



národní  
úložiště  
šedé  
literatury

## **Zhotovení a prezentace fotografií formou tzv. newprintů**

Bohdan, Vlado  
2021

Dostupný z <http://www.nusl.cz/ntk/nusl-438725>

Dílo je chráněno podle autorského zákona č. 121/2000 Sb.

Tento dokument byl stažen z Národního úložiště šedé literatury (NUŠL).

Datum stažení: 26.04.2024

Další dokumenty můžete najít prostřednictvím vyhledávacího rozhraní [nusl.cz](http://nusl.cz) .

# Zhotovení a prezentace fotografií formou tzv. newprintů

Památkový postup

**Příjemce:** Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i.

Josef Sudek a fotografická dokumentace uměleckých děl: od soukromého archivu umění k reprezentaci kulturního dědictví (DG16P02M002)

**Řešitel:** Mgr. et Mgr. Katarína Mašterová, Ph.D.

**Autoři:** MgA. Vladimír Bohdan, Mgr. et Mgr. Katarína Mašterová, Ph.D.

**Vydal:** Ústav dějin umění AV ČR, v. v. i., 2020



# OBSAH

<b>1. Cíle a charakteristika památkového postupu</b>	4
1.1 Modelový soubor pro vytvoření památkového postupu – negativy Josefa Sudka a jejich specifika	7
1.2 Terminologie	10
<b>2. Vlastní popis památkového postupu</b>	12
2.1 Předpoklady	12
2.2 Přípravná studijní fáze	13
2.3 Volba rozměru newprintů	13
2.4 Čtení (interpretace) negativu a přípravná fáze	14
2.5 Příprava a manipulace s negativem	15
2.6 Příprava temné komory	15
2.7 Vznik obrazu	16
2.7.1 Zvětšenina	16
2.7.2 Kontaktní kopie (kontakt)	16
2.7.3 Zhotovení pozitivního obrazu z negativu	16
2.8 Zvětšování	17
2.8.1 Kontrast a expozice	17
2.8.2 Expozice – zkouška osvitů	19
2.9 Chemický proces	21
2.10 Napínání a sušení	23
2.11 Retušování, označení, popis	26
2.12 Posouzení výsledných variant a výběr nejvhodnějšího pozitivu	27
2.13 Míra tvůrčího procesu při zhotovení newprintu	28
<b>3. Ověření památkového postupu v praxi a využití newprintů</b>	29
3.1 Praxe zhotovování newprintů v Ústavu dějin umění AV ČR před zahájením projektu	29
3.2 Dosavadní praxe a užití newprintů v rámci Sudek Project	31
3.3 Využití newprintů na výstavách	32



3.3.1 Výstava V ateliéru (2016–2017)	32
3.3.2 Výstava Topografie sutin (2018)	34
3.3.3 Putovní výstava Topografie sutin. Praha 1945 (2018–2019)	38
3.3.4 Výstava Obrazy a odrazy (2019)	41
3.3.5 Výstava Sudek a sochy (2020)	42
3.4 Využití pro badatelské studium a archivaci	44
3.5 Výsledky workshopu o newprintech	44
<b>4. Závěr</b>	48
<b>Seznam použité související literatury</b>	49
<b>Seznam literatury, která předcházela výsledku</b>	52
<b>Poděkování</b>	53
<b>Medailonky autorů</b>	53

# 1. Cíle a charakteristika památkového postupu

Památkový postup vznikl v rámci řešení projektu „Josef Sudek a fotografická dokumentace uměleckých děl: od soukromého archivu umění k reprezentaci kulturního dědictví“, podpořeného Ministerstvem kultury ČR v rámci Programu aplikovaného výzkumu a vývoje národní a kulturní identity NAKI II v letech 2016–2020, id. kód: DG16P02M002. Používáme pro něj zkratku Sudek Project (dále takto v textu).<sup>1</sup> Projekt propojuje řešitele z oblastí dějin umění a dějin fotografie, restaurování fotografií, odborníky na umělecko-historické databáze a fotografie.

Cílem metodického postupu je popsat modelový proces zhotovení nových analogových fotografií – černobílých bromostříbrných pozitivů z historických negativů. Jeho součástí je podrobný popis jednotlivých kroků v temné komoře, a to s ohledem na práci již nežijícího autora. Postup byl vypracován na základě práce s materiálem jednoho konkrétního fotografa, Josefa Sudka (1896–1976), dále označovaného jako autor. Na tomto příkladu bude popsána problematika interpretace (tvůrčího „přečtení“) autorových negativů při převodu do nových analogových pozitivů, tzv. newprintů, kterou provádí fotograf, dále označovaný jako interpret.

Jedná se o klasický postup zhotovení fotografie, vhodný pro prezentaci i uchování odkazu autora a jeho děl dochovaných ve formě negativů.<sup>2</sup> Názory na využití negativů ve výstavní, publikační či jiné umělecko-historické praxi se velmi různí.<sup>3</sup> Důvodem pro vytvoření nového pozitivu může být zejména nedochování pozitivu původního,<sup>4</sup> případně skutečnost, že pozitiv nikdy nevznikl. Je ovšem třeba vzít v úvahu problém tvůrčího rozhodnutí interpreta, zda daný negativ ke zhotovení pozitivu vůbec použít.

---

<sup>1</sup> Další informace a výstupy projektu viz na webových stránkách <http://www.sudekproject.cz/> (vyhledáno 13. 5. 2020).

<sup>2</sup> V případě existence originálních autorských pozitivů upřednostňujeme prezentaci fotografií autora v této podobě.

<sup>3</sup> Srov. především Jiří Pátek (ed.), *Bulletin Moravské galerie* č. 78, 2018 (tematické číslo zaměřené na negativy). V rámci Sudek Project se negativům věnuje článek Hany Buddeus, „Storing and/or Sharing: the Negative in the Commercial Work of Josef Sudek“, *Umění /Art* LXVI, 2018, č. 5 s. 388–399 s dalšími odkazy; dále srov. v archivní praxi Mary Lynn Ritzenthaler – Diane Vogt-O’Connor et al., *Photographs: Archival Care and Management*. Chicago: Society of American Archivists, 2010 (3. vydání, první vydání 2006); Cornelia Kemp (ed.), *Unikat, Index, Quelle. Erkundungen zum Negativ im Fotografie und Film*, Göttingen: Wallstein Verlag 2015.

<sup>4</sup> Například pozůstalost Eliho Lotara v Centre Pompidou byla v roce 1993 prezentována na výstavě prostřednictvím newprintů, protože originální pozitivy se téměř nedochovaly; Damarice Amao, „To Collect and Preserve Negatives: the Eli Lotar Collection at the Centre Georges Pompidou“, in: Elizabeth Edwards – Christopher Morton (eds.), *Photographs, Museums, Collections*, London: Bloomsbury 2015, s. 231–246.

Autor totiž nikdy nemusel mít záměr daný negativ převést do pozitivu a prezentovat.<sup>5</sup> To se týká zejména snímků zhotovených jako výtvarné dílo (autor si ze série negativů vybere pouze jeden nejlepší, který představí v pozitivu). V rámci materiálu klasifikovaného primárně jako dokumentační, s nímž pracujeme i v tomto postupu (reprodukce uměleckých děl), však zhotovení pozitivu napomáhá k poznání minulosti nejen fotografa a jeho díla, ale také tvorby či života autora zobrazeného uměleckého díla – či obecněji historické skutečnosti zobrazené skrze fotografii. Její vizuální zpřístupnění je žádoucí.<sup>6</sup> Popisovaný postup umožňuje prozkoumat a znovuobjevit mnoho dosud neznámých či nezpracovaných fotografických archivů.<sup>7</sup>

Současná snaha o vizuální zpřístupňování historického materiálu dnes vede primárně k digitalizaci negativů s dokumentárním obsahem a jejich prezentaci buď ve formě následného digitálního tisku (případně digitálního osvitu) nebo digitálního média jako takového.<sup>8</sup> Řešení je snadno dostupné, není tak náročné na čas, má nižší náklady na produkci a vzniklé fotografie je možné představovat i v prostorách nezařízených pro vystavování historických fotografií. V případě dostupnosti obou metod prezentace, jak pomocí digitalizace či přímou analogovou formou (ke které se váže tento památkový

---

<sup>5</sup> Některé fotografie Josefa Sudka byly určeny pro reprodukce přímo z negativů, srov. Buddeus 2018; jindy fotograf může nesouhlasit s používáním negativů po jeho smrti jako v případě Alfreda Stieglitze, srov. Merrily Kerr, „A new look for Walker Evans“, *Art on Paper* XI, listopad – prosinec 2000, s. 22.

<sup>6</sup> Otázkou nových pozitivů se zabývá např. text A. D. Coleman, „Photography as Material Culture. What are the Vintage years“, *Art on Paper* V, listopad – prosinec 2000, č. 2, s. 56–60, kde autor zdůrazňuje možnost, kdy nový pozitiv poslouží lépe – například při studiu starších historických událostí, u nichž negativy uchovávají více detailů než původní pozitivy.

<sup>7</sup> K otázce reprodukování či kopírování fotografií z pohledu teorie srov. Ondřej Přibyl, *Jedinečnost a reprodukce fotografického obrazu*, Praha: UMPRUM 2014.

<sup>8</sup> Srov. např. výstavu *Ateliér H. Eckert*, 31. 10. – 10. 12. 2017, Clam-Gallasův palác, Praha, pořádanou Archivem hlavního města Prahy, kurátorka Miroslava Přikrylová; tisková zpráva: <http://www.ahmp.cz/page/docs/TZvystava%20Atelier%20H.Eckert.pdf> (vyhledáno 18. 5. 2020). Výstava zahrnuje objevené Eckertovy fotografie dochované na nově identifikovaných negativech. Zde byly fotografie z negativů prezentované formou digitálních tisků na panelech, originální negativ byl vystaven jeden. K dalším projektům patří mimo jiné putovní výstava *Hradní fotoarchiv 1918–1933, 2009–2018*, autoři Miroslava Burianová, Milena Běličová, Libor Jůn, poprvé vystaveno v Národním památníku na Vítkově (28. 10. 2009 – 6. 6. 2010); či výstava *Tvář průmyslové doby. Poldi – lidé a jejich továrna*, 29. 11. 2017 – 25. 3. 2018, Národní technické muzeum, autoři výstavy Michaela Brachtlová, Petr Kliment, Tomáš Štanzel, Jan Honzák, Michaela Hrubá. Podobným otázkám se věnoval projekt NAKI s názvem „Historický fotografický materiál – identifikace, dokumentace, interpretace, prezentace, aplikace, péče a ochrana v kontextu základních typů paměťových institucí“ (DF13P01OVV007, 2013–2017), pod který výstava spadala, a to i v metodice, viz Tomáš Štanzel (ed.), *Preventivní péče, uložení, instalace a ochrana historického fotografického materiálu v různých typech paměťových institucí (vyjma restaurátorských a konzervátorských technik a postupů)*, Praha: Národní technické muzeum 2016 (online: <http://www.ntm.cz/data/sprava-sbirek/Methodiky/Methodika%205.pdf>), zejména kapitola „Průvodce zhotovením replik originálních fotografií“ od Ladislava Bezděka (s. 95–101), preferující digitální tisky a odmítající analogové pozitivy z originálních negativů z důvodů muzejní ochrany originálu (s. 95). Srov. také Ladislav Bezděk – Martin Frouz, *Digitální a digitalizovaná fotografie pro vědecké účely v praxi památkové péče*, Praha: Národní památkový ústav 2014. V případě prezentace převyšující pouze obsah fotografií (nejčastěji dokumentární), a to s přesahem k prezentaci autora jako umělce, k digitálním replikám zpravidla nedochází, protože tisk by mohl negativně ovlivnit vnímání díla autora a jeho originální tvorby.

postup), je nutné brát ohled na účel prezentace (ukazujeme především obsah snímků anebo prezentujeme autora samotného?), charakter prezentovaného díla, případně specifické přání autora.

K rozhodnutí prezentovat dílo autora výhradně pomocí digitálních technologií na úkor analogových může vést i absence znalostí klasického postupu, vybavení, finančních prostředků či dostupnosti profesionálních fotografů pracujících analogovou metodou, případně preference dané instituce ve způsobu manipulace s historickým materiálem.

Tento památkový postup má za cíl zaznamenat metodiku pro případy, jakým je prezentace dokumentačních děl Josefa Sudka, jehož práce má vedle hodnoty historiografické i vysokou uměleckou kvalitu. Tuto kvalitu je potřeba s ohledem na odkaz autora uchovat a zprostředkovat. Domníváme se, že jedním ze způsobů je i nejkvalitnější či nejautentičtější možná prezentace jeho archivu negativů. Výhodou námi popisovaného postupu je i dlouhá archivní životnost výsledných analogových fotografií, na rozdíl od dnes obvykle užívaných digitálních tisků.

Součástí testování a praktických zkoušek při vzniku památkového postupu v Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i.<sup>9</sup> bylo i zohlednění estetického vyznění konečné podoby pozitivu, která je výsledkem snahy přiblížit se poetice díla autora a současně nenapodobovat všechny aspekty (např. stáří díla) jako v případě faksimile. Předkládaný technický postup odráží i konkrétní výtvarné a umělecké vyznění podoby newprintu z původního negativu s ohledem na zkoumaného autora.<sup>10</sup>

Kromě testování a početných prezentací proběhl v roce 2018 v rámci přípravy tohoto památkového postupu workshop srovnávající analogovou cestu vzniku pozitivů s různými dostupnými druhy pigmentových tisků a digitálního osvitu (podrobněji viz kapitola 3.5).<sup>11</sup> Výsledky workshopu dopadly jednoznačně přesvědčivě ve prospěch uchování analogového postupu. Cílem a záměrem tohoto památkového postupu je tak přiblížit se formě pozitivů, jakou užíval autor a jaká obraz autora co nejautentičtěji přibližuje v duchu jeho původních postupů, ovšem za použití současných technologií.<sup>12</sup> Samozřejmostí je důsledné přiznání nového zhotovení pozitivu v popisku k dílu a označení newprintu razítkem na zadní straně se jménem interpreta a rokem vzniku.

Cílem předkládaného postupu je zhotovení novodobé analogové fotografie, nové kopie, která se v maximální možné míře blíží výrazu autorského originálu, ale zároveň odráží i

---

<sup>9</sup> Samozřejmým předpokladem je funkční a plně zařízená temná komora, jakou Ústav dějin umění disponuje v rámci svého stálého, profesionálně vybaveného fotografického ateliéru.

<sup>10</sup> Autorem praktického testování i textu tohoto postupu (kapitoly 2) je fotograf Vlado Bohdan (biografický medailonek viz na konci tohoto dokumentu), který se vytváření nových pozitivů ze Sudkových negativů věnuje již téměř dvacet let a památkový postup tak odráží jeho dlouholeté zkušenosti, nabízí jisté zobecnění takové práce a výsledky po mnohaletém testování v praxi.

<sup>11</sup> Program workshopu viz <http://www.sudekproject.cz/negativ-pozitiv-newprint> (vyhledáno 13. 5. 2020).

<sup>12</sup> Josef Sudek neměl možnost přejít na technologii digitálního tisku, jako je dnes běžné i u fotografů s analogovými archivy, např. u Josefa Koudelky. Sudkovy postupy proto respektujeme a tím poukazujeme i na historicitu zpracovávaného materiálu.

aktuální dobu vzniku (např. dostupnost jiných fotografických materiálů k jejich zhotovení) i druhotná poškození původního negativu.<sup>13</sup> Vzniká nová fotografie, která neimituje původní historický originální pozitiv, nejedná se o faksimile, tj. věrnou napodobeninu originálu, který obvykle nemáme k dispozici, a přiznává spoluautorství interpreta, jenž dílo z negativu do pozitivu přenáší a uplatňuje při tom nejen poznatky nabyté studiem originálních pozitivů autora, ale také své subjektivní zkušenosti, výtvarné cítění či aktuální technologické možnosti. Kvalita práce takového interpreta jednoznačně nabývá v čase, s přibývajícými zkušenostmi s dílem autora.

Památkový postup je určen především pracovníkům paměťových institucí, uchovávajících vlastní sbírky fotografických negativů ať již jako sbírkové předměty, anebo jako přidružený dokumentační materiál (tzv. ne-sbírky).<sup>14</sup> Jedná se o muzea, archivy, památkové ústavy, vědecké instituce či akademická pracoviště, ale i archivy komerčních institucí či pozůstalosti fotografů, které jsou dosud v soukromých sbírkách. Předpokládáme, že památkový postup budou číst nejen fotografové, ale i kurátoři či správci sbírek, kteří nemají profesionální fotografické vzdělání, o fotografie však pečují a uskutečňují důležitá rozhodnutí týkající se jejich uchování a prezentace a potřebují získat představu o specifikách výroby newprintů pro své potřeby, proto památkový postup obsahuje například i obecné informace o práci ve fotokomoře.

## 1.1 Modelový soubor pro vytvoření památkového postupu – negativy Josefa Sudka a jejich specifika

Soubor, který umožnil vznik předkládaného postupu, je předmětem řešení Sudek Project. Jedná se přibližně o 14 000 negativů a 6 000 pozitivů Josefa Sudka uložených od konce sedmdesátých let 20. století v Ústavu dějin umění AV ČR.<sup>15</sup> Vznik památkového postupu souvisí s hlavními cíli tohoto projektu, kterými jsou fyzické i digitální uchování archivu Sudkových negativů i pozitivů, jejich odborné zpracování,

---

<sup>13</sup> Mezi poškozeními, která zachováváme, jsou například poškozená podložka negativu (uštíplý roh, praskliny skla apod.), poškození emulze – například trhliny či fragmentární absence, vysrážené stříbro anebo jiné degradace. Tato poškození mohou mít v některých případech původ i v době Sudkova života a autor je tak mohl hypoteticky při použití retušovat. Přistupujeme však ke stavu negativů (i při zhotovení nových pozitivů) konzervátorsky a nesnažíme se je ve prospěch obrazu restaurovat. Tento postup volíme s ohledem na přístup k negativům jako objektům vlastní historické hodnoty, kterou lze i z formy newprintu rozpoznat. Opačný přístup je však rovněž běžný, zejména ve sběratelských kruzích, a je otázkou kurátorské volby.

<sup>14</sup> K tomu naposledy Elizabeth Edwards, „Thoughts on the ‚Non-Collections‘ of the Archival Ecosystem“, in: Julia Baringhausen – Costanza Caraffa – Stefanie Klamm – Franka Schneider – Petra Wodtke (eds.), *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*, Berlin: edition open access 2019, s. 67–82.

<sup>15</sup> Dokumenty k daru Boženy Sudkové, zprostředkované Annou Fárovou mezi léty 1978–1989, jsou k dispozici v oddělení fototéky Ústavu dějin umění AV ČR.

vhodné uložení a konzervování, výzkum, interpretace a představení široké veřejnosti. Námětově jde o reprodukce uměleckých děl a o fotografie související s uměleckým provozem. Snímky jsou převážně výsledkem Sudkovy profesionální práce na zakázkách pro umělce, umělecké spolky, památkové instituce a nakladatelství.<sup>16</sup>

Hlavním úkolem fotografů zapojených do tohoto projektu je především plošná profesionální digitalizace celého souboru, která umožní eliminovat rizika plynoucí z fyzické manipulace s originály kvůli jejich studiu, zpracování či prezentaci.<sup>17</sup> Pouze malá část archivu negativů může být zpracována do formy newprintů. Tento postup nelze, vzhledem k rozsahu souboru, uplatnit na celé dílo autora, ale jen na jeho vybranou část, určenou pro prezentace na výstavách, kde divák vstupuje s novodobými fotografiemi do přímého kontaktu. Vystavování negativů je velmi náročné na samotnou instalaci, je možné pouze za dodržení specifických podmínek a nemusí být vždy žádoucí (negativ se reprezentuje více jako objekt než jako obraz, čitelnost informací obsažených ve snímku je nižší). V případě potřeby vystavení snímku se newprint nejlépe přiblíží požadované kvalitě výstavní prezentace.

Volba prezentace Sudkových negativů formou newprintů vychází ze samotné povahy souboru. U negativů datovaných do období dvacátých až sedmdesátých let 20. století jde v převážné většině o velké formáty skleněných desek či planfilmů (negativů na polymerních podložkách) velikosti 13 × 18 cm. V menší míře jsou zastoupeny formáty 9 × 9, 9 × 12, 10 × 15, 12 × 16 a 18 × 24 cm. Přibližně ze dvou třetin jde o skleněné desky, které jsou křehké, a při manipulaci snáze dochází k jejich poškození. V Sudkově archivu v Ústavu dějin umění se dochovaly také pozitivy, převážně formátů 9 × 12, 10 × 15, 13 × 18 a 18 × 24 cm či od nich odvozených výřezů. V několika případech lze studovat k negativu pozitiv či několik verzí pozitivů – kontaktní otisk či zvětšeninu, pozitiv s razítkem či bez razítka. U pozitivů bez razítka nelze autorské stanovisko k pozitivu určit, jejich kvalita či úprava se liší: může to být náhledový kontaktní otisk na podložku s černým okrajem či naopak důkladně zvětšený či kopírovaný otisk za použití krycí masky, v úpravě s bílým okrajem (obr. 1–2).<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Spektrum Sudkova archivu hodnotí závěrečná publikace projektu; Hana Buddeus (ed.), *Sudek a sochy*, Praha: Artefactum 2020.

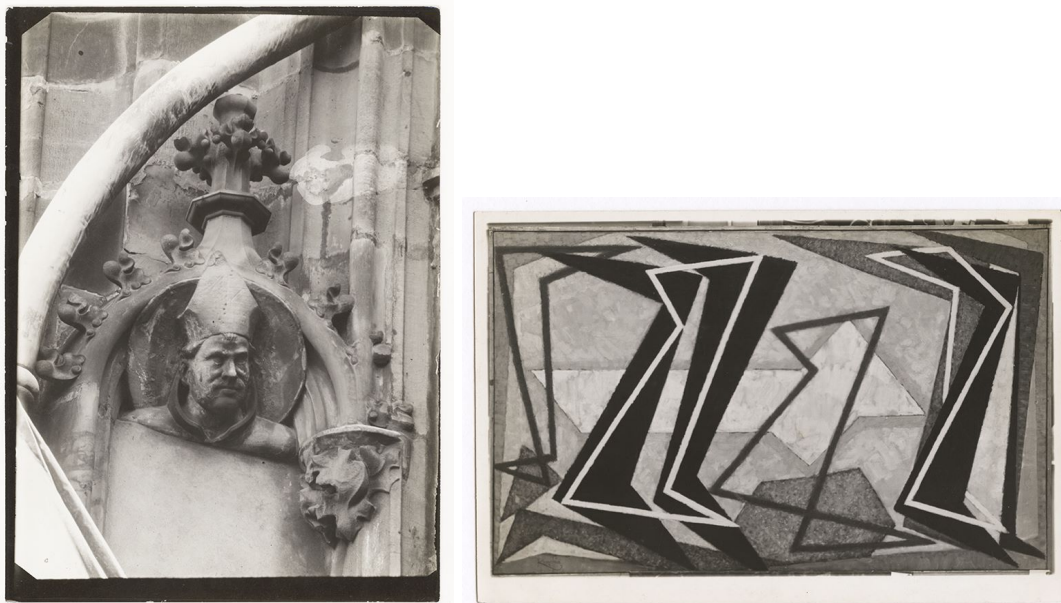
<sup>17</sup> V projektu na digitalizaci pracovali fotografové Vlado Bohdan, Adéla Kremplová, Ondřej Příbyl, Jan Douša a Stanislav Tryputen.

<sup>18</sup> Díky dochování celého Sudkova archivu je zřejmé, že pracujeme i s pozitivy, které by Sudek nevystavil či nezveřejnil nebo které nesplňovaly jeho nároky na prezentaci, i ty jsou ale přirozenou součástí fotografických archivů.





**Obr. 1** Příklady digitalizovaných originálních negativů Josefa Sudka pomocí fotoaparátu Phase One. Zleva inv. č. S2670N (18 × 13 cm), S253N (13 × 18 cm). Repro © ÚDU.



**Obr. 2** Příklady originálních pozitivů Josefa Sudka – neořezaný kontakt s černým okrajem a kontakt s bílým rámečkem a ořezanou podložkou a se Sudkovým razítkem na zadní straně. Zleva inv. č. S2670B (18 × 13 cm), S253 (11,7 × 17,5 cm). Repro © ÚDU.

Negativy určené ke zhotovení newprintů jsou zpravidla snímky vybrané k vystavení. Jedná se o fotografie buď výtvarně pozoruhodné, nebo odkrývající dosud neznámou historickou skutečnost (např. umělecké dílo, historickou událost či místo). Při zhotovení

newprintů velmi napomáhá možnost nastudovat Sudkovy postupy na příkladech dochovaných pozitivů a tím se jeho metodě co nejvíce přiblížit.<sup>19</sup>

## 1.2 Terminologie

Pro nakládání s novými fotografiemi je důležitá terminologie, aby se zamezilo záměně s dobovými originály. Správně použité termíny jsou zásadní při prezentaci na výstavách, ale také v popisných textech vyjadřujících se k těmto novodobým kopiím. Tato terminologie obecně není jednotná a vypomáhá si výrazy převzatými z angličtiny.

V rámci Sudek Project používáme tato označení:

**Originální / autorský pozitiv (anglicky Vintage Print)** – pozitiv zhotovený autorem z vlastního negativu nedlouho po jeho vzniku (někdy signován či s razítkem), také autorský pozitiv.<sup>20</sup>

**Autorizovaný / pozdější pozitiv (anglicky Later Print)** – pozitiv je zhotoven autorem nebo pod jeho dohledem z původního negativu, ale později, někdy i se značným odstupem.<sup>21</sup> Obvykle je signován.

**Neautorizovaný pozitiv / novotisk / newprint (anglicky New / Modern / Recent / Posthumous Print)** – pozitiv je zhotoven z originálního negativu bez dohledu autora, obvykle po jeho smrti. Vedle jména autora je uvedeno jméno autora pozitivu – interpreta, který při interpretaci negativu vychází z pojetí tvorby původního autora.

---

<sup>19</sup> Větší část Sudkovy pozůstalosti byla věnována Uměleckoprůmyslovému museu v Praze. Zde uložené pozitivy byly řešitelům Sudek Project laskavě zpřístupněny kurátorem Sbírkou fotografie Janem Mlčochem a správkyní depozitáře Jitkou Štětkovou, za což oběma děkujeme. Při průzkumu tohoto fondu se podařilo nalézt a prostudovat i některé pozitivy k negativům uloženým v Ústavu dějin umění AV ČR.

<sup>20</sup> K problematičnosti termínu originálního pozitivu srov. např. A. D. Coleman, „Photography as Material Culture. Originality at a Premium“, *Art on Paper* IV, březen – duben 2000, č. 4, s. 42–46.

<sup>21</sup> Odlišit v Sudkově archivu originální a pozdější pozitiv není ve většině případů prakticky možné. Tuto praxi však naznačují účetní knihy Josefa Sudka (Písemná pozůstalost Josefa Sudka je uložena ve Sběrce fotografie Uměleckoprůmyslového musea v Praze), kde je patrné, že některé pozitivy, kontakty či zvětšeniny, vyráběl pro klienty z archivu svých negativů. Sudek navíc často používal snímky ze třicátých let později – jako novoročenky na konci šedesátých let (datum věnování je obvykle vepsáno na snímek), dobu jejich vzniku zhotovení však nelze jednoznačně určit. Další pozdější pozitivy Sudek z celého svého díla (včetně nejstarších negativů) zhotovoval při přípravě svých dvou výstav k osmdesátinám, kdy vybrané fotografie převážně kontaktně kopíroval z negativů a ojediněle zvětšoval, zejména rané cykly – byť podle Antonína Dufka (jemuž děkujeme za tuto vzpomínku) se mu nepodařilo jejich raný vzhled napodobit; v katalogu výstavy je přítomnost těchto pozdějších (tehdy „nových“) zvětšenin a kontaktů označena; Antonín Dufek, *Josef Sudek. Souborná výstava fotografického díla* (kat. výst.), Brno: Moravská galerie 1976, nestr. Pro Sudkovy pozitivy proto používáme pouze označení „originální pozitiv“, bez rozlišení doby jeho vzniku.



Pozitiv může a nemusí přiznávat vady negativu způsobené časem. Jedná se o novou autorskou interpretaci negativu, avšak v duchu děl původního autora.

**Kopie / fotografická reprodukce z autorského originálu** – přefotografovaný pozitiv, negativ, diapozitiv – ať již ve formě bromostříbrné fotografie, digitálního tisku, digitální kopie (skenu, snímku) či reprodukce v publikaci.

**Faksimile / replika** – materiálem a velikostí napodobuje co nejvěrněji existující originál – pozitiv či negativ. Cílem je nerozeznatelnost a na pohled zaměnitelnost s originálem.

Výraz „newprint“ je používán pro neautorizované pozitivy v Ústavu dějin umění nejpozději od roku 2003. Jde o zavedený jednoznačný popis, který z tohoto důvodu používáme i nadále (např. označení v databázi fototéky ÚDU). Metoda newprintů se využívala již v době před nástupem digitálních technologií či skenování pro potřeby historiků umění, kteří si vyžádali náhledy ze Sudkových negativů. Náhledové kontakty zhotovovali především od devadesátých let 20. století fotografové Taťána Billerová a Petr Zinke, a to nejčastěji na vyžádání historika umění Vojtěcha Lahody, který se Sudkovými negativy cíleně pracoval. Tímto způsobem se připravovaly i fotografie pro reprodukce v publikacích, jelikož skenování či jiná forma profesionální digitalizace negativů před zahájením Sudek Project neprobíhala. Newprinty nakonec byly zvoleny jako ideální formát také pro první výstavy, které Vojtěch Lahoda realizoval v rámci nového zhodnocení Sudkových zakázek pro Družstevní práci dochovaných zejména ve formě negativů (podrobněji viz kapitola 3.1).

Používání počestěných anglických výrazů je čím dál tím častější, a to také z důvodu přílišné popisnosti či nejasnosti českých výrazů. Například výraz „print“ je v češtině nejbližší termínu „fotografie“, kdy jde ale zároveň o zcela obecný název. „Print“ lze přeložit také jako „pozitiv“. Pro účely označení je pak potřeba rozlišit „kontaktní kopii / kontakt“ a „zvětšeninu“, výraz „print“ se pro analogovou bromostříbrnou fotografii (pozitiv) často používá i v češtině, jde-li o obecné označení analogové fotografie bez nutnosti rozlišování zvětšeniny / kontaktu. Vágnost české terminologie značí i výraz použitý jako ekvivalent k „newprintu“ Vojtěchem Lahodou, a sice „nová kopie“ (z negativu).<sup>22</sup> Ten ovšem není možné bez popsání kontextu použít (kopie není jen fotografický výraz a neodpovídá zcela překladu slova „print“). Anglický výraz „new print“ je přímější. Specifické anglické výrazy vcelku jednoznačně definují jednotlivé typy pozitivů a jsou ve fotografickém slovníku srozumitelnější a běžné. Platí to i pro některé činnosti, například označení „printer“ pro fotografa zhotovujícího pozitivy, zpravidla autorizované pozitivy pro jiné autory vytvořené klasickou analogovou cestou, tedy jako bromostříbrné fotografie.<sup>23</sup> Používání výrazu „newprint“ nemusí být z hlediska jazykového i formálního ideální (lze užít také new print, či new-print apod.) a není nutné na něm trvat. Bez existence jednotných příruček v této oblasti se předpokládá, že každá

<sup>22</sup> Srov. v textu k výstavě Družstevní práce <https://www.atelierjosefasudka.cz/cs/vystava/druzstevni-prace> (vyhledáno 14. 5. 2020).

<sup>23</sup> Srov. např. publikaci Tomáš Pospěch (ed.), *Role fotografie. Rozhovory o různé fotografii*, Praha: PositiF 2019, s. 30.

instituce či fotograf používá konzistentně svůj zavedený slovník. Ujasnění terminologie, po vyhodnocení praxí různých subjektů, by bylo do budoucna žádoucí.

## 2. Vlastní popis památkového postupu

### 2.1 Předpoklady

Předpokladem pro úspěšné uplatnění památkového postupu je práce interpreta – zkušeného fotografa s analogovou fotografickou a laboratorní praxí. Profesní vhléd do samotného vzniku negativu a jistá fotografická zkušenost usnadní čtení negativu i jeho následné vyvolání. Interpret musí ovládat celý proces včetně práce s chemikáliemi a přípravy vlastních vývojek. Je důležité znát rozdílné působení jednotlivých vývojek na výsledný kontrast zvětšeniny. Podstatná je také jeho schopnost experimentovat a vyhodnocovat rozdílnost změn a pokusné testy. Vedle technických znalostí je nutné uplatnit i určitou míru intuice. Podmínkou technického zázemí pro zhotovení newprintů je profesionálně vybavená fotokomora a kvalitní zvětšovací přístroj (např. Durst, DE Vere).



**Obr. 3** Fotokomora v Ústavu dějin umění AV ČR. Foto © Vlado Bohdan, ÚDU (2020).

## 2.2 Přípravná studijní fáze

Samotnému zvětšování předchází studijní fáze. Zahrnuje seznámení se s dochovanými originálními pozitivy autora (pokud existují) a srovnání těchto pozitivů s negativy. Často je nezbytná návštěva různých institucí, archivů, sbírek, ve kterých lze originální pozitivy dohledat. Neoddělitelnou součástí je konzultace a stálá spolupráce s kurátorem či teoretikem, znalost charakteru práce autora a způsobu jeho interpretace negativů i obeznámenost s širšími uměleckými i historickými souvislostmi jeho tvorby.

Na originálních pozitivech dostupných v archivech a sbírkách je důležité prozkoumat především způsob podání tonality, polotónů, rozsah kontrastu a charakter černé a bílé škály. Zajímá nás použitý fotomateriál, jeho velikost, povrch, strmost. Užitečným materiálem jsou i vyhledané ukázky reprodukcí v tisku. Ty jsou zvláště důležité, pokud se nedochovaly originální pozitivy.<sup>24</sup> Kvalitní hlubotiskové reprodukce, například u Sudka obvyklé, lze použít jako náhradu chybějících originálních pozitivů či jako jediné vodítko ke zhotovení pozitivu – pokud snímek vznikl pro uplatnění v tisku, využíval se pro hlubotisk právě negativ. Interpret by se měl také obecně seznámit s vizualitou doby, ve které tvořil autor.

## 2.3 Volba rozměru newprintů

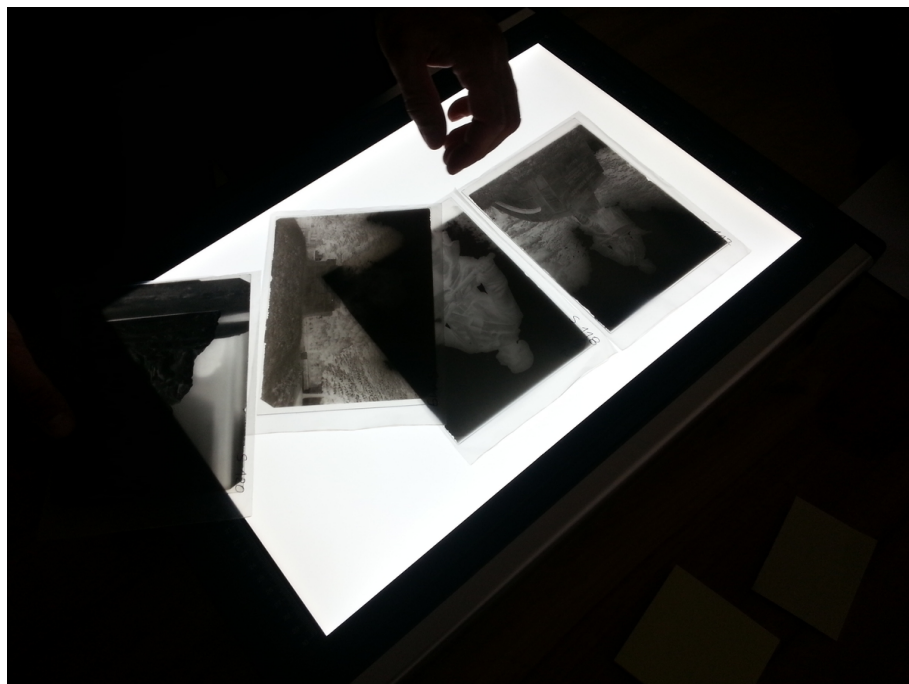
Na rozhodování o velikosti newprintů se podílí kurátor připravované výstavy či jiné prezentace. V rámci Sudek Project striktně volíme z velikostí užívaných pro vybrané typy fotografií samotným Sudkem, což pro reprodukce uměleckých děl nejčastěji byly kontaktní kopie anebo zvětšeniny formátu 18 × 24 cm. Pouze ve výjimečných či počtem omezených případech byl pro prezentaci zvolen „výstavní“ formát, u Sudka známý ze zvětšenin z dvacátých až čtyřicátých let ve formátu 30 × 40 cm, zcela ojediněle větší (až do formátu 50 × 60 cm). Tyto větší formáty jsme ojediněle využili pro výstavní newprinty z důvodu zpestření a působivosti instalace.

---

<sup>24</sup> Srov. Buddeus 2018.

## 2.4 Čtení (interpretace) negativu a přípravná fáze

Na základě předchozí studijní fáze a rozhodnutí o velikosti newprintu následuje posouzení stavu výchozího negativu určeného pro zhotovení pozitivu, například zvětšeniny. Po zhodnocení charakteru materiálu, jeho hustoty a strmosti si rozmyslíme, jak budeme dál negativ zpracovávat, jak ovlivníme výslednou podobu, jakou použijeme kombinaci vývojek a míru korekce pomocí filtrace v barevné hlavě zvětšovacího přístroje. V samotném procesu zvětšování budeme vycházet z této přípravy a ze stanovené míry manipulace při vyvolávání pozitivního obrazu. Máme připravený typ fotografického papíru, který chceme použít.<sup>25</sup> Výslednou podobu limitují vlastnosti negativu, ale přesto zde zůstává významný prostor pro ovlivnění konečné podoby snímku. Na základě získaných zkušeností odhadujeme výsledek, ale neubráníme se opakovaným pokusům a hledání výsledné tonality.



**Obr. 4** Prohlížení negativů v původních ochranných fóliích pomocí prosvětlovacího boxu. Foto © Adéla Kremplová, ÚDU.

<sup>25</sup> V rámci grantu Sudek Project byly použity multigradační fotopapíry na barytové papírové podložce Fomabrom Variant 111. Další papíry, např. Ilford, nebyly do průběhu testování zařazeny. Zde je podstatné vycházet z cílů různých projektů a ze znalosti, jaké historické negativy zpracováváme, jakého výsledku chceme dosáhnout, jakým způsobem autor negativů pracoval.

## 2.5 Příprava a manipulace s negativem

Na začátku celého postupu je restaurátory očištěný negativ.<sup>26</sup> To je zcela zásadní pro všechny další metody vzniku nového obrazu (skenování, digitalizace přefotografováním, kontaktní kopie, zvětšenina), a to jak pro zachování samotného předmětu, tak pro jeho výslednou čistotu. Uspodňuje to také dodatečné mechanické odstraňování prachu před samotným zvětšováním, které se provádí setřením kvalitním štětcem nebo odfouknutím gumovým balonkem.

Manipulace s negativem probíhá v rukavicích.<sup>27</sup> Nesmí dojít k otisku prstu do emulzní vrstvy. Negativ by se tím poškodil a otisk by se promítl do obrazu. Obraz vyhotovený z čistého negativu nevyžaduje do takové míry jinak časově náročné konečné retušování prachových částic v pozitivu.

## 2.6 Příprava temné komory<sup>28</sup>

Práce interpreta v temné komoře se technicky nijak neliší od běžného analogového postupu při profesionálním zhotovování pozitivů.

V temné komoře si připravíme tyto roztoky:<sup>29</sup>

- měkkou, neutrální a tvrdou vývojku
- přerušovač
- ustalovač
- smáčedlo

---

<sup>26</sup> V Ústavu dějin umění dostává fotograf před zvětšováním negativy ošetřeny profesionálními restaurátorkami z vlastní restaurátorské dílny, což velmi přispívá ke kvalitě výsledného obrazu. Na Sudek Project se podílely restaurátorky Tereza Cíglerová, Kateřina Doležalová a Petra Šemíková.

<sup>27</sup> Vyhovující jsou nitrilové rukavice.

<sup>28</sup> Podrobné popisy, jak má vypadat fotokomora, najdeme například v publikacích: Přemysl Koblic, *Zvětšování, Fotografie objevuje svět 3*, Praha: Odeon 1938; Andreas Feininger, *Škola moderní fotografie*, Praha: Orbis 1971.

<sup>29</sup> Příklad pozitivních vývojek: <http://www.nfoto.cz/files/dokumenty/recepty.pdf> (vyhledáno 1. 6. 2020); přerušovač: k jeho namíchání stačí běžný ocet v poměru jeden díl octa na tři díly vody; smáčedlo: <https://www.fotoskoda.cz/ilford-galerie-washaid-1-l/> (vyhledáno 1. 6. 2020).

Dále vhodně a prakticky rozmístíme vyvolávací misky na vývojky, přerušovač, ustalovač a provedeme kontrolu teploty vývojek, které by měly mít 20 °C. Nakonec si připravíme větší misku s čistou vodou.

## 2.7 Vznik obrazu

### 2.7.1 Zvětšenina

Zvětšenina je analogový pozitivní obraz, který je větší než výchozí negativ. Vytvoření zvětšeniny probíhá následujícím způsobem: negativ je vložen do rámečku zvětšovacího přístroje emulzní stranou dolů a exponován světlem procházejícím objektivem umístěným pod negativem směrem dolů na fotografický papír.

### 2.7.2 Kontaktní kopie (kontakt)

Kontaktní kopie je analogový pozitivní obraz, otisk negativu, při jehož zhotovení se negativ přímo dotýká fotografického papíru. Kontakt má stejnou velikost jako negativ, nedochází tedy k jeho zvětšování. Jde o nejdokonalejší formu převodu negativu do pozitivu, jelikož u zvětšenin dochází k určitým ztrátám informací z negativu (např. tonality či ostrosti). Kontakt zhotovíme přiložením negativu emulzní stranou přímo na citlivou vrstvu fotopapíru. Není nutné mít zvětšovací přístroj, obraz je naexponován světlem.

### 2.7.3 Zhotovení pozitivního obrazu z negativu

Předpokladem kvalitní zvětšeniny nebo kontaktu je správně exponovaný negativ, který má vhodnou hustotu a kontrast. Pokud tomu tak není, je třeba nedostatečnou kvalitu negativu korigovat prací v temné komoře.

V dřívějších dobách fotografové ovlivňovali výsledek kombinací různých vývojek a pomocí rozdílných gradací fotografických papírů. V současné době je možné využít multigradačních papírů, u kterých gradaci řídíme pomocí svícení různě barevným světlem.

Při procesu v temné komoře je vhodné zachovat celou škálu možností a kombinovat některé staré postupy s modernějšími technologiemi. Ze starých postupů je ideální využívat ve vyvolávacím procesu různé typy vývojek, od měkké až po tvrdou. Kombinace vývojek a použití multigradačních filtrů a moderních multigradačních barytových papírů nabízí širší možnosti, jak ovlivnit konečnou podobu fotografie.

## 2.8 Zvětšování<sup>30</sup>

Jednotlivé kroky při zvětšování zahrnují:

- dočištění negativu
- založení negativu do zvětšovacího přístroje
- zatemnění fotokomory
- zvolení rozměru zvětšeniny, zaostření
- expoziční mřížkovou zkoušku
- exponování fotopapíru

Zvětšování fotografií probíhá v zatemněné místnosti v bezprašném prostředí za pokojové teploty s dostatečně silným, bezpečným osvětlením dle doporučení výrobce papíru.<sup>31</sup> Obvykle se používá světlo s červenými, oranžovými, zelenými či žlutozelenými filtry. Barevné světlo určité vlnové délky zabraňuje osvitě citlivé vrstvy fotografického multigradačního papíru. Světlo však musí být dostatečně silné, aby zajistilo dobrou orientaci v prostoru a možnost přesné manipulace s papíry při vyvolávání.<sup>32</sup> Po zhodnocení kontrastu negativu a jeho vložení do zvětšovacího přístroje zvolíme míru zvětšení dle daného záměru a zaostříme. Ostříme pomocí zaostřovací lupy na zrno negativu. Na rozdíl od kontaktní kopie hlídáme ve finálním obraze neostrost, která může vzniknout nesprávnou manipulací s objektivem.

### 2.8.1 Kontrast a expozice

Denzita (hustota) a kontrast negativu určují další postup při zvětšování a použití filtrů v gradační hlavě zvětšovacího přístroje. Filtry lze zesilovat, zeslabovat, případně lze exponovat jen čistým bílým světlem bez jejich použití. Náročnější je možnost míchat pomocí filtrů gradačně rozdílné světlo: exponovat určité části obrazu pod různými světly (např. vysoce krytá světla se exponují pod žlutým filtrem, abychom je lépe prokreslili, a naopak průsvitné stíny exponujeme světlem purpurovým, které zvýrazní kresbu i v

---

<sup>30</sup> V metodickém postupu se dále nerozlišuje rozdíl mezi vznikem kontaktní kopie a zvětšeniny. Postup vzniku zvětšeniny zahrnuje stejné procesy jako při vzniku kontaktní kopie včetně chemického vyvolávání. Nejzásadnější rozdíl je zřejmý: zvětšenina vzniká za pomoci zvětšovacího přístroje. Kontaktní kopie má více variant, od jednoduchého přitlaku obyčejného skla – negativ je přitlačen emulzní stranou na fotopapír – přes vkládání do kopírovacích rámečků až po větší archaické takzvané kopírky.

<sup>31</sup> Příklad doporučení výrobce FOMA papírů: <https://www.foma.cz/cs/osvetleni-temne-komory> (vyhledáno 1. 6. 2020).

<sup>32</sup> Ve fotokomoře Ústavu dějin umění používáme LED zářivky opatřené červeným filtrem, vhodné pro papíry FOMA.

hluboké černé). Také lze v průběhu osvitů podle potřeby některé části promítaného obrazu zastínit (transparentnější části negativu) nebo naopak prosvítit (hustší části negativu) dodatečně přidaným světlem (tzv. nadržování). Výsledný kontrast můžeme ovlivnit jak pomocí filtrů, tak rozdílností různě pracujících vývojek.

Zjednodušeně můžeme uvést:

- měkký negativ – zvýšíme kontrast – purpurový filtr
- normální negativ – neupravujeme kontrast – bez filtru<sup>33</sup>
- tvrdý negativ – snížíme kontrast – žlutý filtr

Nepříznivě působí parazitní světlo v nedostatečně zatemněné fotokomoře nebo nechtěně odražené světlo zvětšovacího přístroje, například od bílých stěn. Falešné světlo zeslabuje latentní obraz a z bílé dělá šedou. Pokud je fotografie správně exponována, působí výrazně v celém rozsahu gradace od bílých tónů až po černé. Celkový výsledek dále ovlivňuje čas expozice a zaclonění objektivu. Obecně můžeme shrnout, že čím je expozice delší, zčernání je měkčí, pomalejší. Čím je expozice kratší, tím je zčernání tvrdší, rychlejší. Při velmi krátkých, několikavteřinových expozicích, vnímáme malý rozdíl ve zčernání, ale při delších, minutových jsou rozdíly viditelnější, postupnější. Čím je měřítko zvětšení větší, tím bude delší i čas osvětlení fotopapíru.

Cílem je ostrá zvětšenina dobré gradace obsahující celý rozsah jasů, neochuzená o polotóny.

---

<sup>33</sup> U tohoto rozdělení ale neodpovídá teorie zcela praxi, protože většina multigradačních papírů podává standardní kontrast při nízké purpuře, při expozici bez filtru pak vychází pozitiv spíše měkce, s nižším kontrastem.





**Obr. 5** Zvětšování pomocí zvětšovacího přístroje. Foto © Vlado Bohdan, ÚDU.

## 2.8.2 Expozice – zkouška osvitu

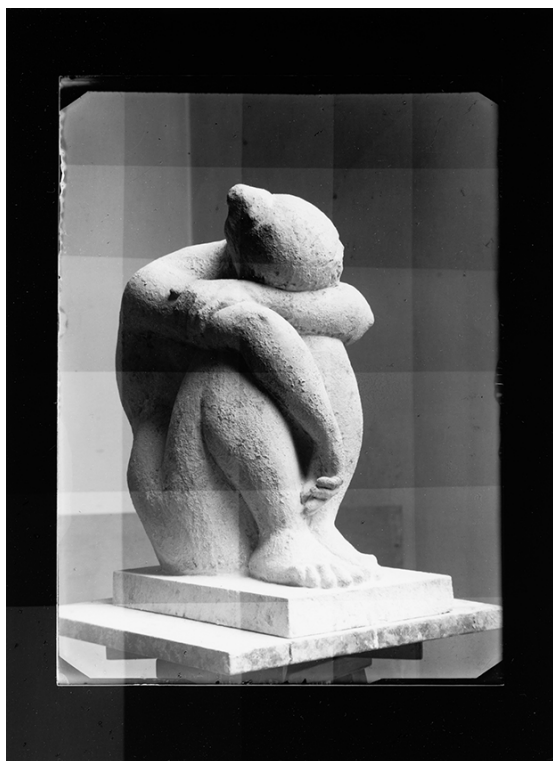
Před dalším krokem, kterým je vyvolání fotografie, je nutná expoziční zkouška (obr. 6–7). Díky ní získáme představu o naexponovaném negativu, o způsobu přenesení jasů a stínů na fotografický papír a nezničíme zbytečně mnoho materiálu neúspěšnými pokusy.

Založíme fotografický papír do rámečku a přesně stejným časovým intervalem exponujeme malý pruh papíru světlem, zbytek papíru je před světlem zakrytý. Po ukončení expozice (zhasnutí světla) se na papíře o kousek posuneme zleva doprava a toto opakujeme, dokud postupně neosvítíme celou plochu. Celý proces znovu opakujeme zdola nahoru po naexponované ploše, kterou postupně opět osvítíme. Po vyvolání vznikne šachovnicová mřížka (obr. 6), v rámci které se expozice násobí a podle níž můžeme přesněji určit expozici a charakter výsledné zvětšeniny. Zkoušku lze opakovat s jinak nastavenou gradací světla. Vzniklá mřížka (obr. 7) je spíše orientační a je třeba počítat s tím, že v malých ploškách kontrast působí výrazněji a čas pro celou plochu zvětšeniny musíme často ještě prodlužovat.

10	12	14	16	18
8	10	12	14	16
6	8	10	12	14
4	6	8	10	12
2	4	6	8	10

exponování po dvou sekundách

Obr. 6 Šachovnicová mřížka expozičního testu. Autor: Vlado Bohdan, ÚDU.



Obr. 7 Šachovnicová mřížka expozičního testu na příkladu newprintu ze Sudkova negativu (inv. č. S9472N). Foto © Vlado Bohdan, ÚDU.

## 2.9 Chemický proces

Chemický proces při zhotovení pozitivu probíhá v následujícím postupu:

- vyvolání latentního obrazu
- přerušení
- ustálení
- smáčení
- praní

Vyvolání následuje po osvitu fotografického papíru. Tato část procesu musí být přesná. Vyvolání expoziční zkoušky je stejné ve všech krocích jako následné vyvolání samotné zvětšeniny. Je potřeba, aby byly zkoušky dostatečně referenční a vybraná expozice se dala znovu opakovat se stejným výsledkem.

Na začátku si stanovíme vyvolávací dobu a tu neměníme. Výsledek posuzujeme až po rozsvícení, aby nás neovlivňovalo předčasné vyhodnocování vznikajícího obrazu. Pohybujeme se v časovém rozpětí v řádu desítek vteřin,<sup>34</sup> stanoveném výrobcem vývojky. Vložíme papír do vývojky. Důležité je rovnoměrné ponoření v celé ploše. Papírem lehce pohybujeme, intenzivní pohyb zvyšuje kontrast. Můžeme pohybovat celou miskou nebo pracovat pomocí pinzet. Důležité je používat jiné pinzety pro vývojku, pro přerušovač a ustalovač. Přenesení těchto roztoků by vývojku narušilo (z důvodu rozdílných chemických vlastností zásadité vývojky a kyselého ustalovače). Dobře se pracuje v gumových rukavicích, které umožňují sahat do jinak zdraví škodlivých lázní. Rukavice používáme opakovaně, po vyvolání každé fotografie je opláchneme a osušíme. U větších formátů fotopapíru díky rukavicím lépe ovlivňujeme rovnoměrné rychlé rozlití vývojky po celé ploše papíru.

Pokud dodržíme stanovenou dobu, kterou nezkracujeme ani neprodlužujeme, máme vodítko pro další pokusy. Dokážeme vnímat rozdíly, ke kterým dochází změnami v postupu vyvolávání. Můžeme například provádět korekce filtrů nebo přechodem z měkké vývojky do tvrdé ovlivňovat výsledný kontrast zvětšeniny. Kombinace přechodů z vývojek a současně práce s filtry nám rozšiřují možnosti ovlivnit konečnou podobu fotografie. Předčasné vyndání papíru z vývojky se projeví nedostatečným vyvoláním černých partií. Dlouhé louhování zas může způsobit i nepříjemné posuny tonality.

---

<sup>34</sup> V rámci Sudek Project to bylo u použitých materiálů 90 až 120 vteřin.

Studené vývojky (pod 16 °C) nepracují správně, klesá výsledný kontrast fotografie. Ideální je teplota kolem 20 °C. Nesmíme zapomenout, že výsledné zčernání zvětšeniny bude po uschnutí větší.<sup>35</sup>

Po vyjmutí z vývojky papír vložíme na pár vteřin do přerušovače a pak do ustalovače. Po ustálení můžeme rozsvítit a posoudit výsledek. Ustalujeme několik minut dle doporučení výrobce ustalovače – překročení tohoto času by mohlo negativně ovlivnit vyvolaný obraz i archivní vlastnosti pozitivu. Následně papír na dalších deset minut ponoříme do misky se smáčedlem, které pomůže odstranit thiosíran sodný a zkvalitnit tak archivační vlastnosti pozitivu.<sup>36</sup>

Poslední fází je konečný proplach tekoucí vodou po dobu nejméně dvaceti či třiceti minut (dle podmínek konkrétní fotokomory i doporučení výrobců použitých chemikálií). Bez použití smáčedla musí být doba delší, nejméně třicet minut. Další zkvalitnění archivačních vlastností pozitivu může nabídnout aplikace selenového toneru. Ten má navíc vliv také na prohloubení tmavých tónů fotografie – rozšiřuje tonální škálu fotopapíru, což napomáhá přiblížit se ke kvalitě někdejších fotopapírů s vyšším obsahem stříbra. Selenový toner může také ovlivnit barevnost tonality pozitivu.



<sup>35</sup> Pro materiály FOMA je typické větší zčernání, a to až o 30 % více než u materiálů ILFORD, kde tmavnutí zpravidla není tak prudké.

<sup>36</sup> V rámci Sudek Project používáme smáčedlo ILFORD Washaid, lze použít dále například Kodak Hypo Clearing Agent.

**Obr. 8** Ustalování a praní fotografie. Foto © Vlado Bohdan, ÚDU.



**Obr. 9** Hotová fotografie na konci chemického procesu. Foto © Vlado Bohdan, ÚDU.

## 2.10 Napínání a sušení

Závěrečná část „mokrého procesu“ zahrnuje tyto kroky:

- odkapání
- napínání, lepení
- usychání
- odříznutí

Metoda napínání mokřých fotografií na sklo a jejich následné schnutí se běžně používá u pozitivů určených pro výstavní účely (obr. 10). Lze sušit různé druhy bromostříbrných fotopapírů. Velmi dobrý výsledek zaručují lesklé povrchy.<sup>37</sup> Usušením neztrácí kontrast, plocha je jen mírně matovější, ale neztrácí úplně lesklost. Postupné usušení a napnutí na skle umožňuje čistý vypnutý povrch bez map a defektů.

---

<sup>37</sup> Většina současných materiálů již není určena k dalšímu leštění.



**Obr. 10** Napnuté fotografie. Foto © Vlado Bohdan, ÚDU.

Po důkladném vyprání fotografií v tekoucí vodě máme dvě možnosti, jak fotografie usušit a napnout. Jedna varianta je začít s napínáním papírů hned po vyprání v tekoucí vodě. Postupně po jedné vyndáme fotografie z vody a necháme vodu okapat (obr. 11). Vlhký fotopapír položíme na čisté, prachu zbavené sklo. Přebytečnou vodu odstraníme vytlačáním a opatrným setřením. Po celém vnějším obvodu fotografii oblepíme navlhčenou papírovou lepicí kličovou páskou. Pod fotografií nesmí být zbytková voda, aby kličové lepidlo nezateklo pod okraje fotografie a nepřilepilo ji na sklo. Fotografie pozvolna uschne. Druhou variantou je nechat fotografii nejprve úplně uschnout bez vypnutí. Pověsíme ji nebo volně položíme a necháme proschnout. Pokud nespěcháme, tato varianta umožňuje vidět, k jakému výslednému zčernání došlo, a dle toho vybereme fotografie, které napneme, a které naopak vyřadíme (obr. 12). Výhodou je zatvrdlá želatina usušených papírů. Vybrané fotografie znovu na pár minut namočíme a poté je můžeme napínat. Tyto již jednou uschlé fotografie mají tvrdší povrch a jejich emulzní vrstva je odolnější vůči poškození.<sup>38</sup> Po uschnutí řezákem opatrně odřízneme fotografie od okrajů s lepicí páskou.

---

<sup>38</sup> Papíry by se však neměly namáčet více než jednou až dvakrát, jinak dojde k blednutí tonální škály pozitivu.





**Obr. 11** Okapávání a sušení fotografií. Foto © Vlado Bohdan, ÚDU.



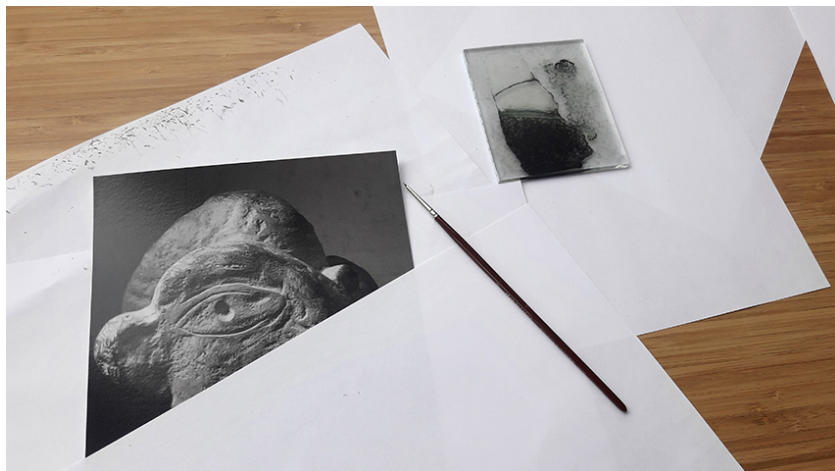
**Obr. 12** Vysušené fotografie před napnutím. Foto © Vlado Bohdan, ÚDU.

## 2.11 Retušování, označení, popis

Závěrečná fáze vzniku nového pozitivu zahrnuje tyto kroky:

- ořezání
- mechanická retuš
- označení
- popis

Oschlé a vypnuté fotografie ořízneme na požadovaný formát a odstraníme lepenkové okraje.<sup>39</sup> Poslední úpravou je retuš stop po prachových částicích vzniklých při zvětšování. Provádí se retušovacím štětcem a retušovací barvou pro fotografie (obr. 13). Míra retuše by měla být minimální. Vzniká novodobý obraz a fotografie zhotovené z historických negativů by měly přiznávat vady negativu způsobené časem. Tyto vady neretušujeme z důvodu zvoleného konzervačního postupu, kdy snímek nerestaurujeme, ale přiznáváme stáří a porušení materiálu.<sup>40</sup>



**Obr. 13** Retušování ořezaného newprintu. Foto © Vlado Bohdan, ÚDU.

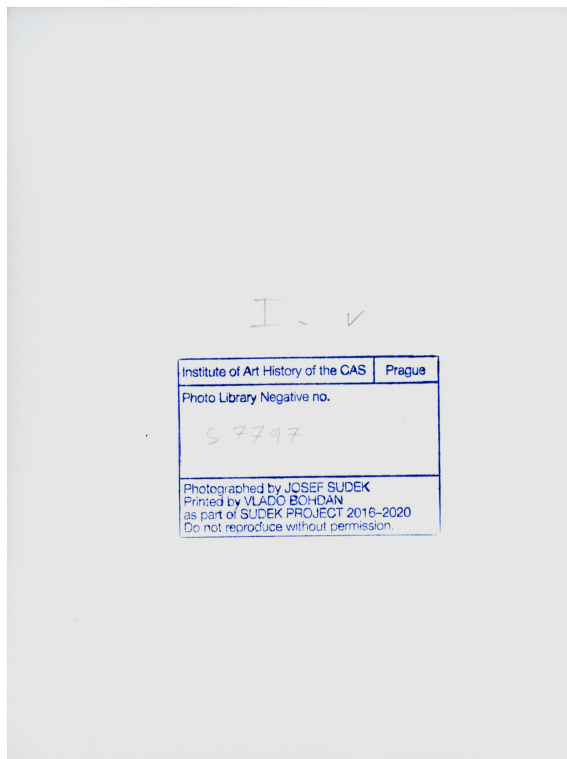
Nakonec označíme zadní stranu pozitivu pomocí razítka, aby bylo zřejmé, že se jedná o newprint, který byl zhotoven z originálního negativu (obr. 14). Uvádíme zde jméno autora originálního negativu, jméno interpreta (autora newprintu), inventární číslo či jiné

<sup>39</sup> Lepenku je potřeba odstranit i v případě, že fotografii nevybereme, ale nevyhodíme, a to z důvodu kyselosti jejího materiálu a možnosti, že negativně ovlivní fotografii.

<sup>40</sup> Některé vady mohly být přítomny již v době Sudkova užívání negativu a sám by je zřejmě nepřiznal.



identifikační označení negativu a rok vzniku newprintu. V případě potřeby je možné vypracovat protokol o vzniku newprintů popisující konkrétní postup a použité materiály, které v budoucnu mohou pomoci pozorovat změny a newprinty dále vyhodnocovat. Za tímto účelem je dobré newprinty označit jednotlivě vlastním inventárním číslem nebo jiným identifikačním označením.



**Obr. 14** Zadní strana newprintu inv. č. SW7797 po označení razítkem. Foto © Vlado Bohdan, ÚDU.

## 2.12 Posouzení výsledných variant a výběr nejvhodnějšího pozitivu

Máme před sebou hotové zvětšeniny anebo kontaktní kopie. Z každého negativu zpravidla vzniká několik kopií pozitivů, jejich vzájemným porovnáním a posouzením konečného zčernání a průběhu polotónů vybereme první výstavní kopii, následně druhou, případně další, a takto je označíme. Archivujeme vše. Odchytky jednotlivých fotografií odrážejí živý proces vzniku zvětšenin v temné komoře. Vybraná výstavní kopie nejlépe odpovídá počátečnímu záměru. Vyhodnocení probíhá s ohledem na znalost originálního díla autora, které jsme získali studiem v úvodní fázi, ale také s ohledem na jednotu výstavního souboru. Fotograf-interpret spolupracuje na finálním výběru s kurátorem.

## 2.13 Míra tvůrčího procesu při zhotovení newprintu

Práce ve fotokomoře je směsí přesné laboratorní práce a intuitivní tvůrčí činnosti interpreta, autora newprintu. Světlo znovu vstupuje do temné fotokomory a oživuje moment stisknutí spouště. Držíme v ruce negativ, sklíčko, přes které vnímáme zastavený pohled v čase, v místě scény vzniku fotografie. Nově vidíme, co se odehrálo před objektivem fotoaparátu. Máme možnost se domýšlet, jaký byl asi záměr autora. Fotografie, které mohou vzniknout z jednoho negativu, se od sebe mohou velmi výrazně lišit. Prostor pro autorskou manipulaci a interpretaci je značný. Přístup fotografa zvětšujícího vlastní negativy bude jiný, svobodnější než vyvolávání obrazů cizích, zejména těch od známých a uznávaných fotografů, u nichž hraje roli zodpovědnost za zachování odkazu autora.

Novodobá zvětšenina nebo kontakt se mají co nejvíce přiblížit předpokládané podobě fotografie, zachovat dobově blízký postup vzniku, a to za použití nejvhodnějších současných materiálů (dle studia příbuzných originálů), ale i určitou míru nedokonalosti. Pouhé zkopírování negativu bez úprav nevede k uspokojivému výsledku. Tato rovina je však subjektivní a intuitivní – míra zásahu do výsledné fotografie by měla být minimální a musí vycházet ze znalosti práce autora a z dochovaných dobových originálů. Ve tmě interpret znovu určuje výslednou podobu fotografie, jelikož negativ je jen prostředek k jejímu vzniku. Konečná podoba díla vychází podstatnou měrou ze zpracování negativu v temné komoře.

Cílem procesu není vytvořit simulaci historického pozitivu, ale do současnosti zasazený newprint (přiznání autorského zásahu interpreta, autora newprintů), který neprošel procesem stárnutí, tedy změnou tonality citlivé vrstvy či barevnosti podložky anebo jinou degradací. Z tohoto důvodu výsledné newprinty dodatečně netónujeme a preferujeme neutrální černobílé vyznění. Při prezentaci historického materiálu dále preferujeme přiznání defektů či poškození negativu, které navíc zřejmým způsobem upozorňují na novodobý vznik pozitivu.

### 3. Ověření památkového postupu v praxi a využití newprintů

Historické negativy jsou materiálem citlivým na podmínky uchování (chlazené depozitáře, certifikované obaly apod.), ale také na manipulaci. Vzhledem k tomu, že vystavování originálních negativů je možné jen za dodržení přísných a finančně náročných podmínek a že navíc není vždy nejvhodnějším způsobem prezentace,<sup>41</sup> nahrazují se většinou snadno dostupným tiskem z digitálních dat či digitální projekcí (v pozitivní variantě). Je nutné mít na paměti, že zvolený způsob prezentace vždy ovlivňuje divákovu vnímání autora i daného díla. V rámci Sudek Project jsme se rozhodli testovat použití analogových newprintů jako metodu pro prezentaci obrazů z historických negativů, ať již pro výstavní prezentace Sudkových děl dochovaných pouze v negativech, anebo pro srovnání s běžně dostupnými digitálními daty i pro badatelskou veřejnost či pro jejich uchování pro budoucnost.

#### 3.1 Praxe zhotovování newprintů v Ústavu dějin umění AV ČR před zahájením projektu

Vůbec první výstavní newprinty ze Sudkových negativů zhotovil v Ústavu dějin umění Vlado Bohdan v roce 2003 pro výstavu *Josef Sudek: Flash of Design. Commercial Photography for Družstevní práce* pořádanou ve spolupráci s Muzeem Alvara Aalta ve Finsku v rámci projektu Vojtěcha Lahody.<sup>42</sup> Celkem se jednalo o 60 newprintů formátu 18 x 24 cm. Studijní newprinty byly dále u několika vybraných negativů k dispozici ve fototéce Ústavu dějin umění.

Druhou příležitostí prezentovat nově objevené (resp. nově prozkoumané) negativy pro Družstevní práci v Ústavu dějin umění byla výstava v Ateliéru Josefa Sudka v Praze v

---

<sup>41</sup> Negativy se v instalacích vyskytují častěji v zahraničí, k jejich využití jsou však potřeba vyšší náklady na výrobu a světelné ošetření instalace (např. prosvícení negativu na tlačítko či časovaný spínač – tento způsob využíváme i pro výstavu *Fešandy ze šuplíků. Sudek a sochy*, Dům fotografie Galerie hlavního města Prahy, 23. 6. – 27. 9. 2020, kurátorky Hana Buddeus a Katarína Mašterová).

<sup>42</sup> Výstava proběhla od 1. 8. do 19. 10. 2003, Muzeum Alvara Aalta, Jyväskylä, Finsko, u příležitosti 9. Mezinárodního symposia Alvara Aalta. Výstava poté putovala do Českého centra Berlín při příležitosti Designmai (2004) a do Českého centra v Mnichově (2005). K výstavě vyšla publikace Vojtěch Lahoda, *Josef Sudek. The Commercial Photography for Družstevní práce*, Jyväskylä: Alvar Aalto Museum 2003.

roce 2006, připravená rovněž Vojtěchem Lahodou.<sup>43</sup> Jednalo se o stejnou kolekci jako pro Muzeum Alvara Aalta a o newprinty – zvětšeniny formátu 18 × 24 cm. Probíhala diskuse, jestli v katalogu k výstavě zachovat viditelné poškození negativů časem, záměrně neretušované na výstavních newprintech, či pro tisk retušovat. Nakonec se s odkazem na stáří historického materiálu rozhodlo o zachování kazů, které dokládaly stárnutí či poškození zdrojových negativů. V takové prezentaci newprintů (zde v podobě reprodukcí) nešlo o to simulovat práci nežijícího autora, jako kdyby byl přítomen, ale uznat historicitu materiálu i současnost jeho prezentace. Reprodukce ukazující kaz tak nese jistou informaci (o stáří, změnách materiálu, nepřítomnosti autora) a stávají se dokumentem. Divák snadno dešifruje tyto informace přímo z obrazu samotného bez potřeby dodatečných vysvětlivek. Podobným způsobem pracujeme i nadále a negativy v tištěných reprodukcích prezentujeme včetně plného okraje materiálu i s inventárním číslem současného uložení.

Třetí zkušeností s newprinty z negativů Josefa Sudka bylo jejich využití pro výstavu s názvem *Josef Sudek: Černošské masky*, kterou připravil v roce 2013 pro Window Gallery Ústavu dějin umění<sup>44</sup> Tomáš Winter. Zde se jednalo díky specifickým výstavním podmínkám o mírně odlišný postup: do vitrín otevřených dennímu světlu po dobu tří měsíců nebylo vhodné umísťovat bromostříbrné fotografie, jako účelné bylo zároveň vyhodnoceno použití velkého formátu vystavených obrazů. Sudkovy snímky se tehdy přiblížily současné vizuální praxi a zapadly do působivé instalace. Po nevyhovujících zkouškách inkoustových tisků formátu 80 × 58 cm z digitálních dat byl zvolen následující hybridní postup: z originálních negativů byly nejprve zhotoveny newprinty – v duchu jedné dochované originální velkoformátové zvětšeniny ze Sbírkyně fotografie Uměleckoprůmyslového musea v Praze, následně se tyto newprinty naskenovaly, digitálně upravily a teprve potom se data odeslala do tisku metodou FineArt<sup>45</sup> na papír pomocí pigmentových inkoustů (využili jsme laboratoř Thalia Picta).

Kromě výše uvedených projektů se jednalo o práci na newprintech pro výstavy *Hradec Králové na fotografiích Josefa Sudka* v Muzeu východních Čech v Hradci Králové (2003)<sup>46</sup> a *Josef Sudek: Milerád budu fotografovati moderně moderní architekturu* se stavbami Josefa Gočára, Jaroslava Fragnera a dalších na fotografiích Josefa Sudka v Domě U Černé Matky Boží v Praze (2016).<sup>47</sup> I zde jsme rozvíjeli metodu vystavení novodobých zvětšenin z původních negativů. Ve druhém případě byl po domluvě s kurátorkou výstavy Marianou Kubištovou zvolen formát newprintů 30 × 40 cm, kdy

---

<sup>43</sup> *Josef Sudek. Družstevní práce*, 24. 3. – 23. 4. 2006, Ateliér Josefa Sudka, Praha, kurátor Vojtěch Lahoda; <https://www.atelierjosefasudka.cz/cs/vystava/druzstevni-prace> (vyhledáno 14. 5. 2020).

<sup>44</sup> Náhledy výstav galerie jsou dostupné na: <https://www.udu.cas.cz/cs/window-gallery-udu/> (vyhledáno 19. 5. 2020).

<sup>45</sup> Srov. <https://www.thaliapicta.cz/fineart-tisk> (vyhledáno 10. 6. 2020).

<sup>46</sup> *Hradec Králové na fotografiích Josefa Sudka*, Muzeum východních Čech v Hradci Králové, 13. 6. – 31. 12. 2003.

<sup>47</sup> *Josef Sudek: Milerád budu fotografovati moderně moderní architekturu*, Dům U Černé Matky Boží, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, 18. 5. – 18. 9. 2016, kurátorka Mariana Kubištová.

velikosti výstavních zvětšenin odpovídala výstavním standardům v době vzniku fotografií.

V neposlední řadě se newprinty využívaly i do publikací formou naskenování newprintu a poskytnutí těchto digitálních dat z newprintu, tedy ne přímo z digitální kopie negativu.<sup>48</sup>

## 3.2 Dosavadní praxe a užití newprintů v rámci Sudek Project

Sudek Project od počátku počítal s prezentací Sudkova fondu formou newprintů, jelikož dvě třetiny zkoumaného materiálu tvoří křehké historické negativy a jejich zpracování a zpřístupnění je jedním z nejcennějších výsledků projektu. Mezi těmito negativy se nacházejí i snímky vysoké umělecké či dokumentární hodnoty (zobrazují dosud neznámé skutečnosti – umělecká díla, instalace, ateliéry, snímky známé pouze z reprodukcí apod.), které nemají v dostupných sbírkách fotografie ekvivalent v podobě pozitivu. Z tohoto důvodu se od počátku počítalo s testováním v temné komoře a navázáním na zdařilou předchozí práci Vlada Bohdana na Sudkových newprintech.

Testování procesu vzniku newprintů bylo uskutečňováno v souvislosti s plánovanými výstavami. Jednalo se celkem o čtyři výstavní projekty mezi léty 2016–2020, tedy v průběhu celé doby řešení projektu. Každý rok vzniklo 50 až 100 kusů newprintů, jejichž finální varianty byly prezentovány na pěti výstavách (podrobněji ke každé výstavě viz následující kapitola). Využití newprintů se vždy řídilo nutností vystavit fotografie přítomné pouze na negativech bez existence originálních pozitivů (s výjimkou putovní výstavy, kde nebylo možné z důvodu nedostatečné ochrany historické materiálu vystavit). Ke kritériím výběru snímků pro zhotovení newprintů patřila kvalita či objevnost daného snímku, případně konceptuální výběr určitého tématu, ke kterému se nedochovalo dostatečné množství originálních pozitivů. Záměrem bylo také tyto negativy z archivu Ústavu dějin umění vůbec poprvé v této šíři prezentovat a seznámit širokou veřejnost s jejich obsahem, ve shodě s vytyčeným cílem Sudek Project. Pro výstavní prezentaci originálních negativů jsme zvolili tradiční analogovou cestu, v duchu výše naznačené snahy o autenticitu i zdůraznění historicity materiálu. Metoda newprintů, kterou pro podobné případy preferujeme, dle testovacího procesu v rámci Sudek Project a všech uskutečněných výstav důstojně reprezentuje dílo Josefa Sudka ve výstavním formátu. Všechny výstavní projekty se řídily pravidly nastavenými ve výše popsaném památkovém postupu, zahrnujícím zachování formátů, jaké využíval Sudek

---

<sup>48</sup> K publikacím s využitím newprintů patří: Vojtěch Lahoda, *Josef Sudek. The Commercial Photography for Družstevní práce*, Jyväskylä: Alvar Aalto Museum 2003; Vojtěch Lahoda, *Emil Filla*, Praha: Academia 2007; Vojtěch Lahoda, *Josef Sudek. Reklama*, Praha: Torst 2008; Josef Moucha, *Josef Sudek. Svatý Vít*, Praha: Torst 2010; Jiří Zikmund – Ladislav Zikmund (eds.), *Architektura Hradce Králové na fotografiích Josefa Sudka*, Praha: Nakladatelství Zikmund 2014.

pro obdobné snímky či v dané době, příklon k soudobým materiálům a jejich přiznání, zachování vad historického negativu a řádné označení newprintu v popisku a na rubu fotografie.

Pro užití v publikacích v rámci Sudek Project newprinty nevznikaly. Důvodem je vyvinutí dostatečně kvalitní metody digitální reprodukce negativu (metoda fotografování pomocí Phase One fotoaparátu), kdy byl pokaždé digitální soubor editován v počítači a následně takto využit v sazbě knihy. Ani katalogy k výše zmíněným výstavám nevyužily k sazbě skeny analogových newprintů, ale digitální snímky negativů, kde míra dodatečných úprav v počítačovém softwaru vychází ze stejných principů jako tvorba newprintů a provádí ji rovněž fotograf Vlado Bohdan. V tomto ohledu došlo k vývoji v práci v Ústavu dějin umění oproti dřívější době, kdy se i pro publikace využívaly newprinty. I v případě digitálních úprav v popiscích konzistentně uvádíme jméno fotografa-interpretu.

### 3.3 Využití newprintů na výstavách

#### 3.3.1 Výstava V ateliéru (2016–2017)

*Josef Sudek: V Ateliéru / In the Studio*, 2. 12. 2016 – 27. 1. 2017, Galerie Věda a umění, Akademie věd ČR, Národní 3, Praha 1. Kurátoři: Vojtěch Lahoda, Katarína Mašterová. Více informací: <http://www.sudekproject.cz/josef-sudek-v-atelieru-2>



**Obr. 15** Celkový pohled do výstavy *Josef Sudek: V ateliéru*. Foto © Vlado Bohdan, ÚDU.



**Obr. 16** Detail vystavených snímků. Foto © Vlado Bohdan, ÚDU.



První z výstav využívajících newprinty se věnovala unikátnímu souboru snímků z ateliérů umělců, který zahrnoval jak Sudkovy autorské pohledy a zátiší, tak dokumentační snímky uměleckých děl, které v negativu odhalovaly umělcův ateliér. Negativy rozměrů 13 × 18 a 10 × 15 cm byly do podoby newprintů kopírovány formou kontaktů. Specifikum kontaktní kopie spočívá v malé ploše přenášeného obrazu, na rozdíl od větší plochy zvětšeniny, kde má interpret možnost více v detailu zasáhnout do vznikajícího snímku. Nevýhodou tohoto souboru byl fakt, že se k negativům nedochovaly žádné referenční originální pozitivy a interpret musel využít pouze obecné znalosti o Sudkových pozitivech.

Výstava představila celkem 54 newprintů. Rozhodnutí použít kontaktní kopie, a ne zvětšeniny, vycházelo z konceptu a architektury výstavy, která měla za cíl ukázat Sudkovu „laboratoř“, jeho fotografický ateliér a temnou komoru. Představovala tedy snímky jako pracovní kontakty, adjustované pomocí hřebíčků přímo na zeď. Kolem obrazu byl ponechán širší černý rámeček okolí fotografického papíru, který odkazoval na pozdější Sudkovy soubory „Poznámek“ a „Vzpomínek“, ale i další kontakty, obvykle kopírované na fotografický papír bez vykrytí (s černým, nikoli bílým rámečkem v okolí otisku negativu). Newprinty tak v tomto případě měly působit jako intimní náhled do dosud neznámých negativů.

V rámci rozhodování o podobě fotografií, ke kterým jsme neznali originální pozitivní předlohy, se zvažovala tonalita použitého papíru. V tomto případě jsme zvolili papír Fomatone MG Classic Warm Tone 131, který se vyznačuje teplejším tónem.

### 3.3.2 Výstava Topografie sutin (2018)

*Josef Sudek: Topografie sutin / The Topography of Ruins*, 22. 5. – 19. 8. 2018, Dům fotografie Galerie hlavního města Prahy, Revoluční 5, Praha 1. Kurátoři: Mariana Kubištová, Vojtěch Lahoda, Katarína Mašterová. Více informací: <http://www.sudekproject.cz/josef-sudek-topografie-sutin-praha>

Druhou výstavou byla rozsáhlá přehlídka nazvaná *Josef Sudek: Topografie sutin* a připravená ve dvou verzích, jako výstava původního historického materiálu (pokud se dochoval), doplněná newprinty v Galerii hlavního města Prahy, a jako putovní výstava pouze s newprinty (viz další bod). Soubor necelých 400 negativů s námětem válečných poškození památek a města Prahy v roce 1945 byl velkým objevem, a nakonec se k němu podařilo dohledat i značný soubor pozitivů v Archivu hlavního města Prahy, v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze a v jedné soukromé sbírce. Fotograf Vlado Bohdan tak mohl originální pozitivy prozkoumat osobně při badatelských návštěvách a jejich pojetím se mohl řídit při zhotovování newprintů ve fotokomoře. Musel ovšem vzít v potaz fakt, že originální Sudkovy pozitivy byly pouze předtiskovými zvětšeninami pro



vznik dobové publikace z roku 1945,<sup>49</sup> a nejednalo se tudíž o výstavní zvětšeniny či jiné kopie určené pro vystavování. Byly to zvětšeniny ve formátu 18 × 24 cm (pro předtiskové snímky) a dále kontaktní kopie 13 × 18 cm, dochované i v konvolutech (např. 40 kopií totožného snímku). Jedinou výjimku tvořila originální velkoformátová zvětšenina 59 × 43 cm, pravděpodobně určená k vystavení.<sup>50</sup>



**Obr. 17** Celkový pohled do výstavy *Josef Sudek: Topografie sutin*. Foto © Vlado Bohdan, ÚDU.

<sup>49</sup> Zdeněk Wirth – Josef Sudek, *Pražský kalendář 1946. Kulturní ztráty Prahy 1939–1945*, Praha: Nakladatelství V. Poláčka 1945.

<sup>50</sup> Jediný snímek ze souboru Prahy v roce 1945 (Uměleckoprůmyslové museum v Praze, inv. č. GF 36657), rozměr objevující se u Sudkových zvětšenin zřídka.



**Obr. 18** Detail vystavených newprintů ve formátu zvětšenin 18 × 24 a 50 × 60 cm. Foto © Vlado Bohdan, ÚDU.



**Obr. 19** Detail vystavených newprintů ve formátu kontaktů 13 × 18 cm. Foto © Vlado Bohdan, ÚDU.

Výstava zahrnula 77 newprintů ve formě zvětšenin velikostí 18 × 24 cm a 50 × 60 cm (s formátem odvozeným od největší dochované originální zvětšeniny z tohoto souboru) a výjimečně i kontaktů formátu 13 × 18 cm. Newprinty se ve výstavě použily buď jako výměnná kopie po uplynutí lhůty zapůjčených originálních pozitivů z Archivu hlavního města Prahy,<sup>51</sup> anebo pro záběry, které se v originálních pozitivích vůbec nedochovaly, ale rozšiřovaly představu o tomto Sudkově souboru či o jeho uměleckých kvalitách. Do té doby neznámý soubor negativů (dochované originální fotografie, v největší míře v Archivu hlavního města Prahy, nebyly do doby nálezů negativů vůbec autorsky identifikovány) mohl být díky newprintům představen v celé své šíři. Sudek jej s výjimkou jedné publikace a několika fotografií uplatněných v časopisech vůbec nevyužil, a to ani pro své výstavy či monografické katalogy.<sup>52</sup> Pro diváky byl soubor atraktivní, měl velký ohlas a značně prohloubil veřejné povědomí o šíři Sudkova fotografického záběru. Kromě dokumentace válkou zničené Prahy se část souboru zaměřila i na reportážní snímky z ulic Prahy, v Sudkově zralé tvorbě zcela ojedinělé.

<sup>51</sup> Archivní zákon neumožňuje archiválie vystavovat déle než 6 týdnů.

<sup>52</sup> Podrobné studie o Sudkově souboru představil katalog Katarína Mašterová (ed.), *Josef Sudek: Topografie sutin / The Topography of Ruins*, Praha: Artefactum 2018.

Pro vznik newprintů tohoto souboru byly využity multigradační bromostříbrné papíry Fomabrom Variant 111 na papírové podložce s lesklým povrchem zjemněným na pololesklý následným napínáním na sklo. Jejich neutrální podání černobílé škály (na rozdíl od dříve testovaných Warm Tone) plně vyhovovalo záměru vytvořit novodobé současné fotografie bez retro nádechu. Tento papír jsme pak používali na všech následujících výstavách. Celá kolekce těchto negativů, které byly exponovány v exteriérech, byla náročnější na přenos formou kontaktů, a to kvůli velkému rozsahu jasů. Fotopapíry s velkým rozsahem gradačních stupňů byly pro tento účel vhodné a nahradily již na trhu neexistující fotopapíry přímo určené pro kontaktní kopie. Díky této pružnosti se dalo docílit vyrovnanosti celé kolekce různorodě naexponovaných negativů, a to jak ve formě kontaktů, tak zvětšenin. Naopak se neosvědčily papíry Fomatone MG Classic Warm Tone 131 a jejich teplý nahnědlý tón, použité v předchozí výstavě z kontaktů.

Pro výstavu jsme na základě dochovaných Sudkových originálů sáhli zcela výjimečně i po největším formátu newprintů 50 × 60 cm (8 ks), odvozeném z největší originální zvětšeniny. Takové přiblížení se současné vizuální zkušenosti umožnilo návštěvníkům působivější optický zážitek. Většinu newprintů jsme prezentovali ve formátu 18 × 24 cm. Kontakty formátu 13 × 18 cm jsme volili pro soubor náhledů variant záběru téhož motivu, kdy kontaktní newprinty byly vystaveny ve vitrínách jako náhledy, přímé otisky negativů jedné série.

### 3.3.3 Putovní výstava Topografie sutin. Praha 1945 (2018–2019)

*Josef Sudek: Topographie der Trümmer. Prag 1945*, 25. 1. – 29. 3. 2018, Stiftung Gerhart-Hauptmann-Haus, Bismarckstraße 90, 40210 Düsseldorf, Německo – ve spolupráci s Českým centrem Berlín. Více informací: <http://www.sudekproject.cz/josef-sudek-topografie-sutin-dusseldorf>

*Josef Sudek: Topografia delle macerie. Praga 1945*, 5. 6. – 1. 7. 2018, Palazzo Reale Milano, Piazza del Duomo 12, 20122 Milano, Itálie – ve spolupráci s Českým centrem Milán. Více informací: <http://www.sudekproject.cz/josef-sudek-topografie-sutin-praha-1945-milano>

*Josef Sudek: Topografia delle macerie. Praga 1945*, 19. 7. – 7. 10. 2018, Museo di Roma in Trastevere, Piazza S. Egidio 1/b, Řím, Itálie – ve spolupráci s Českým centrem Milán. Více informací: <http://www.sudekproject.cz/josef-sudek-topografie-sutin-praha-1945-rim>

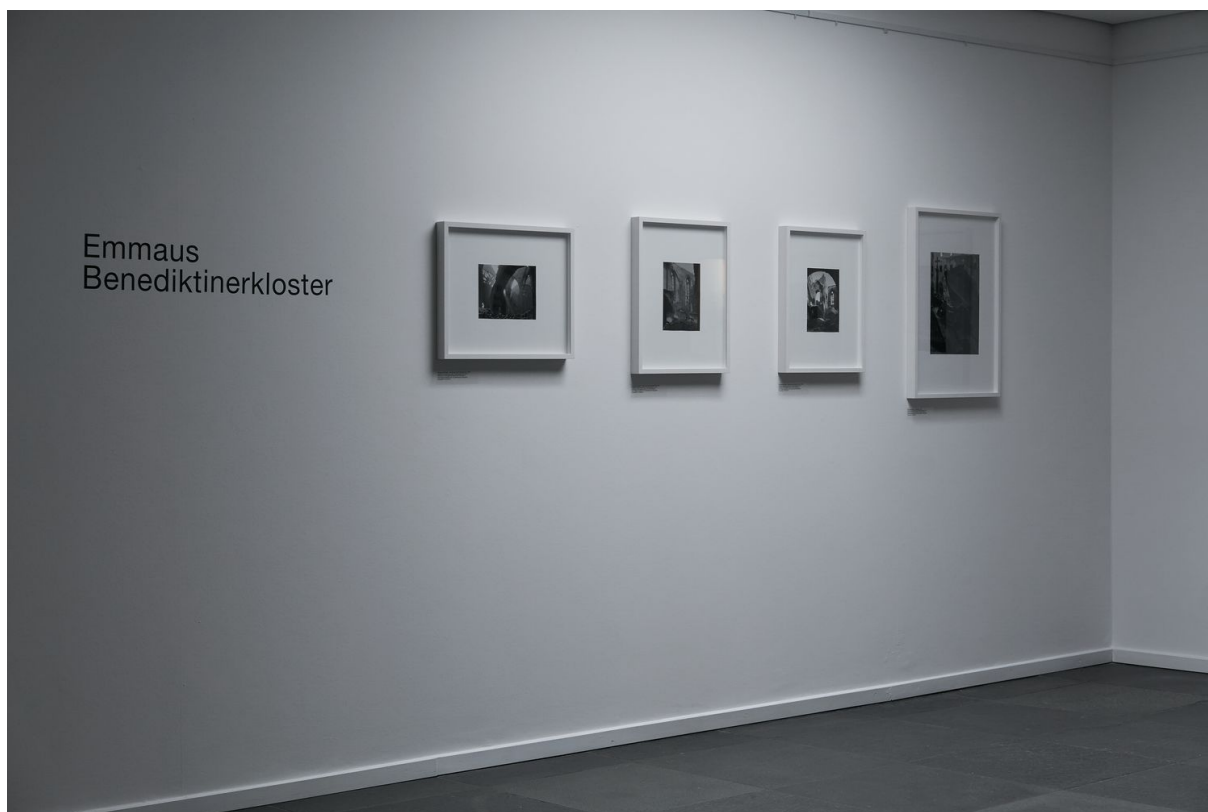
*Josef Sudek: Topographie des ruines. Prague 1945*, 7. 11. – 14. 12. 2018, České centrum Paříž, 18 rue Bonaparte, 75006 Paříž, Francie. Více informací: <http://www.sudekproject.cz/josef-sudek-topografie-sutin-praha-1945-pariz>



*Josef Sudek: Topografia ruin. Praga 1945*, 14. 3. – 5. 5. 2019, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Bernardyńska 5, 50156 Wrocław, Polsko – ve spolupráci s Českým centrem Varšava. Více informací: <http://www.sudekproject.cz/josef-sudek-topografie-sutin-praha-1945-wroclaw>

Kurátoři putovní verze: Mariana Kubištová, Vojtěch Lahoda, Katarína Mašterová

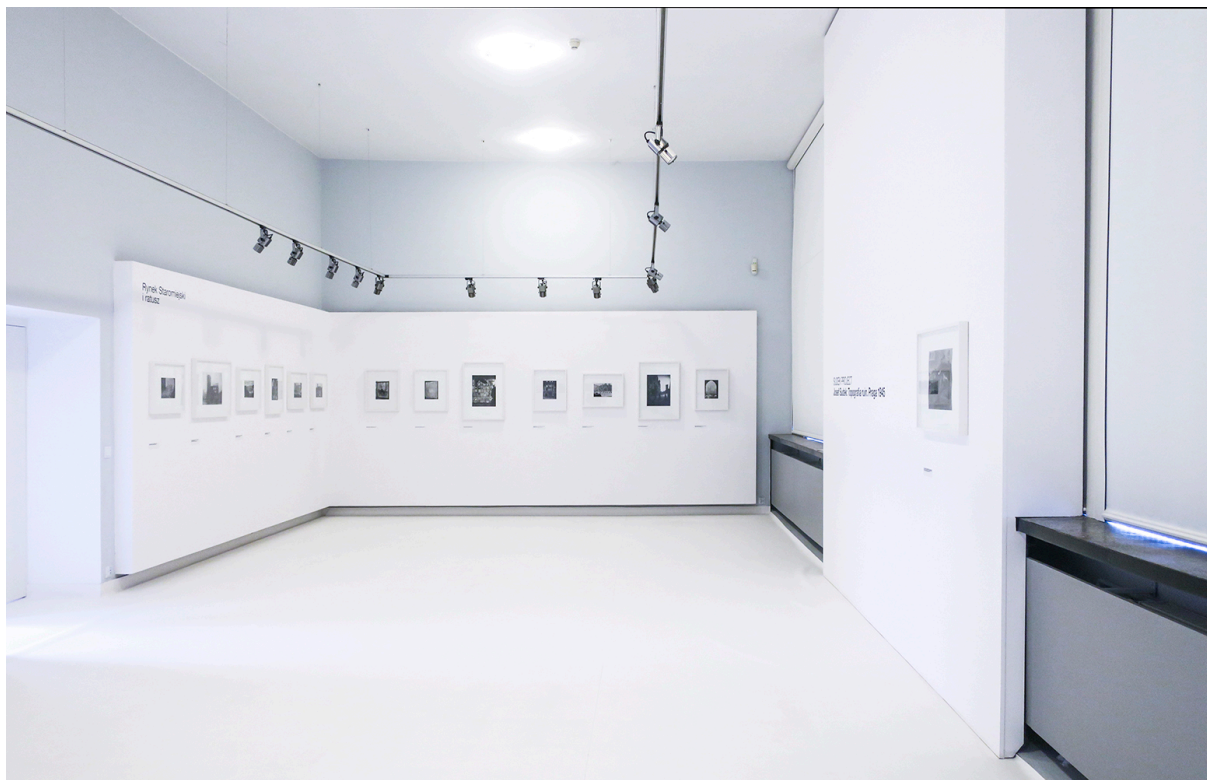
Putovní verzi výstavního projektu *Topografie sutin* bylo nutné sestavit pouze z newprintů, protože nebylo možné vystavit historické snímky tak dlouhou dobu, podstupovat dlouhé transporty a prezentovat je v nevhodných podmínkách, obvykle v galeriích Českých center či jejich partnerských institucí nezařízených pro vystavování historických materiálů.



**Obr. 20** Detail výstavy v Düsseldorfu. Foto © Vlado Bohdan, ÚDU.



**Obr. 21** Pohled do výstavy v Miláně. Foto © Adéla Kremplová, ÚDU.



**Obr. 22** Celkový pohled do výstavy ve Vratislavi. Foto © Adéla Kremplová, ÚDU.

K výstavě jsme přistoupili svobodněji než v případech, kdy se newprinty užívají vedle historických fotografií. Formáty jsme dodrželi jen částečně. Celkem 32 fotografií bylo zvětšeno na formát 18 × 24 cm, odvozený z předtiskových zvětšenin Josefa Sudka pro zmíněnou dobovou publikaci. U 8 snímků jsme ale zvolili formát zvětšenin 30 × 40 cm, který Sudek využíval pro výstavní zvětšeniny ve dvacátých až čtyřicátých letech a prezentoval se tak na výstavách. Naznačili jsme tím simulaci dobového výstavního souboru, byť se nejednalo o rekonstrukci, neboť o vystavení snímků z tohoto konkrétního souboru Sudkem samotným se nedochovaly žádné zprávy. Výstava však byla při střídání formátu působivější a lépe udržela pozornost diváka.

### 3.3.4 Výstava Obrazy a odrazy (2019)

*Sudek: Obrazy a odrazy*, 28. 6. – 29. 8. 2019, Ateliér Josefa Sudka, Újezd 30, Praha 1.  
Kurátor: Martin Pavlis. Více informací: <http://www.sudekproject.cz/sudek-obrazy-odrazy-0>





**Obr. 23** Pohled do výstavy *Sudek: Obrazy a odrazy*. Foto © Vlado Bohdan, ÚDU.

Výstavní projekt *Sudek: Obrazy a odrazy* v roce 2019 zahrnoval několik newprintů ve formě kontaktních kopií reprodukcí maleb z archivu Ústavu dějin umění i originální snímky. Výstava se zabývala srovnáním námětu obrazů, které Sudek reprodukoval pro malíře, a jeho autorských fotografií, které byly těmto obrazům námětově či jinak blízké. Jednalo se o konceptuální výběr, který se řídil námětem snímků, a byly představeny originální negativy (vystavené ve formě newprintů) i pozitivy. Z negativů bylo zhotoveno celkem 12 newprintů. Instalace využila i v případě originálů především kontaktní kopie a v tomto duchu byly zhotoveny i newprinty – opět se jednalo pouze o „průhledy“ do obsahu negativů. Výhodou testování u tohoto souboru byla možnost vyzkoušet si kopírovat negativy s námětem reprodukcí obrazů, které vznikaly za jiných fotografických podmínek než snímky v ateliérech či v ulicích města Prahy.

### 3.3.5 Výstava Sudek a sochy (2020)

*Fešandy ze šuplíků. Sudek a sochy*, 23. 6. – 27. 9. 2020, Dům fotografie Galerie hlavního města Prahy, Revoluční 5, Praha 1. Kurátorky: Hana Buddeus, Katarína

Mašterová.<sup>53</sup> Více informací: <http://www.sudekproject.cz/fesandy-ze-supliku-sudek-sochy>

Výstava je finálním výstupem grantového projektu mapujícího Sudkovy reprodukce uměleckých děl a zaměřila se na jeho fotografie sochařských děl. Kladla si za cíl představit Sudka nejen jako skvělého fotografa soch, ale také jeho archiv a různé formy, v nichž se jeho díla dochovala – tedy i jako negativy či tiskové reprodukce. Výstava tak naznačila mnohé otázky spojené se studiem dějin fotografie obecně. K nim patří i zkoumání role fotografie jako snadno dostupného reprodukčního média, které může zobrazené náměty – v tomto případě výtvarné umění či konkrétněji sochy – zprostředkovat široké veřejnosti. Nevyhýbala se však ani otázce prolínání Sudkovy zakázkové a autorské činnosti, které byly velmi provázané. Vedle důležitých fotografií či nejzásadnějších spoluprací s umělci a institucemi jsme vystavili různé typy fotografické práce a fotografie v podobě originálních pozitivů různé kvality (výstavní kopie, předtiskové zvětšeniny, fotografie osvědčené Sudkovým razítkem i ty nepříliš kvalitní a pouze náhledové, dále negativy, ale i tiskové podoby fotografií v knihách a časopisech, tedy reprodukce).

Některá témata či velmi kvalitní snímky soch, které bylo vhodné do výstavy zařadit, se dochovaly pouze ve formě negativů. Rozhodli jsme se je divákovi přiblížit ve vybraných případech v podobě originálních negativů, i prostřednictvím pozitivního obrazu – v podobě newprintu. Výstava však zahrnuje i digitální projekci pozitivního obrazu z negativů, a teprve po jejím zahájení (v době po odevzdání tohoto textu) bude možné definitivně posoudit, jaký postup vystavení negativů je pro které případy vhodnější – jestli newprint řídicí se principy autorových originálních pozitivů, či projekce nebo digitální náhled.

Newprinty jsme zařadili ve formě zvětšenin 18 × 24 cm (celkem 24 ks) pro konceptuální kapitulu fotografií hlav a bust, které byly promíchány s originály stejného formátu, a dále jako kontakty 13 × 18 či 10 × 15 cm (celkem 31 ks), jež umožňují divákům nahlédnout do obsahu negativu. Vedle toho však bylo vystaveno i několik originálních negativů, které měly seznámit publikum s jejich fyzickým vzhledem a touto fází fotografického procesu před vznikem pozitivu. Z hlediska náročnosti instalace však lze negativy vystavovat pouze velmi omezeně a výjimečně, newprinty tak byly opět využity jako vedlejší zástupné médium pro jejich vystavení.

---

<sup>53</sup> Výstava nebyla před odevzdáním rukopisu tohoto textu zahájena.

### 3.4 Využití pro badatelské studium a archivaci

Newprinty zhotovené v Ústavu dějin umění byly a jsou využívány také pro předkládání Sudkových snímků badatelům, kteří se objednají do studovny fototéky ÚDU a materiál si vyžádají. Negativy nelze badatelsky zpřístupňovat a v době před zahájením digitalizace celého fondu jiné náhledy než newprinty neexistovaly. V době po digitalizaci fondu a jeho dostupnosti také formou online databáze<sup>54</sup> mohou tyto newprinty sloužit k analogovému prohlížení některých fotografií a ke zkoumání kvality Sudkových fotografií jinak než pouze prostřednictvím digitálního, obrazově neupraveného náhledu.

Výhoda uchování newprintů z výstav spočívá i v potenciální záchraně daného Sudkova obrazu do budoucna pro případ poškození některých negativů. U plochých negativů na polymerních podložkách může vlivem nepříznivých klimatických podmínek postupně docházet až ke ztrátě obrazu a rozpadu podložky, u skleněných negativů může být čitelnost obrazu snížena korozí podložky, která se projevuje zákalem a iridiscencí. U křehkých skleněných negativů může také vlivem neopatrné manipulace výjimečně dojít k jejich rozbití nebo nalomení.<sup>55</sup> Plošná digitalizace fondu nicméně tuto roli newprintů v podstatě nahradila.

### 3.5 Výsledky workshopu o newprintech

Workshop s názvem „Negativ – Pozitiv – Newprint!“, organizovaný řešiteli Sudek Project historičkami umění Katarínou Mašterovou a Hanou Buddeus za spolupráce Vlada Bohdana, se uskutečnil dne 12. června 2018 jako součást doprovodného programu k výstavě *Josef Sudek: Topografie sutin*.<sup>56</sup> První částí workshopu byla ukázka zhotovení newprintu v temné komoře Ústavu dějin umění, kterou předvedl Vlado Bohdan. Následovala diskuse v prostorách Domu fotografie GHMP, které se kromě výše zmíněných aktivně účastnili fotografové Jan Douša a Jaromír Beneš a historik fotografie a kurátor Jiří Pátek.

Součástí workshopu byla prezentace různých možností zhotovení fotografických pozitivů z negativů užívaných v současnosti. Kromě newprintů Vlada Bohdana jsme srovnávali pozitivy ze stejných negativů zhotovené pomocí tzv. digitálního osvětlení

---

<sup>54</sup> [www.sudekproject.cz](http://www.sudekproject.cz) – hlavní stránka prezentující „archiv“. Databáze je založená na programu FileMaker.

<sup>55</sup> V průběhu projektu byl restaurátorkami posouzen a zaznamenán aktuální fyzický stav všech negativů ze Sudkovy sbírky.

<sup>56</sup> Více informací zde: <http://www.sudekproject.cz/negativ-pozitiv-newprint> (vyhledáno 19. 5. 2020).

(anglicky digital C-type; od firmy Fotonova),<sup>57</sup> což je metoda osvětlení fotografického papíru z digitálních dat a následného vyvolání tzv. mokrou cestou.<sup>58</sup> Dále jsme testovali pigmentové inkoustové tisky (z Katedry fotografie FAMU) tištěné na plotru HP Z3200ps se sadou dvanácti barevných pigmentových inkoustů (zahrnující tři odstíny šedi a černou, použité pouze v této kombinaci pro černobílé snímky).<sup>59</sup> Jednalo se o tisky na různé typy barytových papírů (s příměsí barium-sulfátu v papírové podložce, která se nejvíce blíží fotografickým papírům pro analogové fotografie)<sup>60</sup> a s dokončovací úpravou automatického zalakování (lak zvyšuje odolnost, světlostálost, eliminuje nežádoucí odlesky). Poslední možností byl tisk formou piezografie (anglicky piezography),<sup>61</sup> což je forma inkoustového tisku pigmenty na bázi uhlíku, využívající v našem případě sedmi odstínů šedi.<sup>62</sup> Všechny tisky vyjma analogových newprintů byly zhotoveny z digitálních dat, tedy vyfotografovaného negativu převedeného do pozitivu a černobílé škály (historické negativy mají pokaždé mírné zbarvení materiálu, které jsme při převodu z negativu do pozitivu nereflektovali), a následně digitálně upravené Vladem Bohdanem do podoby, která je přiblížila výsledku z temné komory.

---

<sup>57</sup> Další názvy pro tuto metodu jsou „digital Type-C print“, „digital C print“, „chromogenic print / process“, „light jet“. Firma Fotonova použila přístroj ZBE Chromira 50 (používá osvit LED světlem), s následným chemickým procesem RA 4, papír Fujicolor Crystal Archive (barevný).

<sup>58</sup> Podrobněji ke všem druhům digitálních tisků Martin C. Jürgens, *The Digital Print: Identification and Preservation*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute 2009 (digitální technologie se však vyvíjí rychle a na trhu jsou i zde nepopsané metody).

<sup>59</sup> Použity byly inkousty HP Pigment Ink 70, pro tisk se využily pouze odstíny šedé a černé. Tisk proběhl v rozlišení 450 a 600 dpi a 16 bit (2 048 odstínů šedi).

<sup>60</sup> Použity byly papíry Tecco BTG300 a Fomei Mono 290.

<sup>61</sup> Piezografie, anglicky Piezography, je proces takto nazvaný a značený ochrannou známkou od roku 2000. Jde o kombinaci využití dříve známého piezoelektrického tisku, monochromatických inkoustů a speciálního softwaru. Základním znakem je černobílá fotografie založená na uhlíkových pigmentových inkoustech. Více např. <https://piezography.com/about/the-piezography-process/> (vyhledáno 1. 6. 2020), <https://shop.inkjetmall.com/about-piezography> (vyhledáno 1. 6. 2020).

<sup>62</sup> Využit byl tiskový stroj Epson SP3800, set inkoustů Piezography Warm Neutral K7 s využitím matné černé (Matte Black Ink Set). Pokaždé byl ručně aplikován lak Tetenal Light Protection Varnish. Papíry jako u výše uvedeného inkoustového pigmentového tisku. Rozlišení bylo vždy 600 dpi 16 bit.



**Obr. 24** Výsledky testovacích pozitivů z workshopu (z negativu inv. č. S12517N). Nahoře zleva: 2x pigmentový inkoustový tisk, 3x piezografie. Dole zleva: 2x digitální osvit, 3x analogový newprint. Vždy mírně rozdílné varianty. Foto © Vlado Bohdan, ÚDU.

Jednotlivé ukázky jsme společně srovnávali a vyhodnotili tak, že největší obrazovou kvalitu má jednoznačně analogově zhotovený newprint s účastí manuální práce i subjektivních zásahů fotografa. Taková fotografie měla největší hloubky obrazových tónů a působila nejbližší Sudkovým originálům, byť nepředstírala stáří ani neprošla degradací a pro její zhotovení byly využity současné materiály. Jako druhá nejkvalitnější z testu vyšla fotografie tisknutá technikou piezografie, která dokáže vytvářet hloubky tonalit díky použitým uhlíkovým pigmentům, široké škále použitých šedí a jejich 16bitovému zpracování (schopnost tiskárny zpracovávat přechody mezi odstíny ve vyšším rozlišení). Velmi kvalitní byl i výsledek z tisku na běžném plotru na barytové papíry. Naopak nejhůře dopadl digitální osvit, kde byla obrazová hloubka naopak značně zploštělá, což mohlo být dáno nedostatečným testováním, použitým přístrojem či papírem.





**Obr. 25** Srovnávání různých typů nových pozitivů z původních negativů v průběhu workshopu. Foto © Jan Maštera.

Z následné diskuse vyplynulo, že každý autor či kurátor přistupuje k tvorbě pozitivů z historických negativů podle subjektivního uvážení. Například fotograf Jaromír Beneš nepoužívá analogové cesty ke zhotovení pozitivů (byť ze svých starších analogových negativů) a využívá snáze dostupnou formu tisku na plotru ze zdrojových skenů. Naopak Jan Douša je sám zkušeným autorem newprintů (např. zpracoval archiv fotografa Boba Krčila a zvětšoval fotografie Antonína Horáka), které připravuje velmi konzervativně a dodržuje analogové metody včetně dočištění obrazů ruční retuší. Jiří Pátek potvrdil nárůst sbírkových předmětů ve formě archivů negativů (v Moravské galerii v Brně například od Dagmar Hochové) a potřebu obrazy dochované pouze na negativech zpřístupňovat. V některých případech (výstava Jana Svobody) však zvolil metodu simulace negativů na průhledných plastových destičkách ve formátu původního negativu.<sup>63</sup> V muzejní praxi prezentace sbírky fotografie Moravské galerie v Brně se pak analogové newprinty zatím nepoužívaly, pouze dostatečně od originálů odlišené digitální tisky. Definitivní rozhodnutí musí padnout od kurátora či autora projektu, v jehož rámci se newprinty zhotovují. Závisí také na dostupných možnostech, mezi které v dnešní době nepatří jen financování projektů (u newprintů jde rozhodně o nákladnější proces než v případě inkoustových tisků či digitálního osvitů), ale také stále méně dostupná přítomnost temné komory i zkušeného fotografa schopného newprinty

<sup>63</sup> Více v textu Jiří Pátek, „Archiv autorských negativů v muzeu jednadvacátého století“, in: Jiří Pátek (ed.), *Bulletin Moravské galerie*, č. 78, 2018, s. 4–17.

zhotovit. Vyžaduje to časově náročnou praxi a testování, což bohužel často není možné realizovat z důvodů časových i finančních.

## 4. Závěr

Předložený památkový postup se pokusil shrnout jak vlastní popis práce při zhotovování nových analogových fotografických pozitivů z historických negativů – newprintů, tak důvody využívání této metody, vysvětlit terminologii a ukázat příklady úspěšného použití newprintů v praxi. Vlastní postup není aplikovatelný všeobecně, ale vyžaduje nejen specifické rozhodování u té které sbírky či archivu negativů, ale i náročné vybavení a předpoklady: existenci dobře technicky vybavené temné komory, zapojení zkušeného a poučeného fotografa-interpretu schopného nastudovat a posléze vyhodnotit metodu autora negativů a těmito zjištěními se při práci řídit. Dále dostupnost analogových fotografických pomůcek a v neposlední řadě finanční prostředky na zhotovení požadovaného počtu newprintů, kterým předchází řada zkoušek. Přesto se domníváme, že v historickém kontextu je důležité tento proces především pro výstavní praxi uchovat a dílo kvalitních fotografů, dnes dochované pouze ve formě negativů, divákům v co nejlepší formě – přibližující autenticky dílo i poetiku autora – zpřístupnit. Ve výsledné podobě newprintů se značně zrcadlí subjektivní autorský i metodický přístup fotografa, který newprinty zhotovuje. Jeho rozhodnutí a citlivost nelze postupem přesně stanovit, pouze určit míru orientace na charakter tvorby původního autora. Newprinty jsou vždy prezentovány s náležitým označením doby vzniku i jejich autora a tak odlišením od originálů.

Alternativou pro zhotovení pozitivů z historických negativů, a tedy i k tomuto památkovému postupu, je běžněji dostupná forma zhotovení digitální kopie předlohy (přefotografování či skenování), následné vytvoření pozitivů převrácením negativního obrazu v digitálním souboru a vtištění digitální formou či vyvolání digitálním osvitem.

Při vytváření tohoto postupu hrála velkou roli tradice Ústavu dějin umění AV ČR, kde se klasická fotografie nahrazovala modernější technologií pouze pozvolna a dosud je zde dostatečně přítomná zkušenost klasické analogové práce ve fotokomoře. Stejně důležité byly prvotní, výše jmenované projekty historika umění Vojtěcha Lahody, kterými výstavní praxi použití newprintů u díla Josefa Sudka zahájil a této tradici zde umožnil vzniknout. Neméně podstatnou roli v užívání tohoto postupu zastává v popsáném případě znalost díla Josefa Sudka a jeho specifika, kvalita i dochovaný charakter.



# Seznam použité a související literatury

- Anselm Adams, *The Negativ*, New York: Morgan and Morgan 1968
- Anselm Adams, *The Print*, Boston: Little, Brown & Company 1983
- Damarice Amao, „To Collect and Preserve Negatives: the Eli Lotar Collection at the Centre Georges Pompidou“, in: Elizabeth Edwards – Christopher Morton (eds.), *Photographs, Museums, Collections*, London: Bloomsbury 2015, s. 231–246
- Hans-Martin Barchet, *Chemie photographischer Prozesse*, Berlin : Akademie Verlag 1965
- Ladislav Bezděk – Martin Frouz, *Digitální a digitalizovaná fotografie pro vědecké účely v praxi památkové péče*, Praha: Národní památkový ústav 2014 (dostupné online z: <https://www.npu.cz/publikace/digitalni-a-digitalizovana-fotografie-pro-vedecke-ucely-v-pamatkove-peci.pdf>)
- Hana Buddeus, „Storing and/or Sharing: the Negative in the Commercial Work of Josef Sudek“, *Umění/Art LXVI*, 2018, č. 5, s. 388–399
- Hana Buddeus (ed.), *Sudek a sochy*, Praha: Artefactum 2020
- A. D. Coleman, „Photography as Material Culture. Originality at a Premium“, *Art on Paper IV*, březem – dubem 2000, č. 4, s. 42–46
- A. D. Coleman, „Photography as Material Culture. What are the Vintage years“, *Art on Paper V*, listopad – prosinec 2000, č. 2, s. 56–60
- Antonín Dufek, *Josef Sudek. Souborná výstava fotografického díla* (kat. výst.), Brno: Moravská galerie 1976
- Elizabeth Edwards, „Thoughts on the ‚Non-Collections‘ of the Archival Ecosystem“, in: Julia Bähringhausen – Costanza Caraffa – Stefanie Klamm – Franka Schneider – Petra Wodtke (eds.), *Photo-Objects. On the Materiality of Photographs and Photo Archives in the Humanities and Sciences*, Berlin: edition open access 2019, s. 67–82
- Richard Farber, *Historic photographic processes: a guide to creating handmade photographic image*, New York: Allworth Press 1998
- Andreas Feininger, *Škola moderní fotografie*, Praha: Orbis 1971
- Andreas Feininger, *Vysoká škola fotografie*, Praha: Orbis 1968

Karl-Wilhelm Junge – Günter Hübner, *Fotografická chemie*, Praha: SNTL 1987 (z němčiny přeložil Pavel Vetešník, 1. vyd. 1966)

Martin C. Jürgens, *The Digital Print: Identification and Preservation*, Los Angeles: The Getty Conservation Institute 2009

Cornelia Kemp (ed.), *Unikat, Index, Quelle. Erkundungen zum Negativ im Fotografie und Film*, Göttingen: Wallstein Verlag 2015

Sarah Kennel, *In the darkroom: an illustrated guide to photographic processes before the digital age*, Washington [D.C.]: National Gallery of Art / New York: Thames & Hudson 2010

Merrily Kerr, „A new look for Walker Evans“, *Art on Paper XI*, listopad – prosinec 2000, s. 22

Přemysl Koblíček, *Zvětšování. Fotografie objevuje svět 3*. Praha: Odeon 1938

Jaroslav Kulhánek, Černobílá fotografie: učebnice pro začátečníky a příručka pro pokročilé, Praha: E. Beaufort, národní správa 1947 (6. přepracované vydání 1972)

Jaroslav Kulhánek – Jaroslav Štverák, *Fotografický receptář*, Praha: Merkur 1977

Vojtěch Lahoda, *Josef Sudek. The Commercial Photography for Družstevní práce*, Jyväskylä: Alvar Aalto Museum 2003

Vojtěch Lahoda, *Emil Filla*, Praha: Academia 2007

Vojtěch Lahoda, *Josef Sudek. Reklama*, Praha: Torst 2008

Jaromír Macek – Karel M. Páspa, *Fotografický receptář pro černobílou fotografii*, Praha: SNTL 1958

Katarína Mašterová (ed.), *Josef Sudek: Topografie sutin / The Topography of Ruins*, Praha: Artefactum 2018

Josef Moucha, *Josef Sudek. Svatý Vít*, Praha: Torst 2010

Jiří Pátek, „Archiv autorských negativů v muzeu jednadvacátého století“, in: Jiří Pátek (ed.), *Bulletin Moravské galerie*, č. 78, 2018, s. 4–17

Jiří Pátek (ed.), *Bulletin Moravské galerie*, č. 78, 2018

Tomáš Pospěch (ed.), *Role fotografie. Rozhovory o různé fotografii*, Praha: Positif 2019

Ondřej Příbyl, *Jedinečnost a reprodukce fotografického obrazu*, Praha: UMPRUM 2014

Mary Lynn Ritzenthaler – Diane Vogt-O'Connor et al., *Photographs: Archival Care and Management*, Chicago: Society of American Archivists, 2010 (3. vydání, první vydání 2006)

Rudolf Skopec, *Fotografická praxe. Stručné nauky o fotografii*, Praha: Jaroslav Spousta 1947

Helmut Stapf, *Fotografická praxe*, Praha: SNTL 1959

Jaroslav Šimek, *Základy fotochemie*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1983

Ján Šmok, *Začněte fotografovat*, Praha: SNTL 1983

Tomáš Štanzel (ed.), *Preventivní péče, uložení, instalace a ochrana historického fotografického materiálu v různých typech paměťových institucí (vyjma restaurátorských a konzervátorských technik a postupů)*, Praha: Národní technické muzeum 2016 (dostupné online z: <http://www.ntm.cz/data/sprava-sbirek/Methodiky/Methodika%205.pdf>)

Tomáš Štanzel, „Zpracování černobílého negativu I–XII“, *Fotografie* XLII, 1991, č. 4–12; XLIII, 1992, č. 1–3

Tomáš Štanzel, Zpracování klasických fotografických černobílých materiálů. Vyzkoušení a nastavení procesů (návrh metodiky, rukopis), Praha: Národní technické muzeum 2014 (dostupné z: [https://invenio.nusl.cz/record/188891/files/nusl-188891\\_1.pdf](https://invenio.nusl.cz/record/188891/files/nusl-188891_1.pdf))

Bohumil Šťastný, *Zvětšování: praktická příručka pro fotoamatéry*, Praha: Práce 1971

Bohumil Šťastný, *Zvětšování a vše, co s ním souvisí*, Praha: Nakladatelství Spousta, 1947

Josef Tušl, *Fotografie I. Fotochemie a technologie*, Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1989

Zdeněk Wirth – Josef Sudek, *Pražský kalendář 1946. Kulturní ztráty Prahy 1939–1945*, Praha: Nakladatelství V. Poláčka 1945

Jiří Zikmund – Ladislav Zikmund (eds.), *Architektura Hradce Králové na fotografiích Josefa Sudka*, Praha: Nakladatelství Zikmund 2014

## Použité internetové zdroje

<http://www.ahmp.cz/page/docs/TZvystava%20Atelier%20H.Eckert.pdf> (vyhledáno 18. 5. 2020)

<https://www.atelierjosefasudka.cz/cs/vystava/druzstevni-prace> (vyhledáno 14. 5. 2020)

<https://www.foma.cz/cs/osvetleni-temne-komory> (vyhledáno 1. 6. 2020)  
<https://www.fotoskoda.cz/ilford-galerie-washaid-1-l/> (vyhledáno 1. 6. 2020)  
<http://www.nfoto.cz/files/dokumenty/recepty.pdf> (vyhledáno 1. 6. 2020)  
<https://piezography.com/about/the-piezography-process/> (vyhledáno 1. 6. 2020)  
<https://shop.inkjetmall.com/about-piezography> (vyhledáno 1. 6. 2020)  
<http://www.sudekproject.cz/> (vyhledáno 13. 5. 2020)  
<http://www.sudekproject.cz/negativ-pozitiv-newprint> (vyhledáno 19. 5. 2020)  
<https://www.thaliapicta.cz/fineart-tisk> (vyhledáno 10. 6. 2020)  
<https://www.udu.cas.cz/cs/window-gallery-udu/> (vyhledáno 19. 5. 2020)

## Seznam literatury, která předcházela výsledku

Vojtěch Lahoda, *Josef Sudek. The Commercial Photography for Družstevní práce*, Jyväskylä: Alvar Alto Museum 2003

Vojtěch Lahoda, *Emil Filla*, Praha: Academia 2007

Vojtěch Lahoda, *Josef Sudek. Reklama*, Praha: Torst, 2008

Josef Moucha, *Josef Sudek. Svatý Vít*, Praha: Torst, 2010

Jiří Zikmund – Ladislav Zikmund (eds.), *Architektura Hradce Králové na fotografiích Josefa Sudka*, Praha: Nakladatelství Zikmund 2014

Vojtěch Lahoda – Katarína Mašterová (eds.), *Josef Sudek: V ateliéru, ze sbírky negativů Ústavu dějin umění AV ČR / Josef Sudek: In the Studio, From the Collection of Negatives from the Institute of Art History, CAS*, Praha: Artefactum 2016

Hana Buddeus – Vojtěch Lahoda – Katarína Mašterová (eds.), *Instant Presence. Representing Art in Photography*, Praha: Artefactum 2017

Katarína Mašterová (ed.), *Josef Sudek: Topografie sutin / The Topography of Ruins*, Praha: Artefactum 2018

Hana Buddeus, „Storing and/or Sharing: the Negative in the Commercial Work of Josef Sudek“, *Umění/Art LXVI*, 2018, č. 5, s. 388–399

Hana Buddeus (ed.), *Sudek a sochy*, Praha: Artefactum 2020

## Poděkování

Při zpracování tohoto památkového postupu jsme využili zkušenosti celého týmu Sudek Project, kterému děkujeme za pomoc s průběžným posuzováním newprintů i za společná rozhodnutí od počátku projektu v roce 2016. Tyto zkušenosti se promítly do předloženého postupu. Za pomoc s vypracováním textu a konkrétní a kritické poznámky pak děkujeme především fotografům Tereze Kabůrkové, Janu Doušovi, Ondřeji Příbylovi a Janu Mašterovi, historičkám fotografie Haně Buddeus a Petře Trnkové, za redakční zpracování textu Tereze Koucké a Martinu Pavlisovi. Za upřesnění některých formulací patří dík restaurátorkám Tereze Cíglerové a Kateřině Doležalové. Za konzultace k užívání newprintů v zahraničí děkujeme Sonje Fessel a Cyrielle Durox a na domácí scéně Jiřímu Pátkovi, Tomáši Pospěchovi a Michaele Brachtlové. Za impuls vedoucí až ke vzniku tohoto postupu děkujeme Vojtěchu Lahodovi, který s nápadem zhotovit výstavní newprinty v Ústavu dějin umění poprvé přišel v roce 2003 a tuto tradici zde prakticky zavedl.

## Medailonky autorů

### **MgA. Vlado Bohdan**

Vlado Bohdan vystudoval v letech 1993 až 1998 obor umělecké fotografie na Filmové a televizní fakultě Akademie múzických umění v Praze, kde v roce 1999 externě působil jako pedagog Semináře divadelní fotografie. Od roku 1999 pracuje jako fotograf v Ústavu dějin umění AV ČR, od roku 2019 je zde pověřen vedením oddělení fotoateliéru. Vytváří profesionální fotografickou dokumentaci uměleckých děl oborů architektury, sochařství, malby, kresby, grafiky a užitého umění z oblasti českého a světového umění pro odbornou činnost pracoviště. Od roku 2002 se zabývá problematikou tvorby nových fotografií z historických negativů, a to specificky z negativů Josefa Sudka. Pro výstavní a publikační účely připravuje newprinty Josefa Sudka ze sbírek Ústavu dějin umění AV

ČR. Své dlouholeté zkušenosti využil i při práci na Sudek Project, na němž se účastní jako jeden z řešitelů ([www.sudekproject.cz](http://www.sudekproject.cz)). Ve své volné tvorbě se věnuje subjektivnímu dokumentu v jeho metaforických polohách, portrétní a divadelní fotografii a také inscenované výtvarné fotografii.

### **Mgr. et Mgr. Katarína Mašterová, Ph.D.**

Katarína Mašterová je vědeckou pracovnicí Ústavu dějin umění AV ČR, v. v. i., kde působí v rámci Centra pro výzkum fotografie. Vystudovala dějiny umění a archeologii na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. V letech 2005–2016 pracovala v Archeologickém ústavu AV ČR, Praha, v. v. i. jako archeoložka. V rámci dějin umění se věnuje dějinám fotografie, dosud především fotografům Janu Svobodovi a Josefu Sudkovi. Je řešitelkou (od března 2019 do srpna 2020 hlavní řešitelkou) projektu NAKI o Josefu Sudkovi ([www.sudekproject.cz](http://www.sudekproject.cz)), spolueditorkou publikace *Instant Presence. Representing Art in Photography* (2017) a editorkou katalogu *Josef Sudek: Topografie sutin / The Topography of Ruins* (2018). V rámci projektu spolu s dalšími řešiteli připravila výstavy *Josef Sudek: V šeru chrámu* (2016), *Josef Sudek: V ateliéru* (2016; s katalogem), *Josef Sudek: Topografie sutin* (2018), *Fešandy ze šuplíků. Sudek a sochy* (2020). V roce 2019 připravila výstavu a publikaci *Svoboda + Palcr: Vidět sochy* (GVU Cheb).