

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média
Restaurování fotografie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Stanislav Sucharda – fotografie a socha

Bc. Petra Šemíková

Vedoucí práce: Mgr. Tomáš Dvořák, Ph.D.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2018

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TV SCHOOL

Film, TV, Photography and New Media

Restoring of Photography

DIPLOMA THESIS

Stanislav Sucharda – Photography and Sculpture

Bc. Petra Šemíková

Thesis supervisor: Mgr. Tomáš Dvořák, Ph.D.

Thesis oponent:

Date of the thesis defence:

Allotted academic title: MgA.

Prague, 2018

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Stanislav Sucharda – fotografie a socha

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Poděkování:

Ráda bych nejprve poděkovala celému týmu výzkumného projektu *Stopy tvorby: Dědictví velkých sochařů první poloviny 20. století* za možnost studia Suchardovy fotografické sbírky a především paní Martě Sandtnerové a PhDr. Martinu Krummholzovi, Ph.D. za jejich cenné poznámky a vědomosti. Dále bych ráda poděkovala vedoucímu práce Mgr. Tomáši Dvořákovi, PhD. V rámci výzkumu děkuji za zpřístupnění archivů Národní galerii, Archivu hl. města Prahy a Musée Rodin, speciální poděkování patří paní Hélène Pinet za krátký rozhovor a vhled do sbírek Rodinova muzea. V neposlední řadě patří dík mé rodině za podporu během práce.

Abstrakt:

Tato práce se zabývá fotografickým archivem sochaře Stanislava Suchardy (1866-1916). Stanislav Sucharda patřil k vůdčím osobám počátku moderního českého sochařství. Cílem práce je provést průzkum a analýzu části soukromého fondu týkajícího se fotografických reprodukcí Suchardovy sochařské práce a děl. Sbíрка vykazuje široký záběr, co se týká fotografických technik a materiálů. Čítá jak skleněné negativy, tak negativy plastové, z fotografických pozitivních technik je přítomna albuminová fotografie, kolódiová fotografie i rozličné typy stříbrožlatinových fotografií. Na negativech i pozitivech jsou patrné druhotné zásahy. Objevují se zde laky, orámování, retuše, vykryvání či fotokoláže. Fotografická sbírka není tříděna dle nějakého kódu, negativy jsou částečně uloženy dle jednotlivých soch. Snahou bude najít propojení snímků se sochařskými modely ze sbírky. Na základě určení, za jakým účelem byly fotografie pořízeny by měla vzniknout mozaika práce Stanislava Suchardy s fotografiemi. Dále bude tato fotografická sbírka porovnána s archivy v uměleckých institucích, majících ve svých fondech fotografie spojené se Stanislavem Suchardou. Na základě bádání bude potvrzena či vyvrácena teze, že část snímků v dnešním soukromém vlastnictví Nadace Stanislava Suchardy využíval sochař čistě jen pro své tvůrčí činnosti a nebyly předmětem reprezentace jeho práce. Následně bude stěžejním výstupem nastínění role fotografií při Suchardově sochařské tvorbě a potvrzení, zda Stanislav Sucharda sám fotografoval. Při zkoumání možností tvorby Stanislava Suchardy a jeho spolupráce s fotografiemi bude použit přístup komparace s fotografickou sbírkou Augusta Rodina, což byl Suchardův přítel.

Abstract:

This work focuses on a photographic archive of a Czech sculptor Stanislav Sucharda (1866-1916). Stanislav Sucharda was one of the leaders of modern Czech sculpture. The aim of the work is to investigate and analyze a part of the private fund related to photographic reproductions of Sucharda's sculptures and work. The collection shows a wide range of photographic techniques and materials. Counting both glass negatives and plastic negatives, photographic positive techniques including albumen prints, colloid prints and various types of silver-gelatin prints. On negatives and positives there are secondary interventions. There are framing, varnish, retouching or photocollages. The photo collection is not classified according to any code, chronological or thematic distribution is missing. The aim will be trying to find links between sculpture models and photographs. Determining the purpose for which the photographs were taken should create a mosaic of Stanislav Sucharda's work with photographs. I would like to compare this archive with archives in art institutions, which have photographs associated with Stanislav Sucharda in their funds. On the basis of the research, the thesis will be confirmed or refuted that this part of the private-owned photographic collection of the Stanislav Sucharda's Foundation was used by the sculptor purely for his creative activities and were not the representations of his work. Consequently, the key role of photographing Sucharda's sculpture and the confirmation of whether Stanislav Sucharda himself photographed will be the key outline. In exploring the possibilities of Stanislav Sucharda's work and his co-operation with photographs, I will use the approach of comparison with Auguste Rodin's photographic collection, who was Sucharda's friend.

Seznam obrázků a tabulek:

Pokud není uvedeno jinak jedná se o fotografické reprodukce fotografií z archivu Nadace Stanislava Suchardy.

Obrázek 1 - Charles Bodmer: Pierre de Wissant nahý (hliněný) v ateliéru (Pierre de Wissant nu (en terre) dans l'atelier), albuminová fotografie, cca 1886, zdroj: http://collections.musee-rodin.fr/fr/museum/pdf?ids%5B0%5D=rodin_3616244d-fb78-4bb5-901a-91b6476a2f26

Obrázek 2 - Eugène Druet: Mladá dívka políbená fantomem (Jeune Fille Embrassée par un Fantôme), stříbroželatinová fotografie s retušemi tužkou provedenými A. Rodinem, cca 1880, zdroj: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/photographies/young-girl-embraced-marble-ghost>

Obrázek 3 - F. Bianchi: cvičná instalace v zahradách Palais Royale, Paříž, 1909, aristotypie, zdroj: <http://www.musee-rodin.fr/en/collections/photographies/monument-victor-hugo>

*Obrázek 4 - Stephen Haweis a Henry Coles: busta Victora Huga se dvěma Meditacemi (Buste de Victor Hugo et deux Méditations), uhlotisk, 1903-1904, reprodukce z knihy: PINET, Hélène. *Rodin et la photographie*. Paris: Gallimard, 2007. s. 165, ISBN 978-2-07-011909-7*

Obrázek 5 - Anonym: busta Rose, 1880-82, albuminová fotografie, zdroj: http://rodin-web.org/imagebase/ip/elsen_16.htm

*Obrázek 6 - Eugène Druet: Beznaděj (Le Désespoir), stříbroželatinová fotografie, cca 1898, reprodukce z knihy: PINET, Hélène. *Rodin et la photographie*. Paris: Gallimard, 2007. s. 96, ISBN 978-2-07-011909-7*

Obrázek 7 - Edward Steichen: Otevřená obloha (The Open Sky), 1908, uhlotisk, zdroj: <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/photographies/open-sky-11-pm>

Obrázek 8 – Korespondence: dopis J. Mařatky, dopis S. Suchardy A. Rodinovi (Musée Rodin), novoroční přání J. Mařatky, foto autora

Obrázek 9 – František Drtikol: Stanislav Sucharda, matná stříbroželatinová fotografie podlepená na kartonu, 1913, foto autora

Obrázek 10 - Stanislav Sucharda: detail rubu skleněného negativu modelu figurální části Historie z *Palackého pomníku* s druhotnými úpravami, 1901-1906, foto autora

Obrázek 11 – Stanislav Sucharda: varianty plaket pro Samosprávní jednotu, skleněný negativ, kolem 1910, pozitivní sken autora

Obrázek 12 – Stanislav Sucharda: model Tyršova pomníku, skleněný negativ, asi 1912, pozitivní sken autora

Obrázek 13 – Stanislav Sucharda: série variant pohledů na model *Palackého pomníku*, skleněné negativy, kolem 1905, pozitivní sken autora

Obrázek 14 - František Drtikol: Eduard Vojan, lesklá stříbroželatinová fotografie, nepodlepená, 1913, zdroj: Archiv Národní Galerie, fond Stanislav Sucharda, foto autora

Obrázek 15 – Václav Neubert: pohlednice s reprodukcí plakety Eduarda Vojana, fotomechanický tisk, 1913, foto autora

Obrázek 16 - Stanislav Sucharda: negativ a dvě fotografie modelu pro Zemskou banku, skleněný negativ, kolódiový pozitiv, stříbroželatinový pozitiv s matnou úpravou 1898/99, pozitivní sken a foto autora

Obrázek 17 - Stanislav Sucharda: negativ a fotografie modelu pro Zemskou banku ke komerčním účelům, skleněný negativ, kolódiový pozitiv podlepený na karton, 1898/99, pozitivní sken a foto autora

Obrázek 18 - Stanislav Sucharda: fotografie instalace sádrového odlitku v zahradě, kolódiový pozitiv, 1913/14, foto autora

Obrázek 19 – Stanislav Sucharda: model figurální skupiny *Útisk z Palackého pomníku* se sádrovým modelem jako měřítkem, skleněný negativ, 1901-1906, pozitivní sken autora

Obrázek 20 - Stanislav Sucharda: fotografie modelu *pomníku Jana Husa* s vykrytým černým pozadím, kolódiový pozitiv s vykrytím černou barvou a lakováním šelakem, 1900, foto autora

Obrázek 21 - Stanislav Sucharda: reprodukce *pomníku Jana Husa In Volné směry: měsíčník umělecký*. Praha: Mánes, 1949. **1901**(5), s. 57, zdroj: <http://www.digitalniknihovna.cz/mzk/view/uuid:b4c71b8a-435d-11dd-b505-00145e5790ea?page=uuid:1f6e6c29-435e-11dd-b505-00145e5790ea&fulltext=sucharda>

Obrázek 22 – Stanislav Sucharda: fotografie samostatné figurální skupiny *Probuzení národa z pomníku Františka Palackého*, stříbroželatinový pozitiv, 1907, foto autora

Obrázek 23 - Stanislav Sucharda. fotografie celkového modelu v devítinovém měřítku *pomníku Františka Palackého*, stříbroželatinový pozitiv, 1901, foto autora

Obrázek 24 - Fotografický ateliér Štenc: fotografie při práci na modelu figurální skupiny v životním měřítku z *pomníku Františka Palackého*, matný stříbroželatinový pozitiv, 1909, foto autora

Obrázek 25 – Stanislav Sucharda: Stanislav Sucharda držíc svou dceru Martu modelem, plastový negativ, cca 1909, pozitivní foto autora

Obrázek 26 – Stanislav Sucharda: figura *Letícího mládí* na modelu *pomníku Palackého*, kolódiová fotografie, cca 1909, foto autora

Obrázek 27 - anonym: Fotografie finálního provedení figurální skupiny na místě stavby *pomníku Františka Palackého*, stříbroželatinový pozitiv, 1911, foto autora

Obrázek 28 - Stanislav Sucharda: inscenovaná fotografie modelu *pomníku Františka Palackého* z živých modelů, stříbroželatinový pozitiv, počátek 20. století, foto autora

Obrázek 29 - Stanislav Sucharda: Fotografie ze zkoušky umístění pomníku na dnešním Palackého náměstí, skleněný negativ, 1906, pozitivní sken autora

Obrázek 30 – Stanislav Sucharda: fotokoláž modelu Palackého na náměstí před Rudolfinem, kolódiový pozitiv s druhotnými úpravami, 1906, foto autora

Obrázek 31 – skica *Palackého pomníku* od Stanislava Suchardy, 1898-1902, foto autora

Obrázek 32 – Stanislav Sucharda: hliněný model busty slečny Kožíškové, skleněný negativ, 1903, pozitivní sken autora

Obrázek 33 – Stanislav Sucharda: sádrový model busty slečny Kožíškové,
skleněný negativ, 1903, pozitivní sken autora

Seznam použitého označování a zkratek:

aj. – a jiné

např. - například

tzv. – tak zvaně

Obsah:

1	Úvod	14
2	Stanislav Sucharda – sochař počátku českého moderního sochařství.....	17
3	Auguste Rodin a fotografie	19
3.1	Rodinův fotografický archiv.....	19
3.2	Rodinovi fotografové.....	21
3.3	Rodin & fotografie	25
3.4	Práce s fotografií v tvorbě Augusta Rodina	29
4	Sucharda a Rodin	37
5	Suchardův soukromý fotografický archiv	41
5.1	Historie vzniku soukromého archivu	41
5.2	Fotografie v soukromém archivu Stanislava Suchardy.....	42
5.3	Fotografický materiál týkající se Stanislava Suchardy v paměťových institucích ...	44
6	Práce Suchardy s fotografií při své tvorbě - případová studie	46
6.1	Suchardovy zápisky.....	46
6.2	Práce s negativy.....	47
6.3	Práce s pozitivy	52
6.4	Práce na Palackého pomníku	58
6.5	Suchardovo pojetí fotografie v sochařské tvorbě.....	69
7	Závěr	72
8	Bibliografie.....	74

1 Úvod

Tématem této práce je představení fotografií českého sochaře Stanislava Suchardy, které se nacházejí v soukromém archivu. V rámci projektu věnovanému restaurování sádrových odlitků Stanislava Suchardy jsem měla možnost vidět jeho fotografickou sbírku v soukromém vlastnictví Nadace Stanislava Suchardy. Tato kolekce je jedinečná nejen materiálově (jsou zde přítomné různé fotografické techniky a fotografie profesionální i amatérské), ale i obsahem. Velice zajímavým oddílem jsou fotografie soch, dokumentace děl a jejich vzniku. Na konci 19. století se fotografie dostala i do ateliérů umělců a začala být pro ně pomůckou při tvorbě. Současník Suchardy Auguste Rodin je znám svým fotografickým archivem. Fotografie pro něj byly důležitou součástí tvorby a odkazu, který si vytvořil. Naproti tomu fotografie Stanislava Suchardy nikdy nebyly vystavovány a zkoumány, rozhodla jsem se proto, je podrobně prostudovat a porovnat jeho sbírku s tou Rodina.

Od vynálezu fotografie měly k sobě fotografie a socha vždy blízko. Sochy mají ve své hmotě pevně ukotvený nějaký okamžik, pocit či výjev. Fotografie také dokáží zmrazit nějaký malý časový úsek reality v čase a transponovat ho na nosič. Fotografie a socha mají mnoho společného. Pro práci sochaře i fotografa je enormně důležitá práce se světlem. Hra světla a stínů, které se projevují na fotografii vznikem stříbra a na soše reliéfem, vytváří místa světlejší či tmavší. Jak sochař, tak fotograf pracuje s několika meziprodukty než vznikne konečné dílo. Na rozdíl od malíře, který všechny mezikroky až k finálnímu tahu maluje na jednu podložku a vrství je na sebe, sochař i fotograf během tvorby pracují s několika mezidíly (model, negativ) a každému vtisknou trochu jiný výraz. Navíc četné úpravy sádrového modelu

nebo retušovaného negativu nejsou na první pohled z výsledné sochy či pozitivu poznat. Rané fotografie měly jako svůj námět často sochy, které dobře posloužily jako nehybné modely pro dlouhé expozice. Během desetiletí si ale své role částečně vyměnily a fotografie se staly modely ilustrujícími umělecká díla, používaly je sochaři při své práci a historici umění pro své eseje o sochařství.

Fotografie sloužila jako skica pro práci umělců a inspirovala uměleckou tvorbu po polovině 19. století. Souviselo to s rozšířením fotografického procesu negativ/pozitiv, snadnějším zpracováním fotografií a jejich rychlým rozšířením. Stalo se běžnou praxí řady umělců pracovat dle fotografií. Vznikaly portfolia vzorových fotografií od profesionálních fotografů dle tématu – akty, figurální kompozice, krajiny či historické památky. Veřejným tajemstvím se stalo používání fotografií při umělecké tvorbě. Sami umělci použití fotografie raději tajili, zejména v malířství, aby se nesnižoval jejich um a práce. V českém prostředí byl tento trend rozšířen později, hlavně díky umělcům se zkušenostmi ze zahraničí, především z Paříže. Další inspirací pro umělce byly umělecké časopisy. Díky fotomechanickým technikám a rozšíření procesu autotypie¹ v 90. letech 19. století, se fotografie mohly reprodukovat v novinách a časopisech. Stalo se mnohem dostupnějším studovat práce umělců nejen u nás, ale i v zahraničí a díky fotografickým reprodukcím vidět jejich tvorbu v ateliérech či vystavenou na výstavách.

¹ Jedná se monochromatický fotomechanický proces, při kterém jsou rozdílné tóny transformovány do černých teček odlišných velikostí, které se při určité vzdálenosti jeví lidskému oku jako plynulý přechod různých stupňů šedi.

Co se týče českého sochařství, začalo se více projevovat a oponovat německému ve druhé polovině 19. století. Pro české země bylo v této době charakteristické především obrození národní identity. Od umělců bylo vyžadováno, aby svou tvorbou napomohli k vytváření umění, jež mělo reprezentovat významné mezníky v české historii a upozornit na odlišné historické kořeny vzhledem k Rakousku-Uhersku. U nás se pod Myslbekovým vedením na Uměleckoprůmyslové škole a později na Akademii výtvarných umění formovala nová generace sochařů, umělecky i technicky vyspělých. Rozpětí jejich tvorby bylo široké, s architekty spolupracovali na výzdobách státních institucí, bank, divadel, pomníků, ale sami také tvořili drobné sochařské práce jako plastiky, medaile či plakety. V knize *Sochařství, stavitelství* popisuje tento rozkvět různých specializací na pražských školách František Xaver Harlas takto: „Umělecký průmysl počíná těžit z rozvoje sochařství a c. k. umělecko-průmyslová škola pražská odchovává nejen zlatníky, ciseléry, modeléry, ale také *sochaře* dle starého názvosloví, portrétisty a pomníkáře.“² Později ve své knize autor v medailoncích představuje nejvýznamnější sochaře té doby, namátkou Josefa Václava Myslbeka, Ladislava Šalouna, Františka Bílka či Josefa Mařatku. Stanislavu Suchardovi přitom jako jedinému věnuje celou kapitolu. Zmiňuje, že on jako jediný z Myslbekových žáků dosáhl „úspěchů v našich skrovných poměrech za skvělé platících.“³

² HARLAS, František Xaver. *Sochařství, stavitelství*. Praha, České umění, 1911, s. 111

³ Tamtéž s. 115

2 Stanislav Sucharda – sochař počátku českého moderního sochařství

Stanislav Sucharda představuje jednoho z předních českých sochařů přelomu 19. a 20. století. Patřil mezi žáky Josefa Václava Myslbeka a později se stal profesorem na Umělecko-průmyslové škole v Praze. Jeho děd, otec a posléze on sám vedl rodinnou sochařskou dílnu v Nové Pace. Po celý život dodával do novopacké dílny finální nákresy a sádrové modely, podle nichž pak zakázky realizovali také bratr Bohuslav a další dílenští spolupracovníci. Stanislav Sucharda byl velice plodným sochařem. Nejen, že se staral o zakázky v rodinné dílně, ale také v Praze vyučoval a byl členem Spolku výtvarných umělců Mánes. Jeho výkonným předsedou se stal v roce 1896 a aktivně se podílel na jeho chodu až do roku 1911.⁴ Sucharda byl výraznou individualitou počátku českého moderního sochařství. Vedl sochařskou dílnu, která se významně podílela na dobové sochařské produkci zejména ve východních Čechách. Do dnešní doby je dochováno množství náhrobků a mobiliářů kostelů z rodinné dílny v Nové Pace. Svou tvorbou ozdobil také centra Prahy (*Palackého pomník*, sochařská výzdoba Hlavního nádraží), Prostějova (sochařská výzdoba Národního domu) či Hradce Králové (sochařská výzdoba Muzea východních Čech). Jeho tvorba inspirovaná Augustem Rodinem vykazovala i originální znaky národní identity a odkazu ke slovanské minulosti. V závěru kariéry se oprostil od sentimentálních a

⁴ KRUMMHOLZ, Martin. *Stanislav Sucharda 1866–1916*. Katalog výstavy. Nová Paka: Městské muzeum, 2006, s. 13.

ornamentálních secesních tendencí. Jeho pomníkové návrhy, např. *Bílá hora*, *pomník Tyrše a Fügnera*, *pomník Žižky* aj. se z velké části nerealizovaly také z důvodu Suchardovy nečekané smrti v roce 1916.

Ve své době byl jednou z předních osobností české umělecké scény a znal se s mnoha významnými sochaři, malíři, architekty, herci či zpěváky. Jmenuji alespoň přátelství s Josefem Kotěrou, který mu navrhl a postavil vilu v Bubenči, či Josefem Mařatkou, žákem Rodina, který s ním spolupracoval na několika rozsáhlejších zakázkách včetně *pomníku Františka Palackého*. Patřil do okruhu českých umělců a vlastenců, co se zajímali o národopis a patřil mezi aktivní sokoly.

3 Auguste Rodin a fotografie

3.1 Rodinův fotografický archiv

Průkopníkem v práci s fotografiemi svých soch byl francouzský sochař Auguste Rodin, který ale sám nikdy nefotografoval. Je považován za nejranějšího z představitelů moderního sochařství, jako jeden z prvních odmítl tehdejší akademismus. Rodin byl oslavován již za svého života a za to vděčí v nemalé míře i fotografii. Jeho díla, mnohokrát reprodukována v tehdejších periodikách, vyvolávala vášnivé diskuze kvůli volbě námětu, odvážnosti návrhu či kompozici. Rok před svou smrtí tento francouzský sochař odkázal státu celou svou sbírku soch a archiv, čítající kolem 10 000 fotografií,⁵ které nashromáždil mezi lety 1876 až 1917. Sbíral snímky architektury, přírody nebo živých modelů. Uvědomoval si sílu fotografie zaznamenat a zprostředkovat divákovi určitý moment.

Několikrát byly už za Rodinova života fotografie spolu se sochami vystavovány, první výstava byla organizovaná malířem Baud-Bovym v Ženevě v roce 1896. S rostoucím zájmem o reprodukce soch sochař více dbal na výběr fotografií a fotografií. Dával si velký pozor na to, kdo a jak fotografuje jeho sochy. Po roce 1900 nesměly být jeho vystavované sochy fotografovány bez jeho souhlasu. Na zákaz šíření neautorizovaných fotografií

⁵ PINET, Hélène. „Rodin and his Marble Sculptures : a Photographic Passion.“ In BUDDEUS, H.; MAŠTEROVÁ, K. a LAHODA, V. (ed.). *Instant presence: representing art in photography*. Prague: Artefactum, 2017. s. 104. ISBN 978-80-86890-09-8.

dohlížel Jacques-Ernest Bullloz.⁶ S fotografy sjednával Rodin smlouvy o nakládání s fotografiemi jeho soch, často do fotografií druhotně zasahoval. Ukazoval fotografům, jakým způsobem si výsledný snímek představuje. Upravoval kontrast snímků tím, že vykresloval části, které měly být ve stínu a naopak. Rodin se na fotografie, které šly do tisku, vlastnoručně podepisoval. Příkladal váhu jak autorství sochy, tak také jedinečnému pohledu, který vtiskl a získal skrz fotografii. Během svého tvůrčího období spolupracoval s mnohými fotografy. Vztah mezi fotografií a sochou se v jeho podání měnil, s postupem doby se více a více do popředí dostala osobnost fotografa na úkor charakteru sochy, už nešlo o holou dokumentaci sochařských děl.⁷ Na druhou stranu tyto dva jazyky vizuálních médií spolu také na fotografiích nachází společnou řeč a vzájemně se obohacují. Fotografie byly pro jeho vlastní archiv, pro objednavatele soch nebo pro publikace. Určitá část fotografií měla pro Rodina komerční charakter a představovala návod, jak by měly být sochy vnímány. Společným znakem těchto fotografií je snaha o objektivní vidění, přímé světlo a viditelné hrany. Mnoho snímků pochází přímo z Rodinových ateliérů. V roce 1908 pracoval na 8 různých adresách, na *Bráně pekla* pracoval v od státu pronajatém ateliéru v Dépôt des Marbres v Paříži, návštěvy přijímal nejvíce v Hotelu Biron,

⁶ ELSEN, Albert Edward. *In Rodin's studio: a photographic record of sculpture in the making*. Oxford: Phaidon in association with the Musée Rodin, Paris, 1980, s. 15. ISBN 0-7148-1976-X.

⁷ PINET, Héléne. *Montrer est la question vitale, Rodin and photography*. In JOHNSON, G. A. *Sculpture and photography: envisioning the third dimension*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, s. 69

dnešním Musée Rodin, a depozitář tisíce sáder měl v domácím studiu v sídle v Meudonu. Patřil tak mezi posledního z umělců od dob středověku a renesance s velkou dílnou. Zaměstnával až 50 lidí.⁸

3.2 Rodinovi fotografové

Fotografie nejsou jen interpretací děl, ale díky ořezu, ostření, výběru úhlu, druhotným úpravám jsou jejich uměleckými ztvárněními.⁹ Při pořizování fotografií sochařských děl, na které si najímal jiné fotografy, Rodin vždy naaranžoval scénu a popsal přesně, jak mají jeho sochy fotografovat. S fotografy měl společnou vášeň pro světlo a stín, s jejichž pomocí dokázali vtisknout soše duši.



Obrázek 1 - hliněný model v ateliéru

⁸ BONDIL N. a BIASS-FABIANI S. (ed.). „Metamorphoses : in Rodin's studio.“ In *Montreal : The Montreal Museum of Fine Arts*. Milan : 5 Continents Editions, 2015. s. 2. ISBN:978-2-89192-389-7; 978-88-7439-715-0

⁹ MARCOCI, Roxana. „The original copy: photography of sculpture, 1839 to today.“ In MARCOCI, R.; BATCHEN G. a BEZZOLA T. *The original copy: photography of sculpture, 1839 to today*, New York: Museum of Modern Art, 2010. s. 12. ISBN 978-0-87070-757-5.

Nejstarší fotografie pořízené fotografy najatými sochařem v polovině 80. let 19. století zachycují na nažloutlý albuminový papír či ranou stříbrožlatinovou fotografii převážně středního formátu celkový pohled na sochy v zdánlivě liduprázdném ateliéru. Fotoaparát tak zachytil i běžné pomůcky a materiál při sochařské práci. Jen na těchto snímcích se objevují modely z hlíny. Na konci 90. let 19. století tento materiál ze snímků vymizí, je to dáno částečně záměrem Rodina mít některé snímky jako čistě reklamní a hliněný model představuje jen nejranější vizi díla, ne prodejní artikl.¹⁰ Sochy byly foceny výlučně v prostředí interiéru ateliéru.¹¹ Fotografové se museli přizpůsobit světelným podmínkám v interiéru a vybírat si denní dobu s co možná nejvíce slunečním svitem. Pozadí pro fotografie nehrálo podstatnou roli, protože snímky se pro účely reprodukce v časopisech upravovaly, ořezávalo se pozadí. Fotografie představovala jen předlohu pro reprodukce a ne výsledný záběr. Fotografie se vyvolávaly v kontaktu s negativem a byly předávány Rodinovi v surovém stavu bez ořezu. Ty, které zobrazovaly tvorbu prezentovanou například na výstavě, byly očíslovány inkoustem v negativu, tudíž se na pozitivu objevují bílé číslice. Fotografové jako Charles Bodmer či Victor Pannelier, které si sám Rodin vybral, nepracovali pro žádného jiného tehdejšího sochaře.¹²

¹⁰ PINET, H. Rodin and his Marble Sculptures : a Photographic Passion, s. 108

¹¹ RODIN, Auguste. *Auguste Rodin : le livre du centenaire / sous la direction de Catherine Chevillot et d'Antoinette le Normand-Romain*. Paris : Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2017, s. 154. ISBN:978-2-7118-6373-0

¹² PINET, Hélène. Montrer est la question vitale, Rodin and photography. s. 71

Mezi lety 1896 až 1904 najímal Rodin převážně dva fotografy – Eugena Drueta a Jacques-Ernesta Bulloze. S prvním se seznámil náhodou, druhého si strategicky vybral. Druet, majitel kavárny Yacht Club u Rodinova ateliéru, byl fotograf amatér, který se vypracoval pod mistrovým vedením a odešel od Rodina v roce 1903, aby si založil vlastní uměleckou galerii. Převážná většina fotografovaných soch pořízených v ateliéru má zakryté pozadí látkou, tak aby se sochy staly jediným objektem snímku bez rušivých elementů.¹³ Také hodně experimentoval se světlem, ať už přirozeným nebo umělým. J.-E. Bulloz byl profesionál, specializující se na reprodukce uměleckých děl. Rodin si ho vybral k nafocení souboru soch do publikace pojmenované *L`oeuvre de Rodin en cent reproductions* (Dílo Rodina ve sto reprodukcích, 1903).¹⁴ Uhlotisky neobvyklých tonalit, modré, červené, oranžové či zelené, v duchu secesního dekoru nesou podtrženou signaturu „Rodin“. I přes značně omezující možnost fotografů se ve snímcích kreativně projevit, měli oba dva k Rodinovi respekt a úctu. Bulloz ho ve svých dopisech oslovuje „Můj drahý mistr“.¹⁵ Nejen naaranžování soch pro snímek evokovalo nové konotace díla, tak také použití fotografické techniky. S pokrokem ve fotografii se měnil formát snímků a jejich finální úprava. Začaly se podlepot na barevný karton. S procesem zvětšování mohli fotografové libovolně ořezávat snímek a výběrem správného ořezu měnit kompozici. Na počátku 20. století se

¹³ PINET, Hélène. *Rodin et la photographie*. Paris: Gallimard, 2007, s. 18. ISBN 978-2-07-011909-7

¹⁴ PINET, H. *Montrer est la question vitale, Rodin and photography* s. 76n.

¹⁵ PINET, H. *Rodin et la photographie*. s. 118

objevilo hnutí piktorialistů, kteří se snažili navodit různými technikami fotografii její umělečtější podobu zhlédnutou v malířství. Chtěli fotografii oprostit od její automatickosti a komerčnosti, představované velkými fotografickými ateliéry. Ušlechtilé tisky ojedinělostí procesu a svou originalitou byly jejich prostředkem. Ztráta ostré prokreslenosti kontur ušlechtilých tisků není nepodobná Rodinově snaze o neuhlazenost a přirozenost linií. Fotografové sami projevíli touhu kreativně a po svém interpretovat tvorbu tohoto francouzského sochaře a on jim v roce 1902 otevřel dveře do svého ateliéru, aby jim ponechal volnost.¹⁶ Rodin dal fotografům jako Edward Steichen, Stephen Haweis a Henry Coles možnost konfrontovat fotografický aparát se svými sochami. Edward Steichen dokázal vytvořit z fotografie jedinečný obraz vyjadřující velikost mistrova díla. Rodin si Steichenova umu cenil natolik, že mu zaplatil 2 000 franků ještě před uskutečněním série fotografií *Balzaca*. (Rodinovi nejschopnější pomocníci dostávali zhruba 60 franků týdně).¹⁷ Mistr sám fotografovi poradil vyfotografovat dílo za noční oblohy v zahradě sídla Meudon. Sugestivní atmosféru noci za svitu měsíce a jedinečnost finální úpravy fotografie Rodina nadchly a sám prohlásil, že Steichen pochopil podstatu jeho *Balzaca*. Série 8 fotografií byla otištěna v časopise *Camera Work* v roce 1908. Auguste Rodin seznámil sochařské salony s fotografickým médiem a piktorialisté představili Rodinovo dílo v kruzích umělecké fotografie.

¹⁶ Tamtéž s. 139.

¹⁷ ELSEN, A. E. *In Rodin's studio: a photographic record of sculpture in the making*, s. 14

3.3 Rodin & fotografie

Dle Rodina byly fotografie mediátory soch, měly být vidět, rozšiřovat povědomí o jeho tvorbě, nevznikaly jen pro jeho soukromé pracovní účely.¹⁸ Na první pohled se jedná o reprodukce uměleckých děl, ne dokumentární záznamy. V převážné většině případů stojí socha či model jako jediný objekt snímku, pokud se v záběru objeví i jiná socha, zůstává v pozadí a není ostrá. Fotograf vyfotil někdy i sérii snímků, aby zachytil konkrétní pohledy, které Rodin považoval za klíčové. Na fotografiích se nenachází rušivé prvky a kompozice působí vyváženě. Takovéto kreativní kompozice nezůstávaly jen pouhými fotografiemi, představovaly inspiraci nenepodřadnou kresbám či návrhům.¹⁹ Na rozdíl od ručně kreslených obrazů, které hledají inspiraci v modelech, jsou fotografické obrazy samy modely. Každý z nich má svou předlohu v přírodě, každý rys je na snímku zaznamenán.²⁰ André Bazin se ve své studii *Ontologie fotografického obrazu* snaží popsat způsob vzniku fotografií a radikálních změn z něho plynoucí v tvorbě nových obrazů:

¹⁸ „Rodin and Photography“. *Musée Rodin* [online]. [cit 6. 3. 2018] Dostupné z: <http://www.musee-rodin.fr/en/resources/educational-files/rodin-and-photography>

¹⁹ FRIZOT, Michel a PINET, Hélène. *Entre sculpture et photographie: huit artistes chez Rodin*. Milan: 5 continents, 2016. s. 10. ISBN 978-88-7439-749-5

²⁰ CROOKES, William (ed.). Questionable Subjects for Photography In *The Photographic News*, Vol. 1, 26. listopadu 1858, p. 136 dostupné z : <https://archive.org/stream/photographicnew03unkngoog#page/n143/mode/2up/search/garb>

„[...] Objektivita fotografie mu dává takovou věrohodnost, jakou nenajdeme v žádném malířském díle. Při jakýchkoliv námitkách našeho kritického ducha musíme uvěřit v existenci znázorňovaného objektu, který je doopravdy zpřítomněn v čase a prostoru. Fotografie má schopnost přenášet realitu z věci na její reprodukci. Ani ta nejvěrnější kresba nám nemůže toho říci více o modelu, nikdy nebude mít, přes veškerý kritický duch, iracionální sílu fotografie, která uchvacuje naši důvěřivost.“²¹

Po Rodinově smrti byla výjimečná role fotografie v mistrově tvorbě pozapomenuta, také kvůli několika jeho výrokům, ve kterých snižuje její kredit. Rodinovi vadila na fotografii jednak jednostrannost pohledu, tak také nemožnost sochu vidět a obdivovat v celém úhrnu jejích možností. Český malíř Miloš Jiránek ve *Volných směrech* (v čísle věnovaném Rodinovi) vzpomíná, jak mistr souhlasil s uveřejněním Jiránkových kreseb na úkor fotografií, když poznamenal: „[...] kresba je vždy inteligentnější než fotografická reprodukce.“²² Nakonec se autoři čísla rozhodli přidat i několik fotografií soch od Eugène Drueta (který jim je zadarmo poskytl na popud Augusta Rodina), aby si české publikum neznalé Rodina mohlo lépe představit umělcova díla. Auguste Rodin hojně kreslil, jeho kresby a skici byly často vystavovány spolu s jeho sochařskou tvorbou. V jeho ateliéru se pořád

²¹ André Bazin, „Ontologie fotografického obrazu“ In *Co je to film?*, Praha, Československý filmový ústav, 1979, s. 15.

²² JIRÁNEK, Miloš. „Kresby A. Rodina.“ In *Volné směry: měsíčník umělecký*. **1901**(5). s.129

nacházeli živí modelové, které pozoroval bez přestání a rychlými skicami zaznamenával přirozenost pohybu, i ve chvílích, kdy modelové nepózovali. Své modely si nefotografoval, ale načrtával. Byla to pro něj rychlejší a v jeho očích i více pravdivá reprodukce. V rozhovoru s uměleckým kritikem Paulem Gsellem prohlašuje fotografii za lhářku a porovnává možnosti zaznamenání pohybu umělcem a fotografem:

„[...] umělec říká pravdu a fotografie lže; neboť čas se ve skutečnosti nezastavuje; jestliže se umělci podaří vyvolat dojem pohybu, který se odehrává v několika okamžicích, je jeho dílo jistě daleko méně konvenční než vědecky zhotovený snímek, kde je pohyb času náhle zaražen.“²³

Rodin si byl vědom limitů fotografie a nesnažil se ji slepě následovat. Neuznával dokumentární fotografii, podle něj se od umělce očekávalo interpretovat modely tak, aby probudili v divákovi city. Přeci jen ale byl jedním z prvních přispěvovatelů Eadweardu Muybridgemu na jeho projekt *Animal Locomotion*, i když se nikdy osobně nesetkali. Chronofotografie byly pro francouzského sochaře když ne inspirací, alespoň tématem k diskuzi. Rozepři vyvolal obraz *Dostihy v Epsomu* (1821) od Théodora Géricaulta, který namaloval koně s nataženými předními i zadními nohama, tedy v pozici, kterou na fotografiích tryskajícího koně pořízené Muybridgem nenalezneme. Rodin se postavil na stranu malíře, když řekl:

„[...], že má pravdu Géricault a ne fotografie, protože jeho koně vypadají jako by běželi [...] je to celek nepravdivý, pokud jde o

²³ RODIN, Auguste. *O umění*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1961. s.50

současnost těchto pohybů; ale je pravdivý, pozorujeme-li jeho jednotlivé části postupně, a jedině na této pravdivosti nám záleží.“²⁴

Fotografie zachycující fragment pohybu v setinách sekundy ho tak dokáže zastavit. Chirurgicky přesné znázornění tímto způsobem pohyb paralyzuje. Naproti tomu socha zaměřující se na plynulost pohybu nám extrahuje esenci celého pohybu a jeví se nám přirozená. Rodin věřil více svému zraku a obrazotvornosti než fotografii. Ta nemůže vystihnout dojem, který člověk má, když vidí surový kámen, mramor nebo kov opracován do určité podoby tak, že dokáže i přes svou materiálnost evokovat řadu pocitů a myšlenek. Fotografie se staly dostupnou pomůckou pro zdůraznění určitého konkrétního pohledu interpretace, dokázaly částečně oprostít sochy od své masy do úrovně myšlenky. Ve svém prohlášení otištěném v říjnu 1908 v časopise *Camera Work* naopak Rodin vysvětluje za jakých okolností lze přiřknout fotografii umělecký ráz:

„Věřím, že fotografie může vytvořit umělecká díla. Nikdo nikdy nepochyboval o tom, co by se mohlo z toho vytvořit, ani dnes nevíme, co lze očekávat od procesu, který dovoluje takové hluboké sentimenty, a to prostřednictvím interpretace modelu, jak tomu bylo v rukou Steichena.“

Rodin nikdy veřejně neprohlásil, že by ve fotografii nacházel inspiraci, ale rozsah a téma jeho fotografické sbírky předkládají opačné důkazy. Měl s tímto médiem rozporuplný vztah, ale i přes debaty, zda je či není uměním, mu fotografie poskytovala nový pohled na sochy, který využíval při své práci.

²⁴ Tamtéž, s. 50

3.4 Práce s fotografií v tvorbě Augusta Rodina

Rodin byl první známý sochař, který používal fotografii k dokumentaci evoluce díla při své tvorbě. Fotografie mu sloužila jako záznam etapy, kterou chtěl zdokumentovat. Fotografické snímky nám odhalují nejen řadu prchavých okamžiků, ale také přechodné stavy tvoření, které se zničí, jak se dílo formuje a zhmotňuje svou podstatu.²⁵ Pro pochopení sochařovy práce s fotografiemi při tvorbě je potřeba vědět, jak pracoval. Rodin se ve své závěti zpovídá ze své metody modelace sochy. Pro něj důležitý reliéf konturuje figuru a ze všech stran braný profil se extrahuje v podobě hloubky vytvořeného díla.²⁶ V tomto souhrnu sochař docílil přiblížení se percepci prostoru. Shodný přístup k sochařské modelaci vycházející z myšlenky součtu profilů modelu měl s francouzským sochařem a fotografem Françoisem Willèmem. On jako i další z jeho současníků se snažili pomocí nejmodernější technologie zautomatizovat určitý proces a minimalizovat lidskou práci. Willème zkoušel propojit fotografickou dokumentaci a kopírující stroj k rychlému, snadnému a realistickému sochařskému výtvoru. V roce 1860 si nechal patentovat metodu fotoskulptury.²⁷ Fotoskulptura měla zjednodušit

²⁵PINET, Hélène. *Rodin et la photographie*. s. 29

²⁶BABOROVSKÁ, Sandra a Petr WITTLICH. *Neklidná figura: exprese v českém sochařství 1880-1914 = The restless figure : expression in Czech sculpture 1880-1914*. Praha: Karolinum, 2016. s. 122. ISBN 978-80-246-3428-9

²⁷Jednalo se o propojení fotografie a pantografu za účelem mechanicky přesného přenesení podoby do hmoty (kamene, dřeva) na základě fotografických snímků. Model seděl uprostřed kulaté místnosti po jejímž obvodu bylo schováno 24

sochařské řemeslo a z portrétních bust se mělo stát průmyslové zboží. Společnost ale na změnu nebyla připravená, umělci od počátku vynález kritizovali. Dle nich nezachycoval osobnost portrétovaného a měl i formální nedostatky. Přeci jen Rodin nemodeloval své sochy exaktně dle modelu, tvořil, syntetizoval dojmy, aby vtiskl soše duši. Willème se svým objevem neprorazil a několik let po otevření ateliéru zkrachoval.²⁸

Rodinovo nové pojetí modelace nehledající konečnou hladkost povrchu mu dávalo možnost stále zasahovat do podoby sochy jako na příkladu *Brány pekel*. Při takovém způsobu práce mu fotografie poskytovala



Obrázek 2 - fotografie s retušemi A. Rodina

obraz tvořivé fáze, který mohl mít kdekoli s sebou. Pro Rodina reprezentovala jeho tvorba kontinuum, nepovažoval svá díla za neměnná či dokončená.

fotoaparátů, které ve stejnou chvíli pořídily snímky. Model byl každým objektivem brán z jiného úhlu a vzniklo 24 profilů. Současným promítnutím všech negativů na plátně vznikla předloha pro pantograf, který zhotovil mechanickou reprodukcí modelu.

²⁸ GALL, Jean-Luc. Photo/sculpture, *Études photographiques*, listopad 1997, vol 2, no. 3, ISSN: 1270-9050

Hledání nových možností k dosažení odlišné expresivity bylo podněcováno fotografiemi. Stále tvořil a fotografie mu sloužila jako plátno s podkresbou. Využíval jejího naturalistického zachycení skutečnosti jako pozadí, na které načrtával své inspirační koncepty. Nedbal na hladkost a kompaktnost fotografického povrchu, který pro něj byl rychlou pomůckou. Jednoduché tahy projektované z umělcovy hlavy zkonkretizovaly ideu, kterou chtěl vizualizovat. Jednak se jednalo o vyzdvižení určitých charakteristických rysů dané sochy (vlasy, gesto, postoj). Pak se také na snímcích zabýval formálnějšími rysy soch, jejich uzemněním. Fotografii si mohl bez námahy překlápět a vidět jak model působí v horizontální či vertikální pozici jako na příkladu sádrového modelu *Mladé dívky políbené fantomem*. (viz. Obrázek 2)

Po roce 1900 retuše Rodina z fotografií mizí, jako kdyby tato metoda byla použita jen v určité fázi tvorby spojené s *Bránou pekel* a byla skončena.²⁹ Experimentoval s různými typy podstavců, soklů. Ať už, aby v ateliéru sochy pozvedl a oddělil od všeho ostatního nebo také myslel na způsob, jak a kde bude poté socha či sousoší stát. Jako místo *pomníku Victora Huga* byla vybrána zahrada Palais Royal v Paříži a jsou dochovány fotografie ze zkoušky in situ pro výběr umístění, orientace a soklu. Později si Rodin na vyvolané

²⁹ RODIN, Auguste. Rodin : le livre du centenaire. s. 157

fotografie napsal své poznatky ze zkoušky, které uplatnil na pomník ještě



Obrázek 3 - Fotografie ze zkoušky v zahradách Palais Royale

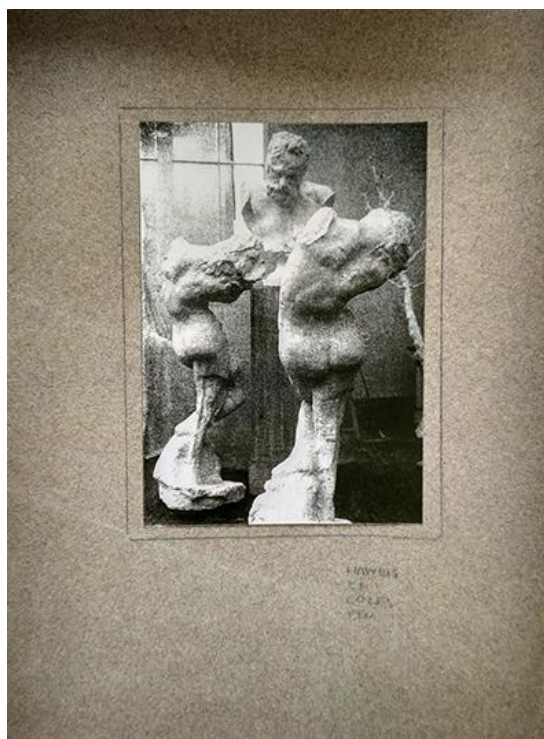
před jeho instalací v roce 1909.³⁰ U *Měšťanů z Calais* výslovně chtěl figurální skupinu umístit na vyšší čtyřhranný sloup nebo téměř bez podstavce, pro větší dojem diváků ze setkání tváří v tvář s figurální skupinou v životní výšce. Nakonec se nerealizoval ani jeden z jeho nápadů, byl navržen obdélníkový 3 metry vysoký piedestal.³¹

Fotografie využíval i při nainscenování různých pozic svých figur či částí těla. Na první pohled nahodilé konfrontace několika odlišných sádrových modelů v těsné blízkosti v mistrově hlavě probouzely nové myšlenky. Zajímavé jsou

³⁰ Tamtéž, s.159.

³¹ GEFFROY Gustave. *Měšťané z Calais*. In *Volné směry: měsíčník umělecký*. Praha: Mánes, 1949. **1901**(5), Str. 123.

fotografie přiznávající materiálnost a tvorbu v procesu. Například fotografie zachycující na sádrovém odlitku švy od odlévací formy (Busta Rose), kovové dráty tvořící kostru díla trčící z jeho masy, míchání dvou hmot: přidávání hlíny na sádrový odlitek pro vytvoření nové živější modelace. Jeho ideu umění jako pulzujícího kontinua dokazují i odlišné verze sádrových modelů. Nepracoval s celkovou kompozicí, na torzo si například přikládal odlišné modely rukou, pro to nejsprávnější zachycení exprese dané figury. Fotografie jsou také



Obrázek 4 – Busta Victora Huga



Obrázek 5 – Busta Rose

jedinečnými záznamy transformace díla stejného námětu v různých hmotách. Ukazují modelaci v sádře, hlíně, kameni, bronzu a mramoru. A umožňují divákovi komparaci ve stejném měřítku a kompozici. Žádný umělec před ním nenechal divákovi nahlédnout do tajů přetavení uměleckého díla z myšlenky do hmoty. Rodin nejen fotografickými snímky diváka vzdělával. Sérií snímků jednoho a téhož modelu naváděl, které pohledové osy jsou pro kontemplaci nad sochou nejvhodnější. Fotografiemi studií rukou vyfotografovanou

Eugènem Druetem vyzdvihoval moc gest a upozorňoval na sílu detailu. Z fotografických dokumentací výstav je zřejmé, že vedle děl v tradičních materiálech – bronzu a mramoru, Rodin vystavoval i sádrové modely, které jsou pro sochařskou práci jen pomocným produktem a ne vždy je sochař zachovává. Díky Rodinovi byla znovuobjevena tvárnost a estetičnost sádry. Sádrový model představoval nejvíce pravdivý a podobající se odlitek hliněné práce. Sádra byla pro něj fundamentální materiál, jelikož si z něj vytvořil repertoár realizací, které znovuobjevoval při vytváření nových děl a tento přístup se stal jedním z páteřních znaků jeho tvorby.³² Fotografie i socha, na rozdíl od malířského obrazu, jsou primárně předurčeny k reprodukovatelnosti.³³ Bylo běžné zvláště u Rodina vyrobit několik kopií jednoho díla. Fotografie podobně jako socha mohla být reprodukována, zvětšena či zmenšena.³⁴ Sochař stejně jako fotograf pracoval s několika meziprodukty než dospěl k výslednému dílu a využíval pomoc specialistů (modelů, retušerů, patinářů, punktérů, odlévačů).³⁵ Některé snímky se nesnaží jen o holé zaznamenání díla, mají svou atmosféru a svou inscenaci podtrhávají jedinečnost okamžiku, ve kterém byl snímek pořízen. Série

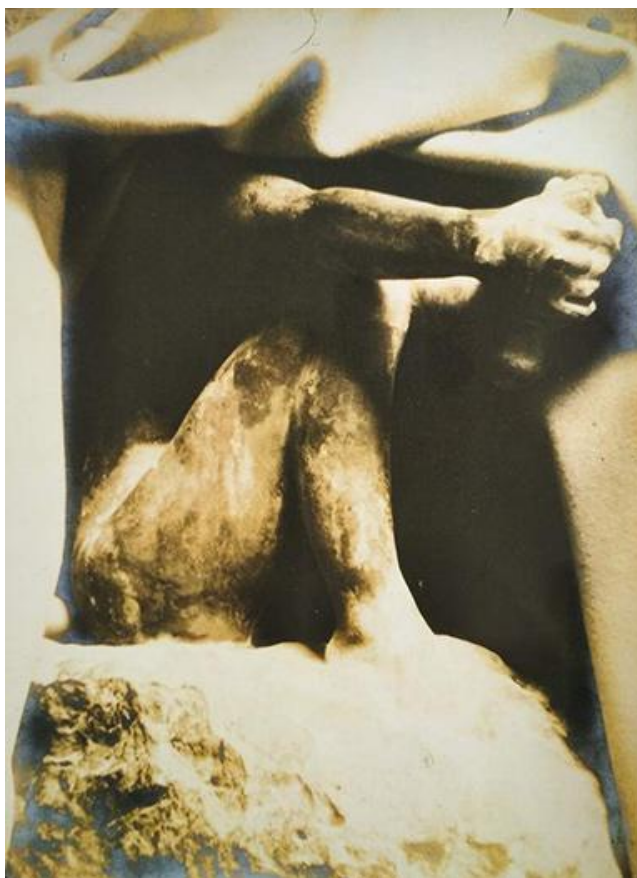
³² BONDIL N. a BIASS-FABIANI S. (ed.). *Metamorphoses* : in Rodin's studio. s. 2

³³ PAÏNI, D.; GABORIT, J.-R.; Françoise DUCROS F., Régis DURAND, Michel FRIZOT, Hubertus von AMELUNXEN a Hélène PINET. *Photographie / sculpture*. Paris: Centre National de la Photographie, 1991. ISBN 2-86754-072-0., s. 11

³⁴ PINET, Hélène. *Montrer est la question vitale, Rodin and photography*. s. 70

³⁵ FRIZOT, Michel a PINET, Hélène. *Entre sculpture et photographie: huit artistes chez Rodin*. s.31

snímků modelu *Beznaděj* vyfotografované E. Druetem s drapérií jsou toho důkazem. Figura je na jednom snímku schovaná částečně pod drapérií akcentující její osamělost a probouzí v divákovi zvědavost a touhu poodhrnout látku. Přestože převážná většina snímků pochází z interiéru ateliéru a výsledný snímek nám ukazuje um toho daného fotografa v konfrontaci s hrou světla a stínu, Rodin si rád



Obrázek 6 - Fotografie modelu *Beznaděj* s drapérií

modely prohlížel i v exteriéru v přirozeném světle. Měl ve zvyku nechávat sádrové plastiky v zahradě či na dvoře po několik týdnů nehledě na počasí a pozorovat měnící se scénérii opakujícího se cyklu denní doby.³⁶ Auguste Rodin a jeho fotografové usilovali o naturalistickou prezentaci soch v jejich přirozeném prostředí, ať už šlo o místo vzniku nebo místo, kde jsou později instalovány. Neusiloval o to, aby reprodukce jeho soch byly uměním, ale aby skrz fotografie jeho sochy přivedl k životu, dal jim identitu. Proč jinak by si tak cenil Steichenova Balzaca, který v šeru za svitu měsíce jakoby každou chvíli mohl sestoupit ze svého piedestalu.

³⁶ PINET, Héléne. *Rodin et la photographie*, s.118



Obrázek 7 – Balzac od E. Steichena

4 Sucharda a Rodin

Rodin byl už ve své době velice slavným sochařem a také inspirací pro české sochaře. V prologu, k mistrově výstavě v Praze, publikovaném ve *Volných směrech* roku 1902 popisuje F. X. Šalda Rodinovo umění jako jazyk génia.

„...podmanivé a vítězné kouzlo některých jeho soch, které vás jímá a drží, dá se vyložit a pochopit jen tak, že jsou géniovův autograf – první vlastní horké a vášnivé črty psychické ruky, bez retuší nepřepsané a nepřizpůsobené.“³⁷

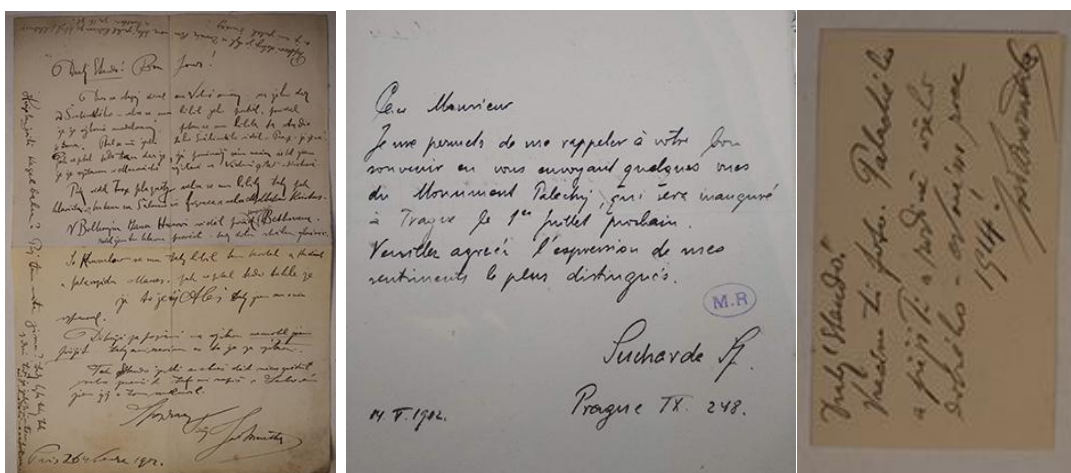
Rodinova výstava se konala v Praze v roce 1902 a jedním z organizátorů výstavy byl tehdejší předseda Spolku výtvarných umělců Mánes Stanislav Sucharda. Zásadní zásluhu na jejím uspořádání měl i Rodinův asistent, český sochař Josef Mařatka. Výstava měla nejen dopad v kulturně společenských kruzích, ale také výrazně ovlivnila probouzející se moderní české umění.³⁸ Rodin se výstavy osobně účastnil. Strávil v Praze a později na Moravském Slovácku několik dní. Sucharda vytvořil plaketu, kterou Praha darovala Augustu Rodinovi k sedmdesátým narozeninám. Na Suchardu měl francouzský mistr významný vliv, dle Martina Krummholze, jednoho z kurátorů Suchardovy výstavy z roku 2006, to byl Rodin, který ho oprostil

³⁷ ŠALDA, F.X. „Géniova mateřština (Prolog k výstavě Rodinově)“. In *Volné směry: měsíčník umělecký*. Praha: Mánes, 1949. **1902**(8), s. 186

³⁸ BABOROVSKÁ, Sandra a Petr WITTLICH. *Neklidná figura: exprese v českém sochařství 1880-1914*, s. 120

od staromistrovské řemeslné preciznosti a uvolnil ruku imaginaci, smyslnosti a vyjádření citu i pohybu.³⁹ Suchardův obdiv vůči francouzskému kolegovi je patrný ve článku čísla *Volných směrů* věnovanému Augustu Rodinovi z roku 1901, kde v závěru píše: „...vyvrcholení sochařské jeho, které nemá analogie v historii celého světového umění.“

Stanislav Sucharda si s Augustem Rodinem dopisoval a jejich korespondence se zachovala. Rodin Suchardovi mimo jiné věnoval kresbu a fotografie svých soch.



Obrázek 8 - Mařatkův dopis Suchardovi (vlevo); Suchardův dopis Rodinovi (uprostřed); novoroční přání Mařatky Suchardovi (vpravo)

Suchardovy dopisy jsou uloženy v Musée Rodin a Rodinovy odpovědi v archivu Nadace Stanislava Suchardy. Také se zachovaly dopisy Suchardy s Josefem Mařatkou, z období jeho pařížského působení u Rodina. Od pražské výstavy v Praze se francouzský sochař zajímal o dění na umělecké scéně v Praze. Mařatka v nedatovaném dopise píše, že mistrovi ukazoval *Volné směry*. Rodin se ptal, kdo je Mikoláš Aleš a Max Švabinský, líbily se mu

³⁹ KRUMMHOLZ, Martin. *Stanislav Sucharda 1866–1916*. Katalog výstavy. Nová Paka: Městské muzeum, 2006, s. 13.

Suchardovy plakety, Myslbečův *Kristus* a k Bílkovu *Janu Husovi* měl připomínky ohledně modelace hlavy. Na novoročenku, kterou zaslal Mařatka svému příteli z roku 1914 píše, že vrací fotografie Palackého, které mu Sucharda půjčil. Sucharda v dopise z února 1902 prosí Rodina o posouzení modelu Palackého, jehož fotografii či kresbu mu zaslal. Odpověď se bohužel nedochovala. Je tedy zřejmé, že bylo běžnou praxí sochařů vyměňovat si fotografie děl a kriticky o nich korespondenčně diskutovat. Fotografie umožnila vizuálně přenést informace o sochařské práci i výsledná díla bez nutnosti je fyzicky vidět.

Sucharda i Rodin představovali umělce, kteří začali používat moderního vizuálního média k posunu vnímání svého díla a to jak v osobní rovině tak veřejné. Oba dva pro svou práci využívali plně výhod fotografického média. Fotografie jim umožňovala zcela nový pohled na rozpracovaná díla než jen individuální kontemplaci před dílem či ruční návrhy. Každý ale od výsledné fotografie očekával něco jiného. Pro Rodina byl už samotný záběr vytvořením nového pohledu na své sochařské dílo, které musí splňovat vizuální požadavky podrobně vysvětlené fotografům. Už najmutí fotografů naznačuje, že čekal výborný výsledek, který poté i sám signoval. Stanislav Sucharda oceňoval na fotografii naturalistické zachycení daného momentu, fotografie mnohdy nevykazují známky aranžmá ani snahu o čisté pozadí. Sucharda měl s fotografickým procesem osobní zkušenost, věděl, jak přenos obrazu skutečnosti na fotografii funguje. Jaká omezení či výhody poskytuje omezené vidění skrz objektiv. I když Rodin fotografie vlastně „vytvářel“, měl vždy fotografa jako prostředníka, který tak doplnil i svůj vlastní pohled do výsledné fotografie. Je to výběr jednoho úhlu pohledu, z toho nekonečného množství, který vtiskne soše konečnou formu. Možná proto s fotografiemi pracoval

Sucharda více do hloubky a více tvůrčím způsobem je využíval pro svou práci. Rodin například své poznatky, které ho napadly při dokreslování fotografií modelů, do výsledné sochy nijak nereflekoval, fotografie byly pro něj jen snadněji získané detailní skici. Ale zase rafinovaně využíval fotografii pro snadnou vizualizaci a rychlou distribuci obrazu. Jeho popularita a známost už za svého života ve světě a také v českých zemích je z části dána právě fotografiemi jeho soch, které byly hojně publikovány. Například i v českém časopise *Volné směry*, za jehož ilustrační část nějakou dobu odpovídal Stanislav Sucharda. Ve *Volných směrech* nikdy nebyla představována umělecká fotografie, zobrazované fotografie byly reprodukcemi uměleckých děl. Reprodukce zajišťovala nejprve firma Unie a od roku 1908 Grafický závod Štenc.⁴⁰

⁴⁰ PRAHL, Roman. BYDŽOVSKÁ Lenka. *Volné směry: časopis secese a moderny*. Praha: Torst, 1993. s. 26. ISBN 80-85639-14-9.

5 Suchardův soukromý fotografický archiv

5.1 Historie vzniku soukromého archivu

Stanislav Sucharda byl významným sochařem přelomu 19. a 20. století. Jak už bylo zmíněno, pracoval na zakázkách nejen sám za sebe, ale od počátku 90. let 19. století vedl i rodinnou sochařskou dílnu. V Nové Pace si rodina Suchardů nechala postavit velký dům s ateliérem. Stanislav se přestěhoval do Prahy, kde si nechal vystavět v Bubenči postupně dvě vily. První vilu postavenou architektem Františkem Schllaferem přenechal svým sourozencům, Anně a Vojtovi. Druhou dnes známou jako Suchardovu vilu postavil architekt Josef Kotěra. Vila s velkým ateliérem byla postavena z důvodu realizace *Palackého pomníku*, pro kterou sochař potřeboval větší prostory. V nově postaveném ateliéru začaly v únoru roku 1906 práce na *pomníku Františka Palackého*, rodina se do vily stěhovala koncem téhož roku. Po skončení prací na velkolepém pomníku se ateliér stal nadbytečným. Po sochařově smrti a smrti jeho manželky byl prodán. Z vily se stal tedy depozitář sochařské tvorby a archiv.⁴¹ V podzemních prostorách byly uloženy sádrové odlitky. Sucharda byl i sběratel umění, ve vile se nachází mnoho obrazů, keramiky či soch, které koupil či mu byly darovány. Sochařskou tvorbu sochař po smrti odkázal Národní galerii. Po Suchardovi zůstal velice obsáhlý archiv obsahující papírové dokumenty a fotografie. Část vztahující se k jeho tvorbě a kariéře jako reprezentativní snímky děl, smlouvy, odborné

⁴¹ KRUMMHOLZ, Martin. *Stanislav Sucharda 1866–1916*. s. 9

texty, přednášky a kondolence k jeho smrti, je uložena v archivu Národní galerie. Kresby, korespondence, účetní knihy, skici, architektonické návrhy a fotografie zůstaly ve vile v rukou potomků a dále nebyly katalogizovány. Po vzniku muzea a založení Nadace Stanislava Suchardy přešly do vlastnictví nadace, která má za úkol pečovat o sochařovo dílo a jeho odkaz.

5.2 Fotografie v soukromém archivu Stanislava Suchardy

V Suchardově pozůstalosti se dochovalo několik stovek sádrových odlitků, méně rozměrných sochařských výtvorů, dále pak skici, výkresy a také fotografie. Dnes jeho archiv z části stále zůstává v jeho vile v Bubenči. Prochází teď také průzkumem. V rámci něho se objevily vedle kreseb, skic, korespondence a jiných papírových dokumentů i fotografie. Výjimečným objevem v Suchardově archivu jsou dochované negativy. Dochovaly se skleněné negativy od malých formátů 9 x 13 cm až po velké skleněné desky o rozměrech 30 x 40 cm. Negativy také mají druhotné úpravy – jsou lakované, vykrývané a retušované. Zajímavým zjištěním bylo, že vedle těchto negativů se zachovaly i skleněné zapaspartované diapozitivy, které byly předlohou pro dokumentaci *Palackého pomníku* v Suchardově finální publikaci a dále pak také plastové negativy. Pozitivy lze rozdělit do několika kategorií dle motivu snímku – jsou zde rodinné momentky, ateliérové

fotografie, profesionální portréty Suchardy při práci, fotografie sokolské, reklamní či soutěžní, fotografické návrhy sádrových plastik a několik pracovních fotografií, které mají výrazné druhotné úpravy. Znamé jsou portrétní fotografie Suchardy vyfotografované Františkem Drtikolem. Jeden z méně známých záběrů zachycuje sochaře v ateliéru v bílém plášti pozorující svou oblíbenou figuru z *Palackého pomníku* – *Bílou horu* zobrazenou na fotografii zarámované na stěně.



Obrázek 9 - Fotografie S. Suchardy v ateliéru

Stanislav Sucharda sám fotografoval. Dochovaly se jeho zápisky s poznámkami k určitým snímkům. Minimálně jeho zájem o fotografii je evidentní z počtu dochovaných fotografií rodinných. Momentky zachycují členy rodiny v rozličných chvílích rodinného života, kde kompozice či kvalita snímku nedosahuje tehdejšího profesionálního měřítka, musely být provedeny amatérem. Mnoho fotografií nemá podkladový karton a nebývalo zvykem, aby fotograf pokládal svou zakázku za dokončenou, když by fotografie nebyla přilepená na kartonu s logem jeho ateliéru. Kromě rodinných momentek jsou motivy snímků i sochy. Nabízí se otázka, k jakému účelu tyto fotografie byly pořízeny. Byly to komerční snímky pro objednavatele soch? Sloužily snad také jako reprodukce pro noviny a

časopisy? Nebo je Stanislav Sucharda sám využíval ve své tvorbě jako inspiraci či záznam své práce? Všechny možnosti jsou správné, ale jak na příkladech ukáži, Stanislav Sucharda pracoval s fotografií nekonvenčně a posouval její tehdejší přiřknutou roli mechanického reprodukčního média dál ke kreativnímu záznamu svých sochařských záměrů. Tyto fotografie představují ojedinělý vhled do sochařského řemesla a na mnoha z nich jsou zdokumentovány modely, návrhy či dokončená díla, které se už nedochovaly. Navíc nám snímky mohou posloužit lépe pochopit umělcovu tvorbu a vývoj určitých soch.

Na rozdíl od fotografického archivu Augusta Rodina, který byl zdigitalizován a zkatalogizován, archiv Suchardův v soukromém vlastnictví na detailnější zpracování čeká. I když je průzkum teprve v počátku, na příkladu několika fotografií bych ráda naznačila některé tendence, které lze vyzorovat a načrtnout nevšední přístup Stanislava Suchardy vzhledem k fotografickým postupům běžné produkce fotografických reprodukcí sochařských děl.

5.3 Fotografický materiál týkající se Stanislava Suchardy v paměťových institucích

Fotografická sbírka Suchardovy tvorby je ojedinělá. Z rešerše v několika paměťových institucích vyplývá, že po smrti sochaře všechny tyto pracovní fotografie zůstaly rodině. V archivu Národní galerie, kam Sucharda odkázal velkou část svých děl se nacházejí jen pozitivy děl s typickou formální úpravou, tj. podlepené na kartonu nebo pozdější zvětšeniny na barytovém papíře udělané mimo jiné z negativů, které se zachovaly, objevují se zde i jména předních tehdejších ateliérů Eckert či Drtikol. Dále pak u velké části

fotografií se jedná o pozdější reprodukce děl zadané přímo Národní galerií. V archivu hlavního města Prahy, kde je uložen archiv Spolku výtvarných umělců Mánes se nenachází žádné fotografie děl Stanislava Suchardy. V Musée Rodin pod heslem Stanislav Sucharda se nachází jen korespondence sochaře a Spolku výtvarných umělců Mánes s Rodinem a podklady k přípravě jeho výstavy v Praze. Je více než pravděpodobné, že fotografická kolekce dnes již není kompletní a poskládat ucelený obraz, jak Sucharda se svými fotografiemi nakládal je obtížné. Ale i tak představují fotografie a negativy nalezené v Suchardově vile neuvěřitelně rozmanitý studijní materiál a jejich porovnání s dochovanými sádrovými odlitky nebo fragmenty je v některých případech velice poučné a může pomoci fragmentární modely zrekonstruovat.

6 Práce Suchardy s fotografií při své tvorbě - případová studie

6.1 Suchardovy zápisky

Pozoruhodným nálezem v archivu Národní galerie byl list papíru napsaný samotným Stanislavem Suchardou s poznámkami o expozici, světle a o každém díle, kde a jak bylo fotografováno. Symboly plusu a mínusu si zapisoval, jak byl s výsledným snímkem spokojen. Spolu se zápisníkem nalezeným v Suchardově vile se jedná o důkazy, že na rozdíl od Rodina sám aktivně své sochy fotografoval a psal si o tom poznámky. I když Sucharda hodně kreslil a dochovalo se množství jeho kreseb, jedná se jen o návrhy, které ani nemusely být realizovány v podobě modelu či výsledného díla. Jakmile se pustil do díla, k dokumentaci nevyužíval malbu, ale fotografii. Fotografie zaznamenává skutečnost, něco, co opravdu bylo hmotné v danou chvíli na daném místě. Se stejnou přesností zobrazí hlavní motiv snímku, i vše okolo něj. Americká teoretička fotografie Susan Sontagová ve své knize *O fotografii* označuje fotografický záznam jako „otisk reality“. „Fotografické obrazy jsou opravdu schopné zmocnit se skutečnosti, protože fotografie není jen pouhým zobrazením (jako například malba); není jen interpretací reality, ale je také jejím otiskem, tak jako šlépěj nebo posmrtná maska. Zatímco malba, i kdyby byla téměř fotograficky přesným přepisem skutečnosti, nebude nikdy víc než pouhou interpretací, fotografie je vždycky zachycením světelných vln přímo odražených předměty – hmotnou stopou po předmětu,

kterou žádná malba být nemůže.⁴² Fotografie u Suchardy představuje formu interpretace sochařských děl, jejichž autor je sochař a fotograf zároveň.

6.2 Práce s negativy

Je velice ojedinělé najít ve sbírkách umělců negativy. Pokud si umělec fotografie zadával fotografovát profesionálně, fotograf si negativy ponechal a umělci dal jen výsledný pozitiv. Fotografové mohli později negativ i zrecyklovat pro jiný snímek. Skleněné negativy se vzhledem k jejich křehkosti snadno rozbily, plastové negativy zase nebyly chemicky stálé a docházelo stárnutím k závažné degradaci obrazu. Po smrti umělce mohly být negativy vyhozeny, jelikož z nich už byly pořízené pozitivy, proto nenašly využití či jen zabíraly místo.

Negativy v archivu Stanislava Suchardy jsou uloženy v původních krabičkách na skleněné negativy. Je zřejmé, že se jedná o zlomek původního počtu, vzhledem k počtu dochovaných pozitivních fotografií. Jedná se až na několik výjimek o fotografie Suchardovy tvorby, ne o rodinné fotografie. Jsou retušované, lakované či vykrývané, je na nich patrná manipulace se záběrem před vyvoláním snímku do pozitivních fotografií. Tak jako v případě sádrového odlitku je negativ jen intermediátorem k výslednému dílu a nese na sobě autorské zásahy, které už nejsou v pozitivu viditelné.

U negativu je možné místo znovu nafocení ovlivnit kontrast při kopírování do pozitivu. Ať už vykreslením stínů či snížením světelnosti v přepálených místech. Používaly se různé druhy retuší, které se na negativech dochovaly.

⁴² SONTAG, Susan (2002): O fotografii. Praha – Litomyšl, Brno: Paseka/Barister & Principal str:138, ISBN: 80-7185-471-9

Mohly být použité jak na emulzní straně, tak na straně skla. Retušování na skleněné straně negativu při kopírování nebo zvětšování na pozitivu nebylo zobrazeno tak ostře. Na příkladu jednoho negativu s *modelem Palackého pomníku* uvedu několik retuší, které Sucharda udělal. Jedná se o retuše ze strany skleněné podložky. Aby retuše na hladkém skle držely, musel se nejdřív aplikovat lak, v tomto případě matný. Pro částečné vykrytí sochař aplikoval palcem na příslušná místa červenou barvu, která zůstala po uschnutí částečně transparentní. Bez této úpravy by model v pozitivu vycházel příliš tmavý. Orámování míst, kde byl červený lak použit je zbaveno matného laku, aby byly linie zřetelnější.



Obrázek 10 - Detail rubu skleněného negativy s druhotnými úpravami

Pro kompletní vykrytí pozadí se užívalo červeného netransparentního laku ze strany emulze, kterým se příslušné místo potřelo. Tato místa se exponovala do pozitivu velice pomalu. Cílem bylo zobrazit v pozitivu objekt s bílým

pozadím. Sucharda byl velice významným medailérem a tvůrcem plaket. Pro nafocení svých děl, aby ušetřil čas i negativy, plakety vyfotografoval naráz, a poté za použití černého papírového rámečku orámoval jen jednu či sérii, kterou chtěl převést do pozitivu.



Obrázek 11 - Skleněný negativ s orámováním papírovým rámečkem (Sken negativu)

Na fotografii je několik variant plaket pro Samosprávní jednotu. Je zajímavé si povšimnout dvou materiálů, uprostřed skupiny jsou dvě destičky, které jsou sádrové možná jedna kovová, ale zbytek variant je hliněný. Sucharda si všechny varianty zaadjustoval, postavil na stoličku a podepřel. Po vyvolání negativu skupinu orámoval černým papírovým proužkem.⁴³ Naznačením

⁴³ Na obrázku je sken negativu, který jsem pro práci převedla digitálně do pozitivní verze. Proto je rámeček na fotografii bílý.

okraje si rovnou navrhl výřez, a proto je vše kolem plaket ponecháno. Můžeme vidět po levé straně model skupiny *Probuzení národa z Palackého pomníku*, plakety *Kroka* a *Čecha* a po pravé straně dětskou bustu. Pro orámování určitého motivu – sochy, modelu – využíval i variantu vyškrábání emulze ze skla, aby tak smazal rušivé pozadí. Zajímavě použil způsob vyškrábání na negativu zobrazující návrh *Tyršova náhrobku*. Sochař velice



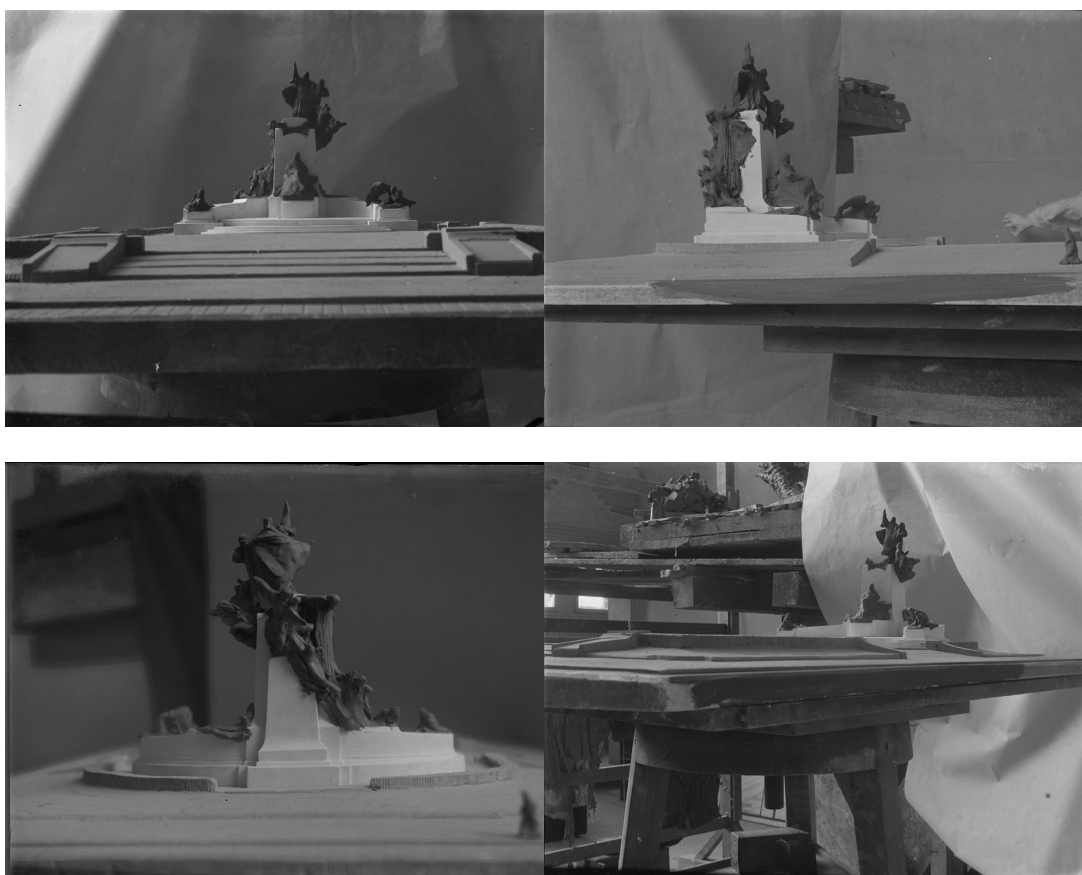
Obrázek 12 - Negativ s návrhem Tyršova pomníku

trefně vyškrábal po stranách emulzi do podoby větví, aby naznačil, že model náhrobku má stát v exteriéru. Na negativu je jedna opravdová větev v pozadí za modelem, ale zbytek větví si Sucharda vyrobil po svém.

Jedním ze stěžejních důvodů použití média fotografie při procesu sochařské tvorby byla vizualizace sochy v prostoru

sama o sobě bez dalších rušivých elementů, které se v sochařském ateliéru nacházely. Proto na mnoha pracovních snímcích je za sochou ať už textilní či papírové pozadí nebo je pozadí druhotně vykryto na negativu pomocí laku nebo také černé papírové masky. Dochovala se série sedmi negativů s modelem *Palackého pomníku*. Model byl proveden ve dvou hmotách, architektura soklu, podstavec a okolí je v sádře, figury jsou hliněné. Za model Sucharda dal bílý papír jako nerušivé pozadí. Nakonec ale zabíral model

postupně z čelní straně, po stranách a vzadu. Při vykrytí jen pozadí zadní části modelu, z bočního pohledu už je vidět prostředí ateliéru. Papírové pozadí tedy u některých pohledových os neplní zcela svou funkci vykrytí disruptivních prvků. Zde se evidentně jedná o pomocnou dokumentaci, fotografie byly pro čistě pracovní účely a neměly být publikovány v časopisech nebo novinách. Sucharda byl znám svou pečlivostí a plánováním do detailu, k *Palackému pomníku* promýšlel koncept v místě stavby. Zkoumal terénní situaci, zaobíral se siluetou a různými pohledovými osami.



Obrázek 13 - čtyři pohledy na model Palackého pomníku v ateliéru

U volné plastiky na rozdíl od reliéfní sochař musí pracovat v celých 360 stupních. Socha se stává autonomní v prostoru a divákovi je umožněno pozorovat její rozměry, hmotu a proporce pohybem kolem ní.

6.3 Práce s pozitivy

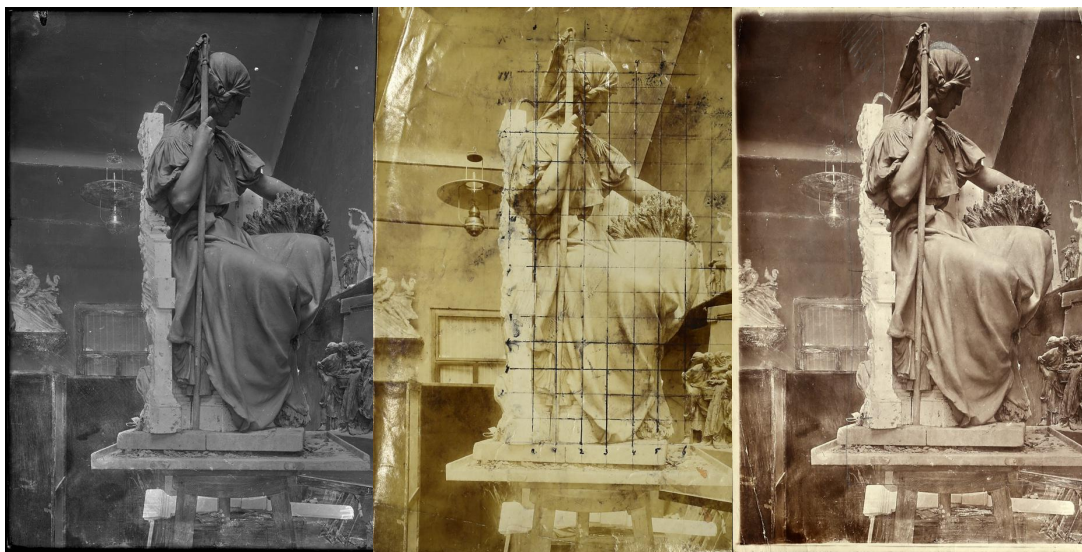
Kromě negativů se s soukromém archivu Stanislava Suchardy našlo několikanásobně víc pozitivů různých fotografických technik, kvality provedení a míry poškození. U pozitivu je složitější dohledávat jejího tvůrce, když se jejich negativ nedochoval, ale dle formálních znaků nebo motivu fotografie se alespoň dovíme víc o důvodu jejich pořízení.



Obrázek 14 - Fotografie od Františka Drtikola Obrázek 15 - Plaketa od Stanislava Suchardy

V archivu Národní galerie jsem objevila ojedinělou fotografii, která se vymykala rázu celé kolekce jak formálními znaky (bez adjustace), tak po tematické stránce. Jedná se o nepodlepenou portrétní fotografii muže s nakreslenou mřížkou přes obličej s logem ateliéru Drtikol v pravém dolním rohu. Muž na fotografii byl identifikován jako Eduard Vojan. Vojan byl český herec, který působil v Národním divadle. Existuje jeho plaketa provedená Suchardou, která jednoznačně musela být vytvořena dle této fotografie.

Dochovaly se dva pozitivy se stejným ústředním motivem modelu ženské figury, alegorická figura z fasády *Zemské banky* (arch. Polívka). Série pozitivů zobrazující ženu s kosou a klasy byla vytvořena z jednoho negativu, který se našel a je z něj patrné, že k žádnému výraznému ořezu do pozitivu nedošlo.



Obrázek 16 - Negativ a dvě variantní fotografie s druhotnými úpravami

I na pozitivech jsou vidět v horní části světlá místa po svorkách, které držely negativ a pozitivy při kopírování při sobě. Každý papír má jinou tonalitu a texturu povrchu, který jim dává rozdílné nuance ve vnímání snímku. Snímek v béžových tónech odkazuje ke starším fotografickým technikám kolódiové fotografii či ke kresbě na papíře. Naproti tomu černohnědý matný snímek připomíná spíše grafiku či tisk. Na jednu autor nakreslil očíslovanou mřížku, čáry od fixy jsou rozmazané, na druhé je tužkou dodělán asi sokl nebo podpěra pro sochu. Zajímavé je porovnat tuto sérii „pracovních fotografií“ s fotografií stejné sochy lepenou na kartonu.



Obrázek 17 - Negativ a pozitiv modelu v ateliéru

Kromě zmíněných vnějších odlišností je dalším rozdílem úhel pohledu fotografa. U fotografie (řekněme zakázkové) je socha zabírána čelně na výšku se záměrným ořezem po stranách, aby ostatní sochy v ateliéru nerušily. Což udělal Sucharda až po nafotografování, jak je patrné z negativu, kde po pravé straně sochy jsou. Ořez u „pracovních“ fotografií pro Suchardu důležitý nebyl, chtěl pracovat pravděpodobně na zadní části sochy, proto si také sochu jinak natočil. Možná, že figuru už měl dokončenou a soustředil se jen na její zadní část. Z možnosti porovnání snímků je vidět, že Sucharda rozlišoval účely svých snímků a tomu uzpůsoboval i jejich formální vzhled.

Jiným příkladem není pracovní fotografie kvůli rozvržení určitých částí, ale fotografie sádrových odlitků (zmenšených variant výsledné sochy) v prostoru interiéru či exteriéru. Z dochovaných fotografií je zřejmé, že si Sucharda stavěl odlitky jak v exteriéru zahrady, kde často i pracoval, tak i v interiéru. Sochař byl autorem několika významných pomníků, tudíž se prostor zahrady

pro výsledné architektonické či prostorové pojetí jevil příhodně. Sucharda mistrně využíval perspektivních možností fotografií (odstupu nebo podhledu), sádrové odlitky působí větší než ve skutečnosti.



Obrázek 18 - Model v zahradě s figurálním měřítkem

Na snímku vidíme sochu, která na první pohled vypadá impozantně, s listovím v pozadí. Po bližším prozkoumání ale v pozadí nejsou stromy, nýbrž keře a zdánlivě lidská postava je další figurální model. Figurální model je na fotografiích využit několikrát. Pokud se jedná o modely ve zmenšeném měřítku, je někdy těžké představit si v jaké velikosti pak bude finální socha vzhledem ke člověku vypadat. Fotografie mají někdy se zaznamenáním proporcí a měřítek problém, proto si Sucharda vytvořil malé postavy, které si k modelům přikládal.



Obrázek 19 - Detail Palackého pomníku s figurálním měřítkem

Preferoval celistvé pohledy na sochařská díla, pracoval podobně jako Rodin, používal různá měřítka ať už šlo o malé modely či finální sochy tak, aby se staly ústředním objektem celé fotografie.⁴⁴ Tímto se jejich fotografie odlišovaly od reprodukcí sochařských děl pro uměnovědní výzkum a odborné publikace na poli dějin sochařství, kde se staly detailní záběry na určité části soch důležitou pomůckou a podmětem k novým úvahám. Dalším aspektem tvorby Stanislava Suchardy s fotografií je výrazná práce s fotografickým modelem sochy ve vztahu k pozadí. Sucharda tvořil fotomontáže. Hlavně pro

⁴⁴ Rodin, *sculpteur photographié* [online]. *Ladepeche.fr*. 13.11.2007 [cit 6.3.2018]. Dostupné z: <http://www.ladepeche.fr/article/2007/11/13/241964-rodin-sculpteur-photographie.html>

model, u kterého mu záleželo na určitém pozadí, například černém, aby vykrylo všechny rušivé prvky jako v případě modelu *Husova pomníku*.



МОНУМЕНТЪ НА ЯНЪ ХУСА.
СЪСТАВИТЕЛЪ СЪХАРДА.
СЪЮЗНО-ПРОМЪШЛЕНА ФИЛОСОФСКА БИБЛИОТЕКА.

Obrázek 20 – Model s vykrytým pozadím Obrázek 21 – Reprodukce ve Volných směrech

Sucharda si model vystříhl z fotografie a nalepil ho na karton s lakovaným černým pozadím, aby byly koncepční a ideologické prvky zvýrazněny. Je to u Suchardy spíše minoritní přístup a jak víme z negativů často o monochromatické pozadí nedbal přímo v moment pořizování snímku, fotil přímo v ateliéru a ne vždy si stavěl za sochy pozadí. U pracovních fotografií pro své účely pozadí dále neřešil, muselo jít už o reprezentativní snímky, kterými svá díla prezentoval. Navíc totožný snímek modelu *pomníku Jana Husa* byl otištěn ve Volných směrech, takto vykryté pozadí mohlo být tedy přípravou k fotomechanické reprodukci.

U těchto ne prvoplánově uměleckých fotografií Suchardovi nešlo o dokonalé zobrazení soch z toho pravého úhlu pohledu, umělec jen potřeboval právě tento úhel pro svou další práci na díle. Sucharda do nich kreativně zasahoval, záměrně tužkou zvýrazňoval linie a linky, kde si naznačoval řezy.

Pracoval s fotografií pro své specifické účely. Na svých fotografiích upozorňoval na hmotu soch na rozdíl od dalšího sochaře/fotografa Medarda Rossa, který se snažil naopak vymanit své sochy díky fotografiím z jejich materiálnosti. Často se u snímků modelů soch nejedná o vyfocení už hotového díla, ale právě zachycení určité etapy, kterou si potřeboval sochař promyslet, tak použil fotografie jako reprodukčního záznamu. V archivu se dochovalo početně mnohem více kreseb, náčrtů a skic než fotografií. Jedná se o rozličné malířské techniky, z části i kolorované. Kresby jsou velice precizně povedené, pečlivě vyměřené. Na obrázku je typický případ Suchardových kreseb. Pravděpodobně se jedná o návrh pro dílnu. Jedná se o lavice do kostela. Z dochovaných fotografií vychází, že si Sucharda fotil jen svou soukromou tvorbu a už částečně schválené verze, kdy existoval sochařský model. Kresby představují původní návrh, kterým se Sucharda prezentoval objednavateli, nežádka se na kresbě objevuje cena či popis. Dílna vyráběla mobiliáře do kostelů.

6.4 Práce na Palackého pomníku

Suchardovým životní dílem byl bezesporu *pomník Františka Palackého*, na kterém pracoval téměř patnáct let. V rodinném archivu autora se našlo vícero fotografií z prací na tomto monumentálním pomníku. Nejen že se od počátečních modelů dokumentoval průběh tvorby, instalace na Palackého náměstí, slavnostní odhalení, navíc finálním završením byla i kniha

samotného autora s autotypiemi ze Štencova grafického závodu.⁴⁵ Dochovaly se původní snímky, které sloužily jako předloha pro fotomechanické tisky do této publikace. Zajímavé je, že tyto fotografie, finálně upravené, podlepené na kartonu s popiskem a vyraženým jménem grafického závodu, jsou ze stejného negativu jako autotypie, ale mají větší ořez oproti snímkům v knize.

Stavba Palackého pomníku se těšila i mediálnímu zájmu a v osobním fondu S. Suchardy jsou i novinové výstřižky. Některé fotografické předlohy k vytištěným snímkům se také v archivu nacházejí. Autory pořizovaných snímků je obtížné zpětně dohledat. Nicméně lze vyzorovat rozdílná podání fotografií reprezentativních s těmi „pracovními“. Kromě rozdílných lokalit pořizovaných snímků (Suchardův ateliér, zahrada, slévárny, Palackého náměstí), mají některé reprezentativní vzhled a snaží se o určitou kompaktnost sochařských objektů, zejména figurativních částí. Nebo pořizují detailní pohledy na jednotlivé figury pomníku většinou předtím než byly naistalovány na svá současná místa. Fotografie nám mohou ukázat v detailu výrazy figur v několika pohledových osách, které v celkovém pohledu na gigantický pomník nejdou pouhým okem zaostřit. Předností fotografie i jejím limitem zůstává hranice hledáčku, která udává výřez. Fotografie jednotlivin či skupin figur jsou pozoruhodné v tom, jak detailní záběr dokáže zachytit část díla ve své jedinečnosti. Potenciál fotografie tkví v síle přenést do popředí to, co by jinak přešlo bez povšimnutí.⁴⁶ Právě toto médium jim

⁴⁵ SUCHARDA, Stanislav. *Historie pomníku Frant. Palackého v Praze*. Praha : Eduard Grégr a syn, 1912

⁴⁶ MARCOCI, Roxana. *The original copy: photography of sculpture*, s. 12

přiřazuje nenuceně ojedinělou roli a oprostí je na chvíli od promyšlené koncepce pomníku jako v případě mužské dvojfigury ze skupiny *Probuzení*.



Obrázek 22 - Model figurální skupiny *Probuzení národa*

Na některých snímcích, u kterých je na první pohled znát, že byly pomocným materiálem, je znát jejich „opotřebovanost“, nedbají tak na určitý kánon při fotografování soch. Díky kontinuálnímu zaznamenávání sochařských prací můžeme dnes vidět na fotografiích jednotlivé kroky přerodu díla z papíru do sochařského materiálu. Fotografie zachycují malý sádrový model v interiéru, rozpracované dílo v několika měřítkách v hlíně, sádre, bronzu až po monumentální bronzovo-žulovou masu v exteriéru – dokončené dílo. Fotografie v těchto případech mnohem lépe přenesou divákovi dojem z textury různých materiálů než sebedetailnější kresba. Fotografie sádrového odlitku, hliněný model v životní velikosti, bronzové odlitky a žulová figuru Palackého působí rozdílně. Fotografie i ve své nebarevné verzi pokrývá

širokou škálu stínů a jasů. Škálu barev sádry, hlíny, bronzu i žuly dokáže černobílá nebo tónovaná fotografie obstojně vystihnout. Její nebarevnost se zdá být pro vyznění výrazu sochařského díla i příhodnější. Pro sochaře představuje hliněný, posléze sádrový model, první pokus přenesení díla z kresby do trojrozměrné podoby, ukazuje tak jedno z nejosobitějších podání sochařského díla, nejvíce se zde projevuje sochařův rukopis. Kvůli své křehké podstatě se sádrové odlitky ne vždy dochovaly. Fotografie modelů *Palackého pomníku* nám ale i tak poskytují určitou dokumentaci rané fáze zrodu pomníku. Ze struktury, jak u drapérií figur, křídel či u křesla, na kterém Palacký sedí, je vidět práce sochaře s materiálem. Jak za pomoci retuší tvaroval povrch modelu k jeho živelnému a vysoce autorskému projevu. Díky malému měřítku modelu si sochař mohl více pohrát s detaily a výrazy figur. Fotografie umožňuje zachytit model, který jako by ztrácel své osminové měřítko a může se směle srovnávat s celkovým dílem.



Obrázek 23 - Přijatý model Palackého pomníku

Tento model byl v roce 1901 přijat jako soutěžní návrh na pomník, ale nepředstavoval finální verzi, hlavně figura Palackého se dočkala razantnějších změn. Sochař se rozhodl ke změně materiálu figury Palackého, oproti původnímu kovu se rozhodl pro kámen. Stalo se to během roku 1908, kdy také podnikl několik cest do zahraničí, konkrétně do Německa, Anglie a Itálie. Z Itálie dokonce zaslal Rodinovi pohlednici. Později změnil i postoj Palackého a to na základě fotografie. Prvotně zamýšlený sed s překříženými nohama změnil. Obdržel od historikova vnuka fotografii staršího Palackého, sedícího se schovanými nohama pod pláštěm.⁴⁷

Práce na finálních plastikách skutečné velikosti, modelovaných nejprve z hlíny, byla prováděna v bubenečském ateliéru. Dle těchto vymodelovaných figur byly odlity sádrové formy, které sloužily ke konečnému zhotovení bronzových odlitků. Modelování sochy ve skutečné velikosti v hlíně posouvá vnímání díla od komplexního generalizujícího vidění ke kontemplaci nad velikostí, dojmem a srovnáním s lidským měřítkem. Na pracovních fotografiích Suchardy se nikdy lidé nevyskytují, o to větší pozornost si zaslouží negativy z prací na sousoší v životním měřítku a ateliéru sochaře. Tyto fotografie jsou ale vytvořeny na objednávku u Jana Štence pro článek o pracích na *pomníku Františka Palackého* a některé z nich byly otištěny ve *Zlaté Praze*.⁴⁸ Představují ojedinělý vhled pod povrch soch. Jak mohutný skeleton byl potřeba k podepření obří masy. Jednalo se o dřevěnou armaturu,

⁴⁷ KRUMMHOLZ, Martin. Apoteóza národních hrdinů a českého pohanství. Pomníkové vize Stanislava Suchardy. IN SVATOŠOVÁ, H. *Metamorfózy politiky: pražské pomníky 19. století : publikace k výstavě : Clam-Gallasův palác 25. září 2013 - 5. ledna 2014*. Praha: Archiv hlavního města Prahy ve spolupráci s Noemi Arts&Media a se spolkem Scriptorium, 2013, s. 85. ISBN 978-80-86852-52-2.

⁴⁸ Zlatá Praha: 1912, roč. XXIX, č. 40, s. 481



Obrázek 24 - práce v ateliéru

na kterou se nanášela hlína. Nejen že je zobrazen málo známý pohled na tvorbu sochy v hlíně v ateliéru s lešením, žebříky a podpěry sochy, máme také možnost vidět sochu v jiném barevném podání. I přes monochromatickou škálu fotografie, tmavý odstín hlíny mnohem víc svádí k prvotnímu zkoumání povrchu než k výrazu, který sochy představují. Ženský akt, který je hrubě rozpracován, se zdá být tvárnější, naproti tomu textura mužských figur, které už jsou v sádře, je vizuálně sjednocenější a jejich bělost nám mlhavě může připomínat bělostné barokní figury v mramoru. Rozdíl ve výrazu modelů se ukazuje na druhé fotografii z ateliéru, jak se hmota ženské figury Historie modelovala, když část už nebyla v hlíně, ale odlita v sádře. Je zajímavé povšimnout si několika předloh pro inspiraci při práci na tak velkém modelu. Pro lepší vizualizaci již vymodelovaného výrazu ženské alegorické figury Historie si nechal do výšky k rozpracovanému hliněnému modelu pověsit malý sádrový model poprsí vědmy, který měl pak ve výšce očí při práci. Sucharda také opravdu důkladně promýšlel tvarosloví

drapérie vzpínajícího se ženského modelu. Na snímku se nachází dva malé modely ženské figury, na žebříku a dole u paty modelu, pak je ještě přehozená přes dřevěná prkna opravdová drapérie pro vizuální inspiraci. Dalším případem, kdy se na snímcích objevují lidé, jsou fotografie živých modelů. Je známo, že Sucharda modeloval také dle svých dětí. Velice prakticky se takto zbavil starostí i finanční nákladů na profesionální modely. V archivu se našla fotografie ze zahrady, jak Sucharda podpírá malou dcerku, aby zachytil stejný postoj, který má v zadní pohledové ose *Palackého pomníku* figura *Letícího mládí* vinoucí se k vrcholové figuře vítězného českého génia Čechii.



Obrázek 25 – Sucharda držíc svou dceru Obrázek 26 - dívčí figura na modelu

Jedná se o stejné gesto a postoj. Neobvyklé je, že tuto figuru vlastnoručně vymodeloval Mařatka, který pod Rodinovým vlivem rád modeloval dle živých modelů. Sucharda pravděpodobně fotografii využil, aby Mařatkovi naznačil,

jak si výslednou figuru představuje. V knize *Na návštěvě u Suchardů* dcera Suchardy Marta Sandtnerová vzpomíná, jak byla zavěšena a přivázána za ruce k prknu, přičemž vlastní vahou prohnuté tělo spočívalo jen na prstech nohou. Mařatka si prý jednou pochvaloval: „Dneska se mi dobře modelovalo! Tři čtvrti hodiny jsi spala“.⁴⁹

U fotografie při instalaci figurativní skupiny na Palackého náměstí se odhaluje konečná návaznost soch na sebe a jejich provázanost, která je odlitím v bronzu ještě podtržena. U finálních soch odlitých v bronzu je mnohem znatelněji cítit tu hladkost a celistvost povrchu, jako by byly figury vytvořeny jedna z druhé. Litý kov zachycuje souvislý přechod křivek konkávních a konvexních. Divák má možnost



prohlížet si, co si v rané fázi *Obrázek 27- Instalace pomníku* představoval jen sochař ve svém tahu tužkou.

Řada fotografií byla určena jako pomůcka při tvorbě či jako ilustrační snímek sochařského díla. Z dnešního pohledu je výrazněji vnímána role fotografie jako dokumentárního média. Nezaujatého diváka možná na první

⁴⁹ MICHLER, Stanislav. *Na návštěvě u Suchardů*, Nová Paka: Městské muzeum, 2006, s. 2

pohled spíše napadne, jak dopadly modely, které vidí na fotografii, které předcházely finálnímu podání pomníku na Palackého náměstí. Ve své době se některé fotografie prací publikovaly, takže se běžný divák měl možnost podívat do ateliéru sochaře a sledovat postupy prací. Pro sochaře byly důležité modely, které předváděl v soutěži, ostatní modely v různých měřítkách znamenaly povětšinou jen přechodnou fázi a neuchovávaly se, protože pro ně prakticky nebylo místo. Přeci jen je v případě *Palackého pomníku* dochována do dnešních dnů část sádrových modelů figur z pomníku, některé jsou dostupné již jen na těchto fotografiích.



Obrázek 28 - Živá instalace Palackého pomníku

Za zmínku stojí i momentka, kde *pomník Františka Palackého* představují živí modelové – studenti Stanislava Suchardy. Fotografie zde zachycuje nevšední pohled na skoro oživé figury a je jediným dochovaným obrazovým

záznamem tohoto vsutku nevšedního zachycení kreativity s inspirací *Palackého pomníkem*.



Obrázek 29 - Zkouška na Palackého náměstí

Jiným příkladem unikátní události, která se dochovala díky fotografickému médiu, je simulace pomníku na Palackého náměstí z roku 1906, kde v každodenním provozu proběhla zkouška, jak proporčně bude pomník na místě vypadat. Provizorní model byl proveden ve skutečné velikosti, jednalo se kaširované sochy uchycené na dřevěné konstrukci. Tato zkouška vynesla na světlo nevhodnost umístění takového pomníku na rušnou křižovatku, kde navíc byl problém s nestabilním podložím. Pro Suchardu bylo obtížným úkolem vyrovnat se s blízkostí Palackého mostu, kde od roku 1897 stály na pylonech 4 sousoší Libuše a Přemysl, Lumír a Píseň, Záboj a Slavoj a Ctirad a Šárka od sochařova učitele Josefa Václava Myslbeka. Martin Krummholz popisuje problém v knize *Stanislav Sucharda 1866-1916* takto:

„Komplikovanost dané urbanistické situace tkvěla od počátku hlavně v tom, že se axiála pomníku nekryla s osou zde ústícího mostu. Neméně zneklidňovala sochaře po celou dobu nedořešená podoba budoucího náměstí.“⁵⁰ Zkouška z roku 1906 vyvolala debatu mezi veřejnou odborností a objevil se návrh akademického senátu české univerzity na přesun *Palackého pomníku* na náměstí před Rudolfinem, v jehož blízkosti sídlila i Umělecko-průmyslová škola a kde měla v budoucnosti přibýt budova filozofické fakulty.⁵¹ Fotografické studie umístění před Rudolfinem byly použity přímo Suchardou k žádosti o změnu místa pomníku.



Obrázek 30 - Fotokoláž modelu Palackého pomníku na náměstí před Rudolfinem

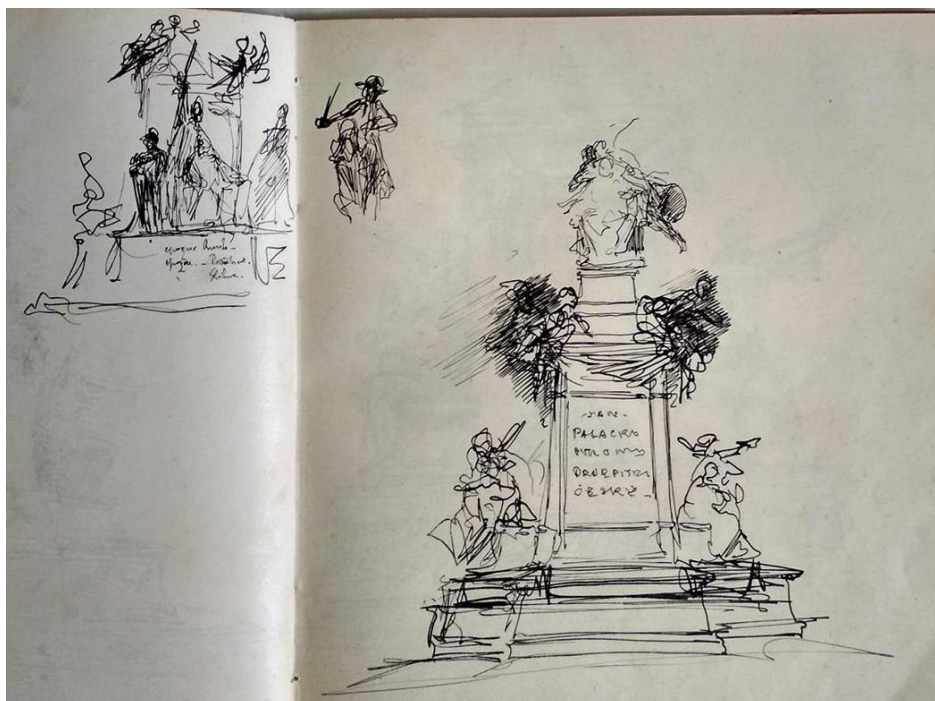
⁵⁰ KRUMMHOLZ, Martin. *Stanislav Sucharda 1866–1916*. s. 7

⁵¹ KRUMMHOLZ, Martin. Apoteóza národních hrdinů a českého pohanství. Pomníkové vize Stanislava Suchardy. s. 82.

Vyjednával o přesunutí sousoší na náměstí před Rudolfinem a ve své knize *Historie pomníku Frant. Palackého v Praze* zmiňuje, že fotografické koláže se zakreslením pomníku in situ na náměstí před Rudolfinem použil při vyjednáváním.⁵² Městská rada ale žádosti o změně nevyhověla, a tak pomník stojí dodnes na Palackého náměstí.

6.5 Suchardovo pojetí fotografie v sochařské tvorbě

Co se týče kompozice, jsou snímky podobné například fotografiím od J.-E. Bulloze pro Rodina. Socha či model jsou ústředním motivem snímku, v drtivé většině se jedná o pohled z enfacu, pokud se nejedná o pomníkovou tvorbu. Fotografie Stanislavu Suchardovi dokázala detailně zobrazit dílo ve vývoji a hmotě věrněji než sebedetailnější kresba, přestože vytvářel také



Obrázek 31 - skicář s náčrty pomníku Palackého

⁵² SUCHARDA, Stanislav. *Historie pomníku Frant. Palackého v Praze*. Praha : Eduard Grégr a syn, 1912, s. 22

mnoho skic, v ruce si rozpracovával a proporčně proměřoval části lidského těla.

Ve skicářích se objevují kresebné studie k *pomníku Františka Palackého*, ale jsou to rané náčrty tuší. Ve fázi nápadu mu skica postačovala, jakmile ale začal pracovat sochařsky a vytvořil první model, fotografie přebrala místo vizualizace koncepce. Vytváření několik pohledových snímků z různých stran, hraní si s pozadím a vytváření fotokoláží byly jedním z kreativních přístupů práce s fotografií v sochařské tvorbě. Podobně jako Rodina ho zajímalo zachycení sochy v procesu v různých materiálech.



Obrázek 32 - Dětská hlavička v hlině



Obrázek 33 - Dětská hlavička v sádře

U zakázkové portrétní tvorby focení v různých materiálech mohlo sloužit k průběžné informovanosti zadavatele o vývoji díla a následnému schválení k vytvoření podobizny v bronzu či terakotě. Jak bylo ukázáno, Sucharda prokazatelně využíval fotografii při modelaci osob či figur, čímž se lišil od Rodina, který tento postup odsuzoval. Na druhou stranu pro zadavatele a

portrétovaného tím odpadala náročná práce stát modelem po několik hodin a sochař mohl kdykoliv pokračovat dle fotografie na zakázce, nemusel si sjednávat schůzky s portrétovaným. Navíc modelovat neposedné děti bylo někdy obtížné.

Dochovaly se kresby a návrhy pomníků či mobiliáře kostelů, které připravoval pro novopackou dílnu. K zakázkám dílny se nenašly žádné fotografie, je tedy pravděpodobné, že si Stanislav Sucharda pořizoval pracovní fotografie jen pro svou tvorbu. Navíc při práci na monochromatické soše či plastice je fotografie vděčným dokumentátorem, pokud ale Sucharda pracoval na oltáři kostela či dřevěném mobiliáři, tehdejší černobílá škála fotografie mu nedostačovala.

7 Závěr

Z několika nastíněných příkladů vychází, že Stanislav Sucharda měl k fotografii blízký vztah a aktivně jí využíval při své tvorbě i prezentaci díla. Určitá série fotografií zobrazuje modely či sochařská díla v procesu tvorby. Některé jeho metody využívání fotografie jako nástroje k tvorbě jsou vskutku inovativní. Reprodukují jednu etapu sochařské práce a poskytují naturalistické svědectví. Část fotografií, zejména pak negativy, nepředstavují nezávislé artefakty, ale jsou úzce propojené se sádrovými modely a myšlenkou jejich pořízení. Zobrazují určitý pohled na dílo, který si sochař potřeboval zdokumentovat, aby mohl pokračovat ve své tvorbě. Převážná většina pracovních fotografií nezobrazuje finální díla, ale mezifáze. Tyto fotografie byly vždy využívány spolu se sochařským dílem. Nevykazují výjimečné fotografické kvality, ale to nebylo ani fotografovým záměrem. Jelikož se Sucharda během celé své kariéry zabýval umístěním sochy v prostoru a jejím okolím, byla pro něj fotografie klíčovou pomůckou pro představy o budoucím rozmístění a ukotvení například pomníků v jejich budoucím prostředí. Kresby Suchardovi pomáhaly zaznamenat okamžitou inspiraci, první náčrt a nákres mu pomohl zkonkretizovat náměty. Pracovní fotografie soch se naproti tomu podobaly pomocné plánové dokumentaci, na jejichž základě rýsoval své cíle pro instalaci soch, jak je patrné i z několika fotokoláží. Fotografie zde naplňují svou ambivalentní roli – dokumentární i estetickou. Jen jejich vzájemná hodnota se časem mění. Dnes je možné použít fotografie modelů a soch k posunu vnímání Suchardových děl a lepšímu pochopení sochařových úvah během přerodu díla z modelu do finální podoby sochy. Autentické dobové fotografie tak časem získávají na své

hodnotě mimo jiné i díky použití dnes už minoritně používaných fotografických technik a materiálů, které snímkům propůjčují jedinečnost. A dávají nám možnost nahlédnout do počátků fotodokumentace děl, která se stala nedílnou součástí dnešní reprezentace tvorby řady umělců.

Na rozdíl od Rodinova fotografického archivu, který byl už za jeho života vystavován a vyšlo již několik knih zkoumajících právě jeho fotografickou sbírku, Suchardovy fotografie nebyly za jeho života nikdy vystavovány a dodnes jsou uloženy v jeho vile a spravovány jeho potomky. Sochař je ponechal v rukou potomků a neodkázal do archivu jako Rodin, nepředpokládal tedy, že by byly veřejně vystavované. Fotografie v dnešní době poskytují cenný zdroj poznání sochařovy práce pro veřejnost i odborníky.

8 Bibliografie

Soupis bibliografických citací:

Knižní zdroje a odborná literatura:

BABOROVSKÁ, Sandra a Petr WITTLICH. *Neklidná figura: exprese v českém sochařství 1880-1914 = The restless figure : expression in Czech sculpture 1880-1914*. Praha: Karolinum, 2016. s. 122. ISBN 978-80-246-3428-9

BAZIN. André, *Ontologie de l'image photographique*. In *Qu'est- ce que le cinéma ?*, Paris: Éditions du Cerf, 1985

BONDIL N. a BIASS-FABIANI S. (ed.). *Metamorphoses : in Rodin's studio*. In *Montreal : The Montreal Museum of Fine Arts*. Milan : 5 Continents Editions, 2015. s. 2. ISBN:978-2-89192-389-7; 978-88-7439-715-0

ELSEN, Albert Edward. *In Rodin's studio: a photographic record of sculpture in the making*. Oxford: Phaidon in association with the Musée Rodin, Paris, 1980, s. 15. ISBN 0-7148-1976-X.

FRIZOT, Michel a PINET, Hélène. *Entre sculpture et photographie: huit artistes chez Rodin*. Milan: 5 continents, 2016. s. 10. ISBN 978-88-7439-749-5

GEFFROY Gustave. *Měšťané z Calais*. In *Volné směry: měsíčník umělecký*. Praha: Mánes, 1949. **1901**(5)

HARLAS, František Xaver. *Sochařství, stavitelství*. Praha, 1911. *České umění*

JIRÁNEK, Miloš. Kresby A. Rodina. In *Volné směry: měsíčník umělecký*. Praha: Mánes, 1949. **1901**(5)

KRUMMHOLZ, Martin. *Stanislav Sucharda 1866–1916*. Katalog výstavy. Nová Paka: Městské muzeum, 2006

KRUMMHOLZ, Martin. Apoteóza národních hrdinů a českého pohanství. Pomníkové vize Stanislava Suchardy. IN SVATOŠOVÁ, H. *Metamorfózy politiky: pražské pomníky 19. století : publikace k výstavě : Clam-Gallasův palác 25. září 2013 - 5. ledna 2014* [online]. Praha: Archiv hlavního města Prahy ve spolupráci s Noemi Arts&Media a se spolkem Scriptorium, 2013. ISBN 978-80-86852-52-2.

MARCOCI, Roxana. The original copy: photography of sculpture, 1839 to today. In MARCOCI, R.; BATCHEN G. a BEZZOLA T. *The original copy: photography of sculpture, 1839 to today*, New York: Museum of Modern Art, 2010. ISBN 978-0-87070-757-5.

MICHLER, Stanislav. *Na návštěvě u Suchardů*, Nová Paka: Městské muzeum, 2006

PAĪNI, D.et al. *Photographie / sculpture*. Paris: Centre National de la Photographie, 1991. ISBN 2-86754-072-0.

PINET, H  l  ne. Rodin and his Marble Sculptures : a Photographic Passion. In BUDDEUS, H.; MAŠTEROV  , K. a LAHODA, V. (ed.). *Instant presence: representing art in photography*. Prague: Artefactum, 2017. ISBN 978-80-86890-09-8.

PINET, H  l  ne. *Rodin et la photographie*. Paris: Gallimard, 2007. ISBN 978-2-07-011909-7

PINET, H  l  ne. Montrer est la question vitale, Rodin and photography. In JOHNSON, G. A. *Sculpture and photography: envisioning the third dimension*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998

PRAHL, Roman a Lenka BYDŽOVSKÁ. *Volné směry: časopis secese a moderny*. Praha: Torst, 1993. ISBN 80-85639-14-9

RODIN, Auguste. *O umění*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1961.

RODIN, Auguste. *Auguste Rodin : le livre du centenaire / sous la direction de Catherine Chevillot et d'Antoinette le Normand-Romain*. Paris : Réunion des musées nationaux - Grand Palais, 2017, s. 154. ISBN:978-2-7118-6373-0

SUCHARDA, Stanislav. *Historie pomníku Frant. Palackého v Praze*. Praha : Eduard Grégr a syn, 1912

SONTAG, Susan (2002): *O fotografii*. Praha – Litomyšl, Brno: Paseka/Barister & Principal str:138, ISBN: 80-7185-471-9

ŠALDA, F.X. *Géniova mateřština (Prolog k výstavě Rodinově)*. In *Volné směry: měsíčník umělecký*. Praha: Mánes, 1949. **1902**(8)

Elektronické zdroje:

Rodin, sculpteur photographié [online]. *Ladepeche.fr*. 13.11.2007 [cit 6.3.2018]. Dostupné z: <http://www.ladepeche.fr/article/2007/11/13/241964-rodin-sculpteur-photographie.html>

CROOKES, William (ed.). Questionable Subjects for Photography In *The Photographic News*, Vol. 1, 26.listopadu 1858, p. 136 dostupné z : <https://archive.org/stream/photographicnew03unkngoog#page/n143/mod/e/2up/search/garb>

„Rodin and Photography“. *Musée Rodin* [online]. [cit 6. 1. 2017] Dostupné z: <http://www.musee-rodin.fr/en/resources/educational-files/rodin-and-photography>

Seznam použité literatury :

Spolek výtvarných umělců Mánes *Katalog výstavy děl sochaře Auguste Rodina v Praze*. Texty František Xaver Šalda ; Stanislav Sucharda; [výst.] SVU Mánes - zahrada Kinského 10.5.-15.7.1902. 1. vyd. Praha : SVU Mánes, 1902. 33 s. : 24 obr. příl. (Výstava S.V.U. Mánes ; 4. výstava)

PARRY, Eugenia a Jeffrey FRAENKEL. *The kiss of Apollo: photography & sculpture 1845 to the present : Fraenkel Gallery, San Francisco, from 13 February to 30 March 1991*. San Francisco: Fraenkel Gallery in association with Bedfords Arts, publishers, 1991. ISBN 0-938491-66-0.

MAŘATKA, Josef. *Vzpomínky a záznamy* [online]. Vyd. 2., změn. Praha: Karolinum, 2003 [cit. 2018-03-06]. ISBN 80-246-0518-X. Dostupné z: <http://kramerius4.nkp.cz/search/handle/uuid:e7e1ba20-b971-11e3-9d7d-005056827e51>

TEPLÝ, Bohumil. *O sochařské reprodukci: [učebnice pro stud. zaměření Kamenosochařství na stř. odb. školách]*. 4. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1984. Učebnice pro střední školy.