

Identifikace obsahu fotografické sbírky

Jsme-li postaveni před úkol spravovat kolekci fotografií ve veřejném archivu, muzeu nebo zámku, je naší povinností uchovat svěřené hodnoty v co nejlepším stavu i pro další generace. Fotografií zpočátku nebylo mnoho a nebylo nutné je nijak třídit, rozpoznávat ani hodnotit. Časem se ale objevovaly různé druhy technik s různými vlastnostmi, provedeními a modifikacemi a situace se stávala stále méně přehlednou. V archivu nalézáme fotografie značně rozdílné, na různých papírech, se zvláštními barevnými odstíny, různě adjustované.

Nastává naléhavá potřeba se ve sbírce zorientovat a stanovit priority – která díla je třeba opatrovat s nejvyšší možnou péčí a která tak velkou opatrnost nevyžadují. S trochou znalostí se můžeme snadno vyhnout zbytečným omylům a nebudeme běžné fotografie považovat za cenné unikáty, nebo naopak jiné, které opravdu hodnotu mají, nenecháme bez opatření degradovat.

Z praxe víme, že stále ještě mnoho lidí, kteří s fotografiemi pracují, není s možnostmi identifikace jednotlivých technik, uložení a faktorů případné degradace dostatečně obeznámeno. Zjišťujeme třeba, že ambrotypie jsou považovány za daguerrotypie, protože mají na první pohled podobný vzhled. Cílem tohoto textu je poskytnout základní informace o tom, jak identifikovat nejběžnější druhy fotografií.

I. Jak lze určit druh fotografie?

Fotografický obraz může být na papíře, skle, plechu, plátně, dřevě, porcelánu a dalších materiálech. Citlivá vrstva může být na tomto nosiči (podložce) nanesena – například želatinová emulze na skle – nebo mohou být látky citlivé ke světlu rozptýleny přímo ve hmotě papíru, tak jako je tomu třeba u slaných papírů nebo platinotypie. Obrazy mohou být tónované, například albuminové fotografie měly nepříliš příjemnou cihlově červenou barvu, a tak se většinou tónovaly solemi zlata, čímž získaly příjemnější hnědočervený až nařezavělo odstín. Některé fotografie vznikly přímým procesem pozitivním – například daguerrotypie, ferrotypie, ambrotypie, jiné procesem negativ–pozitiv, jako třeba kalotypie či albuminové fotografie.

Rozlišit většinu základních fotografických technik není s určitými znalostmi obtížné a není k tomu potřeba žádné náročné vybavení – se silnější lupou nebo optickým mikroskopem jsme schopni určit daguerrotypie, ferrotypie, ambrotypie, kalotypické negativy, slané papíry, albuminové papíry, mokré kolodiové negativy, přímo kopírující a vyvolávací papíry. Obtížnější se identifikují techniky ušlechtilých tisků. Je však jen málo druhů fotografických technik, které není možné optickými identifikačními prostředky určit vůbec. Například ani s pomocí optického mikroskopu není možné rozlišit



1

přímo kopírující kolodiové papíry od přímo kopírujících želatinových. V tomto případě však stačí vědět, že se jedná o jeden z těchto druhů – poznávací znaky jsou pro oba druhy stejné a zachází se s nimi téměř stejně.

K orientaci mezi fotografickými procesy pomáhá, osvojíme-li si technologické principy tvorby obrazu a charakteristický vzhled jednotlivých druhů. Pokusíme se proto nejprve uvést celkový přehled jednotlivých technik postupně podle vývoje, kterým fotografie procházela.

Postupy vedoucí ke vzniku fotografického obrazu lze v zásadě rozdělit na dva základní typy:

- Postupy *jednostupňové, přímé*, při nichž získáme přímo pozitivní obraz. V počátcích fotografie to byly daguerrotypie, dále pak ferrotypie, ambrotypie.

- Postupy *dvoustupňové*, při nichž vytvoříme nejdříve negativní obraz a teprve jeho překopírováním (obvykle zase jiným postupem) získáme obraz pozitivní. Mluvíme o postupu *negativ–pozitiv*. Tímto způsobem vznikla většina fotografií od počátku 20. století.

II. Postupy pozitivní (přímé, jednostupňové)

Přímým pozitivním procesem je první běžně používaná fotografická technika – *daguerrotypie*, používaná nejvíce v letech 1839–1860. Obraz je tvořen amalgámem stříbra na lesklé stříbrné ploše. Kryté části obrazu (exponované části – oblasti světla) jsou bělavě matné. Nekryté (neexponované části – oblasti stínů) zůstávají lesklé, stříbrné. Prohlížíme-li daguerrotypii tak, aby se v její stříbrné ploše odrážela nějaká tmavá plocha z našeho okolí, jeví se stříbrné nekryté části obrazu jako tmavé a kryté části jako světlejší, takže celkově získáme dojem pozitivního obrazu.

Podobně i další historické přímé pozitivní postupy jsou založeny na principu, že slabě krytý negativní ob-



2

Obr. 1. *Daguerrotypie neznámé dámy, nedatováno. V paspartě 12 x 11 cm. NTM v Praze, inv. č. 19368.*

Obr. 2. *Wilhelm Herford, Mešita, Káhira, Egypt, 1855–1856. Původní kalotypický negativ z Herfordovy cesty do Svaté země. Papírový negativ, 33 x 27 cm. NTM v Praze, inv. č. 33095.*

raz se jeví za určitých podmínek pozorování jako pozitivní. Podložíme-li skleněný negativ se slabou, jen lehce patrnou kresbou tmavým papírem, jeví se proti tmavému pozadí vykreslené části negativu světlejší než tmavá barva pozadí, která v místech negativu bez kresby sklem lépe prosvítá. Tím dojde vlastně k celkovému převrácení tonality a původně negativní obraz se jeví jako pozitivní. Při vhodně zvoleném postupu (expozice, volba druhu citlivé vrstvy, způsob vyvolání) bylo možno získat někdy až překvapivě bohatou tonální obrazu.

U *ambrotypie* (užívané v letech 1851–1880) se jako tmavý podklad používal černý papír, samet nebo kůže. Ambrotypie na skle opatřeném na zadní straně černým lakem nebo asfaltem se někdy označují jako *vitrotypie*. Je-li podkladem černé plátno, mluvíme o *pannotypii*. U *ferrotypie* (užívané v letech 1854–1930) byla citlivá vrstva již při výrobě nanesena na plech opatřený černým lakem (obr. 1).

III. Postupy negativ–pozitiv (nepřímé, dvoustupňové)

Negativy

Prvním způsobem fotografie systémem negativ–pozitiv byla *kalotypie* (1839–1855). Negativy byly papírové, po zprůhlednění voskem se kopírovaly na slané papíry. V roce 1851 byl papírový negativ nahrazen kolodiovou citlivou vrstvou nanesenou na skle. Protože bylo nutno pracovat ihned po nanesení citlivé vrstvy



3



4



5

Obr. 3. Portrét slečen Lobkowitzových. Fotografie na albuminovém papíře, na zadní straně signováno: Holub, vlastnoručně připravený albuminový papír, 1895. NTM v Praze, inv. č. 63517/c.

Obr. 4. Krajina s dítětem, nedatováno. Stereoskopický diapozitiv na skle, suchá želatinová deska, 8,5 × 17 cm. NTM v Praze, inv. č. 63912a.

Obr. 5. Karel Šmirous, Bez názvu, 1915, autochrom 9 × 12 cm. NTM v Praze, inv. č. 56172.

na sklo, ještě než zaschla, systém je nazýván *mokrým kolodiovým procesem* (1851–1885).

Obtíže s mokkými kolodiovými negativy vedly k vynálezu *suchých želatinových desek* (od roku 1871). Citlivá vrstva krystalků halogenidů stříbra rozptýlených v želatině byla nanášena *na sklo*, později (v letech 1913–1939) se jako podklad pro citlivou vrstvu začaly používat filmy z *nitrátu celulózy* (celuloidu). Nitrát celulózy je však silně hořlavý a za určitých podmínek se samovolně rozkládá, čímž dochází k zahřívání do takové míry, že může dojít k samovznícení. Uvedené důvody vedly od roku 1925 k postupnému nahrazení filmové podložky z celulózy *podložkami z acetylátu celulózy* (acetylcelulózové). Od roku 1965 se používá pro některé speciální, především vědecké účely podložka z *polyesteru* (obr. 2).

Pozitivy

Vyvolané fotografické negativy, ať již na skleněné, nebo později na filmové podložce, se kopírovaly na citlivé fotografické papíry.

Kalotypické negativy se kopírovaly na *slané papíry* (1839–1860). Také negativy vzniklé mokkým kolodiovým procesem byly zpočátku kopírovány na slané papíry.

Přibližně od roku 1855 se začaly používat papíry *albuminové* (asi do roku 1895), které poskytovaly vyšší zčernání a bohatší stupnici polotónů než slané papíry a brzy se začaly vyrábět průmyslově.

Vedle nich se vyráběly i *kolodiové papíry* – tzv. *celuloidinové*, užívané v letech 1888–1920, a *želatinové papíry*, užívané v letech 1880–1920. Negativy se na ně kopírovaly kontaktně, bez použití zvětšovacího přístroje. Protože se již při kopírování objevoval zřetelný hnědý obraz, nazýváme je *papíry přímo* (nebo též *viditelně kopírující*). K jejich vyvolání nebyla třeba fotografická vývojka, zpracovávaly se v obyčejné vodě. Nakonec bylo nutno obraz ustálit pomocí thiosíranu sodného.

Všechny druhy přímo kopírujících papírů mají obraz červenoohnědé barvy, podle něhož je můžeme snadno rozpoznat. Původní odstín obrazu byl ovšem často změněn tónováním obvykle solemi zlata a platiny (viz dále).

Přímo kopírující papíry byly poměrně málo citlivé a bylo možno na ně kopírovat jen kontaktně při denním světle. Aby bylo možné fotografické negativy zvětšovat (zvětšovacím přístrojem), bylo nutné vyvinout papíry citlivější. Těmi byly *želatinové bromidostříbrné papíry* užívané od roku 1880 až dodnes. Ty se musejí po exponování vyvolat fotografickou vývojkou. Proto

jsou označovány jako *papíry vyvolávací*. Na rozdíl od přímo kopírujících papírů je odstín jejich obrazu téměř neutrálně černý.

Souběžně s těmito běžnými druhy papírů se používaly ke kopírování negativů také některé speciální techniky. Zvláště ceněnou technikou byla *platinotypie* (1880–1930). U těchto fotografií není obraz tvořen stříbrem, ale platinou (často kombinovanou s paládiem), a má tak mnohem větší trvanlivost. Pro méně náročné účely byla používána *kyanotypie* (1890–1910), kopie provedené touto technikou mají výrazně modrou barvu (obr. 3).

Diapozitivy

Jako diapozitivy jsou označovány fotografické obrazy na průhledné podložce. Užívají se od roku 1851 dodnes. Do roku 1918 byly na skle, později také na filmové podložce. Diapozitivy byly používány především pro veřejné „přednášky se světelnými obrazy“, kde se promítaly projekčními přístroji – tzv. „skioptikony“.

Diapozitivy mohou být dvojího typu. Jednak mohou být na materiálu zpracovaném inverzním procesem (tedy přímým jednostupňovým procesem), jednak získané procesem negativ–pozitiv (tedy nepřímým dvoustupňovým procesem).



6



7

Diapozitivy zachované z veřejných přednášek do roku 1918 nacházíme ve sbírkách poměrně často. Většinou byly vyrobeny překopírováním původních negativů na suché želatinové desky, čímž vznikl pozitiv na skle. Pro identifikační znaky a podmínky uložení pro diapozitivy tohoto typu platí tedy vše, co pro suché želatinové desky.

Ve sbírkách nacházíme i diapozitivy barevné. Mohou to být kolorované černobílé diapozitivy nebo diapozitivy, které byly pořízeny na speciálním materiálu zpracovaném speciální technikou. Nejstarším materiálem tohoto typu byl *autochrom* (1907–1932). Autochromy byly často označovány jako „fotografie v přirozených barvách“. Tímto označením se měly odlišit od ostatních, v té době obvyklejších barevných diapozitivů, které vznikly černobílým procesem a byly barevně kolorované.

Za autochromy jsou někdy považovány i běžné diapozitivy na skleněných deskách se suchou želatinovou vrstvou, které jsou kolorované. Obvykle ovšem stačí si obraz prohlédnout silnější lupou a rozpoznáme zřetelné zásahy štětce (obr. 4, 5).

Ušlechtilé tisky

Samostatnou kategorií kopírovacích technik jsou tzv. ušlechtilé tisky. Využívají skutečnosti, že látky křehké povahy jako želatina nebo arabská guma mohou být citlivé ke světlu – zcitlivíme-li křehkou látku chromovou solí (dvochromanem draselným), sníží se po osvětlení světlem (s podílem UV) její bobtnavost ve vodě (utvrdí se). Kopírování probíhá kontaktním způsobem na denním světle.

U *pigmentového tisku* (cca 1890–1920) se používala chromovaná želatina s rozptýleným barevným pigmentem. Jako pigment se často používal uhelný prášek a technika se tedy nazývala „uhlotisk“.

U *gumotisku* (cca 1890–1920) se používala arabská guma s rozptýleným pigmentem.

U *olejotisku* (cca 1904–1920) se používala chromovaná želatina bez pigmentu, obraz vznikl nanášením mastné tiskařské barvy.

Bromolejotisk (cca 1907–1920) se od předchozích technik liší tím, že výchozím obrazem byla běžná želatino-stříbrná fotografie, z níž byl původní stříbrný obraz odstraněn vybělením a po příslušných chemických re-



8

Obr. 6. Reklamní vzorek firmy Autotype Co. Ltd., London. Firemní vzorek papíru pro pigmentový tisk, 27 x 30 cm. NTM v Praze, inv. č. 24537c.

Obr. 7. Josef Binko, bez názvu (Krajina), nedatováno. Gumotisk, 28 x 38 cm. NTM v Praze, inv. č. 63921e.

Obr. 8. Portrét dámy, nedatováno. Kolorovaná fotografie na slaném papíře, 30,5 x 23,5 cm. NTM v Praze, inv. č. 19806a.

akcích zbyl na papírové podložce jen želatinový reliéf utvrzený proporcionálně podle hustot na původní fotografii. K bromolejotisku tedy nebyl třeba negativ, mastná tiskařská barva se nanášela na želatinový reliéf, vytvořený přímo z výchozí fotografické kopie (obr. 6, 7).

III. Základní hlediska pro určování druhu fotografií

A. Fotografie na papíře

1. Mechanická stavba obrazu

Jednotlivé druhy technik můžeme rozlišit podle mechanické stavby obrazu. Fotografie na papíře mohou být jednovrstvé, dvouvrstvé nebo třívrstvé.

Papíry bez nanesené vrstvy pojiva (1 vrstva). Takto provedené fotografie jsou jednovrstvé, tj. jedinou vrstvu tvoří samotný papír. Papíry tohoto typu byly připravovány tak, že zcitlivovací roztok se nanášel přímo na vybraný papír. Jsou to například *slané papíry*, *platintypie* a *kyanotypie*.

Jednovrstvé papíry jsou dobře identifikovatelné. Obraz je zakotven přímo ve hmotě papíru, mezi jeho



9

vlákny, která vidíme zřetelně silnější lupou. Dalším poznávacím znakem je *matný povrch bez lesku*. Ve středních tónech vidíme dokonce vlákna zbarvena celá (jakoby napuštěná barvou). Jednovrstvé mohou být slané papíry (poznávacím znakem je, že bývají červenohnědé a vybledlé), platinotypie (bývají zachovalé a v méně teplém tónu) a kyanotypie (poznají se snadno podle toho, že jsou modré) (obr. 8).

Papíry s nanesenou vrstvou pojiva (2 vrstvy). První vrstvu tvoří samotná papírová podložka, druhou pak vrstva pojiva s jemně rozptýlenou fotocitlivou látkou. Tohoto typu mohou být albuminové papíry (nejčastěji), pigmentové tisky (jen v málo sbírkách) nebo Woodburytypie (u nás vzácné). Dvouvrstvé papíry nemají barytovou vrstvu, a proto můžeme skrze vrstvu pojiva, které je průhledné, dobře vidět vlákna papíru.

Typickým představitelem jsou *albuminové papíry* – papírová podložka byla opatřena vrstvou vaječného bílku jakožto pojiva pro látku citlivou na světlo. Protože vrstva vaječného bílku je průhledná, můžeme pod ní při pohledu lupou vidět vlákna papírové podložky.

Dalšími fotografiemi se dvěma vrstvami jsou *ušlechtilé tisky*. Citlivé papíry pro ušlechtilé tisky se připravovaly tak, že se na vybraný papír nanasla vrstva želatiny nebo arabské gumy, která podle použitého postupu mohla (ale nemusela) obsahovat pigment.

Je-li tedy obrazová strana papíru víc lesklá než jeho zadní strana a silnou lupou nebo mikroskopem můžeme vidět vlákna papíru, jde o fotografii *dvouvrstvou* (obr. 9, 10).

Papíry s nanesenou barytovou vrstvou a vrstvou pojiva (3 vrstvy). Přibližně po roce 1880 se začala podložka fotografických papírů opatřovat tenkou vrstvou suspenze síranu barnatého v želatině. Tím bylo dosaženo bělejšího a hladšího povrchu papíru (vyso-

kého lesku), lepší brilance obrazu a bylo také možné vyrábět papíry s různou texturou povrchu (rastované, velvetové). Vrstva síranu barnatého v želatině zabraňuje (v procesu výroby) pronikání citlivé želatinové vrstvy do hmoty papíru, chrání samotný papír před účinky světla a zabraňuje reakcím nečistot ve hmotě papíru s fotografickou emulzí.

Barytované papíry poznáme tak, že při pohledu lupou nevidíme žádná vlákna papíru, protože jsou překryta neprůhlednou vrstvou barytu. U matných kolodiových papírů se používala barytová vrstva velmi tenká, takže vlákna papíru je možno částečně identifikovat.

Barytová vrstva se aplikovala u fotografických papírů asi od roku 1885 až dodnes. Vyráběly se tak *papíry přímo kopírující – kolodiové i želatinové* – i *papíry vyvolávací – bromidostříbrné želatinové*. *Není-li možné vidět silnou lupou vlákna papíru*, je na něm nanasena barytová vrstva a jedná se tedy o fotografii *třívrstvou*.

2. Barevný odstín obrazu

Přímo kopírující papíry rozlišíme od vyvolávacích nejsnadněji podle barvy obrazu. Přímo kopírující papíry mají *vždy teplý tón obrazu*. Může to být široká škála odstínů od cihlově červené přes čokoládově nebo purpurově hnědou až k nafialovělé barvě. Obrazy si zachovávají teplý tón i přes proces degradace. Je-li tedy fotografie *třívrstvá* a má teplý tón obrazu, jedná se buď o želatinový přímo kopírující papír (aristový), nebo o kolodiový přímo kopírující papír (celloidinový).

Odstín obrazu přímo kopírujících papírů se často změnil tónováním, které bylo používáno pro zlepšení barevného odstínu, protože jejich normální červenohnědá barva nebyla v té době příliš oblíbená. Tónování solemi zlata vedlo ke změně červené barvy obrazu do chladnějších tónů – více do purpurového, nebo dokonce modročerného tónu. Tónování solemi platiny (po roce 1890) převádělo barvu obrazu na hnědočer-



10

Obr. 9. *Portrét mladé ženy, nedatováno. Pigmentový tisk na Bühlerově uhlotiskovém papíře, 22 × 18 cm. NTM v Praze, inv. č. 19811.*

Obr. 10. *Fotografický portrét ve formě kabinetky, 1898. Albuminový přímo kopírující papír, cca 10 × 10 cm. NTM v Praze, inv. č. 63915b/4.*

nou. Většinou se papíry tónovaly směsí solí zlata a platiny, což vedlo až k téměř neutrálním tónům. Tónování poněkud ztěžuje určování druhu fotografií. Avšak i tónované fotografie na přímo kopírujících papírech mají teplejší odstín obrazu než fotografie na papírech vyvolávacích, které jsou téměř neutrálně černé. Tónováním zlatem a platinou se současně zvýšila trvanlivost obrazu, která u přímo kopírujících netónovaných papírů nebyla zdaleka tak dobrá jako u fotografií na papírech vyvolávacích. Částice stříbra tvořící obraz byly totiž u nich mnohem menší než u papírů vyvolávacích, a tedy náchylnější k poškození atmosférickými vlivy. U papírů vyvolávacích je obraz tvořen většími shluky až vlákny stříbra, díky čemuž škodlivým vlivům atmosféry odolávají lépe.

Vyvolávací papíry mají naproti tomu *neutrálně černý odstín obrazu*. Odstín nemusí být čistě černý, často bývá olivově černý, hnědočerný nebo modročerný. Blíží-li se barva obrazu neutrální černé, jedná se tedy o fotografii zhotovenou na vyvolávacím papíru, až na již zmíněnou výjimku: neutrálně černé jsou také fotografie zhotovené na přímo kopírujícím matném kolodiovém papíru tónovaném zlatem a platinou. S určitými zkušenostmi je identifikace matného kolodiového papíru možná pomocí mikroskopu (obr. 11).



11



12



13

Obr. 11. Hans Häusler, *Fotografický portrét ve formě vizitky*, 1902–1903. Želatinový přímo kopírující papír, cca 10 × 6 cm. NTM v Praze, inv. č. 63915D/5.

Obr. 12. Portrét skupiny mužů, ferrotypie od firmy Kriegers Fotografisches Etablissement u. Schiessalon, Vídeň, nedatováno. V papírové obálce 12 × 8 cm. NTM v Praze, inv. č. 52982.

Obr. 13. J. L. M. Daguerre, *Královský palác v Paříži*, 1840. Daguerrotypie, velikost obrazu cca 20 × 15 cm. NTM v Praze, inv. č. 24215.

3. Mikrostruktura obrazu

Při identifikaci fotografií je třeba nejdříve rozhodnout, jestli obrazy, které identifikujeme, nejsou ve skutečnosti tištěné. Obrazy vytvořené některou fotomechanickou tiskovou technikou mohou vypadat velmi podobně jako skutečné fotografie. I tištěný obraz

může mít více vrstev a na pohled se velmi podobat fotografii, povrch může být také lesklý nebo matný.

Ke zjištění stačí asi 10× zvětšující lupa, nejlepší je ovšem stereomikroskop.

Identifikačním znakem je podoba přechodu světlých tónů v tmavší tóny. U pravé fotografie se mění šedé tóny v černé zcela plynule. Při větším rozlišení vidíme strukturu filmového zrna, zcela odlišnou od autotypického rastru používaného tiskovými technikami.

4. Datum vzniku

Často je na fotografii uvedeno datum jejího pořízení nebo jsme schopni dobu vzniku s přesností na několik let určit podle jiných okolností. V takovém případě nám může k identifikaci druhu techniky pomoci přehled období, v nichž fotografie jednotlivých druhů vznikaly.

Jednotlivé techniky fotografie se užívaly přibližně v těchto obdobích:

Pozitiv:

Daguerrotypie – 1839 až asi do 1860

Ambrotypie – 1851 až asi do 1880

Ferrotypie – 1854 až asi do 1930

Slané papíry – 1839 až asi do 1855

Albuminové papíry – 1855 až asi do 1895

Přímo kopírující kolodiové papíry (nazývané celloidové) – 1888 až asi do 1920

Přímo kopírující želatinové papíry – 1880 až asi do 1920

Želatinové vyvolávací papíry – asi od 1905 až dodnes

Platinotypie – 1880 až asi do 1930

Kyanotypie – 1880 až asi do 1910

Ušlechtilé tisky – od 1860 až asi do 1930

Woodburytypie – 1866 až asi do 1900

Negativy papírové:

Kalotypie – papírové – od 1840 až asi do 1855

Negativy skleněné:

Mokré kolodiové desky – od 1851 až asi do 1880

Suché želatinové desky – od 1880 až asi do 1975

Hořlavé filmy – nitrocelulózové:

od 1913 až asi do 1950

Nehořlavé filmy:

Acetylcelulózové – od 1925 až dodnes

Polyesterové – od 1965 dodnes

Barevné fotografie:

Kolorované fotografie – od 1839 až dodnes

Autochromy – 1907 až 30. léta 20. století

Vícevrstvé barevné materiály dnešního typu – od 1935 až dodnes

Barevné okamžité fotografie (např. Polaroid) – od 1963 až dodnes (obr. 12)

B. Fotografie na jiném podkladě než na papíře

Daguerrotypie, ambrotypie a ferrotypie vypadají na pohled velmi podobně. Již proto, že byly adjustovány do podobných a často zcela totožných rámečků (tzv. Union Case).

Daguerrotypie je vždy obraz na vysoce leštěném kovovém postříbeném plechu, a jeví se tedy v nekrytých místech jako zrcadlo. Podle toho, jak se na ni podíváme, tedy jestli se v zrcadlících částech obrazu odráží tmavé, nebo světlé plochy z našeho okolí, vidíme obraz jako pozitivní, nebo negativní.

Ambrotypie a ferrotypie jsou na rozdíl od daguerrotypie na tmavém neprůhledném podkladě, a jeví se tedy vždy jako pozitiv nezávisle na podmínkách pozorování. Vzájemně se od sebe liší podkladem, na němž je nanášena citlivá vrstva. Ambrotypie jsou na skle, za-



14



15

Obr. 14. *Portrét neznámé dámy, nedatováno. Ambrotypie v kazetě typu Union Case, 13 × 10 cm. Tvář a šperky jsou jemně kolorovány. NTM v Praze, inv. č. 23433.*

Obr. 15. *Josef Binko, Architekt Gočár s chotí, nedatováno (kolem 1910). Fotografie na želatinovém bromidostříbrném vyvolávacím papíře dnešního typu, 30 × 40 cm. NTM v Praze, inv. č. 63921h.*

tímco ferrotypie na tenkém černě lakovaném plechu. Často byly adjustovány do rámečků, kde je obraz v rámečku krytý sklem a rámeček uzavřen podkladem z jiného materiálu. Ambrotypie a ferrotypie se pak na pohled rozeznávají jen s obtížemi. Zde nám může pomoci magnet, který je přitahován k ocelové podložce ferrotypie (obr. 13, 14).

V předchozím textu jsme uvedli vodítka, pomocí nichž jsme schopni určit větší část fotografických technik jen s použitím lupy nebo optického mikroskopu. S určitými znalostmi můžeme takto určit poměrně spolehlivě daguerrotypie, kalotypické negativy, kopie na slanečném a albuminovém papíře, ambrotypie, ferrotypie, kopie na přímo kopírujících papírech kolodiových nebo želatinových (vizitky a kabinetky) a fotografie moderního typu na stříbro-želatinových vyvolávacích papírech. Tištěné reprodukce fotografií poznáme snadno podle jejich struktury pod mikroskopem. Barevné fotografie rozlišíme snadno od kolorovaných pozorováním pod mikroskopem – kolorované mají ve struktuře zřetelné zásahy štětce.

Z negativů lehce poznáme suché želatinové desky (moderního typu), nebo kolodiové (jsou na silnějším skle a mají nerovnoměrný polev). Negativy na filmu rozpoznáme snadno, podložku opticky rozlišíme jen tehdy, je-li na nehořlavých filmech uveden údaj „safety film“.

Obtížněji se rozlišují jednotlivé techniky ušlechtilých tisků. Vodítkem nám může být, že vznikaly výlučně jako umělecká technika a nemají žádné známky degradace.

Nejsme-li si jisti, budeme muset požádat o identifikaci odborné pracoviště s odborníky, kteří mají více znalostí i zkušeností. Na specializovaných pracovištích je též k dispozici moderní přístrojová identifikační technika, pomocí které je možno spolehlivě určit složení emulzní vrstvy i podložky (obr. 15).

Tomáš ŠTANZEL

Velkolepá přehlídka baroka ze západních Čech

Vznešenost & zbožnost. Barokní umění na Plzeňsku a v západních Čechách. Výstava Západočeské galerie v Plzni. 28. 10. 2015 – 20. 3. 2016, Masné krámy. Autoři: Andrea Steckerová, Štěpán Vácha a kolektiv. Kurátor: Petr Jindra.

Andrea Steckerová – Štěpán Vácha (edd.), *Vznešenost & zbožnost. Barokní umění na Plzeňsku a v západních Čechách*, Lomnice nad Popelkou – Plzeň 2015.

Od konce října roku 2015 až do druhé poloviny března 2016 hostí plzeňské Masné krámy dlouhou očekávanou a velkoryse vypravenou výstavu děl barokního umění západočeské provenience. Její emblematický název *Vznešenost a zbožnost* evokuje římskokatolický klérus a světskou aristokracii jakožto dvě privilegované složky raně novověké společnosti, s jejímiž příslušníky se nejčastěji setkáváme mezi dobovými fundátory a sběrateli. Tematický záběr výstavy je však širší a zohledňuje mimo jiné kulturní přínos městských obcí, na prvním místě samotné Plzně. Tvůrci výstavní koncepce a editoři doprovodné publikace Andrea Steckerová z Národní galerie v Praze a Štěpán Vácha z Ústavu dějin umění Akademie věd ČR rozvinuli rozmáhlý a bohatě strukturovaný obraz „západočeského“ baroka především právě na kulturněhistorickém půdorysu, vyznačeném uměleckými investicemi měst, šlechty a církve. Jedná se o interpretační klíč, který v nedávné minulosti se zdarem využily například výstavy středověkého umění z oblastí jihozápadních a severních Čech.¹ Pro mikrosvět barokní kultury v rámci konkrétního českého kraje zvolil sociální stratigrafii jako základ výkladového rámce již nestor české barokistiky Zdeněk Kalista² a pracovaly s ní i novější výstavy barokního umění na Moravě, jejíž historické regiony jsou ovšem výrazněji ohraničené a kulturně svébytnější.³

Při teritoriálním vymezení zkoumaného prostoru tvůrci výstavy spíše intuitivně nežli reflektovaně pracují s dvojím měřítkem, totiž užším a širším. Poněkud

■ Poznámky

¹ Zejména výstavy *Obrazy krásy a spásy. Gotika v jihozápadních Čechách* (Plzeň 2013–2014 a Praha 2014) a *Bez hranic. Umění v Krušnohoří mezi gotikou a renesancí* (Praha 2015–2016) společně s doprovodnými publikacemi a předchozími dílčími výstavními projekty.

² Zdeněk Kalista, *Století andělů a ďáblů. Jihočeský barok*, Jinočany 1994. Rukopis této knihy vznikl v letech 1967–1969.

³ Jiří Kroupa (ed.), *V zrcadle stínů. Morava v době baroka, 1670–1790*. Brno – Rennes 2003; *Olomoucké baroko. Výtvarná kultura z let 1620–1780*, Olomouc 2010–2011.