravure) ↗ Heliogravure**

Jiný název pro techniku tisku z hloubky.

**Photolithography – fotolitografie**

Původně technika tisku kombinující litografii a fotografii. Původní metoda litografie byla založená na ručně kresleném obraze přímo na tiskovém kameni nebo přeneseném z kreslicího papíru. Technika fotolitografie využívala fotografickou cestu k okopírování obrazu jakéhokoliv typu na hliníkovou nebo zinkovou desku pro komerční reprodukce nebo na plastem pokrytou papírovou „desku“.



▷▷ Tiskárna Braunsdorf v Drážďanech, litografie signovaná M. Golde, pohled na Odolenou Vodu u Prahy, vytvořený podle daguerrotypie, kolem 1842. Obraz klasické litografie vycházel z fotografické předlohy velmi volně. Sbírka Scheufler, D02.06.

V současnosti je fotolitografie označení pro soubor metod a postupů určených pro velice přesné chemicko-fyzikální opracování (mikroobrábění) vybraných částí povrchů. K jejímu velkému rozmachu došlo v posledním půlstoletí v souvislosti s rozvojem mikroelektroniky. Je typickou technologií pro hromadnou výrobu například integrovaných obvodů.

### Photomicrography – mikrofotografie

Technika zaznamenávání značně zvětšených obrazů pomocí mikroskopu spojeného s fotoaparátem. Profesionální zobrazovací jednotky dosahující více než třicetinásobného zvětšení. Nižšího stupně zvětšení se dosahuje pomocí makrofotografie (makrofotografický snímek je snímek zvětšený v měřítku 1 : 1 až 30 : 1).

### Pigment processes – pigmentové procesy, tvárné fotografické postupy

Souborné označení pro tvárné fotografické postupy s využitím různých pigmentů, které v některých případech umožnily výrazně přetvořit původní černobílý fotografický záznam.

Pojem zahrnuje jak techniky založené na koloidních látkách většinou organického původu (želatina, arabská guma), napojených roztokem dichromanových solí (↗ Bichromate processes), tak postupy vedoucí k vytvoření obrazu pomocí sloučenin kovů – platinotypie, paládotypie (↗ Platinotype, Palladiotype). Snímky provedené těmito technikami jsou v podstatě velmi stálé, nenáchylné k vyblednutí a dalším typům poškození poměrně běžných u fotografií s obsahem stříbra. Pigmentové techniky také umožňovaly přímo vytvářet barevné obrazy bez znalosti kolorování či jiných malířských zásahů.

### Pigment prints – snímek provedený tvárným fotografickým postupem s užitím pigmentu

Souborné označení pro výsledek práce některého z Pigment Processes, v nichž bylo užito barevného pigmentu. Označení jako výsledek tisku provedeném současnou inkoustovou tiskárnou je zmatečné a chybné. Správné označení těchto produktů by mělo být ↗ Inkjet Prints.

### Pinhole camera – dírková kamera, komora

Dírková komora je jednoduché optické zobrazovací zařízení ve tvaru uzavřené skříňky (v minulosti i uzavřeného prostoru), v níž v jedné stěně je malý otvor, který na protilehlé straně vytváří převrácený obraz skutečnosti před otvorem na základě pří-

močarého šíření světla. Ve formě camery obscury (temné komory) se tato zařízení používala jako kreslířská pomůcka a na počátku dějin fotografie se stala základem konstrukce fotopřístroje. První známou fotografií dírkovou komorou pořídil David Brewster roku 1850, kolem roku 1900 se s její pomocí vytvářené snímky dočasně staly jistou módou. Znovu se začala používat k experimentům koncem šedesátých let 20. století a tato obliba dírkové komory trvá do současnosti. Uplatnění našla i ve vědě, neboť ji lze využívat k fotografování rentgenového záření a paprsků gama, které běžný objektiv absorbuje.

### Plate (full, half, quarter, sixth, ninth, sixteenth) – deska (formát celý, půlka, čtvrtina, šestina, devítina, šestnáctina)

Označení (normalizované) velikosti nosiče záznamu, užívané zejména v souvislosti s daguerrotypickým procesem.

Velikost desek v anglosaské oblasti v palcích (1 palec – inch = 2,539954, resp. 2,54 cm):

Whole plate	6 ½" × 8 ½"
Half plate	4 ¼" × 5 ½"
Quarter plate	3 ¼" × 4 ¼"
Sixth plate	2 ¾" × 3 ¼"
Ninth plate	2" × 2 ½"
Sixteenth plate	1 ⅜" × 1 ⅝"

### Platinum print / platinotype – platinotypie

Technika řazená k ušlechtilým fotografickým tiskům v širším smyslu, postup vedoucí k obrazu tvořenému vyloučenou kovovou platinou. Techniku patentoval William Willis roku 1873. Užívala se zejména v letech 1885–1916, jako alternativní postup se užívá i v současnosti. Označuje se za nejtrvanlivější fotografickou techniku na papírové podložce s vynikající kresbou ve stínech.

Poznámka: Tónování platinou se vedle uměleckého účinku a zvýšení trvanlivosti používalo k odstranění nežádoucích žlutohnědých tónů chlorostříbrných přímokopírujících papírů.

### Polishing – leštění

Pojem používaný zejména v souvislosti s daguerrotypii, u nichž pro kvalitní snímek bylo potřeba vyleštit desku do zrcadlového lesku.

### Polyester – polyester

Označení pro typ syntetických výrobků, nacházejících uplatnění zejména v textilním průmyslu. Ve fotografickém průmyslu jde o označení typu filmové

podložky, která nahrazovala od sedmdesátých let 20. století podložky acetátových typů. Používá se dodnes.

### **POP, P. O. P. (= Printing Out Paper) – přímo kopírující papír**

Typ pozitivního papíru určeného pro přímé kopírování z desky negativu, nikoli pro zvětšování. Obraz na těchto papírech měl fialovo-červeno-hnědou barvu (v závislosti na druhu tónovací lázně). Viz též ↗ Aristotype Paper.

### **Positive image – pozitivní obraz (na rozdíl od negativu)**

Výsledek procesu kopírování negativu v pozitiv. Termín poprvé použil jako opak negativu v roce 1840 Sir John Herschel.

### **Porcelain photograph – fotografie na porcelánu, fotokeramika**

Fotografie na keramické podložce je známa od padesátých let 19. století, kdy je začal jako průkopník provádět také pražský fotograf Wilhelm Rupp. Fotografie na porcelánu se používají až do současnosti zejména na náhrobcích, ale také jako výzdoba v užitkovém porcelánu i jako projev uměleckých aktivit. Výroba využívá různých postupů, z nichž některé z hlediska odolnosti patří k nejtrvanlivě-

ším fotografickým obrazům vůbec. Snímky nebývají fotografy signované.

### **Postcard – pohlednice**

Pohlednice se definuje jako otevřená listovní zásilka, která nese na jedné straně lístku vyobrazení provedené různými fotografickými nebo tiskovými technikami a na straně druhé má předtisk pro adresu a místo pro krátké písemné sdělení. Termín pohlednice se v češtině objevuje sporadicky kolem roku 1900, předtím se používaly různé jiné názvy; ustálil se po roce 1916. Počátek pohlednic bývá spojován s oficiálním povoláním vydávat soukromé lístky, k čemuž docházelo v různých zemích různě. V Rakousku-Uhersku se pohlednice, resp. jejich přímí předchůdci, mohly oficiálně šířit po 12. 12. 1884, kdy byly povoleny privátní tisky korespondenčních lístků, a to i s případným obrázkem. Nejstarší pohlednice byly většinou jednobarevné, případně dvoubarevné litografie, knihtisky a někdy i ocelotisky, které mají již rozměr pro pohlednice i v současnosti nejběžnější, to je 90 × 140 mm. Nejstarší uplatnění fotografií u pohlednic mělo nejprve formu dolepeného snímku na předtištěném lístku pohlednicového formátu. Fotografie na polokartonu ve formátu pohlednice s předtištěnou adresní úpravou se objevily dle údajů v literatuře ve světě poprvé v roce 1897. Po roce 1900 se prosadila pro formát pohlednice technika světlotisku a téměř současně i další tiskové techniky, některé i nízké kvality, u nichž fotografie byla předlohou. Svou kvalitou prosluly hromadně vyráběné pozitivy nazývané bromografie.



▷▷ Ludvík Komrs, fotografická pohlednice z vlastní fotografie statku z Chebska zaslaná příteli fotoamatérovi Františku Mrskošovi, květen 1905. Avers a revers. Sběrka Scheufler, V2.G01.

▷ Neznámý autor, neznámá dáma, kolem 1875, fotografie na porcelánu. Sběrka Scheufler, V2.G03.



### **Postcard photograph – snímek formátu pohlednice**

### **Posthumous copy – fotografická kopie vytvořená po smrti autora**

Kontaktní kopie vytvořená z původního negativu po smrti jeho autora.



**Posthumous print** – *fotografický snímek vytvořený po smrti autora*

Zvětšenina vytvořená z původního negativu po smrti jeho autora. Nejde o fotoreprodukcí původního snímku, to je Reproduction!

**Post-mortem photographs** – *snímky zesnulých*

Snímky zesnulých prováděli někteří majitelé fotografických ateliérů jako zvláštní službu realizovanou obvykle v domech zákazníků.

**ppi (pixels per inch)** – *počet pixelů na palec*

Jednotka používaná k určení rozlišení rastrového obrazu nebo zobrazovacího zařízení (monitoru, skeneru). Obvyklejší je používat dpi.

**Preservation (of photographs)** – *preventivní péče (o fotografie)*

Vytvoření nejvhodnějších stabilních podmínek pro dlouhodobé uložení fotografických záznamů a respektování pravidel jejich šetrného vystavování a manipulace. Cílem preventivní péče je omezení a zpomalení degradačních procesů, které u fotografií probíhají.

**Press camera** – *fotopřístroj pro novinářskou fotografii*

Středo- až velkoformátový sklopný ruční fotoaparát. Design byl odvozen od přenosných kamer na skleněné desky pozdního 19. století. První model výslovně nazvaný Press camera se nabízel kolem roku 1910 pro použití v novinářské fotografii, kde byl požadavek na kompaktní a odolný fotoaparát na relativně velký formát negativu. Tento typ fotoaparátu byl standardním vybavením novinářských fotografů až do 60. let 20. století, kdy byl nahrazován kamerami na 35 mm film a středoformátovými kamerami na svitkový film. Nejznámějším přístrojem v USA byl Speed Graphic, který byl uveden na trh v roce 1912 a vyráběl se více než šedesát let.

**Print** – *snímek, pozitiv, fotografie, zvětšenina*

Ve spojení s fotografií je překlad jako „tisk“ nejspíš správný! Tisk je rozmnoženina mechanickým způsobem.

**Print later** ↗ Later print

**Print posthumous** ↗ Posthumous print

**Print vintage** ↗ Vintage print

**Printing-out paper, POP** – *kopírovací, přímokopírující papír*, ↗ POP

**Protalbin paper** – *protalbinový papír*

U protalbinového papíru, který uvedl na trh vídeňský fotograf Lilienfeld v roce 1897, byla nosičem a pojídlem solí stříbra na papírové podložce rostlinná bílkovina, získaná z kukuřice nebo pšenice. U kasoidinového papíru to byla mléčná bílkovina. Oba materiály byly sice trvanlivější než albuminové, ale dražší, proto se užívaly méně často.

**Protective glass** – *ochranné sklo***Pushing, Push Processing** – *pushování, pušování*

Zvýšení citlivosti černobílých a barevných filmů při vyvolávacím procesu oproti citlivosti deklarované výrobcem (obvykle prodlouženým vyvoláváním oproti vyvolávání standardnímu).

**Rangefinder** – *dálkoměr*

Zařízení, které měří vzdálenost mezi fotoaparátem a snímaným předmětem pro přesné zaostření.

**Rangefinder camera** – *fotoaparát s dálkoměrem***Rawlins print, Rawlins oil print** – *Rawlinsova fotografie = olejotisk*

Méně často užívaný název pro techniku olejotisku, vycházející ze jména G. E. H. Rawlinse, který tuto techniku v principu vycházející ze staršího světlotisku roku 1904 popsal a aplikoval. ↗ Oil print

**Raw (image) format** – *formát surových dat (čte se „ró“, nikoli, „raf“)*

Ve fotografii označení pro formát čistých (surových) dat zaznamenaných snímačem digitálního fotoaparátu bez jejich dalšího detailnějšího zpracování v přístroji. Jejich zpracování se musí provést v počítači. Téměř každý z výrobců digitálních fotografických přístrojů používá svou vlastní modifikaci tohoto formátu.

**Recto** – *líc, přední strana, avers***Reprint** – *reprint, znovu vydaný tisk (publikace)***Reproduction (photoreproduction)** – *reprodukce, fotoreprodukce*

Ve spojení s fotografií jde primárně o proces reprodukce původní fotografické předlohy prováděný fotopřístrojem. V širším smyslu se jako fotoreprodukce označuje také ofotografování jakékoliv plošné předlohy.

**Retouching** – *retuš, retušování*

Za retuš se označuje jakýkoliv zásah do fotografic-



## Rigid bodied cameras

kého obrazu s cílem opravit, změnit nebo upravit původní fotografický záznam. Retuš byla chápána jako nedílná součást profesionální fotografické práce. Retuš se prováděla jak na negativu, tak pozitivu. Negativní retuš, kterou údajně zavedl roku 1860 Emil Rabending, měla původně odstranit vady negativů. Prováděla se ručními zásahy, mechanicky, fotomechanicky, fotochemicky nebo kombinací jednotlivých typů zásahů. Retuš na pozitivěch se prováděla pozitivními retušovacími tužkami, pozitivními retušovacími barvami, vodovými barvami pomocí retušovacích štětců, vzácněji i retušovacími noži. Technická (americká) retuš se prováděla stříkáním pomocí retušovací pistole. Pozitivní retuš se chápala jako nezbytná součást konečné úpravy fotografií a na mnoha snímcích je při určitém úhlu prohlížení patrná. Někdy také vlivem stárnutí snímků stopy po retuši výrazněji vystoupí a působí rušivě.

▷▷ Jaroslav Petrák, *autoportrét se Sabbattierovým jevem*, 1903. Sběrka Scheufler, T10.01.

▷ František Fridrich, *požár Národního divadla, 12. srpna 1881, kabinetka se zřejmou retuší - přimalováním požáru*. Sběrka Scheufler, V4.09.



**Rigid bodied cameras – skříňkové fotopřístroje, boxy**  
↗ Box cameras

**Roll Film (Rollfilm) – svitkový film**

Neperforovaný film navinutý na cívce, neumístěný v kazetách. Pás filmu byl přichycen k neprůsvitnému pruhu krycího papíru, na němž byly vyraženy číslice napomáhající správnému posuvu filmu po expozici. Nejpoužívanější typ měl šířku 6 cm a délku odpovídající možnosti expozice na 8 snímků formátu 6×9 cm (označován jako 120). Jeho variantou byla dvojnásobná délka odpovídající 16 expozicím (film 220). Vedle jiných formátů existovaly i podobně adjustované svitkové filmy o šířce 4 cm s délkou pásu citlivého materiálu pro 8 záběrů 4×6,5 cm (označení filmu 127). I když první fotopřístroj na svitkový film vynalezl farmář Peter Houston již v roce 1881, první obchodně úspěšnou modifikaci svitkového filmu na celuloidové podložce uvedl na trh George Eastman v roce 1889.

**Sabbattier Effect – Sabbattierův jev**

Částečné převrácení tonálních hodnot fotografického obrazu při přerušeném vyvolání, když je citlivá vrstva vystavena novému osvětlení. Charakteristické pro jev je výrazné konturování: na rozhraní mezi tmavými a světlými plochami se vytvoří úzký (ještě nevyvolaný) proužek, jenž je v negativu průsvitný a v pozitivu tmavý.



**Safety film – bezpečný film**

Označení objevující se na filmu a jeho baleních zdůrazňující bezpečnost tohoto filmu na rozdíl od snadno vznětlivých filmů z nitrátu celulózy (↗ Celluloid). Označení se objevuje jak na filmech acetátových, využívaných během svého vývoje od 19. století po 40. léta 20. století několik rozdílných sloučenin (↗ Celulose acetate), tak filmech polyesterových, nahrazujících v 70. letech 20. století triacetát celulózy (↗ Polyester).

**Salt Paper Process – technika slaných papírů**

Technologie využívající citlivosti vsyřázeného chloridu stříbrného v hmotě papíru. Princip vychází z prací W. H. F. Talbota, který již od roku 1834 experimentoval s fotogenickými kresbami (Photogenic Drawing). Na podobné bázi byl i přímý pozitivní proces Hippolyta Bayarda z roku 1839. Viz dále ↗ Salted paper.

**Salted paper – slaný papír**

Nejrozšířenější typ pozitivního papíru, používaný v prvních dvou desetiletích vývoje fotografie a poté vzácněji některými fotografiy usilujícími o umělecký projev kolem roku 1900. Název vychází z faktu, že před zcitlivěním v lázni dusičnanu byl list papíru máčen ve slabém roztoku kuchyňské soli (chloridu sodného) a tato sloučenina se rovněž zpočátku používala při ustalování exponovaných a vyvolaných snímků. Vzhledem k tomu, že na světlo citlivý chlorid stříbrný je vytvořen přímo v papírovině a nikoli v suspenzi na povrchu, působí obrazové kopie

dojmem sníženého kontrastu. Fotografický obraz slaných papírů bývá mdlý, nevýrazný, v detailech a ve stínech obtížněji čitelný. Kvalitativně byly slané papíry adekvátním materiálem ke kalotypickým negativům. Slaběji čitelná kresba a matný povrch slaných papírů vedly proto často ke zvýraznění obrsů nebo přemalbě obvykle kvašovými barvami, čímž se mohlo dosáhnout iluze podobnosti s malířskou miniaturou. Návaznost na tradici miniatury byla patrná i ve způsobu adjustace do zdobných rámců. Laik může tento druh maleb na fotografickém podkladě při dokonalém provedení zaměnit za pravou malířskou miniaturu. Fotografie v těchto dílech plnila stále někdejší reprezentativní funkci závěsného obrazu. Malby na slany papír patří k typickým projevům portrétní fotografie padesátých let 19. století. I když po roce 1851 byly již fotografům k dispozici kvalitnější albuminové papíry, zůstávaly slané papíry ještě po celé desetiletí velmi oblíbené, což lze vysvětlit jednak snadnější preparací slaných papírů oproti albuminovým a jednak uzpůsobením povrchu těchto papírů malířským zasahům, které byly projevem setrvačnosti malířské tradice.



### Scanning, scan – skenování, sken

Proces a výsledek procesu, kdy analogový obraz je skenerem převeden do struktury bodů, kdy hodnotám jednotlivých bodů podle jasu a barevnosti a jejich umístění v předloze jsou přidělena čísla, s nimiž je dále možno provádět matematické operace. Digitalizace znamená jednou provždy danou kvalitu, závislou na kvalitě provedení, tedy zejména kvalitě skeneru, použitého skenovacího programu a zkušeností skeneristy. Největším problémem pro skenování skenery nižší a střední třídy a pro nezkušeného skeneristu bývají příliš tmavé nebo minimálně kryté či velmi kontrastní negativy či diapozitivy a dále silně vybledlé pozitivy.

### Secondary lens – předsádková čočka

Spojná čočka v objímce filtru nasazovaná do filtrového závitu objektivu fotonápravky. Rozlišují se makropředsádky, širokoúhlé předsádky a telepředsádky.

### Self-Portrait – autoportrét

### Self-timer – samospoušť

### Sensitivity – citlivost

Schopnost materiálů reagovat změnou na energii vytvářející nebo odhalující obraz. Ve fotografii je jedním ze tří základních parametrů určujícím expozici snímku (dalšími jsou clona a čas expozice). Energie vytvářející obraz zahrnuje viditelné, ultrafialové a infračervené vlnové délky; energie jen odhalující obraz je obecně tvořena mnohem kratšími vlnovými délkami, například rentgenovými paprsky, které vytvoří stín zobrazovaného předmětu. Materiály mohou být citlivé také na teplo a elektrickou energii, jejichž vlivem se viditelně mění, i když nevytvářejí obraz. Vviz též ↗ Speed of materials.

### Sensitive (light sensitive) – citlivý (světlocitlivý)

### Sensitize – zcitlivět (emulzi)

### Sensitizing – zcitlivění

### Shadows – stíny

### Sheet film – listový film, viz též ↗ Format

### Shrinking – sesychání, sraštění, smršťování

V souvislosti s fotografií charakteristika poškození negativu, vzácněji i pozitivu, kdy jako následek chybného uložení seschla emulze a fotografický záznam se tak poškodil.

◁◁ Neznámý autor, neznámá dívka, kolem 1852, kolorovaný slany papír. Sbírka Scheufler, V65.03.

## Shutter

### Shutter – závěrka

Podstatná část konstrukce fotopřístroje sloužící k ovládní času expozice na světlocitlivou vrstvu nosiče záznamu.

### Shutter speed – čas závěrky, čas expozice

### Silhouette – silueta

Siluety jako stínové portréty osob vytvářeli řemeslně siluetáři a lze je chápat jako jeden ze zdrojů inspirace vzniku fotografie. Jako umělecko-řemeslné projevy jsou siluety známy od starověku. Ve fotografii se silueta chápe jako zvláštní případ fotografie v protisvětle, kdy plochy námětu odvrácené od světelného zdroje nejsou v podrobnostech prokresleny a působí jako jednolitý obrys.

### Silver – stříbro

Stříbro jako ušlechtilý kov chemické značky Ag (Argentum) je známo od starověku. Sloučeniny stříbra byly základem pro fotografický průmysl.

### Silver electroplating – galvanické stříbření

Postup, v němž vrstva stříbra na měděnou desku se vyloučila elektrochemicky, se používal u daguerrotypií namísto běžnějšího plátýrování.

### Silver halide – halogenid stříbra

Halogenidy stříbra nacházejí hlavní využití ve fotografickém průmyslu, kde se využívá jejich světlocitlivosti. Nejvýznamnější sloučeninou stříbra je dusičnan stříbrný  $\text{AgNO}_3$ . Při výrobě fotografických papírů a filmů se také používá chlorid stříbrný  $\text{AgCl}$  a bromid stříbrný  $\text{AgBr}$ . Citlivosti jodidu stříbrného  $\text{AgI}$  se využívalo zejména u daguerrotypií.

### Silver mirroring – stříbrné zrcátko

Označení pro typ degradace fotografických negativů. Z chemického hlediska takzvaná stříbrná zr-

cátka signalizují rozpad krystalů halogenidů stříbra v želatinové vrstvě (s následnou migrací iontů stříbra k povrchu a jejich redukci na kovové stříbro, jež se jeví jako zrcátko). Zrcátko postupně získá až zlatavé zbarvení. Konzervátoři jej odstraňují etylalkoholovým roztokem jodu (1 g jódu na 1000 ml etylalkoholu).

### Silver chloride – chlorid stříbrný

Chlorid stříbrný se díky své světlocitlivosti významně uplatňuje ve fotografickém průmyslu, kde se používá zejména při výrobě fotografických papírů. Je prakticky nerozpustný ve vodě. Objevil jej roku 1565 Georg Fabricius.

### Silver nitrate – dusičnan stříbrný

Dusičnan stříbrný se díky své světlocitlivosti významně uplatňuje ve fotografickém průmyslu, kde se používá zejména při výrobě filmů. Uplatňuje se i v mnoha dalších oblastech. Roku 1614 objevil Angelo Sala, že dusičnan stříbrný v prášku po osvětlení sluncem zčerná.

### Silver print – fotografie s obsahem stříbra

Fotografie obsahující emulze se solemi stříbra na rozdíl od tzv. ušlechtilých fotografických tisků, které stříbrné soli neobsahují. ↗ Pigment print

### Silver salts – stříbrné sole, sole stříbra, halogenidy stříbra, ↗ Silver halide

### Single-Lens Reflex camera – jednoobjektivová (jednooká) zrcadlovka

Jednoobjektivové zrcadlovky se začaly vyrábět kolem roku 1890, i když jejich princip byl znám dlouho předtím. Ve své první generaci se jednalo o přístroje na desky formátů od  $9 \times 12$  cm po  $4,5 \times 6$  cm (včetně čtvercového  $9 \times 9$  cm). Za svůj název zrcadlovky vděčí skleněnému pokovenému zrcadlu, umístěnému v zadní části přístroje pod úhlem  $45^\circ$  a vyklápěnému směrem k matnici těsně před expozicí. Některé přístroje měly ve světlíku ještě pomocné zrcadlo, což umožňovalo fotografování z výše oka. Přední stěna byla zpravidla výsuvná a nesla objektiv. U některých typů se dal zmenšit objem přístroje pomocí pákových nebo nůžkových mechanismů, takže přední stěna po rozložení „vyjela“ na měchovém zařízení. U některých přístrojů vyráběných po roce 1910 se daly kombinovat kazety na skleněné desky s kazetami na svitkový film. Epocha jednoobjektivových zrcadlovek první generace využívající střední formát skleněných negativů dožívala ve dvacátých letech. K principu při-

▷ H. C. Kosel, František Ferdinand d'Este s manželkou a dětmi, 1913. Degradace v obraze je dobře patrná. Sběrka Scheufler, V2.A22.



stroje se konstruktéři vrátili při řešení zrcadlovek na svitkový film a kinofilm od roku 1930 (fotopřístroj Exakta, model A), resp. 1936 (Kine-Exakta na 35 mm perforovaný kinofilm). Hlavní výhodou jednookých zrcadlovek se stala možnost pozorovat motiv přímo snímáacím objektivem. Jednooké zrcadlovky se tak staly ideálními přístroji pro používání výměnných objektivů o různých ohniskových vzdálenostech.

### Sizes of materials – rozměry fotografických materiálů

Standardní rozměry dodávaných fotografických filmů a papírů je možné použít k určení formátu obrazu nebo naopak, jen zřídka se však oba údaje shodují. Například fotoaparát 4×5" používá listy filmu uvedených rozměrů, ale maximální plocha obrazu je 3 3/4"×4 3/4". Podobně žádný z formátů zaznamenávaných na 35 mm film nemá skutečný rozměr obrazu 35 mm.

Viz též ↗ [Format](#)

### Scratches on the plate – poškrábání desky

Označení pro poškození nosičů záznamu na kov a skle (daguerrotypií, ferrotypii, negativů) i pro poškození ochranného krycího skla různých typů fotografií. Poškrábání bývá častý problém také u filmů.



**Slide – diapozitiv**

Průsvitný pozitivní černobílý obraz, někdy také kolorovaný nebo tónovaný, pro použití k projekci obvykle adjustovaný. Pro diapozitivu k projekci má ovšem angličtina zvláštní termín ↗ [Lantern slide](#). Diapozitiv se používá od padesátých let 19. století do současnosti. Do třicátých let 20. století byly diapozitivu nejčastěji na skleněném podkladu. Od posledního desetiletí 19. století se začaly využívat na přednáškách se světelnými obrazy, kde diapozitivu normalizovaných formátů (obvykle 8,5×8,5 cm) se promítaly pomocí skioptikonu na projekční plochu před divákem. Používaly se i dvojice kolorovaných diapozitivů pro stereoprohlížení. Diapozitivu větších formátů bývaly doplňkem interiéru, ve speciálních rámečcích se používaly zejména jako ozdoby do oken. Diapozitivu se také používalo jako mezi-produktu ke zhotovení zvětšených negativů nebo v některých procesech ušlechtilých fotografických tisků.

### SLR (= Single-Lens Reflex) camera – jednooká zrcadlovka ↗ [Single-Lens Reflex camera](#)

### Snapshot – není jednoznačný překlad, termín se vyvíjel v čase – viz text

Podle Oxford English Dictionary „snapshot photography“ znamenalo „brání (střílení) snímků s malým nebo žádným zpožděním v míření a také okamžitou fotografii snímáanou ruční kamerou“. Pojem „snapshot“ prý byl vytvořen z loveckého žargonu jako označení pro rychlé střílení bez míření od boku a objevuje se v souvislosti s fotografií již koncem padesátých let 19. století. Roku 1860 pak užil Herschel termín „snap shot“ v souvislosti s možností rychlé sekvence okamžitých fotografií pro analýzu pohybu. Tento pojem však nepřešel do obecného používání. Objeven byl znovu po roce 1880 jako označení pro snímky pořízené jednoduchou ruční kamerou pro neprofesionály, přičemž rychle získal v americké a anglosaské oblasti pejorativní příděch, neboť byl spojován s fotografováním laiků. Proto také nelze anglo-americký termín „snapshot“ osmdesátých, devadesátých let 19. století ztotožňovat v českých a německy mluvících zemích s termínem „momentní“ fotografie, který v německých jazykových oblastech znamenal nejprve označení pro snímky zachycující pohyb, později i živé bezprostřední fotografie vůbec. Do češtiny se „momentní“ překládalo jako „mžikové“ nebo „okamžikové“ a podobně jako v němčině se pojem zpočátku vztahoval především na vědecké fotografie zachycení pohybu. Lze shrnout, že jestliže v USA snapshot fotografie představovala označení

◀◀ *Neznámý autor (V. J. Bufka?), neznámá dáma v secesních šatech, kolem 1908, autochrom poškrábaním. Hotový snímek v tomto případě nebyl chráněn krycím sklem a zašlepen, ale byl opatřen pouze ochranným lakem. Sběrka Scheufler, X63.01.*



## Sodium thiosulfate

typu fotografie a fotografa laika, v Německu a střední Evropě označovala momentní fotografie metodu fotografické práce. V obou případech však šlo o protiklad živnostenské ateliérové fotografie, nicméně v anglických jazykových oblastech ve vztahu amatér-profesionál, v německých jazykových oblastech a u nás ve vztahu statická a „živá fotografie“. V současnosti nalezneme v angličtině užívání termínu Moments photography pro zachycení situačních momentek a výrazu, a to zejména ve studiové praxi.

### Sodium thiosulfate – thiosíran sodný

Thiosíran sodný, nejběžnější sůl kyseliny thiosírové, je základní složkou ustalovačů. Na jeho význam jak J. L. M. Daguerra, tak W. H. Fox Talbota upozornil v roce 1839 Sir John Herschel.

### Soft focus lens – měkce kreslicí objektiv

Speciální objektiv, který obraz vykresluje díky své konstrukci měkce, s mírným rozostřením. Měkké kresby lze opticky docílit také užitím předsádek (viz též ↗ Secondary lens).

### Solarization – solarizace

Převrácení tónových hodnot při nadměrném osvětlení citlivé vrstvy (přeexpozici).

### Solution – roztok

### Speed of materials – citlivost materiálů ISO (ASA)

Relativní citlivost různých filmových emulzí vyjádřená v číselné škále podle International Standards Organization (ISO), dříve ASA, DIN, GOST nebo ČSN.

### Staged tableau – živý obraz ↗ Tableau vivant

### Stereoscope – stereoskop

Označení pro zařízení, jímž při pozorování dvojice stereosnímků získává pozorovatel prostorový vjem. Prvním kdo formuloval myšlenku stereoskopie a zkonstruoval první přístroje pro pozorování stereoskopických dvojic kreslených obrazů byl britský fyzik Charles Wheatstone v letech 1832–33. Pro svou původně pozorovací pomůcku použil termín stereoskop, které použil jako první belgický matematik a fyzik Franciscus Aguilonius v práci vydané roku 1613. Roku 1849 skotský fyzik, matematik a astronom Sir David Brewster publikoval svůj návrh na čočkový stereoskop, který byl proti Wheastonovu přístroji mnohem menší. Čočkový stereoskop vyrobený podle Brewsterova návrhu se stal senzací

Světové výstavy v Londýně roku 1851 a následně vyvolal první velkou vlnu zájmu o stereofotografii. Od Brewsterova stereoskopu se odvodila i velikost stereoskopických snímků a to na formát 8,5 × 17 cm, který byl společný jak pro papírové stereosnímky, tak pro stereodiapozitivy.

### Stereoscopic photography, stereograph – stereoskopický snímek, stereofotografie

Stereofotografie je samostatně odvětví plastické fotografie, založené na pořízení, zobrazení a prezentaci obvykle dvojic snímků upravených tak, aby při prohlížení vznikl prostorový vjem. Tento vjem má psychologicko-fyziologickou povahu a nemusí být plně vyvinut u každého člověka. K docílení prostorového vjemu lze užít více postupů.



### Stereoscopic viewing devices – stereoscopes – stereoskopické prohlížečky

Pro prohlížení jedním divákem sloužily stereoprohlížečky, u nichž rozeznáváme tři typy: příruční, stolní a věžové. Nejrozšířenější skupinu tvořily příruční stereoprohlížečky, které se používaly pro pozorování z ruky. Mohly mít jednoduchou skládací konstrukci, ale i složitější pevnou s čočkami, vyrobenou z kartonu, dřeva, plechu, později i z plastu. Sloužily pro prohlížení jednoho snímku, který se musel do zařízení vždy znovu vložit. Stolní stereoprohlížečky tvořily vybavení knihoven a kabinetů, kde byly umístěny poblíž oken a sloužily pro prohlížení série snímků na kartonu nebo na skle, přičemž každý snímek se měnil otáčivým mechanismem obsluhovaným divákem z boku prohlížečky. Věžové stereoprohlížečky byly rozměrnějším nábytkem velikosti lidské postavy, stály na zemi, měly často vlastní světelný zdroj a umožňovaly prohlížení série na obdobném principu jako stolní. Jejich spodní část obvykle sloužila jako zásobárna snímků. Mnohdy se chápaly jako atrakce, srovnatelné s rolí pozdějších hracích automatů. Hromadné sledování koncipovaných souborů stereosnímků, mnohdy doprovázených hudbou z hracích strojů,

▷▷ Adolph Block, Paris, Herna u Lucifera ze série Les Diableries, 1868, stereofotografie kolorované na průsvit. Sběrka Scheufler, V12.A21.



umožňovaly takzvané Císařské panorámy. Diváci seděli po obvodu mnohoúhelníka, přičemž v jednotlivých částech byla ve stejných vzdálenostech umístěna kukátka se zaostřováním a obvykle nad nimi okénka pro popis snímku.

### Still-life photography – fotografie zátiší

#### Stop-motion photography – fáze pohybu na jednom snímku

Technika zaznamenání fází pohybu na jednu desku. Někdy se termín používá pouze pro fotografování vystřižených nebo trojrozměrných objektů, které se mezi expozicemi mírně posunou. Termín se rovněž někdy používá také pro časosběrnou fotografii (↗ Time-Lapse Photography).

#### Storage guidelines – podmínky uložení

Cílem dlouhodobého uložení fotografií je v maximální možné míře eliminovat škodlivé vlivy, které mohou působit na zhoršování obrazu. Pro jednotlivé typy nosičů záznamu mohou škodlivé vlivy působit různě a příslušná literatura se k problematice vhodnosti a podmínek uložení nestaví jednotně. Obecně jsou k uložení podstatné stabilní podmínky, které eliminují vlivy světla, vlhkosti a vzdušných polutantů. Podle ISO 18916:2007 by měly být odpovídající obaly uloženy v podmínkách teploty mezi 15–18 °C s co nejmenším kolísáním a při relativní vlhkosti 40–50 % (s denním rozptylem maximálně 5 %). Vzduch v prostoru uložení by měl být filtrován. Forma uložení jednotlivých obalů pro různé typy nosičů a adjustací je různá, například daguerrotypie nutno ukládat v horizontální poloze obrazovou stranou dolů, skleněné negativy vertikálně.

#### Stripping film – stahovací film

U stahovacího filmu nebo desky bylo možné bez poškození odstranit emulzi s obrazem z podložky a přenést ji na jinou, masivnější nebo průhlednou podložku. Tato metoda se poprvé objevila s mokřím kolodiovým procesem: aby fotograf nemusel nosit do exteriéru velké množství skleněných desek, mohl stáhnout zpracovaný obraz z jedné desky a uschovat jej a poté pokrýt desku novou emulzí pro další použití. Ve skutečnosti ale tuto metodu mnoho fotografů nepoužívalo, protože byl složitá. Prvním významnějším stahovacím filmem s želatinovou emulzí byl Eastman American Film, který měl pro zpevnění papírovou podložku. Stahovací emulze se také používaly pro složené barevné efekty (composite color effects). Přenos emulze na jinou podložku

obvykle způsobilo zrcadlové převrácení obrazu.

#### Strut camera – vzpěrový fotopřístroj, vzpěrová komora

Vzpěrové komory se vyvíjely současně se sklopnými, nebyly však tak rozšířené. Jejich konstrukce vycházela z požadavku maximální pohotovosti, aby se s přístrojem ihned po otevření mohlo fotografovat. U vzpěrových přístrojů byla proto přední objektivová deska spojena se zadní stěnou odpruženými vzpěrami, které se v okamžiku otevření napříimily, až objektivová deska zapadla do západek vzpěr v poloze rovnoběžné s rovinou obrazu. Vzpěry tuto polohu zajišťovaly nejen s vysokou přesností, ale i značnou pevností. Aby se tak dělo, byly vymyšleny různé systémy, které možno charakterizovat jako nůžkové, kloubové a závěsové. Materiál skříňně nejstarších vzpěrových komor byl ještě ze dřeva, později se většinou používalo kovu, ale i lepenky nebo umělých hmot (bakelitu). Z původně používaných formátů 18 × 24, 13 × 18 cm se přešlo vesměs k deskám 9 × 12 cm a svitkovým filmům obdobných formátů jako u sklopných přístrojů. Vzpěrové komory se využívaly především ve fotografickém zpravodajství. Jejich hlavní éra používání a výroby končila kolem roku 1930, i když se v modifikacích pro svitkový film udržely ještě déle.



◁ Neznámý autor, Rudolf Bruner-Dvořák se vzpěrovým fotopřístrojem na člunu v Terstu, 1907–1909. Sběrka Scheufler, J54.01.

#### Studio portrait – ateliérový portrét

##### Studio camera – ateliérový fotografický přístroj

Salonní komora byla rozměrným a hmotným přístrojem, jehož nezbytnou součástí byl těžký sloupový stativ, zvedaný pomocí ozubené tyče v sloupu samosvorným šnekovým převodem ovládaným klikou. Mnohdy tvořila komora se stativem vzájemně sladěnou jednotku, kde některé fotografy úkony mohly být účelně rozloženy. Formát ateliérových komor se pohyboval mezi 18 × 24 cm až 30 × 40 cm. Jejich výroba se udržela ještě krátce po polovině 20. století.

## Subminiature photography

▷ Neznámý autor, ateliérový fotografický přístroj v nezištěném ateliéru, kolem 1905. Sběrka Scheufler, V42.D04.



### Subminiature photography – fotografie ultramalého formátu, lidově označovaná i jako „mikrofilm“

Fotografické přístroje pro ultramalý formát negativu pracovaly s filmy na formát menší než je kinofilm, který má rozměr 24 × 36 mm. Tedy například na formát 12 × 17 mm. Některé byly i jednostranně perforované (například Rollei 16 S). Zvláště oblíbeným přístrojem byl Minox, pracující na formát 8 × 11 mm.

### Subtractive colour process – subtraktivní barevný proces

### Tableau vivant (= living pictures), staged tableau – živý obraz

Živý obraz byl výpravnou kompozicí glorifikující nějakou ideu nebo připomínající určitý historický děj. Pohyboval se v rozmezí mnoha oblastí umělecké tvorby (divadla, scénografie, malířství, sochařství, literatury), byl komponován umělci a snažil se stát v plnoprávném postavení s tradičními uměleckými kategoriemi. Živé obrazy byly v 19. století velmi oblíbené a komponovaly se při nejrůznějších příležitostech zejména na divadlech, slavnostech, výstavách a plesech.

▷ Neznámý autor, Pocta Čechů, kolem 1885, živý obraz. Sběrka Scheufler, V42.B20.



Původně vznikaly jako parafráze slavných uměleckých děl, postupem doby u části produkce nabývala vrchu zábavně populární složka. Pohybujícím se živým obrazem byly alegorické vozy. V českých podmínkách plnily živé obrazy svou vlasteneckou úlohu a byly nástrojem ovlivňování veřejného mínění. Fotograf živé obrazy buď dokumentoval a tím je rozšiřoval pro širší okruh diváků a nebo je sám ve svém ateliéru vytvářel. Jednoduché živé obrazy vytvářené fotografem můžeme označit jako fotografické scény.

### Talbotype ↗ Calotype

### Tarnishing (of daguerreotypes) – zakalení (daguerrotypů)

Označení pro změnu na povrchu daguerrotypů nebo i obecněji skleněných negativů jako důsledek působení atmosférických vlivů. Změny zhoršují čitelnost obrazu.

### Thiourea cleaning – thiomočovinnové čištění

Metoda používaná v letech cca 1950–1970 k čištění daguerrotypů jako náhrada kyanidového čištění (↗ Cyanide cleaning). Vzhledem k odhaleným nedostatkům se od metody postupně upustilo.

### Telephoto lens – teleobjektiv

Jako teleobjektivy se ve fotografickém žargonu z fyzikálního hlediska nepřesně obecně označují objektivy o ohniskové vzdálenosti u kinofilmu delší než přibližně 100 mm. Čím mají delší ohnisko, tím umožňují větší přiblížení motivu a mají menší obrazový úhel. Jejich fyzikální definice z hlediska stavby však obecně užívaný pojem vymezuje mnohem úžeji a přesněji.

### Tinted photograph – tónovaná fotografie

Přidání určitého barevného tónu snímku v černobílé škále se v historii fotografie používalo velmi často, v prvních desetiletích často i z důvodu vylepšení trvanlivosti. Z chemického hlediska šlo o převádění látek tvořících obraz pomocí chemických tónovacích lázní na barevné sloučeniny, např. hnědý sulfid stříbrný. Z důvodů zvýšení trvanlivosti obrazu se jednalo zejména o náhradu stříbra ušlechtilějšími kovy, např. zlatem nebo platinou. Tónovaly se nejen pozitivy, ale i negativy a diapozitivy. Hnědý tón, vyplývající ovšem často z povahy procesů, býval u pozitivů v 19. století nejčastější. Objevovala se také zbarvení modrá, červená, žlutá a zelená.



### Time-Lapse Photography – časosběrná fotografie

Zaznamenávání skutečnosti nebo změn v procesu v pravidelných časových intervalech.

### Tintype (ferrotype) – ferrotypie ↗ Ferrotype

### Toning – tónování ↗ Tinted photograph

Způsob vytvoření barevného tónu u černobílých fotografií.



### Transfer – přenos

Ve fotografii označení pro přenos citlivé vrstvy nesoucí fotografický záznam z jednoho nosiče záznamu na druhý. Přenos byl nezbytný u některých technik ušlechtilých tisků, u pannotypie či moderní geláže. Provádí se také u některých metod restaurování historických snímků.

### Transparency – průhlednost, průhledná fólie, pozitivní obraz na průhledné podložce

Jakýkoliv pozitivní obraz na filmu nebo průhledné skleněné podložce určený k projekci. Překlad jako diapozitiv (Slide) je chybný. Někdy se termín používá k odlišení střed- a velkoformátových obrazů od fotografií na 35 mm filmu.

### Transparent – transparentní, průhledný

### Trigger – spoušť

Zařízení ke spuštění závěrky, podnět k expozici světlocitlivého materiálu. Spoušť se zmáčkne manuálním dotekem, pneumaticky kablíkem, nebo dálkovým ovládním.

### Twin lens reflex camera – zrcadlovka se dvěma objektivy, dvouoká zrcadlovka

Dvouobjektivové zrcadlovky byly konstručně jednodušší než jednooké, neboť nebylo nutno řešit sklápění zrcátka, včetně jeho vztahu k funkci závěrky. Dvouobjektivové zrcadlovky působí dojmem dvou přístrojů posazených na sobě se společným zaostřováním, přičemž dolní je odvozena od klasické skříňkové komory na desky a horní slouží jako hledáček, kde se obraz zaostřuje na vodorovné matnici a na rozdíl od jednoobjektivových zrcadlovek je stále pozorovatelný i v průběhu expozice. První z objektivů, po optické stránce kvalitnější, je určen k vykreslení obrazu na citlivou vrstvu, druhý z objektivů vykresluje zvolený motiv na matnici hledáčku. Dvouoké zrcadlovky první generace byly modifikací zásobníkových komor pro tucet či více desek formátu obvykle 9 × 12 cm. Vestavěný zásobník byl v dolní části. Pro své rozměry a hmotnost nebyly příliš rozšířené. Představitelem nové moderní druhé generace dvouobjektivových zrcadlovek byla komora Rolleiflex, vyráběná od roku 1929. Přístroj stanovil vzor pro konstrukci, typologii i rozměry výrobků dalších firem, včetně československé Flexarety.

### Union Case – krabička unifikovaného formátu

Způsob adjustace daguerrotypií, ambrotypií (vzác-

◁◁ Jan Srp, akt, kolem 1905, tónovaný diapozitiv. Sběrka Scheufler, E1.01.

◁◁ Jan Böhm, Křižovnické náměstí v Praze, 1914, olejtisk. Zřejmě stranové převracení vyplývající z přenosu, tj. povahy procesu, bylo vzhledem k signatuře záměrné. Soukromá sbírka Praha.

ně i ferotypií) v krabičkách unifikovaného formátu. Tento způsob adjustace si v USA nechal patentovat Samuel Peck v roce 1854. Šlo o první významné komerční použití termoplastického odlitku, které umožnilo masovou výrobu trvanlivých krabiček za nízkou cenu. Použitý materiál byla směs pilin a šelaku či pryskyřice. Union cases okamžitě vytlačily krabičky ze dřeva a koženky a z jiných materiálů, které vyžadovaly určitý podíl ruční práce. Dovážely se do Anglie a do Evropy, ale vyráběly se a nejčastěji používaly v USA. Vzory na krabičkách bylo možné jednoduše měnit pomocí nových sad forem pro odlitky. Podle katalogů a inzerátů, oznamujících uvedení nového vzoru, je teoreticky možné krabičky přibližně datovat. K přesnějšímu datování fotografií uvnitř krabičky tato metoda ovšem není spolehlivá, protože desky se běžně přemísťovaly z poškozených původních krabiček do nových vyrobených s jiným vzorem později.

### Unsharp - neostrý

Pokud se označení týká celého snímku, jde často o rozechvění nosiče záznamu při neadekvátně dlouhém času expozice realizovaném bez náležité opory fotoaparátu.

### Vandyke process (Brownprint, Sepiaprint) - proces Van Dyke, Sépiový tisk Van Dyke

Přímo kopírující proces založený na citlivosti železitých solí ke světlu, nazvaný k památce vlámského malíře Anthony Vandyke (Antoon Van Dycka). V principu je podobný kallotypii. Obrazy hnědavého tónu mohou připomínat také platinotypie, od nichž se však výrazně liší cenou pořízení. Základní princip procesu popsal Sir John Herschel v souvislosti s velmi podobnou Argentotypií, Kyanotypií a Chrysotypií v roce 1842. Postup podrobněji propracoval W. W. J. Nicol, který jej pod názvem Kallitypie nechal patentovat v roce 1889.

### Vapour - pára

Ve fotografii užito například při vyvolávání u techniky daguerrotypie.

### Vellum - průsvitný papír, jemný pergamen

### Verso - rub, zadní strana, revers

Revers, rub fotografického snímku, bývá zejména v první polovině historie fotografie významným zdrojem pro poznání souvislostí vzniku snímku a jeho autora.

- View - 1. zkráceně hledáček fotoaparátu,**
- 2. náhled, obraz,**
- 3. rozhled, výhled, vyhlídka**

### View camera (field camera) - velkoformátový fotografický přístroj, ateliérový fotoaparát

Typ fotografického přístroje na střední až velký formát negativu, který má pozorování objektu řešeno přímo přes objektiv pomocí matnice.

Skládá se ze čtyř hlavních součástí: přední standarda (**a front standard**), měch (**bellows**), zadní standarda (**a rear standard**) a kolejničky (**rail**).

### Viewfinder - hledáček

### Vignette - úprava do ztracena

Na fotografii s úpravou do ztracena je objekt zpravidla ve středu snímku zobrazen s plnou kresbou, která směrem k okrajům postupně mizí, až okolí obrazu nemá žádnou kresbu. Efektu se dá dosáhnout fotografováním nebo při kopírování či zvětšování pomocí masky s otvorem uprostřed, obvykle oválným nebo kulatým.

▷▷ Ludwig Grillich, MUDr. Ludvík Komrs, kolem 1901, vizitka s úpravou do ztracena. Sběrka Scheufler, V7.B01.





**Vignetting – vinětace**

Ztmavnutí obrazu v rozích snímku nebo oblé uříznutí rohů, v některých případech i okrajů, fotografie. Může být způsobeno objektivem, sluneční clonou nebo okrajem filtru, který zasahuje do záběru, případně také podexpoziční v rozích u širokoúhlých objektivů.

**Vintage print – autorský originál fotografie**

Ve sbírkové a sběratelské fotografické praxi označení pro snímek vytvořený krátce po zpracování negativu samotným autorem nebo pod jeho dohledem a s použitím autorem akceptovaných materiálů a postupů. Některé zdroje pojem zužují na první snímek z daného negativu. Vintage print nemusí být nutně fotografem podepsaný, ale výše uvedené musí být doložitelné.

**Washing / Bathing – vypírání**

Závěrečná část zpracování fotografických negativů nebo pozitivů u mnoha fotografických procesů. Cílem bylo odstranit zbytky po chemikáliích z procesu zpracování. Nedokonalé vyprání vede k zeslabení fotografických obrazů, jejich nestálosti a tvorbě zejména žlutohnědých skvrn přímo v obrazu nebo na podložce.

**Watercolours – vodové barvy**

Používány při kolorování fotografií a diapositivů.

**Waxed-paper process – technika voskovaných papírů****Waxed-paper negative – voskovaný papírový negativ**

Označení pro proces voskovaných papírových negativů, který od roku 1851 využíval jejich tvůrce Gustave Le Gray. Na rozdíl od starších kalotypií, které rovněž využívaly papírové negativy, byly obrazově dokonalejší.

**Wedding photography – svatební fotografie****Wet collodion process – mokrý kolodiový proces**

První technika v dějinách fotografie, která úspěšně využila skla jako nosiče světlocitlivých materiálů. Název „mokrý“ vychází z toho, že podstatou procesu bylo exponování a vyvolávání za „mokra“. Jeho vynálezcem byl Frederick Scott Archer roku 1851, proces se používal do konce osmdesátých let 19. století. Při práci v terénu bylo třeba temnou komoru improvizovat na místě, což znamenalo mít s sebou speciálně upravený stan nebo na temnou komoru upravený vůz. Mnozí fotografové si uchovávali různá dílčí vylepšení procesu jako svá zpracovatelská tajemství. V zásadě každý kolodiový negativ nesl na sobě pečeť svého individuálního zpracování na základě empirické cesty zkoušek a omylů. Oproti dříve používaným kalotypickým negativům se kolodiové negativy vyznačovaly zvýšením obrysové ostrosti, větší bohatostí detailů, rozsáhlejší stupnicí polotónů i větší citlivostí. Technika mokrého kolodiového procesu byla technickým předpokladem neobyčejné konjunkturny fotografie šedesátých let 19. století. Se snadností neomezené kvalitní multiplikace fotografie dostala podobu zcela nového informačního systému a mohla se stát běžnou součástí života. Proces měl řadu modifikací. S mokrymi kolodiovými deskami od roku 1851 nastoupily fotografické procesy cestu, jaké využíváme dodnes: průhledný negativ na skle (později i na filmu), pozitiv na papíře (umělé hmotě).

**Wet-plate camera – fotografický přístroj pro mokrý kolodiový proces**

Fotografické komory pracující se skleněnými kolodiovými negativy byly již od počátku konstruovány jako měchové. Měch býval celokožený, plátěný i papírový s koženými rohy. Komory byly dřevěné, mnohdy čtvercového průřezu, s výtahovou podlážkou. Na pevné přední stěně byl na objektivovém prkénku upevněn objektiv, zpravidla svisle i vodorovně vysunovatelný. Zadní rám byl posunovatelný po výtahu, který mohl být jednoduchý nebo dvojitý. Nesl matnici, která byla vyměnitelná za vysouvací

◀◀ Jan Tomáš, praní fotografických papírů u ateliéru fotografa, kolem 1885, polovina stereofotografie. Sběrka Scheufler, V12.B26.



kazetu. Ve své dolní části mívaly kazety pro mokrý kolodiový proces žlábek, kam ústily zbytky z roztočce stékající z desky exponované ve vlhkém stavu. Používaly se už vložky s posunovatelnými lištami pro záměnu formátů. Pro práci mimo ateliér se používaly skládací třínohé stativy, v ateliéru těžké pojízdné stativy většinou sloupového typu.

### **Wide-Angle photography – širokoúhlé snímky**

Snímky pořízené s úhlem zobrazení větším než 45°. Za extrémní úhel zobrazení se označuje 120°. Snímek objektivem označovaným jako rybí oko (Fisheye lens) má úhel zobrazení 180° i více.

### **Woodbury print / Woodburytype – woodburytypie**

Metoda kvalitní fotomechanické reprodukce, která poskytuje polotónové obrazy bez bodového rozkladu. Jejím vynálezcem byl Walter Bentley Woodbury roku 1864. Používala se až do přelomu 19. a 20. století. Na povrchní pohled se nerozezná od pravých fotografií. Nemá zrno a její povrch je hladký. Existovala v různých tónech, nejoblíbenější byly tóny fialové a hnědorudé. Woodburytypie bývaly většinou součástí náročných knižních publikací,

méně často se nalepovaly na karton formátů vizitek a kabinetek.

### **Wood engraving** ↗ Xylography

### **X-ray photograph – rentgenogram**

### **Xylography (wood engraving) – xylografie, dřevoryt**

Grafická technika tisku z výšky často používaná po vynálezu fotografie k reprodukcím fotografických předloh v časopisech. Ke konci 19. století byla střídána tiskovými metodami umožňujícími dokonalejší převod polotónů.

### **Yellowing – žloutnutí**

Degradace kvality fotografického obrazu. Příčinou bylo zejména nedokonalé praní v závěru zpracování. U negativů na nitrocelulózové podložce jde o projev celkového rozpadu nosiče záznamu. Zlatavý závoj v obraze mohl vzniknout také jako důsledek retuší v kombinaci oleje a tužky. Jiným důvodem degradace může být vynechání přerušovací lázně mezi vývojkou a ustalovačem.

## Přehled česko-anglických pojmů k anglicko-českému výkladovému slovníku

## Přehled pojmů

aberace – *aberration of lenses*  
 abraze – *abrasion*  
 acetát celulózy – *celulose acetate*  
 aditivní barevný proces – *additive color-process*  
 adjustace – *framing*  
 albuminový papír – *albumen paper*  
 albuminový proces – *albumen process*  
 ambrotypie – *ambrotype*  
 amfitypie – *amphitype*  
 anaglyf – *anaglyph*  
 anilinové barvy – *aniline colours, aniline dyes*  
 arabská guma – *gum arabic*  
 argentotypie – *argentotype*  
 argyrotypie – *argyrotpe*  
 aristový papír – *aristotype paper* (= *gelatine printing-out paper*)  
 asfalt přírodní – *bitumen*  
 ateliér – *studio*  
 ateliérový fotografický přístroj – *studio camera, view camera*  
 ateliérový portrét – *studio portrait*  
 ateliérový portrét na kartonu – *card-mounted studio portrait*  
 autochrom – *autochrome*  
 autoportrét – *self-portrait*  
 autorský originál fotografie – *vintage print*  
 barytová vrstva – *baryta layer*  
 Becquerelův proces – *Becquerel process*  
 bezpečný film – *safety film*  
 bitumen, přírodní asfalt – *bitumen*  
 blednutí – *fading*  
 blesk – *flash*  
 bod – *dot*  
 bois durci  
 bromidový, bromidostříbrný, bromostříbrný papír – *bromide paper*  
 bromolejotisk, bromolej – *bromoil print*  
 bromolejotiskový proces – *bromoil process*  
 carbro, karbro – *carbro process*  
 celkový pohled – *panorama*  
 celloidinové papíry – *collodion printing-out paper*  
 citlivost – *sensitivity*  
 citlivost materiálů – *speed of materials*  
 citlivý (světlocitlivý) – *sensitive (light sensitive)*  
 cliché-verre – *cliché-verre*  
 clona – *aperture*  
 čas expozice, rychlost závěrky – *exposure time, shutter speed*  
 čas závěrky, čas expozice – *shutter speed*  
 časoběrná fotografie – *time-lapse photography*  
 černobílá fotografie – pozitiv – *black-and-white print*  
 černobílý film – *black-and-white film*

čistící lázně – *cleaning baths*  
 čištění – *cleaning*  
 čočka – *lens*  
 daguerrotypické spalničky – *daguerreotype measles*  
 daguerrotypie – *daguerreotype*  
 dálkoměr – *rangefinder*  
 deska fotografická – *plate*  
 detektivní zásobníkový fotografický přístroj, „detektivka“ – *detective cameras*  
 diapozitiv – *slide*  
 diapozitiv k projekci – *lantern slide*  
 diapozitiv kolorovaný, ručně kolorovaný – *coloured slide, hand-coloured slide (v amer. angl. colored slide, hand-colored slide)*  
 diapozitiv na barevném filmu – *colour slide (v amer. angl. color slide)*  
 dírková kamera, komora – *pinhole camera*  
 dřevoryt – *wood engraving, xylography*  
 duplikát – *duplicate*  
 dusičnan stříbrný – *silver nitrate*  
 dvojexpozice – *double exposure*  
 edice, emise, verze, vydání – *edition*  
 elektrochemické čištění – *electrochemical cleaning*  
 emulze – *emulsion*  
 expozice vícenásobná – *multiple exposure*  
 expozice, osvit – *exposure*  
 expoziční stupeň – *exposure value (EV)*  
 fáze pohybu na jednom snímku – *stop-motion photography*  
 ferrotypie / ferotypie – *ferrotype (též tintype)*  
 film barevný pro denní světlo – *day-light film*  
 film barevný pro umělé světlo – *tangsten film, T film*  
 film listový – *sheet film*  
 film šířky 35 mm – *35 mm photography*  
 film ultramalého formátu – *disc film*  
 film v cartridge – *cartridge film*  
 formát – *format*  
 fotoaparát – *camera*  
 fotoaparát pro mokré kolódiový proces – *wet-plate camera*  
 fotoaparát pro novinářskou fotografii – *press camera*  
 fotoaparát s dálkoměrem – *rangefinder camera*  
 fotogenická kresba – *photogenic drawing*  
 fotoglyptie – *photoglyptie*  
 fotografický snímek vytvořený po smrti autora – *posthumous print*  
 fotografie – *photograph, print*  
 fotografie s obsahem stříbra – *silver print*  
 fotografie s velmi krátkými časy expozice – *high-speed photography*  
 fotografie ultramalého formátu – *subminiature photography*  
 fotografie zátiší – *still-life photography*  
 fotografování momentek – *moments photography*  
 fotogram – *photogram*  
 fotolitografie – *photolithography*  
 gumotisk – *gum-bichromate process, gum print*  
 halace – *halation*  
 halogen, halogenid – *halide, halogen*

halogenid stříbra – *silver halide*  
 heliografie – *heliography*  
 heliogravura – *heliogravure*  
 heliochromie, heliochromotypie, fotogramie – *heliochromy, heliochromotype*  
 heliotypie – *heliotype*  
 high key – *high key*  
 hillotypie – *hillotype*  
 hledáček – *viewfinder*  
 hloubka ostrosti – *depth of field*  
 holografie – *holography*  
 hyalografie – *hyalograph*  
 hyalotypie – *hyalotype*  
 hyperfokální vzdálenost – *hyperfocal distance*  
 „hypo“ ustalovač – *hypo; hyposulfite of soda*  
 chlorid stříbrný – *silver chloride*  
 chlorid zlatitý – *gold chloride*  
 chloridobromidostříbrný papír – *chloride-bromide paper*  
 chloridostříbrný papír – *chloride paper*  
 chromofotografie – *chromophotography*  
 chromované klišoviny, ušlechtilé fotografické tisky – *bichromate processes*  
 infračervená fotografie – *infrared photography*  
 inkoustový tisk – *inkjet printing*  
 jasy, světlá místa – *highlights*  
 kabinetka – *cabinet photograph, cabinet card, cabinet print*  
 kallotypie, Van Dykův proces proces Van Dyke – *kallitype (též calitype, caliotype), Van Dyke print*  
 kalotypie (talbotypie) – *calotype*  
 kamera obskura – *camera obscura*  
 karton – *card*  
 kazeta – *cassette*  
 kinofilm – *35 mm film*  
 koksín – *coccine dye*  
 koláž – *collage*  
 kolódiové pozitivy (= ambrotypie) – *collodion positives*  
 kolódiové techniky – *collodion processes*  
 kolorování – *colouring (v amer. angl. coloring)*  
 komprimace, komprese – *compression*  
 kontaktní kopie – *contact print*  
 kontaktní papír, papír pro kontaktní fotografii – *contact paper*  
 kopírovací papír – *printing-out paper (POP)*  
 kopírovací rámeček k vytvoření kontaktu – *contact printing frame, copy frame*  
 koroze kovu – *corrosion of metal*  
 koroze skla – *corrosion of glass*  
 krabička unifikovaného formátu – *union case*  
 kyanidové čištění – *cyanide cleaning*  
 kyanotypie, kyanografie – *cyanotype*  
 laterna magica, kouzelná svítilna, skioptikon – *magic lanterns*  
 lázeň – *bath*  
 Le Grayův voskovaný negativ – *Le Gray waxed paper*  
 leštění – *polishing*  
 líc, přední strana, avers – *recto*  
 malované pozadí – *painted background*

„mamutí“ formát (fotografických) desek - *mammoth plate*  
 matnice - *focusing screen*  
 matný (albumin, želatinová fotografie) - *matte (albumen, gelatin prints)*  
 měch, měchové zařízení - *bellows*  
 měchový fotopřístroj - *bellows camera*  
 měkce kreslící objektiv - *soft focus lens*  
 měkká kresba - *soft focus*  
 melainotypie - *melanograph*  
 mikrofotografie - *photomicrography*  
 modrotisk, kyanotypie, kyanografie, železitý tisk, fotolový tisk - *blueprint*  
 mokrý kolódiový proces - *wet collodion process*  
 momentka - *snapshot*  
 momentní fotografie - *instantaneous photography*  
 montáž - *montage*  
 mozaikový portrét - *folding card*  
 nadřzování (odstínění) zvětšeniny - *dodging*  
 negativ - *negative*  
 nekonečno -  $\infty$  - *infinity*  
 neostrost pohybová - *motion blur*  
 neostrý - *unsharp, blurred*  
 neprůhlednost - *opacity*  
 neprůhledný - *opaque*  
 nitrát celulózy - *cellulose nitrate*  
 nitrátový film - *nitrate film, celluloid*  
 objektiv - *lens*  
 objektiv rybí oko - *fisheye lens*  
 objektiv s pevnou ohniskovou vzdáleností - *fixed focal length lens (prime lens)*  
 obraz z inkoustové tiskárny - *inkjet print*  
 odlupování - *flaking*  
 ohnisko objektivu - *focal point*  
 ohnisková vzdálenost - *focal length*  
 ochranné sklo - *protective glass*  
 okamžitá fotografie - *instant photography*  
 olejotisk (fotografie) - *oil print (oil pigment print)*  
 olejotisk (technika) - *oil-pigment process*  
 opacita - *opacity*  
 ortochromatický - *orthochromatic*  
 oříznutí - *cropping (trimming)*  
 otisky prstů - *finger prints*  
 ozobrom, ozobromový proces - *ozobrome process*  
 ozotypie - *ozotype process*  
 ozotypie s arabskou gumou - *gum ozotype*  
 paladiotypie - *palladium print / palladiotype*  
 palec (2,54 cm) - *inch*  
 pannotypie - *pannotype*  
 panoramatická fotografie - *panoramic photography*  
 papírmaš - *papier-mâché*  
 papírová podložka - *paper base, paper support*  
 pára - *vapour*  
 pasparta - *mat, passe-partout*  
 paspartování - *matting*



perforovaný kinofilm šíře 35 mm - *35 mm perforated motion picture film*  
 pergamen - *parchment*  
 pevný objektiv, objektiv s pevnou ohniskovou vzdáleností - *fixed focal length lens (prime lens)*  
 pigmentové procesy, tzv. ušlechtilé fotografické tisky - *pigment processes*  
 platinotypie - *platinum print / platinotype*  
 plíseň - *mould*  
 plný formát - *full frame*  
 plynový papír - *gaslight paper*  
 počet bodů na palec - *dots per inch (dpi)*  
 podložka (pod fotografií při rámování) - *mounting board*  
 podmínky uložení - *storage guidelines*  
 pohlednice - *postcard*  
 pohyb: fáze pohybu na jednom snímku - *stop-motion photography*  
 Polaroid - *Instant photography*  
 polotón - *halftone*  
 polotónové techniky - *halftone processes*  
 poloviční formát kinofilmu - *half-frame format*  
 polyester - *polyester*  
 porcelán: fotografie na porcelánu, fotokeramika - *porcelain photograph*  
 posmrtný: fotografická kopie vytvořená po smrti autora - *posthumous copy*  
 poškrábání desky - *scratches on the plate*  
 pouzdro: fotografie v pouzdru - *cased photograph*  
 pozadí - *background*  
 pozitiv - *print*  
 pozitivní obraz - *positive image*  
 pozitivní obraz na průhledné podložce - *transparency*  
 praní/koupání, vypírání - *washing / bathing*  
 prasklina, trhlina (ve fotografické emulzi) - *crack*  
 preventivní péče (o fotografie) - *preservation (of photographs)*  
 proces Van Dyke - *Vandyke process*  
 projekt Daguerreobáze - *Daguerreobase project*  
 protalbinový papír - *protalbin paper*  
 průhlednost - *transparency*  
 průhledný - *transparent*  
 průsvitný papír, jemný pergamen - *vellum*  
 průsvitný papír, jemný pergamen - *vellum*  
 předsádková čočka - *secondary lens*  
 přenos emulze - *transfer*  
 přímá, okamžitá fotografie - *instant photography*  
 přímo kopírující papír - *printing out paper (POP)*  
 přímý pozitiv - *direct positive*  
 punc - *hallmark*  
 pušování - *pushing, push processing*  
 Rawlinsova fotografie, olejotisk - *Rawlins print, Rawlins oil print*  
 rentgenogram - *X-ray photograph*  
 reprint, znovu vydaný tisk (publikace) - *reprint*  
 reprodukce, fotoreprodukce - *reproduction (photoreproduction)*  
 restaurování fotografií - *conservation of photographs*  
 retuš, retušování - *retouching*  
 rodinná fotografie - *family photography*  
 rozměry - *dimensions*

rozostření pohybové - *motion blur*  
 roztok - *solution*  
 rub, zadní strana, revers - *verso*  
 ručně kolorovaný diapozitiv - *hand-coloured slide*  
 ruční kolorování - *hand colouring*  
 rybí oko - *fish-eye lens*  
 rychlost závěrky - *shutter speed*  
 Sabattierův jev - *Sabattier effect*  
 samospoušť - *self-timer*  
 sépiový tisk Van Dyke - *Vandyke process (brownprint, sepiaprint)*  
 sesychání, svrašnění, smršťování - *shrinking*  
 silueta - *silhouette*  
 skenování, sken - *scanning, scan*  
 sklopná kamera - *folding camera*  
 skříňkový fotopřístroj - *box camera, rigid bodied camera*  
 slaný papír - *salted paper*  
 slepotisk - *blindstamp / drystamp*  
 složená fotografie - *composite photograph*  
 smalt: fotografie na smaltu, glazuře - *enamel photograph*  
 snímek formátu pohlednice - *postcard photograph*  
 snímek vytvořený autorem až po určité době od vzniku negativu - *later print*  
 snímek, fotografie - *photograph, print*  
 snímky zhotovené pigmentovými technikami - *pigment prints*  
 solarizace - *solarization*  
 spoušť - *trigger*  
 stahovací film - *stripping film*  
 stereofotografie - *stereoscopic photography, stereograph*  
 stereoskop - *stereoscope*  
 stereoskopická prohlížečka - *stereoscopic viewing device - stereoscope*  
 stíny - *shadows*  
 středoformátový fotografický přístroj - *medium-format camera*  
 stříbrné sole, sole stříbra, halogenidy stříbra - *silver salts*  
 stříbrné zrcátko - *silver mirroring*  
 stříbro - *silver*  
 stříbření galvanické - *Silver electroplating*  
 subtraktivní barevný proces - *subtractive colour process*  
 suché želatinové desky - *dry gelatine plate, dry plate*  
 svatební fotografie - *wedding photography*  
 světelný objektiv - *fast lens*  
 světlocitlivý - *light sensitive*  
 světlotisk - *collotype*  
 svitkový film - *roll film (rollfilm)*  
 širokoúhlé snímky - *wide-angle photography*  
 šperky s fotografiemi - *photographic jewellery (v amer. angl. jewelry)*  
 technika slaných papírů - *salt paper process*  
 technika voskovaných papírů - *waxed-paper process*  
 teleobjektiv - *telephoto lens*  
 temná komora - *darkroom*  
 thiomocovinové čištění - *thiourea cleaning*  
 thiosíran sodný - *sodium thiosulfate*  
 tónovaná fotografie - *tinted photograph*

tónování - **toning, dye toning**  
tónování místní (u negativů) - **local tinting**  
tónování zlatem - **gold toning**  
uhlotisk - **carbon print**  
úprava do ztracena - **vignette**  
ustalovač - **fixing agent, fixing solution**  
ustalovač „hypo“ - **hypo; hyposulfite of soda**  
ustalování - **fixing**  
Van Dykův proces, sépiový tisk Van Dyke - **Vandyke process (brownprint, sepiaprint)**  
vícenásobná expozice - **multiple exposure**  
vinětace - **vignetting**  
vizitka - **carte-de-visite, visit card**  
vodové barvy - **watercolours**  
voskovaný papírový negativ - **waxed-paper negative**  
vrstva - **layer**  
vypírání - **washing / bathing**  
vysoký dynamický rozsah - **high dynamic range (HDR)**  
vývojka - **development agent, development solution**  
vyvolávací papír - **developing out paper / DOP**  
vyvolávání, vyvíjení - **development**  
vzpěrová kamera - **strut camera**  
woodburytypie - **woodbury print / woodburytype**  
xylografie, dřevoryt - **xylography (wood engraving)**  
zakalení (daguerrotypií) - **tarnishing (of daguerreotypes)**  
zakřivená, zahnutá deska skleněného negativu - **curved glass plate**  
zamlžení - **fogging**  
zarámování - **framing**  
zásobníkový fotografický přístroj - **magazine box camera**  
zátiší - **still life**  
závěrka - **shutter**  
zcitlivění - **sensitizing**  
zcitlivět (emulzi) - **sensitize**  
zesnulý: snímky zesnulých - **post-mortem photographs**  
zrcadlovka jednoobjektivová (jednooká) - **single-lens reflex camera**  
zrcadlovka se dvěma objektivy, dvouoká zrcadlovka - **twin lens reflex camera**  
zrcátko - **mirror**  
zvětšovací přístroj („zvětšovák“) - sluneční/elektrický - **enlarger (sun/electric)**  
zvětšování, zvětšení - **enlargement**  
želatina - **gelatine (též gelatin)**  
želatinový přímo kopírující papír - **gelatine printing out paper**  
želatinový vyvolávací papír - **gelatine developing out paper**  
železitý tisk - **blueprint**  
živý obraz - **tableau vivant, staged tableau, living picture**  
žloutnutí - **yellowing**

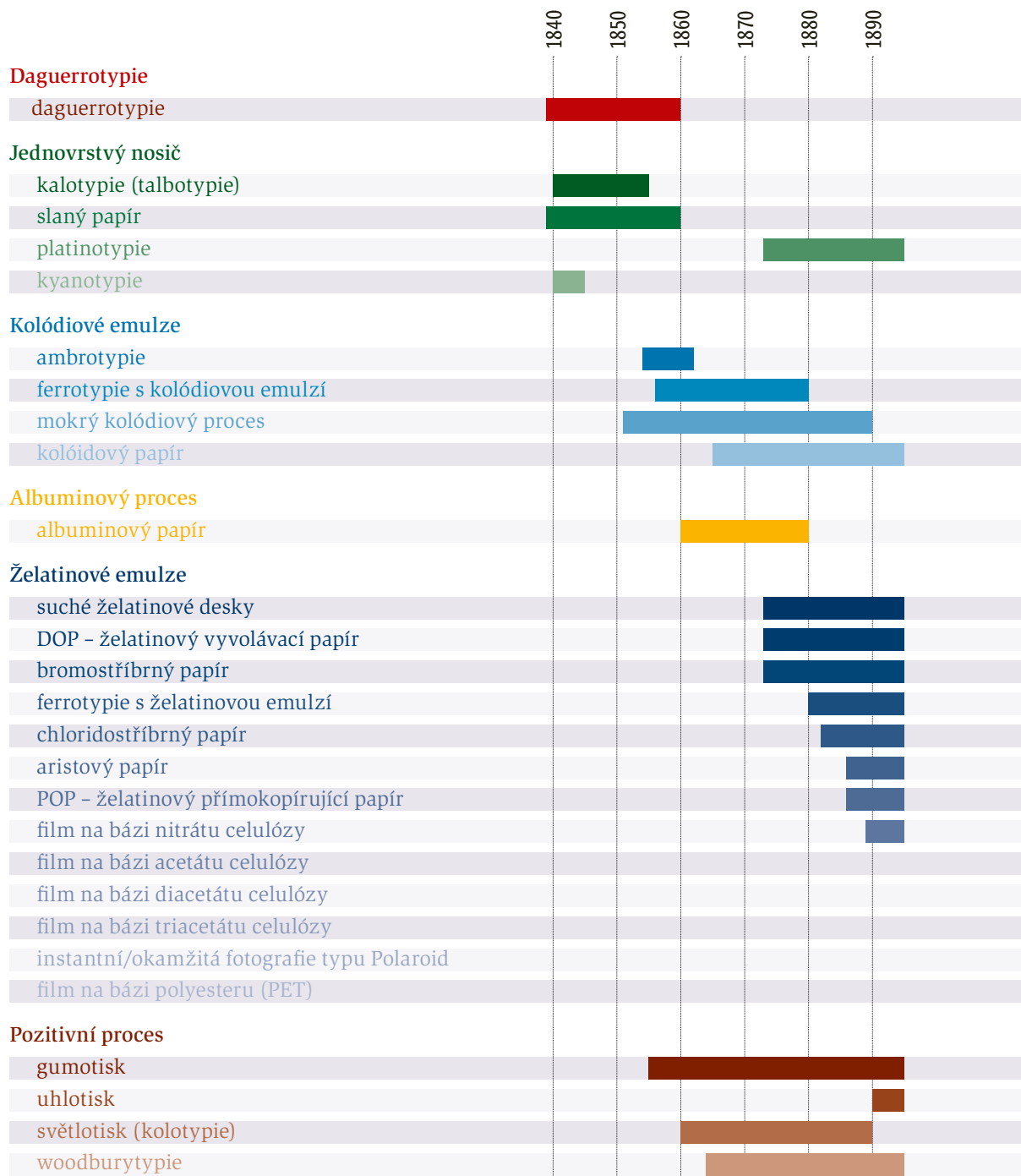
## Přehled formátů fotografických filmů

Označení	Typ	Roky užívání	Velikost a poznámka
101	svitkový film	1895–1956	3 ½ × 3 ½"
102	svitkový film	1896–1933	1 ½ × 2"
103	svitkový film	1896–1949	3 ¾ × 4 ¾"
104	svitkový film	1897–1949	4 ¾ × 3 ¾"
105	svitkový film	1897–1949	2 ¼ × 3 ¾", viz 120 film
106	for roll holder	1898–1924	3 ½ × 3 ½"
107	for roll holder	1898–1924	3 ¾ × 4 ¼"
108	for roll holder	1898–1929	4 ¾ × 3 ¾"
109	for roll holder	1898–1924	4 × 5"
110	for roll holder	1898–1929	5 × 4"
110 Instamatic	kazeta	1972–současnost	13 × 17 mm, viz 110 film
111	for roll holder	1898–neznámý	6 ½ × 4 ¾"
112	for roll holder	1898–1924	7 × 5"
113	for roll holder	1898–neznámý	9 × 12 cm
114	for roll holder	1898–neznámý	12 × 9 cm
115	svitkový film	1898–1949	6 ¾ × 4 ¾"
116	svitkový film	1899–1984	2 ½ × 4"
117	svitkový film	1900–1949	2 ¼ × 2 ¾", viz 120 film
118	svitkový film	1900–1961	3 ¾ × 4 ¾"
119	svitkový film	1900–1940	4 ¾ × 3 ¾"
120	svitkový film	1901–současnost	viz 120 film
121	svitkový film	1902–1941	1 ⅝ × 2 ½"
122	svitkový film	1903–1971	3 ¾ × 5 ½", pohlednice
123	svitkový film	1904–1949	4 × 5"
124	svitkový film	1905–1961	3 ¾ × 4 ¾"
125	svitkový film	1905–1949	3 ¾ × 5 ½"
126	svitkový film	1906–1949	4 ¾ × 6 ½"
127	svitkový film	1912–1995	4 × 4 cm, viz 127 film
128	svitkový film	1912–1941	1 ½ × 2 ¼"
129	svitkový film	1912–1951	1 ⅞ × 3"
130	svitkový film	1916–1961	2 ⅞ × 4 ⅞"
135	kazeta	1934–současnost	viz 135 film
220	svitkový film	1965–současnost	viz 120 film
235	loading spool	1934–neznámý	24 × 36 mm, viz 135 film

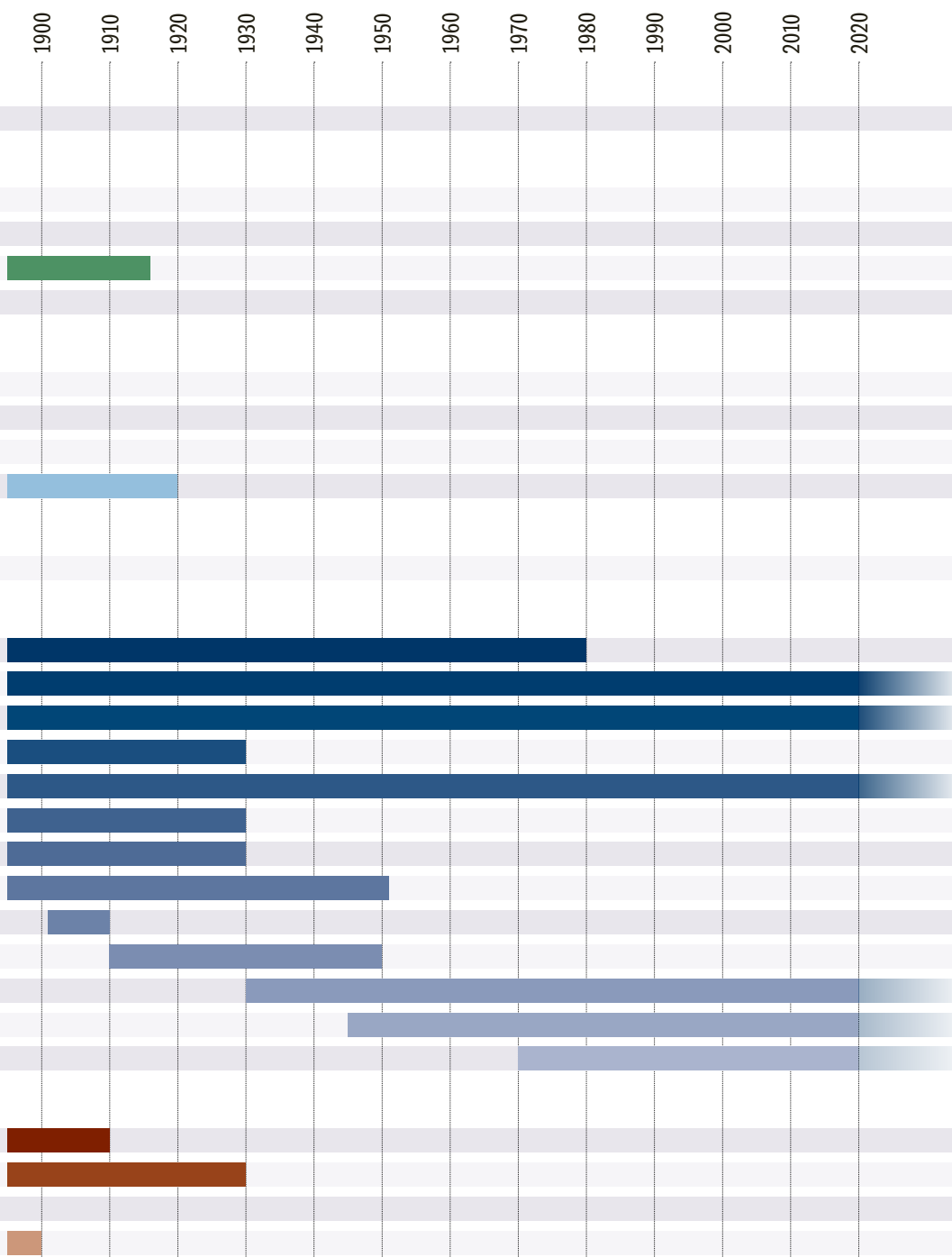
240 / APS	kazeta	1996–současnost	viz Advanced Photo System
335	stereo pairs	1952–neznámý	24 × 24 mm, pro stereo páry; viz 135 film
435	loading spool	1934–neznámý	24 × 36 mm, viz 135 film
616	svitkový film	1931–1984	2½ × 4¼" nebo 2½ × 2⅝", viz 616 film
620	svitkový film	1931–1995	viz 120 film
645	svitkový film	6 × 4,5 cm, viz 120 film	
828	svitkový film	1935–1985	28 × 40 mm, 35 mm široký – <b>Bantam</b> , 8 exp.
35	svitkový film	1916–1933	1¼ × 1¾", 35 mm široký
Disc	kazeta	1982–1998	viz disc film
Minox	svitkový film	1938–současnost	8 × 11 mm, 9,5 mm široký, 15 a 36 exp.
Karat	kazeta	1936–1963	dříve AGFA kazeta pro 35 mm film
Rapid	kazeta	1964–90. léta	AGFA kazeta pro 35 mm film, 12 exp (nahradil Karat, stejný systém)
SL	kazeta	1958–1990	Orwo – <b>Schnell-Lade Kasette</b> pro 35 mm film
K 16	kazeta	1987–neznámý	Orwo, 16 mm široký, 20 exp



## Časová osa vybraných fotografických technik a materiálů



Přehled vybraných nosičů a fotografických technik má orientační charakter. Slouží k základní orientaci v souběžně užívaných technikách a materiálech s přihlédnutím na jejich uplatnění v praxi v českých zemích.



Zpracováno podle: RITZENTHALER, Mary Lynn - VOGT-O'CONNOR, Diane - ZINKHAM, Helena - CARNELL Brett - PETERSON, Kit: *Photographs: archival care and management*. 2. printing. Chicago: Society of American Archivists, 2006.

# INTERPRETACE FOTOGRAFIE Z HLEDISKA OBSAŽENÝCH OBRAZOVÝCH INFORMACÍ

Metodika maximalizace reálného využití informací poskytovaných historickým fotografickým materiálem jako solitérní památkou a v kontextu používaných databázových systémů evidence pro prohloubení určení a poznání zobrazeného v každodenní praxi při identifikaci osob, míst, ateliérů apod.

**FILIP WITTLICH A KOL.**

Vydal Národní památkový ústav  
ve spolupráci s NTM, FAMU a MG  
v roce 2017 jako 88. svazek edice Odborné a metodické publikace  
1. vydání

Autoři textu: Filip Wittlich, Pavel Scheufler, Alena Černá, Valburga Vavřínová,  
Petr Kliment, Jan Hozák, Hana Knoppová, Lenka Scheuflerová

Fotopráce: Bc. Lenka Scheuflerová  
Tisk: Tiskárny Havlíčkův Brod, a.s.

ISBN 978-80-7480-076-4



# Metodiky vzniklé v rámci výzkumného projektu Historický fotografický materiál – identifikace, dokumentace, interpretace, prezentace, aplikace, péče a ochrana v kontextu základních typů paměťových institucí



**Interpretace fotografie z hlediska obsažených obrazových informací. Metodika maximalizace reálného využití informací poskytovaných historickým fotografickým materiálem jako solitérní památkou a v kontextu používaných databázových systémů evidence pro prohloubení určení a poznání zobrazeného v každodenní praxi při identifikaci osob, míst, atelierů apod.**



**Techniky historického fotografického materiálu a jejich určení**



**Jednotná popisná a obrazová dokumentace historického fotografického materiálu v kontextu používaných elektronických evidenčních systémů v příspěvkových organizacích MK ČR s cílem sjednocení definic a pojmosloví v oblasti historického fotografického materiálu v používaných evidenčních systémech a ulehčení uživatelského vyhledávání v nich**



**Aplikace a prezentace historického fotografického materiálu v expozicích a instalacích paměťových institucí**



**Preventivní péče, uložení, instalace a ochrana historického fotografického materiálu v různých typech paměťových institucí**