

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Diplomová práce

Bc. Denisa Tichá

Fotografie a výstavnictví 19. století v Čechách

Photography and Exhibitions in Bohemia in the 19th Century

Praha 2025

Vedoucí práce: Mgr. Petra Trnková, Ph.D.

PODĚKOVÁNÍ

Na prvním místě bych ráda poděkovala vedoucí práce Mgr. Petře Trnkové, Ph.D. za nasměřování k tomuto tématu, mimořádně inspirativní konzultace, cenné rady a ochotu. Její nadšení pro dějiny fotografie pro mě bude navždy vzorem.

Za podnětné konzultace či rozhovory děkuji též Mgr. Petru Šámalovi, Ph.D. a Mgr. Pavle Machalíkové, Ph.D. Dále děkuji všem pracovníkům a pracovnícím Národního muzea, NPÚ, Arcibiskupství pražského, archivů a dalších kulturních institucí, kteří mi vždy vycházeli vstříc.

Velké díky patří také mé rodině a příteli, kteří mi byli podporou během výzkumu a psaní této práce.

PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 14.7.2025

Denisa Tichá

ABSTRAKT

Předmětem diplomové práce je vztah fotografie a výstavnictví, který se rozvíjel ve dvou hlavních rovinách. V první řadě zastávala fotografie na veřejných výstavách pozici samostatného výstavního předmětu, který reprezentoval své autory, tedy fotografy či ateliéry. Snímky se ovšem na přehlídkách objevovaly rovněž v roli takzvaných náhradníků, kdy bylo jejich úkolem suplovat nepřítomný originál. Druhá funkce fotografického média ve výstavnictví byla spíše pomocného charakteru, jelikož spočívala v dokumentaci výstavních prostor či vystavených exponátů. Uvedené role fotografie jsou sledovány ve třech okruzích výstav – uměleckých, stereoskopických a uměleckoprůmyslových. Kromě klasických přehlídek jsou do zkoumaného materiálu též zahrnuty dobově specifické *nevýstavy* či sféra muzejních institucí. Práce odkrývá další rozsáhlou oblast historie fotografie 19. století v Čechách.

ABSTRACT

The main topic of the thesis is the relationship between photography and exhibitions, which evolved at two main levels. Firstly, photography held the position of an independent exhibition object at public exhibitions, representing its authors, i.e. photographers or studios. However, photographs also appeared at exhibitions as substitutes, where their task was to replace the absent original. The second function of the photographic medium at exhibitions was more of an auxiliary one, as it consisted in documenting the exhibition spaces or exhibits on display. The above-mentioned roles of photography are re-examined in three categories of exhibitions – art, stereoscopic and applied arts exhibitions. In addition to traditional exhibitions, the material examined also includes period-specific *non-exhibitions* and museum institutions. This thesis reveals another extensive area of the history of 19th century photography in Bohemia.

KLÍČOVÁ SLOVA

Fotografie, výstava, 19. století, Čechy

KEY WORDS

Photography, Exhibition, 19th Century, Bohemia

OBSAH

1.	ÚVOD	1
2.	KRITICKÝ PŘEHLED LITERATURY	8
3.	UMĚLECKÉ VÝSTAVY	16
3.1	VÝSTAVY KRASOUMNÉ JEDNOTY	16
3.2	VÝSTAVA FOTOGRAFICKÝCH REPRODUKČÍ SPOLKU SV. ANNY.....	30
3.3	POSMRTNÁ VÝSTAVA JAROSLAVA ČERMÁKA.....	35
4.	VÝSTAVY STEREOSKOPICKÝCH FOTOGRAFIÍ	38
4.1	POČÁTKY STEREOSKOPICKÝCH VÝSTAV	39
4.2	AMERICKÁ SVĚTOVÁ VÝSTAVA FRANTIŠKA FRIDRICH A	43
5.	UMĚLECKOPRŮMYSLOVÉ VÝSTAVY	53
5.1	VÝSTAVA ČESKÝCH STAROŽITNOSTÍ.....	58
5.2	VOJTĚCH NÁPRSTEK, PRŮMYSLOVÉ VÝSTAVY A ČESKÉ PRŮMYSLOVÉ MUZEUM	65
5.3	FILIÁLNÍ VÝSTAVY C. K. RAKOUSKÉHO MUZEA UMĚNÍ A PRŮMYSLU	74
5.4	STÁLÁ PRŮMYSLOVÁ VÝSTAVA ODBORNÉ ŠKOLY PRO ZLATNÍKY A SPŘÍZNĚNÁ PRŮMYSLNICTVA	84
6.	ZÁVĚR	90
7.	ZDROJE	93
7.1	PRAMENY.....	93
7.2	ELEKTRONICKÉ ZDROJE	95
7.3	LITERATURA.....	96
8.	SEZNAM OBRAZOVÉ PŘÍLOHY	103

1. ÚVOD

Předkládaná práce se snaží poukázat na vztah fotografie a výstavnictví, který se v průběhu 19. století rozvíjel ve dvou hlavních rovinách. V první řadě zastávala fotografie na veřejných výstavách pozici výstavního předmětu, prostřednictvím kterého se prezentovali jednotliví fotografové či ateliéry. V takovém případě byly vystavovány jako plnohodnotné exponáty, které odkazovaly samy na sebe a byly prezentovány jako samostatné fotografické objekty. Snímky se ovšem na přehlídkách objevovaly rovněž v roli takzvaných náhradníků, kdy bylo jejich úkolem suplovat nepřítomný originál, který většinou z konkrétních důvodů nebylo možné fyzicky dopravit, nainstalovat a ukázat na výstavě. Z tohoto hlediska ustupovala do pozadí skutečnost, že se jednalo o fotografie jako takové, mnohem důležitější byly informace či obraz, který nesly. Toto postavení získaly díky jedinečné schopnosti rychle a věrně zaznamenat fotografovaný předmět, čímž dokázaly pozorovateli nejlépe přiblížit jeho podobu.¹ Další funkce fotografického média v kontextu výstavnictví byla spíše pomocného charakteru, jelikož se stalo vyhledávaným dokumentačním prostředkem výstavních prostor či jednotlivých exponátů. Důvody byly různé, od propagace přehlídky přes dostupný suvenýr pro každého návštěvníka pro zachování vzpomínky na krátkodobou událost. Nevyhnutelně se tato sféra protíná se sbírkovými a muzejními institucemi, v rámci nichž byly zejména v druhé polovině století zřizovány fotografické ateliéry nebo najímání externí fotografové, jejichž úlohou bylo snímat expozice, dočasné výstavy či předměty ve sbírkách.²

Na těchto základních tezích je práce postavena, neboť značně rozšiřují možnosti vytyčeného tématu, vychylují ho od běžného schématu pouhých „výstav fotografií“ a dovolují komplexnější pohled na celou problematiku. Připouštějí též sledovat, jaké rozdílné role

¹ Podobný postup je ve výstavnictví používán dodnes, například když je dílo ze stálé expozice zapůjčeno na krátkodobou výstavu, mnohdy ho nahradí jeho fotografická reprodukce nebo QR kód s odkazem na ni.

² Mimořádně opět běžná součást galerií, bez níž si v současnosti jen stěží dovedeme představit jejich provoz, vzhledem k nárokům na digitalizaci sbírek.

fotografie ve výstavnictví zastávala, což vyplývá z její multidisciplinární podstaty, která toto vizuální médium definovala od samotného počátku.

V průběhu přípravy diplomové práce se potvrdila předběžná hypotéza, že výstavy tvoří rozsáhlou kapitolu dějin fotografie, která u nás prozatím zůstávala spíše stranou zájmu odborné veřejnosti. S ohledem na možnosti této práce a její rozsah jsou zkoumány v oblasti Čech, kterým vévodí Praha jakožto klíčové kulturní centrum, ovšem zahrnuje rovněž regionální města, kde byla výstavní scéna neméně bohatá. Zvolené geografické vymezení ovšem není nikterak striktní a pracuje s hraničními přesahy nejen v rámci mnohonárodnostního Rakouského císařství, ale také okolních německých zemí, Francie, Anglie a dalších intelektuálních center. Sledování širšího teritoria je dnes neodmyslitelnou součástí bádání nad jakoukoliv problematikou, jelikož dovoluje mapovat informační a vztahové sítě, které se utvářely mezi jednotlivci, skupinami či oblastmi. Právě výstavy byly jedním z nejdůležitějších komunikačních průsečíků, které měly potenciál působit jak na návštěvníky, tak na vystavovatele zároveň, v případě světových přehlídek navíc v mezinárodním měřítku.

Chronologicky se pak soustředí na období od roku 1839, kdy byl zveřejněn první v praxi používaný fotografický proces, a pomyslně končí v osmdesátých letech 19. století, tedy těsně před obdobím velkých národních výstav jako byla Jubilejní zemská výstava v Praze roku 1891 a Národopisná výstava československá zorganizovaná roku 1895 tamtéž, do nichž byla fotografie již organizovaně zařazena a systematicky využita k dokumentaci, a tudíž by tyto přehlídky zasloužily z této perspektivy samostatnou studii. Velkorysá časová osa dává možnost sledovat rozvoj fotografické techniky, její postupné zdokonalování, zpřístupňování širšímu okruhu zájemců a nakonec masovému šíření prostřednictvím průmyslové výroby. Od křehké daguerrotypie na postříbřené měděné destičce, přes zavedení procesů na principu negativ-pozitiv umožňující tvorbu papírových kopií ze skleněného negativu pořízeného mokřím kolodiovým procesem nebo později suchým želatinovým, po plasticky se jevící

stereofotografii. Role fotografie ve výstavnictví byla totiž s naznačeným technologickým vývojem velmi úzce spjata.

V této fázi je již na místě si klást otázku obecnějšího charakteru: *Na jakých typech výstav se fotografie v Čechách 19. století objevovala?* Zřetelnou odpověď nám poskytuje rešerše, kterou jsem vypracovala na základě průzkumu česky a německy psaných dobových periodik, jejichž podstatná část je dnes přístupná díky probíhající digitalizaci online. Z tohoto průzkumu vzešel skutečně bohatý a různorodý materiál, který podněcoval k následujícímu členění: na samostatné výstavy fotografií, přehlídky, na nichž byla fotografie jedním z mnoha dalších exponátů, a nakonec výstavy fotograficky zdokumentované. Typologicky bychom je mohli dále třídit dle formy, pořadatele či obsahu na stálé, krátkodobé, putovní, obměňované, spolkové, školní, monografické, umělecké, průmyslové, přírodovědné, zemědělské, etnografické atd. S přihlédnutím ke konkrétní skupině publika, které byly přehlídky primárně určeny, a především k tomu, jaký na něj měly mít vliv, nám dovoluje je dodatečně klasifikovat jako komerční, edukativní, charitativní či spektakly. Snaha takto mechanicky třídit, kategorizovat či dokonce škatulkovat výstavy, které nikdy nepodléhaly žádnému vyššímu řádu, vedla nevyhnutelně k tomu, že celý systém záhy ztroskotal na prolínání jednotlivých typů. Téměř žádnou z přehlídek se nedařilo zařadit pouze pod jednu kategorii, vždy zasahovala do dalších, jako například výstava starožitností v Praze roku 1861, která byla uspořádaná spolkem Arkadia, obsahově spadá pod umělecké, řemeslné či průmyslové výstavy, šlo o krátkodobou a edukativní formu a v neposlední řadě byly její exponáty fotograficky zdokumentované. Namísto úsilí o konkrétní uchopení abstraktního materiálu bylo přistoupeno k akceptování jeho organického charakteru a výše naznačená typologie výstav se stala spíše pomocným nástrojem práce.

Výsledky rešerše tvoří ve formě seznamu výstav jednu z příloh této práce a při jejich bližším prozkoumání je zcela jasné, že její rozsah nedovolil se blíže věnovat každé z přehlídek. Místo toho byly vybrány nejsilnější okruhy výstav, které jsou samostatně pojednány ve třech

kapitolách – umělecké, stereoskopické a průmyslové výstavy. Jejich volbu ovlivnila řada faktorů, první z nich je zcela praktického rázu, jelikož tyto okruhy vyplňují stanovenou časovou osu a navíc zhruba v chronologické posloupnosti. Zároveň lze jejich prostřednictvím dobře číst, jaké rozdílné role fotografie ve výstavnictví zastávala. A nakonec se ukázaly být signifikantní pro dobu dlouhého století, neboť hlouběji rezonovaly v četných recenzích či kritikách, a tudíž i v soudobých intelektuálních diskusích, čímž se stávaly součástí kultivované společenské identity. K tomu se pojí neocenitelný badatelský benefit, tedy dostatek materiálů, ze kterých lze čerpat.

Na jednotlivé okruhy, potažmo výstavy, je nahlíženo odlišnou optikou, která vychází především z podstaty dostupných podkladů a pramenů. Mezi nejčastěji kladené otázky nepatří ani tak *co* bylo vystavováno, ale spíše *proč*, tedy z jakého důvodu byly fotografie zařazovány do výstav a jaký byl jejich účel. Dále se dotazují po způsobu prezentace snímků a pokud byly pouhými nosiči informací, tak co přesně měly svým pozorovatelům sdělit, respektive kdo patřil mezi cílové publikum. Samozřejmě otevírají řadu dalších a o mnoho konkrétnějších otázek, které je v této etapě již nezbytné přenechat dílčím kapitolám.

Obecně téma vztahu fotografie a výstavnictví naráží na jedno úskalí, a tím je absence základního metodologického východiska, z něhož by mohlo vycházet. Určitou pomůckou se mohou stát tzv. „exhibition histories“, historiografická disciplína, která pojímá dějiny umění jako dějiny výstav, nicméně na fotografii jakožto výstavní artikl nelze nahlížet výlučně touto perspektivou, a to hlavně z důvodu interdisciplinárních přesahů, které médium fotografie doprovázejí od samých počátků a odvádějí ho mimo obor dějin umění, což nevyhnutelně platí i pro samo výstavnictví.³ [1]

³ Přírodovědné, zemědělské či etnografické výstavy, na které poukázala rešerše. Viz Příloha II – soupis výstav. K „exhibition histories“ u nás zejména viz Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Dagmar Svatošová, *Výstava jako médium. České umění 1957–1999*, Praha 2020. – Pavla Machalíková, *Dějiny výstav, Jak zájem o dějiny vystavování proměňuje dějiny umění*, *Art & Antiques*, 2023, č. 4, s. 46–52. – Dagmar Svatošová (ed.), *Výstavy mají historii. Výbor z textů*, Praha 2024.

K jisté teoretické reflexi zkoumaného tématu podněcuje již samotná rešerše, která poukazuje na širší možnosti výkladu pojmu „výstava“ jako takového. V podstatě celé sledované období totiž v dobovém tisku narážíme na zprávy, které se týkají oznámení o vystavení jednotlivých fotografií či celých alb ve specifických prostorech, podmínkách a kontextech. Většinou se jedná o prezentování fotografií ve výlohách či obchodech optiků, knihkupců, obchodníků s uměním či papírníckými potřebami. Ve staroměstském knihkupectví Borrosch & André ostatně proběhlo první veřejné vystavení daguerrotypie v Praze v polovině října 1839, přičemž se jednalo o snímek neznámého původu s motivem „*zahradního zákoutí se dvěma sochami instalovanými před zdí porostlou šlahouny*“.⁴ Jakkoliv se volba tohoto prostředí může jevit jako náhodná, není tomu tak, jelikož to byly právě podniky tohoto typu, které později převzaly distribuci fotografického zboží všeho druhu. Propagace zboží je rovněž hlavním důvodem, proč svou produkci ukazoval v prosklené výkladní skříni [2] či čekárně snad každý fotografický ateliér. [3] Dalším místem, kde byly fotografie často k vidění, byla spolková shromáždění, obvykle šlo o konvoluty tematicky se pojící k určitému zaměření spolků, které je využívaly jako nosiče informací, viz Alpský spolek či Umělecká beseda.

Uvedené příklady nás nutí uvažovat nad tím, zdali je vůbec lze mezi klasické výstavy řadit, jelikož tento termín nezaznívá ani v samotném tisku. Naopak si v něm všímáme výrazů jako „je vystaveno“ (ausgestellt) či „je k vidění“ (zu schau). Napovídají nám, že tento druh komorních ukázání snímků nikdy nebyl za výstavu považován, a to i přesto, že anglický výraz „exhibition“ („výstava“) označoval již v průběhu 17. a 18. století obecně každé veřejné předvádění.⁵

⁴ Denisa Tichá, heslo První vystavení daguerrotypií v Praze, in: Pavla Machalíková, Tomáš Winter (edd.), Databáze uměleckých výstav v Českých zemích 1820–1940, ÚDU AV ČR, <https://databazevystav.udu.cas.cz/>, vyhledáno 1.7.2025.

⁵ Svatošová, Výstavy mají historii (pozn. 3), s. 81.

Navzdory tomu se jim věnujeme v rámci pojednání o výstavách fotografií, třebaže se běžným přehlídkám, alespoň z hlediska dnešní definice, svou povahou vymykají. Téměř bychom je mohli pojmenovat jako takzvané *ne-výstavy* či *non exhibitions*, jelikož nám právě svou rozporuplností připomínají koncept *non collections*. Tímto způsobem nazvala anglická antropoložka a historička fotografie Elizabeth Edwards nesnadnou uchopitelnost a zařaditelnost sbírek fotografií, které měly v rámci muzejních infrastruktur tendenci se pohybovat a měnit svou roli, kromě té sbírkové to byla také dokumentační či organizační, zkrátka pomocná. Měnicí se úlohy navíc činily z fotografických sbírek téměř neviditelné součástí sbírkových institucí, a je tudíž nesnadné po nich dnes pátrat.⁶ Podobně obtížné je hledání i těchto dobově specifických ne-výstav, které lze v tisku poměrně snadno přehlédnout, jelikož se obvykle jedná o velmi krátká oznámení či dokonce pouhé dodatky, které jsou součástí rozsáhlých zpráv ohledně spolkových zasedání. Tato sdělení zároveň často představují jediný možný zdroj informací pro dnešní badatele.

Nicméně na důležitost ne-výstav poukazuje skutečnost, že se od nich odvíjí fotohistorický kánon, který s prvními veřejnými prezentacemi či demonstracemi daguerrotypií pracuje jako s klíčovými událostmi počátečního šíření a následovné integrace tohoto prvního v praxi užívaného fotografického procesu nejen v Praze, ale rovněž ve Vídni, viz dva snímky Louise J. M. Daguerra vystavené 28.–30. srpna v sále vídeňské Akademie umění.⁷ Neméně podstatné jsou rovněž v kontextu výstav fotografií, který mnohdy doplňují a obohacují o nové poznatky či souvislosti mezi různými přehlídkami, což se doufám podařilo názorněji ukázat v rámci jednotlivých kapitol této práce.

⁶ Elizabeth Edwards, Thoughts on the “Non-Collections” of the Archival Ecosystem, in: Julia Bärnighausen – Constanza Caraffa – Stefanie Klamm – Franka Schneider eds., *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*, Berlin: 2019, s. 67–82. – Petra Trnková, *Vynálezci, piráti, epigoni. O počátcích fotografie na papíru ve střední Evropě / Inventors, Pirates, Epigones. On beginnings of photography on paper in central Europe*, Brno 2021, s. 165.

⁷ Petra Trnková, Klemens Metternich a kynžvartská sbírka daguerrotypií, *Historická fotografie XX*, 2021, s. 4.

Cílem práce je tedy především prozkoumání výše vytyčených forem vztahu fotografie a výstavnictví na třech okruzích výstav, přičemž si neklade ambice být definitivní syntézou. Naopak doufám, že se stane podnětem k budoucímu výzkumu, který umožní podívat se na téma ve větší šíři a hloubce.

2. KRITICKÝ PŘEHLED LITERATURY

Přestože je téma vztahu fotografie a výstavnictví komplexnější, než se na první pohled může zdát, značně záleží na tom, jak se ho badatel rozhodne uchopit. Různé druhy přístupů nalézáme především v zahraniční literatuře, kde je toto téma poměrně hojně reflektováno.

V publikaci *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum, 1839–1860*,⁸ která se jako první synteticky zabývá počátky fotografie v německojazyčném prostředí, je výstavám fotografií dedikována celá kapitola. Jejím autorem je německý historik umění a vedoucí sbírky fotografií městského muzea v Mnichově (Münchner Stadtmuseum) Ulrich Pohlmann, který pokrývá období do konce šedesátých let 19. století a vytváří typologii výstav, na nichž se fotografie objevovaly, která ovšem zůstává obecně platná dodnes. Sleduje jejich vývoj ihned od oficiálního zveřejnění daguerrotypického procesu v srpnu 1839, kdy měly dle autora kolem sebe první vystavené exempláře v rámci vědeckých institucí auru zázraku, a to vzhledem k všeobecné neznalosti a úžasu nad obrazem vyhotoveným bez zásahu lidské ruky.⁹ S rozšířením a dalším vývojem fotografických procesů tato fascinace opadla a fotografie byly ukazovány ve výlohách optiků, knihkupců, obchodníků s uměním nebo prvních fotoateliérů jakožto prodejní zboží. V souvislosti se snahou o umělecké zhodnocení tohoto média začaly být zařazovány do výstav uměleckých spolků, někteří z fotografů si dokonce od čtyřicátých let pořádali vlastní monografické přehlídky, jako např. Johann Baptist Isenring.

⁸ Ulrich Pohlmann, Harmonie zwischen Kunst und Industrie. Zur Geschichte der ersten Photoausstellungen (1839-1868), in: Bodo von Dewitz – Reinhard Matz eds., *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum. 1839–1860*, Köln 1989, s. 496–513.

⁹ Termín „aura“ vychází z eseje Waltera Benjamina, který ji definuje jako něco jedinečného, co vyzařuje z originálního uměleckého díla a dodává mu kvalitu autenticity. Aura je však zároveň nereprodukovatelná, a proto autor posuzuje vliv různých reprodukčních technik (včetně fotografie) na tradiční výtvarné umění, přičemž dochází k závěru, že masovým šířením multiplikátů dochází k oslabení aury originálních děl. Viz Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, s. 17–47. Nicméně ve své jiné eseji Benjamin více rozebírá vztah aury a prvních daguerrotypií. Viz Walter Benjamin, Malé dějiny fotografie, in: Karel Císař ed., *Co je to fotografie?*, Praha 2004, s. 9–20.

Autor pokračuje velkými průmyslovými a světovými výstavami, na nichž se z fotografie vzhledem k ideálním podmínkám k rychlé výměně informací a pokroku technologie postupně stával masový a průmyslově vyráběný produkt. Kromě toho na těchto výstavách docházelo k dokumentaci nejen interiéru a exteriéru výstavních budov, ale též fází jejich výstavby, v německém prostředí byl v tomto směru průkopníkem Franz Hanfstaengl, který takto nasnímal budovu skleněného paláce průmyslové výstavy v Mnichově roku 1854. Mapuje rovněž způsoby instalace fotografií, které se odvíjely od soudobých principů aranžování obrazů na pařížských salonech, tedy využití celé plochy stěny a rozmístění exponátů rám na rám, což mnohdy způsobilo, že byly snímky pro návštěvníky nesnadno pozorovatelné. Nakonec rozebírá samostatné výstavy fotografií, které byly pořádané lokálními fotografickými společnostmi, jako ty ve Vídni či Berlíně, a na kterých se scházeli domácí i zahraniční fotografové a docházelo mezi nimi k aktivní výměně názorů, informací, zkušeností a fotografií.

Důvod, proč je této kapitole věnován takto velký prostor, je ten, že v ní Pohlmann naformuloval základní okruh výstav, kterými se zabývá rovněž pozdější literatura, i když třeba v jiném prostředí či z odlišného úhlu pohledu. V o něco mladší publikaci *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris 1848–1871*,¹⁰ sleduje její autorka, americká historička umění a fotografie Elizabeth Anne McCauley, podobné typy výstav v pařížském prostředí, přičemž na ně nahlíží především komerční optikou, jak ostatně napovídá název knihy či příslušné kapitoly, *The Business of Photography*. McCauley médium výstavy definuje jako nejvhodnější způsob sebe prezentace, zviditelnění a nepřímé reklamy komerčních fotografů či ateliérů. V kontextu světových výstav se především zaměřuje na ty uspořádané v Paříži roku 1855, 1867 a 1878, oproti Pohlmannovi také pracuje s mnohem rozsáhlejšími daty ohledně počtu vystavujících fotografů, jejich národnosti, případně zdali získali nějaké ocenění za ukázané exponáty. Pozoruje vývoj kategorií, do kterých byly snímky zařazovány, od strojních

¹⁰ Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris 1848–1871*, New Haven – London 1994.

či uměleckých sekcí, přes speciální fotografické, po jejich rozesetí a integraci napříč různými odděleními (průmyslovými, antropologickými či vědeckými), kde estetika vystavených snímků ustupovala funkci. Dochází k názoru, že když se fotograf neúčastnil žádných výstav, ať už průmyslových, spolkových či jiných, bylo tím jeho podnikání ve fotografické branži značně znevýhodněné.

V další kapitole nazvané *Art Reproductions for the Masses* sleduje masové šíření uměleckých reprodukcí, k němuž docházelo též v prostředí výstav, na nichž byla vystavená díla nasnímána a posléze prodávána po jednotlivých listech či formou alb. To sice přispívalo primárně k publicitě umělců, jejichž díla byla vyfotografována, nicméně otevřela se tím také debata ohledně autorských práv (včetně práv fotografů), se kterými se později potýkaly rovněž muzejní a sbírkové instituce, např. Louvre. Vedle toho měly reprodukcce potenciál nahrazovat na přehlídkách originální dílo. A konečně byly fotografové stále častěji najímáni k dokumentaci výstavních prostor, a to většinou samotnými pořadateli těchto událostí, jako v případě pohledů do Salonu roku 1852 od Gustava Le Graye.

Interakcí fotografie a umění, případně otázkou, zdali fotografie je či není umění, se opět v kontextu zejména pařížského výstavnictví zabývá kapitola *Exhibiting photography* v publikaci *Painting and Photography 1839–1914* od francouzské historičky umění a kurátorky muzea Louvre Dominique De Font-Réaulx.¹¹ Hledání hranic fotografie a umění se stalo aktuálním tématem od počátků fotografie, přičemž otisk těchto dobových polemik lze nalézt též ve výstavní praxi. Především na výstavách vyhrazených výlučně krásnému umění, na kterých byly fotografie jako výstavní artikl odmítány (viz pařížské Salony), a pak také v rámci kategorizace exponátů na Světových výstavách. Svou tvorbu jim přizpůsobovali též samotní fotografové jako Gustave Le Gray či Nadar, kteří do svých snímků zapojovali nejrůznější

¹¹ Dominique de Font-Réaulx, *Exhibiting photography*, in: Dominique de Font-Réaulx, *Painting and Photography 1839-1914*, Paris 2012, s. 65–83.

umělecké efekty, včetně signování. Tyto tendence vyústily v piktorialistické hnutí a pořádání vlastních výstav umělecké fotografie od přelomu osmdesátých a devadesátých let. Autorka tento vývoj mapuje a opírá se přitom o dobové kritiky a recenze.

Ze středoevropského prostředí se vymyká publikace *Making Culture Visible. The Public Display of Photography at Fairs, Expositions and Exhibitions in the United States. 1847–1900* od Julie K. Brown, která se soustředí na posouzení statutu fotografie na výstavách pořádaných v 19. století v USA.¹² Nejprve sleduje způsoby prezentace komerčních fotoateliérů na průmyslových výstavách, včetně instalačních zvyklostí a námětového výběru vystavených fotografií, který se odvíjel od dobových nároků či preferencí kupujícího publika. V další kapitole zkoumá postupnou integraci fotografického média do téměř každé sekce mezinárodních přehlídek, jeho aplikaci napříč různými vědními obory nebo využití ve vládních výzkumných programech. V neposlední řadě se autorka zajímá o zapojení fotografie do sbírkových aktivit muzejních institucí (Smithsonian Institution), přičemž především posuzuje, zdali byly snímky chápány jako kulturní artefakty rovnocenné ostatním sbírkovým předmětům, anebo spíše ceněny pro svou informační hodnotu. Poslední jmenovaná hodnota se stala důležitým nástrojem pro šíření vizuální kultury v prostředí knihoven (Boston Public Library), které nejenže volně zpřístupňovaly rozsáhlé sbírky reprodukcí, ale též pořádaly tematické fotografické výstavy.

V globálnějším měřítku se hlavním druhům výstav fotografií věnuje kapitola Sarah Bassnett v *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*,¹³ které se i přes omezený rozsah podařilo zahrnout důležité aspekty, které toto téma dovoluje sledovat. Zajímá ji status fotografie ve výstavnictví, pokládá si otázky ohledně instalace, publika či funkce přehlídek. Neopomíná

¹² Julie K. Brown, *Making Culture Visible. The Public Display of Photography at Fairs, Expositions and Exhibitions in the United States. 1847–1900*, Amsterdam 2001.

¹³ Sarah Bassnett, heslo Exhibitions of Photography, in: John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* I, New York 2008, s. 508–510.

přítom důležitost prvních muzejních institucí, v nichž se začaly systematicky sbírat a vystavovat fotografie, jako South Kensington Museum v Londýně nebo Smithsonian Institution v USA.

Jestliže výše zmíněná literatura sledovala prolnutí fotografického média do výstavnictví spíše napříč různými typy přehlídek a tedy přehledově, existují rovněž publikace, které se zaměřují na hluboký a kompletní rozbor konkrétních výstav, většinou těch mezinárodních. Z nich jednoznačně vyčnívá poměrně recentní titul anglického historika fotografie Anthonyho Hambera, *Photography and the Great Exhibition 1851*.¹⁴ Jedná se o první podrobné zhodnocení role fotografie na Světové výstavě v Londýně roku 1851, ve kterém se zabývá nejen různými druhy událostí a místy, na kterých se veřejnost mohla setkat s ukázkami snímků (vědecké instituce, fotoateliéry, knihkupectví, spolková shromáždění, průmyslové výstavy), ale též ideovým pozadím jejího zařazení do první mezinárodní výstavy jakožto exponátu a dokumentačního prostředku. Dále si všímá dalšího života těchto snímků, které byly šířeny prostřednictvím xylografických reprodukcí v ilustrovaném tisku nebo se staly obrazovým doprovodem výstavního katalogu *Reports by the Juries*. Vedle toho se Hamberovi podařilo dohledat velkou část fotografického materiálu, pojícího se k výstavě, který dále interpretuje a kontextualizuje.

Na bohatých sbírkách fotografií ilustrujících tentokrát světovou výstavu ve Vídni roku 1873 je postaven další titul *Welt Ausstellen. Schauplatz Wien 1873*, který vyšel k příležitosti výstavy Technického muzea ve Vídni (Technisches Museum Wien). Kromě mnohoznačné úlohy fotografie a organizace systematické dokumentace prostřednictvím speciálního fotografického spolku je zde značný prostor věnován pořádání samotné výstavy, jejím vlivům na modernizaci, přestavbu a celkovou infrastrukturu Vídně, případně myšlenkám, které v podstatě vytyčily program budoucího Technického muzea.

¹⁴ Anthony Hamber, *Photography and the 1851 Great Exhibition*, London 2018.

Nejmladší a zároveň pravděpodobně jediná syntetická práce k dějinám fotografických výstav *Installation view. Photography exhibitions in Australia (1848–2020)* od kolektivu autorů mapuje jejich vývoj nejen v Austrálii, ale i mimo její hranice, jelikož pracuje s faktem, že byly fotografie od počátku značně mobilní objekty, které přesahovaly své místo vzniku.¹⁵ Stejně tak bylo cestování spjato s fotografy samotnými, kteří mimo jiné vystavováním na zahraničních přehlídkách ovlivňovali tamní fotografickou kulturu. Publikace sleduje neustále se vyvíjející formy, prostřednictvím kterých fotografové či kurátoři vybírali/jí a prezentovali/jí snímky veřejnosti, jelikož časově zasahuje až do současnosti.

Naproti bohatému výčtu zahraničních titulů bohužel žádná z domácích publikací nezahrnuje komplexnější zpracování tématu fotografických výstav. V literatuře o české fotografii 19. století nalézáme spíše nejružnější odkazy či útržky, týkající se zejména zdejších výstavních prvotín, např. *Galerie c. k. fotografů*,¹⁶ *Česká fotografie v datech*,¹⁷ *Stereofotografie v Království českém*,¹⁸ *Exponované město. Archeologové, architekti a turisté v Praze*.¹⁹ Za výjimku či první vlašťovky můžeme považovat hesla v internetové databázi výstav od autorky této diplomové práce, které detailněji zpracovávají právě fotografické výstavní debuty, jako první vystavení daguerrotypii v Praze roku 1839,²⁰ zařazení fotografií do zdejší umělecké výstavy Krasoumné jednoty v roce 1842²¹ a výstavu starožitností spolku Arkadia 1861, z níž

¹⁵ Daniel Palmer – Martyn Jolly, *Installation view. Photography exhibitions in Australia (1848–2020)*, Melbourne 2021.

¹⁶ Pavel Scheufler, *Galerie c. k. fotografů*, Praha 2001.

¹⁷ Vladimír Birgus – Pavel Scheufler, *Česká fotografie v datech 1839–2019*, Praha 2021.

¹⁸ Pavel Scheufler, *Stereofotografie v Království českém*, in: Taťána Petrasová – Pavla Machalíková, *Člověk a stroj v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 32. ročníku symposia k problematice 19. století: Plzeň, 23.–25. února 2012*, Praha 2013, s. 90–102.

¹⁹ Petra Trnková, *Exponované město. Archeologové, architekti a turisté v Praze*, in: Kateřina Bečková – Miroslava Příkladová – Petra Trnková, *Nejstarší fotografie Prahy 1850–1870*, Praha 2019, s. 11–31.

²⁰ Tichá, *První vystavení* (pozn. 4).

²¹ Pavla Machalíková, Denisa Tichá, heslo *Výstava Společnosti vlasteneckých přátel umění (3. výroční výstava Krasoumné jednoty)*, in: Pavla Machalíková, Tomáš Winter (edd.), *Databáze uměleckých výstav v Českých zemích 1820–1940*, ÚDU AV ČR, <https://databazevystav.udu.cas.cz/>, vyhledáno 1.7.2025.

pocházejí nejstarší dochované fotografické záběry exponátů.²² Vedle toho titul *Josef Kunzfeld, Fotograf a muzeum / fotograf a město* od historičky fotografie Petry Trnkové mimo jiné rozebírá vzestup fotografie starožitností v druhé polovině 19. století a s tím se pojící vztah muzejní instituce, konkrétně Moravského průmyslového muzea a fotografa jakožto dokumentátora sbírek a významných výstavních projektů.²³

Zmíněné publikace ukazují, jakými badatelskými směry se zatím ubírala interpretace vztahu fotografie a výstavnictví. Klíčové se zdá být tázání se po úloze fotografie ve výstavnictví jako exponátu, náhrady originálu, dokumentačního prostředku výstavního dění, ilustrace či pomůcky, nástroje reklamy atd. Nicméně neustálé obohacování o nové aspekty a pohledy je nevyhnutelně spjato s vývojem oboru historie fotografie jako takového. Napovídá to například aktuální míra probádanosti sbírek fotografií v zahraničí či dostupnost jiných důležitých pramenů jako recenzí v tisku, katalogů výstav či archiválií k samotným přehlídkám či jejich pořadatelům, které umožňují sledovat nová hlediska této problematiky. Povšimnout si lze též proměny přístupu k ilustracím, které v novějších titulech neprezentují fotografii jen jako nosič informací, ale plně si uvědomují její trojrozměrný charakter, který je hoden ukázky ve své celistvosti.

Podstatná je též ona typologie výstav, na kterých se fotografie objevovala. Při bližším srovnáním s českým prostředím totiž zjišťujeme, že je na něj až na pár výjimek zcela aplikovatelná. Zásadní odlišností je kromě světových výstav především absence větších přehlídek výlučně fotografií, myšleno v souvislosti s výstavami pořádanými fotografickými spolky. Může za to skutečnost, že na území Čech, potažmo Rakouského císařství, se fotografové na rozdíl od Francie či Anglie neorganizovali až do roku 1861, kdy byla založena vídeňská

²² Denisa Tichá, heslo Výstava českých starožitností, in: Pavla Machalíková, Tomáš Winter (edd.), Databáze uměleckých výstav v Českých zemích 1820–1940, ÚDU AV ČR, <https://databazevystav.udu.cas.cz/>, vyhledáno 1.7.2025.

²³ Petra Trnková, *Josef Kunzfeld. Fotograf a muzeum / fotograf a město*, Brno 2011.

fotografická společnost (Photographische Gesellschaft).²⁴ I poté se však situace v Čechách příliš nezměnila, přestože se spolek ve Vídni stal důležitou platformou všech fotografů v Rakousku, výstavy pořádal výlučně v tehdejší hlavní městě.²⁵ Zlom nastal teprve se zakládáním klubů fotografů amatérů na konci osmdesátých let, jejichž výstavní činnost však započala až v letech devadesátých, a tedy mimo vytyčenou časovou osu této práce.²⁶

²⁴ Trnková, Vynálezci, piráti, epigoni (pozn. 6), s. 125.

²⁵ K vídeňskému spolku viz Michael Ponstingl (ed.), *Die Explosion der Bilderwelt. Die Photographische Gesellschaft in Wien*, Wien 2011.

²⁶ Petra Trnková, *Technický obraz na malířských štáflích. Umělecká fotografie a česko-němečtí fotoamatéři, 1890–1914*, Brno 2008. – Michaela Hrubá, *Sláva amatérské fotografie. Organizovaná amatérská fotografie v letech 1889-1955*, Praha 2019, s. 31–35.

3. UMĚLECKÉ VÝSTAVY

3.1 VÝSTAVY KRASOUMNÉ JEDNOTY

Prodejní výstavy Krasoumné jednoty dlouho tvořily v pražském prostředí jedinou platformu pravidelného charakteru, prostřednictvím které docházelo ke komunikaci mezi umělci a veřejností. Většinou na těchto výstavách převládala jako výstavní artikl malba, byly zde však rovněž prezentovány kresby, grafiky či sochařská díla. Výstavní materiál byl roku 1842 rozšířen o nové vizuální médium, daguerrotypii. V tištěném katalogu měla svou vlastní kategorii, která se objevuje jak v jeho první části, kam spadala díla včas dodaná, tak v druhé části s později přijatými díly, označená jako „Dodatky“ (Nachtrag). Ve všech případech šlo o portréty od domácích i zahraničních daguerrotypistů. První a jediný včas dodaný mužský portrét pocházel z Paříže od rodinného podniku Bisson fils, který tehdy svými portrétními snímky vynikal v celém pařížském prostředí a z nějž vyšli známí bratři Louis-Auguste a Auguste-Rosalie Bisson.²⁷ Ostatní daguerrotypie byly již zařazeny pod dodatky, ze zahraničí to byly dva snímky od vídeňského cestujícího daguerrotypisty Josefa Weninger²⁸ a další dva od jistého Branda z Londýna, u něhož je nasnadě předpokládat špatně uvedené jméno, jelikož jediný fotograf podobného jména, který tehdy v Anglii disponoval licencí na užívání daguerrotypického procesu, byl Richard Beard.²⁹ Z domácích autorů doplňuje cizí produkci šestice snímků v rámu od Wilhelma Horna³⁰ a tři mužské portréty od Josefa Božetěcha

²⁷ Milan Chlumsky, heslo Louis-Auguste (1814–1876) and Auguste-Rosalie (1826–1900) Bisson, in: John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography I*, New York 2008, s. 161–164.

²⁸ Alexei Loginov, heslo Russian Empire, in: John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography I*, New York 2008, s. 1228. – Viz Birgus – Scheufler (pozn. 17), s. 16.

²⁹ John Hannavy, heslo Richard Beard, in: John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography I*, New York 2008, s. 126–127.

³⁰ Pavel Scheufler, *Osobnosti fotografie v českých zemích do roku 1918*, Praha 2013, s. 136–141.

Klemense.³¹ Všechny vystavené daguerrotypické portréty byly neprodejné a označené jako předměty ze soukromých sbírek.

Přestože bylo běžné, že na Krasoumnou jednotu dodávali svá díla samotní autoři, čímž se chtěli především zviditelnit, najít kupce či v lepším případě budoucího mecenáše, u daguerrotypií lze předpokládat zaslání samotnými autory jen u Horna a případně Klemense, neboť pouze oni byli v Praze trvale usedlí, etabloující se fotografové, pro něž mělo smysl oslovit zdejší publikum. Wilhelm Horn provozoval svůj daguerrotypický ateliér, který je právem označován jako první stálý podnik tohoto druhu v českých zemích, již od října roku 1841. Jako vystudovaný malíř měl však Horn zkušenosti s pražskou výroční výstavou již z minulého roku, kdy zde vystavil své portréty pod kategorií kresby a litografie.³² Zdá se jako samozřejmé, že chtěl následujícího roku propagovat svou novou daguerrotypickou tvorbu. Z Horních Uher pocházející Klemens otevřel svou „Světloobrazárnu“,³³ čili daguerrotypický ateliér při univerzální národní škole Budeč Karla Slavoje Armelinga, o něco později, a sice těsně před jarním termínem výstavy v březnu 1842, avšak o to větší mohla být jeho motivace prezentovat svůj nový podnik na výstavě Krasoumné jednoty.³⁴ Ostatní zahraniční daguerrotypisté by z pražského renomé zřejmě neměli žádný užitek, a proto se zdá pravděpodobnější, že snímky na výstavu zaslali spíše jejich majitelé. Pro tuto variantu hovoří i menší počet zaslaných kusů, jeden či maximálně dva od každého autora. Josef Weninger v pražském prostředí trávil několik podzimních měsíců předchozího roku a byl zde ubytovaný v hotelu U modré hvězdy, kde

³¹ Lubomír Sršeň, Čeští vlastenci na portrétech Jozefa Božetěcha Klemense (nově objevená díla), *Acta Musei Nationalis Pragae* LVIII, 2004, č. 2–4, s. 1–4. – Viz Birgus – Scheufler (pozn. 17), s. 17.

³² Viz *Katalog der Kunstausstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag 1841* (kat. výst.), Prag 1841, s. 3–4.

³³ Jedná se o dobový výraz pro daguerrotypie neboli obrazy vytvářené za pomoci světla.

³⁴ Jeho daguerrotypický ateliér bohužel neměl pro existenční potíže dlouhého trvání. Značně mu mohl konkurovat právě Horn. Viz Birgus – Scheufler (pozn. 17), s. 17.

nabízel své fotografické služby.³⁵ Portréty prezentované pod Weningerovým jménem tedy v Praze zřejmě zůstaly z období jeho zdejšího pobytu. Kousky od bratří Bissonů z Paříže a Bearda z Londýna pak zřejmě pocházely od vlastníků portrétů či samotných vyportrétovaných, kteří tyto zahraniční ateliéry osobně navštívili a nechali se zde zvěčnit. Jelikož šlo v obou případech o daleké a jistě finančně náročné cesty, navíc se suvenýrem vlastního daguerrotypického portrétu, který také nebyl nejlevnějším artiklem, můžeme předpokládat, že šlo o příslušníky šlechty, případně podnikatele či umělce. Uniká nám však jasný motiv zaslání vlastního daguerrotypického portrétu či podobizny příslušníka rodiny na výstavu. U výtvarných děl se běžně stávalo, že dílo zakoupil předčasně ještě před vystavením privátní kupec, na výstavě pak dílo v tomto případě prezentovalo nejen autora, ale také nový přírůstek do sběratelovy sbírky. V případě daguerrotypických portrétů jde však o jiný druh sebeprezentace, který se pro nedostatek známých okolností velmi těžko určuje.

Nic bližšího nám nenapoví ani dobové recenze výstavy v tisku, v nichž jsou daguerrotypie hodnoceny zejména z hlediska svých technických a obrazových kvalit.³⁶ Kritika od Václava Předáka začíná slovy: „*Ještě neobyčejného cosi jsme viděli: světloobrazy (daguerreotypy)*“.³⁷ Jako nejzdařilejší byl hodnocen pařížský snímek „*s mimořádně vykreslenými černými stíny, měkkými středními tóny a jasnými světly*“,³⁸ po něm následovaly podobizny Klemensovy „*plné živobytí, jasné a bez škrnek*“.³⁹ Zatímco k londýnským daguerrotypiím se nevyjádřila žádná recenze, Weningerovy a Hornovy se nejevily dostatečně

³⁵ A., *Telegraph von Prag, Bohemia XIV*, 1841, č. 111, 14.10., nestr. Kromě portrétů inzeroval též pohledy na krajiny a kopie olejomalb.

³⁶ Kritika fotografie byla tehdy na úplném počátku, a tudíž neměla vyvinutou vlastní terminologii, v recenzích se proto setkáváme s používáním výrazů, kterými se tehdy hodnotilo výtvarné umění.

³⁷ Naznačuje tím, že se i tři roky po zveřejnění vynálezu daguerrotypie stále jednalo o něco pozoruhodného. Viz Václav Předák, Několik slov o uměnj obraznickém w Čechách, *Wlastimil*, 1842, č. 1, s. 70.

³⁸ Siegfried Spinner, Über die Kunstausstellung für 1842, *Ost und West* (příloha Prag) VII, 1842, č. 84, 26.5., s. 339–340.

³⁹ Viz Předák (pozn. 37).

jasné, přičemž u posledního jmenovaného byl navíc vytýkán nepříliš zdařilý experiment s tónováním. Přestože kritiky neprozrazují nic konkrétního, u vybraných daguerrotypií nám alespoň přibližují náměty – mezi portréty od Klemense byla jedna skupina dívek a Horn dle všeho vystavil jeden portrét „po pařížském způsobu“.⁴⁰

Není bohužel známo, jakým způsobem byly snímky na pražské přehlídce vystaveny. Daguerrotypie jsou obecně nesnadno pozorovatelné objekty, jelikož se jedná o poměrně malé postříbřené měděné destičky s obrazem, který se v odrazu proti tmavému prostředí jeví jako pozitivní, zatímco proti světlu jako negativní. Navíc jsou snímky značně náchylné k mechanickému poškození, a proto se hned po vytvoření adjustovaly do pouzder či rámečků. O to náročnější muselo být tyto předměty vystavit na přeplněných přehlídkách pro větší publikum. Vystavující fotografové proto často volili možnost adjustace skupiny daguerrotypických destiček do speciálních ráků, které bylo posléze možné zavěsit na stěnu.⁴¹ Tuto výstavní strategii zvolil v našem případě zřejmě pouze Wilhelm Horn, protože dle katalogu vystavil „šest snímků v jednom rámu“.⁴² Ostatní daguerrotypie mohly být jednotlivě zavěšeny na stěnách pokrytých ostatními díly na způsob barokní obrazárny od podlahy po strop či postaveny na podstavcích nebo nábytku. Horn měl tedy jako jediný promyšlenou výstavní koncepci, která vhodně propagovala a poukazovala na jeho tvorbu tak, aby ji divák neměl šanci v množství dalších předmětů přehlédnout.

Hornovo angažmá na pražské umělecké výstavě roku 1842 však zdaleka nekončilo pouhým vystavením podobizen. Dle dalších dobových zpráv totiž také zhotovil

⁴⁰ Dle dobového užití sousloví „po pařížsku“ se pravděpodobně jednalo o specifický styl či způsob provedení, ať už portrétu nebo třeba divadelních kulis, který byl pro Paříž typický a v jiných lokalitách přejímán. V případě portrétní daguerrotypie to mohlo znamenat konkrétní stylizaci, vycházející z pařížských vzorů. Např. viz F., Die erste Redoute, *Bohemia* XIV, 1841, č. 12, 26.1., nestr.

⁴¹ Brown (pozn. 12), s. 6.

⁴² *Katalog der Kunstausstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde im Jahre 1842* (kat. výst.), Prag 1842, s. 9.

daguerrotypické reprodukce vybraných vystavených olejomalb z přehlídky. Snímky byly pozlacený galvanickou cestou, čímž bylo dosaženo sepiového tónu, a v říjnu vystaveny pro veřejnost v knihkupectví Borrosch und André, kde je bylo možné snad i zakoupit.⁴³ Obrazy prý byly reprodukovány s takovou přesností, s jakou by „nemohl vystihnouti obraz žádný malíř štětcem, tužkou nebo tuší“ a byly doporučeny každému milovníkovi umění. Osudy tohoto konvolutu a jeho podoba je nám bohužel neznámá. Na základě porovnání informací z tisku o námětech těchto daguerrotypií s výstavním katalogem se podařilo určit několik přesných shod – mezi Hornem reprodukovánými scénami byla jednoznačně *Scéna z říjnové slavnosti v Římě* od Wilhelma Marstranda, *Krejčí odposlouchávající svého učedníka* od [Christiana Andrese?] Schleisnera, *Smrt Áronova* od Antona Weidlicha, *Postřelený kanec* od [Jozefa?] Ginowského. Ostatní reprodukce bohužel nelze ztotožnit s konkrétními obrazy, protože nejsou dostatečně specifikovány. Jde například o klášterní halu a zimní krajinky, podobných motivů se však tehdy na výstavě objevilo hned několik. Pravděpodobné předlohy daguerrotypií jsou nám známy jen v případě Marstranda [4] a Weidlicha.⁴⁴ [5]

Přestože bylo na potenciál využití fotografie v oblasti umělecké reprodukce poukazováno již v době jejího vynálezu, existuje velmi málo důkazů o širším využití daguerrotypického procesu k zaznamenání maleb či grafik v takto rané době. Známé doklady nicméně napovídají, že šlo většinou o individuální klientelu, která tyto služby poptávala pro soukromé užití.⁴⁵ Například v pařížském prostředí čtyřicátých let byli daguerrotypisté najímáni k dokumentaci privátních uměleckých sbírek.⁴⁶ V Čechách zatím nejsou žádné podobné

⁴³ Minimálně se zde zájemci mohli informovat o ceně Hornových portrétů a žánrových obrazů – M. J. Sch., *Daguerreotypie in Prag, Ost und West VII* (příloha Prag), 1842, č. 168, 20. 10., s. 675–676.

⁴⁴ K Weidlichově předloze viz Petra Trnková, *Podle přírody! Fotografie a umění v 19. století. Příklady z českých a moravských sbírek*, Brno 2013, s. 106–108, 110.

⁴⁵ K daguerrotypickým reprodukcím viz Geoffrey Batchen, *Inanimate Nature. Pondering the Reproductive Daguerreotype*, *Artium Quaestiones*, 2022, č. 33, s. 9–38.

⁴⁶ McCauley, *Industrial Madness* (pozn. 10), s. 26.

aktivity známy, tedy kromě jedné daguerrotypické reprodukce kopie Tizianova obrazu *Venuše se zrcadlem* ze 40. let 19. století, dochované na zámku Kynžvart a tedy úzce spjaté se sbírkou Klemense Metternicha.⁴⁷ Z tohoto důvodu je třeba si klást otázku, kdo či co bylo impulzem ke vzniku Hornova konvolutu reprodukcí. S největší pravděpodobností nemohlo jít o objednávku privátního sběratele, protože by se muselo prokázat, že všechny reprodukováné malby, které navíc nemáme jednoznačně určené, nakoupil jeden kupec. Navíc byla jedna z těchto maleb zvolena jako výroční prémie,⁴⁸ a tudíž byla zřejmě zařazena do slosování pro akcionáře. Klíčovým argumentem je však skutečnost, že byly reprodukce nabízeny k prodeji, což figuru sběratele vylučuje úplně. Je tedy nasnadě se domnívat, že mohlo jít o soukromou iniciativu Wilhelma Horna, který již podnikal s portrétními daguerrotypiemi a patrně chtěl obohatit svou nabídku o reprodukční služby. Navíc se na zadní straně jedné z Hornových daguerrotypií z druhé poloviny čtyřicátých let zachoval tištěný inzerát na jeho ateliér, ve kterém důkladně popisuje všechny nabízené služby. [6] Kromě reprografických služeb všeho druhu to byly snímky staveb, krajin, starožitností, květin nebo zvířat. O Hornovi je obecně známo, že byl velmi zdatným podnikatelem, kromě prvního stálého daguerrotypického ateliéru v Praze, ke kterému se na konci padesátých let přidala filiálka ve Vídni, také jako jeden z prvních ve střední Evropě obchodoval s fotografickými potřebami a vydával první specializovaný fotografický časopis v německém jazyce, *Photographisches Journal*.⁴⁹

Daguerrotypie byly znovu na Krasoumné jednotě prezentovány roku 1844, přičemž všech sedm vystavených snímků pocházelo od Wilhelma Horna. Šlo vesměs o ženské, mužské, případně rodinné portréty, které opět nebyly určeny ke koupi. Tentokrát jim však nevěnoval

⁴⁷ Trnková, Klemens Metternich (pozn. 7), s. 10. Několik dalších exemplářů anonymních reprodukcí malovaných portrétů se zachovalo rovněž v muzejních sbírkách napříč Českou republikou.

⁴⁸ A to Scéna z říjnové slavnosti v Římě od Wilhelma Marstranda, viz Vít Vlnas et al., *Obrazárna v Čechách 1796-1918. Katalog výstavy, uspořádané Národní galerií v Praze u příležitosti dvoustého výročí založení Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění. Praha [11.4.–30.6.] 1996 (kat. výst.), Praha 1996, s. 240.*

⁴⁹ Scheufler, Osobnosti fotografie (pozn. 30), s. 136–138.

pozornost žádný recenzent umělecké výstavy. Podruhé vystavené světelné obrazy zřejmě nevyvolaly takovou vlnu entuziasmu jako nový výstavní artikl roku 1842, kdy byla nadto pražskému publiku hromadně představena i širší zahraniční produkce. V tomto případě se jednalo naopak o dobu, kdy začaly být daguerrotypii vytýkány její slabé stránky, čímž byla zejména nesnadná pozorovatelnost z důvodu silných odlesků nebo mírná deformace portrétovaných.⁵⁰ Bylo to také naposledy, kdy byla fotografii v katalogu vyhrazena speciální sekce.

Fotografie se posléze přes deset let na výročních výstavách neobjevovaly a po jejich opětovném zařazení se jejich role oproti čtyřicátým létům zásadně proměnila. Nově byly začleňovány pod kategorii „Kresby, mědirytiny a litografie“ nebo „Akwarely a kresby“, což bylo jednoznačně zapříčiněno novým nosným materiálem fotografického obrazu, papírem. Od prvního vystavení daguerrotypií totiž uplynula značná doba, během níž byly vynalezeny a zdokonaleny nové fotografické metody. Zhruba od roku 1853 tak byly i v Čechách daguerrotypie vytlačovány fotografiemi na papíru, které byly vytvářeny ze skleněných negativů a skýtaly velkou výhodu oproti prvnímu užívanému fotografickému procesu, a to v možnosti tvorby velkého množství kopií. Fotografie na papíru v případě Krasoumné jednoty zobrazovaly či reprodukovaly umělecká díla, která z nějakého konkrétního důvodu nemohla být na výstavě fyzicky přítomna. V největší možné míře tedy začalo být využíváno indexálního charakteru fotografického média, které jako jediné dokázalo zprostředkovat přesné informace o podobě originálu a plnohodnotně ho nahradit. Reprodukce uměleckých děl byly ve většině případů vystavovány pod jménem umělce, což jen potvrzuje jejich doplňující roli a úplné vynechání fotografa jakožto dokumentátora či prostředníka. Navíc nebyly ani v jednom případě prodejně.

⁵⁰ K tématu nahrazování daguerrotypií fotografií na papíru recentně viz Trnková, Vynálezci, piráti, epigoni (pozn. 6), s. 96, 104–105.

Naprosto vzorový je případ sochaře Václava Levého, který pobýval od roku 1855 na Klárovo stipendium v Římě, kde s touto podporou setrval celkem tři roky. Počátkem svého římského pobytu pracoval na dvou zakázkách, které si přivezl z Prahy, obé mu zprostředkoval Pavel Alois Klar. Byla to bysta *císaře Františka Josefa I.* pro kasárnu v Praze a *Ukřižovaný Kristus mezi dvěma klečícími anděly* pro kapli nově založeného vojenského léčebného ústavu v Karlových Varech. [7] Druhou zmíněnou zakázku převzal po svém předčasně zemřelém předchůdci Juliu Melzerovi, který byl taktéž laureátem Klárovy nadace. Jelikož byla skupina v modelu patrně celá hotova, nemohl ji Levý nijak podstatně pozměnit, zasáhl však přinejmenším do modelace Kristova těla a zásadněji pak do figur andělů.⁵¹ Dílo vyvedené v kararském mramoru mělo být dle přání zadavatele dokončeno v polovině června 1855, nicméně pro existenční potíže ho Levý dohotovil teprve v září.⁵² Sousoší si získalo četné obdivovatele již v Římě, mezi nimiž byl i král Ludvík Bavorský, který dle zprávy z *Lumíra* zahrnul Levého chválou.⁵³ V kapli bylo nicméně instalováno až začátkem dubna 1856,⁵⁴ tedy přesně v jarním termínu výstavy Krasoumné jednoty, která toho roku probíhala od 24. března do 18. května. Na umělecké přehlídce se tedy sochař nemohl prezentovat originálem a namísto něj zaslal alespoň fotografický pohled na ono sousoší. Pražské veřejnosti bylo však podobným způsobem představeno již ke konci ledna, kdy byla jeho podoba demonstrována opět prostřednictvím fotografie, vystavené tentokrát v obchodě s uměním a hudebninami Jakoba Fischera v Železné ulici.⁵⁵ Tato fotografie byla dle všeho zaslána z Říma zadavateli P. A.

⁵¹ Marie Černá, *Václav Levý*, Praha 1964, s. 65–66.

⁵² Existenční potíže pramenily z peněžní částky, se kterou museli laureáti v Římě vyžít a která byla na tehdejší poměry příliš nízká. Levý se o tomto rozepsal v dopise adresovaném P. A. Klarovi, viz *Ibidem*, s. 103–104.

⁵³ Anonym, *Z Prahy a z venkova*, *Lumír*, 1856, č. 15, 10.4., s. 357. Levý si vysloužil i přirovnání ke svému současníkovi, německému sochaři Wilhelmu Achtermannovi, se kterým sdílel podobný životní osud a v Římě si vydobyl slávu.

⁵⁴ Anonym, *Karlsbad*, *Bohemia* (Beilage) XXIX, 1856, č. 84, 8.4., s. 484.

⁵⁵ Anonym, *Aus Prag und vom Lande*, *Der Tagesbote aus Böhmen*, 1856, č. 29, 29.1., nestr. Fischerův obchod s uměním a hudbou, jak ostatně napovídá jeho název, se specializoval na vydávání notových zápisů, programů ke koncertům, ale také obchodoval s olejomalbami.

Klárovi, lze proto předpokládat, že byla takto zveřejněna na jeho popud. Zdali byl tentýž snímek vystaven i na výroční výstavě, není známo. Fotografie se tak stala prostředkem komunikace nejen mezi zadavatelem a vyhotovitelem, ale také širokým publikem, které dělila velká vzdálenost. Jejím prostřednictvím bylo rozšiřováno povědomí o novém díle sochaře, což se mohlo osvědčit jako účinná a celkem moderní forma propagace.

Snímek Levého sousoší nebyl jediným, který byl roku 1856 na výstavě prezentován. Další přišel z Mnichova od litografa a fotografa Franze Hanfstaengla a jednalo se o reprodukci obrazu Rudolfa Müllera se scénou *Pokládání základního kamene kostela v Karlíně*. [8] V katalogu byl zařazen mezi podobné náměty (kartony, náčrty či plány), pojící se k nově založeným kostelům ve Vídni jako byl Votivní kostel nebo farní kostel Altlerchenfelder. Pozoruhodné však je, že v tomto případě byl vystaven i originál malby nevelkého formátu, který údajně vzbuzoval velký zájem mezi návštěvníky výstavy.⁵⁶ Stavba karlínského kostela se stala velkou kulturní událostí raných padesátých let a při té příležitosti byla Müllerovi svěřena zakázka zvěčnit jeden z počátečních momentů stavby v malbě. Jejím největším lákadlem se staly podobizny řady osobností, které se této události 10. června 1854 zúčastnily.⁵⁷ Kromě těch patřících k nejvyšším kruhům duchovenstva, vojska či státní správy, to byl i novomanželský císařský pár. Navzdory většinovému nadšení byl obraz recenzentem Lumíra hodnocen spíše negativně: „...zajímá jen několika povedenějšími podobiznami, nečiní však ničím dobrého dojmu, poněvadž celé uspořádání skupení není umělecké, barvitost neladná a mdlá. Přílišné jednotvárnosti barev alespoň mohl pan Müller jinak vyhověti. Co do nákresu, spatřili jsme ne jeden chybný rozměr.“ Kritika je doplněna zajímavým dovětkem: „Fotografie téhož předmětu od Mnichovského Hanfstängla jest zdařilejší, než Müllerův original.“⁵⁸ Fotografická

⁵⁶ Anonym, Kunstaustellung, *Bohemia* XXIX, 1856, č. 100, 26.4., s. 569.

⁵⁷ Dle malby byla vyhotovena zjednodušená litografie s portréty účastníků v obrysové kresbě, kde je každý z nich identifikován. Exemplář se nachází ve sbírce kresby a grafiky Národní galerie v Praze. Za upozornění děkuji Petru Šámalovi.

⁵⁸ Anonym, Z umělecké výstavy, *Lumír*, 1856, č. 21, 22.5., s. 499.

reprodukce sice nedokázala zastítn všechny zde zmiňované nedostatky, nicméně nezdařený kolorit ano. Redukovala totiž původní barevnost kompozice na monochromní odstíny šedé, přičemž však mohlo dojít k určitým tonálním posunům z důvodu rozdílné citlivosti fotografických materiálů na různé části barevného spektra. To v principu znamenalo, že se určité barvy v monochromní fotografii jevíly světlejší či tmavší než jejich původní referent a v našem případě tak mohly více lichotit celku.⁵⁹ [9, 10] To samozřejmě jen za předpokladu, že byl reprodukován originál malby a ne grafika. Zda byl reprodukován skutečně originál, by prokázalo až srovnání fotografie s malbou, která je však bohužel nezvěstná.⁶⁰ Jinak snad největší hendikep fotografie, tedy skutečnost, že šlo v této době o monochromní médium, se v tomto případě stal výhodou a patrně také důvodem, proč ji autor recenze hodnotil lépe než originál. Konfrontace původní malby a reprodukce by byla o to zajímavější, pokud by se prokázalo, že byla obě díla vystavena vedle sebe, k čemuž bohužel chybí dostatek pramenů.

Zatímco Müllerův obraz byl ve vlastnictví pražského arcibiskupa Bedřicha kardinála Schwarzenberga, jeho fotografická reprodukce vytvořená Hanfstaenglem byla téhož roku v nákladu o rozsahu sto kusů prodávána za tři zlaté za kus v renomovaném pražském knihkupectví a obchodem s uměním F. A. Crednera. [11] Výtěžek z prodeje všech exemplářů, celkem tedy 300 zlatých, měl být nakladatelem darován na fond pro dostavbu karlínského

⁵⁹ Kupříkladu modrá byla většinou na fotografiích přexponovaná, zelená, žlutá či červená byla naopak pro emulzi hůře rozeznatelná, a tudíž převedená na odstín šedé, který splýval s celkem. K tomuto více viz Helmut Hess, Wiederholungen unter „Hinweglassung jeder Farbe“. Die Grisaille-Kopie als Transkriptionshilfe in der frühen Reproduktionsfotografie, in Antonia Putzger – Marion Heisterberg – Susanne Müller-Bechtel eds., *Nichts Neues schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300–1900*, Berlin 2018, s. 175–190.

⁶⁰ Malba se nenachází ani ve sbírkách Arcibiskupství pražského, kde dle přípisu na zadní straně exempláře Hanfstaenglovy fotografie ve sbírce ÚDU AV ČR předpokládal její uložení Zdeněk Wirth, a dle posledních informací ani v sakristii karlínského kostela sv. Cyrila a Metoděje v Praze. Není po ní stopy ani v tamních inventárních soupisech.

kostela,⁶¹ jehož stavba roku 1856 právě díky finančním darům velmi pokročila.⁶² Přestože měl Hanfstaengl v Mnichově svůj vlastní litografický a fotografický podnik i s tiskárnou, distribuce jeho zboží v zahraničí zřejmě probíhala prostřednictvím partnerů-knihkupců, tedy jako v případě pražského Crednera. Velká část jeho produkce se soustředila právě na reprodukce uměleckých děl, kromě několikavazkových publikací z Drážďanské galerie, vyhotovoval též výměnné listy německých Kunstvereinů a výroční prémie pražské Krasoumné jednoty.⁶³ V Praze vystavená a posléze prodávaná reprodukce Müllerovy malby tedy plně zapadá do běžného repertoáru Hanfstaenglovy produkce, přičemž se dá předpokládat, že za ní stála nějaká forma spolupráce, a to nejspíše se samotným majitelem díla. Kardinál Schwarzenberg byl totiž zainteresovaný nejen v originálu malby, ale také v samotné stavbě Karlínského kostela, kterou vzal za svou a podporoval všemi možnými způsoby.⁶⁴ Tato hypotéza se zdá relevantní přinejmenším z toho důvodu, že byl výtěžek z fotografických reprodukcí jediného vizuálního svědectví této památné události věnován právě na dostavbu kostela. Originál i reprodukce pak byly na výroční výstavě prezentovány zřejmě zcela nezávisle na sobě, jako ukázky nejnovější tvorby obou autorů.

Další fotografie, které se objevily v průběhu šedesátých a na začátku sedmdesátých let na přehlídkách Krasoumné jednoty, byly zaslány s podobným záměrem jako Levého snímek, tedy nahradit nepřítomný originál. Převážně šlo o sochařská díla spíše méně známých umělců jako byli Bedřich Krisch, Karel Dvořák nebo Eduard Veselý, o nichž se toho nepodařilo mnoho dohledat a jimž většinou nevěnovali pozornost ani recenzenti výstav. Výjimkou jsou dřevěné

⁶¹ [Inzerát], F. A. Credner, *Bohemia XXIX*, 1856, č. 141, 15.6., s. 797.

⁶² Adéla Klinerová, Chrám sv. Cyrila a Metoděje v Praze-Karlíně. Od prvotní myšlenky k architektonické realizaci, *Staletá Praha XXXIII*, 2017, č. 1, s. 24.

⁶³ K Hanfstaenglovy viz Helmut Hess, *Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstproduktion. Das Kunstwerk und sein Abbild*, München 1999.

⁶⁴ K jeho aktivitám podrobně viz Klinerová (pozn. 62).

sochy vyhotovené Eduardem Veselým pro lovecký sál na zámku Sychrov (1861),⁶⁵ o nichž se vyjádřila kritika v *Bohemii* následovně: „*Pokud můžeme soudit z jejich fotografické reprodukce, sochy vyřezané Eduardem Wesselym pro zámek Sychrov vykazují zručné zpracování, zejména co se týče kostýmů.*“⁶⁶ Autoři kritik si zřejmě udržovali odstup od hodnocení provedení děl suplovaných fotografií, o to více, pokud šlo o trojrozměrný sochařský objekt, který snímek zobrazoval pouze z jednoho úhlu, což mohlo zásadně ovlivnit vyznění díla a ztížit jeho posouzení. Sochy Veselého byly na výstavě demonstrovány prostřednictvím několika fotografií i následujícího roku, jednalo se o světecké figury *sv. Václava* a *sv. Jana* z kostela v Broumově a *Panny Marie* z kostela v Ráblově v Haliči, které byly vystaveny pod jménem fotografa. Tentokrát neměly snímky prezentovat sochaře samotného, který tohoto roku vystavil pod číslem 275 sochu *sv. Petra* pro farní kostel v Chvalšínách, ale autora fotografií. [12] Byl jím Jan Brandeis, akademický malíř, který se na pražské výstavě veřejnosti do té doby představoval především jako portrétista, nicméně roku 1861 si otevřel fotografický ateliér.⁶⁷ Nabízí se hypotéza, zdali není Brandeis autorem i předchozího snímku Veselého sychrovských soch, jelikož sám na Sychrově v průběhu své kariéry působil.⁶⁸ Pokud by se potvrdila, bylo by zajímavé u této naprosté výjimky, u níž známe původce snímků, probádat, jak těsná tato opakující se spolupráce mezi fotografem a sochařem ve skutečnosti byla.

⁶⁵ Sochy jsou dnes dle všeho nezvěstné. Více viz Oldřich Palata, Eduard Veselý. Sochař ztracený v anonymitě času, in *Sborník Severočeského muzea = Acta musei Bohemiae borealis. Historia* 11, 1993, č. 5, s. 100. Sádrový model sochy francouzského krále Jindřicha III. by měl být součástí sbírek Severočeského muzea, kam Veselý odkázal svou pozůstalost. Soupis viz *Ibidem*, s.102–103.

⁶⁶ Anonym, *Kunstaustellung, Bohemia* (Beilage) XXXIV, 1861, č. 124, 26.5., s. 1169–70.

⁶⁷ Anonym, *Z Prahy a z venkova, Lumír*, 1861, č. 9, 28.2., s. 211.

⁶⁸ Jeho četné akvarely jsou součástí zdejších zámeckých sbírek. Viz Marie Mžíková, *Rohanská portrétní galerie. Ze sbírek státního zámku Sychrov*, Liberec 1985. – Marie Mžíková, *Miniaturní a drobný portrét ze sbírek státního zámku Sychrov*, Liberec 1985. – Srov. se současným výzkumem a novými objevy ohledně zdejší Rohanské portrétní galerie, viz Významný objev pro zámek Sychrov, *Národní památkový ústav*, <https://www.zamek-sychrov.cz/cs/pro-media/115508-vyznamny-objev-pro-zamek-sychrov-francouzsti-mistri-portretovali-nejenom-panovniky-ale-take-rohanske-predky>, vyhledáno 4.7. 2025.

Využití fotografických vyobrazení převážně sochaři se zdá jako naprosto logické, protože šlo o obecně hůře manipulovatelné objekty, u kterých se po instalaci nepředpokládalo jakékoliv další přesouvání. Sochařům tím bylo umožněno prezentovat ukázkou své nejnovější tvorby, která již byla odevzdána zadavateli či případně umístěna. Jestliže však nebylo sochařské dílo z nejrůznějších důvodů dostupné vůbec, bylo přistoupeno k další možné variantě, a to nasnímat alespoň model. Tato možnost byla pro obvykle menší měřítko modelů snáze realizovatelná přímo ve fotografických ateliérech a v případě Krasoumné jednoty ji využila řada sochařů, například Bedřich Krisch zaslal fotografické pohledy na modely svých děl hned několikrát, v roce 1864 reprodukcí jezdecké sochy a následujícího roku snímek *Madonny* či *Víry, naděje a lásky*. Roku 1870 se přidal také Karel Dvořák se záběrem podle originálního modelu *Judity a Holoferna*.

V sochařství navíc nebylo překážkou ani černobílé provedení média, alespoň ne tak jako v případě malířství. Patrně z tohoto důvodu malíři používali fotografické reprodukcce v mnohem menší míře. Nepočítáme-li tu Hanfstaenglovu z roku 1856, byly na výstavu zaslány pouze dvě, a to roku 1867 od Rudolfa Müllera a Františka Sequense. Müller své originální malby na hlavní a postranní oltáře Schipinského kostela raději vystavil veřejnosti ve svém ateliéru, přičemž se termín prolínal s jarní přehlídkou.⁶⁹ Naopak Sequens tehdy pobýval v Římě, a proto zaslal namísto svého nákresu *Gloria in excelsis Deo* pouze fotografii.

Fotografie zpočátku získala své místo na výstavě jako nová vizuální technika mezi těmi tradičními, posléze s vývojem fotografické techniky a zlepšenými možnostmi reprodukce a multiplikace zaujala místo prostředníka, čehož hojně využívali umělci. Je však zajímavé, že vedení spolku těchto nových možností a potenciálu masové distribuce nevyužilo například pro své každoroční členské prémie. Ještě dlouhou dobu zůstala u tradičních grafických premií, které naproti tomu například mnichovský Kunstverein již od padesátých let nahrazoval právě

⁶⁹ Anonym, Gemäldeausstellung, *Prager Abendblatt* (Beilage zur Prager Zeitung), 1867, č. 106, 4.5., nestr.

fotografickými reprodukcemi, které pocházely z produkce Josepha Alberta nebo Franze Hanfstaengla.⁷⁰

⁷⁰ Pohlmann (pozn. 8), s. 499.

3.2 VÝSTAVA FOTOGRAFICKÝCH REPRODUKČÍ SPOLKU SV. ANNY

Jestliže byly reprodukce maleb v kontextu výstav Krasoumné jednoty ze zjevných důvodů spíše výjimečné, roku 1872 jim byla dedikována samostatná výstava v prvním patře Staroměstské radnice. Pořádal ji ženský spolek svaté Anny, a to na podporu nově vzniklého Ústavu pro slabomyslné v Praze, první soukromé instituce tohoto druhu v Rakouském císařství, o jejíž založení se spolek pražských filantropek zasloužil. Vstupné bylo z tohoto důvodu zpoplatněno, stálo 20 korun s výjimkou nedělí, kdy byla cena ponížena na 10 korun. Přehlídka se návštěvníkům otevřela 17. února a byla přístupná každý den od dopoledních deseti až do odpoledních čtyř hodin.⁷¹ K výstavě fotografií dle všeho nebyl vydán katalog, musíme proto vycházet pouze z informací v dobovém tisku.

Nejrozsáhlejší pojednání bylo ve dvou částech publikováno v pražské Bohemii, dle něhož stálo za to výstavu navštívit „...už jen kvůli ušlechtilému účelu, ale vzhledem k výjimečnosti exponátů nabízí milovníkům umění i potěšení, které v Praze není tak snadné získat“.⁷² Neznámý autor recenze poskytuje čtenáři přehled o podobě vystavených snímků, kromě reprodukcí to byly fotografické pohledy na architektonické památky, sousoší a starožitnosti. K vidění byly také ukázky zaslané Berlínskou fotografickou společností a fotografie sbírkových předmětů drážďanské, vídeňské či berlínské galerie, se zpožděním přišla také zásilka z mnichovské glyptotéky a pinakotéky. Prim však hrály zejména umělecké reprodukce, a to jak současných autorů jako Wilhelm von Kaulbach, Hanse Makart, Arthur von Ramberg nebo Gabriel Max, tak starých mistrů jako Raffael Santi, Hans Holbein ml., Albrecht Dürer či Lucas Cranach st. Jim také recenzent věnuje největší prostor, ale kromě hodnocení umělců jako takových si rovněž všímá provedení reprodukcí.

⁷¹ Pozvánka na výstavu viz [Inzerát] Photographien-Ausstellung, *Bohemia* XLV, 1872, č. 41, 17.2., s. 623.

⁷² Anonym, Die Ausstellung von Photographien, *Bohemia* XLV, 1872, č. 44, 21.2., s. 670.

Poukazuje na skutečnost, které jsme se již dotkli u reprodukce Müllerovy malby, totiž na nízkou citlivost fotografické emulze na určité barvy, což vedlo k neuspokojivým výsledkům při fotografování barevného originálu. Naznačený problém byl v šedesátých a sedmdesátých letech řešen prostřednictvím grafických nebo olejových kopií v odstínech šedi, na jejichž vyhotovení si nakladatelství či fotografické ateliéry speciálně najímaly kopisty. Jednalo se přitom o poměrně lukrativní zdroj příjmů, jelikož pokud chtěly ateliéry uspokojit stále se zvyšující poptávku po reprodukcích, byly na tomto nově implementovaném a nezbytném mezikroku v podstatě závislí, a proto také své kopisty nemálo platily. V kontextu fotografie ovšem šlo o jakýsi několikanásobný paradox, nejenže se stala tvorba monochromních kopií velmi výhodnou pro umělce a grafiky, kteří se od vynálezu fotografie cítili tímto médiem spíše ohroženi, ale také došlo k popření samotné autenticity fotografického média, jelikož se vlastně jednalo o tvorbu fotografických reprodukcí na základě přepracovaných kopií, a ne samotného originálu. Tento fakt však fotografické ateliéry ve většině případů zamlčovaly a raději inzerovaly opak, tedy že jde o věrné reprodukce dle originálních děl.⁷³

Neznámý recenzent pražské výstavy si byl tohoto vědom, a proto hodnotil jako zdařilé zejména ty snímky, které byly provedeny na základě kreseb, rytin nebo pro účely reprodukce speciálně přepracovaných kopií originálů v odstínech šedi. Takové byly například reprodukce ilustrací ke *Goethovi, Hermannovi a Dorothee* od Arthura von Ramberga z produkce Hanfstaenglova mnichovského podniku nebo Wilhelma von Kaulbacha z ateliéru Friedricha Bruckmanna taktéž v Mnichově. K zmíněným malířům se však pojí jedna zajímavost: oba se totiž během své aktivní kariéry neobávali přizpůsobovat požadavkům fotografické reprodukce, a to ani v tom případě, pokud to znamenalo vytvářet kopie vlastních děl ve stupních šedi. Tímto byl pověstný zejména Wilhelm von Kaulbach, který se s ranou reprodukční fotografií a jejími úskalími setkal již na sklonku padesátých let a svůj pracovní postup posléze důsledně

⁷³ Hess, Wiederholungen (pozn. 59), s. 179–182.

přizpůsoboval těmto požadavkům a rovnou tvořil monochromní originály. Zářným příkladem může být takzvaná *Goethe-Galerie* s velkoformátovými reprodukcemi Kaulbachových kreseb od Josefa Alberta, která byla na počátku šedesátých let vydávána Bruckmannem a stala se velmi úspěšnou, a to nejen kvůli zdařilému provedení, ale zajisté také skutečnosti, že Kaulbach sám reprodukce vlastnoručně podepisoval, čímž jim chtěl dodat auru originálu.⁷⁴ Tento cyklus byl mimochodem rovněž k vidění na pražské výstavě. K výše popsané soudobé praxi ostatně nalezneme zmínku i v recenzi přehlídky: „...vyčnívající umělci již pracují na svých návrzích/skicách/náčrtech speciálně s ohledem na technické příznačnosti fotografie, která touto cestou umožňuje jejich rozmnožování.“⁷⁵

Z dalších reprodukcí soudobé tvorby byly o poznání méně zdařilé fotografické rozmnoženiny cyklu Moritze von Schwinda *Meluzína* od Paula Reffa ze Stuttgartu, vytvořené na základě barevného akvarelového originálu, který navíc měli návštěvníci možnost vidět předchozího roku na výstavě Krasoumné jednoty. Prostřednictvím tohoto srovnání hodnotil recenzent reprodukce následovně: „*Je sice provedena s pečlivostí...ale vše, co bylo v originálu teplé, červené, se podle nevyhnutelného působení/účinků světla ve fotografii stalo jednotně černé, a tak častá zelená barva originálu pochopitelně ztratila všechny své nuance. I když lze vycítit poetiku kompozice, chybí půvab originálu...*“⁷⁶ Podobně na tom byly i některé příklady ze sbírky starých mistrů fotografa Adolpha Brauna, jmenován je kupříkladu nezdařený Rafaelův obraz z Vatikánu, což je doplněno dovětkem: „*Rytina pravděpodobně nebude u takových reprodukcí překonána.*“⁷⁷

⁷⁴ Ibidem, s. 183–184.

⁷⁵ Anonym, Die Ausstellung von Photographien, *Bohemia* XLV, 1872, č. 47, 24.2., s. 714.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ibidem. Ke kuriozním praktikám, které byly používány během reprodukování starých mistrů a zahrnovaly ošetřování originálů různými nátěry pro zvýšení barevnosti nebo zmírnění lesku viz Hess, *Wiederholungen* (pozn. 59), s. 182, 184–185.

Kritika a potažmo i celá výstava ukazuje velký posun ve využívání fotografického média pro účely reprodukování uměleckých děl. Vedle běžných komerčních fotografických ateliérů, které nabízely celou šíři služeb, vznikaly i takové, které si na tomto druhu reprografické produkce postavily byznys. Ve střední Evropě to byl například už několikrát zmiňovaný Hanfstaengl, ale také Braun nebo Bruckmann.⁷⁸ Masové rozšíření fotografické reprodukce šlo ruku v ruce s demokratizací výtvarného umění a jeho zpřístupnění širšímu publiku. Kdokoliv si mohl dovolit koupit reprodukcí významného uměleckého díla, anebo se alespoň seznámit s příklady ze sbírek vzdálených zahraničních galerií či soukromých osob prostřednictvím podobných výstav, jako byla tato pořádaná spolkem svaté Anny.⁷⁹ Toho mohla využít nejen běžná veřejnost, ale zejména „milovníci umění“ nebo umělci samotní.

Co však motivovalo ženský spolek k volbě takto poměrně specifického druhu výstavy? V čele stála od jeho vzniku roku 1866 bojovnice za ženská práva a zakladatelka prvního sdružení tohoto druhu v českých zemích, spolku sv. Ludmily, Christine Schönborn (1871–1902), a později také Ernestine z Auerspergu (1862–1935).⁸⁰ Obě předsedkyně měly společné kořeny v aristokratickém prostředí, a tudíž byl pro ně kontakt s uměním nevyhnutelný, ať už třeba v podobě rodových obrazáren. Nicméně kromě podílení se na ženském emancipačním hnutí rozšířil spolek své aktivity o založení Ústavu pro slabomyslné, jehož ředitelem se nestal nikdo jiný než výše zmiňovaný Karel Slavoj Amerling.⁸¹ Tento lékař a pedagog se v době svého působení na této instituci zasloužil o položení základů teorie výchovy a vzdělávání mentálně postižených. Jeho znalosti však značně přesahovaly i do řady dalších vědních oborů, a proto je

⁷⁸ Anthony Hamber, heslo *Photography of Paintings*, in: John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* I, New York 2008, s. 1107.

⁷⁹ Již v 50. letech zazněly návrhy na speciální muzea fotografií v Paříži a Berlíně, kde by byly vystavovány reprodukce uměleckých děl z velkých sbírek jako byl Louvre ad. Bohužel nedošlo k jejich realizaci. Viz Bassnett (pozn. 13), s. 509.

⁸⁰ Databáze ženských hnutí v Habsburské monarchii, *Frauen in Bewegung 1848–1938*, <https://fraueninbewegung.onb.ac.at/node/52>, vyhledáno 4.7.2025.

⁸¹ Miroslav Cipro, Karel Slavoj Amerling (1807–1884), in *Pedagogika*, 1986, č.1, s. 71–87. – Sršeň (pozn. 31).

dnes považován za praotce moderního interdisciplinárního přístupu. Ztělesněním této myšlenky byl v raných 40. letech projekt tzv. Budče, široce koncipovaného ústavu, kde se věda propojovala s praxí a kde bylo poskytováno nejširší vzdělání napříč obory dokonce i ženám. Vyjma výzkumného centra, školy, vlastivědného muzea či vydavatelství byla jeho součástí také ona „Světloobrazárna“ Josefa Božetěcha Klemense. V souvislosti s Amerlingem se někdy hovoří o tom, že dokonce sám s fotografií experimentoval, měl totiž k amatérství určité předpoklady i zázemí.⁸² Nicméně jeho hlubší vztah k fotografickému médiu ještě čeká na podrobnější výzkum, a tudíž nelze v tuto chvíli plně posoudit jeho větší spojitost s pražskou fotografickou výstavou.

⁸² O daguerrotypii se zmiňuje již v prvním dílu svého naučného spisu *Promyslný posel*, který byl vydán roku 1840, tedy poměrně záhy po zveřejnění tohoto procesu, což potvrzuje, že Amerling sledoval dění okolo fotografie již od samého počátku. Viz Karel Amerling, *Promyslný posel. Spis wssenaučný pro obecný lid a pro každého, kdož w uměnjch, zwlásstě w řemeslech a w mnohých žiwota záležitostech poučenj hledá. Lučba, čili, Chemie řemeslnj I*, Praha 1840.

3.3 POSMRTNÁ VÝSTAVA JAROSLAVA ČERMÁKA

Fotografické reprodukce se také rozšířily v kruzích výtvarných umělců, kteří je využívali pro referenci, anebo si nechávali dokumentovat svou vlastní tvorbu z důvodu propagace či zachování podoby díla před jeho prodáním. Z podobného důvodu navázal místní malíř Jaroslav Čermák během svého pobytu v Paříži kontakt s renomovanou firmou Goupil & Cie, která obchodovala nejen se samotnými uměleckými díly, ale také s jejich reprodukcemi. Ty pak byly využívány jako doprovod v obrazových publikacích a ilustrovaných periodikách, nebo byly prodávány samostatně.⁸³ Šlo tedy o oboustranně výhodný vztah – nejenže společnost Čermákova díla prodávala, ale předtím je také zdokumentovala, čímž zůstala jejich podoba zachována nejen pro autora, ale také pro firmu, která s reprodukcemi mohla nadále libovolně nakládat.

Po Čermákově náhlém úmrtí mu byla v Praze na konci listopadu 1878 uspořádána monografická výstava. Jejím organizátorem byl výtvarný odbor Umělecké besedy, tedy spolek, který se zasloužil také o převezení umělcova těla z Paříže do Prahy a vypravení pohřebního průvodu.⁸⁴ Jednalo se o komornější přehlídku několika maleb a skic z vlastnictví spolku a soukromých osob, z nichž byl velký obraz *Slovenského bači se psem* jako jediný nabízen ke koupi, a to za 6 000 zlatých. Originální díla na výstavě doplňovaly fotografické reprodukce „podle slavných obrazů téhož mistra, například „Raněný Černohorec“, „Husité před Naumburkem“ a „Černohorští uprchlíci vracející se do své vesnice vypleněné Turky“.⁸⁵ K tomu byly také k prodeji menší fotografie děl, které „... Goupil z Paříže k tomu cíli zaslal“.⁸⁶ Prodej Goupilových fotografických reprodukcí Čermákových prací se spolku zřejmě osvědčil, jelikož je nabízel k prodeji i následujícího roku, tentokrát podlepené papírem v menším formátu

⁸³ Pierre-Lin Renié, heslo Goupil & Cie (active 1850–1884), in: John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* I, New York 2008, s. 601–604.

⁸⁴ Hč., Umělecká Beseda v roce 1878, *Květy* I, 1879, č. 1., s. 120.

⁸⁵ Anonym, Die Ausstellung von Werken Jaroslav Čermák's, *Epoche*, 1878, č. 173, 6.12., s. 1–2.

⁸⁶ Anonym, Z umělecké besedy, *Květy* I, 1879, č. 2, s. 382.

za 48 korun nebo větším za jeden zlatý. Sestavil z nich také dvě fotografická alba, která byla použita ve svatojanském slosování spolku.⁸⁷

S největší pravděpodobností od stejné společnosti pocházely rovněž vystavené snímky. Přehlídce totiž předcházela slavnostní schůze Umělecké besedy uspořádaná v květnu, která byla z kapacitních důvodů omezena pouze na členy spolku a pozvané hosty, na niž „*Po stěnách vkusného sálu besedního rozvěšeny byly reprodukce nejčelnějších plodů genia Čermákova v počtu tak hojném, jako nikdy dosud v Praze pohromadě vidati nebylo.*“⁸⁸ Mimo čtyři litografie a fotogravury, které Umělecká beseda vydávala jako prémie svým členům a odebírala od Goupila z Paříže,⁸⁹ se zde objevil soubor nejméně dvanácti pro tuto příležitost speciálně objednaných reprodukcí Čermákových obrazů od téhož podniku. Tento příklad ukazuje, že Goupilovy reprodukce podle děl Čermáka našly mnohostranné využití již ve své době, nicméně dodnes pro nás představují cenný a mnohdy též jediný doklad o podobě nezvěstných děl tohoto autora.

Zvláštností výstavy bylo jednoznačně to, že byla veřejnosti přístupná jen ve večerních hodinách od pěti do půl desáté. Nerušenou prohlídku děl v klubových prostorech Umělecké besedy umožnilo umělé osvětlení, neboť byla výstava „*...zřízena dle způsobu francouzského při plynovém osvětlení s reflektory.*“⁹⁰ Posmrtná výstava Jaroslava Čermáka se dle zpráv v tisku těšila takové návštěvě a oblibě jako žádná podobná výstava v Praze. Z tohoto důvodu byla také prodloužena, trvala nakonec celkem 35 dní a spolku vynesla zhruba 401 zlatých.⁹¹ Mimo jiné však demonstuje, že se zařazení fotografických reprodukcí nepřítomných děl do uměleckých

⁸⁷ Anonym, Z oboru umění výtvarných, *Květy* I, 1879, č. 4, s. 118.

⁸⁸ Anonym, Památce Jaroslava Čermáka, *Národní listy* (příloha) XVIII, 1878, č. 118, 14.5., nestr.

⁸⁹ K těmto ocelorytinovým premiím také viz Anonym, Prager und Provinzialnachrichten, *Prager Abendblatt* (Beilage zur Prager Zeitung) 1876, č. 256, 10.11., nestr. – Anonym, Lokal und Provinzial Chronik, *Bohemia* LI, 1878, č. 285, 15.10., s. 6 – Anonym, Theater, Kunst und Literatur, *Prager Tagblatt* (Beilage) III, 1879, č. 348, 16.12., s. 7 ad.

⁹⁰ Anonym, Z umělecké besedy (pozn. 86).

⁹¹ Ibidem.

výstav stalo naprosto běžným krokem, stejně tak začaly být systematictěji užívány v rámci spolkového života v Čechách.

Použití reprodukční fotografie coby nástroje k šíření informací ohledně podoby soudobé umělecké scény ostatně komentoval v kontextu mezinárodní umělecké výstavy v Mnichově roku 1879 Otakar Hostinský: *„Vlastním předmětem výstavy mezinárodní nejsou jednotlivé obrazy neb sochy co zajímavé novinky, nýbrž jest jím především celkový obraz panujícího uměleckého ruchu, jenž poskytnouti může arci jenom pohled na veliký počet děl. Že pak za našich dnů není podobná výstava možná, aniž bychom celou řadu právě nejlepších výtvorů znali již z fotografií a z rytin, toho příčinou je úkaz zajisté potěšitelný: čilost nynějšího obchodu s uměleckými reprodukcemi. Jen jakousi zvědavost, nikoliv pravý umělecký interes ukojí zběžný pohled na rytinu ilustrovaného týdeníku v kavárně nebo na fotografii za sklem krámu knihkupeckého; a ten, komu takový pohled kazí požitek z originálu samotného a opakuje-li se to při více předmětech, i požitek z celé výstavy, nesmí sobě stěžovati, pakli upadne v podezření blaseovanosti.“*⁹²

⁹² Otakar Hostinský, Mezinárodní umělecká výstava v Mnichově, *Květy* I, 1879, č. 10, s. 493.

4. VÝSTAVY STEREO SKOPICKÝCH FOTOGRAFIÍ

Od druhé poloviny padesátých let 19. století začala i ve střední Evropě stoupat obliba stereofotografie. Velkou zásluhu na tom měl skotský fyzik David Brewster, který roku 1849 navrhl zjednodušený aparát se dvěma čočkami, jenž umožňoval přesnější výsledky i pohodlnější a snazší užívání nežli původní stereoskopický přístroj Charlese Wheatstonea, fungující na principu zrcadlení.⁹³ K popularizaci Brewsterova stereoskopu a stereofotografie obecně, přispěla první Světová výstava v Londýně roku 1851. Zde vystavené příklady zaujaly nejen široké obecnstvo, ale také samotnou královnu Viktorii. Značný vliv měly i na mezinárodní publikum, jak ukazuje příklad německé fotografky Berthy Wehnert-Beckmann, která se roku 1851 navracela z New Yorku zpět do rodného Lipska. Její cesta vedla přes Londýn, kde si nenechala ujít příležitost navštívit právě probíhající Světovou výstavu. Po návratu do svého lipského ateliéru tuto skutečnost sama inzerovala v denním tisku, přičemž ji údajně zejména ovlivnily právě expozice stereofotografických snímků.⁹⁴ Mimo to na výstavě také vznikly četné stereoskopické pohledy na interiér Křišťálového paláce od dokumentujících fotografů, umožňující virtuální prohlídku výstavního prostoru, a snímky vybraných exponátů zhotovené po ukončení přehlídky. Právě tehdy došlo k velkému nárůstu poptávky po tomto druhu fotografií a prohlížeček, což se odrazilo nejen na zvyšující se produkci, ale i tematickém spektru. Sám David Brewster prý do roku 1856 prodal na půl milionu svých čočkových stereoskopů.⁹⁵

⁹³ Trnková, Exponované město (pozn. 19), s. 26.

⁹⁴ Hamber, Photography (pozn. 14), s. 166.

⁹⁵ Ibidem, s. 40.

4.1 POČÁTKY STEREOKOPICKÝCH VÝSTAV

V prostředí Čech je první veřejná prezentace stereoskopických snímků doložena ke dni 9. září 1854.⁹⁶ Tehdy představil v pražském hostinci U Zlatého anděla svou námětově bohatou sbírku stereofotografií jistý pan Beckmann z Lipska. [13] S touto pražskou lokalitou, tedy domem v Celetné ulici, se pojí jistá zajímavost, a sice, že zde ve střešním pavilonu č. 53 provozoval v letech 1846–1848 prosklený salon daguerrotypista Marcus Nathan Lobethal a po něm zřejmě malíř a fotograf Isak Porges.⁹⁷ [14] Výstava stereoskopických snímků však neproběhla v tomto ateliéru, ale byla dle všeho umístěna ve dvou pokojích prvního patra. Přehlídka měla otevřeno denně od ranních devíti do večerních šesti hodin a byla tematicky rozdělena do tří sekcí. Vstupné do každé části bylo zpoplatněno, nicméně zájemci si mohli zakoupit jednotnou vstupenku do všech oddělení za zvýhodněných 30 kr. Děti měly vstupné do první a druhé části za polovic, do třetí jim byl vstup zakázán.⁹⁸ V první části byly k vidění architektonické či krajinné motivy z Paříže, Londýna či Windsoru provedené na transparentní podložce, tedy skle či papíru. Ve druhé pohledy na mramorová sousoší, tentokrát na stříbrných destičkách, šlo tedy o daguerrotypie. Ono třetí a dětem nepřístupné oddělení tzv. „akademických studií dle živých objektů“ obsahovalo sérii aktů.⁹⁹

Přehlídka se u návštěvníků zřejmě setkala s úspěchem, jelikož byla v druhé polovině prosince přemístěna do nové lokality, parteru pražského hostince U Arcivévodky Štěpána. Při této příležitosti došlo k jejímu obměnění a rozšíření o nové stereofotografie, přičemž zůstaly zachovány i některé z nejpopulárnějších snímků první výstavy. Mezi ně patřily například „Vstup do zahrady od Trianonu“, „Vstup do zámku Heidelberg“ nebo *portrét spisovatele K. F. Gutzkova*.¹⁰⁰ Dle inzerátu v denním tisku byly stereoskopie tentokrát rozděleny jen do dvou

⁹⁶ Anonym, Lokal und Provinzialchronik, *Bohemia* XXVII, 1854, č. 213, 9.9., nestr.

⁹⁷ Trnková, Vynálezci, piráti, epigoni (pozn. 6), s. 108–110.

⁹⁸ [Inzerát], Beckmann's Stereokopen-Sammlung, *Bohemia* XXVII, 1854, č. 221, 19.9., nestr.

⁹⁹ Anonym, Aus Prag und vom Lande, *Der Tagesbote aus Böhmen*, 1854, č. 250, 10.9., nestr.

¹⁰⁰ Anonym, Lokal und Provinzialchronik, *Bohemia* XXVII, 1854, č. 301, 21.12., nestr.

částí, obé přístupné i dětem, a lze tedy předpokládat, že byla z přehlídky odstraněna část s akty. Oproti podzimní výstavě také o pět krejcarů zlevnilo vstupné a byla prodloužena otevírací doba až do osmé hodiny večerní, takže můžeme předpokládat využití umělého osvětlení. Bližší informace se mohli návštěvníci dozvědět na plakátech či v programu Beckmannovy výstavy stereoskopií, který si měli možnost zakoupit na pokladně.¹⁰¹ Soudě dle četných reklamních oznámení v místním tisku měla přehlídka promyšlenou propagační strategii.

K té přispívaly i kratší novinové zprávy, které pojednávaly nejen o obsahovém charakteru výstavy, ale také osvětlovaly potenciálním návštěvníkům fungování stereoskopu: „*Stereoskop jest nový optický stroj, nímžto každý daguerreotyp a každá fotografie, pod jistými výmínkami dvakráte pod skla postaveny, tvoří jediný docela, plastický celek. Nový tento nález bude zajisté brzo pro veškeré umění velice důležitým učiněn*“.¹⁰² To napovídá, že se v kontextu našeho prostředí skutečně jednalo o dosud nevídaný a běžnému publiku téměř neznámý vynález. Bylo proto důležité zdůraznit, co mohl návštěvník od vystavených stereofotografií čekat: „*Jednotlivé části vystupují tak plasticky, že má člověk nutkání se domnívat, že má za sklem skutečně hmatatelné sochy, a ne ploché fotografie nebo daguerrotypie*“.¹⁰³ Vlna popularity stereofotografie z londýnské výstavy 1851 zřejmě pronikala do Čech pomalejším tempem a kolem poloviny 50. let byla teprve na úplném počátku.

Majitelem kolekce byl patrně Rudolf či Robert Beckmann, tedy jeden z bratrů oné Berthy Wehnert-Beckmann, zaujaté stereoskopiemi na londýnské výstavě.¹⁰⁴ Jedna dobová zpráva dokonce hovoří o vlastnících této sbírky v množném čísle, tedy jako o „*pánech Beckmann-Wehnert*“,¹⁰⁵ přičemž přízvisko Wehnert mělo nepochybně upozorňovat na spřízněnost s vyhlášenou firmou jejich sestry-fotografky. Zdali se jednalo o oba bratry či jen

¹⁰¹ [Inzerát], Beckmann's Stereoscopen-Ausstellung, *Der Tagesbote aus Böhmen*, 1854, č. 348, 17.12., nestr.

¹⁰² Anonym, Z Prahy, *Lumír*, 1854, č. 53, 9.9., s. 209.

¹⁰³ Anonym, Lokal (pozn. 96).

¹⁰⁴ Trnková, Vynálezci, piráti, epigoni (pozn. 6), s. 27 – Birgus-Scheufler (pozn. 17), s. 24.

¹⁰⁵ Anonym, Die Stereoscopen aus Paris, *Die Gartenlaube*, 1854, č. 21, s. 248.

jednoho z nich však není pro kontext výstav tolik podstatné, jelikož v Praze demonstroval sbírku prokazatelně pouze jeden z nich, a to Robert Beckmann.¹⁰⁶ Důležitější je otázka po původcích stereoskopických snímků v Beckmannově sbírce. Přestože byli oba bratři, stejně jako jejich sestra, fotografové a daguerrotypisté, nelze předpokládat, že všechny vystavované fotografie pocházely výlučně z produkce této rodiny. Nejenže šlo převážně o zahraniční pohledy, ale navíc byly vystavované série stereoskopií často obměňovány, což napovídá, že v takovém množství musely být většinou sestavovány z cizí produkce a neustále se rozšiřujícího se trhu stereofotografií.

Na zahraniční provenienci snímků ukazují ostatně i další zprávy v dobovém tisku, dokládající, že podzimní výstava stereoskopií v Praze nebyla zdaleka první, která byla pod jménem Beckmann uspořádána. Již v polovině května proběhla podobná prezentace v Lipsku v Hôtel de Prusse, na které byly k vidění stereofotografie z Paříže. Jejich provedení bylo prý znamenité a svědčilo o vysoké úrovni vzdělání v tomto uměleckém odvětví.¹⁰⁷ Námětově nalézáme značné shody s pražskou přehlídkou, nadto měla být sbírka časem obohacena o snímky nejdůležitějších příkladů uměleckých děl z Německa.¹⁰⁸ Zřejmě se tedy jednalo o úplně první výstavu ze série dalších putovních stereoskopických přehlídek pana Beckmanna, který plánoval „*cestovat se svými bohatými poklady po německých metropolích, nejprve do Drážďan a Berlína...*“.¹⁰⁹ Obě pražské výstavy tak byly jen dvěma z mnoha dalších.

Jestliže u nás patřila stereofotografie v roce 1854 k méně známým fotografickým metodám, musely se tyto typy kočovných stereoskopických výstav, respektive jejich organizátoři, řadit mezi její hlavní šířitele a popularizátory. Po Beckmannovi, jehož

¹⁰⁶ Viz pozdější inzerát na výstavu [Inzerát], Stereokopen-Ausstellung, *Bohemia* XXVII, 1854, č. 232, 2.10., nestr.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Anonym, Pariser Stereoskope, *Illustrierte Zeitung* XXII, 1854, č. 568, 20.5., s. 334.

¹⁰⁹ Ibidem.

stereoskopie byly v Praze k vidění minimálně do poloviny ledna 1855,¹¹⁰ zde tento druh snímků vystavovali také pan jistý Fleischmann,¹¹¹ František Fridrich nebo Tomaso Patzal. Vzhledem k frekvenci těchto výstav očividně sklízely u pražského publika úspěch a staly se oblíbenou kratochvílí. Většina z těchto přehlídek byla organizována v provizorních prostorech, jako byly právě hotely či hostince, které poskytovaly zázemí pro cestující majitele a zároveň ideální místo pro vystavení jejich sbírek. Veřejné prezentace stereofotografií z principu nevyžadovaly speciální výstavní prostory, ani náročnou instalaci, neboť podstatný byl stereoskop, prostřednictvím kterého bylo na snímky nahlíženo. Existovalo několik různých typů těchto prohlížeček, mezi nejrozšířenější a zároveň nejjednodušší patřil (Brewsterův) příruční typ, jehož hlavní nevýhodou byla nutnost obměňovat záběry ručně, jelikož umožňoval prohlížení pouze jedné dvojice snímků. Pro výstavní účely byly vhodnější rozměrnější a sofistikovanější konstrukce, které obsahovaly zásobníky se sériemi snímků, mezi nimiž pozorovatel přepínal otáčivým mechanismem na boku stereo prohlížečky. Kromě toho mívaly též většinou vlastní světelný zdroj, a tudíž nemusely být umístovány k externímu zdroji světla, jímž bývala zpravidla okna. Zde rozeznáváme především stolní a dále tzv. věžový typ instalovaný na zemi, jehož rozměry dosahovaly velikosti lidské postavy.¹¹² Právě tento druhý byl využíván na rozsáhlejších přehlídkách s četným publikem, jako byla kupříkladu Světová výstava v Paříži roku 1867.¹¹³ [15] O tom, jakým druhem a počtem prohlížeček obvykle disponovaly putující stereoskopické kabinety ve většině případů bohužel nemáme bližších zpráv. Pro jednotlivé vlastníky byl klíčový nejen poměr návštěvníků a vystavovaných záběrů, ale i nenáročná mobilita, a tudíž mohlo jít též o kombinaci různých stereoskopů.

¹¹⁰ Anonym, Aus Prag und vom Lande, *Der Tagesbote aus Böhmen*, 1855, č. 11, 11.1., nestr.

¹¹¹ Anonym, Prager und Provinzialnachrichten, *Prager Zeitung*, 1856, č. 55, 4.3., nestr.

¹¹² Scheufler, Stereofotografie v Království (pozn. 18), s. 94.

¹¹³ McCauley, Industrial Madness (pozn. 10), s. 88–89.

4.2 AMERICKÁ SVĚTOVÁ VÝSTAVA FRANTIŠKA FRIDRICHA

Pro naše prostředí je charakteristický případ místního obyvatele a později velmi úspěšného fotografa Františka Fridricha, který podal v září roku 1856 žádost o povolení výstavy „*opticko-plastických pohledů*“.¹¹⁴ Díky této žádosti, k níž byl připojen i program chystané přehlídky, víme, že se jednalo vesměs o panoramatické záběry zahraničních měst, architektonických či přírodních památek. Našli bychom zde ale také tři snímky s pohledy na exteriér a interiér Průmyslového paláce v Paříži, kde v roce 1855 proběhla druhá světová výstava, kterou Fridrich údajně během svých cest po západní Evropě navštívil.¹¹⁵ Pražská výstava „*opticko-plastických pohledů*“ se konala koncem září na Václavském náměstí v hostinci U Arciknížete Štěpána a byla recenzenty zařazena mezi nejlepší přehlídky tohoto druhu.¹¹⁶ O měsíc později ji Fridrich obměnil novými stereoskopickými snímky, které prý byly kvalitativně zdařilejší nežli předchozí vystavené kusy. Toto technologické vylepšení údajně spočívalo v odstranění nežádoucích prudce světlých okrajů, čímž bylo dosaženo větší jasnosti, příjemnějšího barevného tónu a optického zvětšení plochy s obrazem. Nové přírůstky s pohledy na hlavní města Evropy a s krajinnými výjevy z Tyrolska, Bavorska či Savojska obdržel Fridrich dle zpráv v dobovém tisku jako zásilku z Paříže a Londýna.¹¹⁷ Nakoupenou cizí produkci vystavoval sice pod svým jménem, ale pouze jakožto majitel, nikoliv autor.¹¹⁸

¹¹⁴ Národní archiv, fond Policejní ředitelství Praha I – všeobecná registratura 1886–1890, zn. PŘ 1886–1890, kart. 2986, sign. F 59/ 23 Friedrich F. J. * 1829, doklad č. 3 a 5. Ve Fridrichově složce se nacházejí především žádosti o povolení výstav či k produkování stereoskopických snímků, cestovní pasy či jiná korespondence adresovaná policejnímu ředitelství či c. k. místodržitelství Království českého.

¹¹⁵ Scheufler, *Osobnosti fotografie* (pozn. 30), s. 116.

¹¹⁶ Anonym, *Lokal und Provinzialchronik, Bohemia* XXIX, 1856, č. 232, 30.9., s. 474.

¹¹⁷ Viz Anonym, *Lokal und Provinzialchronik, Bohemia* (Beilage) XXIX, 1856, č. 257, 29.10., s. 628. – Anonym, *Lokal und Provinzialchronik, Bohemia* (Beilage) XXIX, č. 262, 2.11., s. 649–650. – Anonym, *Prager und Provinzial-Nachrichten, Prager Zeitung*, 1856, č. 258, 30.10., nestr. – Anonym, *Aus Prag und vom Lande, Der Tagesbote aus Böhmen*, 1856, č. 300, 29.10., nestr.

¹¹⁸ Spekulace ohledně autorství těchto snímků, ve většině případech o tom, zdali by se mohlo jednat o Fridrichovu ranou produkci či nikoliv, je totiž zanesena v literatuře, které nejsou tyto dvě výstavy neznámé. Srov. Jiří Koliš, *František Fridrich. Vynikající pražský fotograf 19. století*, Praha 2018, s. 100–102. – Birgus–

Vlastníkem ho ostatně označují i samotné anonce výstav v periodickém tisku. V něm ovšem nenalezneme ani jednu zmínku o incidentu, ke kterému došlo v průběhu druhé přehlídky a který vedl poměrně záhy po otevření k jejímu přerušení.¹¹⁹ Jednalo se o policejní zásah, jehož důvodem měla být prezentace nepovolených záběrů, které nebyly zaneseny v původní žádosti o oprávnění k výstavě. Jednalo se nesporně o druhý cyklus snímků, který měl nadto obsahovat i akty, jež byly shledány nemravnými a policií tudíž zabaveny.¹²⁰ Proti trestu, spočívajícím ve 48 hodinách vězení a odebrání koncese, podal Fridrich rozsáhlé odvolání, jemuž bylo nakonec vyhověno.¹²¹

Po tomto konfliktu Fridrich na nějaký čas přerušil svou výstavní činnost a je pravděpodobné, že právě tehdy odcestoval se svou družkou do USA, a to na platný pas, který mu byl vydán 4. července 1857.¹²² V souvislosti s jeho americkými pobyty je nezbytné zmínit, že se pro nedostatek zdrojů dosud nepodařilo objasnit jejich přesné časové rozmezí. Kromě toho je ohledně osobnosti Františka Fridricha také nejasné, kdy přesně se fotografie stala zdrojem jeho obživy. Přestože získal povolení k provozování daguerrotypické činnosti již roku 1856, svůj ateliér v Praze začal plnohodnotně provozovat teprve roku 1863.¹²³ Je však jisté, že se v naznačeném intervalu angažoval v oblasti fotografie minimálně prostřednictvím četných výstav. Ze skromných počátků roku 1856 totiž Fridrichovy stereoskopické přehlídky časem povýšily na mnohem ambicióznější výstavní projekt, se kterým navštívil mnohé metropole střední Evropy.

Scheufler (pozn. 17), s. 24. – Scheufler, *Osobnosti fotografie* (pozn. 30), s. 116. – Scheufler, *Stereofotografie v Království* (pozn. 18), s. 98. – Zdeněk Wirth, *Stará Praha, Obraz města a jeho veřejného života v 2. pol. 19. stol. podle pův. fotografií*, Praha 1941, s. 50.

¹¹⁹ Ibidem.

¹²⁰ Dvě z těchto fotografií byly údajně od již zmíněného Jana Brandeise, akademického malíře a později úspěšného profesionálního fotografa.

¹²¹ Koliš (pozn. 118), s. 101.

¹²² Národní archiv (pozn. 114), doklad č. 71.

¹²³ Scheufler, *Osobnosti fotografie* (pozn. 30), s. 118.

Po svém návratu do vlasti zorganizoval na začátku března 1858 – opět v sále pražského hostince U Arcivévody Štěpána – přehlídku stereoskopií cizí produkce, přičemž podstatnou část z nich tentokrát tvořily právě snímky dovezené z Ameriky. Pražské publikum tak dostalo možnost seznámit se jejich prostřednictvím s rozmanitými lokalitami ze zaoceánského prostředí, jako byl New York, Washington, Filadelfie, Boston a Baltimore. Mezi pohledy na místní kulturní památky, významné stavby, lodní či železniční dopravu nebo přírodní útvary vzbuzovalo u návštěvníků největší zájem tablo čtyř různých pohledů na Niagarské vodopády.¹²⁴ V dubnu byla výstava obsahově pozměněna a rozšířena o stereofotografie z Istanbulu, Egypta a také několik pragensií s motivem Karlova mostu a Staroměstského náměstí. Kritika u druhého cyklu oceňovala zejména stafáž, která neobyčejně oživovala jednotlivé snímky. Představen byl také nový druh prohlížečky, tzv. kazetový stereoskop, který umožňoval nepřetržité prohlížení i více než dvaceti snímků. Vynálezcem tohoto stolního mechanismu byl sám Fridrich a mezi jeho první objednavatele patřil i císař Ferdinand I.¹²⁵ Dle zprávy v Bohemii nabízel v rámci přehlídky také zhotovení opticko-plastického portrétu na zakázku a jeden takový zde jako ukázkou i vystavil.¹²⁶ Z toho lze usuzovat, že nejpozději v tuto dobu se začal aktivně podílet na scéně i jako fotograf.

Pod tímto označením, tedy jako „*fotograf a majitel výstavy*“, vystupoval Fridrich i v tisku, prostřednictvím kterého dnes můžeme s velkou přesností zrekonstruovat jeho příjezdy do zahraničních lokalit a místních hostinců.¹²⁷ Dozvídáme se, že se začátkem května se svou stereoskopickou sbírkou odebral do Vídně, kde ji vystavil v téže sestavě jako v Praze. Poté s ní v červenci zamířil do Budapešti, ke konci září zamířil do Štýrského Hradce a v listopadu se

¹²⁴ Anonym, Lokal und Provinzialchronik, *Bohemia* XXXI, 1858, č. 61, 2.3., s. 449.

¹²⁵ Anonym, Prager und Provinzial-Nachrichten, *Prager Zeitung*, 1858, č. 79, 2.4., nestr.

¹²⁶ Anonym, Lokal und Provinzialchronik, *Bohemia* XXXI, 1858, č. 94, 4.4., s. 696–97.

¹²⁷ Je třeba upozornit na varianty jména Fridrich, objevující se v tisku, tedy zejména Friderik případně Fridrik.

navrátil zpět do Prahy.¹²⁸ Délka jeho pobytu v každém z těchto měst vychází zhruba na dva měsíce, což odpovídá pražské jarní přehlídce a jejímu rozvržení do dvou cyklů, každý na jeden měsíc. Naznačuje to, že Fridrich měl program své putovní výstavy velmi přesně naplánován. Dle dobových zpráv se návštěvníkům ochotně věnoval a podával jim k jednotlivým pohledům důkladný výklad, „*aby se každý z této zajímavé Zimmerreise vracel domů spokojen*“.¹²⁹ Termín Zimmerreise, v překladu procházky pokojem, je v našem prostředí znám především v souvislosti s malířem Josefem Navrátilem, který dokázal malířskými prostředky vytvořit na čtyřech stěnách uzavřeného salónu iluzi pobytu uprostřed krajiny nebo oblíbených měst. Tento druh výzdoby vycházel ze záliby v cestování a touze po vzdálených a nedostupných krajích. Zpřítomněný požitek z dalekých krajů v pohodlí domova ještě více zintenzivňovala stafáž, do níž se mohl divák promítat.¹³⁰ Místnost s podobnou nástěnnou výmalbou si však nemohl dovolit každý, a proto se jednalo spíše o výsadu bohatých měšťanů či šlechty.

Na rozdíl od této módy čtyřicátých let byly výstavy stereoskopií v pokročilých padesátých letech za mírný poplatek přístupné široké veřejnosti. Cestování přestalo být výsadou privilegovaných, jelikož touto formou se kdokoliv mohl pomyslně vydat na pohodlnou cestu do nejrůznějších destinací. V případě Fridrichových přehlídek k tomu bylo zapotřebí pouze „*vystoupat schody v hostinci..., kde jsou ukázány ty nejlepší stereoskopické pohledy z USA*“.¹³¹ Jeho putovní kabinet přinášel před zraky i těch nejobyčejnějších návštěvníků ty části světa, které pro ně byly donedávna nedosažitelné a známé pouze z ilustrací. K nebývalému smršťování prostorových i časových vzdáleností přispívala fotografie sice již od dob svého

¹²⁸ *Angekommen, Wiener Zeitung (Abendblatt)*, 1858, č. 103, 6.5., s. 466. – *Fremdenliste, Pester Lloyd V*, 1858, č. 156, 11.7., nestr. – *Angekommene, Grazer Zeitung (Anzeigenblatt)*, 1858, č. 180, 28.9., s. 1665. – Anonym, *Lokal und Provinzialchronik, Bohemia XXXI*, 1858, č. 290, 7.11., s. 963.

¹²⁹ Anonym, *Budapest, Pesth-Ofner Localblatt und Landbote IX*, 1858, č. 177, 5.8., nestr.

¹³⁰ Viz Naděžda Blažíčková-Horová, *České malířství 19. století. Katalog stálé expozice Sbírky umění 19. století. Klášter sv. Anežky České* (kat. výst.), Praha 1998, s. 51. – Emanuel Poche et al., *Praha národního probuzení, čtvero knih o Praze. Architektura, sochařství, malířství, užité umění*, Praha 1980, s. 327–329.

¹³¹ Anonym, *Budapest* (pozn. 129).

vynálezu, nicméně s rozšířením stereoskopie začaly tyto stopy vnějšího světa doslova působit na smysly pozorovatelů, a to díky optického klamu, který dokázal na svou dobu velmi přesvědčivě simulovat zážitek z pobytu ve vyfotografovaných destinacích, jako kdyby byl skutečný. Pakliže byla na snímku i lidská stafáž, princip dobře známý z krajinomalby, chyběl dle recenzentů k dokonalosti této iluze už jen její „*pohyb*“. Muselo při tom docházet k nevídanému kulturnímu transferu na bezmála globální úrovni, čehož si byl ostatně vědom i samotný Fridrich, který svou přehlídku nově inzeroval pod poutavým názvem: „*Fridrichova americká světová výstava*“. [16] Odráží se v něm, že zaoceánské záběry představovaly gros výstavy: „*Anglie byla s Amerikou nedávno spojena prostřednictvím atlantického telegrafu. Nám obstarává takovéto spojení pan Friderik s jeho americkou světovou výstavou, díky níž můžeme poznávat města, krajiny, venkovská sídla, památky atd. z Nového světa, aniž bychom se museli vystavovat náročné cestě, mořské nemoci apod.*“¹³² Americká zkušenost se stala jakýmsi hlavním lákadlem přehlídky, které dokázalo uchvátit pozornost návštěvníků, čehož si byl Fridrich vědom, a proto tuto skutečnost zdůraznil v názvu. Americké snímky však doplňovaly také další pohledy na rozmanité lokality z ostatních kontinentů, jednalo se tedy zároveň o jakousi výstavu celého světa, tedy světovou výstavu.

Přestože je analogie těchto stereoskopických výstav pořádaných v pokojích hostinců s klasickými výmalbami místností ve stylu Zimmerreise poměrně jasná, nalezneme v kontextu 19. století ještě výraznější paralelu. Toto označení bylo totiž nejméně od třicátých let užíváno rovněž v souvislosti s výstavami malovaných panoramat či diorámat. Jejich pořadatelé lákali publikum na možnost navštívit ta nejpozoruhodnější místa prostřednictvím malovaných vedut, které nabízely „*přesnější a správnější poučení, než jaké mohou poskytnout ty nejlepší popisy*“.¹³³ K tomu byly pohledy na cizí kraje speciálně osvětleny pro zesílení teatrálního účinku. V pražském tisku nacházíme řadu zmínek ohledně právě probíhajících akcí tohoto typu,

¹³² Anonym, Budapest, *Pesth-Ofner Localblatt und Landbote* IX, 1858, č. 201, 3.9., nestr.

¹³³ Anonym, Die Zimmerreise der Mad. Hennig in der Plattnergasse, *Bohemia* VIII, 1835, č. 1, 2.1., nestr.

například v lednu 1835 vystavil svou sbírku panoramat s městskými vedutami Mad. E. Henning a roku 1842 zase pan Tröster představil diorámata od Karla Gropia.¹³⁴ Kromě toho, že měly ráz kočovné živnosti, byly v některých případech taktéž rozděleny do několika obsahově odlišných cyklů, tedy podobně jako výstavy stereoskopických fotografií. Touto cestou bylo možné navnadit obecnost k opakované návštěvě. Jednalo se o promyšlený propagační tah, který dokázal výdělek z přehlídky podstatně znásobit.

Bez nadsázky lze tedy říci, že šlo o přímé předchůdce pozdějších stereoskopických výstav, které na ně navázaly nejen putovní a obměňovanou formou, ale také námětově, jelikož nabízely návštěvníkům lacinou a pohodlnou cestu kolem světa. K této návaznosti se nejménou vyjádřili pisatelé v dobovém tisku („...co jsou dřívější panoramata ve srovnání s moderními stereoskopickými snímky...“)¹³⁵ a také sám Fridrich v jednom ze svých pozdějších oznámení: „Na rozdíl od všech malovaných panoramat, která jsou většinou souborem nezdařených, nepřesných fantazijních obrazů, se zde pohledy pořízené na místě pomocí neomylné fotografie jeví do nejmenších detailů tak věrně, jako by bylo na skutečnou oblast nahlíženo kouzelným obrovským dalekohledem.“¹³⁶

Když se Fridrich v listopadu 1858 navrátil se svou výstavou po úspěšné okružní jízdě Rakouským císařstvím zpět do Prahy, byl nejvyšší čas ji obohatit. V osvědčených prostorech známého hostince byly tentokrát k vidění opticko-plastické pohledy z Palestiny a také nový vynález, mikroskopické fotografie. Byly to právě miniaturní snímky s anglickým textem modlitby Otčenáš, skupinovým portrétem nebo vyobrazením dvacetilibrové bankovky, které se staly hlavní atrakcí přehlídky: „Jsou to drobné malé fotografie, ne o moc větší jak hlavička špendlíku, které pod mikroskopem ukazují světelné obrazy provedené do nejmenšího

¹³⁴ Ibidem. – Anonym, Die Cosmoramen des Herrn Lexa und die Dioramen des Herrn Gropius, *Bohemia* XV, 1842, č. 56, 10.5., nestr.

¹³⁵ Anonym, Tagesneuigkeiten, *Pester Lloyd* V, 1858, č. 167, 24.7., nestr.

¹³⁶ [Inzerát], Fridrich's Weltausstellung, *Die Neue Zeit* XIII, 1860, č. 224, 29.9., nestr.

*detailu.*¹³⁷ Zatímco mikroskopické fotografie byly s největší pravděpodobností anglické provenience, u stereofotografií z Palestiny je jejich původ neznámý. Patrně se ale jednalo o nakoupenou produkci, protože o tom, že by byl Fridrich někdy v Palestině, není zpráv.

Kam se svou stereoskopickou sbírkou zamířil dále? Dle sdělení v deníku *Tagespost* Graz z května 1859 byl již v Brně, Bratislavě, Terstu a Benátkách, načež vystavoval ještě ve Štýrském Hradci, Budapešti a Linci.¹³⁸ V roce 1860 prošla Fridrichova světová přehlídka výraznou modifikací, nově se byla rozdělena do tří dílčích výstav. Program zahrnoval další různorodé pohledy z USA, Evropy, Asie a Afriky, a to na města, památky nebo umělecké výstavy. Největší novinkou však byly reportážní stereo snímky z druhé italské války za nezávislost roku 1859, která pro Rakousko skončila neúspěchem. [17] Konvolut sestával nejen z pohledů na bojiště u Magenty, San Martina a Solferina, ale také nechyběly záběry na následky tohoto konfliktu, tedy převozy raněných po bitvě, nově vzniklé hřbitovy nebo dokonce hromady padlých vojáků. V porovnání s bitevními náměty komponovaných maleb nebo grafickými reportážemi, které byly zveřejňovány v tisku, nebyla veřejnost na konfrontaci s takto explicitními fotografiemi, které ukazovaly krutou realitu, zatím zvyklá. I pro mnohé recenzenty byly tyto plasticky se jevící motivy příliš morbidní: „*vzbuzují příliš mnoho soucitu, než aby nám umožnily se pokojně těšit uměním*“.¹³⁹ Z rakousko-francouzsko-sardinské války jsou nám známé na zakázku vytvořené stereoskopie z produkce Gaudin Frères, které zachycují francouzské vojáky ve zinscenovaných kompozicích, tedy podobným způsobem, jakým zaznamenával Roger Fenton prostředí, vojáky a okolnosti Krymské války. Druhý a početně menší soubor stereofotografií, jehož autorství je v současné době připisováno Julesovi

¹³⁷ Anonym, Lokal und Provinzialchronik, *Bohemia* XXXI, 1858, č. 305, 25.11., s. 1095–1096.

¹³⁸ Anonym, Graz, *Tagespost* [Graz], 1859, č. 113, 19.5., nestr. – Anonym, Graz, *Tagespost* [Graz], 1859, č. 123, 29.5., nestr. – Anonym, Tagesneuigkeiten, *Tagespost* [Graz], 1859, č. 155, 23.6., nestr. – Anonym, Budapest, *Pesth-Ofner Localblatt und Landbote* X, 1859, č. 233, 13.10., nestr.

¹³⁹ Anonym, Troppau, *Troppauer-Zeitung*, 1860, č. 254, 4.11., nestr.

Couppierovi, obsahuje naopak znepokojivé záběry na zraněné či padlé vojáky.¹⁴⁰ Jelikož se tyto snímky, jako například převoz raněných, most u Bufallora, hřbitov u Solferina nebo těla padlých vojáků námětově shodují s těmi, které vystavoval František Fridrich, mohlo by se jednat o tutéž produkci. [18, 19, 20]

Dalším přídatkem do výstavy byl tzv. Extra-kabinet, který si bylo možné prohlédnout za příplatek a jenž obsahoval akty, průhledy do Napoleonových sálů a rovněž nejnovější triumf fotografie, „*stereoskopický pohled na povrch Měsíce s jasně viditelnými měsíčními horami a krátery*“.¹⁴¹ Toto oddělení se v době trvání výstavy několikrát obsahově pozměnilo, např. dle recenze publikované 14. 3. 1863 v *Leitmeritzer Wochenblatt* zde byly k vidění humorné výjevy jako „*Fotografická pouliční scéna*“. Z dobového tisku se dozvídáme, že Fridrich se svou výstavou projel roku 1860 minimálně Innsbruck, Olomouc a Opavu, roku 1862 například Mikulov a 1863 Litoměřice a Děčín.¹⁴²

V lokálních denících ji neopomínal propagovat prostřednictvím zevrubných anoncí, které s velkou přesností popisovaly obsah každého vystaveného cyklu, a také pomocí menších upozornění na blížící se konec některé z částí výstavy, která bude k vidění „*naposlady*“ a již se „*nebude opakovat*“.¹⁴³ Propagace a výrazné rozšíření přehlídky, která čítala na 100 snímků, jistě souviselo s tím, že Fridrich musel čelit četné konkurenci. Po Rakouském císařství se totiž pohybovala řada dalších podobných stereoskopických podívaných. Kupříkladu již zmiňovaný Thomas či Tomaso Patzal, fotograf z Terstu, který si nechal roku 1856 patentovat vylepšený dioptrický stereoskop a provozoval putovní výstavu. Na jaře roku 1860 zavítal do Prahy, kde

¹⁴⁰ William Johnson, *Combat Photography during the Franco-Austrian War of 1859*, <https://vintagephotosjohnson.com/tag/battle-of-melagnano/>, vyhledáno 1.7. 2025. – Sonya de Laat, The camera and the Red Cross: “Lamentable pictures” and conflict photography bring into focus an international movement. 1855–1865, *International Review of the Red Cross* CII, 2020, č. 913, s. 432–433.

¹⁴¹ Anonym, *Verschiedenes*, *Innsbrucker Nachrichten*, 1860, č. 57, 9.3., s. 493.

¹⁴² Viz Příloha II – soupis výstav.

¹⁴³ [Inzerát], *Der italienische Kriegsschauplatz*, *Innsbrucker Nachrichten*, 1860, č. 65, 20.3., s. 572. – [Inzerát], *Unwiderruflich das allerletztmal*, *Innsbrucker Nachrichten*, 1860, č. 72, 28.3., s. 635.

otevřel ve Šlikovském paláci svou galerii stereoskopií. Jeho přehlídka byla rozdělena do neuvěřitelných osmi sérií, každá z nich se skládala z osmnácti snímků a byla vystavena po dobu jednoho týdne, než byla obměněna za další.¹⁴⁴ Každý putovní kabinet stereoskopických fotografií musel zkrátka něčím vynikat, aby dokázal obstát před konkurencí a nalákat návštěvníky. Na prahu šedesátých let už nebyl pro veřejnost tento typ snímků novinkou, naopak mnozí s velkou pravděpodobností již obdobnou přehlídku někdy navštívili.

Navzdory silné konkurenci cestoval Fridrich se svou přehlídkou úspěšně několik let. Důvodem bylo přinejmenším to, že jeho sbírka stereoskopií vynikala nejen svou rozmanitostí, ale také kvalitou. Pro publikum musela být rovněž atraktivní jeho osobní zkušenost z amerických cest, kterou doplňoval výstavu ve formě komentářů: *„Ještě žádná výstava se zde netěšila takové všeobecné oblibě a uznání jako Fridrichova Americká světová výstava. ... Slyšeli jsme, že pohledy na státy severní Ameriky, které majitel výstavy nashromáždil na svých osobních cestách po Americe, byly vysoce oceněny nejvýznamnějšími evropskými periodiky pro svou věrnost a dokonalost, ... nikdo by si neměl nechat ujít vzácnou příležitost prohlédnout si pohledy, které jsou nyní kvůli válce [pohledům z války] obzvlášť zajímavé, v této sbírce, která vznikala s tou největší péčí“*, napsal k Děčínské výstavě místní deník.¹⁴⁵ Právě zde proběhla pravděpodobně poslední Fridrichova světová výstava, neboť se téhož roku začal plnohodnotně věnovat svému pražskému fotografickému ateliéru. Jelikož jsou další osudy Fridrichovy rozsáhlé stereoskopické sbírky bohužel neznámé, nelze blíže určit, odkud většina importovaných snímků pocházela, případně od jakých firem je konkrétně odebíral.¹⁴⁶

¹⁴⁴ [Inzerát], Eröffnung einer Galerie der neu erfundenen Stereokopen, *Bohemia* XXXIII, 1860, č. 49, 26.2., s. 438. Další inzeráty viz Příloha II – soupis výstav.

¹⁴⁵ Anonym, Lokales, *Tetschner Anzeiger* VIII, 1863, č. 11, 14.3., s. 91.

¹⁴⁶ Nabízí se hypotéza, zdali Fridrichův konvolut stereoskopických snímků nebyl darován či zakoupen Vojtěchem Náprstkem do knihovny budoucího Českého průmyslového muzea, jelikož zde právě v raných 60. letech vzniklo kulturní centrum s rozsáhlými sbírkami stereofotografií. Navíc je všeobecně známá spolupráce Náprstka s Fridrichem, viz dokumentace 2. průmyslové výstavy na Střeleckém ostrově 1863 apod. Potvrdit či vyvrátit by ji mohl další výzkum fotografických sbírek Náprstkovy muzea.

Putovní kabinet stereoskopických sbírek se ve sledovaném období těšily hojně návštěvnosti, otázkou však zůstává, kdo patřil mezi jejich největší popularizátory a jaký druh obecnstva o ně projevoval zájem. V jedné z recenzí Fridrichovy přehlídky se o složení publika dozvídáme více, a sice, že v dopoledních hodinách zaplňovaly výstavní místnosti školní skupiny, večer naopak dámy a pánové.¹⁴⁷ Je přitom zřejmé, že obě tyto skupiny navštívily výstavu se zcela jiným očekáváním a za odlišným účelem. Zatímco první ze jmenovaných chtěli především využít její edukativní potencial, druzí se spíše chtěli ke konci dne pobavit. Přehlídka přitom dokázala oběma protikladným nárokům vyhovět, a to zásluhou stereofotografií a jejich iluzivních hodnot, které na rozdíl od běžné fotografie působily plasticky jako trojrozměrný objekt. Jakýkoliv námět byl proměněn v téměř haptickou podívanou, která posouvala tehdejší představy o vztahu zraku a hmatu, sváděla diváka k jakémusi zážitku z dívání se.¹⁴⁸ V kombinaci s místopisnými náměty, reprodukcemi uměleckých děl, vědeckými záběry či reportážemi ovšem docházelo také k nevyhnutelnému transferu informací, a tudíž naučné stimulaci pozorovatele. V případě stereoskopie byla tedy pomyslná hranice mezi zábavou a edukací značně zastřena, a proto se stala nejen oblíbenou domácí kratochvílí, ale také součástí knihoven, kde představovala vizuální nosič poučení. Vyvinula se v masový prostředek, který nebývalou měrou přispěl k zdemokratizování přístupu k informacím a urychlení globalizace, a to formou jakési zábavné osvěty.¹⁴⁹ Stejným způsobem lze shrnout též výstavy stereoskopických fotografií, v jejichž případě byl rozhodujícím činitelem divák, který si sám určoval, zdali si snímky bude prohlížet jako pozorovatel hledající spíše spektakl, anebo spíše poučení.

¹⁴⁷ Anonym, Lokales (pozn. 145).

¹⁴⁸ K dobovému vnímání stereoskopie viz John Plunkett, 'Feeling Seeing'. Touch, Vision and the Stereoscope, *History of Photography* XXXVII, 2013, č. 4, s. 389–396.

¹⁴⁹ Mary Warner Marien, *Photography. A cultural history*, Boston 2015, s. 78–79.

5. UMĚLECKOPRŮMYSLOVÉ VÝSTAVY

Z první Světové výstavy v Londýně roku 1851 vzešlo mnoho důležitých impulzů pro další rozvoj rozličných odvětví, mezi které se řadila také fotografie.¹⁵⁰ Jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, sehrála tato výstava významnou roli například v popularizaci stereofotografie. Dále umožnila u vystavených exemplářů vůbec poprvé možnost konfrontace na širší mezinárodní úrovni a ukázkou různých procesů včetně jejich využití v praxi či fotografického náčiní. Jestliže sehrála londýnská výstava klíčovou roli v rozšíření obecného povědomí o fotografii, byly její možnosti rovněž využity ku prospěchu přehlídky. Tento oboustranně prospěšný vztah demonstruje především zapojení tohoto vizuálního média do dokumentace výstavních prostor a vybraných vystavených předmětů, přičemž část materiálu byla posléze využita jako obrazový doprovod čtyřdílných Reports by the Juries nebo jako předloha pro grafické ilustrace propagující výstavu v tisku.

Dalším významným vyústěním londýnské Světové výstavy bylo tzv. uměleckoprůmyslové hnutí, jehož cílem byla reforma pokleslého vkusu, který vykazovala řada užitkového zboží, vystaveného právě roku 1851. V kontextu estetismu a kultu krásy druhé poloviny 19. století převládal názor, že estetika předmětů, které nás každodenně obklopují, kladně působí na mravnost a etiku společnosti. Jelikož se v té době šířil spíše nevкус, mělo docházet ke kultivaci průmyslové i ruční výroby, a to zásahem poučeného umělce.¹⁵¹ Hlavními iniciátory této reformy byl architekt a teoretik Gottfried Semper a podnikatel či organizátor londýnské výstavy Henry Cole. Právě Cole se zasloužil o založení vzorové uměleckoprůmyslové instituce South Kensington Museum, která se primárně zaměřovala na

¹⁵⁰ K tomuto zejména Hamber, *Photography* (pozn. 14). – Helene Bocard, heslo Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations. Crystal Palace, Hyde Park (1851), in: John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* I, New York 2008, s. 615–616. – Bassnett (pozn. 13), s. 507–508.

¹⁵¹ K uměleckoprůmyslovému obratu detailně viz Lada Hubatová-Vacková, *Krásy věcí, průmysl a moderní společnost 1870-1918*, in: Lada Hubatová-Vacková – Martina Pachmanová – Pavla Pečinková (eds.), *Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870-1970*, Praha 2014, s. 29–32.

tvoření modelových sbírek užitého umění.¹⁵² Prostřednictvím ukázkových příkladů z minulosti, naučných výstav a přednášek se snažila o pozvednutí designu, řemeslné zručnosti a vkusu běžné veřejnosti. Důležité postavení přitom získala rovněž fotografie, kterou ostatně amatérsky provozoval i sám Cole. Nejenže začalo muzeum systematicky sbírat a uchovávat fotografie, ale záhy zde vzniklo speciální oddělení zaměřené na reprodukování sbírkových předmětů. Interní fotografové jako Charles Thurston Thompson (1816–1868) nebo Francis Bedford (1816–1894) dokumentovali nejen stálé výstavy a sbírky, ale také důležité zápůjčky vystavené na krátkodobých přehlídkách, a tento obrazový materiál byl využíván jako doprovod v katalozích přehlídek a v dalších publikacích. K fotografiím vlastních artefaktů byly nakupovány a shromažďovány též reprodukce sbírkových předmětů z jiných institucí, a to v rámci budování tzv. sbírky předloh, která se stala důležitým nástrojem poznávání a porovnávání akvizičně nedostupných předmětů.¹⁵³ Tyto fotografické soubory sloužily rovněž jako prostředek edukace, a to v tzv. putovní sbírce (Circulation Collection), která byla krátkodobě užívána provinčními uměleckými školami jako předlohový obrazový materiál.

Podobnou sbírku kreseb, modelů a později i fotografií, která měla napomoci estetickému vzdělání továrníků a řemeslníků, začal budovat již ke konci třicátých let Alexander von Minutoli v rámci Ústavu pro zušlechťování průmyslu a podporu umění (Institut zur Veredelung der Gewerbe und Beförderung der Künste). Minutoli své snahy završil v roce 1849 založením lehnického uměleckoprůmyslového muzea, zřejmě první instituce tohoto druhu na světě, v rámci něhož blízce spolupracoval s fotografem Ludwigem Belitským. Jejich společným

¹⁵² Mark Haworth-Booth, heslo South Kensington Museum, in: John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography I*, New York 2008, s.1312–1313. – Michael Conforti – Mark Haworth-Booth – Elizabeth Anne McCauley, *The Museum and the Photograph. Collecting Photography at the Victoria and Albert Museum 1853-1900*, Williamstown 1998. – Mark Haworth-Booth, *Photography, an independent art. Photographs from the Victoria and Albert Museum 1839–1996*, London 1997. – John Physick, *Photography and the South Kensington Museum*, London 1975.

¹⁵³ Trnková, Josef Kunzfeld (pozn. 23), s. 11.

úsilím vznikl fotografický soubor, který se pak objevoval na různých evropských přehlídkách uměleckého průmyslu a přímo či nepřímo se stal vzorem mnohé fotografické dokumentace uměleckých sbírek, např. ze zámku Ambras a pravděpodobně i sbírky starožitností Jiřího Jana Jindřicha Buquoye v Romžberku nad Vltavou; obojí vytvořil vídeňský fotograf Andreas Groll. Belitského snímky byly inspirací mnoha muzejních sbírek tohoto typu i po formální stránce, jelikož užití kompoziční a skladebné principy, včetně neutrální látky v pozadí a dřevěného podstavce či látkového pokrývky se staly standardem pro fotografické reprodukce artefaktů.¹⁵⁴

Odras tohoto konceptu rozpoznáváme v Londýně, s tím rozdílem, že se navíc k muzejní instituci pojila také sesterská South Kensington School of Design, kde byly myšlenky spojení umění, řemesla a průmyslu uplatňovány v praxi a předávány studentům, důležitou reformou prošlo tedy též školství. Na tento způsob výuky a muzejní praxe brzy zareagovala i střední Evropa, což vyústilo ve vlnu zakládání podobných sbírkových institucí s přidruženými odbornými školami. Ve Vídni bylo po londýnském vzoru založeno roku 1863 c. k. Rakouské muzeum umění a průmyslu (k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie), dnešní MAK, a později v roce 1867 se k němu přidala c. k. Uměleckoprůmyslová škola (k. k. Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie). Vliv Rakouského muzea nezůstal jen v sídelním a hlavním městě, ale pronikal i do dalších regionů, kde byly místním školám propůjčovány výukové materiály. Navíc byly pořádány tzv. filiální uměleckoprůmyslové výstavy, které měly dosah i do vzdálenějších koutů monarchie. V kontextu Čech proběhla první větší přehlídka organizovaná vídeňskou institucí roku 1865 v Litoměřicích, ještě rozsáhlejší byla ta uspořádaná roku 1868 v Praze. Šíře těchto výstav zasahovala do několika různých oblastí, kromě průmyslových novinek, to bylo užití i volné umění, ať už současné či ze starších dob, didaktické pomůcky, školní práce žáků atd. Řadila se

¹⁵⁴ Ibidem.

mezi ně také fotografie, která na nich sehrála mnohotvárnou roli jako samostatný výstavní předmět, suplující prostředník nahrazující nepřítomný originál a dokumentační prostředek.

Výstavy tohoto typu se staly určitým specifikem pro naše prostředí v poslední čtvrtině 19. století a neomezovaly se jen na vídeňského pořadatele, naopak nalézáme bohaté výstavní iniciativy tohoto typu také mezi českými vlastenci. Za jakýsi ideový předstupeň uměleckoprůmyslových a řemeslných výstav byla soudobou odbornou veřejností a recenzenty považována výstava starožitností spolku Arkadia v Praze roku 1861, která u nás vůbec poprvé z nejrůznějších sbírek nashromáždila a hromadně vystavila starožitnosti všeho druhu a zpřístupnila je širšímu publiku.¹⁵⁵ Další přehlídka, tentokrát již přímo inspirovaná londýnským modelem, proběhla o rok později na Střeleckém ostrově v Praze, kde byly předvedeny zejména exponáty zakoupené jejími organizátory Vojtěchem Náprstkem a Antonínem Fričem na světové výstavě v Londýně 1862. První průmyslová výstava byla natolik úspěšná, že ji pořadatelé roku 1863 zopakovali, přičemž všechny vystavené exponáty se později staly součástí soukromé instituce Českého průmyslového muzea, dnešního Náprstkova muzea. Přestože se od sebe tyto uvedené rané příklady výstav lišily obsahově, jelikož jedna byla zaměřená na historické umělecké a řemeslné předměty a druhá spíše na průmyslové novinky, za oběma stáli čeští patrioté, kteří pomýšleli na zřízení stálého podniku či výstavy tohoto typu v Čechách. Podobnou pravidelnou přehlídku zřizovala od roku 1875 kupříkladu pražská Odborná škola pro zlatníky a spřízněná průmyslnictva.

Zmíněné výstavy byly ze své podstaty zejména edukativního rázu, což bylo do jisté míry determinováno pořádajícími institucemi či spolky, které byly vesměs vzdělávacího charakteru. I z tohoto důvodu se k nim váže mnoho zachovaného materiálu, který měl i po ukončení výstav působit na své držitele. Zahrnuje především vydané katalogy s rozšířenými popisy položek, průvodce, rozsáhlé recenze v dobovém tisku, ale také fotografická alba s pohledy do výstavních

¹⁵⁵ Viz Tichá (pozn. 22).

místností či na vybrané artefakty. Takto obsáhlý vizuální materiál se nám zachoval rovněž k některým z výše zmíněných přehlídek, což je také hlavním důvodem, proč jim bude v této kapitole věnována větší pozornost nežli jiným z této rozsáhlé oblasti, která by sama zasloužila zevrubnější výzkum. Značná část zmíněného materiálu zůstala zachována v knihovnách, kam se dostala již v průběhu 19. století právě v rámci sbírek předloh, což opět potvrzuje jejich důvod vzniku a dobovou funkci.

5.1 VÝSTAVA ČESKÝCH STAROŽITNOSTÍ

Jednou z prvních přehlídek u nás, která měla ambice působit na vkus jak širšího obecnstva, tak umělců či průmyslníků, byla výstava českých starožitností v Praze, která proběhla v září a říjnu roku 1861. Ideově navazovala na sérii podobných výstav pořádaných v předchozích letech např. v Paříži, Vídni, Varšavě, Lvově či Krakově, na kterých byly hromadně ukazovány umělecké a řemeslné památky všeho druhu.¹⁵⁶ V jednom ohledu se však od svých zahraničních předchůdkyň lišila, a to silným vlasteneckým charakterem a kladením důrazu na vystavení „domácích historických artefaktů“.

Výstava byla uspořádána poměrně mladým umělecko-literárním spolkem Arkadie, který byl zřízen teprve ke konci února roku 1860 a měl sloužit jako platforma pro shromažďování pražských umělců, spisovatelů či starožitníků, respektive centrum veškerého uměleckého života. Prostřednictvím společného předčítání, přednášek a hudebních vystoupení, které doplňovaly ukázky sběratelských předmětů jako byly obrazy, mince nebo jiné starožitnosti, se spolek snažil přispívat k povznesení tamního intelektuálního života. Mezi první veřejné události, o jejichž organizaci se spolek zasloužil, patřila kromě koncertu na podporu postižených požárem v Trutnově právě pražská výstava – v zemském slova smyslu – českých starožitností.¹⁵⁷ Jejím hlavním iniciátorem byl samotný zakladatel spolku, český vzdělanec, archeolog, básník a dramatik Ferdinand Břetislav Mikovec, autor umělecko-historicky orientovaných publikací jako *Starožitnosti a památky země České*. Na přípravě se rovněž významně podílel hudební historik a teoretik August Vilém Ambros a řada dalších členů spolku, z nichž jmenujme zejména Josefa Mánesa nebo Antonína Lhotu. Patronátu nad přehlídkou se ujal tehdejší místodržící Čech, hrabě Anton Forgách.

¹⁵⁶ Z., Výstava starožitností na radnici Pražské ku konci září a na začátku října 1861, *Památky archaeologické a místopisné*, 1861, č. 4, s. 178.

¹⁵⁷ v. R. D., Die Ausstellung böhmischer Alterthümer in Prag, *Illustrierte Zeitung*, 1861, č. 965, 28. 12., s. 468. – František Xaver Jiřík, Josef Mánes, *Květy XXI*, 1899, č. 6, s. 764–765.

Pro účely plánované přehlídky se spolku podařilo oslovit značné množství sběratelů, mezi nimiž figurovali soukromníci (Vojtěch Lanna ml., Josef Mánes, Josef Hellich ad.), a to zejména z řad šlechty (František Desfours, Ferdinand Lobkovic, Albrecht Kounic, František Thun-Hohenstein ad.), dále také česká města (Praha, Litoměřice, Kutná Hora, České Budějovice ad.), vybrané veřejné a církevní instituce (pražská univerzitní knihovna, pražská zbrojnice, Svatovítská kapitula, Strahovský klášter, klášter v Teplé ad.). Vzhledem k ambiciózní koncepci výstavy, která měla návštěvníkům zprostředkovat charakteristický obraz jednotlivých epoch a „*svědectví o umělecké ruchu a lesku*“¹⁵⁸ v Čechách od středověku až po 17. století, se mezi exponáty objevily historické artefakty rozličných forem a funkcí. Jednalo se vesměs o umělecké, řemeslné, církevní a další předměty, které byly vystaveny v historickém senátním sále a obecní síni Staroměstské radnice. Zvolené prostory bezpochyby zvýšily atraktivitu vybraných vystavených exemplářů, jejichž počet čítal dle katalogu přes 330 položek.

Vydání samotného katalogu se v souvislosti s náročnou organizací přehlídky o několik týdnů zpozdilo, byl tudíž narychlo publikován až po jejím zahájení, nejprve v německé a posléze i v rozšířenější české mutaci.¹⁵⁹ Byl určený spíše laické veřejnosti a nekladl si nároky uspokojit náročnější návštěvníky výstavy, jimiž byli domácí i zahraniční archeologové. Jako jeho hlavní nedostatek bylo vnímáno řazení exponátů dle typu namísto chronologické posloupnosti, nicméně to značně vyvažovaly rozšířené umělecko-historické popisy vybraných předmětů, které zahrnovaly formální analýzu, námětové rozbor, provenienci, shrnutí stavu zachování a odkazy na literaturu, za kterými stál jednoznačně sám Mikowec a můžeme je považovat za poměrně progresivní, alespoň vzhledem k tehdejšímu vývoji dějin umění jako disciplíny, který byl teprve v počátcích.

¹⁵⁸ Ferdinand Mikovec – August Ambros, Předmluva, in: *Seznam českých starožitností ve výstavě uspořádané od jednoty Arkadie v Praze* (kat. výst.), Praha 1861.

¹⁵⁹ Anonym, Oesterreichische Monarchie, *Das Vaterland* II, 1861, č. 223, 25. 9., s. 3.

Hlavním přínosem a lákadlem přehlídky bylo nashromáždění veřejnosti jinak nepřístupných historických artefaktů z řady soukromých sbírek, pro hojnou návštěvnost byla několikrát prodloužena. Poté co se výstavní sály definitivně uzavřely, bylo akademickým malířem a fotografem Janem Brandeisem dodatečně nasnímáno 37 „*nejzajímavějších archeologických památek*“ jakožto vizuální suvenýr či upomínka na výstavu a její nejcennější exponáty, které byly posléze navraceny zpět svým majitelům. Výběr těchto předmětů proběhl prostřednictvím představenstva spolku Arkadia, přičemž podstatnou roli během selekce hrála nejen jejich výjimečnost, ale také souhlas vlastníků k jejich fotografickému zaznamenání.¹⁶⁰ Zároveň nalzáme mezi reprodukovánými artefakty ty, které byly nejvíce obdivovány publikem či vyzdvihovány recenzenty v tisku. Za jakousi dominantu výstavy byla považována mísa z lapisu lazuli ze 16. století, pocházející z majetku Františka Desfourse.¹⁶¹ [21] Neznámý recenzent v deníku Bohemia dokonce přímo navrhl, že by bylo vhodné ty nejskvostnější z exponátů fotograficky zvětšit, zejména pak pohár s jemnou dřevorezbu nesoucí výjevy ze Starého a Nového zákona, který považoval za výjimečný a hodný širší propagace v Čechách i mimo ně, a to právě prostřednictvím snímků. S velkou pravděpodobností se jednalo o položku č. 227, dřevěný pohár ze 16. století z majetku obce Mělníka, který se však do užšího výběru předmětů ke zdokumentování nedostal.¹⁶²

Celkem čtyřicet Brandeisem vyhotovených albuminových fotografií měla veřejnost poprvé možnost spatřit v polovině dubna 1862, kdy byly vystaveny ve výloze knihkupectví Adolfa Kurandy v Praze.¹⁶³ Tentýž nakladatel je posléze dle informačního prospektu z června 1862 postupně vydával v deseti částech pod názvem *Fotografisches Album Böhmischer Althertümer*. [22] Jedna vydaná část obsahovala vždy čtyři snímky adjustované na karton

¹⁶⁰ Anonym 1862: Anonym, Prager und Provinzial-Nachrichten, *Prager Zeitung*, 1862, č. 94, 19. 4., s. 4.

¹⁶¹ M., Die archäologische Ausstellung V, *Prager Zeitung*, 1861, č. 231, 29. 9., s. 2.

¹⁶² W., Archäologische Ausstellung, *Bohemia XXXIV*, 1861, č. 230, 28. 9., s. 2165.

¹⁶³ Anonym, Local und Provinzialchronik, *Bohemia XXXV*, 1862, č. 93, 18. 4., s. 916.

foliového formátu, a to buď jednotlivě, anebo v párech, pokud se jednalo o dva různé pohledy na tentýž předmět. [23] Doprovázely je rovněž odborné texty z pera Ferdinanda Mikovce, týkající se pojednání o jednotlivých artefaktech. [24] Každý oddíl stál šest zlatých, nicméně listy bylo možné zakoupit i samostatně a cena jednoho kusu pak vyšla na dva zlaté. Na základě zpráv v dobovém tisku byla první část vydána právě v průběhu června a obsahovala pohledy na berlu abatyši z baziliky svatého Jiří na Pražském hradě (1303), tzv. *Zličovský oltář* (1520–1530), sošku sv. *Šebestiána* ze slonové kosti (17. století) a třmen s erbem Lobkoviců (16. století).¹⁶⁴

Rozdělení obrazové publikace do několika „várek“ či „vydání“ (německy *Lieferung*) bylo tehdy obvyklým způsobem produkce nakladatelsky náročnějších děl, podobný postup byl zvolen například u publikace Nejvýznamnější brnění a zbraně z c. k. Ambraské sbírky, na které spolupracoval historik umění Eduard von Sacken s fotografem Andreasem Grollem. V tomto případě máme dochované seznamy předplatitelů, které nám prozrazují, že jen tímto způsobem bylo prodáno více než 400 výtisků, celkem tedy muselo být vykopírováno více než 50 000 pozitivů. Rozdělení vydávání do šestnácti etap se zdá při takto obrovském rozsahu jako logický krok, který měl zajistit zvládnutelnost úkolu, navzdory tomu se kompletní dokončení této dvousvazkové publikace protáhlo na několik let.¹⁶⁵ Oproti tomu v prospektu k pražskému albu nalezneme dovětek, že měly být jednotlivé části publikované v rychlém sledu za sebou, avšak dnes se můžeme jen dohadovat o skutečném tempu vydávání nebo intenzitě poptávky. Nepochybně se však jednalo o mnohem menší náklad nežli u vídeňského příkladu.

Reprodukce artefaktů a drobných uměleckoprůmyslových a řemeslných předmětů byla jednou z fotografických oblastí, která prodělala ve druhé polovině 19. století nebyvalý rozmach. Stala se hlavní specializací mnohých ateliérů a nacházela kladnou odezvu u soukromých sběratelů (architektů, historiků umění, archeologů apod.) či sbírkových institucí. I v tomto

¹⁶⁴ Anonym, *Litteratur, Europa* (Wochenchronik der Europa), 1862, č. 41, s. 505.

¹⁶⁵ Monika Faber – Petra Trnková eds., *Andreas Groll 1812–1872. Neznámý fotograf*, Praha 2015, s. 67–69.

případě sehrálo zásadní roli zdokonalování fotografické techniky a reprodukční technologie, mezi něž v šedesátých letech patřila kromě kolodiového negativu a albuminového papíru také možnost negativní retuše. Vzhledem ke vzrůstající produkci a komercializaci se aranžmá uplatňovaná jednotlivými fotografy navzájem příliš nelišila a formálně vycházela z principů užívaných už Ludwigem Belitským v lehnickém uměleckoprůmyslovém muzeu.¹⁶⁶ Výjimkou nejsou ani záběry Jana Brandeise, který na tato ustálená zobrazovací schémata navázal a vystavené předměty fotografoval jednotlivě instalované na neutrálním látkovém podkladu, některé z nich z vícera pohledů. [25] U řady snímků bylo pozadí dodatečně zamaskováno kontrastní černí. Dnes nám fotografie odhalují kdysi pracně zamaskované retuše nejrůznějších defektů, případně celkovou nestabilitu albuminové vrstvy, která se působením světla a času projevuje postupným blednutím, až ztrátou obrazu, zvláště od okrajů pozitivů.

Zachované exempláře se podařilo identifikovat hned v několika institucích a sbírkách různého druhu, a to nejen na území České republiky, ale i v zahraničí. Jedná se zejména o knihovní fondy (knihovna zámku Kroměříž, Národní knihovna v Praze, Moravská zemská knihovna, Österreichische Nationalbibliothek Wien, Badische Landesbibliothek ad.), případně bývalé sbírky předloh, které jsou dnes součástí muzejních knihoven (knihovna MAK či Uměleckoprůmyslového muzea v Praze). Alba nejsou zdaleka ve všech případech kompletní, nicméně bližší průzkum některých z nich ukázal různé přístupy původních majitelů, zvláště co se týče dodatečného svázání a uložení zakoupených vydání. Kupříkladu u jednoho kompletního exempláře označeného ex libris Vojtěcha Lanny bylo přistoupeno k uložení volných listů včetně titulní strany a obsahu do červených kožených desek s vyraženým zlatým názvem alba, zatímco u dalšího s razítkem Antonína Viktora Barvitia byly nekompletní listy svázané do knižní vazby.¹⁶⁷ [26] Obě alba se nacházejí v knihovně pražského UPM a jejich reprezentativní

¹⁶⁶ Trnková, Josef Kunzfeld (pozn. 23), s. 12.

¹⁶⁷ Viz exemplář Lanna: knihovna UPM v Praze, sign. A473. Exemplář Barvitiua: knihovna UPM v Praze, sign. A473a.

vyvedení přímo vybízí ke srovnání se samostatnými listy, které jsou součástí složky s uměleckými reprodukcemi z pozůstalosti Zdeňka Wirtha ve sbírce historické fotografie ÚDU AV ČR.¹⁶⁸ Vedle oficiálně vydaných pečlivě nalepených, linkou orámovaných a jmény fotografa i nakladatele označených listů, najdeme ve složce snímky, které postrádají jednotnost adjustace. [27] Jsou nalepeny na různě velké kartony rozdílné gramáže a často se liší mírou oříznutí, chybějícími retušemi a v případě pozitivu s relikviářem dokonce spatřujeme na horním okraji hranu, která vznikla během kopírování špatným kontaktem s negativem. [28] Všechny tyto defekty napovídají, že se patrně nejednalo o pozitivy určené k prodeji, alespoň ne přímo nakladatelstvím Adolfa Kurandy. Mohlo by se jednat o zkušební kontakty, které pocházejí z jiných negativů, fotografové jich totiž většinou vytvořili hned několik. Na místě je i otázka, zdali měl Brandeis oprávnění prodávat fotografie z této série ve vlastní režii, jak to činil např. Groll v případě snímků Ambraské sbírky. Alespoň částečné odpovědi na tyto otázky by mohlo přinést dodatečné dohledání dalších exemplářů a jejich odborný průzkum, případně nálezy dalších archiválií souvisejících s výstavou, fotografickým albem nebo samotným Brandeisem.

Celkově byla výstava natolik úspěšná, že bylo spolkem připravováno její pokračování plánované na rok 1862.¹⁶⁹ Pro předčasné úmrtí jejího hlavního organizátora Ferdinanda Mikovce a následný rozpad samotného spolku k realizaci nakonec nedošlo. Přesto přehlídka starožitností zahájila pomyslnou řadu dalších regionálních výstav stejného druhu napříč českými zeměmi, například roku 1862 v Brně nebo 1863 v Chrudimi atd.¹⁷⁰ Na území Prahy se dokonce několikrát objevily snahy o uspořádání podobné akce, například roku 1864 Uměleckou besedou.¹⁷¹ O to více a déle rezonovala průkopnická výstava v pražském tisku, kde byla

¹⁶⁸ Ve zdejších sbírkách se taktéž nachází exemplář z knihovny teplických Clary-Aldringenů, který je ještě v původním papírovém přebalu.

¹⁶⁹ Anonym, Ferdinand B. Mikovec, *Lumír*, 1862, č. 52, 24.12., s. 1242.

¹⁷⁰ Anonym, Směs, *Lumír*, 1862, č. 14, 3.4., s. 336. – Karel Adámek, *Z naší doby* III, Velké Meziříčí 1888, s. 28–29.

¹⁷¹ Anonym, Archäologische Ausstellung, *Prager Zeitung*, 1864, č. 9, 10.1., nestr.

připomínána v řadě kulturních zpráv, třeba o sedm let později v recenzi uměleckoprůmyslové výstavy v Praze, které se bude blíže věnovat jedna z nadcházejících podkapitol. Neutuchající dopad výstavy z roku 1861 zde byl formulován následujícími slovy: „*Jaký dojem výstava tato na obecnstvo způsobila, odpoví ti každý, kdož výstavu tenkrát navštívil: jestiž nezapomenutelná.*“¹⁷²

¹⁷² Anonym, Umělecká a průmyslová výstava v sále žofinském, *Světazor* II, 1868, č. 42, 16.10., s. 405.

5.2 VOJTĚCH NÁPRSTEK, PRŮMYSLOVÉ VÝSTAVY A ČESKÉ PRŮMYSLOVÉ MUZEUM

Počátky uměleckého průmyslu mají v českých zemích, stejně jako v jiných průmyslově se rozvíjejících částech Evropy, mnohem hlubší kořeny, které předcházely londýnskému, potažmo vídeňskému modelu. Již roku 1791 byla v letním refektáři pražského Klementina uspořádána první průmyslová výstava, která byla součástí oslav spojených s korunovaci Leopolda II. a měla především propagovat zdejší průmysl a úroveň manufakturní výroby v Čechách.¹⁷³ Sklářské, textilní, kovodělné a jiné výrobky zde byly k vidění naaranžované na stolech podél stěn a uprostřed výstavních prostor, na zadní straně místnosti byly dokonce instalované v pyramidových sestavách, jak ukazuje dochovaný pláněk. [29] Na ni navázaly další přehlídky průmyslu v letech 1828, 1829, 1831, 1833 a 1836, za nimiž stál především hrabě Karel Chotek, nejvyšší purkrabí a podporovatel hospodářského rozvoje Českého království.¹⁷⁴ V průběhu těchto výstav byly položeny základy tzv. Jednoty ku povzbuzení průmyslu v Čechách – sdružení intelektuálů, průmyslníků, velkostatkářů ustavené v roce 1833 s cílem podpořit průmyslový a hospodářský rozvoj země, zvláště cestou osvěty a vzdělávání. Jednota aktivně spolupracovala zejména s pražskou obchodní komorou nebo c. k. Vlastenecko-hospodářskou společností a jejím úkolem bylo „*buditi ducha průmyslnosti a podnikavosti*“.¹⁷⁵ Prostřednictvím výstav demonstrovala nejnovější ukázky domácího i zahraničního průmyslu, k všeobecnému poučení zřídila odbornou knihovnu, vydávala časopisy, pořádala přednášky a zabývala se rovněž otázkou odborných, řemeslnických a kreslířských škol.

¹⁷³ Pavel Kalina, Průmyslový palác na pražském výstavišti. Tradiční symbolika a moderní konstrukce, *Staletá Praha XXXV*, 2019, č. 1, s. 4.

¹⁷⁴ *Ibidem*, s. 13.

¹⁷⁵ K jednotě zvl. Bedřich Mansfeld, *Vývoj Jednoty ku povzbuzení průmyslu v Čechách a její knihovny*, Praha 1920. – Bedřich Mansfeld – Karel Stloukal eds., *Sto let Jednoty pro povzbuzení průmyslu v Čechách, 1833–1933. Sborník statí o vzniku, vývoji a působení Jednoty průmyslové*, Praha 1934. – Hubatová-Vacková, Krása věcí (pozn. 151), s. 34.

Před rokem 1848 se do aktivit Jednoty zapojil český vlastenec Vojtěch Náprstek, který musel své členství brzy na to přerušit, a to v souvislosti s emigrací do Spojených států amerických, kde po revolučních událostech strávil z politických důvodů deset let. Během svého pobytu se však nadále zajímal o technický a průmyslový pokrok, který měl v Americe neporovnatelnou úroveň, dále zde poznal možnosti demokratické společnosti, progresivní přístupy ke vzdělávání chlapců i dívek a nadto shromažďoval nejrůznější místní předměty, přírodniny či artefakty vytvořené původními americkými národy, které posléze daroval Českému muzeu.¹⁷⁶ Když se po návratu snažil podporovat českou vzdělanost, technický i společenský pokrok, založil k tomuto účelu knihovnu, které byly roku 1861 vyhrazeny tři nově vzniklé místnosti v zadním traktu domu U Halánků.¹⁷⁷ Knihovna sloužila zároveň jako kulturní centrum, kde mezi pražskými vlastenci a vzdělanci probíhaly kulturně i politicky orientované diskuse a debaty. Vedle knih zde byly zájemcům poskytovány také obrazové materiály jako grafiky, reprodukce, plakáty, reklamní brožury, plány měst nebo fotografie. Náprstek je získával především dary či koupil od svých přátel, fotografů, cestovatelů a krajanů. Součástí knihovnických fondů se staly také v šedesátých letech oblíbené stereoskopické snímky, pro které bylo nakoupeno několik dřevěných kukátek, aby si je návštěvníci měli možnost prohlédnout.

[30] Tematicky různorodou sbírku tvořily stereofotografie z produkce domácích i zahraničních renomovaných ateliérů a kromě portrétů známých osobností, motivů dokumentačního charakteru či pamětihodností nabízela rovněž divácky atraktivní místopisné pohledy z evropských i mimoevropských krajů, zejména z celé Ameriky, což je vzhledem k Náprstkovu

¹⁷⁶ Milena Secká, Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur: 140 let, *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce* LI, 2013, č. 1, s. 18–19.

¹⁷⁷ *Ibidem*, s. 19–20. Ke knihovně dále viz Milena Secká, Exotika v knihovně Náprstkova muzea anebo Celý svět na stereoskopech, in Kateřina Piorecká – Václav Petrbok eds., *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 27. ročníku symposia k problematice 19. století: Plzeň, 22.–24. února 2007*, Praha 2008, s. 87–90. – Jan Šejbl, Čína ve třech rozměrech. Nejstarší fotografie z Číny ve sbírce stereoskopů Náprstkova muzea v Praze, *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce* LX, 2022, č. 1, s. 14–20. – Milena Secká, *Vojta Náprstek, vlastenec, sběratel, mecenáš*, Praha 2011, s. 90–104.

osobnímu vztahu k této části světa pochopitelné. Není proto překvapivé, že se veřejně přístupné stereoskopické prohlížečky staly vyhledávanou atrakcí knihovny.

Jeden z prvních konvolutů stereoskopických fotografií o rozsahu několika set snímků zakoupil Vojtěch Náprstek během návštěvy londýnské světové výstavy roku 1862, kam byl společně s dalšími českými vlastenci v čele s Františkem Ladislavem Riegerem vyslán Jednotou pro povzbuzení průmyslu v Čechách.¹⁷⁸ Každý z členů delegace byl pověřen tématem, jímž se měl v průběhu pobytu zabývat, například Antonín Frič sledoval nejnovější didaktické pomůcky a jejich využití v průmyslovém školství, Dušan Lambl, Karel Kořistka nebo Jan Krejčí svou pozornost zase zaměřili na moderní tendence v muzejnictví a Náprstek se naopak orientoval na současný stav světové průmyslové výroby a výměnu odborných publikací mezi rakouskými a anglickými spolky či institucemi. Kromě samotné výstavy navštívili rovněž tamní modelovou sbírkovou instituci zaměřenou na umělecký průmysl, tedy South Kensington Museum. Tato zkušenost se stala jednou z hlavních pohnutek k potřebě zřídit v Čechách analogickou muzejní instituci, která měla být součástí Muzea Království českého v Praze. Prostřednictvím finanční sbírky nakoupila delegace v Londýně první exponáty a jelikož pražské muzeum nakonec neprojevovalo náklonnost k zřízení průmyslového oddělení, rozhodl se Náprstek spolu s Fričem uspořádat alespoň výstavu těchto zakoupených objektů.

Výstava byla otevřena 1. listopadu 1862 a proběhla v sále na Střeleckém ostrově, kde byly instalovány nejnovější strojky a technické inovace pro domácnost, na stolech byly rozloženy výukové předměty, zkameněliny, knihy, diagramy a na zdech rozvěšeny didaktické tabule či astronomické mapy.¹⁷⁹ Mezi exponáty měly své vyhrazené místo také fotografie, které

¹⁷⁸ Milena Secká, *Cesty Vojty Náprstka do Londýna*, *Res Musei Pragensis* VI, 1996, č. 4, s. 3. – Klára Woitschová a kol., *Dějiny Náprstkova muzea I*, Praha 2023, s. 28–31.

¹⁷⁹ Průmyslové výstavy Vojtěcha Náprstka jsou detailně zpracovány v několika publikacích, viz Secká, Vojta Náprstek (pozn. 177), s. 120–130. – Milena Secká, *Průmyslové výstavy Vojty Náprstka*, in Taťána Petrasová – Pavla Machalíková, *Člověk a stroj v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 32. ročníku symposia k*

buď visely na stěnách obklopeny dalšími edukativními obrazy, anebo byly rozmístěny na samostojné vertikální tabule. [31] Kupříkladu v zadní části výstavní místnosti stály dvě takové tabule, na kterých byly upevněny snímky, které představovaly „rozličné ozdobné práce ze středověku, jaké jsou uschovány v Louvru v Paříži, koupeny v Museum Kensingtonském v Londýně“.¹⁸⁰ Jednalo se tedy nepochybně o fotograficky zdokumentované uměleckořemeslné práce z pařížských sbírek, které byly na přehlídce ukázány pro svůj vzdělávací potenciál. Jistou senzací výstavy bylo šest stereoskopů skříňového typu, které stály proti oknům jižní strany a nabízely pohled na nejméně sto padesát stereoskopických snímků různých námětů.¹⁸¹ Tematicky byly rozděleny do několika okruhů – v prvních dvou stereoskopech byly k vidění jednotlivá oddělení londýnské světové výstavy roku 1862, další dvojice skýtala pohledy na město Londýn, pátá prohlížečka motivy Křišťálového paláce a poslední Britského muzea. Přestože zde bylo kukátek několik, dle recenzentů byly „ustavičně obsazeny“ a někteří diváci museli výstavu navštívit několikrát, nežli se jim poštěstilo se k nim dostat.¹⁸²

Výstava byla vnímána jako předzvěst chystaného Průmyslového muzea, do jehož sbírek představené exponáty později přešly. Pořadatelé ji nechali fotograficky zdokumentovat, přičemž dle prosincové zprávy v *Lumírovi* snímal jednotlivé části výstavy pan Brandeis, aby „nynější tvářnost její, jakožto zárodek budoucího průmyslového musea, zachována byla na památku pro pozdější časy“.¹⁸³ Ve fotografických sbírkách Náprstkova muzea dnes evidujeme celkem deset stereoskopických snímků s pohledy do výstavy a také další pozitivy bez atribuce, je však možné, že pocházejí právě z fotoaparátu Jana Brandeise. [32]

problematice 19. století: Plzeň, 23.-25. února 2012, Praha 2013, s. 74–80. – Secká, *Cesty Vojty Náprstka* (pozn. 178), s. 3–7. – Woitschová (pozn. 178), s. 32–35, 40–42.

¹⁸⁰ Anonym, *Výstava na střeleckém ostrově*, *Národní listy* II, 1862, č. 277, 25.11., nestr.; č. 278. 26.11., nestr.

¹⁸¹ Anonym, *Výstava na střeleckém ostrově*, *Národní listy* II, 1862, č. 264, 8.11., nestr.

¹⁸² Anonym, *Výstava na Střeleckém ostrově*, *Lumír*, 1862, č. 50, 11.12., s. 1194.

¹⁸³ Anonym, *Z Prahy a z venkova*, *Lumír*, 1862, č. 50, 11.12., s. 1196.

Nejen samotná výstava, ale rovněž doprovodné přednášky, které sloužily k praktické ukázce strojků nebo seznámení se s otázkami vzdělávání žen či edukace v Anglii a Americe obecně, se setkaly s velkým zájmem veřejnosti.¹⁸⁴ Úspěch první přehlídky povzbudil její organizátory natolik, aby ji přesně po roce zopakovali. Jelikož k původním předmětům z Londýna přibyly další přírůstky získané Náprstkem v létě 1863 během návštěvy průmyslových výstav v Kodani a Hamburku, a také dary či zápůjčky od domácích výrobců, musely být rozšířeny i výstavní prostory na Střeleckém ostrově. Umožnilo to lépe strukturovat koncepci výstavy a rozdělit ji na dvě samostatná oddělení, první s technickými inovacemi v přízemním zahradním salonu a druhé s didaktickými pomůckami v sále prvního poschodí.

[33, 34]

Jak vyplývá z vydaného katalogu a recenzí přehlídky, řadu fotografií již návštěvníci znali z předchozího roku, konkrétně všechny londýnské motivy, tentokrát pouze ve čtyřech stereoskopech, nebo snímky artefaktů z Louvru.¹⁸⁵ Z těch darovaných Náprstkem nově přibylo 204 stereofotografií z celého světa a 160 fotografických portrétů známých osobností Evropy a Asie, dále šest snímků opatrovny opuštěných londýnských dětí od pražské obce nebo fotografie „*nynější doby*“ zaslaná A. Kreidlem.¹⁸⁶ Alois Kreidl tehdy v Praze provozoval obchod s laboratorními pomůckami, přístroji, zoologickými preparáty či minerály,¹⁸⁷ přičemž se do jím nabízeného sortimentu řadilo také různé náčiní k fotografování. Na výstavě byly tedy vůbec poprvé představeny také exponáty tohoto druhu, například náčiní k malování fotografických obrazů právě od Kreidla, klasický fotoaparát určený k vytváření „*obrazů všeho druhu*“ od obchodníka Emila Pražáka či kožená alba na fotografie z vídeňské produkce. Většina

¹⁸⁴ Secká, Průmyslové výstavy (pozn. 179), s. 75–76.

¹⁸⁵ Anonym, Ve výstavě, *Rodinná kronika* II, 1863, č. 34, s. 410.

¹⁸⁶ Viz *Katalog druhé výstavy průmyslové a školní na střeleckém ostrově* (kat. výst.), Praha 1863.

¹⁸⁷ Dalibor Velebil, Obchod s přírodninami V. Frič a jeho přínos mineralogické sbírce Národního muzea (Praha), *Journal of the National Museum (Prague), Natural History Series CXCI*, 2022, č. 1, s. 33–35.

fotografických objektů byla zařazena do druhé části výstavy, která slavila ještě větší úspěšnost a návštěvnost než její předchůdkyně.

Po skončení druhé průmyslové výstavy byly všechny exponáty uskladněny v domě Náprstkovy matky a přes velkorysé plány bylo České průmyslové muzeum otevřeno jako soukromá instituce teprve roku 1874 v provizorních prostorech domu U Halánků.¹⁸⁸ Jeho hlavním cílem bylo praktické vzdělávání, jehož prostřednictvím měla být zlepšena úroveň českého průmyslu, a to spojením „*důkladnosti s krásou*“ a povznesením na průmysl umělecký.¹⁸⁹ Dále mělo shromažďovat výjimečné ukázky nových technických vynálezů, umělecko-řemeslných předmětů a slovanského lidového umění. Dle rozvrhu z roku 1878 byly sbírky členěny do celkem dvaceti zastřešujících skupin podle materiálu, průmyslové technologie či funkce.¹⁹⁰ Jako sbírkový předmět je mezi ně zařazena také fotografie, která byla součástí oddílu zabývajícího se chemickým průmyslem, pod nějž spadaly všechny fotografické metody, procesy a jejich fáze. K tomu byla jako produkt vizuální techniky začleněna spolu se světlotiskem, heliografií a zinkografií pod oddíl grafických umění. Přesto byla většina fotografických akvizic z této doby uložena do Náprstkovy knihovny, která pod formálně založené muzeum sice přešla, nicméně ve svých fondech vlastnila výše zmíněné fotografické sbírky data staršího než byla sama instituce.¹⁹¹ Dnes je registrována jako sbírka historických fotografií a jedná se o nejstarší kolekci tohoto typu nejen v Náprstkově muzeu, ale s menší nadsázkou též v rámci institucionální sféry na území Čech. Tematicky a autorsky je nesmírně

¹⁸⁸ Secká, *Průmyslové výstavy* (pozn. 179), s. 78.

¹⁸⁹ *Rozvrh sbírek Průmyslového musea českého, kteréž založila Anna Náprstková, občanka pražská roku 1873*, Praha 1878.

¹⁹⁰ *Ibidem*, s. 2–9.

¹⁹¹ Jan Šejbl, *Fotografické sbírky*, in: Klára Woitschová a kol., *Dějiny Náprstkovy muzea II.*, Praha 2024, s. 480–481.

rozmanitá a spadají pod ní portréty, místopisné fotografie z celého světa, dokumentační snímky významných událostí, reprodukce uměleckých děl a další.¹⁹²

Součástí této systematicky tvořené sbírky fotografií je ještě jedna námětová skupina zahrnující dokumentaci sbírkových předmětů, expozic či pohledů do výstavních prostor, a to jak Českého průmyslové muzea, tak jiných domácích i zahraničních institucí tohoto druhu. Jelikož byla umělecko-průmyslová muzea chápána jako vzdělávací centra, produkovala tento typ snímků coby nástroj poučení, a zatímco South Kensington Museum nebo c. k. Rakouské muzeum umění a průmyslu disponovalo vlastním fotografickým ateliérem a trvale zaměstnávalo profesionálního fotografa, v případě pražské instituce není jisté, jakým způsobem tato fotografická produkce vznikala.¹⁹³ Pravděpodobně byla realizována formou externích zakázek sjednaných u několika pražských fotografů, jako např. Jindřich Eckert či Jan Mulač.¹⁹⁴ Na základě dochovaných snímků lze soudit, že dokumentace probíhala soustavně již od oficiálního zřízení muzea, jelikož nejstarší z nich pocházejí ze sedmdesátých let 19. století. Převládají mezi nimi kabinetní formáty a jejich podoba odpovídá plně dobovým schématům – převážně se jedná o pečlivě sestavené kompozice tematicky souvisejících skupin exponátů na neutrálním pozadí či vyskládané na stupňovitém podstavci. Seznamují nás se složením průmyslových výrobků vystavených na úplně první expozici muzea a s řadou dalších instalací, kupříkladu lidových textilií, indických šperků, čínských tisků, japonských vějířů atd. [35, 36] Nalezneme mezi nimi rovněž záběry celých interiérů výstavních sálů, ze sedmdesátých let pocházejí třeba pohledy do expozice v pokojích Vojtěchovy matky, Anny Náprstkové, z pozdější doby zase snímky místností technické výstavy roku 1888. [37, 38] Pro budoucí

¹⁹² Ibidem, s. 497–500.

¹⁹³ Fotografická dílna s temnou komorou byla plánovanou součástí muzea, ale patrně k jejímu uskutečnění nedošlo, a to z důvodu prostorových omezení, se kterými se instituce dlouhodobě potýkala. Woitschová (pozn. 178), s. 39.

¹⁹⁴ Podobným způsobem zřejmě spolupracovalo s různými ateliéry též Moravské průmyslové muzeum. Viz Trnková, Josef Kunzfeld (pozn. 23), s. 11–13.

výzkum by bylo jednoznačně zajímavé zpracovat genezi celé sbírky historických fotografií a dále ji kontextualizovat.

Dokumentační fotografie poukazují též na skutečnost, že kromě dlouhodobých expozic pořádalo muzeum také krátkodobé výstavy. Na začátku roku 1878 proběhla v prvním patře domu U Halánků několikadenní přehlídka zaměřená pouze na fotografie uměleckých památek a výrobků uměleckého-průmyslu. Návštěvníkům poskytla příležitost nahlédnout do dvaceti alb čtvercového formátu naplněných reprodukcemi malířských i sochařských děl, dále pohledy na architektonické památky světových měst či lidovou řemeslnou tvorbu, jako například španělské kroje.¹⁹⁵ Nechyběly ani stereoskopické konvoluty s pražskými, holandskými nebo indickými záběry, které byly natolik využívány, že se čtvrtý stereoskop – se snímky z Karlových Varů – nadměrným užíváním porouchal.¹⁹⁶ Více než polovina fotografických exemplářů pocházela z produkce madridského ateliéru Juana Laurenta, který proslul vydáváním velkoformátových alb s architektonickými pohledy ze španělských měst a fotografováním uměleckých sbírek Musea del Prado.¹⁹⁷ Zbytek pak z fotografického podniku Bernarda Schlesingera tehdy sídlícího v Stuttgartu, o němž se nepodařilo dohledat nic konkrétního. Přinejmenším část stuttgartských snímků byla spolu s další produkcí tohoto ateliéru prezentována koncem ledna v místnostech Průmyslové jednoty v Praze.¹⁹⁸ Spolu s krátkým trváním a naléhavými zprávami v tisku urgujícími potenciální diváky, aby si tuto výstavu nenechali ujít, by tato skutečnost mohla naznačovat, že se jednalo o pouhé zápůjčky.

Jak ukázal tento exkurz do vlasteneckých a umělecko-průmyslových aktivit Vojtěcha Náprstka, potažmo Českého průmyslového muzea, od úplného počátku je doprovázela

¹⁹⁵ Anonym, Denní kronika, *Posel z Prahy*, 1878, č. 5, 6.1., nestr.

¹⁹⁶ Anonym, Lokal und Provinzialchronik, *Bohemia* LI, 1878, č. 5, 5.1., s. 6.

¹⁹⁷ John Hannavy, Juan Laurent and Company, in: John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* I, New York 2008, s. 829–830.

¹⁹⁸ Anonym, Denní zprávy, *Národní listy* XVIII, 1878, č. 19, 20.1., nestr.

fotografie, která se stala součástí knihovny jako sbírkový a didaktický materiál, dvou průmyslových výstav na Střeleckém ostrově a posléze výstav či expozic samotného muzea jako exponát, případně dokumentační prostředek. V kontextu výstavnictví tedy zastávala mnohonásobnou roli a dalo by se říci, že ve sledovaném období pronikla do hned několika sfér tohoto muzea a stala se jejich integrální součástí, nicméně dnes složité je dohledat napříč tamními sbírkami, odděleními atd.

5.3 FILIÁLNÍ VÝSTAVY C. K. RAKOUSKÉHO MUZEA UMĚNÍ A PRŮMYSLU

Záhy po založení Rakouského muzea umění a průmyslu začal v rámci něj fungovat i fotoateliér, v jehož čele stál od roku 1864 přední vídeňský fotograf Ludwig Angerer (1837–1879).¹⁹⁹ Zaměřoval se zejména na reprodukce sbírkových předmětů, což úzce souviselo s koncepcí muzea, jehož hlavním cílem bylo poučení široké veřejnosti a pozvednutí jejího vkusu pomocí předlohových listů, ale také sádrových odlitků či galvanoplastických reprodukcí. Za touto ideou stál zakladatel a první ředitel Rakouského muzea Rudolf Eitelberger, který byl poučen soudobými uměleckoprůmyslovými tendencemi osobní návštěvou Londýna roku 1852. Kromě toho, že byl v této době jmenován prvním profesorem dějin umění na Vídeňské univerzitě, roku 1861 se stal také jedním ze zakládajících členů vídeňské Fotografické společnosti a zabýval se vztahem tradičních reprodukcí technik a fotografie.²⁰⁰ Vzniklý specializovaný ateliér prodával své snímky za velmi dostupnou cenu pohybující se mezi 30 a 60 krejcarů, takže si je mohl dovolit téměř každý.²⁰¹ Zároveň přijímal i zakázky zvenčí, přičemž požadoval pět zlatých za každý fotografovaný objekt. Prostřednictvím fotografických reprodukcí měly být muzejní sbírky přiblíženy širší veřejnosti napříč monarchií, tedy zejména té části obyvatelstva, která nežila ve Vídni. [39] Doporučovány byly především praktikujícím umělcům a řemeslníkům, ale také milovníkům umění, dále průmyslníkům, školám či učilištím jako učební pomůcka. Již roku 1865 byla rozeslána vybraným institucím v Německu reprezentativní publikace ilustrovaná dosavadními výsledky fotoateliéru, který od svého vzniku zveřejnil více než 130 fotografií.²⁰² Ty se rovněž stávaly součástí vzdělávacích zařízení,

¹⁹⁹ Faber – Trnková, Groll (pozn. 165), s. 70–71. Více k fotoateliéru Rakouského muzea umění a průmyslu viz Maren Gröning, Etablierung der Museumsfotografie: Die Fotografien des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie 1864–1885, *Rundbrief Fotografie. Sonderheft VI (Verwandlungen durch Licht. Fotografieren in Museen & Archiven & Bibliotheken)*, 2001, s. 121–150.

²⁰⁰ Gröning (pozn. 199), s. 127.

²⁰¹ Anonym, Die Photographie im Museum, *Photographische Correspondenz* II, 1865, č. 8, s. 51–52.

²⁰² *Ibidem*.

kupříkladu c. k. německá Vyšší reálná škola v Praze vlastnila soubor minimálně 104 reprodukcí, který pro veřejnost vystavila na Staroměstské radnici. Posléze jej v březnu 1865 propůjčila reálce v Litoměřicích na ukázkou zdejším studentům a na další přehlídce.²⁰³

Výstavy se vedle prodeje či zasílání snímků příslušným institucím staly další důležitou platformou muzea, prostřednictvím které propojovala průmyslová odvětví v jednotlivých korunní zemích. Jednalo se o tzv. filiální výstavy, které svým dočasným charakterem odkazovaly na londýnský vzor a tamní putovní sbírku.²⁰⁴ Za jejich začleněním do aktivit muzea stál Carl von Lützwow, vídeňský publicista mimořádně se angažující v tamní umělecké politice, který považoval koncept putovních a obměňovaných přehlídek za nejvhodnější způsob, jak dosáhnout rychlého šíření uměleckoprůmyslových idejí za hranice Vídně a trvalého kontaktu s provinčními městy monarchie.²⁰⁵ Sestava exponátů se měla odvíjet od lokálních specifik průmyslové produkce regionů, ve kterých se výstava zrovna odehrávala.²⁰⁶ Důležité postavení na nich zaujmuly také různé reprodukční procesy, které mimo jiné zajistily ukázky sbírek ze zahraničních uměleckoprůmyslových institucí a značnou měrou se podílely na celém procesu rychlého oběhu informací.

První z těchto výstav se konaly v roce 1864 ve Štýrském Hradci, Salzburku či Brně a následujícího roku v Bratislavě, Linci a také Litoměřicích.²⁰⁷ Poslední jmenovaná přehlídka uspořádaná na podzim v sálech biskupské rezidence severočeského města vynikala oproti předchozím větším rozsahem, který dle katalogu čítal na 1135 vystavených položek. Exponáty z Rakouského muzea umění a průmyslu totiž doplňovaly zápůjčky ze šlechtických, klášterních, soukromých a jiných sbírek, včetně produkce soudobých výrobců, kteří byli taktéž vyzváni

²⁰³ Anonym, Lokal Wochenchronik, *Leitmeritzer Wochenblatt X*, 1865, č. 10, 11.3., s. 78.

²⁰⁴ Gröning (pozn. 199), s. 123–124, 132. – Hubatová-Vacková, Krása věcí (pozn. 151), s. 32.

²⁰⁵ Gröning (pozn. 199), s. 123–124.

²⁰⁶ Bruno Bucher, *Das Kaiserlich Königliche österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule*, Wien 1873, s. 58.

²⁰⁷ Anonym, Lokal Wochenchronik, *Leitmeritzer Wochenblatt X*, 1865, č. 38, 23.9., s. 305.

k účasti. Velkou část přehlídky tvořily učební pomůcky jako sádrové odlitky, grafiky, kresby a architektonické plány, ale rovněž olejomalby či umělecko-řemeslné práce různé datace a provenience včetně výrobků soudobých severočeských skláren. Nechyběly ani práce žáků Vyšší reálné školy v Litoměřicích a České Lípě či kreslířské školy v Kamenickém Šenově.²⁰⁸ Ty bylo možné přímo komparovat s vystavenými pracemi žáků anglických kreslířských škol, které zakoupilo Rakouské muzeum ze sbírek South Kensington Museum v Londýně. Z Anglie pocházely též chromolitografie starých evropských mistrů z produkce Arundel Society, demonstrováné rovněž jako akvizice vídeňské instituce.²⁰⁹ Tato společnost mimochodem převzala roku 1866 řízení veškeré reprodukční činnosti kensingtonského muzea, jelikož původní fotografický ateliér již kapacitně nedokázal vyhovět stále se zvyšující poptávce.²¹⁰

Mezi reprodukcemi se na výstavě vyjímal soubor více než 200 fotografií a fotolitografií, zahrnující reprodukce fyzicky nepřítomných řezbářských a zlatnických prací, menších plastik, církevních rouch, užitého umění nebo snímky z pařížského muzea Louvre. Velkou část z nich tvořily fotografie kreseb velkých mistrů jako Albrecht Dürer, Anthony van Dyck, Peter Paul Rubens, Rembrandt, Michelangelo, Leonardo da Vinci či Rafael Santi. Právě reprodukce ručních kreseb, které byly vydávány v sériích pod hlavičkou Rakouského muzea, se rychle staly těmi nejvyhledávanějšími a muzejní fotoateliér byl nucen této poptávce přizpůsobit svou produkci, která v jednu dobu dokonce převažovala nad snímáním předmětů dekorativního umění.²¹¹ Mimo tyto příklady z Vídně pocházela jedna vystavená fotografie také od soukromého majitele, konkrétně od jistého pana Kosteckého z Litoměřic a jednalo se o záběr na oltářní obraz od Jana Gossaerta ve svatovítské katedrále v Praze. [40]

²⁰⁸ Anonym, Notizen von Teplitz und Umbegung, *Teplitz-Schönauer Anzeiger* V, 1865, č. 38, 22.9., s. 367.

²⁰⁹ Anonym, Die filial-Ausstellung des k. k. österr. Museums zu Leitmeritz, *Prager Zeitung*, 1865, č. 237, 7.10., s. 3.

²¹⁰ Gröning (pozn. 199), s. 124.

²¹¹ *Ibidem*, s. 134–135.

Na filiální výstavu v Litoměřicích zavítalo během jejího přibližně měsíčního trvání přes 6 000 návštěvníků, díky této úspěšnosti mohly být do místní vyšší reálné školy nakoupeny vhodné sádrové odlitky. Stala se tudíž modelem pro následující přehlídky, například již v prosinci 1865 byla jedna uspořádána v Brně, následujícího roku ve Štýrském Hradci, roku 1867 v Linci, 1868 opět v Brně, Liberci a také Praze, do výčtu měst přibyla v roce 1869 Plzeň a Innsbruck, dále Znojmo roku 1870 atd. Výstavy putovaly napříč monarchií až do roku 1872, kdy ve Vídni vrcholily přípravy na chystanou světovou výstavu, které se účastnilo též Rakouské muzeum umění a průmyslu.²¹² Navíc přestával být přímý vliv této stěžejní instituce nutný, jelikož začala být po světové výstavě roku 1873 hromadně otevírána lokální průmyslová muzea, v kontextu českých zemích jmenujme to v Olomouci, Brně, Moravské Třebové, Litoměřicích, Chebu či Plzni.²¹³

Z uvedených filiálních výstav byla zásadní ta, kterou zorganizovalo Rakouské muzeum spolu s Obchodní a průmyslovou komorou v Praze v říjnu 1868. Na jejím zřízení se podílel sám ředitel muzea a vládní rada Rudolf Eitelberger, který v době příprav pobýval v Praze. Byla také ustanovena speciální komise složená z členů pražské komory, Českého zemského sněmu, aristokracie, domácích průmyslníků, inteligence, sběratelů a přátel umění či umělců samých. V jejím čele stáli Josef hrabě Vratislav z Mitrovic a prezident pražské Obchodní a živnostenské komory Maximilian Dormitzer, které zastupovali Vojtěch Lanna a Richard Dotzauer. Rada se dále dělila na čtyři odbory, přičemž každý z nich byl pověřen jinými úkoly – první, jemuž předsedal Eduard Portheim, se zabýval finančními záležitostmi a transportem exponátů, druhý, vedený Aloisem Turkem, měl na starost úpravu výstavních místností, třetí, v jehož čele stál Cornelius Schäffner, se věnoval samotným výstavním předmětům a konečně poslední se zabíral propagací výstavy a předsedal mu Antonín Majer. Mezi členy jednotlivých odborů se řada jmen opakuje, například Arnošt Popp, August Vilém Ambros či Jan Michael Schary. Jako

²¹² Bucher (pozn. 206), s. 58–59.

²¹³ Hubatová-Vacková, Krása věcí (pozn. 151), s. 36.

odborného prostředníka povolalo Rakouské muzeum k přípravě pražské přehlídky svého kustoda Bedřicha Lippmanna.²¹⁴

Tato odborná složka měla za úkol získat pro přehlídku co možná nejvíce předmětů, které by podaly úplný obraz o umělecko-průmyslové činnosti. Ke sbírkám muzea se přidalo mnoho soukromníků a také průmyslníků, jelikož právě v jejich vystavených moderních produktech se měl odrážet vliv vídeňské instituce, tedy snoubící se účelnost a krása forem.²¹⁵ Získané exponáty byly systematicky rozděleny podle slohů a s ohledem na jejich provenienci a dataci, měly zušlechťovat úsudek a vkus obecnstva a „*buditi smysl pro výhody toho neb onoho a vésti jej ku poznání spůsoblosti rozličných slohů k rozličným účelům průmyslným buď si již v oboru umění výtvarného nebo hotovení látek*“.²¹⁶ Výstava měla povznášet mysl nejen na straně široké veřejnosti, ale především průmyslových výrobců, kterým byla primárně určena a kteří si zde měli rozšířit vědomosti a „*přemýšlením a porovnáváním i k tomu dospěti, aby vše, co uznáno jest ve formě a v okrase za vzorné, na vlastních výrobcích, byť i méně bohatě a na látce méně vzácné prováděli takovým spůsobem, co opravdu krásné jest, a v obchodu a v životě udomácňovali*“.²¹⁷

V katalogu, který byl tentokrát vydán v české i německé mutaci, napočítáme včetně dodatků neuvěřitelných 1852 položek, přičemž všechny tyto exponáty měly být instalovány v prostorech Žofinského paláce. Tohoto nesnadného úkolu se ujal právě kustod vídeňského muzea Bedřich Lippmann a zřejmě se jej zhostil na výbornou. Výstavní koncepci totiž vytvořil s ohledem na návštěvníky tak, aby se v množství exponátů dokázali co nejlépe orientovat a zároveň nebyla příliš narušena chronologická návaznost. Rozdělil je proto do dvou hlavních

²¹⁴ *Seznam výtvarů uměleckého průmyslu vystavených od c. k. rakouského Musea pro umění a průmysl ve Vídni a od obchodní a průmyslní komory v Praze 1868* (kat. výst.), Praha 1868, s. 2–3.

²¹⁵ Ohledně nejdůležitější vystavovatelů přehledně viz Anonym, *Kunstgewerbliche Ausstellung in Prag*, *Wiener Zeitung*, 1868, č. 237, 7. 10., s. 84.

²¹⁶ *Seznam výtvarů uměleckého průmyslu* (pozn. 214), s. 5.

²¹⁷ *Ibidem*, s. 5–6.

částí – moderní a současné artefakty od roku 1800 zaujímaly velký přízemní sál, zatímco starším byly vyhrazeny pokoje v prvním poschodí.²¹⁸ Vhodné aranžmá ostatně vyzdvihovaly i zprávy v dobovém tisku: „*neobyčejný vkus pořadatelské ruky, která našla pro tisíce pamětihodností uspořádání, které se zdá být stejně příhodné pro každý předmět, ať už jde o drobnost nebo velké umělecké dílo.*“²¹⁹ Vedle výstavních sálů byla dle katalogu návštěvníkům přístupná také tzv. čítárna, ve které se mohli dovzdělávat a prolistovat si nejrůznější odborné časopisy, katalogy či ilustrované publikace související s tématem přehlídky. Místnost byla vizuálně obohacena kopiemi historických tkanin od Friedricha Fischbacha, dále fotografiemi vydanými Uměleckou besedou a třemi svazky reprodukcí kreseb a předmětů drobného umění z produkce fotoateliéru Rakouského muzea.²²⁰

Ukázku rozmístění exponátů nám poskytují tři fotografie pohledů do sálu s vystavenou sbírkou skla a porcelánu Vojtěcha Lanny mladšího. [41, 42, 43] Zatímco uprostřed místnosti a podél oken stály různě vysoké vitríny, podél stěn se táhly dlouhé stoly s několika řadami schodových podstavců ustupujících směrem ke zdi tak, aby na nich mohlo být přehledně vystaveno co nejvíce artiklů.²²¹

Nevyužity nezůstaly ani stěny či rohy místnosti, které byly částečně vyplněny poličkami poskytujícími další výstavní plochy. Každý předmět byl opatřen štítkem s katalogovým číslem, podle něhož mohl návštěvník v tištěném katalogu zjistit alespoň základní informace jako název, materiál, dataci, jméno současného majitele a zdali se jednalo o repliku či originál. Na rozšířené

²¹⁸ Recenze v Bohemii je koncipována jako procházka výstavními sály, viz Anonym, Kunstgewerbliche Ausstellung in Prag, *Bohemia* XLI, 1868, č. 238, 4.10., s. 3030–3031; č. 241, 8.10., s. 3079; č. 244, 11.10., s. 3111–12; č. 248, 16.10., s. 3165; č. 249, 17.10., s. 3173; č. 254, 23.10., s. 3237; č. 257, 27.10., s. 3289.

²¹⁹ Anonym, Kunstgewerbliche Ausstellung in Prag, *Die Presse (Local Anzeiger)* XLI, 1868, č. 304, 4.11., nestr.

²²⁰ *Seznam výtvarů uměleckého průmyslu (Nachtrag)* (pozn. 214), s. 12.

²²¹ Podobné uspořádání exponátů bylo pravděpodobně zvoleno již na první průmyslové výstavě v Praze roku 1791. Viz plánec této výstavy. Za upozornění děkuji Pavle Machalíkové.

popisy jednotlivých položek bohužel v již tak dlouhém seznamu na celkem 140 stranách nezbyl prostor, přestože by jistě byly oceněny mnohými diváky, zejména těmi méně poučenými.

Tento nedostatek byl však brzy vyřešen dodatečně vydaným průvodcem. Jeho autor, člen výstavní komise a rovněž někdejší člen spolku Arkadia Alois Vilém Ambros, vycházejí právě ze skutečnosti, že si většina návštěvníků neuvědomuje účel těchto výstav, nadto význam vystavených předmětů, zde podává nejprve stručný úvod k ideovému pozadí Rakouského muzea umění a průmyslu s přihlédnutím k jeho praktickým aspektům.²²² Posléze se zaměřuje na obecnou charakteristiku uměleckoprůmyslového hnutí a jeho estetických otázek, přičemž se opírá o teoretiky jako Gottfried Semper a Jakob Falke. Zmiňuje potřebu znovunastolení ztraceného smyslu pro krásu v produktech uměleckého průmyslu, ovšem s důrazem na účelnost a vhodný materiál. Ideálním cílem a fúzí obého měla být tzv. krása forem (Formschönheit). Kultivace se mělo docílit prostřednictvím propojení vkusu kupující vrstvy i umělců a výrobců, a to odbornými pojednáními o nejnovějších vzorových výrobcích, teoretickými diskusemi nebo vytrénováním zraku na příkladných a ušlechtilých formách historických uměleckých či řemeslných předmětů, což nabízela právě tato výstava.²²³ V další části autor prochází jednotlivé kategorie exponátů, které řadí dle materiálů a zaměřuje se na postihnutí jejich technického charakteru a vývoje, přičemž zdůrazňuje nejvydařenější příklady. K přehlídce se pojilo též několik přednášek členů propagačního odboru „zužitkování a uveřejňování“; kromě Aloise Viléma Ambrose přednášel také sochař a profesor na pražské Polytechnice Ernst Popp. Přednášky byly určeny pouze pro příslušníky vybraných spolků, a to i přesto, že recenzenti ve

²²² August Vilém Ambros, *Der Führer durch die kunstgewerbliche Ausstellung in Prag 1868*, Prag 1868. – Vyšlo také po částech jako recenze, viz A. W. Ambros, *Die kunstgewerbliche Ausstellung in Prag, Prager Zeitung*, 1868, č. 234, 2.10., nestr., atd.

²²³ Výstavu hodnotí jako velmi pokrokovou, zejména ve srovnání s již proběhlými přehlídkami podobného charakteru, například s archeologickými výstavami, konkrétně třeba s tou pražskou uspořádanou spolkem Arkadia roku 1861, kterou zpětně odsuzuje jako ve spěchu sestavenou „komoru na harampádí“ plnou artefaktů podprůměrné kvality a přirovnává ji k průmyslovým výstavám třicátých let, které byly pouhými „nekriticky sestavenými jarmarky“. Ambros, *Der Führer* (pozn. 222), s. 5.

svých pojednáních opakovaně připomínali potřebu odborného výkladu přístupného široké veřejnosti.²²⁴

Na výstavě bylo rovněž možné zakoupit sádrové odlitky a galvanoplastiky dle originálů z různých sbírek vyhotovené specializovanými ateliéry vídeňského muzea. Určeny byly nejen jednotlivcům jakožto suvenýry a vkusné doplňky, ale také průmyslovým a řemeslným podnikům coby předlohový materiál. Nejednou se v tisku dozvídáme o tom, že byly takové modely zakoupeny příslušníkem nobility podníceným pražskou přehlídkou a darovány vybraným odborným školám jako učební pomůcky.²²⁵ Podobné zprávy nám v praxi ukazují širší důsledky výstavy, které se neodehrávaly pouze za stěnami Žofínského paláce, ale dalece je přesahovaly, a to i po jejím ukončení.

Za další významný výstup obdobného charakteru můžeme jednoznačně považovat sérii celkem 60 fotografií těch nejvýznamnějších exponátů, které se na výstavě objevily. Přípravou tohoto úkolu byl pověřen již několikrát zmiňovaný Ernst Popp, člen oboru „zužitkování a uveřejňování“ výstavy. Pod jeho jménem byl také vydán podrobný seznam objektů, včetně jmen jejich majitelů, které byly nasnímány a jejichž obrazy pak byly nabízeny k prodeji.²²⁶ [44] Soubor bylo možné zakoupit kompletně za 48 zlatých nebo po jednotlivých obrazech, přičemž cena snímků se odvíjela od jejich velikosti – od nejmenších kabinetek za 60 krejcarů přes kvartový formát (19,5 x 15,3 cm) za 80 krejcarů až po velká folia (25,4 x 20,3 cm) za jeden zlatý.²²⁷ Fotografie však nebyly adjustované, jednalo se o službu navíc, která byla zpoplatněna,

²²⁴ Anonym, Fortbildungsverein „Eintracht“ am Smichow, *Prager Abendblatt (Beilage zur Prager Zeitung)*, 1868, č. 233, 1.10., nestr. – Anonym, Kunstgewerbliche Ausstellung, *Neue Freie Presse (Zweite Beilage)*, 1868, č. 1475, 8.10., nestr. – Anonym, Umělecká a průmyslová výstava (pozn. 172), s. 405–406. – Anonym, Fortbildungs-Verein „Eintracht“, *Deutsche Volks-Zeitung* II, 1868, č. 45, 6.11., s. 630.

²²⁵ Anonym, Komotau, *Leitmeritzer Wochenblatt* XIII, 1868, č. 51, 19.12., s. 406.

²²⁶ Ernst Popp, *Verzeichniss der in der kunstgewerblichen Ausstellung zu Prag im Jahre 1868 aufgenommenen und verkäuflichen Photographien*, Prag 1868.

²²⁷ Různé formáty pozitivů byly pravděpodobně stanoveny odlišnými velikostmi negativů, na které byly předměty snímány.

a to třiceti krejcarů za každý list. Ze zpráv v dobovém tisku se dozvídáme, že byl roku 1869 jeden konvolut darován německé Vyšší reálné škole v Praze a další měl být zakoupen pro německou kreslířskou školu, což nám prozrazuje alespoň jeden typ soudobých odběratelů.²²⁸

Kompletní exemplář se nám zachoval v knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. Jednotlivé snímky jsou podlepené kartonem, přičemž se nesporně jedná o původní adjustaci, jelikož se skrze ni dozvídáme o tom, kdo byl jejich fotografem. Pravý dolní roh je označen ražbou nesoucí jméno Františka Fridricha, pražského dvorního fotografa. Je zajímavé, že zmínka o jeho autorství nefiguruje v žádném dobovém sdělení ohledně tohoto souboru, a dokonce ani ve zmíněném prodejním katalogu. Kompozičně vycházejí záběry zcela z běžné dobové praxe, artefakty jsou instalovány na neutrální látkové podložce a pozadí, a to buď jednotlivě či v jednoduchých sestavách vedle sebe. [45, 46] Jsou rovněž opatřeny štítky s tehdejší měrovou jednotkou. Výjimku tvoří jen výše zmíněné pohledy do výstavní místnosti se sbírkou Lanny, které byly také součástí této série. V kompletu přebývají dva duplikáty, které pozbývají označení fotografa.

Přestože se přehlídka setkala vesměs s pozitivními ohlasy a dostala svého účelu tříbit vkus a přinášet poučení pro praktikující i kupující publikum, prostřednictvím čehož měla být „*pozvednuta i posílena exportovatelnost rakouského uměleckého průmyslu*“,²²⁹ objevovaly se i kritičtější hlasy, které volaly po zřízení podobné výstavy v Praze. Ta by však měla být ideálně stálého, byť komornějšího charakteru, aby se mohly předměty „*krasoumného průmyslu*“ častěji obměňovat za nové příklady. K ní by se měla pojit také vzdělávací instituce, jelikož průmyslník se pouhým díváním se na výrobek nepoučí a potřebuje slyšet živé slovo.²³⁰ Vzhledem k tomu, že v Praze ke konci šedesátých let fungovalo pouze Muzeum Království českého, které však průmyslovou sekci neprovozovalo, jedinou tehdejší platformou pro uměleckoprůmyslové

²²⁸ Anonym, Photographien, *Prager Zeitung*, 1869, č. 43, 19.2., nestr.

²²⁹ Anonym, Kunstgewerbliche Ausstellung (pozn. 224), nestr.

²³⁰ Anonym, Umělecká a průmyslová výstava (pozn. 172), s. 405–406.

tendence byly dočasné výstavy, takže oficiální muzejní a vzdělávací instituce tohoto typu zcela chyběla. Roku 1874 sice bylo otevřeno soukromé České průmyslové muzeum Vojtěcha Náprstka, avšak mělo dle Eitelbergera zvláštní postavení a bylo „určeno zejména uměleckoprůmyslovému vzdělávání slovanské části obyvatelstva“.²³¹ Je obecně známo, že muzeum nakonec nedokázalo v akvizicích držet krok s rychlým vývojem průmyslu, jeho původní účel tedy ustoupil a ve sbírkách začaly pomalu dominovat etnografické předměty.²³² Vyvrcholením těchto snah se stalo založení Uměleckoprůmyslového muzea a školy v Praze v polovině osmdesátých let, na které se dlouhá léta budoval finanční fond.²³³ Předcházel jim ovšem ještě jeden pražský podnik, který vyhověl nárokům nejen na vzdělávací instituci, ale také stálou výstavu, a to zhruba o jedno desetiletí dříve.

²³¹ Hubatová-Vacková, Krása věcí (pozn. 151), s. 36.

²³² Josef Ludvík Kottner, *Průvodce sbírkami Náprstkova Českého průmyslového muzea v Praze*, Praha 1898, s. 6–7.

²³³ Alena Adlerová et al., *Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze 1885-1985*, Praha 1985, s. 3–6.

5.4 STÁLÁ PRŮMYSLOVÁ VÝSTAVA ODBORNÉ ŠKOLY PRO ZLATNÍKY A SPŘÍZNĚNÁ PRŮMYSLNICTVA

Stálá průmyslová výstava byla v Praze zřízena ke konci roku 1875, a to místní Odbornou školou pro zlatníky a spřízněná průmyslnictva. Samotné učiliště bylo uvedeno v činnost 2. března 1874 a bylo určeno zejména pro zlatníky, stříbrníky a jiná spřízněná řemesla zpracovávající kovy.²³⁴ Při založení intervenoval nejen Rudolf Eitelberger – „*neúnavný podporovatel uměleckého zájmu*“²³⁵ – a pražská obchodní a živnostenská komora, ale také nejčelnější firmy z oboru zlatnictví, které zajišťovaly pravidelné finanční příspěvky na udržování chodu školy. Podporovat toto odborné zařízení totiž bylo v jejich zájmu, jelikož mělo potenciál produkovat kvalifikované pracovníky. Výuka zde probíhala formou denní nebo večerní a nedělní školy, určené již pracujícím učedníkům a pomocníkům, kterým bylo tímto způsobem umožněno rozšířit si stávající vzdělání. Od skromných počátků ve třech nevelikých pokojích v Hyberské ulici zde pedagogicky působili dvě osobnosti, a to drážďanský sochař Otto Menzel a Josef Schulz, architekt a amatérský fotograf.²³⁶ Ústav se však od samého začátku potýkal s nedostatkem žáků, kteří navíc většinou svá studia ani nedokončili. Odbornou školu se její vedení snažilo všemi možnými způsoby uvést v širší povědomí, a to prostřednictvím inzerátů, uvolněním přijímacích podmínek, zrušením školného nebo zřízením stipendií pro žáky denního studia.

Dalším důležitým krokem k popularizaci bylo instalování zmíněné výstavy, která měla navíc pomáhat kompenzovat obecný nedostatek veřejně přístupných umělecko-průmyslových výstav či sbírek a poskytnout žákům vhodné vzory, které je budou povzbuzovat v samostatné práci a navrhování. Navíc, jak uvádí dopis, který zakládací komise výstavy adresovala do

²³⁴ K výročí založení vznikla publikace

Die Fachschule für Goldschmiedekunst und verwandte Gewerbe in Prag 1873-1885 = Odborná škola pro zlatníky a spřízněná průmyslová v Praze 1873-1885, Praha 1885.

²³⁵ *Ibidem*, s. 1.

²³⁶ K jeho vztahu k fotografii recentně viz Petra Trnková, Josef Schulz. Architektura a fotografie, *Acta Musei Nationalis Pragae – Historia* LXXVIII, 2024, č. 3–4, s. 51–67.

Vídň, „*stálou průmyslovou výstavu je třeba považovat za první slibný krok k podpoře formování vkusu názorným vyučováním pracovníků, jak se to děje v Rakouském muzeu*“.²³⁷

Prozatímne byla zorganizována v místnostech druhého patra dvorního křídla Portheimského domu na Ferdinandově třídě, kde nově sídlila také škola, takže výdaje za její zřízení a udržování padly na tehdejšího předsedu školní komise a jejího zakladatele advokáta Kornelia Schöffnera, potažmo po jeho úmrtí na vdovu, paní Augustu Schöffnerovou. Na výlohy spojené s výstavou pravidelně přispíval také Vojtěch Lanna mladší.²³⁸ Financování probíhalo touto cestou až do roku 1883, tedy než byla dostavěna budova Rudolfiny, ve které měla umělecko-průmyslová výstava přislíbené prostory a kde její dotování hodlala převzít pražská obchodní a živnostenská komora.

Jelikož se přehlídka musela potýkat se značným prostorovým omezením – bylo jí vyhrazeno pět skromných pokojů, navíc s nepříznivým osvětlením – muselo být přistoupeno k obměňované formě s krátkodobými tematickými výstavami. V prosinci 1875 ji zahájila výstava knižních vazeb a prací z kůže, která čerpala ze sbírek školních, muzejních, knihovních, šlechtických a soukromých. Jednalo se o historické i současné exponáty nejrůznějších provedení, od těch bohatě zdobených s prolamovanými kovovými deskami přes rozmanité kožené vazby vyřezávané, tlačené, vícebarevné či malované až po moderní jednoduché formy. Toto uspořádání rovněž odráží k výstavě se pojící česky i německy vydaný katalog, který obsahuje stručný odborný úvod k vývoji knihvazačství, jež je prakticky demonstrováno na

²³⁷ R. v. E., Permanente kunstgewerbliche Ausstellung in Prag, *Wiener Abendpost (Beilage zur Wiener Zeitung)*, 1875, č. 263, 17.11., s. 3.

²³⁸ Vojtěch Lanna ml. i Cornelius Schöffner patřili mezi členy komise výše pojednané pražské výstavy roku 1868. Nicméně Lanna podporoval uměleckoprůmyslové přehlídky zápůjčkami ze svých sbírek již od výstavy spolku Arkadia roku 1861, kde se patrně vůbec poprvé veřejně představil jako sběratel. Viz Jiřík (pozn. 157), s. 97.

vystavených příkladech v jednotlivých síních.²³⁹ Z něj také vyčteme, že nešlo výhradně o originály, ale také kopie, sádrové odlitky nebo fotografie. Snímky buď objekt plnohodnotně nahrazovaly, jako například několik kolorovaných fotografií bohatě zdobených vazeb z 10.–12. století z majetku knihovny sv. Marka v Benátkách,²⁴⁰ anebo doplňovaly pohledy na jeho jinou a návštěvníkům nedostupnou část. To byl třeba případ originálního titulního listu k dílu *Heroicus* připisovanému Flaviovi Filostratovi, k němuž se pojil snímek zobrazující jeho jinou část s okrasnými bordurami a umožňující divákům seznámit se s předmětem důkladněji.²⁴¹ Reprodukce byly většinou z vlastnictví Rakouského muzea nebo pořádající školy, přičemž se dá předpokládat, že v obou případech pocházely ze stejného zdroje, tedy zejména z fotoateliéru vídeňské instituce. V některých případech nalzáme v soupisu vystavených předmětů odkazy na katalogy Rakouského muzea, které byly vydávány k nově vyhotoveným sériím fotografií. Zcela vyloučit ovšem nelze ani akvizice fotografického materiálu ze zahraničních muzeí. Neznámý recenzent v Bohemii o výstavě napsal, že sice nabízí relativně malý, ale s citlivým porozuměním vhodně zvolený výběr toho opravdu nejlepšího.²⁴²

Nejvýznamnější příklady knižních vazeb byly s podporou c. k. ministerstva obchodu vyfotografovány, čímž bylo vytvořeno album o rozsahu čtyřiceti listů s adjustovanými albuminovými fotografiemi. Soubor musel vzniknout již v průběhu výstavy, jelikož jeden exemplář do ní byl začleněn na konci března 1876 a objevil se také k nahlédnutí v pražském knihkupectví H. Dominicus. Dle soudobého hodnocení se snímky vyznačovaly „znamenitým

²³⁹ *Seznam předmětů stálé průmyslové výstavy odborné školy pro zlatníky a spřízněná průmyslnictva v Praze* (kat. výst.), Praha 1876. Dále viz Anonym, *Ausstellung, Prager Abendblatt (Beilage zur Prager Zeitung)*, 1876, č. 72, 29.3., nestr.

²⁴⁰ Mohlo se jednat o fotografie, které byly v roce 1867 vydány Rakouským muzeem v rámci tzv. druhé speciální fotografické publikace. Ta se totiž týkala právě byzantských knižních vazeb z knihovny sv. Marka v Benátkách. Viz Gröning (pozn. 199), s. 137.

²⁴¹ Dle katalogu pocházel titulní list z florentského pergamenového rukopisu z 15. století z knihovny Matyáše Korvína a tehdy jej vlastnila Odborná škola pro zlatníky a spřízněná průmyslnictva. Viz *Seznam předmětů stálé* (pozn. 239), s. 37.

²⁴² Anonym, *Ausstellung, Bohemia XLIX*, 1876, č. 85, 26.3., s. 4.

technickým provedením a laciností“ a jejich autor, Jindřich Eckert, tehdy již proslulý fotograf, jimi „opravdu přispěl k využití exponátů“.²⁴³ Samotná publikace se pak slovy neznámého recenzenta zaslouženě řadila mezi ty nejlepší svého druhu a doby, a tudíž ji doporučil jmenovitě všem oborovým uměleckoprůmyslovým školám.

Není jisté, v jak velkém nákladu bylo album vydáno, určitou představu můžeme získat z přehledu výdajů stálé uměleckoprůmyslové výstavy, kde zjišťujeme, že v rámci ní bylo během roku 1876 prodáno celkem šest exemplářů za 189 zlatých, v průběhu následujících dvou let pak další dva, přičemž se jejich ceny poměrně zásadně lišily.²⁴⁴ Jelikož však neznáme všechny okolnosti prodeje, tedy zdali se exempláře prodávaly pouze jako kompletní album, či rovněž po jednotlivých snímcích, případně ve speciálním provedení, nelze z uvedených cen vyvozovat jakékoliv závěry. Pomálu se dozvídáme rovněž ze zpráv v dobovém tisku, kupříkladu že pražská Obchodní a živnostenská komora požádala o jeho zakoupení pro budoucí Uměleckoprůmyslové muzeum.²⁴⁵ Právě ve zdejší knihovně se nám jeden exemplář zachoval, další vlastní také knihovna Moravské galerie v Brně nebo vídeňský MAK. Alba jsou ve všech případech kompletní a původně byla součástí sbírek předloh, které v rámci těchto uměleckoprůmyslových institucí sloužily jako studijní materiál.

V knihovně Uměleckoprůmyslového muzea v Praze jsou listy s fotografiemi zachovány v patrně originálních deskách s názvem výstavy a okolní ornamentální výzdobou, přičemž se pojmenování ve zkrácené zlacené podobě objevuje také na koženém hřbetu. [47] Bohatě vyvedené desky obsahují titulní list s obsahem, tedy podrobně rozepsanými nasnímanými knižními vazbami, které jsou přehledně rozděleny dle provedení a poskytují držiteli informace ohledně názvu, datace, materiálového zpracování, provenience a jména soudobého vlastníka. Mezi majiteli se vyjímalá kapitula sv. Víta, Strahovský klášter, pražský městský archiv,

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ Viz příloha VII. Die Fachschule (pozn. 234), s. 38–39.

²⁴⁵ Anonym, Bucheinbände, *Bohemia* XLIX, 1876, č. 137, 18.5., s. 5.

univerzitní knihovna v Praze nebo Rakouské muzeum umění a průmyslu, ale také řada soukromých knihoven, např. fürstenbergská, kinská, gudenauská, Vojtěcha Lanny, Kornelia Schöffnera a další.

Na základě srovnání s výstavním katalogem byly kromě jednoho duplikátu fotografovány samé originály, nejstarší pochází z roku 1485 a naopak nejmladší z druhé poloviny 19. století. Album tedy nabízí náležitý přehled ukázek knižních vazeb z každého období včetně těch moderních. Většina z nich je samostatně vyfotografována en face s pohledem na přední stranu desek a pokud to bylo možné, také na hřbet, s výjimkou novějších titulů, které jsou nasnímány vedle sebe v řadě, jako kdyby stály na knihovní polici. [48, 49] Dojem z bohatě zdobných vazeb, které se jistě staly inspirací pro zmíněné desky s podobným ornamentálním dekorem, nic nenarušuje, ani neutrální světlé pozadí fotografií nebo přiložené měřítko. Dílčí listy jsou označeny identifikačním číslem podle přiloženého seznamu a vodoznak s Eckertovým jménem. Jelikož přírůstkové číslo nese rok 1885, mohlo by se hypoteticky jednat o výše zmíněný exemplář doporučený k nákupu pražskou obchodní a živnostenskou komorou.

Zahajovací přehlídka knižních vazeb trvala až do konce dubna 1876 a znamenala jednoznačně úspěšný úvod do řady dalších krátkodobých výstav, které byly dedikovány různým grafickým technikám, ručním kresbám, typografii, kovolitectví a galvanoplastice, řezbářství, uměleckému řemeslu, dekorování stěn a tapetám či vyšívání.²⁴⁶ Několikrát byl prostor vyhrazen školním pracím žáků, které byly většinou tematicky zaměřeny, třeba u příležitosti Světové výstavy v Paříži roku 1878, které se škola účastnila v rámci sekce Rakouského muzea a přidružených odborných škol, jež byla oceněna zlatou a stříbrnou medailí. Mimořádná a v kontextu ženského emancipačního hnutí důležitá musela být jistě také výstava prací prvního ženského výrobního spolku v Praze roku 1880. Fotografie byly i nadále součástí vybraných

²⁴⁶ Navštívila ji i řada osobností, viz Anonym, Prager und Provinzialnachrichten, *Prager Abendblatt (Beilage zur Prager Zeitung)*, 1875, č. 285, 14.12., nestr.

přehlídek, kde většinou nahrazovaly originální díla, například na výstavě mědirytin, dřevorytin a ručních kreseb Albrechta Dürera roku 1876²⁴⁷ nebo uměleckých listů Petera Paula Rubense v roce následujícím, kde reprodukce pocházely ze sbírek pro výuku dějin umění c. k. Univerzity v Praze (k. k. Universität) nebo ředitele zdejší akademie výtvarných umění Jana Swertse.²⁴⁸

Poslední z přehlídek stálé průmyslové výstavy proběhla v první polovině roku 1885, poté se její a školní dveře navždy uzavřely. Přestože bylo „*těžko, ba i nemožno v širším obecnstvu pro podnik ten vzbuditi interest, by návštěva jen poněkud uspokojovala*“ a nakonec se výstavě během téměř desetileté periody nepodařilo dosáhnout vytyčeného cíle, připravila půdu pro otevření budoucího Uměleckoprůmyslového muzea v Praze. Právě v této instituci symbolicky proběhla poslední výstava prací Odborné školy pro zlatníky a spřízněná průmyslnictva, která přešla pod křídla nově založené pražské uměleckoprůmyslové školy.²⁴⁹

Zvolené příklady výstav poukázaly na to, jakým způsobem byla fotografie v kontextu uměleckoprůmyslových institucí používána, tedy zejména jako edukativní instrument a nosič informace. Její role jakožto vizuálního dokumentu, který zachovával přesné obrazy předmětů nashromážděných z řady běžně nepřístupných sbírek nebo naopak šířil povědomí o podobě sbírek mimo stěny muzejní instituce, byla zužitkována formou vydávaných fotografických alb. Tato alba byla důležitým a relativně laciným nástrojem k šíření vkusu i poučení napříč monarchií a zároveň se stala zárodky mnohých fotografických sbírek, ať už v rámci školních, muzejních nebo knihovních zřízení.

²⁴⁷ Alfred Woltmann, Die Dürer-Ausstellung, *Bohemia (Beilage)* XLIX, 1876, č. 332, 30.11., nestr.; č. 333, 1.12., nestr.

²⁴⁸ Anonym, Eine Rubens-Ausstellung, *Prager Abendblatt (Beilage zur Prager Zeitung)*, 1877, č. 294, 27.12., nestr.

²⁴⁹ Die Fachschule (pozn. 234), s. 10–11.

6. ZÁVĚR

Ve třech kapitolách jsem se pokusila poukázat na to, jak se vyvíjel vztah fotografie a výstavnictví v průběhu zhruba pěti desetiletí v Čechách s jistými přesahy do dalších lokalit. Vybrané okruhy výstav představily širokou plejádu rolí, které fotografické médium ve výstavnictví 19. století zastávalo. Problematiku otevřely umělecké přehlídky, do nichž byla fotografie nejprve zařazena jakožto ukázka nového vizuálního média mezi těmi tradičními, aby byla posléze využívána samotnými umělci jako nosič podoby díla a jeho plnohodnotná náhrada, než byla akceptována jako svébytný umělecký obor. S novými možnostmi multiplikace a snadným šířením došlo v kontextu výstavnictví ke změně přístupu k originálu a jeho častému nahrazování fotografickou reprodukcí, která navíc umožnila daleké přesáhnutí hranic a vystavení děl ze zahraničních galerií, jako tomu bylo na výstavě spolku sv. Anny. Reprodukce našly široké využití mezi umělci, galeriemi nebo historiky umění, kteří je sbírali pro referenci. Zájem o ně měla také široká veřejnost, kterým skýtaly možnost vlastnit a vystavit si doma umělecké dílo, takže se tomuto typu produkce přizpůsobily rovněž fotoateliéry. Zde tedy pozorujeme první důležitou roli, a to reprodukční, případně propagační, pokud byly využívány umělci/fotografy k šíření povědomí o jejich tvorbě.

Přehlídky stereoskopických snímků s pohledy na daleké kraje rovněž přesahovaly hranice a časoprostor, navíc k tomuto lacinému cestování svým pozorovatelům nabízely zážitek téměř haptické podívané. Přestože měly také edukativní potenciál, zábavná složka byla dále vylepšována tak, aby uspokojila masy. Nástupcem putovních stereoskopických přehlídek byla tzv. císařská panoramata (Kaiserpanorama), která umožňovala prohlížení velkého množství stereoskopií až 25 lidem najednou a jsou dnes považována za předchůdce filmu, který je též pozorován kolektivně jako forma zábavy. Roli stereoskopické fotografie na výstavách bychom tedy mohli interpretovat jako spektakl, určený masovému pobavení, avšak se vzdělávacím potenciálem.

Naproti tomu striktně edukativní a osvětovou funkci měly průmyslové výstavy, které sloužily k šíření idejí uměleckoprůmyslového hnutí. Vhodným didaktickým nástrojem se jim stala fotografie, a to v různých podobách, třeba právě ve formě vystavených stereoskopií (Náprstkovy průmyslové výstavy na Střeleckém ostrově, knihovna) nebo fotografických záběrů na historické předměty uměleckého řemesla, které cirkulovaly mezi sbírkovými institucemi jako srovnávací materiál či náhrada za akvizičně nedostupné předměty, vzdělávacími ústavami, případně jednotlivci. S tím je úzce spojena disciplína objektové fotografie, která přinášela nové výzvy pro fotografy a byla rozvíjena v prostředí muzejních institucí jako prostředek dokumentace či organizace sbírek.

Prostřednictvím rozličných rolí, tedy reprodukční, propagační, didaktické či spektaklu, nám fotografie ukázala svůj přínos pro výstavnictví jako takové. Navíc se její formy vystavování či využití na přehlídkách organicky vyvíjely s technologickými možnostmi tohoto média. Přestože tuto práci otevírají i uzavírají výstavy, které bychom mohli charakterizovat jako umělecké, neznamena to, že fotografie zasahovala pouze do historie umění. Naopak se stala součástí mnoha často vzdálených oborů, které svou interdisciplinaritou pomyslně spojovala. Pozorujeme, že v pokročilé druhé polovině 19. století začaly být fotografie implementovány do výstav nejrůznějších vědních disciplín, například přírodovědeckých, jako byly dvě včelařské výstavy zorganizované v Praze (1877 a 1879), nebo anatomických, jako bylo např. putovní anatomické muzeum pana Rudolfa Mehlberga (1878). Řada dalších podobných přehlídek jistě stále čeká na objevení, nicméně vybízejí nás k všimání si neustálého prolínání jednotlivých disciplín, v rámci nichž fotografie sice nehrála klíčovou roli, ale stala se jim důležitým nástrojem či pomůckou.

Tato práce se soustavně dotýkala jednoho tématu, které by se kromě hlubší analýzy dosud nezpracovaných výstav mohlo nebo dokonce zcela jistě mělo stát předmětem zdejšího bádání. Jedná se o celkovou neprobádanost prorůstání fotografie do sbírkových aktivit, a to jak v soukromé, tak institucionální sféře. Tato skutečnost se stala rovněž určitým úskalím této

práce, jelikož značně omezovala nebo přímo znemožňovala pátrání po konkrétních příkladech vystavených fotografií. Přitom se podařilo poukázat na řadu prostředí a souvislostí, ve kterých byly fotografie sbírány – uměleckoprůmyslové muzejní a školní instituce, umělecké či jiné spolky, jednotliví fotografové, umělci či soukromí sběratelé.

Navzdory těmto nedostatkům je třeba považovat tuto práci za důležitý krok k celistvějšímu obrazu nejen vztahu fotografie a výstavnictví, ale také historie fotografie 19. století v Čechách jako takové, jelikož je toto téma její nedílnou, byť specifickou součástí.

7. ZDROJE

7.1 PRAMENY

- Národní archiv, fond Policejní ředitelství Praha I – všeobecná registratura 1886–1890, zn. PŘ 1886–1890, kart. 2986, sign. F 59/ 23 Friedrich F. J. * 1829
- *Katalog der Kunstausstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag 1841* (kat. výst.), Prag 1841.
- *Katalog der Kunstausstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde im Jahre 1842* (kat. výst.), Prag 1842.
- *Katalog der Kunstausstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde im Jahre 1844* (kat. výst.), Prag 1844.
- *Katalog der Kunst-Ausstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde im Jahre 1856* (kat. výst.), Prag 1856.
- *Katalog der Kunst-Ausstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde im Jahre 1861* (kat. výst.), Prag 1861.
- *Katalog der Ausstellung böhmischer Alterthümer* (kat. výst.), Prag 1861.
- *Seznam českých starožitností ve výstavě uspořádané od jednoty Arkadie v Praze* (kat. výst.), Praha 1861.
- *Katalog der Kunst-Ausstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde im Jahre 1862* (kat. výst.), Prag 1862.
- *Katalog druhé výstavy průmyslové a školní na střeleckém ostrově* (kat. výst.), Praha 1863.
- *Seznam zaslaných obrazů do umělecké výstavy společnosti vlastenských přátel umění v Praze 1864* (kat. výst.), Praha 1864.
- *Seznam zaslaných obrazů do umělecké výstavy společnosti vlastenských přátel umění v Praze 1865* (kat. výst.), Praha 1865.
- *Verzeichnis der Kunstgegenstände der Filial-Ausstellung des k.k. österreichischen Museums für Kunst und Industrie zu Leitmeritz* (kat. výst.), Leitmeritz [1865].
- *Seznam zaslaných obrazů do umělecké výstavy společnosti vlastenských přátel umění v Praze 1867 v hořejších místnostech sálu žofinského* (kat. výst.), Praha 1867.

- *Catalog der Kunstgewerblichen Ausstellung in Prag veranstaltet von dem k.k. österr. Museum für Kunst und Industrie in Wien und von der Handels- und Gewerbekammer in Prag* (kat. výst.), Prag 1868.
- *Seznam výtvarů uměleckého průmyslu vystavených od c. k. rakouského Musea pro umění a průmysl ve Vídni a od obchodní a průmyslní komory v Praze 1868* (kat. výst.), Praha 1868.
- *Seznam předmětů stálé průmyslové výstavy odborné školy pro zlatníky a spřízněná průmyslnictva v Praze* (kat. výst.), Praha 1876.

- *Bohemia*
- *Das Vaterland*
- *Der Tagesbote aus Böhmen*
- *Deutsche Volks-Zeitung*
- *Die Gartenlaube*
- *Die Neue Zeit*
- *Die Presse*
- *Epoche*
- *Europa*
- *Fremdenblatt*
- *Grazer Zeitung*
- *Illustrierte Zeitung*
- *Innsbrucker Nachrichten*
- *Jörgel Briefe*
- *Květy*
- *Leitmeritzer Wochenblatt*
- *Leitmeritzer Zeitung*
- *Lumír*
- *Montags-Revue aus Böhmen*
- *Národní listy*
- *Neue Freie Presse*
- *Nikolsburger Wochenschrift*
- *Ost und West*
- *Památky archaeologické a místopisné*

- *Pester Lloyd*
- *Pesth-Ofner Localblatt und Landbote*
- *Photographische Correspondenz*
- *Posel z Prahy*
- *Prager Abendblatt*
- *Prager Tagblatt*
- *Prager Zeitung*
- *Rodinná kronika*
- *Světozor*
- *Tagespost [Graz]*
- *Teplitz-Schönauer Anzeiger*
- *Tetschner Anzeiger*
- *Troppauer-Zeitung*
- *Wiener Abendpost*
- *Wiener Theater-Zeitung*
- *Wiener Zeitung*
- *Wlastimil*

7.2 ELEKTRONICKÉ ZDROJE

- Databáze ženských hnutí v Habsburské monarchii, *Frauen in Bewegung 1848–1938*, <https://fraueninbewegung.onb.ac.at/node/52>.
- Mattie Boom, The Amsterdam Photography Exhibitions of 1855, 1858 and 1860, *PhotoLexicon XIV*, 1997, č. 28, <https://depthoffield.universiteitleiden.nl/1428f05en/>.
- Pavla Machalíková, Tomáš Winter (edd.), Databáze uměleckých výstav v Českých zemích 1820–1940, ÚDU AV ČR, <https://databazevystav.udu.cas.cz/>.
 - Denisa Tichá, První vystavení daguerrotypií v Praze.
 - Denisa Tichá, Výstava českých starožitností.
 - Pavla Machalíková, Denisa Tichá, Výstava Společnosti vlasteneckých přátel umění (3. výroční výstava Krasoumné jednoty.
- Významný objev pro zámek Sychrov, *Národní památkový ústav*, <https://www.zamek-sychrov.cz/cs/pro-media/115508-vyznamny-objev-pro-zamek-sychrov-francouzstimi-mistri-portretovali-nejenom-panovniky-ale-take-rohanske-predky>.

- William Johnson, *Combat Photography during the Franco-Austrian War of 1859*, <https://vintagephotosjohnson.com/tag/battle-of-melagnano/>.

7.3 LITERATURA

- Adéla Klinerová, Chrám sv. Cyrila a Metoděje v Praze-Karlíně. Od prvotní myšlenky k architektonické realizaci, *Staletá Praha XXXIII*, 2017, č. 1, s. 2–30.
- Alena Adlerová et al., *Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze 1885-1985*, Praha 1985.
- Alexei Loginov, heslo Russian Empire, in: John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography I*, New York 2008, s. 1228.
- Anthony Hamber – Saskia Asser, heslo Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851. Reports by the Juries, in: John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography I*, New York 2008, s. 506–508.
- Anthony Hamber, heslo Photography of Paintings, in: John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography I*, New York 2008, s. 1104–1108.
- Anthony Hamber, *Photography and the 1851 Great Exhibition*, London 2018.
- August Vilém Ambros, *Der Führer durch die kunstgewerbliche Ausstellung in Prag 1868*, Prag 1868.
- Bedřich Mansfeld – Karel Stloukal eds., *Sto let Jednoty pro povzbuzení průmyslu v Čechách, 1833–1933. Sborník statí o vzniku, vývoji a působení Jednoty průmyslové*, Praha 1934.
- Bedřich Mansfeld, *Vývoj Jednoty ku povzbuzení průmyslu v Čechách a její knihovny*, Praha 1920.
- Bohumír Lifka, *Vojta Náprstek. Jeho život a dílo v památkách písemných, tiskových a obrazových. Katalog výstavy k 120. výročí narození 1826-1946* (kat. výst.), Praha 1946.
- Bruno Bucher, *Das Kaiserlich Königliche österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule*, Wien 1873.
- Carolyn Peter, heslo Expositions Universelle. Paris (1854,1855, 1867), in: John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography I*, New York 2008, s. 512–514.
- Dagmar Svatošová (ed.), *Výstavy mají historii. Výbor z textů*, Praha 2024.

- Dalibor Velebil, Obchod s přírodninami V. Frič a jeho přínos mineralogické sbírce Národního muzea (Praha), *Journal of the National Museum (Prague), Natural History Series CXCI*, 2022, č. 1, s. 19–38.
- Daniel Palmer – Martyn Jolly, *Installation view. Photography exhibitions in Australia (1848–2020)*, Melbourne 2021.
- *Die Fachschule für Goldschmiedekunst und verwandte Gewerbe in Prag 1873-1885 = Odborná škola pro zlatníky a spřízněná průmyslová v Praze 1873-1885*, Praha 1885.
- Dominique de Font-Réaulx, Exhibiting photography, in: Dominique de Font-Réaulx, *Painting and Photography 1839-1914*, Paris 2012, s. 65–83.
- Elizabeth Anne McCauley, *Industrial Madness. Commercial Photography in Paris 1848–1871*, New Haven – London 1994.
- Elizabeth Edwards, Thoughts on the “Non-Collections” of the Archival Ecosystem, in: Julia Bärnighausen – Constanza Caraffa – Stefanie Klamm – Franka Schneider eds., *Photo – Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*, Berlin 2019, s. 67–82.
- Elke Krasny – Manuela Fellner eds., *Welt ausstellen. Schauplatz Wien 1873*, Wien 2004.
- Emanuel Poche et al., *Praha národního probuzení, čtvero knih o Praze. Architektura, sochařství, malířství, užité umění*, Praha 1980, s. 327–329.
- Ernst Popp, *Verzeichniss der in der kunstgewerblichen Ausstellung zu Prag im Jahre 1868 aufgenommenen und verkäuflichen Photographien*, Prag 1868.
- Francis Morrone, heslo Great Exhibition. New York (1853–1854), in: John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography I*, New York 2008, s. 617–618.
- Geoffrey Batchen, *Inanimate Nature. Pondering the Reproductive Daguerretype*, *Artium Quaestiones*, 2022, č. 33, s. 9–38.
- Helene Bocard, heslo Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations. Crystal Palace, Hyde Park (1851), in: John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography I*, New York 2008, s. 614–616.
- Helmut Hess, *Der Kunstverlag Franz Hanfstaengl und die frühe fotografische Kunstproduktion. Das Kunstwerk und sein Abbild*, München 1999.
- Helmut Hess, *Wiederholungen unter „Hinweglassung jeder Farbe“*. Die Grisaille-Kopie als Transkriptionshilfe in der frühen Reproduktionsfotografie, in Antonia

Putzger – Marion Heisterberg – Susanne Müller-Bechtel eds., *Nichts Neues schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300–1900*, Berlin 2018, s. 175–190.

- Jan Šejbl, Čína ve třech rozměrech. Nejstarší fotografie z Číny ve sbírce stereoskopů Náprstkova muzea v Praze, *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce LX*, 2022, č. 1, s. 14–27.
- Jan Šejbl, Fotografické sbírky, in: Klára Woitschová a kol., *Dějiny Náprstkova muzea II.*, Praha 2024, s. 480–481.
- Jan Šejbl, The Náprstek Museum Photography Collection. An Assessment Based on Collection Records, *Annals of the Náprstek Museum XL*, 2019, č. 2, s. 69–94.
- Jiří Koliš, *František Fridrich. Vynikající pražský fotograf 19. století*, Praha 2018, s. 100–112.
- John Hannavy, heslo Richard Beard, in: John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography I*, New York 2008, s. 126–127.
- John Hannavy, Juan Laurent and Company, in: John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography I*, New York 2008, s. 829–830.
- John Physick, *Photography and the South Kensington Museum*, London 1975.
- John Plunkett, 'Feeling Seeing'. Touch, Vision and the Stereoscope, *History of Photography XXXVII*, 2013, č. 4, s. 389–396.
- Josef Ludvík Kottner, *Průvodce sbírkami Náprstkova Českého průmyslového musea v Praze*, Praha 1898.
- Julie K. Brown, *Making Culture Visible. The Public Display of Photography at Fairs, Expositions and Exhibitions in the United States. 1847–1900*, Amsterdam 2001.
- Karel Adámek, *Z naší doby III*, Velké Meziříčí 1888.
- Karel Amerling, *Promyslný posel. Spis wssenaučný pro obecný lid a pro každého, kdož w uměnjch, zwlásstě w řemeslech a w mnohých žiwota záležitostech poučenj hledá. Lučba, čili, Chemie řemeslnj I*, Praha 1840.
- Karel Slavoj Amerling, *Ernestinum. Ústav idiotů Jednoty paní sv. Anny v Praze. Stav po 12 letech trvání (1871–1883)*, Praha 1998.
- Klára Woitschová a kol., *Dějiny Náprstkova muzea I.*, Praha 2023.
- Lada Hubatová-Vacková, Krása věcí, průmysl a moderní společnost 1870-1918, in: Lada Hubatová-Vacková – Martina Pachmanová – Pavla Pečinková (eds.), *Věci a slova. Umělecký průmysl, užité umění a design v české teorii a kritice 1870-1970*, Praha 2014.

- Laura Claudet, Stereoscapy, in: John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* I, New York 2008, s. 1338–1341.
- Lubomír Slavíček, „Noch nie waren in Brünn in einem Ausstellungsraume so viele Kunstschatze neben einander zu sehen“: výstava obrazů a starožitností 1862 a brněnští sběratelé té doby, *Opuscula historiae atrium* LXVI, 2017, č. 2, s. 204–239.
- Lubomír Sršeň, Čeští vlastenci na portrétech Jozefa Božetěcha Klemense (nově objevená díla), *Acta Musei Nationalis Pragae* LVIII, 2004, č. 2–4, s. 1–80.
- Maren Gröning, Etablierung der Museumsfotografie: Die Fotografien des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie 1864–1885, *Rundbrief Fotografie. Sonderheft VI (Verwandlungen durch Licht. Fotografieren in Museen & Archiven & Bibliotheken)*, 2001, s. 121–150.
- Marie Černá, *Václav Levý*, Praha 1964.
- Marie Mžíková, *Miniaturní a drobný portrét ze sbírek státního zámku Sychrov*, Liberec 1985.
- Marie Mžíková, *Rohanská portrétní galerie. Ze sbírek státního zámku Sychrov*, Liberec 1985.
- Mark Haworth-Booth, heslo South Kensington Museum, in: John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* I, New York 2008, s.1312–1313.
- Mark Haworth-Booth, *Photography, an independent art. Photographs from the Victoria and Albert Museum 1839–1996*, London 1997.
- Martin Šámal – Libor Jůn – Martina Novozámská – Petra Vávrová – Jan Šejbl, Fotodokumentace Holubovy africké výstavy v Praze, *Historická fotografie* XII, 2013, s. 20–27.
- Mary Warner Marien, *Photography. A cultural history*, Boston 2015.
- Michael Conforti – Mark Haworth-Booth – Elizabeth Anne McCauley, *The Museum and the Photograph. Collecting Photography at the Victoria and Albert Museum 1853-1900*, Williamstown 1998.
- Michael Ponstingl (ed.), *Die Explosion der Bilderwelt. Die Photographische Gesellschaft in Wien*, Wien 2011.
- Michaela Hrubá, *Sláva amatérské fotografie. Organizovaná amatérská fotografie v letech 1889-1955*, Praha 2019, s. 31–35.
- Milan Chlumsky, heslo Louis-Auguste (1814–1876) and Auguste-Rosalie (1826–1900) Bisson, in: John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography* I, New York 2008, s. 161–164.

- Milena Secká, Cesty Vojty Náprstka do Londýna, *Res Musei Pragensis* VI, 1996, č. 4, s. 3–7.
- Milena Secká, Exotika v knihovně Náprstkova muzea anebo Celý svět na stereoskopech, in Kateřina Piorecká – Václav Petrbok eds., *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 27. ročníku symposia k problematice 19. století: Plzeň, 22.–24. února 2007*, Praha 2008, s. 87–90.
- Milena Secká, Náprstkovo muzeum asijských, afrických a amerických kultur: 140 let, *Muzeum: Muzejní a vlastivědná práce* LI, 2013, č. 1, s. 17–29.
- Milena Secká, Průmyslové výstavy Vojty Náprstka, in Taťána Petrasová – Pavla Machalíková, *Člověk a stroj v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 32. ročníku symposia k problematice 19. století: Plzeň, 23.–25. února 2012*, Praha 2013, s. 74–80.
- Milena Secká, *Vojta Náprstek, vlastenec, sběratel, mecenáš*, Praha 2011.
- Miroslav Cipro, Karel Slavoj Amerling (1807–1884), in *Pedagogika*, 1986, č. 1, s. 71–87.
- Monika Faber – Petra Trnková eds., *Andreas Groll 1812–1872. Neznámý fotograf*, Praha 2015.
- Naděžda Blažíčková-Horová, *České malířství 19. století. Katalog stálé expozice Sbírkový umění 19. století. Klášter sv. Anežky České (kat. výst.)*, Praha 1998.
- Oldřich Palata, Eduard Veselý. Sochař ztracený v anonymitě času, *Sborník Severočeského muzea = Acta musei Bohemiae borealis. Historia* XI, 1993, č. 5, s. 96–105.
- Pavel Kalina, Průmyslový palác na pražském výstavišti. Tradiční symbolika a moderní konstrukce, *Staletá Praha XXXV*, 2019, č. 1, s. 2–25.
- Pavel Scheufler, Fotografie jako dokument pražského života, in: Milena Freimanová, *Město v české kultuře 19. století. Sborník symposia pořádaného u příležitosti 2. ročníku Smetanova festivalu v Plzni ve dnech 4.-6. března 1982*, Praha 1983, s. 255–266.
- Pavel Scheufler, *Galerie c.k. fotografů*, Praha 2001.
- Pavel Scheufler, *Osobnosti fotografie v českých zemích do roku 1918*, Praha 2013.
- Pavel Scheufler, Stereofotografie v Království českém, in Taťána Petrasová – Pavla Machalíková, *Člověk a stroj v české kultuře 19. století. Sborník příspěvků z 32. ročníku symposia k problematice 19. století: Plzeň, 23.–25. února 2012*, Praha 2013, s. 90–102.

- Pavla Machalíková, Dějiny výstav, Jak zájem o dějiny vystavování proměňuje dějiny umění, *Art & Antiques*, 2023, č. 4, s. 46–52.
- Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Dagmar Svatošová, *Výstava jako médium. České umění 1957–1999*, Praha 2020.
- Petra Trnková, Exponované město. Archeologové, architekti a turisté v Praze, in: Kateřina Bečková – Miroslava Přikrylová – Petra Trnková, *Nejstarší fotografie Prahy 1850–1870*, Praha 2019, s. 11–31.
- Petra Trnková, *Josef Kunzfeld. Fotograf a muzeum / fotograf a město*, Brno 2011.
- Petra Trnková, Josef Schulz. Architektura a fotografie, *Acta Musei Nationalis Pragae – Historia LXXVIII*, 2024, č. 3–4, s. 51–67.
- Petra Trnková, Klemens Metternich a kynžvartská sbírka daguerrotypií, *Historická fotografie XX*, 2021, s. 2–15.
- Petra Trnková, *Podle přírody! Fotografie a umění v 19. století – příklady z českých a moravských sbírek*, Brno 2013.
- Petra Trnková, *Technický obraz na malířských štaflích. Umělecká fotografie a česko-němečtí fotoamatéři, 1890–1914*, Brno 2008.
- Petra Trnková, *Vynálezci, piráti, epigoni. O počátcích fotografie na papíru ve střední Evropě / Inventors, Pirates, Epigones. On beginnings of photography on paper in central Europe*, Brno 2021.
- Pierre-Lin Renié, heslo Goupil & Cie (active 1850–1884), in: John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography I*, New York 2008, s. 601–604.
- Renáta Tyršová – Julius Zeyer, *Památce Vojty Náprstka ve sté výročí jeho narozenin 17.4. 1826-1926*, Praha 1926.
- *Rozvrh sbírek Průmyslového musea českého, kteréž založila Anna Náprstková, občanka pražská roku 1873*, Praha 1878.
- Rudolf Chadraba, *Kapitoly z českého dějepisu umění I. Předchůdci a zakladatelé*. Praha 1986, s. 110–111.
- Sarah Bassnett, heslo Exhibitions of Photography, in: John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography I*, New York 2008, s. 508–510.
- Sonya de Laat, The camera and the Red Cross: “Lamentable pictures” and conflict photography bring into focus an international movement. 1855–1865, *International Review of the Red Cross CII*, 2020, č. 913, s. 417–443.
- Stanislav Kodým, *Dům u Halánků. Vzpomínky na Vojtu Náprstka*, Praha 1955.

- Ulrich Pohlmann, Harmonie zwischen Kunst und Industrie. Zur Geschichte der ersten Photoausstellungen (1839-1868), in: Bodo von Dewitz – Reinhard Matz eds., *Silber und Salz: zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum, 1839–1860*, Köln 1989, s. 496–513.
- Václav Ryneš, Účast malířů Josefa Mánesa a Josefa V. Hellicha na první výstavě „českých starožitností“, *Umění XVI*, 1968, č. 6, s. 631–633.
- Vít Vlnas et al., *Obrazárna v Čechách 1796-1918. Katalog výstavy, uspořádané Národní galerií v Praze u příležitosti dvoustého výročí založení Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění. Praha [11.4.–30.6.] 1996* (kat. výst.), Praha 1996.
- Vladimír Birgus – Pavel Scheufler, *Česká fotografie v letech 1839–2019*, Praha 2021.
- Walter Benjamin, Malé dějiny fotografie, in: Karel Císař ed., *Co je to fotografie?*, Praha 2004, s. 9–20.
- Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: *Walter Benjamin, Dílo a jeho zdroj*, Praha 1979, s. 17–47.
- Zdeněk Wirth, *Stará Praha, Obraz města a jeho veřejného života v 2. pol. 19. stol. podle pův. fotografií*, Praha 1941, s. 50–51.
- Zdeněk Wirth, Výstava sto let české fotografie, *Umění 12*, 1939–40, č. 10, s. 442–444.

8. SEZNAM OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

1. Jindřich Eckert, Stánek fotografického ateliéru „H. A. Eckert & J. Müller“ s vystavenými fotografiemi na Zemědělské regionální výstavě v Bubenci v Praze, kolem 1880, detail. Zdroj: Miroslava Prikrylová, *Fotografický ateliér H. Eckert v Praze*, Praha 2017, s. xvi.
2. František Fridrich, Výkladní skříň pobočky ateliéru v Karlových Varech, kolem 1868. Zdroj: Pavel Scheufler, *Osobnosti fotografie v českých zemích do roku 1918*, Praha 2013, s. 120.
3. Jan Langhans, Čekárna pražského ateliéru, 1893. Zdroj: Pavel Scheufler, *Osobnosti fotografie v českých zemích do roku 1918*, Praha 2013, s. 203.
4. Wilhelm Marstrand, Scéna z říjnové slavnosti v Římě, 1838, olej na plátně. Zdroj: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Feast_of_St._Anthony_in_Rome_%281838%29_-_Wilhelm_Marstrand.jpg, vyhledáno 10.7.2025.
5. Adolf Josef Weidlich, Áronova smrt, 1842, olej na plátně. Zdroj: Petra Trnková, *Podle přírody! Fotografie a umění v 19. století – příklady z českých a moravských sbírek*, Brno 2013, s. 110.
6. Nálepka na zadní straně daguerrotypie Wilhelma Horna, 2. polovina 40. let 19. století. Zdroj: <https://www.muzeumcl.cz/expozice/z-historie-ceske-lipy/zapomenute-pribehy/pribeh-zapomenuteho-fotografa>, vyhledáno 10.7.2025.
7. Václav Levý, Ukřižovaný Kristus mezi dvěma klečícími anděly v kapli vojenského ústavu v Karlových Varech, 1855, foto Josef Ehm. Zdroj: Marie Černá, *Václav Levý*, Praha 1964, nestr. (obr. 53).
8. Franz Hanfstaengl, fotografická reprodukce obrazu Rudolfa Müllera Slavnostní položení základního kamene kostela sv. Cyrila a Metoděje za přítomnosti císaře Františka Josefa I. a císařovny Alžběty 10. června 1854, 1856, slaný papír, oříznutá původní adjustace a zadní strana, ÚDU AV ČR. Zdroj: vlastní fotografie.
9. Rafael Santi, Sixtinská madona, 1512–1513, olej na plátně. Zdroj: https://cs.m.wikipedia.org/wiki/Soubor:Raphael_-_The_Sistine_Madonna_-_Google_Art_Project.jpg, vyhledáno 10.7.2025.
10. Hermann Krone, srovnání fotografie vyhotovené pomocí emulze se zvýšenou barevnou citlivostí (vpravo) a bez (vlevo), 1873, Historisches Lehrmuseum für Photographie, Drážďany, Výuková deska č. 65. Zdroj: Helmut Hess, *Wiederholungen unter „Hinweglassung jeder Farbe“*. Die Grisaille-Kopie als Transkriptionshilfe in der

frühen Reproduktionsfotografie, in Antonia Putzger – Marion Heisterberg – Susanne Müller-Bechtel eds., *Nichts Neues schaffen. Perspektiven auf die treue Kopie 1300–1900*, Berlin 2018, s. 187.

11. Franz Hanfstaengl, fotografická reprodukce obrazu Rudolfa Müllera Slavnostní položení základního kamene kostela sv. Cyrila a Metoděje za přítomnosti císaře Františka Josefa I. a císařovny Alžběty 10. června 1854, 1856, sláný papír, původní adjustace, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung (POR). Zdroj: https://search.onb.ac.at/permalink/f/sb7jht/ONB_alma21458977790003338, vyhledáno 10.7.2025.
12. Eduard Veselý, model sochy sv. Petra z roku 1862, vystaveno téhož roku na výstavě Krasoumné jednoty. Zdroj: Oldřich Palata, Eduard Veselý. Sochař ztracený v anonymitě času, *Sborník Severočeského muzea = Acta musei Bohemiae borealis. Historia XI*, 1993, č. 5, nestr. (čís. kat. 2).
13. Jindřich Eckert, Pohled na dům čp. 588 v Celetné ulici na Starém Městě (hostinec U Zlatého anděla), reprodukce kresby domu po klasicistní přestavbě roku 1860. Zdroj: <https://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=E0D000849AB711E191A46C626D41E503>, vyhledáno 10.7.2025.
14. Anonym, Schematická kresba pražského Marcuse N. Lobethala, kolem 1846. Zdroj: Petra Trnková, *Vynálezci, piráti, epigoni. O počátcích fotografie na papíru ve střední Evropě / Inventors, Pirates, Epigones. On beginnings of photography on paper in central Europe*, Brno 2021, s. 109.
15. Léon et J. Lévy, Francouzská sekce s vystavenými fotografiemi a věžovými stereoskopy, Exposition universelle 1867, stereofotografie na kartonu. Zdroj: <https://www.stereotheque.fr/result,15131-0>, vyhledáno 10.7.2025.
16. Inzerát Františka Fridricha, Friderik's amerikanische Weltausstellung, *Pesth-Ofner Localblatt und Landbote IX*, 1858, č. 197, 29.8., nestr. Zdroj: https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=lol&datum=18580829&query=Friderik*&ref=anno-search&seite=10, vyhledáno 10.7.2025.
17. Inzerát Františka Fridricha, Der italienische Kriegsschauplatz, *Innsbrucker Nachrichten VII*, 1860, č. 57, 9.3., s. 495. Zdroj: <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=ibn&datum=18600309&seite=1&zoom=33&query=Fridrich%2A&ref=anno-search>, vyhledáno 10.7.2025.

18. [Jules Couppier], Pohled na hřbitov v Melagnu – následky boje, 1859, stereofotografie na skle. Zdroj: <https://vintagephotosjohnson.com/tag/battle-of-melagnano/>, vyhledáno 10.7.2025.
19. [Jules Couppier], Zničený most u Bufallora, 1859, stereofotografie na skle. Zdroj: <https://vintagephotosjohnson.com/tag/battle-of-melagnano/>, vyhledáno 10.7.2025.
20. [Jules Couppier], Pohled na cestu do Brescie s konvojem raněných a přeživších, 1859, stereofotografie na skle. Zdroj: <https://vintagephotosjohnson.com/tag/battle-of-melagnano/>, vyhledáno 10.7.2025.
21. Jan Brandeis, pohled na mísu z lapisu lazuli ze 16. století, Fotografické album českých starožitností (Fotografisches Album Böhmischer Alterthümer), 1862, albuminová fotografie. Zdroj: <https://ndk.cz/uuid/uuid:016c75c0-95c5-11e6-bfc2-001018b5eb5c>, vyhledáno 10.7.2025.
22. Obsah kompletního alba a titulní strana Fotografického alba českých starožitností (Fotografisches Album Böhmischer Alterthümer), 1862. Zdroj: vlastní fotografie.
23. Přední deska jednoho „vydání“ Fotografického alba českých starožitností (Fotografisches Album Böhmischer Alterthümer), 1862. Zdroj: <https://ndk.cz/uuid/uuid:016c75c0-95c5-11e6-bfc2-001018b5eb5c>, vyhledáno 10.7.2025.
24. Pohled na list s fotografií sošky sv. Šebestiána od Jana Brandeise a přilehlý text od Ferdinanda Mikowce, Fotografické album českých starožitností (Fotografisches Album Böhmischer Alterthümer), 1862. Zdroj: vlastní fotografie.
25. Jan Brandeis, dva pohledy na saský meč, 1862, albuminové fotografie, Fotografické album českých starožitností (Fotografisches Album Böhmischer Alterthümer), 1862. Zdroj: <https://ndk.cz/uuid/uuid:016c75c0-95c5-11e6-bfc2-001018b5eb5c>, vyhledáno 10.7.2025.
26. Červené kožené desky exempláře Fotografického alba českých starožitností (Fotografisches Album Böhmischer Alterthümer) označeného ex libris Vojtěcha Lanny, 1862. Zdroj: vlastní fotografie.
27. Srovnání různých adjustací fotografií Jana Brandeise s pohledem na tzv. Zlíchovský oltář (1520–1530), 1862, pozůstalost Zdeňka Wirtha, sbírka historické fotografie ÚDU AV ČR. Zdroj: vlastní fotografie.
28. Jan Brandeis, pohled na relikviář, 1862, albuminová fotografie, v horním levém rohu hrana vzniklá špatným kontaktem s negativem, pozůstalost Zdeňka Wirtha, sbírka historické fotografie ÚDU AV ČR. Zdroj: vlastní fotografie.

29. Plánek průmyslové výstavy v letním refektáři pražského Klementina, 1791. Zdroj: <https://kramerius5.nkp.cz/uuid/uuid:2cf8a590-e36e-11e7-8cdd-5ef3fc9bb22f>, vyhledáno 10.7.2025.
30. Jindřich Eckert, Interiér Náprstkovy knihovny – průhled na vystavené fotografie a stolní stereoskop u okna, 60. léta 19. století. Zdroj: Milena Secká, *Vojta Náprstek, vlastenec, sběratel, mecenáš*, Praha 2011, s. 91.
31. Anonym, Pohledy na interiér 1. průmyslové výstavy na Střeleckém ostrově, 1862, stereoskopické fotografie na kartonu. Zdroj: Milena Secká, *Vojta Náprstek, vlastenec, sběratel, mecenáš*, Praha 2011, s. 121.
32. Anonym, První průmyslová výstava na Střeleckém ostrově, 1862. Zdroj: Kateřina Bečková – Miroslava Přikrylová – Petra Trnková, *Nejstarší fotografie Prahy 1850–1870*, Praha 2019, s. 324.
33. František Fridrich, Druhá průmyslová výstava na Střeleckém ostrově, 1863. Zdroj: Kateřina Bečková – Miroslava Přikrylová – Petra Trnková, *Nejstarší fotografie Prahy 1850–1870*, Praha 2019, s. 325.
34. [František Fridrich], Druhá průmyslová výstava na Střeleckém ostrově, 1863. Zdroj: Milena Secká, *Vojta Náprstek, vlastenec, sběratel, mecenáš*, Praha 2011, s. 129.
35. Anonym, Pohled na instalaci strojů a vynálezů pro domácnost v Českém průmyslovém muzeu, 70.–80. léta 19. století. Zdroj: Pavla Machalíková – Taťána Petrasová, *Mezi divočinou a třeštícím velkoměstem. Americká zkušenost Středoevropanů ve vizuální kultuře 19. století*, Plzeň 2025, s. 18.
36. Anonym, Expozice japonských předmětů v domě U Halánků, 70. léta 19. století. Zdroj: Klára Woitschová a kol., *Dějiny Náprstkova muzea I.*, Praha 2023, s. 53.
37. Jindřich Eckert, Pohled do expozice v pokojích Anny Náprstkové, 70. léta 19. st. Zdroj: Klára Woitschová a kol., *Dějiny Náprstkova muzea I.*, Praha 2023, s. 44.
38. Anonym, Pohled do Technické výstavy v Náprstkově Českém průmyslovém muzeu, 1888. Zdroj: Klára Woitschová a kol., *Dějiny Náprstkova muzea I.*, Praha 2023, s. 47.
39. Ludwig Angerer, Pohled na konvici z lapisu lazuli ze 16. století, albuminová fotografie. Zdroj: Maren Gröning, *Etablierung der Museumsfotografie: Die Fotografien des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie 1864–1885, Rundbrief Fotografie. Sonderheft VI (Verwandlungen durch Licht. Fotografieren in Museen & Archiven & Bibliotheken)*, 2001, s. 142.

40. Anonym, fotografické reprodukce oltářních obrazů od Jana Gossaerta ve svatovítské katedrále v Praze, pravděpodobně vystavené na filiální výstavě v Litoměřicích, 1865. Zdroj: soukromý archiv.
41. František Fridrich, Pohled do výstavního sálu se sbírkou skla a porcelánu Vojtěcha Lanny ml., Filiální uměleckoprůmyslová výstava v Praze, albuminová fotografie, 1868. Zdroj: vlastní fotografie.
42. František Fridrich, Pohled do výstavního sálu se sbírkou skla a porcelánu Vojtěcha Lanny ml., Filiální uměleckoprůmyslová výstava v Praze, albuminová fotografie, 1868. Zdroj: vlastní fotografie.
43. František Fridrich, Pohled do výstavního sálu se sbírkou skla a porcelánu Vojtěcha Lanny ml., Filiální uměleckoprůmyslová výstava v Praze, albuminová fotografie, 1868. Zdroj: vlastní fotografie.
44. Ernst Popp, Prodejní seznam snímků z Filiální uměleckoprůmyslové výstavy v Praze, titulní a poslední strana, 1868. Zdroj: vlastní fotografie.
45. František Fridrich, Konzola, dřevořezba Bonniot Robioni Neapol, Filiální uměleckoprůmyslová výstava v Praze, albuminová fotografie, adjustovaná kabinetka, 1868. Zdroj: vlastní fotografie.
46. František Fridrich, Příklady benátského skla ze 17. století, Filiální uměleckoprůmyslová výstava v Praze, albuminová fotografie, adjustované folio, 1868. Zdroj: vlastní fotografie.
47. Desky s fotografiemi ze Stálé průmyslové výstavy odborné školy pro zlatníky a spřízněná průmyslnictva v Praze – výstava knižních vazeb, 1876. Zdroj: vlastní fotografie.
48. Jindřich Eckert, Pohled na červenohnědou koženou vazbu 1490, albuminová fotografie, 1876, z výstavy knižních vazeb v Praze. Zdroj: vlastní fotografie.
49. Jindřich Eckert, Pohled na kolekci francouzských a italských vazeb z 2. poloviny 19. století, albuminová fotografie, 1876, z výstavy knižních vazeb v Praze. Zdroj: vlastní fotografie.