Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Mgr. BcA. Simona Kalašová

Problematika sbírání současné fotografie ve veřejných uměleckých sbírkách na příkladu Galerie Klatovy / Klenová

Institut tvůrčí fotografie
Opava 2026

Teoretická diplomová práce

Mgr. BcA. Simona Kalašová
TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Problematika sbírání současné fotografie ve veřejných uměleckých sbírkách

na příkladu Galerie Klatovy / Klenová

Challenges of Collecting Contemporary Photography in Public Art Collections: The Case of Galerie Klatovy / Klenová

Vedoucí práce: doc. Mgr. Štěpánka Bieleszová, Ph.D.
Oponent: doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

Obor: Tvůrčí fotografie
Opava 2026

Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity v Opavě
SLEZSKÁ UNIVERZITA
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Akademický rok: 2025/2026

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Studentka: Mgr. Simona Kalašová

UČO: 47695

Program: Tvůrčí fotografie

Téma práce: Problematika sbírání současné fotografie ve veřejných uměleckých sbírkách na příkladu Galerie Klatovy / Klenová

Téma práce anglicky: Challenges of Collecting Contemporary Photography in Public Art Collections: The Case of Galerie Klatovy / Klenová

Zadání: Cílem práce je analyzovat specifika sbírání současné fotografie ve veřejných uměleckých sbírkách na příkladu Galerie Klatovy / Klenová, se zaměřením na akvizici, evidenci, uchovávání a zpřístupňování fotografického díla jako sbírkového předmětu.

Literatura:
HLAVÁČKOVÁ, Jitka, ed. Věštění z noční oblohy částečně zakryté mraky. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2022. ISBN 978-80-7010-181-0.
KRISTOVÁ, Hana, ed. 50 let Galerie Klatovy-Klenová: sborník [k 50. výročí založení galerie. [Klatovy]: Galerie Klatovy-Klenová, 2014. ISBN 978-80-87013-54-0.
LAZORČÍK, Michal. Fotografky ze sbírek Galerie Klatovy/Klenová. [Klatovy]: Galerie Klatovy/Klenová, 2018. ISBN 978-80-87013-96-0.
LAZORČÍK, Michal. Fotografové ze sbírek Galerie Klatovy/Klenová. [Klatovy]: Galerie Klatovy/Klenová, 2019. ISBN 978-80-88288-07-7.
LÁB, Filip. Postdigitální fotografie. První vydání. Praha: Karolinum, 2021. 193 stran, Vizuální kultura. ISBN 978-80-246-4760-9.
ŽALMAN, Jiří a kol. Příručka muzejníkova. I, Tvorba, evidence, inventarizace a bezpečnost sbírek v muzeích a galeriích. 2., upr. vyd. Praha: Asociace muzeí a galerií České republiky, 2010. ISBN 978-80-86611-41-9.

Vedoucí práce: doc. Mgr. Štěpánka Bieleszová, Ph.D.

Datum zadání práce: 27. 5. 2026

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

.....
prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

Anotace

Diplomová práce se zabývá problematikou sbírání současné fotografie ve veřejných uměleckých sbírkách. Sleduje cestu fotografického díla od kurátorského výběru a akvizice přes evidenci, dokumentaci a odbornou péči až po jeho zpřístupňování veřejnosti. Současnou fotografii chápe jako proměnlivé médium, které může mít podobu fyzického printu, digitálního díla nebo součásti širší intermediální instalace.

Praktická část práce je zpracována jako případová studie Galerie Klatovy / Klenová se zaměřením na podsbírku Fotografie, filmy, videozáznamy a jiná média. Na tomto příkladu práce pojmenovává hlavní problematické roviny sbírání současné fotografie, zejména otázky akvizičního rozhodování, evidence, autorských práv, materiální a technologické proměnlivosti, dlouhodobé péče a zpřístupňování. Fotografie je zde nahlížena jako komplexní sbírkový předmět, jehož hodnota a srozumitelnost v čase závisí na kvalitě odborného zpracování a kontinuální péče.

Klíčová slova: současná fotografie, veřejná umělecká sbírka, sbírkotvorná činnost, sbírka muzejní povahy, životní cyklus sbírkového předmětu, Galerie Klatovy / Klenová, akvizice, evidence, dokumentace, péče o sbírky, zpřístupňování.

Abstract

This thesis deals with the issue of collecting contemporary photography in public art collections. It follows the path of a photographic work from curatorial selection and acquisition through registration, documentation and professional care to its presentation and accessibility to the public. Contemporary photography is understood as a variable medium that may take the form of a physical print, a digital work or part of a broader intermedia installation.

The practical part of the thesis is conceived as a case study of Galerie Klatovy / Klenová, focusing on the sub-collection Photography, Films, Video Recordings and Other Media. Through this example, the thesis identifies the main problematic aspects of collecting contemporary photography, especially issues related to acquisition decision-making, registration, copyright, material and technological variability, long-term care and public access. Photography is approached as a complex collection item whose value and comprehensibility over time depend on the quality of its professional processing, documentation and continuous care.

Keywords: contemporary photography, public art collection, collection development, museum-type collection, life cycle of a collection item, Galerie Klatovy / Klenová, acquisition, registration, documentation, collection care, public access.

Poděkování

Děkuji doc. Mgr. Štěpánce Bieleszové, Ph.D., za vedení této práce,
cenné rady a sdílení zkušeností s problematikou. Mé poděkování patří také dalším
odborníkům, kteří se podělili o postřehy z praxe:

Mgr. Michalovi Lazorčíkovi,
Mgr. Daniele Štichové,
doc. Mgr. et MgA. Tomáši Pospěchovi, Ph.D.,
Mgr. Michaele Zeinerové Brachtlové, Ph.D.
a Mgr. et MgA. Wlastě Lauře Laurenčíkové.

Poděkování patří také mé rodině za podporu.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně
a na základě uvedených pramenů a odborné literatury.

Souhlasím s tím, aby tato práce byla zpřístupněna zařazením do fondů
Ústřední knihovny FPF SU v Opavě, knihovny Uměleckoprůmyslového musea
v Praze a na internetových stránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Obsah

Úvod 11

1. Vymezení pojmů 15
   1.1 Veřejná umělecká sbírka 17
   1.2 Sbírkotvorná činnost 18
   1.3 Současná fotografie 19

2. Životní cyklus fotografického díla ve sbírce 21
   2.1 Výběr díla a předakviziční průzkum 23
   2.2 Realizace akvizice 24
   2.3 Formální přijetí a úřední evidence 24
   2.4 Rozšířená katalogizace a dokumentace 25
   2.5 Uchování a péče 25
   2.6 Zpřístupňování 26
   2.7 Průběžná revize a reinterpretace 26
   2.8 Vyřazení ze sbírky 27

3. Metodologie praktické části 29
   3.1 Zkoumaný případ a jeho specifika 31
   3.2 Cíl a výzkumné otázky 31
   3.3 Sběr a analýza dat 32
   3.4 Limity a přínos případové studie 32

4. Galerie Klatovy / Klenová 33
   4.1 Profil galerie 35
   4.2 Sbírkotvorný rámec 36
   4.3 Postavení fotografie ve sbírce 37
   4.4 Vývoj podsbírky Fotografie, filmy, videozáznamy a jiná média 39
   4.5 Charakter akvizic a typy zařazovaných děl 40
   4.6 Vztah výstavní dramaturgie a akviziční činnosti 41
   4.7 Životní cyklus fotografie v praxi GKK 42
      4.7.1 Akvizice 42
      4.7.2 Evidence a dokumentace 45
      4.7.3 Uchovávání a péče 46
      4.7.4 Zpřístupňování a interpretace 47
   4.8 Dílčí shrnutí studie 56

5. Analýza problematických rovin sbírání současné fotografie 59
   5.1 Akviziční a hodnotová rovina 61
   5.2 Evidenční a dokumentační rovina 63
   5.3 Rovina uchovávání a péče 65
   5.4 Rovina zpřístupňování a interpretace 66
   5.5 Rovina revize, reinterpretace a deakvizice 68

Závěr 71

Přílohy - rozhovory s odborníky 75
   Příloha I 76
   Příloha II 79
   Příloha III 84
   Příloha IV 86
   Příloha V 89

Seznam použité literatury a dalších informačních zdrojů 92
Seznam zkratek 96
Seznam ilustrací 97
Jmenný rejstřík 98

Úvod

Fotografie od svého vzniku urazila fascinující cestu. Nejprve byla vnímána především jako technický vynález, nástroj dokumentace a způsob zachycení skutečnosti. Do muzejních a archivních sbírek se přitom dostávala často dříve, než byla přijata jako svébytné umělecké médium. Postupně se však stala důležitou součástí výtvarného umění a dnes má ve veřejných uměleckých sbírkách rozmanité podoby.

Současná fotografie už nemusí být jen obrazem na papíře. Může mít podobu digitálního tisku, instalace, objektu nebo díla založeného na datech. Právě tato proměnlivost mě vedla k otázce, jak s fotografií pracují veřejné galerie ve chvíli, kdy se z vystaveného nebo vybraného díla stává sbírkový předmět. Od tohoto okamžiku už nejde pouze o jeho uměleckou hodnotu, ale také o evidenci, dokumentaci, uložení, autorská práva, technické podmínky a možnosti budoucího zpřístupnění.

Téma práce jsem si zvolila proto, že jsem chtěla lépe porozumět tomu, jak sbírání současné fotografie probíhá v praxi. Nezajímala mě pouze samotná akvizice, ale celý proces, který jí předchází i který po ní následuje.

Důležité pro mě bylo sledovat cestu díla od prvního kurátorského zájmu přes jeho přijetí do sbírky až po péči v depozitáři, výstavy, zápůjčky nebo digitální zpřístupnění. Postupně se tak pro mě práce stala i osobní studijní pomůckou, která mi pomohla lépe si ujasnit, nad čím vším je nutné při sbírání současné fotografie přemýšlet.

Jako případovou studii jsem si vybrala Galerii Klatovy / Klenová (GKK). Tato instituce se dlouhodobě věnuje současnému umění a má samostatnou podsbírku Fotografie, filmy, videozáznamy a jiná média. Zároveň pro mě byla důležitá i osobní a geografická blízkost ke galerii, díky níž jsem mohla její prostředí poznat konkrétněji. Případ GKK mi umožnil nahlédnout i do méně viditelných částí galerijní práce, které běžný návštěvník výstavy většinou nevidí, ale které jsou pro dlouhodobý život díla ve sbírce zásadní.

Práce se opírá o kvalitativní případovou studii, studii institucionálních dokumentů, výročních zpráv, sbírkotvorné koncepce, výstavní činnosti, exkurze na pracovištích GKK a rozhovory s odbornými pracovníky, především s vedoucím Oddělení výstav a péče o sbírky Michalem Lazorčíkem. Důležitým širším kontextem byly také rozhovory s odborníky z dalších institucí, zejména Štěpánkou Bieleszovou, Tomášem Pospěchem, Michaelou Zeinerovou Brachtlovou a Wlastou Laurou Laurenčíkovou. Tyto rozhovory mi pomohly lépe formulovat otázky kladené směrem ke GKK a zasadit její praxi do širšího prostředí veřejných sbírek fotografie.

Práce postupuje od obecného ke konkrétnímu. Nejprve vymezuje základní pojmy, tedy veřejnou uměleckou sbírku, sbírkotvornou činnost a současnou fotografii. Následně představuje životní cyklus fotografického díla ve sbírce. Tento životní cyklus slouží jako obecný model, podle kterého lze sledovat jednotlivé fáze práce s dílem – od akvizice a evidence přes dokumentaci, uchování a zpřístupňování až po průběžnou revizi a případné vyřazení ze sbírky.

Na tento model navazuje praktická část práce. Nejprve je vysvětlena metodologie případové studie a důvody volby GKK. Poté se práce věnuje samotné galerii, jejímu sbírkotvornému rámci, postavení fotografie ve sbírce, vývoji podsbírky a tomu, jak životní cyklus fotografie vypadá v její konkrétní praxi.

Závěrečná část pak na základě předchozích kapitol pojmenovává problematické roviny sbírání současné fotografie ve veřejné umělecké sbírce. Smyslem práce není pouze popsat jednu galerii nebo jednu podsbírku. Cílem je na konkrétním příkladu ukázat, co obnáší sbírání současné fotografie ve veřejné umělecké sbírce a jaké výzvy to přináší.

Kapitola 1

Vymezení pojmů

1.1 Veřejná umělecká sbírka

Pojem veřejná umělecká sbírka používám v této práci jako pracovní a zastřešující označení **pro sbírky výtvarného umění, které spadají do režimu sbírek muzejní povahy**[1]. Jejich vlastníkem je stát, kraj nebo obec a spravují je k tomu zřízené veřejné instituce, typicky galerie a muzea umění.[2]

Tyto instituce se mohou lišit velikostí, rozpočtem, regionální působností i konkrétním zaměřením. Spojuje je však základní princip – spravují sbírku jako hodnotu s širším společenským významem. Na rozdíl od sbírek určených k obchodování nebo k osobnímu potěšení, je veřejná umělecká sbírka **veřejným statkem a péče o ni probíhá ve veřejném zájmu.**[3]

Hodnota sbírky přitom nespočívá pouze v jednotlivých dílech. Důležitý je také celek, který tato díla společně vytvářejí, historie a profil sbírky, její struktura a vztahy mezi jednotlivými předměty. Každé dílo má svou vlastní hodnotu, ale teprve ve vazbě na ostatní díla se stává součástí širšího významového celku. Právě jako takto **provázaný celek**, z právního pohledu chápaný jako **věc hromadná**, je sbírka chráněna, spravována a dále rozvíjena.[4]

Veřejné umělecké sbírky jsou zároveň **součástí kulturního dědictví**. Uchovávají vybrané doklady výtvarné tvorby a vizuální kultury. Jejich úkolem je fyzicky chránit cenná díla před poškozením nebo ztrátou a současně uchovávat svědectví o vývoji umění a společnosti. Sbírka tak vytváří důležité propojení minulosti, současnosti i budoucnosti.

Zachovává to, co bylo v určitém čase vyhodnoceno jako podstatné, a předává tyto hodnoty dalším generacím.[5]

Z této odpovědnosti vyplývá, že s veřejnou sbírkou nelze nakládat nahodile. Každé dílo musí mít jasné místo v evidenci, musí být odborně zpracováno, chráněno a pravidelně kontrolováno. V českém prostředí tento rámec určují především **zákon o ochraně sbírek muzejní povahy** a jeho prováděcí vyhláška a také profesní, metodické a etické standardy muzejní práce.[6]

Odpovědná správa sbírky se neobejde bez jejího promyšleného rozšiřování. Veřejná sbírka nevzniká náhodným hromaděním děl, ale **koncepčním odborným výběrem**. Každá nová akvizice by měla odpovídat profilu galerie, reagovat na současný stav sbírky a doplňovat ji tam, kde chybí důležité souvislosti. Nově získané dílo vždy vstupuje do již existujícího

1 Definovanými dle zákona 122/2000 Sb., o ochraně sbírek muzejní povahy.
Srov. Zákon č. 122/2000 Sb. Zákon o ochraně sbírek muzejní povahy, § 2. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2000-122.

2 V českém prostředí panuje nejednoznačnost v názvech veřejných sbírkotvorných institucí specializujících se na výtvarné umění daná historickým vývojem. Podle zákona č. 122/2000 Sb. jde obecně o muzea specializující se na umění, ať již nesou název galerie či muzeum umění.
Srov. Specifika galerií – muzeí výtvarného umění. Dostupné z: http://rgcr.cz/wp-content/uploads/2019/05/SPECIFIKA-GALERI%C3%8D.pdf, s. 2

3 Srov. ŽALMAN, Jiří. *Kapesní průvodce po muzeu a muzejnictví*, s. 27.

4 Ibidem, s. 25–26.

5 Srov. ŽALMAN, Jiří. *Desatero správce sbírky muzejní povahy*. s. 16.

6 Srov. ŽALMAN, Jiří. *Příručka muzejníkova II*, s9.
Srov. Specifika galerií – muzeí výtvarného umění. Dostupné z: http://rgcr.cz/wp-content/uploads/2019/05/SPECIFIKA-GALERI%C3%8D.pdf, s. 3.

celku a ovlivňuje jeho další podobu, vztahy mezi jednotlivými částmi sbírky i způsoby, jak s ní bude možné v budoucnu pracovat.[7]

Veřejný rozměr sbírky se naplňuje jejím **zpřístupněním**. Smyslem není ponechat díla pouze v depozitáři, ale umožnit, aby se k nim společnost mohla vracet a znovu s nimi pracovat. Děje se tak **prostřednictvím výstav, výzkumu, publikací, edukace, digitalizace a dalších forem interpretace**. Galerie a muzea umění nejsou jen místem pro uchovávání artefaktů, ale především prostředníky, kteří vytvářejí prostor pro jejich další poznávání.[8]

1.2 Sbírkotvorná činnost

Z předchozí části je zřejmé, že veřejná umělecká sbírka není jen soubor děl uložených v galerii. Je to celek s právní ochranou, odborným významem a veřejnou hodnotou. Galerie proto nemůže sbírku rozvíjet nahodile. Každé rozhodnutí o tom, co se stane součástí sbírky, musí dávat smysl vzhledem k poslání instituce, charakteru sbírky i možnostem dlouhodobé péče.

Právě tento **proces cíleného vytváření a rozvíjení sbírky** označujeme jako sbírkotvornou činnost. Nejde jen o nákup nových děl. Patří sem sledování umělecké scény, vyhledávání vhodných prací, jejich odborné posouzení, rozhodnutí o akvizici, zařazení do evidence, dokumentace, konzervace i následné zpřístupnění veřejnosti. Sbírkotvorná činnost je tak jednou ze základních odborných funkcí galerie.[9]

V českém prostředí se tato práce odehrává v několika navazujících úrovních. První z nich tvoří **právní rámec** zmiňovaný již v kapitole 1. 2. Základem je **zákon č. 122/2000 Sb., o ochraně sbírek muzejní povahy**. Ten určuje, co je sbírka muzejní povahy, jaké povinnosti má její vlastník a správce a jak má být sbírka chráněna, evidována a zpřístupňována. Součástí tohoto systému je rovněž zápis do veřejně přístupného seznamu **Centrální evidence sbírek (CES)**, kterou vede Ministerstvo kultury.[10]

Na zákon bezprostředně navazuje **vyhláška č. 257/2000 Sb., novelizovaná vyhláškou č. 92/2023 Sb**. Vyhláška převádí obecné zákonné povinnosti do konkrétnější muzejní a galerijní praxe. Popisuje například vedení chronologické a systematické evidence, inventarizaci, podmínky uložení a manipulace se sbírkovými předměty i postupy spojené s jejich případným vyřazováním ze sbírky.[11]

Druhou úroveň určuje zřizovatel. Veřejné galerie a muzea umění zřizuje stát, kraj nebo obec a jejich **základní poslání** je uvedeno ve **zřizovací listině**. Ta vymezuje základní mantinely, v nichž se sbírka může rozvíjet. Může jít

7 Srov. ŽALMAN, Jiří. *Desatero správce sbírky muzejní povahy*, s. 5.
8 Srov. Ibidem, s. 12.
9 Srov. Specifika galerií – muzeí výtvarného umění. Dostupné z: http://rgcr.cz/wp-content/uploads/2019/05/SPECIFIKA-GALERI%C3%8D.pdf
10 Srov. ŽALMAN, Jiří. *Příručka muzejníkova II*, metodický pokyn s.9–10, text zákona s. 100–112.
Srov. ŽALMAN, Jiří. *Desatero správce sbírky muzejní povahy*.
Srov. Co je CES. Dostupné z: https://www.cesonline.cz/arl-ces/cs/co-je-ces/
11 Srov. Vyhláška č. 275/2000 Sb.: Vyhláška Ministerstva kultury, kterou se provádí zákon č. 122/2000 Sb., o ochraně sbírek muzejní povahy a o změně některých dalších zákonů. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2000-275.
Srov. Vyhláška č. 92/2023 Sb. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2023-92

například o oborové zaměření sbírky, územní působnost, časové období nebo kulturní okruh, k němuž se činnost instituce vztahuje.[12]

Teprve na tomto právním a zřizovatelském základu si galerie vytváří **vlastní sbírkovou politiku**. Tu rozpracovává **ve sbírkotvorné koncepci** a dalších interních pravidlech. V nich se už konkrétněji určuje, jak bude instituce svou sbírku doplňovat. Které oblasti bude sledovat, jaké mezery ve fondu chce zaplnit, podle jakých kritérií bude posuzovat nové akvizice a jakou péči může nově získaným dílům zajistit.[13]

Budování sbírky tedy nelze chápat jako subjektivní rozhodování jednotlivce nebo jako pouhé přibývání položek v evidenci. Jde o dlouhodobý odborný proces, který propojuje zákonné povinnosti, zadání zřizovatele a kurátorské rozhodování. Cílem je utvářet sbírku jako srozumitelný a smysluplný celek, který odpovídá poslání galerie a může dál fungovat jako součást kulturního dědictví.[14]

Konkrétní podoba sbírkotvorné činnosti se ale proměňuje podle toho, s jakým médiem galerie pracuje. Jiné nároky na akvizici, evidenci, péči a prezentaci přináší malba, jiná socha, autorský film, videoinstalace nebo fotografie. Každé médium klade galerii trochu jiné otázky – z čeho je dílo vytvořeno, jak existuje v prostoru, co přesně je předmětem akvizice, jak zajistit jeho dlouhodobé uchování a jak ho v budoucnu znovu vystavit.

1.3 Současná fotografie

Fotografie je dnes v umělecké praxi velmi **širokým a proměnlivým médiem**. Nelze ji jednoduše spojit jen s jedním technickým postupem ani s jednou výslednou podobou. Pro potřeby této práce ji proto vymezuji ve třech vzájemně propojených rovinách: časové, materiálně-mediální a umělecko-strategické.

Z časového hlediska lze současnou fotografii chápat jako **součást současného umění**. Nejde však o přesně uzavřené období s jasným začátkem a koncem. Spíše se jedná o tvorbu nedávné minulosti a přítomnosti, která reaguje na aktuální kulturní, společenské a technologické podmínky. Současnost fotografie tedy nespočívá pouze v datu vzniku, ale také v tom, jakým způsobem dílo vstupuje do dnešního uměleckého a společenského kontextu.[15]

Instituce jako britská Tate nebo newyorská MoMA spojují současné umění především s tvorbou, která reaguje na aktuální svět a otevírá nové způsoby, jak o něm přemýšlet. Časově bývá současné umění často vztahováno k období od poslední čtvrtiny 20. století do současnosti. Příznačné je i to, že se jeho časové vymezení může posouvat. Tate například

12 Srov. ŽALMAN, Jiří. *Příručka muzejníkova II*, metodický pokyn s.17–19.

13 Srov. Sbírkotvorný plán: Příručka pro sepsání plánu sbírky. Dostupné z: https://emuzeum.cz/admin/clanky/files/242-Sbirkotvorny-plan-1.doc
Srov. Střednědobá koncepce sbírkotvorné činnosti Muzea umění Olomouc 2021-2025. Dostupné z: https://muo.cz/wp-content/uploads/2024/01/Strednedobe-koncepce-sbirkotvorne-cinnosti-Muzea-umeni-Olomouc-2021-2025.pdf

14 ŽALMAN, Jiří a Pavel JIRÁSEK. *Příručka muzejníkova I*, s. 9–11.

15 Srov. MORAN, Lisa a Sophie BYRNE. *What is Modern & Contemporary Art?* [online]

v souvislosti s úvahami o samostatném muzeu současného umění v 80. letech pracovala s představou současného umění jako umění posledních deseti let, tedy s kategorií, která se průběžně proměňuje.[16]

Druhou rovinu tvoří materiální a mediální podoba fotografického obrazu. Současná fotografie zahrnuje **široké spektrum forem**. Historické fotografické procesy, klasickou analogovou fotografii, digitální tisky, světelné objekty, prostorové instalace, datové soubory i obrazy vznikající za pomoci umělé inteligence a dalších nových technologií. Současnost zde tedy neznamená, že by dílo muselo být nutně technologicky nové. Podstatné je spíše to, že **vedle sebe existují staré, nové i znovuobjevené způsoby práce s fotografickým obrazem.**[17]

Třetí rovina se týká uměleckých strategií a přístupů. Současná fotografie **se může pohybovat** mezi dokumentem, inscenovaným obrazem, konceptuální prací, apropriací, archivem, autorskou knihou nebo intermediálním projektem. Někdy funguje jako samostatné dílo, jindy jako součást širšího celku. Výsledkem může být jeden zarámovaný tisk, rozsáhlá série, prostorová instalace nebo vztah mezi obrazem, textem, objektem a performancí.[18]

Pro současnou fotografii je tedy charakteristické, že není uzavřeným médiem s pevně danými hranicemi. Je **otevřená, proměnlivá a často se dotýká jiných uměleckých forem**. Tato otevřenost dává autorům velkou svobodu, ale zároveň klade vyšší nároky na kurátorskou a sbírkotvornou práci. Kurátor už často nepracuje pouze s fotografií jako plošným obrazem, ale s fotografickým dílem jako složitějším sbírkovým předmětem.[19] [20]

16 Srov. Contemporary art. Dostupné z: https://www.moma.org/collection/terms/contemporary-art
17 Srov. LOUGHNANE, Fiona. *Image of Reality / Image not Reality: What Is Photography?* [online], s.8.
18 Srov. COTTON, Charlotte. *The photograph as contemporary art*, s. 7–21.
19 Srov. HLAVÁČKOVÁ, Jitka. *Věštění z noční oblohy částečně zakryté mraky*, s. 8–39.
20 Srov. *Rozhovor se Štěpánkou Bieleszovou* [Příloha II této práce].

Kapitola 2

Životní cyklus fotografického díla ve sbírce

Než se fotografické dílo stane součástí veřejné umělecké sbírky, prochází několika navazujícími fázemi. Nejde pouze o samotné získání díla, ale o celý proces odborného posouzení, právního a administrativního zajištění, evidence, péče a zpřístupnění. Každá z těchto fází ovlivňuje, jak bude dílo ve sbírce dále existovat a jak s ním bude instituce pracovat.

Tento proces lze označit jako životní cyklus sbírkového předmětu. V případě fotografie je tento rámec užitečný proto, že fotografie může mít různé materiální, technické i digitální podoby. Galerie proto musí už od počátku vědět nejen to, proč chce dílo získat, ale také co přesně získává, jak dílo popíše, jak ho uloží a jak ho bude moci v budoucnu vystavit nebo zpřístupnit.

Následující text představuje jednotlivé fáze tohoto životního cyklu jako **obecný model práce s fotografickým dílem ve veřejné sbírce umění**.

2.1 Výběr díla a předakviziční průzkum

První fází je výběr díla a jeho odborné posouzení. Na začátku obvykle stojí **kurátor sbírky**[21], který sleduje uměleckou scénu, stav sbírky i dlouhodobou koncepci instituce. Zvažuje, zda má dílo pro sbírku smysl, **zda odpovídá jejímu profilu** a zda doplňuje existující celky nebo otvírá důležitou oblast, která ve sbírce není.

U fotografie se neposuzuje pouze autor, námět nebo umělecká hodnota díla. Důležité je také to, **v jaké podobě dílo existuje**. Může jít o autorský tisk, edici, soubor, digitální soubor, instalační celek nebo kombinaci více částí. Už v této fázi je proto třeba uvažovat o tom, jak bude dílo později evidováno, uchováváno a prezentováno.

Součástí předakvizičního průzkumu je také **ověření původu a právního statusu díla**. Galerie musí vědět, od koho dílo získává, zda je jeho nabytí právně v pořádku a jaké vlastnické nebo autorskoprávní souvislosti se k němu vážou. U současné fotografie je tato rovina důležitá zejména tam, kde dílo existuje v edici, je spojeno s digitálními daty, instalačními instrukcemi nebo budoucími reprodukčními právy.[22]

Vedle toho se posuzuje **technický a materiálový stav díla**. U fotografie je důležité znát použitou technologii, materiál, způsob adjustace a základní nároky na uložení. Tyto informace nejsou jen doplňkem, ale ovlivňují další péči o dílo. [23] [24]

Na základě těchto informací kurátor připravuje **návrh na akvizici**. Ten obvykle obsahuje základní údaje o díle, odborné zdůvodnění, informace

21 Rada galerií rozlišuje kurátora sbírek a kurátora výstav. V menších galerijních týmech se však tyto profese často překrývají. Srov. Specifika galerií – muzeí výtvarného umění. Dostupné z: http://rgcr.cz/wp-content/uploads/2019/05/SPECIFIKA-GALERI%C3%8D.pdf, s. 4.
Srov. *Rozhovor s Michalem Lazorčíkem* [Příloha I této práce].

22 Srov. JELÍNKOVÁ, Dagmar, Zuzana LÖBLING a Hana VESELÁ. *Muzea versus autorské právo: zásady pro aplikaci autorského práva v muzeích*, s. 30–43.

23 Na základě přednášky *Anne Cartier Bresson: Restaurování fotografií v muzejních sbírkách*, 19. 03. 2026 v UPM.

24 Srov. SELUCKÁ, Alena, Martin MRÁZEK, Ivo ŠTĚPÁNEK, et al. *Metodika uchovávání předmětů kulturní povahy*, s. 17 + tabulky v přílohách.

o původu, stavu, technice, způsobu nabytí a případně také fotodokumentaci. Návrh následně posuzuje příslušný odborný nebo poradní orgán instituce.[25]

2.2 Realizace akvizice

Pokud je akvizice schválena, následuje samotné **nabytí díla**. To může proběhnout různými způsoby, zpravidla koupí, darem nebo převodem. V této fázi je důležité celý proces právně a administrativně zajistit.

Podle způsobů nabytí se připravují **příslušné smlouvy**. Ty by měly jasně vymezit, **co přesně galerie získává a za jakých podmínek**. U fotografie je to zvlášť významné, protože předmět akvizice nemusí být jen jeden fyzický obraz. Může jít také o edici, digitální data, instalační instrukce nebo další doprovodné materiály.[26]

Součástí smluvního zajištění by měly být také **autorskoprávní souvislosti**. Galerie potřebuje vědět, zda a za jakých podmínek může dílo vystavovat, reprodukovat v katalogu, používat pro výzkum, edukaci nebo online zpřístupnění. [27]

Po právním zajištění následuje **převzetí díla**. Instituce musí zajistit jeho bezpečný transport, kontrolu stavu a předávací dokumentaci. Při převzetí se ověřuje, zda dílo odpovídá popisu, zda je kompletní a zda nedošlo k poškození.[28]

2.3 Formální přijetí a úřední evidence

Fotografické dílo se stává sbírkovým předmětem až ve chvíli, kdy je formálně přijato a zapsáno do evidence. Evidence mu dává jasnou administrativní identitu a umožňuje s ním dále pracovat.

Právní normativy ukládají správcům sbírek nad 3000 předmětů provádět evidenci ve dvou stupních, což se týká většiny našich galerií a muzeí umění.[29] Prvním stupněm je **chronologická evidence**, tedy evidence přírůstků. Zachycuje základní údaje o tom, kdy, jak a od koho dílo do instituce přišlo. Předmět zde získává přírůstkové číslo, které označuje jeho vstup do sbírky.

Druhým stupněm je **systematická evidence**, která dílo zařazuje do struktury sbírky podrobněji. Záznam už neříká, že do instituce přišla „fotografie“, ale přesněji popisuje, o jaké dílo jde. Uvádí se autor, název, datace, technika, materiál, rozměry, stav, signatura, původ a další podstatné údaje. Dílo získává inventární číslo, které se s ním trvale spojuje.

U fotografie je přesnost evidence žádoucí. Rozdíl mezi datem vzniku snímku a datem tisku, mezi autorským tiskem a pozdější reprodukcí nebo mezi jednotlivými exempláři edice může být pro odborné určení zásadní.

25 Srov. *Rozhovor s Michalem Lazorčíkem* [Příloha I této práce].
26 Srov. HAVLÍNKOVÁ, Tereza. *Technický obraz ve sbírkách*, s. 35, s. 55–60.
27 Srov. JELÍNKOVÁ, Dagmar, Zuzana LÖBLING a Hana VESELÁ. *Muzea versus autorské právo: zásady pro aplikaci autorského práva v muzeích*, s. 30–51.
28 Srov. HAVLÍNKOVÁ, Tereza. *Technický obraz ve sbírkách*, s. 48.
29 Srov. Vyhláška č. 275/2000 Sb.: Vyhláška Ministerstva kultury, kterou se provádí zákon č. 122/2000 Sb., o ochraně sbírek muzejní povahy a o změně některých dalších zákonů. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2000-275, § 2.

Státní a samosprávné instituce mají navíc zákonnou povinnost zapsat **nově nabyté předměty do CES**. Pravidelně musí přírůstky ohlašovat Ministerstvu kultury a žádat o jejich zařazení do databáze.[30]

2.4 Rozšířená katalogizace a dokumentace

Na základní evidenci navazuje **podrobnější odborné zpracování**. To lze označit jako rozšířenou katalogizaci nebo odbornou dokumentaci. Nejde už pouze o splnění zákonné evidence, ale o hlubší popis díla podle jeho konkrétní povahy.

U fotografií může takový záznam obsahovat informace o námětu, technice, materiálu, edici, adjustaci, původu, stavu, autorských právech nebo vztahu k digitálním datům. Významné mohou být také instalační instrukce, údaje o výstavní historii nebo informace získané při konzervátorském průzkumu.[31]

V současné muzejní praxi se k evidenci a dokumentaci často používají **elektronické systémy**, například DEMUS nebo MUSEION. Ty umožňují propojovat základní evidenční údaje s další dokumentací — fotodokumentací, záznamy o uložení, konzervátorskými zprávami, právními dokumenty nebo historií zápůjček a výstav.[32] Dílo tak není popsáno jednorázově při vstupu do sbírky, ale jeho záznam se může průběžně doplňovat.

2.5 Uchování a péče

Po zařazení do sbírky začíná dlouhodobá péče o dílo. Jejím cílem je zajistit, aby fotografické dílo zůstalo **co nejdéle zachováno v dobrém stavu** a mohlo být dále studováno, vystavováno a zpřístupňováno.

U fotografie má mimořádný význam **preventivní konzervace**[33], tedy péče zaměřená na předcházení poškození a zpomalování degradace. Základní péče proto spočívá především ve stabilním prostředí, vhodném uložení, omezení světelné zátěže a pravidelné kontrole stavu.

Konkrétní podmínky se liší **podle použité technologie**. Jinou péči vyžaduje historický fotografický proces, jinou analogový tisk, barevná fotografie, digitální pigmentový tisk, adjustované dílo nebo digitální soubor.[34] [35]

U digitálních nebo hybridních děl se péče netýká pouze fyzického nosiče, ale také samotných dat. **Digitální konzervace** je tak další oblastí, která rozšiřuje tradiční pojetí péče o sbírkový předmět.[36]

30 Srov. ŽALMAN, Jiří a Pavel JIRÁSEK. *Příručka muzejníkova I*. s. 27–44.

31 Na základě exkurze v kurátorském oddělení podsbírky Fotoarchiv NZM u Michaely Zeinerová Brachtlové 3/2026 a u registrátorky sbírky GKK, Daniely Štichové 4/2026.

32 Srov. Metodika a standardy práce v systému ESSM ÚK – Museion. Dostupné z: https://doc. axiell.cz/soubory/kraj_ustecky/metodika_standardy_prace_v_systemu_ESSMUK-MUSEION.pdf

33 Na základě přednášky *Anne Cartier Bresson: Restaurování fotografií v muzejních sbírkách*, 19. 03. 2026 v UPM.

34 Ibidem

35 Srov. *Rozhovor se Štěpánkou Bieleszovou* [Příloha II této práce].
Srov. SELUCKÁ, Alena, Martin MRÁZEK, Ivo ŠTĚPÁNEK, et al. *Metodika uchovávání předmětů kulturní povahy*, s. 17–34.
Srov. HAVLÍNKOVÁ, Tereza. *Technický obraz ve sbírkách*, kap. 2. 2.

36 Srov. *Rozhovor s Michaelou Zeinerovou Brachtlovou* [Příloha IV této práce].
Srov. Národní standard formátů pro archivaci. Dostupné z: https://archi.gov.cz/znalostni_baze:archivni_formaty#narodni_standard_formatu_pro_archivaci
Srov. HAVLÍNKOVÁ, Tereza. *Technický obraz ve sbírkách*, s. 57.

2.6 Zpřístupňování

Součástí života sbírkového předmětu je také jeho zpřístupňování. Veřejná sbírka nemá být uzavřena pouze v depozitáři. Má sloužit **výzkumu, výstavám, publikacím, edukaci i širší veřejnosti**.

Nejviditelnější formou zpřístupnění jsou **výstavy**. Při nich se fotografické dílo dostává do nových souvislostí a stává se součástí kurátorské interpretace. Galerie zde musí spojit odborný výklad s ohledem na bezpečnost a fyzický stav díla. U fotografie je tato rovnováha důležitá, protože dlouhodobé vystavení, světlo nebo nevhodné klimatické podmínky mohou dílo poškodit.[37]

Další formou zpřístupnění je **digitalizace**. Ta umožňuje představit sbírku širšímu okruhu lidí a zároveň omezit nutnost manipulace s originály. Digitální reprodukce slouží nejen veřejnosti, ale také odborné práci uvnitř instituce, například evidenci, výzkumu nebo přípravě výstav.[38]

Fotografická díla se mohou zpřístupňovat také formou **zápůjček** do jiných institucí, publikací nebo edukačních programů. **Každá z těchto forem vyžaduje určitou míru organizace, právního zajištění a kontroly stavu díla**.[39]

2.7 Průběžná revize a reinterpretace

Život sbírkového předmětu nekončí zařazením do evidence ani uložením v depozitáři. Sbírka se průběžně kontroluje, doplňuje a znovu odborně promýšlí. Tuto fázi lze chápat jako průběžnou revizi a reinterpretaci.

Jednou rovinou procesu je **kontrola fyzického stavu**. Pravidelné prohlídky umožňují zachytit známky stárnutí nebo nevhodných podmínek uložení. U fotografií je tato kontrola důležitá právě kvůli citlivosti použitých materiálů a možnosti postupné degradace.

Druhou rovinou je zákonem vyžadovaná **inventarizace**, při níž se ověřuje skutečný stav a umístění sbírkových předmětů ve vztahu k evidenci. Inventarizace je důležitým nástrojem kontroly a zároveň potvrzuje, že evidence odpovídá skutečnosti.[40]

Třetí rovinou je **aktualizace odborné dokumentace**. Nový výzkum, výstavy, publikace nebo konzervátorské průzkumy mohou přinést informace, které původní záznam doplní nebo zpřesní. U fotografie se může jednat například o přesnější určení techniky, datace, edice, původu nebo vztahu k širšímu tematickému celku. Některé souvislosti totiž nemusely být v době akvizice ještě dostatečně probádány a přicházejí až s hlubším zkoumáním a specifickými projekty. [41] [42]

37 Srov. *Rozhovor se Štěpánkou Bieleszovou* [Příloha II této práce].
Srov. HAVLÍNKOVÁ, Tereza. *Technický obraz ve sbírkách*, s. 50.

38 Srov. například *ESbírky* [online]. Dostupné z: https://www.esbirky.cz/ nebo Sbírky on-line [online]. Dostupné z: https://sbirky.moravska-galerie.cz/

39 Srov. *Minimální standardy mobility muzejních sbírek*. Dostupné z: https://admin.www.ngprague.cz/storage/1902/4.-MINIMALNI-STANDARD-MOBILITY-final.pdf, s. 28 – 41.

40 Srov. ŽALMAN, Jiří. *Kapesní průvodce po muzeu a muzejnictví*, s. 84 –90.

41 Srov. STEJSKALOVÁ, Jana. *Kurátorská praxe a výstavnictví fotografie v ČR*, s. 111, rozhovor s Janem Mlčochem.

42 Srov. STEJSKALOVÁ, Jana. *Kurátorská praxe a výstavnictví fotografie v ČR*, s. 116–123, rozhovor s Vladimírem Birgusem.

2.8 Vyřazení ze sbírky

Vyřazení ze sbírky představuje **mimořádně citlivou situaci**. Nejde o běžnou fázi života sbírkového předmětu, ale o krajní možnost, k níž může dojít pouze za jasně stanovených podmínek.

Důvodem může být například **ztráta, nevratné poškození, duplicita, nesoulad s charakterem sbírky, výměna nebo navrácení** předmětu původnímu vlastníkovi v rámci restitučního řízení. Každý takový krok musí být odborně zdůvodněn a schválen podle platných pravidel.[43]

Protože veřejná sbírka představuje kulturní hodnotu spravovanou ve veřejném zájmu, musí být vyřazování vždy **výjimečné, transparentní a odborně obhajitelné**. Smyslem odpovědné sbírkotvorné práce je, aby k podobným situacím docházelo co nejméně.[44] [45]

43 Srov. ŽALMAN, Jiří a Pavel JIRÁSEK. *Příručka muzejníkova I*, s. 49–52.

44 Ibidem, s. 52.

45 Srov. *ICOM Code of Ethics for Museums* [online]. Dostupné z: https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf, s. 13, s. 43.

Kapitola 3

Metodologie praktické části

Praktická část práce je založena na **případové studii Galerie Klatovy / Klenová**. Tento přístup volím proto, že sbírání fotografie není možné dobře pochopit jen z odstupu nebo pouze přes čísla a seznamy akvizic. Přirozeně se odehrává vždy v každodenní praxi a v kontextu života konkrétní instituce. Případová studie mi umožňuje sledovat, jak se současná fotografie stává součástí veřejné umělecké sbírky v reálném prostředí galerie. Nezajímá mě jen samotný okamžik akvizice, ale celý širší proces – proč je určité dílo vybráno, jak se o něm dále rozhoduje, jak je evidováno, uchováváno a jak se s ním pracuje směrem k veřejnosti.

3.1 Zkoumaný případ a jeho specifika

Předmětem mého zájmu je **přístup Galerie Klatovy / Klenová k současné fotografii jako sbírkovému předmětu**. Pozornost věnuji především **podsbírce Fotografie, filmy, videozáznamy a jiná média**, která je pro tuto práci důležitá tím, že fotografii neukazuje izolovaně, ale v blízkosti videa, filmu, nových médií a dalších obrazových forem.

GKK vnímám jako vhodný případ hned z několika důvodů. Jde o **veřejnou sbírkotvornou instituci**, která se **dlouhodobě věnuje současnému umění**. Pro práci je důležité také to, že galerie má **veřejně dostupné výroční zprávy a archiv výstav**. Díky tomu lze sledovat vývoj podsbírky v čase.

Výhodou je pro mě také **geografická blízkost galerie**, jelikož často pobývám v Šumavském podhůří. Díky tomu mohu instituci vnímat nejen jako řadový návštěvník expozic a doprovodných programů, ale také nahlédnout do jejího zázemí. Klíčovou součástí mé práce jsou osobní rozhovory s odborným týmem galerie. Jejich žitá zkušenost je pro toto téma zásadní.

3.2 Cíl a výzkumné otázky

Cílem případové studie je lépe porozumět tomu, jak současná fotografie vstupuje do veřejné umělecké sbírky a co se s ní děje poté, co se stane sbírkovým předmětem. Na příkladu GKK se snažím **zachytit konkrétní praxi jedné instituce a pojmenovat otázky, které se při sbírání fotografie objevují**.

Zaměřuji se především na tyto okruhy otázek:

- **Jak GKK začleňuje současnou fotografii do své sbírky?**
- **Jak se vyvíjela podsbírka Fotografie, filmy, videozáznamy a jiná média a jaké typy děl do ní vstupují?**
- **Jaké otázky se objevují v průběhu životního cyklu fotografie jako sbírkového předmětu – od akvizice přes evidenci a péči až po zpřístupnění veřejnosti?**
- **Co může případ GKK ukázat o širších výzvách sbírání současné fotografie ve veřejných sbírkách umění?**

3.3 Sběr a analýza dat

Práce vychází z více typů zdrojů. Základ tvoří **výroční zprávy** GKK, **archiv výstav**, **sbírkotvorná koncepce** galerie, **analýza sbírky** a **rozhovory** s odbornými pracovníky galerie. Rozhovory jsem vedla s Michalem Lazorčíkem, vedoucím Oddělení výstav a péče o sbírky GKK a s Danielou Štichovou v rámci praktické exkurze do sekce registrace sbírkových předmětů GKK. Tyto materiály doplňuji **odbornou literaturou, legislativními dokumenty a metodickými texty**, které se vztahují ke správě sbírek muzejní povahy a k péči o fotografii.

Výroční zprávy a výstavní archiv slouží především k tomu, aby bylo možné sledovat **vývoj podsbírky a její vztah k výstavní činnosti** galerie. Rozhovory a osobní návštěvy galerie pak umožňují nahlédnout do praktického fungování instituce a lépe pochopit rozhodování, která se za jednotlivými kroky sbírkotvorného procesu skrývají.

3.4 Limity a přínos případové studie

Případová studie GKK nemá ambici mluvit za všechny veřejné galerie v České republice. Jejím smyslem je detailně se podívat na jeden konkrétní případ a porozumět mu v jeho vlastních souvislostech, v čemž právě vidím její přínos. Soustředěním se na jeden případ je možné zachytit i takové vrstvy sbírkotvorné práce, které by v širším přehledu mohly zůstat skryté – každodenní rozhodování, praktické limity, návaznost výstav a akvizic, otázky péče, dokumentace, autorských práv nebo zpřístupňování. Přestože práce vychází z konkrétní zkušenosti GKK, otázky, které otevírá, mohou být blízké i dalším institucím, které se zabývají současným uměním a fotografií.

Kapitola 4

Galerie Klatovy / Klenová

4.1 Profil galerie

Galerie Klatovy / Klenová je **příspěvkovou organizací** Plzeňského kraje. Jejím hlavním úkolem je péče o výtvarné umění – jeho shromažďování, evidence, odborné zpracování, badatelský výzkum a zpřístupňování veřejnosti.[46] Galerie působí především **v oblasti českého výtvarného umění**, se zaměřením na tvorbu **od druhé poloviny 20. století po současnost**, s přesahy ke slovenskému umění[47].

Instituce byla veřejnosti **otevřena v roce 1964** jako Okresní galerie Klenová. U jejího vzniku stál klatovský malíř Vladimír Levora (1920–1999)[48], který se významně zasloužil o zpřístupnění tehdy zanedbaného areálu hradu a zámku Klenová. Od roku 1973 byla galerie začleněna do Okresního muzea v Klatovech, po roce 1989 se však znovu osamostatnila a začala působit pod názvem Galerie Klatovy / Klenová. Důležitým momentem v jejím dalším vývoji se stal odkaz malířky Vilmy Vrbové-Kotrbové, jediné dědičky klenovského panství. Svým darem podpořila ekonomické zázemí instituce a zároveň posílila symbolickou vazbu galerie ke Klenové. **Od roku 2001** je **zřizovatelem galerie Plzeňský kraj**, přičemž důležitým partnerem instituce nadále zůstává město Klatovy.[49] [50]

Pro galerii je příznačné, že její činnost **není soustředěna do jedné budovy**. Odpovídá tomu i její složený název, který odkazuje ke dvěma hlavním místům působení: Klenové a Klatovům. Hlavní sídlo galerie se nachází **v areálu hradu a zámku Klenová** nedaleko Janovic nad Úhlavou, zatímco **v Klatovech** galerie využívá své městské výstavní prostory. Toto rozložení přirozeně ovlivňuje také podobu jejího programu, který se odehrává mezi historickým areálem, městským prostředím a různými typy výstavních akcí. V současnosti patří GKK k jedné z nejnavštěvovanějších krajských galerií.[51]

Areál hradu a zámku **Klenová** tvoří **rozsáhlý památkově chráněný celek** vyhledávaný českými i zahraničními turisty. Jeho součástí je zřícenina středověkého hradu, novogotický zámek z 19. století a další objekty v podhradí. Galerie zde spravuje **historickou expozici** věnovanou dějinám hradu a zámku a zároveň zde pořádá **výstavy současného umění**. Soužití historického prostředí a současné tvorby patří k výrazným rysům klenovského areálu.

Výstavní provoz se odehrává v prostorách **hlavní zámecké budovy**, v **Purkrabství** hradu a v **Zámecké sýpce** v podhradí. V podhradí se nachází také vila Paula z 19. století, která slouží jako zázemí pro rezidenční pobyty

46 Srov. *Dodatek č. 10 Zřizovací listiny příspěvkové organizace Galerie Klatovy / Klenová* [online]. Dostupné z: https://www.gkk.cz/cs/o-galerii/zrizovaci-listina/.

47 Srov. KRISTOVÁ, Hana, Michal LAZORČÍK a Lucie ŠIKLOVÁ. Koncepce sbírkotvorné činnosti Galerie Klatovy / Klenová.

48 Srov. https://www.gkk.cz/cs/vystavy/archiv/vladimir-levora-1920--1999-/

49 Srov. KRISTOVÁ, Hana. *50 let Galerie Klatovy-Klenová: sborník k 50. výročí založení galerie.*

50 *Dodatek č. 10 Zřizovací listiny příspěvkové organizace Galerie Klatovy / Klenová* [online]. Dostupné z: https://www.gkk.cz/cs/o-galerii/zrizovaci-listina/.

51 *Základní statistické údaje o kultuře v České republice 2024: Kulturní dědictví – Muzea, galerie* [online]. Dostupné z: https://www.statistikakultury.cz/wp-content/uploads/2025/12/ZSU_2024_Muzea_galerie.pdf

umělců a další tvůrčí setkávání. Okolí hradu doplňuje **sochařský park**, který rozšiřuje výstavní prostor galerie do exteriéru.

Součástí dalšího rozvoje klenovského areálu je postupná přeměna bývalého statku v podhradí v **Centrum na podporu výtvarné kultury**. Tento prostor je koncipován jako odborné a provozní zázemí galerie. Má sloužit péči o sbírkový fond, badatelské práci, knihovně, depozitářům a rovněž prostorově náročným instalacím, zejména z oblasti sochařského umění.

V Klatovech galerie působí v historickém domě na náměstí Míru, kde se nachází **Galerie u Bílého jednorožce** (GUBJ). Jde o reprezentativní a celoročně otevřený výstavní prostor. Dalším klatovským prostorem je **kostel sv. Vavřince**, který si galerie pronajímá od města. Kostel umožňuje pořádání výstav, které přímo reagují na architekturu a atmosféru sakrálního místa. Kromě GUBJ jsou všechny prostory GKK veřejnosti zpřístupněny sezónně, a to vždy od dubna do října.

Pro prezentaci současného umění využívá GKK **jen dočasné výstavy**. Stálou indoorovou expozici zatím nemá a sama to vnímá jako jedno ze svých znevýhodnění.[52] Délka proměnných výstav není pevně daná, ale standardně se u hlavních projektů pohybuje **v rozmezí dvou až tří měsíců**. Je důležité také vzít v úvahu, že zatímco GUBJ má celoroční provoz, ostatní výstavní prostory (hrad, zámek, sýpka, purkrabství) jsou otevřeny veřejnosti sezónně. To limituje délku i počet výstavních cyklů v těchto objektech na přibližně **tři až čtyři hlavní projekty za rok**.

Vedle výstavní a sbírkotvorné činnosti galerie pořádá také **sympozia se závěrečnými výstavami, rezidenční pobyty, komentované prohlídky, přednášky, výtvarné dílny a edukační programy** pro školy a širší veřejnost. Tyto aktivity rozšiřují běžný galerijní provoz a vytvářejí další způsoby, jak se sbírkou i současným uměním pracovat.[53]

Organizačně je galerie poměrně kompaktní institucí. V jejím čele stojí **ředitelka**[54], odbornou agendu zajišťuje především **Oddělení výstav a péče o sbírky**. Podle aktuálního personálního přehledu sem patří vedoucí oddělení, kurátor sbírek a výstav v jedné osobě, další kurátor a registrátorka. Provoz galerie dále zajišťují ekonomické, provozní a edukační pozice. Galerie zároveň **spolupracuje s externími kurátory a odborníky**. Akviziční činnost je projednávána **nákupní komisí**, která funguje jako poradní orgán ředitelky.[55]

4.2 Sbírkotvorný rámec

Sbírkotvorná činnost GKK se rozvíjí od jejího založení. Těžiště sbírky leží v **českém výtvarném umění od druhé poloviny 20. století po současnost**. Starší umění a klasická moderna jsou ve fondu zastoupeny spíše doplňkově. Zastoupeni jsou autoři a autorky spojení s významnými tvůrčími skupinami,

52 Srov. KRISTOVÁ, Hana, Michal LAZORČÍK a Lucie ŠIKLOVÁ. Koncepce sbírkotvorné činnosti Galerie Klatovy / Klenová.

53 Srov. *Výroční zpráva Galerie Klatovy / Klenová 2025:* Rok 2025 [online]. Dostupné z: https://www.gkk.cz/uws_files/vyrocnizpravy/vyrocni-zprava-gkk-2025.pdf.

54 Hana Kristová, která galerie vede od roku 2010 po Marcelovi Fišerovi.

55 Srov. *Rozhovor s Michalem Lazorčíkem* [Příloha I této práce]

například Máj, Trasa, UB 12, Tvrdohlaví nebo 12/15. Vedle těchto okruhů galerie sleduje také solitérní osobnosti a regionální autory, jejichž tvorba přesáhla rámec západních Čech. Regionální rovina je sice přítomná, ale není chápána pouze místopisně. Důležitý je především vztah tvorby k širšímu vývoji českého umění.[56] [57]

Současná koncepce sbírky počítá s **průběžným doplňováním fondu**. Galerie se zaměřuje **na chybějící místa v rámci jednotlivých období, autorských celků nebo tematických okruhů**. Akvizice jsou tedy posuzovány i ve vztahu k tomu, co již sbírka obsahuje a jak může být daný soubor dále rozvíjen.[58] [59]

Galerie sleduje **autory již pevně zasazené** do dějin poválečného umění, ale také **mladší a nejmladší generaci**. V těchto případech je akviziční rozhodování spojeno s odborným odhadem kurátorů, zda může mít konkrétní dílo nebo autor dlouhodobý význam pro obraz současné výtvarné scény.[60]

Na tvorbu sbírky je **silně navázán výstavní program**. Výstavy jsou jedním z hlavních podnětů pro nové akvizice. Podobně mohou do sbírky vstupovat také práce vzniklé v rámci sympozií pořádaných galerií.[61] [62]

Vedle českého umění obsahuje sbírka i práce ze slovenského prostředí. To souvisí s historickou blízkostí obou výtvarných scén. V současnosti galerie zvažuje zařazení zahraničních autorů zejména tehdy, pokud jsou dlouhodobě spojeni s českým prostředím nebo pokud jejich tvorba vznikla v přímé souvislosti s činností galerie. [63]

4.3 Postavení fotografie ve sbírce

Celá sbírka GKK je zapsaná v CES Ministerstva kultury pod číslem GKK/001-06-22/006001. Je členěna do šesti podsbírek: obrazy; kresby; plastiky; grafiky; fotografie, filmy, videozáznamy a jiná média; a historický mobiliář.

Médium fotografie je v GKK dnes součástí podsbírky **Fotografie, filmy, videa a jiná média**, která vznikla **v roce 2004** jako nový sbírkový okruh, vedle tradičně vymezených oblastí.

Před rokem 2004 galerie fotografii také sbírala, ale z administrativních a historických důvodů byla tato díla evidovaná v rámci jiných podsbírek, především kreseb. Patřily sem například foto koláže Jiřího Koláře (1914–2002), práce Jiřího Šiguta (*1960), Miloše Šejna (*1947), Dalibora Chatrného (*1925) nebo Václava Stratila (*1950). Navíc v podsbírce obrazy jsou ještě zařazena rozměrná fotoplátna Pavla Jasanského (1938–2021). Všechna tato

56 Srov. KRISTOVÁ, Hana, Michal LAZORČÍK a Lucie ŠIKLOVÁ. Koncepce sbírkotvorné činnosti Galerie Klatovy / Klenová.
57 Srov. KRISTOVÁ, Hana. *50 let Galerie Klatovy-Klenová: sborník k 50. výročí založení galerie.*
58 Ibidem
59 Srov. *Výroční zpráva Galerie Klatovy / Klenová 2025:* Rok 2025 [online]. Dostupné z: https://www.gkk.cz/uws_files/vyrocnizpravy/vyrocni-zprava-gkk-2025.pdf.
60 Srov. KRISTOVÁ, Hana, Michal LAZORČÍK a Lucie ŠIKLOVÁ. Koncepce sbírkotvorné činnosti Galerie Klatovy / Klenová.
61 Ibidem
62 Srov. KRISTOVÁ, Hana, Michal LAZORČÍK a Lucie ŠIKLOVÁ. Koncepce sbírkotvorné činnosti Galerie Klatovy / Klenová.
63 Ibidem

díla využívala fotografii v souvislosti s konceptuální tvorbou, akcí či fyzickou manipulací obrazu. Vznik samostatné podsbírky neznamenal začátek zájmu galerie o fotografii, ale spíše její **přesnější institucionální vymezení**.[64]

Důležitým kontextem roku 2004 byla **výstava Fotografie??**, která se konala v GUBJ v Klatovech.[65] Její koncepci připravili tehdejší kurátoři galerie Pavel Vančát a Jan Freiberg. Současně byl vydán i stejnojmenný katalog.[66] Výstava představila široké spektrum autorů napříč různými podobami fotografického média. Samotný název výstavy s otazníky naznačoval **hledání hranic média a zkoumání jeho postavení v rámci vizuálního umění**. Vedle starších a již etablovaných osobností zde byli zastoupeni také **autoři pracující s fotografií v současnějších, konceptuálních a intermediálních souvislostech**. Výstava otevřela prostor pro uvažování o fotografii nejen jako o samostatném obrazu, ale rovněž o médiu, které může přirozeně vstupovat do vztahu s dalšími formami současného umění. Mezi zastoupenými autory byli například Jan Svoboda (1934–1990), Ivo Přeček (1934–2006), Miroslav Machotka (*1946), Marie Kratochvílová (*1946), Štěpán Grygar (*1955), Jan Hudeček (1955–1989), Martin Stein (*1953), Peter Faster (*1952), autorská dvojice Lukáš Jasanský (*1965) + Martin Polák (*1966), Markéta Othová (*1968), Alena Kotzmannová (*1974) a Michal Kalhous (*1967).[67]

První akvizice zapsané pod novou signaturou F, která byla podsbírce přidělena, ukazují, že **podsbírka byla od počátku chápána poměrně otevřeně**. V roce 2004 do ní byla zařazena například díla Michala Kalhouse (*1967), cykly *Abstrakce* a *Fluxus* od Lukáše Jasanského (*1965) + Martina Poláka (*1966), práce Michaely Thelenové (*1969), digitálně upravené fotografie Viktora Špačka (*1976), ale také díla pracující s animací, filmem nebo objektem. [68]

Tento směr je důležitý i pro pozdější vývoj sbírky. Fotografii v GKK není možné sledovat pouze jako samostatnou disciplínu vedle malby, kresby nebo plastiky. V rámci podsbírky je **fotografie od počátku spojena s otázkou technického obrazu, digitálního zpracování, pohyblivého obrazu a prostorové instalace**.

Postavení fotografie ve sbírce GKK je možné tedy chápat ze dvou perspektiv. Na jedné straně má fotografie od roku 2004 vlastní evidenční a sbírkové vymezení. Na straně druhé je toto vymezení sdílené s filmem, videem a dalšími médii. Tato kombinace odpovídá způsobu, jakým se fotografie v současném umění často objevuje. Nejenom jako **samostatný obraz**, ale **rovněž jako součást širších vizuálních, technických a instalačních forem**.

64 Srov. *Rozhovor s Michalem Lazorčíkem* [Příloha I této práce].
65 Srov. VANČÁT, Pavel a Jan FREIBERG. *Fotografie?: Galerie U Bílého jednorožce, Klatovy* 30. 5.–18. 7. 2004 = *Photography? : Gallery at the White Unicorn*, Klatovy, 30. 5.–18. 7. 2004.
66 Ibidem
67 Ibidem
68 Srov. *Výroční zpráva Galerie Klatovy / Klenová 2004*. Dostupné z: https://www.gkk.cz/uws_files/vyrocnizpravy/vyrocni-zprava-gkk-2004.pdf.

4.4 Vývoj podsbírky Fotografie, filmy, videozáznamy a jiná média

K 31. prosinci 2025 obsahovala podsbírka Fotografie, filmy, videozáznamy a jiná média **celkem 353 sbírkových předmětů**[69]. V rámci celkového fondu sbírky GKK, který ve stejném roce čítal 4069 položek, představuje přibližně **9 % celé sbírky**. Početně se jedná o nejmenší z hlavních podsbírek výtvarného umění. Pro srovnání podsbírka obrazů zahrnovala 1224 děl a podsbírka kreseb 1245 děl. Její význam však nelze odvozovat pouze z absolutního počtu položek. U této podsbírky je v posledních letech patrná výrazná dynamika růstu, která ukazuje na posilující postavení fotografie a příbuzných médií ve sbírkotvorné činnosti galerie.

Počáteční období po založení **v roce 2004** bylo pro podsbírku **dobou rychlého budování základního fondu**. Již v roce 2011, tedy sedm let po jejím založení, obsahovala 214 sbírkových předmětů[70]. To naznačuje, že fotografie a další média podsbírky, nebyly zařazovány jen okrajově, ale že galerie poměrně rychle vytvořila samostatný a početně relevantní sbírkový okruh.

V polovině desátých let se tempo růstu **zpomalilo**. Podsbírka v této fázi spíše přecházela do **období stabilizace, odborného zpracování a zpřístupňování**. Výroční zpráva za rok 2015 uvádí 229 položek a následující roky ukazují pouze pozvolný nárůst v jednotkách kusů. Vedle samotného rozšiřování fondu se v této době galerie soustředila na jeho badatelské a prezentační zhodnocení, mimo jiné prostřednictvím online vizualizace podsbírky.[71]

Důležitým momentem byly v tomto ohledu také **dvě bilanční výstavy** realizované v Purkrabství: ***Fotografky ze sbírek Galerie Klatovy / Klenová*** v roce 2018[72] a ***Fotografové ze sbírek Galerie Klatovy / Klenová*** v roce 2019[73]. Obě výstavy představily část dosud vybudovaného fotografického fondu a zpřístupnily jej veřejnosti jako samostatný tematický celek. Zároveň lze říci, že tyto projekty zpětně potvrdily význam předchozích akvizičních rozhodnutí. Ukázaly, že sbírka má vlastní vnitřní strukturu, autorské okruhy a interpretační potenciál. K oběma výstavám byly vydány také katalogy, což dále posílilo odborné zhodnocení této části sbírky.

Po roce 2022 je patrné výraznější zrychlení růstu. Zatímco mezi lety 2011 a 2021 se podsbírka rozrostla z 215 položek na 257 (za 10 let +42), mezi lety 2021 a 2025 vzrostla již na 353 položek (za 5 let +96). Nejvýraznější meziroční nárůst nastal mezi lety 2023 a 2024, kdy počet evidovaných předmětů stoupl z 287 na 327 (za 1 rok +40).

69 *Výroční zpráva Galerie Klatovy / Klenová 2025*. Dostupné z: https://www.gkk.cz/uws_files/vyrocnizpravy/vyrocni-zprava-gkk-2025.pdf

70 *Výroční zpráva Galerie Klatovy / Klenová* 2011. Dostupné z: https://www.gkk.cz/uws_files/vyrocnizpravy/vyrocnizpravagkk2011.pdf

71 Srov. *Výroční zprávy Galerie Klatovy / Klenová 2000-2025*. Dostupné z: https://www.gkk.cz/cs/o-galerii/vyrocni-zpravy/

72 Výstava *Fotografky ze sbírek Galerie Klatovy / Klenová*, 8. 4.–17. 6. 2018, Purkrabství hradu Klenová. Srov. LAZORČÍK, Michal. *Fotografky ze sbírek Galerie Klatovy / Klenová*.

73 Výstava Fotografové ze sbírek Galerie Klatovy / Klenová, 31. 3.–26. 5. 2019, Purkrabství hradu Klenová. Srov. LAZORČÍK, Michal. Fotografové ze sbírek Galerie Klatovy / Klenová.

Tento vývoj naznačuje, že fotografie, video a další mediální formy této podsbírky získávají **v posledních letech v akviziční politice GKK výraznější místo**. Podsbírka zůstává početně menší než tradiční fondy malby, kresby či plastiky, zároveň však **patří k nejdynamičtěji se rozvíjejícím částem sbírky**.[74]

4.5 Charakter akvizic a typy zařazovaných děl

Přestože už samotný název podsbírky počítá s širším spektrem technických obrazů a intermediálních forem, její **základ tvoří především fotografie v různých podobách**. Z analýzy podsbírky[75] vyplývá, že přibližně **88 % souboru** představují klasické černobílé a barevné fotografie na papíře, digitální, pigmentové a další tisky, fotogramy a fotografie adjustované na jiných nosičích. Například na plátně, dibondu nebo skle. Menší, ale důležitou část tvoří **video, film a pohyblivý obraz**, které představují přibližně **10 %** podsbírky. Zbývající část, zhruba **2 %**, připadá na **instalace, objekty a další formáty** na pomezí fotografie, filmu a videodokumentace akcí.

Charakter zařazovaných děl naznačuje, že galerie se v řadě případů snaží získávat spíše **autorské soubory**, cykly nebo jejich části **než pouze izolované práce**, přestože i samotná díla jsou v podsbírce zastoupena. Tento přístup umožňuje sledovat tvorbu vybraných autorů v širších souvislostech a lépe zachytit jejich práci s tématem nebo konkrétním výstavním kontextem. Akviziční proces však nemusí mít vždy podobu jednorázového nákupu uceleného souboru. Prvním impulsem může být například dar spojený s konkrétním výstavním projektem, na který následně navazuje snaha doplnit autorovo zastoupení ve sbírce dalšími díly.[76]

Větší celky jsou spojeny například se jmény Filipa Hauera (*1990), skupinou Rafani, Jana Ságla (*1942), Ivana Pinkavy (*1961), Lukáše Jasanského (*1965) a Martina Poláka (*1966), Václava Kopeckého (*1983), Marie Kratochvílové (*1946), Pavla Jasanského (1938–2021), Terezy Severové (*1979), Markéty Othové (*1968), Michaely Thelenové (*1969), Aleny Kotzmannové (*1974), Rudolfa Prekopa (*1959) nebo Jiřího Thýna (*1977).

Ve sbírce jsou zastoupeny **různé polohy fotografického média**. Jednu z nich tvoří **práce, u nichž je důležitá práce se světlem, kompozicí, obrazovou formou a materiální kvalitou** fotografie. Sem lze například zařadit Jana Svobodu (1934–1990), Iva Přečka (1934–2006), Miroslava Tichého (1926–2011) nebo Marii Kratochvílovou (*1946).

Vedle toho je výrazně přítomna **konceptuální a postkonceptuální linie**, zastoupená Lukášem Jasanským (*1965) a Martinem Polákem (*1966), Markétou Othovou (*1968), Jiřím Valochem (*1946), Jiřím Thýnem (*1977),

74 Srov. *Výroční zprávy Galerie Klatovy / Klenová 2000-2025*. Dostupné z: https://www.gkk.cz/cs/o-galerii/vyrocni-zpravy/.

75 K analýze podsbírky jsem použila digitalizovaný náhled sbírky v online databázi *ESbírky*, kde je zastoupeno 351 sbírkových předmětů z 353. Srov. Sbírka PI GKK: Fotografie, filmy, videozáznamy a jiná média. Dostupné z: https://www.esbirky.cz/sbirka/fotografie-filmy-videozaznamy-a-jina-media-49066893.

76 *Rozhovor s Michalem Lazorčíkem* [Příloha I této práce].

Václavem Kopeckým (*1983) nebo Terezou Severovou (*1979). U těchto autorů fotografie neslouží jen k zachycení skutečnosti, ale stává se nástrojem práce s řadou, opakováním, časem, archivem nebo samotnou povahou obrazu.

Další důležitou skupinu tvoří **inscenovaná, symbolická a subjektivně laděná fotografie**. Výrazným příkladem je Ivan Pinkava (*1961), jehož soubory pracují s portrétem, tělem, pomíjivostí a alegoriemi. Podobně lze přistupovat k fotografiím Rudolfa Prekopa (*1959), Míly Preslové (*1966) nebo Adély Matasové (*1940).

Vedle těchto poloh se v podsbírce objevuje také **dokumentární a sociálně orientovaná fotografie** i když jen velmi **omezeně**. Zastoupení jsou například Jindřich Štreit (*1946) a Jaroslav Kučera (*1946). Tyto práce přinášejí do sbírky pohled na každodennost, sociální prostředí nebo komunitu.

Samostatnou rovinu tvoří **práce, které zkoumají hranice fotografie jako technického obrazu**. Patří sem fotogramy Michala Adamovského (*1982) a Rudolfa Prekopa (*1959), práce s digitálním tiskem Michaely Thelenové (*1969) nebo Jolany Havelkové (*1966), ale také díla, která propojují fotografii s instalací, objektem nebo jiným nosičem. U Václava Kopeckého (*1983) se fotografie rozšiřuje do prostoru skrze UV tisk na skle, u Míly Preslové (*1966) se objevují fotografie na plátně či dibondu a u Zbyňka Baladrána (*1973), Veroniky Šrek Bromové (*1963) nebo Johany Střížkové (*1984) se fotografický obraz dostává do vztahu k instalaci, objektu nebo širšímu vizuálnímu prostředí.

Video, film a pohyblivý obraz jsou v podsbírce početně **menší skupinou**. Zastoupeny jsou experimentální filmy a videozáznamy, animace, videoart i videodokumentace performancí a akcí. Patří sem například práce Milana Grygara (*1926), Eduarda Ovčáčka (1933–2022), Marka Thera (*1979), Romana Štětiny (*1986), Milana Mazúra (*1989), Andráse Cséfalvaye (*1986) nebo Pavla Ryšky (*1974). Zvláštní místo mají také videozáznamy skupiny Rafani a dokumentace performancí Tomáše Rullera (*1957).

4.6 Vztah výstavní dramaturgie a akviziční činnosti

Vztah výstavní dramaturgie a akviziční činnosti je u podsbírky úzce provázán s celkovou sbírkotvornou strategií GKK. Galerie dlouhodobě rozvíjí celou sbírku v návaznosti na vlastní kurátorskou práci, výstavní projekty a spolupráci s konkrétními autory. Výstavní činnost je **jedním z hlavních nástrojů** formování sbírky.[77]

U podsbírky je tato vazba zvlášť patrná. Již zmiňovaná geneze sbírky přímo souvisí s programem a dobou, kdy se v galerii začíná prosazovat zájem o fotografii. Výstava *Fotografie??* z roku 2004 představovala výrazný impuls, díky němuž se fotografie začala ve sbírkové struktuře systematičtěji prosazovat.[78]

Důležitou roli sehrál také samotný **výstavní prostor**. Od sezóny roku 2007 začala GKK pravidelně využívat k výstavním účelům purkrabství hradu Klenová,

77 *Rozhovor s Michalem Lazorčíkem* [Příloha I této práce].
78 Srov. Kap. 4.3 této práce

označované také jako Harantovské křídlo. Objekt prošel v letech 2001–2006 rekonstrukcí a po zpřístupnění se postupně začal profilovat jako prostor určený **především pro fotografické výstavy a prezentaci nových médií**.[79]

Existence takto profilovaného prostoru posílila postavení fotografie v rámci celé galerie. Purkrabství umožnilo pravidelně představovat autorské i tematické fotografické projekty, pracovat s médiem v jeho různých podobách a zároveň vytvořit přirozenou návaznost mezi výstavní dramaturgií a akviziční činností.

Analýza výročních zpráv a přehledu podsbírky potvrzuje, že do této podsbírky často vstupují díla autorů, kteří byli s galerií spojeni už dříve prostřednictvím výstav, sympozií nebo jiných forem tvůrčí spolupráce. Jde tedy o formu **pokračování vztahu**, který galerie navázala v rámci svého výstavního a odborného programu. Takovou spojitost lze sledovat například u Michaely Thelenové (*1969), Pavla Ryšky (*1974), Terezy Severové (*1979), Ivana Valy (*1964), Zdeny Kolečkové (*1969), Míly Preslové (*1966), Jana Ságla (*1942), Václava Kopeckého (*1983), Johany Střížkové (*1984) nebo Milana Mazúra (*1989).

Výstava často funguje jako příležitost pro hlubší poznání autorovy tvorby v jejím širším kontextu. Galerie má možnost ověřit její význam v rámci současného umění a zároveň posoudit, zda má smysl určitou práci nebo soubor uchovat ve sbírce. Tento vztah však nelze chápat mechanicky. Z dostupných výročních zpráv a přehledu podsbírky nelze vždy doložit, že konkrétní akvizice vznikla bezprostředně jako přímý důsledek konkrétní výstavy. Dalo by se přesněji mluvit o **výstavně-akviziční návaznosti**. Výstavní dramaturgie vytváří odborné prostředí, v němž galerie autory poznává, interpretuje a představuje veřejnosti. Akviziční činnost pak některé z těchto výstavních a kurátorských zkušeností převádí do sbírkového fondu.[80]

4.7 Životní cyklus fotografie v praxi GKK

4. 7. 1 Akvizice

Předakviziční a akviziční proces v GKK vychází ze sbírkotvorné koncepce instituce, z výstavního programu a ze znalosti stávajícího fondu. Základem rozhodování je **profilace sbírky**, v níž je fotografie chápaná jako nedílná součást současného českého umění, nikoli jako okrajová záležitost.[81]

Sbírkotvorná koncepce GKK však představuje **spíše obecný rámec pro celou sbírku** a není dále rozpracovaná do konkrétních strategií pro jednotlivé podsbírky. V případě fotografie to může kurátorům poskytovat určitou volnost při výběru děl a umožňovat pružně reagovat na konkrétní akviziční příležitosti. Zároveň to ale může přinášet i riziko méně zřetelného dlouhodobého směřování této podsbírky.[82]

79 Srov. *Výroční zprávy Galerie Klatovy / Klenová 2000-2025*. Dostupné z: https://www.gkk.cz/cs/o-galerii/vyrocni-zpravy/.

80 *Rozhovor s Michalem Lazorčíkem* [Příloha I této práce].

81 Ibidem

82 Srov. KRISTOVÁ, Hana, Michal LAZORČÍK a Lucie ŠIKLOVÁ. Koncepce sbírkotvorné činnosti Galerie Klatovy / Klenová.

Podněty k akvizicím vycházejí především z kurátorské práce. V GKK přitom jednotlivé podsbírky nejsou spravovány samostatně specializovanými kurátory, ale péče o sbírku je součástí širší odborné agendy galerie. Na akviziční práci se podílejí kurátoři sbírek a výstav, v současnosti zejména Michal Lazorčík a Petr Krátký, významně také spolupracující kurátor Jiří Machalický. U výstavních projektů zaměřených na fotografii mohou do výběru vstupovat i externí kurátoři, například Jolana Havelková. Registraci sbírkových předmětů a administraci jejich mobility zabezpečuje Daniela Štichová.[83]

Jak již bylo zdůrazněno v předchozím textu, **akviziční uvažování je v GKK úzce spojeno s výstavním plánem**. Podle Michala Lazorčíka platí, že autoři a díla vybraná pro výstavní program mají být natolik kvalitní, aby mohla v případě vhodné příležitosti obohatit také sbírku. Výstava tedy často předchází akvizici.[84]

Při výběru děl se galerie neřídí pevnými kvótami pro jednotlivé podsbírky. **Finanční prostředky nejsou dopředu mechanicky rozděleny** například na malbu, kresbu, plastiku nebo fotografii. Rozhodování vychází spíše **z konkrétních příležitostí, z kvality nabízených děl a z aktuálně stanovených priorit**. U fotografie se přitom uplatňuje stejný princip jako u ostatních částí sbírky. Dílo má odpovídat celkovému zaměření galerie, má mít obhajitelné místo ve sbírce a doplňovat její strukturu.[85]

Vedle výstavního programu hraje důležitou roli také **cílené doplňování chybějících míst ve fondu**. Galerie sleduje autory, skupiny nebo okruhy tvorby, které ve sbírce dosud nejsou zastoupeny dostatečně. Michal Lazorčík v této souvislosti zmiňuje například doplnění prací Míly Preslové. Galerie od ní měla původně jednu fotografii, kterou autorka darovala po výstavě, a později usilovala o rozšíření tohoto zastoupení o další práce. Podobně uvažovala také o zařazení Michaely Thelenové, jejíž tvorba dávala smysl i ve vztahu k již zastoupené Zdeně Kolečkové a k vazbě autorek na ústecký region. Obdobně může galerie směřovat k doplňování autorů nebo skupin, které v určitém období českého umění považuje za důležité, ale ve sbírce nejsou zatím přítomny v potřebné míře.[86]

Regionální hledisko při akvizicích roli mít může, ale není určujícím omezením. GKK je příspěvkovou organizací Plzeňského kraje a sleduje významné autory spojené s tímto prostředím. Zároveň ale její sbírkotvorná profilace není uzavřena pouze na region. Důležité je, aby tvorba autora přesahovala lokální rámec a zapadala do širšího kontextu českého, případně slovenského současného umění. U zahraničních autorů se o akvizici uvažuje spíše výběrově, například pokud jsou dlouho etablovaní v českém prostředí nebo pokud jejich dílo vzniklo v návaznosti na galerijní projekt či sympozium.

Návrhy na nákupy a dary následně procházejí **odborným posouzením nákupní komise**. Ta je složena z externích odborníků, například historiků

83 Srov. KRISTOVÁ, Hana, Michal LAZORČÍK a Lucie ŠIKLOVÁ. Koncepce sbírkotvorné činnosti Galerie Klatovy / Klenová.
84 *Rozhovor s Michalem Lazorčíkem* [Příloha I této práce].
85 Ibidem
86 Ibidem

umění, kurátorů jiných institucí nebo nezávislých teoretiků.[87] Kurátoři před komisí představují konkrétní díla a zdůvodňují, proč o ně galerie usiluje. Součástí obhajoby je vztah díla ke sbírkotvorné koncepci, jeho místo v tvorbě autora, návaznost na dosavadní fond a také představa, jak s ním galerie může pracovat v budoucnu. Komise se vyjadřuje nejen k nákupům, ale také k darům. U složitějších děl může požadovat doplnění dokumentace, například instalačních instrukcí, technických údajů nebo dalších podkladů potřebných pro jejich budoucí vystavení.[88]

Po projednání v komisi následuje **rozhodnutí vedení galerie**. Podle popisu Michala Lazorčíka odborná komise návrh posoudí a ředitelka galerie následně rozhodne, zda bude dílo skutečně zakoupeno nebo přijato do sbírky. Ve výročních zprávách se nákupní komise objevuje jako pravidelný mechanismus akviziční činnosti. V dřívějších letech se scházela zpravidla jednou ročně, často v závěru roku, aby posoudila připravený soubor navrhovaných přírůstků.[89]

Díla vstupují do sbírky GKK především dvěma způsoby – **nákupem nebo bezúplatným převodem**, tedy darem od autorů. Nákupy jsou ve většině případů realizovány přímou akvizicí od umělce a **financovány z prostředků galerie, z příspěvků zřizovatele a z účelových dotačních zdrojů**. GKK opakovaně využívá také podporu Ministerstva kultury, především z Akvizičního fondu[90] nebo Nadace současného umění[91]. Pokud je zamýšlený nákup finančně náročnější, může být rozložen do delšího časového období nebo podmíněn úspěšným získáním dotace.[92] [93]

Specifikem fotografie je otázka, **co přesně se stává sbírkovým předmětem**. GKK pracuje ve většině případů s fyzickým printem, který je označen popisem a označením edice. Digitální data galerie v této podsbírce řeší především u videí a filmů. U fotografických děl je pro akvizici důležité **jasně určit konkrétní tisk, jeho edici a pořadí v rámci nákladu**. Součástí kupní nebo darovací smlouvy by měla být také **licence a sjednané podmínky, jak může galerie s fotografií dále zacházet**.[94]

Tyto smluvní podmínky jsou důležité zejména pro další vystavování, reprodukování, digitalizaci nebo publikování. U současné fotografie může být rozdíl mezi fyzickým printem, autorskou kopií, výstavní kopií a reprodukcí zásadní. GKK proto při nabytí usiluje o to, aby byly podstatné informace zachyceny už v okamžiku vstupu díla do sbírky. U komplikovanějších nebo intermediálních prací se k tomu přidává také potřeba **dokumentovat**

87 V roce 2025 měla nákupní komise tyto členy: Josef Mištera, Božena Vachudová, Marie Foltýnová, Jiří Machalický a Petr Vaňous. Srov. *Výroční zpráva Galerie Klatovy / Klenová 2025*. Dostupné z: https://www.gkk.cz/uws_files/vyrocnizpravy/vyrocni-zprava-gkk-2025.pdf.

88 *Rozhovor s Michalem Lazorčíkem* [Příloha I této práce].

89 Srov. *Výroční zprávy Galerie Klatovy / Klenová 2000-2025*. Dostupné z: https://www.gkk.cz/cs/o-galerii/vyrocni-zpravy/.

90 Srov. Akviziční fond. Dostupné z: https://mk.gov.cz/akvizicni-fond-cs-1697.

91 Srov. Akviziční program pro sbírkové instituce. Dostupné z: https://nsupraha.cz/program/akvizicni-program-pro-sbirkove-instituce/.

92 *Rozhovor s Michalem Lazorčíkem* [Příloha I této práce].

93 *Výroční zpráva Galerie Klatovy / Klenová 2025*. Dostupné z: https://www.gkk.cz/uws_files/vyrocnizpravy/vyrocni-zprava-gkk-2025.pdf.

94 Srov. *Rozhovor s Michalem Lazorčíkem* [Příloha I této práce].

způsob instalace, technické nároky nebo autorské instrukce. Michal Lazorčík v této souvislosti uvádí komplikovanou instalaci Zbyňka Baladrána, kterou bylo možné opakovaně vystavit díky instrukcím, fotodokumentaci a speciálním pomůckám a šablonám. Tento typ informací může být zachycen ve smlouvách, v katalogizační databázi, ve fotodokumentaci nebo u starších akvizic na evidenčních kartách.[95]

4. 7. 2 Evidence a dokumentace

Samotná evidence sbírkových předmětů je vedena **dvoustupňově**. Nejdříve probíhá chronologická evidence, která je vedena **zápisem do fyzické přírůstkové knihy**. V ní je fotografické dílo zachyceno podle pořadí, v jakém se stalo součástí sbírky. Dílo získává přírůstkové číslo ve formě pořadí/rok. Druhý stupeň tvoří systematická evidence, která pracuje s podrobnějším popisem díla a jeho zařazením do konkrétní podsbírky. Výstupem systematické evidence jsou **papírové katalogizační karty**, které se fyzicky zařazují do kartotéky.[96] [97]

Pro systematickou a další interní evidenci a dokumentaci sbírek galerie využívá specializovaný počítačový program ***Demus01***. Ten slouží jako hlavní pracovní databáze, v níž jsou vedeny údaje o jednotlivých sbírkových předmětech napříč podsbírkami. Do databáze se zaznamenávají základní identifikační údaje, odborný popis, technické a materiálové charakteristiky, zařazení do podsbírky, stav předmětu, údaje o lokaci uložení díla v depozitáři a další informace pro každodenní správu fondu. U fotografických děl se pozornost soustředí na přesné určení konkrétního předmětu, techniku, rozměry, adjustaci, stav, edici a další údaje důležité pro práci s fotografií jako reprodukovatelným médiem.[98]

Na interní databázi navazují další odborné a veřejné systémy. Údaje z programu *Demus01* byly donedávna využívány také pro **ProMuS**, tedy Registr sbírek výtvarného umění Rady galerií ČR. Vedle toho GKK nyní aktivně spolupracuje s portálem **eSbírky – kulturní dědictví online** pod správou Národního muzea, který slouží k veřejné prezentaci digitalizovaných sbírkových předmětů.[99] Rozsah online zpřístupnění se v posledních letech významně rozšířil. Do konce roku 2025 bylo z databáze Demus převedeno téměř celé jádro sbírky, konkrétně 3801 záznamů. Podsbírka Fotografie, filmy, videozáznamy a jiná média má zde 351 položek. [100]

U podsbírky Fotografie, filmy, videozáznamy a jiná média je dokumentace specifická tím, že zahrnuje nejen klasické fotografické tisky, ale rovněž video, film a intermediální díla. Jak již bylo uvedeno v předchozí kapitole, u fotografie je sbírkovým předmětem **zpravidla fyzický print**, zatímco digitální data se řeší především u videí a filmů. Registrátorka

95 Ibidem
96 Na základě osobní exkurze v GKK, 4/2026.
97 Srov. *Rozhovor s Michalem Lazorčíkem* [Příloha I této práce].
98 Na základě osobní exkurze v oddělení registrace GKK, 4/2026.
99 Srov. Sbírka PI GKK: Fotografie, filmy, videozáznamy a jiná média. Dostupné z: https://www.esbirky.cz/sbirka/fotografie-filmy-videozaznamy-a-jina-media-49066893.
100 Srov. *Výroční zpráva Galerie Klatovy / Klenová 2025*. Dostupné z: https://www.gkk.cz/uws_files/vyrocnizpravy/vyrocni-zprava-gkk-2025.pdf.

proto pracuje nejen se základními údaji, ale také s informacemi ze smluv, předávacích protokolů a doprovodné dokumentace. Ty zahrnují údaje o licenci, edici, způsobu zacházení s dílem nebo instalačních podmínkách. U složitějších děl se součástí dokumentace stávají také odkazy na instalační instrukce, fotodokumentace, technické rozkresy, šablony a jiné pomůcky, které umožňují dílo v budoucnu správně vystavit i bez přítomnosti autora.[101]

Samostatnou součástí je **fotodokumentace děl**. Galerie je průběžně doplňuje do interní databáze, která obsahuje více než 5500 položek, převážně v tiskové kvalitě.[102] Tyto snímky slouží pro evidenci, odborné zpracování, výstavní přípravu, katalogy, publikace i online prezentaci. U křehčích fotografických děl mohou mít význam také jako podklady pro vytvoření výstavní kopie, pokud to dovolují podmínky stanovené autorem nebo držitelem práv.[103]

Evidence je průběžně doplňována také na základě odborné a badatelské práce. Do záznamů se dopisují chybějící údaje. Stejně se tak děje i na základě povinné inventarizace a revizí stavu děl, jak bylo nastíněno v kapitole 1.2 Sbírkotvorná činnost na začátku této práce.[104]

Personálně je evidence a dokumentace spojena s odbornou správou sbírky. V minulosti se na ní podíleli především kurátoři sbírek a správce depozitáře, v novějších letech je agenda posílena také o samostatnou pozici **registrátorky**. Ta pracuje s evidenčními záznamy, smluvními a doprovodnými dokumenty, databázemi i fotografickou dokumentací. [105]

4. 7. 3 Uchovávání a péče

Fotografická díla jsou uložena **v novém moderním depozitáři** v podhradí Klenové. Je vybaven klimatizací a odvlhčovacím zařízením, které pomáhá udržovat stabilní mikroklima. Prostory neumožňují průnik denního světla. Jednotlivé fotografické tisky jsou ukládány do sekce pro papírová média do nekyselých obalů a následně horizontálně do arborů. Fixně adjustovaná velkoformátová díla se zavěšují do mobilních regálů na obrazy. Tento způsob uložení odpovídá snaze minimalizovat působení vnějších vlivů, především vlhkosti, prachu, světla a nevhodného kontaktu s kyselými materiály.[106] [107]

Galerie **nemá vlastní restaurátorské oddělení**, v případě potřeby proto spolupracuje s **externími restaurátory** s dlouholetou praxí. Běžná péče je založena především na preventivní ochraně, vhodném uložení, kontrole stavu a vhodné manipulaci. Podle dostupných informací nebyla u děl z této podsbírky dosud zaznamenána výraznější degradace materiálu.[108]

Ochrana fotografických děl se řeší také při **zápůjčkách**. Zápůjčky jsou běžnou součástí zpřístupňování děl a proto musí být podmínky transportu,

101 Srov. *Rozhovor s Michalem Lazorčíkem* [Příloha I této práce].
102 Srov. *Výroční zpráva Galerie Klatovy / Klenová 2025*. Dostupné z: https://www.gkk.cz/uws_files/vyrocnizpravy/vyrocni-zprava-gkk-2025.pdf.
103 Srov. *Rozhovor s Michalem Lazorčíkem* [Příloha I této práce].
104 Srov. kap. 1. 2. této práce
105 Srov. *Rozhovor s Michalem Lazorčíkem* [Příloha I této práce].
106 Na základě exkurze do depozitáře GKK, 5/2026.
107 Srov. *Rozhovor s Michalem Lazorčíkem* [Příloha I této práce].
108 Srov. *Výroční zpráva Galerie Klatovy / Klenová 2025*. Dostupné z: https://www.gkk.cz/uws_files/vyrocnizpravy/vyrocni-zprava-gkk-2025.pdf.

manipulace a vystavení **ošetřeny ve výpůjčních smlouvách**. Ty stanovují, jak má být s dílem zacházeno mimo prostory galerie, aby se předešlo jeho poškození při převozu, instalaci nebo externí prezentaci.[109] [110]

4. 7. 4 Zpřístupňování a interpretace

Zpřístupňování fotografických děl probíhá v GKK několika způsoby – prostřednictvím výstav, zápůjček, online databáze, publikační činností a doprovodných programů. Protože **galerie nemá stálou expozici současného umění**, jsou díla ze sbírky představována především **v proměnných autorských, tematických nebo bilančních výstavách**. [111]

Kromě již zmiňovaného **Purkrabství**, výstavního prostoru určenému především fotografickým výstavám, se fotografie objevuje také v **GUBJ v Klatovech**, zejména v rámci širších tematických nebo sbírkových projektů. To umožňuje fotografii prezentovat nejen jako samostatné médium, ale také jako součást širšího výtvarného a intermediálního kontextu.[112]

Vedle autorských výstav mají tedy význam i **bilanční výstavy a výstavy ze sbírkového fondu**. Ty umožňují představovat způsob, jakým galerie svou sbírku buduje, člení a interpretuje. K tomuto typu projektů patřila například výstava *50 / ze sbírek GKK*, připravená k padesátému výročí galerie. Galerie ji koncipovala jako dvojici souběžných výstav věnovaných vlastním sbírkám, které představily reprezentativní díla vybraná kurátorem Ivanem Neumannem. Z fotografických děl byly představeny práce Veroniky Šrek Bromové nebo prostorová fotoinstalace Zbyňka Baladrána.[113]

Podobnou funkci mají i **výstavy, které postupně představují sbírku podle desetiletí nebo tematických celků**, Výstava *Všemi směry / Devadesátá léta ze sbírek Galerie Klatovy / Klenová*[114] navazovala na předchozí prezentace umění šedesátých, sedmdesátých a osmdesátých let a ukazovala šíři sbírkového fondu napříč médii. Výstava *Zóny – Nultá léta*[115] ze *sbírek GKK* se pak zaměřila na díla vzniklá v rozmezí nultých let a zahrnovala mimo jiné fotografii, video a instalaci. Tento typ výstav je pro podsbírku fotografie důležitý, protože fotografická a novomediální díla nejsou vytržena z širšího rámce sbírky, ale vstupují do dialogu s malbou, objektem nebo instalací.

Samostatně byly fotografické práce ze sbírky představeny na již zmiňovaných výstavách *Fotografky ze sbírek GKK* a *Fotografové ze sbírek GKK*.[116] [117]

109 Ibidem
110 *Rozhovor s Michalem Lazorčíkem* [Příloha I této práce].
111 Srov. *Výroční zpráva Galerie Klatovy / Klenová 2025*. Dostupné z: https://www.gkk.cz/uws_files/vyrocnizpravy/vyrocni-zprava-gkk-2025.pdf.
112 Srov. LAZORČÍK, Michal. 60: 1964–2024.
113 Výstava 50. 8. 6.–31. 8. 2014, Zámek Klenová a Galerie U Bílého jednorožce v Klatovech. Srov. KRISTOVÁ, Hana. *50 let Galerie Klatovy-Klenová: sborník k 50. výročí založení galerie*.
114 Srov. MACHALICKÝ, Jiří, Michal LAZORČÍK a STEPHAN VON POHL. Všemi směry.
115 Srov. *Zóny: nultá léta ze sbírek Galerie Klatovy/Klenová = Zones : the 2000 s from collections of the Klatovy-Klenová Gallery*.
116 Srov. LAZORČÍK, Michal. *Fotografky ze sbírek Galerie Klatovy / Klenová*. Srov. LAZORČÍK, Michal. Fotografové ze sbírek Galerie Klatovy / Klenová.
117 Viz kap. 4.4 této práce

Významnou formou zpřístupnění jsou také zápůjčky děl jiným institucím. Fotografie ze *sbírek GKK* se podle rozhovoru s Michalem Lazorčíkem zapůjčují poměrně často, a stávají se součástí výstav mimo vlastní prostory galerie. V roce 2025 to byla například fotoplátna Pavla Jasanského pro výstavu v Domě fotografie GHMP nebo práce Markéty Othové a autorské dvojice Jasanský + Polák pro výstavu *Svoboda v pubertě – umění 90. let*.[118] Tím se sbírkový fond dostává k širšímu publiku a zároveň vstupuje do dalších odborných a kurátorských kontextů.[119]

Digitální zpřístupnění podsbírky probíhá nejen prostřednictvím portálu *eSbírky*. Další formou průběžné interpretace je rubrika *Dílo měsíce* na webu GKK. Tento formát umožňuje upozornit i na jednotlivá fotografická díla, která by jinak nemusela být aktuálně vystavena. [120]

Interpretace děl z podsbírky probíhá také prostřednictvím **komentovaných prohlídek, edukačních programů, animačních programů a tvůrčích dílen**. Komentované prohlídky vedou interní nebo externí kurátoři a slouží k zasazení vystavených děl do širšího kontextu.[121]

U významnějších výstavních projektů je interpretace rozvíjena prostřednictvím **odborných katalogů**. Ty mají delší životnost než samotná výstava a umožňují uchovat kurátorský výklad, reprodukce děl, odborné texty i základní dokumentaci projektu. Fungují tak jako další rovina odborného zpracování sbírky. [122]

118 Srov. *Výroční zpráva Galerie Klatovy / Klenová 2025*. Dostupné z: https://www.gkk.cz/uws_files/vyrocnizpravy/vyrocni-zprava-gkk-2025.pdf.
119 Srov. *Rozhovor s Michalem Lazorčíkem* [Příloha I této práce].
120 Srov. *Dílo měsíce*. Dostupné z: https://www.gkk.cz/cs/dilo-mesice/aktualni/.
121 Srov. *Výroční zpráva Galerie Klatovy / Klenová 2025*. Dostupné z: https://www.gkk.cz/uws_files/vyrocnizpravy/vyrocni-zprava-gkk-2025.pdf.
122 Srov. Katalogy. Dostupné z: https://www.gkk.cz/cs/eshop/katalogy/.



1 Hrad a zámek Klenová, foto: https://www.gkk.cz



2

Galerie U Bílého Jednorožce Klatovy, foto: https://www.gkk.cz



3 Purkrabství hradu Klenová, výstava Václava Kopeckého
24. 3. - 26. 5. 2024, foto: Václav Kopecký, https://www.gkk.cz



4 Purkrabství hradu Klenová, výstava Violy Fátyol 30. 3. - 8. 6. 2025,
foto: S. Kalašová



5 Purkrabství hradu Klenová, výstava Petera Faba 29. 3. - 31. 5. 2026, foto: Peter Fabo, https://www.gkk.cz



6 Centrum na podporu výtvarné kultury, foto: S. Kalašová



7 Depozitář, foto: S. Kalašová



8 Depozitář, foto: S. Kalašová



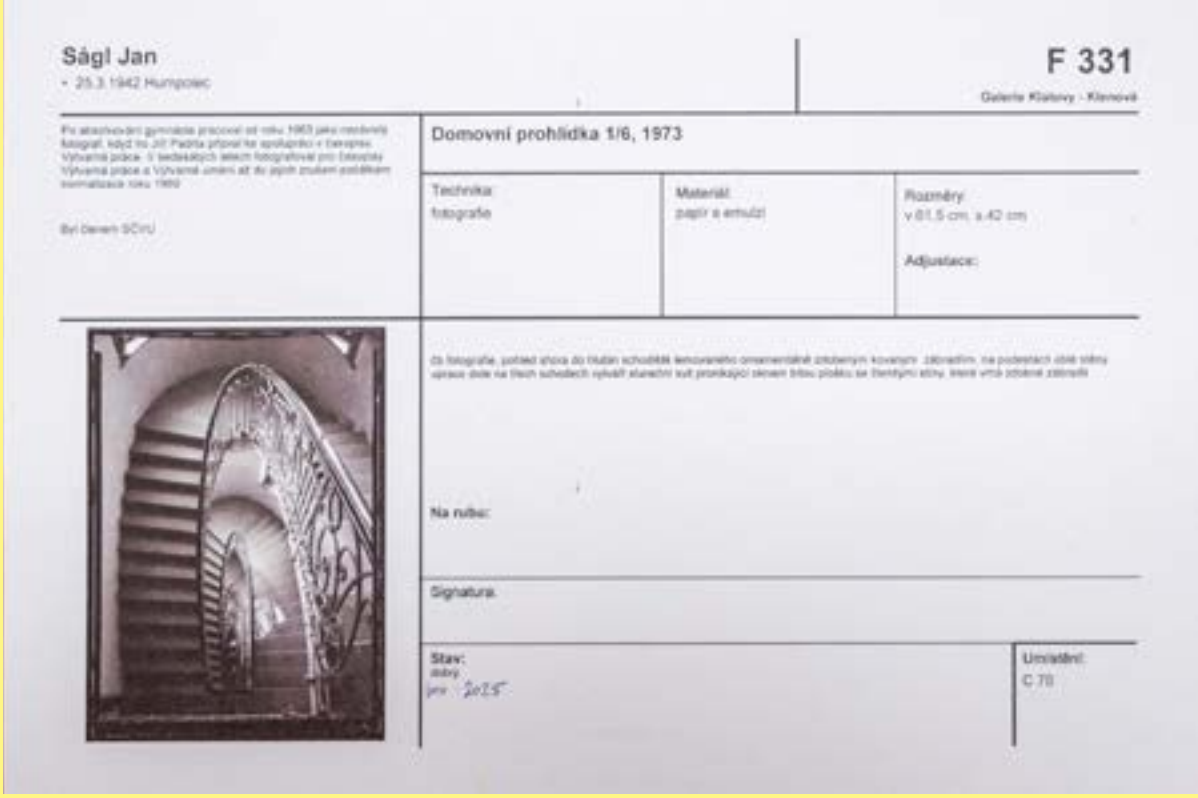
9 Depozitář, vedoucí Oddělení výstav a péče o sbírky Michal Lazorčík, foto: S. Kalašová



10 Přírůstková kniha,
foto: S. Kalašová

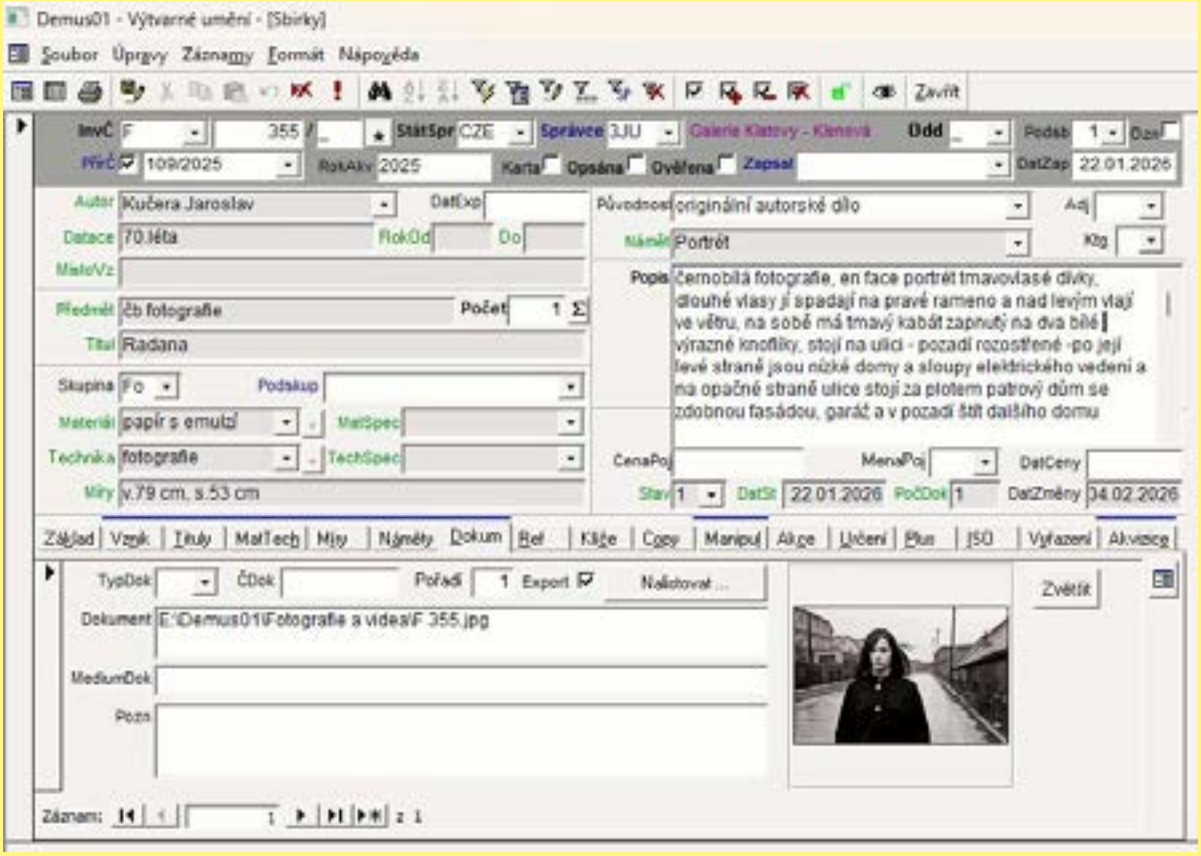


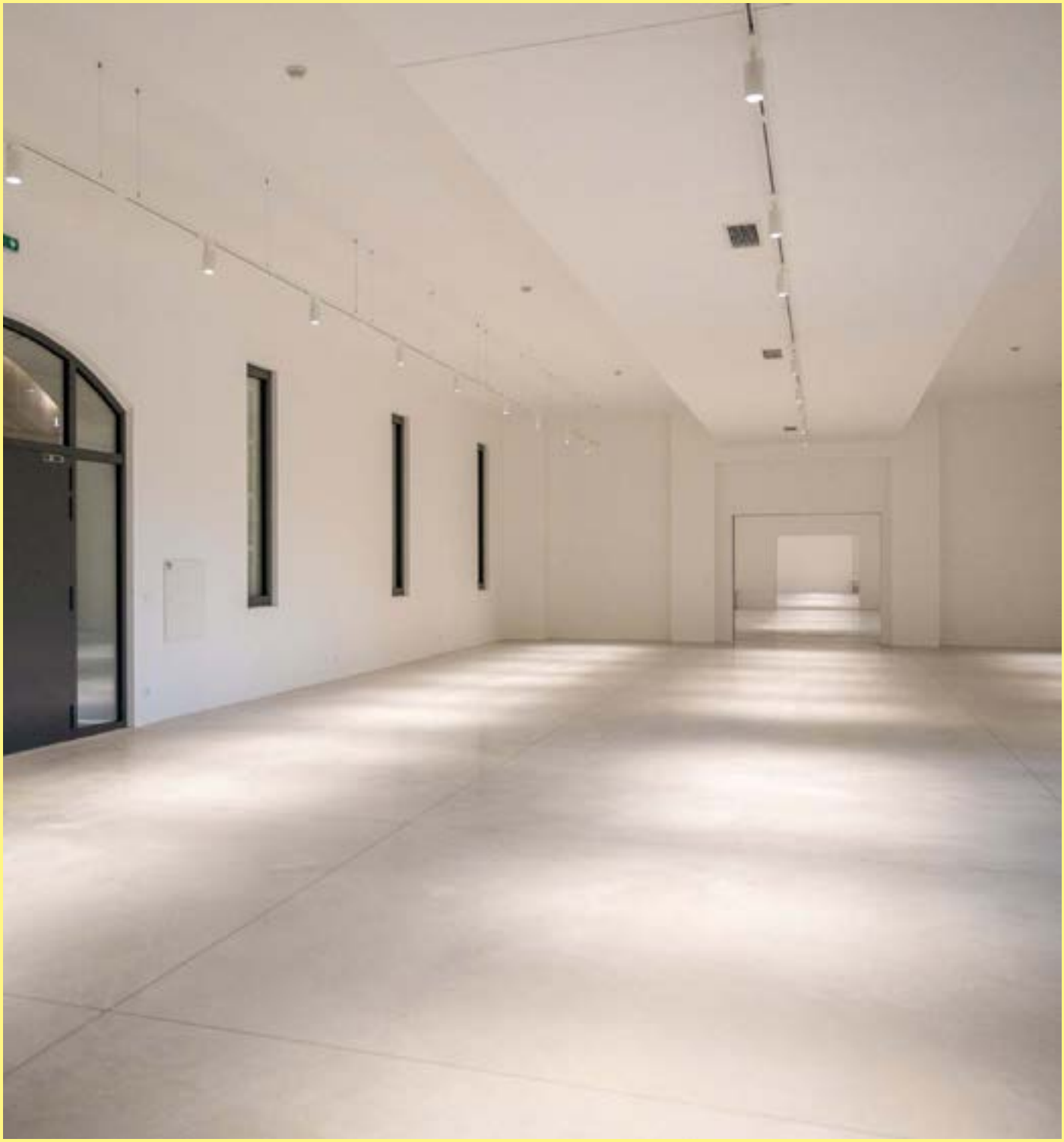
11
Kartotéka na
evidenční karty
sbírkových předmětů,
foto: S. Kalašová



12 Evidenční karta sbírkového předmětu v papírové podobě, foto: S. Kalašová

13 Evidenční karta v programu Demus01, print screen obrazovky





14 Nové výstavní prostory Centra na podporu výtvarné kultury, foto: S. Kalašová

4.8 Dílčí shrnutí studie

Případ Galerie Klatovy / Klenová ukazuje současnou fotografii jako důležitou, i když početně menší součást veřejné umělecké sbírky. GKK je příspěvkovou organizací Plzeňského kraje a dlouhodobě se zaměřuje především na české výtvarné umění od druhé poloviny 20. století po současnost. Charakter instituce formuje také její působení ve dvou rozdílných prostředích – v historickém areálu hradu a zámku Klenová a v městských výstavních prostorách v Klatovech. Toto prostorové rozvržení umožňuje galerii propojovat současné umění s historickým, městským i místně podmíněným kontextem.

Samostatnější institucionální postavení získala fotografie v roce 2004 vznikem podsbírky Fotografie, filmy, videozáznamy a jiná média. Nešlo však o počátek zájmu galerie o fotografii, ale spíše o přesnější vymezení oblasti, která byla ve sbírce přítomna už dříve, pouze byla evidována v jiných podsbírkách. Důležitým impulsem byla výstava *Fotografie??*, která tematizovala hranice fotografického média a jeho vztah k současnému vizuálnímu umění. Už od počátku tak byla fotografie v GKK vnímána ve svém propojení s konceptuálním uměním, technickým obrazem, videem, instalací nebo objektem.

Vývoj podsbírky ukazuje, že její postavení nelze posuzovat podle počtu položek. K 31. prosinci 2025 obsahovala 353 sbírkových předmětů, tedy přibližně 9 % celkového fondu GKK. Po rychlém počátečním růstu následovalo období stabilizace, odborného zpracování a zpřístupňování, které dokládají například bilanční výstavy *Fotografky ze sbírek GKK* a *Fotografové ze sbírek GKK*. Po roce 2022 je patrné nové zrychlení růstu, což naznačuje posilující roli fotografie, videa a nových médií v akviziční činnosti galerie.

Pro přístup GKK je podstatné propojení výstavní dramaturgie, znalosti stávajícího fondu a akviziční činnosti. Sbírkotvorná koncepce galerie přitom nepracuje se samostatnými strategiemi pro jednotlivé podsbírky, ale spíše s obecnějším rámcem pro celou sbírku. Fotografie je v něm chápána jako součást širšího vývoje současného umění, nikoli jako oddělená nebo okrajová oblast. Tento rámec může kurátorům poskytovat určitou volnost při výběru děl a umožňuje pružně reagovat na konkrétní akviziční příležitosti.

Výstava často vytváří prostor pro hlubší poznání autorovy tvorby a může předcházet pozdějšímu zařazení díla do sbírky. Tento vztah však nelze vnímat jako přímou nebo automatickou souvislost. Přesnější je mluvit o výstavně-akviziční provázanosti, kdy výstavní program vytváří odborné prostředí, v němž galerie autory sleduje a interpretuje, a následně zvažuje jejich místo ve sbírce. Důležitou roli zde sehrává také Purkrabství hradu Klenová, které se od roku 2007 profiluje jako prostor pro fotografické výstavy.

Charakter akvizic potvrzuje, že galerie často usiluje o autorské soubory, cykly nebo jejich části. V podsbírce jsou zastoupeny různé podoby fotografického média – klasická i experimentální fotografie, konceptuální a postkonceptuální přístupy, inscenovaná a symbolická fotografie, omezeněji také dokumentární rovina a díla na pomezí fotografie, videa, instalace,

objektu nebo dokumentace akce. Současná fotografie zde nevystupuje jako uzavřená disciplína, ale jako médium, které se různě proměňuje a je organickou součástí současného umění.

Tento přístup má své silné stránky i určité limity. Výhodou je, že kurátoři nevnímají fotografii odděleně od ostatních médií, ale sledují ji v souvislostech. To umožňuje citlivě zachytit právě ty polohy fotografie, které překračují tradiční hranice média. Zároveň však platí, že obecnější sbírkotvorný rámec klade vyšší nároky na průběžné kurátorské rozhodování a na schopnost udržet dlouhodobou vnitřní logiku podsbírky.

Odborný tým galerie navíc musí obsáhnout velmi široké pole – od malby, kresby a plastiky přes fotografii až po video a nová média. Lze tedy předpokládat, že tento široký záběr nemusí vždy umožňovat takovou míru specializované hloubky, jakou by vyžadovalo samostatné pracoviště zaměřené výhradně na dějiny a teorii české fotografie.

Kapitola 5

Analýza problematických rovin sbírání současné fotografie

Případ GKK ukázal, jak může sbírání současné fotografie fungovat v konkrétní veřejné instituci. Závěrečná kapitola na tuto zkušenost navazuje. Vychází z hlavních zjištění případové studie a doplňuje je o postřehy dalších oslovených odbornic a odborníků, jejichž rozhovory jsou zařazeny v přílohách práce.

Jejich pohledy jsou pro práci důležité také proto, že každý z nich přistupuje k tématu z trochu jiné profesní perspektivy. Štěpánka Bieleszová do něj vnáší zkušenost dlouholeté kurátorky podsbírky fotografie Muzea umění Olomouc. Tomáš Pospěch přináší pohled teoretika, vydavatele a kurátora Uměleckoprůmyslového musea v Praze, které má bohatou zkušenost se správou rozsáhlého souboru Josefa Koudelky, získaného formou velkorysého daru. Michaela Zeinerová Brachtlová rozšiřuje téma o perspektivu paměťové instituce mimo oblast muzeí umění jako kurátorka Fotoarchivu Národního zemědělského muzea. Wlasta Laura Laurenčíková pak doplňuje pohled aktivní autorky, jejíž fotografická tvorba se v poslední době stala součástí fotografické sbírky Moravské galerie v Brně.

Kapitola se proto nesnaží převést praxi GKK na všechny instituce. Spíše na jejím příkladu a v dialogu s dalšími odbornými pohledy pojmenovává otázky a problematické roviny, které se při sbírání současné fotografie ve veřejných uměleckých sbírkách objevují.

5.1 Akviziční a hodnotová rovina

Při zařazování současné fotografie do veřejné umělecké sbírky vstupuje do rozhodování několik faktorů. Zvažuje se nejen dílo samotné, ale rovněž jeho vztah k celé sbírce, k autorově tvorbě, k výstavní dramaturgii a k možnostem dalšího uchování díla. Současná fotografie se přitom často nepohybuje jen v podobě obrazu na papíře, ale může nabývat různých forem, jak bylo popsáno v kapitole 1. 3. To ovlivňuje způsob, jakým je o jejím zařazení do sbírky uvažováno.

Základním rámcem akvizičního uvažování je profil konkrétní instituce. Kurátoři sledují, zda dílo odpovídá zaměření sbírky a zda rozvíjí některou z jejích existujících linií. Dílo je tedy vždy posuzováno ve vztahu k tomu, co sbírka již obsahuje a jakým směrem ji instituce dlouhodobě rozvíjí. Z toho vyplývá, že **bez jasně definované a písemně zpracované sbírkotvorné koncepce může docházet k nahodilosti a nesystematickému nákupu**.

Za vhodný stav lze považovat situaci, kdy obecná sbírkotvorná koncepce není formulována pouze pro instituci jako celek, ale je dále **rozpracovaná také pro jednotlivé podsbírky** či mediální oblasti. U fotografie může takové zpřesnění pomoci jasněji vymezit, jaké typy děl instituce sleduje, jak chápe vztah fotografie k dalším médiím a podle čeho posuzuje, zda má být dílo do sbírky zařazeno. Podrobnější koncepce zároveň **usnadňuje udržet dlouhodobou kontinuitu sbírky i v situaci, kdy se proměňuje kurátorský tým, výstavní program nebo aktuální možnosti akvizic**.

Akviziční činnost je také často propojena s výstavním plánem. Výstava umožňuje instituci poznat autora a jeho tvůrčí uvažování v širším kontextu.

Na výstavní projekt pak může navázat nákup, dar nebo pozdější doplnění autorova zastoupení ve sbírce. Tato návaznost nemusí být vždy přímá ani bezprostřední. **Výstavní činnost spíše vytváří prostředí, v němž se formuje vztah mezi autorem, kurátorem a institucí**.[123] [124]

U současné fotografie je v akvizičním rozhodování důležitý také vztah mezi jednotlivým snímkem a širším celkem. Samostatný snímek může být pro sbírku podstatný, **ale celý soubor, cyklus, série nebo archiv lépe vypovídá o způsobu práce a uvažování autora**. Proto se objevuje snaha získat nejen jednotlivé práce, ale nejlépe soubory nebo alespoň jejich části. Výrazným příkladem širšího pojetí fotografické sbírky je soubor Josefa Koudelky v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze, který zahrnuje nejen finální printy, ale také negativy, kontakty a další dokumentaci. Tyto materiály umožňují sledovat vznik díla, ověřovat jeho podobu a dále s ním badatelsky pracovat.[125] [126]

Při akvizici děl žijících autorů je důležitá **komunikace mezi institucí a autorem. Autor může osobně upřesnit důležité atributy díla**.[127] To má význam pro zařazení do sbírky i pro odpovídající evidenci, ochranu a vystavení. Instituce musí zvažovat, zda je možné dílo v dané podobě dlouhodobě spravovat. Roli hraje náročnost rozměrů díla, použité materiály, způsoby adjustace nebo technické řešení.[128]

Samostatnou otázkou je reprodukovatelnost fotografie. **Instituce musí mít doloženou záruku původnosti díla a co přesně se při akvizici získává**. Sleduje se edice, označení konkrétního exempláře, smluvní podmínky a licence. Tyto údaje vymezují vztah mezi fyzickým printem, možností další reprodukce a právy k dílu. U historické fotografie může být důležitý dobový print, zatímco **u současné tvorby může vedle fyzického provedení hrát větší roli také autorský koncept**. Přesto zůstává konkrétní print s jasně určenou edicí a právním ukotvením základní podmínkou sbírkového předmětu.[129] [130]

Do rozhodování vstupuje také skutečnost, že u současné tvorby **chybí historický odstup**. **Kurátor zpravidla pracuje s určitou mírou nejistoty při posuzování jeho relevantnosti. Kurátor by neměl podlehnout síle okamžitého dojmu z díla, ale zvažovat souvislosti s tématy a autorskými přístupy, které instituce dlouhodobě sleduje.**[131]

Akviziční možnosti veřejných institucí jsou samozřejmě ovlivněny financemi. **Ceny fotografických děl na trhu se mohou pohybovat mimo běžné možnosti galerijních rozpočtů**. Instituce proto využívají různé způsoby získávání děl. Vedle vlastních nákupních prostředků především **grantovou podporu a dotace** nebo **dary autorů**. Dary mohou hrát významnou roli zejména tam, kde mezi autorem a institucí existuje dlouhodobější vztah nebo kde akvizice navazuje na výstavní projekt.

123 Srov. Kap. 4 této práce.
124 *Rozhovor se Štěpánkou Bieleszovou* [Příloha II této práce].
125 *Rozhovor se Štěpánkou Bieleszovou* [Příloha II této práce].
126 *Rozhovor s Tomášem Pospěchem* [Příloha III této práce].
127 Srov. POSPĚCH, Tomáš. Josef Koudelka. Rozšířené autorství. Fotograf jako kurátor i editor svého díla.
128 Ibidem
129 Srov. *Rozhovor s Wlastou Laurou Laurenčíkovou* [Příloha V této práce]
130 Srov. *Rozhovor se Štěpánkou Bieleszovou* [Příloha II této práce].
131 Ibidem

I v případě daru instituce posuzuje, zda dílo odpovídá jejímu zaměření a zda jej může odborně spravovat.[132] [133] [134]

Vedle finančních možností jsou významné také **prostorové, personální a technické podmínky**. Před zařazením díla do sbírky musí instituce uvažovat pragmaticky a posoudit, zda má vhodné místo v depozitáři, zda je v jejích silách dílo odborně zaevidovat a popsat a v budoucnu bezpečně vystavit. U rozsáhlejších souborů, instalací nebo technologicky náročnějších děl je tato stránka rozhodování významná. Pokud instituce nemá specializovaného pracovníka zaměřeného přímo na fotografii, může být náročnější zachytit všechny podstatné souvislosti díla.[135] [136]

S tím souvisí také ryze **materiální stránka současné fotografie**. Pestrost použitých materiálů může ovlivnit budoucí péči. Například některé lehčené desky nebo méně stabilní materiály mohou časem degradovat a jsou z hlediska manipulace a uchování rizikové. Ideálním případem je, když kurátor získá konkrétní materiálovou specifikaci díla, tzv. **materials list** přímo od autora. Zjednoduší to všechny fáze životního cyklu sbírkového předmětu.[137]

Vedle vizuální podoby díla může být při akvizičním rozhodování neméně rozhodující právě materiálový aspekt díla. V některých případech může být z hlediska správy sbírky praktičtější získat fotografii na papíře a v neadjustovaném stavu, protože ji lze uložit do nekyselých obalů a chránit ve stabilních klimatizovaných podmínkách.[138] [139]

5.2 Evidenční a dokumentační rovina

Evidence a dokumentace tvoří další významnou rovinu institucionálního sbírání současné fotografie. Dílo se stává předmětem muzejní evidence a je důležité co nejpřesněji popisem zachytit vše podstatné.

Příznak reprodukovatelnosti vyžaduje vedle základních údajů **zachytit také informace, které určují konkrétní status díla z hlediska autorské pravosti**. To se vyjadřuje například uvedením edice, počtem kopií, podpisem, razítkem nebo certifikátem.[140] [141]

Podstatné je **zaznamenat co nejpřesnější materiální a technickou podobu díla**. Tyto informace ovlivňují způsob uložení, manipulace i budoucího vystavení. Zaznamenat by se měly údaje o typu tisku, použitém papíru, nosiči, adjustaci a stavu díla. Rozdíl může být mezi klasickou bromostříbrnou fotografií, běžným digitálním tiskem, pigmentovým tiskem nebo fotografií pevně adjustovanou na skle, dibondu či lehčené desce.

132 Srov. *Rozhovor se Štěpánkou Bieleszovou* [Příloha II této práce].
133 Srov. *Rozhovor s Tomášem Pospěchem* [Příloha III této práce].
134 Srov. Kap. 4 této práce
135 Srov. Kap. 4 této práce
136 Srov. *Rozhovor se Štěpánkou Bieleszovou* [Příloha II této práce]
137 Srov. HAVLÍNKOVÁ, Tereza. *Technický obraz ve sbírkách*., s. 22–23.
138 Ibidem
139 Srov. *Rozhovor s Michalem Lazorčíkem* [Příloha I této práce].
140 Srov. *Rozhovor se Štěpánkou Bieleszovou* [Příloha II této práce]
141 Srov. *Rozhovor s Michalem Lazorčíkem* [Příloha I této práce].

Složitější situace nastává u děl, která přesahují plochu papíru a mají podobu instalace, objektu nebo prostorového řešení. Součástí dokumentace by měly být také **instalační instrukce**, technické údaje, fotodokumentace předchozí instalace, případně plánky, rozkresy nebo šablony. Tyto materiály umožňují dílo v budoucnu sestavit i bez přímé účasti autora.[142]

Vedle technických údajů je důležité zachytit také **širší kontext vzniku díla**. Součástí dokumentace mohou být autorské anotace, rozhovory, informace o výstavním projektu, původním způsobu prezentace nebo okolnostech, za nichž dílo vzniklo. U současné fotografie mohou být tyto informace podstatné pro pozdější interpretaci, protože **samotný obraz nemusí nést všechny významové vrstvy díla**.[143] [144]

Instituce se při evidenci a dokumentaci potýkají také s praktickými limity. **Popis sbírkových předmětů patří k časově náročným částem sbírkotvorné práce**. V mnoha muzeích a galeriích přitom **chybí pracovníci specializovaní výhradně na fotografii**. Jeden kurátor a správce sbírky tak často pracuje s více typy fondů najednou, například s malbou, kresbou, plastikou, fotografií i novými médii. To může **ovlivnit míru podrobností, s jakou jsou fotografická díla popsána**.[145]

Zvláštní nároky přinášejí rozsáhlé autorské soubory a archivy. Pokud instituce získá větší celek, například dar zahrnující printy, negativy, kontakty, pracovní materiály nebo další dokumentaci, nejde pouze o jeho fyzické převzetí. Je třeba jednotlivé položky třídit, evidovat, popisovat a dlouhodobě spravovat. U velkých souborů, jakým je například dar Josefa Koudelky Uměleckoprůmyslovému museu v Praze, se ukazuje, že hodnota takového celku souvisí i s rozsahem práce, kterou musí instituce věnovat jeho odbornému zpracování.[146]

Další otázkou je **proměnlivá hranice mezi jednotlivými médii**. Historicky mohla být fotografie v některých sbírkách evidována například jako kresba, což souviselo s dobovým vnímáním média i se starší strukturou podsbírek, jak tomu bylo v případě GKK. V současnosti se podobné otázky objevují u digitálních tisků, sekvencí, nových médií nebo instalací pracujících s fotografickým obrazem. **Instituce musí rozhodnout, zda takové dílo zařadit do fotografické podsbírky, do nových médií nebo jiné části fondu**, kde bude možné jej nejlépe odborně spravovat. Podsbírka, která je určena pro fotografie a nová média současně, tak může být z tohoto hlediska jistou výhodou.[147] [148]

S tím souvisí také **otázka digitálních dat**. U současné fotografie se stále častěji objevuje diskuse, zda má instituce vedle fyzického printu uchovávat také digitální soubory, skeny, RAW data nebo jiné podklady. V minulosti měly podobnou roli negativy, kontakty nebo pracovní materiály, které

142 Srov. *Rozhovor s Michalem Lazorčíkem* [Příloha I této práce].
143 Srov. *Rozhovor s Wlastou Laurou Laurenčíkovou* [Příloha V této práce]
144 Srov. *Rozhovor se Štěpánkou Bieleszovou* [Příloha II této práce]
145 Srov. Kap. 4 této práce
146 Srov. *Rozhovor s Tomášem Pospěchem* [Příloha III této práce].
147 Srov. Kap. 4 této práce
148 Srov. *Rozhovor se Štěpánkou Bieleszovou* [Příloha II této práce]

umožňovaly sledovat vznik díla a ověřovat jeho podobu. U digitální fotografie se tato otázka přesouvá k datovým souborům a k tomu, zda a jak mají být ve veřejné sbírce evidovány, uchovávány a zpřístupňovány. V paměťových institucích, které se nesoustředí na výtvarné umění a estetická stránka materializovaného díla ustupuje dokumentační funkci, se s digitální fotografií běžně nakládá. **Pokud se digitální data stávají součástí sbírky, je ve fázi evidence a dokumentace nutné ošetřit i toto**. Podstatné je nepodcenit popisná, technická a strukturální metadata.[149] [150]

Význam poctivé dokumentace může vyvstat až s časovým odstupem. **Absence informací může posunout míru pochopení a interpretaci díla**. Pokud instituce uchovává pouze finální print, nemusí být zřejmé, jak dílo vzniklo, jak autor vybíral výsledný obraz nebo jak pracoval s negativem, kontaktem, digitálním souborem či původní instalací. Právě tyto informace přitom mohou být důležité pro pochopení autorovy práce i výsledné podoby díla.[151]

Ztrácet se může i význam celého souboru. Fotografie často funguje jako část série, cyklu nebo autorského výběru. Pokud je vyňat pouze jeden snímek, může ustoupit do pozadí rytmus celku, vztah mezi jednotlivými obrazy nebo širší koncepce projektu. **Proto je u fotografických souborů důležité dokumentovat i vazby mezi jednotlivými položkami**.[152]

Podrobná dokumentace je významná především u děl s problematickou materiální podobou. Pokud například původní adjustace degraduje nebo se technický nosič časem poškodí, může být dokumentace jedním z mála způsobů, jak uchovat informaci o původní podobě díla. V takových situacích se otevírá otázka vztahu mezi originálem, výstavní kopií, digitálním záznamem a dokumentací. Proto **je zásadní zachytit materiální složení, způsob instalace i autorovy instrukce co nejdříve po vstupu díla do sbírky.**[153] [154]

5.3 Rovina uchovávání a péče

Po podchycení ideového i materiálního charakteru díla nastává fáze reálné konfrontace s materiální citlivostí a technologickou rozmanitostí současné fotografie. Předchozí evidenčně-dokumentační fáze je nezbytná pro následnou adekvátní péči o dílo. Ta ovšem **může narážet na kapacitu a technické možnosti depozitářů**.

Fotografie patří mezi nejcitlivější sbírkové předměty. Její stav mohou ovlivňovat světlo, teplota, vlhkost, chemické složení obalových materiálů, způsob manipulace i délka vystavení. U papírových médií se proto sledují stabilní klimatické podmínky, obvykle relativní vlhkost vzduchu 45–50 %. Běžným technologiím dostačuje pokojová nebo mírně nižší teplota kolem 20 °C a omezená intenzita osvětlení, nejvýše kolem 50 luxů. Výjimkou jsou barevné chromogenní tisky, které vyžadují chlazení –3 až +2 °C. Vlhké

149 Srov. *Rozhovor s Michaelou Zeinerovou Brachtlovou* [Příloha IV této práce].
150 HAVLÍNKOVÁ, Tereza. *Technický obraz ve sbírkách*, s. 57.
151 Srov. *Rozhovor s Tomášem Pospěchem* [Příloha III této práce].
152 Srov. *Rozhovor se Štěpánkou Bieleszovou* [Příloha II této práce].
153 Ibidem
154 Srov. *Rozhovor s Michaelou Zeinerovou Brachtlovou* [Příloha IV této práce].

a chladné prostředí naopak nesvědčí inkoustovým tiskům, protože by mohlo dojít k oddělení pigmentů. Citlivý na vlhko je také Ilfochrome (Cibachrome), u kterého vlhkost způsobuje kroucení podložky a migraci barev. **Neznalost použitých materiálů a technologií může urychlit degradaci materiálu a negativně ovlivnit životnost díla**. [155] [156] [157] [158]

Základní součástí péče je **vhodné uložení v prostoru depozitáře a citlivá manipulace s fotografickým dílem**. Fotografické tisky se obvykle ukládají do nekyselých prodyšných obalů, které brání chemickému poškození papíru a zamezují přímému kontaktu s nevhodnými materiály, zpravidla horizontálně do arborů. Významná je ochrana před prachem, mechanickým poškozením a kolísáním mikroklimatu. U větších formátů nebo pevně adjustovaných děl je nutné zvolit jiný způsob uložení než pro papír, například pomocí závěsných systémů a pojízdných regálů nebo vysunovacích stěn.[159]

V předchozím textu se již několikrát objevila **problematika fixních adjustací** a k tomu zvolených podložek. **V řadě případů není dopodrobna prozkoumaná životnost a chemická stabilita novodobých materiálů**. Lehčené desky typu kapa se navíc dají snadno deformovat a poškodit.

Správa fotografických sbírek dnes už nezahrnuje pouze péči o fyzické tisky. **U digitálních a hybridních děl je nutná digitální konzervace**. Osvědčená praxe ukazuje, že statické obrazy je nutné ukládat v otevřených formátech, jako jsou TIFF, JPEG 2000 nebo DNG. Každý soubor musí doprovázet kompletní popisná, technická a strukturální metadata. Pro maximální bezpečí se data ukládají na redundantní, tedy vzájemně zálohující servery. Celý proces pak uzavírá pravidelná kontrola integrity dat a jejich včasná migrace do nových formátů, což zajistí, že soubory půjde bez problémů přečíst i v budoucnu.[160] [161] [162]

5.4 Rovina zpřístupňování a interpretace

Fotografie je pro diváky obvykle snadno srozumitelná, protože zachycuje skutečnost nebo využívá známý vizuální jazyk. Jako sbírkový předmět je však citlivá na světlo a může být materiálově i technicky náročná na vystavení. Při prezentaci fotografií je proto potřeba hledat rovnováhu mezi jejich zpřístupněním veřejnosti a ochranou před poškozením, aniž by se ztratil význam a kontext díla.[163]

155 Srov. *Rozhovor se Štěpánkou Bieleszovou* [Příloha II této práce]
156 Srov. SELUCKÁ, Alena, Martin MRÁZEK, Ivo ŠTĚPÁNEK, et al. *Metodika uchovávání předmětů kulturní povahy*, s. 17–34.
157 Srov. HAVLÍNKOVÁ, Tereza. *Technický obraz ve sbírkách*. Kap. 2.2
158 Na základě přednášky *Anne Cartier Bresson: Restaurování fotografií v muzejních sbírkách*, 19. 03. 2026 v UPM.
159 Na základě exkurze v depozitáři GKK 5/2026.
160 Srov. *Rozhovor s Michaelou Zeinerovou Brachtlovou* [Příloha IV této práce].
161 Srov. Národní standard formátů pro archivaci. Dostupné z: https://archi.gov.cz/znalostni_baze:archivni_formaty#narodni_standard_formatu_pro_archivaci.
162 Srov. HAVLÍNKOVÁ, Tereza. *Technický obraz ve sbírkách*. Kap. 2.2
163 Srov. *Rozhovor se Štěpánkou Bieleszovou* [Příloha II této práce].

Současná fotografie už nemusí být prezentována jen jako samostatný obraz na papíře. Často **funguje v širším vztahu k dalším částem díla**, například k instalaci, knize nebo digitálnímu prostředí. Kurátor proto musí zvažovat, zda lze fotografii představit jako **jednotlivý snímek** nebo zda je pro její pochopení důležité zachovat **vazbu k celku**. Pokud je z tohoto kontextu vyjmuta, může se oslabit způsob, jakým autor pracuje nebo může dojít k dezinterpretaci.

Významný je rovněž kontext vzniku díla. Díla pracující s archivem nebo například sociálním dokumentem je třeba kurátorsky ošetřit doprovodnými údaji, aby se **podpořilo porozumění a nepřekračovaly se etické mantinely**.[164]

U děl na pomezí médií je třeba rovněž **respektovat autorský záměr** a způsob prezentace opřít o předchozí evidenci a dokumentaci díla. To je významné obzvlášť v případech, kdy není možné spolupracovat přímo s autorem.

Možnosti prezentace jsou opět omezeny **materiálovými a technickými limity**. U citlivých originálních tisků je nutné sledovat intenzitu osvětlení a délku vystavení, která by neměla přesáhnout dobu 6 týdnů. Součástí péče může být i **evidence světelné zátěže**, například formou záznamů v deníku vystavení. Pokud má být výstava delší nebo pokud jde o křehké dílo, mohou instituce používat **faksimile nebo výstavní kopie**.[165]

Dílo může být zprostředkováno také formou **zápůjčky** do jiných muzeí a galerií. To vyžaduje **přesně stanovené podmínky**. **Smlouva o výpůjčce** obvykle upravuje účel a dobu zápůjčky, způsob přepravy, pojištění a další podmínky manipulace a vystavení díla. Pro mobilitu sbírek muzejní povahy jsou **standardizované postupy a protokoly**, které by měly zajistit co nejhladší průběh zápůjčky. Tzv. zpráva o stavu a zabezpečení prostor (**Facility Report**) poskytuje zapůjčiteli jistotu, že jsou cílové výstavní prostory pro dílo vhodné. Protokol o stavu díla (**Condition Report**) zase popisuje aktuální fyzickou kondici díla, včetně fotodokumentace. Provádí se před zápůjčkou i po vrácení pro doložení případného poškození.[166]

Specifickou oblastí je transport děl. Způsob balení a převozu musí odpovídat povaze konkrétního díla. U rozměrnějších, křehčích nebo hodnotných prací může být nutná **speciální přeprava** nebo dokonce **kurýrní dohled**.

Důležitou formou zpřístupnění je **badatelské využívání sbírky**. To se zpravidla řídí **badatelským a depozitárním řádem**, které určují, za jakých podmínek může badatel pracovat. V praxi se běžně pracuje s katalogizačními kartami, soupisy, reprodukcemi nebo digitálními záznamy v badatelně. Pokud je to odborně odůvodnitelné a stav díla to dovoluje, může být umožněno také studium originálů v depozitáři nebo ve zvlášť vyčleněném prostoru. U fotografie je přitom důležité **omezovat zbytečnou manipulaci a chránit dílo před světlem**.[167]

164 Srov. *Rozhovor se Štěpánkou Bieleszovou* [Příloha II této práce].
165 Srov. *Rozhovor se Štěpánkou Bieleszovou* [Příloha II této práce].
166 Srov. *Minimální standardy mobility muzejních sbírek*. Dostupné z: https://admin.www.ngprague.cz/storage/1902/4.-MINIMALNI-STANDARD-MOBILITY-final.pdf
167 Na základě exkurze v GKK, 5/2026.

U rozsáhlých autorských fondů může být obohacující zpřístupňovat **nejen finální díla, ale také pracovní materiály**. Kontakty, negativy, layouty výstav, pracovní verze nebo autorské výběry mohou ukázat myšlenkové pochody autora a jak dílo vzniklo. Výstavní prezentace se tak nemusí soustředit jen na hotový obraz, ale může ukázat i proces, který k němu vede.[168]

Stále významnější roli má i **digitální dostupnost** sbírek. Tento proces zahrnuje tvorbu kvalitních digitálních masterů – skenů nebo reprofotografií v nejvyšší možné kvalitě, které slouží jako základní digitální záznam díla. Z nich mohou být následně vytvářeny menší náhledy nebo upravené soubory pro online prostředí. Digitální zpřístupnění však vyžaduje správu metadat a datových úložišť. **Nezbytnou podmínkou pro digitalizaci a online zpřístupňování děl žijících autorů jsou smluvně ošetřená autorská práva**.[169]

5.5 Rovina revize, reinterpretace a deakvizice

U současné fotografie může mít revize jiný charakter než u historicky uzavřeného fotografického díla. Průběžně lze například **zpřesňovat údaje**, které se v době akvizice teprve ustalují. U nového díla žijícího autora může zůstat otevřená například otázka finální podoby cyklu, vztahu konkrétního snímku k širšímu souboru nebo návaznosti na téma, které tvůrce dále rozvíjí.[170]

S odstupem času se může ukázat, že fotografie souvisí s mnohem komplexnějším tvůrčím procesem, než bylo při jejím zařazením do sbírky zřejmé. Snímek původně vnímaný jako solitér může být později interpretován jako součást autorského cyklu. Jiné dílo může naopak získat význam jako doklad určité fáze autorovy tvorby, technologického experimentu nebo konkrétní výstavní situace.

U žijících autorů lze navíc pracovat s informacemi, které by u starších děl často nebylo možné zpětně dohledat. Galerie může evidenci a dokumentaci doplňovat o **poznatky z rozhovorů, návštěv ateliérů či autorských textů** a podobně.

Revize se může týkat rovněž technického stavu. V případě **zjištění fyzického poškození** je u současného díla možné **obrátit se přímo na autora** a konzultovat s ním například použitou technologii, původní materiálové řešení nebo vhodný postup konzervátorského či restaurátorského zásahu.[171]

V případě **deakvizice**, čili vyřazení fotografického díla ze sbírky, nastává zdlouhavý administrativní proces, který je jasně ošetřen právními dokumenty, kde je definováno za jakých okolností je možné o vyřazení uvažovat. Celý proces vyžaduje **formální zdůvodnění a řádnou dokumentaci**. V českém prostředí je postup dán zákonem o ochraně sbírek muzejní povahy a navazující vyhláškou[172]. Vyřazení sbírkového předmětu

168 Srov. *Rozhovor s Tomášem Pospěchem* [Příloha III této práce].

169 Srov. *Jana Macháčková: Digitalizace sbírek je velké téma.* Dostupné z: https://artalk.info/news/digitalizace-sbirek-je-velke-tema.

170 Srov. *Rozhovor s Wlastou Laurou Laurenčíkovou* [Příloha V této práce].

171 Na základě neformálního rozhovoru s Michalem Lazorčíkem

172 Srov. Zákon č. 122/2000 Sb. Zákon o ochraně sbírek muzejní povahy. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2000-122. Vyhláška č. 275/2000 Sb.: Vyhláška Ministerstva kultury, kterou se provádí zákon č. 122/2000 Sb., o ochraně sbírek muzejní povahy a o změně některých dalších zákonů. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2000-275.

je možné jen ze stanovených důvodů, například kvůli neupotřebitelnosti, přebytečnosti, ztrátě nebo výměně. Změna se musí promítnout nejen do interní evidence, ale také do CES.[173]

Vyškrtnutím z evidence sice zaniká speciální status sbírkového předmětu, ale vlastnické právo muzea trvá dál. Instituce musí rozhodnout, jak s věcí naloží. Mezinárodní etický kodex ICOM doporučuje **nabídnout** vyřazenou věc přednostně **jinému muzeu či galerii**, kde pro ni najdou lepší uplatnění. Další možností je nechat si fotografické dílo v instituci **pro studijní účely**. Bude dál sloužit badatelům, ale již bez přísné zákonné ochrany sbírkového předmětu.

Ekonomicky a eticky nejcitlivější cestou je **prodej vyřazeného díla**. Podle přísných pravidel ICOM se umělecké sbírky nikdy nesmí vnímat jako nástroj pro navýšení rozpočtu. Pokud se předmět prodá, celý výtěžek se musí investovat výhradně zpět do sbírky, například na nákup nových akvizic. Jakýkoliv prodej zaměstnancům instituce je z etických důvodů naprosto vyloučený.

Deakvizice nemá být nástrojem k rychlé úpravě sbírky například podle prostorových možností nebo změně kurátorského vkusu. Každé vyřazení by mělo být řádně obhájené, transparentně doložené a provedené bez střetu zájmů.[174] [175]

Přísným výběrem na samém začátku životního cyklu sbírkového předmětu se však kurátoři snaží procesu vyřazování úplně vyhnout. Moderní správa sbírek klade zásadní důraz na to, aby žádné vyřazení z fondu nikdy neohrozilo veřejný zájem, kontinuitu výzkumu a historickou celistvost kulturního dědictví. **Promyšlená akvizice je nejdůležitější prevencí pozdější deakvizice**.

173 Srov. ŽALMAN, Jiří a Pavel JIRÁSEK. *Příručka muzejníkova I*., s. 44– 47

174 Srov. *ICOM Code of Ethics for Museums* [online]. Dostupné z: https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf.

175 *Profesní etický kodex muzeí umění v České republice* [online]. Dostupné z: https://rgcr.cz/wp-content/uploads/2014/10/eticky_kodex.pdf

Závěr

Tato práce se věnovala sbírání současné fotografie ve veřejných uměleckých sbírkách. Zaměřila se na okamžik, kdy se fotografie nestává pouze vystaveným obrazem, ale vstupuje do dlouhodobého režimu veřejné sbírky. Od této chvíle je s ní spojena nejen její umělecká hodnota, ale rovněž otázky evidence, dokumentace, péče, autorských práv a budoucího zpřístupnění.

Teoretická část práce vymezila základní rámec veřejné umělecké sbírky, sbírkotvorné činnosti a současné fotografie. Na tento rámec navázal model životního cyklu fotografického díla ve sbírce. Ten umožnil sledovat jednotlivé fáze institucionální práce s fotografií a zároveň ukázal jejich vzájemnou provázanost.

Praktická část práce se soustředila na Galerii Klatovy / Klenová. Případ GKK ukázal, že fotografie zde od roku 2004 získala samostatnější institucionální postavení vyčleněním do nového sbírkového okruhu Fotografie, filmy, videozáznamy a jiná média. Zároveň ale zůstává součástí širšího prostředí současného umění, kde se přirozeně potkává s videem, instalací nebo objektem. To odpovídá i samotné povaze současné fotografie, která často nepůsobí jako uzavřené médium, ale jako otevřená součást širší vizuální praxe.

V případě GKK se také ukazuje úzká souvislost mezi výstavní dramaturgií a akviziční činností. Výstavní program zde vytváří prostor, v němž galerie poznává tvorbu vybraných autorů, sleduje její souvislosti a následně zvažuje její možné místo ve sbírce. Akvizice nevystupuje jako izolovaný úkon. Je součástí dalšího odborného vztahu mezi institucí, autorem a sbírkovým fondem.

Závěrečná analýza se zaměřila na problematické roviny, které se při sbírání současné fotografie opakovaně objevují. Tyto roviny souvisejí především s tím, že fotografie je jako sbírkový předmět materiálově, technicky i významově proměnlivá. Vyžaduje proto patřičné odborné posouzení při akvizici, ale také přesnou dokumentaci, citlivou péči a průběžné sledování jejího dalšího života ve sbírce.

Práce neměla za cíl převést praxi GKK na všechny veřejné galerie. Spíše se snažila na konkrétním příkladu ukázat, jak může sbírání současné fotografie ve veřejné instituci probíhat a jaké otázky při něm vyvstávají. Případová studie zároveň umožnila nahlédnout i do méně viditelné části galerijní práce, která se odehrává za výstavním provozem, ale pro dlouhodobé uchování a porozumění dílu je zásadní.

Současná fotografie ve veřejné umělecké sbírce není jen obrazem, který lze vystavit. Je sbírkovým předmětem, jehož význam se udržuje v čase. Záleží nejen na tom, že dílo do sbírky vstoupí, ale také na tom, jak bude dále popsáno, chráněno, zpřístupňováno a odborně promýšleno.

Přílohy

Rozhovory s odborníky

Příloha I

Mgr. Michal Lazorčík

→ vedoucí Oddělení výstav a péče o sbírky GKK
→ kurátor sbírek a výstav
→ správce depozitáře
→ zástupce pro věci odborné

Jaké místo vlastně podsbírka má v rámci celé sbírky GKK?
Koncepce sbírky GKK cílí na české moderní umění od druhé poloviny 20. století do současnosti s přesahy na Slovensko a fotografie je jeho nedílnou součástí. Postavení podsbírky je rovnocenné s ostatními, není to tak, že by jedna podsbírka měla větší nebo menší význam.

Podsbírka fotografie, filmy, videa a nová média vznikla až v roce 2004 a dnes má 353 sbírkových předmětů. Ale i před tím galerie fotografie sbírala. Sice ne moc, ale jde o zásadní věci. Ty byly evidované jako kresby. Jmenovat mohu například matriční album s autorskými vstupy s názvem Řeholní pacient Václava Stratila, fyzicky manipulované fotografie Dalibora Chatrného, fotogramy Jiřího Šiguta nebo fotografie z performance Miloše Šejna.

Proč byla podsbírka vyčleněna samostatně?
Fotografie, filmy, videa a nová média, byly čím dál více součástí umění a nedalo se tomu vyhnout. Vznik podsbírky také do určité míry souvisel se zaměřením a činností tehdejších kurátorů Pavla Vančáta a Jana Freiberga. Ti se dnes vlastně věnují především fotografii a oba ji studovali na univerzitě v Ústí nad Labem (UJEP). Zároveň ve stejném roce realizovali rozsáhlou výstavu „Fotografie?" a došlo k novým akvizicím.

V jedné podsbírce má tedy vedle fotografie i místo film, video a nová média. Vnímáte to jako výhodu v případě, kdy je dílo rozkročené někde mezi?
Ano, z tohoto pohledu je to výhoda, protože u některých prací není možné striktní vymezení a vlastně ani není podstatné. Kupříkladu to, že ještě před vznikem podsbírky, byly fotografie zařazeny do kreseb poukazuje na nějaký historický vývoj v oboru a ve sbírce. Nikdy neděláme to, že bychom stará inventární čísla škrtali a přepisovali je na nové. Jednak jde o komplikovanou administrativu a nevidíme v tom ani smysl.

Podle jakých kritérií se rozhoduje, která fotografická díla budou do sbírky zařazena?

Základem je koncepce naší sbírky, čili, musí jít o české umění od druhé půlky 20. století do současnosti s přesahy na Slovensko. To je hlavní kritérium. Sbírkotvornou činnost máme pak úzce propojenou s výstavním plánem. To, co vystavíme musí být tak kvalitní, aby to sbírku obohatilo. Umělci, které vybíráme, už musejí mít za sebou nějakou historii. Může jít i o mladé umělce po škole, ale musí být v jistém ohledu progresivní.

Vedle toho do sbírky cíleně dokupujeme díla, o kterých víme, že nám tu chybí. Tak došlo například k dokupu prací Míly Preslové. Měli jsme od ní jen jednu fotografii, kterou galerii darovala po výstavě a chtěli jsme to ještě doplnit něčím obšírnějším. Zrovna tak nám chyběla například Michaela Thelenová. Ve sbírce jsme již měli práce od Zdeny Kolečkové, obě autorky spojuje vazba na ústecký region, dávalo nám smysl zařadit i Michaelu.

Návrhy na nákupy musíme následně obhájit před odbornou komisí, která vše posuzuje. Zdůvodňujeme, proč máme o díla zájem a co s nimi zamýšlíme do budoucna. Odborná komise se vyjádří, dá nám třeba i další doporučení a ředitelka galerie pak rozhodne, zda dílo nakoupíme či ne.

Hraje při akvizicích fotografie roli také vztah ke Klatovsku, Plzeňskému kraji nebo k historii galerie?
Může tomu tak být, ale naše profilace není omezena regionem. I když věřím, že i s regionálním uměním můžete být světoví.

Jakou roli hrají finance, podle jakého klíče je do podsbírek rozdělujete?
Jsme příspěvkovou organizací Plzeňského kraje. Finanční prostředky poskytnuté krajem na akvizice nových děl rozdělujeme podle aktuálních příležitostí a stanovených priorit. Vždy je to navázáno na konkrétní díla, o která máme zájem. Fotografie pravidelně vystavujeme, především v purkrabství hradu. Provázanost výstavního plánu s akvizicí platí i pro fotografii. Nedržíme se nějakých pevně daných kvót pro jednotlivé podsbírky. Někdy musíme nákup rozplánovat do více let, pokud je náš záměr přes rozpočet. Také cíleně žádáme o dotace, například z akvizičního fondu Ministerstva kultury nebo z Nadace současného umění.

Je tedy rozvoj podsbírky spíše systematicky plánovaný, nebo to více závisí na konkrétních příležitostech, darech a momentálních možnostech?

Je to kombinace a vyvažování všeho. Je to o příležitostech daných kvalitním výstavním plánem a zároveň systematické zaplňování bílých míst. Zmíněné sbírkotvorné zaměření nám otevírá širší rámec a dává relativní volnost.

V čem je podle Vás sbírání současné fotografie jiné než sbírání tradičnějších médií, například malby nebo sochy?
Fotografie je reprodukovatelná a může existovat v různých edicích, to je to, co ji odlišuje. Jsou i autoři, kteří záměrně dělají z fotografie originální dílo ve stylu Jana Svobody. Já v tom ale problém nevidím, patří to ke specifiku média.

Co je u současné fotografie vlastně sbírkovým předmětem – fyzický print, digitální soubor, edice, autorský koncept, nebo něco jiného?
Digitální data řešíme jen u videa a filmů. U fotografie je to fyzický print s popisem a označením edice. Ideální je, když máme v kupní smlouvě či v darovací smlouvě stanovenou edici, licenci a sjednané podmínky, jak s fotografií zacházet.

Jaké problémy přináší evidence, dokumentace a dlouhodobé uchovávání fotografií?
Důležité je podchytit vše podstatné, u komplikovanějších děl například i instalační instrukce, tak, aby mohlo být dílo nainstalováno k výstavě i bez účasti autora…

Vybavuji si jedno komplikované dílo z vaší sbírky pracující s fotografií. Je to rozměrná instalace Zbyňka Baladrána s názvem „*Když John Wyatt sestavil svůj spřádací stroj a zahájil tak průmyslovou revoluci 18. století, neupřesnil, že stroj měl pohánět osel. A přesto stroj spouštěl opravdu osel.*“ Předpokládám, že v depozitáři ho máte rozložené, jak si poradíte třeba s tímto?
Toto dílo jsme instalovali už několikrát. Jednou s účastí autora a pak již podle instrukcí, fotodoku-

mentace a dokonce i speciálních pomůcek a šablon. A to je přesně ono, musíme vědět, jak to má být. Jinak by se mohlo stát, že i s nejlepším úmyslem vlastně dílo můžete zničit.

A jakým způsobem tento typ informací evidujete?
Je to různé podle toho, kdy bylo dílo pořízeno, důležité je, že je to podchycené, ve smlouvách, v DEMUSu, ve fotodokumentaci, dříve na kartách…

A co se týče materiality a uchovávání fotografie, máte dnes vybudovaný nový depozitář, rozlišujete při ukládání a ochraně například, zda jde o bromostříbrnou fotografii, chromogenní, digitální tisk…?
Fotografie ukládáme do sekce s pracemi na papíře a snažíme se dodržovat všechny zásady ochrany, jednotlivé tisky jsou uloženy v nekyselých obalech v arborech.

Stalo se již někdy, že byste zaznamenali nějakou degradaci materiálu?
Ne, to se zatím nestalo.

Jak často se díla z této podsbírky zapůjčují a jaké podmínky pro to případně vyžadujete?
Zápůjčky probíhají často a to se týká i fotografií. Vše se musí podchytit ve výpůjční smlouvě, tak, aby se při externím vystavení fotografie nezničily.

Jaké institucionální limity nejvíce ovlivňují rozvoj této podsbírky – finance, depozitáře, personál, legislativa, akviziční příležitosti?
Nejvíce limitující jsou asi finance, tím ale nechci říct, že je nemáme. Depozitář máme nový a moderní. Jinak, co se týče odborného personálu, žádná podsbírka nemá svého speciálního kurátora, jsme tu všichni na všechno. Jsem tu já, další kurátor Petr Krátký a významně spolupracujeme s kurátorem Jiřím Machalickým. Některé výstavní projekty mohou mít i externí kurátory, u fotky je to třeba Jolana Havelková. O registraci sbírkových předmětů pak pečuje Daniela Štichová.

Co považujete za nejproblematičtější rovinu sbírání současné fotografie ve veřejné galerii dnes?
Za dobu, co tu pracuji, je to 15 let, se mi nestalo, že bych se s fotografií dostal do nějakých větších problémů. Je pravda, že fotografie jsou specificky křehký materiál a například na podložkách typu kapa jsou i extrémně citlivé na manipulaci. Je potřeba se podle toho k fotografii chovat. Poslední záchranou může být to, že v rámci digitalizace, máme všechny sbírkové předměty profesionálně nafocené ve vysoké kvalitě a jsme případně schopni, samozřejmě s vědomím a souhlasem autora, vytvořit výstavní kopii.

Příloha II

doc. Mgr. Štěpánka Bieleszová, Ph.D.

→ Kurátorka podsbírky fotografie, Muzeum umění Olomouc

1. Když přemýšlíte o fotografii v rámci muzea umění, jaké místo tam podle Vás vlastně má?
Fotografii v muzeu umění vnímám jako médium, které má svou svébytnou historii, vlastní technické i estetické parametry, ale nikdy ji nečtu izolovaně. Právě naopak: zajímá mě její schopnost pohybovat se mezi několika oblastmi najednou – mezi obrazem, dokumentem, záznamem, konceptuálním gestem, osobní výpovědí i historickým svědectvím. V tom je fotografie mimořádně silná, ale zároveň i náročná pro kurátorskou a sbírkotvornou práci.

V Muzeu umění Olomouc má fotografie zvláštní postavení i proto, že fotografická sbírka zde dlouho vznikala v těsném vztahu k ostatním médiím – ke kresbě, grafice, autorské knize, konceptuálnímu umění nebo dokumentaci akcí. Když jsem se v roce 2007 sbírky ujala, navazovala jsem na práci Pavla Zatloukala, Ladislava Daňka a Heleny Musilové, kteří do ní vnesli velmi důležité linie: olomouckou skupinu DOFO, konceptuální fotografii, dokumentaci akcí a happeningů, českou fotografii 20. století. Já jsem se pak snažila tuto historickou osu dále rozvíjet směrem ke klasické meziválečné fotografii i k současné tvorbě.

V posledních letech se podle mne ještě více ukazuje, že fotografii už není možné chápat pouze jako „obraz na papíře“. Současná fotografie často vstupuje do instalace, knihy, archivu, digitálního obrazu, videa nebo sociálního prostoru. Přesto si myslím, že právě muzeum umění má schopnost udržet její komplexnost – tedy nejen estetickou kvalitu, ale i kontext, způsob vzniku, autorskou strategii a místo v širších dějinách vizuální kultury.

Fotografie má v muzeu trochu paradoxní postavení. Na jedné straně je velmi přístupná a pro diváky srozumitelná, protože vychází ze skutečnosti nebo se k ní alespoň vztahuje. Na druhé straně je jako sbírkový předmět velmi citlivá a zranitelná. Vyžaduje specifickou péči, přesné expoziční podmínky a neustálé rozhodování, zda ji vystavit jako originál, nebo zda ji v určité situaci chránit prostřednictvím výstavní kopie či faksimile.

2. Podle čeho poznáte, že určitá současná fotografie nebo soubor do sbírky opravdu patří?

Nikdy to není jen jedna věc. Samozřejmě musí jít o kvalitní práci, ale samotná kvalita je u současné tvorby velmi obtížně definovatelná. Důležité je, zda dílo rozšiřuje nebo zpřesňuje už existující profil sbírky. Ptám se, zda má vztah k liniím, které sbírka dlouhodobě sleduje: k české fotografii, k olomouckému a moravskému prostředí, ke středoevropskému prostoru, ke konceptuální fotografii, dokumentu, subjektivnímu dokumentu, k otázce identity, sociální reality nebo proměny fotografického obrazu.

U současné fotografie je pro mě často důležitý celý soubor, ne jen jednotlivý snímek. Jedna fotografie může být vizuálně silná, ale teprve soubor ukazuje autorovo myšlení, rytmus práce, schopnost téma držet a rozvíjet. Proto jsem se například v Galerii Café Amadeus snažila sledovat mladé autory a autorky dlouhodoběji – nejen vystavit atraktivní fotografie, ale pochopit, odkud jejich práce vychází a zda má potenciál přesáhnout okamžitý efekt.

Rozhodující je tedy kombinace několika hledisek: kvalita, vztah ke koncepci sbírky, reprezentativnost pro určité téma nebo proud, ale také schopnost díla obstát v čase. U mladých autorů a autorek je v tom vždy určitá míra rizika. Sbírka ale nemůže vznikat jen zpětně, až když je všechno potvrzené historií. Pak by muzeum pouze dohánělo minulost. Proto považuji za důležité, aby instituce uměla rozpoznat i živý potenciál a nebála se v přiměřené míře podpořit současnou tvorbu ve chvíli jejího vzniku.

Složité je to tehdy, když dílo působí velmi aktuálně, ale ještě nevíme, zda obstojí s odstupem. Právě tady hraje roli kurátorská zkušenost, znalost autora, jeho dosavadní práce, ale i širší kontext. Někdy je důležité sledovat, zda nejde jen o jeden dobrý obraz, ale o dlouhodobější autorský postoj.

3. Jak mezi sebou vyvažujete doplňování toho, co ve sbírce historicky chybí, a reagování na to, co vzniká teď?

Je to trvalé napětí. Na jedné straně víme, že každá sbírka má historické mezery. U fotografie jsme museli doplňovat například klasiky české meziválečné fotografie, autory, kteří ve sbírce chyběli, nebo některé důležité proudy, které nebyly dostatečně zastoupeny. Díky spolupráci s Annou Fárovou se podařilo získat práce Františka Drtikola, Jaromíra Funka, Jaroslava Rösslera, Eugena Wiškovského nebo Josefa Sudka. To jsou akvizice, které sbírce dávají historickou oporu.

Na druhé straně jsem ale vždy cítila, že se nesmíme dívat jen dozadu. Současná fotografie se jen velmi obtížně dostává do veřejných sbírek, a pokud muzeum čeká příliš dlouho, často ztratí možnost získat důležité práce včas. Proto pro mne byla tak důležitá Galerie Café Amadeus. Fungovala jako místo, kde jsme mohli sledovat mladé autory a autorky, často ještě studenty a absolventy Institutu tvůrčí fotografie v Opavě nebo České fotoškoly. Z některých výstav pak přirozeně vznikly i akvizice nebo dary do sbírky.

Důležitým momentem byla příprava výstavy *Civilizované iluze*, která v roce 2012 představila profil fotografické sbírky Muzea umění Olomouc. Při přípravě se ukázalo, že sbírka má sice silnou historickou osu, ale citelně v ní chybí současná dokumentární fotografie i některé aktuální podoby fotografického obrazu. Ve spolupráci s Vladimírem Birgusem a Jindřichem Štreitem se tehdy podařilo oslovit řadu autorů a autorek, kteří do sbírky darovali svá díla. Tím se podařilo doplnit nejen současný dokument, ale také konceptuální a výtvarně orientovanou fotografii.

V tomto období se do sbírky dostaly mimo jiné digitální tisky Vladimíra Birguse, Lenky Bláhové, Jitky Horázné, Leny Jakubčákové, Svatopluka Klesnila, Davida Maixnera, Pavla Máry, Tomáše Pospěcha, Michaely Spurné a dalších. Tehdy šlo přibližně o 87 digitálních tisků, tedy zhruba o jednu setinu tehdejšího fotografického fondu, který měl kolem sedmi tisíc sbírkových exponátů. Pro sbírku to ale bylo důležité nejen kvantitativně, ale především koncepčně.

Neřekla bych, že jedna rovina musí převládnout. Spíše jde o to, aby spolu komunikovaly. His-

torické akvizice dávají sbírce hloubku a oporu, současné akvizice jí dávají živost a schopnost vypovídat o době, ve které muzeum samo působí. Současná práce ale musí obstát nejen jako „novinka“. Musí mít vnitřní přesvědčivost, jasnou autorskou pozici a schopnost vstoupit do dialogu s tím, co už ve sbírce je.

4. Co bývá u současné fotografie při rozhodování nejtěžší?

Nejtěžší je odhadnout budoucí relevanci. U historického díla už často existuje určitý konsensus – víme, jaké místo má autor v dějinách fotografie, jak byla jeho tvorba reflektována, co znamenala. U současné fotografie tento odstup nemáme. Kurátor se musí rozhodovat v situaci nejistoty. To je riziko, ale zároveň podstata živé sbírkotvorné práce.

Další obtíž je materialita a podoba díla. Nejde jen o to, zda je dílo kvalitní, ale také co přesně muzeum získává a jak to bude schopné uchovávat. U klasické bromostříbrné zvětšeniny je situace relativně srozumitelná. U digitálního tisku se ale otevírá otázka edice, autorského tisku, typu papíru, adjustace, životnosti materiálu nebo toho, zda má být součástí akvizice i digitální soubor.

V naší praxi jsme například digitální data standardně nepožadovali. Zdvořile jsme ale autory žádali, pokud to bylo možné, o řádné označení díla na rubu fotografie, především o číslování edice, například 1/5. Tím se potvrzuje, že nejde o libovolně reprodukovatelný obraz, ale o konkrétní autorsky určený exemplář.

Zkušenost také ukazuje, že je velmi důležité předem řešit adjustaci. Pokud je to možné, žádáme autory, aby do sbírky poskytovali fotografie na papíře, nikoli adjustované na problematické podložky. Například u materiálů typu kapa může docházet k degradaci. Ve sbírce máme takový případ u velkoformátové fotografie Veroniky Bromové, kde se degradace materiálu už projevuje. To je přesně situace, která ukazuje, že muzeum musí myslet nejen na přijetí díla, ale i na to, zda je schopné ho uchovat v dobrém stavu po desítky let.

U současné fotografie je tedy obtížné rozhodovat nejen o hodnotě díla, ale i o jeho budoucí udržitelnosti. Někdy může být dílo mimořádně zajímavé, ale jeho materiál, adjustace nebo technická náročnost vyvolávají otázku, zda ho instituce dokáže dlouhodobě bezpečně spravovat.

5. Co je pro Vás u fotografie vlastně to hlavní, co má instituce uchovat?

Záleží na typu fotografie. U některých děl je klíčový konkrétní autorský print – jeho technika, formát, papír, způsob zvětšení, adjustace, signatura, dobový charakter. U historické fotografie je materialita často zásadní. Originální dobová zvětšenina má jinou výpovědní hodnotu než pozdější tisk, byť z téhož negativu.

U současné fotografie je ale často důležitější celek: soubor, autorský výběr, koncepce, způsob prezentace. Může se stát, že jednotlivý snímek je silný, ale bez ostatních fotografií ztrácí část významu. Proto je třeba vždy zvažovat, zda do sbírky přijímáme reprezentativní jednotlivinu, nebo celek, který lépe vystihuje autorovo uvažování.

Velmi důležitý je pro mne také širší kontext vzniku. Fotografie může být uměleckým dílem a zároveň dokumentem určité události, prostředí, sociální situace nebo komunity. U dokumentární fotografie nejde jen o obrazovou kvalitu, ale i o vztah autora k fotografovaným lidem, o čas, který tématu věnoval, o etiku pohledu. Instituce by tedy neměla uchovávat jen obraz, ale také vědomí o tom, proč a jak vznikl.

Z praktického hlediska je podstatné, že fotografie ukládáme jako citlivé papírové médium. Digitální tisky jsou uloženy obdobně jako bromostříbrné fotografie – do nekyselých papírů a složek. Celá fotografická sbírka je soustředěna v depozitáři papírových médií, společně s kresbou, grafikou, plánovou dokumentací sbírky architektury nebo autorskou knihou. Tam jsou udržovány stabilní klimatické a světelné podmínky.

To je možná méně viditelná, ale zcela zásadní část sbírkotvorné práce. Sbírka nevzniká pouze tím, že se dílo koupí nebo přijme darem. Skutečnou sbírkou se stává až tehdy, když je dílo odborně popsáno, zaevidováno, uloženo, chráněno a zároveň připraveno k budoucímu badatelskému, výstavnímu nebo publikačnímu využití.

6. MUO má zvlášť sbírku fotografie a zvlášť nová média, jak tohle rozdělení vnímáte vy?
Rozdělení na fotografii a nová média má praktický i odborný smysl. Fotografie má vlastní dějiny, techniky, konzervátorské nároky, způsoby evidence a své specifické sběratelské problémy. Nová média zase vyžadují jiný typ péče, protože často pracují s pohyblivým obrazem, zvukem, softwarem, instalací, technologií nebo proměnlivým nosičem. Z hlediska správy sbírky je tedy určité rozdělení logické.

Současně je ale jasné, že umělecká praxe tyto hranice stále překračuje. Mnoho autorů a autorek dnes pracuje mezi fotografií, videem, digitálním obrazem, instalací, knihou nebo archivem. Někdy je fotografie součástí širšího celku a není možné ji z něj jednoduše vyjmout. V takových případech je důležitá komunikace mezi kurátory jednotlivých podsbírek a schopnost rozhodnout, kde bude dílo nejlépe uchováno a interpretováno.

Hranice mezi fotografií a novými médii se komplikuje zejména u digitálního obrazu. Digitální tisk může být stále chápán jako fotografie, pokud autor pracuje s fotografickým obrazem a výsledkem je fyzický autorský print. Zároveň ale víme, že digitální technologie proměnila způsob vzniku, zpracování i reprodukovatelnosti fotografie.

Pro instituci je proto důležité rozlišovat mezi digitálně zhotoveným tiskem, digitálním obrazem jako datovým souborem, projekcí, videem, instalací nebo mediálním dílem. Někdy je hranice zřejmá, jindy nikoli. V takových případech je podle mne rozhodující autorský záměr a výsledná forma díla: zda má být uchováno jako fotografie, jako součást instalace, nebo jako mediální dílo vyžadující jiný typ správy.

Já osobně nevnímám hranici mezi fotografií a novými médii jako pevnou zeď. Spíše jako pracovní členění. Důležité je, aby institucionální struktura neomezovala samotné dílo. Pokud práce stojí mezi médii, musí se tomu přizpůsobit i způsob, jak o ní muzeum přemýšlí. Nejde jen o to, kam ji zařadíme v evidenci, ale jak zachováme její smysl.

7. Kde podle Vás naráží sbírání současné fotografie v muzeu umění na největší limity?
Limitů je více a často se vzájemně propojují. Finance jsou samozřejmě zásadní. I když fotografie bývala dlouho vnímána jako dostupnější médium, dnes to už zdaleka neplatí. Ceny historických i současných fotografií rostou a kvalitní práce se často velmi rychle dostávají mimo možnosti veřejných institucí. Právě proto byly pro nás tak důležité dary autorů, osobní vztahy a dlouhodobá důvěra.

Dalším limitem jsou prostorové a technické podmínky. Fotografie je citlivé médium. Vyžaduje stabilní klima, správné uložení, ochranu před světlem, kvalitní obaly, rámování a opatrnou manipulaci. U současných fotografií větších formátů, instalací nebo kombinovaných médií je to ještě náročnější.

Při vlastních výstavních projektech standardně sledujeme a hlídáme expoziční podmínky. U citlivých fotografických materiálů se pohybujeme přibližně kolem 45–50 % relativní vlhkosti, osvětlení kolem 50 luxů, teplota by neměla přesahovat zhruba 20 °C a doba vystavení by měla být omezená, ideálně na 4–6 týdnů. Pokud je výstava delší, je vhodné exponáty po určité době vyměnit nebo nahradit faksimilemi.

Tak jsme postupovali například při výstavě *Civilizované iluze*, která trvala přes tři měsíce. Výstava byla sice vhodně nasvícena, ale nejcennější historické exponáty – například fotografie Drtikola, Funka, Wiškovského nebo Rösslera – jsme po přibližně šesti týdnech vyměnili za faksimile zhotovené ze skenu digitálním tiskem. To je podle mne dobrý příklad kompromisu mezi potřebou zpřístupnit sbírku veřejnosti a povinností ji chránit.

Podobně u zápůjček do jiných institucí nastavujeme podmínky smluvně. Požadujeme odpovídající expoziční režim, pojištění a ideálně půjčujeme fotografie zarámované pod sklem, aby s nimi nemanipulovala jiná osoba než pověřený konzervátor. Bez pojištění exponáty nemohou opustit sbírku muzea. U nejcennějších děl se snažíme kontrolovat i podmínky v externích expozicích, ale v běžné praxi narážíme na časové, finanční i personální limity.

Velkým limitem jsou právě personální kapacity. Sbírkotvorná práce nekončí získáním díla. Teprve potom začíná evidence, popis, měření, datace, určení techniky, dokumentace, komunikace s autorem, příprava pro výstavy, zápůjčky, publikace, badatelské využití. To všechno vyžaduje čas, který je v muzeu často nejvzácnější.

Rozdíl mezi ideální a reálnou praxí je tedy poměrně velký. Ideálně by muzeum systematicky sledovalo scénu, pravidelně nakupovalo, vytvářelo reprezentativní soubory, pečlivě dokumentovalo kontext a současně mělo dostatek prostředků na péči o již získaná díla. V realitě se často rozhodujeme podle možností daného roku, rozpočtu, nabídky, časové kapacity nebo vhodné příležitosti. Přesto si myslím, že i v těchto omezeních lze dělat smysluplnou sbírkotvornou práci, pokud má jasnou koncepci, kontinuitu a osobní odpovědnost kurátora.

Možná bych na závěr dodala, že současná fotografie se často jeví jako snadno dostupné médium, ale z hlediska muzejní péče vůbec jednoduchá není. Každá akvizice s sebou nese otázky autorství, edice, materiálu, adjustace, životnosti, budoucí prezentace a konzervace. Kurátor tedy nerozhoduje pouze o tom, zda je dílo umělecky zajímavé, ale také zda je instituce schopna nést za něj dlouhodobou odpovědnost. A právě to je podle mne jeden z hlavních rozdílů mezi výstavním zájmem a skutečnou sbírkotvornou prací.

Příloha III

doc. MgA. Mgr. Tomáš Pospěch, Ph.D.

→ kurátor UPM pro sbírku Josefa Koudelky

Když pracuješ se sbírkou Josefa Koudelky, v čem je to podle tebe jiné než péče o běžnou, autorsky i umělecky pestrou, fotografickou sbírku?

Byl jsem v UPM zaměstnán jako kurátor fotografie, s tím, že mám v prvé řadě na starost sbírku Josefa Koudelky. Jednání o daru probíhala od roku 2007, v roce 2019 se uskutečnila první vlna, v roce 2021 druhá, v roce 2024 třetí a v roce 2025 čtvrtá. Tím byla naplněna hlavní část, připravovaná pátá část daru sestává už jen spíše z doplňků, tisků fotografií Josefem nyní připravovaných knih, předání fotoaparátů, kompletní sestavy jeho knih atd.

Fotografická sbírka UPM neshromažďuje archivy autorů, byla od začátku koncipovaná a jejím kurátorem Janem Mlčochem je dodnes formovaná jako excelentní výběr několika autorových prací, které jsou zásadní položkou v historii české fotografie. Výrazně zastoupeni jsou tam svými fotografiemi i některými dalšími artefakty víceméně jen František Drtikol, Josef Sudek, částečně Fred Kramer a právě Josef Koudelka. Ten usiloval, aby nám předal všechny práce, které považuje za své dílo.

Co je u takto autorsky vymezeného fondu vlastně nejdůležitější uchovávat?

To je naše největší dilema. Nemáme tak velký depozit ani počet zaměstnanců, abychom si mohli dovolit přebírat, třídit a uchovávat ucelené archivy. Josef Sudek má ve sbírce i některé své fotoaparáty, židličky z ateliéru a třeba i posmrtně odlitou sádrovou masku. Pro nás tvoří nejdůležitější část umělecká sbírka. Vedle toho máme dokumentační sbírku, od Josefa Koudelky jsme získali i veškeré negativy a kontakty k nim. Vše podstatné má Josef kvalitně naskenované, ale například u souboru Invaze 68 to byly jedině negativy, které byly spolu s autorem na místě, kde se odehrávaly dramatické události při obsazování Prahy vojsky Varšavské smlouvy. Pokud je to událost, kterou i v dnešním Rusku někteří popírají, jsou negativy tím nejdůležitějším dokladem, jak to tehdy bylo. A nevíme, jaké budou v budoucnu technické možnosti skenování

a polygrafie, zda z těch negativů nedostaneme ještě daleko lepší obrazy.

Osobně jsem rád, že nám Josef daroval i layouty výstav – badatelé můžou sledovat, jak se vyvíjelo jeho uvažování o jednotlivých cyklech a výstavách. Kdežto naopak jeho malé i velké deníky se stěhují do Muzea literatury. Ovšem nadace má k dispozici skeny těch nejdůležitějších zápisů a dokumentů.

Jak přemýšlíš o tom, co je u fotografie ta podstatná podoba díla, když existují například jiné tisky, jiné verze nebo pozdější výběry?
Pokud máme na mysli fotografii jako umělecké dílo je podstatná taková podoba, jak ji určí autor. Jsou autoři, kteří nad výslednou podobou svého díla příliš nepřemýšlí a různě variují formát, papír, techniku nebo adjustaci třeba podle momentálních módních trendů a pak jsou autoři, pro které je to integrální součástí jejich tvorby. Ti mne zajímají nejvíc.

Jak důležitá je při takové práci komunikace s autorem nebo s jeho zázemím?
Autor samozřejmě může hodně pomáhat i komplikovat. Vždy je to o individuální spolupráci a vzájemném naladění. Od začátku se při přípravě knih a výstav nespoléhám na sbírkové fondy, neulehčuji si to, rád navštěvuji autory v jejich ateliérech, ptám se, hledám nejlepší možnosti nebo co z různých důvodů dosud zůstalo nepovšimnuto. Svět fotografie je pak mnohem pestřejší, než to, co se stále dokola publikuje nebo říká na přednáškách.

Co je pro instituci na převzetí a dlouhodobé správě tak rozsáhlého fotografického fondu nejnáročnější?
Pokud se ptáš na sbírku Josefa Koudelky, bylo od počátku komplikované vše. UPM nemělo k dispozici depozitáře, kam by tak rozsáhlou sbírku fyzicky umístilo, nemělo na to zaměstnance, podmínky Josefa Koudelky se musely sladit s možnostmi muzea, právními předpisy. Byl to dlouhý proces, který trvá už téměř dvacet let, během kterého se podařilo sladit právní podmínky, vystavět depozitář UPM ve Stodůlkách, připravit Josefu Koudelkovi shrnující retrospektivu a vydat monografii. Největší práce ale byla ta méně viditelná – s výběrem děl, jejich evidencí, zanesením do evidence UPM a ministerstva kultury, vytvořením katalogu daru, který snad někdy bude vydán. Důležité je také hledání podmínek zápůjček a způsobu manipulace s darem mezi muzeem a nadací.

Co ti tahle zkušenost ukazuje obecně o tom, co je na sbírání současné fotografie (v rámci veřejných sbírek) nejsložitější?
Samozřejmě, že jsme neustále vystavováni otázkám, co to vlastně je fotografie v dnešní době a co by se mělo sbírat. Které sbírkové instituce mají ve svých fondech barevné amatérské momentky z nástupu barevné fotografie a kompaktních kamer na začátku 90. let? První digitální fotografie nebo snímky pořízené mobilem, natož třeba selfie a fotografie na Instagramu?

Ale i když jste soustředěni na fotografii jako umělecké dílo, je tím výsledným dílem dílčí tisk nebo celý soubor, autorská kniha, instalace výstavy? Máme uchovávat skeny, RAWy podobně jako opečováváme ve sbírkách negativy? Tyto diskuse dobře reflektuje poslední bulletin Moravské galerie v Brně. (č. 91 / 2025)

Příloha IV

Mgr. Michaela Zeinerová Brachtlová, Ph.D.

→ Kurátorka podsbírky Fotoarchiv Národního zemědělského muzea

1. Když se na fotografii díváte z pozice Fotoarchivu, podle čeho poznáte, že je pro fond opravdu důležitá

Vždycky je důležitý koncept sbírky. V našem případě Sbírky NZM a podsbírky Fotoarchiv. Obecně bych řekla, že důležitý je hlavně obsah, protože náš úkol je dokumentace zemědělství. Ale forma dokumentace (fotografická) samozřejmě může vypadat různě. Zemědělství je velmi široké téma, takže v plném rozsahu ani není možné ji zajistit. Ojediněle se stává, že mi jednotliví kurátoři dávají tipy či požadavky, co by potřebovali nebo co jim někdo nabídne. Fotoarchiv by měl průběžně pokrývat dobu od svého vzniku a dále. Ale měli jsme třeba velkou mezeru zhruba od 80. let 20. stol. do cca 2015. Podařila se trochu zaplnit archivem JZD Slušovice (80. léta), z období po roce 2000 máme přírůstek od jednoho fotografa, který si tak jezdil po kraji na západ od Prahy a fotil pole, vesnice, stroje… A zrovna tento týden se připravuje výstava o Zetorech, takže se jeho fotky různých typů Zetorů, které potkal na svých toulkách krajem, hodily. Od r. 2018 jsme pár let dokumentovali cíleně, to jsem Vám vyprávěla.

2. Jaké informace musí fotografie nést, aby pro vás měla dlouhodobou hodnotu?

V ideálním případě je ke sbírkovému předmětu co nejvíc možných informací – kdo, co, kdy, kde, jak… Když se něco podaří zjistit později, tak se to do evidence doplní – to se běžně stává, někdo určí lidi, někdo identifikuje stroj atd. Pokud mám třeba skupinovou portrétní fotografii z konce 19. stol. a nevím, co je to za skupinu, nemá pro sbírku žádný význam. Nebo mám v depozitáři krabici plnou skleněných negativů snímků z lesů. Ale nic k tomu nevím – kde to je, proč to fotili… Je mi to líto vyhodit, ale zatím si neumím představit, k čemu by to bylo. Informační hodnota nula, ledaže bychom to použili k nějakým výtvarným účelům. Samozřejmě se pracuje i s fotografiemi, u kterých přesné údaje chybí. Většinou se používají jako takové obecně ilustrační. Může se jim taky vytvořit nový kontext, jako jsme se třeba s kolegyní snažily ve výstavě Ukryto v muzeu. S tím vytvářením nového kontextu to ale může být ošemetné.

3. Co je pro vás při práci s fotografií důležitější — samotný objekt (fotografie jako taková), nebo informace a souvislosti, které fotografie nese?
Fotografie jako objekt vesměs u nás tak důležitá není, ve smyslu, jestli s ním jako s objektem pracujeme. Ale všechny předměty, pokud nejsou digital born, mají fyzickou podobu (negativ, pozitiv, zarámovaný pozitiv atd.) a to je ten sbírkový předmět, který musíme opečovávat. Sken ten předmět není (pouze v případě, že se fyzický předmět ztratil, zničil, tak můžeme dále za předmět považovat digitální data). Digital born soubory za předměty považujeme, snažíme se je uchovávat ve formátu dng, ale ne vždy máme RAW, resp. DNG, k dispozici. V Archivu máme značné množství fotoalb, která se evidují jako jeden předmět (objekt). Ve Fotoarchivu mám alb jen několik a většinou je to spíš soubor jednotlivých snímků. Pak máme také množství zarámovaných pozitivů, které dokumentujeme i s rámem, ale samozřejmě to je hlavně ve smyslu dobové adjustace apod., hlavní zájem je obsah snímku. Péče se odvíjí od materiálu, resp. jsou určené standardy pro uložení fotografických materiálů, které se snažíme v rámci možností dodržovat, zrovna tak podle finančních možností instituce přebalujeme předměty do nekyselých obalů.

4. Jak přemýšlíte o současných fotografiích, které dnes mohou působit běžně, ale časem se z nich může stát důležitý historický pramen?
Můžeme to odhadovat, co bude zajímavé. Jako dnes hledají badatelé dokumentaci např. zanikajících řemesel, postupů, strojů, architektury atd., můžeme přemýšlet o tom, co se nám mění před očima a bez souvislostí bude za čas nepochopitelné. Stane se, že něco potřebujeme a nemáme, říkáme si, jak je možné, že tohle nezaznamenali… Nikdy nevíte, co se kdy bude hodit. Kolikrát si říkám, tohle asi na nic není – a kupodivu to pak někdo hledá, a naopak. Není to snadné, ale řeší se to i v jiných sbírkách, prostě nemůžete obsáhnout všecko, i když máte vytyčený záměr. Musím zmínit i to, že na nákupy je stále méně prostředků, Taky jsem momentálně na správu velké sbírky sama, nemám už přes rok dokumentátora. Takže to je všechno limitující při přemýšlení o nových akvizicích. Pro mě je asi nejtěžší o tom uvažovat s vědomím, že nespočet snímků všeho druhu je teď k dispozici na internetu, ve fotobankách atd. Před pár lety mě potěšil pán, který hledal film. Byl všude možně, my jsme byli úplně poslední místo a tady jsem mu ho našla. Vůbec naše sbírka filmů je zajímavá.

5. Kde vidíte největší náročnost při evidenci, popisu, digitalizaci a zpřístupňování fotografií?
Celé je to hodně pracné – převedení do databáze a zápis metadat, skenování. Vyžaduje to velká datová úložiště a správu dat atd. Strašně náročný je ten vstup – vyplnit databázi, jakmile je hotová a postupně ji doplňujete, tak už to nijak zvlášť náročné není. Záleží na kvalitě evidenčního systému. Například my jsme přešli na nový, který je z pohledu lidí s ním pracujících, špatný, ale přesto se v institucích šíří… Sbírky mají být přístupné, ale každá instituce má ke zveřejňování sbírek jinou politiku. Samozřejmě z pohledu badatele, který sedí doma a má přístup k materiálům, je skvělé, když je vše dostupné online.

6. Když to vezmete obecněji: co by si podle vás mohly umělecké instituce vzít z práce s fotografií jako historickým pramenem?
Fotografie je obecně samozřejmě významným historickým pramenem a to je jedna z možností jejího využití, i pro umělecké instituce. Možná to je věc, která se v uměleckém prostředí trochu podceňuje a pak se objevuje dávno objevená Amerika. Kontext je vždycky důležitý, bez něj může snadno dojít k úplně špatné interpretaci díla. Škatulky jako umělecká (a neumělecká) fotografie podle mne moc nefungují. Díky práci v muzeu jsem si uvědomila, že výklad dějin fotografie, aspoň jak jsem se je učila, opomíjí některé oblasti, kupodivu svým rozsahem rozhodně nezanedbatelné. Mezi ně patří zrovna zemědělství. Dočtěte se toho plno o portrétu nebo aktu, ale že se třeba profesionální fotografové a ateliéry už v 19. stol. zabývaly velkými zakázkami fotografování hospodářských zvířat, protože chov a plemenitba koní nebo

dobytka byla významná hospodářská záležitost, není snadné se dopátrat.

Myslím, že dnes je opravdu velmi těžké odhadnout v umělecké fotografické sbírce, co ze současné tvorby obstojí v čase, zvlášť při současné produkci a vyčerpanosti témat. V tomto smyslu je budování specializované sbírky jako je v NZM přeci jen o něco jednodušší.

Příloha V

Mgr. MgA. Wlasta Laura Laurenčíková

Rozhovor k prodeji prací do sbírky fotografie Moravské galerie v Brně

→ Autorka vystudovala magisterský obor Management v kultuře na MU, dále magisterský program na Institutu tvůrčí fotografie v Opavě.

→ Pokračuje ve studiu doktorského programu na MU, kde se věnuje aukčnímu prodeji a oceňování fotografie.

Jak došlo k tomu, že se tvoje práce staly součástí sbírky Moravské galerie v Brně?
Moje práce byly součástí výstavy Radost a skrýš, kterou pořádala pražská galerie Teleport v Českém centru v Paříži. Výstava byla součástí prestižního fotografického festivalu Photo-Saint-Germain – a Moravská galerie byla jedním z partnerů výstavy.

Jakým způsobem se vybíralo, které fotografie budou zařazeny?
Moravská galerie byla velmi otevřená tomu, jaká díla jim poskytnu. Je pravda, že je primárně zajímaly fotografie z Unspoken Things, které byly vystavovány v Paříži a v tom roce celkově různě v zahraničí i v Česku – ale konečná volba děl byla ponechána na mě.

Rozhodla jsem tedy zvolit jedno dílo z Unspoken Things, což je teď mé stěžejní fotografické téma, a druhé z projektu Keep it Simple Stupid (KISS). KISS je Unspoken Things od svého začátku inspirovaný a také ho doplňuje, jde ale více do sféry designu a současné módy, protože ho společně vytváříme s designérkou La femme Mimi. Ta vytváří oděvy inspirované mými fotografiemi a folklorem a já poté k jejím originálním oděvům vytvářím fotografie na míru. Takový kolotoč. Je to docela zajímavý a zábavný koncept, který mě baví, MG také velmi podporuje současný český design, a proto jsem se rozhodla vybrat další fotografii právě z tohoto souboru.

Co bylo vlastně v tomto případě kupováno jako dílo? Jak se domlouvala jeho podoba?
Domlouvalo se to prostřednictvím mailu a telefonu. MG poslala smlouvu, ve které požadovala velmi širokou licenci – v podstatě mohou fotografie využívat jakkoliv a bez dalšího honoráře pro autora. Uvažovala jsem nad tím a rozhodla jsem se na tyto podmínky přistoupit u fotografií, které jsem MG nabídla. (V případě, že by MG měla zájem o odkoupení například celé série Unspoken Things, určitě bych ve smlouvě požadovala jisté úpravy. V tomto konkrétním případě jsem to ale zcela upřímně tolik neřešila.) MG jsem poté dodala díla vytištěná na papíře.

Řešila se při tom i digitální data, edice nebo možnost dalších printů?
Jen v rámci základní smlouvy, ale více se to neřešilo.

Zajímal galerii i širší kontext díla a informace důležité pro jeho budoucí porozumění a prezentaci?
K navrženým dílům jsem poslala anotaci, a tu poté schvalovala kupující komise v galerii.

Co ti tahle zkušenost ukázala o sbírání současné fotografie ve veřejné instituci?
Je dobré, že taková instituce jako MG zakoupila fotografie mladých autorů. Je to velmi vstřícný krok k upevňování a budování statusu mladé české fotografie. Byla bych ráda, kdyby se tím ostatní instituce inspirovaly – a kdyby to inspirovalo i samotnou MG zaměřovat se ještě více na současnou českou fotografii a odkoupit třeba celé série mladých tvůrců a podporovat je. Zároveň mi to ale potvrdilo fakt, jak je fotografie obecně stále ještě podhodnocené médium a k oceňování, které by se podobalo malbě nebo třeba nějakým uměleckým instalacím, má ještě hodně daleko.

Seznam použité literatury a dalších informačních zdrojů

Akviziční fond. In: Ministerstvo kultury [online]. 2025 [cit. 2026-05-10]. Dostupné z: https://mk.gov.cz/akvizicni-fond-cs-1697

Akviziční program pro sbírkové instituce. In: Nadace pro současné umění Praha [online]. 2025 [cit. 2026-05-10]. Dostupné z: https://nsupraha.cz/program/akvizicni-program-pro-sbirkove-instituce/

BEZDĚK, Ladislav, Štěpánka BORÝSKOVÁ, Tereza CIKRYTOVÁ, Jan HOZÁK, Monika HOCKOVÁ, Ivana KOPECKÁ, Petra MEDŘÍKOVÁ, Tomáš ŠTANZEL a Petra VÁVROVÁ. Preventivní péče, uložení, instalace a ochrana historického fotografického materiálu v různých typech paměťových institucí (vyjma restaurátorských a konzervátorských technik a postupů). Praha: Národní technické muzeum, 2020. Odborné a metodické publikace (Národní památkový ústav). ISBN 978-80-7037-329-3.

CES on-line: Centrální evidence sbírek muzejní povahy [online]. © 1993-2025 [cit. 2025-12-12]. Dostupné z: https://www.cesonline.cz/

CITeM [online]. © 2025 [cit. 2025-12-12]. Dostupné z: https://www.citem.cz/

Co je CES. In: CES on-line. Centrální evidence sbírek muzejní povahy [online]. © 1993-2026 [cit.2026-04-20]. Dostupné z: https://www.cesonline.cz/arl-ces/cs/co-je-ces/

Code of Ethics. In: INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. ICOM International Council of Museums [online]. [cit. 2026-05-15]. Dostupné z: https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/code-of-ethics/

Contemporary art. In: TATE GALLERY. Tate [online]. 2026 [cit. 2026-05-31]. Dostupné z: https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/contemporary-art

Contemporary art. In: THE MUSEUM OF MODERN ART. MoMA [online]. © 2026 [cit. 2026-04-24]. Dostupné z: https://www.moma.org/collection/terms/contemporary-art

COTTON, Charlotte. *The photograph as contemporary art*. 4. vyd. London: Thames & Hudson, 2020. World of art. ISBN 978-0-500-20448-1.

Dílo měsíce. In: Galerie Klatovy / Klenová [online]. 2025 [cit. 2026-05-10]. Dostupné z: https://www.gkk.cz/cs/dilo-mesice/aktualni/

Esbírky [online]. 2026 [cit. 2026-05-01]. Dostupné z: https://www.esbirky.cz/

Evidence sbírkových předmětů a novela zákona č. 122/2000 Sb. platná od 1. ledna 2014. In: NÁRODNÍ MUZEUM: CENTRUM PRO PREZENTACI KULTURNÍHO DĚDICTVÍ. EMuzeum [online]. © 2026 [cit. 2026-05-21]. Dostupné z: https://emuzeum.cz/evidence-sbirkovych-predmetu/evidence-sbirkovych-predmetu-sbirkova-evidence/evidence-sbirkovych-predmetu-a-novela-zakona-c-122-2000-sb-platna-od-1-ledna-2014

Galerie Klatovy / Klenová. Galerie Klatovy / Klenová [online]. 2021 [cit. 2023-11-20]. Dostupné z: https://www.gkk.cz/

HAVLÍNKOVÁ, Tereza. *Technický obraz ve sbírkách*. Praha, 2013. Diplomová práce. Akademie múzických umění v Praze, Filmová a televizní fakulta.

HLAVÁČKOVÁ, Jitka, ed. *Věštění z noční oblohy částečně zakryté mraky*. Praha: Galerie hlavního města Prahy, 2022. ISBN 978-80-7010-181-0.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS (ICOM). *ICOM Code of Ethics for Museums* [online]. 2017 [cit. 2026-05-15]. ISBN 978-92-9012-420-7. Dostupné z: https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-code-En-web.pdf

Jana Macháčková: Digitalizace sbírek je velké téma. In: Artalk [online]. 2024 [cit. 2026-05-10]. Dostupné z: https://artalk.info/news/digitalizace-sbirek-je-velke-tema

JELÍNKOVÁ, Dagmar, Zuzana LÖBLING a Hana VESELÁ. *Muzea versus autorské právo: zásady pro aplikaci autorského práva v muzeích.* Praha: Metodické centrum pro muzea výtvarného umění, Národní galerie v Praze, 2021. ISBN 978-80-7035-790-3.

K definici pojmu GALERIE. In: Národní galerie v Praze [online]. [cit. 2026-05-15]. Dostupné z: https://www.ngprague.cz/o-nas/stranka/k-definici-pojmu-galerie

Katalogy. In: Galerie Klatovy / Klenová [online]. 2025 [cit. 2026-05-10]. Dostupné z: https://www.gkk.cz/cs/eshop/katalogy/

Koncepce sbírkotvorné činnosti Moravské galerie v Brně pro období let 2023 až 2028. Moravská galerie [online]. 2022 [cit. 2025-12-08]. Dostupné z: https://moravska-galerie.cz/wp-content/uploads/2023/08/Koncepce_sbirkotvorne_cinnosti_MGB_2023_2028.pdf

KRISTOVÁ, Hana, ed. *50 let Galerie Klatovy-Klenová: sborník k 50. výročí založení galerie*. [Klatovy]: Galerie Klatovy-Klenová, 2014. ISBN 978-80-87013-54-0.

KRISTOVÁ, Hana, Michal LAZORČÍK a Lucie ŠIKLOVÁ. Koncepce sbírkotvorné činnosti Galerie Klatovy / Klenová. In: Galerie Klatovy / Klenová [online]. 2019, 4. 2. 2019 [cit. 2026-04-26]. Dostupné z: https://www.gkk.cz/uws_files/dokumenty/Koncepce%20sbirkotvorne%20cinnosti.docx

KŘÍŽOVÁ, Skarlet. Proměny akviziční politiky muzeí a galerií. Brno, 2019. Dostupné také z: https://theses.cz/id/suq8m8/. Diplomová práce. Masarykova univerzita, Filozofická fakulta.

LÁB, Filip. Postdigitální fotografie. Praha: Karolinum, 2021. Vizuální kultura. ISBN 978-80-246-4760-9.

LAZORČÍK, Michal. Fotografky ze sbírek Galerie Klatovy/Klenová. [Klatovy]: Galerie Klatovy/Klenová, 2018. ISBN 978-80-87013-96-0.

LAZORČÍK, Michal. Fotografové ze sbírek Galerie Klatovy / Klenová. [Klatovy]: Galerie Klatovy/Klenová, 2019. ISBN 978-80-88288-07-7.

LAZORČÍK, Michal, ed. 60: 1964–2024. [Klatovy]: Galerie Klatovy-Klenová, [2024]. ISBN 978-80-88288-42-8.

LOUGHNANE, Fiona. *Image of Reality / Image not Reality: What Is Photography?* [online]. 2004 [cit. 2026-05-31]. ISBN 978-1-907020-72-8. Dostupné z: https://imma.ie/wp-content/uploads/2018/10/whatisphotography2011.pdf

MACHALICKÝ, Jiří, Michal LAZORČÍK a Stephan von POHL. Všemi směry. Klatovy: Galerie Klatovy/Klenová, příspěvková organizace Plzeňského kraje, 2021. ISBN 9788088288244.

Minimální standardy mobility muzejních sbírek. In: Národní galerie Praha [online]. [cit. 2026-05-01]. Dostupné z: https://admin.www.ngprague.cz/storage/1902/4.-MINIMALNI-STANDARD-MOBILITY-final.pdf

Metodika a standardy práce v systému ESSM ÚK – Museion. In: AXIELL, S.R.O. Https://doc. axiell.cz/[online]. 2026 [cit. 2026-04-29]. Dostupné z:

MORAN, Lisa a Sophie BYRNE, ed. *What is Modern & Contemporary Art?* [online]. Dublin: Irish Museum of Modern Art, 2009 [cit. 2026-04-24]. ISBN 978-1-907020-22-3. Dostupné z: https://www.imma.ie/en/downloads/whatismodernandcontemporaryart.pdf

MORAVSKÁ GALERIE. Sbírky on-line [online]. 2026 [cit. 2026-05-01]. Dostupné z: https://sbirky.moravska-galerie.cz/

Národní standard formátů pro archivaci. In: Architektura eGovernmentu ČR [online]. 2026 [cit. 2026-04-01]. Dostupné z: https://archi.gov.cz/znalostni_baze:archivni_formaty#narodni_standard_formatu_pro_archivaci

PLZEŇSKÝ KRAJ. *Dodatek č. 10 Zřizovací listiny příspěvkové organizace Galerie Klatovy / Klenová* [online]. In:. 2017. Dostupné také z: https://www.gkk.cz/cs/o-galerii/zrizovaci-listina/

Profesní etický kodex muzeí umění v České republice [online]. Praha: Rada galerií České republiky, 2008 [cit. 2026-05-15]. ISBN 978-80-903422-3-1. Dostupné z: https://rgcr.cz/wp-content/uploads/2014/10/eticky_kodex.pdf

Rada galerií České republiky [online]. [cit. 2025-12-12]. Dostupné z: https://rgcr.cz/

SELUCKÁ, Alena, Martin MRÁZEK, Ivo ŠTĚPÁNEK, Michal MAZÍK, Hana GROSSMANNOVÁ, Pavel JIRÁSEK, Pavel HOLMAN, Petr JAKUBEC, Jana FRICOVÁ, et al. *Metodika uchovávání předmětů kulturní povahy*. Brno: Technické muzeum v Brně, [2018]. ISBN 978-80-87896-40-2.

Sbírka PI GKK: Fotografie, filmy, videozáznamy a jiná média. In: *ESbírky* – kulturní dědictví online [online]. © 2026 [cit. 2026-05-10]. Dostupné z: https://www.esbirky.cz/sbirka/fotografie-filmy-videozaznamy-a-jina-media-49066893

Sbírkotvorný plán: Příručka pro sepsání plánu sbírky. In: NÁRODNÍ MUZEUM, CENTRUM PRO PREZENTACI KULTURNÍHO DĚDICTVÍ. EMuzeum [online]. 2026 [cit. 2026-04-20]. Dostupné z: https://emuzeum.cz/admin/clanky/files/242-Sbirkotvorny-plan-1.doc

Specifika galerií – muzeí výtvarného umění. In: Rada galerií české republiky [online]. 2019 [cit.2026-04-15]. Dostupné z: http://rgcr.cz/wp-content/uploads/2019/05/SPECIFIKA-GALERI%C3%8D.pdf

STEJSKALOVÁ, Jana. *Kurátorská praxe a výstavnictví fotografie v ČR*. Ústí nad Labem, 2016. Diplomová práce. Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, Fakulta umění a designu.

STRÁNSKÝ, Zbyněk. *Úvod do studia muzeologie. 2*. aktualiz. a podstatně rozš. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2000. ISBN 80-210-1272-2.

Strategie konzervace sbírkových předmětů: Zásady dlouhodobé péče o sbírky muzejní povahy. In: TECHNICKÉ MUZEUM V BRNĚ. Metodické centrum konzervace [online]. 2025 [cit. 2026-04-29]. Dostupné z: https://mck.technicalmuseum.cz/wp-content/uploads/2025/11/Strategie-konzervace-sbirkovych-predmetu.pdf

Střednědobá koncepce sbírkotvorné činnosti Muzea umění Olomouc. Muzeum umění Olomouc [online]. 2020 [cit. 2025-12-08]. Dostupné z: https://muo.cz/wp-content/uploads/2024/01/Strednedobe-koncepce-sbirkotvorne-cinnosti-Muzea-umeni-Olomouc-2021-2025.pdf

SVATOŠOVÁ, Dagmar, ed. Výstavy mají historii: výbor z textů. Přeložil Eva MARŠÍKOVÁ. Praha: Akademie výtvarných umění v Praze, Vědecko-výzkumné pracoviště, 2024. Edice VVP AVU. ISBN 978-80-88366-79-9.

VANČÁT, Pavel, ed. Mutující médium: fotografie v českém umění 1990-2010. [Praha]: Fotograf 07 ve spolupráci s Galerií Rudolfinum, 2011. ISBN 978-80-254-9129-4.

VANČÁT, Pavel a Jan FREIBERG. *Fotografie??: Galerie U Bílého jednorožce, Klatovy* 30. 5.–18. 7. 2004 = *Photography?? : Gallery at the White Unicorn*, Klatovy, 30. 5.–18. 7. 2004. Přeložil Keith JONES, přeložil Barbora ŠTEFANOVÁ. Klatovy: Galerie Klatovy-Klenová, 2004. ISBN 80-85628-98-8.

Vladimír Levora (1920–1999). Galerie Klatovy / Klenová [online]. c2021 [cit. 2026-04-21]. Dostupné z: https://www.gkk.cz/cs/vystavy/archiv/vladimir-levora-1920--1999-/

Vyhláška č. 92/2023 Sb. In: Zákony pro lidi [online]. 2026 [cit. 2026-04-04]. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2023-92

Vyhláška č. 275/2000 Sb.: Vyhláška Ministerstva kultury, kterou se provádí zákon č. 122/2000 Sb., o ochraně sbírek muzejní povahy a o změně některých dalších zákonů. In: AION CS, S.R.O. Zákony pro lidi [online]. © 2010–2026 [cit. 2026-05-15]. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2000-275

Výroční zpráva Galerie Klatovy / Klenová 2004. In: Galerie Klatovy / Klenová [online]. 2005 [cit. 2026-05-10]. Dostupné z: https://www.gkk.cz/uws_files/vyrocnizpravy/vyrocni-zprava-gkk-2004.pdf

Výroční zpráva Galerie Klatovy / Klenová 2025. In: Galerie Klatovy / Klenová [online]. 2026 [cit. 2026-05-10]. Dostupné z: https://www.gkk.cz/uws_files/vyrocnizpravy/vyrocni-zprava-gkk-2025.pdf

Výroční zpráva Galerie Klatovy / Klenová 2024. In: Galerie Klatovy / Klenová [online]. 2025 [cit. 2026-05-10]. Dostupné z: https://www.gkk.cz/uws_files/vyrocnizpravy/vyrocni-zprava-gkk-2024.pdf

Výroční zpráva Galerie Klatovy / Klenová 2011. In: Galerie Klatovy / Klenová [online]. 2012 [cit. 2026-05-10]. Dostupné z: https://www.gkk.cz/uws_files/vyrocnizpravy/vyrocnizpravagkk2011.pdf

Výroční zprávy Galerie Klatovy / Klenová 2000-2025. In: Galerie Klatovy / Klenová [online]. [cit. 2026-05-10]. Dostupné z: https://www.gkk.cz/cs/o-galerii/vyrocni-zpravy/

Výroční zpráva Galerie Klatovy / Klenová. Rok 2024. Galerie Klatovy/Klenová [online]. 2024 [cit. 2025-12-08]. Dostupné z: https://www.gkk.cz/uws_files/vyrocnizpravy/vyrocni-zprava-gkk-2024.pdf

Základní statistické údaje o kultuře v České republice 2024: Kulturní dědictví – Muzea, galerie [online]. Národní institut pro kulturu (NIK), 2025. Dostupné také z: https://www.statistikakultury.cz/wp-content/uploads/2025/12/ZSU_2024_Muzea_galerie.pdf

Zákon č. 122/2000 Sb. Zákon o ochraně sbírek muzejní povahy. In: AION CS. Zákony pro lidi [online]. c2010–2026 [cit. 2026-05-12]. Dostupné z: https://www.zakonyprolidi.cz/cs/2000-122

Zóny: nultá léta ze sbírek Galerie Klatovy/Klenová = Zones : the 2000 s from collections of the Klatovy-Klenová Gallery. Přeložil Stephan von POHL. [Klatovy]: Galerie Klatovy-Klenová, příspěvková organizace Plzeňského kraje, [2022]. ISBN 978-80-88288-33-6.

ŽALMAN, Jiří. *Kapesní průvodce po muzeu a muzejnictví*. Ilustroval Kateřina PERGLOVÁ. Praha: Národní muzeum, 2016. ISBN 978-80-7036-504-5.

ŽALMAN, Jiří. *Příručka muzejníkova II*. Praha: Asociace muzeí a galerií ČR, 2006, 2. ISBN 978-80-86611-19-8.

ŽALMAN, Jiří. *Desatero správce sbírky muzejní povahy*. Ministerstvo kultury, 2013.

ŽALMAN, Jiří a Pavel JIRÁSEK. *Příručka muzejníkova I*. 2., upr. vyd. Praha: Asociace muzeí a galerií České republiky, 2010, I, Tvorba, evidence, inventarizace a bezpečnost sb. ISBN 978-80-86611-41-9.

Seznam zkratek

CES – Centrální evidence sbírek, kterou vede Ministerstvo kultury.

DEMUS/*Demus01* – specializovaný počítačový program využívaný galeriemi pro evidenci a dokumentaci sbírek.

DNG – Digital Negative, otevřený formát pro ukládání digitálních dat.

GHMP – Galerie hlavního města Prahy.

GUBJ – Galerie u Bílého jednorožce v Klatovech.

ICOM – Mezinárodní rada muzeí (International Council of Museums), tvůrce etického kodexu pro muzea.

JPEG2000 – Otevřený formát pro ukládání statických digitálních obrazů.

JZD – Jednotné zemědělské družstvo (konkrétně zmíněno JZD Slušovice)

KISS – Keep it Simple Stupid, název uměleckého projektu propojující fotografii a design Wlasty Laury Laurenčíkové.

MG – Moravská galerie v Brně.

MU – Masarykova univerzita v Brně.

MUO – Muzeum umění Olomouc.

MUSEION – Elektronický systém používaný k evidenci a dokumentaci sbírek.

NZM – Národní zemědělské muzeum.

ProMuS – Registr sbírek výtvarného umění Rady galerií ČR.

RAW – Formát nezpracovaných digitálních obrazových dat.

TIFF – Otevřený formát pro ukládání rastrové grafiky.

UJEP – Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem.

UPM – Uměleckoprůmyslové museum v Praze

UV (tisk) – Ultrafialové záření, v textu v souvislosti s technologií tisku na sklo.

Seznam ilustrací

1 Hrad a zámek Klenová,
foto: https://www.gkk.cz/

2 Galerie U Bílého Jednorožce Klatovy,
foto: https://www.gkk.cz/

3 Purkrabství hradu Klenová, výstava Václava Kopeckého 24. 3.–26. 5. 2024,
foto: Václav Kopecký, https://www.gkk.cz/

4 Purkrabství hradu Klenová, výstava Violy Fátyol 30. 3.–8. 6. 2025,
foto: S. Kalašová

5 Purkrabství hradu Klenová, výstava Petera Faba 29. 3.–31. 5. 2026,
foto: Peter Fabo, https://www.gkk.cz/

6 Centrum na podporu výtvarné kultury,
foto: S. Kalašová

7 Depozitář,
foto: S. Kalašová

8 Depozitář,
foto: S. Kalašová

9 Depozitář, vedoucí Oddělení výstav a péče o sbírky Michal Lazorčík,
foto: S. Kalašová

10 Přírůstková kniha,
foto: S. Kalašová

11 Kartotéka na evidenční karty sbírkových předmětů,
foto: S. Kalašová

12 Evidenční karta sbírkového předmětu v papírové podobě,
foto: S. Kalašová

13 Evidenční karta v programu *Demus01*,
print screen obrazovky

14 Nové výstavní prostory Centra na podporu výtvarné kultury,
foto: S. Kalašová

Jmenný rejstřík

Adamovský, Michal 41
Baladrán, Zbyněk 41, 45, 47, 77
Bieleszová, Štěpánka 13, 61, 79
Birgus, Vladimír 26
Bláhová, Lenka 80
Bromová (Šrek Bromová), Veronika 41, 47, 81
Cséfalvay, András 41
Daněk, Ladislav 79
Drtikol, František 80, 82, 84
Fárová, Anna 80
Faster, Peter 38
Freiberg, Jan 38, 76
Funke, Jaromír 80, 82
Grygar, Milan 41
Grygar, Štěpán 38
Hauer, Filip 40
Havelková, Jolana 41, 43, 78
Horázná, Jitka 80
Hudeček, Jan 38
Chatrný, Dalibor 37, 76
Jakubčáková, Lena 80
Jasanský, Lukáš 38, 40, 48
Jasanský, Pavel 37, 40, 48
Kalhous, Michal 38
Klesnil, Svatopluk 80
Kolář, Jiří 37
Kolečková, Zdena 42, 43, 77
Kopecký, Václav 40, 41, 42
Kotzmannová, Alena 38, 40
Koudelka, Josef 61, 62, 64, 84, 85
Kramer, Fred 84
Krátký, Petr 43, 78
Kratochvílová, Marie 38, 40
Kučera, Jaroslav 41
La femme Mimi 89
Laurenčíková, Wlasta Laura 61, 89
Lazorčík, Michal 13, 32, 43, 44, 45, 48, 53
Levora, Vladimír 35
Machalický, Jiří 43, 78
Machotka, Miroslav 38
Maixner, David 80
Mára, Pavel 80
Matasová, Adéla 41
Mazúr, Milan 41, 42
Mlčoch, Jan 26
Musilová, Helena 79
Neumann, Ivan 47
Othová, Markéta 38, 40, 48
Ovčáček, Eduard 41
Pinkava, Ivan 40, 41
Polák, Martin 38, 48
Pospěch, Tomáš 61, 84
Prekop, Rudolf 40, 41
Preslová, Míla 41, 42, 43, 77
Přeček, Ivo 38, 40
Rössler, Jaroslav 80, 82
Ruller, Tomáš 41
Ryška, Pavel 41, 42
Ságl, Jan 40, 42
Severová, Tereza 40, 42
Stein, Martin 38
Stratil, Václav 37, 76
Střížková, Johana 41, 42
Sudek, Josef 80, 84
Šejn, Miloš 37, 77
Šigut, Jiří 37, 76
Špaček, Viktor 38
Spurná, Michaela 80
Štětina, Roman 41
Štichová, Daniela 32, 43, 78
Štreit, Jindřich 41, 80
Thelenová, Michaela 38, 40, 41, 42, 43
Ther, Marek 41
Thýn, Jiří 40
Vala, Ivan 42
Valoch, Jiří 40
Vančát, Pavel 38, 76
Vrbová-Kotrbová, Vilma 35
Wiškovský, Eugen 80
Zatloukal, Pavel 79
Zeinerová Brachtlová, Michaela 13, 61, 85

Problematika sbírání současné fotografie
ve veřejných uměleckých sbírkách
na příkladu Galerie Klatovy / Klenová

Mgr. BcA. Simona Kalašová
Teoretická diplomová práce

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie
Opava 2026

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: doc. Mgr. Štěpánka Bieleszová, Ph.D.
Oponent: doc. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch, Ph.D.

Počet normostran textu práce: 49,8
Počet úhozů textu práce: 89 599





SLEZSKÁ
UNIVERZITA
FILOZOFICKO-
PŘÍRODOVĚDECKÁ
FAKULTA V OPAVĚ