

Fotografické podmínky
dějin umění a současný
fotografický ateliér
Ústavu dějin umění AV ČR

Photographic Conditions
of Art History and
the Current Photographic
Studio at the Institute
of Art History, CAS

12/12/24 — 27/04/25

Katarína Mašterová
Martin Pavlis



„Historie umění
posledních sta let,
mimo té odborné,
je historií toho,
co lze vyfotografovat.“

“For the last hundred
years (if we except
the activities of
specialists) art
history has been the
history of that which
can be photographed.”

– André Malraux

<-

Aeneas s Anchísem
prchájí z hořící
Tróje, hlavní sál
Aenea a Římských
ctností letohrádku
Hvězda, 1556-1563.
© Vlado Bohdan, 2010.

Aeneas and Anchises
Fleeing from Burning
Troy, Main Hall of
Aeneas and the Roman
Virtues in the Star
Villa, 1556-1563.
© Vlado Bohdan, 2010.

Fotografické podmínky dějin umění

Když hodnotil historik umění a znalec Bernard Berenson v roce 1893 výhody nově dostupné izochromatické fotografie, neodpustil si poznámku k obtížím fotografování uměleckých děl – v jeho případě zejména obrazů renesančních mistrů v italských kostelech: „Jakou trpělivost je třeba vynaložit na to, aby člověk objevil ten správný okamžik, kdy světlo odražené z kostelního okna nebo dveří dopadne na nějaký skrytý poklad, jakou dovednost vyžaduje vyvážit zrcadlo tak, aby odražené světlo nespočinulo příliš dlouho na jednom místě, a především jaké vědecké přesnosti je třeba, když chceme zaostřit tak, aby každá část obrazu vynikla stejně jasně! Fotografování uměleckých děl není zdaleka jen mechanická činnost...“¹ Ačkoliv se tato poznámka týkala technologie dostupné v 19. století, která již nemůže konkurovat digitálním čipům nebo výbavě fotografa 21. století, fotografie uměleckého díla dodnes představuje specifické řemeslo, jež hraje aktivní roli v historiografii dějin umění.

Výhody vynálezu fotografie pro znalost umění byly zřejmé od jeho uvedení. První fotografické mise mapující zanikající historické památky v polovině 19. století, jako např. Mission héliographique ve Francii, mohly vzniknout právě díky novým možnostem tohoto reálně věrného, technikou zprostředkovaného záznamu. Fotografie ve druhé polovině 19. století pomohla k tomu, aby se dějiny umění etablovaly jako vědecká a akademická disciplína.² Historikům umění sloužily jako paměťová pomůcka, důkaz, komparativní pramen, podklad analýzy, klasifikace a mnohdy i hlavní zdroj poznání o vizuální podobě či existenci toho kterého díla. Byly to právě dostupné fotografie, které pomáhaly budovat kánon dějin umění. Díky fotografii se rozvinuly vizuálně založené metody komparace i znalctví, ale také sbírání a obchod s uměním. Jak zhodnotil v roce 1873 jeden z prvních profesorů dějin umění Wilhelm Lübke: „Žádné technické pomůcky nejsou v současnosti dějiny umění tak zavázány jako fotografii.“³

Vnímání fotografie coby objektivního dokumentárního záznamu nemělo dlouhého trvání. Významnou sérii esejí o nástrahách správného a nesprávného fotografování renesančních soch s ohledem na volbu úhlu pohledu vůči jejich vnímání divákem popsal již na přelomu 19. a 20. století Heinrich Wölfflin.⁴ Jak později ukázali André Malraux nebo John Berger, fotografie může proměnit i porozumění dílu samotnému. Spisovatel a teoretik Malraux ve svém Imaginárním muzeu používal fotografie k objevování nových stylových souvztažností geograficky i časově vzdálených děl, které by bez fotografie nebyly zřejmé.⁵ Napomohl mu k tomu pečlivý výběr záběrů, jež umožnily měnit měřítka snímáných objektů, používat zvláštní úhly pohledu, svícení, ostrost či vybrané detaily. Umělecký kritik John Berger pak zdůraznil, že fotografická izolace díla od kulturního a historického kontextu má vliv na jeho interpretaci.⁶ Nejznámějším moderním teoretikem byl v tomto směru Walter Benjamin, podle kterého umělecké dílo ve fotografické reprodukci

1 Bernard Berenson, *Isochromatic Photography and Venetian Pictures*, *Nation* 57, Nov. 1893, č. 1480, s. 346–347, cit. s. 347.

2 Viz např. Helene E. Roberts, *Art History Through the Camera Lens*, Amsterdam: Overseas Publishers Associations, 1995; Costanza Caraffa (ed.), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin München: Deutscher Kunstverlag, 2009.

3 Wilhelm Lübke, *Die Dresdner Galerie in Photographien*, *Kunstchronik* 9, 1873, s. 81–86, cit. s. 81.

4 Heinrich Wölfflin, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, *Zeitschrift für bildende Kunst*, Neue Folge 7, 1896, s. 224–28, a *Neue Folge* 8, 1897, s. 294–297; *Idem*, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll? (Probleme der italienischen Renaissance)*, *Zeitschrift für bildende Kunst*, Neue Folge 26, 1915, s. 237–244.

5 André Malraux, *Psychologie de l'art. Le Musée imaginaire*, vol. 1, Genève: Albert Skira, 1947.

6 John Berger, *Ways of Seeing*, Harmondsworth & London: British Broadcasting Corporation & Penguin Books, 1972.

7 Walter Benjamin, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti [1936], in: *Dílo a jeho zdroj*, Praha: Odeon, 1979, s. 17-49, přeložila Věra Saudková.

8 Barbara Savedoff, Looking at Art Through Photographs, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51, léto 1993, č. 3, s. 455-462, cit. s. 457.

9 Srov. Costanza Caraffa (ed.), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin München: Deutsches Kunstverlag, 2011; Angela Mattysek, *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2009.

ztrácí svoji „auru“.⁷ Umělecké dílo však může díky fotografii něco nového také získat, jak shrnula kritička Barbara Savedoff: „Naše chápání umění není ovlivněno pouze omezením na vlastnosti přenášené fotografií, ale také vlastnostmi, které fotografie přidávají.“⁸

Fotografie se staly zcela nepostradatelným nástrojem práce historiků umění a již v 19. století se apelovalo na založení „obrázkových knihoven“, které by vedle nabídek komerčních fotografických společností nabídly fotografie uměleckých děl na jednom místě. Jedny z prvních fototék vnikly v Kunsthistorisches Institutu ve Florencii v roce 1897 a na univerzitě v Marburgu v roce 1913.⁹ Neobešly se bez nich nejen vědecké instituce, univerzity či muzea, ale kolekce fotografií se staly běžnou součástí privátní vybavy také historiků umění. Příkladem výjimečné osobnosti, která shromáždila velké množství obrazového materiálu, později uloženého spolu s knihovnou ve vlastním institutu, byl Aby Warburg. Jsou to právě tyto archivy fotografií uměleckých děl, dnes nahrazené digitálními databázemi, které získaly novou autoritu nad shromážděnými obrazy. Umožňují fotografiím být znova vyhledány, použity anebo přerámovány do nových kontextů, skupin či kategorií.

Katarína Mašterová



Photographic Conditions of Art History

When the art historian and connoisseur Bernard Berenson discussed the benefits of the newly available isochromatic photography in 1893, he also remarked on the challenges of photographing works of art – specifically, the paintings by Renaissance masters found in Italian churches: “What patience it takes to discover exactly the right moment for reflecting the light from a church window or door upon some hidden treasure, what skill it requires to balance the mirror so that the reflected light never dwells too long upon one spot; and above all, what science is necessary to focus so that every part of the picture comes out with equal clearness! To photograph a picture is far from being a mechanical pursuit...”¹ Although this comment referred to a nineteenth-century technology that cannot compete with the digital chips and equipment of twenty-first-century photographers, the photography of artworks remains a craft that plays an active role in the historiography of art history.

The benefits of photography for the study of art were evident from the outset. The first photographic missions to map disappearing historical monuments in the mid-nineteenth century, such as the Mission héliographique in France, were only possible thanks to the new technology, which allowed a visually accurate record of reality. In the second half of the nineteenth century, photography helped to establish art history as a scientific and academic discipline.² Photographs served art historians as a mnemonic device, as evidence, as a source of comparison, as a foundation for analysis and classification, and often as the primary source of knowledge about the visual form or existence of a work of art. Readily available photographs helped to build the canon of art history and to develop connoisseurship based on visual comparison, as well as art collecting and trading. As Wilhelm Lübke, one of the first professors of art history, noted in 1873: “No other technical aid has done so much for art history as photography.”³

The perception of photography as an objective documentary medium did not endure for long. By the early twentieth century, Heinrich Wölfflin had written a series of essays outlining the challenges of photographing Renaissance sculptures. He emphasized that an incorrect point of view could distort the viewer’s perception, leading to misconceptions about the artwork being captured.⁴ André Malraux and John Berger later demonstrated that a photograph could change the very understanding of the artwork. In his *Imaginary Museum*, writer and theorist Malraux used photography to discover new stylistic relationships between works that were geographically and temporally distant.⁵ He achieved this through a careful selection of shots that allowed him to vary the scale of the artworks and to use unusual points of view, lighting, sharpness or selected details. The art critic John Berger pointed out that the photographic isolation of a work from its cultural

- 1 Bernard Berenson, *Isochromatic Photography and Venetian Pictures*, *Nation*, Vol. 57, Nov. 1893, No. 1480, pp. 346-347, here p. 347.
- 2 See for example Helene E. Roberts, *Art History Through the Camera Lens*, Amsterdam: Overseas Publishers Associations, 1995; Costanza Caraffa (ed.), *Fotografie als Instrument und Medium der Kunstgeschichte*, Berlin München: Deutscher Kunstverlag, 2009.
- 3 Wilhelm Lübke, *Die Dresdner Galerie in Photographien*, *Kunstchronik* 9, 1873, pp. 81-86, here p. 81.
- 4 Heinrich Wölfflin, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, *Zeitschrift für bildende Kunst*, Neue Folge 7, 1896, pp. 224-28 and Neue Folge 8, 1897, pp. 294-297; Idem, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll? (Probleme der italienischen Renaissance)*, *Zeitschrift für bildende Kunst*, Neue Folge 26, 1915, pp. 237-244.
- 5 André Malraux, *Psychologie de l’art. Le Musée imaginaire*, vol. 1, Genève: Albert Skira, 1947.
- 6 John Berger, *Ways of Seeing*, Harmondsworth & London: British Broadcasting Corporation & Penguin Books, 1972.

7 Walter Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in: Hannah Arendt (ed.), Walter Benjamin, *Illuminations: Essays and Reflections*, translated by Harry Zohn, New York: Schocken Books, 1969, pp. 217–251.

8 Barbara Savedoff, *Looking at Art Through Photographs, The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51, Summer 1993, No. 3, pp. 455–462, here p. 457.

9 Cf. Costanza Caraffa (ed.), *Photo Archives and the Photographic Memory of Art History*, Berlin München: Deutsches Kunstverlag, 2011. Angela Matysek, *Kunstgeschichte als fotografische Praxis. Richard Hamann und Foto Marburg*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 2009.

and historical context affects its interpretation.⁶ Walter Benjamin, the most famous modern theorist in this field, said that a work of art loses its “aura” in photographic reproduction.⁷ But it can also gain something new, as the critic Barbara Savedoff has put it: “Our understanding of art is not only affected by our restrictions to properties transmittable by photographs, we are also influenced by the properties added by them.”⁸

Photographs became an essential resource for art historians, leading to calls as early as the nineteenth century for the creation of photographic libraries. These libraries aimed to provide centralized collections of images of artworks, offering an alternative to the services of commercial photographic companies. Some of the first photo libraries were created at the Kunsthistorisches Institut in Florence in 1897 and at the University of Marburg in 1913.⁹ Scientific institutions, universities and museums soon began to develop their own photographic libraries, and private photographic collections became a common part of the professional equipment of art historians. For example, Aby Warburg amassed an extraordinary collection of photographic material, which, along with his library, later formed the foundation of the Warburg Institute collection. These photographic archives, now largely replaced by digital databases, have gained new authority over the collected images: Within and through them, photographs can be retrieved, reused and reframed in new contexts, groups and categories.

Katarína Mašterová

Fotografický
ateliér ÚDU AV ČR.
Photo studio
of the IAH CAS.
© Anežka Pithartová,
2024.



Současný fotografický ateliér Ústavu dějin umění AV ČR

Fotografický ateliér Ústavu dějin umění AV ČR vznikl spolu s institucí v roce 1953.¹ Úkoly zde zaměstnaných profesionálních fotografů vždy zrcadlily zájmy historiků a historiček umění či celoustavní zadání. Od počátku k nim patřily topografické soupisy památek či obsáhlá kompendia dějin umění v českých zemích. Současný ateliér pokračuje v plnění ústavních projektů a doprovází zde vytvářené a na různé recipienty zaměřené publikace, reflektuje však také proměnu samotné instituce, která zahrnuje inovativní týmové projekty, mezioborovou spolupráci, prohlubující se péči o vlastní sbírky či popularizaci vědy.

Tři ze současných fotografů, jejichž práci tato výstava a katalog představují, Vlado Bohdan, Jitka Walterová a Petr Zinke, se podílejí na budování fotografického oddělení ÚDU od přelomu milénia a jejich práce tak zrcadlí poslední čtvrtstoletí činnosti ústavu. Tým v roce 2024 doplnila Anežka Pithartová. Kromě pokračování práce na soupisové činnosti či dokončení velkých kompendií dějin umění se jejich fotografická činnost přesunula také do periferních, specifických či metodologicky zajímavých témat, která dosud české dějiny umění nezpracovaly.

K projektům, jimž se v poslední době ateliér věnoval, patří mimo jiné fotografování dosud používaných vesnických stavení, mapování konfiskovaných sudetských památek či lokálního gotického umění východních Čech anebo systematické fotografování židovských pomníků. Mezi nejčastěji zachycované předměty patří architektura a nástěnné malby, ale také dosud nezhodnocené a nepublikované drobné hmotné památky, které obvykle nejsou součástí jiných sbírkových institucí. Profesionální digitalizace vlastních sbírkových předmětů ÚDU představuje rovněž běžnou činnost fotoateliéru.

Tato výstava ve čtyřech kapitolách představuje faktory, které vstupují do výsledného fotografického obrazu. Patří mezi ně okolnosti samotného zadání, ale také produkční nástrahy a podmínky, s nimiž se fotografové setkávají na místě v konkrétní den. Jejich práce je zpravidla určena k cílenému použití, které ovlivní recepci samotné fotografie, a tím i zobrazeného uměleckého díla. Všechny fotografie pak nacházejí svůj druhý život v databázi oddělení fototéky, kde mají možnost být znova vyhledány, použity nebo vřazeny do nových kontextů.

¹ K dějinám fotografického ateliéru Ústavu dějin umění AV ČR viz Dušana Barčová, Bekeť Bukovinská, Fototéka / Photo Archives, in: Lubomír Konečný, Jaroslava Hausenblasová, Michal Šroněk (eds.), *Ústav dějin umění AV ČR 1953–2003*, Artefactum, Praha 2003, s. 97–100; a David Bláha, *Mezi dokumentem a uměním. Vztah volné tvorby fotografa Miroslava Háka a jeho dokumentační práce pro ÚTDU ČSAV, Umění LXXI, 2023, č. 2, s. 142–152.*

The Current Photographic Studio at the Institute of Art History, CAS

¹ For the history of the photo studio see Dušana Barčová – Beket Bukovinská, *Fototéka / Photo Archives*, in: Lubomír Konečný, Jaroslava Hausenblasová, Michal Šroněk (eds.), *Ústav dějin umění AV ČR 1953–2003*, Praha: Artefactum 2003, s. 97–100; and David Bláha, *Mezi dokumentem a uměním. Vztah volné tvorby fotografa Miroslava Háka a jeho dokumentační práce pro ÚTDU ČSAV, Umění LXXI, 2023, no. 2*, pp. 142–152.

The photographic studio of the Institute of Art History, CAS was founded in 1953, together with the institution itself.¹ The tasks of the professional photographers in the studio have consistently aligned with the interests of art historians and the institution as a whole. From the very beginning, these objectives included topographical inventories of heritage monuments and comprehensive compendia of art history in the Czech lands. Today, the studio continues to support the institute's projects and provide photographs for its publications targeting diverse audiences. It also reflects the institution's evolution, which encompasses innovative team projects, interdisciplinary collaboration, a deepening of the care of its own collections and the popularization of science.

Three of the current photographers whose work is presented in this exhibition and catalogue – Vlado Bohdan, Jitka Walterová and Petr Zinke – have been involved in building the photographic department of the institute since the turn of the millennium and their work reflects the last twenty-five years of the institute's activities. Anežka Pithartová joined the team in 2024. In addition to supporting the ongoing inventory activities and the comprehensive art historical compendia, the team's photographic work has also ventured into peripheral, specific, and methodologically intriguing areas that have not yet been addressed in Czech art history.

The recent projects in which the studio has been involved include the photography of historic village houses still in use, the mapping of confiscated monuments in the Sudetenland and Gothic art in Eastern Bohemia, and the documentation of Jewish tombstones. The most common subjects of the photographs are architecture and wall paintings, but also previously unappreciated and unresearched small historical objects which are usually not part of any museum institution. Another frequent activity of the photographic studio is the professional digitization of the institute's collections.

In its four chapters, the exhibition presents the various factors that contribute to the final photographic image. These factors include not only the specifics of the assignment but also the challenges and conditions that photographers face on location each day. Typically, their work is intended for a particular purpose, which affects how both the photograph and the artwork it represents are received by the audience. All photographs are eventually given a second life in the institute's photo library database, where they can be accessed, reused or recontextualized.

Technologické podmínky ústavního fotoateliéru

Poslední čtvrtstoletí poznamenala turbulentní proměna fotografické technologie. Mechanicky zdoluhavé vytváření černobílých analogových fotografií či barevných diapozitivů začaly v ústavním fotoateliéru po přelomu milénia střídat první digitální technologie. Od skenovací digitální stěny Phase One, která objekty snímala v terénu systémem skeneru, zakoušeli fotografové a fotografky evoluci digitální techniky i softwarových nástrojů k úpravám snímků. V současné době pracují s fotoaparáty Canon EOS 5D, digitální stěnou Phase One s velkoformátovým čipem a se softwary využívajícími k úpravě obrazů umělou inteligenci.

Jitka Walterová při práci v Ralsku.
Jitka Walterová at work in Ralsko.
© Petr Zinke, 2024.



Petr Zinke při práci v Ralsku.
Petr Zinke at work in Ralsko.
© Jitka Walterová, 2024.

Technology Used in the Institute's Photo Studio

Over the past twenty-five years, photographic technology has undergone significant changes. After the turn of the millennium, the labor-intensive process of producing black-and-white analogue photographs and color slides was gradually replaced by digital techniques. Beginning with Phase One's digital scanning technology, which utilized a scanner system to capture images, our photographers have witnessed the evolution of digital tools and image editing software. Today, they use Canon EOS 5D cameras, the Phase One digital back with a large-format chip, and software powered by artificial intelligence to edit images.

Anežka Pithartová při práci
ve fotoateliéru ÚDU AV ČR.
Anežka Pithartová at work
in the photo studio of the IAH CAS.
© Jitka Walterová, 2024.



Vlado Bohdan při práci
ve fotoateliéru ÚDU AV ČR.
Vlado Bohdan at work
in the photo studio of the IAH CAS.
© Anežka Pithartová, 2024.

„Dějiny umění, jak je známe
dnes, jsou potomkem fotografie.“

“Art history as we know it today
is the child of photography.”

– Donald Preziosi



Zadání

Zadání je první důležitý faktor, který vstupuje do podoby výsledné fotografie. Historičky a historikové umění svými texty kladou různé otázky, k nimž mají specifické vizuální požadavky. Svým pohledem a znalostmi mohou ovlivnit podobu fotografických záběrů uměleckých děl. Ty pak slouží jako podklad pro analýzy a výzkum, pro prezentaci a k budoucímu publikování. Ne vždy jsou ale fotografové a fotografky limitováni přesnými pokyny co nebo jak vyfotit, a tak některé fotografie vznikají z jejich vlastní iniciativy. Rámování díla fotografickým obrazem otevírá zcela nové způsoby čtení, mění naše porozumění uměleckému dílu a může akcentovat dosud přehlížené detaily. Fotografie pak často umožňuje vidět ty aspekty díla, které jinak mohly zůstat skryté.

Věžník ze Staroměstské
mostecké věže v Praze, kol. 1450.

© Vlado Bohdan, 2006.

Fotografie Věžníka je výsledkem dlouhodobé spolupráce fotografa s historikem umění Ivo Hlobillem na dokumentování gotických soch. Záměrem badatele bylo fotograficky zachytit bizarní, téměř surrealistická specifika sochy shlížející vytřeštěným okem ze schodiště Staroměstské mostecké věže. Díky správnému nasvícení a pečlivé kompozici se tyto aspekty sochy podařilo fotografovi vystihnout.

Tower Guard from the Old Town
Bridge Tower in Prague, c. 1450.

© Vlado Bohdan, 2006.

The photograph of the Tower Guard is the result of a long-term collaboration between Bohdan and the art historian Ivo Hlobil in documenting Gothic sculpture. Hlobil wanted the photographer to capture the bizarre, almost surreal nature of the figure with its bulging eye looking down from the steps of the Old Town Bridge Tower. Through careful composition and the right lighting, the photographer successfully conveyed these unique aspects of the work.

Assignment

The assignment shapes the final form of each photograph. In their texts, art historians pose different questions and set specific visual requirements. Their perspectives and insights influence how the artwork will be photographed. The resulting images serve as a foundation for analysis and research, as well as for presentation and future publication. However, the instructions on what or how to shoot are not always strict, and some images are captured at the photographer's discretion. Framing a work through photography opens up new ways of interpreting it, alters our understanding of the artwork, and can bring attention to details that may have been previously overlooked. Photography allows us to see aspects of the work that might otherwise remain hidden.

Venkovské stavení
v Úhřetické Lhotě.

© Jitka Walterová, 2018.

V rámci projektu dokumentování
vesnických stavení 19. a 20. století
fotografka vytvořila rozsáhlý soubor
fotografií exteriérů i interiéru. Měla
relativně volnou ruku při volbě záběrů
a vzniklo tak mnoho kompozičně
i barevně výjimečných snímků, které
vizuálně atraktivním a autorským
způsobem zachycují nejen jednotlivé
objekty, ale i jejich osobitou
atmosféru.

Country house
in Úhřetická Lhota.

© Jitka Walterová, 2018.

As part of a project documenting
nineteenth- and twentieth-century
village houses, the photographer
created an extensive series of exterior
and interior photographs. She had
a relatively free hand in choosing the
shots, resulting in many images that
are unique in both composition and
colour, capturing not only individual
buildings but also their distinctive
atmosphere in a visually appealing
and original way.





Jan Jiří Bendl - Sv. Juda Tadeáš
ze zpovědnice kostela sv. Salvátora
v Praze, 1673-1675.

© Vlado Bohdan, 2023.

Fotografie je výsledkem standardního úkolu vyfotografovat sochu jako ilustraci pro vědecký článek. Fotografovi se podařilo sladit barevnost sochy s jejím pozadím do monochromatických odstínů umožňujících vyniknout kontrastu světla a stínů podobně jako na černobílé fotografii, aniž by byla potlačena přirozená barevnost. Fotografie je vzorovou reprodukcí, kterou badatelka vřele ocenila.

Johann Georg Bendl - St. Jude Thaddeus
from the confessional of the Church of
the Holy Saviour in Prague, 1673-1675.

© Vlado Bohdan, 2023.

The photograph was taken as part of a standard assignment to capture a statue for a scientific article. The photographer successfully harmonized the colors of the statue with its monochromatic background, allowing the contrast of light and shadow to stand out, similar to a black-and-white photograph, while still preserving the statue's natural colors. This exemplary reproduction has been highly appreciated by the article's author.



Křtitelnice z kostela
sv. Jana Křtitele v Rohenicích, 1602.
© Jitka Walterová, 2019.

Fotografie je součástí rozsáhlého projektu dokumentujícího gotické umění ve východních Čechách. Autorka měla za úkol vyfotografovat cínovou křtitelnicí. Umístila ji proti stěně, na kterou dopadají skrze okna sluneční paprsky, čímž vytvořila živé pozadí a zdůraznila přirozený místní kontext objektu.

Baptismal font from the Church
of St. John the Baptist in Rohenice, 1602.
© Jitka Walterová, 2019.

The photograph is part of a comprehensive project that documents Gothic art in Eastern Bohemia. Walterová was commissioned to photograph a tin baptismal font. She positioned it against a wall where sunlight streamed in through the windows, creating a vibrant backdrop that emphasizes the natural local context of the object.



Ochoz hradní kaple sv. Michaela archanděla a Panny Marie na Bezdězu, 1285–1290.

© Petr Zinke, 2016.

Fotograf dostal jen obecné zadání nafotit bezdězskou kapli, včetně jejího ochozu. Využil tak příležitosti k pořízení výtvarně velmi sugestivních fotografií. Ačkoliv snímek jasně zachycuje gotické tvarosloví, práce s atmosférou a se světlem ještě víc ilustruje samotný prožitek z prostoru během slunečného dne a akcentuje výtvarné možnosti média fotografie.

Ambulatory in the castle chapel of St. Michael and the Virgin Mary at Bezděz, 1285–1290.

© Petr Zinke, 2016.

The photographer was only given a general assignment to photograph the Bezděz chapel, including its ambulatory. He took this opportunity to create highly evocative images. While the photograph primarily captures the Gothic architectural forms, Zinke's skillful use of light and atmosphere conveys the experience of the space on a sunny day, demonstrating the artistic potential of photography as a medium.

Antonín Wiehl, František Křížík -
Křížíkova světelná fontána, 1891.
© Petr Zinke, 2012.

Fotograf měl ne zcela specifikovaný úkol vyfotit Křížíkovu fontánu na pražském Výstavišti. Jednalo se o náročné zadání zaznamenat zařízení, které je ve vypnutém stavu málo viditelné. Vzniklo celkem sedm fotografií v rozmezí několika hodin, během nichž se postupně stmívalo. Fotograf se rozhodl čekat na šero, aby zachytil barevné osvětlení, které zviditelňuje konstrukci této technické památky a činí ji vizuálně zajímavou, aniž by byla spuštěna.

Antonín Wiehl, František Křížík -
Křížík's Fountain, 1891.
© Petr Zinke, 2012.

The photographer was given an unspecified task: to photograph Křížík's fountain at the Prague Exhibition Grounds. This proved to be quite challenging, as the fountain appears somewhat indistinct when it is turned off. Zinke's photographic process resulted in seven images taken over several hours, during which the light gradually diminished. He chose to wait until dusk to capture the colourful lights that highlight the structure of this engineering monument, making it visually interesting even when the fountain's mechanism is inactive.





Emil Přikryl - Vila Věry Chytilové,
Praha, 1970-1975.

© Anežka Pithartová, 2024.

Fotografie vznikla pro účely veřejné online databáze Architektonický manuál Prahy. V rámci tohoto projektu musí v relativně krátkém čase vznikat velké množství fotografií pražské architektury, doprovázejících texty k jednotlivým stavbám v databázi. I přes časové vypětí fotografka zvládla vytvořit vyváženou kompozici a využít vhodné denní doby, kdy slunce projasnilo celou zachycovanou fasádu.

Emil Přikryl - Věra Chytilová's villa,
Prague, 1970-1975.

© Anežka Pithartová, 2024.

The photograph was taken for the public online database called the Prague Architectural Manual. The ongoing project requires a large number of photographs of Prague's architecture to be taken in a relatively short period of time to accompany the text for each building in the database. Despite the time constraints, the photographer managed to create a balanced composition and take advantage of the time of day when the sun was illuminating the entire facade.



„Jakou trpělivost je třeba vynaložit na to, aby člověk objevil ten správný okamžik, kdy světlo odražené z kostelního okna nebo dveří dopadne na nějaký skrytý poklad, jakou dovednost vyžaduje vyvážit zrcadlo tak, aby odražené světlo nespočinulo příliš dlouho na jednom místě, a především jaké vědecké přesnosti je třeba, když chceme zaostřit tak, aby každá část obrazu vynikla stejně jasně! Fotografování uměleckých děl není zdaleka jen mechanická činnost...“

“What patience it takes to discover exactly the right moment for reflecting the light from a church window or door upon some hidden treasure, what skill it requires to balance the mirror so that the reflected light never dwells too long upon one spot; and above all, what science is necessary to focus so that every part of the picture comes out with equal clearness! To photograph a picture is far from being a mechanical pursuit...”

– Bernard Berenson

Produkce

Fotografie byla v době svého vzniku oslavována jako objektivní mechanismus pro zachycení pravdy. Tato představa často doprovází vnímání fotografie dodnes, ačkoliv již byla překonána. I v rámci dokumentování uměleckých děl musí fotograf udělat mnohá rozhodnutí, která činí takovou fotografii jedinečnou. Do výsledné podoby vstupuje správná volba techniky či vhodných postupů, následná postprodukce i řešení mnoha překážek, které mohou během focení nastat. Převádění trojrozměrných objektů do plošného zobrazení je formou interpretace, která zahrnuje hledání ideálního záběru, správného světla i atmosféry, a to vše ve snaze zprostředkovat a zdůraznit jedinečnou zkušenost setkání s uměleckým dílem. Za každou fotografií stojí drobný příběh takového hledání.



Production

At the time of its invention, photography was celebrated as a tool for capturing objective truth. It is still viewed this way, although the concept has been deconstructed many times. Even when documenting works of art, many decisions are made by the photographer, which makes each photograph unique. The resulting image depends on the choice of technique or method, postproduction and the many challenges that may arise during the shoot. Transforming three-dimensional objects into a two-dimensional image is a form of interpretation that involves searching for the ideal point of view, the right light and the right atmosphere to effectively convey and highlight the unique experience of encountering a work of art. Behind every photograph lies a small story of this search.

Hlavní sál Aenea a římských ctností
letohrádku Hvězda.
© Vlado Bohdan, 2010.

Aeneas s Anchisem prchají z hořící Tróje, hlavní sál Aenea a římských ctností letohrádku Hvězda, 1556-1563.
© Vlado Bohdan, 2010.

Focení rozsáhlé renesanční výzdoby v letohrádku Hvězda bylo jedním z fotograficky nejnáročnějších projektů ÚDU. Fotograf navštěvoval objekt každý den po několik měsíců a na vysokém lešení bez asistence dokumentoval celky i detaily všech klenebních štuků. Fotografoval často vleže, v jedné ruce fotoaparát a v druhé světlo, kterým z boku nasvěcoval nízký reliéf, aby co nejlépe vynikly jeho linie. V případě celků musel hledat nejvhodnější světelný kompromis, aby byla celá klenba dobře viditelná a zároveň se neztrácely její detaily.

Main Hall of Aeneas and the Roman Virtues in the Letohrádek Hvězda (Star Villa) in Prague.
© Vlado Bohdan, 2010.

Aeneas and Anchises Fleeing from Burning Troy, Main Hall of Aeneas and the Roman Virtues in the Star Villa, 1556-1563.
© Vlado Bohdan, 2010.

Photographing the extensive Renaissance decoration in the Star Villa was one of the IAH's most challenging projects. The photographer visited the villa every day for several months, documenting all the stucco compositions and details from a high scaffolding without any help. He often worked while lying down, using one hand to hold the camera and the other to position a lamp to illuminate the low relief from the side, ensuring that the lines stood out. When capturing the overall compositions, he had to find a balance in the lighting to make the entire vault clearly visible while still preserving the finer details.



Immaculata, České Meziříčí, 1749.

© Petr Zinke, 2014.

Fotografie vznikla pro sborník textů historika umění Ivo Kořána. Fotograf spolu s Kořánem navštěvovali místa v okolí Bydžova, badatelova rodného kraje, a dokumentovali místní umělecké památky i krajinu. Socha byla vyfotografována spontánně, když na ni badatele upozornil sám fotograf. Využil rozpohybovaných větví v pozadí sochy během větrného dne a rozhodl se vyfotografovat objekt na delší expozici. Socha zůstala ostrá, jelikož je nehybná, vzniklo tak ale výtvarně efektní, téměř abstraktní pozadí.

Immaculata, České Meziříčí, 1749.

© Petr Zinke, 2014.

The photograph was taken for a collection of texts by art historian Ivo Kořán. Zinke and Kořán visited places near Bydžov, Kořán's home region, and documented local art monuments and landscapes. The photograph is the product of a spontaneous moment when the photographer noticed the sculpture and brought it to the attention of the art historian. Intrigued by the tree branches swaying in the wind behind the sculpture, Zinke decided to use a longer exposure time. As a result, the motionless sculpture remained in focus, while the moving branches created a dramatic, almost abstract background.

Křest sv. Ludmily, schodištní cyklus
na Karlštejně, 1360-1363.
© Vlado Bohdan, 2003.

Křest knížete Bořivoje, schodištní cyklus
na Karlštejně, 1360-1363.
© Petr Zinke, 2003.

Fotografování nástěnných maleb na Karlštejně probíhalo v relativně krátkém období, kdy v profesionální fotografii vedle sebe paralelně existovaly analogová a digitální technologie. Oba fotografové navštívili objekt ve stejnou dobu, každý ale použil jiné zařízení. Petr Zinke fotil analogovým fotoaparátem Hasselblad na barevný diapozitiv, jehož předem daný čtvercový formát snímek na první pohled odlišuje od digitální fotografie. Vlado Bohdan fotil na jednu z prvních digitálních stěn Phase One, fungující v té době na principu skenovací technologie. Zařízení tedy nevytvářelo snímek v jednom okamžiku, ale postupně ho snímalo.

Baptism of St. Ludmilla, staircase cycle
at Karlštejn, 1360-1363.
© Vlado Bohdan, 2003.

Baptism of Prince Bořivoj, staircase cycle
at Karlštejn, 1360-1363.
© Petr Zinke, 2003.

Photographing the murals at Karlštejn occurred during a brief period when both analogue and digital technologies coexisted in professional photography. The two photographers visited the site simultaneously but used different equipment. Zinke employed an analogue Hasselblad color slide camera, which features a square slide format that visibly distinguishes it from digital photography. In contrast, Bohdan worked with one of the early Phase One digital backs, which operated based on scanning technology at the time. This device did not capture an image in a single moment; instead, it scanned it gradually.





Johann Martin Fischer - Tři Grácie, 1799.
Chrám Tři Grácií v Lednicko-valtickém areálu.
© Petr Zinke, 2012.

Dvojice fotografií je ukázkou toho, jak může volba techniky ovlivnit výsledný obraz. K fotografování stejného objektu byly použity dva druhy objektivů, které výrazně proměnily perspektivu obrazu. K vytvoření první fotografie byl použit standardní objektiv, který plasticky vytvaroval sochy a zachytil větší výřez architektury v pozadí. Druhá fotografie byla pořízena z větší vzdálenosti pomocí teleobjektivu, který v porovnání s předchozím snímkem více zploštl zachycený objekt, zároveň se ale sousoší ocitlo mezi dvěma sloupy architektury, čímž se vytvořilo méně rušivé pozadí.

Johann Martin Fischer - Three Graces, 1799.
The Temple of the Three Graces
in the Lednice-Valtice area.
© Petr Zinke, 2012.

The pair of photographs demonstrates how the choice of technique can impact the final image. Zinke used two different types of lenses to photograph the structure, which significantly altered the perspective of each image. In the first photograph, he utilized a standard lens that enhanced the volume of the sculptures and captured a larger portion of the architecture in the background. For the second photograph, Zinke moved further away and employed a telephoto lens. This choice flattened the subject compared to the first photo, but it also positioned the sculpture between two columns, creating a less distracting background.

Giovanni Battista Alliprandi - Hospitál
a kostel Nejsvětější Trojice v Kuksu,
1707-1715.

© Jitka Walterová, 2008.

Fasáda hospice a kostela v Kuksu je orientovaná na sever
a téměř nikdy na ni nedopadá přímé světlo. Fotografka musela
k objektu jezdit velmi brzy ráno a zůstat zde až do pozdního
večera, aby zachytila ty vzácné okamžiky, kdy je alespoň část
fasády osvětlena.

Giovanni Battista Alliprandi -
Hospital and Church of the Holy
Trinity in Kuks, 1707-1715.

© Jitka Walterová, 2008.

The facade of the hospital and church in Kuks faces north and
almost never receives direct sunlight. The photographer had to
go to the site very early in the morning and stay there until late
in the evening to capture those rare moments when at least part
of the facade is illuminated.



Krypta kostela Narození Panny Marie
v Doksanech, 2. pol. 12. stol.

© Jitka Walterová, 2013.

Snímek krypty kostela v Doksanech je příkladem výraznějšího postprodukčního vstupu do fotografie. V prostoru krypty měly být zachyceny zejména románské sloupy. Fotografka v temném prostředí neměla jinou možnost než nasvěcovat sloupy jednotlivě a s každým nasvíceným sloupem vytvořit samostatný snímek. Výsledná fotografie je pak kombinací všech záběrů dohromady.

Crypt in the Church of the Nativity
of the Virgin Mary in Doksany,
2nd half of the 12th century.

© Jitka Walterová, 2013.

The image of the crypt in the church in Doksany is an example of more extensive postproduction. The photographer's task was to capture the Romanesque columns in the crypt. Since the space is quite dark, she had to illuminate each column individually, taking separate images of each one. The final photograph is a composite of all these shots.





Neznámý fotograf, Portrét Aloisie Losenické, daguerrotypie ze sbírky Městského muzea v Polné, kol. 1850.

© Anežka Pithartová, 2024.

Fotografování daguerrotypií je obtížnou ateliérovou záležitostí, protože pozitivní obraz je na této první fotografické technologii viditelný pouze v určitém úhlu. Tvůrce snímku musí být celý přikrytý tmavou látkou, která zabrání odrazům fotografa ve skle překrývajícím objekt, a zároveň musí nastavit světla tak, aby nevytvářela odlesky přímo v ploše obrazu. Barevná destička slouží jako měřítko a vyrovnání barevné škály v postprodukcí.

Unknown photographer, Portrait of Aloisie Losenická, daguerreotype from the collection of the City Museum in Polná, c. 1850.

© Anežka Pithartová, 2024.

Photographing daguerreotypes involves challenging studio work since the positive image produced by this first photographic technology is only visible from specific angles. The photographer must be completely covered with a dark cloth to prevent reflections from the glass protecting the image. Additionally, the lighting must be carefully adjusted to avoid creating reflections within the image area. The color plate is used for scale and color balance during postproduction.

„Fotografie a zvláště fotografické reprodukce uměleckých děl podmiňují způsob, jakým vnímáme umění.“

“Photographs in general and art reproductions in particular condition the way in which we view art.”

– Barbara Savedoff



Klenba ambitu kláštera
františkánů v Kadani,
1483-1506.

© Petr Zinke, 2004.

Fotografováno aparátém Sinar na černobílý
analogový film 9 × 12 cm.

The vault of the cloister
in the Franciscan monastery
in Kadaň, 1483-1506.

© Petr Zinke, 2004.

Photographed with a Sinar camera
on 9 × 12 cm black and white analogue film.

Recepce

Dokumentární fotografie umění je určena pro použití v určitém kontextu. Její „správné“ čtení se vyjevuje teprve v interakci s cílovým médiem, které vedle sebe klade texty a další obrazy. Do kontaktu s divákem se tyto fotografie dostávají zejména prostřednictvím publikací a internetových databází, kde se podílejí na formulaci a dokreslení dané výpovědi a v neposlední řadě i na vizuální atraktivitě média. Fotografie se touto cestou multiplikuje, vystupuje ze stínu archivů a interních databází a stává se součástí kolektivního povědomí o podobě uměleckých děl. Nakonec je to právě fotografie, kterou si zapamatujeme spíše než dílo samotné.

Knihy z nakladatelství
Artefactum.
Books from the Artefactum
publishing house.
© Martin Netočný, 2022.

Reception

Documentary art photography is intended for use in a specific context. Its “correct” reading arises through interaction with the medium in which it is presented, and which also includes text and other images. Viewers encounter these photographs in publications and internet databases, where they help shape and clarify the message while also enhancing the visual appeal of the medium. As a result, photographs are multiplied, emerging from the depths of archives and internal databases to become part of the collective mental image of artworks. Ultimately, it is the photograph that we remember, rather than the artwork itself.



„Fotografie! Fotografie! -
v naši práci jich není
nikdy dost!“

“Photographs! Photographs! -
in our work one can never
have enough!”

- Bernard Berenson



Jan Labuška - František Leypold,
Vila Josefa Bertla, Praha, 1900.
© Anežka Pithartová, 2024.
Online databáze Architektonický manuál Prahy,
<https://umeleckepamatky.udu.cas.cz/>.

Jan Labuška - František Leypold,
Josef Bertl's villa, Prague, 1900.
© Anežka Pithartová, 2024.
Online database called the Prague Architectural Manual,
<https://umeleckepamatky.udu.cas.cz/>.



01



02



03



04



08



09



10



11



15



16



17



18



22



23



24



25



29



30



31



32



36



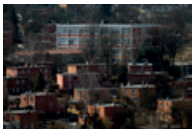
37



38



39



43



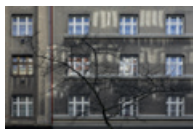
44



45



46



05



06



07

Autoři vyobrazených
fotografií:
Authors of the
depicted photographs:

01-07
© Anežka Pithartová

08-21
© Jitka Walterová

22-35
© Petr Zinke

36-49
© Vlado Bohdan



12



13



14



19



20



21



26



27



28



33



34



35



40



41



42



47



48



49

Současní fotografové a fotografky ÚDU AV ČR

Vlado Bohdan

působí v ÚDU jako fotograf od roku 1999, od roku 2019 je vedoucím fotoateliéru. V letech 1993–1998 vystudoval obor fotografie na FAMU v Praze, do roku 2001 zde působil jako externí pedagog divadelní fotografie. Mezi specifika jeho práce pro ÚDU patří vytváření nových analogových fotografií z originálních negativů Josefa Sudka, které jsou součástí ústavních sbírek, a to pro výstavní či publikační účely. Je rovněž spoluautorem památkového postupu prezentace starých negativů touto formou. Ve své volné tvorbě se věnuje subjektivnímu dokumentu v jeho metaforických polohách, portrétní a také inscenované výtvarné fotografii.

Anežka Pithartová

se k fotografickému týmu ÚDU připojila teprve v roce 2024. V letech 2020–2023 vystudovala obor umělecké fotografie na FAMU v Praze. V rámci své dosavadní práce v ÚDU se věnovala zejména fotografování pro Architektonický manuál Prahy. Kromě profesionální fotografické dokumentace uměleckých děl či akcí ÚDU se specializuje na vytváření videí. Ve své bakalářské práci na FAMU se věnovala hledání vlastní identity skrze fotografování venkova a ve volné tvorbě pokračuje ve fotografování téhož tématu na barevný negativ.

Jitka Walterová

začala v ÚDU působit v roce 1995, poté co dokončila dvouleté pomaturitní studium na Pražské fotografické škole. V letech 1997–2002 vystudovala fotografii na FAMU v Praze. K její tvorbě na hraně profesionální a volné dokumentace patří soubor zachycující současné proměny české vesnice a vesnických stavení (projekt NAKI, 2016–2020). Pravidelně portrétuje zaměstnance ÚDU pro účely webových stránek, což reflektuje její osobní zájem o portrétní fotografii. K jejím autorským projektům patří téma proměny lidské tváře v časosběrných souborech fotografií. Je spoluzakladatelkou výtvarné skupiny Společenství spouště, ve které tvoří od roku 2010.

Petr Zinke

je fotografem ÚDU od roku 2002. Fotografií vystudoval na FAMU v Praze v letech 1993–1998, následně zde také externě působil v semináři krajinářské fotografie. Jeho vztah k fotografii krajiny se projevuje příležitostně i v jeho profesionální dokumentaci památek. Ve své aktivní volné tvorbě se zaměřuje například na zachycení barevných a grafických prvků v přírodě, ale i na její divokost a neuspořádanost. Používá staré technologie, velkoformátové analogové fotoaparáty a kontaktní kopírování negativu na pozitiv. Experimentuje rovněž s fotografickou interpretací klasické hudby.

Current Photographers at the IAH CAS

Vlado Bohdan

has been a photographer at the IAH since 1999 and has served as the head of the photo studio since 2019. From 1993 to 1998, he studied photography at Film and TV School of Academy of Performing Arts (FAMU) in Prague, where he also worked as an external lecturer of theater photography until 2001. A significant aspect of his work at the IAH involves creating new analogue photographs from original negatives by Josef Sudek, which are part of the institute's collections and are used in exhibitions and publications. He also co-authored the preservation procedure for presenting old negatives in this manner. Bohdan's artistic work focuses on subjective documentary photography in its metaphorical forms, portrait photography, and staged art photography.

Anežka Pithartová

joined the IAH photography team in 2024. She studied art photography at FAMU in Prague between 2020 and 2023. In her work at the IAH, she has mainly photographed for the Prague Architectural Manual. In addition to professional photographic documentation of artworks or events at the IAH, she also specializes in creating videos. Her bachelor's thesis at FAMU focused on the search for her own identity through countryside photography and in her personal artistic work she continues to take colour negative photographs of rural landscapes.

Jitka Walterová

began her career at the IAH in 1995, after completing two years of post-secondary studies at the Prague School of Photography. From 1997 to 2002 she studied photography at FAMU in Prague. Her work navigates the line between professional and personal documentation, featuring a series that captures contemporary changes in Czech villages and their houses (NAKI project, 2016–2020). She regularly takes portraits of IAH staff for the website, reflecting her personal interest in portrait photography. Her artistic work includes a time-lapse photography project on the transformation of the human face. She is a co-founder of the art group Společensví spouště (The Shutter Release Society), where she has been working since 2010.

Petr Zinke

has been working as a photographer at the IAH since 2002. He studied photography at FAMU in Prague from 1993 to 1998 and subsequently worked there as an external lecturer in the landscape photography seminar. His connection to landscape photography is sometimes reflected in his professional documentation of monuments. His active artistic practice focuses on capturing the colour and graphic elements in nature, as well as its wildness and inherent disorder. He uses old technology, large format analogue cameras and contact copying from negative to positive. He also experiments with photographic interpretations of classical music.



Tým fotografického ateliéru ÚDU AV ČR.
The team of the photo studio IAH CAS.
Zleva / From the left:
Petr Zinke, Anežka Pithartová,
Jitka Walterová, Vlado Bohdan.
© Jitka Walterová, 2024.



Fotografické podmínky dějin umění
a současný fotografický ateliér
Ústavu dějin umění AV ČR

Photographic Conditions of Art History
and the Current Photographic Studio
at the Institute of Art History, IAH CAS

Kurátoři / Curators:
Katarína Mašterová, Martin Pavlis

Doprovodná publikace k výstavě
ve Window Gallery, ÚDU AV ČR

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

12/12/2024—27/04/2025

Publikace byla vydána
s podporou Akademie věd České republiky.

This book was published with support
from the Czech Academy of Sciences.

Recenzovali / Peer-reviewed by:
doc. Mgr. Tomáš Dvořák, Ph.D.
MgA. David Stecker

Texty / Texts:
Katarína Mašterová, Martin Pavlis

Jazyková redakce / Language editor:
Jana Válková

Překlad / Translation:
Hana Logan

Grafická úprava / Graphic design:
BFF – Marek Fanta

Foto / Photo:
Vlado Bohdan, Martin Netočný,
Anežka Pithartová, Jitka Walterová,
Eliška Wilczek, Petr Zinke – ÚDU AV ČR

Spolupráce / Collaboration:
Markéta Janotová

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

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

Artefactum Publishing House,
Institute of Art History
of the Czech Academy of Sciences

Praha / Prague 2024

ISBN 978-80-53018-03-6
(tištěná / printed version)
ISBN 978-80-53018-04-3 (PDF)

Zdroje citátů
v úvodech kapitol:
Sources of quotations
from the chapter
introductions:

str. 1 / p. 1
André Malraux,
The Voices of Silence.
Museum without Walls.
St. Albans 1974, s. 30
(překlad do angličtiny/
English translation:
Stuart Gilbert,
překlad do češtiny
z francouzského
originálu / Czech
translation from
the French original:
Jana Chartier).

str. 10 / p. 10
Donald Preziosi,
Rethinking Art History.
Meditations on a Coy
Science, New Haven,
NC – London 1989,
s. 72.

str. 18 / p. 18
Bernard Berenson,
Isochromatic
Photography and
Venetian Pictures,
Nation, Vol. 57,
Nov. 1893, No. 1480,
s. 347.

str. 26 / p. 26
Barbara Savedoff,
Looking at Art Through
Photographs, *The
Journal of Aesthetics
and Art Criticism*, Vol.
51, Summer 1993, No. 3,
s. 457.

str. 28 / p. 28
Bernard Berenson,
*Italian Pictures
of the Renaissance,*
*A List of the Principal
Artists and Their
Works with an Index of
Places*, Oxford 1932,
s. x.

→

Venkovské stavení
v Ropici.
© Jitka Walterová,
2016.

Country huse in Ropice.
© Jitka Walterová,
2016.



Klenba ambitu kláštera
františkánů v Kadani, 1483–1506.
© Petr Zinke, 2004.
Fotografováno aparátem Sinar na černobílý
analogový film 9 x 12 cm.



ISBN 978-80-53018-03-6

The vault of the cloister
in the Franciscan monastery
in Kadaň, 1483–1506.
© Petr Zinke, 2004.
Photographed with a Sinar camera
on 9 x 12 cm black and white analogue film.

