

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Diplomová práce

Fotografie: Počátek a současnost digitální éry

Ondřej Malý

Západočeská univerzita v Plzni

Fakulta filozofická

Katedra filozofie

Studijní program Humanitní studia

Studijní obor Evropská kulturní studia

Diplomová práce

Fotografie: Počátek a současnost digitální éry

Ondřej Malý

Vedoucí práce:

PhDr. Miloš Ševčík, Ph.D.

Katedra filozofie

Fakulta filozofická Západočeské univerzity v Plzni

Plzeň 2013

Prohlašuji, že jsem práci zpracoval samostatně a použil jen uvedených pramenů a literatury.

Plzeň, duben 2013

.....

Poděkování

Rád bych především poděkoval celé mojí rodině za velkou podporu při studiu. Dále patří velké poděkování mému vedoucímu diplomové práce PhDr. Milošovi Ševčíkovi, Ph.D.

OBSAH

1 ÚVOD	1
2 VZNIK A SVĚTOVÝ VÝVOJ FOTOGRAFIE V 19. STOLETÍ.....	2
2.1 Vývoj piktorialismu.....	5
2.2 Světový vývoj dokumentární fotografie	9
2.3 Světový vývoj portrétu	11
2.4 Světový vývoj sociální fotografie.....	14
2.5 Ohlas fotografie	16
2.6 Teze fotografické identity	18
3 TECHNOLOGIE, FOTOGRAFICKÉ ŽÁNRY A FOTOGRAFIE DNEŠKA.....	21
3.1 Fotografie zátiší v současnosti	23
3.2 Fotografie krajiny v současnosti	24
3.3 Fotografie architektury v současnosti	25
3.4 Fotografický portrét v současnosti	26
3.5 Fotografický akt v současnosti.....	28
3.6 Fotografický dokument v současnosti.....	29
4 ANALOGOVÁ A DIGITÁLNÍ FOTOGRAFIE	30
4.1 Fotoaparát.....	30
4.2 Analogová fotografie.....	31

4.2.1	Techniky analogová fotografie.....	34
4.2.2	Temná komora.....	40
4.2.3	Výbava fotografů u analogové fotografie	41
4.2.4	Obráz analogové fotografie.....	43
4.2.5	Fotografování a analogový fotografický proces	44
4.2.6	Od negativu k pozitivu.....	46
4.2.7	Barevná fotografie.....	48
4.2.8	Černobílá fotografie.....	50
4.3	Digitální fotografie	50
4.3.1	Techniky digitální fotografie.....	51
4.3.2	Výbava fotografů u digitální fotografie	59
4.4	Rozdíly mezi analogovou a digitální fotografií	62
4.5	Fotografie jako přínos.....	64
5	ZÁVĚR.....	65
6	SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ.....	67
6.1	Seznam literatury.....	67
6.2	Seznam internetových zdrojů.....	69
7	RESUMÉ.....	70
8	SEZNAM PŘÍLOH	71

1 ÚVOD

Diplomová práce, která nese název Fotografie: Počátek a současnost digitální éry, je zaměřena v první části na vznik a úplné počátky fotografického objevu, přičemž v druhé kapitole práce podává náhled do jednotlivých fotografických směrů a připomíná ohlas, který fotografie vyvolala. Určitě nesmíme opomenout ani náhled do fotografického zobrazení, které svým způsobem dává podnět k zamyšlení, neboť fotografie může být chápána jako důležitý projev lidské činnosti nejen z estetického hlediska, ale také z hlediska sociálního či politického. Vždy výrazně ovlivňovala kulturní rozvoj, neboť je určitým druhem uměleckého vyjádření. Dále pak nesmíme opomenout, že fotografie pomáhala mnoha vědním oborům.

Fotografii bychom měli pokládat za jeden z největších vynálezů všech dob, přičemž na každém kroku můžeme vidět, jak fotografie buď přímo, nebo nepřímo zasahuje do všech odvětví lidské činnosti. Tato diplomová práce ve druhé kapitole popisuje jednotlivé fotografické směry, které byly rozvíjeny v 19. století. V následující třetí kapitole naopak analyzuje fotografické žánry, které jsou nejvíce užívané dnes, snaží se přiblížit nejen jejich charakteristiku, ale i způsob fotografování a technické vlastnosti. Následující čtvrtá kapitola je v celé práci nejzásadnější. Porovnává odlišné druhy fotografického obrazu a srovnává fotografování v analogové či digitální formě. U každého druhu lze najít a zachytit určité odlišnosti, například rozdílnost fotografických metod, technik či znázornění výhod a nevýhod daného druhu fotografie. Tyto odlišnosti lze interpretovat na pozadí historických událostí.

Důležitou součástí textu jsou také přílohy, na základě kterých je vytvořen náhled do jednotlivých fotografických období, obsahují i ukázky fotografických žánrů a fotografické vybavy. Pokud jde o technické vybavení fotoaparátů, lze uvést skutečně jen některé příklady, protože každá pomůcka, která je spojena s fotografií, například objektivy nebo osvětlení, by mohla být doložena mnohými příklady.

2 VZNIK A SVĚTOVÝ VÝVOJ FOTOGRAFIE V 19. STOLETÍ

Úplné počátky fotografie jsou spojovány s pomůckou k obkreslování nazývanou Camera obscura (viz. Příloha č. 1). Je to pomůcka, umožňující pronikání světelných paprsků malým otvorem do naprosto temné místnosti, neboť tak vzniká obraz vnějšího světa na protilehlé stěně. Je však otočen nohama vzhůru a také levá a pravá strana jsou oproti skutečnosti mnohdy převrácené. Princip optické temné komory popsal už před 2000 lety čínský učenec Mo Ti nebo řecký filozof Aristotelés. Cameru obscuru používal také arabský matematik a astronom zvaný Alhazen, který ji spolu se svými přívrženci používal k pozorování měsíce a hvězd (Beurer, 9).

V dobách renesance sloužila tato pomůcka umělcům a učencům k obkreslování promítnuté reality. V polovině 16. století italský matematik Cardanus nahradil otvor camery obscury skleněnou vypouklou čočkou, která byla uprostřed silná a směrem k okrajům se mírně ztenčovala. Obraz uvnitř optické komory se stal mnohem světlejší a také ostřejší. Další zlepšení na sebe nenechala dlouho čekat. Benátčan Barbaro vymyslel inovaci tím, že čočku zakryl maskou s otvorem uprostřed. Promítání reality ještě více nabylo na ostrosti a tím i na lepší viditelnosti. Lze říci, že Barbaro vlastně vynalezl princip clony. V polovině 17. století došlo k dalšímu významnému objevu. Zjistilo se, že neprevráceně dokáže vnější svět zobrazit i jednoduché zrcadlo, které se v promítacím přístroji spojí s kreslící plochou pod úhlem 45 stupňů (Beurer, 11).

Německý mnich Zahn jako první sestavil přenosný ruční model camery obscury. Zrcadlo umístěné uvnitř kamery vrhlo obraz na matnici, kde jej bylo možné dobře obkreslit. Autor musel vyrobit několik stovek kopií, protože se nový vynález těšil opravdu velké oblibě. Jeho snažení však k vynálezu samotné fotografie ještě nevedlo. Vynález camery obscury naznačil způsob jak promítat obraz skutečnosti na určité pozadí. Důležitější však byla otázka, jak obrázek zachytit, aniž by se musel obkreslovat? (Skopec, 21).

Mnoho významných vědců experimentovalo s materiály citlivými na světlo. Německý učenec a lékař Johann Heinrich Schulze zkusil naplnit láhev kaší, smíchanou z křídového prášku a dusičnanu stříbrného, vyřezal šablonu s písmeny a přitiskl ji na láhev, a vystavil ji slunečnímu světlu. Tam, kde šablona propouštěla světlo, se kaše tmavě barvila, ostatní místa ale zůstala bílá. K důležitému objevu došlo v roce 1725, kdy Schulze odhalil citlivost sloučenin stříbra na světlo. Angličané Wedwood a Davy používali bílou kůži a papír namočený do dusičnanu stříbrného (Skopec, 23). Na ně pokládali pířka nebo křídla hmyzu a vystavovali je světlu. Vznikaly tím siluety na tmavém podkladě. Světlá místa pak po dopadu slunečního světla ztmavla také. Tito vědci však neznali objev švédského chemika Karla Wilhelma Scheeleho, který zjistil, že obrázky, vzniklé působením světla, fixuje čpavek. Kdyby tuto skutečnost Wedgwood a jeho kolegové věděli, mohli vejít do dějin jako vynálezci fotografie (Eastman, 34).

Francouz Joseph Nicéphore Niépce se experimenty, materiály citlivými na světlo, zabýval již od roku 1816. Na jeho dlouholetý výzkum navázal další specialista z oblasti fotografie Louis Jacques Mandé Daguerre. Měděné desky potíral stříbrem tak, aby získaly citlivost na světlo. Úplnou náhodou zjistil, že se na měděné desce, která byla krátce osvětlena, skrývá obrázek. Takzvaný latentní obraz se objevil až poté, co začaly působit rtuťové páry. Po řadě pokusů přišel Daguerre na to, že stříbrný obraz na měděných deskách uchovává vodní lázeň s kuchyňskou solí (Scheufler, 2000, 12).

V roce 1829 byla založena firma Niépce-Daguerre, která se zabývala vyvoláváním obrazu, který byl následně zobrazován na deskách. Tyto typy obrazů však nebyly přes veškerou snahu komerčně úspěšné a Niépce s Daguerrem fotografii v roce 1839 prodali francouzskému státu. Další rozvoj fotografie spočíval ve spojení Louise Jacques Mandé Daguerreho s továrníkem Girouxem, kteří založili obchod s fotografickými komorami, které byly ve své době velmi drahé, tudíž i těžko dostupné (Scheufler, 2000, 12). V roce 1840 zřídil Morse, vynálezce telegrafu,

s doktorem Draperem na střeše university v New Yorku první fotografický ateliér. Ukázka prostředí fotoateliéru z roku 1865 (viz. Příloha č. 2). Musíme konstatovat, že šlo o zlatý důl. Malý fotografický obraz stál okolo 5 dolarů. Podceňovaný vynález rychle získal popularitu přes kritické a výsměšné poznámky rytců, kreslířů a grafiků, kteří byli spojeni s tiskem a nakladateli (Skopec, 30).

Přesto se však fotografie nedostala k nejširšímu publiku. Do 80. let předminulého století byla fotografie oborem, kterému se výlučně věnovali odborní pracovníci, lékaři, obchodníci či živnostníci, kteří svoje fotografické řemeslo provozovali převážně ve větších ateliérech a laboratořích (Scheufler, 2000, 18). Teprve později se začaly volně prodávat ortochromatické desky a fotografie se tak dostala do rukou i laikům.

V roce 1877 prodělala technika fotografie další zásadní změnu. Anglický lékař a fotograf Richard Maddox zjistil, že želatina dokáže uchovat stříbrné soli, které byly citlivé na světlo. Suché desky tak bylo možné připravit předem, odpadl tak neustálý transport do temné komory. Detailní analýza temné komory je v kapitole 4.2.2. Nové skleněné desky zkrátily dobu expozice, neboli dobu, po kterou je závěrka fotoaparátu otevřena a umožňuje dopad světlu téměř o zlomky vteřin. Nic už nebránilo tomu, aby se fotografování mohlo stát samostatnou činností. Brzy následoval další významný objev. Jako nosný materiál stříbrných solí se nově začal používat lehce průhledný celulooid. V roce 1888 se světu představil Američan Georg Eastman prvním lehce ovladatelným fotoaparátem KODAK (Skopec, 32).

George Eastman využil roku 1888 Boldyrevova objevu filmu z roku 1880 a objevu Hannibala Goodwina z roku 1887, který volil celulooid jako podklad negativního materiálu, k masové výrobě svitkového filmu a prvních skříňkových přístrojů neboli boxů. Tím vlastně uvolnil cestu fotografii a jejímu širokému rozšíření (Souček, 12). Ani v případě Eastmana nebyly pohnutky k zlidovění fotografie jiné než komerční. Počátky fotografie byly jedním velkým obchodem. Aby se fotografie rozšířila do celé Evropy, byly

v období před první světovou válkou vyměňovány, a to zcela zdarma, fotografické přístroje KODAK za staré komory. Přístroje KODAK měly velikou výhodu v tom, že se v nich mohl používat svitkový film, který se mohl zakládat za denního světla. Na jediný pás tohoto filmu bylo možné naexponovat 8 až 16 snímků (Skopec, 38).

Eastmanova firma chtěla zamezit konkurenci jiných firem, které rychle zaváděly výrobu fotografických filmů, dodávaly svitky filmů na úzkých kovových cívkách, takže do darovaného přístroje musel fotograf zakoupit originální filmy KODAK (Beurer, 13). Fotografický obraz se značně rozšířil a to především díky reklamě či lákavých nabídek. Vypovídající je značný nárůst produkce, přičemž z malé továrny G. Eastmana se stal velký koncern, který zásoboval fotografickými materiály a přístroji celý svět. Z G. Eastmana se sice stal milionář, ale on sám umožnil svým podnikáním vznik fotografie, která nebyla určena jen profesionálním fotografům, ale fotografovat mohl téměř každý. Do té doby byla fotografie uzavřenější, ateliérovou, živnostenskou záležitostí a mezi široké vrstvy se nemohla vůbec dostat (Scheufler, 19).

2.1 Vývoj piktorialismu

Piktorialismus byl fotografickým směrem, který se objevil v devadesátých letech 19. století, přičemž jeho hlavní úlohou bylo, přiblížení fotografie malbě a grafice. (Birgus – Mlčoch, 61). Většina fotografií v 19. století nebyla vytvářena s uměleckými ambicemi. Fotografování se považovalo za řemeslnou či vědeckou činnost, fotograf mohl být váženým živnostníkem, nikoli však uznávaným umělcem jako malíř či sochař. Síla fotografie tkvěla především v její dokumentární věrnosti, přičemž ke konci století se oceňovala i její schopnost zachytit daný okamžik. Ve vztahu k umění se význam fotografie profiloval ve zprostředkování uměleckých hodnot, zejména formou reprodukcí uměleckých děl. Proto existovalo takové množství vizitek či kabinetek, které byly určitým druhem portrétních snímků (Scheufler, 2000, 32).

Fotografie měla svůj podíl na vzrůstu kulturní úrovně vzdělaných lidí a vzdělanosti obecně. Od počátku dějin fotografie byli autoři fotografií natolik přesvědčeni fotografickým řemeslem, že se snažili svými díly dokázat, že fotografie je schopna vyššího uměleckého vyjádření. Zásadní zlom k prosazení fotografie představoval samozřejmě portrét, jakožto směr fotografie. Fotografované osoby, již nepředstavovaly samy sebe, ale jejich výraz a celá kompozice směřovaly k vyjádření určitého obrazového cíle. Po portrétech se také často objevovaly pokusy o fotografické vyjádření témat, zabývajících se lidskou každodenností, například práva, lásky nebo nenávisti (Skopec, 42).

Za prvního fotografa s uměleckými ambicemi byl považován Angličan Oscar Gustav Rejlander, který se původně zabýval malbou portrétů. Fotografováním se zabýval proto, aby získal pomocné předlohy pro svá malířská díla. Oscar Rejlander nejspíše dokázal své portrétované objekty natolik zaujmout, že dosahoval u svých modelů velmi živý výraz tváře. Potvrzovala se tu skutečnost z portrétních ateliérů, že fotograf musí být především dobrým režisérem jedinečných situací a daných nálad. Začal aranžovat scény s větším počtem modelů a jednotlivé obrazy spojoval. Jeho velkým dílem, se kterým si také získal slávu, bylo dílo názvem „Dvě cesty života“, na němž muž ukazuje cestu dobra a zla, cestu neřešení a cestu pozitivních řešení. Rejlanderovo dílo mocně inspirovalo dalšího uměleckého fotografa a to Henryho Peache Robinsona, který se od své záliby v malování dostal až k fotografii. Roku 1858 uveřejnil známou montáž pěti negativů nazývanou se „Na smrtelné posteli“, kterou se také rázem proslavil. Jeho díla rovněž upoutala pozornost britské společnosti a královské rodiny (Scheufler, 2000, 34).

Robinson, stejně jako Rejlander se nemohl zabývat pouze uměleckými fotografiemi, i on musel provozovat běžné zakázkové řemeslo v podobě portrétů. Ke slávě jeho díla přispěla také jeho rozsáhlá publicistická činnost. Vedle článků napsal jedenáct zajímavých knih o fotografii. Nejúspěšnější se stala kniha s názvem „*Pictorial Effect in Photography*“, neboli „*Obrazový účinek ve fotografii*“, z roku 1869, která se stala určitým teore-

tickým shrnutím pro výklad umělecké fotografie. Později byl název knihy použit jako základ pro pojem piktorialismus (viz. Příloha č. 3), který ve fotografii sledoval malířské tendence ve vztahu k fotografickému obrazu (Scheufler, 2000, 34 – 35)

Fotografické scény jsou cenným dokumentem soudobého životního stylu a kulturním obrazem 19. století. Je zřejmé, že fotografie v 19. století pokulhávala za rozvojem tradičních výtvarných disciplín a je svým způsobem logické, že fotografové napodobovali dobový sloh, přičemž k některým speciálním možnostem byl umožněn přístup teprve až pod vlivem malířství. Fotografie, jakožto nový vycházející umělecký směr na konci 19. století, působila dojem velmi uspořádaným a to i přesto, že veřejně stále udávalo směr malířství. Avšak byla to právě fotografie, která hned počátkem dvacátého století umožnila další rozvoj moderního umění (Scheufler, 2000, 35).

Piktorialismus se nepromítl jen v západní Evropě, ale svoji stopu zanechal i v českých zemích. Jak již bylo řečeno, fotografie byla na prahu 20. století uznávanou profesí a to dokazoval i fakt, že mnozí majitelé prosperujících ateliérů dosáhli i celospolečenského uznání. Mezi výrazné osobnosti tohoto období patřil například krajinář a portrétista Josef Binko nebo Jaroslav Petrák, který se zabýval jak evropskou, tak českou tvorbou secesního piktorialismu (Birgus – Mičoch, 61).

Fotografie zdobily reprezentativní interiéry velkorysími portréty věhlasných mistrů nebo také sloužily vědě a umění. I přesto však většina ateliérové produkce ustrnula v akademické rutině. Mezinárodní úroveň dosáhla česká fotografie až na sklonku 19. století, v období impresionistického a secesního piktorialismu, který měl největší ohlas v Rakousku a Německu (Birgus – Mičoch, 60 – 65).

Po vzniku samostatného československého státu se odehrávaly dramatické celospolečenské změny, které se nevyhnuly samozřejmě ani fotografii. Několik výrazných představitelů impresionistického a secesního piktorialismu se po válce vydalo směrem k moderní fotografii, aniž by však byli součástí některé fotografické avantgardy (Skopec, 45). František Drtikol navázal na svou secesně a symbolicky orientovanou tvorbu, ale navíc ji obohatil o vlivy futurismu a kubismu. Postupně se tak vytvořil osobitý styl, typický pro díla z jeho vrcholného tvůrčího období, zařazovaného, někdy ne zcela přesně, do stylu umělecko - dekorativního (Birgus – Mlčoch, 102 - 104).

Drtikolova účast na pařížské výstavě moderních dekorativních a průmyslových umění roku 1925 pro něj byla velkým úspěchem. V Paříži navíc získal cenu, která pro něj znamenala světové uznání. V počátcích dvacátých let nalezneme kubicko-futuristické tvarosloví i v rané tvorbě Jaroslava Rösslera, který byl Drtikolovým žákem a převzal od něho zájem o tento styl. Ve stejné době však vznikala i díla ovlivněná abstraktním uměním a konstruktivismem (Birgus – Mlčoch, 105).

Velkým vývojem prošlo dílo Karla Nováka, které zahrnovalo prvky jak portrétu, tak i aktu a zátiší. Ve dvacátých letech se začaly využívat i měkce kreslicí efekty objektivů, které byly jednak ovlivněny impresionickým a secesním piktorialismem, ale také především odmítáním olejtisků, což byl proces, který fotografický obraz zbarvil do olejové barvy nebo uhlotisků. Jeho charakteristika spočívala ve vymývání tiskařského materiálu, který byl přenesený na papír a obsahoval osvícenou želatinu či pigment. Uplatňování zásady nezasahovat do negativů už patřilo do tzv. puristického, neboli moderního, piktorialismu (Birgus – Mlčoch, 105).

2.2 Světový vývoj dokumentární fotografie

V prvních desetiletích vývoje fotografie byly dokumentaristické možnosti fotografů silně poznamenány špatným stavem fotografické techniky a materiálů. Jedna z nejzásadnějších změn, umožňujících pokrok ve fotografii, bylo značné zkrácení expoziční doby, která byla podstatným faktorem pro rozšíření či inovaci fotografické techniky. Základním prvkem dokumentaristické práce fotografů 19. století byla inscenovanost, aranžovanost a mnohdy i snaha po vytvoření určité fotografické abstrakce, která nebyla specifikována žádným fotografickým směrem (viz. Příloha č. 4). Většina fotografií byla v 19. století vytvářena v tom smyslu, aby prodloužila vzpomínku na tehdejší generaci či daný okamžik (Scheufler, 2000, 38).

Většina snímků objevujících se v 19. století také vznikla na objednávku konkrétních osobností či společností, přičemž jen velmi vzácně vznikaly dokumenty inspirované zájmem fotografů. Před zpracováním fotografie a následném tisku mohl výsledné snímky spatřit jen omezený počet lidí. Fotografické originály na výstavách měly svůj specifický význam, neboť velké akce tohoto charakteru inspirovaly několik důležitých dokumentaristických projektů v následujících letech (Scheufler, 2000, 38 - 40).

S možností šířit plnohodnotné fotografie následně přišel způsob jejich zhotovování v tisku. Od devadesátých let 19. století se přesunul význam fotografického dokumentu z role zaznamenávání do role ryze informační. V tomto smyslu měl tisk fotografií v obrazových časopisech a periodikách klíčový význam pro další vývoj fotografického obrazu (Skopec, 48). Vedle práce v ateliéru, což bylo klasickou náplní fotografa, se někteří fotografové pokoušeli získat záběry i v exteriéru bez ohledu na to, zda jejich dlouhé expoziční doby a metody spojené s přípravou fotografického materiálu jim v terénu způsobí časovou prodlevu v dodání fotografií. Vedle zájmu o cizí země lákala samozřejmě i jiná témata, například kulturní a společenské události. I přesto, že mnoho fotografů se

zabývalo fotografováním kulturních událostí, jejich hlavní pracovní činnost spočívala ve fotografování portrétů v ateliérech. Skutečných profesionálů ve fotografii, zabývajících se dokumentární fotografií, bylo v 19. století jen velmi málo (Scheufler, 2000, 42).

Dokumentární fotografie se projevovala i v českém prostředí. Fotograf Bedřich Franz roku 1841 vytvořil snímek zachycující slavnost Božího těla na Zelném trhu v Brně. Téměř ze stejné doby jsou podobné snímky typické daguerrotypie od bratrů Josefa a Johanna Nattererových, pocházejících z Vídně. Další známý snímek přidali fotografové, Hermann Biow a Carl Ferdinand Stelzner, kteří vyfotografovali a zdokumentovali velký požár v Hamburku. Jeho následky byly zachyceny a vydány na jejich cyklu fotografií, které jsou považované za první cyklus reportážně dokumentárních snímků z určité události na světě. Roku 1850 Alois Löcherer v Mnichově se svým fotografickým aparátem podal zprávu o tvorbě a následném vztyčení monumentální sochy zvané Bavarie (Skopec, 49).

Po objevu mokrého kolodiového procesu, což bylo vyvolávání fotografií za mokrého stavu, bylo na denním pořádku, že na významnějších událostech byl vždy připraven fotograf, který měl danou událost zdokumentovat. Problém byl ale v uplatnění snímků, protože tehdy ještě nebyl stanoven způsob jak tisknout polotóny fotografií a snímky se nejčastěji musely překreslit. Následná prezentace probíhala ve formě xylografie neboli ve formě grafické techniky, která se tiskla z výšky a byla také někdy nazývaná jako dřevokryt (Skopec, 49 – 50). Fotografovány byly zvláště světové výstavy, kde se fotografové soustředili na dokumentaci pavilónů, interiérů, obrazů a ve vzácnějších případech i na návštěvu významných hostů na výstavě. Již v polovině sedmdesátých let byla každá významnější událost zaznamenána na fotografický materiál, přičemž bez fotografa se nemohla obejít žádná mimořádná akce. Téměř nepostradatelnou součástí společenských a politických událostí se ale fotograf stal až po skončení 1. světové války (Scheufler, 2000, 43).

Jak již bylo řečeno, i v českých zemích byla dokumentární fotografie značně zastoupena, přičemž velmi silným momentem pro fotografii byly fotografické momentky na přelomu 19. a 20. století. Další rozvoj umožnilo rozšíření příručních fotoaparátů, které usnadnily fotografování bez stativu. Obdobně významný byl rozvoj reprodukcí a tiskařských technik, jejichž předností byla vyšší kvalita obrazu fotografií publikovaných v časopisech. Zakladatelskou osobností reportážní fotografie v Čechách byl Rudolf Dvořák, který proslul především svými aktuálními živými snímky na Jubilejní výstavě v Praze roku 1891 (Birgus – Mlčoch, 78 – 90).

K vývoji reportážní a dokumentární fotografie výrazně přispěl nástup společenských časopisů, jejichž součástí byly i ilustrované fotografie, které znázorňovaly daný okamžik nebo událost. Jde například o týdeník *Český svět*, který byl založen roku 1904 Karlem Hipmanem. Vedle Rudolfa Dvořáka to byla řada dalších významných umělců, kteří pravidelně do týdeníku přispívali (Birgus – Schleufer, 42). Další výraznou postavou byl Bohumil Střemcha, který se zaměřil na každodenní život české metropole, v níž často objevoval bizarní motivy a nevšední situace. Dalším v řadě byl Zikmund Reach, který měl svůj rozptyl daleko větší a fotograficky dokumentoval historické objekty a pouliční scény (Birgus – Mlčoch, 92). Uvědomoval si také význam fotografie jako obrazové paměti, proto se ve svém pražském obchodě po desetiletí soustředil na prosazení v nových zvětšeninách a na nejrůznější typy fotografických dokumentů (Birgus – Mlčoch, 92).

2.3 Světový vývoj portrétu

Většina portrétů byla od roku 1854 vytvářena na formát fotografické vizitky, což znamenalo velikost přibližně 94 x 58mm, a byl nalepen na karton formátu okolo 102 x 63mm (viz. Příloha č. 5). Forma těchto portrétů byla patentována roku 1854 a jejich hlavní princip tkvěl v možnosti exponovat na jednu fotografickou desku více záběrů, což byl tehdy velký úspěch. Vizitky byly základem neobyčejné kresby fotografie, zejména od

roku 1859 do 1865. Právě díky vizitce se v padesátých a šedesátých letech 19. století hovořilo o fotografii jako o zlatém věku fotografického zobrazení. Toto označení nebylo spojené jen se zaznamenáváním podob, ale také kvůli technologickému pokroku válečné fotografie během druhé světové války (Scheufler, 2000, 45).

Díky již zmiňovaným vizitkám vznikaly mohutné výstavní portrétní galérie, ve kterých byly zveřejněny fotografie rodin či daného města (Skopec, 52). V období rozkvětu vizitek došlo také k rozvoji ve výbavě jednotlivých fotoateliérů, přičemž v každém velkém městě byl ateliér, který byl považován za prestižní. Každý si ho nemohl dovolit a to především z finančních důvodů. Byly samozřejmě i ateliéry, kam chodili lidé střední vrstvy. Odlišnost ateliérů spočívala především v chudším vybavení a v omezených možnostech ateliéru. Koncem 19. století se objevila možnost portrétování ve stáncích, neboť portrétované osoby se mohly nechat vyfotografovat u takzvaných rychlých fotografů. Pracovali na poutích, jarmarcích či veřejných akcích v přenosných ateliérech, což byly ateliéry, které nebyly fyzicky zastavěné a mohly se kdykoliv přizpůsobit externímu fotografování (Scheufler, 2000, 45 - 46).

Možnost šířit fotografie mnohonásobě vznikla s projekty, které měly vytvořit zpodobnění významných osobností určité doby. První, kdo se soustředil na tento program, byl Franz Hanfstaengl, který žil v Mnichově a který tam také patřil k uznávaným fotografům. Jeho portréty získaly velké ocenění na světové výstavě v Paříži v roce 1855 (Scheufler, 2000, 46). Jeho portrétování zachycovalo vznešený typ lidí v ojedinělých gestech nebo příslušníky bavorské královské rodiny či evropské panovníky. Vedle panovníků fotografoval i šlechtice, výtvarné umělce či hudební skladatele. Obecně lze říci, že v dějinách fotografie jako takové, byly vždy nejzdařilejší portrétní fotografie, které se snažily o vyjádření některé lidské individuality. (Skopec, 53). K nejslavnějším portrétním fotografům 19. století patřil muž jménem Gaspard Félix Tournachon, zvaný Nadar. Neuchvacoval

svojí technikou nebo svým ateliérem, ale snažil se vždy vytvořit takový fotografický obraz, který by znázornil lidské individuální schopnosti a vždy se přiláněl k fotografiím, které neměly žádný postprodukční zásah neboli úpravu. Většinou nepoužíval ani doplňkové rekvizity (Scheufler, 2000, 47). V jeho portrétech měla být pouze přírodní krása samotného modelu a oduševnělost. Dalším uměleckým konkurentem té doby byl například Étienne Carjat.

K největšímu rozvoji portrétní fotografie dochází samozřejmě v Evropě, až poté v USA (Eastman, 28). Mezi nejváženější fotografy ve Spojených státech patřil Mathew B. Brady, který měl ateliér v New Yorku a ve Washingtonu. Díky jeho portrétům byla fotografie poprvé v dějinách veřejně vyzdvížena také v politice. Jedním z nejznámějších politických portrétů byl portrét Abrahama Lincolna z roku 1860. Portrét se samozřejmě dostal i do českých zemí, přičemž na přelomu padesátých a šedesátých let 19. století začala nová generace fotografů zachycovat portréty, aniž by měla předchozí malířské schopnosti a vzdělání (Scheufler, 2000, 50). Samozřejmě významnější pozici fotografa si i nadále udržovali absolventi malířských akademií. Nejznámějšími portrétisty v českých zemích, byli bývalí malíři Jan Brandejs a Hynek Fiedler, přičemž za nejproslulejší ateliér byl považován ateliér Moritze Wintra. Koncem šedesátých let vzniká tradice založená na tom, že ateliéry byly už spíše pokládány za umělecká či společenská centra. V Praze se začali scházet umělci ze všech stran v ateliéru Jana Brandejse (Scheufler, 2000, 50 - 51).

2.4 Světový vývoj sociální fotografie

Sociální fotografie se vytvářela po desetiletí a někdy byl také tento směr vykládán nejrůznějšími způsoby. V širším slova smyslu můžeme za sociální fotografie považovat takové snímky, které byly ve shodě s britským a americkým pojetím. Všechny dokumentaristické snímky životních či pracovních podmínek poskytovaly náhled na střední a sociálně slabší vrstvy. Tento náhled vyústil až v sociologické analýzy a v užším pohledu na systematickou a cílevědomou fotografickou výpověď z prostředí sociálně slabých. (viz. Příloha č. 6). Sociální podtext nenacházíme jen v míře zaujetí daného fotografa, ale také v sociálních problémech (Scheufler, 2000, 58). Roku 1851 Richard Beard vytvořil cyklus, který již svým názvem naznačoval určitý sociální pohled na nižší vrstvu společnosti.

V 60. letech se fotografické objektivy zaměřovaly především na chudé lidi, přičemž tyto snímky byly někdy nazývány jako „ilustrované obrazy bizarních typů“, aniž by někoho zajímalo, zda jde o sociální souvislosti či nikoli. Někdy měly sociální fotografie i aranžovaný charakter a určitý sociální podtext, který byl hraný a tudíž byl svěřován profesionálním hercům (Skopec, 60). Proto se často tyto snímky pořizovaly v ateliérech. Sociální prvky nalezneme například na snímcích Oscara Rejlandera. Dále pak na záběrech Thomase Annana z prostředí chudinských čtvrtí Glasgow či na snímcích Charlese Marvilla z Paříže. Avšak Annanovy sociální fotografie měly výrazně větší a sociálně kritičtější podtext (Scheufler, 2000, 59 - 60).

Součástí sociální fotografie může být také reportáž. Sociální reportáže podávaly zprávy o citlivých tématech, například veřejných hladovkách, ať už v Indii, kde snímky pořídil William Hooper, nebo snímky Maxima Dmitrijeva z Novogradu z roku 1891. Asi nejkontroverznější cyklus sociálních fotografií 19. století pocházel ze Spojených států. Roku

1888 vyšel v časopise „*The Evening Sun*“ článek od Jacoba Riise s názvem Bleskové snímky ze slumů (Scheufler, 2000, 59 - 60). Tyto snímky zachycovaly hrůzné podmínky života v nájemných ubytovnách a kasárnách či spící děti na ulici (viz. Příloha č. 4). Tyto snímky byly impulsem pro první výstavbu činžovních domů pro chudé lidi (Scheufler, 2000, 59 - 60).

Jacob August Riis byl převážně novinářem a spisovatelem, který se, po příjezdu z Kodaně do New Yorku roku 1870, pohyboval mezi imigrantskou chudinou a roku 1873 se stal fotoreportérem časopisu „*The New York Tribune*“, později také časopisu „*The Evening Sun*“. Psal hlavně o životech lidí v chudinských poměrech a jejich životních příbězích. Velký ohlas měly první publikované snímky z chudinské čtvrti „*Lower East Side*“, které ho roku 1890 přiměly k vydání knihy „*Jak žije druhá polovina*“. Bylo použito 17 Riisových snímků a dalších 19 kreseb (Skopec, 61).

Další významnou postavou, která ovlivnila dokumentaristickou a sociální fotografii, byl Lewis Wickes Hine, který studoval malbu a sochařství a posléze na Universitě v Chicagu také sociologii (Eastman, 30). Zabýval se sociální fotografií jakožto dokumentačním prostředkem. Od roku 1905 začal často fotografovat imigranty a pracovní prostředí v továrnách. Jeho snímky dokumentovaly například nezletilé děti, které vykonávaly práci za dospělé osoby. Právě proto tyto snímky nazval „*National Child Labor Committee*“. Tyto snímky výrazně pomohly k prosazení zákona o zákazu práce dětí (Scheufler, 2000).

V mnoha zemích došlo ve dvacátých letech k velkému rozvoji fotožurnalistiky a sociální fotografie. Tyto směry byly značně podporovány technologickými inovacemi (Birgus – Mlčoch, 120). Fotografie přinesla úplně novou publikační činnost a fotografické snímky plnily stránky všech světových časopisů a novin. Významnou roli samozřejmě hrála i atraktivita snímků. Fotografové se snažili o vytváření netradičních snímků ať již u významných událostí nebo každodenností života. Samozřejmě redaktoři

časopisů a deníků už tehdy zasahovali do samotných fotografií a to formou tvorby výřezů, výraznou typografií a úpravami fotografií (Jílek, 20 – 22).

Fotožurnalistika se projevovala i v českém prostředí. Inspirací pro českou fotožurnalistiku byly německé obrazové časopisy, například „*Die Woche*“ nebo „*Uhu*“, které skvěle vystihovaly hektickou moderní dobu mezi dvacátými a třicátými léty, přičemž na sebe poutaly ohromnou pozornost. Asi nejrozšířenějším fotožurnalistickým tématem byla architektura společně s momentkami. Jednalo se například o proletářská obydlí, snímky dělníků či nezaměstnaných lidí (Tausk, 113 – 115).

Sociální fotografie tehdy opravdu patřila k velmi rozšířenému směru v Evropě i u nás. Byla rozdělena do několika témat: továrny, děti, válka, bída, prostředí, práce, rekreace a experimenty (Tausk, 116). Své místo měly i vědecké fotografie, které byly součástí výzkumu, například v entomologii, tedy ve vědě zabývající se studiem hmyzu. Dále pak známé dvojice či série snímků, přičemž šlo o několik fotografií stejného objektu z různých úhlů pohledu. Oldřich Straka například vytvořil snímky z hospodářské krize, zachycující na přelomu dvacátých a třicátých let kromě žebráků a tuláků také muzikanty a nouzová obydlí na okraji Prahy, což značně připomínalo daleko starší fotografie od Jacoba Riise, který vyfotografoval jedny z nejlepších sociálních fotografií, které kdy byly vytvořeny (Jílek, 22 - 28).

2.5 Ohlas fotografie

Od samotného vzniku byla fotografie předmětem zájmu teoretické reflexe. Již v prvních úvahách bylo možné rozeznat některé motivy a témata, která se uplatnila v pozdějším vývoji fotografie. Základním rysem ohlasu byl údiv a překvapení (Souček, 15). Dobové písemné doklady, zachované v Národním technickém muzeu v Praze či v muzeu U Seidlů v Českém Krumlově, demonstrují, jak ceněným objevem fotografie z počátku byla. Obdiv k fotografické iluzi obsahoval nový prvek, který

chybí ve starších oceněních iluzivní malby zaznamenaných již antickými či pozdějšími, zejména renesančními autory. Tímto novým prvkem bylo přesvědčení, že fotografie nepředvádějí pouze přesvědčivé zdání či jen dojem přírody, ale přírodu samotnou (Bate, 13 – 15). Po objevu fotografie se tvořily názory, na základě kterých byly fotografické snímky vnímány jako pravdivé obrazy samotné skutečnosti. Týkaly se především objektivnosti a autentičnosti fotografie (Anděl, 51 – 53).

Většina autorů, píšících o přesnosti a podrobnosti fotografických snímků, zejména daguerrotypií, uváděla, že při pozorování lupou můžeme rozlišovat na obraze detaily nerozeznatelné prostým okem (Anděl, 53). Fotografie byla tedy od samého počátku chápána jako prostředek rozšiřující schopnosti lidského vnímání, jako nástroj, který slouží k poznání a ovládnutí hmotného světa. Kupříkladu Samuel Morse ve zprávě o Daguerrově vynálezu z 9. března 1839 přirovnal účinek fotografického vynálezu k mikroskopu či dalekohledu. Fotografie dokázala překonávat prostorová omezení nejen zobrazením předmětů pro lidské oko příliš malých nebo příliš vzdálených, ale brzy také téměř neomezenou reprodukovatelností svých produktů (Flusser, 15). Umožňovala přenášet a ve velké míře rozmnožovat vizuální informace v mnohem kratší době nebo do větší vzdálenosti, než tomu bylo u starších manuálních přístrojů a postupů. Fotografie se stala dokladem materiálního pokroku a byla od počátku obdivována nejen pro svoji schopnost bořit prostorové bariéry, ale také pro snahu zastavit plynutí času (Anděl, 55). Schopností fotografického snímku může být i zpřítomnění určitého okamžiku společně s tělesnou blízkostí osob a věcí s inspirujícím srovnáním a posmrtným odlitkem (Flusser, 15).

2.6 Teze fotografické identity

Vynález fotografie inspiroval mnoho lidí takovým způsobem, že se často snažili vyjádřit hlavní podstatu fotografického objevu (Císař, 22). Fotografie je tu s námi téměř dvě století a lze ji označit za techniku, pomocí níž vznikají fotografické obrazy za působení světelného zdroje. Vzhledem k tomu, že fotografický snímek má dostatečně velkou životnost, můžeme si jej prohlížet i mnoho let po jeho vzniku. Fotografie se stala součástí naší tvorby a myšlení jak v minulosti, tak i nyní. Je nástrojem, pomocí kterého dokážeme zachytit daný okamžik a tím si vytvořit možnost se k tomuto okamžiku vrátit. Fotografické snímky nejsou jen součástí každodenního života, jsou i součástí vědy, obchodu, reklamy, výzkumu apod. (Beurer, 65).

Jak již bylo řečeno, fotografie jsou dnes opravdu všude. Jsou v časopisech, v knihách, v albech, ve vitrínách, na plakátech, na nákupních letácích apod. Pro někoho může být fotografie jen pouhým odrazem skutečnosti, avšak někdo může vnímat zachycení daného momentu jako něco symbolického (Flusser, 25).

Fotografii jako takovou můžeme charakterizovat pomocí čtyř tezí. Dle první definice je fotografie pouhým nástrojem k zaznamenávání, přičemž jde o techniku zápisu, kdy stálý obraz je způsobený dopadem světelných paprsků do emulze, jejímž základem jsou stříbrné soli (Barthes, 44). První fotografické ukázky, které byly vystaveny přímému působení světelného zdroje, ukázaly cestu, pomocí které nás přivedly k uvažování o povaze a možnostech fotografického obrazu. Jednalo se například o uvažování v experimentální rovině, kdy se fotograf snaží přijít na ojedinělé nastavení fotografického aparátu a odpoutat se od základních pravidel fotografování. Dále pak se jednalo o uvažování faktické, což bylo odůvodněním idejí fotografie, kdy se fotografové drží určitých pravidel fotografování (Souček, 83).

Druhá teze ukazuje, že fotografický odkaz nepochází z přirozeného světa, je to jen výtvar lidské industrie, artefakt, který nelze oddělit od jeho historického významu (Flusser, 28). Je však zajímavé sledovat, jak se fotografie svému okolí představuje jako produkt přirozeného procesu. Tvary či indexy tvarů, které světelné paprsky otiskují do citlivé desky nebo filmu, se nemůžou jevit jinak než jako určitá stopa předmětu či výjevu reálného světa, jehož obraz se bez přímého zásahu člověka zaznamenává do želatinové látky, která pokrývá podklad. Fotografii můžeme nazvat i paradoxním obrazem, neboli obrazem, nad nímž bychom se měli zamyslet, zda to, co fotografický aparát zachytil, byla realita nebo jen fikce, kterou fotograf vytvořil na základě velkého množství nastavitelných parametrů u fotoaparátu (Barnbaum, 18).

Vynálezce Niépce a jeho přívrženci, jakožto i nesčetní vynálezci, kteří z fotografie učinili to, čím je dnes, neměli v úmyslu stvořit úplně nový typ obrazu, chtěli zachytit obrazy, které se vytvářejí v prostředí černé komory. Příběh fotografie začíná prvními pokusy člověka zadržet takový obraz, který se naučil vytvářet už dávno, přičemž první snahy k objevení fotografického aparátu sahají až do 11. století, když arabští astronomové používali *cameru obscuru* k pozorování slunce (Souček, 64). Tato skutečnost a znalost takto získaného obrazu nasvědčuje tomu, že dnes se proces zaznamenávání fotografie obecně jeví jako něco samozřejmého a vzhledem k tomu se již nevěnujeme vysoce komplexnímu vzniku fotografie (Flusser, 29 - 30).

Třetí teze ukazuje zachycení obrazu, jeho vyvolání či následné rozšíření, jako kroky, jejichž pořadí je jasně dané už od počátků objevu fotografie. Přínos fotografie může spočívat i ve vytváření velkého počtu snímků za účelem určitého vývoje a rozšíření dovedností. Někdo však může usoudit, že z fotografie neplyne žádný užitek, nýbrž spíše zakládá destrukci užitku. Vznik fotografií, ať již analogovým či digitálním způsobem, je industriální činností, která se ze všech sil snaží, aby fotografický obraz byl maximálně rozšířen a co nejrychleji užit (Císař, 32). Je velmi důležité si všimnout, že fotografický průmysl je šířen za pomoci veřejnosti

a prostřednictvím tiskovin, například plakáty či kalendáři, a i když dodává pouze fotografické obrazy, i přesto je stále v souladu s původními fotografickými projekty. Na fotografii lze také nahlížet jako na obraz, který slouží jen k masové spotřebě (Anděl, 55).

Poslední čtvrtá teze prezentuje fotografii jako umění, jehož záměrem není jen zachytit daný okamžik, cílem je vytvořit obraz, který je jediný svého druhu. Probouzí v nás nikoliv spotřebitele, ale takzvané producenty fotografického obrazu, neboť se snažíme fotografii prosazovat a brát každý snímek jako jedinečný. Není proto náhodou, že jednou z nejkrásnějších fotografií je dodnes „Point de vue du Gras“, kterou se Nicéphorovi Niépceovi podařilo fixovat pomocí heliografu v cínu roku 1827, přičemž obraz byl tehdy materiálně velmi křehký. Niépceova technika zobrazování fotografií byla značně odlišná od fotografií, které jsou zveřejňovány dnes. V jeho fotografiích se vždy odráží hluboké uvažování o fotografickém umění (Sontagová, 140).

Ve fotografii není oproti malířství těžší nalézt jen hranici mezi amatérským a profesionálním přístupem, ale také mezi primitivním a sofistikovaným uměleckým záměrem. Všechny požadavky ve jménu fotografie jako umění musí klást důraz na subjektivitu (Flusser, 67). Tradice fotografie není udržována v pohybu jen tím, že se jedná o nový druh umění, ale také kvůli odlišným zaměřením fotografů působících v jednotlivých fotografických žánrech. Fotografie jako taková má schopnosti, jaké neměl žádný předchozí zobrazovací systém, protože fotografické zobrazení není závislé na svém tvůrci (Sontagová, 140 – 145).

Fotografie ušla velkou cestu za svojí nezávislostí. Od svého zrodu byla často srovnávána s malířstvím, od něhož se samozřejmě liší. Na jedné straně se fotografie liší v technikách či možnostech a na druhé straně jsou rozdíly například ve výbavě a ve formě zobrazování. Z těchto rozdílů vyplývá odlišnost ve vztahu k světlu, prostoru a času (Anděl, 57).

3 TECHNOLOGIE, FOTOGRAFICKÉ ŽÁNRY A FOTOGRAFIE DNEŠKA

Dnes je vytvoření snímku pokládáno za okamžitou záležitost, přičemž dnešní fotografování nelze v náročnosti srovnávat s počátky fotografování. Na dnešních fotografických přístrojích nastavíme jen ty nejzákladnější parametry, někdy dokonce nemusíme nastavit téměř nic, protože pokud nastavíme režim automat, aparát si nastaví vše automaticky a můžeme fotografovat bez jakéhokoliv omezení. Můžeme ale takhle být se svými snímky spokojeni? V našem okolí se nachází tolik objektů, které ale nezkušený fotograf vůbec nevnímá (Silverio, 20).

Fotografie byla již od svého vzniku vždy fenoménem, který bývá tvořen dvěma odlišnými způsoby. První způsob klade důraz na vytvoření snímku bez jakékoliv přípravy a je zaměřen spíše na přesnou formu zaznamenávání. Druhý způsob spíše lpí na předrozumovém či intuitivním přijímání skutečnosti a klade velký důraz na přípravu a nastavení fotoaparátu (Mrázková, 31). Fotografování jako takové fotografové popisují jako neomezenou techniku přivlastňování si objektivního světa (Beurer, 7).

Fotografie zobrazují pomocí fotografického aparátu určitou skutečnost, která již existuje. Fotografie je jedním z nejúspěšnějších projevů moderního umění, která v nynější době navazuje na vysokou kulturní úroveň minulosti (Beurer, 7).

Pro dnešní fotoaparáty jsou všechny objekty rovnocenné, tudíž přinášejí jen mechanický obraz skutečnosti. Z toho důvodu by fotograf měl postupovat tak, aby se na snímek dostalo jen to, co skutečně chce. Dnes je skutečnost taková, že fotografové hlavní objekt posunují doprostřed snímku, přičemž vůbec neřeší kompozici celého fotografického obrazu. Pokud však hlavní objekt přesuneme směrem vpravo, snímek dostává mnohem lepší kompozici. Můžeme využívat i další pravidla fotografie, například nastavení hloubky ostrosti manuálními parametry či nastavení perspektivy (Einhorn, 12).

Měli bychom si přiznat, že dnešní doba je dobou digitální fotografie. Není třeba si připomínat, že mnoho odborných fotografických časopisů nechtělo donedávna mít s digitální fotografií téměř nic společného, ale časy se změnilly a ať již zmiňovaná odborná veřejnost či fotografující amatéři, jsou v dnešní době schopni vnímat problematiku digitální fotografie. S novými možnostmi digitální fotografie dnes samozřejmě přicházejí jak výhody, tak nevýhody digitálního zobrazení (Hyan, 5 - 6).

Za výhody považujeme například kontrolu jakosti daných snímků, vložení textu, vytváření elektronických koláží, tvorbu digitálních souborů, multimediální či internetové zobrazení a mnoho dalšího. Nevýhody digitální fotografie současnosti však přicházejí taktéž (Mrázková, 35 – 36). Můžeme mezi ně počítat kupříkladu omezení v možnosti zvětšení snímků, ceny digitálních fotoaparátů, problémy spojené s osvětlením, náročnost nastavení doby časů expozice, nemožnost ovládnutí clony, omezenou kapacitu paměti, životnost baterií apod. Ať se již jedná o obrovský výběr fotografické techniky nebo o následné digitální zpracování, postprodukcí a retuš, fotografování v současnosti je oproti počátkům fotografie tou snadnější možností a to jak z hlediska dostupnosti, tak nenáročnosti fotografických aparátů (Hyan, 6).

V současnosti je nespočet žánrů fotografie. Spíše se dnes fotografové snaží zaměřit na konkrétní žánr a zdokonalovat svoje schopnosti týkající se nastavení fotoaparátu apod. Mezi nejrozšířenější žánry fotografie patří například portréty, které zachycují obraz tváří nebo celých osob. Poté následuje fotografování krajiny. Především u tohoto žánru fotografie si fotograf musí umět snímek představit dříve, než fotografie vznikne (Flusser, 25). Dalším oblíbeným žánrem je fotoreportáž, v níž se autoři částečně stávají nositeli zpráv, neboť jejich zásluhou se dovídáme o událostech z každodenního života. Neměli bychom opomenout ani další žánry, jako například zátiší, u kterého se fotograf snaží kombinovat větší množství předmětů k vytvoření aranžované scény, nebo inscenovaná fotografie, u níž fotograf může vybírat ze dvou možností. Buď si vybere

zajímavý výřez reálného světa a pokusí se pořídit vhodný snímek ve správný okamžik, nebo sám zasáhne do uspořádání celé fotografie (Beurer, 7 – 8).

3.1 Fotografie zátiší v současnosti

Zátiší bylo vždy žánrem, který umožňoval určité cvičení pro začínající fotografy. Objekt se nehýbal, byl snadno měnitelný a charakter osvětlení se mohl kdykoliv přizpůsobit. Fotografie zátiší nemá žádné náročné požadavky na osvětlení, nejvhodnější variantou je osvětlení přirozené (viz. Příloha č. 7). Je však žánrem dosti opomíjeným. Při fotografování zátiší má fotograf k dispozici velmi širokou škálu výtvarných prostředků. V současné době je potřebné užívat například odrazové plochy a nejrůznější efektové příslušenství. Fotografované objekty musí být bez sebe-menších kazů, aby scéna vyvolávala dojem dokonalosti (Pindák, 225).

Již od nepaměti bylo zátiší námětem mnoha umělců a později také fotografů. Zpracování tohoto žánru zvládala i většina amatérských fotografů. V současné době jsou fotografie zátiší využívány především pro reklamní kampaně. I přesto se dají však docílit zajímavé a poutavé umělecké záběry. Jednotlivé aranžované předměty spolu přitom nemusí vůbec souviset, nebo naopak mohou mít nějaké vzájemné spojení (Jílek, 55).

Zátiší bylo vždy žánrem, o který se zajímalo velké množství skvělých fotografů, například Josef Sudek. Fotograf, jehož rozsáhlá tvorba decentně zachycuje nostalgické scény či předmětný lidský svět. Můžeme konstatovat, že za jeho veledíla se považují především cykly fotografií „Labyrinty“ či „Zátiší“ a „Vzpomínky“. Ze světových fotografů zachycujících fotografické zátiší to byl Irving Penn, který proslul svým netradičním uspořádáním objektů (Jílek, 30).

Fotografie zátiší svým zobrazením a kompozicí předmětů může vyjadřovat určitý názor na nějaký problém či otázku. Výhodou pro aranžmá snímku je, že fotograf není ničím rušen nebo omezován ze stran okolního světa či ruchu a může s objekty libovolně manipulovat a měnit je. Fotografie zátiší se pořizuje zpravidla z aparátů, které dokážou zachytit fotografovaný objekt ve větším obrazovém formátu a tím fotografie zátiší dosahuje jemných detailů a dokonalého probarvení snímané kompozice (Beurer, 31 - 32).

3.2 Fotografie krajiny v současnosti

Fotografování krajiny je jedním z nejoblíbenějších žánrů na fotografické scéně, které pokračuje v přímé linii stejně jako u malířské výtvarné tvorby. Na rozdíl od malířství má však fotografie krajiny řadu velkých výhod jako například propracovanost detailů a reálnost snímků. Některé z nich ale nejsme schopni využít. Dokonalé technické zvládnutí snímků je dnes samozřejmostí a musíme si uvědomit, že i takovéto propracování nezaručí, že fotografie budou mít umělecké či estetické kvality (Beurer, 33).

Fotografie krajiny není ale tak jednoduchým žánrem, jak by se na první pohled mohlo zdát (viz. Příloha č. 8). Zahrnuje širokou škálu fotografií snímaných venku. S tím souvisí náročnější přípravy fotografické techniky a mnohdy se fotograf musí vypořádat i se špatným počasím. V současnosti fotografie krajiny klade větší důraz na estetickou hodnotu snímku, než tomu bylo například v minulosti, a snaží se zaujmout. Historie krajinářské fotografie se datuje od samotného vynálezu fotografie. Jejimi průkopníky byli cestovatelští dobrodruzi, biologové či objevitelé. Fotografie krajiny byla od počátků fotografie pojímána spíše jako edukativní, poznávací či vědecká, ale jak již bylo řečeno, dnes fotografie krajiny klade důraz spíše na estetickou hodnotu fotografie (Souček, 18 – 20).

Často bylo důležité u krajinářské fotografie vyhledat zajímavé charakteristické prvky fotografované krajiny a spojit je s netradiční kompozicí snímku. Realizace kvalitního krajinářského záběru si mnohdy vyžaduje mnohahodinové čekání na tu pravou atmosféru a nejlepší světelné podmínky (Pindák, 225). Autoři mají při fotografování krajiny velmi specifickou roli a zpravidla používají velká obrazová měřítka (Jílek, 58). Krajinnými snímky se například zabýval významný fotograf současnosti Vilém Heckel, který se v počátcích své fotografické tvorby zajímal o propagační fotografie a následně o fotografování krajiny. Absolvoval několik zahraničních expedic, z nichž pořídil první profesionální snímky. Mezi významné světové fotografy, zabývajících se krajinářskou fotografií, patří například David Herreman, David Byrne či Gary Waidson, který byl jmenován odbornou fotografickou veřejností nejlepším krajinářským fotografem pro rok 2012 (Jílek, 28).

3.3 Fotografie architektury v současnosti

Fotografování architektury je specifickým žánrem fotografie. Má poměrně široké pole působnosti, neboť jde o snímky interiérů, budov a architektonických celků. Fotograf se snaží zachytit daný sloh, proporce a prostorové členění tak, aby byly podstatné prvky co nejlépe znázorněny (viz. Příloha č. 9). Je potřeba vyhnout se jakékoli deformaci (Beurer, 34). Jedním z nynějších profesionálních fotografů moderní architektury je Aleš Jungmann, který již získal řadu ocenění a stal se určitým mezníkem pro budoucí profesionální orientaci ve fotografování architektury. Mezi světově uznávané fotografy, kteří se zabývají fotografií architektury, řadíme například Mike Butlera či Dave Wilsona (Beurer, 35).

V profesionálním fotografování tento žánr vyžaduje mimořádné fotografické vybavení, jako například posuvné objektivy, které redukují sbíhání linií apod. Při fotografování architektury bývá častým problémem nedostačující odstup fotografa od fotografovaného objektu a tím vzniká značné perspektivní zkreslení. Fotografování architektury se také neustále potýká se zastíněním okolními budovami (Pindák, 230). Některé budo-

vy se proto fotografují jen v určitém období v průběhu roku. V rámci tohoto žánru se také užívají méně citlivé kontrastnější materiály, proto je použití fotografických filtrů nezbytné. Jedním z nejnáročnějších témat v rámci zachycování architektonických prvků bývá fotografování interiérů. V interiérech jsou totiž velké kontrastní rozdíly, které lze zvládnout jen za pomoci několikanásobné expozice a pomocí vícečetného přisvětlování (Beurer, 38).

Cílem fotografů při vytvoření fotografie architektury bylo vždy zachování svislé hrany objektu tak, aby byly rovnoběžné s bočními okraji na snímku. Pokud pořizujeme emotivní snímky architektury nebo se snažíme o zvláštní působivost snímku, deformace je naopak jedním z tvůrčích nástrojů, který se v současném fotografování architektury používá. Fotografie pořízená z více perspektiv dodává snímkům tohoto žánru velký potenciál a obecně široké uplatnění (Beurer, 34).

Pro interiérové a exteriérové snímky bylo vždy důležité osvětlení, které mělo velkou měrou přispět k prostorové a materiálové kvalitě celého snímku, přičemž za nejvhodnější volbu je považováno využití měkkého bočního světla (Jílek, 60).

3.4 Fotografický portrét v současnosti

Pořizování portrétů neboli podob je jednou z nejstarších, ne-li úplně nejstarší, technik zachycování snímků (Neff, 11). Stejně jako zátiší je i portrét přímým pokračovatelem malířského směru. Předmětem u fotografování portrétů bylo vždy zachycování polocelků či detailů a někdy i celých postav (viz. Příloha č. 10). Při fotografování se autoři pokaždé soustředí na oči, které by měly být vždy ostré, protože oči jsou středem celého obličeje a zaručeně i místem, kam se divák automaticky podívá (Jílek, 28).

Dobrý portrét by měl být kombinací výtvarného pojetí a realistické podoby u fotografované osoby. Nastínění psychologického obrazu umožňuje totiž spousta výrazových prostředků, které mohou být užitečné. Samozřejmě zvládnutí fotografické techniky spjaté s fotografováním portrétů, jako je například kontrastní osvětlení, dramatická kompozice a osvětlení perspektivy, je naprostou nutností (Mrázková, 34). Fotograf by se měl vyvarovat i nežádoucích problémů spojených s portrétem. Jde například o vady typu nevyhovujících lesků na čele, nosu nebo bradě, redukce červených očí, redukce silného světla u externích blesků či menší hloubka ostrosti (Pindřák, 221).

V minulosti i dnes jsou portréty využívány pro osobní účely, korespondenci či pro vyobrazení daného momentu. Jde o snímek, který se soustředí především na tvar a rysy tváře. Moderním fotografem současnosti, který se věnuje portrétům, je Václav Chochola, jenž fotografoval pro Národní divadlo a spolupracoval s celou řadou významných osobností. Jeho nejznámějším snímkem je portrét Salvátora Dalího s vejcem. Mezi světoznámé fotografy, zaměřující se na fotografování portrétů, patří například Joe McNally, Joey Lawrence či autor mnoha knih o fotografii Scott Kelby (Beurer, 36).

Při pořizování uměleckého portrétu se snažíme nejen ostře zachytit strukturu tváře, ale také zachytit a co nejlépe vyzdvihnout duševní vlastnosti člověka, kterého fotografujeme. Dále pak fotografové zachycují schopnosti člověka, povahu a informace o jeho životě. K tomu nám mnohdy pomáhá i kombinace osvětlení, kompozice, hloubky ostrosti, vhodně vybraných doplňků a samozřejmě místa fotografování. Umělecký portrét je mnohem složitější, než si ve skutečnosti myslíme, proto fotografové dávají vždy maximum do přípravných prací (Jílek, 62).

3.5 Fotografický akt v současnosti

Ve fotografické tvorbě jde nejspíše o nejsložitější fotografický žánr. Jde o to, aby fotografický akt byl vždy jen vyjádřením uměleckých tendencí, přičemž se nemůže stát, aby akt měl jakýkoli prvek pornografického či vulgárního zobrazení (viz. Příloha č. 11). Fotografické akty musí být dobře upraveny pro velmi kritický pohled náročného diváka, který si všímá nejruznějších detailů. Asi nikoho nepřekvapí, když jako nejznámějšího fotografa aktu současnosti zmíníme Jana Saudka. Během své kariéry vypracoval velmi zajímavý způsob aranžované fotografie, která je nabitá erotickými motivy. Vždy jeho fotografický akt vyjadřuje nějaký vztah a to například vztah mezi realitou a fikcí nebo vztah mezi mužem a ženou. Mezi významné světové fotografy, zabývajícími se fotografováním aktů, patří například Igor Amelkovich, Manel Ortega nebo Patrick Alt (Beurer, 38).

Témata fotografických aktů mají velmi široký rozměr. Mohou to být snímky od naturalistických záběrů až po velmi abstraktní kreace. Často tu však bývají problémy se stanovením hranic mezi aktem a pornografickým snímkem. Jde především o vkus a názor fotografujícího a také společnosti, která má pro akty velmi přísné měřítko (Jílek, 64). Akt je také velmi náročný na přípravu. Nejdůležitější je samozřejmě kontakt s modelem, vystižení výtvarných předností lidského těla a zvládnutí technického procesu. Kvalita technického procesu u fotografovaného aktu silně ovlivňuje konečný výsledek, kontrast, akcent na světlo a stíny. Výsledná fotografie se ještě následně tónuje, retušuje, stříhá a perforuje do takové podoby, aby byla v souladu s osobitým výrazem a pojetím (Pindák, 223).

Pro pořízení dobrého aktu bychom se měli řídit několika pravidly. Ať již zmiňované světlo, uspořádání objektů či nutnost pořízení vlastního ateliéru, kde lze s mnoha věcmi ihned manipulovat, zatímco v exteriérech nemůžeme ovlivnit počasí, světelné podmínky nebo podloží. U fotografování aktu je vždy důležité seznámit fotografovaný model s našimi záměry,

přičemž to velmi usnadní komunikaci v průběhu samotného fotografování (Jílek, 65).

3.6 Fotografický dokument v současnosti

Dokumentární fotografie, jakožto součást umělecké fotografické scény, nemá sice tak velké zastoupení jako například krajinářské fotografie či portrétové fotografie, přesto se jedná o vůbec nejstarší fotografický žánr. Dnes dokumentární fotografii můžeme rozdělit na informativní a emotivní. První zmíněná je spíše záznamem, který pořizujeme z kulturní či společenské akce (Jílek, 68). V těchto případech jde o reportážní snímky, u kterých jde hlavně o čitelný informační podtext, sdělení děje a rychlost přesunu (Beurer, 39). U emotivních dokumentárních snímků je postup podobný, ale snímek je zaměřen na zaznamenávání prostých událostí každodenního života kolem nás (viz. Příloha č. 12). V posledních letech se například v České republice objevuje emotivní fotografie, která je často nazývána subjektivním dokumentem. Jedná se vlastně o úplně stejný druh dokumentární fotografie, jaký jsme již zmiňovali u informativního dokumentu, ale jsou do něho vloženy ještě subjektivní názory, pocity a celkový pohled na danou věc či děj (Jílek, 69).

Dokumentární fotografií se zabýval nespočet profesionálních fotografů. Zachycovali každodennost a realitu světa okolo nás. Mezi ně patřil i Karel Plicka, který jako jeden z mála, přesně dodržoval všechna kompoziční pravidla a ideální světelné podmínky za každých okolností.

Jeho snímky jsou obdivuhodně plné reality a osvobozené od nepodstatných rušivých složek (Jílek, 69 - 70). Mezi světové autory dokumentární fotografie můžeme zařadit například Garyho Austina či Andreu Bruce (Pindák, 228).

Nejdůležitějšími předpoklady pro vytvoření dokumentární fotografie je například i schopnost pohotové reakce či připravenost. Dokumentární fotografie je fotografickým žánrem, který je vnímán jako seriál snímků, jež

vypovídají něco o nějaké události, která odráží náš pohled na danou realitu. Při tvorbě dokumentární fotografie nám v současnosti kvalitní technika a volba citlivějších materiálů umožňuje pořízení velmi kvalitních či bezprostředních snímků. Fotografické dokumenty se často snaží o nenápadnost a použití blesku jen v nejnnutnějších případech. V dokumentární fotografii se dále pak fotografové soustředí především na kompozici, charakter, smysl pro detail či efekty (Pindák, 228).

4 ANALOGOVÁ A DIGITÁLNÍ FOTOGRAFIE

4.1 Fotoaparát

Fotoaparát chápeme jako technické zařízení, které pomáhá zachytit obraz snímané skutečnosti optickou projekcí na fotografickou citlivou vrstvu. Již po sérii historických okamžiků byl v devadesátých letech vyvinut systém APS neboli „Advanced photo systém“, což je označení pro určitý formát fotografického filmu. Fotografický aparát se skládá z několika částí. Tou první je komora chránící citlivou vrstvu před nežádoucími vlivy osvětlení, které má dopad na závěrku. Závěrka je jednou nejdůležitějších součástí fotografického přístroje, která řídí dobu osvětlení citlivé vrstvy (Einhorn, 8).

Další částí fotoaparátu je objektiv, vytvářející optický obraz, který umožňuje zamíření přístroje na fotografovaný objekt. Množství daného světla, které dopadá na citlivou vrstvu fotoaparátu, lze regulovat pomocí clony, přičemž clona řídí vymezení hloubky ostrosti a dokáže měnit velikost vstupního otvoru. Konstruktivně velmi důležitou roli hraje i ohnisková vzdálenost. Bod, ve kterém se paprsky koncentrují, se nazývá ohnisko a vzdálenost mezi čočkou a ohniskem se nazývá ohnisková vzdálenost. Ohnisko určuje obrazový uhel při daném formátu a specifikaci výsledného obrazu. Podle ohniskové vzdálenosti rozdělujeme objektivy na širokoúhlé, standardní a teleobjektivy (Pindák, 35).

Asi nejdůležitějším prvkem fotoaparátu (viz. Příloha č. 13) je množství přijímaného světla, které odráží fotografovaný objekt a tím vzniká určitý latentní obraz (Beurer, 18). Svou roli pro postavení fotoaparátu hraje také citlivá vrstva, která má význam převážně pro klasický film vytvořený na podkladu bromidu stříbrného či APS film, který je zdokonalený na podložce a opatřený i magnetickými vrstvami. Velmi důležitý je také instantní film, který je určen pro pořízení okamžité fotografie či tvorbu digitálního snímáče sloužícího pro zpracování obrazových dat (Einhorn, 12).

Svojí specifickou úlohu hraje také tělo samotného fotografického přístroje. Je dodnes situováno do hranaté podoby, přičemž na jedné straně je průvrt na objektiv, jímž proniká samotné světlo, a na druhé straně je umístěna již zmiňovaná citlivá vrstva, na kterou dopadají světelné paprsky v podobě promítaného a převráceného obrazu (Pindák, 37).

4.2 Analogová fotografie

Princip analogové fotografie spočívá v dopadu světelných paprsků na vrstvu diafilmu nebo negativu, který je citlivý na světlo a spouští tak určitou chemickou reakci. Pokud chceme, aby obrázky byly viditelné, musíme je nejdříve vyvolat, přičemž z negativů se vyrábějí pozitivy či papírové fotografie. Dále pak se vyráběly diapozitivy, což byly pozitivní obrazy, které byly zobrazovány na průhledné desce. Tyto diapozitivy si dnes můžeme promítat na plátně pomocí dnešních projektorů. U digitálních fotografií se barva a jas už dnes uchovávají elektronicky. Světelné paprsky většinou dopadají na miniaturní články sensorů neboli snímáče, které jsou zdrojem elektronických impulzů. Tyto informace se ale ukládají na paměťové karty, nikoli na film. Pomocí paměťové karty lze digitální obraz rovnou přehrát na monitoru (Einhorn, 22).

Klasická fotografie poskytuje obrazový záznam v analogové podobě, tudíž na filmovém podkladu. Fotografové či uživatelé analogové fotografie si tak museli, ať již v minulosti, či v současnosti, zakupovat

fotografický materiál. Jak již bylo řečeno, zakupování filmového materiálu do analogového přístroje působí mnoho starostí a to především u začínajících fotografů. Jde především o finanční prostředky. Je však samozřejmé, že u digitální fotografie nejsou výdaje na zpracování o nic menší. Pouhé zakoupení digitálního aparátu, popřípadě zakoupení počítače pro zpracování fotografických dat, vyžaduje mnohem větší vynaložení finančních prostředků než u klasické fotografie (Lindner – Tůma – Myška, 12).

Na počátku klasické fotografie byla camera obscura, používaná umělci již v 16. století. Jednalo se o uzavřenou komoru s otvorem v jedné ze stěn, přičemž později byla vybavena pouze jednoduchou čočkou. Otvorem vstupovalo světlo dovnitř. Svazek paprsků vytvářel na protilehlé stěně převrácený obraz předmětů nacházejících se před daným otvorem. Zachycený obraz ovšem nebyl žádným způsobem redukován. O jeho fixaci se jako první zasloužil v roce 1826 francouzský vynálezce a objevitel Joseph Niepce. Jako záznamové vrstvy využil tenkou cínovou desku, na jejímž povrchu byl nanesen určitý druh asfaltu. Expozice tehdy trvala neskutečných 8 hodin URL: <<http://www.neu-mann.cz/digitalni-fotografie/technologie/klasicka-analogova-fotografie/>> [cit. 2013-2-26].

V průběhu času se fotografický proces neustále zlepšoval a u dnešní analogové fotografie je jako citlivá vrstva použita suspenze jemných krystalů, halogenidů stříbra a dalších nezbytných složek v želatinovém obalu. Černobílé filmy obsahují pouze jedinou citlivou vrstvu. Naproti tomu barevný záznam je možno získat použitím tří na sobě ležících citlivých vrstev, z nichž vrchní je citlivá na světlo modrého odstínu, střední světlo je dáno zelenou barvou a spodní světlo barvou červenou. Podložkou pro tyto citlivé vrstvy může být buď pružný filmový pás, či deska (Stone – Gladis, 11).

Během expozice se redukováním světelných paprsků v krystalech halogenidu stříbrného vytvoří na záznamové vrstvě latentní obraz, který vzniká, když je fotografický materiál vystaven světlu. Tento latentní obraz je ve tmě stálý, ale lze jej rozšířit dalším osvětlováním. Zvláštním procesem zvaným vyvolávání se osvitnuté krystaly halogenidů stříbra zredukuje jen na kovové stříbro (Lindner – Tůma – Myška, 12). Místům s největším jasnem na fotografické scéně odpovídají na vyvolaném obraze místa, která jsou obklopena černou barvou a naopak. Tak vzniká jednoduchý negativní obraz. Při použití diafilmu je dalším postupem během vyvolávání získán rovnou obraz pozitivní neboli diapozitiv, používaný pro promítání prostřednictvím diaprojektoru. Obraz vzniklý vyvoláním je však stále citlivý na světlo, a proto následuje proces ustalování, kdy je obraz změněn a nastává stálý přísun světla (Stone – Gladis, 11 - 13).

Ustálený negativ či diapozitiv je již trvalým záznamem optického fotografického obrazu. Dalším zpracováním mohou být z negativu nebo diapozitivu získány jejich papírové kopie. To je možné naskenováním neboli převedením do digitální podoby a následným vytisknutím. Dále pak převodem původního obrazu a světlem na fotografický papír. K tomu slouží dva určité postupy. Jednak jde o kontaktní postup, kdy je negativ v bezprostředním dotyku s fotografickou vrstvou papíru, nebo jde o optický postup, kdy pomocí zvětšovacího přístroje je zvětšený obraz negativu promítnut na fotografický papír námi zvoleného formátu (Stone – Gladis, 13).

Barevné či černobílé fotografické filmy existují v mnoha provedeníích, lišících se od sebe mimo jiné i formátem, citlivostí nebo zrnitostí. Zrnitost je způsobena tím, že krystaly kovového stříbra, vzniklé při vyvolávání materiálu, se spolu shlukují a tím vznikají nepravidelné částice většího rozměru. Dále platí, že čím je záznamová vrstva citlivější, tím větší je její zrnitost. Podle velikosti negativu se filmy dělí na malý formát, který má rozměry od 24mm x 24mm až do 3cm x 4cm. Dále pak na

střední formát s šířkou filmu nejčastěji od 6cm x 7cm a velký formát s rozměry negativů od 9cm x 12cm URL: <<http://www.neu-mann.cz/digitalni-fotografie/technologie/klasicka-analogova-fotografie/>> [cit. 2013-2-26].

4.2.1 Techniky analogová fotografie

4.2.1.1 Heliografie

Heliografie je nejstarší fotografickou technikou, která je schopná trvalého záznamu obrazu účinkem světla, která však pro svou dlouhou expoziční dobu nebyla využita v širší fotografické praxi (viz. Příloha č. 14). Tato technika byla nejvíce užívána v letech 1822 – 1833 a za vynálezce je pokládán Joseph Nicéphore Niépce, přičemž hlavní princip je ve využití vlastností přírodního asfaltu, který se účinkem světla utvrzuje a stává se nerozpustným v určitých organických rozpouštědlech. Během objevení této techniky nebyla užívána camera obscura a Niépce tenkou vrstvou asfaltového roztoku pokryl sklo a po usušení na ni kopíroval přímými slunečními paprsky mědirytinu, která byla dostatečně promaštěná tak, aby byla pro světlo prostupná (Scheufler, 1993, 11). Poté Niépce desku ponořil do misky se směsí levandulového oleje a petroleje, která rozpustila asfalt na chráněných místech.

Příkladem Heliografie může být i nejstarší známá fotografie (viz. Příloha č. 14). Heliografie naznačila cestu jak trvale zachytit obraz camery obscury. Jediný doložený úkaz této techniky je z roku 1822, přičemž tato technika byla zhotovena popsáním způsobem na skle kopie rytiny papeže Pia VII, což byla první fotografie světa, jejíž vznik je plně doložen. Bohužel doložená deska se rozbila ještě za Niépceova života a žádná další se nezachovala (Scheufler, 1993, 11 - 12).

Roku 1826 vytvořil Niépce pomocí upravené camery obscury snímek, náměstí z okna, na smaltované vyleštěné cínové desce, přičemž expozice trvala okolo 8 hodin. Tato heliografie je prvním snímkem vytvořeným fotografickým přístrojem a zároveň nejstarší dochovanou fotografií na světě (Scheufler, 1993, 12).

4.2.1.2 Daguerrotypie

Daguerrotypie je prvním v praxi používaným fotografickým procesem, který se používal v letech 1839 až 1859 a ojediněle i později (viz. Příloha č. 15). Vynálezcem byl Jean Jacques Louise Mandé Daguerre ve spolupráci s Josephem Nicéphorem Niépce v roce 1837. Vynález byl uveřejněn s technickými podrobnostmi na slavnostním zasedání francouzské akademie věd 19. srpna 1839. Vzápětí byla vydána Daguerrova publikace jak s návodem, tak i vyobrazením pomůcek ke zvládnutí procesu. Tvorba snímků za pomoci této techniky se datuje přibližně od roku 1841. S tímto okamžikem byl spjatý vysoce světelný portrétní objektiv, spojovaný se jménem Josefa Maxmiliána Petzvala. Objektiv zvětšil světelné podmínky obrazu v kameře na desetinásobek a tím výrazně zkrátil expoziční dobu. Využití halogenidů stříbra jako světlocitlivé látky bylo důležité pro tvorbu a pro vytváření kondenzace rtuti, probíhající selektivně v místech fotolyticky vyloučeného stříbra (Scheufler, 1993, 12).

Obraz na daguerrotypii byl velmi choulostivý na dotek a musel se proto nezbytně chránit sklem, přičemž na sklo se nesmělo sahat. Povrch desky byl proto silně prokládán paspartou neboli kartónovou obrubou obrazu. Vše bylo pilně zalepeno a vkládáno do klasického rámu nebo ozdobného rámu či pouzdra. Základním poznávacím prvkem daguerrotypie je schopnost přecházet z pozitivu na negativ a také naopak. Využití této techniky tkví ve způsobech tvorby obrazu, kdy se proces daguerrotypie liší od všech ostatních běžně užívaných technik fotografie. Lze říci, že

svým způsobem byla daguerrotypie slepou větví vývoje. Každý kus byl originál a nedal se multiplikovat (Scheufler, 1993, 12 - 13).

Z uměleckého hlediska vývoje zobrazení představovala daguerrotypie určitý spojovací mechanismus mezi tradicí malířské portrétní miniatury, na níž svou kompozicí daguerrotypie navazovaly. Nejstarší českou daguerrotypií je pohled na starou poštu v Litomyšli od F. Staška. Staškova daguerrotypie, výřez stonku rostliny z roku 1840, je jediným zachovaným dokladem daguerrotypie, jakožto nástroje vědecké práce u nás. Ve světovém rozměru se v současnosti prosadil názor, že životnost daguerrotypií prodloužíme především vhodným uložením, což se ostatně týká i fotografií obecně (Scheufler, 1993, 13).

4.2.1.3 Kalotypie

Kalotypie je považována za první rozšířený proces systému zvaného negativ – pozitiv (viz. Příloha č. 16). Technika byla nejvíce rozšířena od 1840 do roku 1855. Vynálezcem byl uznávaný William Henry Fox Talbot. Proces byl především zlepšením původního Talbotova vynálezu již z roku 1835, nazvaného „Photogenic Drawing“. Hlavní princip byl ve využití papírových negativů, přičemž v jejich hmotě byl vysrážený jodid stříbrný a fyzikální vyvolávání exponovalo negativ roztokem stříbrným, solí a redukádlem. Kalotypie měla i odlišný způsob přípravy. Běžný kreslicí papír byl potřen štětcem, který obsahoval roztok dusičnanu stříbrného. Papír byl ponechán chvíli bez kontaktu tak, aby roztok vnikl pod povrch papíroviny (Scheufler, 1993, 16). Poté byl povrchově osušen a vložen na několik minut do roztoku jodidu draselného. Po této základní mechanizaci byl papír usušen a mohl se uschovat.

Pozitiv bylo možné získat buď přímým kopírováním vosku, či průhledným negativem na slunečním světle, neboli kalotypickým procesem. Stačil krátký osvit při rozptýleném denním světle nebo se kopírovalo na chloridostříbrné papíry, jaké používal také Talbot při fotogenických

kresbách. V jiném případě se muselo kopírovat na plném slunci při velmi dlouhé expozici. Techniku kalotypie poznáme tak, že negativy jsou na papíře zprůhledněné takovým způsobem, že mohou připomínat pauzovací papíry (Scheufler, 1993, 16 - 17).

Výsledné kalotypie mají nejčastěji teple hnědou barvu, slabou konturu ostrosti a vykazují méně podrobností. I přes značné nedostatky v zobrazovací struktuře a nízkém reprodukčním rozsahu osvětlení a stínování, kdy proces si sám zredukuje kontrast scény na plném slunci, vznikla pomocí kalotypické techniky nádherná fotografická díla. Kalotypie umožňovaly tvořit libovolné množství kopií, byly finančně lacinější než souběžně používané daguerrotypie. Byly prvním regulérním procesem, který umožnil širší společenské uplatnění ve fotografii, ať již šlo o ilustrace či lepení. Talbotův fotogenický objev jako první poskytl možnost vytvořit kopie snímků dvoustupňovým procesem negativ - pozitiv, což byl největší Talbotův přínos pro další vývoj fotografie jako takové (Scheufler, 1993, 17).

4.2.1.4 Ambrotypie

Tento název se ujal až po roce 1854 ve Spojených státech a anglosaských zemích, přičemž na evropském kontinentě se ujal pojmenování „amphitypie“, které vytvořil W. H. Fox Talbot. Šlo o techniku modifikace mokrého kolódiového procesu jako přímého pozitivního postupu. Konečným podkladem citlivé vrstvy je převážně opět sklo (viz. Příloha č. 17). Technika byla nejvíce používána v letech 1854 až 1862 (Scheufler, 1993, 22).

Na specifikaci fotografického obrazu upozornil již John William Herschel v letech 1839-40. James Ambrose Cutting z Bostonu získal na zhotovování kolodiových pozitivů na skle tři významné patenty a Marcus A. Root navrhl roku 1854 pro proces označení ambrotypie. Hlavní princip této techniky spočívá v tom, že kolódiové negativy, které jsou slabě

exponované a vyvolané takovým způsobem, aby neměly závoj, poskytl při pozorování v odraženém světle proti černému pozadí dobře prokreslený pozitiv, přitom se z počátku jevily jako nevýrazné (Scheufler, 1993, 22 - 23).

Ustálený negativ byl nejdříve podložen černým papírem či černým sametem a poté i vzácně černou lakovanou kůží. Někdy byla technika ambrotypie kolorována a to zejména pro účely vyobrazení dokonalé barvy šperků nebo také tváří. Pokud měla mít ambrotypie kvalitní podklad, vyžadovala, aby vyvolané stříbro obrazu nebylo na pohled v černé barvě, ale šedo - bílé, přičemž obraz měl kontrastovat s černým pozadím (Scheufler, 1993, 23 - 24).

Od daguerrotypie se ambrotypie liší nejen podstatou svého vzniku, ale také odlišností obrazu a způsobem prohlížení či samotnou nosnou plochou jednotlivých citlivých vrstev. Ambrotypie, obdobně jako daguerrotypie, představovaly završení tradice malířského portrétu. Vzhledem ke své křehkosti se ale častěji rozbíjely, takže ve sbírkách jsou kupodivu vzácnější než daguerrotypie (Scheufler, 1993, 24).

4.2.1.5 Ferrotypie

Ferrotypie se jako název poprvé objevila u fotografií Roberta Hunta, který roku 1840 označil techniku jako speciální proces s papírovými negativy, přičemž první ohlasy nebyly úplně adekvátní a technika se z počátku neujala (viz. Příloha č. 18). V českých zemích se ferotypiím přezdívalo „americké“ fotografie, neboť byly převážně využívány v USA a to v době občanské války, kdy byly velice oblíbené a populární (Scheufler, 1993, 25).

Charakteristika techniky spočívala v modifikaci techniky mokrého kolódiového procesu jako přímého pozitivního postupu, který byl rozdělen do dvou fází. Za prvé šlo o zavedení suchého želatinového procesu, se kterým byly vyráběny i ferrotypické materiály, které se v továrně buď zabudovaly do speciálních kamer pro přímé pozitivy, nebo které putovaly do mincovních automatů pro okamžitou fotografii. Tato technika byla na vrcholu slávy v letech 1856 -1880 společně s kolódiovou emulzí, naopak roku 1880 až přibližně do 1930 byla populární především želatinová emulze. Ferrotypie se používala i v českých zemích, ale dlouho nevydržela nápor vývoje fotografie a byla využívána jen několik málo let, přičemž nejvíce se u nás využívala kolem roku 1890-1900 (Scheufler, 1993, 25 - 26).

Za vynálezce je považován A. Martin, který roku 1853 jako první popsal postup celé metody. Metoda techniky spočívá ve vývoji negativů, které jsou slabě exponované a vyvolané tak, aby neměly žádný daný závoj a také aby byl při pozorování v odraženém světle, proti černému pozadí železná podložka, dobře prokreslený pozitiv. Ve svém principu byla tato technika shodná i s jinou technikou a tou byla ambrotypie. Rozdíl těchto technik byl v tom, že nositelem citlivé vrstvy nebylo sklo, ale černě či hnědě lakovaný železný plíšek (Scheufler, 1993, 25).

Ferrotypie měly jednu velkou výhodu. Byly nejlevnější formou kolódiových přímých pozitivů, které koncem 19. století nahrazovaly bromostříbrné ferrotypické desky s želatinovaným podkladem. Svým vyobrazením a způsobem provedení ferrotypie přispěly k totálnímu úpadku portrétních fotografií, ale zase na druhé straně poskytly snímky i těm nejchudším vrstvám. Co se týká výskytu této techniky v českých zemích, ukázky ferrotypií nejsou známy (Scheufler, 1993, 26).

4.2.2 Temná komora

Temná komora někdy bývá nazývána také fotolaboratoří, kde vznikala a někde ještě stále vznikají, opravdu fascinující díla. Jde o vyvíjení černobílých filmů a vznik papírové fotografie. Černobílý film má opravdu velmi citlivou vrstvu reagující na světlo. Při pořizování fotografií dopadá světlo právě na zmiňovanou vrstvu. Za pomoci chemických roztoků, vývojky, přerušovacího roztoku a ustalovací lázně pak vzniká fotografie (viz. Příloha č. 20). Snímek však zobrazuje realitu obráceně, proto ho nazýváme negativem. Poté je možné z negativu vytvořit libovolný počet fotografií, na nichž už je zachyceno vše v realitě (Beurer, 23).

Co se týče fotografického papíru, je obdobně citlivý jako film a může být zpracován při oranžovém záření laboratorních lamp. Převrátíme-li negativ, vznikne odpovídající, tedy pozitivní, zobrazení světlých a tmavých míst. Proto se někdy fotografiím říká „pozitivy“. Temná komora je rozdělena na dvě části. V první „suché“ části se papír osvětluje a v druhé „mokrě“ je vyvoláván. Proces vyvolání se skládá z ponoření exponovaného snímku do vývojky, což představuje asi 1 až 2 minuty, přerušovací lázně okolo 1 minuty a ustálení asi 8 až 10 minut (Kulhánek, 88).

Další činností v temné komoře je praní v tekoucí vodě. Fotografický papír s papírovou podložkou pereme delší dobu asi 15 až 25 minut, s umělohmotnou podložkou je pak doba praní výrazně kratší. Lázně se připravují pravidelným navážením jednotlivých chemických komponentů, snadnější je však jejich zakoupení ve specializovaných obchodech (Beurer, 26). Princip výroby pozitivů z jednoho kusu negativu můžeme považovat za základní fotografickou a běžně užívanou metodu. Od dob, kdy se objevila digitální technika, máme pro oba typy systémů odlišné pojmenování. Klasické zhotovování se přejmenovalo na zhotovování analogové (Kulhánek, 88 – 90).

Nejdůležitější předpoklad pro zhotovení temné komory je samozřejmě výběr vhodné místnosti. Měla to být místnost, která mohla být lehce zatemnitelná. Místnost mohla být menších rozměrů. Místnosti s rozměry 2x2 metry většinou nabízely všechny předpoklady k vyhotovení základních činností ve fotokomoře. Rozvržení pracovního místa ukazuje daná příloha (viz. Příloha č. 19). Dalším důležitým parametrem v temné komoře bylo osvětlení. Nebylo by příliš praktické, aby místnost byla vymalována do černé či bílé barvy. Ideální barvou pro osvětlení místnosti byla spíše světle žlutá, spojená s bezpečnostním světlem, které neškodilo citlivým materiálům v místnosti (Kulhánek, 99).

Správného osvětlení ve fotokomoře dosáhneme lampou s vyměnitelnými barevnými filtry (Beurer, 27 – 28). Další nutností je dobré osvětlení pracovního stolu. Součástí fotokomory je nespočet sice drobných, ale velmi podstatných předmětů, jakými jsou například barevné filtry, skleněný inventář, pomůcky jako vaty, svorky, houby, váhy nebo misky. Dalšími předměty jsou velmi důležité vývojnice, jejichž úloha spočívá ve vyvíjení, neboli vyvolávání, filmů. Musíme zmínit také kopírovací, zvětšovací a řezací přístroje, které ve vývoji analogové fotografie hrály dost podstatnou roli, ať již při jejím rozvoji, tak i při běžném používání fotografie v temné komoře (Kulhánek, 105 – 107).

4.2.3 Výbava fotografů u analogové fotografie

Výbava fotografa vážila i několik desítek kilogramů: přístroj, zásoba fotografických desek, blesky, stativ, světlotěsný stan apod. Zásadní věcí analogové výbavy fotografa byl samozřejmě fotoaparát. Analogové přístroje se dělily na kompaktní přístroje (viz. Příloha č. 21), které byly srovnatelné s dnešními digitálními fotoaparáty, dále pak kompakty střední třídy, které měly již větší ostřicí schopnosti, zoomové kompakty, které tehdy měly to nejširší možné uplatnění mezi kompakty a to díky možnostem měnit ohniskovou vzdálenost (Pindřák, 47).

Dalšími kompakty byly ty nadstandardní, které měly již vymykající systémové vlastnosti a také se řadily do poněkud dražší kategorie. Vývoj poté značně postoupil a začaly se vyrábět klasické zrcadlovky 35mm, které byly symbolem vyšší úrovně fotografování. Měly výborné sledování, zaostřování a snímání obrazu. Jejimi nástupci byly následně zrcadlovky mechanické (viz. Příloha č. 22), jejichž typickou funkcí bylo mechanické natahování páčkou a možnost mechanického nastavení všech důležitých parametrů. S postupem času se začaly vyrábět další zrcadlovky a to už elektronické neboli automatické (viz. Příloha č. 23). Tyto zrcadlovky nabízely fotografovi určité zjednodušení práce, přičemž nastavení expozice a měření automatizace bylo automatické (Einhorn, 45).

Dalšími přístroji, které nabízely fotografovi tak trochu neobvyklý pohled na fotografickou techniku, byly přístroje s průhledným hledáčkem, které měly sice jednoduchou konstrukci, ale právě pro tuto vlastnost jsou používány až dodnes. V této kategorii byly velmi populární také dvouoké zrcadlovky (viz. Příloha č. 24), přičemž horní objektiv sloužil k pozorování a umožňoval přesné manuální ostření a dolní objektiv se zaměřoval na exponování stanoveného objektu. Velkou nevýhodou sice byl omezený počet výměnných objektivů, ale narozdíl od zrcadlovek s průhledným hledáčkem, se mohly dvouoké zrcadlovky chlubit solidním a fixním zrcadlem nebo přesným zaostřením na matici (Pindřák, 96).

Po dvouokých zrcadlovkách se konstrukce těla fotoaparátu značně zredukovala a vývoj fotoaparátu přešel k zrcadlovkám s jednookým kompaktním tělem. Konstrukce byla stejná jako u kompaktních zrcadlovek na kinofilmový materiál (Einhorn, 46). Jednooké zrcadlovky následně udělaly změnu ve výměně kazet, přičemž po jednooké klasické zrcadlovce se začaly vyrábět zrcadlovky s výměnnou kazetou (viz. Příloha č. 25), byly v profesionálním fotografování nejpoužívanějším nástrojem. Pro kategorii střední třídy bylo možné si pořídit velké množství příslušenství, například adaptéry, brašny, výměnné hledáčky, filtry, stativy, dálkové ovládání, mezikroužky, předsádkové čočky apod. (Pindřák, 96 - 97).

4.2.4 Obraz analogové fotografie

Největšími veličinami pro fotografii 19. století byly čas a světlo. Fotografie vzniká prostřednictvím světla, s jehož pomocí vnímáme svět kolem sebe. Světlo, které dopomáhalo k tvorbě fotografií 19. století, většinou ale nevystupuje jako samostatný fenomén, přičemž fotograf v závislosti na své technice světlo sledoval především z aspektu jeho množství, nikoliv jako výtvarný, samostatný prvek. Zásadní pokrok přinesly až pohotovější a přesnější fotografické komory, citlivější materiály a široké uplatnění světelného zdroje (Einhorn, 48).

Při studiu historických aspektů fotografie 19. století je nutno si uvědomit, že její zásadní odlišností od fotografie moderní, kdy fotografie začala sledovat i jiné cíle, našla podstatně jiné možnosti svého uplatnění a měla jiné technické prostředky, které fotografa značně obohatily (Lindner – Tůma – Myška, 14). Fotografie v 19. století pracovala v daleko větší míře s iluzí prostoru než moderní fotografie. Většina fotografií se v 19. století vytvářela v ateliérech a jednalo se o pouhé řemeslo, zpracovávající určitý druh pojatého portrétu. Práce mimo ateliér byla mnohem komplikovanější, než se mohlo zdát. Většina fotografií vznikajících v 19. století nebyla vytvářena s uměleckými ambicemi, ale spíše bylo na fotografie nahlíženo jako na určitý druh řemeslné činnosti (Stone – Gladis, 24).

Fotograf nebyl do jisté míry natolik vážený jako například malíř či sochař. Síla fotografie spočívala především v její dokumentární věrnosti či v schopnosti zachytit letmý okamžik. Ve vztahu k umění se význam fotografie nacházel spíše ve zprostředkování uměleckých hodnot a to zejména formou uměleckých obrazů. Fotograf musel být především dobrým režisérem, který měl mít smysl pro zachycení nálady a konceptu. Produkce fotografických scén se stala cenným dokumentem soudobého životního stylu a kulturního obrazu své doby jako důležitá součást kultury 19. století (Pind'ák, 100).

4.2.5 Fotografování a analogový fotografický proces

Základem pro fotografování je samozřejmě světlo, neboť je alfou a omegou celého fotografického procesu. Označením fotografie bychom mohli někdy nazývat i jako malby světlem. Citlivý fotografický materiál, jako interní položka celého aparátu, zachycuje světelné paprsky poněkud jinak, než je vnímá lidské oko, což platí jak pro černobílé, tak i pro barevné snímky. Fotografické procesy však nejsou jen tohoto charakteru. Lze fotografovat i za pomoci jiných záření, které náš zrak do jisté míry nevnímá, jakým je například záření rentgenové nebo paprsky infračervené či ultrafialové. Dalším nutným předpokladem pro každé analogové fotografování je určitá osvětlená hmotná skutečnost, kupříkladu nějaký fotografovaný předmět, portrétovaný člověk či expozičně snímaná krajina apod. (Einhorn, 32).

Fotografie jsou tvořené fotografickým přístrojem. Fotografický přístroj je světlem uzavřená schránka, do níž je vkládán citlivý materiál, přičemž je opatřena objektivem neboli určitým optickým zařízením, které na ploše citlivé vrstvy vytvoří obraz osvětlené hmotné skutečnosti. Exponujeme stisknutím spouště u fotografického přístroje. Během expozice u citlivého fotografického materiálu vzniká doposud neviditelný latentní obraz. Exponovaný materiál následně vyjmeme z fotografického přístroje a jeho další zpracování pokračuje pouze na příslušně vybaveném místě, například v temné komoře či ve fotografické laboratoři určené pro postprodukční fotografické práce. Fotografický proces jako celek můžeme z technického hlediska rozdělit na dvě odlišné etapy. První etapu označujeme jako exponování či snímání materiálu (Ingledew, 12 -14). U té druhé se spíše zabýváme laboratorním zpracováním našeho exponovaného materiálu (Červenka – Einhorn, 54).

Pro úspěšné zvládnutí první části fotografického procesu si musíme kromě dokonalé manipulace s fotografickým přístrojem také osvojit jak teoretické, tak praktické znalosti. Tyto znalosti jsou velmi potřebné a dopomohou nám k dobrému výsledku nejenom u výsledného snímku, ale i u hladkého průběhu fotografické práce se světlem, kompozicí záběrů a technikou snímkování. Osvojení fotografických prací, znamená naučit se zacházet s různými užitečnými pomůckami, jakými jsou svítidla, odrazové a rozptylné plochy, expozimetr, šedá tabulka apod. Laboratorní zpracování exponovaného materiálu lze svěřit i do profesionální laboratoře. U barevné fotografie je tento postup téměř běžnou záležitostí (Červenka – Einhorn, 56).

Barevné diapozitivy se amatérsky zpracovávají téměř nedají, protože na trhu je absence převážně všech potřebných chemikálií nebo se to finančně nevyplatí. Do sběrný amatérských prací lze odnést i exponované černobílé filmy, ale většina znalejších fotografů si černobílé negativy a pozitivy zpracovává sama. V klasické černobílé i barevné fotografii se rozlišují dva základní postupy vyvolávání. Prvním postupem je negativ - pozitiv, u kterého je výsledkem standardní snímek na papírové podložce. Druhým postupem je inverzní způsob, jehož výsledkem je diapozitiv, určený většinou k promítání obrazů na plátno nebo jako předloha pro tisk určité velikosti. Pozitivní obraz tak vzniká přímo na citlivém materiálu, který byl exponován uvnitř fotografického přístroje (Souček, 89).

Při laboratorním zpracování negativního materiálu postupně následují fotografické práce typu: vyvolávání, přerušení vyvolávání, ustalování, praní a sušení, což se souhrnně označuje jako negativní proces analogové fotografie. Na negativu je vyfotografovaná určitá skutečnost zobrazována tónově převráceně, přičemž u černobílé fotografie to, co bylo exponováno jako světlé, je na negativu tmavé a naopak (Jílek, 13).

Pokud chceme z negativu vytvořit hotový snímek, musíme suchý negativ nejprve okopírovat či promítnout na zvětšovací přístroji a následně promítnout na pozitivní materiál. Proto je nutné, aby si fotograf perfektně osvojil ovládnutí technik zvětšování. Následující pozitivní proces laboratorního zpracování černobílého pozitivního materiálu má převážně stejné části, jako negativní proces, což předpokládá provádět práce jako: vyvolávání, přerušení vyvolávání, ustalování, praní a sušení. Po téměř hotové práci se snímky na závěr mohou ještě poupravit ořezáním okrajů a případnou pozitivní retuší, či změnit výřez snímku
URL: <<http://geo3.fsv.cvut.cz/vyuka/kapr/sp/2012/linhartova/proces.html>> [cit. 2013-2-26].

4.2.6 Od negativu k pozitivu

Ve stejném období jako daguerrotypie spatřila světlo světa technika, kterou objevil anglický fyzik William Talbot, přičemž on sám vymyslel termín zvaný „kalotypie“, neboli lícový tisk, později se však na počest svého tvůrce začala tato technika nazývat „talbotypie“ (Scheufler, 1993, 20). Roku 1834 napadlo Wiliama Talbota položit rostliny, napuštěné dusičnanem stříbrným, na papír a vystavit je slunečnímu světlu. Talbot objevil způsob, pomocí kterého se vytvářejí obrázky na papír, který je citlivý na světlo. Papír se následně zbarvil do tmavé barvy a předměty se zobrazovaly jako světlé stíny. Překopírováním, neboli položením převráceného obrazu na papír citlivý na světlo, vznikl správně tónovaný obraz. Talbot tak objevil nejenom princip negativu, ale také pozitivu. Touto metodou bylo možné z jednoho papírového negativu vytvořit libovolný počet stejných kopií neboli pozitivu. Nejstarším dochovaným pozitivem, který Talbot taktovým způsobem vytvořil, byl „kolek“ z roku 1835 (Souček, 33).

Velmi důležitým aspektem pro tvorbu negativu a pozitivu byl objev kinofilmu (viz. Příloha č. 26), jehož objevitelem byl Oskar Barnack. Už jako mladý muž byl nadšeným amatérským fotografem a i když trpěl těžkým astmatem, a přenášení těžkého fotoaparátu a skleněných desek na 13x18 cm mu dělalo velké problémy, zůstal u fotografování. Barnack pracoval jako vedoucí oddělení vývoje a pracoval ve výzkumu kinematografie. Prováděl výzkumy s materiály a kinofilmu. Tehdy však ještě neexistoval expozimetr, a proto se často stávalo, že natočené filmové scény byly ve výsledku příliš přesvícené, nebo naopak příliš tmavé (Kulhánek, 81).

Barnack roku 1913 vyvinul malou kameru, do které bylo možné vkládat krátké proužky filmu. Pomocí těchto proužků se před natáčením mohla vyzkoušet ta správná expozice. Na kameře Barnack neustále pracoval tak, aby se dala použít i pro fotografii. K rozhodujícímu objevu došlo okolo roku 1923, když v továrně Leitz byly nejprve vyrobeny prototypy přístroje Leica se zakládaným filmem, který měl exponované políčko ve formátu 24x36 mm. Roku 1925 začala již sériová výroba těchto přístrojů, které se nejvíce podílely na rozvoji reportážní fotografie (Kulhánek, 81 – 85).

Pokud se však vrátíme k negativu, musíme dodat důležitou věc. Abychom z negativu získali fotografický snímek, neboli fotografický pozitiv, musíme negativ zvětšit či vykopírovat na pozitivní citlivý materiál, který následně laboratorně zpracujeme (viz. Příloha č. 27). Zvětšování je běžné u negativů jak z kinofilmu, tak i z běžného svítkového filmu. Snímky z negativů u větších formátů obvykle pouze překopírujeme. Pro zpracování a následné úpravy snímků je nutná především temná komora. Zatímco vyvolat negativ (viz. Příloha č. 28) ve vývojnici lze prakticky kdekoliv, kde je tma, přičemž ta je nutná pouze pro nasazení filmu do vývojnice, je pro pozitivní proces potřeba temná komora o rozměrech minimálně 2 x 1m. V temné komoře je především rozlišován tzv. „suchý stůl“ a „mokrý stůl“. Zařízení v temné komoře by mělo být rozmístěno tak, aby umožňovalo plynulý sled navazujících operací nejlépe zleva doprava. Na suchém stole

je umístěný většinou zvětšovací přístroj s maskovacím zařízením a expozičními hodinami (Skopec, 45).

Na suchý stůl se pokládá zásoba pozitivních materiálů a zpracovávané negativy. Na mokrému stole jsou tři fotografické misky, které obsahují vývojku, přerušovací lázeň a fotografický ustalovač. Temná komora musí být vybavena pracovním osvětlením s předepsaným ochranným filtrem kvůli bezpečnosti. Barevný filtr nasazujeme do svítidla kvůli orientaci v temné komoře (Beurer, 12). Používání dříve oblíbených červených žárovek, jakožto jediného světelného zdroje v temné komoře, však nelze úplně doporučit, protože v červeném osvětlení se mění naše vnímání kontrastu. Správné osvětlení pro temnou komoru je žlutozelené světlo, určené pro zvětšování, nebo světle žluté či oranžové světlo pro kopírovací činnosti. Ve svítidle pro temnou komoru se nesmí používat silnější žárovka než o výkonu 25 W a svítidlo by mělo být umístěno nejméně 1m nad pracovní plochou (Scheufler, 2000, 67).

Laboratorní zpracování exponovaných zvětšenin provádíme při pracovním osvětlení temné komory ve třech fotografických miskách potřebné velikosti, které obsahují vývojku, přerušovací lázeň a ustalovač. Pro vyvolávání užíváme pozitivní vývojky, jejichž rychlost by měla být prudká a strmá. Důležitým aspektem tohoto procesu je také výsledný barevný tón pozitivního obrazu, který bývá hnědočerný, modročerný nebo zelenočerný
 URL:<http://geo3.fsv.cvut.cz/vyuka/kapr/sp/2012/linhartova/k_pozitivu.htm
 l> [cit. 2013-2-26].

4.2.7 Barevná fotografie

Od dob, kdy byla vynalezena technika fotografie, lidé usilovali o to, aby jednou dokázali zachytit skutečnost a také barvy, které jsou okolo nás. Již první daguerrotypie byly vylepšovány tím, že se pokrývaly práškovými barvami a šperky se zvýrazňovaly určitým typem bronzového prášku. Fotografie byly na fotografických papírech kolorovány pomocí malířských technik akvarelovými barvami nebo také olejomalbou.

Jednotlivá místa se tak musela vybarvovat štětcem. Ženy na fotografických snímcích tak měly rudé rty a růžové tváře, snubní prsten se většinou koloroval do žluté barvy a šaty byly vyplněny pestrými barvami. Byla to ale náhražka za skutečné barvy, které tehdy byly ve fotografii nedostupné a kolorované barvy působily někdy až kýčovitým a nepřírozeným dojmem (Beurer, 41).

Roku 1861 představil skotský fyzik James Maxwell vědecké radě první barevný diapozitiv. Tentýž motiv vyfotografoval na tři kolodiové desky, pokaždé však použil úplně jiný fotografický filtr a to červený, zelený a modrý. Výsledné diapozitivy byly však jen černobílé. Promítané snímky byly zobrazeny na třech projektorech souběžně v jeden okamžik a každý diapozitiv byl vybaven tím barevným filtrem, jakým byl pořízen. James Maxwell promítal snímky na stěnu tak, aby ležely přesně přes sebe a diváci viděli barevný obrázek (Skopec, 265).

Nejstarší dochovanou barevnou fotografií je snímek nazvaný „město Angouleme“ od francouzského fotografa Louise Ducose du Haurona, který přispěl k základům barevné fotografie (viz. Příloha č. 29). Když přes sebe položil modrý, žlutý a červený průhledný negativ, vznikl barevný obrázek (Beurer, 40 – 41). Dalším významným pokrokem v barevné fotografii bylo pořízení barevného obrázku pouze jediným záběrem. Bratři Lumiérové, Auguste a Louis, potřeli fotografickou desku vrstvou zrníček bramborového škrobu, přičemž třetina zrníček byla obarvená červeně, další třetina žlutě a poslední modře. Každé zrníčko působilo na vrstvě bromidu stříbrného jako filtr. Prostor mezi zrnky škrobu se pak vyplňoval sazemi. Když se negativ vyvolával, obraz reality byl zobrazován obráceně, avšak až po následném převrácení negativu vzniká odpovídající, tedy pozitivní obraz či barevný diapozitiv. Tyto diapozitivy byly označovány termínem „autochrom“. Roku 1913 vyráběla firma patřící rodině Lumiérových přibližně 6000 autochromů denně (Skopec, 265 - 266).

4.2.8 Černobílá fotografie

Mnoho významných fotografů již tvrdilo, že způsobem jak zničit dobrou fotografii, je pořízení barevné fotografie. Černobílé snímky prožívaly na přelomu století svojí velkou renesanci (Skopec, 87). Černobílé provedení u fotografií bylo vždy velmi populární a působilo výtvarným dojmem. Uplatnění černobílého provedení, v záplavě barevně fotografických obrazů, nebylo zrovna jednoduché a barevné fotografie představovaly velkou konkurenci. Po objevu barevné fotografie se černobílé snímkování užívalo spíše k redukování barevných informací ve fotografickém obraze. Omezení a redukování počtu barevných informací se ve fotografickém obraze zachovalo i dnes (Kulhánek, 26).

Černobílá fotografie je často srovnávána s barevnou fotografií. Který typ fotografie je ale lepší? Jediné, co můžeme objektivně říct, je, že černobílá fotografie je podstatně starší. V současné době ale fotografové užívají spíše tu barevnou. Černobílé fotografické zobrazení ale zdaleka nezmizelo, některé typy fotografovaných objektů se totiž vyjádří černobílým světlem a stínem nejlépe, přičemž barva v některých případech může rušit a odvádět od hlavního motivu nebo záměru. Černobílá fotografie bývá na pohled sice jednodušeji provedená, ale mnohdy je její vytvoření náročnější než vytvoření barevných fotografií (Kulhánek, 27).

4.3 Digitální fotografie

Digitální fotografie je neustále ve velkém vývoji. Historie klasické fotografie začala, jak již bylo řečeno, o mnoho let dříve než digitální fotografie, která se začínala vyvíjet až ve druhé polovině 20. století. První výrobu digitálního fotoaparátu sice uvedla firma Sony již v roce 1981 s označením „MAVICA“, ale k masivnímu rozšíření digitálních fotoaparátů došlo až ve druhé polovině 90. let (Stone – Gladis, 27). Například počítače, které jsou úzce spojeny s digitální fotografií, začaly být dostupné široké veřejnosti až z důvodů snižující se ceny. První fotoaparát

„MAVICA“ měl 290kpix a výstup se zobrazoval jen na televizi, nebo se tisknul na speciální tiskárně dodávané s určitým typem fotoaparátu. V poslední době jde vývoj digitálních fotoaparátů obrovskou rychlostí dopředu a to převážně kvůli velikosti jejich čipů (Baran, 20).

V době vzniku digitální fotografie bylo potřeba rozumně uspořádat obrazová data a také je vhodně uložit. Vzniklo proto, dnes již téměř legendární, slovo „pixel“, což je nejmenší jednotka obrazové informace u digitální fotografie. Pixel je zkratka pro „picture element“ a rozumí se jím jeden plně barevný bod daného obrazu. Pixel sám o sobě nemá předepsaný žádný určitý tvar (Neff, 14). Může být čtvercový, kruhový nebo libovolný, v praxi je však užitečné si ho představit jako obdélník, který vznikne rozřezáním obrazu na určitý počet jak svislých, tak vodorovných segmentů (Mrázková, 42).

4.3.1 Techniky digitální fotografie

4.3.1.1 Grafické editory

Pomocí grafických editorů lze libovolně měnit parametry námi určené fotografie. Tyto editory jsou jakýmsi nástrojem, který v dnešní době dopomáhá k vytvoření ještě dokonalejšího fotografického obrazu (viz. Příloha č. 36). V editorech můžeme měnit velikost fotografie, barevnost, světelnost. Lze změnit fotografii téměř až k nepoznání od zdrojové fotografie za pomoci velkého množství filtrů a efektů. Bitmapových grafických editorů je celá řada. Mezi ty světově nejznámější patří například GIMP, Zoner Photo Studio nebo Adobe Photoshop (Lindner – Tůma – Myška, 33).

Z těchto tří nejznámějších grafických editorů, které jsou v současnosti pro úpravu digitální fotografie tou nejlepší možnou variantou, je nejlepší Adobe Photoshop (viz. Příloha č. 30). Adobe Photoshop má nepřeborné množství různých funkcí a je vybaven těmi nejlepšími technikami a filtry pro úpravu fotografie. Práce s obrazovými daty na počítači vyžaduje kromě kvalitního hardwaru neboli vnitřního vybavení počítače, také teoretické znalosti, které si lze doplnit pomocí technické literatury. Photoshop pracuje s obrazovými soubory, zobrazí prakticky jakýkoliv fotografický soubor, přičemž je následně schopný tisknout či spolupracovat s jinými externími zařízeními, jakým je například skener či grafický tablet. Jak již bylo zmíněno, Photoshop dokáže provádět úpravy fotografií na nejvyšší možné úrovni. Jde například o úpravy typu obarvení, úpravy jasu a kontrastu, doostření, ořezání, odmazávání či samotné retušování a jiné úpravy. Obrovské rozpětí úprav doplňují také již zmiňované speciální efekty, masky a filtry (Pindřák, 146).

Přestože můžeme velikost či barevnost fotografie ovlivnit již předtím, než samotná fotografie vznikne, neboť nám to nastavení fotoaparátu umožňuje, je někdy lepší tyto úpravy provádět až po vzniku fotografie v příslušném grafickém editoru. Hlavním důvodem může být omezenější rozsah nastavitelných parametrů digitálního fotoaparátu. Jde například o efekty doostření, přičemž u některých fotoaparátů toto nastavení na takové úrovni není možné (Beurer, 19).

4.3.1.2 Retuš

Retuš patřila k častým úpravám fotografie již dříve, a proto není doménou jen u digitální fotografie, ale byla používána i u fotografie klasické. Používala se například k vylepšení nedokonalé pleti fotografovaného člověka (viz. Příloha č. 31) nebo k redukci nežádoucích stop na negativěch (Hyan, 18).

Retuš chápeme jako zásah či grafickou úpravu, která se snaží skrýt buď nedostatečnou kvalitu dané fotografie, či nějakou vadu na fotografovaném objektu. Ať již v prvním či druhém případě, retuš by neměla nijak výrazně ovlivnit celkovou reálnost dané fotografie. Bohužel se často stává, že místo zdrojové fotografie vzniká digitální obraz, který je vymyšlený a nemá s realitou nic společného (Beurer, 20).

Ať už se jedná o kazy, nechtěné předměty, odlesky, vady povrchu apod. je jedním z nejstarších způsobů retuše fotografie nazývaná tzv. „Brush Tool“. Před mnoha lety, když grafický editor Photoshop ještě nebyl na tak vysoké úrovni, si fotograf při retuši vybral danou barvu, pomocí které překrýval nechtěné předměty barevnými skvrnami. Dále pak fotograf pomocí kopírování nebo přes selekci, neboli výběr sousední plochy, změkčoval okraje gumou (Baran, 32). Obecně lze říci, že tyto retušérské postupy jsou standardními postupy, kterými lze docílit dobrých výsledků. Nejsou však tak efektivní a mnohdy zaberou fotografovi mnoho času. Typů retuší je mnoho, ale ty nejpoužívanější jsou rozděleny do dvou druhů. Ten první nazýváme „Clone Stamp Tool“ (Mrázková, 33). Tento nástroj vznikl jako náhražka za kopírování a vkládání ploch v grafickém programu. Proces se tímto nástrojem značně zjednodušil a posunul retuše na další úroveň grafických úprav. Výhodou je kromě urychlení kopírování, také možnost výběru tvarů a možnost užití fotografických retušérských štětců (Lindner – Tůma – Myška, 44) Kdy je vhodné tento nástroj použít? Můžeme tak učinit tehdy, když je kopírovaný zdroj neměnný jak barevně, tak i svou světlostí, protože pouze kopírujeme vybraný obrazový zdroj. Dodejme, že téměř žádná fotografie nemá barevně a světelně neměnnou plochu, kterou je třeba vždy v určitých fázích vyretušovat (Lindner – Tůma – Myška, 44)

Dalším typem retuše je „Healing Brush Tool“ (Lindner – Tůma – Myška, 44). Kvůli nedostatku retuše „Clone Stamp Tool“ se vývojáři grafických programů a především Photoshopu poučili a ve verzi sedm už přibyl nástroj „Healing Brush Tool“. Pracuje se s ním stejným způsobem jako s „Clone Stamp Tool“. Vybere se zdroj, kliknutím levého tlačítka myši a držením klávesy „Alt“, a po puštění klávesy „Alt“ můžeme přenášet zdroj na nové místo fotografie. Podstatné ale je, že došlo u tohoto nástroje k základní změně oproti funkci „Clone Stamp Tool“. Retuše „Healing Brush Tool“ totiž reagují na barevnost a světlost plochy, kam se zdroj duplikuje. (Stone – Gladis, 45).

Je tedy patrné, proč nástroj nemohl přijít do grafických editorů již dříve. Vyžaduje totiž, aby počítač byl už výkonnějšího charakteru. Ať již jde tedy o postupy používající klonovací razítka, zakrytí škrábanců, prachu nebo jiných nedostatků, tak rozsáhlejší úpravy fotografií rozdělují amatéry i profesionály na dva odlišné tábory. Půlka příznivců fotografie odmítá jakékoliv zásahy do původní fotografie a nazývají retuše a grafické úpravy podvodem. Ostatní příznivci berou retuše jako normální vývoj fotografie a dopomáhají si pomocí grafických editorů k dokonalejšímu výsledku (Stone – Gladis, 45 - 46).

4.3.1.3 Hloubka ostrosti

Pokud chceme například vyfotografovat osobu, která stojí tři metry od nás, zaostříme fotoaparát přesně na tu osobu před námi, přičemž vše ostatní by po nastavení parametrů mělo zůstat mírně rozostřené. Podle fyzikálních zákonů je vlastně zaostřeno na objekt, který je od objektivu vzdálen právě tři metry. Hloubka ostrosti představuje jeden z nejdůležitějších prvků fotografické tvorby (Stone – Gladis, 20).

Fotograf by se měl rozhodovat, zda chce pozornost diváka zaměřit především na osobu, která se nachází uprostřed, anebo zda budou na snímku důležité i postavy stojící před ní a za ní. Je totiž samozřejmé, že člověk, který si prohlíží fotografie, se zaměřuje především na místa, která jsou ostrá. Pokud fotograf zvolí nízké clonové parametry, výsledkem bude malá hloubková ostrost (Mrázková, 34). Světelné paprsky procházejí velkým otvorem, což většinou způsobuje, že ty body, které se nacházejí před osobou a za ní, jsou zobrazeny jako malá kolečka, která jsou nazývána jako rozptylové kroužky, které se překrývají. Objekty jsou potom na fotografii mírně rozostřené. Pokud fotograf používá velké clonové číslo, pronikají paprsky světla pouze malým otvorem, tudíž docílíme vysoké hloubky ostroty. Všechny viditelné body budou od popředí až po pozadí ostré (Souček, 43).

Pokud fotograf chce docílit toho, aby měl větší hloubku ostroty, musí používat objektivy s krátkými ohnisky, například 28mm nebo 24mm. Vysoké zaclonění někdy vyžaduje prodloužení expoziční doby, což je doba, po kterou je závěrka fotoaparátu otevřena tak, aby umožňovala světlu dopadnout na obrazový senzor či film. Fotograf jen těžko bez pohnutí udrží přístroj při expozici 1/15 a delší, proto je vhodným pomocným prostředkem stativ, na který se fotoaparát nasadí (Jílek, 22).

Hloubka ostroty je spojena s výběrem vhodného objektivu u fotoaparátu, přičemž objektivem procházejí světelné paprsky, které jsou směřovány na povrchová vlákna filmu. Je složen ze 4 až 14 čoček různého tvaru a tloušťky, které jsou seřazené v rozestupech. Pokud zkombinujeme různé čočky a vytvoříme optický systém, chyby, které vzniknou při výměně objektivu, se tak vyruší (Einhorn, 21). Každý objektiv má svoji ohniskovou vzdálenost pevně určenou, neboť každý objektiv má také svoji čočku, neboli soustavu čoček, které vytvářejí opticky měnící se obraz a jednotlivé svazky paprsků (Lindner – Tůma – Myška, 21 - 22).

Ohnisková vzdálenost udává, jak velký má objektiv zorný úhel svého záběru. Kinofilmový širokoúhlý objektiv má ohniskovou vzdálenost menší od 24mm až po 35mm. Velká ohniska mají například teleobjektivy, které mají ohniskovou vzdálenost v rozpětí od 85mm do 1000mm. Je nutné však poznamenat, že tyto teleobjektivy mnohdy zachytí jen velmi malé množství detailů. Běžné, standardní objektivy většinou mají ohniskovou vzdálenost v rozmezí od 40 do 55mm. U zoomových nastavitelných objektivů můžeme nastavit vzdálenost od 80 do 200mm (Jílek, 24).

4.3.1.4 Perspektiva

Pokud fotografujeme různé typy scén, souvisejí s tím i nejrůznější pozice. Fotografové si s fotoaparáty v ruce stoupají na hrany oken, vystupují po žebříkách nebo se v krizových případech chladnokrevně vydávají do vody. Proč to fotografové dělají? Lze říci, že i jednoduché objekty fotografované z neobvyklého úhlu vypadají v mnoha případech velmi zajímavě. Než tedy fotograf dá pokyn své spoušti, je vhodné se poohlédnout, jestli se okolo něho nenachází vhodnější místo pro snímek (Jílek, 25).

Pohled shora nazýváme ptačí perspektiva (Jílek, 25). Pokud se díváme na objekt zdola, hovoříme tak o tzv. žabí perspektivě. Dalším typem úhlu je perspektiva oka, což znamená, že fotografujeme předměty, které se nachází přímo v rovině našich očí. Perspektiva značně ovlivňuje výsledek celého snímku a je jedno, jaký objekt je fotografem vybrán. Pokud fotografujeme velké výšky směrem dolů, je zajímavé sledovat, jak se nám objekty zmenšují. Naopak při fotografování osob, nesmíme zapomenout na to, že perspektiva rozhoduje o tom, jak na nás dotyčná osoba bude působit (Neff, 44).

4.3.1.5 Technické parametry digitální fotografie

Jak lze vysvětlit, co vlastně probíhá při fotografování? Je to prosté. Jde o světelné paprsky, které procházejí objektivem, jenž je jednoduše svazkuje. Závěrka, neboli vstup, kterou prochází množství určitého světla, dopadající na film či paměťové médium, se otevře a světlo dopadá na zadní stranu vnitřní stěny fotoaparátu. Když zpracováváme digitální fotografii, obraz se zachycuje pomocí snímacího senzoru a data jsou ukládána na paměťová media. Důležitou součástí objektivů je také clona (Pindák, 39).

Otevřenou clonou proniká mnoho světla, ale malým otvorem jen minimum. Clona je označována číslicemi: 64; 44; 32; 22; 16; 11; 8; 5,6; 4; 2,8; 2; a 1,4. Platí, že čím menší je číslo, tím je větší otvor do clony. Závěrka fotoaparátu většinou připomíná oponu. I tu tvoří velmi tenké lamely, které uzavírají vnitřek fotoaparátu tak, aby se dovnitř nedostalo žádné světlo. Pokud se závěrka při dlouhé expozici otevře na delší časový úsek, do fotoaparátu pronikne velké množství světla (Soukup, 65). Pokud však je doba otevření krátká, příděl světla je nižší. Dobu otevření závěrky lze také velmi dobře nastavit dle možností daného fotoaparátu. Typy závěrky jsou tyto: 1/1, 1/2, 1/4, 1/8, 1/15, 1/30, 1/60, 1/125, 1/250, 1/500 či 1/1000, 1/2000, 1/4000 vteřiny. Doba expozice a clona k sobě neodmyslitelně patří a jsou velmi důležité pro nastavení celého fotoaparátu. Aby vznikaly dobře exponované fotografie, je přímo nutné tyto dva nastavitelné parametry dobře zkombinovat. Samozřejmě dnešní typy fotoaparátů dokážou standardní clonu a dobu uzávěrky nastavovat automaticky, ale každý snímek je jiný a každé prostředí potřebuje odlišnou hodnotu pro zachycení fotografovaného objektu (Lindner – Tůma – Myška, 30).

U starších fotografických přístrojů můžeme pracovat buď s vestavěným expozimetrem, nebo si dobu expozice musíme změřit jinými externími přístroji. Pokud je přístroj umístěný na stativu, tak si můžeme dovolit exponovat i několik minut, což se většinou využívá při exponování nočních scén, naopak u pohyblivých objektů se často využívají krátké časy expozice (Einhorn, 23).

4.3.1.6 Světlo

Již několikrát bylo řečeno, že čím je pro malíře štětec, tím je pro fotografa světlo. Proto se fotografové snaží za každou cenu se světlem co nejlépe zacházet. Je potřeba světlo sledovat a podle něj správně nastavit parametry fotoaparátu. Dalším přirozeným zdrojem světla je také slunce, které se fotografové snaží napodobit pomocí lamp nebo reflektorů. Existuje několik typů světla (Einhorn, 24).

Prvním z nich je boční světlo, které můžeme vidět například brzy ráno a večer, kdy stojí slunce nízko nad horizontem tak, že jeho paprsky dopadají ze strany a tvoří dlouhé stíny. Dalším světlem je přední světlo, u kterého paprsky dopadají na motiv zepředu. Následujícím typem světla je protisvětlo, což je světlo, které je umístěné přímo za objektem (Jílek, 28). Fotografovat tímto způsobem je zvláště obtížné. Pokud samozřejmě fotografujeme proti slunci, motiv automaticky ztmavne. Horní světlo je typem osvětlení, kdy okolo poledne dopadají slunečními paprsky na motiv kolmo shora. Dalším je spodní světlo. Svítí ze zdola nahoru a je to světlo poněkud neobvyklé. Tvrdé světlo pak vzniká, pokud dopadají sluneční paprsky za jasného dne přímo na motiv nebo když použijeme bodové osvětlení. Měkké světlo je typem osvětlení, když slunce zakryje mrak. Paprsky dopadají na objekt ze všech směrů, přičemž hranice motivu je neostrá (Lindner – Tůma – Myška, 42).

4.3.1.7 Kompozice snímku

Jako malíř vytváří svůj obraz pomocí barev a štětce, tak fotograf potřebuje jako hlavní pomůcku svůj fotoaparát a fotografické vybavení. Snímky vytváříme tak, že si zvolíme výřez skutečnosti. Kompozice je důležitá tehdy, když se jednotlivé části na snímku chovají jako celek. Většinou se snažíme vnímat jen body, plochy či linie a můžeme se zamýšlet nad tím, jak jsou tvary zakomponovány do celého fotografického obrazu. Pokud probíhá určitá linie obrazem, vytváří tak určité napětí a kompozice nabývá na dynamičnosti (Pindřák, 43).

Totéž může platit také o kontrastu. Kontrast chápeme jako základní skladebný prvek fotografického obrazu. Pokud je kontrast ve fotografii rovnoměrně rozmístěn, působí klidně a harmonicky. Pokud je však rozmístěn nerovnoměrně, může vyvolávat pocit harmonie a napětí zároveň. Každý snímek musí v první řadě obsahovat zřetelné informace o svém fotografickém záměru a až poté se může zabývat dalšími estetickými kvalitami. Fotografie může jednak vycházet ze skutečnosti, ale může se stát i fotografií zrežírovanou, která má nějaký děj. Pokud však fotografové chtějí vytvořit mimořádný snímek, neměli by se nutně držet pravidel kompozice, a proto se mnohdy stává, že kompozice jde stranou (Jílek, 33).

4.3.2 Výbava fotografů u digitální fotografie

Nejdůležitějším fotografickým příslušenstvím jak pro profesionály, tak ale i amatéry, je zaručeně stativ (viz. Příloha č. 32). Dalším důležitým příslušenstvím jsou blesky, které rozlišujeme na systémové a nesystémové. U obou druhů posuzujeme jejich výkon, rychlost a nabití. Musíme zmínit například i mezikroužek, což je plastový či kovový tubus, jehož hlavní úlohou je zvětšit vzdálenost objektivu od těla fotografického přístroje, čímž se změní i zaostřovací rozsah a tím můžeme zaostřit i na kratší vzdálenost (viz. Příloha č. 33). Mezikroužky se používají především v makrofotografii a pro záběry z blízka. Dalším důležitým příslušenstvím

jsou fotografické filtry (viz. Příloha č. 34) umožňující dosažení optimálních a kreativních výsledků téměř u každého fotografického aparátu (Pindák, 169 – 172). Nesmíme opomenout ani zdroje energie a akumulátory (viz. Příloha č. 35), které jsou pro fotografickou techniku nezbytným nástrojem pro udržování neustálého běhu fotoaparátu či blesků, neboť právě vybitý akumulátor bývá častou příčinou přerušení fotografování (Pindák, 180 – 195).

Velmi důležitou součástí digitálního fotoaparátu jsou snímací CCD a CMOS obvody neboli čipy, které pomocí analogovo-digitálního převodníku převádí klasický obraz na digitální. CCD senzor umí přenášet informace z bodů po celých řádcích, přičemž CMOS senzor, jehož výroba je konstrukčně náročnější, přenáší informace z každého bodu samostatně. Tyto obvodové čipy se snaží zachytit obrazové informace při fotografování objektu a dále je zasílají k procesoru. Důležitými parametry u digitálního fotoaparátu je rozlišení, velikost paměti a způsob přepravy či uspořádání dat. Digitální fotoaparáty se dělí do několika kategorií (Soukup, 54). První z nich je kategorie digitálních kompaktních, které mají jen základní technické dovednosti, jednodušší způsob ovládání a spadají do nejnižší cenové kategorie. Další kategorií jsou fotoaparáty EVF, což jsou aparáty, které tvoří hranici mezi kompaktem a zrcadlovkou. Hlavním znakem jsou nevyměnitelné objektivy a přidaný display v hledáčku. Třetí, nejdražší, ale nejkvalitnější kategorií jsou zrcadlovky (Pindák, 139 – 140).

Zrcadlovky jsou využívány především profesionálními fotografy a mnohdy i začínajícími amatéry, kteří se snaží proniknout do tajů fotografie. Oproti kompaktním fotoaparátům s hledáčkem má zrcadlovka jednu velkou výhodu. Pokud se podíváme do hledáčku zrcadlovky, vidíme přesně to, co následně na obrázku. Paprsky, které procházejí objektivem zrcadlovky dopadají na zrcadlo, které je k nám nakloněno v úhlu 45 stupňů (Pindák, 144 – 145). Zrcadlo odráží paprsky do hlavy fotoaparátu, kde je umístěn rafinovaný pětiboký systém. Množství přijímaného světla několikrát změni svůj směr, přičemž nakonec projde až do hledáčku. Pokud

fotograf zmáčkne spoušť, zrcadlo se vyklopí směrem nahoru, závěrka se otevře a světelné paprsky dopadnou přímo na digitální senzor. Hned poté se zrcadlo vrátí do původní polohy. Obraz, který projde objektivem, se přenáší k hledáčku a tudíž i k oku fotografa. Z toho důvodu se tento typ fotoaparátu nazývá jednooká zrcadlovka (Jílek, 44). Na našem trhu existují i fotoaparáty, které se nazývají dvouoké zrcadlovky, například Rolleiflex nebo Flexaret, které mají dva nad sebou umístěné objektivy. Horní slouží k pohledu a výběru motivu pro snímek a dolním exponujeme. Objektivy byly vždy důležitou součástí zrcadlovek a to nejen pro fotografii v minulosti, ale i v současnosti (Pindřák, 145).

Existuje několik typů objektivů, přičemž jejich parametry se liší jak ohniskovou vzdáleností, tak i obecně světelností a kvalitou. Objektiv můžeme s nadsázkou nazvat okem celého fotoaparátu. V závislosti na uspořádání čoček vidí buď stejně jako lidské oko, nebo dost odlišně. Pokud odpovídá zorný úhel objektivu zornému úhlu našich očí, jedná se o objektiv standardního charakteru. Naopak objektivy, které obsahují větší výřez reálného světa, nazýváme objektivy širokoúhlými (Einhorn, 22).

Linie se proto na okrajích obrázku ohýbá a objekty umístěné uprostřed snímku vypadají větší, než ve skutečnosti jsou. Tyto typy objektivů se často používají pro fotografování krajin. Dalším typem objektivů jsou takzvané teleobjektivy, které umí předměty přibližovat na stejném principu jako například dalekohledy. Hodí se na fotografování portrétů a sportovních akcí právě proto, že lze několikanásobně objekt přiblížit. K fotografování velmi malých objektů či živočichů je potřeba vlastnit speciální objektiv, který známe jako makro-objektiv. Makro režim má dnes skoro každý fotoaparát, ale pokud chceme kvalitní makro snímky, bez speciálního objektivu toho charakteru se neobejdeme (Jílek, 56).

Dalším objektivem v řadě je „rybí oko“ neboli objektiv, který rovné linie deformuje dokulata a ploché předměty na snímku dramaticky prohýbá. Vznikají však velmi působivé fotografie, které ale nemají se skutečností nic společného. Poslední objektiv, který zmíníme, je zoomový objektiv, který dnes používá mnoho fotografů (Pindák, 146).

4.4 Rozdíly mezi analogovou a digitální fotografií

Ať se již jedná o fotografii analogovou či digitální, u obou typů fotografie zároveň platí, že obraz je nejdříve zachycen objektivem a až poté dopadá na záznamové médium. A právě v těchto momentech se rodí rozdíly. Zatímco analogová fotografie používá jako záznamové médium fotografický film, v digitální fotografii tento typ záznamu nenajdeme. U digitální fotografie funkci záznamového média totiž plní elektronický světlocitlivý snímač neboli obvodový čip (Lindner – Tůma – Myška, 11).

V analogové fotografii je proces zachycení ukončen, protože film slouží jako záznamové i paměťové či archivační médium. V digitální fotografii proces zachycení stále pokračuje, neboť se fotografie může dále upravovat pomocí grafických editorů. Jaké jsou tedy základní rozdíly mezi analogovou a digitální fotografií? Nelze s určitostí říct, jaký typ fotografie je pro každého z nás lepší (Lindner – Tůma – Myška, 11 - 13). Digitální fotografie totiž neustále prochází vehementním vývojem a to co dnes odsuzujeme, může být zítra vyřešeno. Analogová fotografie má za sebou více jak 170letou historii, přičemž digitální fotografie vznikla teprve v 90. letech 20. století a v porovnání s klasickou fotografií nemá tak bohatou historii. Protiklady analogové a digitální fotografie můžeme najít například v pořizovací ceně fotoaparátů. Ceny použitelných digitálních přístrojů se pohybují na hranici 9 tisíc korun. Za takové peníze lze zakoupit výborný kinofilmový aparát, z jehož negativů můžeme být mile překvapeni (Stone – Gladis, 15).

Největší výhodou filmu, oproti digitální fotografii, je jeho rozlišení, protože film má schopnost zachovat jemné detaily. Jde o jiný druh rozlišení, než když mluvíme o pixelovém rozlišení u digitální fotografie. Výhodou analogových aparátů je například vysoké rozlišení, které je v porovnání s levnějšími digitálními fotoaparáty nízké. Klasické neboli analogové přístroje mají lepší rozlišení a to hned z několika důvodů. Prvním z nich je počet pixelů, který se u dnešních digitálních přístrojů používá. I ty nejlepší digitální přístroje nedosahují takového rozlišení jako film u analogového přístroje (Stone – Gladis, 18 - 20). Klasické aparáty mají i lepší objektivy než digitální fotoaparáty ve stejné cenové kategorii. Není to dáno jen kvalitou celé optiky, ale i typem zoomu neboli přibližování, možností snadné obsluhy či širokou nabídkou objektivů na trhu. Naopak nevýhodou u analogové fotografie je stárnutí filmů, což se u digitálního filmu stát nemůže. Další velkou výhodou digitálního provedení je zachování původní fotografie na bezpečném médiu jako je CD nebo DVD (Neff, 31).

Digitální fotografie předčí tu analogovou především v praktičnosti. Pokud chceme s fotografií dále pracovat a uchovat ji v dobrém stavu, digitální fotografie se stává tou vhodnější volbou. Výhody digitálu nejsou jen v praktičnosti, ale i v okamžité dostupnosti snímků a možnosti je aplikovat na webovém rozhraní, vidět je hned poté co snímek vznikne na LCD displeji, či lepší skladnost a údržba fotografií (Pindřák, 23).

Lze tedy říci, že digitální fotografie je v mnoha ohledech praktičtější, analogová fotografie zase má kvalitnějšími výstupy a levnější fotografickou techniku včetně fotografického aparátu. Na druhou stranu musíme poznamenat, že peníze, které ušetříme při nákupu analogového přístroje, vynaložíme na nákup filmů a jejich vyvolávání. Pořizovací cena digitálního fotoaparátu je sice vyšší než u analogového, ale náklady a jeho provoz jsou následně mnohem nižší. Je tedy jasné, že digitální aparáty, ve srovnatelné ceně s analogovými nevyhovují a v nejnižší cenové kategorii, což je kategorie fotoaparátů do 4000 Kč, nemají takové možnosti a tím nejsou

schopné produkovat takovou kvalitu jako analogové fotoaparáty (Lindner – Tůma – Myška, 15).

Digitální aparáty produkují datové obrazové sekvence, takže jsou v podstatě úplně zadarmo, oproti tomu filmové, neboli analogové, zpracování dnes stojí nemalé peníze. Naopak výhodou analogové fotografie je to, že analogové přístroje nepotřebují žádný druh akumulátorů, jako je tomu u digitálních přístrojů. Jedním z posledních rozdílů u analogové a digitální fotografie je způsob, jakým provádí změnu barev a jasů. Analogové provedení je v tomto ohledu mnohem plynulejší, přičemž u digitální fotografie jsou změny barev prováděny po částech (Pindřák, 25).

4.5 Fotografie jako přínos

Od svého velkolepého vzniku fotografie pomáhá mnoha vědním oborům. Je nutné přesně zaznamenat, kdy, kde a za jakým účelem byla fotografie pořízena. Jen tímto způsobem mohou být výsledky výzkumu použity i několik let po svém vzniku. Vědecká fotografie využívá nejmodernější fotografické techniky a vybavení. Tím máme na mysli špičkové mikroskopy, digitální zrcadlovky a softwarové databáze, které jsou dnes samozřejmostí. Fotografie pomáhá například v biologii a to ve zpracování a pozorování organismů či živočichů pro encyklopedické sbírky (Souček, 78).

Dalším vědním oborem je archeologie, kde pomocí fotografie lze zaznamenávat archeologické nálezy, dokumentovat archeologické výzkumy, šperky, budovy a kosterní pozůstatky. Dalším oborem je lékařství, kde má fotografie také své pevné místo a využití, především u rentgenového snímkování, kde se pomocí fotografie zjišťuje, zda má pacient zlomeninu. Zastoupení fotografie je také například i v zubním lékařství, kde se fotograficky dokumentuje zakřivený chrup a jeho následné vylepšení (Mrázková, 87).

Nemůžeme opomenout ani genetiku, kde se pomocí fotografie pozorují jednotlivé buňky člověka. Již v roce 1965 byl za pomoci fotografie proveden genetický výzkum, během kterého byla pořízena první fotografie lidského zárodku. Jejím tvůrcem byl švédský fotograf Lennart Nilsson. Zachycení ještě nenarozeného dítěte bylo naprostým unikátem. Dalším oborem, ve kterém je fotografie dobře využitelná, je astronomie. Za pomoci fotografických snímků astronomové hledají jednotlivá souhvězdí a zkoumají mléčnou dráhu či vzdálené galaxie (Jílek, 12).

5 ZÁVĚR

Diplomová práce přináší výčet všech důležitých informací o fotografických počátcích, snaží se konkrétně popsat vznik fotografie a všechny důležité události, které tomuto velkému objevu předcházely. V úvodních kapitolách se práce zabývá vznikem fotografie a seznamuje s fotografickými směry, které vznikaly v 19. století. Další část práce rozebírá jednotlivé fotografické žánry, které jsou v současnosti nejrozšířenější, a přináší všeobecný přehled o vzniku či vývoji fotografie a jejím současném stavu.

Práce uvádí také značné rozdíly mezi analogovou a digitální fotografií. Po detailním prostudování mohu konstatovat, že tyto dva druhy fotografie jsou naprosto odlišné. Každá forma, ať již analogová či digitální, má svoji odlišnou techniku zobrazování, odlišné metody nastavení fotoaparátů a samozřejmě svoje výhody a nevýhody. Zatímco analogová fotografie oplývá nejvyšší možnou kvalitou výstupu, digitální fotografie zase předčí svého předchůdce v praktičnosti, rychlosti, mobilitě a uživatelské jednoduchosti. Samozřejmě nikdo nedokáže zodpovědět, jakým směrem se fotografie v budoucnosti bude ubírat, ale dnes se většina fotografů vrací k její analogové podobě kvůli vyšší dosažitelné kvalitě a také jedinečnosti analogových snímků. Důležitou roli hraje i nechuť jednotlivců k dnešním digitálním metodám grafických retuší či vyhlazování nedostatků. V dnešní digitální době nelze často ani s přesností určit, zda je fotografie založena na realitě, či na fikci.

Po seznámení s jednotlivými obdobími je zjevné, jak důležitou roli fotografie v jednotlivých obdobích v minulosti hrála. Každý snímek, každý kus papíru, každá vteřina v temné komoře, každý úsek fotografické práce měl svoji hodnotu. Po objevu fotografie měl každý snímek mimořádný význam a to nejen kvůli drahému fotografickému materiálu, ale také kvůli náročnosti vyvolávacího procesu a náročné ovladatelnosti analogových přístrojů. V dnešní digitální době je opravdu velmi jednoduché vytvořit fotografický snímek a je jasné, že současné fotografování nemůžeme srovnávat s tím, jak se fotografovalo v jeho počátcích. Fotografie však nebyla jen projevem uměleckého vyjádření, stala se také užitečným pomocníkem vědy. Závěrem lze říci, že ať už si fotograf či amatérský uživatel vybere analogovou, nebo digitální formu, fotografický obraz vždy zůstane nejrozšířenějším projevem lidské tvořivosti.

6 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

6.1 Seznam literatury

Anděl, Jaroslav. Myšlení o fotografii I. Praha: Akademie múzických umění, 2012. 462 s. ISBN 978-80-7331-235-0.

Baran, Ludvík. Fotografie: Moderní obrazový projev. Praha: SPN, 1965. 179 s.

Barnbaum, Bruce. The art of photography: An Approach to personal expression. Santa Barbara: Rocky Nook, 2010. 351 s. ISBN 1933952687.

Barthes, Roland. Světlá komora: Poznámka k fotografii. Praha: Agite/Fra. 2005. ISBN 80-86603-28-8.

Bate, David. Photography: The key concepts. Oxford: Berg, 2009. ISBN 9781845206666.

Beurer, Monica. Fotografie. Praha: Fraus, 2007. 48 s. ISBN 978-80-7238-625-3.

Birgus, Vladimír – Mlčoch, Jan. Česká fotografie 20. Století. Praha: KANT, 2010. 390 s. ISBN 9788074370267.

Birgus, Vladimír – Scheufler, Pavel. Fotografie v českých zemích 1839 – 1999. Praha: Grada Pub, 1999. 215 s.

Císař, Karel. Co je to fotografie?. Praha: Hermann & Synové, 2004. 368 s.

Červenka, Přemysl – Einhorn Erich. 555 chyb ve fotografii. Praha: Orbis, 1971. 156 s.

Eastman, George. Dějiny fotografie od roku 1839 do současnosti. Praha: Slovart, 2010. 768 s. ISBN 9788073914264.

Einhorn, Erich. Rozhovory o fotografii. Praha: Orbis, 1958. 143 s.

Flusser, Vilém. Za filosofii fotografie. Praha: Nakladatelství hynek, 1994. 77 s.

Hyan, Jaroslav. Digitální fotografie. Praha: JTH - SOFT, 1998. 158 s. ISBN 8023831763.

Ingladew, John. Photography. London: Laurence king publishing, 2005. 75 s. ISBN 1856694321.

Jílek, Miroslav. Fotorádce. Praha: Jílek, 2012. 152 s. ISBN 9788025430125.

Kulhánek, Jaroslav. Černobílá fotografie II. díl. Praha: Beaufort, 1947. 239 s.

Lindner, Pert – Tůma, Tomáš – Myška, Miroslav. Velká kniha digitální fotografie. Praha: Computer Press, 2008. 280 s.

Mrázková, Daniela. Příběh fotografie. Praha: Mladá fronta, 1986. 269 s.

Neff, Ondřej. Zpracování digitální fotografie. Praha: Institut digitální fotografie, 2003. 80 s.

Pindák, Miroslav. Fototechnika. Praha: Rubico, 2000. 245 s. ISBN 80-85839-38-5.

Scheufler, Pavel. Historické fotografické techniky. Praha: IPOS ARTAMA, 1993. 62 s. ISBN 80-901265-2-9.

Scheufler, Pavel. Teze k dějinám fotografie do roku 1914. Praha: Katedra fotografie FAMU, 2000. 80 s. ISBN 80-85883-57-0.

Silverio, Robert. Postmoderní fotografie: fotografie jako umění na konci dvacátého století. Praha: Akademia múzických umění, 2007. 146 s. ISBN 978-80-7331-083-7.

Skopec, Rudolf. Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku. Praha: Orbis, 1963. 501 s.

Souček, Ludvík. Jak se světlo naučilo kreslit. Praha. 1963. 176 s.

Soukup, Roman. Škola digitální fotografie. Praha: Grada Publishing, 2005. ISBN 80-247-1077-3.

Sontagová, Susan. O fotografii. Praha: Barrister & Principal, 2002. 184 s. ISBN 80-7185-471-9.

Stone, David – Gladis, Ron. Digitální fotografie: Jak je to snadné. Praha: Computer Press, 2003. 288 s. ISBN 80-251-0067-7.

Tausk, Petr. Dějiny fotografie. Praha: SPN, 1980. 155 s.

6.2 Seznam internetových zdrojů

URL:<<http://www.neu-mann.cz/digitalni-fotografie/technologie/klasicka-analogova-fotografie/>> [cit. 2013-2-26].

URL:<<http://www.neu-mann.cz/digitalni-fotografie/technologie/klasicka-analogova-fotografie/>> [cit. 2013-2-26].

URL:<<http://geo3.fsv.cvut.cz/vyuka/kapr/sp/2012/linhartova/proces.html>> [cit. 2013-2-26].

URL:<http://geo3.fsv.cvut.cz/vyuka/kapr/sp/2012/linhartova/k_pozitivu.html> [cit. 2013-2-26].

7 RESUMÉ

This thesis deals with the emergence of a photography, as a great artistic discovery of the 19th century. Then try to analyze the issue of photography today and outline the advantages and disadvantages of photography today and compare this period with the time of photography. The work also includes a variety of techniques and methods by which the photography was created using the techniques of the past, and according to which there is today. Spare parts of the thesis are appendix demonstrations such as demonstrations of photographic techniques, examples of photographic direction or examples outfit photos.

8 SEZNAM PŘÍLOH

Příloha č. 1 – Ukázka Camery obscury [cit. 2012-02-26]. Dostupný z: http://3.bp.blogspot.com/_3xAnhJsUtp8/TMRI6uv9yeI/AAAAAAAAABM/NBzG53mB0IQ/s1600/Camera_Obscura_box.jpg)

Příloha č. 2 – Ukázka fotoateliéru Francouzského fotografa A.A.E Disdériho v Paříži z roku 1865. (Zdroj: Skopec, Rudolf. Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku. Praha: Orbis, 1963. 501 s.)

Příloha č. 3 – Ukázka Piktorialismu Pavla Matouska [cit. 2012-02-26]. Dostupný z: http://www.ifotovideo.cz/obrazek/4c85d025b4ced/piktorialismus-pavelmatousek-4c85d4157e186_613x335.jpg)

Příloha č. 4 – Ukázka dokumentární fotografie amerického fotografa Jacoba Riiseho [cit. 2012-02-26]. Dostupný z: <http://2media.nowpublic.net/images//eb/0d/eb0d47b5587d62ff6999f34d80a47775.jpg>)

Příloha č. 5 – Ukázka portrétovaných vizitek s kopírovanými rámečky (Zdroj: Skopec, Rudolf. Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku. Praha: Orbis, 1963. 501 s.)

Příloha č. 6 – Ukázka sociální fotografie Thomase Annana [cit. 2012-02-26]. Dostupný z: <http://www.nationalgalleries.org/media/42/collection/PGP%20185.10.jpg>)

Příloha č. 7 – Ukázka zátiší současnosti [cit. 2012-02-26]. Dostupný z: http://www.fototichy.eu/images/uploaded/lrg_7605z%C3%A1ti%C5%A1%C3%AD%201.jpg)

Příloha č. 8 – Ukázka fotografování krajiny současnosti [cit. 2012-02-26]. Dostupný z: http://www.ceska-krajina.cz/wp-content/uploads/2011/01/03-ceska-krajina-hory-louka_6763465.jpg)

Příloha č. 9 – Ukázka fotografování architektury současnosti [cit. 2012-02-26]. Dostupný z: <http://www.odcloneno.com/storage/interviews/drip-hdr->

fotografie-architektury/drip-fotograf-architektury-interview-odcloneno-04.jpg?__SQUARESPACE_CACHEVERSION=1312147521894)

Příloha č. 10 – Ukázka portréту současnosti [cit. 2012-02-26]. Dostupný z: http://24.media.tumblr.com/tumblr_In5ed5EDz61qfvq9bo1_500.jpg)

Příloha č. 11 – Ukázka fotografovaného aktu současnosti [cit. 2012-02-26]. Dostupný z: http://img.reflex.cz/static/old_reflex/2010/sloupky_1/72-1.jpg)

Příloha č. 12 – Ukázka dokumentární fotografie současnosti [cit. 2012-02-26]. Dostupný z: http://g.denik.cz/1/15/irak_armada_usa_rozpocet_denik-380.jpg)

Příloha č. 13 – Ukázka popisu jednotlivých částí fotoaparátu [cit. 2012-02-26]. Dostupný z: <http://www.letsgodigital.org/en/23501/system-camera/>)

Příloha č. 14 – Ukázka Heliografie [cit. 2012-02-26]. Dostupný z: <http://www.gif-bilder.de/img/begriffe/erste-bild-der-welt.jpg>

Příloha č. 15 – Ukázka Daguerrotypie (Zdroj: Skopec, Rudolf. Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku. Praha: Orbis, 1963. 501 s.)

Příloha č. 16 – Ukázka Kalotypie [cit. 2012-02-26]. Dostupný z: <http://img.fotocommunity.com/photos/11575149.jpg>)

Příloha č. 17 – Ukázka Ambrotypie [cit. 2012-02-26]. Dostupný z: <http://img.fotocommunity.com/images/Portrait-Frauen/Studio-kein-Akt/Ambrotypie-a25775466.jpg>)

Příloha č. 18 – Ukázka Ferrotypie [cit. 2012-02-26]. Dostupný z: <http://img.fotocommunity.com/Spezial/Alte-Fotos/Ferrotypie-a17817173.jpg>)

Příloha č. 19 – Ukázka temné komory 1 (Zdroj: Beurer, Monica. Fotografie. Praha: Fraus, 2007. 48 s. ISBN 978-80-7238-625-3.)

Příloha č. 20 – Ukázka temné komory 2 (Zdroj: Beurer, Monica. Fotografie. Praha: Fraus, 2007. 48 s. ISBN 978-80-7238-625-3.)

Příloha č. 21 – Ukázka kompaktního fotoaparátu na kinofilm [cit. 2012-02-26]. Dostupný z:

<http://www.paladix.cz/clanky/img.php?ido=10477&act=res>)

Příloha č. 22 – Ukázka mechanické zrcadlovky [cit. 2012-02-26]. Dostupný z: <http://www.fotorozcestnik.eu/images/0121.jpg>)

Příloha č. 23 – Ukázka elektronické zrcadlovky [cit. 2012-02-26]. Dostupný z: http://www.steves-digicams.com/D600_MBD14_front.high.jpg)

Příloha č. 24 – Ukázka dvouoké zrcadlovky zrcadlovky [cit. 2012-02-26]. Dostupný z: http://www.fotografovani.cz/old-idif/fotografovani/images4/foto_digitalni_rolleiflex_kuriozita_1.jpg)

Příloha č. 25 – Ukázka jedooké zrcadlovky s výměnnou kazetou [cit. 2012-02-26]. Dostupný z:

http://www.fotoskoda.cz/ebazar/images/obrv/960021448_1.jpg)

Příloha č. 26 - Ukázka kinofilmového materiálu [cit. 2012-02-26]. Dostupný z: http://diit.cz/sites/default/files/images/3988/kodak_kinofilm_tri-x_pan_ektachrome.jpg)

Příloha č. 27 - Ukázka negativů (písmena B, D) a pozitivů (A, C) [cit. 2012-02-26]. Dostupný z:

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/60/Pozytyw_i_negatyw.jpg)

Příloha č. 28 - Vyvolávání negativu (Zdroj: Beurer, Monica. Fotografie. Praha: Fraus, 2007. 48 s. ISBN 978-80-7238-625-3.)

Příloha č. 29 - Pohled na město Agen ve i roku 1877 od Louise Ducose du Haurona, francouzského průkopníka barevné fotografie [cit. 2012-02-26]. Dostupný z:

http://geo3.fsv.cvut.cz/vyuka/kapr/SP/2008_2009/jasek_belzova/agen.jpg)

Příloha č. 30 - Ukázka prostředí v grafickém editoru Adobe Photoshop [cit. 2012-02-26]. Dostupný z: http://www.dooffy.com/USoubory/clanky_menu/Adobe_photoshop/dooffy_adobe_photoshop_10_screen_software_01.jpg)

Příloha č. 31 – Ukázka retuše [cit. 2012-02-26]. Dostupný z: http://nd04.jxs.cz/931/176/308b0306fe_70857250_o2.jpg)

Příloha č. 32 – Ukázka stativu [cit. 2012-02-26]. Dostupný z: <http://www.stativy.com/files/stativy.gif>)

Příloha č. 33 - Ukázka mezikroužků [cit. 2012-02-26]. Dostupný z: http://www.fotobezhranic.cz/fotky14081/fotos/_vyrn_10531.jpg)

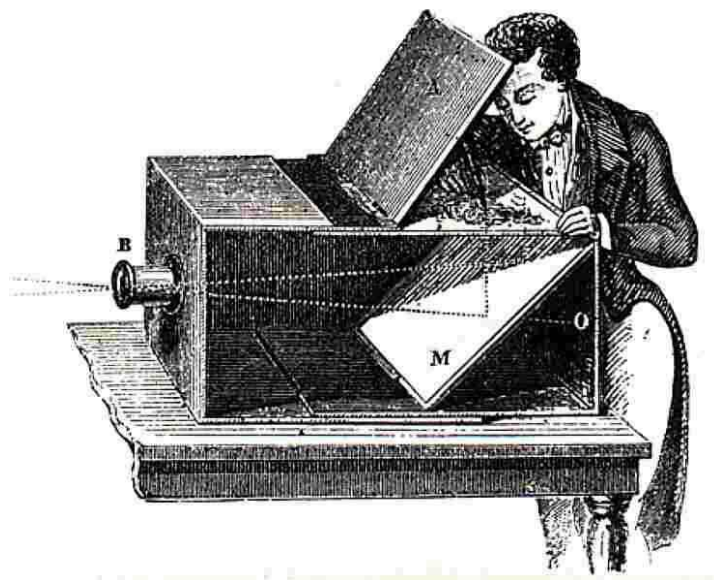
Příloha č. 34 - Ukázka fotografických filtrů [cit. 2012-02-26]. Dostupný z: http://www.lao.cz/uploads/images/catalog_src/filtry_src_1.jpg)

Příloha č. 35 – Ukázka akumulátoru [cit. 2012-02-26]. Dostupný z: http://www.ramok.com/work_img/lion.gif)

Příloha č. 36 - Ukázka fotografie před úpravou a po grafické úpravě (Zdroj: Ondřej Malý)

Příloha č. 1

Ukázka Camery obscury



Příloha č. 2

Ukázka fotoateliéru Francouzského fotografa A. A. E Disdériho v Paříži z roku 1865.



Příloha č. 3

Ukázka Piktorialismu Pavla Matouska



Příloha č. 4

Ukázka dokumentární fotografie amerického fotografa Jacoba Riiseho



Příloha č. 5

Ukázka portrétovaných vizitek s kopírovanými rámečky



Příloha č. 6

Ukázka sociální fotografie Thomase Annana



Příloha č. 7

Ukázka zátiší současnosti



Příloha č. 8

Ukázka fotografování krajiny současnosti



Příloha č. 9

Ukázka fotografování architektury současnosti



Příloha č. 10

Ukázka portrétu současnosti



Příloha č. 11

Ukázka fotografovaného aktu současnosti



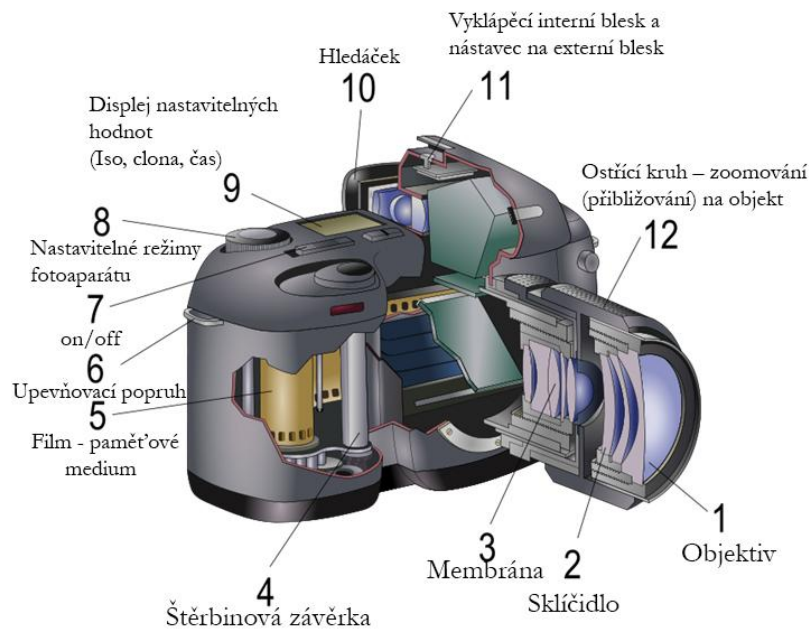
Příloha č. 12

Ukázka dokumentární fotografie současnosti



Příloha č. 13

Ukázka jednotlivých částí fotoaparátu



Příloha č. 14

Ukázka Heliografie



Příloha č. 15

Ukázka Daguerrotypie



Příloha č. 16

Ukázka Kalotypie



Příloha č. 17

Ukázka Ambrotypie



Příloha č. 18

Ukázka Ferrotypie



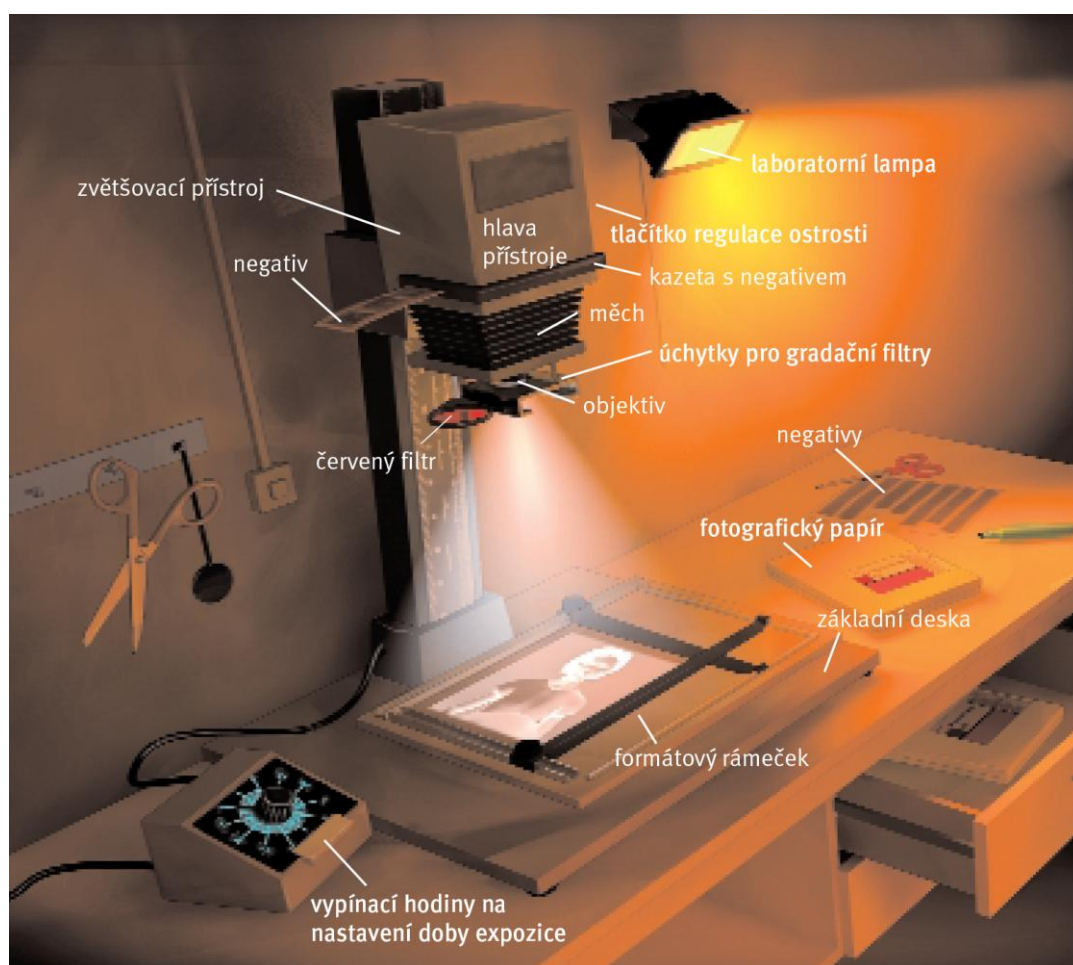
Příloha č. 19

Ukázka temné komory 1



Příloha č. 20

Ukázka temné komory 2



Příloha č. 21

Ukázka kompaktního fotoaparátu na kinofilm



Příloha č. 22

Ukázka mechanické zrcadlovky



Příloha č. 23

Ukázka elektronické zrcadlovky



Příloha č. 24

Ukázka dvouoké zrcadlovky



Příloha č. 25

Ukázka jednooké zrcadlovky s výměnnou kazetou



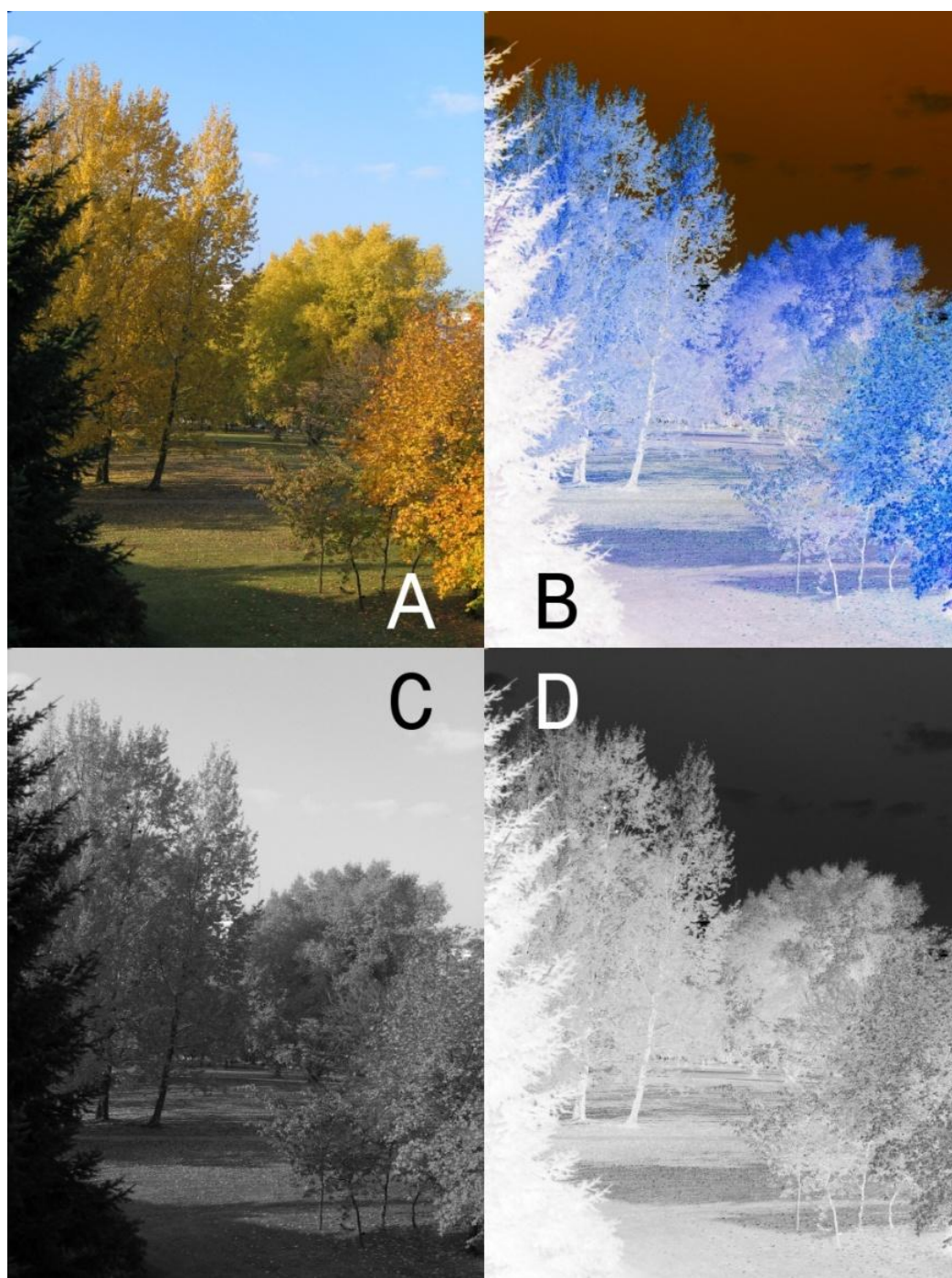
Příloha č. 26

Ukázka kinofilmového materiálu



Příloha č. 27

Ukázka negativů (písmena B, D) a pozitivů (A, C)



Příloha č. 28

Vyvolávání negativu



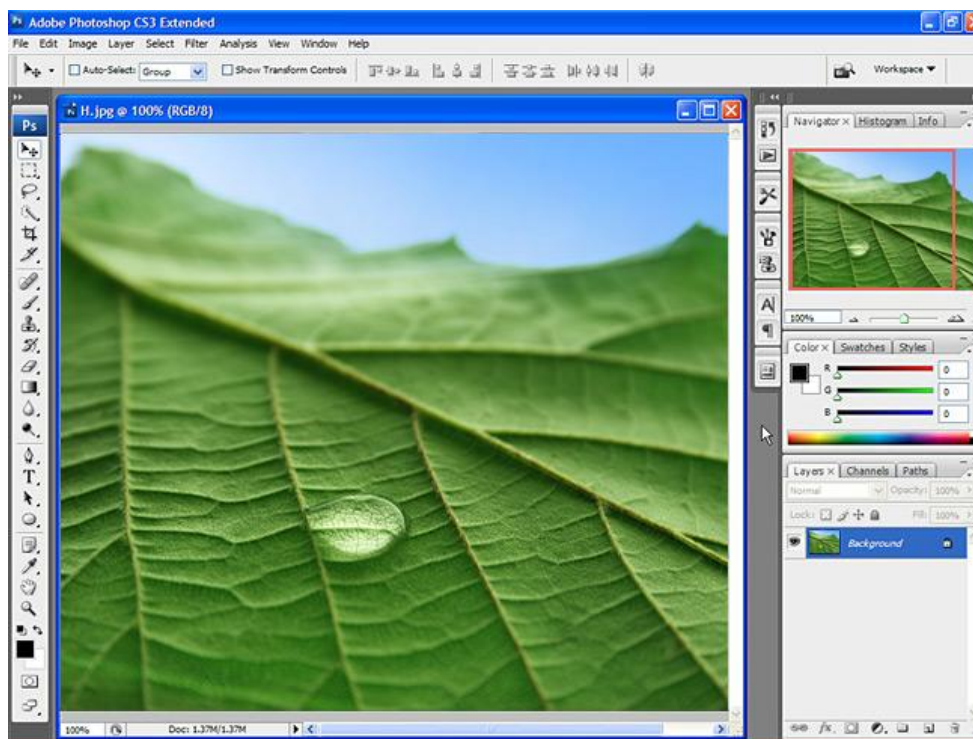
Příloha č. 29

Pohled na město Agen z roku 1877 od Louise Duconse du Haurona, francouzského průkopníka barevné fotografie



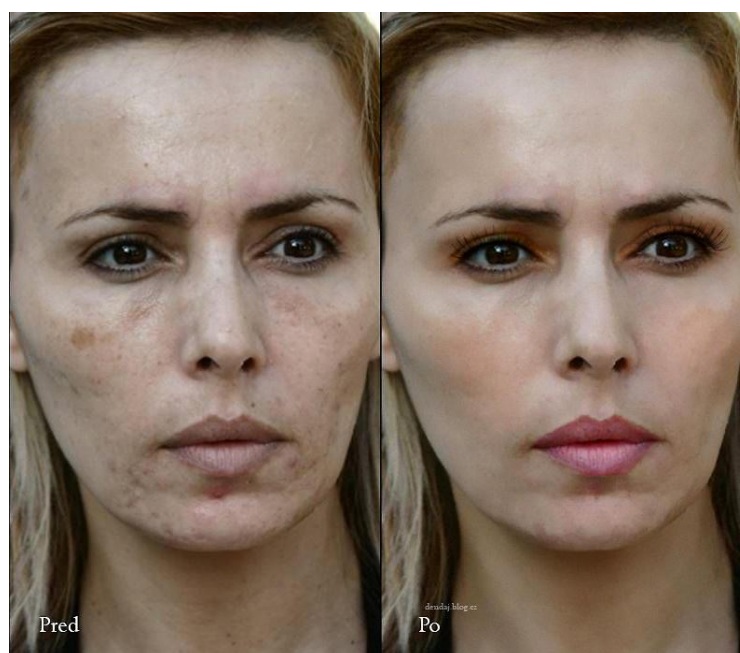
Příloha č. 30

Ukázka prostředí v grafickém editoru Adobe Photoshop



Příloha č. 31

Ukázka retuše



Příloha č. 32

Ukázka stativu



Příloha č. 33

Ukázka mezikroužků



Příloha č. 34

Ukázka fotografických filtrů



Příloha č. 35

Ukázka akumulátoru



Příloha č. 36

Ukázka fotografie před úpravou a po grafické úpravě

