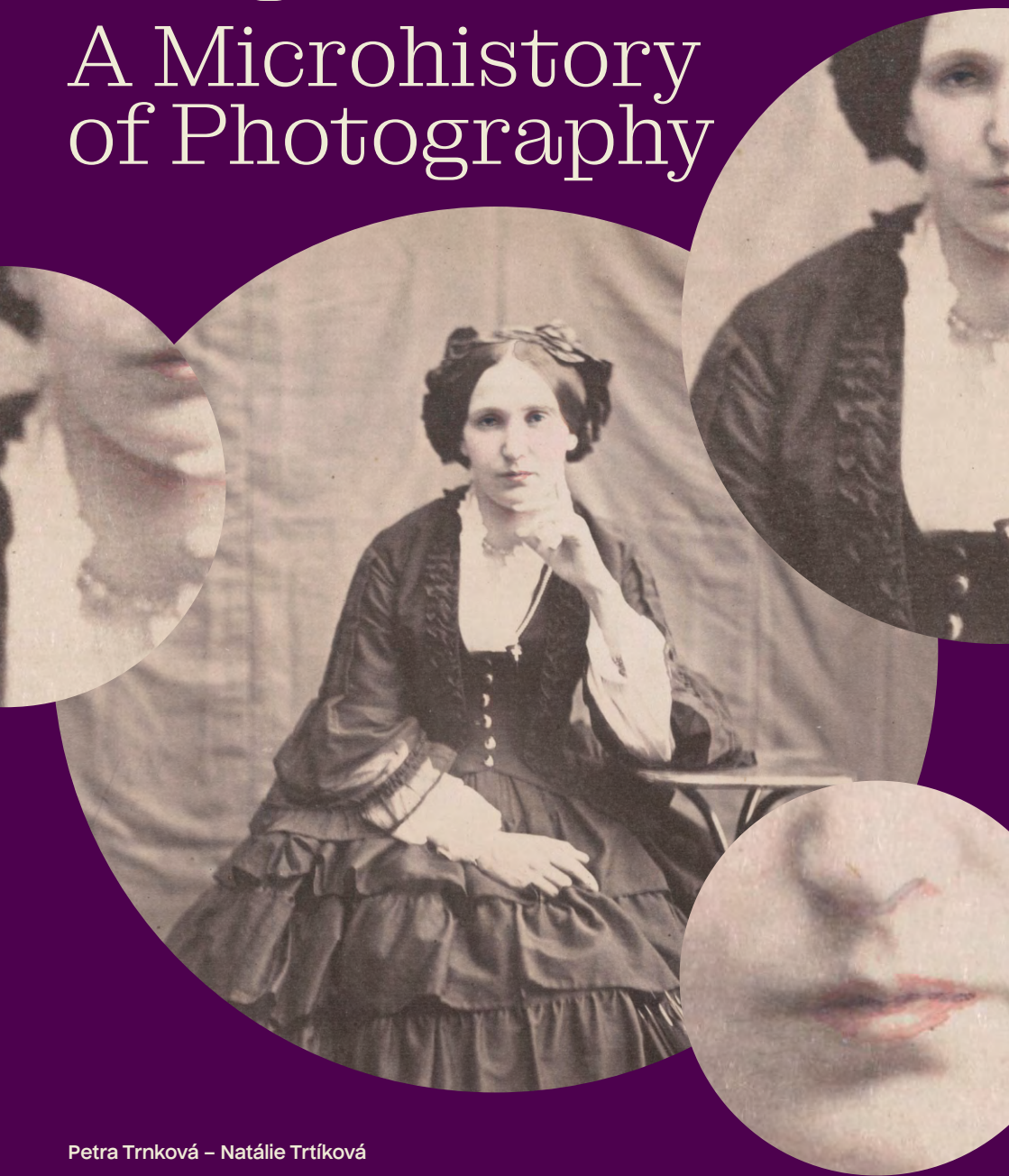


Mikrohistorie fotografie



A Microhistory of Photography



Petra Trnková – Natálie Trtíková

Mikrohistorie fotografie
A Microhistory of Photography

Doprovodná publikace k výstavě
ve Window Gallery, ÚDU AV ČR /
Accompanying publication for the exhibition
in the Window Gallery of the IAH CAS

31. 7. – 23. 11. 2025

Publikace byla vydána s podporou
Akademie věd České republiky. /
This book was published with support
from the Czech Academy of Sciences.

Recenzovali / Peer-reviewed by:
PhDr. Filip Wittlich, Ph.D.
Mgr. Libor Jůn, Ph.D.

© Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i. /
Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences

© Texty / Texts: Petra Trnková, Natálie Trtíková

© Foto / Photo: Vlado Bohdan, Petra Trnková – ÚDU AV ČR,
Moravská galerie v Brně

Artefactum, nakladatelství Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i. /
Artefactum Publishing House, Institute of Art History of the CAS
Praha 2025 / Prague 2025

Publikace v PDF je šířena pod licencí CC BY-NC-ND 4.0. /
Online publication is distributed under a CC BY-NC-ND 4.0 licence.
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International

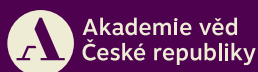


ISBN 978-80-53018-13-5 (tištěná verze / printed version)
ISBN 978-80-53018-14-2 (PDF verze / PDF version)

DOI: <https://doi.org/10.54759/artefactum.2025.01.786>



Ústav dějin umění AV ČR
artefactum



CENTRUM PRO VÝZKUM
— FOTOGRAFIE

Mikrohistorie fotografie

A Microhistory of Photography

1 Mikrohistorie mikrofotografie

Ruku v ruce s vynálezem fotografie šla snaha uplatnit kapacity tohoto nového zobrazovacího prostředku v mikroskopii, a to s cílem zachytit věrnou podobu objektů pozorovaných pod zvětšovacími skly, potažmo vytvořit exaktní vědeckou ilustraci. Víze dokonalé mikrofotografie – tedy fotografického obrazu mikroskopického objektu – se do značné míry stala i hnacím motorem zdokonalování fotografických technologií, zvláště v souvislosti s botanikou a medicínou. Fotoaparát propojený s mikroskopem byl totiž využíván nejen coby přesné záznamové zařízení, ale v mnoha případech i jako výzkumný aparát, jak dokládá například práce bakteriologa Roberta Kocha.

Zatímco ve výzkumu biologických či mineralogických preparátů se mikrofotografie už dávno stala samozřejmou součástí vědeckého procesu, ve výzkumu fotografických obrazů a jejich historie je aplikována řidčeji. Mikrofotografie a mikroskopický výzkum fotografického materiálu vůbec se staly doménou restaurátorů při určování jak materiálové skladby, tak charakteru a rozsahu jednotlivých poškození. Naopak historikové a teoretici fotografie sahají po lupě nebo mikroskopu daleko méně a nevyhnutelně jim tak unikají mnohé, jen zdánlivě nepodstatné detaily.

Pomocí mikroskopu lze přitom snadno odhalit nejen miniaturní části obrazu, pouhým okem nepostřehnutelné, ale i stopy týkající se okolností vzniku a dalšího života té které fotografie: ať už jde o indicie autorských úprav negativu, znaky dobových či pozdějších zásahů do fotografického pozitivu, symptomy nezadržitelných degradačních procesů, anebo jen fotografem či majitelem nechtěně zanechané stopy po papírných liniích prstů. Z historie navíc víme, že mikroskopická pozorování povrchu fotografického obrazu vedla i k objevům, jež dokázaly nasměrovat další vývoj fotografických technologií a vyvolat celou řadu důležitých teoretických otázek: za všechny lze připomenout daguerrotypii a výzkum francouzského lékaře a bakteriologa Alfreda Françoise Donného, který již v září 1839 zjistil, že daguerrotypický obraz je tvořen jemným reliéfem a má tak potenciál grafické matrice.

Cílem výstavy je ukázat na příkladu několika fotografií a fotomechanických tisků z druhé poloviny 19. a začátku 20. století, co vše – pouhým okem nepostřehnutelné – lze odhalit za pomoci zvětšovacích skel a obrazového snímáče s vysokým rozlišením, respektive jak dalece mohou být (a jsou) i ty nejbánálnější fotografické obrazy upravené a jaké informace lze touto cestou získat.

1 A Microhistory of Photomicrography

The invention of photography went hand in hand with the effort to apply the capabilities of this new imaging medium in microscopy, with the aim of capturing a faithful representation of objects observed under magnifying glasses, and thus creating an exact scientific illustration. The vision of a perfect photomicrograph – that is, a photographic image of a microscopic object – became largely the driving force behind the improvement of photographic technologies, especially in connection with botany and medicine. A camera connected to a microscope was used not only as a precise recording device, but in many cases also as an investigating apparatus, as demonstrated, for example, by the work of bacteriologist Robert Koch.

While photomicrography has long become a natural part of the scientific process in the research of biological or mineralogical samples, it is applied less frequently in the research of photographs and their history. Photomicrography and microscopic research of photographic material in general have become the domain of photo conservators, whether in determining the material composition or the nature and extent of individual damages. On the other hand, historians and theorists of photography reach for a magnifying glass or microscope much less often and inevitably miss many seemingly insignificant details.

Using a microscope, it is possible to easily detect not only miniature parts of the image, imperceptible to the naked eye, but also *traces* related to the circumstances of the creation and further life of a given photograph: whether these are evidence of the author's editing of the negative, signs of period or later interventions in the photographic positive, symptoms of unstoppable degradation processes or just traces of papillary finger lines left unintentionally by the photographer or owner. Furthermore, we know from history that microscopic observations of the surface of a photographic image also led to discoveries that were able to direct the further development of photographic technologies and raise a number of important theoretical questions. Among them all, we can mention the daguerreotype and the research of the French physician and bacteriologist Alfred François Donné, who discovered in September 1839 that a daguerreotype image is formed by a fine relief and thus has the potential of a graphic matrix.

Using the example of several photographs and photomechanical prints from the second half of the 19th and early 20th centuries, the exhibition aims to show what can be revealed – imperceptible to the naked eye – with the help of magnifying glasses and a high-resolution image sensor, or rather how far even the most banal photographic images can be (and were) modified and what information can be obtained in this way.



KLEPY



HASENBURG

[1.1]



2 Opravy a defekty

Málokterá fotografie dnes vypadá tak jako v době svého vzniku. Svou materiálovou skladbou jsou fotografie odsouzeny k nezadržitelnému procesu změny, zejména k blednutí obrazu a žloutnutí nebo křehnutí papírové či jiné podložky. Jakkoli fotografie působí neživotně a trvale, od okamžiku vzniku probíhá v každé z nich – navzdory ustalovači – fyziologický proces stárnutí. Ten můžeme nanejvýš zpomalit, nikoli však zastavit, neboť materiály tvořící nedílnou složku fotografické vrstvy a jejího podkladu, jako je stříbro, želatina či papírová vlákna, pod vlivem okolního prostředí nevyhnutelně mění svou strukturu. I kvůli tomu tak časem stále zřetelněji vyvstávají různé skryté vady, jako jsou řemeslné chyby zpočátku neviditelné v kdysi daleko tmavších partiích obrazu anebo autorem umně skryté za pomoci retuší, dále také manuální zásahy do fotografického negativu či pozitivu provedené ve snaze zdokonalit vybrané obrazové partie (viz například doplnění oblaků, zakrytí nevhodného pozadí, domalování rozmazaného stromoví), případně defekty, které se objevily až časem (např. foxing, otisky prstů na emulzi, poškození způsobená hmyzem, škrábance apod.).

2 Modifications and defects

Photographs today hardly look as they did when they were created. Due to their material composition, photographs are doomed to an unstoppable process of change, especially the fading of the image and the yellowing or brittleness of the paper or other supporting layer. Although photographs appear lifeless and permanent, from the moment of creation, each of them – despite the fixative – undergoes a physiological aging process. We can at most slow it down, but not stop it, because the materials forming an integral part of the photographic layer and its base, such as silver, gelatine, or paper fibres, inevitably change their structure under the influence of the surrounding environment. Because of this, various hidden defects become more and more apparent over time. Whether it is flaws initially invisible in the once much darker parts of the image or artfully hidden by the author with the help of retouching, manual interventions in the photographic negative or positive made in an attempt to improve selected parts of the image (see for example adding clouds, covering an inappropriate background, finishing off blurred trees), or defects that only appeared over time (e.g. foxing, fingerprints on the emulsion, damage caused by insects, scratches, etc.).



[2.1]





[2.2]







Pomocí pozitivních retuší dokázali fotografové šikovně skrýt mnohé technické nedostatky fotografického snímku – nečistoty, jež ulpěly na negativu, odloupnutou emulzi či rozmazané figury v popředí. Retušovací barva je ovšem oproti emulzi slaných papírů a albuminových fotografií daleko trvanlivější a to, co retuše původně elegantně skrývaly, dnes naopak nemilosrdně podtrhují.

By retouching prints, photographers were able to skilfully hide many technical flaws in a photographic image – dirt that had stuck to the negative, peeled off emulsion or blurred figures in the foreground. However, retouching ink is much more durable than the emulsion of salt paper and albumen prints, and what retouching originally elegantly concealed, today it mercilessly underlines.



[2.5]



3 Přemalby a kolorování

Po celé 19. století fotografie zápasila s barvou. Nejenže výsledkem všech dostupných fotografických procesů byly monochromní obrazy, ale co víc, jejich tonalita nekorespondovala se skutečností: některé plochy člověkem vnímané jako relativně tmavé působily ve výsledku světleji a naopak. Svého času používané světlocitlivé emulze totiž reagovaly na jednotlivé části barevného spektra s různou intenzitou. Zatímco modré části byly přeexponované a na výsledném pozitivu tedy světlé, červené partie naopak vycházely daleko tmavší.

Barevné nedostatky se fotografové snažili korigovat různými prostředky. Tím nejviditelnějším se už krátce po zveřejnění prvních fotografických vynálezů stalo ruční kolorování pozitivů. Zpočátku byly kolorovány pouze specifické partie, a to velmi decentně, například oči, tváře, ústa, ruce nebo šperky, v pozdějších letech ale fotografové neváhali sáhnout i k hutnější kvašové či olejové barvě. V takových případech se fotografický obraz stával zcela neviditelným.

3 Overpainting and colouring

Throughout the 19th century, photography struggled with colour. Not only did all available photographic processes result in monochrome images, but what is more, their tonality did not correspond to reality: some areas perceived by humans as relatively dark actually appeared lighter and vice versa. The light-sensitive emulsions used at the time reacted to individual parts of the colour spectrum with different intensities. Whereas blue parts were overexposed and therefore bright on the resulting positive, the red parts, on the contrary, came out much darker.

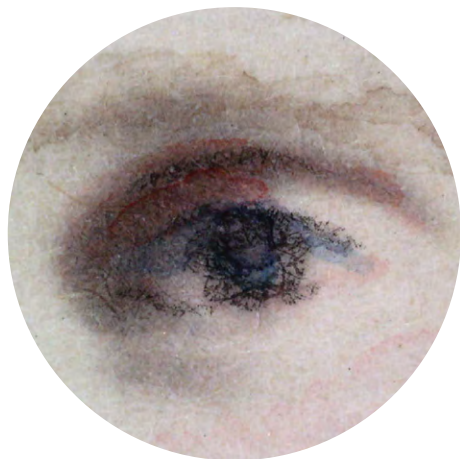
Photographers tried to correct colour deficiencies by various means. Shortly after the publication of the first photographic inventions, hand-colouring of prints became the most obvious. Initially, only specific areas were colouring, very subtly, such as eyes, cheeks, mouths, hands, or jewellery, but in later years photographers did not hesitate to use thicker gouache or oil paint. In such cases, the photographic image became almost invisible.



Portrétní fotografové věnovali zvláštní pozornost očím; dobové příručky například radily, jak dodat světlou jiskru oku pomocí cyankáli nebo jaké zvolit tahy štětcem. Jak delikátní a náročná byla v tomto směru práce některých fotografů či jimi najímaných akvarelistů, zde ukazují dva příklady: decentně kolorovaný portrét hraběnky Klotildy Clam-Gallas a portrét neznámé starší ženy provedený v takzvané tušové manýře. [3.3]

Portrait photographers paid special attention to the eyes; for example, period manuals advised how to add a bright sparkle to the eye using potassium cyanide. Two examples show how delicate and demanding the work of some photographers or the watercolourists they hired was in this regard: a subtly coloured portrait of Countess Clotilda Clam-Gallas and a portrait of an unknown elderly woman executed in the so-called ink-wash manner. [3.3]

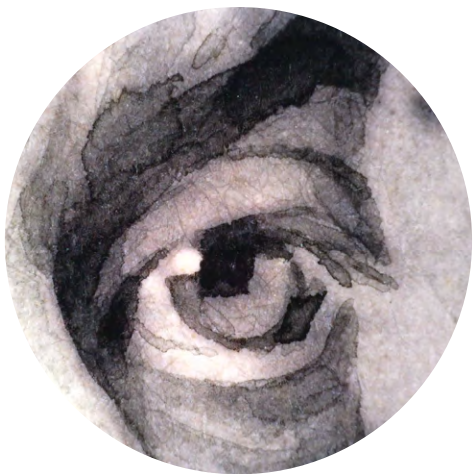
[3.1]





[3.2]

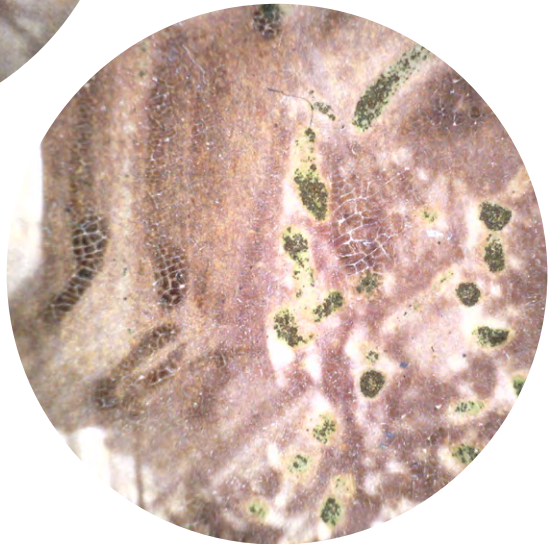




[3.3]



[3.4]



4 Montáže

Nedílnou součástí fotografické praxe se vedle retušování a kolorování staly velmi brzy i montáže. S jejich pomocí bylo možné nejen kompenzovat limity soudobé fotografické technologie – například nízkou citlivost fotografického materiálu na červenou část barevného spektra či příliš dlouhou expoziční dobu –, ale také oživit výjevy pomocí přidání stafáže, vylepšit celkovou kompozici anebo vizualizovat nereálné situace.

4 Montages

In addition to retouching and hand-colouring, montages soon became an integral part of photographic practice. With their help, it was possible not only to compensate for the limits of contemporary photographic technology – for example, the low sensitivity of photographic material to the red part of the colour spectrum or excessively long exposure times – but also to enliven scenes with added staffage, improve the overall composition, or visualise unrealistic situations.





[4.1]

Na fotografii obelisku, který stával na dohled od novohradského zámku v jižních Čechách, lze dobře vidět, jak dalece a do jakých podrobností dokázal fotograf zkombinovat několik různých snímků. V tomto případě doplnil nejen miniaturní figury, ale i stromové po stranách monumentu, který pro větší zřetelnost obtáhl tužkou. Přesnou dataci snímku ovšem neznáme a nelze tak s jistotou říci, zda jde o vyobrazení skutečného stavu, byť sestaveného z několika různých negativů, nebo o vizualizaci teprve zamýšleného projektu.

In the photograph of the obelisk, which stood within sight of the Nové Hradý Chateau in South Bohemia, it is clear how far and in what detail the photographer was able to combine several different images. In this case, he added not only miniature figures, but also trees on the sides of the monument, which he traced with a pencil for greater clarity. However, we do not know the exact dating of the image and therefore cannot say with certainty whether it is a depiction of the actual state, albeit composed of several different negatives, or a visualisation of a project that was just being conceived.



[4.2]



Někdy jsou přechody mezi jednotlivými částmi montáže zaretušované tak pečlivě, že jejich existenci prozradí pouze perspektiva, disproporce nebo odlišně vržené stíny přidaných elementů.

Sometimes the transitions between individual parts of the montage are retouched so carefully that their existence is revealed only by perspective, disproportion, or differently cast shadows of the added elements.



[4.3]





[4.4]

V polovině 19. století byly oblíbeným – a někdy i jediným možným – způsobem vytváření skupinových portrétů takzvané mozaikové obrazy. Šlo o sestavu několika individuálně zhotovených podobenek následně umně spojených do jednotliho celku. Klíčem k úspěchu byla v tomto případě příprava jednotlivých negativů, které musely korespondovat co do perspektivy, tonality i proporci portrétovaných osob.

In the mid-19th century, the popular – and sometimes the only – way to create group portraits was so-called mosaic images. They were a set of several individually made portraits that were then skilfully assembled into a single whole. The key to success in this case was the preparation of individual negatives, which had to correspond in terms of perspective, tonality, and proportions of the portrayed persons.



5 Světlotiskové pohlednice

Pohlednice se staly nedílnou součástí moderního světa. Díky své dostupnosti i rozšířenosti umožňovaly jako první masmédiu široké veřejnosti vidět, vlastnit a uchovávat podobenky vzdálených míst. Jejich počátky sahají do 40. let 19. století, nicméně jako komerční produkt přišly na trh až o dvě dekády později. Původní litografie byly na přelomu 19. a 20. století postupně nahrazeny modernějšími fotomechanickými světlotisky.

Ne vždy sloužily pohlednice pouze k zachycení věrné podoby konkrétního místa; významnou roli totiž hrála také jeho stylizace prostřednictvím různých výtvarných úprav. Ruční či polomechanizované kolorování, běžná praxe v éře monochromní fotografie, odráželo idealizovaný pohled na krajinu či město a napomáhalo atraktivnějšímu a emotivnějšímu působení obrazu. Stejnou roli plnily i montáže, které kombinovaly více obrazových prvků do jednoho celku a umožňovaly vytvoření „ideálního“ pohledu na dané místo. Tyto úpravy ilustrují nejen dobové technologické možnosti a limity fotografie a fotomechanického tisku, ale i snahu formovat kolektivní vizuální paměť. Retuše naopak sloužily k odstranění nežádoucích prvků ze snímků a dosažení čistší, idealizované kompozice. Mnohdy docházelo také k úpravám oblohy, utvářející – po vzoru romantické malby – náladu výjevu.

Přestože pohlednice dnes již nehrají v každodenním životě tak významnou roli, pro dějiny umění a památkovou péči představují cenný zdroj informací. Jejich dokumentační hodnoty si byl vědom i Zdeněk Wirth, který v rámci své památkářské činnosti systematicky budoval rozsáhlou sbírku pohlednic zobrazujících pražské i regionální památky a urbanistické celky. Wirth podle vlastních slov usiloval o vytvoření archivního souboru, v němž by byly pokud možno kompletně shromážděny snímky památek v někdejších Československu. V tomto úsilí mu významně pomáhala široká síť přátel, kolegů a spolupracovníků, kteří mu dle jeho instrukcí pravidelně dodávali nové obrazové materiály z různých lokalit. Reprodukované pohlednice pocházejí právě z této Wirthovy cenné sbírky.

5 Collotype postcards

Postcards have become an integral part of the modern world. Thanks to their accessibility and widespread use, they were the first mass medium to allow the public to see, own, and keep images of distant places. Their origins date back to the 1840s, but they did not enter the market as a commercial product until two decades later. The original lithographs were gradually replaced by collotypes at the turn of the 20th century.

Postcards did not always serve only to capture the true appearance of a particular place; its alteration through various artistic modifications also played an important role. Manual or semi-mechanized colouring, a common practice in the era of monochrome photography, reflected an idealized view of the landscape or city and helped to make the image more attractive and appealing. The same role was also played by montages that combined multiple image elements into a single whole and enabled the creation of an “ideal” view of a given place. These modifications not only illustrate the technological possibilities and limits of photography and photomechanical printing at the time, but also the effort to shape collective visual memory. Retouching, on the other hand, served to remove unwanted elements from images and achieve a cleaner, idealised composition. The sky was often also modified, shaping the mood of the scene, following the example of romantic painting.

Although postcards no longer play such a significant role in everyday life, they represent a valuable source of information for art history and monument preservation. Zdeněk Wirth was also aware of their documentary value, as he systematically built up an extensive collection of postcards depicting Prague and regional monuments and urban areas as part of his heritage conservation work. According to Wirth's own words, he sought to create an archival collection in which, if possible, all images of monuments in the former Czechoslovakia would be collected. In this effort, he was greatly helped by a wide network of friends, colleagues, and collaborators who, according to his instructions, regularly supplied him with new visual materials from various locations. The reproduced postcards come from Wirth's valuable collection.



[5.1]



Dvě varianty téhož snímku znázorňují stav před výraznou retuší osob vyfotografovaných na náměstí a po této retuši.

Two variants of the same image showing the state before and after significant retouching of people photographed in the square.



[5.2]





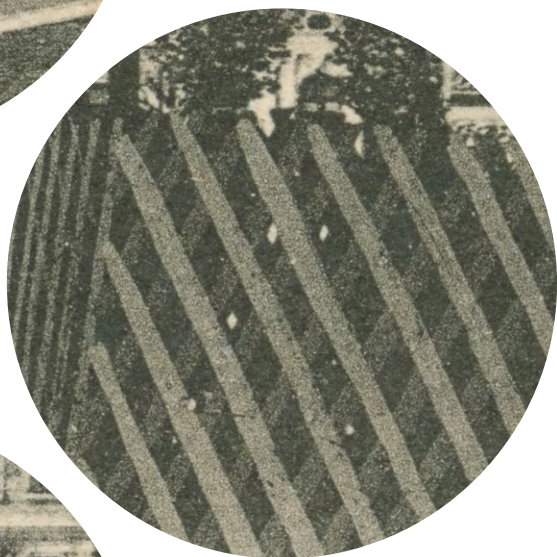
[5.3]







[54]







[5.6]

Barvy se na pohlednice nanášely pomocí šablon, často ve větších plochách. Jak je patrné i na tomto příkladu, kromě kolorace byly pohlednice někdy doplňovány dalšími médii, například třpytkami, s cílem dosáhnout atraktivnějšího vzhledu.

Colours were applied to postcards using stencils, often in larger areas. As can be seen in this example, in addition to colouring, postcards were sometimes supplemented with other materials, such as glitter, in order to achieve a more attractive appearance.

Jindř. Hradec

Část náměstí s radnicí.



Montáže se často uplatňovaly při vytváření panoramatických záběrů, kdy bylo spojováno více obrazů do jednoho celku. Na detailu pohlednice si lze povšimnout morového sloupu, který byl dodatečně přidán tak, aby mj. zakryl spoj mezi jednotlivými částmi. V jiných případech se do obrazu vkládaly objekty či postavy, které podpořily ideální dojem a emotivní působivost snímku. [5.3, 5.4]

Montages were often used to create panoramic views, when several images were combined into one whole. In the detail of the postcard, you can see a plague column, which was added also to cover the connecting lines between two different shots. In other cases, objects or figures were inserted into the image, which supported the ideal impression and appeal of the image. [5.3, 5.4]

Seznam ilustrací / List of illustrations

[1.1]

Vladimir Kremer

Černá věž na Házmburku

70.–80. léta 19. století

albuminová fotografie

117 × 158 mm / 246 × 324 mm

ÚDU AV ČR, inv. č. 1512

Vladimir Kremer

Black Tower in Házmburk

1870s–1880s

albumen print

117 × 158 mm / 246 × 324 mm

IAH CAS, inv. no. 1512

[2.1]

Anonym

Pomník Františka I.

(Krannerova kašna) v Praze

1850–1855

slaný papír

195 × 147 mm / 209 × 155 mm

ÚDU AV ČR, inv. č. 610

Anonymous

Monument to Emperor Francis I

(Kranner's Fountain) in Prague

1850–1855

salt paper print

195 × 147 mm / 209 × 155 mm

IAH CAS, inv. no. 610

[2.2]

Franz Knaus

Pohled na Třebíč

1862 (?)

albuminová fotografie

93 × 143 mm / 168 × 216 mm

ÚDU AV ČR, inv. č. 1495

Franz Knaus

View of Třebíč

1862 (?)

albumen print

93 × 143 mm / 168 × 216 mm

IAH CAS, inv. no. 1495

[2.3]

Karel Pták

Poříčská brána v Praze

1876 a. q.

albuminová fotografie

166 × 217 mm / 332 × 327 mm

ÚDU AV ČR, inv. č. 1589

Karel Pták

The Poříčí Gate in Prague

1876 TAQ

albumen print

166 × 217 mm / 332 × 327 mm

IAH CAS, inv. no. 1589

[2.4]

Anonym

Neznámá lokalita (na Chebsku?)

asi 60.–70. léta 19. století

albuminová fotografie

100 × 80 mm / 164 × 129 mm

ÚDU AV ČR, inv. č. 22027

Anonymous

Unknown locality (in the Cheb Region?)

ca. 1860s–1870s

albumen print

100 × 80 mm / 164 × 129 mm

IAH CAS, inv. no. 22027

[2.5]

Ludwig Angerer

Biskup řecké pravoslavné církve

(Valašsko, dnešní Rumunsko)

1855–1856

slaný papír

224 × 182 mm

ÚDU AV ČR, inv. č. 22100

Ludwig Angerer

Bishop of the Greek Orthodox Church

(Wallachia, today's Romania)

1855–1856

salt paper print

224 × 182 mm

IAH CAS, inv. no. 22100

[3.1]

A. d'Altoe

**Hraběnka Klotilda Clam-Gallas,
roz. Dietrichstein**

1854

slaný papír, akvarel

171 × 141 mm / 228 × 196 mm

ÚDU AV ČR, inv. č. 20241

A. d'Altoe

**Countess Clotilda Clam-Gallas,
née Dietrichstein**

1854

salt paper print, watercolour

171 × 141 mm / 228 × 196 mm

IAH CAS, inv. no. 20241

[3.2]

Alois Löcherer

**Kníže Ferdinand Bonaventura
Kinský z Vchynic a Tetova**

50. léta 19. století

slaný papír, akvarel, kvaš

177 × 149 mm / 268 × 238 mm

ÚDU AV ČR, inv. č. 20255

Alois Löcherer

**Prince Ferdinand Bonaventura
Kinský of Wehinitz and Tettau**

1850s

salt paper print, watercolour, gouache

177 × 149 mm / 268 × 238 mm

IAH CAS, inv. no. 20255

[3.3]

Wilhelm Rupp – Josef Bekel (?)

Portrét neznámé dámy

50.–60. léta 19. století

slaný papír, tuš, kvaš

259 × 212 mm / 315 × 269 mm

ÚDU AV ČR, inv. č. 20259

Wilhelm Rupp – Josef Bekel (?)

Portrait of an Unknown Lady

1850s–1860s

salt paper print, Indian ink, gouache

259 × 212 mm / 315 × 269 mm

IAH CAS, inv. no. 20259

[3.4]

Karel Maloch

**Interiér kostela sv. Jindřicha
v Praze na Novém Městě**

1882

albuminová fotografie, kvaš, olej

260 × 198 mm / 393 × 326 mm

ÚDU AV ČR, inv. č. 5138

Karel Maloch

**Interior of the church of St. Jindřich
(Henry) in Prague in New Town**

1882

albumen print, gouache, oil

260 × 198 mm / 393 × 326 mm

IAH CAS, inv. no. 5138

[4.1]

Anonym

**Obelisk v oboře Kapinos
u Nových Hradů**

50.–60. léta 19. století

slaný papír

263 × 201 mm / 381 × 315 mm

ÚDU AV ČR, inv. č. 501

Anonymous

**Obelisk in the Kapinos
Game Reserve near Nové Hradý**

1850s–1860s

salt paper print

263 × 201 mm / 381 × 315 mm

IAH CAS, inv. no. 501

[4.2]

Andreas Groll

Kostel sv. Bartoloměje v Plzni

50. léta 19. století

albuminová fotografie

289 × 236 mm / 331 × 266 mm

ÚDU AV ČR, inv. č. 647

Andreas Groll

Church of St. Bartholomew in Pilsen

1850s

albumen print

289 × 236 mm / 331 × 266 mm

IAH CAS, inv. no. 647

Seznam ilustrací / List of illustrations

[4.3]

F. Weiss (Česká Lípa)

Stará radnice a sloup

Nejsvětější Trojice v Zákupcech

1860 a. q. (?)

albuminová fotografie vytvořená

ze dvou negativů

163 × 139 mm / 211 × 215 mm

ÚDU AV ČR, inv. č. 2070

F. Weiss (Česká Lípa)

Old Town Hall and the Holy Trinity

Column in Zákupy

before 1860 (?)

albumen print created from two negatives

163 × 139 mm / 211 × 215 mm

IAH CAS, inv. no. 2070

[4.4]

Anonym

Hrabě Paul Merveldt (druhý zleva)

s trojicí důstojníků – hrabětem

Horwathem, Zeppelinem a Moltkem

1858

slaný papír

144 × 156 mm

Moravská galerie v Brně, inv. č. MG 4595

Anonymous

Count Paul Merveldt (second from left)

with three soldiers – Count Horwath,

Zeppelin and Moltke

1858

salt paper print

144 × 156 mm

Moravian Gallery in Brno, inv. no. MG 4595

[5.1]

Anton Baumgartner (?)

Náměstí v Železném Brodě

nedat.

pohlednice, světlotisk

ÚDU AV ČR, bez inv. č.

Anton Baumgartner (?)

Square in Železný Brod

undated

postcard, collotype

IAH CAS, unnumbered

[5.2]

Anton Baumgartner

Náměstí v Železném Brodě

nedat.

pohlednice

světlotisk, přemalba

ÚDU AV ČR, bez inv. č.

Anton Baumgartner

The Square in Železný Brod

undated

postcard

collotype, overpainting

IAH CAS, unnumbered

[5.3]

Gebrüder Metz (Tübingen) (?)

Petrova bouda v Krkonoších

1910 a. q.

pohlednice

světlotisk

ÚDU AV ČR, bez inv. č.

Gebrüder Metz (Tübingen) (?)

Peter's cabin (Peterbaude)

in the Giant Mountains

before 1910

postcard

collotype

IAH CAS, unnumbered

[5.4]

O. D. B. T.

Týniště nad Orlicí – pohled z Lipské ulice

k dnešnímu Mírovému náměstí

1916 (?)

pohlednice

světlotisk

ÚDU AV ČR, bez inv. č.

O. D. B. T.

Týniště nad Orlicí – view from Lipská

Street to today's Mírové Square

1916 (?)

postcard

collotype

IAH CAS, unnumbered

Literatura / Bibliography

[5.5]

Bedřich Kubík (vydavatel)
Náměstí v Netolicích s budovou radnice
1907 a. q.
pohlednice
kolorovaný světlotisk
ÚDU AV ČR, bez inv. č.

Bedřich Kubík (publisher)
Square in Netolice with the town hall
building
before 1907
postcard
coloured collotype
IAH CAS, unnumbered

[5.6]

Anonym (neznámý jihlavský nakladatel)
Selská svatba na Jihlavsku
nedat.
pohlednice
kolorovaný světlotisk
ÚDU AV ČR, bez inv. č.

Anonymous (unknown Jihlava publisher)
A Peasant Wedding in the Jihlava Region
undated
postcard
coloured collotype
IAH CAS, unnumbered

[5.7]

Josef Hanek
Jindřichův Hradec – severní strana
centrálního náměstí (dnes nám. Míru)
1907
pohlednice (89 × 279 mm)
světlotisk
ÚDU AV ČR, bez inv. č.

Josef Hanek
Jindřichův Hradec – northern
side of the central square
(today Náměstí Míru / Square of Peace)
1907
postcard (89 × 279 mm)
collotype
IAH CAS, unnumbered

Jon Darius, *Beyond Vision*, Oxford 1984.

Carlo Ginzburg, *Clues, Myths, and the Historical Method*, Baltimore 1992.

Carlo Ginzburg, *Stopy*, Praha 2023.

Martin Krummholz – Kristina Uhlíková – Štěpán Vácha, *Pozůstalost Zdeňka Wirtha v oddělení dokumentace ÚDU AV ČR*, in: Jiří Roháček – Kristina Uhlíková eds., *Zdeněk Wirth pohledem dnešní doby*, Praha 2010.

Bertrand Lavédrine, *Photographs of the Past. Processes and Preservation*, Los Angeles 2009.

David Prochaska – Jordana Mendelson eds., *Postcards: Ephemeral histories of modernity*, State College, PA 2010.

Lydia Pyne, *Postcards: The rise and fall of the world's first social network*, London 2021.

James M. Reilly, *Care and Identification of 19th-Century Photographic Prints*, Rochester 1986.

Jennifer Tucker, *Nature Exposed: Photography as eyewitness in Victorian science*, Baltimore 2013.

What photography does for science, *Photographic News* 1882, s./pp. 100–101.

Martin Willoughby, *A History of Postcards: A pictorial record from the turn of the century to the present day*, London 1992.

Petra Trnková, Ph.D.,

je vědeckou pracovnící a kurátorkou sbírky fotografií ÚDU AV ČR. Kromě historie fotografie se zabývá historií fotomechanického tisku a dalšími technikami mechanického reprodukování artefaktů v 19. století.

She is a research fellow and the curator of the photographic collection of the IAH CAS. In addition to history of photography, she is interested in the history of photomechanical printing and other techniques of mechanical reproduction of art works and artefacts in the 19th century.

Bc. Natálie Trtíková, BA,

absolvovala dějiny umění na Univerzitě Palackého v Olomouci a umělecký management na De Montfort University v anglickém Leicesteru. V současnosti pracuje v oddělení rozvoje publika v Národní galerii Praha a podílí se na aktivitách SOMA – Centra pro současné umění a psychotherapii v Olomouci.

She graduated in Art History from Palacký University in Olomouc and in Arts Management from De Montfort University in Leicester, UK. She works in the Audience Development Department at the National Gallery Prague and participates in the activities of SOMA – the Centre for Contemporary Art and Psychotherapy in Olomouc.

Mikrohistorie fotografie
A Microhistory of Photography

Petra Trnková – Natálie Trtíková

Doprovodná publikace k výstavě
ve Window Gallery, ÚDU AV ČR

Accompanying publication for the exhibition
in the Window Gallery of the IAH CAS

31. 7. – 23. 11. 2025

Texty / Texts:
Petra Trnková, Natálie Trtíková

Jazyková redakce / Language editor:
Jana Válková

Překlad / Translation:
Sean Mark Miller

Grafická úprava / Graphic design:
BFF – Marek Fanta

Produkce výstavy a publikace /
Production management:
Helena Dáňová, Martin Pavlis

Foto / Photo:
Vlado Bohdan, Petra Trnková – ÚDU AV ČR,
Moravská galerie v Brně

Tisk / Printed by:
Tiskárna Daniel s. r. o.

Artefactum, nakladatelství Ústavu dějin
umění Akademie věd České republiky, v. v. i. /
Artefactum Publishing House of the Institute
of Art History of the Czech Academy of
Sciences

Praha 2025 / Prague 2025

ISBN 978-80-53018-13-5
(tištěná verze / printed version)
ISBN 978-80-53018-14-2
(PDF verze / PDF version)

Mikroskopické pozorování historických fotografií je dnes převážně doménou restaurátorů, ať už při určování skladby materiálu, nebo při zkoumání charakteru a rozsahu jednotlivých poškození. Historikové a teoretici fotografie sahají po lupě či mikroskopu daleko méně a nevyhnutelně jim tak unikají mnohé, jen zdánlivě nepodstatné detaily. Výstava a publikace ukazují na příkladu několika fotografií a fotomechanických tisků z druhé poloviny 19. a začátku 20. století, co vše – pouhým okem nepostřehnutelné – lze odhalit právě za pomoci zvětšovacích skel a obrazových snímačů s vysokým rozlišením.

Microscopic research of historical photographs has become the domain of photo conservators, whether in determining the material composition or investigating the nature and extent of individual damages. Historians and theorists of photography, on the other hand, reach for a magnifying glass or microscope much less often and inevitably miss many seemingly insignificant details. Using the example of several photographs and photomechanical prints from the second half of the 19th and early 20th centuries, the exhibition and the catalogue show what can be revealed – imperceptible to the naked eye – with the help of magnifying glasses and high-resolution image sensors.

