Mikoláš Herskovič

Originál ve fotografii



Vizitka, autor neznámí

Sleská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědná fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Mikoláš Herskovič

Originál ve fotografii

bakalářská diplomová práce

obor : Tvůrčí fotografie

Vedoucí práce : Prof. PhDr. Vladimír Birgus

Oponent : Doc. Mgr. Aleš Kuneš





Sleská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědná fakulta

Institut tvůrčí fotografie

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracoval samostatně, za použití literatury, časopisů a pramenů uvedených v seznamu použité literatury.

Souhlasím se zveřejnění této práce zařazením do knihovny FPF Slezské univerzity v Opavě, UPM v Praze a na internetových stránkách ITF

© Mikoláš Herskovič

Institut Tvůrčí fotografie
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Slezské univerzity v Opavě





Praha, Leden 2010

Děkuji za trpělivost, cenné připomínky a podněty Prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi. Zvláštní poděkování patří mé drahé ženě Michaele za podporu a grafickou úpravu.

Obsah:

I. Úvod 8

II. Předmluva 10

- Ve světě jedinečných originálů je jen jedna pravda

III. Jedinečnost fotografie v tržní ekonomice, světě umění, galeristů a sběratelů 13

IV. Cena fotografií 17

- Krátký přehled z historie nejdražších fotografií

- Jaký je tedy systém pro určováni ceny fotografií ?

V. Nové digitální médium – jiný přístup 31

VI. Originální fotografie 33

VII. Volné rozhovory 40

VIII. V hlavní roli galerie .....

- Falešná realita

IX. Technická stránka – akceptované technologie 41

- Moderní Technologie – podoba současné doby

/Tisk
/Životnost
/Osvit
/Minilaby
/Cibachrome nebo Ilfochrome
/Diasec

- Starobylé technologie -. stručný přehled

X. Jmenný rejstřík 62

XI. Použitá literatura, časopisy, prameny 64

Úvod

Cílem mé teoretické práce je představit fotografická díla z několika různých pohledů, a zároveň vytvořit jakýsi souhrn terminologie a nepsaných pravidel, jimiž se řídí trh s fotografií. Rád bych ukázal jaké platí zásady a pravidla ve fotografických galerií a aukčních síní, jaká pravidla platí mezi galeristy a jaké zásady by měl fotograf dodržovat, má li v plánu vstoupit na trh s uměním - tedy na komerční scénu. Jednou z neméně důležitých součástí mé práce je i část věnovaná soudobým technologickým trendům ve zhotovování finálních fotografií. V žádném případě se nebudu věnovat technickým detailům jako je chemické složení světlocitlivé emulze či tiskových inkoustů.

Budu se této problematice věnovat z pohledu užitých vlastností, jenž jsou dle mého názoru nejpodstatnější – výhod a nevýhod jednotlivých výstupních fotografických technologií a materiálů. Převážně se věnuji aktuálnímu soudobému trendu, než tomu historickému. Jen pro komplexnost uvedu v krátkém přehledu i historické fotografické formy, které se již jen zřídka a nebo již vůbec nepoužívají. Dle mého názoru, je pro fotografa, tak i pro sběratele velice důležité dobře se orientovat v problematice kolem originálu, a jedinečnosti fotografie. Právě kolem originality fotografie je druhá část mé písemné práce. Budu se tedy věnovat problematice originálu a toho, jak je toto slovo v kontextu s fotografií chápáno a prezentováno. Nastíním možnosti galerií a aukčních síní, a odůvodním některé druhy jejich chování a požadavků které na fotografie mnohdy mají. Ukáži nejzávažnější problémy které aktuální trh s fotografií má, a to jak se k němu staví významní sběratelé, jako Manfred Heiting. Právě sběratelé jsou tou hlavní a největší kupní silou, která na trhu s uměním působí. Jsou to lidé, jenž přihazují na aukcích, a ceny fotografií pak šplhají do závratných výšek. Neméně podstatní jsou i galerie a galeristé, jenž na celou věc hledí jako na neskutečně tvrdý byznys plný rivality a intrik, kterým tento svět částečně také je.

Do celého kruhu sběratelství významně vstupují také velká muzea, jenž se snaží skupovat hodnotné fotografické díla, a vytvářet tak přehled doby, tendencí a směrů naší současnosti. Ovšem i tyto instituce mají své jasné názory na to, jak by po technické stránce měla správně vypadat hodnotná fotografie a jak by měla být označena autorem.

A právě o nejdrobnějších aspektech a základních principech které ve fotografii platí, jsem se snažím pohovořit v této práci.

Předmluva

Ve světě jedinečných originálů je jen jedna pravda

Snažil jsem se nalézt odpovědi na otázky, které jsem si již kladl delší dobu. Snad každý fotograf se za svůj život dostane do situace, kdy prodává nějakou svou fotografii. Avšak něco jiného je prodat snímek do časopisu a nebo ho nabízet v galerii či na aukci. V tomto ohledu to mají malíři podstatně snazší. Jejich obrazy jsou jedinečné, neexistují na světě vícekrát, jsou to originály v pravém slova smyslu. Někteří malíři, jako třeba Edvard Munch, malovali obrazy ve více variantách, ale ty nejsou identické a lze je většinou snadno rozlišit. Ale co fotografie ? Jak je to tedy s její originalitou ? Fotografie přeci může existovat vícekrát! Ovšem, tentýž snímek opravdu může a také velice často existuje ve více exemplářích. Je možno namítat že i k fotografii se dá přistupovat tak, že bude existovat jen jeden snímek na světě. Ale nejsem si úplně jist, zda je to moudré - i když i takové případy kdy fotograf před zraky galeristů spálil negativ od svých fotografií. Fotografie je již ze své podstaty předurčena ke snadnému kopírování a množení, právě v tom je část jejího obrovského kouzla. Pomineme li polaroid, tak je vznik fotografie zpravidla dělen na dvě pomyslné části. První je moment zachycení obrazu – světla nějakou foto-senzitivní technologií. Je již jedno zda je to filmová surovina a nebo digitální či analogoví čip. Jde o pouhé zachycení krátkého časového úseku. Tou pomyslnou druhou částí je již reprodukce zachyceného obrazu na pevné medium. Papír, plast a nebo textil. Velice podstatná je také mezifáze, která se nachází mezi zachycením obrazu a jeho výjevem na pevné medium (negativem a fotografií). V této mezifázi velice často dochází k závažným změnám oproti první fázi, tedy momentu prvotního zachycení obrazu. Nejrůznější druhy modulace, transformace a manipulace s obrazem v jakékoliv podobě, digitální či analogové, nám umožňují výrazně ovlivnit a potažmo i korigovat vstupní podklady pro druhou – finální fázi, což je samotný vznik fotografie. Tím se rozumí nanesení obrazu ve finální podobě na

nosné médium. Já sám jsem toho názoru, že například výřez z původního negativu do fotografie nepatří. Ovšem pravda je, že výřez může být součástí kreativní tvorby fotografie - komponování. Otázka tedy je, zda je krok v první fázi, tedy samotné pořízení obrazového záznamu nedotknutelný, ve smyslu, že zásahy do něj jsou nepatřičné, a nebo je jen součástí kreativně výrobního procesu vzniku fotografie ? Pokud si vezmeme jako příklad černobílé bromostříbrné zvětšování, tak pokud budeme fotografii jakkoliv lokálně světelně či kontrastně upravovat, je vysoce pravděpodobné, že při výrobě druhého snímku z totožného negativu nebudeme schopni dosáhnout exaktně stejných výsledků. Nadržovat snímky dvakrát stejně není dost dobře reálné a obě výsledné fotografie bude možné od sebe odlišit již pouhým okem. Právě proto je velký rozdíl mezi dobovou zvětšeninou a pozdní. V potaz se musí vzít i to, že člověk se vyvíjí a přehodnocuje, a tak může tentýž autor po 10ti letech začít zvětšovat jinak. Na rozdíl od plně digitálního procesu, kde pokud jsou jednou exaktně stanoveny hodnoty výstupního obrazu, můžeme jej vyrobit kolikrát chceme, a výsledek bude vždy stejný, a okem od sebe k nerozeznání. Dá se tedy potom říci, že fotografie je stopa, jenž je nekonečně duplikovatelná.

Pokud ale autor své fotografie zvětšuje sám, na analogovém zvětšovacím přístroji, má možnost fotografie v poslední fázi vzniku ovlivnit podle svých představ, jako třeba Ansela Adamse. Avšak existují i autoři,jenž si své snímky nechávají profesionálně zvětšovat jako Henri Cartier-Bresson. Oba autoři již patří minulosti, dnešní doba skýtá jiné možnosti oné mezifáze. A tou je počítač a digitální zpracování dat. Světelná informace zachycená v první fázi je zdigitalizována a rozpixlována. Posléze uložena na paměťové médium, a pak je již zpracovávána dál. Počítačové zpracování fotografie nám umožnuje exaktně opakovat některé procesy znovu a znovu. Umožňuje nám do fotografií dělat zásahy, které jsou v rozporu s realitou, a je možné tak vytvářet fantastické světy nové reality. Snadno se tedy může stát, že ten opravdový negativ je v počítči a má již pramálo společného se záznamem, tak jak ho zaznamenal fotoaparát. Je uměle vytvořen a s realitou, s pomyslnou první fází, jenž měla za úkol zachytit realitu, nemá už vůbec nic společného. Prvotní vstupní data z fotoaparátu, se staly jen jedním z komponentů, z nichž se výsledný snímek skládá. Fotografie tak vznikla v počítači za použití nejrůznějších vstupů. Najednou tu máme dva absolutně odlišné negativy. První je na filmovém materiálu, a druhý je čistě vyroben v počítači.

(v daný okamžik pomíjíme možnost, že byl film naskenován a převeden do digitální podoby)

oba jsou originály, ale jen ve smyslu jediného pravého vstupního podkladu pro výrobu fotografie. Tedy zdrojová data.

V dnešní digitální době již v podstatě není vůbec důležité, z čeho výsledná fotografie vznikla. Podstatné je jedině to, že existuje a také jak je vyrobena, tedy z čeho, neboli na čem je. Zda je například tisknutá a podobně. Mám za to, že se v budoucnu dočkáme toho, že namísto nákupu fotografií v určité velikosti, jsi sběratelé budou kupovat jen data, jelikož co z fotografií ? Je to jen kus hmoty jenž podléhá zkáze. Ale data jsou při správném skladování věčná. Proč si tedy kupovat kus papíru s limitovanou životností, když si můžeme koupit neomezenou dobu ? Ale když se na to podíváme reálně, co by se asi stalo, kdyby jste chtěli koupit fotografii v galerii, ale v podstatě by jste ji chtěly v digitální podobě ? Tedy na CD.... No, mám za to, že by jste tím zaskočili nejednoho galeristu. S životností fotografie je to od dob nástupu digitálních fotoaparátů těžké. Některé novodobé tištěné fotografie by se daly svou životností snadno přirovnat k sochám z ledu. Ale to vše ukáže až čas.

Pojďme si tedy koupit fotografii od Andrease Gurského na DVD v TIFF 16bit 4000x9000px

Jedinečnost fotografie v tržní ekonomice, světě umění, galeristů a sběratelů

Na světě existuje značná skupina lidí a zájmových skupin majících velký zájem o umění. Není tomu tak dávno, co se trh s uměním rozrostl o další vizuální médium – fotografii. Ta se po dlouhé a v počátcích strastiplné cestě nakonec usadila a pevně si drží své již nezastupitelné místo na poli s uměním.

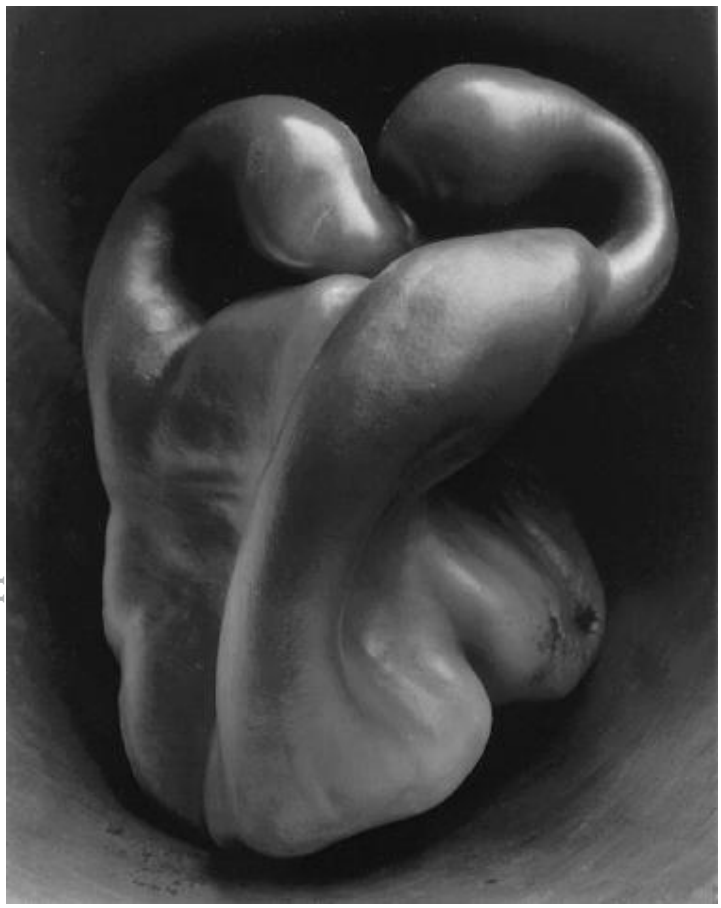
Jako vše, i fotografie prošla značným vývojem, zaznamenala pár slepých uliček a metod. Některé již byly dávno zapomenuty a jiné přežívají dodnes. Vývoj fotografie za posledních pár desítek let je souběžný s rychlým vývojem lidstva, elektroniky a technologii.

Na rozdíl od malby, kde je výrobní proces stále stejný, udělala fotografie obrovský skok dopředu. Jsou k dispozici digitální fotoaparáty, digitální osvitové přístroje, fototiskárny. Vysoké požadavky dnešní doby neustále zvyšují nároky na rychlost a efektivitu nejrůznějších fotografických procesů. Ať jde o rychlost získání pořízeného snímku, nebo dobu potřebnou k výrobě fotografie. Všechny tyto části výroby jsou povědšinou pod velkým časovým tlakem. Ovšem s rychlostí je v dnešní elektronické době vše v pořádku. Avšak to jediné, co lehce stagnuje, je právě kvalita výstupních technologií – tedy možnosti přenesení obrazu na nosné médium. Někdy to vypadá, že se výrobci dostali do slepé uličky, nebo s uvedením novějších technologií váhají a čekají, až se jim vrátí investice vynaložené do produktů, které jsou aktuálně na trhu. Namísto toho, aby byla zásadním rozhodujícím faktorem kvalita výstupní technologie, je to většinou cena za metr čtvereční, co v dnešní době rozhoduje. Zásadní otázka je, zda je to dobře nebo špatně. Někdy mám pocit, že pod vlnou nových technologií a ekonomicky příznivějších technik se někde vytratilo poctivé řemeslo. A není se čemu divit, vždyť všichni chtějí vyrábět velké fotografie, podle hesla „větší je lepší“, ale již nechtějí slyšet, že větší musí být logicky dražší. A když se autor rozhodne udělat opravdu velké fotografie, tak z pravidla již pod vlivem finanční tíhy kterou musí nést, nemá ani odvahu začít řešit životnost díla které tak draze stvořil, a dává prostor pro kompromisy. Zde je otázka, co je pro autora fotografie podstatnější, jestli obsah a nebo forma.

Jelikož značná spousta fotografů nemá ani ponětí o možnostech o omezení, které soudobé moderní výstupní technologické procesy mají. Často se tak stává, že jsou jejich fotografie po technické a barevné stránce degradovány oproti prvotnímu obrazovému záznamovému médiu. A to i přesto, že tiskárna nebo osvitová jednotka pracovaly na plný výkon jak nejlépe uměly.

U fotografie je to vše trošku jiné, než třeba u obrazů. Obraz je pouze jeden, a tak se na něj i hledí jako na jedinečný originál. To nejhorší, co se může obrazu stát, je to, že se někde objeví falzifikát. Jelikož je u obrazů absolutně evidentní, že se jedná o jednokusové zboží, každý se tedy zarazí, pokud se někde ukáže druhý. To, že je jeden padělek, je tedy jasné. Na znaleckém posudku a hlavně na chemických a jiných analýzách pak závisí, zda prokáže to či ono tvrzení. Ovšem i zde platí pravidlo, že každý obraz má svou historii majitelů, kterou není problém dohledat. U fotografií také někdy dojde na podobné chemické analýzy, nejčastěji se řeší papír, na kterém je fotografie nanesena, a také fotografická emulze.

U obrazů je cena v podstatě jasná, obraz je jen jeden. Obrazy se skoro výhradně nakupují v galeriích a na aukcích a jen málokdy se stane, že někdo koupí obraz přímo od autora. U fotografie je tomu trošku jinak. Prodej fotografií je specifický tím, že fotografie existuje vícekrát. Právě tento fakt je jeden z nejpodstatnějších a vnáší do pravidel obchodu a prodeje samotného trošku odlišná pravidla, která je nutno dodržovat.



Edward Weston - Pepper 1930

1/54

V podstatě nikde neexistuje přesný návod nebo jasně daná pravidla, která by exaktně určovala podmínky výroby a prodeje fotografií. Existují však celosvětově zaběhnuté

zvyklosti, podle kterých se tento svět řídí. Je logické, že bez jasných pravidel by vznikl chaos, a něco podobného se v podstatě v České Republice stalo. Hodně lidí je toho názoru, že u nás skoro neexistuje trh s uměním. Je to skoro pravda, i když v posledních letech se situace začíná pomalu obracet k lepšímu, a náznaky stabilních hodnot , galerií a aukčních síní jsou na obzoru. Ale jak je to možné ? V zemích kolem nás, jako je Německo nebo Francie, je trh s fotografií respektovaný a prosperující. Ve Spojených státech amerických má dlouhodobou tradici a plynulý vzestup již od sedmdesátých tel. Kde je tedy problém s fotografií v České republice?

Můžeme si za to sami. V době kdy se trh uvolnil, mezi fotografy neexistovalo dostatečné povědomí o tom, jak a podle čeho by se měl trh s fotografií řídit. A tento trend nevědomosti přetrvává u některých fotografů a potažmo i galeristů dodnes. A právě chaotické a nevypočítatelné počínání některých fotografů, a nově vzniklých galeristů, mělo zásadní vliv na destabilizaci trhu s fotografií v České Republice. Jeden příklad za všechny: **Jan Saudek**, během relativně krátké doby dokázal dokonale, skoro trvale, částečně znehodnotit hodnotu svých fotografií. Výsledek je takový, že ceny jeho fotek jsou již skoro 15 let stále na stejné částce. Orientačně můžeme říci, že okolo1000 eur. V dnešní době již v podstatě není moc žádaný mezi sběrateli, a jeho fotografie vymizely z nabídek většiny slušných galerií, jenž se snaží o progresivní přístup a rozvoj. Jak se mu to povedlo ? S úsměvem se dá říci, že to nebylo zase tak těžké. Stačilo často a nečekaně měnit galerie, jež ho zastupovaly, a v neposlední řadě nečíslovat korektně fotografie, a udělat tak zbytečný, a v důsledku fatální chaos v jeho díle. Tyto věci se samozřejmě spojily s jeho někdy poněkud výstřední pověstí, a bylo. Aktuální stav je dnes takový, že v podstatě neexistuje renomovaná galerie se silným jménem a postavením na trhu, jenž by **Jana Saudka** prodávala, nebo zastupovala.



Jan Saudek - Hluboká oddanost 2003

2/54

Poté, co se v osmdesátých letech začal v České republice formovat trh s fotografií, byly i první prodejní výstavy které pomalu ale

jistě začaly startovat doposud pomlklou prodejnost fotografie. Mezi nejpodstatnější první vlašťovky patří aktivity např. **Pavla Baňky**, nebo galerie Chagall v Ostravě. Dále můžeme jmenovat antikvariát **Václav Prošek**, České centrum fotografie, Leica Gallery Prague, galerii Gambit, nebo aukční síň Dorotheum.

Jaké faktory tedy ovlivňují výslednou cenu fotografie? Jaké druhy fotografií se prodávají?

Můžeme na fotografii hledět jako na investici ?

http://www.lgp.cz/
http://www.chagall.cz/
http://www.dorotheum.cz/
http://www.prosekant.wdr.cz/

Robert Capa - Moment of Death 1936



3/54

Helmut Newton - Nova 1971



5/54

Pavel Baňka - Zvedání Rudého práva, 1982



4/54

Cenu fotografií ovlivňuje mnoho faktorů. Na světě existují snímky, které jsou jedinečné tím, kde byly pořízeny, nebo tím, co zachytily. Příkladem nám mohou být třeba fotografie pořízené horolezci z Mount Everestu, kosmonauty vyfotografovaná Země z kosmu, nebo jedinečná reportážní akce zachycující atentát. Úplně něco jiného jsou fotografie například od paparazzi – nahá Jiřina Bohdalová na hotelovém balkónu nebo Madona na toaletě. A zase něco úplně jiného jsou krajinky, podvodní fotografie ryb, nebo umělecká či portrétní fotografie. Jednoduše shrnuto, existuje obrovské množství žánrů a druhů fotografie, a tedy i finančního přístupu k ní. Jiná prodejní pravidla můžeme nalézt u bulvární fotografie a jiná jsou u umělecké fotografie. To, co je ochoten bulvární tisk zaplatit za polorozmazanou fotografii nahé filmové hvězdy, zcela určitě nikdo nezaplatí za to, že bude mít možnost publikovat fotografii třeba **Avedona** nebo **Helmuta Newtona**. Nutno podotknout, že fotografie, podobně jako třeba móda podléhá dobovému názoru a aktuálním trendům. A problémem se někdy stává i to, že subjekty které nám pomyslně diktují co je a co není aktuálně „IN“ bohužel nemají dostatečnou kvalifikaci a ani vědomosti k výkonu svého povolání. Dochází tak k tomu, že v podstatě neexistuje kvalitní výchova diváka, a tím pádem ani potencionálních sběratelů. No a kde není poptávka, tam není ani nabídka, to je již stará pravda. Z minulosti již víme, že investice do fotografií, je mnohdy značně perspektivnější, než vložit své úspory do banky či akcií. Jasným příkladem nám můžou být fotografie **Ansela Adamse** a nebo **Edwarda Westona**.



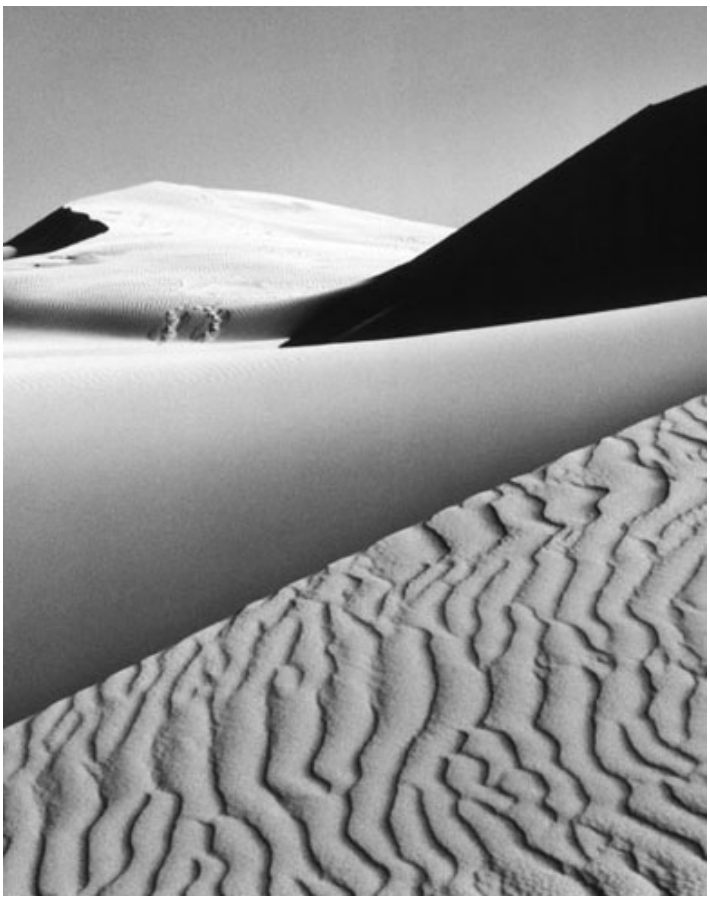
Richard Avedon - móda 1923-2004

6/54

Ty se v sedmdesátých letech daly koupit do 300 dolaru. Jejich dnešní aktuální cena je úplně někde jinde. Jejich snímky se prodávají za desítky tisíc dolarů po celém světě. Fotografie se tak dostaly za působnost autorů, a o jejich dalším osudu a ceně již rozhoduje trh. Potažmo galerie nebo aukční síně. A právě proto je dodržování jasných transparentních pravidel výroby kolekcí, sérií a prodeje tak nesmírně důležité.

Například prodej fotografií **Pavla Máry** se řídí jinou cenovou strategií, než fotografie **Jindřicha Štreita**. Je to jednoznačně dáno tím, co fotografují, a také množstvím fotografií, jež nabízejí k prodeji. Obecně můžeme říci, že dokumentární fotografie, a nejvíce to asi platí u současného dokumentu, se nakupuje mnohem méně, než fotografie výtvarné. Pokud se podíváme na velké aukční síně, které se specializují na fotografii, nebo fotografie příležitostně prodávají, zjistíme, že skoro žádná z nich nenabízí velké množství dokumentárních fotografií. Tu a tam se sice objeví, ale převážně ze současné fotografie dominují výtvarné snímky.

Ovšem potřeby a možnosti trhu se neustále vyvíjejí a ovlivňuje je celá řada faktorů, proto nemůžeme říci, že dokumentární fotografie je absolutně neprodejná. Jediné, co můžeme konstatovat, jsou aktuální světové trendy. Je tedy možné říci, co je aktuálně „in“ a co nikoliv. Na druhou stranu se trh neustále mění, takže směry, které nejsou aktuálně tak žádané, budou pravděpodobně za pár desítek let ty nejžádanější. Nemůžeme však dělit fotografii jen podle obsahu, ale je zapotřebí vzít v potaz i jméno umělce, tedy fotografa. Pokud



Ansel Adams - Dunes, California 1963

7/54

zrovna vypukne malé šílenství po fotografiích **Edwarda Steichena**, tak je pravděpodobné, že jeho fotografie - bez ohledu na to, jakého jsou žánru - poletí rychle nahoru.

Dalším prvkem určujícím cenu je subjekt, který fotografii kupuje. Jiný přístup mají časopisy a noviny, a zcela odlišný postoj mají sběratelé a galerie.

Například u časopisů je obvyklou praxí, že se fotografie kupuje s určitými právy. Použití takové fotografie je jasně vymezeno smlouvou. Časopis se například zavazuje, že snímek bude publikovat jen jednou, má tedy právo jen na jedno užití. Často se můžeme setkat (nejčastěji u reklamních snímků) s tím, že je užití fotografie teritoriálně a časově omezeno. Čím delší máte právo užívat, tím je fotografie dražší. Nemluvě o území. Tedy užití snímku pro ČR bude podstatně levnější, než užití pro celou Evropu. Když si sběratel koupí fotografii v aukci, je v podstatě nemyslitelné, aby cokoli omezovalo jeho právo na vystavení snímku v galerii. Fotografie je sice jeho, ale ani to mu nedává právo ji publikovat v časopise.



Edward Steichen - The Cat 1925

8/54

Někteří fotografové mají až panickou hrůzu z toho, že někdo bude publikovat snímky bez jejich svolení. Jsou extrémně opatrní na to, komu dávají své fotografie v digitální podobě, o negativech ani nemluvě, a mají tendenci všechno

smluvně podchytit. Není na tom nic špatného, ale je to do jisté míry zbytečné. Zákony hovoří jasně a pokud někdo bude publikovat fotografii bez vašeho písemného souhlasu, vystavuje se značným potencionálním nepříjemnostem. Podobné situace, pokud nedojde k mimosoudnímu vyrovnání, často končí právě u soudu, jelikož autor fotografie chce většinou víc, než je časopis ochoten zaplatit. Zároveň je to dobrá příležitost, jak si přivydělat. Například **Helmut Newton** si vydělal příjemné částky právě na vyhraných soudních sporech, kde žaloval časopisy o nemalé peníze za to, že otiskly fotografie bez jeho souhlasu.

Do jisté míry cenu fotografie určuje sám autor. Právě on má možnost určit si jakousi nástupní cenu, za kterou bude své fotografie prodávat. V žádném případě neexistuje nějaká tabulka nebo sazebník, kde podle velikosti spočítáme přesnou cenu fotografie. To jde jenom v minilabu. Pro autora je proto velice důležité



Helmut Newton - Unknown & Kylie Bax 1996

9/54

zvolit si hned od počátku tu správnou cenovou politiku. Stane-li se, že začnete například prodávat draho, prodáte jen několik kousků a posléze zjistíte, že jste se stal tak drahý, že jste v podstatě neprodejný, takže začnete své fotografie prodávat za polovinu původní ceny v domnění, že jich teď prodáte víc. Vznikne však zcela jistě velká katastrofa, která dokonale destabilizuje hodnotu stávajících fotografií a značně zkomplikuje prodej dalších nových fotografií. Proto je dobré cenu fotografií stanovit spolu s galerií, jež vás zastupuje, a pevně se ji pak držet. Pokud je prodejní cenová strategie autora transparentní, a částečně předvídatelná, stoupá tím i hodnota investice, kterou učinil kupující. Investice je lépe chráněna, jelikož se nachází ve stabilním prostředí.

Také můžeme pozorovat, že cena některých fotografií je mnohdy uměle vytlačena nahoru. Děje se tak většinou na aukcích, kam sběratel dá svou fotografii. Jeho kamarád ji pak cíleně koupí za velké peníze a vzápětí ji dá do aukce znovu. Toto kolečko se stane několikrát, než si fotografii koupí někdo jiný v přesvědčení, že se jedná o obzvláště drahocenný kousek. Jenže cena fotografie je v ten okamžik extrémně nadsazená. Můžeme říci, že podobné jednání je nečestné, ale na druhou stranu ukazuje, jak velký a zajímavý je trh s fotografií pro finanční spekulanty.



Jindřicha Štreita - Dlouhá loučka, Křivá 1994

10/54

Na světě jsou významní a vážení galeristé a sběratelé. A ti dobře vědí, co se děje, a proto jsou často středem pozornosti, jelikož na dobré věci mají čich. S přeceněnou a předraženou fotografií to povětšinou dopadne tak, že již není znovu za podobně vysokou cenu prodejná.

Dalším snad nejvýznamnějším faktorem, který ovlivňuje cenu fotografického díla, je autor sám. Tedy jeho osobnost, známost a proslavenost, zkrátka jeho image. I když se to nezdá, a je možné namítat, že jde o koupi hodnotného a nádherného vizuálního díla, je to především jméno tvůrce, jež mu dodá poslední lesk a punc jedinečnosti.

Příkladem může dobře posloužit například **Jan Saudek**. On sám tím, jak se chová, působí jako monument jedinečné známé osobnosti. Nutno podotknout, že jeho chování je v souladu s jeho dílem a dohromady vytváří osobitou souhru. To nepochybně značně ovlivňuje cenu jeho díla. Můžeme tedy říci, že publicita je i jednou nedílnou součástí ceny fotografie. A není na tom nic špatného. Vždyť jde o obchod ! A půjdeme-li trošku do humorně extrémního paradoxu, můžeme s nadsázkou říci, že jde o showbusiness. A právě pro to je dobré si všimnout, jak neslavně dopadla jeho „kariéra“ v oblasti galerijního a aukčního prodeje fotografií !

Gregoryho Crewdson - woman stain 2001



11/54

Gregoryho Crewdson - Untitled 2005



12/54

V zemích, kde existuje funkční trh s uměním a kde má už delší tradici, je zaběhnutou praxí, že většina umělců je zastupována galerií, která se o ně aktivně stará. V těch lepších případech má na starosti blaho fotografa jeho agent. Cílem obou subjektů by mělo být prezentovat fotografa, prodávat jeho díla a dbát na jeho dobrou pověst.
Proto je dobré, aby měl autor v cenové politice jasno, držel se jí pak, a všude jí hlásal.

Poté, co jsem vyslechl mnoho fotografů a galeristů, jsem došel k názoru, že jedna z nejsprávnějších cest pro začínajícího autora je zahájit s mírnou cenou a postupně zdražovat. Kolekci po kolekci....
Jiná situace ale bude, když se stanete náhle objeveným autorem, jako třeba **Miroslav Tichý**. Ten se stal hvězdou doslova přes noc, a ani se o to nemusel snažit. Je pak jen na galerii, které se o něj stará, aby určila i nastolení cenové strategie.

[*] **Lucie Tomanová** recenzi začíná větou:
Varování: Zakoupením lístku na výstavu fotografa **Miroslava Tichého** kupujete zajíce v pytli. Totéž činíte pořízením jeho monografie.....
…...Tichý je největší poslední hit české fotografie, jeho fotky se dnes prodávají za tisíce eur. První tuzemské výstavy - k vidění je v brněnském **Domě umění** do 6. srpna - se dočkal až v osmdesáti, když ho pro zahraničí „objevil“ a zpopularizoval Čechošvýcar **Roman Buxbaum**.....

Miroslav Tichý


13/54


14/54


15/54

1. *http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=173713*

Cenu fotografie může také v základu ovlivnit její výrobní náročnost. Jako příklad můžeme třeba uvést **Gregory Crewdsona**, u něhož je známo, že jeho fotografie vznikají za účasti celého fotografického štábu, a celé focení se spíše podobá Hollywoodskému filmování. A právě finanční náročnost na výrobu jeho snímků je podstatný faktor v jeho cenové politice. Právě u tohoto fotografa se finanční částky za celou jeho fotografickou produkci dostávají do obrovských čísel. Když vezmeme v potaz, že fotografie dělá po pěti kusech, tak už teď můžeme mít jistotu, že nebudou levné.

Je tedy velké množství faktorů, které v základu ovlivňují vstupní cenu fotografie. Pomineme-li uměleckou hodnotu vyjádřenou v penězích, která může bezproblémově stoupat až ke hvězdám...



Greg Crewdson - Boarding house 2006

16/54



18/54



Greg Crewdson Forest cleacing 2006

17/54

Krátký přehled z historie nejdražších forografií světa



Richard Prince - Sotheby´s

20/54

Na pomyslném prvním místě je **Richard Prince** s fotografií "Cowboy " která byla prodána v **Sotheby´s** za 3.340,000 dolarů.



Andreas Gursky - 99 cent

19/54

Diptych od **Andrease Gurského** "99 Cent II Diptych" jde o první prolomení hranice 3milionů dolarů. Přesná částka za kterou bylo dílo prodáno v aukční síni **Sotheby´s** v Londýně činí 3.401,000 dolarů.

Tento souhrn prodaných fotografií má pouze orientační charakter, který nám říká, že fotografie se opravdu prodávají a prodávaly velmi draze.

A. Edward Steichen Pond-Moonlight (1904),	$ 2,900,000	prodáno - 2006
B. Richard Prince Untitled (Cowboy) (1989),	$ 1.248,000	prodáno - 2005
C. Gustave Le Gray The Great Wave, Sete, (1857),	$ 838,000	prodáno - 1999
D. Andreas Gursky Untitled 5 (1997),	$ 559,724	prodáno - 2002
E. Gustave Le Gray Tree (1855),	$ 513,150	prodáno - 1999
F. Diane Arbus Identical Twins (Cathleen and Colleen), prodáno - Roselle, N.J. (1967),	$ 478,400	prodano - 2004
G. Charles Sheeler Ford Works (1927),	$ 447,350	prodáno - 1999
H. Alfred Stieglitz Georgia O'Keefe: Hands with Thimble,	$ 398,500	prodano - 1998
CH. Gustave Le Gray Marine (1855),	$ 368,420	prodáno - 2000
I. August Sander Handlanger, porteur de briques (Brick carrier) (1927),	$ 328,940	prodáno - 1999



A

21/54



B

22/54



C

23/54

D



24/54

E



25/54

F



26/54

G



27/54

H



28/54

I



29/54

CH



30/54

Jaký je tedy systém pro určování ceny fotografií?

Než se začne nějaká fotografie nabízet k prodeji, měl by již být jasně stanoven maximální počet kusů korektně označených originálů, které autor vyrobí. To, kolik kusů se vyrobí od jedné fotografie, je čistě na autorovi. Někdo dělá sérii po padesáti a někdo po pěti. Fotografie se poté popisují čísly 1/5 (tedy první fotografie z pěti možných existujících). Čím je číslo v sérii větší, tím je pravděpodobnější, že stoupne i cena fotografie. 1/5 může tedy stát třeba 2000 Kč, ovšem fotografie 4/5 už stojí například 11000 Kč. V žádném případě se nejedná o pevné pravidlo, které platí vždy a všude. Jsou i takové série, kde všechny fotografie mají stejnou prodejní cenu. Jde jen o zvolený přístup.

Fotografie se zpravidla popisují tužkou na zadní straně. Poslední fotografie v sérii si často nechávají umělci pro sebe, nebo pro své rodinné příslušníky. Svou roli v ceně také hrají použité materiály. Pokud je fotografie zakonzervovaná v Diasipu, rozhodně se prodá mnohem dráž, než stejná bez této technologie. Jedinou výjimkou jsou asi černobílé fotografie na barytovém papíru nebo například platinum printy. Ty by se zcela jistě technologií Diasip znehodnotily.

V neposlední řadě musíme rozlišit dvě věci. Nákup fotografie od galerie a nákup fotografie na aukci. Pokud se nakupují fotografie v galeriích, jsou ceny pevně stanoveny. Galerie má pevný procentuální podíl (většinou jde o 50%) z prodeje každého snímku, na čemž není nic špatného. I galerie musí z něčeho vyžít. Cena každé fotografie je často v souladu s přáním autora. Pokud se prodává na aukcích, tak jsou pravidla jasná, kdo dá nejvíc, ten se stává majitelem. Aukční síň si samozřejmě bere nemalá procenta z částky, za kterou byla fotografie prodána.

Například **Tono Stano** poslední snímky ze svých sérií zásadně nechává pro své děti jako odkaz na své dílo. I když mnohokrát dostal velice dobré nabídky na odkup některých fotografií, jež byly poslední v sérii, nikdy neprodal – pevně se drží svých zásad.

Limitované edice o velkém počtu exemplářů v posledních letech slaví velký úspěch. Nepříznivá ekonomická situace přinutila galerie hledat nové potencionální klienty. Drahé originální fotografie se prodávají špatně a jít s cenou dolů není moc dobrý nápad. A tak vznikají edice o 100 i více kusech fotiografií. Do těchto edic se dostávají známé a žádané snímky od slavných autorů, ale i od soudobých mladých umělců. Edice jsou jasně limitované, například 100 kusů. Jsou opatřeny podpisem autora, a datem vzniku. Jejich cena není nikterak závratná, a dosahuje jen několika procent z reálné ceny originální fotografie. Snímky z těchto edic jsou takové malé originály. Rozhodně to není to samé, jako když si koupíte plakát. Fotografie jsou po technické stránce precizně zpracovány, a jsou někdy stejné jako opravdové originály. Jediný rozdíl je ve velikosti. Jsou podstatně menší. V České Republice jako jedna z prvních začala limitované edice prodávat Leica Gallery Prague. V případě této galerie, jsou fotografie nejčastěji vyrobeny technologií násvitu *LightJet.

.



Andy Warhol - Marilyn Monroe 1968

31/54

Na scénu se dostávají digitální fotografie, jenž opravdu nemají negativ. Jediná možnost jak tyto fotografie prezentovat je tisk a nebo násvit. Obě tyto varianty jsou nové, nejsou časem prověřené, a speciálně u tisků se jen profesionálně odhaduje jak se budou chovat pod světlem. Ale v principu jde o nedůstojnou metodu, podléhající aktuální „inkoustové“ lobby, která se opravdu mocně rozmohla. Inkoustové tisky jsou relativně levné, a dostupné, a to z nich dělá ideální produkt. Nemluvě ani o faktu, že jsme neustále atakováni reklamou, jenž nám zdůrazňuje, jak jsou tisky dokonalé...

Proto některé galerie, ve snaze ujistit své klienty o kvalitě prodávaných tisků, přišly s originálním řešením. Ovšem, spíše jde o pokus vymanit se ze zamotané situace, jenž nastala okolo archivní stálosti a kvality aktuálního „tiskového“ trendu. Od každé fotografie vlastní digitální data a přesné instrukce, podle niž můžou kdykoliv vyrobit fotografii znovu. Galerie se posléze smluvně zaručí klientům, že pokud dojde k barevnému posunu či blednutí fotografie, dostanou novou. Galerie je tedy schopna kdykoliv dodat novou fotografii. V případě problému bude tedy sjednána náprava, a vybledlá fotografie bude zničena a nahrazena novou. Tento přístup je více než prozíravý. Nabízí jasnou ochranu učiněné investice, a zbavuje kupujícího obav z kvality materiálu a použité tiskové technologie. Podobné jednání může vnést důvěru v podobně smluvně ošetřené tištěné fotografie.

Příkladem nám může být známý zběratel **Manfred Heiting**. Ten nakoupil od světoznámích umělců novodobá díla, a nutno podotknout, že ne za malé peníze. Velice prozíravě si nechal od autorů napsat a podespat, že pokud dojde k barevným posunům, dojde k výměně fotografie za novou. A taky se tak stalo i u **Andrease Gurského**, který musel dodat novou fotografii.



Manfred Heiting

A jak se k celé situaci staví muzea a velké galerie ?

V daný okamžik jsou v pasti dané situace. Jako problematice znalý lidé dobře vědí, že tisknutá fotografie není úplně to nejlepší. Ale copak si můžou dovolit nenakupovat a nesbírat aktuální umění ? Co můžou dělat ? Říci, to není technicky kvalitní, nemá to budoucnost, to nebudeme kupovat – není to dobrá investice. To přece nejde. Například kurátor **Antonín Dufek** z **Moravské galerie**, ten by asi tištěnou černobílou fotografii nalepenou na kapu nikdy nevzal do sbírky. A má k tomu opravdu dobré důvody.



Pompidouovo centrum

33/54

U výtvarné fotografie je vcelku obvyklé, že se utváří různorodé kolekce a série, které mohou dosahovat nejrůznějších velikostí a počtů. Limity v tomto případě v podstatě neexistují. Kolekce může klidně obsahovat 200 fotografii. Také se můžeme setkat s tím, že existují jen sólové fotografie, jež pod žádný soubor nepatří, a jsou jen samy sebou, ale to není u výtvarné fotografie moc častý jev. U dokumentární, krajinářské, portrétní a i dalších žánrů fotografie platí zcela stejná pravidla jako u výtvarné. Číslování a edice mají stejný systém a princip. Jde již o dobře známá a celosvětově respektovaná pravidla. I když není možné striktně říci, že existuje pouze tato cesta, a ostatní že je špatné. Tito pravidla se ustalovali dlouho, a postupně vznikaly z regionálních zvyklostí zemí, kde byl silný trh s uměním (Francie, Německo, USA)

Pokud je fotografie hotová, autor si sám musí říci – ideálně ve spolupráci s galerii, která ho zastupuje, jaký bude maximální počet zvětšenin, a bezpodmínečně toto číslo respektovat.

Nejedná se o žádnou tajnou informaci, ale naopak. Je žádoucí, aby galerie a nebo fotograf měly alespoň okrajovou představu o tom, kde se fotografie nacházejí. V případě komunikace s potencionálním kupcem dělá moc dobrý dojem, když má autor nebo galerie o snímcích dobrý přehled a nezdráhají se informace o ostatních majitelích poskytnout. I když ne vždy je to možné. Někteří majitelé si rádi hlídají své soukromí a chtějí zůstat v anonymitě. Ale nejen soukromí sběratelé se stávají vlastníky. Fotografie také nakupují muzea, a dávají je do svých sbírek. Pro autora může být pak velice zajímavé uvádět své zastoupení ve sbírkách a muzeí. Někdy se může jednat i o velice prestižní záležitost.

Fotografické série nebo cykly jsou zpravidla pojmenovány, například cyklus „EPOCHA„ se pod tímto názvem jako celek prezentuje a je i takto dohledatelný. Fotografie z podobného cyklu většinou ještě nesou určitý název. Je tedy běžné, že fotografie ze souboru “EPOCHA„ je ještě pojmenována například “JEDNA ŽENA„. Fotografie bude tedy prezentována jako fotografie „ JEDNA ŽENA „ ze souboru ..EPOCHA..

Fotografie bývá ještě označena datem vzniku (dnem kdy byla vytištěna nebo nazvětšována), datem vzniku negativu a podpisem autora. Často se můžeme setkat s tím, že autor užívá razítko, jímž značí fotografie na rubové straně. Fotografie jsou často označeny číslem, které udává, kolikátá fotografie z celkově existujících to vlastně je. Tedy například 2/5 (druhá z pěti). V případě prodeje fotografie může tento údaj drasticky ovlivnit cenu snímku. I když je pravda, že na světě existují autoři, jenž ze zásady své fotografie nečíslovaly. Patří mezi ně například **Jindřich Štreit** a nebo **Henri Cartier-Bresson**. Jeho fotografie mnohdy existují i ve 100 exemplářích, a přesto se jejich cena pohybuje kolem 5 000 - 10000 euro za kus. **Henri Cartier-Bresson** jednoduše nechtěl, aby čísla na fotografiích měly tak velkou moc, jako mají třeba u grafiky. Zajímavé také je, že on sám nikdy fotografie nezvětšoval. Snímky si nechával dělat profesionálním laborantem.

Po splnění těchto náležitostí můžeme říci, že je fotografie připravená k prodeji, po formální stránce je nositelem všeho, čeho by se na ni galerie nebo sběratele mohly dožadovat.



Jindřich Štreit - Náklo 1980

34/54



Henri Cartier-Bresson 1947

35/54



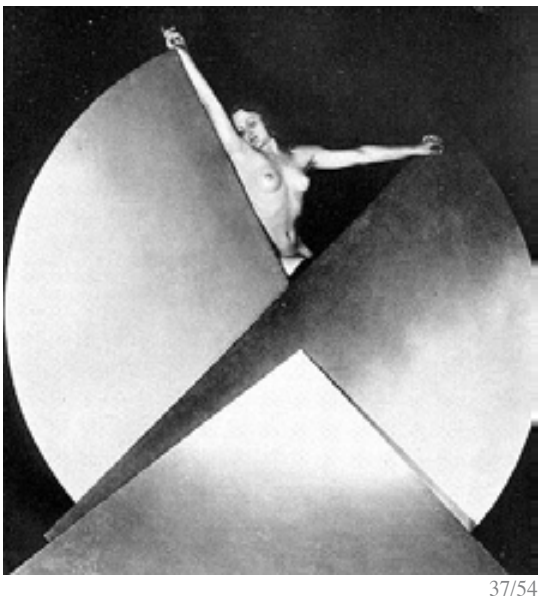
Henri Cartier-Bresson - The Decisive Moment 1932

36/54

V České republice se můžeme setkat s názvem autorská zvětšenina, jde o fotografii jenž vyhotovil sám autor, nebo snímek který byl autorem fotografie odsouhlasen. Tedy autor je s fotografií spokojen. Ne vždy je pravidlem, že fotograf sám snímky zvětšuje. Z historie i současnosti víme, že velká spousta významných fotografů měla svého osobního laboranta. Nemůžeme tedy čekat, že fotografie označená jako autorská zvětšenina je opravdu nazvětšována samotným autorem.

V dnešní digitální době, někdy není pro autora dost dobře možné se výroby fotografií přímo zúčastnit. Fotografie vyrábí velké profesionální laboratoře, a umělec si hotovou fotografii jen „vyzvedne“. Tady je prostor pro otázku, zda není laborant tak trošku spoluautorem ? On přece může, a také to dělá, ovlivnit obrovské množství faktorů (barevnost, kontrast, jas, barevnou teplotu....) je proto s podivem, že někteří fotografové přistupují k některým aspektům výroby finální fotografie dosti lehkovážně. S obrovskou důvěrou v laboranta. Namísto, aby se snažili o exaktní proces, který mají dokonale pod kontrolou.

Každá země má trošku jiná pravidla značení fotografií, a mají i vlastní terminologii, kterou používají. Jde o to, co se v dané zemi ustálilo. Ale výrazy jako Artist Proof, a nebo Vintage jsou již mezinárodně ustáleny a všeobecně se používají. Přesný význam těchto dvou pojmů bude vysvětlen později. Někdy se také jen ve zkratce uvádí, a to většinou v galeriích, že je fotografie signed (tedy podepsaná) a numbered (tedy číslovaná), či dated (opatřená datem). Pokud se uvádí, že je fotografie číslovaná, tak je většinou uvedeno i její číslo a počet existujících kusů. Což je někdy zásadní informace.



František Drtikol 1920

37/54

Jako příklad můžeme uvést **Drtikola**, který své fotografie často signoval za použití slepotiskového razítka do papíru, a současně fotografii opatřil i svým podpisem, který byl umístěn na fotografii pod kartónem jenž fotografii podlepoval. Udělal tedy skoro vše proto, aby nemohlo být pochyb o pravosti

jeho snímků. Nebo fotografie **Josefa Sudka**. Po světě kolují doslova tisíce jeho fotografií, ale jen některé jsou signovány samotným autorem a mají ostatní náležitosti, které z nich dělají autorské zvětšeniny. signovány samotným autorem a mají ostatní náležitosti, které z nich dělají autorské zvětšeniny. Ty ostatní co nejsou podepsané, nemají takovou finanční hodnotu jako ty podepsané, i když pocházejí prokazatelně z jeho dílny. Ale jak je to možné?

Mohlo se třeba stát, že fotografii vyrobil, ale z nějakého důvodu se mu nezdála, třeba nebyla tonálně přesně podle jeho představ, a tak ji prostě nechal ležet na stole. Někdo z přátel ji viděl a s dovolením si ji nechal, protože se mu líbila. I takovéto fotografie jsou na světě. V konečném důsledku již není podstatné, zda fotografii udělal sám autor, a nebo jeho laborant.

Jediná směrodatná informace je, zda byla fotografie autorem označená jako "určená k prodeji„ tedy "‚originál„ což znamená, že splňuje veškerá estetická kritéria, která měl autor na srdci, a že je autor s fotografií absolutně spokojen, a zároveň je korektně samotným autorem signována – má tedy všechny náležitosti napsané na zadní straně.

Fotografie se popisuje zásadně obyčejnou tužkou. Propisovací pero nebo inkoust se nepoužívají, jelikož mohou začít chemicky reagovat s papírem nebo s nosnou vrstvou obrazu fotografie a je již nepodstatné, zda se jedná o Giclee tisk, nebo bromostříbrnou fotografii. Chemická reakce by ve výsledku znehodnotila fotografii třeba tak, že by podpis prosákl ze zadní strany do obrazu. V žádném případě nejde o okamžitou reakci, kterou můžeme přímo sledovat. Většinou k tomu dojde až po několika letech.



Josef Sudek

38/54



Josef Sudek - Mé okno 1952

39/54



Josef Sudek - vyhled z meho okna 1950

40/54

Na zadní straně fotografie by měla být uvedena dvě data, tedy datum pořízení snímku a datum vyhotovení fotografie. Pokud mezi oběma daty není větší časový rozdíl, jedná se o takzvanou vintage fotografii. V podstatě jde o ty nejvyhledávanější fotografie a to nejlepší pro sběratele, co vůbec může trh nabídnout. Je-li fotografie označena jako vintage, znamená to, že vznikla za života umělce v krátké době po vzniku negativu. Tolerovatelná prodleva mezi vznikem fotografie a negativu pohybuje okolo pěti let. U takové to fotografie máme také jistotu, že vše, co je na fotografii (kromě projevů času či nechtěného poničení) je autorův záměr. Tedy chtěná záležitost vyvěrající z duše umělce.

Nesmíme zapomenout, že negativ je jen polovina snímku a že druhá polovina vzniká při výrobě fotografie. Při těchto finálních procesech se velice často do fotografie zasahuje a upravuje se lokální světlost konkrétních partií, nebo se ladí barevnost snímku. Právě proto jsou obrovské rozdíly mezi fotografií a vintage fotografií.

Obecně můžeme říci, že existuje vintage fotografe, autorská zvědšenina, pozdní zvětšenina, a posmrtná zvětšenina.

Vintage fotografie s sebou nesou i kus minulosti a v jistém směru přesně vystihují dobu a její technické možnosti, jako jsou kvalita a typ fotocitlivého papíru, či druh zvolené reprodukční technologie. Právě papír hraje u fotografií, a speciálně u vintage, velkou roli a je prvním identifikačním prostředkem pro sběratele. Speciálně podle papíru, na němž je fotografie vyhotovena, je cvičené oko znalce schopno s velkou přesností určit období, kdy byla fotografie vyrobena, a dá se tak snadno potvrdit nebo vyloučit, zda jde o vintage pocházejícího z určitého období, či nikoli. Jelikož vše prochází vývojem, tak i firmy vyrábějící fotografické papíry neustále zdokonalují své emulze a papíry, proto má každé pomyslné období své osobité fotografické papíry i techniky. Právě díky tomuto faktu jsou některé pokusy o fotografické podvrhy neprodleně odhaleny, aniž by muselo dojít na drahé chemické rozbory.

Pozdější zvětšenina je výraz pro fotografii, která byla nezvětšována po pěti letech od vzniku negativu. Jde již o trošku jinou fotografii, jelikož autor mohl změnit názor, a fotografie začít zvětšovat jinak, například tmavěji, nebo kontrastněji. A to je zásadní rozdíl. I když je to stále ten stejný negativ a autor, nejde již o vintage.

Také je možné se setkat s **posmrtnou zvětšeninou**. Ta je již z hlediska věrnosti autorově představě komplikovaná, jelikož autor neměl šanci snímek jakkoliv korigovat, dochází tak pouze k napodobení jeho představ.

Pokud má autor potřebu vystavit své fotografie, aby prezentoval svoji osobu, není nezbytně nutné prezentovat signované originály i když se to někdy dělá. Často se stává, že se vyprodá celá edice a není tedy možné vystavit originál

Je tu ale možnost výstavního originálu, a nebo darovací edice či edice označené Autorské zkoušky. Toto označení se používá pro fotografie, které byly vyrobeny samotným autorem za stejných podmínek jako originální fotografie určené k prodeji a pro které platí stejná výrobní pravidla, avšak s tím rozdílem, že nejsou určeny ani k prodeji, ani ke spekulacím. Jejich prodej je v podstatě nemožný. Takové fotografie jsou autorem propůjčeny například do galerie nebo na výstavu. Fotografie jsou stejně jako v případě komerčního originálu označeny názvem a kolekcí, do které patří, datem vzniku, jménem autora a jeho podpisem.

Zvláštností je, že se fotografie z darovacích či výstavních edic popisují výhradně římskými číslicemi, což se u komerčních originálů nedělá a nesmí! Pokud je fotografie popsána římskou číslicí, jde se vší pravděpodobností o darovací edici. Povětšinou autor vytvoří tři až pět kusů, které pak slouží k jeho prezentaci. Fotografie z darovacích edic svou existencí nijak neovlivňují originály a neničí jejich komerční hodnotu. Jsou určeny primárně k vystavování, avšak nejedná se o typický výstavní originál.

U darovací edice, se předpokládá stejné technické zpracování a použité materiály jako u komerční verze. Je to fotografie, se kterou je autor zcela ztotožněn. Je tedy krajně nevhodné, aby například originální komerční snímek byl na barytovém papíře, zatímco by stejná fotografie v darovací edici byla tištěna na plotrové tiskárně.

Výstavní originály (exhibition prints) nejsou určeny k prodeji a ze zadní strany se většinou nesignují, neboť jsou určeny především k vystavení a tomu jsou i uzpůsobeny. Proto jsou například větší než původní originál, a proto se také používají tisky a technologie jako Océ LightJet, nebo jiné standardní osvitové technologie, které sice vynikají vysokou kvalitou výstupního obrazu, ale mají nízkou životnost, jelikož se nepředpokládá, že by se fotografie dlouhodobě archivovaly (třeba 30 let). Technologie jako Diasek nebo Cibachrome se obvykle nepoužívají pro svou vysokou cenu a choulostivost. Částečně se počítá s tím, že se fotografie může zničit – a právě proto se klade důraz na bytelnost materiálů a snadnou manipulaci, v souhrnu tedy na celkovou vyšší odolnost fotografie. Pro tyto účely se fotografie často kašírují na nejrůznější podložky, například Dibond, do kterého se připevní háčky na pověšení, což značně usnadňuje instalaci například putovní výstavy. To jediné, co by u výstavního originálu mělo být stejné jako u signovaného originálu, je tonální a gradační podání. Fotografie by tedy na první pohled měly vypadat stejně a lišit se jen v použitých materiálech a signování. Barevná věrnost originálu je tedy absolutně zásadní. Někdy je smutné sledovat některé výstavy, kde autor vystavuje nepříliš povedené tisky, u kterých je jasné, že prioritou při výrobě byla jednoznačně cena. To je pak obrovská škoda, neboť fotografie zůstává barevně nedoceněná a znehodnocuje to celkový dojem z výstavy.



Aleš Kuneš - Kampaň 1990

41/54

Volné rozhovory...

Když jsem zjišťoval, jaká jsou pravidla týkající se prodeje fotografií, narazil jsem na zajímavé zjištění. Ptal jsem se mnoha lidí z řad uměleckých fotografů, výtvarníků, reportérů a galeristů. Každý měl svoji dokonale jasnou představu a svoji pravdu a každý tvrdil něco zcela jiného. Určitě by bylo velice zajímavé, kdyby se všichni sešli na jednom místě a zavedli téma na prodej fotografií a pravidla, která je nutno dodržovat. Neobyčejný byl názor, že fotografii není nutné podepsat, jelikož nikdo nemůže udělat kopii a prodat ji, když nemá negativ. A jelikož negativ má autor dobře uschovaný, nikdo mu ho nemůže ukrást. Někteří fotografové pak nechápali, proč by se fotografie měly číslovat, jednoduše na číslování fotek nevěří. Na fotografii napíší jen datum a podepíší se. Nutno podotknout, že je to také plně použitelná metoda, i když může mít svá úskalí.

Dalším zajímavým zážitek byl rozhovor, ze kterého vyplynulo, že pokud je série například pěti fotografií, nemusí všechny vypadat víceméně stejně. Jelikož se každá fotografie zvětšuje v určitém časovém odstupu, tedy třeba i s roční prodlevou, tak je přece logické, že se na ni projeví aktuální nálada umělce a nový názor na finální podání. Nejsem si zcela jist, zda je to takto správně, ale v každém případě se tím dává vzniknout mnoha absolutně jednoznačných originálů. A poslední zážitek byl, když jsem se zeptal jednoho lehce známého fotografa, o němž je možné se dočíst ve skriptech pro fotografii, jak on sám označuje originál. Odpověď byla: že nic jiného než originály neprodává a že dává zájemci možnost si vybrat. Tisk je levnější originál a ručně zvětšovaná fotografie je mnohem dražší. Záleží prý na tom, jakou kvalitu a hlavně jakou velikost kupující chce. Díky tomuto malému průzkumu jsem došel k názoru, že by malá osvěta a sjednocení postupů a pravidel vůbec nebyly špatné. Zatím to vypadá na naprostý prodejní chaos a absolutní nedisciplinovanost. Ovšem na druhou stranu musím říci, že tu jsou světlé výjimky, které začínají vnášet jasná pravidla a řád do celého systému.

V hlavní roli Galerie

Od momentu, kdy se fotografie usadila na lavici k ostatním velikánům umění, začala se prosazovat i do galerií., a dala tak vzniknout specializovaným galeriím na fotografii. Musely pro to zákonitě vzniknout jasná pravidla, jelikož fotografie je od začátku předurčena ke snadné reprodukovatelnosti, což se může ve světě draze oceňovaných jedinečných originálů jevit jako značně kontraproduktivní. Jedinečnost přece nespočívá v tom, že je na světě tisíc stejných kopií. V začátcích byla snaha aplikovat na fotografii stejná nebo podobná pravidla komerčního prodeje, která platila u grafiky. Tyto snahy však nedopadly nejlépe, a zákony platící pro grafiku platí na fotografie jen okrajově.

U prodeje fotografií existuje celá řada nepsaných pravidel, které je nutné bezpodmínečně respektovat. Na světě je bezpočet galerií a galeristů. A ať chceme nebo ne, tak galerie je komerční subjekt, který si jednoznačně klade za cíl uživit sám sebe, vydělat nějaké peníze, a hlavně budovat svou dobrou pověst a prestiž. Právě dobrá pověst galerie a galeristy je podstatná, a mnohdy je dobré jméno to nejcennější. Nejednou se stalo, že celá galerie zkrachovala jen proto, že se dopustila jednoho malého podvodu, anebo že byla napálena. Dobré jméno je u galerie jednoduše nadevše. Proto je normální, že prestižní galerie se ve světě umění chovají jako velký diktátor. Mají jasná pravidla, jak mají být vyrobené fotografie, které nabízejí k prodeji.

Například **John Stevenson Gallery** v NY se specializovala na „platinum printy“ a nic jiného neprodávala a ani nevystavovala. Šlo o specializovanou galerii na konkrétní produkt. Je nutno podotknout, že podobný postoj galerie není ve světě nic neobvyklého. Pokud tedy chcete umístit fotografii v této galerii, nemáte jinou možnost, než se přizpůsobit a vytvářet „platinum printy“. Můžete se třeba galeristy zeptat , proč právě jen „platinum printy“? A



Ilustrační foto

odpověď bude jasná: „Protože je to moje galerie, a mé jméno a já to tak chci.“ Výjimkou není ani postup, kdy galerista chce být přítomen u zrodu snímku, chce vidět výrobní postup a znát materiály, které jsou při výrobě snímku použity. Na první pohled se to může zdát paranoidní, nebo dokonce hloupé. Umělec může namítat, že je to jeho know-how, či jeho tajný výrobní proces. Ale neměnným faktem jasně zůstává, že ať chcete nebo ne, pokud prodáváte přes galerii, nebo se galerií necháváte zastupovat, tak galerista a jeho galerie jsou ti, kdo jdou s kůží na trh. A právě proto opravdu mají galerie co mluvit do toho, jakou technologií jsou fotografické pozitivy vyrobeny. Ovšem o technologické parametry fotografií se již zajímají i sběratelé v rámci prevence ochrany své investice.

Na druhou stranu může fotografovi a jeho dílu značně pomoci fakt, že je prodává prestižní galerie, což rozhodně není zanedbatelný detail. Většinou tomu bývá tak, že čím lepší galerie, tím je pravděpodobněji narazíte na tvrdší pravidla. Ale není nutné se tím nějak znepokojovat. V celém důsledku je to velké plus jak pro umělce, tak pro potencionálního klienta.

Fenomenálních umělců a jejich děl byla totiž celá řada. Například slavné polaroidy od **Andyho Warhola,** které koupil nejeden sběratel a velká muzea za nemalé peníze, již nyní začínají blednout. A to byly pořízeny v letech 1977 až 1983, což není zase tak dávno. Jeho polaroidy pomalu ale jistě stoupaly na ceně, až se ustálily na vysokých částkách. Nyní pomalu a jistě ztrácejí na barevnosti. Účinných metod a technologií, jak uchránit polaroid před vyblednutím, potažmo i investici, kterou představuje, není mnoho, a žádná není stoprocentní. Pomalému procesu mizení se jen těžko zabraňuje. I když se to nezdá, je to celosvětový problém, jelikož slavná fotografická díla blednou před očima. Fakt, že jde o vážnou věc, potvrzuje i nově vzniklé specializované studium na pražské FAMU,



Andy Warhol - Marilyn 1968

43/54



Andy Warhol - Portrét

44/54

které je zaměřeno jen na restaurování fotografií. Proto je pochopitelné, že dobří galeristé věnují technologické stránce fotografie velkou pozornost a dbají o zajištění maximální kvality, tedy i dlouhověkosti fotografií, což lze chápat také jako ochranu budoucí investice.

V první řadě jde o správný úhel pohledu, není pravda, že je tedy umělec v zajetí diktatury galerie, jak by se mohlo zdát. Jde o pomocnou ruku, o pravidla někoho, kdo přesně ví, co dělá. Umělec přece nemusí být technický génius, který vyrábí své fotografie s jediným cílem, a to aby vydržely co nejdéle. V dnešní době je fotografů, kteří opravdu rozumí technologické stránce svého řemesla opravdu zoufale málo.

Fotograf nebo umělec, pokud chce vstoupit do komerčního světa s uměním a má v plánu se nechat zastupovat galerií, tak je nezbytně nutné se poradit o tom, v jaké podobě fotografie předat do galerie, aby byly prodejné a galeristy i sběrateli akceptované.

Ovšem existují i výjimky, kdy se fotograf zastupuje sám. V takovém případě je veškerá odpovědnost na bedrech umělce.

Nicméně technologický vývoj nabírá obrátky, jež byly před pouhými několika lety sotva představitelné. Přežije klasická, nedigitální fotografie?

„Pro umělecké a sběratelské účely určitě. Klasickou technikou sice bude tvořit jen velmi omezené procento autorů, ale bude to procento umělecky vlivné a tato díla budou kupovat lidé vlivní ekonomicky“. Jak říká **Vladimír Birgus** v rozhovoru s **J. Chuchmou** pro časopis týden.*

Například **Tono Stano** a jeho první prodané černobílé fotografie byly vyrobeny bromostříbrnou metodou na RC podložce. Jaké nepříjemné překvapení čekalo



Vladimír Birgus - barcelona 2002

45/54



Vladimír Birgus - Miami Beach 1999

46/54

3. *Josef Chuchma: Svět nás bere na vědomí. Týden, 2003, č. 44, s. 44-48.*

na majitele fotografií, když jim po pár letech začaly fotografie blednout, nebo se na nich objevovaly skvrny, které naznačovaly špatné ustálení obrazu. Kdyby fotografie byly prodány přes galerii, jako první by to odnesl galerista.

Další nedílnou činností galerie je vedení přesné evidence. Snad všechny galerie si zaznamenávají, jakou fotografii kdy komu prodaly. Samozřejmostí je, že přesně vědí, jaké fotografie měla označení a číslo edice – například 3/5.

Na první pohled se to může zdát banální a bezdůvodné, ale přesná evidence je velice podstatná. Obrovský rozdíl v ceně na dvou stejných fotografií může způsobit jen drobná jemnost. Například tužkou napsané označení 1/5 na zadní straně fotografie. Rozdíl mezi fotografií 1/5 a 5/5 může být obrovský. Ale popravdě řečeno, co vám jako majiteli fotky bude bránit v tom, abyste z jedničky udělali pětku? Vůbec nic, pokud nejste čestný člověk. Stačí jen guma, tužka a trocha zručnosti. Ale má to háček. Je to trestný čin! Jedná se o falšování, a dotyčný se tím kriminalizuje. Na druhou stranu však jde o velice dobře a snadno uskutečnitelnou věc. Je to něco podobného, jako byste měli bankovku, a hodnota na ní by byla napsána tužkou. Takže jak zbohatnout? Jednoduše. Stačí si najít sérii fotografií. Koupit 1/20 a pozměnit ji na 20/20. Pokud půjde o slavnou sérii, při prodeji pravděpodobně značně vyděláte. Ovšem povede se taková věc? Odpověď je snadná. Možná, ale spíše je dobré se zeptat: Projde to? Nikoliv, šance není. A proč? Jelikož každá fotografie prodávaná pres galerii nebo aukční síň má svou historii. Pokud jste tedy sběratel a budete prodávat fotografii, kupujícího bude velice zajímat, od koho jste ji koupil. Je také možné, že předchozího majitele či galerii bude kontaktovat. Postupně se takto dostane až k autorovi. Všichni po oné zpětné cestičce budou dobře vědět, jakou fotografii koupili a jakou prodali, budou znát i její správné označení v sérii a také budou dobře vědět, v jakém byla stavu. Každá fotografie prodávaná na aukci je právě takto velice důkladně prověřována. Jde o čest aukční síně, a bylo by skoro až ostudně potupné, kdyby se například do aukční síně **Christie´s** dostal paděl**ě**k **Drtikola** a prodal se.

Další možností je tvrdit, že jste fotografii našel na půdě, nebo že vám asi nedopatřením přišla poštou. Ale podobnému tvrzení asi jen tak někdo neuvěří a na vaší věrohodnosti to opravdu nepřidá. A trvalo by jen chvilku, než by se našly ostatní fotografie ze serie.

Ideální stav je, pokud máte možnost prověřit rodokmen fotografie až k umělci. Ale ne vždy je to možné. Pokud se stane, že umělec již nežije, jsou právě ony pečlivě vedené záznamy to nejpodstatnější. A to platí dvojnásob, pokud se jedná o vintage print. Právě pečlivé záznamy brání tomu, aby se množily podfuky a podvody s fotografií. Je fakt, že se občas na nějaký podvod přijde, ale to jen dokazuje, že systém funguje, jak má.

Velice často vypomáhají chemické analýzy, které již odhalily nejeden falzifikát. Jeden příklad za všechny: fotografická kolekce snímků od **Man Raye** byla prodána za opravdu velké peníze. Nikoho by nenapadlo, že jde o nepravá díla. Pravda byla objevena až společností Agfa. Když se odborníkům dostaly do ruky fotografie, zjistily, že papír na němž jsou vyhotoveny se začal vyrábět až po jeho smrti.

Papírová pravda ...

Nepříznivá ekonomická situace ovlivňuje nejeden aspekt dnešní doby. Bohužel se promítá i do fotografie, a trh s fotografií pomalu oslabuje, někdy až stagnuje. Každá galerie je ráda a vděčná za každou prodanou fotografii. Umělci a galeristé v nepříznivé době často zlevňují své fotografie, ve snaze je učinit pro potenciálního kupce či zběratele co nejlákavější. Právě tohoto využívají nejrůznější živly, a na trh se dostávají nejrůznější fotografické padělky.

Velice nápomocné může být rozsáhlá sbírka, jenž je uložena v **Gettyho muzeu**[*] v Los Angeles. Jsou zde uskladněny snad všechny fotografické papíry, které kdy byly vyrobeny a prodávány. Právě díky této kolekci papírů, se dá snadno a bezpečně zjistit, z jakého roku onen konkrétní papír na kterém je fotografie vyhotovena pochází. Není proto již nezbytně nutné hned provádět drahé chemické rozbory. Chudáci padělatelé to mají těžší a těžší.

Man Ray - Glass Tears 1945



47/54

Ray - Man Ray & Marcel Duchamp playing chess



48/54

4. *http://www.getty.edu/*



Getty muzum

49/54

Falešná realita...

Kdybychom měly krátce shrnout, koho mají padělatelé z české země nejraději, v pomyslném žebříčku top star by jednoznačně byl: **František Drtikol**, **Josef Sudek**, **Jaromír Funke**.. Povětšinou tomu bývá tak, že se nejvíce falšují již zesnulí autoři, jelikož je mnohem komplikovanější prokázat nepravost, a nebo naopak snazší fotografii vyrobit původ. Taková falešná sbírka fotografií **Pavla Máry** by zajisté neobstála.



Jaroslav Rossler - Untitled 1931

50/54

Technická stránka – akceptované technologie
MODERNÍ TECHNOLOGIE
– podoba současné doby

Tisk

Pokud se mají dodržet vysoké standardy u tištěných fotografií obecně, tak standardem pro tištěné originály se staly takzvané „Giclee Printy“ (žikler). Tímto slovem se označují takové tiskové technologie, které dosahují nejvyšších dosažitelných hodnot při tisku, a zároveň nejdelší reálné životnosti. Jde tedy o souhrn faktorů, mezi které patří papír, inkousty a tiskové schopnosti tiskárny.

V dnešní době je již absolutně jedno, zda se jedná o tiskárnu Epson nebo třeba Canon. V konečném důsledku jde převážně o to, aby papír který je k tisku použit, byl vysoce kvalitní a mohl tak poskytnout dlouhodobou chemickou stabilitu pigmentovému inkoustu, který je v současné době považován za to nejkvalitnější, a je mu udávaná barevná stálost po dobu přesahující sto let. Zde připomínám, že je rok 2010, jelikož za 4 roky tomu bude určitě jinak ! Hodnoty se posunou tam, kde by jsme je opravdu nečekaly. Pokud nedojde k radikálnímu zlomu, bude to jen smutné technické stagnování.

Pomineme-li vlastnosti tiskárny (jelikož jde již o specificky odborné téma jiného druhu), je hlavní nosná vlna na papíru, inkoustu a správném uskladnění tiskoviny. Vždy by jsme měly mít jistotu, že při tisku byly použity originální inkousty od výrobce. A také je dobré se ujistit, že výrobce papíru schvaluje použití konkrétní tiskárny a inkoustů pro svůj konkrétní typ papíru. Skýtá se i

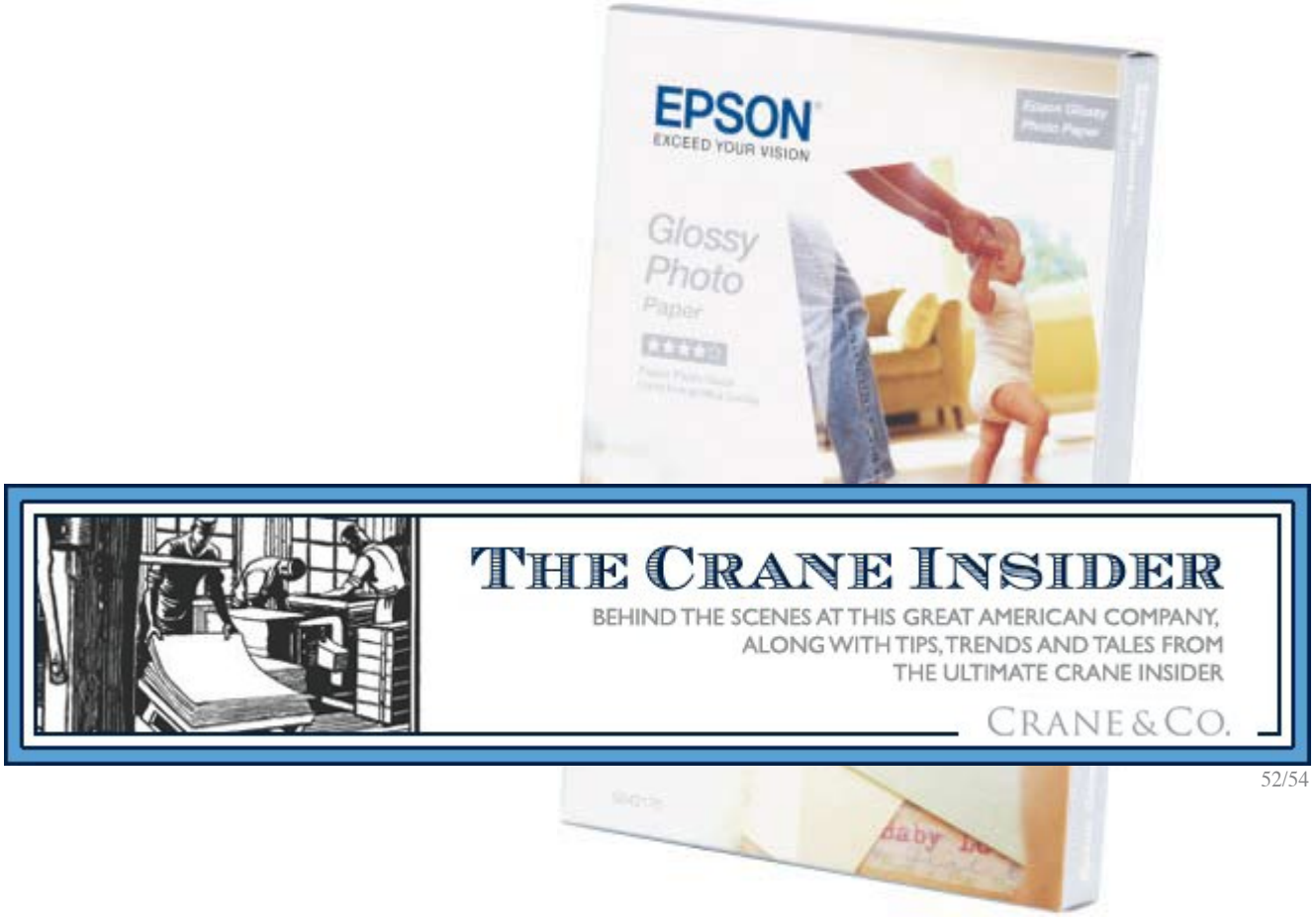


51/54

možnost používat přímo originální, doporučené papíry od výrobce tiskárny. Ale ty ne vždy patří mezi to nejlepší, co trh může nabídnout. Za špičkové papíry se obecně považují ty bavlněné, tedy tkané. Jedny z nejkvalitnějších papírů vyrábí. Například Americká společnost Crane & Co. Ta vyrábí bavlněné papíry už od roku 1801. Velmi známá je především jako výrobce papírových produktů založených na bavlně a papíru pro tisk bankovek a pasů a dále papíru pro obchodní a technické použití. Crane & Co. nadále zůstává hlavním dodavatelem papíru pro tištění bankovek Spojených států amerických. Papíry s příměsí bavlny a nebo jen čistě bavlněné, mají již časem prověřenou stabilitu, jak chemickou tak i konstrukční. A jsou schopny odolávat času lépe, než třeba kancelářský papír.

Giclee print je tedy zosobnění toho nejlepšího, čeho se dá při tisku v dané době dosáhnout, což je dobré zdůraznit.

Skutečnost, že tiskárna je kategorie High-End, tedy že patří k tomu nejlepšímu, co společnost vyrábí, je již u Giclee Printu standardem. Tisky takto označené jsou předurčeny k prodeji a zběratele.



Životnost

Wilhelm Imaging Research institut je specializovaným nezávislým střediskem, kde se testuje světlocitlivá stálost, a tedy i celková životnost nejrůznějších fotografických a tiskových výstupů. Jde o jednu z nejrespektovanějších autorit v oblasti profesionálních tiskových výstupů na světě. Je opravdu zajímavé se podívat na hodnoty které uvádí výrobci, jako HP (Hewlett Packard) nebo jiní, a pak se podívat co bylo zjištěni tímto institutem. Někteří výrobci fotografických papírů pro stolní domácí fototiskárny ani neuvádějí životnost jejich spotřebního materiálu. Proto není dobré se nechat zmást slovy jako, super photo paper, nebo Photo album paper , které můžeme nalézt na krabicích s fotografickým papírem, tedy papírem určeným pro tisk s vysokou kvalitou, někdy označovanou jako foto-kvalitu.

I když se může zdát, že tisknout fotografie je jediná možnost a i budoucnost digitální fotografie, mám za to, že je to jen další vývojoví mezistupeň , jenž fotografii od nepaměti provázejí. Fotografie, je proces komunikace, svědectví. Mělo by být primárním cílem zachovat vloženou informaci do budoucna – pro další generace. Dílo by mělo přežít autora, a né pozvolna umírat - ztrácet na lesku a kráse spolu s autorem.

Osvit

Osvitové velkoformátové jednotky patří obecně mezi ty nejmodernější. V České republice se můžeme setkat s technologií firmy Océ a nebo ZBE. A to se strojem LightJet, jenž pomocí laseru osvěcuje fotocitlivý papír (Océ) a nebo srojem Chromida (ZBE) který k osvitu používá leddiod. V obou případech je latentní obraz posléze chemickou cestou vyvolán. U těchto technologií je určující, jaký byl použit fotocitlivý papír, který rozhoduje o dlouhodobé barevné stálosti a celkové trvanlivosti fotografie. Obě tyto technologie umožňují zachytit na papíře několikanásobně více polotónů než nejlepší Giclee printy.

Příprava dat pro osvity

Pro tyto osvitové jednotky je však velice náročné korektně připravit data, jelikož nasvěcovací barevné možnosti osvitu, jsou mnohem větší, než jsou zobrazovací možnosti běžných i profesionálních displayu, a často profesionálních digitálních fotoaparátů. Jedinou vijímkou jsou speciální filmové skenery, a profesionální digitální zadní stěny. Pro přípravu obrazových dat je tedy nutné použití špičkové zobrazovací technologie s přesně kalibrovanými hodnotami. Vhodné displaye vyrábí společnosti jako NEC a nebo EIZO. Ale nutno podotknout, že jen špičková technologie nestačí, velice podstatné je i know-how operátora.

Tradice

Za nejkvalitnější doposud hojně používané výstupní technologie jsou stále považovány barytové bromostříbrné papíry, platinotisky, a barevná technologie Cibachrome - někdy se můžeme setkat s novějším názvem Ilfochrome, jde o totožnou technologii. Na trhu s fotografickým uměním, jde o o trojici nejvyhledávanějšího zboží, jelikož poskytuje dlouhodobou ochranu investice, tedy excelentní obrazovou stálost, ale hlavně, jde o časem prověřenou technologii, ve kterou mají galeristé i sběratelé velkou důvěru.

Cibachrome nebo Ilfochrome

Je doposud nejkvalitnější způsob vyhotovení barevné fotografie z pozitivního filmového materiálu. Vyznačuje se dlouhodobou stálostí obrazu. Je tedy nejvhodnější pro originální barevnou fotografii. V dnešní době je však již velice komplikované tento materiál získat a zpracovat, a né každý kdo zpracování tohoto materiálu nabízí to umí opravdu dobře. Po zániku velkých firem jako Agfa atd. Se pravidelně objevují malé firmičky, které nabízejí ony již zaniklé materiály, chemii, a jiné nepostradatelné doplňky. Mám za zo, že za 10 let, již bude i značně komplikované sehnat černobílý film do fotoaparátu.

Diasec

Technologie zvaná Diasec, kterou vynalezl **Heinz Sovilla-Brulhart** v roce 1969, je jednou z nejdražších dokončovacích technologií, které fotografie zná. Fotografie zakonzervovaná touto metodou je dokonale chráněna proti UV paprskům, reaktivním schopnostem vzduchu a také proti nepříznivým účinkům vlhkosti. V České republice bohužel neexistuje místo, které by nabízelo tuto technologii ke zpracování fotografií. Nejbližší profesionální studio mající licenci na tuto technologii je ve Vídni. Částečně je to pochopitelné. U této technologie, musí provozovna platit licenci za užívání, a to ani nemluvě o drahých materiálech, které jsou na výrobu zapotřebí.

Metoda spočívá v tom, že se fotografie vloží mezi speciální akrylové sklo a dibondovou destičku. Prostor mezi fotografií a okolními materiály se vyplní speciální formou silikonu. Ten má gelovitou formu – díky tomu dokonale vyplní vzniklý prostor. Tato hmota později zatuhne, a dokonale zafixuje fotografii a zároveň ji spojí s dibondem a plexisklem. Takto vzniklý sendvič je již dokonalým a hotovým produktem. Fotografie pod Diasectem vypadají velice jasně, barevně ožijí a jsou vysoce lesklé.

Že se jedná o špičkovou technologii potvrzuje fakt, že fotografie „99 Cent II Diptychon“ od fotografa **Andrease Gurskyého**, která se stala nejdražší fotografií v dějinách, byla finálně zpracována právě technologii Diasec.

Snadná záměna – Diasec je jen jeden...
Jak se na první pohled dá poznat Diasec ?

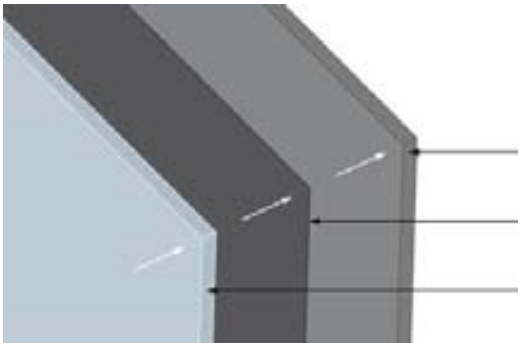
Fotografie se jeví jako vložená mezi dvě extrémně lesklé plexiskla. Ovšem po stranách nejsou žádné spáry. Fotografie je umístěna (zalita) doprostřed průhledné hmoty jenž zatuhla. Tento neporézní materiál dokonale chrání fotografii před vzduchem atd.

Na trhu se již začaly hojně vyskytovat nejrůznější napodobeniny Diasecu. Nejčastěji se fotografie vkládá mezi dvě plexiskla. Což sice vypadá možná dobře, laik by si to s Diasecem mohl bez problémů splést, ale stejné konzervační vlastnosti

tyto napodobeniny nemají. Jde spíše o formu netypické adjustace. Nedochází ani k stejnému efektu „oživení – rozjasnění“ barev jako je tomu standardně u Diasecu. Při použití plexiskla, a nebo skla k oživení barev nedojde.

Technologie Diasec má primárně chránit fotografii před účinky na ni nepříznivých vlivů.

Jedna z možností aplikace Diasecu



53/54



Andreas Gursky - “99 Cent 1999

54/54

STAROBYLÉ TECHNOLOGIE – STRUČNÝ PŘEHLED

Ušlechtilý tisk

Jedná se o historickou fotografickou techniku známou od roku 1852 a používanou kolem roku 1890 v podstatě až do současnosti. Na ušlechtilé tisky můžeme také narazit pod názvem chromované klihoviny. Metoda ušlechtilých tisků je postavena na principu světlocitlivosti soli chromu a organických koloidních látek, jako je arabská guma či želatina. Ušlechtilé tisky jsou chemicky stálejší a celkově odolnější než běžně používané postupy používající halogenidy stříbra. Všechny ušlechtilé tisky mají jedinečnou a neopakovatelnou atmosféru, kterou jim propůjčuje právě jedinečná technologie, která do obrazu vnáší další umělecký prvek originality.

Heliografie (Heliography)

Toto slovo pochází z řeckého helios – slunce a graphein – kreslení.

Tento proces vynalezl **Joseph Nicéphore Niépce** a používal se v letech 1822 a 1833. Jedná se o nejstarší fotografický proces. Pro nutnost velice dlouhé expozice nikdy nedošlo k jeho masovému šíření a velké oblibě. Metoda byla postavena na vlastnostech přírodního asfaltu, který je nosným prvkem obrazu.

PANNOTYPIE (německy Pannotypien)

Jde o variantu mokrého kolodiového procesu, kdy nosnou podložkou pro citlivé vrstvy je černé voskované plátno. Tato metoda se používala v letech 1854 až 1869. Její autor není přesně známý.

DAGUERROTYPIE (Daguerreotype)

Za vynálezce je považován **Jean Jacquese Louise Mandé Daguerre**. Tato metoda je pojmenována po svém tvůrci, a byla hojně užívána v letech 1839 až přibližně 1859. Jako prostředek k zachycení obrazu se používá halogenidů stříbra jako světlocitlivé látky. Jako nosné médium sloužila dokonale vyleštěná měděná deska.

KALOTYPIE nebo také talbotypie (Calotype, Talbotype)

Tento postup vynalezl **William Henry Fox Talbot**. Metoda se užívala od roku 1840 přibližně do 1855. Jde o jeden z prvních rozšířených procesů využívající systém pozitivu a negativu. Jako nosné médium pro negativ se používal průklepový voskovaný papír, který obsahoval vysrážený jodid stříbrný. Výsledné fotografie jsou lehce neostré a mají nahnědlý nádech.

mokrý kolódiový proces , kolódiové negativy (Wet Plate Process)

Tento proces vynalezl **Frederick Scott Archer**. Jedná se o první úspěšné použití skla jako nosiče světlocitlivé vrstvy ve fotografii. Tato technologie byla používána od roku 1851 až do 1885. Při zachycování obrazu bylo použito krystalků halogenidů stříbra, které byly naneseny na skle. Je nutno podotknout, že šlo o proces, který byl značně komplikovaný a vyžadoval velké technické zázemí.

AMBROTYPIE (Ambrotype)

Název pochází ze řeckého slova ambrósios, tedy nesmrtelný nebo neměnný. Tato metoda se používala v letech 1854 až přibližně 1862. Jedná se o pozměněnou verzi mokrého kolodiového procesu. Výsledná pozitivní fotografie jako nosič používala skleněnou desku.

FERROTYPIE (Ferrotype,též Tintype)

Název pochází z latinského slova ferrum, tedy železo.

Tato metoda se užívala od roku 1856 až 1900. V roce 1880 byla doposud používaná kolodiová emulze nahrazena želatinou. Princip metody je podobný jako u mokrého kolodiového procesu. Po expozici ferrotypického materiálu vzniká rovnou pozitivní obraz. Tento postup poprvé popsal **A. A. Martin** roku 1853. V Anglii ho patentovali **William Kloen** a **Daniel Jones** roku 1856.

ALBUMINOVÝ PAPÍR nebo PROCES (Albumen Print or Processes)

Za vynálezce této technologie je považován **L. D. Blanquard-Evrard** roku 1850. Tato metoda se hojně používala v letech 1851 až 1859. Bylo využíváno bílku jako pojidla fotosenzitivních solí, nejčastěji chlorové soli. Jako nosné médium se užíval papír. Bílkové papíry později plně nahradily méně dokonalé slané papíry.

CHROMOFOTOGRAFIE

Tento název pochází z řeckého chróma, neboli barva. Používala se převážně v Evropě, a to v letech 1864 až 1891. Metoda spočívá v tom, že jsou na sobě položeny dva stejné obrazy. Horní je průsvitný a spodní kolorovaný. Tento postup tvořil dojem plastičnosti obrazu. Převážně se používal na podobizny.

STEREOFOTOGRAFIE (Stereoscopic Photography)

Název pochází z řeckého slova stereos, tedy pevný, tvrdý, prostorový. Tato metoda se poprvé objevila roku 1853, a stále se používá. Pokud sledujeme pravý obraz pravým okem a levý obraz levým okem, vytváří se dojem plastičnosti obrazu a vzniká stereoskopický efekt. Při fotografování se nejčasteji používaly speciální kamery s dvěma objektivy. Nejstaršími typy stereografických snímků jsou stereo-daguerrotypie a stereo-ambrotypie.

WOODBURYTYPIE (Woodburytype)

Walter Bentley Woodbury považován za vynálezce této metody, kterou zavedl v roce 1864. Tato technologie fotomechanické reprodukce obrazu za použití olověné matrice, kam byl zachycený obraz vlisován pod velkým tlakem, se užívala od roku 1864 do roku 1900. Jako světlocitlivá vrstva se užívala chromovaná želatinová emulze.

SVĚTLOTISK (Lichtdruck)

Za vynálezce je považován **Jakub Husník** roku 1868. Jedna se o metodu fotomechanické reprodukce využívající principu tisku z plochy za použití chromované želatiny. Ze vzniklé tiskové skleněné desky bylo možné vyrobit až 1000 tisků.

SUCHÉ ŽELATINOVÉ DESKY (Gelatin Plate)

Za vynálezce je považován **Richard Leach Maddox** roku 1871. Jak již název napovídá, nosnou světlocitlivou vrstvou na bázi halogenidů stříbra zde byla želatina (kolagen, kreatin). Tovární výroba suchých želatinových desek byla základem dostupnosti fotografie širší veřejnosti. Tato metoda se užívá dodnes a je základem současné fotografie

PLATINOTYPIE (Platinotype)

Název pochází od prvku Pt (platinium – platina). Za objevitele metody je považován **William Willis**, který roku 1873 tuto metodu patentoval. Tato metoda patří mezi takzvané ušlechtilé fotografické tisky. Princip spočívá v nahrazení stříbra původního fotografického obrazu platinou, která se může míchat například s paládiem za účelem tónování obrazu do hněda. Tato technologie je stále používaná, i když je již značně komplikované sehnat potřebné suroviny. Fotografie vyrobené touto metodou patří po technické stránce z hlediska dlouhověkosti mezi nejkvalitnější.

CHROMOVANÉ KLIHOVINY - UŠLECHTILÉ FOTOGRAFICKÉ TISKY (Pigment Processes)

Tímto názvem je označován soubor technologií, jejichž základem jsou chromované klihoviny, které využívají koloidních látek, většinou organického původu (želatina, arabská guma). Tyto technologie se užívají již od roku 1852 a od roku 1890 zažívají velký rozmach. Prakticky se používají do dnešních dnů, i když jen výjimečně. Fotografie zpracované touto technologií poskytují dlouhodobou stálost obrazu. Mezi ušlechtilé tisky patří zejména olejotisk, gumotisk, bromolejotisk, uhlotisk.

UHLOTISK (Carbon Process)

Někdy se můžeme také setkat s názvem „pigment“, ale to jen vzácně. Jedná se o totožnou technologii výroby obrazu. Za vynálezce byl uznán **Louis Alphons Poitevin** roku 1855.

Tato technologie je řazena mezi takzvané ušlechtilé fotografické tisky a byla převážně užívána v letech 1890 až 1900. Vznik obrazu je postaven na vlastnostech chromované želatiny. (viz Chromované klihoviny.) Jako nosné médium se používal neklížený, ručně vyráběný papír.

GUMOTISK (Gum-Bichromate Process)

Název vznikl podle hlavní složky (arabské gumy). Za vynálezce je považován **Alphonse Poitevin** roku 1855. Fotocitlivou vrstvu tvořila arabská guma s dvojchromanem draselným. Tato technologie se řadí mezi ušlechtilé tisky. (viz Chromované klihoviny.) Výsledná fotografie vykazuje dlouhodobou stálost vzniklého obrazu a je proto sběrateli velice ceněna. Tuto technologii používal například **Robert Demachy**. Jako nosné médium se používal neklížený, ručně vyráběný papír.

OLEJOTISK (Oil Print)

Za vynálezce tohoto procesu, který je řazen mezi ušlechtilé tisky, je **G. E. H. Rawlins** – 1904. Od této doby se používá až do současnosti, i když jen ve velice výjimečných případech. Převážně ve výtvarné fotografii.

Tato technologie využívá principu fotocitlivosti chromované želatiny. V podstatě jde o obdobu světlotisku. (viz Světlotisk) Tato technologie se stala po roce 1907 jednou z nejpopulárnějších a nejuznávanějších technik výroby ušlechtilých tisků. Jako podložka pro fotografii se používal neklížený, ručně vyráběný papír. Fotografie vyrobená touto technologií vykazuje dlouhodobou stálost obrazu.

BROMOLEJOTISK (Bromoil Process)

Tuto technologii vynalezl **E. J. Wall** a **C. Welberne** roku 1907 a je založena na fotocitlivých vlastnostech chromované želatiny. Fotografie zpracované touto technologií jsou na první pohled skoro nerozeznatelné od olejotisku. Ovšem jedná se o zcela jiný výrobní i chemický proces. Tato technologie je řazena mezi ušlechtilé tisky. Obraz je dlouhodobě stabilní. Jako nosná hmota tiskové barvy se používal kvalitní papír.

CARBRO (Carbro Print)

Tato technologie je považována za nejmladší a nejsnazší metodu výroby ušlechtilých fotografických tisků. Její použití je datováno 1919 až 1930. Fotografie vyrobená touto metodou vypadá obdobě jako uhlotisk, i když výrobní metoda je zcela jiná. Jako obrazová předloha pro vznik Carbo printu sloužil papír s bromostříbrnou vrstvou, na kterou byl nazvětšený obraz. Ten se poté kopíroval dál.

Uhlotisk

Je historicky nejstarší forma ušlechtilého tisku. Za jejího stvořitele je roku 1855 považován **Louis Alphons Poitevin**. Jedna se o metodu, kterou s oblibou používal **František Drtikol** či **Josef Sudek**. Je považována za dlouhodobě chemicky a světelně stálou. Pigmentové tisky jsou většinou zbarveny do purpurového, žlutého nebo azurového tónu. Je možné se setkat s názvy jako uhlotisk nebo karbonotisk. Jako podložka pro výsledný tisk slouží většinou ručně vyráběný papír.

Závěr

Problematika prodeje fotografií a jejich originálů je neuvěřitelně komplexní a živé téma, které svou obsáhlostí zahrnuje mnoho různorodých aspektů současné, ale i minulé éry. Galerie, muzea, sběratelé, aukční síně, fotografové, kurátoři, kritici. Ti všichni utváří aktuální podobu a pohled na pravidla a zákonitosti dnešního fotografického dění. Fotografie se neuvěřitelně rychle vyvíjí a flexibilně reaguje na dnešní dobu. Podléhá aktuálním trendům a tendencím. Ale také se přizpůsobuje době a mnohdy kolabuje pod vahou masivních tlakům okolí. V poslední době se s nástupem nových digitálních technologií značně rozšiřují možnosti které fotografie skýtá. Fotografická scéna je pak nucena na nové technologie adekvátně reagovat, což není vždy tak snadné. Často se setkávám s názory starší generace, která mnohdy již jen z principu automaticky odmítá vše nové, a kategoricky se hlásí k tou, co má odzkoušené a zažité. Je to tak trochu v duchu: už to nějak doklepeme ne.... ? Ovšem tomuto názorovému tvrzení kříží cestu fakt, že technologie, postupy a materiály, které jsou na ono pomyslené doklepání potřeba, je den o de dne těžší sehnat. Právě z těchto situací vznikají často velmi zajímavé technické řešení.

Ve své práci, jsem se pokusil nastínit některé technologické aspekty dnešní fotografie, a také problematiku originálu. To jak je toto slovo v souvislosti s fotografií chápáno, a jaký má konečný význam pro člověka. A objasnit některé pojmy a ukázat na pravidla a zákonitosti, které do světa s fotografií neodmyslitelně patří.

Při psaní této práce jsem narazil na spoustu zajímavých věcí. Ne všechny byly zmíněny, a né všemu bylo možné věnovat pozornost. Trošku mě až překvapilo, jak obsáhlé toto téma může být a kam až mohou sahat prameny informací k zmíněným tématům. Mnohdy bylo značně obtížné nalézt konkrétní informace, vzhledem k absenci literatury na dané téma a časté rozporuplnosti tvrzení fotografů,

galeristů, sběratelů a kurátorů. Často jsem byl tedy odkázán jen na internetové zdroje, které se ovšem také občas značně rozcházely. Když jsem prohledával internet, a pídil se po cenných informacích, nejednou jsem narazil na stovky diskuzních fór, skupin a debat, kde se aktivně řešily otázky, na které jsem hledal odpovědi. Je tedy evidentní, že je tato problematika globální, a její neznalost nepostihuje jen území České republiky. Snažil jsem se vybrat jen to nejpodstatnější a nejdůležitější. Mám za to že se mi povedlo učinit malý a komplexní přehled toho, co je podstatné o komerční sféře fotografie vědět, a také shrnout podstatu postavení originálu fotografie v naší době.

Je skoro až neuvěřitelné, jaké obrovské množství názorů na jednu danou věc existuje. Inspirací k napsání této práce mě byly podměty od mého okolí, a nemalá všeobecná zmatenost mezi lidmi mé generace.

Adams ,Ansel 11, 17, 18
Arbus, Diane 25
Archer, Frederick Scott 54
Avedon, Richard 17

Birgus, Vladimír 43
Blanquard-Evard, L.D. 55

Crewdson, Gegory 22, 24,

Daguerre, Jean Jacques Louise Mandé 54
Demachy, Robert 58
Drtikol, František 35, 44, 46, 59,
Dufek, Antonín 32

Funke, Jaromír 46

Gray, Gustave Le 25
Gursky, Andreas 25, 51, 52

Handlanger, Sander August 25
Heiting, Manfred 8, 31
Henri, Cartier-Bresson 11, 34
Husník, Jakub 56

Jones, Daniel 55

Kloen, William 55

Maddox, Richard Leach 57
Mára, Pavel 18, 46
Martin, A. A. 55

Newton, Helmut 16, 17, 20
Niépce, Joseph N. 53

Poitevin, Louis Aplhons 58, 59
Prince, Richardac 25
Prošek, Václav 16

Ray, Man 45
Rawlins, G. E. H. 58

Sander, August 25
Saudek, Josef 15, 22
Sheeler, Charles 25
Steichen, Edward 19, 25
Stieglitz, Alfred 25
Stano, Tono 29, 43
Sudek, Josef 36, 46, 59
Štreit, Jindřich 18, 21, 34

Talbot, William Henry Fox 54
Tichý, Miroslav 23

Wall, E. J. 59
Warhol, Andy 30, 42
Welberne, C 59
Weston, Edward 14, 17
Willis, William 57
Woodbury, Walter Bentley 56

http://www.epson.com
http://www.canon.cz
http://www.hp.cz
http://www.wilhelm-research.com/
http://www.chriscollingwood.com/proof.htm
http://en.wikipedia.org/wiki/Fine_art_photography
http://en.wikipedia.org/wiki/Artist´s_proof
http://www.studio1617.com/prints.htm
http://blogs.photopreneur.com/the-most-expensive-photographs-ever-sold
http://most-expensive.net/photograph-world
http://www.artnet.com/Magazine/news/topten/topten4-25-03.asp#4
http://www.sothebys.com/
http://www.christies.com/
http://randomknowledge.wordpress.com/2008/06/14/10-most-expensive-photographs/
Www.anhava.com
http://www.wilcovak.nl/
http://www.kaymounting.co.uk/KM/Diasec_UK.html
http://www.diasec-support.com/
http://www.liveauctioneers.com/item/2675704
http://www.grieger-online.de/fileadmin/dokumente/Diasec_Info_englisch.pdf
http://www.gicleeprint.net/abtGclee.shtm
http://www.allpconline.com/
http://www.dpandi.com/giclee/
http://www.dorotheum.cz/
http://www.prosekant.wdr.cz/
http://www.chagall.cz/
http://www.lgp.cz/
http://www.getty.edu/
http://www.artlist.cz
http://www.artnet.com
http://www.artincontext.org
http://about.com

Texty, časopisy

Josef Chuchma: Svět nás bere na vědomí.
Týden: 2003, č. 44, s. 44-48**.**

Internetové deníky

http://aktualne.centrum.cz/kultura/umeni/clanek.phtml?id=173713)

použítá literatura :

Willfriend, Baatz: **Fotografie -** computer Press 2004
Mrázková, D.: **Příběh fotografie -** Mladá Fronta, Praha 1986
Peter, Pollack, Harry N.: **The picture history of PHOTOGRAPHY -** Abrams, inc. Publishers, New York.
Kolektiv autorů.: **Umění 20. století -** I. Díl - 2004 taschen, český překlad a tisk slovart.
Vladinír, Birgus a Jan, Mlčoch.: **Česká fotografie 20. století -** Kant 2005
Badger, Gerry: **Collecting Photography -** Octopus Publishing Group 2003
Birgus, V.: **Fotografie 1981 -2004 -** Kant, Praha 2004
Kolektiv autorů,: **Fotografie 20. století -** Museum Ludwig v Kolíně nad Rýnem, Taschen 2003
Koetzle, Hans-Michael,: **Slavné fotografie -** historie skrytá za obrazy 1928-1991, Taschen2003
Štreit, Jindřich,: **Fotografie Jindřich Štreit -** Kant 2006
Pinďák, Miroslav,: **Fototechnika -** Rubico 2000
Šmok, J., Pecák, J., Tausk, P.: **Barevná fotografie -** SNTL 1978
Křívánek, Ladislav,: **Barevná fotografie -** Orbis, Praha 1962
Šimek, Jaroslav: **Techniky fotografie -** AMU, Praha 2003