

Články

**FOTOGRAFOVÉ AMATÉŘI
A UMĚLECKÁ FOTOGRAFIE
V KONTEXTU UMĚLECKÝCH
A UMĚLECKOHISTORICKÝCH
TEORIÍ (1890 – 1914)**

Petra Trnková

S nadsázkou by se dalo říci, že poslední dekáda 19. století se stala zlatou érou amatérské fotografie. Vedle svátečních, příp. „rodinných“ fotografií, pro které bylo fotografování výlučně privátní záležitostí, se začali v hojném počtu objevovat tací, kteří měli potřebu konfrontovat svůj názor na fotografii a své fotografické schopnosti v širším okruhu lidí. V souladu s oblibou a všeobecným rozmachem spolkového života se také začali sdružovat ve fotoklubech. Někteří z nich dokumentovali své prázdninové cesty, jiní využívali fotografický obraz spíše poloprofesionálně, např. v oblasti techniky a přírodních věd, a mnozí se fotografie chopili jako uměleckého média. Stoupence této poslední jmenované skupiny sjednocoval především odpor k jednoznačnosti a okázalosti fotografického obrazu, která ovládla fotografii v druhé polovině 19. století pod všeobecným tlakem potřeby informovat a snahy fixovat obraz v pokud možno co nejdetailnější míře. Na počátku devadesátých let začaly jejich názory nabývat na síle a v několika letech se zformovalo celé hnutí, usilující prosadit fotografii jako plnohodnotný umělecký výrazový prostředek, jako tzv. *uměleckou fotografii*. Právě o *secesním piktorialismu*, jak bylo celé hnutí později označeno, a o jeho představitelích pojednává hlavní část následujícího textu.

* * *

Během poměrně krátké doby se sice secesním piktorialistům podařilo do určité míry prosadit fotografii na poli umění, ovšem tento úspěch netrval příliš dlouho. Nadále znívaly silné hlasy odpůrců a své udělal i radikální nástup avantgardních proudů po první světové válce. Piktorialismus zde v různých formách přetrvával až do padesátých let, nicméně v té době už byl nahlížen jen jako přežitek. O situaci reflexe secesního piktorialismu na počátku šedesátých let svědčí slova Rudolfa Skopce, klasika českého dějepisu fotografie:

Mezi současnými historiky fotografie se najdou i odpůrci těchto výkyvů fotografické tvorby; ve svých publikacích je jednoduše vynechávají a neuvádějí. Tvárné způsoby fotografie však ve své době ovlivnily vývoj fotografického obrazu tak silně, že

podnítily vznik zvláštních pracovních sekcí, rozvoj odborné literatury a živou výměnu názorů. Proto, i když je považujeme z výtvarného hlediska i z hlediska ryzí fotografie za pochybné, se o nich nemůžeme pro jejich historický význam nezmínit.¹⁾

Ještě v nedávné době bychom mohli jeho slova parafrázovat a říci, že by se dali najít i příznivci hnutí *umělecké fotografie* přelomu 19. a 20. století – tak zavrhaný a zvláště vůči avantgardě upozaďovaný byl *secesní piktorialismus*, reprezentovaný především fotografie amatéry a chápaný jako projev maloměstské kultury pozdní „úpadkové“ éry monarchie. Dnešní názor na tuto epochu již není tak vyhraněný a síly obou hlasů se začínají vyrovnávat.

Nízká znalost problematiky amatérské fotografie a secesního piktorialismu, plynoucí z dlouhodobého nezájmu badatelů, nás bohužel nutí zvolit nepříliš populární způsob práce, založený na důkladném studiu archiválií a druhotných pramenných materiálů, jimiž jsou především specializovaná periodika.²⁾ Dnes, kdy se pozornost začíná obracet k fotoamatérskému hnutí přelomu 19. a 20. století se bohužel ukazuje, jak málo přímých dokladů o něm se zachovalo: zjišťujeme, co všechno bylo zničeno nebo ztraceno a začínáme si uvědomovat, co všechno se nám už zřejmě nepodaří zjistit. Dlouhodobým nezájmem jsme se zároveň zcela ochudili o možná svědectví pamětníků. Poslední nadějí proto zůstávají dosud nezpracované archivní fondy a zahraniční sbírky.³⁾ Na druhou stranu se nám tak ale v této oblasti vizuální kultury naskýtá i jedinečná příležitost spatřit prostor nezatížený interpretačními stereotypy, snad s výjimkou jediného, že amatérská fotografie z doby kolem roku 1900, potažmo secesní piktorialismus není předmětem zájmu dějin umění. Pokusme se tedy podívat na tuto oblast nedogmaticky a nezávisle na tradovaných klišé. Současný stav pramenné základny ovšem nedovoluje vycházet z jednotlivých fotografických děl, a východisko je proto třeba hledat v existenci samotného hnutí fotografů amatérů a *umělecké fotografie*.

Na příkladu zdejšího fotoamatérského hnutí bych ráda přiblížila nejen historická fakta, výzkumem podložená data, jména a konkrétní události, ale např. i možný poměr amatérů k profesionální sféře a k proudu *umělecké fotografie*. Zvláštní pozornost hodlám věnovat také významu celého hnutí ve svém původním kontextu, v němž mělo naplnit určitá očekávání, dále postupnému proměňování požadavků na něj a posouvání původního významu v rámci kulturně společenském i uměleckohistorickém; zajímá mne tedy *nejen*

1) Rudolf Skopec, *Dějiny fotografie v obrazech od nejstarších dob k dnešku*. Praha 1963, s. 492; též, *Československá fotografie mezi dvěma světovými válkami*. Praha 1967 (katalog, GHMP), s. 4.

2) Podobná situace je i v zahraničí. Mezi ojedinělé autory zabývající se fenoménem amatérské fotografie a počátky fotoamatérského hnutí patří např. Paul Spencer Sternberger, *Between Amateur and Aesthete: The Legitimization of Photography as Art in America 1880 – 1890*. University of New Mexico Press 2001; dále viz Patricia Holland, „Sweet it is to scan...”: *personal photographs and popular photography*. In: Liz Wells (ed.), *Photography: A Critical Introduction*. London 2003, s. 117 – 164; v posledních letech bylo realizováno několik výstav, ovšem ty věnují pozornost primárně secesnímu piktorialismu a fenoménu amatérské fotografie se dotýkají jen povrchně: Jan Mlčoch – Pavel Scheufler, *Český piktorialismus 1895 – 1928*. Praha 2000 (katalog, České centrum fotografie); Marlyne Kherlakian (ed.), *Photographies Hongroises (des romantismes aux avant-gardes)*. Paris 2001.

3) Srov. Christine Kühn, *Kunstfotografie um 1900. Die Sammlung Fritz Matthies-Masuren*. Berlin 2003 (katalog, Kunstbibliothek, Staatliche Museen zu Berlin).

v jakém kontextu se (fotoamatérské i uměleko-fotografické hnutí) nacházelo a v jakém kontextu fungovalo, ale také v jakém kontextu nefungovalo nebo přestalo fungovat.⁴⁾

I.

Fenomén *amatérské fotografie* je svázán přímo se samotným vynálezem fotografického média, ovšem máme-li na mysli újeji vymezenou amatérskou fotografii jakožto masové, organizované hnutí, relativně nezávislé na profesionálních strukturách, pak jeho počátky hledejme v 80. letech 19. století. Právě tehdy došlo k zpřístupnění nové, pro budoucí rozmach fotografického média nesmírně důležité technologie suchých desek.⁵⁾ Na počátku bylo amatérské fotografování přirozeně pouze doménou nadšenců, kteří měli finanční prostředky a také dostatek volného času. V podmínkách střední Evropy tehdy tyto předpoklady splňovala především šlechta a vyšší podnikatelské kruhy, jejichž příslušníci fotografování velmi brzy přijali jako prostředek rozptýlení, předmět zábavy a vysoce módní atribut svého postavení. V mnoha případech toto fotografování nahradilo tradiční zálibu ve sběratelství kresby a grafiky. Společenské postavení zmiňované skupiny fotografů přispělo k první popularizaci amatérského fotografování, podobně jako už o několik desetiletí před tím k popularizaci samotného fotografického obrazu. V českých zemích byl jedním z prvních nadšenců tohoto typu, pro něhož fotografování nebylo jen sezónní záležitostí, například Maxmilian Wilhelm Podštatský, svobodný pán z Prusino-
vic.⁶⁾ Mnozí z této první vlny fotografů amatérů pak zasáhli do dění ještě v první polovině devadesátých let, kdy se začalo hnutí fotoamatérů formovat a mohutnět, nicméně postupem času nabyla jejich role spíše symbolického významu.⁷⁾ V první generaci se projevíli víceméně pouze jednotlivci, až teprve po nich přišla na konci osmdesátých let 19. století druhá a už mnohem silnější vlna. Zásadní podíl na tom mělo opět zjednodušení používané techniky a fotografického procesu: těžký, obtížně manipulovatelný aparát se

4) Srov. Michael Baxandall, *Umění, společnost a Bouguerův princip*. In: Ladislav Kesner (ed.), *Vizuální teorie. Současné angloamerické myšlení o výtvarných dílech*. Jinočany 1997, s. 131 – 144; Martina Pachmanová, *Psát historii „jinak“*. Rozhovor s Lindou Noehlin. In: Martina Pachmanová (ed.), *Věrnost v pohybu: Hovory o feminismu, dějinách a vizualitě*. One Woman Press, Praha 2001, s. 26, 27.

5) V roce 1871 zveřejnil britský lékař Richard Leach Maddox (1816 – 1902) vynález suchých desek a zřekl se svého patentního práva, což bylo pro další rozšíření této technologie nesmírně důležité. Bylo pak otázkou několika málo let, kdy byla výroba potřebných materiálů a vlastní postup zdokonalen natolik, že byla možná jeho průmyslová výroba. V Anglii vznikaly továrny už v letech 1878 – 1879, ale v širší fotografické praxi se u nás nové materiály uplatnily právě až na konci let 80. V následujícím období pak byla fotografická technika i technologie dále výrazně zjednodušována a fotografování se stalo levnějším a tudíž přístupnějším.

6) Viz Jaroslav Bouček – Zdeňka Boučková, *K počátkům fotografie na Moravě a ve Slezsku – První moravští fotoграфové*. In: *Uměleko-historický sborník*. Brno 1985, s. 41 – 49.

7) Někteří z těchto milovníků fotografie se také stali protektory jednotlivých klubů: např. arcivévodkyně Marie Terezie zaštitila vídeňský Club der Amateur-Photographen, později proslavený pod jménem Wiener Camera Club; patronem pražského německého klubu byl zase hrabě Ervin Nostiz. Patrně nejznámějším, uznávaným a velmi aktivním fotografem amatérem v českých zemích z řad šlechty byl kolem roku 1900 hrabě Karel Chotek.

skleněnými deskami nahradila poměrně lehká příruční skříňka a svitkový film a – což bylo zvláště důležité – zájemci o fotografování se už nutně nemuseli seznamovat s fotografickým procesem, po čemž většina z nich, jak se brzy ukázalo, ani netoužila. Na trhu se začaly objevovat aparáty, u nichž stačilo pouze „zmáčknout knoflík“ – přesně jak radil slogan firmy Kodak, poté, po exponování až 100 snímků na jednom filmu, vyhledat příslušnou pobočku nebo zpracovatele, ponechat u něho aparát, případně kazetu se svitkem filmu a po krátké době si vyzvednout hotové fotografie, eventuálně si nechat založit nový film.⁸⁾ Odpadly tedy veškeré nároky na jakékoli odborné znalosti chemikálií, optiky, fotografického procesu i aparátu, nezbytné nebyly ani žádné zvláštní dovednosti. Fotografovat tak mohl opravdu každý – „i ženy a děti“(!), jak upozorňovaly reklamní poutače producentů a obchodníků s novými aparáty. Do této doby nebyla představa o roli ženy – v každodenních situacích nejlépe nenápadné, oddané pečovatelky o rodinu, „tichého domácího anděla“⁹⁾, příliš slučitelná s aktivitou vysoce tvůrčí, časově náročnou a vyžadující určitý stupeň odborných znalostí. (Co bylo nově shledáno přijatelným, a to poměrně velmi rychle, byl obraz ženy-matky fotografující své děti.) Rozpor mezi fotografováním a tradiční představou o rolích ženy navíc zřejmě posilovala i obvyklá asociace fotoaparátu se střelnou zbraní; o všeobecně tradované „neslučitelnosti“ ženy a techniky nemluvě.¹⁰⁾ Zrod a vývoj nové technologie byl tedy mj. podmíněn i výrazně genderově.¹¹⁾ Důkazem toho je i důrazná reklamní kampaň, směřovaná z velké části na novou cílovou skupinu žen. Emblémem Eastmanovy firmy se na počátku nového století stala „Kodak Girl“, aktivní mladá žena, zachycující svým aparátem dojmy ze společného výletu s přáteli, která měla z plakátů lákat ke koupi nového modelu aparátu. (Domnělému vkusu nového typu zákazníka byl nově přizpůsoben také vzhled aparátů – ať už tvarem nebo barvou.¹²⁾) Jak vzrůstal počet uživatelů fotoaparátů na přelomu 19. a 20. století, rozšiřovalo se a tříbilo i spektrum přístrojů. Jejich zlevnění ruku v ruce s rostoucí oblibou a módností amatérského fotografování tak s sebou na jedné straně přineslo masové diletantství *nedělního fotografování*, na druhé pak *vysoké ambice umělecké fotografie*.

Významné místo v celém tomto fotografickém spektru zastává tzv. „rodinná“, příp. „osobní“ fotografie, obracející pozornost k rodině a přátelům ve chvílích volného času a zába-
vy, jejíž stoupenci se drželi stranou oficiálních struktur organizovaného hnutí. „Rodinným fotografem“ v tomto slova smyslu byl například Josef Kluge¹³⁾, jehož fotografické

8) Motto firmy Kodak: „You press the button and we do the rest.“

9) P. Holland, c. d., s. 143.

10) V oblasti střelných zbraní se fotografie inspirovala především terminologicky, ale mezi nesčetnými druhy a typy aparátů se objevily přímo i imitace pistolí a pušek; tato paralela pak vyvstala zvláště zřetelně s módou a vývojem různých detektivních a skrytých kamer; reprodukováné příklady viz R. Skopec, c. d., 1963, s. 86, 87.

11) Viz P. Holland, c. d., s. 143; srov. Janet Wolff, *Neviditelná flaneuse: Ženy a literatura moderny*. In: Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena. Antologie současného amerického myšlení o feminismu, dějinách a vizualitě*. B. m. 2002, s. 91 – 114.

12) Vyráběny byly např. fotoaparáty ve tvaru dámské kabelky, za použití různých, spíše luxusních, materiálů a v různém barevném provedení. Repro viz R. Skopec, c. d., 1963, s. 77; dále P. Holland, c. d., s. 143.

13) Autorství fotografického souboru, uloženého v Moravské galerii v Brně, z něhož je zde reprodukován jeden snímek je pouze připisováno Josefu Klugemu. Fotografie nejsou bohužel signovány a nelze tedy



*Anonym (Josef Kluge): Bez názvu (první desetiletí 20. století),
Moravská galerie v Brně*

úspěchy zůstávaly zcela soukromou, rodinnou záležitostí, bez konfrontace s hodnotícím názorem široké veřejnosti. Z toho důvodu o něm však nevíme nic ani dnes; ostatně autorství v těchto případech ani nebylo podstatnou složkou, neboť jejich těžiště spočívalo především v kontextu, v němž fotografie vznikaly, a ve specifickém, zakódovaném obsahu, podobně jako osobní deník, čitelný pouze za předpokladu specifických znalostí.¹⁴⁾ Nutno připomenout, že amatéři tohoto typu velmi brzy převládli a v jejich způsobu práce navíc převážil aspekt osobního záznamu nad kultivovaností formy. Co se invence týče, málokterý z „rodinných“ fotografů dosáhl takové míry jako například Kluge.

Jinou, velmi početnou skupinou, která se s „rodinnými fotografi“ částečně překrývala, byli fotografové dokumentující pozoruhodnosti, krajinu a její obyvatele na svých cestách do zahraničí, z nichž se mnozí zapojili i do veřejného fotoamatérského dění. Stávali se členy místních klubů a se svou prací seznamovali klubové kolegy především na speciálních projekčních večerech.¹⁵⁾ Za svými motivy se často vydávali do Itálie, na Balkán, do Skandinávie a dalších evropských zemí. Zvláště oblíbenou oblastí byla pobřežní krajina v Nizozemí, jednak z důvodu příhodných světelných podmínek a pak také kvůli tradičním motivům, připomínajícím zlatou éru holandského malířství. Tento kraj si našel své

vyložit, že skutečným fotografem nemohl být další příslušník Klugeho rodiny; dále viz Jaroslav A n d ě l – Antonín D u f e k, *Kouzlo staré fotografie*. Brno 1978 (katalog, Moravská galerie v Brně).

14) Viz Basil B e r n s t e i n, *Class, Codes and Control. Theoretical Studies Towards a Sociology of Language*, London 1971, (cit. in P. H o l l a n d, c. d., s. 121).

15) K promítání sloužil tzv. scioptikon. (Projekce v německých časopisech nazývány *Scioptikonabend* a případně specializované buňky v klubech fotoamatérů *Scioptikonecke*.)



*Friedrich Victor Spitzer: Bez názvu (Holandské rybářky) (1907),
reprodukováno v Photographische Kunst im Jahre 1908*

příznivce i mezi impresionisty a – což je pro nás zvláště důležité – byl oblíbenou destinací i mnoha předních stoupenců tzv. *umělecké fotografie*.¹⁶⁾

Organizovaní fotoamatéři, prezentující své fotografování jako „seriózní zájem“, se snažili zcela zřetelně odlišit od fotografů svátečních, přístupujících k fotografování jako ke kratochvíli. Měly jim pomoci pevné organizační struktury, které sílily v souladu s oblibou a všeobecným rozmachem spolkového života. Kromě toho, že oficiální vznik klubu znamenal uchování informací o jeho činnosti a existenci, ukázalo se, že byl základní podmínkou dalšího rozvoje fotografického umu svých členů i důležitým nástrojem proměny veřejného názoru na podobu a možnosti fotografického obrazu. Prostřednictvím klubu se šířily informace a konfrontovaly názory, neboť tito fotografové amatéři, kteří se zapojili do klubového dění, učinili výsledky své záliby věcí veřejnou – předmětem diskusí a kritiky.¹⁷⁾

První kluby fotoamatérů přirozeně vznikaly ve větších městech, kde byl potřebný potenciál informační, potažmo intelektuální a finanční. Nejstarším uskupením tohoto druhu u nás se v roce 1889 stal Klub fotografů amatérů v Praze, ustavený jako protiváha společenstva profesionálů. V roce 1892 jej následoval německý klub v Teplicích a poté celá řada dalších: německý klub v Praze, v dalších severočeských městech, ve Vyškově,

16) Mattie Boom, *Until they meet the greyer sky. Buitenlandse fotografen in Nederland in de late 19de en het begin van de 20ste eeuw*. „Bulletin van het Rijksmuseum“ 49, 2001, č. 3, s. 216 – 229.

17) Srov. P. Holland, c. d., s. 123.

v Plzni, v Českých Budějovicích, ve Vítkovicích, ve Vysokém Mýtě aj. Na samém počátku své existence si každý klub zvolil tiskový orgán, na jehož stránkách měly být průběžně publikovány zápisy z klubových schůzí či projekcí, výroční zprávy a aktuality. Publikování vlastního periodika si klub mohl dovolit pouze výjimečně.¹⁸⁾ Ve střední Evropě byly těmito časopisy snad nejčastěji Photographische Rundschau (Halle), Photographische Centralblatt (Mnichov), případně Apollo (Drážďany), české kluby se prakticky bez výjimky upnuly k Fotografickému obzoru, což výrazně posílilo centralizaci českého fotoamatérského hnutí směrem k ČKFA v Praze. Zdejší německé kluby naopak udržovaly hojné a těsné kontakty s významnými centry fotoamatérského dění za hranicemi země: např. s kolegy z Vídně, Hamburku, Mnichova, Lipska aj. Na rozdíl od českých klubů, pro něž roli prostředníka hrál téměř výhradně klub pražský, německých „středisek“ u nás bylo – zvláště v první čtvrtině 20. století – mnohem více.

Důležitým prostředkem komunikace mezi jednotlivými kluby a kritériem klubové práce byly také tzv. okružní mapy: ukázkový soubor fotografických prací, který byl zaslán (spřátelenému) klubu, případně poté koloval mezi několika dalšími kluby. Velký prostor měly také klubové přednášky a projekce, na nichž byly nezřídka prezentovány práce kolegů z jiných klubů, a to jak výsledky praktické činnosti, tak i jejich úspěchy na poli teorie: projekce, odborné přednášky, referáty z odborných časopisů, ukázky fotografické techniky i materiálů, firemních prospektů atp. Prezentace klubu se ale soustřeďovala především na výstavy (od interních klubových přehlídek přes výstavy uspořádané ve spolupráci několika klubů až po velké mezinárodní salóny). Především jejich prostřednictvím se tříbil vkus fotografů i veřejnosti, prokazovaly se schopnosti jednotlivců, kvality klubu a návštěvníci se na nich seznamovali s novinkami jak technické, tak formální a obsahové povahy. První velkou výstavní akcí, které se u nás v hojnějším počtu amatérští fotografové zúčastnili, byla Zemská jubilejní výstava v roce 1891. Mnohem větší prostor pak dostali o čtyři roky později na Národopisné výstavě československé v Praze. První samostatnou přehlídku amatérské fotografie u nás inicioval pražský Klub fotografů amatérů – uskutečnila se na sklonku léta roku 1897 v Praze na Žofíně, k účasti na ní ovšem byli vyzváni pouze fotoamatéři českoslovanští. Daleko větší ohlas však vyvolala klubová výstava uspořádaná o šest let později, prezentovaná jako přehlídka *umělecké fotografie*.¹⁹⁾ Ve stejném roce zde vyvolala obdobný rozruch i *Ausstellung für künstlerische Photographie 1903* (Výstava umělecké fotografie 1903), kterou ve spolupráci s pěti dalšími kluby uspořádal Club deutscher Amateurphotographen in Prag.

Užší skupina, která vykrystalizovala v rámci těchto nových organizačních struktur fotoamatérského hnutí, reagovala nejen na diletantství a nízkou úroveň masové fotografie, ale zároveň i na jednoznačnost a okázalost fotografie profesionální. Ačkoli se od samého počátku do podoby fotografického obrazu promítalo v různé míře hledisko informační i estetické, potřeba faktického obrazového sdělení v brzké době převážila a pod tlakem potřeby informovat a snahy fixovat obraz v pokud možno co nejdetailnější míře byla také zdokonalována fotografická technika i technologie. Požadavek na věrnost fotografického

18) Klub fotografů amatérů (KFA; od roku 1902 vystupující pod názvem Český klub fotografů amatérů) v letech 1889 – 1892 vydával Fotografický věstník, od roku 1893 Fotografický obzor.

19) Podrobně viz „Fotografický obzor“ 1903, č. 1 – 12.

obrazu v průběhu druhé poloviny 19. století vygradoval natolik, že se sama fotografická technologie mírou ostrosti dostala až na stupeň, kdy lidské oko paradoxně nebylo schopno její možnosti běžně využívat. Takto směřovaná fotografie se ovšem po tvůrčí stránce dostala do slepé uličky. Její suchopárná jednoznačnost se stala nezajímavou a na počátku devadesátých let zvláště popouzela nově se formující vrstvu fotografů amatérů, kteří naopak ve fotografii našli jedinečný *umělecký výrazový prostředek*, jímž se snažili pozvednout obrazovou kvalitu nad funkci a kontext primárního fotografického obrazu a otevřeně usilovali o tzv. „uměleckou fotografii“.

Do doby tohoto výrazného odklonu amatérů od profesionálů na počátku devadesátých let 19. století spolu amatéři a profesionálové poměrně úzce spolupracovali. Nutilo je k tomu například i používání v zásadě stejné techniky, kterou se pokoušeli i společnými silami vylepšovat a rozvíjet. Postupné zdokonalení technických prostředků s sebou časem přineslo právě vzrůstající nároky na *obrazovou kvalitu*, které ovšem profesionálové, především z provozních důvodů, nebyli s to naplnit.²⁰⁾ K opětovnému většímu sblížování pak začalo v českých zemích docházet až o dvě desetiletí později: mezi profesionály se tehdy začali prosazovat jednotlivci hlásící se k *umělecké fotografii* a jako spolupracovníci se tehdy objevili v záznamech domácích fotoamatérských klubů (Drtikol a Škarda), a nebo se naopak původní amatéři profesionalizovali a založili vlastní firmu (Schlosser a Wenisch).²¹⁾ V prostoru Rakouska-Uherska byl konec vzájemné averze v roce 1911 utvrzen také začleněním portrétní fotografie mezi živnosti řemeslné, čímž byly přísně stanoveny podmínky jejího provozování.²²⁾ Do té doby nebyl poměr profesionální a amatérské fotografie zcela jednoznačně určen a české prostředí v tomto směru postrádalo i jakákoli vodítka či instrukce, neboť v porovnání s německo-jazyčnými časopisy nebyla ve Fotografickém obzoru tato problematika příliš diskutována.²³⁾ Pod hlavičkou *umělecké fotografie* se tak amatéři a profesionálové začali opět sblížovat a jistě k tomu přispělo i sebevědomí a uznání, které si mezitím amatéři vydobyli, mj. u celé řady výrazných osobností z řad umělců. Svědčí o tom i slova předního teoretika a fotografa z řad domácích piktorialistů, Jaroslava Petráka: „Umělecká fotografie jest dnes již tak vyspělá, že vším právem může

20) Některé amatérské kluby vznikly osamostatněním se od starších spolků a společností, sdílených amatéry a profesionály zároveň, kupříkladu Wiener Camera Club vznikl oddělením od Photographische Gesellschaft in Wien, viz Astrid Lechner, „Aus Liebe zur Sache und zum Vergnügen.“ *Österreichische Amateurfotografenvereine 1887 bis 1914*, „Fotogeschichte“ 21, 2001, č. 81, s. 57 – 74.

21) Srov. „Fotografický obzor“ 6, 1911, s. 131 – 134; ke dvojici Schlosser a Wenisch viz dále.

22) V roce 1911 se fotografové osamostatnili a bylo založeno „Společenstvo fotografů pro obvod Obchodní a živnostenské komory“ (srov. Archiv města Brna, Společenstvo fotografů pro obvod Obchodní a živnostenské komory v Brně, F 58, inv. č. 5, Stanovy Společenstva fotografů). Ve stejném roce, nařízením z 12. prosince 1911 č. 226 ř. z., přestává být portrétní fotografie *živností svobodnou* a stává se podle říšského zákoníku *živností řemeslnou*, tj. vázanou na splnění určitých podmínek. Portrétní fotografii směl nadále provozovat ten, komu byl vystaven živnostenský list před 14. 2. 1911 a nově ten, kdo předložil tzv. průkaz způsobilosti, např. tovaryšský list. Ostatní fotografické druhy byly „zřemeslněny“ v plném rozsahu až v období Československé republiky zákonem z roku 1926. (V roce 1940 byli fotografové ve společenstvu sdružení s chemigrafy, zinkografy a plánografy. Později, po roce 1945, se společenstva ruší zcela.)

23) Srov. Jaroslav Petrák, *Žeň světla a stínu. Problém umělecké fotografie v teorii a praxi s uměleckými přílohami*. Praha 1910, s. 77.

JAROSLAV PETRÁK: ŽEŇ

 SVĚTLA
 A STÍNU
 PROBLÉM UMĚLECKÉ FOTO-
 GRAFIE V THEORII A PRAKSI
 S UMĚLECKÝMI PŘÍLOHAMI
 1910

*Jaroslav Petrák, Žeň světla a stínu (1910),
 frontispice (detail)*

požadovati, aby byla pokládána za neodvislý odbor umění výtvarných a uměleckou kritikou nebyla umlčována.²⁴⁾

II.

Úvahy o podobnosti fotografického obrazu s malbou a grafikou a představy o fotografii jako uměleckém výrazovém prostředku se objevovaly od samého počátku a zvláště se pak rozvinuly v rámci hnutí *umělecké fotografie* na přelomu 19. a 20. století. Právě secesní piktorialisté se víc než o principy fotografické snažili opírat o principy malířské: z malby a grafiky vycházeli nejen kompozičně, ale inspirovali se jimi také ikonograficky a přebírali i tradiční terminologii. Drobným dokladem tehdy silně prožívané afinity fotografie k malířství je třeba i emblém použitý na titulní stránce kultovní knihy Jaroslava Petráka *Žeň světla a stínu*: je v něm spojen tradiční symbol fotografů, sluneční kotouč, se znakem malířského cechu, třemi prázdnými štítky.

24) J. Petrák, c. d., s. 5; Nezbytnou záštitu, bez které by se fotografové těžko prosadili, museli nalézt u samotných umělců; ve střední Evropě jim byli silnou oporou zvl. stoupenci Münchener Sezession a Wiener Sezession; Srov. Ch. Kühn, c. d., s. 20, 25 – 32.

Fotografové si vždy plně uvědomovali a také náležitě oceňovali primární význam a nepostradatelnost slunečních paprsků pro vznik „světelných obrazů“. Dokladem toho jsou nejen motivy slunečního kotouče, ale i odkazy na personifikovanou podobu slunečního světla, objevující se na znacích nebo emblémech spjatých s aktivitami fotografů.²⁵⁾ Dá se říct, že postava Apollóna nabyla plně symbolického významu právě ve spojení s *uměleckou fotografií*: jako slunce, které *vše vidí a o všem ví* tradičně reprezentoval rozumovou stránku lidské přirozenosti, ale zároveň byl vždy asociován se světem umění a krásy.²⁶⁾ V jeho postavě se tedy snoubily kvality racia a umění, naplňující i tehdejší představu o *umělecké fotografii*.

Dojem vzájemné blízkosti fotografie a tradičních výtvarných druhů měly zvláště posílit tzv. tvárné procesy (ušlechtilé tisky), které se staly takřka synonymem secesního piktorialismu.²⁷⁾ Nejenže umožňovaly lépe rozvíjet a variovat tonalitu obrazu, ale technicky posunuly fotografii až do prostoru grafiky, kde bylo mnohem snadnější obhajovat spřízněnost fotografického média s tradičními výtvarnými druhy.²⁸⁾ Do rozvoje a zvyšování kvality tvárných procesů a do vlastního zvládnutí techniky vkládali secesní piktorialisté hlavní díl svého úsilí, ovšem na úkor *rozvoje* kvality obsahu, což se jim také stalo osudným. Secesní piktorialismus se už před rokem 1914 začal zastavovat na mrtvém bodě a po první světové válce byl jeho osud zpečetěn.²⁹⁾ Tehdy se už neobjevila nová, silná generace přívrženců tvárných procesů a příslušníci té staré se už jen s velkými obtížemi vzdávali svých vzorů, zvyků, způsobů a tempa práce.

Tematicky byla hlavní doménou secesních piktorialistů krajinářská fotografie a portrét; v o něco menší míře se objevovaly práce kombinující krajinářské a figurální motivy, ale o to více byly – v případě zdárného provedení – oceňovány. Za zvláštní upozornění jistě stojí skutečnost, že samotný termín *umělecká fotografie* byl svého času používán spíše intuitivně, bez jasného vymezení, což dosvědčují např. i Petrákova slova: „A přesto, že o umělecké fotografii bylo a jest stále v různých táborech a listech debatováno, nenašla se ještě přesná definice tohoto nového směru, která by plně uspokojovala a smysl úplně vystihla.“³⁰⁾

Významným fenoménem, s nímž je spjata fotografie přelomu století, je „přirozeně barevná fotografie“. Podobně jako pohyb stala se i barva již dávno předtím pro fotografy vysněnou metou a právě v době secesního piktorialismu jejich touhu do značné míry naplnil autochrom, vynález bratrů Augusta a Louise Lumièrových z Lyonu, zveřejněný v roce 1904.

25) Např. (už výše zmíněný) drážďanský časopis „Apollo“; nebo pavilon fotografů „Hélios“ na Zemské jubilejní výstavě v Praze v roce 1891, repro viz R. Skopeček, c. d. 1963, s. 326.

26) Srov. Publius Ovidius Naso, *Proměny*. Praha 1967, s. 84; k ikonografii Apollóna jako boha slunce viz např. Jane Davidson Reid, *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300 – 1990s*. Oxford 1993, s. 172 – 178.

27) Technologickým základem ušlechtilých tisků jsou chromované křihoviny (chronologicky dle využívání): uhlotisk, gumotisk, olejotisk, bromolejotisk, k nim bývá řazena ještě platinotypie.

28) Viz např. Pavel Scheufler, *Historické fotografické techniky*. Praha 1993, s. 40 – 48; Tvárné procesy naopak zcela zavrhoval proud tzv. *puristického piktorialismu*, zastávající názor, že fotografie si nesmí vypomáhat jinými než čistě fotografickými prostředky; jeho významným představitelem na mezinárodním poli byl např. F. H. Evans, v poválečném Československu se tento názor podařilo prosadit D. J. Růžičkovi.

29) Srov. R. Skopeček, c. d. 1967, s. 2.

30) J. Petrák, c. d., s. 5.

Tento první komerčně vyráběný barevný materiál se široce uplatnil v podobě skleněných, diapozitivních desek.³¹⁾ Kvality autochromu nejlépe vynikaly ve spojení s motivy květín, ovoce, bohatě zřasených drapérií apod. Průsvitné autochromové obrazy, velmi působivé, jedinečným způsobem asociovaly nejen povrch a texturu, ale také bohatství, exotiku chutí i vůní a byly – slovy básníka – „sladkým podnětem k pokojnému majetnictví“.³²⁾ Po první světové válce ale veškeré motivy tohoto druhu upadly v nemilost, neboť se v negativním slova smyslu staly synonymem bohatství a luxusu zatracované *belle époque*. Jak upozorňuje Ian Jeffrey, autochromy byly zcela neslučitelné s kolektivistickými ideologiemi dvacátých let a v době poválečné askeze se staly až „eticky nevhodnými“.³³⁾ Úděl, který je stihl, stejně jako ušlechtilé tisky po roce 1918, s sebou přinesl i postupné zapomenutí celého předválečného fotoamatérského hnutí, které by v novém, poválečném čase jen nevhodně evokovalo dobu monarchie, přepychu a individualismu. V našem prostředí pak byla jejich zkáza završena v průběhu čtyř desetiletí po druhé světové válce, kdy byly zničeny i poslední zbytky těchto fotografických děl a vytěsňeny vzpomínky na tuto kulturní etapu jako celek. Posledními prameny bádání v této oblasti zůstaly specializované dobové časopisy. Jednotlivé fotografické práce se zachovaly skutečně zlomkovitě.³⁴⁾

V českých zemích dostávalo fotoamatérské hnutí od devadesátých let až do první světové války hlavní impulsy prostřednictvím německých a rakouských center. V té době už německé země sice patřily mezi nejprogresivnější stoupence nového proudu fotoamatérského hnutí, ale ještě na samém počátku devadesátých let byly postoje zdejších fotografů i veřejnosti značně odlišné. Německé prostředí se *umělecké fotografii* houževnatě bránilo a nic nenasevďovalo budoucímu světovému věhlasu zdejších *uměleckých fotografů*.³⁵⁾ O zásadní průlom v tradičních postojích se zasloužila výstava uspořádaná v roce 1893 v Hamburku, oblesaná celou řadou předních fotografů ze zahraničí. Jména zdejších fotografů jako Nicola Perscheid, Rudolf Dührkoop nebo bratři Theodor a Oskar Hofmeisterové se pak nezapomenutelně zapsala do dějin této etapy fotografické historie a zařadila se po bok Alfreda Stieglitze nebo Roberta Demachy. V samotném Rakousku pak mezi fotoamatéry zazářili především členové vídeňského Camera Klubu, úzce spolupracující s Wiener Sezession, Hugo Henneberg, Hans Watzek, později Friedrich V. Spitzer a v neposlední řadě Heinrich Kühn z Innsbrucku.

* * *

31) Jako pojídlo zde byl použit škrob; díky němu bylo dosaženo jedinečné barevnosti; dále k technologii autochromu viz P. Scheufler, c. d. 1993, s. 51 – 53; J. Petrák, *Co ještě nemáme a nač ještě čekáme*. „Fotografický obzor“ 15, 1907, s. 105 – 107, 121 – 122; Vladimír Jindřich Buřka, *O fotografii v barvách pomocí desky autochromové*. Praha 1910. (Za upozornění na poslední dva tituly děkuji Antonínu Dufkovi.)

32) Hugo von Hofmannsthal, *Pohádka 672. noci*. In: T ý ž, *Lucidor a jiné prózy*. Praha 1998, s. 14.

33) Ian Jeffrey, *Revisions: An Alternative History of Photography*. Bradford 1999 (katalog, National Museum of Photography, Film and Television), s. 81.

34) Jedinou světlou výjimkou je pozůstalost Antonína Stiftera, v případě Otto Šeteleho, Jaroslava Feyfara, Josefa Binka, Jaroslava Petraka se zachovaly jednotlivé práce; viz J. Ml o c h, *Piktorialismus v české fotografii v letech 1895 – 1928*. In: J. Ml o c h – P. Scheufler, c. d., s. 10; z pozdější doby se zachovala např. pozůstalost „poloprofesionála“ V. J. Buřky; známé práce českých německých fotoamatérů v našich sbírkách bychom spočítali na prstech ruky.

35) Srov. J. Petrák, c. d. 1910, s. 76.



*Heinrich Kühn: Studie tonality II (nedatováno),
reprodukováno v Photographische Rundschau 1913*

V praktickém úsilí piktorialistů získat stejnou vážnost, jaká se dostávala tradičním výtvarným druhům, měli napomoci také teoretici, kteří se snažili ukotvit technický obraz v tehdejší uměleckém systému. Jednou z klíčových prací k teorii umělecké fotografie,

kteřá měla zásadní vliv na fotoamatérské dění ve střední Evropě, byla publikace s příznačným titulem *Bildmässige Photographie* (Obrazová fotografie).³⁶⁾ Její autor, Fritz Matthies-Masuren, byl jakýmsi nepsaným mluvčím německých fotografů amatérů. Publikoval množství příspěvků k amatérské a umělecké fotografii, spoluredigoval několik předních specializovaných časopisů a ročenek (*Photographische Centralblatt*, *Photographische Rundschau*, *Photographische Kunst*) a sám také amatérsky fotografoval. Jeho publikační práci sledovali nejen němečtí fotoamatéři, ale i většina klubů ve střední Evropě.³⁷⁾ Podobně jako řada dalších prací na téma umělecké fotografie, které v této době vznikaly, byla i *Bildmässige Photographie* Fritze Matthiese-Masurena zamýšlena jako příručka fotografa amatéra, návod, *jak vytvářet uměleckou fotografii*. Matthies-Masuren tehdy navázal na kultovní knihu H. P. Robinsona z roku 1869, *Pictorial Effect in Photography*, která po třiceti letech od svého prvního vydání z důvodu proměny a zdokonalení používané technologie nutně zastarala. Matthies-Masuren se tedy pokusil Robinsonova pravidla aktualizovat a předvést na příkladu svých současníků. Zaměřil se na problematiku výhradně umělecké, nikoli technické, chemické či optické povahy, jak ostatně naznačuje už samotný její název.

Středobodem Masurenových úvah a – dle jeho názoru – nejdůležitější podmínkou umělecké fotografie je, aby *působila dojmem obrazu* (*bildmässige Wirkung*). Měla-li – dle jeho názoru – umělecká fotografie časem uspět v úsilí o přiznání *umělecké plnohodnotnosti*, musela se opřít o malířství, studovat je a do značné míry se mu i připodobnit.³⁸⁾ K tomuto předpokladu jej nepochybně přivedlo i vlastní malířské studium.³⁹⁾ Hlavním kritériem *umělecké fotografie* měla být na jedné straně *vyváženost kompozice* jakožto základní umělecké pravidlo, na straně druhé pak *harmonie celkového výrazu*, daná *vyvážeností formy, ploch, světla a stínu*. Dojem spřízněnosti měly navíc po technické stránce podpořit už výše zmíněné tvárné procesy. O významu, jaký představitelé tohoto myšlenkového proudu v čele s Matthies-Masurenem spatřovali v úzkém vztahu fotografie k malířství, svědčí např. i prostor věnovaný soudobým i starším malířským dílům ve specializovaných fotografických časopisech; v této souvislosti se velmi často objevovalo kupříkladu jméno Arnolda Böcklina, Maxe Liebermanna nebo Hanse am Ende. (Fotografické práce bratří Hofmeisterů byly opakovaně srovnávány např. s krajinami Hanse Thomy a v souvislosti s Whistlerovou prací se stínem a naznačováním prostoru byly zase uváděny portréty Heinricha Kühna. Teoretici poukazovali i na paralely stylové: např. mezi prací Roberta Demachy a rokokem. Dojem příbuznosti malířských a fotografických

36) Fritz Matthies-Masuren, *Bildmässige Photographie. Mit Benutzung von B. H. [H. P.] Robinsons Der malerische Effekt in der Photographie*. Halle a. S. 1903 (tj. 1. vydání; v roce 1923 vydal Masuren ještě čtvrtou, přepracovanou verzi).

37) Fritz Matthies-Masuren (1873 – 1938) studoval krajinomalbu na akademii v Karlsruhe, byl žákem Leopolda von Kalckreuth. Časem našel zálibu ve fotografování, začal se zapojovat do fotografického hnutí, udržoval úzké vazby na zahraniční centra – ve Francii, USA, Velké Británii (zvláště díky práci redaktora v několika fotografických časopisech); stal se důležitým prostředníkem domácích a zahraničních fotoamatérů; dále viz Ch. Kühn, c. d.

38) Srov. Ch. Kühn, c. d., s. 156.

39) Málokterému z fotoamatérů se dostalo vyššího uměleckého vzdělání. Kromě Masurena byl jedním z výjimečných případů zmíněný Hans Watzek.

prací byl ještě silnější v případě porovnávání reprodukcí.) Vedle studia malířských děl a zákonů estetiky a harmonie kladl Fritz Matthies-Masuren, stejně jako H. P. Robinson, důraz na pozorování přírody, která byla nezbytnou oporou i samotnému malířství.⁴⁰⁾ (Mnohé také napovídají názvy jednotlivých oddílů Matthies-Masurenovy knihy: *výchova k vidění, kompozice, jednota obrazu a výběr námětu*. Dalším kritériem *umělecké fotografie* byl dle Matthies-Masurena *výraz umělce*, jeho *osobitý styl*, kvality jako *upřímnost* a *opravdovost*. V Masurenových úvahách se – zřejmě nikoli zcela záměrně a vědomě – protínají myšlenkové proudy tehdy již staršího Fechnerova formalismu, hledajícího ještě zákonitosti kauzality mezi objektem a libostí, a aktuálnější, více psychologizující názorový proud estetiky vcítění, zosobňovaný v Německu devadesátých let především Theodorem Lipsem a uplatňující klíčový termín *uměleckého výrazu*.⁴¹⁾

Fritz Matthies-Masuren reprezentoval jen jeden z názorových proudů. Zcela odlišnou cestu volili např. zastánci tzv. *puristického piktorialismu*, odmítající toto dle jejich mínění umělé *připodobňování se* malířství a popírání základních fotografických principů. Podle nich měla fotografie své schopnosti prokazovat naopak výhradně vlastními prostředky. Jejich názor zvítězil po první světové válce (viz výše).

V českém prostředí na poli teorie umělecké fotografie vynikl především Jaroslav Petrák. Jeho kniha *Žeň světa a stínu*, vydaná v roce 1910, byla první publikací svého druhu v češtině.⁴²⁾ Petrákova práce je psána víceméně ve stejném duchu jako Masurenova, jehož slova, týkající se upřímnosti a opravdovosti fotografovy práce, Petrák ve své knize také použil jako motto předmluvy.⁴³⁾ Podobně jako Matthies-Masuren se i on na jedné straně pokusil stanovit určité pevné body vymezující *uměleckou fotografii*, opíraje se přitom o zákonitosti symetrie a harmonie, vztahu mezi linií, formou, barvou a rytmem, na straně druhé upozornil na nezbytnost *osobité noty, svérázného charakteru a inspirace*.⁴⁴⁾ S názorovou linií Matthies-Masuren – Horsley Hinton jej pojí především důraz kladený na překonání realismu fotografického obrazu a jeho sladění se svérázností uměleckého nazírání jakožto klíčovou podmínkou vzniku *umělecké fotografie*.⁴⁵⁾ (Na rozdíl od Masurena věnoval Petrák prostor i problematice více technického rázu.)

Teorie umělecké fotografie konce 19. a počátku 20. století hledala univerzální postupy a kritéria a v neposlední řadě i definici svého klíčového pojmu, přičemž se snažila uplatnit v tradičním systému umělecké teorie. Ten byl ovšem primárně vytvořen pro klasickou triádu – architekturu, malířství a sochařství – a s povahou technického obrazu se zcela rozcházel. Sami teoretici si obtížnost situace uvědomovali, jak dosvědčují i slova

40) Viz např. Fritz Matthies-Masuren, *Die künstlerische Photographie und wir*. „Photographische Rundschau“ 20, 1906, č. 1, s. 4.

41) Viz Gustav Theodor Fechner, *Vorschule der Ästhetik*. 1876; Theodor Lipps, *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*. Leipzig 1897.

42) J. Petrák, c. d. 1910; částečně jej předešla pouze kniha K. Wellnera, která se ovšem zabývala pouze krajinářskou fotografií: Karel Wellner, *Umělecká fotografie krajiny a nástin rozvoje krajinomalby*. Praha 1908. Obdobný průkopnický krok učinil Jaroslav Petrák o čtyři roky později i na poli kinematografie, srov.: Jaroslav Petrák – Jan Srp, *Kinematografie*. Praha 1914.

43) Viz J. Petrák, c. d. 1910, s. 3.

44) J. Petrák, c. d. 1910, s. 5 – 9, 14, 20.

45) Tamtéž, s. 9, 20, 28.

Matthiese-Masurena;⁴⁶⁾ nicméně přistoupili na stará kritéria a stereotypy vysokého umění a velkého umělce a nesnažili se je nějak výrazně změnit. V umělecké teorii tedy tato generace zůstávala velmi tradiční, ačkoli třeba společensky byla naopak poměrně kritická.⁴⁷⁾ Její sisyfovská práce přinesla plody teprve generaci následující.

III.

Až potud zde bylo uvedeno množství až na výjimky spíše obecných tvrzení. Nyní bych ráda uvedené skutečnosti konkretizovala a doložila na příkladu pražského klubu německých fotografů amatérů a jeho členů. V případě tohoto klubu je totiž známa nejen základní faktografie, ale také lze do určité míry vysledovat jeho ambice a poměr k *umělecké fotografii* a jeho prostřednictvím pak nahlédnout i do situace sousedních klubů. V souvislosti s tímto klubem navíc vyplyne ještě jedno důležité téma, kterému zde zatím nebyl věnován prostor, a to je postavení německé kultury v českých zemích, s touto dobou a místem nerozlučně spjaté.

Club deutscher Amateurphotographen in Prag byl založen v roce 1898 s cílem pečovat, zdokonalovat a šířit fotografii orientovanou jak umělecky, tak vědecky. Prostředkem těchto snah měly být pravidelné schůze, přednášky, názorné ukázky (nových přístrojů, materiálů a postupů), dále projekce, budování knihovny a klubové sbírky fotografií, výcvik a vzdělávání nových členů, společná ateliérová práce i fotografické výlety. Důležitou součástí klubových aktivit byly samozřejmě výstavy, provoz fotografického ateliéru a laboratoře, publikování odborné literatury, zřizování poboček atd.⁴⁸⁾ Klub několikrát změnil svou adresu, ale poměrně dlouho sídlil na Příkopech č. 3 a ve Vodičkově ulici v paláci Lucerna.⁴⁹⁾ V roce 1902 si členové pořídili vlastní fotoateliér. Za tiskový orgán si již na samém počátku zvolili specializované periodikum *Photographische Rundschau* a Lechnerovy *Photographische Mitteilungen*, která jsou dnes hlavním pramenným materiálem.⁵⁰⁾ Později začaly aktuální zprávy o činnosti klubu vycházet i v pražském denním tisku. Klub sdružoval nejen pražské domovské příslušníky, ale také krátkodoběji zde pobýující cizince a přespolní a kromě členů zakládajících, činných a přispívajících měl

46) Fritz Matthies-Masuren, *Betrachtungen über Photographie und Kunst*. „Photographische Rundschau“ 16, 1902, s.185: „Jako bychom ještě neměli prostor pro uměleckou fotografii, nehodí se ani sem, ani tam (...)“.

47) Srov. Stefan Zweig, *Svět včerejška*. Praha 1999.

48) K organizaci a vedení klubu viz materiály ve Státním ústředním archivu v Praze (dále jen SÚA), fond Policejní ředitelství, Rejstřík k signatuře XIV/ 0075, a dále též fond, sign. 8090 (XIV/ 0075), Club deutscher Amateurphotographen (Praha 1898 – 1950), č. karty 8219. Zároveň se změnami stanov byl několikrát pozměněn i název klubu: 18. 8. 1919 změna názvu na „Photoklub“, od 1929 se klub označuje názvem „Photoklub“ / „Klub deutscher Amateurphotographen in Prag“, 29. 10. 1934 změna názvu spolku na „Klub deutscher Amateurphotographen“, 1938/1939 změna stanov a jména na „Fotoklub 1896“.

49) Podrobně k historii klubu viz Petra Trnková, *Club deutscher Amateurphotographen in Prag a jeho umělecké směřování na počátku 20. století*. „Historická fotografie“ 2004, č. 1 (v tisku).

50) *Statuten des Club deutscher Amateur-Photographehn in Prag (Gegründet 1898)*. Selbstverlag. Druck von Karl Stiasny in Prag, Prag 1910.

i – jak bylo běžným zvykem – členy korespondující a čestné. Tyto jmenoval, resp. jim uděloval členství, jako výraz uznání a pocty za zvláštní zásluhy o fotografii a umění, resp. o fotografii nebo klub. (Prvním čestným členem pražského německého klubu byl na počátku roku 1901 jmenován J. M. Eder, ředitel K. k. Graphisches Lehr- und Versuchsanstalt ve Vídni.)⁵¹⁾

Hlavní impuls k ustavení klubu pravděpodobně vzešel od jeho zakladatele a prvního předsedy Rudolfa Spitalera (předsedou 1898 – 1904), adjunkta hvězdárny německé univerzity v Praze, později univerzitního profesora. (Bezprostřední inspirací mu mohl být výše zmíněný český klub, působící v Praze už od roku 1889, a ještě více pak německý klub v Teplicích, činný od roku 1892, který nesl i velmi podobný název.) Kromě Spitalera se v prvních letech v klubovém výboru a jeho vedení objevili ještě další dvě výrazné osobnosti svázané s univerzitním prostředím: Günther Beck von Mannagetta (předsedou 1905 – 1911) a Siegfried Lederer (zapisovatelem 1898 – 1900). Vedení klubu, jeho výbor v obvyklém složení předseda, místopředseda, zapisovatel, pokladník a několik dalších členů, vždy ovlivňovalo hlavní „ideový“ směr a program klubové činnosti. Na rozdíl od úplných začátků, kdy v pražském klubu převládli členové technického a přírodovědného zaměření, dostali se v pozdějších letech do vedení klubu především bankovní a správní úředníci, právníci a lékaři, pro něž, jak se ukázalo, skýtala fotografie možnost naplnit spíše kulturní a umělecké ambice. Odklon od zájmu o vědeckou fotografii a o fotografickou techniku, dominantní oblasti v prvních letech existence klubu, směrem k tzv. fotografii umělecké, potvrzují i následné klubové aktivity (nadále ale přetrvávaly sympatie k fotografii cestopisné povahy).

O činnosti, orientaci klubu a úrovni práce jeho členů obecně vždy nejvíce prozrazovaly výstavní akce. Téměř od samého počátku své existence pořádali Club deutscher Amateurphotographen in Prag každoročně velkou výroční výstavu. První větší ohlas ale vzbudila teprve výstava v červnu roku 1901, a to i u pražských fotoamatérů českých, kteří celou událost reflektovali také ve svém klubovém tisku.⁵²⁾ Zvláště důležitým signálem směřování klubu byla přítomnost výrazné osobnosti malíře a grafika Emila Orlika ve výstavní porotě. Výstava, která následovala o více než rok později, vzbudila poměrně značný ohlas širšího domácího prostředí a sám pořádající klub ji prezentoval jako vyvrcholení své činnosti za uplynulý rok – a to „v uměleckém ohledu“(!).⁵³⁾ Nejvýznamnější výstavní akce v historii klubu – navíc akce od samého počátku s mezinárodními ambicemi – se ale

51) Přibližně o rok později bylo odsouhlaseno jmenování R. Neuhausse členem korespondentem, viz *Club deutscher Amateurphotographen in Prag*. „Photographische Rundschau“ 16, 1902, č. 4 (Vereinsnachrichten). – Dr. R. Neuhaus byl v oblasti fotografie všeobecně známým odborníkem, zabýval se jak fotografickou technikou, tak otázkou vztahu umění a fotografie, hojně publikoval i aktuální příspěvky o dění ve fotograficko-společenské oblasti; na přelomu století byl jedním z vydavatelů a hlavních redaktorů „Photographische Rundschau“.

52) Viz *Jubilejní výstava německého fotografického spolku*. „Fotografický obzor“ 9, 1901, č. 9, s. 138.

53) Viz *Club deutscher Amateurphotographen in Prag*. In: „Photographische Rundschau“ 17, 1903, č. 10 (Vereinsnachrichten). – Členové ČKFA zorganizovali společnou návštěvu zmíněné výstavy svých německých kolegů: *ČKFA v Praze na návštěvě výstavy „Club deutscher Amateur-Photographen in Prag“*. „Fotografický obzor“ 11, 1903, č. 1, s. 11. 21. 12. 1902 Německý klub naopak navštívil výstavu ČKFA v Praze, viz „Photographische Rundschau“ 17, 1903, č. 14.

uskutečnila až před Vánocemi roku 1903, přičemž pořadatelé už samotným názvem – *Ausstellung für künstlerische Photographie* – ukázali zcela jasně své priority. Navíc už nešlo o akci čistě klubovou, neboť byla uspořádána ve spolupráci s šesti fotografickými kluby monarchie a přizváni byli i ostatní němečtí fotoamatéři z Čech, nečlenové klubu.⁵⁴⁾ Zvláštní význam měla především účast dvou ze spolupořadatelů: vídeňského Camera-Klubu, v jehož řadách zářila jména Hanse Watzeka a Hugo Henneberga, a klubu ze Štýrského Hradce, který se tehdy jako celek začal prosazovat v širším evropském kontextu. Domácí autoři tak měli jedinečnou možnost shlédnout práce autorů, které dobová kritika řadila přinejmenším mezi evropskou a v některých případech i světovou špičku *umělecké fotografie*. Výstava byla navíc doplněna další důležitou akcí: v den jejího zahájení přednesl Fritz Matthies-Masuren přednášku „Über künstlerische Porträtphotographie“, doprovázenou diapozitivy.⁵⁵⁾ (Dodejme ještě, že s jeho teoretickou prací se členové klubu mohli seznámit již o několik měsíců dřív, a to prostřednictvím referátu svého kolegy Ludwiga Fränkela, jak vyplývá z klubových záznamů.⁵⁶⁾)

Tato výstava byla nakonec jedinečným a posledním důležitým výkonem, k němuž se pražský německý klub vzepjal. Nikdy se mu už nepodařilo podobného úspěchu dosáhnout. Necelé dva roky po této výstavě ještě usiloval o účast na výstavě Krasoumné jednoty v Rudolfinu – jeho žádost však byla zamítnuta. Zřejmě poslední akcí tohoto klubu z éry před rokem 1918, která vzbudila ohlas u širší veřejnosti, byla výstava v roce 1911 v domě „U Tří rytířů“. Uspořádána byla společně s Lese- und Redehalle der deutschen Studenten a nezaměřovala se již výlučně na *uměleckou fotografii*; fotografické médium zde bylo prezentováno v celé šíři, v počtu 119 kusů, což nebyl v porovnání s újeji vymezenou vánoční výstavou v roce 1903 nikterak vysoký počet.

Svou činnost Club deutscher Amateurphotographen in Prag ukončil pod tlakem přímého nebezpečí ze strany nacistického Německa na jaře roku 1939. Už na mimořádné valné hromadě v listopadu roku 1938 bylo oznámeno, že finanční situace klubu se značně zhoršila, a to následkem výrazného oslabení členské základny po vystoupení vysokého počtu členů z klubu. Na další, už poslední valné hromadě v březnu roku 1939 již byla situace neúnosná a spolek zanikl; řada bývalých členů klubu se hlásila k židovské populaci.

V době největší slávy klubu, tzn. kolem roku 1903, se nejvýrazněji prosadili například Karl Augustin, Elsa Hellmich, Teresa Zuckerkandl, Georg Popper a také Otto Schlosser

54) Výstava se konala v tzv. Sobotkově pavilonu v Bredovské ulici 20. 12. 1903 – 20. 1. 1904, jejím patronem byl hrabě Erwin Nostiz, zúčastnily se jí Klub deutscher Amateurphotographen in Prag, teplický Klub der Amateurphotographen, Klub der Amateurphotographen z Českých Budějovic, Klub der Amateurphotographen z Kraslice, Wiener Camera-Klub, Klub der Amateurphotographen in Graz. Vystaveno bylo na 500 prací a v technice převažoval gumotisk. Viz *Výstava umělecké fotografie Praha 1903*. „Fotografický obzor“ 12, 1904, č. 2, s. 24 – 26; dále „Photographische Rundschau“ 17, 1903, č. 20 (příloha Vereinsnachrichten).

55) (G. W.), *Betrachtungen über die Ausstellung für künstlerische Photographie in Prag*. „Photographische Rundschau“ 18, 1904, s. 83 – 88.

56) L. Fränkel shrnul v tomto roce publikovanou Masurenovu práci *Bildmässige Photographie* (viz výše) a porovnal ji s *Krajinářskou fotografií* A. Horlsey-Hintona; Matthies-Masuren sám naopak jistě sledoval práci zdejších fotoamatérů, o čemž svědčí jednak reprodukce v časopisech, které (spolu)redigoval; dále viz Ch. Kühn, c. d.



Karl Augustin: *Deštivé počasí* (nedatováno),
reprodukováno v *Photographische Kunst im Jahre 1904*

a Max Wenisch, jejichž jména patří i dnes mezi těch několik skutečně známých, ale nemusí se nutně vybavovat v souvislosti s Clubem deutscher Amateurphotographen, jelikož jména obou fotografů vešla ve známost především díky jejich profesionální kariéře. Ve zmíněném pražském klubu se Otto Schlosser a Max Wenisch setkali v prvních letech 20. století.⁵⁷⁾ V té době Schlosser prakticoval ve firmě *Kunstverlag Suchanek u. Gröger – etc.* na Žižkově, později se stal obchodním korespondentem a Wenisch byl prokuristou firmy *Josef Wenisch, obchod se zbraněmi a střelivem, fotografickými aparáty a fot. potřebami*. Za několik let se však profesionalizovali a společně založili fotografický ateliér, později jeden z nejprestižnějších v Praze vůbec. Navzdory věhlasu, který si firma *Schlosser a Wenisch, Atelier für künstlerische Photographie in Prag* vydobyla v meziválečné době, nevíme o ní ani o jejích zakladatelích příliš mnoho. Založena byla v rozmezí let 1909 – 1910, ale zhruba už po dvou letech se cesty společníků rozešly. Schlosser odkoupil Wenischův podíl a sám pak vedl prosperující ateliér dál pod původním jménem.⁵⁸⁾ (Důvodem Wenischova odchodu mohl být jeho pouze přechodný pobyt

57) Otto Schlosser (20. 6. 1880 Praha – 8. 9. 1942 Malý Trostinec?), Max Wenisch (28. 2. 1876 Praha – ?); dále zmínky: Hermann Putze, *Die Photographie in der Čechoslowakei*. In: „Das deutsche Lichtbild“, Jahresschau 1931, (nestr.); Antonín Dufek, *Otto Schlosser a Max Wenisch*. In: Petr Balajka a kol., *Encyklopedie českých a slovenských fotografů*. Praha 1993, s. 321.

58) *Adresář královského hlavního města Prahy 1910* (SÚA, F 3617): Schlosser a Wenisch, *Atelier für künstlerische Photographie in Prag*, spol. Otto Schlosser a Max Wenisch, 389–I, Na Příkopě 3. – (Na této adrese od roku 1908 sídlil i Club deutscher Amateurphotographen in Prag.).



*Otto Schlosser a Max Wenisch: Bez názvu (Před kostelem), (nedatováno),
reprodukováno v Photographische Rundschau 1912*

v Praze.⁵⁹⁾ Zdá se, že Schlosser byl zřejmě tím silnějším motorem ve společné práci, což ale neznamená, že by Wenischova samostatná fotografická činnost byla zanedbatelná. Díky dobovým zprávám víme, že se aktivně zúčastnil např. i zmíněné výstavy *umělecké fotografie* v roce 1903 a o několik let později byly jeho práce ve větším počtu také reprodukovány ve Photographische Rundschau, tzn. v jednom z klíčových středoevropských periodik o fotografii. Ústředním motivem Wenischovy fotografické práce byla intimní krajina a její zákoutí. (Po mnohaleté odluce pak byla ve dvacátých letech jedna z jeho prací otištěna také v českém Fotografickém obzoru; tehdy se možná nakrátko k fotografování vrátil.) Založení profesionálního ateliéru neznamenalo nutné odloučení se od dění ve fotoamatérských kruzích. Dokladem toho jsou kupříkladu i reprodukce prací ve Photographische Rundschau v roce 1912, podepsané společně Schlosser a Wenisch. V této době je už fotografie sice živila, ale nadále se zřejmě snažili udržet určitý prostor pro volnější, uměleckou práci. Zůstávali v kontaktu s amatéry a zapojovali se do dění kolem *umělecké fotografie*.

59) Max Wenisch měl domovskou příslušnost ve Stranné u Března, v Praze pobýval pouze krátkodobě, obchodně, stejně jako jeho otec. V pražské domovské evidenci cizinců je veden na podzim roku 1911 a v létě 1912; na jaře 1912 zde (již) evidován nebyl; viz Archiv hl. města Prahy (AMP), Evidence cizích domovských příslušníků 1830 – 1920.

IV.

Současný úspěch fotografického média v umělecké sféře by mohl vyvolávat dojem, že úsilí *umělecké fotografie* bylo naplněno. Skutečný stav ale zdaleka není tak jednoznačný, o čemž svědčí i naše povrchní znalost secesního piktorialismu a fotoamatérského hnutí vůbec. Otázkou je, proč toho víme o této oblasti vizuální kultury tak málo, proč a kdy se konkrétní jména i celé hnutí začaly vytrácet z obecného povědomí. Jednu z příčin vytěsnění secesního piktorialismu hledejme ve zmíněné nejistotě postavení technického obrazu v dominantním konceptu Stylu a vysokého umění. Snaha teoretiků začlenit *uměleckou fotografii* do stávající konstrukce teorie a dějin umění byla značně problematická, neboť tato konstrukce nevznikala s ohledem na parametry fotografického média; fotografie k tradičnímu uměleckému systému jednoduše „nepasovala“, použijeme-li výraz Masurenův.⁶⁰⁾ Po prvních náznacích určitého úspěchu hnutí *umělecké fotografie* umlčela válečná mašinerie a následně těžko překonatelný pocit obrovské deziluze, zcela neslučitelný s idylickými obrázky předválečné generace. Po druhé válce pak secesní piktorialismus definitivně upadl v nemilost, nikoli pouze jako odkaz na monarchii, ale také jako odkaz na přítomnost německé, příp. německo-židovské identity. Otázkou zůstává, který z těchto hlavních odkazů byl silnější. Každopádně ale byla německá kultura v českých zemích, potažmo v jejich historii, rázně potlačena. Stala se kulturou uprchlíků, diaspory, tím, co Nicholas Mirzoeff trefně popisuje jako přízrak, na hranici viděného a zastřeného.⁶¹⁾ To, co zde zůstalo, bylo rozebráno, rozprášeno, skryto; v některých případech nedošlo zcela k popření jejich existence, ale „pouze“ k zastření identity. V tomto duchu pak byly konstruovány i „české“ dějiny umění, včetně doby kolem roku 1900. Secesní piktorialismus a amatérská fotografie vůbec zůstaly stranou diskursivního prostoru tehdejších dějin umění i pod vlivem pejorativní interpretace jako „fotografické hračkářství“ a „éra bezduché a samoučelné fotografie“.⁶²⁾ Situace se začala výrazněji proměňovat teprve počátkem devadesátých let minulého století. Mezi tradičními syntézami dějin fotografie, koncipovanými jako soupisy „Mistrů“ a „mistrovských děl“, se tehdy objevily práce, představující fotografické médium v jeho širším spektru. Jejich autoři nesoustředili pozornost výhradně na „Ikony“, ale poukázali na množství jiných, marginalizovaných oblastí, jako je třeba astronomická fotografie nebo snímky z psychiatrických léčení, čímž přirozeně zdůraznili interdisciplinaritu technického obrazu.⁶³⁾ Velkou zásluhu na tom měl už předcházející zájem o výtvarné umění ze strany badatelů z jiných oblastí, který se pak stal impulsem pro historiky umění, probouzející naopak jejich pozornost kupříkladu k předmětům antropologické či sociologické povahy. V současnosti už v souvislosti s hnutím umělecké a amatérské fotografie nezaznávají

60) Přitom řada předních historiků umění sledovala nebo se přímo zapojovala do dění kolem hnutí secesních piktorialistů: Heinrich Wölfflin např. zasedal v porotě *Internationale Ausstellung künstlerischer Photographien*, uspořádané v Berlíně v roce 1905, viz Ch. Kühn, c. d., s. 172 – 173; dále J. Strzygowski, *Die Farbe im Dienste von Raum und Licht*. „Photographische Kunst“ 1907, s. 48 – 51.

61) Nicholas Mirzoeff, *Ghostwriting: Working out Visual Culture*. In: Michael Ann Holly – Keith Moxey (eds.), *Art History, Aesthetics, Visual Studies*. Williamstown 2002, s. 189 – 202.

62) Viz R. Skopec, c. d. 1967, s. 4.

63) Michel Frizot (ed.), *A New History of Photography*. 1994; I. Jeffrey, c. d.

silná slova o „fotografickém hračkářství“ a „bezduché samoučelné fotografii“; naopak se i ve střeoevropském prostoru tato oblast stává badatelsky i divácky velmi atraktivní, jak potvrzují např. i nedávné výstavy secesního piktorialismu.⁶⁴⁾ Množství zajímavých otázek, které vyvstávají právě v souvislosti s amatérskou fotografií a secesním piktorialismem navíc potvrzuje názor, že je důležité *ptát se nejen na to, co v (dějinách) umění je, ale i na to, co tam není*.⁶⁵⁾

Mgr. Petra Trnková (1976)

Věnuje se dějinám a teorii fotografie 19. a počátku 20. století;
je interní doktorandkou na Semináři dějin umění FF MU v Brně.

(Adresa: petra.trnkova@centrum.cz)

64) Viz pozn. č. 2.

65) Srov. Pachmanová, *Psát historii „jinak“*, s. 26, 27.

SUMMARY

AMATEUR PHOTOGRAPHERS AND ART PHOTOGRAPHY
IN THE CONTEXT OF ART AND ART HISTORICAL
THEORY (1890 – 1914)

Petra Trnková

The major focus here is on the issue of amateur photographers in the Czech Lands at the turn of the 20th century and their relationship to the international movement known as *Art Photography*. Special emphasis is placed on the circumstances in which the two phenomena found themselves and under which they worked, both in practice and in theory.

At the close of the 19th century, the number of amateur photographers rose dramatically; photography had begun to spread into new social strata and began also to present itself in a certain way. "Family" or "personal" photography also grew more widespread and was soon overrun by mass dilettantism. Amateur photographic documentation of excursions and foreign travel also became popular in this period. Its advocates often got involved in the activities of their local photo clubs, where, through their work, they got to know their colleagues and could debate their opinions. Women, too, began to appear in greater numbers within the ranks of amateur photographers in this period, a new and welcomed target group for the producers of photographic equipment. Another strong group that formed amid the growing ranks amateur photographers and increasingly defined structures of amateur photography clubs at the end of the 1890's was that of amateur photographers who used photography as a medium to further their artistic ambitions.

In this country, the name *Secession Pictorialism* came to describe the *Art Photography* movement. Particular attention is paid to the roots of this movement, its ambitions, practical possibilities, and none too happy fate. Prominence is given to those phenomena that most influenced the course taken by the movement: i.e., working processes and the colored photographic image. Among *Art Photography*'s adherents were several prominent theorists, recruited from among the ranks of photographers, artists, art historians and art theorists, who contributed in no small degree to its success. The foremost German, or rather Central European theorist of *Art Photography* was Fritz Matthies-Masuren. (In the Czech milieu, Jaroslav Petrák played this role.)

One of the foremost amateur photography clubs in the Czech Lands was Prague's *Club deutscher Amateur-photographen*. The depth of research into this club makes possible not only a basic factual description its emergence and fate, but also allows one to trace the shifts in its "ideas", e.g., its attitude to art photography and even its relationship with professional photography (- in this context, special attention is devoted to the club members Otto Schlosser and Max Wenisch.)

This period has been, until recently, quite controversial within the field of art history. It was rejected due to an alleged sterility and quality of being an end in itself. (The situation in Czech circles was made even more complicated by the fact that this period in the history of photography was associated and bound up with the German culture here.) The development of new media and new methodology, which cultivate interdisciplinary connections, have contributed to the "Return" of amateur and art photography to the field of "art."

Translated by Linda Paukertová