

# Výsek, výřez, detail

Hana Buddeus



**Detail, Close-Up,  
Enlargement**

**Fotografie uměleckých  
děl v meziválečném  
Československu**

**Photography  
of Art Works in Interwar  
Czechoslovakia**

Úvod

Introduction

Z dochovaných fotografií a publikovaných reprodukcí uměleckých děl z meziválečného období je patrný nebyvalý zájem o detail. Ten nesloužil pouze k přiblížení díla, ke zkoumání autorského rukopisu nebo srovnávací analýze, ale často obstál i jako svébytný obraz zprostředkovávající zcela nový pohled.<sup>1</sup>

Výstava ukazuje, že důvody pro používání detailu byly různé. Josef Sudek ve svých vzpomínkách zmiňuje vliv filmu, který jej přivedl k práci s detailem jako autonomním obrazem. Podle Emila Filly a jeho článku *Práce oka* měl detail přispět ke změně diváckých návyků a naučit publikum „znovu vidět“. A jak dokládají texty Bohuslava Slánského, sloužil fotografický detail rovněž jako nástroj dokumentace restaurátorských zásahů. V kontextu narůstající hrozby války se pak stal i prostředkem systematické dokumentace kulturního dědictví, například v projektu *Documenta Bohemiae Artis Phototypica*.<sup>2</sup>

Zájem o detail se přitom ve fotografii uměleckých děl neobjevuje až v meziválečné době. Už dříve byly detaily – zejména hlavy a ruce – využívány historiky umění k analýze stylu a vyzdvížení jedinečnosti autorského rukopisu, či přímo k potvrzení uměleckého génia.<sup>3</sup> Fotografické firmy jako Fratelli Alinari, Brogi, Anderson, Braun nebo Bruckmann systematicky pořizovaly detailní snímky uměleckých děl dlouho předtím, než detail „objevila“ avantgarda.

Tyto starší fotografie přitom neztratily na své relevanci ani v novém kontextu. Reprodukci detailu ruky otištěnou ve dvacátých letech v Michelangelově monografii od Václava Viléma Štecha, vydané jako speciální číslo *Volných směrů*, lze na základě srovnání s fotografiemi dochovanými v italských fototékách nejspíše identifikovat jako snímek Domenica Andersona zachycující nikoli ruku z Posledního soudu, jak je uvedené v popisku, ale ruku proroka Ezechiela, navíc otočenou o 90 stupňů doleva.<sup>4</sup> S největší pravděpodobností se na reprodukcích ocitly fotografie přivezené z cest po Itálii, otištěné bez uvedení autora i zdroje.

1 \_\_\_\_ Viz např. Vojtěch Volavka, *Maliřský rukopis ve francouzském obraze nové doby*, Praha: Státní grafická škola, 1934.

2 \_\_\_\_ Viz Eva Pospěchová, *Documenta Bohemiae Artis Phototypica*. „Vlasti služí i svou fotografií“, in: M. Šmied – F. Záruba, *Ve službách českých knížat a králů. Kniha k poctě profesora Jiřího Kuthana*, Praha 2013, s. 349–357.

3 \_\_\_\_ Srov. Geraldine Johnson, s. 37 a 44. Viz také Philippe Jarjat, *Michelangelo's Frescoes through the Camera's Lens: The Photographic Album and Visual Identity*, *Studies in the History of Art*, 2011, 77, s. 151–172; Dorothea Peters, *Auf Spurensuche*. Giovanni Morelli und die Fotografie, in: Herta Wolf (ed.), *Zeigen und/oder beweisen? Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, Berlin – Boston: De Gruyter, 2016, s. 15–43; Frederick N. Bohrer, *Photographic Perspectives: Photography and the Institutional Formation of Art History*, in: Elizabeth Mansfield (ed.), *Art History and Its Institutions: Foundations of a Discipline*, New York: Routledge, 2002.

4 \_\_\_\_ Dostupné online: [https://hdl.handle.net/21.1153/bihlertz\\_fotothek\\_foto\\_bh062850](https://hdl.handle.net/21.1153/bihlertz_fotothek_foto_bh062850), vyhledáno 10. 4. 2026; Václav Vilém Štech, *Michelangelo. Poznámky o renesanční prostorové kompozici*. Rozšířený otisk XXV. ročníku *Volných směrů*, Praha: S. V. U. Mánes, 1928, s. 31.

The preserved photographs and published reproductions of works of art from the interwar period reveal an unprecedented interest in detail. It was not only used to bring the work closer, to examine the author's painterly style or for comparative analysis, but often also stood out as a distinctive image conveying a completely new perspective.<sup>1</sup>

The exhibition shows that the reasons for using a detail were varied. In his memoirs, Josef Sudek mentions the influence of film, which led him to work with detail as an autonomous image. According to Emil Filla and his article "The Work of the Eye", detail was intended to contribute to changing the viewer's habits and teach the audience to "see again". As evidenced by the texts of Bohuslav Slánský, photographic detail also served as a tool for documenting restoration interventions. In the context of the growing threat of war, it then became a means of the systematic documentation of cultural heritage – for instance in the *Documenta Bohemiae Artis Phototypica* project.<sup>2</sup>

The interest in detail in the photography of works of art did not first appear in the interwar period. Even earlier, details – especially heads and hands – had been used by art historians to analyse style and highlight the uniqueness of the author's painterly style or directly to confirm artistic genius.<sup>3</sup> Photographic companies such as Fratelli Alinari, Brogi, Anderson, Braun or Bruckmann had systematically taken detailed photographs of works of art long before the avant-garde "discovered" detail.

These older photographs did not lose their relevance even in the new context. The reproduction of the detail of the hand printed in the 1920s in the monograph on Michelangelo by Václav Vilém Štech, published as a special issue of *Volné směry*, can most likely be identified, based on comparison with photographs preserved in Italian photo archives, as a photograph by Domenico Anderson, depicting not the hand from the Last Judgment, as stated in the caption, but the hand of the prophet Ezekiel, moreover, turned 90 degrees to the left.<sup>4</sup> Most likely, the reproductions were photographs brought back from trips to Italy, printed without mentioning the author or source.

1 \_\_\_\_ See, for example, Vojtěch Volavka, *Malířský rukopis ve francouzském obraze nové doby* [Painterly Styles in French Paintings of Modernity], Praha: Státní grafická škola, 1934.

2 \_\_\_\_ See Eva Pospěchová, *Documenta Bohemiae Artis Phototypica. „Vlastní služba i svou fotografií“* [Documenta Bohemiae Artis Phototypica: 'Serve the Nation! In Your Photography, Too!'], in: M. Šmied.- F. Záruba, *Ve službách českých knížat a králů. Kniha k počtům profesora Jiřího Kuthana* [In the Service of Czech Princes and Kings. A Book to the Honour of Professor Jiří Kuthan], Praha 2013, pp. 349–357.

3 \_\_\_\_ Cf. Geraldine Johnson, pp. 37 and 44. See also Philippe Jarjat, *Michelangelo's Frescoes through the Camera's Lens: The Photographic Album and Visual Identity, Studies in the History of Art*, 2011, 77, pp. 151–172. – Dorothea Peters, *Auf Spurensuche. Giovanni Morelli und die Fotografie*, in: Herta Wolf (ed.), *Zeigen und/oder beweisen? Die Fotografie als Kulturtechnik und Medium des Wissens*, Berlin – Boston: De Gruyter, 2016, pp. 15–43. – Frederick N. Bohrer, *Photographic Perspectives: Photography and the Institutional Formation of Art History*, in: Elizabeth Mansfield (ed.), *Art History and Its Institutions: Foundations of a Discipline*, New York: Routledge, 2002.

4 \_\_\_\_ Available: [https://hdl.handle.net/21.11153/bihlertz\\_fotothek\\_foto\\_bh062850](https://hdl.handle.net/21.11153/bihlertz_fotothek_foto_bh062850), accessed: 10 April 2026. – Václav Vilém Štech, *Michelangelo. Poznámky o renesanční prostorové kompozici* [Michelangelo: Notes on Renaissance Spatial Composition]. Rozšířený otisk XXV. ročníku *Volných směrů* [Extended reprint of the 25th edition of *Volné směry*], Praha: S. V. U. Mánes, 1928, p. 31.

VÝTVARNÉ ZJEVY  
**MICHELANGELO**  
NAPSAL V. V. ŠTECH



VYDAL SPOLEK VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ MÁNES V PRAZE, VÁCLAVSKÉ N. 14

Václav Vilém Štech, *Michelangelo. Poznámky o renesanční prostorové kompozici*. Rozšířený otisk XXV. ročníku *Volných směrů*, Praha: S. V. U. Mánes, 1928, s. 31

Václav Vilém Štech, *Michelangelo. Poznámky o renesanční prostorové kompozici* [Michelangelo: Notes on Renaissance Spatial Composition]. Extended reprint of the XXVth edition of *Volné směry*, Praha: S. V. U. Mánes, 1928, p. 31

---

Detail ruky proroka Ezechiela od Michelangela, Sixtinská kaple, reprodukováný jako „Ruka z Posledního soudu“ v Michelangelově monografii od V. V. Štecha z roku 1928: Václav Vilém Štech, *Michelangelo. Poznámky o renesanční prostorové kompozici*. Rozšířený otisk XXV. ročníku *Volných směrů*, Praha: S. V. U. Mánes, 1928, s. 31.  
Foto: Domenico Anderson

A detail of the hand of the prophet Ezekiel by Michelangelo, Sistine Chapel, reproduced as “Hand from the Last Judgment” in Michelangelo’s monograph by V. V. Štech from 1928: Václav Vilém Štech, *Michelangelo. Poznámky o renesanční prostorové kompozici* [Michelangelo: Notes on Renaissance Spatial Composition], Extended reprint of the XXVth edition of *Volné směry*, Praha: S. V. U. Mánes, 1928, p. 31.  
Photo: Domenico Anderson



*Ruka z Posledního soudu.*

**Filmový efekt**

**Film Effect**

Josef Sudek vzpomínal, že na něj měl velký vliv film, zejména tvorba Chaplina a Griffitha, u kterého „objevil první detail“.<sup>5</sup> V případě diagonální kompozice, oblíbené ve fotografii ve dvacátých a třicátých letech, pak zmínil vliv sovětské fotografie a filmu.<sup>6</sup> Jak sám říkal, „tenkrát se chodilo na němý filmy skoro každý den“.<sup>7</sup> Kina navštěvoval pravděpodobně v okolí Národní třídy, kde jich bylo v meziválečném období hned několik. Víme totiž, že z biografu často mířil do Unionky, do kavárny v dnes už neexistujícím domě na nároží ulic Národní a Na Perštýně, po dlouhá léta oblíbeného místa setkávání pražských uměleckých a intelektuálních kruhů. Sudek se tam poprvé setkal s Františkem Tichým a dalšími umělci.<sup>8</sup>

Inspirace filmem u Sudka nebyla ojedinělá. Jak napsal Jan Mukařovský, detailní pohled a možnost přiblížení se zrodily právě z filmového záběru a zpětně ovlivnily fotografii.<sup>9</sup> Film naučil diváka identifikovat se s pohledem kamery a detail umožnil větší emocionální zapojení.<sup>10</sup> Siegfried Kracauer na příkladu Griffitha zdůrazňuje, že záběr zblízka může fungovat nezávisle na ději a nést vlastní význam.<sup>11</sup>

Tuto logiku nacházíme i v některých Sudkových fotografiích uměleckých děl. Fotograf často obcházel sochy a hledal takový úhel, který by zprostředkoval specifický divácký prožitek. V případě Braunova sousoší sv. Luitgardy na Karlově mostě například zvolil netypický pohled jakoby zevnitř sochy, díky němuž se divák může ztotožnit s pohledem světice na Kristovu tvář. Podle Mukařovského spočívá účinek detailu ve filmu nejen v samotném přiblížení, ale také v tom, že detail zaplní celé plátno. Podobného efektu bylo možné u reprodukcí uměleckých děl dosáhnout jejich vytištěním na spad, tj. na celou stránku, bez okraje.<sup>12</sup> Detail se tak stává autonomním obrazem.

5 \_\_\_\_ Malé fotografické panoráma – Hovoříme s Josefem Sudekem. Rozmlouval Alexej Kusák, *Kultura* III, 1959, č. 5, s. 1.

6 \_\_\_\_ Anna Fárová, Rozhovor s Josefem Sudekem, 12. 12. 1975 – 2. 2. 1976, *Camera* LV, 1976, č. 4, s. 6–38.

7 \_\_\_\_ *Josef Sudek o sobě*, ed. Jaroslav Anděl, Praha: Torst, 2001, s. 43.

8 \_\_\_\_ *Ibidem*.

9 \_\_\_\_ Jan Mukařovský, K estetice filmu, *Listy pro umění a kritiku* I, 1933, č. 4, s. 102–103.

10 \_\_\_\_ Srov. Erwin Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures*, in: Daniel Talbot (ed.), *Film: An Anthology*, Berkeley: University of California Press, 1966, s. 19; Marilyn Fabe, *Closely Watched Films, An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*, University of California Press 2014, s. 3.

11 \_\_\_\_ Siegfried Kracauer, Pokusy o přizpůsobení, in: Béla Balász – Jaroslav Brož – Ljubomir Oliva, *Film je umění*, Praha: Orbis, 1963, s. 270.

12 \_\_\_\_ K tomu viz Hana Buddeus, Braun, Brokoff, Sudek et. al., *Czech Baroque Sculpture in the Light of Modernist Photography*, in: Hana Buddeus – Vojtěch Lahoda – Katarína Mašterová (eds.), *Instant Presence. Representing Art in Photography*, s. 178–195.

Josef Sudek recalled that he was greatly influenced by film, especially the work of Chaplin and Griffith, in whose films he “discovered the first detail”.<sup>5</sup> In the case of the diagonal composition popular in photography in the 1920s and 1930s, he elsewhere mentioned the influence of Soviet photography and film.<sup>6</sup> As he himself said, “back then, people went to silent films almost every day”.<sup>7</sup> He probably visited cinemas in the area around Národní třída, where there were several in the interwar period, because we know that he often headed from the cinema to Unionka, a café in a now-defunct building on the corner of Národní and Na Perštýně, a popular meeting place for Prague’s artistic and intellectual circles for many years. Sudek first met František Tichý and other artists there.<sup>8</sup>

Sudek’s inspiration from film was not unique. As Jan Mukařovský wrote, the close-up view and the possibility of zooming in were born from the film shot and in turn influenced photography.<sup>9</sup> Film taught the viewer to identify with the camera’s gaze, and the detail enabled greater emotional involvement.<sup>10</sup> Siegfried Kracauer, using Griffith as an example, emphasises that a close-up can function independently of the plot and carry its own meaning.<sup>11</sup>

This logic is also found in some of Sudek’s photographs of works of art. The photographer often walked around the statues and looked for an angle that would convey a specific viewing experience. In the case of Braun’s sculptural group of St Luitgarde on Charles Bridge, for example, he chose an atypical view, as if from inside the statue, thanks to which the viewer can identify with the saint’s view of Christ’s face. According to Mukařovský, the effect of detail in film lies not only in the zoom itself, but in the fact that the detail fills the entire canvas. A similar effect could be achieved with reproductions of works of art by printing them full bleed.<sup>12</sup> The detail thus becomes an autonomous image.

5 \_\_\_\_ Malé fotografické panoráma – Hovoříme s Josefem Sudekem. Rozmlouval Alexej Kusák [A small photographic panorama – We talk to Josef Sudek. Interviewed by Alexej Kusák], *Kultura III*, 1959, 5, p. 1.

6 \_\_\_\_ Anna Fárová, *Rozhovor s Josefem Sudekem*, 12. 12. 1975–2. 2. 1976 [Interview with Josef Sudek, 12 December 1975–2 February 1976], *Camera LV*, 1976, 4, pp. 6–38.

7 \_\_\_\_ *Josef Sudek o sobě* [Josef Sudek about himself], ed. Jaroslav Anděl, Praha: Torst, 2001, p. 43.

8 \_\_\_\_ *Ibidem*.

9 \_\_\_\_ Jan Mukařovský, *K estetice filmu* [On the Aesthetics of Film], *Listy pro umění a kritiku I* [Newspaper for Art and Culture I], 1933, 4, pp. 102–103.

10 \_\_\_\_ Cf. Erwin Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures*, in: Daniel Talbot (ed.), *Film: An Anthology*, Berkeley: University of California Press, 1966, p. 19. – Marilyn Fabe, *Closely Watched Films, An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*, University of California Press 2014, p. 3.

11 \_\_\_\_ Siegfried Kracauer, *Pokusy o přizpůsobení* [Attempts at Adaptation], in: Béla Balász – Jaroslav Brož – Ljubomír Oliva, *Film je umění* [Film is Art], Praha: Orbis, 1963, p. 270.

12 \_\_\_\_ On that, see Hana Buddeus, Braun, Brokoff, Sudek et. Al., *Czech Baroque Sculpture in the Light of Modernist Photography*, in: Hana Buddeus – Vojtěch Lahoda – Katarína Mašterová (eds.), *Instant Presence. Representing Art in Photography*, pp. 178–195.



Matyáš Bernard Braun, Kristus a sv. Luitgarda – část skupiny na Karlově mostě. Sádrový odlitek v Lapidáriu Národního muzea, reprodukováno v knize: Arne Novák, *Praha barokní*, Praha: Fr. Borový, 1947, obr. 29. Foto: Josef Sudek

Matyáš Bernard Braun, Christ and St Luitgarde - part of the group on Charles Bridge. Plaster cast in the Lapidarium of the National Museum, in: Arne Novák, *Praha barokní* [Baroque Prague], Praha: Fr. Borový, 1947, Fig. 29. Photo: Josef Sudek

**Práce oka**

**The Work of the Eye**

Od konce dvacátých let se ve fotografii prosazuje důraz na „nové vidění“.<sup>13</sup> Fotografové už nemuseli napodobovat malířské postupy, ale naopak mohli využívat specifické vlastnosti média – schopnost dívat se přesně a analyticky. Tyto myšlenky se promítly i do práce s reprodukcemi v časopise *Volné směry*. V článku *Práce oka* (1935) šéfredaktor Emil Filla vysvětluje, že fotografie – a zejména zvětšené detaily uměleckých děl – mohou diváka naučit vidět jinak:

„Teprve nyní opět jednak s novým duchem umění a jednak s novým pojetím vlastního smyslu mechanických možností stává se fotografie věcnou, dostává jasnost a smysl pro detail, výraznost plastickou i prostorovou. Oko se učí znovu vidět [...] Pomocí fotografie, pomocí zvláště zvětšených detailů učí se oko opět vnímat, je vedeno k postřehům, kterých před originálem svým zkaženým způsobem přehlíželo.“<sup>14</sup>

Detail zde nefunguje pouze jako výřez skutečnosti, ale jako nástroj, který aktivně formuje způsob, jakým obraz vnímáme. Fotografie podle Filly umožňuje překonat „zkažené“ vidění a upozorňuje na kvality díla, jež při pohledu na originál často přehlízíme. Tento přístup se odráží i přímo na stránkách časopisu, kde se systematicky pracuje s detaily reprodukováných děl. Historik umění Jan Květ v článku věnovaném středověkým miniaturám například podotýká, že tyto „zvětšeniny“ přispěly k přehodnocení románské malby.<sup>15</sup> Detail se zde stává nástrojem poznání i nové interpretace.

13 — Viz např. Maria Morris & Christopher Phillips Hamburg, *The New Vision: Photography Between the World Wars: Ford Motor Company Collection at the Metropolitan Museum of Art*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1989; Christine Kühn, *Neues Sehen in Berlin. Fotografie der Zwanziger Jahre*, Berlin: Staatlichen Museen zu Berlin, 2005.

14 — Emil Filla, *Práce oka*, *Volné směry* XXXI, 1935, s. 22–24, zde s. 22.

15 — Jan Květ, *K obrazům z evangelistáře Vratislavova, zvaného Kodexem vyšehradským*, *Volné směry* XXXI, 1935, s. 24–30.

Since the late 1920s, photography has been emphasising a “new vision”.<sup>13</sup> Photographers no longer had to imitate painterly techniques, but instead could use the specific properties of the medium – the ability to see precisely and analytically. These ideas were also reflected in the work with reproductions in the journal *Volné směry*. In the article “The Work of the Eye” (1935), editor-in-chief Emil Filla explains that photography – and especially the enlarged details of works of art – can teach the viewer to see differently:

“Only now, partly given the new spirit of art and partly through the new conception of the meaning of its mechanical possibilities, does photography become factual, acquiring clarity and a sense of detail, distinctiveness both in plasticity and spatiality. The eye learns to see anew. [...] Through photography, particularly through enlarged details, the eye relearns how to perceive. It is led to insights which, in its damaged state, it has been unable to comprehend when faced with the original.”<sup>14</sup>

The detail here does not function only as a segment of reality, but as a tool that actively shapes the way we perceive the image. According to Filla, photography allows us to overcome “corrupted” vision and draws attention to the qualities of the work that we often overlook when looking at the original. This approach is also reflected directly on the pages of the journal, where the details of the reproduced works are systematically worked on. For example, in an article dedicated to medieval miniatures, art historian Jan Květ notes that these “enlargements” contributed to the reassessment of Romanesque painting.<sup>15</sup> Here, detail becomes a tool for knowledge and new interpretation.

13 ——— See, for example, Maria Morris & Christopher Phillips *Hambourg, The New Vision: Photography Between the World Wars: Ford Motor Company Collection at the Metropolitan Museum of Art*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1989. – Christine Kühn, *Neues Sehen in Berlin. Fotografie der Zwanziger Jahre*, Berlin: Staatlichen Museen zu Berlin, 2005.

14 ——— Emil Filla, *Práce oka [The Work of the Eye]*, *Volné směry* XXXI, 1935, pp. 22–24, here p. 22.

15 ——— Jan Květ, *K obrazům z evangelistáře Vratislavova, zvaného Kodexem vyšehradským [On the Paintings of Vratislav's Evangeliary, Known as the Vyšehrad Codex]*, *Volné směry* XXXI, 1935, pp. 24–30.



Emil Filla: Zátiší s hlavou, detail



Rembrandt: Zvěstování P. Marie. Detail

Obrazárna Společnosti v. p. u. v Praze



Praha, Universitní knihovna: Kodex Vyšehradský. Jidáš políbením zraňuje Krista. (Zvětšený výšek z celostranného obrazu. Vel. orig. 5·9×9 cm)



Jindřich Štyrský: Čerchov. Detail



Karel Purkyně: Kovář, detail

Moderní galerie v Praze



Mistr rajhradský. Detail z obrazu Kristus na hoře Olivetské

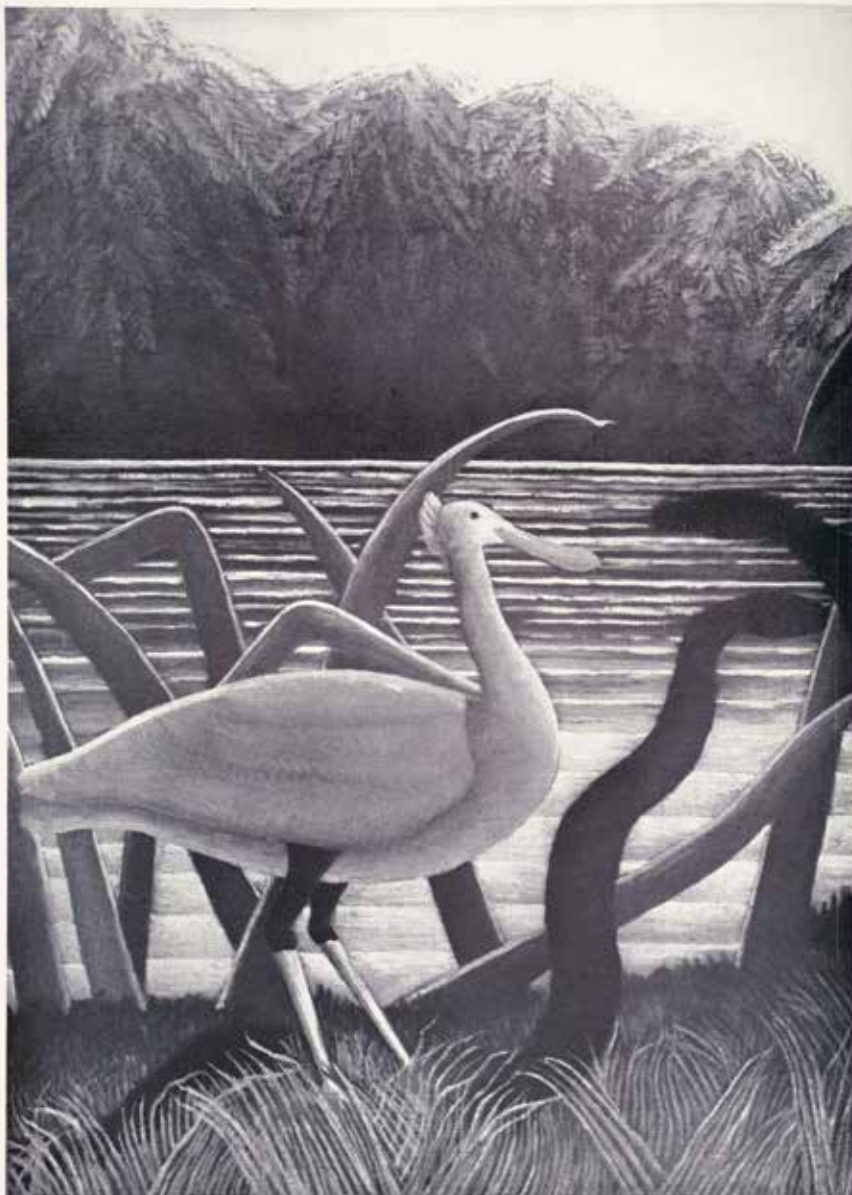
Z výstavy gotického umění v Brně



Madona z Veverří. Detail



Édouard Manet; Detail z předěleho obrazu



Henri Rousseau: Zaklínačka hadů. Detail

# **Před a po: dokumentace restaurátorských zásahů**

**Before and After:  
Documentation of  
Restoration Interventions**

Je obtížné určit, zda rostoucí dostupnost fotografií – a detailů především – na přelomu 19. a 20. století vedla k rozvoji znalectví, nebo zda se fotografické detaily začaly více používat teprve na základě objednávky ze strany historiků umění.<sup>16</sup> V každém případě zde existuje úzká vazba. To platí i pro fotografie dokumentující restaurátorské zásahy. V meziválečném Československu sehrál v tomto ohledu významnou roli restaurátor Bohuslav Slánský, který využíval fotografii i pro ilustraci argumentace v časopiseckých článcích. Prostřednictvím fotografických detailů dokumentoval stav v té době restaurovaných významných památek – od Theodorikových deskových maleb po Dürerovu Růžencovou slavnost.<sup>17</sup>

Obzvlášť názorný je případ restaurování Votivního obrazu Jana Očka z Vlašimi, popsany v časopise *Umění*, kde reprodukováná dvojice detailních snímků hlavy arcibiskupa před zásahem a po něm ukazuje proměnu malby po odstranění laku, retuší a přemaleb.<sup>18</sup> Detail tady nefunguje jen jako výřez, ale jako důkazní nástroj: umožňuje přesně sledovat změny, které zásah přinesl. Z dnešní perspektivy mají tyto fotografie navíc hodnotu dokumentu – zachycují podobu děl, jež restaurováním nenávratně zanikla. V případě fotografií reprodukováných v časopise *Umění* se dnes těžko určuje, kdo byl jejich autorem. Štočky pro časopis dodával sám editor, nakladatel a majitel grafických závodů Jan Štenc a konkrétní fotografy, kteří pro něj pracovali, zpravidla neuváděl.

16 \_\_\_\_ Geraldine Johnson, „(Un)richtige Aufnahme“: Renaissance Sculpture and the Visual Historiography of Art History, *Art History* XXXVI, 2013, č. 1, s. 12–51, zde s. 32.

17 \_\_\_\_ Bohuslav Slánský, Oprava obrazů z hradu Karlštejna, *Volné směry* XXXI, 1935, s. 205–210; Bohuslav Slánský, Oprava obrazů z hradu Karlštejna, *Volné směry* XXXIII, 1937, s. 26–28; Bohuslav Slánský, Oprava tabulových obrazů v kapli sv. Kříže na hradě Karlštejně, *Zprávy památkové péče*, 1938, s. 24–27.

18 \_\_\_\_ Bohuslav Slánský, Oprava Votivní desky arcibiskupa Jana Očka z Vlašimě, *Umění* XIII, 1940–1941, s. 401–414.

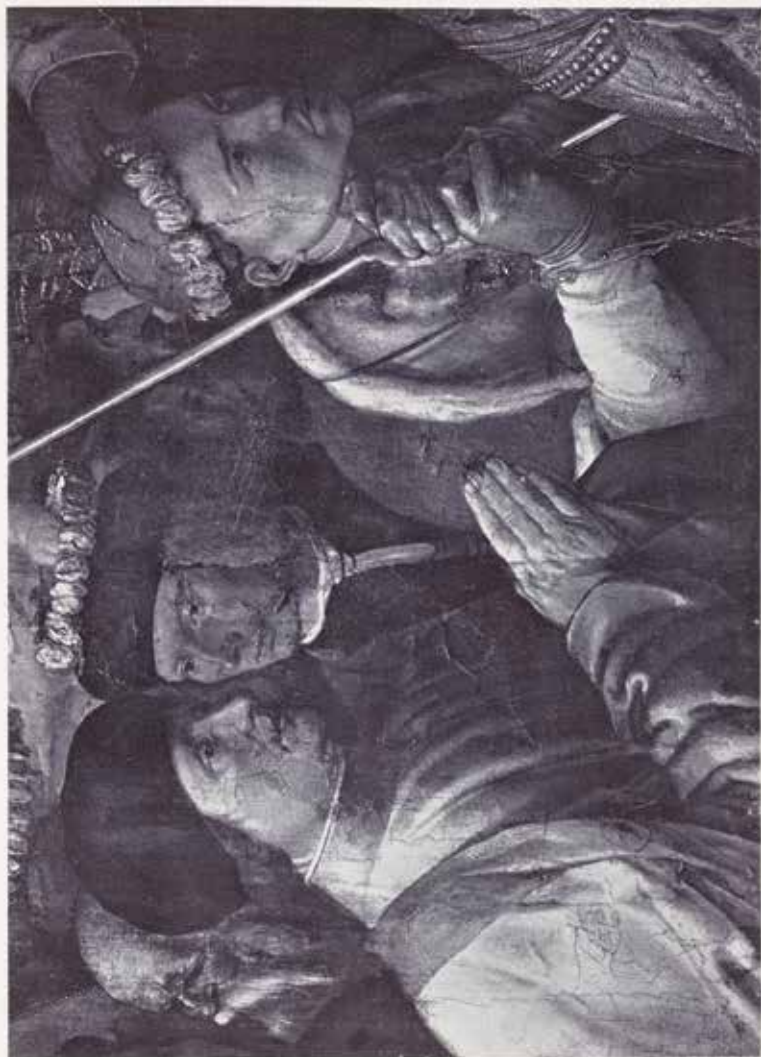
It is difficult to determine whether the increasing availability of photographs – and details in particular – at the turn of the 20th century led to the development of expertise, or whether photographic details only began to be used more widely on the basis of orders from art historians.<sup>16</sup> In any case, there is a close connection. This also applies to photographs documenting restoration interventions. In interwar Czechoslovakia, the restorer Bohuslav Slánský played an important role in this regard, using photography to illustrate arguments in journal articles. Through photographic details, he documented the status of important monuments being restored at that time – from Theodoric's panel paintings to Dürer's *Feast of the Rosary*.<sup>17</sup>

The case of the restoration of the *Votive Painting of Jan Očko of Vlašim*, described in the *Umění* journal, is particularly illustrative, where a reproduced pair of detailed photographs of the archbishop's head before and after the intervention shows the transformation of the painting after the removal of varnish, retouching and overpainting.<sup>18</sup> The detail here does not function only as a segment, but as an evidentiary tool: it allows for the precise monitoring of the changes brought about by the intervention. From today's perspective, these photographs moreover have documentary value – they capture the appearance of works that have been irretrievably lost due to restoration. In the case of photographs reproduced in the *Umění* journal, it is difficult to determine who their author was. The printing plates for the journal were supplied by the editor, publisher and owner of the graphic works, Jan Štenc, and he usually did not name the specific photographers who worked for him.

16 ——— Geraldine Johnson, '(Un)richtige Aufnahme': Renaissance Sculpture and the Visual Historiography of Art History, *Art History* XXXVI, 2013, 1, pp. 12–51, here p. 32.

17 ——— Bohuslav Slánský, Oprava obrazů z hradu Karlštejna [Renovation of the Paintings of Karlštejn Castle], *Volné směry* XXXI, 1935, pp. 205–210. – Bohuslav Slánský, Oprava obrazů z hradu Karlštejna, *Volné směry* XXXIII, 1937, pp. 26–28. – Bohuslav Slánský, Oprava tabulových obrazů v kapli sv. Kříže na hradě Karlštejně [The Restoration of the Panel Paintings at the Chapel of the Holy Cross on Karlštejn Castle], *Zprávy památkové péče*, 1938, pp. 24–27.

18 ——— Bohuslav Slánský, Oprava Votivní desky arcibiskupa Jana Očka z Vlašimě [The Restoration of the Votive Panel of Archbishop Jan Očko of Vlašim], *Umění* XIII, 1940–1941, pp. 401–414.



*Albrecht Dürer. Růžencová slavnost. Výsek. 1506. Praha, Národní galerie.*



*Český mistr po r. 1270. Votivní obraz Očka z Vlašimě. Detail.*

zlatým pozadím na zcela nové hodnoty. Z tupé křiklavé barevnosti rázem povstal akord gotický pestrého souzvuku jasných barev. Ostré, jakoby vystřižené obrysy postav se změkčily. Dusná mystika zjevení vyprchala a v obraze zavládlo více pohody v okolí Madony, spíše se vznášející v ne-skutečném prostoru středověkého zlata, než sedící na trůně, sotva naznačeném. Neboť barva, byť sebe méně připomínala nějaký reálný tvar, přece jen vždy zůstává hmotou, něčím skutečným, vedle kovu, živější leskem, kouzelné pro-

měnného, slavnostně zářícího, který jediný má schopnost a sílu vyvolati dojem nezměrné dálky bez skutečné perspektivní hloubky nezemského prostoru.

Při další práci byla vybavena původní vrstva ze spodu bílého tmelu, který se neomezoval na odpadlé plochy, ale pokrýval i zlato a malbu. Téměř polovina celkové plochy pozadí v horní části obrazu byla takto odkryta. Zároveň byla objevena i původní mitra arcibiskupa Jana Očka vybiňující v hroty zahnuté poněkud k ose s mod-



*Český mistr po r. 1370. Votivní obraz Očka z Vlašimí. Detail po restaurování.*

rým vyložení uvnitř rozeklané horní části, kdežto přemalovaná pokrývka hlavy byla zakončena jen jednoduše. Po její pravé straně nalezeno tmelení a retuš, obojí starší přemalby již uvedené. Původní malba je zde porušena prudkým nárazem, takže část mitry a pozadí byly vraženy o několik milimetrů do desky.

Snětím všech drobných retuší a zřetelných přemaleb, zejména podél obrysů plášťů, byl odkryt skutečný stav úchovy originálu malby (srov. str. 407). V celku posuzováno, jsou hlavy — až na

osudnou poruchu okolí levého oka Karlova — přímo skvěle zachovány. Stříbřitě šedi stínů, červení nánosy pasty zbrázděné tuhý štětec, obojí tak důležité pro zařazení obrazu, chvatné ale malířsky zvládnutý detail očí, úst, vlasů i vousů, vše zůstalo téměř po šest století nedotčeno. Hlavní pasta barvy měla po očištění od laku a retuše svůj vlastní lesk a nebyť důvodů konservačních, nebylo by jí třeba vůbec lakovati. Nestejnoměrně a poměrně méně dobře jsou zachovány pláště, brokáty, šat. Nejsilnější je porušen červený plášť

**Fotografické kampaně**

**Photographic Campaigns**

Hrozba další světové války urychlila potřebu pořídit důkladnou fotografickou dokumentaci kulturního dědictví. Činnost Státního ústavu pro fotografování, měření a odlévání památek (později Státní ústav fotoměřický), založeného v roce 1919 z iniciativy Zdeňka Wirtha (a Karla Chytila), však nebyla dostatečná.<sup>19</sup> Omezené finanční možnosti znamenaly, že systematické kampaně vznikaly jen výjimečně a dokumentace se opírala spíše o akvizice pozůstalostí a další dary.<sup>20</sup>

Velkoryse koncipovaný projekt *Documenta Bohemiae Artis Phototypica* iniciovali Karel Šourek s Alexandrem Paulem a Františkem Illkem mimo jiné právě z potřeby soukromou iniciativou doplnit z jejich pohledu nedostatečnou aktivitu státu. Latinský název odkazoval k německému akademickému projektu *Monumenta Artis Germaniae*, vůči němuž se zároveň vymezoval: hierarchicky chápané „monumenty“ proto nahradily horizontální „dokumenty“.<sup>21</sup>

Vzhledem k souběhu se začátkem druhé světové války však i tento projekt zůstal z velké části nerealizován. Dochovaná alba s volně vloženými fotografiemi přesto svědčí o ambici vytvořit co nejpresnější obraz památek – zachytit je pro budoucnost a zároveň šířit povědomí o jejich hodnotě, a tím posílit národní uvědomění.<sup>22</sup>

19 — Karel Šourek, Fotografie a umění, *Documenta Historiae Artis Phototypica, Fotografie I*, 1945, č. 2, s. 26–28; Marie Kotrbová, Státní fotoměřický ústav ve službách společenských věd a památkové péče, *Zprávy památkové péče XIII*, 1953, č. 5, s. 133.

20 — Kristina Uhlíková, Fotoměřický ústav, in: Eadem, *Zdeněk Wirth, první dvě životní etapy (1878–1939)*, Praha: Národní památkový ústav, 2010, s. 101–104.

21 — Viz Hana Buddeus, *Enlarged details and Close-up Views: Art Reproduction in 1930s Czechoslovakia, Artium Quaestiones XXXIII*, 2022, s. 61–86, zde s. 76.

22 — Srov. Costanza Caraffa – Tiziana Serena (eds.), *Photo Archives and the Idea of Nation*, Berlin 2005; Camilla Balbi – Katarina Mašterová – Fedora Parkmann, *Shaping Cultural Identities Through Photomechanical Reproduction, Photography & Culture XVIII*, 2025, č. 2, s. 113–120; viz také Josef Krása, Pocta Alexandru Paulovi, *Umění XXX*, 1982, č. 1, s. 63.

It is difficult to determine whether the increasing availability of photographs – and details in particular – at the turn of the 20th century led to the development of expertise, or whether photographic details only began to be used more widely on the basis of orders from art historians.<sup>19</sup> In any case, there is a close connection. This also applies to photographs documenting restoration interventions. In interwar Czechoslovakia, the restorer Bohuslav Slánský played an important role in this regard, using photography to illustrate arguments in journal articles. Through photographic details, he documented the status of important monuments being restored at that time – from Theodor's panel paintings to Dürer's *Feast of the Rosary*.<sup>20</sup>

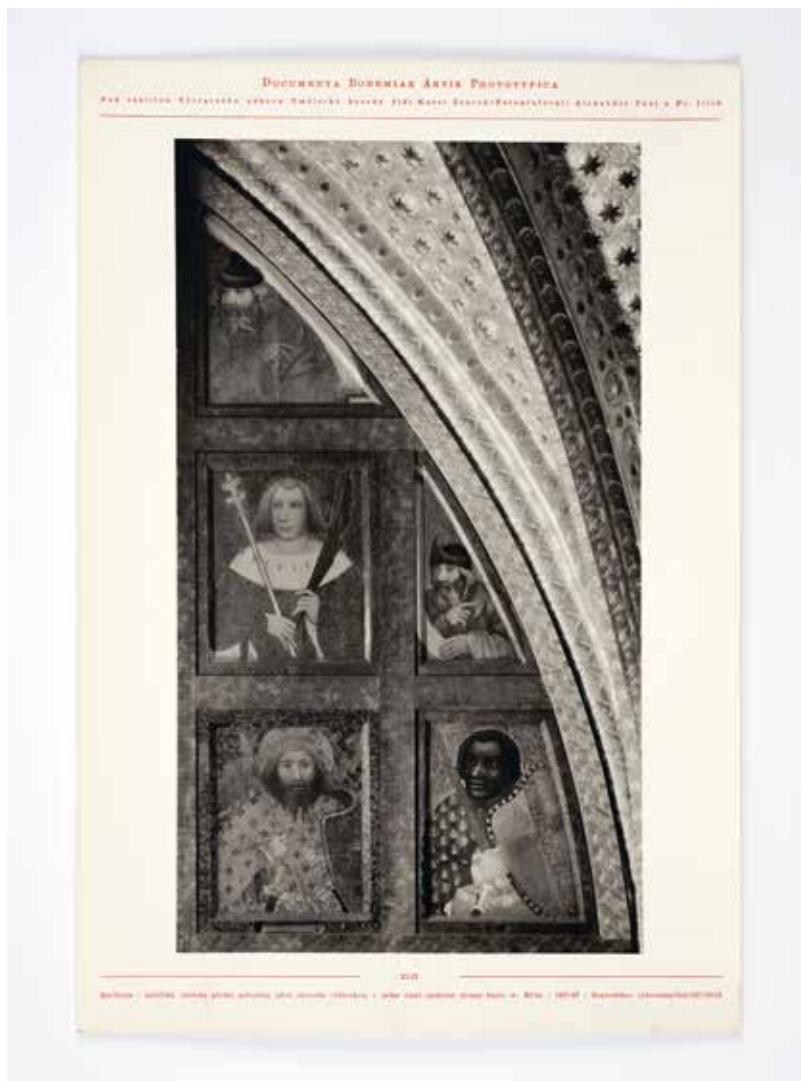
The case of the restoration of the *Votive Painting of Jan Očko of Vlašim*, described in the *Umění* journal, is particularly illustrative, where a reproduced pair of detailed photographs of the archbishop's head before and after the intervention shows the transformation of the painting after the removal of varnish, retouching and overpainting.<sup>21</sup> The detail here does not function only as a segment, but as an evidentiary tool: it allows for the precise monitoring of the changes brought about by the intervention. From today's perspective, these photographs moreover have documentary value – they capture the appearance of works that have been irretrievably lost due to restoration. In the case of photographs reproduced in the *Umění* journal, it is difficult to determine who their author was. The printing plates for the journal were supplied by the editor, publisher and owner of the graphic works, Jan Štenc, and he usually did not name the specific photographers who worked for him.<sup>22</sup>

19 — Karel Šourek, *Fotografie a umění, Documenta Historiae Artis Phototypica [Photography and Art, Documenta Bohemiae Artis Phototypica], Fotografie I, 1945, 2, pp. 26–28. – Marie Kotrbová, Státní fotoměřický ústav ve službách společenských věd a památkové péče [The State Photo-Measurement Institute in the Service of Social Sciences and Monument Care], *Zprávy památkové péče XIII, 1953, 5, p. 133.**

20 — Kristina Uhlíková, *Fotoměřický ústav [The Photo-Measurement Institute]*, in: *Idem, Zdeněk Wirth, první dvě životní etapy (1878–1939) [Zdeněk Wirth, the first two life stages (1878–1939)]*, Praha: Národní památkový ústav, 2010, pp. 101–104.

21 — See Hana Buddeus, *Enlarged details and Close-up Views: Art Reproduction in 1930s Czechoslovakia, Artium Quaestiones XXXIII, 2022, pp. 61–86, here p. 76.*

22 — Cf. Costanza Caraffa – Tiziana Serena (eds.), *Photo Archives and the Idea of Nation*, Berlin 2005. – Camilla Balbi – Katarína Mašterová – Fedora Parkmann, *Shaping Cultural Identities Through Photomechanical Reproduction, Photography & Culture XVIII, 2025, 2, pp. 113–120. – See also Josef Krása, Pocta Alexandru Paulovi, Umění XXX, 1982, 1, p. 63.*



Tři pohledy na Theodorikův obraz sv. Víta z kaple sv. Kříže na Karlštejně, listy z alba Alexandr Paul – František Illek – Karel Šourek, *Deskové obrazy Mistra Theodoricha na Karlštejně z XIV. st.*, *Documenta Bohemiae Artis Phototypica*, nedatováno [pravděpodobně 1938–1945]. Foto: Illek & Paul

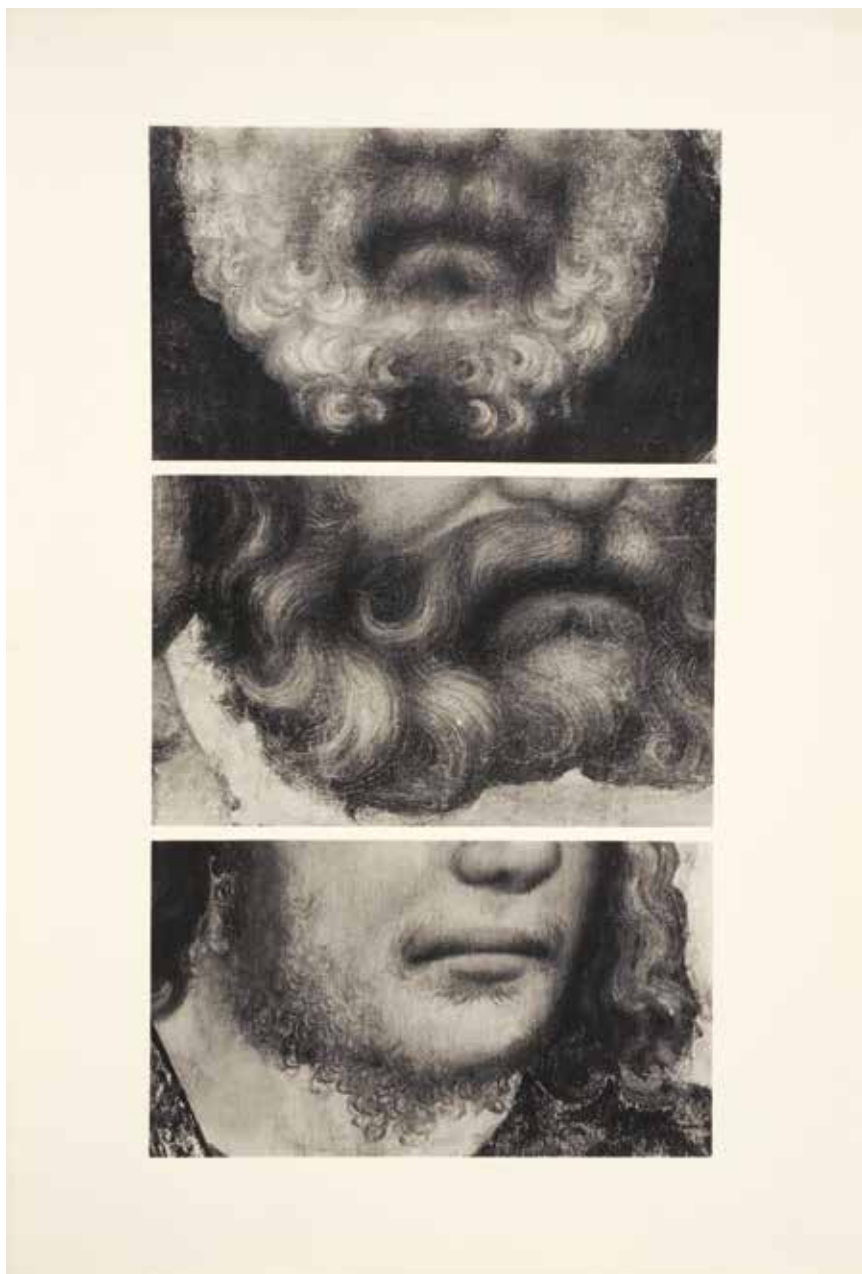
Three views of Theodorich's painting of St Vitus from the Chapel of the Holy Cross at Karlštejn. Pages from the album of Alexandr Paul - František Illek - Karel Šourek, *Deskové obrazy Mistra Theodoricha na Karlštejně z XIV. st.* [The 14th-century Panel Paintings of Master Theodorich at Karlštejn Castle], *Documenta Bohemiae Artis Phototypica*, undated [likely 1938-1945]. Photo: Illek & Paul







Detaily Theodorikových obrazů z kaple sv. Kříže na Karlštejně, listy z alba Alexandr Paul – František Illek – Karel Šourek, *Deskové obrazy Mistra Theodoricha na Karlštejně z XIV. st., Documenta Bohemiae Artis Phototypica*, nedatováno [pravděpodobně 1938–1945]. Foto: Illek & Paul



Details of Theodoric's paintings in the Chapel of the Holy Cross at Karlštejn. Pages from the album of Alexandr Paul - František Illek - Karel Šourek, *Deskové obrazy Mistra Theodoricha na Karlštejně z XIV. st.* [The 14th-century Panel Paintings of Master Theodoric at Karlštejn Castle], Documenta Bohemiae Artis Phototypica, undated [likely 1938-1945]. Photo: Illek & Paul



Iluminátor rukopisů královny Rejčky, detail iniciály S s obrazem stvoření ptactva a ryb ze Žaltáře a antifonáře Cod MS 355 knihovny kláštera v Rajhradě, fol. 73, listy z alba Alexandr Paul – František Illek – Karel Sourek, *Tři iluminované rukopisy knihovny kláštera v Rajhradě z XIV. st.*, *Documenta Bohemiae Artis Phototypica*, nedatováno [pravděpodobně 1938–1945].  
Foto: Illek & Paul

The illuminator of the manuscripts of Queen Elizabeth Richeza, detail of the initial S with an image of the creation of birds and fish from the Psalter and Antiphony Cod MS 355 of the library of the monastery in Rajhrad, fol. 73, pages from the album of Alexandr Paul – František Illek – Karel Sourek, *Tři iluminované rukopisy knihovny kláštera v Rajhradě z XIV. st.* [Three illuminated 14th-century manuscripts of the Rajhrad monastery library], *Documenta Bohemiae Artis Phototypica*, undated [likely 1938–1945]. Photo: Illek & Paul



Doprovodná publikace k výstavě  
ve Window Gallery, ÚDU AV ČR  
Výsek, výřez, detail.  
Fotografie uměleckých děl  
v meziválečném Československu  
27. 5. 2026 – 10. 1. 2027  
Publikace byla vydána s podporou  
Akademie věd České republiky.  
Text vznikl v rámci projektu  
„Matrix fotomechanických reprodukcí:  
Dějiny vzdáleného přístupu k umění“,  
financovaného Akademií věd ČR  
prostřednictvím stipendia Lumina Quaeruntur.

Recenzovali: Jiří Pátek, Tomáš Pospěch  
© Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.

Text: Hana Buddeus (Ústav dějin umění AV ČR)  
Grafická úprava a sazba: Adéla Svobodová  
Předtisková úprava fotografií: Jitka Walterová,  
Petr Zinke, Vlado Bohdan, ÚDU AV ČR  
Překlad: Sean Mark Miller  
Jazyková korektura: Jana Válková

Artefactum, nakladatelství  
Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i.  
Praha 2026

Accompanying publication for the exhibition  
in the Window Gallery of the IAH CAS  
Detail, Close-Up, Enlargement.  
Photography of Art Works  
in Interwar Czechoslovakia  
27. 5. 2026–10. 1. 2027  
This book was published with support  
from the Czech Academy of Sciences.  
The text was created within the project  
“The Matrix of Photomechanical Reproductions:  
Histories of Remote Access to Art” funded by  
the Czech Academy of Sciences through the  
Lumina Quaeruntur fellowship.

Peer-reviewed by: Jiří Pátek, Tomáš Pospěch  
© Institute of Art History of the Czech Academy of Sciences

Text: Hana Buddeus (Institute of Art History, CAS)  
Grafická úprava a sazba: Adéla Svobodová  
Photography pre-press: Jitka Walterová, Petr Zinke,  
Vlado Bohdan, ÚDU AV ČR  
Translation: Sean Mark Miller  
Language correction: Jana Válková

Artefactum Publishing House,  
Institute of Art History of the CAS  
Prague 2026

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



ISBN 978-80-53018-25-8 (tištěná verze · print version)  
ISBN 978-80-53018-26-5 (PDF verze · PDF version)  
DOI: <https://doi.org/10.54759/artefactum.2026.01.789>

ISBN 978-80-53018-25-8

