Slezská univerzita Opava
Fakulta filozoficko - přírodovědecká
Institut tvůrčí fotografie

DIPLOMOVÁ PRÁCE

ČESKÉ SBÍRKY TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

Irena Armutidisová

1998

M-1/98

Slezská univerzita Opava

Fakulta filozoficko - přírodovědecká

Institut tvůrčí fotografie

IRENA ARMUTIDISOVÁ

ČESKÉ SBÍRKY TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

Brno

1998

Slezská univerzita Opava

Fakulta filozoficko - přírodovědecká

Institut tvůrčí fotografie

IRENA ARMUTIDISOVÁ

ČESKÉ SBÍRKY TVŮRČÍ FOTOGRAFIE

(magisterská diplomová práce)

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Miroslav Myška
Oponent: Doc. PhDr. Vladimír Birgus

Brno

1998

Chtěla bych poděkovat za pomoc všem, kdo mi poradili při sbírání informací, materiálů, odkazů a názorů. Předložená práce mohla tak vzniknout především díky podpoře osob a institucí:

M. Myška, PhDr. A. Dufek, PhD., Doc. PhDr. Jiří Kroupa, CSc. - Brno;

Doc. PhDr. V. Birgus, Mgr. J. Mlčoch - Praha;

Mgr. H. Mrázová - Olomouc;

Bc. L. Wünsch - Opava;

Mgr. J. Fantura - Hodonín;

R. Zukal - Moravská Třebová.

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně a pouze na základě informací z uvedené literatury a po pohovoru s konzultantem.



Psát o sbírkách fotografie, pokud by to nebyl pouhý přehled, není dnes zase tak jednoduché, jak by se na první pohled zdálo. Problémy se zpracováním jsou několika druhů:

a) moderní historiografie sběratelství a muzejnictví se v současnosti teprve rozvíjí a pokud se dnes ukazují problémy při zpracování např. sběratelství malířských uměleckých děl, je přirozené že u fotografie to nemůže být jiné;

b) sběratelství fotografie je navíc u nás rozšiřováno teprve v posledních desetiletích a mnohdy je spojeno s individuálním výběrem sběratelů či kurátorů;

c) dosud neexistuje sesbíraný pramenný materiál k dějinám sbírek;

d) a konečně: o fotografickém sběratelství existuje pouze několik článků a to buď spíše vzpomínkových, nebo programově apelativních.

Každý ze jmenovaných problémů má také své určité klady. Můžeme si totiž na ně odpovědět: (a) objasnění rozvoje fotografických sbírek by mohlo přispět k novému pohledu na obecnější otázky dějin sběratelství, (b) lze sledovat současnou sbírkotvornou činnost jednotlivých muzeí a na ní posléze ukázat možnosti a meze uměleckohistorické moderní teorie, (c) pokud není sesbírán materiál, mohli bychom se o určité základní sondy alespoň pokusit, (d) proti vzpomínkovým úvahám je nutné zkusit metodické zpracování té látky, jež je dosud známa.

Z těchto naznačených důvodů se v následující práci budeme často pohybovat zejména v hrubých obrysech a zobecněních, která nutně budou v budoucnu dále zpřesněna. Šíře tématu nás totiž nutí, aby ve výkladu došlo k určitému nutnému omezení, a to jak věcnému, tak i časovému. Je -jak se domnívám- zcela přirozené, že si předkládané zpracování vyžaduje zejména tato omezení:

1) Místně bude důraz kladen na sběratelství na Moravě, nejen proto, že také tato práce vzniká na Moravě, ale rovněž pro akcentování skutečnosti, že Moravská galerie v Brně je jednou z prvních významných muzejních sbírek fotografie vzniklých u nás.

2) Některé vstupní úvahy budou zcela jistě působit poněkud zjednodušeně a výběrově. Přesto je nutné si vytvořit určitý teoreticko historický model ke zpracování tématu a proto jsou tyto úvahy záměrně ponechány v tomto „surovém" stavu.

3) Co se týče časového vymezení, je nutné se zabývat dějinami fotografického sběratelství v plném rozsahu. Právě ovšem nejstarší dějiny jsou ovšem dosud zpracovány značně nestejnoměrně. Proto vybíráme na počátku zejména jen typické, vzorové příklady, které by snad měly poukázat na mnohem širší dějinné souvislosti. Přesto se domnívám, že při výběru ukázek vycházím především z nejvýznamnějších ukázek.

S tímto vymezením se tedy můžeme vydat na cestu za fotografickým sběratelstvím. Ještě dříve než tak učiníme, chtěla bych poděkovat všem, kteří mi radou či konzultacemi pomohli k napsání této studie. Historiografické a metodologické záležitosti jsem konzultovala na Semináři dějin umění Filozofické fakulty Masarykovy univerzity v Brně (Doc. PhDr. Jiří Kroupa, CSc.). V tamější seminární knihovně je rovněž uložena většina knih, o něž jsem se mohla opřít v úvodních pasážích. Za informace o sbírce Moravské galerie v Brně vděčím, dlouholetému kurátorovi této sbírky (PhDr. Antonín Dufek, PhD.), za pomoc při sbírání informací potom svým pedagogům na opavském Institutu tvůrčí fotografie (Doc. PhDr. Vladimír Birgus, Miroslav Myška) a dalším, díky nimž mohla tato práce vzniknout.

Veverské Knínice, 1998

Irena Armutidisová

OBSAH

Předmluva

ÚVOD

Fotografie a sběratelství

Funkce prvních sbírek

Fotografie od „technického k vizuálnímu" umění

I. SBÍRKY FOTOGRAFIÍ NA PŘELOMU 19. A 20. STOL.

Sbírky šlechtické

Sbírky dokumentační

Sbírky etnografické

Sbírky grafického umění

II. MODERNÍ SBĚRATELSTVÍ: BRNO, MORAVSKÁ GALERIE

Počátky Moravské galerie v Brně

Založení a dějiny sbírky „současné výtvarné" fotografie

Struktura sbírky

III. MODERNÍ SBĚRATELSTVÍ: PRAHA

Založení sbírky Městského muzea

Struktura sbírky Uměleckoprůmyslového muzea

IV. MODERNÍ SBĚRATELSTVÍ: OSTATNÍ SBÍRKY

Opava, Olomouc, Hodonín, Liberec

Sbírka české fotografie Svazu českých fotografů

V. SOUKROMÉ SBĚRATELSTVÍ ?

Myška a Reichmann

Moravská Třebová a R. Zukal

VI. ZÁVĚR

Problémy sběratelství- Strategie nákupů- Fotografie a dějiny fotografie

Úvod

Fotografie a sběratelství

Funkce prvních sbírek

Fotografie: od „technického k vizuálnímu" umění

Sběratelství fotografie a vytváření speciálních sbírek fotografického umění patří zcela jistě k pozoruhodným, i když poměrně ne příliš známým kapitolám v dějinách fotografie. Taková malá známost není ovšem v současných dějinách umění zase tak výjimečná, jestliže ji srovnáme např. s dějinami sběratelství v oblastech jiných a starších druhů umění. Jestliže zájem o dějiny vytváření uměleckých sbírek byl dříve často zájmem o kuriózní nebo naopak proslulé projevy tohoto druhu lidské činnosti, prakticky teprve od přelomu 60. a 70. let se rozvíjí moderně pojímané dějiny sběratelství a muzejnictví. Zcela typické pro tuto situaci je, že poprvé se "dějiny sběratelství" staly samostatným tématem na posledním mezinárodním kongresu dějin umění v Amsterdamu roku 1996.

Sběratelství je záležitostí , kterou se zabývá několik disciplín. Především dějiny umění a historie. Od počátku 19. století byly současně sestavovány také různé příručky "jak sbírat" (Adam Bartsch - kresba a grafická umění), případně kroměřížský rodák a umělecký kritik Adolph Donat se pokusil sepsal studii o psychologii sběratelství své doby spolu s jeho dějinami (Psychologie des Kunstsammelns) [1]. Teprve však od 70. let našeho století se v rámci příbuzné disciplíny dějin kultury a dějin mentalit rozvíjí zejména ve Francii (Krzysztof Pomian) a Anglii (Francis Haskell) nové přístupy k dějinám sběratelství a muzejnictví [2]. Takový nový zájem o kulturně-historickou disciplínu přirozeně neušel pozornosti historiků střední generace u nás. V našem prostředí lze rozlišit asi tři proudy, které se konstituovaly v 80. letech: první,

---

[1] A. Donath, Psychologie des Kunstsammelns. 3. Aufl. Berlin 1920. O Donathovi srv. J. Svátek, Adolf Donath. Kroměříž 1992.

[2] K. Pomian, Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris 1987. F. Haskell, Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy. New Haven-London 1980. Týž, Past and Present in Art and Taste. New Haven-London 1987.

uměleckohistorický (Lubomír Slavíček, Hana Seifertová, Lubor Machytka) se zabývá zejména vznikem sbírek, jejich složením a vztahem k uměleckým dílům;[3] druhý, *kulturně historický* (Zdeněk Hojda, Vít Vlnas, Jiří Pešek) se věnuje spíše socio-kulturním projevům mecenátu a jeho civilizačním aspektům;[4] dějiny *mentalit* a imago-kulturní přístup (Jiří Kroupa)[5] studují souvislost vytváření sbírek zejména k významu uměleckých děl v novém prostředí.

Uvedené přístupy nejsou pro naši historickou komunitu zase tak příliš specifické. Dobře totiž korespondují s klasickou úvahou Kr. Pomiana: ten již v 70. letech rozlišoval rovněž tři druhy prací o uměleckých a technických sbírkách. Předně jsou to údajně ty, které sledují objednávku, prodej, cenu uměleckých děl, jejich umístění a restaurování. Jejich autoři se o ně zajímají především uměleckohistoricky a uměleckokriticky (sledují pohyb uměleckého díla na trhu), nebo technicky a přírodně vědecky (zajímají se o jejich inovační, technickou hodnotu). Jiný typ studií potom zkoumá především dějiny vkusu; tj. co sběratelé v dané době nakupují, jak si vnitřně i navenek vyzdobují své sbírky, apod. Cílem pro tyto studie je v podstatě sepsání dějin vkusu, poukázání na způsob prezentace sbírek, zjištění stupně přístupnosti sbírky pro veřejnost a význam sběratelství pro utváření estetického soudu ve společnosti. Třetí způsob potom znamená pozorovat sbírku jako jev samostatný (jako *doménu sui generis*), jako historii sbírkových děl nesoucích význam: jejich vznikání, cirkulaci a "konsumaci" pohledem. Kr. Pomian usiluje již řadu let sledovat sběratelství právě oním třetím přístupem. V tradici polské a francouzské semiotické školy nazývá přitom předměty, které se objevují ve sbírkách "sémiophores", tj. nositele významů. Tato posledně jmenovaná historie se přirozeně částečně setkává s dějinami umění, s dějinami vědy i dějinami obecnými, protože "sémiophory" jsou buď umělecká díla, či výrobky zvláštní, exotické, přírodní, a nebo dokumenty minulosti. Sledovat cirkulaci sbírkových děl, to nás posléze zavádí do oblasti ekonomické, sledovat způsob konsumace do oblasti dějin intelektuálních a sociálních. Tento typ historie se stává samostatným interdisciplinárním oborem, pěstovaným v rámci moderních „dějin mentalit".

---

[3] Např. J. Cirkl, J. Rous, L. Slavíček (et al.), Sběratelství. Praha 1983.
[4] Např. J. Pešek, Obrazy, grafiky a jejich majitelé v předbělohorské Praze. Umění XXXIX, 1991, s. 369-383.
[5] Např. J. Kroupa, Wenzel Anton Prince Kaunitz-Rietberg: From „curiosité" to criticism of art. Opuscula Historiae Artium, F 40, 1996, s. 7-58.

Fotografie a sběratelství

Proč a kdy se stává fotografie fenoménem důležitým pro sběratelství ? Při zjišťování toho, co vlastně je základem sběratelství, se nejspíše opět můžeme opřít o historicko antropologické hledisko Krzysztofa Pomiana.[6] Sběratel vytváří vlastní svět "mezi neviditelným a viditelným". Sbírky vznikají tak, že určité věci jsou vybírány ze svého původního, přirozeného prostředí a je jím odebrán původní účel; tyto věci jsou stráženy a hlídány, jsou udržovány v dobrém stavu a je o ně nákladně pečováno. V tomto novém prostředí získávají věci novou hodnotu (stroj v technickém muzeu již „nepracuje", kultovní gotická socha odstraněná z oltáře, kde měla svou „zázračnou" funkci se dostává do indiferentního prostředí galerie, apod.). Každý sběratel se chová jako strážce trezoru, ale na rozdíl od skutečných bankovních trezorů obsah jeho trezorů je viditelný. Sbírkové předměty mají svůj význam totiž jen tehdy, když jsou vystaveny pohledu - buď samotného soukromého sběratele, nebo na veřejně přístupných místech. Zvláštností sbírkových předmětů jako semiophor-nositelů významu, je to, že jejich významovost se stává v novém prostředí (ve sbírce) důležitější než jejich původní užitkovost a tato nově získaná vlastnost je možná jen tehdy, když je sbíraná věc vystavena pohledu.

Tradice klasického sběratelství vznikla v raném novověku, v 16. a 17. století. Tehdy se představují základní typy sbírkových předmětů, jež jsou nositelem nových významů: antické spisy a předměty; ikonologie, emblémy a medaile; „umění"; nové vědecké přístroje 17. století. K těmto sbírkovým předmětům můžeme přidat i charakteristiky osob, jež zřizují a podporují sběratelskou činnost: jsou to slovy Umberto Eca - humanisté, antikváři, umělci, vědci a učenci. Ti všichni jsou reprezentanty „republiky vzdělanců" a jejich „vědění" spočívá v propojení alchymistických, thaumaturgických znalostí se znalostmi, jež nazýváme vědeckými. Zázračné „theatrum" - divadlo elementů a divadlo paměti (sféry viditelné) je onen neviditelný, magický celek, do nějž jsou umisťovány viditelné předměty mimo svou původní funkci. V 17. a 18. století se vytvářejí nejen velké sbírky soukromé, kabinety

[6] K. Pomian (cit. v pozn. č.2), zejm. kap. Entre l'invisible et le visible: la collection, s. 15-59. Text vyšel v italštině ovšem již roku 1978.

umění a „zázračných" děl,[7] ale vznikají i první významná moderní muzea a konečně na přelomu 18. a 19. století k nim přibývají také galerie - uměleckohistorická muzea.[8]

Dějiny fotografického sběratelství se vyznačují oproti tomuto klasicky vzniklému sběratelství (soukromému i veřejnému) některými odlišnostmi. Ty vyplývají zejména z toho, že fotografické sběratelství se přirozeně rozvinulo teprve v době plného konstituování novodobého sběratelství v ostatních oborech. Neprocházelo tedy svou magickou či alchymistickou epochou. Pokud na ní měla fotografie určitý podíl, tak jen svými předdějinami (vystavením *camery obscury*). Fotografický snímek se mohl stát součástí sbírkového světa přirozeně teprve po svém vzniku, ve 40. a 50. letech 19. století. Podobně jako ostatní sběratelství 19. století se přitom toto nové sběratelství záhy specializovalo a stávalo se nejen důležitým prvkem dějin vkusu, ale také dějin technického pokroku.

První otázka, která se před námi objeví, bude jistě znít: jaké „význam nesoucí" vlastnosti měl mít fotografický obraz, aby byl vůbec sbírán ? Nebo jinak řečeno: proč je sbírána fotografie ?

Tato otázka může znít tak trochu diletantsky, ale je důležitá pro pochopení vzniku současných sbírek. Fotografie se měnila velmi rychle po celé 19. století a způsob sbírání současně s její proměnou oceňoval vždy odlišnou stránku fotografického obrazu. Vezměme si typický příklad: v Metternichovských sbírkách na zámku Kynžvart je uchována originální daguerrotypie, zachycující zátiší malířova ateliéru od Louise Jacquese Daguerra.[9] Proč se dostala do této významné šlechtické sbírky ? Odpověď nebude asi příliš složitá. Kníže Klement Lothar Metternich budoval sbírku poněkud anachronicky jako sbírku "osvícenskou", sbírku, která v mnohém připomínala tradiční *Wunderkammer*, obohacenou o nové akcenty, zejména o nové objevy technického rázu. Když k tomu přidáme takřka vědecký Metternichův zájem o francouzskou civilizaci, dobře pochopíme, proč se tato zřídkavá věc v jeho sbírce objevila (např. vedle egyptské mumie a ukázek egyptského písma, jež bylo právě v téže době ve Francii rozluštěno). Daguerrotypie byla ve sbírce představena jako pozoruhodná ukázka nového objevu fyzikální povahy.

---

[7] Julius von Schlosser, Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Leipzig 1908.
[8] Andrew McClellan, Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Orogins of the Modern Museum in Eighteenth-century Paris. Cambridge 1994.
[9] Srv. L. Hlaváč, Dejiny fotografie. Bratislava 1987

Dosud nejsou všechny sbírky přesně prozkoumány, ale je nepochybné, že v dobových inventářích jistě nalezneme další zmínky o výskytu těchto předmětů (připomeňme např., že camera obscura byla velmi častým předmětem uchovávaným ve sbírkách „osvícenského" typu).[10] Tyto osvícenské sbírky vlastnili velmi často měšťané, hlavně však učenci a humanisté. Osud podobných měšťanských sbírek byl ovšem značně proměnlivý. Velmi často totiž tyto sbírky nepřežily své majitele. V jakém společenském prostředí bychom mohli především rané fotografické obrazy hledat, je však nabíledni.

V Brně byl prvním daguerrotypistou přírodovědec a fyzik Friedrich Franz (roku 1841)[11] a záhy po něm profesor filosofického ústavu Philip Gabriel (1843). Jeho práce bývaly součástí sbírky brněnského Filozofického ústavu a po jeho zániku byly roztroušeny na neznámá místa. Třetím průkopníkem moravské fotografie se stal rytec Josef Axmann, který na svých cestách mezi Brnem a Vídní se věnoval daguerrotypickým pokusům ve spolupráci s vídeňskými učeneckými kruhy. Zcela příznačně ovšem můžeme zjistit, že situace provinčního Brna byla v podstatě shodná s místem vynálezu prvních fotografií, s Paříží. Když tam totiž vznikla roku 1851 jedna z prvních významných fotografických společností - Société Héliographique, čteme v preambuli jejích stanov slova o tom, že *„umělci, vědci, spisovatelé a fotografové se sdružují na studium a provozování tohoto odvětví umění a vědy"*. [12]

Co tedy víme o prvních sbírkách ? Nebyly to ještě nějaké specializované sbírky fotografie, ale jednotlivé fotografické práce se naopak stávaly součástí sbírky vědeckých kuriozit a technických vynálezů (v tomto smyslu se stávaly dokladem opožděného osvícenského sběratelství). Jsou však i první zprávy o tom, že tyto obrazy mohly být případně věnovány jako dárky (a opět se tedy staly součástí pozdně osvícenského sentimentalismu). Dívání se na pozoruhodnost - takový pohled byl již dán charakterem daguerrotypie, s níž musí divák individuálně pohybovat a natáčet ke světlu tak, aby ji dostal do správného osvětlení a mohl se jí obdivovat.

---

[10] Např. brněnský Fr. Stiebig měl ve své sbírce na konci 18. stol. „cameru obscuru" vedle kuriozního modelu francouzské guillotiny, srv. J. Kroupa, Alchymie štěstí. Brno-Kroměříž 1987.

[11] Srv. oznámení v novinách Moravia, 8. června 1840: "profesor fyziky Friedrich Franz dokončil v těchto dnech několik daguerrotypů, které lze označit za výtečné. Představují pohled na Zelný trh, Ferdinandovu bránu a blízké okolí, nad nímž se zvedá petrský kostel, konečně pak panoramatický snímek Zábrdovic pořízený z věže minoritského kostela".

[12] Srv. L. Hlaváč, cit. v pozn. 9, s. 55-56.

Ve 2. polovině 19. století se fotografický obraz zdokonaluje a jeho možnosti stát se nositelem významů se nápadně rozšiřuje. Není to v této době již pouze kuriozita, která se ve sbírkách ukazuje, ale fotografie sama získává symbolický význam. Opravdu můžeme snad říci, že fotografie se stala zcela zjevným symbolem myšlení kolem poloviny 19. století, tedy toho století, které prosazuje pozitivismus vědy na jedné straně a historismus umění na straně druhé. Z dějin fotografie známe řadu výroků o tom, že nový vynález byl oslavován jako umění a jako věda současně. Zcela příznačně zdůraznil v nepříliš dávné době Werner Hoffmann klíčový význam Courbetova obrazu *Ateliér* pro pochopení formální i obsahové složky umění 19. století.[13] V centru obrazu je totiž umělcem malovaná přírodní krajinomalba a vedle malíře stojí ženský akt malovaný podle (a jako) výstřižku fotografie. Věda a umění tu je těsně vedle sebe, jakoby polovina 19. století potvrzovala úvahy mikulovského piaristy a filozofa přírodovědy na Filozofickém ústavu, Františka Kassiána Halašky, jenž tento vývoj vedoucí ke spojení umění s fyzikální vědou předvídal ve svém inauguračním projevu již na počátku 19. století.[14]

Není tedy divu, že pro řadu myslitelů 19. století představovala fotografie hlavní symbolickou hodnotu století historismu. Teprve mnohem později se budou teoretikové fotografie přít o to, zda je fotografie (a) postupem, kterým je umožněno vytváření obrazu (fotografie je potom především technickým a chemickým procesem - Walter Benjamin),[15] anebo (b) je specifickým obrazem (svého druhu ontologickým mostem mezi časy - Roland Barthes).[16] První přístup logicky končí v myšlence, že fotografie je s tradičním pojmem umění nesouměřitelná a není proto jako tradiční *tvůrčí umění* ani myslitelná; druhý přístup vede k myšlence, že fotografie je samostatným druhem „umění", který jeho pojem rozšiřuje naopak právě proto, že je s ním původně nesrovnatelná.

---

[13] W. Hofmann, Das Irdische Paradies. München 1960.
[14] Tištěný inaugurační projev z roku 1815 v archivu piaristického řádu v Mikulově.
[15] W. Benjamin, Kleine Geschichte der Photographie, 1931. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936/1955, in: Gesammelte Schriften [I-VII, Supplemente II-III.] Frankfurt (I-II) 1974-1977.
[16] Roland Barthes, Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii. Bratislava 1994

Funkce prvních sbírek - „ut pictura, ita visio"

Z hlediska myšlenky významu fotografie jako symbolického ideálu spojení vědy a umění si ovšem vysvětlíme, proč přirozeným prvním sběratelem nově vzniklých fotografických prací se stala společenská sdružení učenců i umělců. Tato sdružení vznikala na různých místech Evropy kolem poloviny 19. století. Jako příklad můžeme uvést:

Calotype Club, Edinburg - 1842

Calotype Club, London - 1847

The Royal Photographic Society, London - 1853

Société francaise de photographie, Paris - 1854

Photographsche Gesellschaft in Wien - 1861

V těchto společnostech se sbírala fotografie stále jako především technická a přitom současně umělecká novinka. Členové, stále více méně amatéři, zde zanechávali a do jisté míry také archivovali svá fotografická díla, apod. V těchto společnostech pokračoval nejspíše pozdně osvícensko-liberální duch fotografických sběratelských počátků.

Nás však zaujme ve druhé polovině 19. století především fotografie ve vztahu k rozkvětu nové vizuální kultury. Již od přelomu 18. a 19. století se nejen zvyšuje zajímavost sbírek a sběratelství ve veřejnosti, ale stejně tak se vytvářejí nové odborné disciplíny, které se věnují vizuálnímu umění: dějiny umění, umělecká kritika a estetika. Do této souvislosti vstupuje přirozeně také fotografie, avšak její pozice se proměňuje. Fotografický obraz po svém zdokonalení přináší značné možnosti jako reprodukční grafické umění. S tímto pohledem se setkáváme již v prvních názvech v anglo-saském prostředí, neboť „kalotypie" znamená v podstatě „umění krásné grafiky". Toto teoretické stanovisko spojující fotografii se schopností grafického umění reprodukovat vnější skutečnost je značně vlivné dodnes. Severoamerická badatelka Svetlana Alpers fotografii dnes přímo spojuje s "deskriptivním" modem v umění a shledává v ní legitimního nástupce holandského národního malířství 17. století.[17] Přední současný historik umění Wolfgang Kemp se badatelsky zabývá holandskou malbou 17. století a současně teorií fotografie, apod.[18]

---

[17] S. Alpers, Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln 1985, zejména její pozn. o fotografii na s. 394-395..

[18] W. Kemp (ed.), Die Theorie der Fotografie, I-III. München 1983.

Deskriptivní modus byl zakotven v Keplerově a Huyghensově myšlence *„ut pictura, ita visio"* - že totiž malovaný obraz je téhož rodu jako obraz na sítnici oka. Tématem jeho výpovědi a současně jeho významem není potom nic než právě obraz - povrch plátna.

Tento umělecký modus se posléze prosadil především v reprodukční grafice 18. století (např. ve škole Willově) a byl později často snižován jako pouze řemeslná zdatnost. Většinou se však zapomíná na skutečnost, že právě v době vzniku fotografie se prosadil uvnitř tohoto modu specifický pojem Adama Bartsche *"peintre-graveur"* (malíř-grafik) k označení originálního přínosu tvořivě pracujících grafiků. Nemůže být pochyb, že takto považovali sami sebe i fotografové-malíři ve 2. půli 19. století. Je proto přirozené, že představitelé deskriptivního modu ve fotografii volí tatáž témata k zobrazení jako umělci pracující v tomto modu v odlišných uměních: krajina, architektura, portrét, zátiší.

Roku 1852 založil ve Florencii fotografický ateliér Leopoldino Alinari a brzy poté, co se spojil se svými bratry, vytvořil světově proslulý podnik Fratelli Alinari. Alinariové se specializovali na portrét, avšak velmi brzy zjistili, jak velká je poptávka po novém umění, které by zobrazilo toskánské pamětihodnosti a umělecká díla Uffizzií. Alinariové ovšem nejen prodávali zákazníkům reprodukce, dostávali i konkrétní, originální zakázky pro doplnění sbírek uměleckých děl. Tak např. vévoda de Luynes si u nich objednal fotografie klenby Sixtínské kaple, princ Albert si nechal zhotovit fotografie mistrovských kreseb z Florencie a Říma.[19] Významný anglický estetik a sběratel uměleckých děl John Ruskin si v 60. letech objednal u firmy fotografie detailů Botticelliho obrazu Mojžíš a dcery Jethrovy a zařadil je do své sbírky mezi originální grafické listy a obrazy. Práce firmy Alinari totiž zřetelně přesahovala rámec technické reprodukce, což bylo patrné z výběru fotografovaných detailů, ale i originálních úhlů pohledu na díla architektury i užitého umění.

K podobným zakázkám docházelo i jinde v Evropě. Roku 1851 založila svou sbírku fotografií architektury pařížská komise památkové ochrany (Monuments historiques), proslulé byly fotografické firmy Adolphe Braun (Dornach), Maison Neurdein (Paříž), Jacques Ernest Bulloz (Paříž), Nadar (Paříž). Tyto firmy si pořádaly vlastní archivy a tak se s jejich rozsáhlými sbírkami můžeme často i dnes setkat

(kupř. Nadarova sbírka v Bibliotheque Nationale). Roku 1875 založila Auguste Giraudon fotografickou firmu a obchod s fotografiemi uměleckých děl v Paříži (nazvaný Bibliotheque photographique), jehož 25 000 černobílých a 10 000 barevných negativů bylo po různých peripetiích nedávno odkoupeno severo-americkou nadací J. Paul Getty Trust.

V této době fotografie především rozšiřuje původní grafické sbírky. Velkoformátové fotografie jsou rámovány a zavěšovány vedle grafických listů, případně v menších formátech jsou sbírány jako kresby a drobné grafiky do alb. Vedle typických rodinných alb se objevují specializovaní sběratelé - umělečtí historikové, např. George Weise, Robert Smith, Eugene Lefevre-Pontalis (ředitel francouzské archeologické společnosti), na Moravě Wilhelm Schram, Moritz Trapp, [20] v Čechách J. Herain, Fr. X. Jiřík a ještě později Zd. Wirth, aj.

Vlastně velmi podobně se shromažďují sbírky portrétů rodinných a významných osobností. Tyto sbírky jsou sbírkami, které shromažďují významní představitelé duchovního života, ale velmi často na sklonku 19. století zejména aristokracie. Pro ní znamenají v podstatě zesvětštěnou portrétní řadu bývalých *sálů předků*. Barokní obrazy předků plnily často mýticko-magickou roli, kolem roku 1900 máme před sebou spíše „ontologický most mezi časy a prostory". Barthesův pokus o definici fotografie se zde plně hodí: tyto portréty (podobně jako fotografie krajin, architektury a detaily obrazů a soch) nejsou v žádném případě vzpomínkami na minulý čas, ale přímým spojením časů pomocí deskriptivního uměleckého modu. Tato fotografie jako umění pokračuje v tradici „peintre-graveurs": je to tvůrčí umění, jež spočívá na umělcově „ideji". Nadar byl nejvýznamnějším teoretikem „tvůrčí" fotografie, když ji popsal těmito termíny akademické umělecké teorie. [21]

---

[19] G. Bazin, Histoire de l´histoire de l´art de Vasari a nos jours. Paris 1986, srv. kap. Révolution dans le monde des images.

[20] Význam a zajímavost Trappovy osobnosti spočívá nejen v tom, že byl dlouholetým kustodem Moravského zemského muzea, ale rovněž jeho bratr Quido Trapp byl jedním z významných brněnských fotografů.

[21] Srv. M. Price, The Photograph: A Strange, Confined Space. Stanford 1994, s. 28 cituje v angličtině Nadarův názor: „The idea [for the photograph] rose complete from the human brain, the first induction becoming immediately the finished work".

Fotografie: od "technického k vizuálnímu" umění

Zakladatel dějin umění jako odborné disciplíny Karl Friedrich von Rumohr řekl tak trochu magickou větu: *"V jistém slova smyslu musí každý umělec opakovat celý průběh dějin umění"*. S určitou licencí ovšem můžeme tuto větu obměnit i ke sledování nového uměleckého druhu, neboť také každý umělecký druh musí opakovat celý průběh umění. Pojem umění, s nímž pracoval nově vzniklý obor dějiny umění v 19. století a umělecká kritika této doby, vznikl v raném novověku kolem roku 1500. Jeho základem se stala Albertiho a Michelangelova teorie „tvůrčích umění" (arti del disegno). Toto umění vzniká v hlavě tvůrce jako koncept, který je převeditelný do manuální kresby. Kresba je poté základem, z něhož vznikají tři dcery: architettura, scultura, pittura (architektura, sochařství a malířství). Jestliže „otcem" tvůrčího umění je koncept-kresba (disegno), potom jeho „matkou" je význam-nápad (inventione). Toto schéma Michelangelo a později i jeho žák a spisovatel Giorgio Vasari použili přirozeně k oslavě italského umění, neboť chtěli ukázat, že v ostatních zemích se něco podobného nepěstuje.[22] Známé jsou ostatně Michelangelovy odsudky nizozemského malířství, které v žádném případě neuznával jako „umění". Svetlana Alpers nazvala modus „tvůrčího" umění modem narativním, aby jej odlišila od nizozemského deskriptivního způsobu umělecké činnosti.[23] Základním problémem nového oboru dějiny umění v 19. století a následně i fotografie jako uměleckého oboru se stalo, že historikové umění ve 2. polovině 19. století převzali tento výkladový model italské renesance na celé dějiny umění v čase a prostoru. V soudobé umělecké kritice to ovšem znamenalo, že přirozený realismus byl akceptovatelný pouze s romantickým obsahem. Fotografická věta holandských mistrů „ut pictura, ita visio", tj. že k porozumění uměleckého díla stačí pohled (aspetto) byla odsunuta sice do sféry tvořivosti (kreativnosti), ale mimo „tvůrčí umění". Tvůrčí umění jako „umění vůbec" naopak bylo především záležitostí duchovní činnosti (prospetto), která v něm rozpoznávala koncept, obsah a stylovost.

---

[22] Srv. J. Kroupa, Metodologie dějin umění I: Školy dějin umění. Brno 1996.

[23] Stalo se tak v několika statích a zejména v cit. práci v naší pozn. č. 17. Tamtéž je rozsáhlý exkurz o fotografii. Viz rovněž ironickou poznámku S. Alpersové, že nejblíže vysvětlení *umělecké* povahy fotografie je Rosalinda Krauss svým výrokem, že fotografie *není uměním* (v Albertiho slova smyslu).

Dodnes zůstávají metodologickým problémem dějin umění jako oboru následky tohoto přístupu ve 2. polovině 19. století. Zajímavější však je, jak se toto kritické a teoretické stanovisko odrazilo v rozvoji fotografie na přelomu století a na počátku 20. století. Snahou tehdy bylo, aby byla uznána za „umění" - proto fotografové začali usilovat o „tvůrčí fotografii" (ovšem ve zcela odlišném smyslu než byla původní definice Nadarova). Taková fotografie mohla být „uměleckou" tehdy, pokud měla koncept, dále dešifrovatelný, vyprávěcí obsah a současně měla mít shodný „styl" jako ostatní umělecké druhy. Jiné druhy fotografie než „tvůrčí" nebyly za „umění" uznávány (srv. ještě v pozdějších dobách používané paradoxní sousloví k označení druhu, avšak nikoli kvality „umělecká fotografie").

Z dnešního hlediska je jasný metodologický prohřešek těchto úvah a sporů: nové umění je novým proto, že dovede vyjádřit svůj předmět odlišným způsobem než umění jiná; přirozeně není uměním jen proto, že napodobuje styl jiných umění. Ona „stylovost" byla na přelomu století v uměleckohistorických školách „čistého vidění" ovšem přiznána přece jen jednomu druhu umění a to umění technickému, užitému. To (jak je známo) bylo renesančními teoretiky původně rovněž odstraněno z pojmu „tvůrčích umění". Ve 2. polovině 19. století se však dějinami řemeslné produkce zabývalo stále více historiků a k podpoře této produkce vznikala nově zakládaná Uměleckoprůmyslová muzea. Konečným začleněním užitého umění (původně rovněž lidového umění) do oblasti dějin umění kolem roku 1900 se posléze naskytla i šance pro fotografii stát se součástí umělecko-průmyslového hnutí. Není zjevně náhodou, že sbírka fotografií v Národní galerii v Praze byla z hlediska této logiky zrušena ještě v 60. letech našeho století a naopak nově vzniklá fotografická sbírka Moravské galerie byla postupem doby zařazena do oddělení užitého umění.

Ruku v ruce s dalším rozvíjením fotografie v první polovině 20. století, kdy se rozvíjela její experimentální, stylistická i dokumentační složka, probíhaly teoretické spory o to, zda fotografie je či není „uměním". Zdeněk Wirth, ostatně první historik umění, který se fotografií vážně zabýval a přemýšlel nad jejím vztahem k umění, ji nakonec vymezil mimo uměleckou oblast „[je třeba] *...nezaměňovat tvořivou činnost výtvarníka s aplikacemi techniků a obratných reprodukčních machrů*".[24] Nesporně se

[24] Cit. dle J. Šmok, Za tajomstvami fotografie. Martin 1975, s. 10. Autor však neuvedl, že Wirth byl zřejmě prvním historikem umění, kdo skutečně hledal ve fotografii určité prvky umělecké (tj. kreativní) povahy, srv. např. Wirthovy úvody k dílům K. Plicky a J. Sudka.

tak stalo pod Diltheyovým a Dvořákovým idealistickým ovlivněním. Wirthovo stanovisko bylo velmi autoritativní, takže když se ještě na konci 60. let chtěl s Wirthovým stanoviskem vyrovnat fotograf a teoretik Ján Šmok, učinil tak logicky naopak - „materialisticky" založenou teorií sdělení - angelmatikou.[25]

Určitým paradoxem zde však může být pro nás zjištění, že v 60. letech našeho století, kdy nedošlo k určitější shodě v této diskusi, se nakonec objevila další proměna teoretického modelu fotografie. Jistě k této proměně v uměleckohistorickém prostředí přispěly texty Barthesovy a Rosalindy Kraussové, či Svetlany Alpersové. Avšak i bez přímé znalosti těchto textů se fotografické umění šířilo ve společnosti. Je totiž zjevné, že fotografické sbírky ve světě i u nás od této doby nápadně přibývají. Snad se tak dělo v souvislosti s probíhajícím „postmodernismem", avšak důsledky jsou shodné. Fotografie již nemusí bojovat o uznání býti „tvůrčím uměním", anebo „technickým uměním", protože v umělecké teorii se dnes od takových termínů zcela přirozeně upouští. V práci současných fotografů je podobně jako v jiných uměních uznávána jejich „tvořivost" (kreativita) a nikoli snad deskriptivní či narativní modus jejího provedení. „Tvořivý výkon", „vizuální zajímavost" a „okamžik formy" jsou dnes významnější než „tvůrčí" činnost, sdělení a čas.[26] Můžeme se sice přít o to, zda je to dobré a správné či nikoli, ale i bez podobných, eticky motivovaných soudů je jasné, že fotografie se skutečně stává ohniskem současného, *vizuálního umění*.

---

[25] J. Šmok, Teorie sdělování a fotografie. Praha 1968.

[26] Jiří Kroupa upozorňuje na terminologický rozdíl: *„tvůrčí umění"* (arti del disegno, fine arts) a *„tvořivé umění"* (bildende Künste, creative arts).

I. Sbírky fotografií na přelomu 19. a 20. stol.

Sbírky fotografií na přelomu 19. a 20. století lze nejen na Moravě přibližně rozdělit do několika základních skupin podle způsobu, kterým fotografická díla vnášejí do sbírky význam:

Sbírky šlechtické
Sbírky dokumentační
Sbírky etnografické
Sbírky grafického umění

a) Sbírky šlechtické (typ „rodinné galerie")

Jak je z řady fondů šlechtických rodin v zemských archívech i z inventářů zámeckých sbírek patrné, význam fotografie jako grafického a malířského média pochopili záhy velmi dobře příslušníci aristokracie. Rodinná fotografie, vizitka či foto zámeckého interiéru byly vkládány do alb, které vytvářely něco podobného na způsob tradičních „genealogií předků" - avšak v menším formátu. I když téma šlechtické fotografie není zcela dostatečně zpracováno, je nesporné, že při její interpretaci zde máme co do činění s Barthesovým vymezením fotografie jako ontologického mostu mezi časovými dimenzemi. Fotografie zde nepůsobí jako památka, jako vzpomínka, ale jako prostředník mýtu. Fotografické podobizny byly zjevně vyměňovány, neboť v albech se setkáváme s fotografiemi (ale stále ještě i s grafickými podobiznami) příbuzných či spřátelených rodů. Pro historika mají tato alba socio-kulturní význam, neboť umožňují uchopit sociální mikrostrukturu světa šlechty. [27] Rodinných sbírek bylo patrně značné množství. Téměř každý rod vlastnil album s fotografiemi. Typickými zástupci podobných sbírek tu mohou být pro nás především portrétní a rodinná alba hrabat Podstatský-Lichtenstein (Veselíčko, Telč), Zierotin-Lilgenau (Bludov, Velké Losiny) a Salm-Reifferscheidt (Blansko, Rájec n. S.).

Velmi rozsáhlá je zejména sbírka Podstatských-Lichtensteinů. Hraběcí rod se takto psal od roku 1762, když vymřel starobylý tyrolský rod hrabat Lichtensteinů de

Castelcornu v mužské linii.[28] Rod byl na Moravě proslulý jednak jedním z triumvirů moravské vlády za Třicetileté války, jednak dvěma významnými olomouckými biskupy, kteří z něj vzešli. Poslední příslušník rodu, František Antonín Lichtenstein-Castelcorn odkázal tedy majetek svému zeti pod podmínkou, že ten připojí ke svému rodovému jménu jméno vymřelého rodu a zůstane jeho pokračovatelem. To se také stalo povolením císařovny Marie Terezie pro moravský rod Podstatských z Prusinovic, který naopak právě v tereziánské době prodělal závratný vzestup ze sice starého, ale chudého rodu na rod velmi společensky vlivný a bohatý. Podstatští-Lichtensteinové vlastnili od konce 18. století obě rodová panství: Veselíčko Podstatských a Telč Lichtensteinů-Castecornu až do roku 1945. Během této doby se nechávaly zejména dámy z tohoto rodu často portrétovat vídeňskými umělci (např. miniatury Moritze Daffingera a Carla Agricoly). Zajímavým portrétem, umístěným na zámku v Telči je kupř. F. Schrotzbergův portrét Františky Podstatské-Lichtenstein z roku 1872, který je nadán hlubokým charakterizačním smyslem. [29] Obraz působí doslova jako fotografie a nelze vyloučit, že podle fotografie byl původně rovněž namalován.

Rodový archiv Podstatských-Lichtensteinů sestává ze čtyř kartonů, obsahujících množství fotografií, většinou z vídeňských fotografických ateliérů. Kartony jsou utříděny věcně a obsahují:[30]

karton č. 65: fotografie členů rodu od 60. let 19. století do roku 1944;

karton č. 66: příbuzné a spřátelené rodiny;

karton č. 67: rodové podobizny Habsburků;

karton č. 68: ostatní fotografie, rozmnoženiny a pohlednice.

Podobně bohatý je fotografický archiv hraběcího rodu Zierotin-Lilgenau. Potomci katolické větve slavného předbělohorského rodu pánů ze Žerotína sídleli na původně Lichtenstein-castelcornském zámku Bludov, který byl upraven v 18. století na jedno z nejreprezentativnějších panských sídel na severní Moravě. Fotografickou sbírku zde založili významní členové rodu, kteří se po staletích opět přihlásili k české

---

[27] Analýzou zpodobených přátelských okruhů můžeme dojít k podobným „sociometrickým" závěrům jako při prohlížení „alb amicorum" na přelomu 18. a 19. století.

[28] Tento rod je odlišný od v našich poměrech známějších knížat z Liechtensteina (původem ze Štýrska). Podle K. Wurzbacha rozlišuji oba rody graficky *„lich"* x *„liech"*.

[29] Srv. Vlasta Kratinová-Bohumil Samek-Miloš Stehlík, Telč. Historické město jižní Moravy. Praha 1992, ob. na str. 136.

[30] Moravský zemský archiv Brno, G 263 - Rodinný archiv Podstatský-Lichtenstein, kartony 65-68.

národnosti: hrabě Zdenko Arnošt Otto a jeho syn Karel Emanuel, poslanec moravského sněmu a jeden z posledních místodržících na Moravě. Žerotínové svým společenským okruhem v té době patřili spíše ke střední, úřednické šlechtě, takže se ve sbírce fotografií setkáváme např. s litenčickými svobodnými pány Podstatský-Thonsern a zejména se svobodnými pány von Arco. V nedávné době byla část této sbírky fotografií ve výběru použita k ilustracím našeho nového kulturně-historického časopisu.[31]

Konečně příkladem třetím může pro nás být rod starohrabat a hrabat Salm-Reifferscheidtů. Jejich zájem a pozornost věnovaná zemskému archivu vcelku logicky zavedla část jejich fotografické rodové galerie do *Sbírky fotografií* Moravského zemského archivu, kde je uloženo kolem padesáti šlechtických fotografií - především samotných příslušníku rodu Salmů a jejich přátel.[32]

Prakticky do téže sběratelské roviny potom můžeme zařadit i rozsáhlou kolekci fotografií z rohanského zámku Sychrov, kam byla umístěna z několika poválečných zámeckých svozů. Roku 1965 byla celá zdejší rozsáhlá kolekce převedena do sbírek Moravské galerie. Obsahuje asi 5 000 kusů ateliérové fotografie, přičemž se v ní setkáme s portréty příslušníků rodu Chotků, Černínů, Rohanů aj., s konvoluty fotografií habsburského panovnického rodu i dalších vládnoucích rodů v Evropě. Již při poválečných svozech byly dány dohromady původně jednotlivé, různorodé sbírky. Tak se stalo, že dnes již musíme sociální mikrostrukturu jednotlivých rodů pouze rekonstruovat. V Moravské galerii je totiž celá kolekce řazena odlišným způsobem a to podle fotografických ateliérů. Původní sbírkový charakter „rodového alba" se tedy vytratil a byl nahrazen řazením vývojově fotografickým.

Z uvedených příkladů může předběžně vyplynout, že ony zmíněné „galerie rodu" si vytvářely především rody starobylé, avšak v žebříčku majetku stojící zjevně na středním stupni. I když nelze příliš zobecňovat, lze si dobře povšimnout, že nejvýznamnější představitelé aristokracie: vládnoucí panovnické rody a knížecí rody (Liechtensteinové, Dietrichsteinové, Schwarzenbergové, Lobkowitzové aj.) si

---

[31] Cour d´honneur 1, 1998 (ed. M. Mžyková). Svoz bludovské sbírky je dnes uložen na několika místech, zejména však na zámku Velké Losiny.
[32] Moravský zemský archiv, G 124- Sbírka fotografií, karton A 45.

pořizovaly buď oficiální vizitky, nebo častěji stále ještě malované portréty. Fotografie z běžného života, fotografie rodinné, fotografie divadelně aranžované, apod. spíše nacházíme ve sbírkách střední a úřednické šlechty. Ta si vytváří vlastní fotografickou kulturu, kulturu, která se příliš neliší od pozice velkoburžoazie a povýšených průmyslníků.

b) Sbírky dokumentační - politické

Na sklonku 19. století si pořizují specifické sbírky státní orgány, které je posléze umisťují do archivů. Na Moravě máme takové sbírky zachovány např. v Moravském zemském archivu v Brně, případně v Archivu města Brna. Jejich specifikou je, že mají především dokumentární a upomínkový charakter, charakter, jenž se blíží archivnímu pramenu. Na rozdíl od šlechtických portrétů, které mají své „kouzlo staré fotografie" a kouzlo bezprostředního zachycení rodinné atmosféry, tyto fotografují dokumentují určitou událost nebo instituci.

Typickým příkladem jsou následující alba fotografií:[33]

album členů poslanecké sněmovny z roku 1861 (celkem 82 fotografií);

album členů Živnostenského spolku v Brně z roku 1898 (celkem 316 fotografií).

Jiným typem těchto fotografií jsou dokumenty určitých důležitých politických událostí, které byly sestavovány do obrazových souborů.[34] Toto sestavování se dělo buď řazením dokumentárních fotografií do alb, a nebo vytvářením velkých celků na připraveném nebo malovaném podkladě. Dnešní „tablo" je zjednodušeným nástupcem těchto obrazových seriálů. Takové sestavování bylo zpočátku převzato z reportážní grafiky 1. poloviny 19. století. Jako tam, také fotografie (podobně jako grafiky) byly zčásti upraveny, zčásti aranžovány a vytvářely celek souboru ideálně komponovaného.

Tyto soubory fotografií událostí byly posléze aranžovány v soukromé sbírce za pomocí dalších (nikoli fotografických předmětů). Často dokonce fotografie tvoří v tomto smyslu jakousi „poznámku" nebo „vysvětlivku". Patrně jedním z nejpozoruhodnějších příkladů tohoto „memoriálního" (nebo vzpomínkového) seřazení sbírky byla „místnost Františka Ferdinanda d´Este" na harrachovském zámku Velké

[33] Moravský zemský archiv, tamtéž, G 124, kartony A 43, A 44 aj.

Meziříčí. Hrabě Harrach, jenž jel jako pobočník vedle arcivévody v Sarajevu, jej po atentátu ošetřil svým kapesníkem. Tento kapesník se stopami krve nechal později zarámovat do skla a kolem něj rozložil sadu fotografií ze sarajevské návštěvy. Tyto fotografie nesloužily tedy jen jako samostatný dokument, ale měly svůj význam pouze v celkové konstelaci sbírkových předmětů.

c) Sbírky dokumentační - přestavba Brna

Když vydal Bohumil Samek spolu s fotografem K. O. Hrubým roku 1982 obrazovou publikaci Brno-Proměny města,[35] upozornil na pozoruhodný konvolut fotografií, jenž je dnes umístěn zčásti v Archívu města Brna, zčásti v Muzeu města Brna. Tyto fotografie zachycují proměnu města Brna na přelomu 19. a 20. století a jejich původní funkce byla skutečně dokumentární. Byla vedena jednak snahou památkovou, jednak snahou zachytit měnící se město.

Když bylo v rámci počínající asanace středu města rozhodnuto zbořit kostel sv. Mikuláše, stojící uprostřed dnešního náměstí Svobody, požádal kustod Moravského zemského muzea a člen památkové komise Mořic Trapp svého mladšího bratra o zhotovení jeho fotografických snímků. Fotograf Quido Trapp měl tehdy svůj ateliér na stejném Velkém náměstí (dnes nám. Svobody) a přání svého bratra vyhověl. Roku 1869 je tak datována série „portrétů" chrámu sv. Mikuláše z exteriéru i interiéru. Snímky, pozoruhodné svou kvalitou, vystihují monumentální ráz pozdně barokního chrámového průčelí i poněkud tísnivé ovzduší jeho raně gotického interiéru.

Takřka v téže době, roku 1868 zachytil svůj pohled na Velké náměstí Josef Kunzfeld, muž, jenž se měl stát jedním z nejvýznamnějších portrétistů města téměř na celé půl století.[36] Kunzfeld se narodil roku 1842 a své první fotografické zkušenosti získal v pražských ateliérech. Roku 1867 se usadil v Brně, otevřel si zde fotografický ateliér a poměrně záhy si udělal renomé jako autor portrétů a krajin. Poměrně často zhotovoval i fotografie interiérů měšťanských bytů. Od konce 80. let 19. století začal zhotovoval velkoformátové záběry městské architektury a náměstí.

---

[34] V této souvislosti lze např. upozornit na významnou mimoervopskou událost, která měla značný význam pro rozvoj fotografické tvorby, na činnost fotografů za války Severu proti Jihu ve Spojených státech.

[35] Bohumil Samek- K. O. Hrubý, Brno-Proměny města. Brno 1982.

[36] Snímek se nachází ve sbírce Muzea města Brna.

Byl tedy svými zkušenostmi nesporně vhodnou osobou, když se na něj obrátila městská rada s prosbou o dokumentaci měnícího se města.

Brno se na sklonku 19. století zásadně proměňovalo a získávalo velkoměstský charakter výstavbou celých nových čtvrtí a tříd paprskovitě vycházejících ze středu města. Pro účely velkorysé a mnohdy ke starším památkám málo citlivé přestavby musely být obětovány těsné uličky malé domky, ale i některé barokní paláce města Brna. Stavební „boom" byl očividný a Kunzfeldovou zásluhou máme v Archivu města Brna zachovánu celou řadu fotografických sekvencí a cyklů, zachycujících staveniště těsně před demolicí, samotnou demolici a výsledek novostavby. [37] První snímky těchto dokumentů jsou datovány rokem 1896, další snímky vznikaly takřka každoročně, a poslední jsou datovány ještě rokem 1913.

Výsledek Kunzfeldovy práce uložila městská rada do městského archivu. Ve sbírce jsou stovky negativů i původní pozitivy. Kunzfeld pracoval s fotografickými obrazy jako s uměleckým dílem. Autorské pozitivy jsou pečlivě vyretušovány, jsou opatřeny kartonovou paspartou, podepsané a datované. Prohlížíme-li si tyto práce, nesmírně kvalitním jak zvoleným výřezem pohledu, tak závěrečným zpracováním, budeme velmi snadno polemizovat s názorem, že se v tomto případě jedná „pouze o dokumentární práce vytvořené na objednávku". Jedná se totiž skutečně o výrazný čin výtvarné povahy.

Město Brno se k podobné objednávce ještě jednou vrátilo. Na přelomu 20. a 30. let 20. století objednal městský stavební úřad sérii fotografií moderní architektury. Zhotovil je v té době již renomovaný fotograf brněnské meziválečné architektury Rudolf Sandalo. S řadou jeho záběrů se setkáme na stránkách odborného architektonického tisku. Jeho snímky jsou většinou uloženy v archivu oddělení architektury Muzea města Brna. Sandalovy fotografie jsou dnes již proslulé: často volí výrazné perspektivní zmenšení a jeho oslnivě bílé funkcionalistické stavby uprostřed prázdného prostoru působí velmi emotivně. Při svých snímcích dokonce Sandalo dospěl až k určitému minimalismu, jenž dobře souzní s brněnským funkcionalismem. I v tomto případě kvalita fotografických prací je vysoko nad pouhou dokumentární úlohou, jak byla objednávka původně formulována.

---

[37] Archiv města Brna, sign. XIV a18 a na jiných místech. Další významnou kolekci Kunzfeldových snímků má ve svém držení Muzeum města Brna na hradě Špilberk.

S podobnou sbírkou se můžeme setkat i v Archivu hlavního města Prahy a v bývalém Městském muzeu v Praze, kam své práce dal jeden z nejvýznamnějších českých fotografů konce 19. století, Jindřich Eckert.[38]

d) Sbírky etnografické

Na konci 19. století byla do Moravského zemského muzea zakoupena kolekce lidových svátečních oděvů a jejich původní nositelé v ní byli tehdy vyfotografováni. Tímto okamžikem začala prakticky vyrůstat samostatné sbírka fotografií Moravského muzea, která se posléze stala součástí jeho Etnografického ústavu. Zatímco fotografie města byly předávány do městského archivu a fotografie dalších památek se nejprve soustřeďovaly u zemského konzervátora památek a od roku 1918 přecházely do rukou Zemského Památkového ústavu, folklorní a národopisná tématika zůstávala v Moravském zemském muzeu. Roku 1901 zde bylo oficiálně založeno jako muzejní součást *"fotografické muzeum pro moravskou lidovědu"* Základem původního fondu se staly skleněné deskové negativy pořízené a darované národopisným badatelem Josefem Klňavou. Fotografiemi přispívali potom zejména kurátoři a konzervátoři národopisné sbírky (J. Vlček, K. Katholický). Rozrůstající se sbírka zahrnovala rovněž diapozitivy a pohlednice a sloužila proto také při přednáškách pro veřejnost.

Hlavním kriteriem zde byla především dokumentační a archivní hodnota. Fotografie jsou často pořizovány badateli na jejich národopisných výzkumech a rovněž dnes je její zpřístupnění motivováno mírou informace: ať již etnografické, historické. či sociologické. Původní sbírka dokládá široké spektrum jevů lidové kultury *in situ* a její změny či revitalizaci a to zejména v národopisných regionech Moravy.[39]

Po První světové válce byla sbírka významně obohacena fotografiemi Josefa Brauna a Erwina Rauppa z pozůstalosti Františka Kretze, dále fotografiemi Karla Klusáka, Františka Pospíšila a Antonína Blažka aj. z prostředí blízkému Sdružení výtvarných umělců moravských. K podstatnému obohacení sbírky došlo poté po

[38] Pozoruhodnou práci s množstvím informací o staré fotografii je Pavel Scheufler, Praha 1848-1914. Čtení nad dobovými fotografiemi. Praha 1984.
[39] Za sdělení děkuji kurátorce sbírky, Heleně Beránkové.

Druhé světové válce, kdy se do sbírky dostaly v mnohem větší míře významnější projevy umělecké fotografie: K. Plicka, K. O. Hrubý, Č. Chládek, J. Dostál aj.

Na rozdíl od předchozích dokumentačních sbírek, sbírka Etnografického ústavu není uzavřená, ale rozvíjí i nadále svou akviziční činnost. Zaměřuje se proto nově na sbírání tzv. ateliérové fotografie, pokud je tématicky spjatá s etnografickou a etnologickou problematikou. Více než dosud se věnuje fotografii nejen z *lidového* prostředí, ale rovněž *zlidovělého* a *městského* (folklorismus). Pozornost je věnována také fotografické dokumentaci národních a etnických menšin žijících na Moravě (Němci, Charváti, Romové) a naopak českých vysídlenců v zahraničí (Rumunsko, Bulharsko, Ukrajina, USA). Konečně důležitou součástí sbírky jsou fotografie, dokumentující lidskou činnost, zejména tradiční zanikající *řemesla*.

Z přehledu dějin sbírky dobře vyplývá, že je budována ryze dokumentačně a archivně. Přesto však se v ní setkáme s autorskou, „uměleckou" tvorbou. Stává se tak zejména při nákupech z moderní doby, kdy autoři pracující s dokumentem přikládají do svých fotografií vlastní autorské vidění. [40]

Struktura celé sbírky odráží onen již zmíněný důraz na dokumentaci etnografickou a etnologickou. Je zde totiž zastoupena:

- *etnografická dokumentární fotografie* (lidový oděv, stavitelství i lidské činnosti v krajině, zvyky a folklórní projevy, pracovní postupy a techniky řemeslné a zemědělské, slavnosti, projevy lidové kultury);
- *ateliérové fotografie* dokumentující oděv lidový, zlidovělý i městský;
- *fotografie sbírkových předmětů* Etnografického ústavu a dalších českých muzeí;
- *portréty* národopisných sběratelů a badatelů;
- *fotografe ikonografických dokladů* (především lidová kultura v malbě a grafice).

e) Sbírky grafického umění - Schramova a Trappova sbírka

Zatímco v institucích se sbírky fotografií pozvolna rozrůstaly, dosud víme jen velmi málo o soukromém sběratelství fotografie. Tuto mezeru musí odhalit teprve

---

[40] Velmi podobnou situaci zejména v době první republiky a po válce nalezneme také v archivu Památkového ústavu v Brně. Zde však dokumentární a reprodukční hodnota snímku velmi výrazně vystupuje do popředí, proto se touto sbírkou soustavněji nezabývám. Je však třeba připomenout výraznou, fotografickou amatérskou činnost uměleckého historika a jednoho ze zakladatelů moderní památkové péče na Moravě *Karla Svobody*.

pečlivější archivní průzkum. Lze předpokládat, že kolekce svých fotografií vlastnily jednotlivé fotografické ateliéry. S fotografiemi bychom se setkali i v měšťanských domácnostech. Tam však na rozdíl od „rodinných sbírek" aristokratických nešlo o vytváření sbírky v přesném slova smyslu.

Při srovnání s dobovou situací sběratelů fotografie v Evropě by se budoucí průzkum měl zřejmě zaměřit na ta povolání, která ve své činnosti používala fotografii jako pomocný materiál: umělci a umělečtí historikové. Připojuji proto nikoli větší výzkum, ale spíše jen několik poznámek, které ostatně vyplynou z dosud známé literatury.

Ve 2. polovině 19. století vyrostla v Brně řada fotografických ateliérů, z nichž řada spolupracovala s Historicko-statistickou sekcí Moravské hospodářské společnosti. Pro ní zhotovovali fotografové snímky stavebních památek ve městě a okolí, případně portréty významných osobností. Za všechny jmenujme alespoň malíře a fotografa Josefa Haiera, jenž dělil svůj zájem o fotografii a malbu zcela přirozeně a plynule. Z těchto ateliérových sbírek se však zachovalo málo, podobně jako tomu bylo i v dalších městech.[41]

V archivních fondech Moravského muzea a Archivu města Brna se zachovaly části pozůstalostí prvních významnějších historiků umění na Moravě 19. století. *Moriz Wilhelm Trapp* (1825-1895) se stal kustodem Moravského muzea po svých studiích historie v Praze roku 1859. Sám kreslil do svého cestovního zápisníku kresby památek na Moravě, opisoval pečlivě staré nápisy apod. Vlastnil svou sbírku kreseb z brněnské pozůstalosti pozdně barokního sochaře Ondřeje Schweigla a malíře Josefa Winterhaldera.[42] Když se stal konzervátorem vídeňské ústřední památkové komise pro Moravu zhotovil první kresebnou dokumentaci maleb ve znojemské rotundě a popsal brněnské kostely. Je přirozené, že velmi brzy objevil dokumentační možnosti fotografie a sbíral zejména pohledy na kostely v Brně a okolí. Množství těchto fotografií pro něj zhotovoval jeho bratr Quido.

Wilhelm Schram (1850-1925) byl původně knihovníkem v muzeu a roku 1908 se stal ředitelem Zemské knihovny na Moravě. Současně, od roku 1884 přednášel

---

[41] Pouze některé ateliérové sbírky se dochovaly, pokud existovala delší rodinná tradice. Jednu z takových sbírek (původem prostějovské) zpřístupnil výstavou kurátor sbírky fotografií MG v Brně A. Dufek in: *Ateliér Fiedler*. Dům umění města Brna, Brno 1981. Naopak např. českobudějovický ateliér *Daneš* je dnes roztroušen pouze několika zbytky v rodině.

[42] Odkázal ji posléze Moravskému muzeu, dnes je součástí sbírky staré kresby Moravské galerie.

dějiny umění na dívčím učitelském ústavu v Brně. Schram sbíral především grafické listy a vydal soupis moravských grafiků.[43] Fotografii považoval zcela logicky za jedno z grafických umění a svou sbírku obohacoval zejména o portréty významných osobností nejen rytých, ale též fotografovaných. Jeho tzv. Schramova sbírka fotografií je dnes uložena v Archivu města Brna.

[43] O Schramovi není dosud větší monografie. Je možné opřít se o údaje in: Kapitoly z českého dějepisu umění, I. Praha 1986, s. 215-216.

II. Moderní sběratelství: Brno, Moravská galerie

Počátky Moravské galerie v Brně
Založení a dějiny sbírky „výtvarné" fotografie
Struktura sbírky

Sbírka fotografií Moravské galerie v Brně byla založena roku 1962. V té době se stala první celostátní fotografickou sbírkou v Československu. Avšak i ve světovém měřítku sbírka patří k těm prvním, které byly zaměřeny takřka výlučně na moderní a současnou *"uměleckou fotografii"*. Důvod pro tento ojedinělý čin spočíval zřejmě v charakteru instituce, jakou byla v té době Moravská galerie. Byla to totiž instituce zcela *nová*, bez vlastní tradice, která však vznikla sloučením dvou starších, avšak zcela odlišných částí: vznikla z obrazárny Moravského zemského muzea a ze samostatného Uměleckoprůmyslového muzea v Brně. Dějiny obou těchto částí jsou jistě značně zajímavé.

Vznik Moravského zemského muzea byl navrhován dvakrát, roku 1795 a poté ještě jednou 1806 brněnskými pozdně osvícenskými kruhy. [44] Pokud by muzeum tehdy vzniklo, stalo by se nejstarším zemským muzeem ve střední Evropě vůbec. K jeho založení došlo ovšem teprve později v letech 1817-1818 - až po založení Joannea ve Štýrském Hradci (1811) a Národního muzea v Praze (1818), v době romantismu. Brněnské muzeum si však ponechalo v začátcích něco ze starší předromantické tradice: rozdělilo své sbírky z hlediska čtyř barokních elementů na *přírodu neživou* (mineralogii), *živou rostlinnou* (botanika a lékárenství), *živou živočišnou* (paleontologie, zoologie) a *přírodu umělou* (umění a rarity). Tyto sbírky vytvářely nedílný celek, který byl sice odborně moderními metodami zpracováván, ale zůstával stále pohromadě jako určitý pozůstatek minulosti. Navíc bylo muzeum od svého založení součástí Hospodářské společnosti na Moravě a ve Slezsku. Teprve od 2. poloviny 19. století začalo být muzeum rozdělováno do jednotlivých oddělení sbírek přírodopisných, historicko-archeologických a uměleckých, přičemž posledně

jmenované se rozvíjely velmi pomalu a se značně kolísavou kvalitou nákupů. Ve sbírce rarit však již tenkrát bylo několik daguerrotypií a fotografií. Konec konců mladší bratr kustoda Moravského muzea Mořice Trappa byl jeden z raných moravských fotografů. Již zmíněný Quido Trapp fotografoval kupř. na přání svého bratra exteriéry a interiéry chrámu sv. Mikuláše na brněnském Velkém náměstí (Nám. Svobody) těsně před jeho zbořením. K většímu rozvoji uměleckého oddělení došlo teprve až ve 30. letech našeho století a po válce, kdy byl přednostou sbírky, nazývané tehdy již *"Zemskou galerií"* jeden z prvních absolventů dějin umění na Masarykově univerzitě Albert Kutal.[45]

Také druhá brněnská instituce, Umělecko-průmyslové muzeum bylo jedním z nejstarších podobných ústavů ve střední Evropě. Bylo založeno z popudu vídeňského uměleckého historika, olomouckého rodáka Rudolfa Eitelbergera von Edelberg podle vídeňského vzoru (Rakouské muzeum pro umění a průmysl - Österreichisches Museum für Kunst und Industrie) roku 1873.[46] Podobně jako jiná umělecko-průmyslová muzea mělo brněnské muzeum především charakter propagace a pedagogiky současného uměleckého řemesla a soustředilo se především na nákupy soudobé řemeslné produkce. Jeho instalace sledovala zprvu dělení Gottfrieda Sempera na umění: *textilní, keramické, tektonické a stereotomní*. Po skončení války se jeho přednostou stal Václav Richter, jenž zpracoval memorandum - program rozšiřující činnost muzea rozvinutím Semperových tezí na vědecký ústav zabývající se uměním tektonickým (architektonickým) a technickým (řemeslným a fotografickým). Toto memorandum však nebylo nikdy realizováno.

Oba historikové umění byli záhy po skončení války povoláni jako profesoři na Seminář dějin umění Masarykovy univerzity a nadto Uměleckoprůmyslové muzeum bylo přičleněno jako pobočka Státního uměleckoprůmyslového muzea v Praze. Tato situace se změnila koncem 50. let našeho století, když do obrazárny Moravského

---

[44] Srv. V. Nekuda, Výročí vzniku Moravského muzea. 1984. J. Kroupa, Alchymie štěstí. Pozdní osvícenství a moravská společnost. Brno-Kroměříž 1987.

[45] J. Kroupa-L. Slavíček (ed.), Almanach 1927-1997 - Sedmdesát let Semináře dějin umění. Brno 1997.

[46] Dějiny Uměleckoprůmyslového muzea vylíčila zasvěceně B. Gabrielová v sérii článků v Časopisu Matice Moravské.

muzea nastoupil mladý absolvent dějin umění Jiří Hlušička a stal se jejím vedoucím. Svou aktivitou dokázal přesvědčit nadřízené orgány o tom, že odtržením obrazárny od Moravského muzea a jejím spojením s Uměleckoprůmyslovým muzeem (jehož řízení z Prahy nebylo příliš efektivní) by mohla vzniknout galerie, po jejímž vzniku se ostatně volalo již dříve. Tak vznikla zcela nová instituce - *Moravská galerie* - jako zpočátku ne příliš pevný konglomerát dvou historicky značně odlišných institucí s poměrně různorodou kvalitou sbírek, pracující navíc odlišnými metodologickými přístupy. Jiří Hlušička se pokusil upevnit novou instituci zdůrazněním její modernosti a podpory současných uměleckých aktivit. Protože se zpočátku sám zabýval sociálně angažovanou užitou grafikou, položil společně s J. Rajlichem základy a zázemí pro vznik Mezinárodního Bienále užité grafiky a současně vytvořil sbírku současné umělecké fotografie. I když se sám později začal badatelsky zabývat moderním malířstvím, tuto novou strukturu sbírek i nadále podporoval.

Pohlédneme-li z tohoto stanoviska na vznik první fotografické sbírky u nás, zjistíme, že její vytvoření vlastně souviselo s hledáním identity nové instituce. Sbírka fotografie byla zpočátku spravována spolu s užitou grafikou (související s organizováním Bienále). Časem bylo rezignováno na hledání nového modelu a došlo k přiznání dvou původních sbírek - galerie byla rozdělena na volné a užité umění, přičemž užitá grafika i fotografie se staly součástí oddělení užitého umění.

Nebylo náhodou, že myšlenka vytvořit samostatnou sbírku fotografie vznikla právě v Brně. Od roku 1958 existoval při Domu umění *"Kabinet Jaroslava Funka"* v Domě pánů z Kunštátu, jehož část renovovaných prostor sloužila pouze fotografickým výstavám. Zejména roku 1960 a 1961 zde proběhly dva díly rozsáhlé výstavy Dějiny fotografie, kterou připravil prof. Rudolf Skopec.[47] Spojitost těchto dat je natolik nápadná, že skutečně lze pomýšlet na to, že tyto výstavy mohly inspirovat tehdy mladého ředitele k založení nového muzejního oboru. Do čela fotografické sbírky byl jmenován poradní sbor předních fotografických odborníků - historiků a především fotografů. Jejich první schůzka se uskutečnila v červnu roku 1962 a činnost poradního sboru trvala do roku 1971. V průběhu této doby jako jeho členové působili prof. R. Skopec (předseda) a dále J. Bouček, L. Baran, K. Paspa, J. Ehm, M. Robin-

[47] Rudolf Skopec, Dějiny fotografie I-II. Brno (Dějiny umění města Brna) 1960, 1961.

sonová, L. Hlaváč, V. Reichmann, K.O. Hrubý, F. Kalivoda, J. Lauschmann, V. Zykmund a L. Linhart.

Založení a dějiny sbírky „výtvarné" fotografie

V první fázi byla získávána především prostřednictvím darů i nákupů fotografie dokumentující vývoj fotografických technik a jejích dějin. O sbírku se zpočátku staral Karel Holešovský z uměleckoprůmyslového odboru galerie, který zajišťoval spolupráci s poradním sborem a připravoval všechny podstatnější akvizice. V letech 1968-1972 ji na čas převzala Jitka Sedlářová, která zpracovala téměř veškerý fond staré fotografie a v této souvislosti publikovala rovněž několik zajímavých studií z dějin nejstarší brněnské fotografie.

Roku 1967 ukončil studium dějin umění na brněnské Univerzitě Antonín Dufek a po svém návratu z vojenské služby nastoupil do fotografické sbírky, jejímž nepřetržitým kurátorem se stal na celých třicet let. Proto lze bez nadsázky říci, že Antonín Dufek je vlastním budovatelem této sbírky v oné podobě, jak ji dnes známe. Jeho značná publikační aktivita s celou sbírkou velmi úzce souvisí. Již na konci 60. let přišel do Moravské galerie z brněnského Domu umění Jaroslav Kačer. Přišel jako zkušený organizátor výstav moderního, ale též fotografického umění. Své zkušenosti záhy vtělil do *Stručného návrhu koncepce zakládané sbírky fotografií v Moravské galerii*, jehož přijetí znamenalo obrat k systematickému sbírání moderní fotografie a umožnilo pozdější její vzestup. Zpočátku se tyto nákupy prováděly na nově připravovaných celostátních výstavách současné fotografie (poprvé se tak stalo roku 1969 a v další době vždy ob dva roky), k čemuž vznikla i nová nákupní komise této sbírky.

Roku 1970 byly na základě Kačerova předchozího stručného návrhu zveřejněny Antonínem Dufkem nově koncipované *Zásady koncepce sbírky fotografií Moravské galerie*. Jsou svědectvím o velmi promyšleném úsilí vybudovat jasně pojatou sbírku současného fotografického umění a dnes (vlastně po třiceti letech) jsou již také významným pramenem k dějinám sběratelství současného umění. Podíváme-li se na znění *Zásad*, neujde nám, že vycházejí z několika inspiračních zdrojů, současně však jsou stmeleny do pevného rámce metodicky ujasněného pohledu na problém fotografie.

Základním motem vymezujícím existenci sbírky je přesvědčení, že fotografie je „samostatným oborem" v rámci systematiky umění a má proto také specifická hodnotící kritéria. Tento zcela moderní požadavek je poté mírně korigován představou (nepochybně Jaroslava Kačera), že uvnitř fotografie lze rozdělit dvojí produkci, z nichž pouze „produkce, která má umělecké aspirace (tj. volná tvorba)" patří do sběratelského záměru galerie. Vedle ní existující „užitá fotografie" má své místo v oddělení užité grafiky). Touto korekcí byl spor avantgardy o to, zda fotografie je či není uměním, převeden do diskuse, zda je „volným" či „užitým" uměním. V rámci pozdějšího dělení Moravské galerie došlo k umístění fotografie do odboru užitého umění, ale současně byla ponechána i sbírka užité grafiky jako samostatné oddělení.

Jako oblast sběratelského zájmu bylo zmíněno především teritorium střední Evropy v historických obdobích, v oblasti moderní fotografie potom Československo a Morava („ovšem nikoli sběrem druhořadého materiálu). Jako důležitý ideál byl zdůrazněn zájem o světovou fotografii, v té době ovšem přirozeně ztěží splnitelný. Od teritoriálního zájmu se odvíjel i chronologický řez dějinami, jenž ovšem nebyl veden z hlediska „fotografie jako samostatného oboru", ale z dějin politických:
a) období starší fotografie (od vzniku fotografie do vzniku Československa, 1918);
b) od roku 1918 do současnosti.

V zásadě dodnes není zcela zřejmá jistota o tom, jak dějiny fotografie periodizovat. Jakmile došlo k diskusi, zda fotografie patří mezi „umění", objevily se a prakticky stále existují dva hlavní názory: jeden je spojen s prostředím fotografů, druhý (dosud méně početný) s metodologií uměleckohistorickou. Přirozeně je to dáno odlišným úhlem pohledu na umění, který známe již ze starověku: „*in actu*" (jak je vytvořeno) „*in effectu*" (jak smyslově působí). Umělci - fotografové volí přístup k periodizaci založený na myšlence „vývoje" a to především vývoje fotografických technik, vývoje fotografických postupů, vývoje stylů apod. Naopak umělečtí historikové (W. Koschatzky, S. Alpers, ve slovenském prostředí především L. Hlaváč) preferují ryze uměleckohistorický způsob pohledu, užívající metod stylově-historických a receptivně-funkčních. Typická odlišnost obou pohledů může být ukázána na tomto příkladě: fotograf (a historik fotografie) Ján Šmok zakládá svou

teorii fotografie na *sdělení*, historik umění Wolfgang Kemp na *vnímání a sociologii vidění*.

Tato diskuse ovšem přirozeně na přelomu 60. a 70. let teprve začínala a proto se nelze divit, že při časovém rozdělení v Moravské galerii byl užit model „technologicko-fotografický". Nesporně byl jeho inspirátorem prof. R. Skopec. Tento model dělil fotografii časově a technologicky současně na:

a) fotografii pěstovanou v malířských ateliérech v souvislosti s převažujícím realismem tehdejších malířů;

b) živnostenskou fotografii a všeobecný pokles estetické hodnoty fotografie;

c) rozvoj amatérské fotografie a volná tvorba od 80. let 19. století (jako reakce na pokleslou úroveň živnostenské fotografie);

d) úsilí o specifičnost fotografie;

e) začlenění fotografie jako rovnocenného partnera jiných uměleckých oborů v rámci avantgardních hnutí.

Toto dělení vycházelo zřetelně ze způsobu „vyrobení" fotografií. V *Zásadách* se ovšem současně dočteme, že Jaroslav Kačer a Antonín Dufek při kladení si měřítek v nákupech fotografie zdůrazňovali „*estetickou hodnotu*", což je sice metodologicky poněkud vágní pojem, ale poukazoval na objektivitu umělecko-historického soudu a jeho nadřazenost nad nutně subjektivním kritériem „umělecké kvality" pohledu „in actu".

Přes podobné, drobné teoretické nedůslednosti a kompromisy *Zásad* je ovšem třeba mít na paměti, že se v našem prostředí jednalo skutečně o průkopnický čin. Byl vymezen charakter sbírky, bylo zdůrazněno její těžiště ve sbírání především moderní a současné fotografie, bylo zvoleno důležité kritérium hodnotící nový umělecký obor. Dokonce byl uskutečněn pokus o rozlišení termínů: unikát (původní negativ), originál (pozitiv vytvořený autorem nebo za jeho dohledu), a kopie.

V prvních letech po založení sbírky získávala Moravská galerie další sbírkové předměty náborovou činností, při níž galerie využívala rozhlasu, televize, ale především tisku. Z darů posléze vznikl rozsáhlý soubor fotografií, jenž se ovšem zcela přirozeně vyznačoval náhodností a nesouměrností v zastoupení časovém,

autorském, stylovém i žánrovém. V první etapě byla tato akvizice výhodná, ale fotografický materiál takto neprocházel žádným výběrem. Na základě veřejných i jmenovitých výzev věnovali své práce galerii také naši přední fotografové. Významně se konečně na rozšíření jednotlivých fondů podíleli jednotliví členové poradního sboru, především prof. Rudolf Skopec.

Moravská galerie dále získala již dříve uvedený svoz ze zámku Sychrov, který tvořil převážně ateliérovou živnostenskou fotografii 2. poloviny 19. století. Cena tohoto fondu spočívá převážně v řazení podle ateliérů. [48]

Druhá etapa v budování sbírky začala nutností uskutečňovat systematickou a promyšlenou nákupní činnost. Zpočátku byly zakoupeny první dvě organizované výstavy soudobé fotografie (1969, 1971). V této době vznikla také nákupní komise, která se scházela jednou či dvakrát ročně. Každoročně bylo nakupováno i několik set fotografií. Nové nákupy byly samozřejmě vázány na množství finančních prostředků, které byly na nákupy poskytnuty. I tak se sbírka velmi rychle rozrůstala.

Struktura sbírky Moravské galerie v Brně

Sbírka dokumentuje v plném rozsahu fotografii od dob jejího vynálezu (daguerrotypie) až po současnost. Hlavní těžiště sbírky spočívá však v moderní fotografii od 1918 a v nákupech současné fotografie.

Sbírka se soustřeďuje na zpracování fotografie z uměleckohistorického hlediska. Proto je dále horizontálně, oborově členěna na:

a) sbírku fotografií (sign. MG) - ta má dosud zainventováno 14 414 inv. čísel

b) archiv fotografické sbírky (sign. MGA) - 5 421 inv.čísel: je určen pro dokladový materiál, ale i v něm jsou některé kvalitní fotografie, které se tam dostaly v průběhu vytváření celé sbírky (snímky z 1. světové války, pohlednice, zvětšeniny z avantgardních filmů 30. let), dopisy, interview apod.)

c) dodatkové materiály (MGDM) - (1057 inv.čísel): představují sbírku duplikátů nebo reprodukcí.

Ve sbírce nalezneme zastoupena snad všechna jména osobností československé - české fotografie, počínaje koncem minulého století až po dnešek. Právě tak i fotografické ateliéry.

Významnými soubory jsou reprezentována jména V.J. Bufky, J. Sudka, J. Funkeho, dále je zastoupen V. Zykmund, V. Reichmann aj. Ze současné fotografie pochází celá škála fotografií od puristického pojetí fotografického zobrazování až po kreativní-výtvarnou fotografii. Vyčerpávající přehled autorů zastoupených ve sbírce najdeme v katalogu „*Stopadesát fotografií - fotografická sbírka Moravské galerie*" kurátora Antonína Dufka z roku 1989.

V koncepci současné tvorby sbírky je kladen důraz na vzájemné souvislosti mezi fotografií a ostatními obory vizuální kultury i na specifické možnosti média fotografie. Moravská galerie v Brně získává nejen díla profesionálů jako jejich volnou tvorbu, ale také snímky dříve považované za dokument, nebo dokonce řemeslnou práci. Setkáváme se zde s pracemi svátečních fotografů, s vědeckou fotografií, od 70. let je rovněž dokumentována fotografie netradičních uměleckých aktivit.

Podle názoru kurátora sbírky zaostává sbírka ve třech hlavních směrech:

a) vzhledem k současné situaci fotografie jako média je zapotřebí rozšířit sbírkotvornou koncepci tak, aby zahrnovala nově

- intermediální realizace
- fotografickou dokumentaci netradičních uměleckých aktivit
- experimentální film a video;

b) rozšířit nákupní koncepci na internacionální kontext. Sbírka by mohla tvořit most mezi současným západem a východem;

c) vzhledem k české fotografii je nutno vytvořit podmínky pro budoucí zpracování darů a pozůstalosti fotografů. zejm. negativů.

Kurátor sbírky Moravské galerie a současně jeden z našich nejvýznamnějších historiků fotografie, Antonín Dufek se domnívá, že dnes, kdy je většina tzv. vizuálního

---

[48] Kurátor sbírky v současnosti uvažuje o tom, že celý soubor asi 5 tisíc fotografií by měl být převeden do archivu fotografické sbírky.

umění založena na fotografii, a kdy se prolíná s ostatními médii, není vhodné oddělovat fotografii od volného umění. Usiluje proto o její větší zapojení spíše do oblasti volného, než užitého umění: *„...ostatně současná fotografie změnila svou podobu, mnohdy se liší jen nepodstatně od maleb, tisků apod. Výhoda jejího zapojení do kontextu volného umění bude spočívat ve vnímání fotografie v kontextu ostatních sbírkových oborů“.*[49] Uskutečnění všech bodů tohoto textu vázne na finančních a personálních možnostech. Je třeba dosáhnout mimo jiné i toho, aby finanční prostředky získané fotografickou sbírkou byly věnovány jejímu dalšímu rozvoji. Potom by mohlo být možné rozvinout komerční aktivitu sbírky, která je dnes stále více známá v evropském i světovém měřítku.

[49] Srv. memorandum ze 31. 3. 1998 „Ke koncepci fotografické sbírky MG“, které zpracoval Ant. Dufek.

III. Moderní sběratelství: Praha

Založení sbírky Městského muzea v Praze
Struktura sbírky Uměleckoprůmyslového muzea

V Praze se od počátku soustřeďovaly sbírky fotografie zejména do nově založených sbírek: *Náprstkovo muzeum, Národní technické muzeum, Městské muzeum a Uměleckoprůmyslové muzeum.* Zatímco Náprstkovo muzeum má ve svých sbírkách především doklady etnologie, zejména mimoevropské, a Národní technické muzeum se zabývá zejména sběrem fotografických přístrojů a fotografie jako dokladu technického vývoje, důležité pro dějiny fotografie jsou zejména sbírky dvou posledně jmenovaných pražských institucí.

Založení sbírky Městského muzea v Praze

Městské muzeum bylo založeno roku 1883 s cílem sbírat o doklady minulosti města Prahy, o jejich ochranu a zabraňování vývozu do ciziny. Tehdejší muzejní komitét v čele s Miroslavem Tyršem soustředil své první sbírky v bývalé kavárně v městském parku na Poříčí. Sbírky se velmi rychle rozrůstaly a záhy bylo nutné postavit novou muzejní budovu. Ta byla postavena v těsném sousedství pavilonu v letech 1896-1898. Od počátku založení byla sbírkotvorná činnost zaměřena na fotografii, zejména tu, jejíž dokumentární hodnota představovala názorně v obrazech proměny staré Prahy. Z hlediska umělecké kvality fotografického dokumentu mají značný význam především bohaté odkazy *Jindřicha Eckerta*, který byl jedním z nejvýznamnějších fotografů druhé poloviny 19. století v Čechách. Sbírka má povahu především dokumentární fotografie a podobá se tak do jisté míry sbírce Muzea města Brna a Archivu města Brna. Je však bohatší a umělecky kvalitnější. Dlouholetý kurátor sbírky, Scheufler využil těchto bohatých fondů k publikování pozoruhodné knihy o proměnách Prahy, v níž je obrazový materiál s pečetí „kouzla staré fotografie" komentován s přesvědčivou znalostí dějin fotografie. [50]

---

[50] Pavel Scheufler, Praha 1848-1914. Čtení nad dobovými fotografiemi. Praha 1984.

Na přelomu století a po roce 1900 byly v Praze budovány významné soukromé sbírky uměleckých historiků. Fotografie jako obrazové dokumenty o proměnách Prahy (ale též jiných měst) sbíral: architekt Jan Herain, pražský konzervátor a jeden ze zakladatelů Klubu za starou Prahu, František Xaver Jiřík a Zdeněk Wirth. V jejích sbírkách byla -podobně jako jinde v Evropě u historiků umění- dokumentována zejména architektura. Sbírky tohoto zaměření přešly po smrti majitelů většinou do sbírek Městského muzea v Praze a do Archivu hlavního města Prahy. Sdílely tedy osud obdobně koncipovaných sbírek brněnských.

Struktura sbírky Uměleckoprůmyslového muzea

Umělecko průmyslové museum v Praze bylo založeno roku 1885 Obchodní a živnostenskou komorou jako jedno z posledních v síti budovaných uměleckoprůmyslových muzeí v Rakousko-uherské monarchii. Bylo koncipováno shodně s ostatními uměleckohistorickými muzei: bylo proto zaměřeno především na propagaci a dokumentaci soudobého uměleckého průmyslu. Odtud si vysvětlíme i menší uměleckou kvalitu prvních *historických* sbírek. Z fotografie byla sbírána pro svou dokumentární hodnotu především fotografie módy a fotografické vizitky, které by navázaly na sbírku malířských miniatur v 19. století.

Důslednější sledování fotografie nastalo v Uměleckoprůmyslovém muzeu teprve později, když byla na počátku 20. století založena samostatná sbírka fotografií. Fotografie však nebyla sbírána jako zcela samostatný umělecký druh, ale dělo se tak ve snaze dokumentovat specifický projev výtvarné a řemeslné činnosti. Proto byla volena jednak tématická specifičnost zobrazovaného objektu (portrét, dokumentárně zachycená událost), jednak technické zpracování snímku, a konečnost vzácnost jeho výskytu a historické hledisko. Sbírka fotografie byla vytvářena na základě vývoje fotografie a „umělecká kvalita" zde nehrála rozhodující roli. Fotografie byla od počátku získávána jako výraz „tvůrčí" (nikoli ještě tvořivé) aktivity autorské práce.

Velký rozmach tohoto typu sběratelství nastal v Praze zejména ve 30. letech našeho století. Stalo se tak díky zájmu dvou generačně blízkých historiků umění, z nichž první zasahoval do dějin ústavu „zvenčí" (byl totiž ředitelem Městského muzea), druhý „zevnitř" (stal se ředitelem Uměleckoprůmyslového muzea).

František Xaver Harlas (1865-1947) se stal ředitelem Městského muzea v Praze v letech 1913 - 1930. Zabýval se především dějinami českého umění 19. století a jako pracovník městského muzea především usiloval o dokumentaci „pragenzií" v umění. Velmi dobře přitom pochopil, že fotografie je vynikající dokumentární prostředek k zachycení proměny pražského městského prostředí na přelomu 19. a 20. století. Podporoval proto nejen rozšiřování sbírky dokumentární fotografie, ale sám usiloval rovněž o použití *fotografické metody* v dějinách umění (sám je nazýval *krasoumnou vědou*).[51] Tato metoda spočívala v přesném zachycení vznikání a zanikání uměleckých děl, jejichž statický katalog je oddělen od vlastního génia loci města. Harlas patřil stále k té generaci historiků umění i fotografů, kteří postřehli význam především na umělecká díla orientované dokumentární fotografie.

Jeho vrstevník a kolega František Xaver Jiřík (1867-1947) fotografii sám privátně sbíral. Jeho zájem byl však orientován poněkud odlišně. Jako historik umění se zabýval především dějinami miniaturní malby a daguerrotypie. Proto rovněž neviděl ve fotografii pouze dokument o uměleckých dílech, ale sledoval tvorbu miniaturního zátiší a portrétu, který vývojově navazoval na drobný miniatruní portrét první poloviny 19. století. Ředitelem Uměleckoprůmyslového muzea byl v letech 1915-1933.[52]

Oba tito historikové umění připravili svou odbornou prací půdu pro mnohem širší a významnější postavení fotografie v rámci sbírek Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. Klíčovou událostí se stala rozsáhlá výstava s katalogem, která byla připravena Zdeňkem Wirthem a Rudolfem Skopcem roku 1939. Výstava se konala ke stému výročí vynálezu fotografie.[53] Výstava byla již tehdy pořádaná z vlastního sbírkového fondu muzea. Ty exponáty, které byly zapůjčeny, byly posléze muzeu věnovány nebo zakoupeny. Velkou kolekcí se představil na výstavě tehdy František Drtikol a celá výstava poukázala na kvalitativně významné postavení české soudobé fotografie mezi ostatními druhy umění.

---

[51] Srv. statě A. Horové in: Kapitoly z českého dějepisu umění I. Praha 1986, s. 186-196.

[52] Není bez jisté zajímavosti, že jeden prvních kurátorů sbírky v Moravské galerii v Brně, Karel Holešovský na tuto Jiříkovu uměleckohistorickou koncepci později navázal vlastním badatelským zájmem o miniaturní portrét.

[53] Rudolf Skopec: Sto let fotografie. Praha 1939. Týž autor ještě později zpracoval jednu z prvních českých monografií o nejvýznamnějším fotografovi 19. století (Nadar. Fotograf, vzduchoplavec, spisovatel. Praha 1960). O Skopcově významu pro brněnskou sbírku již bylo řečeno již výše.

Na samostatnou sbírku fotografie však muselo Uměleckoprůmyslové muzeum ještě celou řadu let počkat. Ještě v poválečné době rozvíjel sběratelství fotografie v souvislosti s ostatními projevy uměleckého řemesla historik umění a nový ředitel Emanuel Poche (1903-1987). V roce 1959 však byl zatčen a začal opět publikovat svými pracemi o barokním sochařství a secesní architektuře až v polovině 60. let.

Uměleckoprůmyslové muzeum (které v té době obsahovalo jako svou pobočku také brněnské Uměleckoprůmyslové muzeum) bylo posléze institucionálně rozbito. Jeho brněnská část připadla nové Moravské galerii, jeho pražská část se dostala pod správu Národní galerie. Pro sbírku fotografie byly důsledkem této reorganizace rozdílné osudy. Zatímco v Brně -jak jsme již viděli- došlo k založení samostatné sbírky fotografie, v Praze došlo naopak k jejímu odstranění. Celý fond byl totiž předán do Národního technického muzea. Sbírka v té době obsahovala asi 8 000 fotografií ze druhé poloviny 19. století, na 5 000 fotografií Františka Drtikola a množství fotografií meziválečného období.

Nová etapa činnosti Uměleckoprůmyslového muzea nastala na konci 60. let, když se Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze opět osamostatnilo a jeho ředitelem se stal (ovšem znovu jen na krátko, do počátku 70. let) Jiří Šetlík. Zásluhou činnosti prof. R. Skopce se stává fotografická sbírka znovu součástí sbírkových fondů muzea a v roce 1970 je oficiálně otevřen samostatný odbor s fotografickou sbírkou. Oproti Brnu se tak stalo s osmiletou časovou ztrátou, avšak tato ztráta byla vynahrazena rychlým a kvalitním rozšířením celé sbírky. Ve vedení sbírky se v dalších letech vystřídali většinou renomovaní kurátoři: Anna Fárová, Zdeněk Kirschner, Ludvík Hlaváček, Jan Mlčoch.

Jak vyplývá z přehledného materiálu, vypracovaného nynějším kurátorem Janem Mlčochem,[54] prvním ziskem fotografie v Uměleckoprůmyslovém muzeu byla roku 1902 daguerrotypie Viléma Horna (portrét mladé ženy), která byla muzeu věnována. Vedle běžných nákupů fotografická sbírka rostla především velkorysými dary. Roku 1922 věnoval soubor asi třiceti šesti svých prací muzeu František Drtikol. Tentýž po skončení své fotografické činnosti věnoval muzeu rozsáhlou kolekci 5 000 fotografických pozitivů spolu s korespondencí a archivní dokumentací. Roku 1939 při

[54] Děkuji J. Mlčochovi za laskavě zapůjčený materiál a svolení k nynějšímu zveřejnění.

přípravě stoleté výstavy fotografie oslovil Zdeněk Wirth veřejnost a měl úspěch: značný počet lidí věnoval muzeu staré fotografie a rodinná alba do sbírky.

Přirozeně, že největšího rozmachu dosáhla sbírkotvorná práce muzea v době založení samostatného odboru fotografie. První kurátorka sbírky, Anna Fárová, nakupovala převážně z pozůstalosti představitelů meziválečné avantgardy, případně ještě od žijících „klasiků" (J. Rössler). V době její správy však byla celá sbírka podstatně obohacena o práce Josefa Sudka. Ty tvoří jednak dar Boženy Sudkové (20 000 pozitivů a rozsáhlý soubor negativů), jednak odkaz fotografické pozůstalosti samotného umělce (roku 1978 to bylo celkem 4 938 fotografických pozitivů). Roku 1988 pokračoval odkaz ještě dalšími 16 376 fotografiemi a sbírkou 27 269 negativů.

V současné době je fotografická sbírka Uměleckoprůmyslového muzea do značné míry ve velmi příznivé situaci díky iniciativě dnes již zemřelého prof. Jána Šmoka. Ten inicioval dohodu mezi muzeem a FAMU, podle níž jsou závěrečné práce absolventů převáděny do sbírky Uměleckoprůmyslového muzea. Co to znamená pro zachycení tvořivé činnosti prvních prací nové generace fotografů je zcela zřejmé. Sbírka v současnosti získává nákupem pozůstalost prof. R. Skopce a přes obtíže s finanční situací udržuje nákupní politiku zakoupením ucelených autorských konvolutů. Jak bylo již upozorněno v souvislosti s brněnskou sbírkou: zatímco v Brně jsou sledovány více stylové tendence epochy, v Praze jsou nákupy orientovány na větší celky fotografií předních osobností. Obě naše přední, vrcholné sbírky se tak vhodně doplňují a získávají fotografické práce z odlišného úhlu pohledu.

IV. Moderní sběratelství: Ostatní sbírky

Opava, Olomouc, Hodonín, Liberec
Sbírka české fotografie Svazu českých fotografů

Fotografické sbírky v Praze a Brně jsou svým rozsahem a úrovní umělecko-historického odborného zpracování jistě nejrozsáhlejší a nejvýznamnější. Rovněž jsou zřejmě v posledních letech nejdůsledněji programově budované. Vedle nich ovšem existuje dnes již celá síť dalších veřejných sbírek, které byly budovány často na základě tradic uměleckoprůmyslového hnutí. Ale i jiná současná muzea si nově všímají sbírkových předmětů spjatých s dějinami fotografie ve svých sbírkách a nakupují práce fotografů ze svého regionu. Povšimněme si nyní alespoň těch nejvýznamnějších.

Opava, Slezské zemské muzeum

Slezské muzeum v Opavě vzniklo roku 1921 postupným sloučením několika starších muzejních institucí, které tehdy byly v Opavě. Oficiálně se tak stalo toho roku přejmenováním Uměleckoprůmyslového muzea na *Slezské zemské muzeum*. Současné muzeum se však nadto hlásí ke svým dalším tradicím a tak není divu, že bylo roku 1989 slaveno již 175. výročí založení Slezského muzea. Pracovníci muzea se totiž opírali o rok 1814 jako datum založení Gymnaziálního muzea.

Za nejstarší muzeum v zemích Koruny české můžeme považovat Gymnaziální muzeum v Těšíně, které otevřel roku 1802 místní osvícenec a český buditel Leopold Šeršník. Blízkost a popularita tohoto muzea se staly zřejmě inspirací pro opavské Gymnázium, které se rozhodlo zřídit si rovněž své muzejní sbírky, které by napomohly výuce. Jinou inspirací byl pro opavskou školu významný projekt brněnského mineraloga a publicisty Christiana Karla André. Ten po svém prvním, neúspěšném návrhu na vybudování zemského muzea v Brně (roku 1806), publikoval roku 1811 sérii článků, v nichž propagoval vznik alespoň "*krajských muzeí*" v hlavních městech krajů na Moravě. Opavský purkmistr Johann Josef Schössler a gymnaziální profesor Faustin Ens nato roku 1814 skutečně založili "provinciální muzeum" v Opavě. Oficiálně bylo však muzeum schváleno pouze jako "gymnaziální" teprve roku

1818. Jeho sbírky se soustřeďovaly především na přírodovědu rakouské části Slezska. I když zejména kolem poloviny 19. století vzrůstal při budování sbírek význam sbírek uměleckých, přece jen význam muzea spočíval zejména v oblastech slezské mineralogie a botaniky. Pro zvýšení prestiže humanitních oborů bylo proto vybudováno roku 1884 české Muzeum Matice slezské a roku 1897 německé Městské muzeum v Opavě. V těchto muzeích byly již sbírány fotografické dokumenty - ať již portréty nebo městské veduty. Muzeum se tedy nijak nelišilo od běžně budovaných sbírek.

Klíčový význam pro fotografické sbírky mělo však teprve nově založené *Uměleckoprůmyslové muzeum* z roku 1882. Sbírky opavského muzea byly zajímavou ukázkou toho, že ač muzea pro umění a průmysl vznikala podle Eitelbergerova von Edelbergova vídeňského vzoru v 70. a 80. letech 19. stol. v Rakousku-Uhersku takřka současně, měla ve skutečnosti rozdílný sběratelský zájem o předměty uměleckého řemesla. Opavské muzeum totiž od počátku výrazně podporovalo fotografickou tvorbu a již roku 1897 uspořádalo první amatérskou fotografickou výstavu. Roku 1903 potom na jeho půdě vznikl i řádný *Spolek fotografů-amatérů*. Rovněž dokumentární fotografie uměleckohistorická byla sbírána ve velkém rozsahu zásluhou kustoda a historika umění E. W. Brauna. Jeho sběratelská vlastní aktivita byla podobná Wirthově aktivitě v Praze, měla však širší záběr na území celé Moravy a rakouského Slezska ve všech uměleckých oblastech (především však Braun sbíral přirozeně z hlediska svého badatelského zájmu sochařskou fotografii). Některé vzácné fotografie z jeho vlastní sbírky zůstaly dosud ve sbírce Slezského muzea jako součást tzv. Braunova archivu. Roku 1921 bylo Uměleckoprůmyslové muzeum přejmenováno na Slezské zemské muzeum a byly k němu přičleněny starší městské sbírky.

Během bojů o Opavu na sklonku 2. světové války byly muzejní budovy značně zničeny a rozsahem původně významné fotografické sbírky byly hodně zdevastovány. Po válce byly všechny sbírky v nově sjednoceném a rekonstruovaném muzeu nově rozděleny a bylo vytvořené fotografické, archivní oddělení. To spravuje dodnes několik druhů sbírkových předmětů:

sbírkový fond negativů,

sbírku pohlednic,

sbírku technického materiálu,
sbírku fotografických alb ze severní Moravy,
sbírku fotografických ateliérů,
sbírku archiválií.

Tento různorodý materiál v podstatě odpovídá i různorodému původu jednotlivých sbírek. Konečně roku 1963 byla připojena ještě nově vzniklá *Sbírka výtvarné fotografie.* Byla založena pod ohlasem sbírky brněnské, avšak úvahy vedoucí k jejímu vzniku byly již něco starší. U zrodu myšlenky na samostatnou sbírku byl stejně jako v Praze i v Brně, prof. Rudolf Skopec. V samotné Opavě se jeho zakladatelským protějškem stala vůdčí osobnost fotografického oddělení opavského muzea Arnošt Pustka. Díky jeho organizátorské, fotografické a publikační činnosti se stala opavská sbírka velmi rychle třetí nejdůležitější sbírkou u nás.

Cílem nové sbírky výtvarné fotografie bylo:

a) vytvořit sbírku fotografů-výtvarníků zabývajících se ve své tvorbě pouze zobrazením míst severní Moravy;

b) založit sbírku fotografů - výtvarníků ze severní Moravy (v tomto případě bez ohledu na jejich tématické zaměření).

V roce 1972 byla založena tzv. Schinzlova sbírka barevné fotografie (práce jsou na barevném papíru Cibachrome).

Do budoucna je uvažováno o rozdělení sbírky do dvou celků podle brněnského vzoru: na fotografickou sbírku 1918-1945 a na současnou tvorbu po 1945. Ve sbírce výtvarné fotografie jsou zastoupeny práce kolem 200 autorů.

Velký podíl na rozšíření sbírkového fondu měly opět jako v brněnském případě fotografické soutěže, konané v Opavě od roku 1963. Z první soutěže bylo získáno 44 fotografií, ze stejné soutěže roku 1975 např. již 239 fotografií. Dále se nakupuje přímo od autorů a částečně i z darů (např. důležitým darem se stal roku 1972 dar paní Schickové z pozůstalosti Otomara Schicka, který obsáhl 36 fotografií, dokumentující meziválečnou éru fotografie).

V současnosti byly zakoupeny konvoluty fotografických cyklů Jindřicha Štreita, Viktora Koláře, Bořka Sousedíka apod. Nakupují se však také větší sbírkové kolekce jednotlivých autorů vcelku.

Olomouc, Muzeum umění

Kulturní a společenský pokles Olomouce z pozice druhého hlavního města Moravy, který započal v posledních desetiletích 18. století (poté, co se stala Olomouc zemskou pevností) se velmi nápadně projevil také v oblasti muzejnictví. V době jeho prvních zakladatelských projevů v jiných větších městech se muzeum ve městské pevnosti nemohlo ustavit. Stalo se tak teprve později, v 80. letech 19. století, kdy bylo založeno české Městské muzeum v Olomouci. Teprve však roku 1951 bylo založeno Krajské muzeum, které vzniklo sloučením porůznu existujících sbírek veřejných i z části soukromých. Hned z počátku se počítalo také se založením Galerie výtvarného umění a k jejímu otevření došlo v rámci muzea o rok později. V 70. letech byla podobně jako také jinde na severní Moravě nově strukturována muzejní síť a vznikl nově *Vlastivědný ústav v Olomouci* s relativně samostatně pracujícím odborem galerie.

Tato relativní samostatnost, která trvala po celou dobu existence muzea a ústavu, umožnila vcelku hladké rozdělení ústavu roku 1990. Na jedné stráně dále v Olomouci pokračuje činnost Vlastivědného muzea a nově bylo z iniciativy doc. P. Zatloukala založeno Muzeum umění, vzniklé z původní galerie roku 1992. Muzeum umění je jednou z nejrychleji se rozvíjejících uměleckohistorických institucí v poslední době u nás. V Muzeu umění jsou zastoupeny všechny tradiční uměleckohistorické obory: obsahuje totiž sbírky malířské, sochařské a medailérské, sbírky kresby a grafiky, dále muzeum dokumentuje architekturu a nově se přihlašuje k vytváření sbírky fotografie.

Tuto sbírku původně vytvořil P. Zatloukal jako sbírku spojenou s architekturou roku 1993. Byly zde starší sbírkové práce převedené z fondu Vlastivědného muzea v Olomouci. Od letošního roku (1998) má sbírka samostatného kurátora, Mgr. Helenu Mrázovou, která studovala na Masarykově univerzitě v Brně v rámci dějin umění specializaci architektura a fotografie. Sbírka se dosud rozvíjí, ale vzhledem ke vzrůstajícímu významu olomouckého Muzea umění lze předpokládat, že také jeho fotografická sbírka se brzy stane v kontextu českého fotografického muzejnictví velmi důležitou. V současnosti má celkem 430 sbírkových předmětů, ze současných autorů zahrnuje 27 jmen, přičemž důraz je kladen přirozeně na autory olomouckého regionu:

sbírána je skupina DOFO (J. Gregorek, A. Gribovský, J. Hajn, J. Kohoutek, R. Kytka, Z. Matlocha, I. Přeček, J. Vávra), skupina "Čtyř" apod. Nové akvizice roku 1998 vycházejí z dramaturgie fotografických výstav, které se na půdě Muzea umění v poslední době uskutečnily, např. *Mezi tradicí a experimentem* (P. Štembera), *Tělo jako důkaz* (M. Brachtlová, V. Bromová). Ředitel Muzea umění, P. Zatloukal, plánuje rovněž rozšiřování sbírky, jež je v muzeu zaměřena na dokumentování *"Umění akce"* 70. let.

Hodonín, Galerie výtvarného umění

Zdejší galerie je nástupkyní galerie SVUM (Sdružení výtvarných umělců moravských). Samostatná sbírka fotografií zde vznikla ovšem až v 60. letech. Její založení je spjato se jménem fotografa Vladimíra Židlického. Ten v galerii pracoval v letech 1968-1977 jako odborný pracovník a současně se věnoval své volné fotografické tvorbě. Jako odborný pracovník organizoval především fotografické výstavy a vytvořil podmínky pro nákup fotografických prací do sbírkového fondu galerie. Roku 1977 přešel do Brna na Střední uměleckoprůmyslovou školu a s Hodonínem se do jisté míry rozloučil retrospektivou svého předchůdce na SUPŠ, expozicí K.O. Hrubého. Vladimír Židlický začal sbírku cílevědomě budovat se specializací na výtvarnou a experimentální fotografii. Po něm na krátký čas přišel do sbírky Petr Nedoma, jenž právě v té době ukončil diplomovou práci na brněnské Univerzitě z dějin fotografie. Od roku 1983 je kurátorem sbírky Mgr. Josef Fantura (sám aktivní fotograf), jenž je dnes současně ředitelem galerie.

Sbírka fotografie v Hodoníně není zatím příliš rozsáhlá: obsahuje 256 kusů a jsou to snímky převážně nakoupené z výstav pořádaných galerií. Zřejmě proto se setkáme ve sbírkách s rozdělením více tématickým: fotografie je zde krajinářská, portrétní a pracovní. Hodonínská kolekce ovšem zahrnuje i zajímavé sbírky jednotlivých fotografických osobností: Olga Bleyová, Z. Mináčová, J. Horák, F. Chrástek aj. Rozsáhlou kolekci a průřez svým dílem tu má především V. Židlický. Malou sbírku fotografií tu mají i studenti FAMU z počátku 90. let (M. Brehm, P. Cooper, K. Hacker).

Nákupy jsou v současnosti omezeny zejména z důvodů finanční náročnosti. Jen pomalu se daří dokončit nákupy z toho, co bylo galerií již vystaveno, např. je připravován nákup z pozůstalosti Tibora Hontyho, jehož výstava proběhla v Hodoníně již roku 1995. Ředitel galerie je však stále rozhodnut realizovat jednu až dvě výstavy fotografie ročně, aby se fotografická aktivita v rámci Hodonína udržovala na stále té kvalitativní úrovni, kterou se tato malá sbírka vykazuje.

Liberec, Severočeské muzeum

Severočeské muzeum vzniklo z Uměleckoprůmyslového muzea roku 1882 v souvislosti s již několikrát zmiňovaným uměleckoprůmyslovým hnutím v Rakousku-Uhersku. Podobně jako v Brně i v Praze bylo v tomto muzeu uloženo množství daguerrotypií a zejména vizitek konce 19. století a období kolem 1900. Samostatná sbírka zde však nevznikla a tyto práce zůstávaly v depozitářích jako součást obecných dějin uměleckých řemesel. Přesto došlo k jejich rozšiřování, avšak nedělo se tak systematicky a programově. Poměrně typické bylo, že brněnská Moravská galerie získala sbírku ze zámku Sychrov a nikoli snad liberecké muzeum, které na ní mohlo případně daleko logičtěji vnést nároky. O počátek skutečně samostatné inventarizace a soustředění fotografické sbírky se zasloužil teprve v polovině 60. let muzejní fotograf, Jan Kabíček, který založil v rámci muzea *Kabinet fotografie*. Ještě na počátku 70. let Kabíček programově uvedl: *„Bylo by zásadním prohřeškem dnes, kdy je společenská funkce fotografie již zcela jasná, fotografii a fotografickou tvorbu v celé šíři při muzejní práci podceňovat. Mohli bychom totiž my nebo naši nástupci po několika desítkách let pracně shromažďovat pouhá torza toho, co máme možnost získávat přímo.... Doufám, že se již nebudou opakovat chyby našich předchůdců“.*[55]

Kabíček zjevně netušil, že jeho obavy se paradoxně naplní právě v jím založené sbírce. Po něm převzala sbírku paní Bečková - ovšem pouze jako doplněk vlastní sbírky užitého umění. Ta stačila zpracovat většinu fondu do základních inventárních karet. Fond, který obsahuje na 3000 snímků je však badatelsky takřka nezpracován a bude záležet teprve na dalším budoucím vývoji v muzeu, zda dojde k jeho novému rozvoji. Z dějin muzea však dobře postřehneme především význam pro starší dějiny fotografie. Podobně jako muzeum opavské, i liberecké muzeum

[55] Cit. dle J. Mouchy, in: Ateliér 1989/11, s. 7.

podporovalo rozšiřování amatérské fotografie na Liberecku. Proto dosud obsahuje řadu velmi zajímavých fotografických prací, neboť začíná přirozeně se sbírkou daguerrotypií z konce 30. let 19. století. Poměrně kvalitně je zastoupena také sbírka ateliérové fotografie „vizitek" a „kabinetek". Přes ztráty v době 2. světové války je starší část sbírky poměrně reprezentativní. Sbírka poválečné fotografie byla shromažďována zejména na přelomu 60. a 70. let. Je zde konvolut fotografických dokumentů o „výtvarmých akcích" v 60. letech našeho století, větší nákupy jednotlivých autorů se dělaly ještě v 70. a počátkem 80. let. Je zde zastoupena především krajinářská fotografie ze soutěže *Štít Viléma Heckela*. V současnosti se zdá, že chybí libereckému muzeu zřetelnější program k dalšímu rozvoji sbírky

Sbírka české fotografie Svazu českých fotografů

Kromě v podstatě typických sbírek muzejních byla v nejnovější době založena také specializovaná sbírka české fotografie *Svazu českých fotografů*. Vznikla roku 1982 (1. července), kdy byly rovněž schváleny zásady vytváření sbírkového fondu. Do čela nové sbírky byla jmenována sedmičlenná (později osmičlenná) sbírková komise v čele s prof. Jánem Šmokem, který ji předsedal až do své smrti, do roku 1997. Komise schvalovala dosud všechny přírůstky, zásady pojistného a výpujček, přičemž o všech jednáních existují příslušné zápisy.

Roku 1983 vydal ústřední výbor Svazu českých fotografů statut této sbírky a zásady jejího rozšiřování. Většina sbírkových snímků byla získána od autorů, resp. pozůstalých formou darovacích smluv. Mnoho snímků bylo předáno také institucemi, které pořádaly fotografické soutěže (např. Ústav pro kulturně výchovnou činnost, Technický magazín aj.). Konečně konvoluty (větší či menší) byly získány také od samotných autorů, kteří byli vyzváni, aby darovali své snímky, charakterizující jejich tvorbu do nově zakládané sbírky. Tímto způsobem získala sbírka jak profesionální, tak amatérskou tvorbu. Nebyl přitom činěn rozdíl mezi příslušníky svazu a nečleny, mezi žijícími a nežijícími autory. Sbírková komise si ovšem vytvořila určitý systém schvalovacích kritérií (úroveň výtvarná, dokumentární, technická, potřebnost snímku s ohledem na vývoj a význam autorovy tvorby apod.).

Snímky jsou uspořádány dle muzejních hledisek: jsou katalogizovány, ošetřovány a uskladněny po deseti v očíslovaných tapatenových obálkách (formát 30x40 cm). Je vytvořena i autorská kartotéka. K 31. březnu 1998, kdy napsal dr. Milan Krejčí Zprávu o stavu a problémech sbírky české fotografie SČF,[56] bylo ve sbírce 10 774 evidovaných fotografií, z toho 1703 snímků vzniklo do 1945. Ve sbírce je dále pouze 316 barevných snímků. Celkem je zastoupeno ve svazové sbírce 930 autorů.

Vedle evidovaných sbírkových snímků je ve sbírce navíc příruční archiv fotografií, který je uspořádán podle autorů, ale není podrobněji evidován. Obsahuje kolem 10 000 snímků od 996 autorů (duplicitní snímky, neschválené fotografie, nevyzvednuté práce ze soutěží apod. - vesměs se jedná o amatérské fotografie).

Od roku 1993 se uskutečňují v pobočce Komerční banky na Pohořelci tematické a autorské výstavy fotografií ze sbírky Svazu českých fotografů. Komerční banka sbírku rovněž částečně podporuje. Celá sbírka však není v dobrém stavu. Je v podstatě uložena provizorně ve skříních v kanceláři Svazu českých fotografů. Svaz nadto nemá možnost přiměřeně honorovat odborného pracovníka nebo kurátora (dosavadní kurátor se o sbírku stará bezplatně a je navíc již řadu let v důchodu). Zdá se, že určitá nejistota zavládla ve sbírce zvláště po smrti prof. Jána Šmoka, který byl hlavním iniciátorem jejího vzniku. Podle dnešního názoru sbírkové komise je nutné zahájit jednání s těmi odbornými institucemi, jež se zabývají sbírkovou a archivní činností a které by mohly eventuelně převzít celý sbírkový fond, aniž by hrozila jeho ztráta či zničení. Takové instituce by měly personální i institucionální podmínky pro spravování dnes již základního fondu, dokumentujícího dějiny současné české fotografie.

[56] Děkuji autorovi za poskytnutí kopie této zprávy. Pokud se týče využití, snímky ze sbírky jsou půjčovány institucím k výstavním, reprodukčním, publikačním i jiným účelům.

V. SOUKROMÉ SBĚRATELSTVÍ DNES ?

Miroslav Myška
Rudolf Zukal v Moravské Třebové

Poté, co jsme vcelku zběžně prohlédli naše významnější veřejné sbírky fotografie, je na místě se tázat, jak to vypadá se sběratelstvím soukromým. Zpráv o soukromém sběratelství je však velmi málo. Nebude to však pouze malou informovaností. Je totiž řada důvodů, proč není u nás zřejmě sběratelství fotografie příliš rozšířené. V povědomí veřejnosti stále není fotografie pevně ustavena jako umění. Zprávy o fotografických výstavách pronikají poměrně málo do obecného povědomí, Zprávy o prodejích či aukcích jsou na tom podobně (snad s jedinou výjimkou Jana Saudka; jeho tvorba se však stává veřejným kritériem toho, co je na fotografi "umělecké"). Nakonec na veřejnosti není ani větší povědomí o trhu s fotografií.

Fotografické sběratelství však bylo již v minulosti více méně specifickou záležitostí spjatou s dokumentární funkcí fotografických snímků. Přesto však se zdá, že k jistému posunu došlo v souvislosti s rozšířením reprodukčních technik. Sbírky fotografií již paradoxně nejsou příliš spojeny s uměleckohistorickým prostředím. Specializace na dějiny fotografie je natolik specifická, že sbírky mají snad jen někteří z těch, kteří se dějinami fotografie sami odborně zabývají. Je známo, že pozůstalost Josefa Sudka vlastní historička umění Anna Fárová. Také význam rodinných - většinou ateliérových- alb poklesl s tím, jak je stále snazší pro rodinné příslušníky "zmáčknout spoušť" a nechat si zhotovit v krátkém čase standardizovanou barevnou fotografii.

Se sbírkami fotografie se proto setkáváme především v profesionálním prostředí: samotných fotografů a galeristů. Je možné ukázat výběrově alespoň dva příklady.

Miroslav Myška

Základem fotografické sbírky je pozůstalost Viléma Reichmanna v celém rozsahu: fotografie, negativy, kresby a karikatury. Celkově se jedná o 2 500 inventárních čísel negativů a 650 fotografií (z toho 500 ks o rozměru 18x24 cm, 150 ks o rozměru 30x40 cm). K tomu jsou ve sbírce i portfolia vydaná za Reichmannova života (Raněné město, Agáve) i ta, na nichž M. Myška technicky spolupracoval (Dvojice).

Další částí sbírky jsou práce klubové a skupinové z přelomu 60. a 70. let, v nichž Myška aktivně spolupůsobil, např. MAX (Zd. Kastner, V. Vejtasa, M. Myška), klub Fomaton (fotografové-amatéři), EPOS (J. Horák, R. Košťál, F. Maršálek, P. Sikula), Setkání (M. Bílek, M. Borovička, T. Kuščynskij, R. Košťál, M. Michl, M. Myška, P. Sikula, M. Tůma, V. Weinertová).

Rudolf Zukal

Sběratelství Rudolfa Zukala je v naší době zjevně výjimečné a těžko jej lze nazvat slovem "typický příklad". Jeho základem je soukromá Galerie umělecké fotografie v Moravské Třebové. Je umístěna v domě, který vlastní Zukalův zeť (Brněnská 32). R. Zukal upravil místnosti v domě s pomocí místních podnikatelů otevřel galerii roku 1995 pro veřejnost.a každé dva měsíce se zde konají autorské výstavy někoho z našich předních fotografů. Činnost galerie je financována ze soukromých zdrojů a darů od sponzorů, jak o tom hovoří sám majitel: "...jistou částku každoročně dostávám také z městského rozpočtu, ale na příklad letos to bylo jen 5000 Kč, což nestačí ani na pokrytí nejnutnějších výdajů. Přesto si myslím, že existence takového zařízení má své opodstatnění a místo v budování kulturního povědomí občanů". [57] Již na počátku činnosti Galerie uspořádal Rudolf Zukal s místním podnikatelem fotosoutěž na regionální úrovni, v pozdějších letech vyhlásil již dvě celostátní fotografické soutěže.

V dalších místnostech moravskotřebovské Galerie je instalována stálá expozice jeho sbírky: zahrnuje fotografie klasiků české fotografie, díla pedagogů, lektorů a porotců umělecké fotografie a fotografie z jednotlivých regionů svitavského

[57] Citováno ze strojopisného textu Oldřicha Koudelky.

okresu. Mezi jmény fotografů se setkáme např se Sudkem, Plickou, Heckelem, Jasanským, Kuščynským, Drtikolem, Hájkem, Beranem, Hanzlíkem, Kozinou, Jirů, Staňkem, Ehmem aj. K dispozici jsou na místě také katalogy národních i mezinárodních výstav umělecké fotografie, odborné časopisy, publikace a knihy.

VI. ZÁVĚR

Shrnutí: české sbírky fotografie
Projekty a nové modely
Modely a nové projekty
Fotografie a dějiny fotografie

Shrneme-li dosavadní dějiny sběratelství fotografie v českých zemích, zjistíme, že toto sběratelství procházelo několika stadii. Ty v podstatě reflektovaly samotné dějiny fotografie a její technologický vývoj.

1) Nejstarší dobou byla doba sbírání rarit a kuriozit. Fotografie (především daguerrotypie) se dostávala do soukromých a muzejních sbírek jako technická zvláštnost, novinka či uměleckořemeslná kuriozita. Tento trend zůstával prvořadný i v dalších počátcích fotografie.
2) Důležitým mezníkem pro fotografii se stala existence umělecko-průmyslového hnutí. Nová muzea zaměřená na umění a průmysl rychle postřehla význam fotografie a do svého programu (snad pouze s výjimkou nejstarší etapy Uměleckoprůmyslového muzea v Praze) začlenila sbírky fotografie. Stalo se tak proto, že fotografie byla chápána jako řemeslo, které má charakter uměleckého projevu. Fotografie v tomto smyslu byla sbírána především ve své funkci dokumentární-reprodukční a memorativní (portrét, architektura, události), jako řemeslné pokračování starších sbírek kresby a grafiky. Podobně se sbíráním fotografie zabývaly i společnosti a spolky (např. Fotografická společnost ve Vídni z roku 1861 se zaměřila na sbírání fotografických prací).
3) Trend k většímu pořizování si sbírek fotografie se zvyšoval především existencí významných ateliérů, jejichž práce začali na sklonku 19. století sbírat rovněž soukromníci (umělečtí historikové, historikové, archiváři). Fotografie plnila v těchto sbírkách především funkci memorativní, ale rovněž reportážní. Tato etapa bývá zejména v našich pracích o dějinách fotografie podceňována (hovoří se někdy o

pokleslé kvalitě ateliérové tvorby). V zahraničí (zejména v Itálii a Nizozemí) se však právě tyto sbírky v současnosti rekonstruují a jsou vydávány v digitálním a mikrofišovém zpracování. V klasických sbírkách fotografie se totiž s touto tvorbou setkáváme kolem roku 1900 ve stále větším měřítku. Právě tato tvorba totiž vytvořila specifické fotografické "vidění" a "vnímání" a právě na ní se zaměřili nejprve ti historikové umění, kteří se u nás začali fotografií více zabývat.

4) Důležitým datem u nás jsou zejména 30. léta a jména František Xaver Jiřík, Zdeněk Wirth, E. W. Braun aj. na počátku tohoto desetiletí. Na konci je tu rok 1939 a výročí sto let fotografie uspořádané Uměleckoprůmyslovým muzeem v Praze. Toto muzeum se posléze stává naším vedoucím ústavem pro sbírání a zpřístupňování fotografie.

5) Do poválečné doby především spadá úsilí Rudolfa Skopce (1913-1975) založit samostatné *Muzeum fotografie*. Podle Josefa Mouchy podal Skopec nejméně dva návrhy na jeho zřízení: roku 1960 a 1965.[58] Stalo se tak v době, kdy v teorii umění zjevně skončila první fáze sporů o to, zda fotografie je či není uměním. Začala se tehdy rozlišovat na *„uměleckou"* a „neuměleckou". Toto rozlišování však vyrůstalo z kruhů samotných fotografů, kteří se zabývali „uměleckou" fotografickou kritikou. Problém hodnocení si však uvědomíme, jestliže zjistíme, že v tehdejším dějepisu umění se zatím kritika fotografie nepěstovala.

Pro mladou generaci byl Rudolf Skopec svou přirozenou autoritou vzorem pro prakticky všechna založení a rozvíjení fotografických sbírek u nás: v Brně, Praze i Opavě. On byl rovněž inspirátorem historicko- technicky zaměřeného Petzvalova muzea ve Spišské Belé roku 1963. Skopcovou zásluhou se tak utvořily naše institucionálně nejvýznamnější sbírkové fondy samostatné, výtvarné fotografie. Při pohledu do dějin sběratelství fotografie nám však neunikne, že vedle této iniciativy to byla pouze zásluha nasazení jednotlivých kurátorů sbírek, většinou fotografů, kteří stáli u zakládaní sbírek výtvarné fotografie na přelomu 60. a 70. let; Jan Kabíček, Vladimír Židlický mohou sloužit jako typické příklady.

---

[58] Josef Moucha, Centrum pro výzkum fotografie a nových médií. Ateliér 11/28.5. 1998, s. 7.

Významná snaha prof. R. Skopce o založení nového Muzea fotografie neuspěla ani schválením projektu, ani zveřejňováním seriálu o fotografických muzeích ve světě, který by mohl umožnit srovnání naší a světové muzejní situace.[59]

Projekty a nové modely

Vstup do současnosti začíná zřízením *Pražského domu fotografie* na konci 80. let a opět nevyplněným projektem Anny Fárové na zřízení *Centra československé fotografie* roku 1990. Až do dneška posléze vznikla řada dalších projektů, které mají jednu nevýhodu: jsou stále pouze projekty a nadále trvají obtíže s jejich prosazením. Těchto projektů bylo již více: v architektonickém časopisu Architekt byl zveřejněn projekt na Galerii fotografie, situovaný do pražských Holešovic roku 1992. Anna Fárová vypracovala nový projekt na České muzeum fotografie, apod.[60] Poslední z řady těchto projektů jsou *Přípravné práce pro vytvoření evidence, ochrany a prezentace fotografického dědictví pro budoucí Informační centrum české fotografie na Královských Vinohradech.*

Tento projekt vytvořila Mgr. Blanka Chocholová jménem Asociace fotografů. V projektu se hovoří o tom, že Asociace fotografů se sídlem v Praze získá na Královských Vinohradech několik dalších prostor a v budoucnu by zde chtěla vybudovat *Informační centrum české fotografie.* Základem pro vznik této instituce je myšlenka sdružit prostřednictvím informačního systému dosavadní občanská sdružení zabývající se fotografií (Klub fotografů amatérů, Svaz českých fotografů, Asociace fotografů, Pražský dům fotografie apod.), historiky fotografie a studenty fotografických škol. Toto sdružení by bylo postaveno na informační základně nově vytvořené databanky. Podle projektu poskytne Informační centrum co nejširší informace o české fotografii profesionálům i zájemcům o fotografii. Provoz centra bude současně iniciovat vydávání bulletinu, pořádání seminářů, výstav apod. Informační centrum bude mít rovněž v dlouhodobé perspektivě za úkol vytvoření podmínek pro Muzeum fotografie.

Poslední z výzev o promyšlení nového muzea fotografie pochází takřka ze současnosti. Článek Josefa Mouchy v časopisu Ateliér z roku 1998 má příznačně všeobecný *název „Centrum pro výzkum fotografie a nových médií"*. Pro takřka

[59] R. Skopec, Fotografická muzea ve světě. In: Československá fotografie 1974.

hektickou situaci v současném projektování fotografických institucí je snad typické, že název se jakoby míjí s obsahem článku. Tam se totiž o onom titulním centru pro výzkum nových medií vůbec nic nedočteme. Stať podává informativní přehled různých pokusů a má výlučně apelativní funkci. Její zveřejnění je však vcelku příznačné, neboť poukazuje na aktuálnost řešení problému ústřední instituce, která by se zabývala nikoliv „uměleckou", výtvarnou fotografií, ale současnou fotografií jako uměleckým médiem vůbec.

Modely a nové projekty

Při sledování různých projektů ke zřízení center či muzeí fotografie se přirozeně vyplatí poohlédnout se po zkušenostech ze zahraničí. K tomu ostatně směřovaly publikace R. Skopce a stejnou cestou jde docent dějin fotografie na FAMU v Praze Vladimír Birgus. V letošním roce podal stručnou zprávu o stavu sbírek a zpřístupňování fotografie ve Francii.[61] Povšiml si zde zejména velkého množství institucí, které se zabývají fotografií z různých úhlů pohledu. Zájem o fotografii je ve Francii v nejlepším slova smyslu decentralizován. Jsou zde regionální výstavní a sbírkové instituce, které organizují značné množství fotografických soutěží a festivalů. Pro dějiny umění jsou nejdůležitější samozřejmě instituce tradiční: Bibliothéque Nationale, Musée d´Orsay či Centre Pompidou se svými obrovskými sbírkami fotografie. Dodejme, že zejména nejcenější sbírkové předměty jsou k disposici „a consulter", tj. na mikrofiších, díky čemuž mohou být velmi snadno vyhledávány.

Birgus si však všímá i zcela nových institucí jako je Národní centrum fotografie, Evropského domu fotografie a Mise pro fotografická dědictví. Tyto ústavy slouží k ochraně současného fotografického bohatství a současně pracují na velkorysém veřejném zpřístupňování fotografie nejen francouzské. Zpřístupňování např. české fotografie je tu něčím zcela samozřejmým.

Zdá se mi, že francouzský příklad by mohl velmi dobře sloužit jako vzor našim institucím. Je totiž třeba rozvíjet sbírky starší a tradiční, vybavit je nezbytným technickým, ale též personálním vybavením a vedle toho budovat doplňující ústavy, které by si nekonkurovaly, ale naopak spolupracovaly při sbírání a zveřejňování

---

[60] Srv. Architekt 6/1992. A. Fárová in: Kritická příloha Revolver Revue 4/1996.
[61] V. Birgus, Péče o fotografii ve Francii. Advanced 1998, č. 5, s. 56-57.

historických i současných fotografií. Snad by bylo možné ukázat alespoň základní modely těchto sbírek:

1) Prvním modelem by mohlo být pro naše podmínky muzeum typu „*Fratelli Alinari*" ve Florencii. Významný ateliér přelomu 19. a 20. století získal pro své účely Albertiho renesanční Palazzo Rucelai a zpřístupnil v něm muzeum i sídlo své sbírky. Ve spolupráci s nizozemskými a americkými nakladateli postupně zveřejňuje firemní archiv všechny fotografie na digitálních nosičích, případně na mikrofiších. Snímky jsou ve velmi dobré kvalitě a je možné mezi nimi velmi snadno vyhledávat. Firma přitom rozšiřuje zpřístupňování fondu i pro jiné italské fotografické ateliéry.

Pokud se podíváme na naše poměry zjistíme, že vlastně neexistuje u nás muzeum, které by přes vlastní historické snímky se věnovalo průzkumu historické fotografie. Je zapotřebí udělat základní průzkum zemských, oblastních i okresních archivů. Neznáme dokonce ani fotografické sbírkové předměty uložené na státních a dnes i soukromých zámcích. Bylo by proto jen žádoucí, kdyby si jedno ze stávajících muzeí se sbírkovými předměty tento úkol dalo. Postupně by se zpracoval celý historický fond a nejvýznamnější snímky by mohly být reprodukovány novou technikou.

2) Pařížský Evropský dům pro fotografie je onou institucí, která přitahuje zraky zejména pražských fotografů a badatelů o fotografii. Chloubou „evropského domu" je zejména knihovna vybavená nejmodernější počítačovou technikou, kinosál a příjemná kavárna (jak píše V. Birgus ve svém článku). Evropský dům nakupuje především současné fotografické práce - nejen evropské, ale kupř. ve velkém počtu také severoamerické. Podobný typ instituce v našem prostředí chybí, ale je třeba říci, že pro jeho výraznou finanční náročnost se jej jen tak rychle nedočkáme. Snad by určitou cestou mohlo být zejména propojení různých úsilí pražských společností a sbírkotvorných institucí. Na rozdíl od menších muzeí a ústavů zabývajících se specifickými problémy dějin fotografie by totiž podobný „*Český dům fotografie*" mohl být reprezentativním fórem pro současnou fotografii.

3) Do jisté míry poslednímu modelu se blíží návrh kurátora brněnské sbírky Antonína Dufka, který uvažuje o propojení fotografie s jinými současnými vizuálními médii. S myšlenkou na instituci zcela nového typu přišli v 80. letech zejména dva němečtí historikové umění: Heinrich Klotz a Hans Belting. Oba tak učinili ze dvou zorných úhlů. Belting se zabýval především metodologickými problémy a ve svém velmi pozorně sledovaném spisu, nazvaném *Konec dějin umění* poukázal na proměnu pojmu umění a muzea v současnosti.[62] Podle něj při proměnách současného umění již není možné reformovat instituci muzea, ale vytvořit zcela nové ústavy jiného typu, podstaty a zaměření. Heinrich Klotz, bývalý ředitel Německého muzea pro architekturu ve Frankfurtu nad Mohanem, usiloval ve svém muzeu stále o to, spojit „postmoderní" a „dekonstruktivistický" výraz současné architektury s designem a novými médii. Když se mu to nepodařilo ve starém muzeu, založil instituci nového charakteru: Centre for Art and Media Technology v Karlsruhe. Roku 1990 zhotovil projekt na novou budovu Rem Koolhaas vědomě v protikladu k tradiční představě, kterou o muzeu máme. Je zcela symptomatické, že se tak stalo spojením nové teoretickou úvahou historika umění a kreativní schopností současného architekta.

Fotografie a dějiny fotografie

Všechny úvahy o novém sběratelství fotografie poukazují na to, že význam fotografie v kontextu umění se změnil. Fotografie se stává skutečně jakýmsi centrem současné vizuální kultury. Brněnský historik umění Václav Richter kdysi prohlásil, že náš pohled na celé dějiny umění se proměňuje v každí generaci zážitkem současného umění. Právě v současnosti je dobře vidět takřka zásadní proměna dívání se na dějiny umění. Nepochybně se tak stalo mimo jiné zásluhou současného „fotografického a mediálního" vidění. Ale změní to i samotný pohled na dějiny fotografie. Současné rozvíjející se fotografické sběratelství a velký rozmach zájmu o fotografii na uměleckých i filozofických školách nepochybně promění dosavadní pohled preferující „vývoj fotografie" na pohled chápající „dějinnost fotografie".

---

[62] H. Belting, Ende der Kunstgeschichte ? München 1983, týž, Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren München 1995.

PŘÍLOHY

Seznam pracovišť se sbírkami výtvarné fotografie

Zásady koncepce sbírky fotografií Moravské galerie v Brně

Seznam pracovišť se sbírkami výtvarné fotografie

Moravská galerie v Brně
Uměleckoprůmyslové muzeum
Husova 14, 662 26 Brno
kurátor: *PhDr. Antonín Dufek, PhD.*

Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze
(+ pobočka: Galerie Josefa Sudka)
ul. 17. listopadu 2, 110 00 Praha 1
kurátor: *Mgr. Jan Mlčoch*

Moravské zemské muzeum
fotografická sbírka Etnografického ústavu
Kobližná 1, 600 00 Brno
kurátor: *Helena Beránková*

Slezské zemské muzeum
oddělení společenských věd
Ostrožná 42, 746 46 Opava
vedoucí: *PhDr. Marie Schenková, CSc.*

Muzeum umění Olomouc
fotografická sbírka
Denisova 47, 771 11 Olomouc
kurátorka: *Mgr. Helena Mrázová*

Severočeské muzeum
Kabinet fotografie
Masarykova 11, 460 01 Liberec
pověřený správce: *J. Bečková*

Galerie výtvarného umění Hodonín
fotografická sbírka
Uprkova 2, 695 01 Hodonín
kurátor: *Mgr. Josef Fantura*

Sbírky v institucích neveřejného muzejního charakteru

Svaz českých fotografů
Sbírka české fotografie
Seifertova 41, 100 00 Praha
správce sbírky: *PhDr. Milan Krejčí*

Galerie umělecké fotografie - Rudolf Zukal
Brněnská 32, 571 01 Moravská Třebová
majitel: *Rudolf Zukal*

Historické fotografie a přístroje

Národní technické muzeum
oddělení fotografie, expozice Foto-kino
Kostelní 42, 170 78 Praha

Technické muzeum Brno
odborná oddělení
Kraví hora - areál VUT, Brno

Muzeum hlavního města Prahy
oddělení fotografie
Kožná 1/475, 110 00 Praha 1

Muzeum města Brna
oddělení architektury
Špilberk 1, 662 24 Brno

Zásady koncepce sbírky fotografií Moravské galerie v Brně

Zásady koncepce sbírky fotografie Moravské galerie v Brně

Koncepce sbírky fotografie Moravské galerie (dále SF MG) jednak vytyčuje zásady, jimiž se bude řídit budování sbírky v praxi, jednak koncepce rámcově stanovuje úkoly sbírkotvorné činnosti.

I. Základní zaměření dokumentace fotografie

MG není institucí, která by mohla dokumentovat vývoj fotografie v celé šíři. Zaměření galerie na výtvarná díla je v souhlase s její orientací na tu část fotografické produkce, která má umělecké aspirace, tj. zhruba na tzv. fotografickou volnou tvorbu. MG se tedy nebude zabývat ani problematikou spjatou s technikou zhotovování fotografií, ani využitím fotografie k různým bezprostředně utilitárním účelům. (Oblast výtvarně užité fotografie — např. v plakátu, propagační grafice apod. — je však sledována sbírkou užité grafiky Ústavu užitého umění MG.) Přitom bude galerie přihlížet i k oblastem fotografického zobrazování zaměřeným jinak, pokud se v nich může předpokládat výskyt fotografií splňujících podmínky pro začlenění do SF (reportážní fotografie, módní fotografie apod.)
Zároveň bude MG respektovat zvláštní postavení fotografie mezi ostatními výtvarnými obory. MG považuje fotografii za samostatný výtvarný obor, jehož vznik je spjat teprve s vývojem moderní společnosti, a bude při budování SF vycházet ze skutečnosti, že fotografie má svá specifická hodnotící kritéria.

II. Vymezení SF

II/a) Ve shodě s vymezeným pojetím je nutno považovat SF za samostatnou sbírku MG, existující nezávisle na sbírkách malby, sochařství, grafiky, kresby a užitého umění.
II/b) MG vyšla při založení sbírky jednak z předpokladu, že je nezbytně nutné dokumentovat více než stoletý vývoj fotografického zobrazování, jednak z předpokladu, že galerie je institucí, do jejíhož rámce spadá dokumentace fotografie výše vymezené.
II/c) Vzhledem k tomu, že v případě fotografie jde o nový obor sbírkotvorné činnosti galerie, má SF svůj poradní sbor, složený z odborníků z celé republiky. S tímto poradním orgánem se galerie radí zejména o odborném vedení sbírky a o akviziční činnosti. Výběr členů poradního sboru provádí ředitel galerie, který rovněž svolává schůze poradního sboru podle vlastního uvážení a potřeby. Poradní sbor volí svého předsedu. Tajemníkem poradního sboru je odborný pracovník MG pověřený vedením SF.
II/d) SF má svoji nákupní komisi, jmenovanou nadřízeným orgánem MG (KNV). Členové komise volí předsedu komise. Nákupní komise se schází podle potřeby nejméně jednou ročně.
II/e) Plynulý chod sbírky by měl být zabezpečován nejméně jedním pracovníkem bez jiných pracovních povinností. Povinnosti tohoto pracovníka vyplývají jednoznačně z dalších bodů, které se týkají sbírkotvorné činnosti, odborného zpracování sbírky, uložení sbírky a výstavní činnosti. Perspektivně je nutno počítat s dalším pracovníkem pro odbornou konzervaci fotografií.
II/f) Výsledkem budování historické části sbírky by mělo být jednak pořádání dlouhodobých výstav hodnotících určitý úsek fotografické tvorby, jednak zpřístupnění SF veřejnosti.
II/g) Sbírka je časově rozdělena především na fond staré fotografie (zhruba do r. 1918) a na fond moderní fotografie, ve kterém má být těžisko sbírky.

III. Vymezení předmětu dokumentace

Obecně uměnovědné dělení sbírkového předmětu na unikát, originál a kopii je možno aplikovat na fotografii takto:
Unikát je původní negativ vytvořený autorem v jediném exempláři a sloužící pro zhotovování pozitivů.
Originál je pozitiv vytvořený autorem (nebo za jeho dohledu) z původního negativu.
Kopie je pozitiv vytvořený bez účasti autora z původního negativu nebo jeho kopie.
(Tato aplikace se vztahuje pouze na nejběžnější způsob zhotovování fotografií, jak se ustálil v moderní fotografii; slouží spíše jako příklad pro řešení specifických případů.)
Sbírkovým předmětem není reprodukce (reprodukce fotografie některou z tiskových technik), může však sloužit dokumentaci.
Vzhledem ke svým možnostem se galerie zaměří na soustřeďování vlastního artefaktu (originálu), tedy autorského pozitivu, především zvětšeniny. To platí jak pro černobílou, tak i pro barevnou fotografii. Galerie prozatím nebude soustřeďovat diapozitivy. Negativy a neautorské pozitivy (kopie) galerie rovněž považuje za sbírkový předmět. Negativy bude galerie získávat, naskytne-li se vhodná příležitost (pozůstalosti, dary apod.). Neautorské pozitivy bude galerie získávat, nebude-li možné získat autorské pozitivy.

IV. Rozsah sbírky

IV/a) Teritoriální rozsah sbírky
Ve sbírce by měla být reprezentativně zachycena fotografická produkce celé naší republiky. Před rokem 1918 je nutno přihlížet k celému kontextu Rakousko-Uherska, případně střední Evropy. Vzhledem k tomu, že MG jistě nezůstane osamocena v zahrnutí fotografie do sbírek, bude uplatňovat zvláštní zřetel k moravskému materiálu, aniž však dopustí akvizici druhořadého materiálu. Uvážit je nutno též zachycení alespoň typického přínosu jednotlivých států (zejména Francie, Anglie, USA) v průběhu dějin fotografie. I když realizace této sbírkotvorné činnosti bude obtížná, je třeba o ni usilovat.

IV/b) Časový rozsah sbírky
Předmětem SF je fotografie v plném časovém rozsahu; od vynálezu daguerrotypie až po současnost. Dosavadní vývoj fotografie bývá členěn na několik období. Z hlediska potřeb SF je užitečné chápat diferencovaně:
IV/1) Problematiku období od vzniku fotografie do konce první světové války a vzniku ČSR. V tomto období bude samozřejmě věnována pozornost počátkům fotografie. Dále je zde třeba odlišit:
IV/b/1/a) Fotografickou tvorbu vznikající zčásti v malířských ateliérech a udržující souvislosti se současnou realistickou malbou, zejména miniaturní.
IV/b/1/b) Rozmach živnostenské fotografie a s tím související všeobecný pokles estetické hodnoty fotografie.
IV/b/1/c) Rozvoj amatérské fotografie a volné fotografické tvorby některých ateliérů (zhruba od konce 80. let). Obojí představuje reakci na pokleslou ateliérovou tvorbu.
IV/b/2) Problematiku období zhruba od r. 1918 po současnost. Zde je nutno soustředit pozornost zejména na
IV/b/2/a) fotografickou tvorbu vyvíjející se ve snaze o specifičnost fotografie,

IV/b/2/b) začlenění fotografie jako rovnocenného partnera jiných uměleckých oborů do avantgardních uměleckých hnutí.
Nákup se orientuje na jednotlivé autory, jejichž dílo nepochybně tvoří neoddělitelnou součást panoramatu československé fotografie. Tito autoři by měli být ve sbírce zastoupení reprezentativními kolekcemi svých fotografií. Mimo práce autorů, jejichž význam je obecně uznáván, by měly být ve SF zastoupeny i fotografie vznikající v intencích různých uměleckých hnutí, a to alespoň několika příklady,
IV/b/3) problematiku současné fotografie.
Zde by měla být dokumentační činnost vedena několika směry. Je nutné sledovat významné fotografické výstavy probíhající v republice a obezřetně z nich vybírat nejkvalitnější práce. U výstav soutěžního typu je možné přihlížet k uděleným cenám. V patrnosti je nutno vést i soutěže pořádané časopisy, hodnocení současných autorů odbornou literaturou atd.
IV/c) Těžiště sbírky bude v moderní fotografii.

V. Zásady sbírkové činnosti SF

V/a) Širší výběr fotografií vhodných k zakoupení provádí odborný pracovník MG pověřený vedením sbírky fotografií. Tento pracovník může při výběru spolupracovat např. se členy nákupní komise pro fotografii nebo se členy poradního sboru.
V/b) MG zakoupí fotografie na základě schválení nákupní komise pro fotografii.
V/c Hlavním kritériem výběru je estetická hodnota předložených prací a jejich poměr k zastoupení ve sbírce.
V/d) Fotografie ve sbírce jsou kategorizovány do tří kategorií:
I. kategorie — materiál vhodný k vystavení
II. kategorie — materiál studijní
III. kategorie — materiál k vyřazení
V/e) Galerie zakupuje fotografie pokud možno ve formátu, který autor považuje pro danou fotografii za optimální (tzv. autorský formát). Při nákupu moderních fotografií se vyžadují tyto údaje na zadní straně fotografií: jméno autora, název fotografie, rok vzniku fotografie, velikost negativu, popř. druh speciální techniky a místo vzniku. Vlastnoručním podpisem pod těmito údaji autor stvrdí jednak správnost údajů, jednak své autorství pozitivu a negativu. Celý popis musí být orientován podle fotografie.
V/f) Nákup fotografií zabezpečuje galerie samostatnou finanční částkou ve výši, která má umožnit jak soustavnou dokumentaci současné fotografie, tak co nejrychlejší zastoupení našich nejvýznamnějších autorů.

VI. Odborné zpracování a uložení sbírky

VI/a) Fotografie je evidována a uložena podle pravidel, která platí pro ostatní výtvarné obory soustřeďované galeriemi. O specifických podrobnostech se galerie radí s poradním sborem.
VI/b) V souvislosti s evidencí fotografií jsou zachycovány tyto údaje:
VI/b/1) základní (nezbytné) údaje — autor (ateliér), název, datování fotografie (popř. specifická funkce fotografie — ilustrace, část cyklu, fotografické knihy apod.),
VI/b/2) věcné údaje — rozměry fotografie a negativu, stav fotografie, použitá technika (běžná nebo speciální),
VI/b/3) osobní údaje a literatura — autorova osobní data, literatura o autorovi, publikace, výstavy a veřejná ocenění sbírkových fotografií.
VI/c) Odborná karta obsahuje tyto údaje: jméno autora — název před-

mětu — inventární (lokační) číslo — přírůstkové číslo — lokalita — uložení — obor (skupina — technika) — materiál — rozměry — avers (údaje tiskem/rukou) — revers (údaje tiskem/rukou) — autorova osobní data — popis — způsob nabytí/datum — určil/datum/signatura — stav — literatura — katalogy — atribuce a datování — poznámky.

VII. Výstavní činnost MG v souvislosti se SF

MG bude pořádat výstavy v zásadě dvojího typu. Jednak výstavy, které bude galerie pořádat, aby doplnila fond fotografií, jednak výstavy z fondů sbírky. MG může pochopitelně pořádat fotografické výstavy, které nebudou mít žádnou přímou spojitost se SFI MG je si vědoma toho, že není možné budovat sbírku fotografie bez aktivní účasti v současném fotografickém dění.

VIII. Literatura

V souvislosti s existencí SF soustřeďuje knihovna MG literaturu týkající se fotografie. Jde zejména o tuto literaturu:
VIII/a) domácí i zahraniční odborné časopisy
VIII/b) domácí i zahraniční publikace o historii a estetice fotografie a o významných osobnostech světové i naší fotografie.
VIII/c) katalogy fotografických výstav pořádaných na území ČSSR a pokud možno i v zahraničí.
VIII/d) speciální fotografické publikace, tedy knihy, jejichž podstatnou část tvoří fotografie věnované většinou nějakému tématu, myšlené však zároveň jako samostatná výtvarná díla.
VIII/e) knihy s fotografickými ilustracemi.

Žádné z těchto publikací nebudou z praktických důvodů přímou součástí SF.

Vydala Moravská galerie v Brně
Brno 1970
Texty z oboru fotografie zpracoval Antonín Dufek
Grafická úprava: Karel Holešovský
Fotografie ze sbírkového fondu Moravské galerie
Vytiskla Grafia 01, Brno

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

S. ALPERS, Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts. Köln 1985.

R. BARTHES, Světlá komora. Vysvětlivka k fotografii. Bratislava 1994.

G. BAZIN, Histoire de l´histoire de l´art de Vasari a nos jours. Paris 1986.

H. BELTING, Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren München 1995.

W. BENJAMIN, Gesammelte Schriften [I-VII, Supplemente II-III.] Frankfurt (I-II) 1974-1977. (Kleine Geschichte der Photographie, 1931, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, 1936/1955).

V. BIRGUS, Vývoj československé fotografie v datech 1945-1989. FAMU Praha 1990.

V. BIRGUS, Péče o fotografii ve Francii. Advanced 1998, č. 5, s. 56-57.

J. CIRKL, J. ROUS, L. SLAVÍČEK (et al.), Sběratelství. Praha 1983.

Co je fotografie.150 let fotografie. (Kat.) Praha 1989

A. DONATH, Psychologie des Kunstsammelns. 3. Aufl. Berlin 1920.

A. DUFEK, Ateliér Fiedler. (Kat.), Brno 1981.

A. DUFEK, Česká fotografie 1918-1938. (Kat.) Brno.

A. DUFEK, Fotografická sbírka MG v Brně. Československá fotografie 1975, č. 2, 4, 6, 8, 10, 12, 1976, č. 2, 4, 6, 8, 10, 12, 1977, č. 1-12, 1978, č. 1-12.

A. DUFEK, Nad fotografickou sbírkou MG. Československá fotografie 1973, č. 6.

A. DUFEK, Stopadesát fotografií (Kat.) Brno 1989.

A. DUFEK, Úvod ke koncepci sbírky fotografií MG v Brně. Svorník k 100. výročí založení Moravského uměleckoprůmyslového muzea v Brně. Brno 197

A. DUFEK, Zásady koncepce sbírky fotografií MG v Brně. Bulletin MG, 1970.

V. FLUSSER, Moc obrazu. Praha (Výtvarné umění 3-4/96) 1996.

B. GABRIELOVÁ, Vznik Uměleckoprůmyslového muzea v Brně. Časopis Matice moravské

F. HASKELL, Patrons and Painters. Art and Society in Baroque Italy. New Haven-London 1980.

F. HASKELL, Past and Present in Art and Taste. New Haven-London 1987.

L. HLAVÁČ, Dejiny fotografie. Bratislava 1987.

W. HOFMANN, Das Irdische Paradies. München 1960.

Kapitoly z českého dějepisu umění I-II. Praha 1986.

W. KEMP (ed.), Die Theorie der Fotografie, I-III. München 1983.

ZD. KIRSCHNER, Pražská sbírka fotografií. Revue fotografie

ZD. KIRSCHNER, 1885-1985: Uměleckoprůmyslové muzeum Praha, 1985.

J. KROUPA, Wenzel Anton Prince Kaunitz-Rietberg: From „curiosité" to criticism of art. Opuscula Historiae Artium, F 40, 1996, s. 7-58.

J. KROUPA, Metodologie dějin umění I: Školy dějin umění. Brno 1996, Metodologie dějin umění II: Metody dějin umění. Brno 1998.

A. MCCLELLAN, Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Orogins of the Modern Museum in Eighteenth-century Paris. Cambridge 1994.

J. MOUCHA, Centrum pro výzkum fotografie a nových médií. Ateliér 11, 1998, s. 7.

V. NEKUDA, Hospodářská společnost a založení Moravského muzea, strojopis 1984.

F. L. NEHER, Die Erfindung der Photographie. Stuttgart 1938.

J. Pešek, Obrazy, grafiky a jejich majitelé v předbělohorské Praze. Umění XXXIX, 1991, s. 369-383.

K. POMIAN, Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris 1987.

M. PRICE, The Photograph: A Strange, Confined Space. Stanford 1994.

A. PUSTKA, Ke vzniku a úkolům fotografického oddělení Slezského muzea v Opavě. In: Fotografie a Slezské muzeum. Opava 1966.

A. PUSTKA, Deset let sbírky výtvarné fotografie ve Slezském muzeu v Opavě. Opava 1974.

B. SAMEK- K. O. HRUBÝ, Brno-Proměny města. Brno 1982.

P. SCHEUFLER, Praha 1848-1914. Čtení nad dobovými fotografiemi. Praha 1984.

P. SCHEUFLER, Rozhovor s Janem Mlčochem, kurátorem sbírky fotografií Umprum v Praze. Advanced 1997.

J. VON SCHLOSSER, Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Leipzig 1908.

R. SKOPEC, Dějiny fotografie I-II. Brno (Dějiny umění města Brna) 1960, 1961.

R. SKOPEC, Nadar. Fotograf, vzduchoplavec, spisovatel. Praha 1960).

R. SKOPEC, Fotografická muzea ve světě. In: Československá fotografie 1974.

Sto let fotografie. Praha 1939.

J. ŠMOK, Za tajomstvami fotografie. Martin 1975, s. 10.

J. ŠMOK, Teorie sdělování a fotografie. Praha 1968.

J. ŠMOK, Teorie umění a obsahové jednání člověka. Opava.

J. ŠMOK, Teorie skladby fotografického obrazu. Praha.

L. WÜNSCH, Činnost fotografického oddělení Slezského zemského muzea v Opavě. Strojopis dipl. práce. Opava 1993.

P. ZATLOUKAL, Muzeum umění Olomouc (Kat.) Olomouc 1992