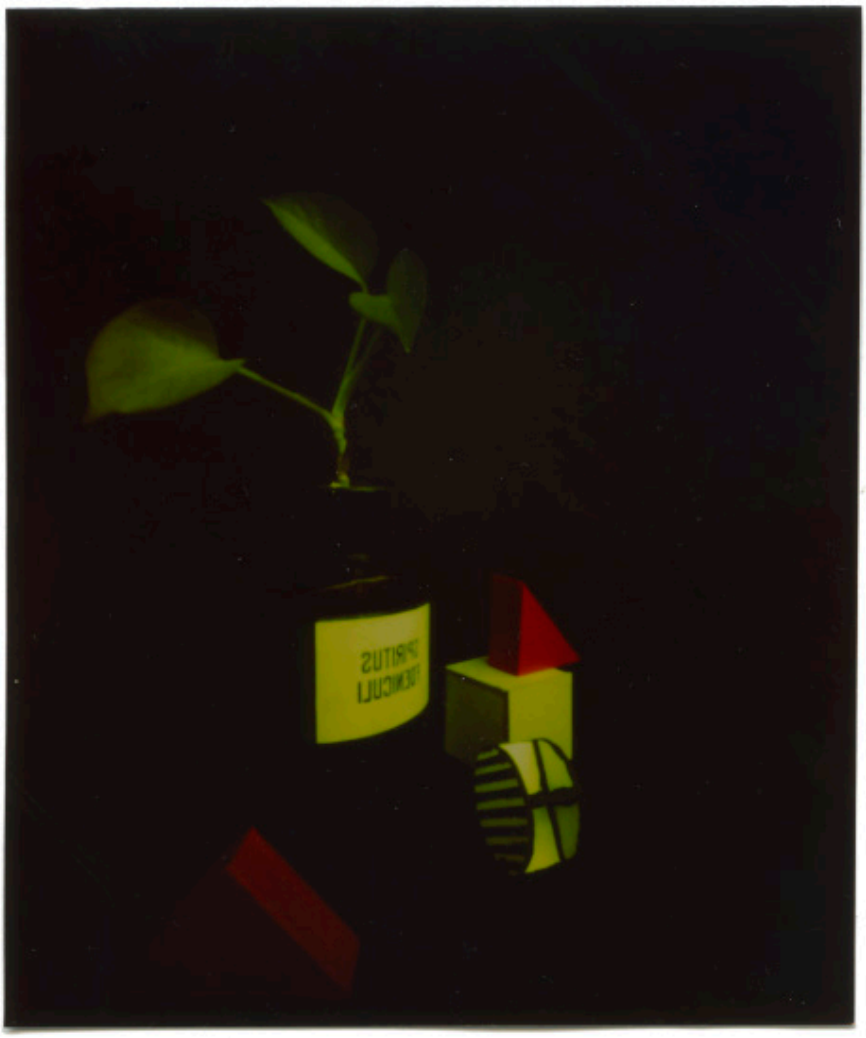
Dávid Doroš



camera obscura v súčasnej fotografii

teoretická diplomová práca

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Dávid Doroš

camera obscura v súčasnej fotografii

teoretická diplomová práca

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká
fakulta v Opavě

Institut tvůrčí fotografie

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

camera obscura v súčasnej fotografii

camera obscura in contemporary photography

Dávid Doroš

teoretická diplomová práca

odbor: tvůrčí fotografie
vedúci diplomovej práce: doc. MgA. Pavel Mára
oponent diplomovej práce: MgA. Karel Poneš

Opava, 2021

ABSTRAKT

V tejto diplomovej práci zhrniem vývoj camery obscury od prvej zmienky až po vznik fotografie a fotoaparátu, vysvetlím princíp camery obscury, aj to ako jednoducho sa dá camera obscura vyrobiť v domácich podmienkach.

Na skupine fotografov pracujúcich s touto technikou v súčasnosti, demonštrujem klady aj zápory camery obscury a poukážem na rozdiely oproti bežnej "rýchlej" fotografií.

Nesnažím sa o ucelený encyklopedický prehľad všetkých mne známych autorov, ktorí dnes s technikou camery obscury pracujú. Zámerom je na vhodne vybranej vzorke ukázať rôzne prístupy a zdôrazniť jednotlivé možnosti, či vlastnosti camery obscury.

Cieľom je zhodnotiť, či camera obscura dokáže pri vhodnom prístupe, či uchopení ponúknuť ešte aj dnes zaujímavý, prospešný a inak nezrealizovateľný výsledok, alebo je vhodné si cameru obscuru vyskúšať len ako určitý vývojovy stupeň fotografie, no dať voľný priebeh technologickému pokroku.

KĽÚČOVÉ SLOVÁ

camera obscura, dierková komora, dlhá expozícia, archaické, alternatívne, techniky, veľký formát, ilfochrome, cibachrome, umelecká, výtvarná, analógová, priama, fotografia

ABSTRACT

In this diploma thesis I will explain camera obscura history from the first written mention to invention of photography, explain its technical side and also offer the simple guidelines how to build your own camera obscura at home.

I will demonstrate pros and cons of camera obscura on selection of artists, photographers, using this technique nowadays and show the differences between camera obscura and standard “instant” photography.

My aim isn’t the full list of arstists working with camera obscura up to date, instead I’d like to demonstrate different approaches and show different qualities of camera obsucra on smaller group of artists.

My aim is to find out, if camera obscura could offer interesting, useful and otherwise not possible result, or if it is just useful learning step and is just better to accept natural evolution in photography with its new possibilities.

KEYWORDS

camera obscura, pinhole, long, exposure, old, alternative, photographic, process, large, format, ilfochrome, cibachrome, art, analog, direct, photography

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Akademický rok: 2020/2021

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Student: Dávid Doroš

UČO: 40834

Program: Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Obor: Tvůrčí fotografie

Téma práce: T: Camera obscura v súčasnej fotografii

Téma práce anglicky: T: Camera obscura in contemporary photography

Zadání: Táto práca mapuje vývoj camery obscury od prvej zmienky až po vznik fotografie, rozoberá princíp camery obscury, a poskytuje jednoduchý návod na výrobu camery obscury.

Na vybranej skupine fotografov pracujúcich dnes s touto technikou sa snažím demonštrovať klady aj zápory camery obscury a poukázať na rozdiely oproti bežnej "rýchlej" fotografii.

Nesnažím sa o ucelený encyklopedický prehľad všetkých mne známych autorov, ktorí dnes s technikou camery obscury pracujú, ale skôr na vhodne vybranej vzorke demonštrovať rôznosť prístupov a poukázať na jednotlivé možnosti, či vlastnosti camery obscury.

Mojím cieľom je zhodnotiť, či camera obscura dokáže pri vhodnom prístupe/uchopení ponúknuť ešte aj dnes zaujímavý, prospešný a inak nezrealizovateľný výsledok, alebo je cameru obscuru dobré si najmä vyskúšať ako istý vývojovy stupeň fotografie, no dať voľný priebeh technologickému pokroku?

Literatura:

Koetzle, Hans-Michael: Photo Icons, The Story Behind the Pictures, 1827-1991, © 2005 Taschen GmbH, ISBN 978-3-8228-4096-2.
Photography at MoMA 1960-Now, Published by The Museum of Modern Art,New York, 11 West 53 Street, New York, New York 10019-5497, USA, www.moma.org, ISBN-13: 978-0-87070-969-2.
Jäger, Gottfried (Hq.), Die Kunst der Abstrakten Fotografie, ©2002 by ARNOLDSCHE Verlagsanstalt GmbH und Autoren, Liststrasse 9, 70180, Stuttgart, Nemecko, ISBN 3-89790-015-7.
Renner, Eric, Pinhole Photography (Fourth edition), From Historic Technique to Digital Application, Focal Press, ©2009 Elsevier Inc., ISBN-13: 978-0-240-81047-8.
British Journal of Photography, Issue October 2013, Published by Apptitude Media Limited, 9 Beaumont Gate, Shenley Hill, Radlet, Herts, WD7 7AR UK, ISSN: 0007-1196.
Aperture 201, Issue Winter 2010, Published by Aperture Foundation, 547 West 27th Street, New York, N.Y. 10001, USA, ISSN 0003-6420.
Aperture 219 "Tokyo", Issue Summer 2015, Published by Aperture Foundation, 547 West 27th Street, New York, N.Y. 10001, USA, ISSN 0003-6420.
FOAM Magazine, Spring 2008/#14, Published by Foam Fotografiemuseum Amsterdam, ISSN 1570-4874.
National Geographic Česká republika, květen 2011, Pokoje s vyhlídkou, Fotografie: Abelardo Morell, ISSN 1213-9394.
internet - vlastné webové stránky autorov a portáli zaoberajúce sa fotografiou.

Vedoucí práce: doc. MgA. Pavel Mára

Datum zadání práce: 8. 3. 2021

Souhlasím se zadáním (podpis, datum): 8. 3. 2021

.....

prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

PREHLÁSENIE:

Prehlasujem, že som prácu vykonal samostatne a použil iba citované zdroje, ktoré uvádzam v bibliografických odkazoch.

SÚHLAS SO ZVEREJNENÍM:

Súhlasím, aby táto práca bola zaradená do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě, do knižnice Uměleckoprůmyslového muzea v Praze, a aby bola zverejnená na internetových stránkach Institutu tvůrčí fotografie.

POĎAKOVANIE:

Ďakujem doc. MgA. Pavlu Márovi za vedenie tejto práce, za vecné pripomienky a podnety ako zlepšiť výsledný text a celú prácu. Profesorovi PhDr. Vladimírovi Birgusovi za jeho podnety spracovať túto tému ešte širšie a viac do hĺbky. Doc. ak. mal. Otakarovi Karlasovi ďakujem za jeho dôraz na grafickú stránku veci, za jeho zmysel pre detaily. Vďaka patrí aj všetkým pedagógom Institutu tvůrčí fotografie a spolužiakom, ktorých myšlienky, slová a tvorba ma inšpirovali a ovplyvnilii vrámci toho, čo robím a akým som, nielen fotografom.
Za nekonečné rozhovory, inpširáciu, podporu a úsmevy, aj pomoc s grafickou stránkou ďakujem svojej najdrahšej Kristíne! Aj vďaka nej môžem robiť práve takéto veci!

Ďakujem!

Dávid Doroš, v Opave, 19. 4. 2021

© Dávid Doroš
ITF FPF Slezské univerzity v Opavě

OBSAH

Úvod 18

História 22

Technológia 34

Prečo 44
camera obscura

Autori 48

Abelardo Morell 50
projekcie vonkajších svetov

Marja Pirilä 56
po vzore Abelarda Morella

John Chiara 62
túžba po technickej dokonalosti

Ian Ruhter 78
alchymista

Robert Calafiore 90
camera obscura alá David La Chapelle

Vera Lutter 100
za všetko môže koncept

Michael Wesely 114
rekordér dlhých expozícií

Gábor Ösz 126
svetlo - architektúra - koncept

Koncept 142
Tomasz Dobiszewski
Aïm Deüelle Lüski
Katarína Hudačínová

Hra aj technologické výzvy 152
Pavel Berkovič, David Cysař
The Great Picture

Fotografujúci národ 160
Shi Guorui
Takashi Homma
Tokihiro Sato

Street a aj iné 172
Jon Wilkening
Dianne Bos

Dávid Doroš 180
portrét, emócia a farba

Záver 196

Abecedný prehľad autorov 204

Návod 216
na zhotovenie camery obscury

Zoznam odbornej literatúry 222

Zoznam internetových zdrojov 224

Register mien a pojmov 228

Prílohy 234

“I can’t explain it technically,
but when the exposure is very long,
the picture of the subject is more intense,”
he adds.
“The presence is much stronger,
much deeper – in the aura, in the eyes,
there is something.
Maybe the soul is coming into the eyes.
That’s something I learnt from looking at
early photographs.
If you take a picture with the flash, for me
it’s empty.
There’s an emptiness in the presence of the
person.”

„Nemôžem to vysvetliť technicky,
ale ak je expozícia veľmi dlhá,
obraz objektu je viac intenzívny",
dodáva.
„Prítomnosť je oveľa silnejšia,
hlbšia – je tam niečo,
v aure, v očiach.
Možno duša prechádza do očí.
Je to niečo, čo som sa naučil z prezerania
starých fotografií.
Ak fotíte s bleskom, pre mňa, je to prázdne.
Prítomnosť osoby je prázdna"

Paolo Roversi[1]

1 Smyth, Diane, "The feeling for light" – Paolo Roversi on photography, 15/11/2017, British Jour nal of Photography, [cit. 2018-05-30], URL: <http://www.bjp-online.com/2017/11/roversi-inter view/#closeContactFormCust00>

ÚVOD

Už ani neviem, kedy a kde som prvý-krát narazil na cameru obscuru, teda dierkovú komoru vo svojej jednoduchej podobe. Pravdepodobne to bolo v niektorom foto časopise alebo na výstave, kde mi učaroval ten rozmazaný, neostrý obraz a opäť som nadobudol pocit, že pre mňa nemusí byť dobra fotografia vždy aj technicky dokonalá. Prvý-krát som to zažil pri neostrých, rozmazaných a inak "nesprávnych" fotografiách od Antonína Kratochvíla v časoch, keď som čerpal najmä z fotočasopisov a tam malo formovanie fotoamatérskej obce celkom jasné pravidlá aj hranice. Nechcem tým vôbec povedať, že zlatý rez a iné pravidlá kompozície, stavby aj skladby obrazu (nielen fotografického) sú nezmysel. Určite nie! No v istý moment sa pravidlá naučíš, aby si ich mohol potom aj porušovať. A zrejme aj preto som tušil, že aj keď ma camera obscura oslovuje svojím snovým podaním prevažne krajinných výjavov, nechcem si len overiť, že to dokážem aj ja, ale chcem skôr spoznávať a experimentovať. Zaujímalo ma, ako taký prúd času zachytený na film alebo papier vyzerá pri človeku, alebo pri výjavoch, kde si pohyb, život, plynutie ani nemôžeme voľným okom všimnúť, či uvedomiť. A tak som pred čiernu skrinku postupne „kládol" blízkych ľudí, seba, živé rastliny a samozrejme aj krajinu a vyskúšal som si expozície od pár sekúnd až po osem hodín. Camera obscura ma svojím charakterom naučila inému prístupu, rozmýšľaniu, nielen pri práci s touto technikou. Naučila ma ceniť si vlastnosti iných fotografických prístrojov, aj to, že ich je také množstvo, a že môžeme ako fotografi použiť ten správny, ak máme jasno v tom, ktorý a prečo. A samozrejme, táto technika a práca s ňou mi dala veľa fotografií, ktoré si cením, a nielen preto, že vznikli camerou obscurou, ale najmä preto, že vôbec sú, že som ich odfotil.

Výraz camera obscura[2] môžme preložiť ako tmavá komora. Jav, keď do tejto tmavej komory vniká svetlo skrz malú dierku v stene a na protiľahlú stenu vykreslí stranovo a horizontálne prevrátený obraz z vonku, je fotografom dobre známy. Tento princíp prvý-krát popísaný približne v 5. storočí p.n.l., bol od polovice 16. storočia vylepšený o použitie optiky a keď sa podarilo premietnutý obraz ustáliť, vznikla fotografia[3] a s ňou aj fotoaparát, alebo fotografická kamera[4]. Na tomto známom princípe funguje každý fotoaparát dodnes.



Michael Wesely, Borussia Dortmund VS FC Bayern Mníchov, štadión Wembley, 20:45 – 22:40 h, 25. 5. 2013

Vývoj fotografickej techniky je dnes, najmä s nástupom digitálnej fotografie, tak ďaleko, že nevidím reálny dôvod brániť sa technickým možnostiam súčasnych fotoaparátov. Sám bežne používam pri práci digitálny fotoaparát pre jeho rýchlosť, možnosť vidieť okamžite výsledok, lacné prevádzkové náklady, aj technickú kvalitu. Využívam však aj cameru obscuru. Vynára sa otázka: „Prečo vlastne?". Mojím cieľom nie je nejaké retro, protipól k digitálu, či postoj umelca fotiaceho výlučne na analóg. Snažím sa skôr ťažiť z vlastností camery

2 z latinského camera - komora a obscura - tmavá

3 Nicéphore Niépce, 1828 - Pohľad z okna, expozícia viac ako 8hod., profesionálny model camery obscury s optikou s 2 čočkami, neskôr1835 Louis-Jacques-Mandé Daguerre, Boulevard du Temple zdroj PhotoIcons - The story behing the pictures 1827-1991, Hans Michael Koetzle, Taschen, str. 8 - 25

4 V angličtine sa dodnes pre fotoaparát používa označenie camera

obscury a tie využiť v prospech vzniknutej fotografie. Obmedzené možnosti camery obscury mi umožňujú sústrediť sa viac na iné aspekty pri vytváraní fotografického obrazu a celý proces ma svojou časovou náročnosťou núti viac premýšľať o tom, čo robím. Nejde mi len o celkové spomalenie, či akúsi meditáciu, stále je pre mňa dôležitá výsledná fotografia, ale pri camere obscure je to pre mňa osobne, fenomén času ňou zaznamenaný. Tak ako citovaný Paolo Roversi, aj ja vnímam fotografie s dlhším expozičným časom akosi inak. Či je to pohybovou neostrosťou, nie najostrejšou „optikou"[5], či dokonalou hĺbkou ostrosti a pocitom trojrozmernosti, to si nedokážem vysvetliť. Viem len, že aj keď je na fotografií objekt, ktorý bol úplne nehybný, stále v nej vnímam ten prúd (expozičného) času inak, ako len krátky výsek z neho, či rozhodujúci okamih[6], ak tomu chceš hovoriť takto.

Cesta aj dôvod prečo rôzni autori používajú cameru obscuru je rôzna. Impulzom môže byť napríklad konceptuálne zmýšľanie a následné zaoberanie sa témou času v tvorbe. Alebo technická stránka veci, ktorá vyústila do snahy po čo najväčšej priamej fotografií bez potreby zväčšovať, čo si následne vynútilo najväčší fotoaparát, čiže vlastnoručne vyrobenú cameru obscuru. Niektorí autori využívajú princíp camery obscury na to, aby si jednoducho a lacno vytvorili záznamové aparáty, ktoré im umožnia vytvoriť fotografie podľa ich vopred jasného zámeru a nemusí sa pritom jednať ani o popisné zobrazovanie reality. Impulzom môže byť aj snaha zaznamenať na fotografii jav camery obscury, po tom, čo ho názorne fotograf demonštroval svojím študentom, keď zatemnil triedu a premenil ju na obrovskú cameru obscuru.

Mojím cieľom nie je ucelený encyklopedický prehľad (všetkých autorov využívajúcich v súčasnej tvorbe cameru obscuru), ale poukázať na to, že cesta aj dôvod pre cameru obscuru môžu byť rôzne, náhodné, aj vedomé.

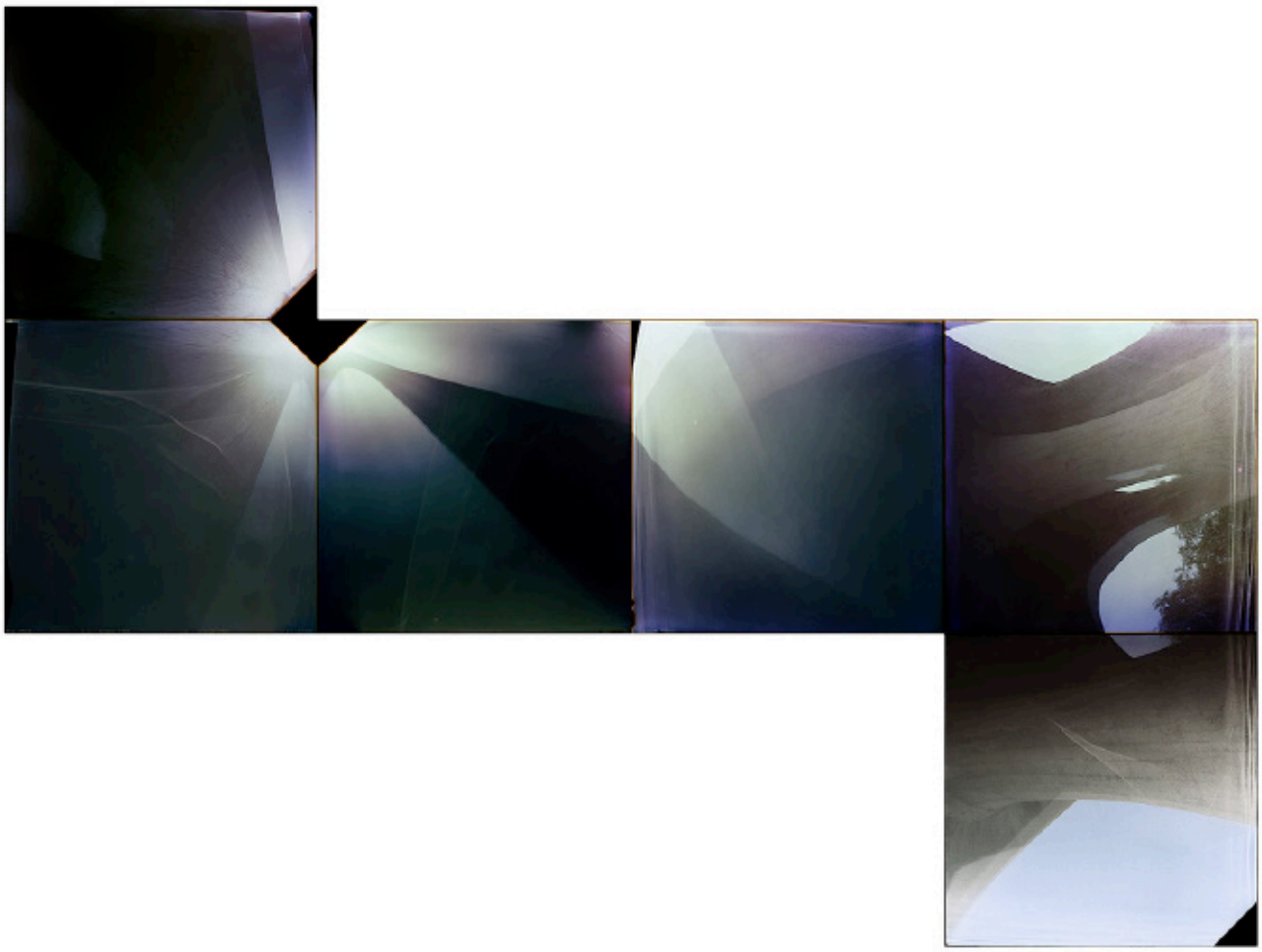
Na následujúcich stranách zhrniem históriu camery obscury, upozorním na technické úskalia, rozoberiem jej vlastnosti. Na tvorbe jednotlivých autorov ukážem, ako rôzne možno s touto jednoduchou, až archaickou technikou pracovať a ťažiť z jej rôznych vlastností, alebo sa stať až jej otrokom. Verím, že to môže byť podnetným nielen pri fotografovaní camerou obscurou, ale aj pri tvorbe s akýmkoľvek iným fotografickým prístrojom.

V závere poskytnem návod na zhotovenie jednoduchej camery obscury krabicového typu.

---

5 Pre potreby tohto textu chápem ako cameru obscuru primárne prístroj využívajúci na záznam obrazu len dierku, čo neumožňuje dositahnúť tak ostrý obraz, ako pri použití objektívu/optiky.

6 Henri Cartier Bresson zastával názor, že pri dobrej fotografii sa všetky jej aspekty (svetlo, moment, dej, kompozícia) stretnú v dokonalosti v rozhodujúci okamih, na ktorý vo svojích fotografiach striehol



Gábor Ösz, Spomen A/3. (kocka), 2016 – 17 , archívny print, celkové rozmery 292 x 219 cm, každý štvorec: 73 x 73 cm,

HISTÓRIA

Prvá zmienka popisujúca princíp camery obscury pochádza z 5. stor. p. n. l. od čínskeho filozofa menom Mozi (Mo-Ti)[7]. Ten popisuje jav, kedy je obraz invertovaný cez priesečník/bod, v ktorom je svetlo zozbierané a následne je premietnutý prevrátene vo vnútri tmavej miestnosti. Podľa dostupných informácií sa ďalší odkaz na cameru obscuru v Číne vyskytuje až v 9. stor. n. l.. Na západnej pologuli sa v 4. stor. p. n. l. Aristoteles zamýšľa nad tým, prečo lúče slnka pri zatmení prechádzajúce cez otvory rôznych tvarov nekopírujú tvar týchto otvorov, ale projektované svetlo má tvar polmesiaca[8]. Aristoteles sa domnieval, že slnečné lúče pri vstupe na zem kopírujú určitý tvar, ktorý on vidí, ale netušil, že sa pozerá na projekciu obrazu slnka počas zatmenia. Že otvory, cez ktoré slnko prechádza sú vlastne otvory (objektívy) camery obscury. Tento jav si nedokázal Aristoteles uspokojivo vysvetliť, a to že tento tvar projekcie súvisí s princípom camery obscury ozrejmil až v roku 1521



jav aký pozoroval aj Aristoteles pri zatmení slnka, foto: jav pri zatmení slnka pozorovaný na Malte 8. 10. 2005.

Francesco Maurolico. Pre následné lepšie dobové pochopenie optických javov je dôležitý arabský fyzik Ibn al-Haytham[9] (známy aj ako Alhazen) a jeho Kniha optiky. Ten v roku 1027 na základe experimentov so skupinou troch sviečok a doskou s dierou, ktorú kládol medzi sviečky a protiľahlú stenu, na ktorú sa premietalo svetlo ich plameňa, zisťuje že sviečka, ktorá je naľavo sa premieta cez dierku v doske na protiľahlú stenu napravo a dochádza tak k záveru, že svetlo sa šíri priamočiaro.



Kniha optiky od Alhazena, a jej latinský preklad vydaný Friedrichom Risnerom v roku 1572

Ibn al-Haytham-ové texty týkajúce sa optických výskumov boli preložené do latinčiny a približne od roku 1200, boli vďaka tomu známe aj v Európe. Z jeho poznatkov a diela vychádza anglický filozof a mních

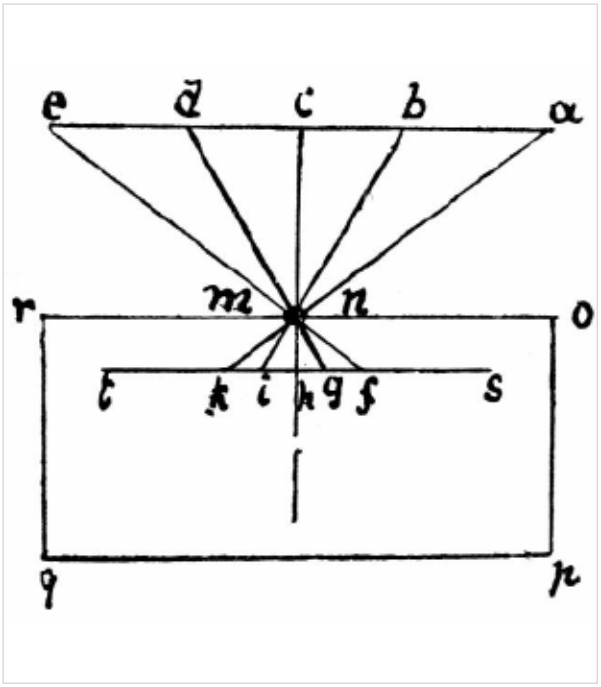
7 Mozi (book), [cit 2021-01-13], URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Mozi_(book)>

8 Aristoteles (384 – 322 p.n.l.) v jeho práci Problémy: Kniha XV

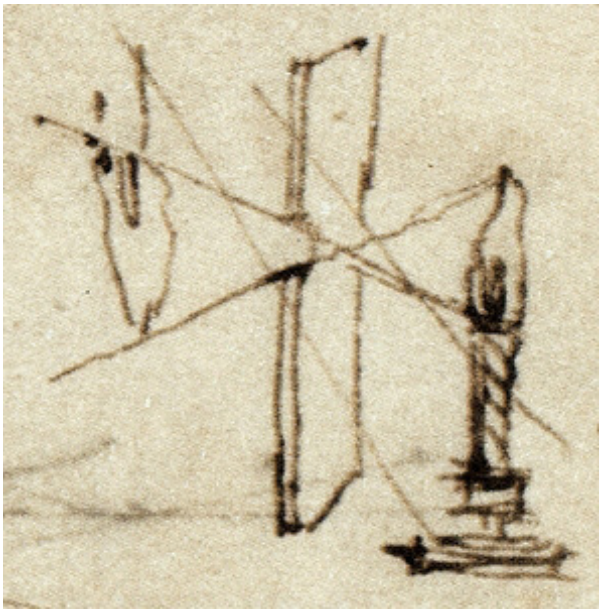
9 Ibn al-Haytham (Alhazen), Kniha optiky, 1027 - preložená do latinčiny približne v roku 1200, ná sledne zdroj inšpirácie v Európe pre: Erazmus Ciolek Witelo, John Peckham, Roger Bacon, Leonardo Da Vinci, René Descartes, Johannes Kepler

Roger Bacon[10], ktorý sa venoval optike, anatómii oka, reflexii, refrakcii, optike aj astronómií. Z Bacon-ovho diela následne vychádzal ďalší mních John Peckham[11], ktorý sa venoval rovnako optike a astronómií. Knihu Ibn al-Haytham-a poznal aj Erazmus Ciolek Witelo[12], poľský mních, filozof, fyzik, ktorý v roku 1284 popísal reflexiu a refrakciu svetla. Jeho dielo Perspectiva bolo zasa veľmi významným zdrojom pre Johannesa Keplera. Na tomto je vidieť, že cameru obscuru a jej princíp popisovali v tej dobe vzdelaní ľudia, ktorí sa zaoberali optickými javmi a astronómiou a princíp camery obscury sami aj využívali.

Dielo Ibn al-Haytham-a poznal aj Leonardovi da Vinci, ktorý sa taktiež venoval skúmaniu optiky a ľudského videnia. Princíp camery obscury jasne popisuje v roku 1502 vo svojich skicároch, neskôr vydaný v zbierke Codex Atlanticus[13] (1478-1519) a v Manuscripte D. V Leonardovych skicároch nájdeme približne 270 kresieb a náčrtkov camery obscury. Išlo mu najmä o pochopenie princípov svetla a tieňa a o vysvetlenie optických javov. Experimentoval s tvarom otvoru (dierky) camery obscury - využíval trojuholník, štvorec, štrbinu, kríž, osemuholník, ale aj s počtom otvorov - 1, 2, 3, 4, 8, 16, 32[14]. Tieto systematické výskumy boli neskôr dôležité pre dielo už spomínaného Johannesa Keplera, ktoré vyšlo o storočie neskôr a kde práve Kepler prvý-krát použil označenie camera obscura. Leonardove skicáre sú dôležité najmä preto, že poskytujú prvý zreteľný popis princípu camery obscury, a aj preto, že sa tomuto



Leonardo da Vinci, nákres camery obsury z Codex Atlanticus, 1478 – 1519



Leonardo da Vinci, Codex Atlanticus, 346v, kresba sviečky a princípu camery obscury, kde sa plameň premieta hore hlavou



ďalšia skica camery obscury od Leonarda da Vinci v Codexe Atlanticus z 1515

10 Roger Bacon, Opus Majus, 1267, 5. časť (7 celkovo) "On the science of perspective"

11 John Peckham, Tractatus de Perspectiva, 1269 – 77 a Perspectiva communis, 1277 – 79

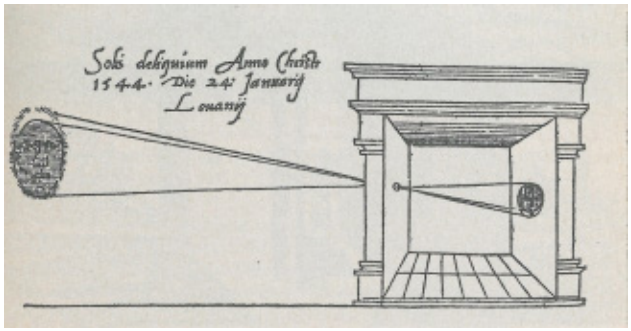
12 Erazmus Ciolek Witelo, Perspectiva, 1270 – 78, nad väzauje na knihu Ibn al-Haytham-a a jeho bádanie v oblasti optiky

13 najstaršie známe písomné vysvetlenie princípu camery obscury

14 Veltman, H., Kim, Leonardo and the Camera Obscura, Studi Vinciani in memoria de Nando de Toni, (Brescia: Ateneo di scienze lettere et arti. Centro ricerche Leonardiane, 1986), pp. 81 – 92.

javu Leonardo venoval tak systematicky. Tieto poznatky by však ostali neznáme, keby ich v roku 1797 nerozlúštil a nevydal opätovne Venturi.

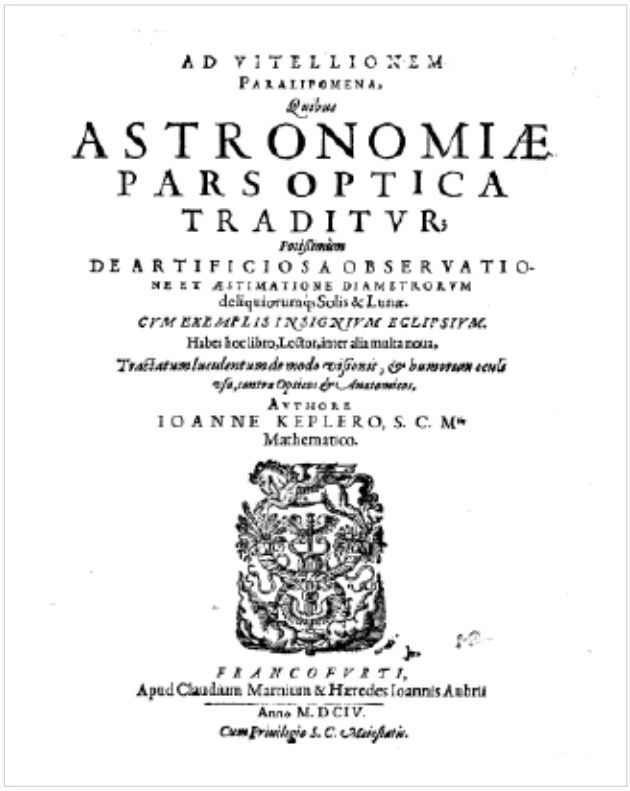
Približne okolo roku 1550 sa začínajú objavovať návrhy na použitie optiky alebo zrkadla na zlepšenie kvality projektovaného obrazu[15], majmä zvýšenie jasu a ostrosti. Objavujú sa návrhy camery obscury, ktorá má slúžiť primárne ako pomôcka pre maliarov, pre lepšie zachytenie perspektívy. V tom čase bol dlho za vynálezcu camery obscury považovaný talianský vedec z Neapola, Giambatista della Porta, ktorý popisuje dierkovú komoru v prvom vydaní svojho Magia Naturalis z roku 1558.
V druhom vydaní Magia Naturalis (1589) navrhuje použiť cameru obscuru ako projekčné zariadenie[16], ktoré by premietalo obrazy z vonku (skutočné, ale aj umelé krajiny aj zvieratá) do tmavej miestnosti s publikom. Neskôr sa zistilo, že nákres camery obscury publikoval už v roku 1545 holanďan Gemma Frisius. Jednalo sa o nákres camery obscury, ktorú použil rok



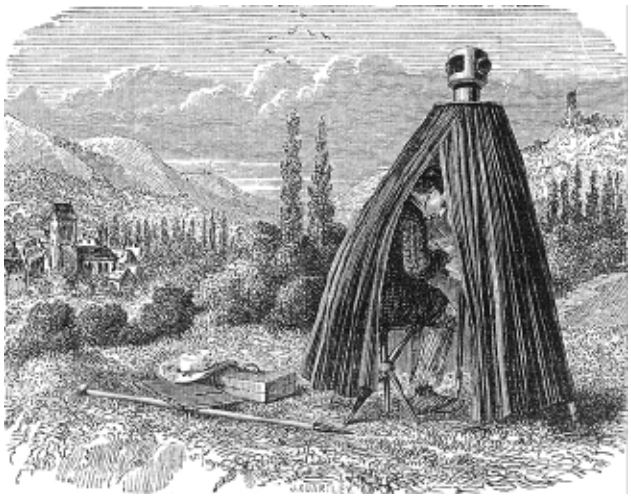
Najstarší známy publikovaný nákres camery obscury od Gemma Frisius-a v jeho knihe: De Radio Astronomica et Geometrica, 1545

pred tým, 24. januára 1544, pri pozorovaní zatmenia slnka. Cameru obscuru v tom čase stále využívali najmä astrológovia a astronómovia a maliari.

V tomto texte používané označenie camera obscura však prvý-krát použil až v roku 1604 Johannes Kepler[17]. V roku 1611 popisuje, ako možno zlepšiť a prevrátiť obraz camery obscury pomocou šošovky a zrkadla.


AD VITELLIONEM
PARALIPOMENA,
Quibus
ASTRONOMIÆ
PARS OPTICA
TRADITVR
Fusissimè
DE ARTIFICIOSA OBSERVATIONE ET ÆSTIMATIONE DIAMETRORVM deliquiorumq; Solis & Lunæ.
CVM EXEMPLIS INSIGNIVM ECLIPSIVM.
Habes hoc libro, Lector, inter alia multa noua,
Tractatum luculentum de modo visionis, & humorum oculi ejus, contra Opticos & Anatomicos.
AVTHORE
IOANNE KEPLERO, S. C. Mte
Mathematico.
FRANCOFVRTI,
Apud Claudium Marnium & Hæredes Ioannis Aubrii
Anno M. DCIV.
Cum Priuilegio S. C. Maiestatis.

Johannes Kepler, Ad Vitellionen Paralipomena, 1604



Johannes Kepler v roku 1620 používa prenosný camera obscura stans upraveným teleskopom na kreslenie krajiny. Teleskop sa mohol otáčať a zobraziť celú okolitú krajinu.

15 1550 - Gerolamo Cardano popisuje použitie camery obscury s bikonvexnou šošovkou
1558 - Giambattista della Porta opisuje vo svojej knihe "Magia Naturalis" cameru obscuru, pri ktorej odporúča použitie konvexného zrkadla na projekciu objektov na papier a následne použitie ako pomôcky na kreslenie.
1567 - Daniele Barbaro - popisuje použitie camery obscury s bikonvexnou šošovkou ako pomôcky na kreslenie a popisuje, že objekty sú zreteľnejšie, ak je optika zatemnená (zaclonená) a ponechaný iba otvor v strede

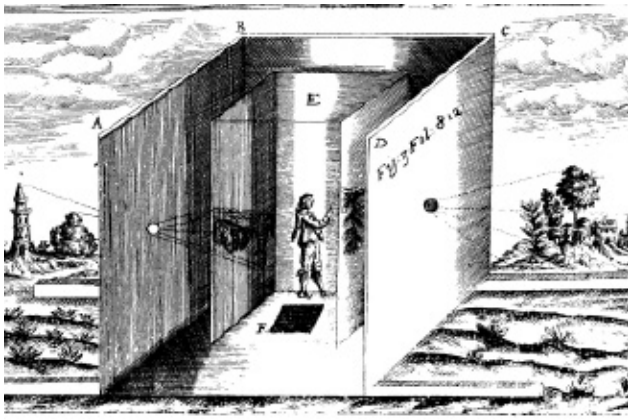
16 Magica Laterna vynájdená v roku 1659 neskôr vytláča cameru obscuru ako projekčné zariadenie

17 Johannes Kepler v jeho knihe "Ad Vitellionem Paralipomena"

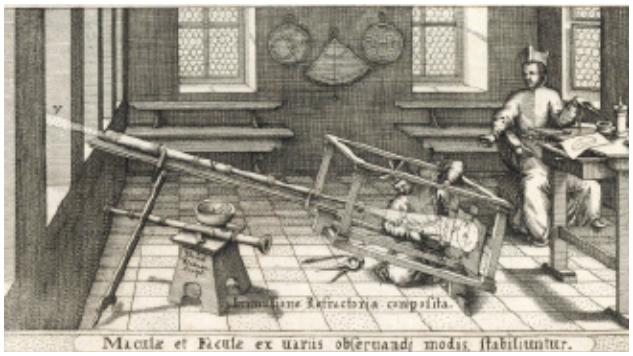
V roku 1620 Kepler vynalieza prenosnú cameru obscuru krabicového typu, ktorá slúžila ako pomôcka na kreslenie pre umelcov, ale aj amatérskych maliarov. Sám Kepler v tej dobe používal teleskop s 3 šošovkami na korekciu obrazu camery obscury a rovnako aj prenosný stan využívajúci princíp camery obscury.

Z tohto obdobia už existuje aj viacero záznamov, kde sa uvádza ako znásobiť zobrazovaný predmet pomocou camery obscury s viacerými otvormi. Je známe, že sa princíp camery obscury využíval ako púťová atrakcia, kde sa nevedomému ľudu navštevujúcemu rôzne jarmoky "zjavovali" nadprirodzené bytosti v tmavej miestosti, pričom šlo zvyčajne o hercov v maskách. To dokazuje, že princíp camery obscury bol už všeobecne rozšírený a známy, no najmä vzdelanej časti obyvateľstva. Pre laickeho jednoduchého človeka šlo stále o kúzelný úkaz.

Camera obscura krabicového typu s dostatočne ostrým, jasným a prevráteným obrazom sa v tom čase vyrába komerčne a je možné ju zakúpiť napr. v Londýne. Objavujú sa modely s možnosť zaostrenia[18] obrazu, využívajúce optiku a začiatkom 18. storočia sú konštruktéri a optici už schopní vyrobiť camery obscury napr. aj v tvare knihy, určené skôr nadšencom optických zariadení. Cameru obscuru používajú maliari, alebo minimálne túto možnosť poznajú. Existujú dohady, že cameru obscuru mohol využiť aj Johannes Vermeer[19], aj keď neexistujú žiadne dobové záznamy, ktoré by to potvrdzovali. Určite však cameru obscuru využívali maliari, ktorí sa venovali mestským scenériam a jedným z nich bol Bernardo Bellotto, ktorý zobrazil na svojich Vedutách



nemecký matematik Friedrich Risner v roku 1572 načrtol prenosnú cameru obscuru ako miestnosť s optikou v každej zo 4 stien, ktorá by vykresľovala obraz z vonku na kocku s papierom vo vnútri. Konštrukcia mal abyť prenostná.



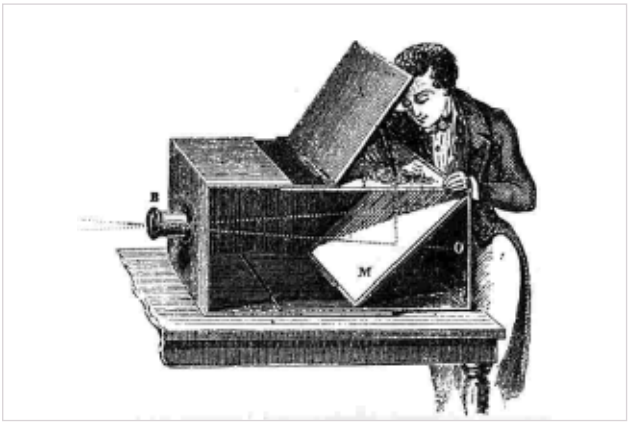
náčrt teleskopu používaného pri pozorovaní slnka z roku 1625, aký v tom čase využíval aj Johannes Kepler



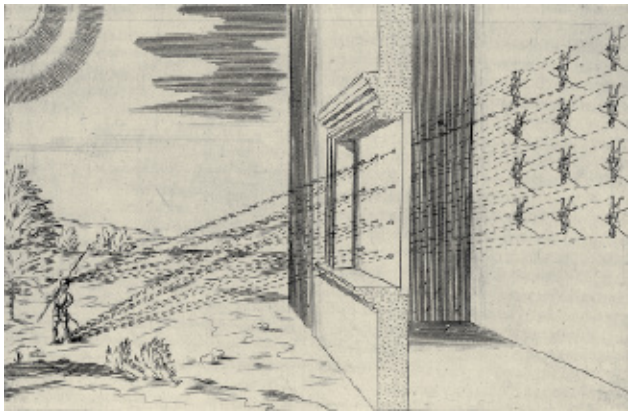
Camera obscura v podobe knihy, ca. 1750

18 1657 - Gaspar Schott v "Magia universalis naturae et artists" popisuje cameru obscuru, ktorá umožňuje ostrenie posunom drevenej krabice v druhej drevenej krabici.

19 Johannes Vermeer, (1632 – 1675), holandský barokový maliar zobrazujúci prevažne výjavy života strednej vrstvy v ich domácnostiach, napr. Dievča s perlovou náušnicou, Pohár vína, atď.



Camera obscura krabicového typu z 18. storočia používaná ako pomôcka na kreslenie.



talianský jezuitský filozof, matematik, astronóm Mario Bettini v roku 1642 popisuje cameru obscuru s 12 otvormi, kde ak pred camerou obscurou stojí 1 vojak, tak camera obscura vytvorí „armádu" 12 vojakov s rovnakými pohybmi



Johannes Vermeer, Dievča s perlovou náušnicou, 1665, olej na plátne, 44,5 x 30 cm

množstvo európskych miest. Zobrazil Drážďany, na pozvanie Márie Terézie pôsobil a zachytil Viedeň, 16 rokov pobýval v Poľsku, kde namaľoval množstvo obrazov Varšavy.

V 18. storočí bolo zariadenie camery obscury dostatočne rozšírené aj dokonalé vo svojej podobe a najväčšou výzvou sa tak stala výzva ako premietnutý obraz zaznamenať inak ako dovtedy pracným prekresľovaním. Táto túžba a množststvo experimentov viedlo v roku 1826 k prvej fotografii[20] a následnému odovzdaniu vynálezu fotografie verejnosti 19. 8. 1839 pri slávnostnom zasadní francúzskej Akadémie vied.

Fakt, že premietaný obraz bolo možné uchovať v podobe fotografie, vytvoril vyššie nároky na kvalitu optiky[21], novo objavované chemické procesy umožňujúce záznam fotografického obrazu, zas skracovali čas potrebný k expozícií a aj to podnietilo vynález štrbinovej uzávierky[22]. Camera obscura sa postupne začala približovať podobe dnešných fotoaparátov s možnosťou kontrolovať rýchlosť uzávierky, clonu objektívu, aj ovplyvňovať citlivosť snímajúceho materiálu jeho voľbou. Camera obscura ako primitívna krabica s dierkou alebo len jednoduchou optikou ostala zabudnutá ako pomôcka pre maliarov a nahradil ju fotoaparát. Fotoaparát, využívaný spočiatku práve maliarmi na statické výjavy krajiny, zátiší a čoskoro aj na portréty.

---

20 Nicéphore Niépce, 1826 - Pohľad z okna v Le Gras, expozícia viac ako 8hod., profesionálny model camery obscury s optikou s 2 konvexnými šošovkami, Koetzle, Hans Michael, Photo Icons - The story behing the pictures, str. 8-15, Taschen, 1996

21 1840, výpočet prvého 3-čočkového objektívu slovenským rodákom Josefom Maximiliánom Petzvalom, výroba od 1841, ďalší Petzvalov objektív bol výrazne svetlejší (f3.6 oproti štandardne používanému objektívu na daugerotypiu) a umožnil skrátiť expozičný čas až na 10 – 15 s oproti 10 minútam. Tvorili ho 4 čočky v 3 skupinách takmer bez distorcie pri ohnisku 160mm, f/3.6.

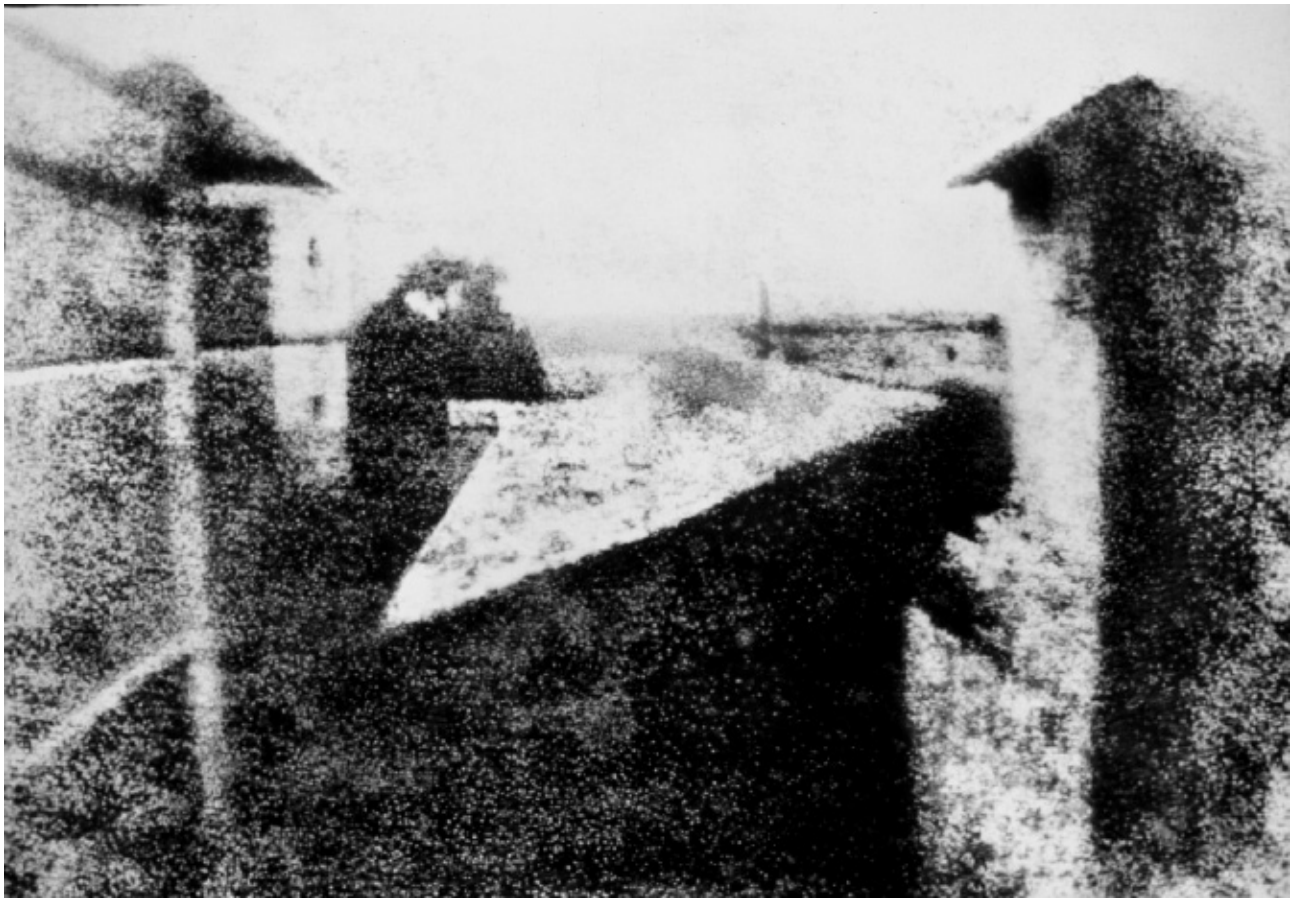
22 1861, vynálezca William England



Bernardo Bellotto, Benátky, Výhľad na Grand Canal a Dogany (colnica), ca. 1743, olej na plátne, 139 x 237 cm, 1743, nižšie detaily ukazujúce zachytenie tieňov až s fotografickou presnosťou







prvá známa fotografia - Nicéphore Niépce, 1826 - Pohľad z okna v Le Gras, expozícia viac ako 8 hodín, profesionálny model camery obscury s optikou s 2 konvexnými šošovkam - asfalt nanesený na plechu a následne vyvolaný levanduľovým olejom



jedna zo súčasných podôb „camery obscury“ - mobilné telefóny s niekoľkými objektívmi prevyšujúce možnosti čiernej skrinky

Za necelých 200 rokov prešla fotografická technika, najmä v posledných digitálnych desaťročiach, priam neskutočným vývojom. Fotografia si prešla cez rôzne analógové procesy, ktoré skrátili expozičný čas, aj umožnili viacero záberov naraz. Strojní inžinieri, aj optici prišli na nové poznatky, čo zmenšilo fotoaparáty[23], no takmer neznížilo výslednú technickú kvalitu fotografie. Pred koncom tisícročia sa fotografia neubránila digitalizácií[24] a fotoaparát sa dostal až do mobilného telefónu[25], aby sme mohli všetci vytvárať miliardy fotografií denne. A to všetko fungujúc stále na princípe camery obscury.



Sinar p3-df s digitálnou stenou Sinar Exakt, prístroj umožňujúci dokonalú kontrolu nad technickou stránkou fotografie



digitálny stredoformátový fotoaparát Hasselblad H6D 400cMS, umožňujúci až 400 Mpix snímky v režime multishot, uvedený na trh v januári 2018

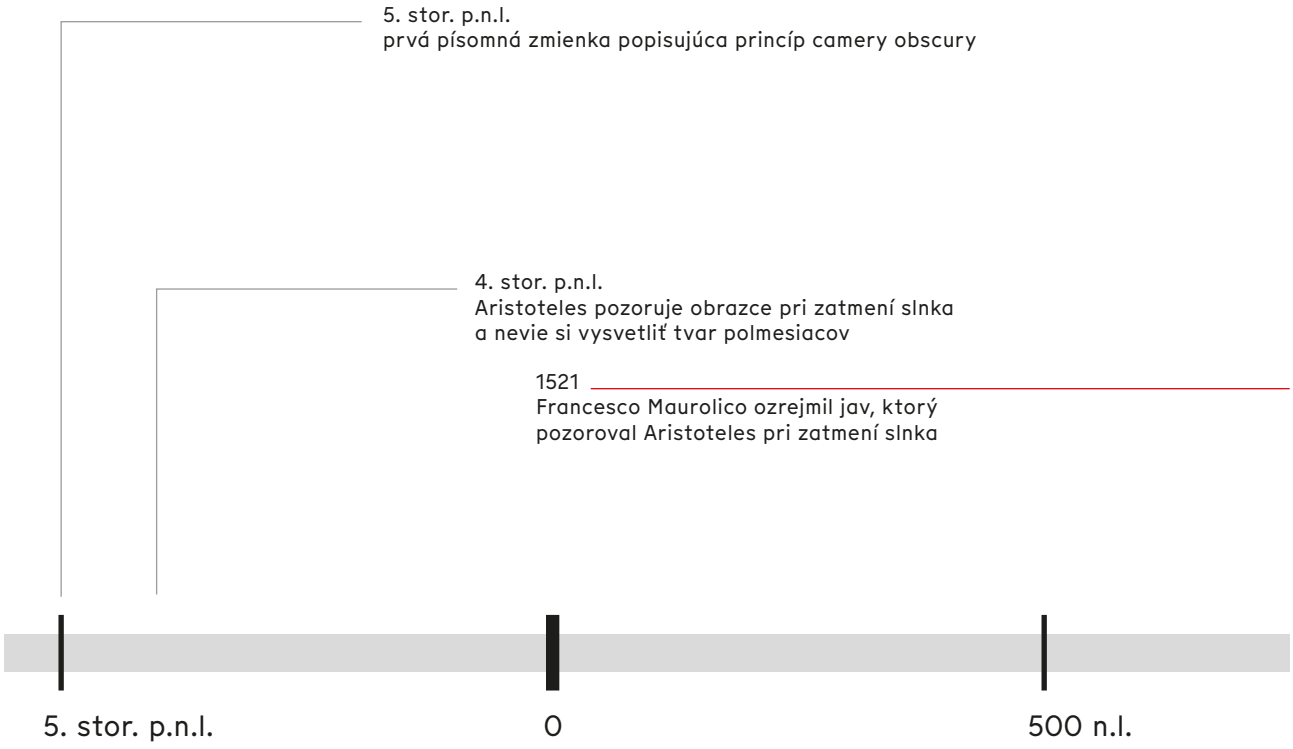
23 Oskar Barnack konštruktér fotoaparátu Leica I na 35mm kinofilm, predtavený v roku 1925. Zmenšiť formát filmu pri zachovaní kvality umožnili najmä vysoko kvalitné objektívy rovnakej značky.

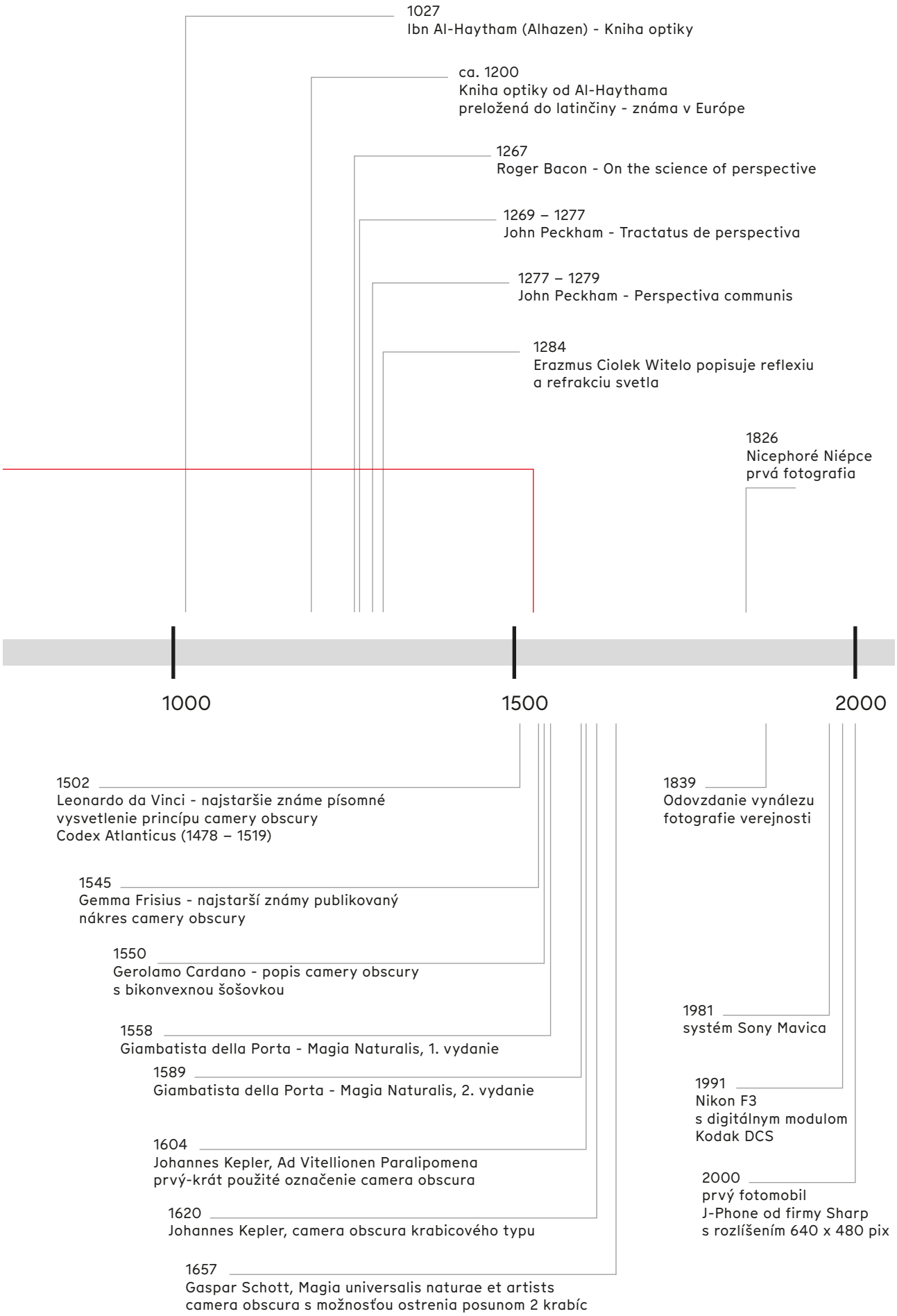
24 1981, systém Sony Mavica
1991, Nikon F3 s digitálnym modulom Kodak DCS

25 2000 - prvý fotomobil, J-Phone, od firmy Sharp, s rozlíšením 640 x 480 pix



súčasný model camery obscury ilford harman titan na bežné kazety formátu 4 x 5" vyrobený vstrekovaním z abs plastu firmou Walker Cameras v roku 2011


5. stor. p.n.l.
prvá písomná zmienka popisujúca princíp camery obscury
4. stor. p.n.l.
Aristoteles pozoruje obrazce pri zatmení slnka
a nevie si vysvetliť tvar polmesiacov
1521
Francesco Maurolico ozrejmil jav, ktorý
pozoroval Aristoteles pri zatmení slnka
5. stor. p.n.l.
0
500 n.l.


1027
Ibn Al-Haytham (Alhazen) - Kniha optiky
ca. 1200
Kniha optiky od Al-Haythama
preložená do latinčiny - známa v Európe
1267
Roger Bacon - On the science of perspective
1269 – 1277
John Peckham - Tractatus de perspectiva
1277 – 1279
John Peckham - Perspectiva communis
1284
Erazmus Ciolek Witelo popisuje reflexiu
a refrakciu svetla
1826
Nicephoré Niépce
prvá fotografia
1000
1500
2000
1502
Leonardo da Vinci - najstaršie známe písomné
vysvetlenie princípu camery obscury
Codex Atlanticus (1478 – 1519)
1545
Gemma Frisius - najstarší známy publikovaný
nákres camery obscury
1550
Gerolamo Cardano - popis camery obscury
s bikonvexnou šošovkou
1558
Giambatista della Porta - Magia Naturalis, 1. vydanie
1589
Giambatista della Porta - Magia Naturalis, 2. vydanie
1604
Johannes Kepler, Ad Vitellionen Paralipomena
prvý-krát použité označenie camera obscura
1620
Johannes Kepler, camera obscura krabicového typu
1657
Gaspar Schott, Magia universalis naturae et artists
camera obscura s možnosťou ostrenia posunom 2 krabíc
1839
Odovzdanie vynálezu
fotografie verejnosti
1981
systém Sony Mavica
1991
Nikon F3
s digitálnym modulom
Kodak DCS
2000
prvý fotomobil
J-Phone od firmy Sharp
s rozlíšením 640 x 480 pix

TECHNOLÓGIA

Camera obscura, ponímaná vrámci tohto textu, je čierna skrinka, komora, ktorá využíva na projekciu obrazu len dierku, známa teda aj ako dierková komora. V takomto prevedení poskytuje reálnu perspektívu, obraz nezkreslený optikou a dokonalú, nekonečnú hĺbku ostrosti.

Z predošlého textu však vieme, že po roku 1500 sa začali objavovať aj modely s optikou, vtedy najmä za účelom zosvetlenia a zlepšenia čítateľnosti obrazu, čo neskôr malo vplyv aj na skrátenie expozičného času pri fotografovaní. S optikou však súvisí menšia hĺbka ostrosti, čo zvyčajne znamená potrebu zaostriť na požadovanú vzdialenosť alebo dostatočne zacloniť objektív pre väčšiu hĺbku ostrosti. Aj keď kladiem dôraz na cameru obscuru vo svojej základnej podobe[26] (dierkovú komoru), tak niektorí tú spomínaní autori používajú z rôznych dôvodov optický hranol[27], jednoduchú čočku[28] alebo aj objektív[29] pre potreby svojich tvorivých zámerov. Každý z autorov však využíva sebou zhotovený[30] alebo aspoň upravený model. Rôzne tvorivé zámery si vyžiadali rôzne prevedenia camery obscury. Narazíme na modely od veľkosti zápalkovej krabičky, až po debny veľkosti lodných kontajnerov, a to tak v jednoduchom prevedení bez možnosti väčšej kontroly prístroja, až po veľké modely s možnosťou kontrolovať rovinu zaostrenia, perspektívu, jej náklon, aj lokálnu kontrolu expozície, a to aj priamo vo vnútri camery obscury počas dlhej expozície. Malé modely sú ľahko prenosné, veľké sú zvyčajne zhotovené priamo na tvare miesta, alebo môžu byť umiestnené napr. na vozíku ťahanom za automobilom. Rovnako sa stretneme aj s fotostanom využívajúcom princíp camery obscury a zistíme, že nie všetci používajú cameru obscuru ako záznamový prístroj, ale že len úkaz camery obscury prefocujú iným fotoaparátom.

Čo z toho všetkého vyplýva? V prvom rade je dobré si uvedomiť, že tým, že si môžme ako tvorcovia vyrobiť cameru obscuru sami, získavame možnosť vyrobiť si "fotoaparát" presne podľa naších potrieb. A preto pokladám za dobré uvedomiť si pri výbere aj výrobe prístroja následujúce faktory:

Veľkosť

S veľkosťou súvisia najmä dva faktory, a to ľahkosť transportu a technická kvalita výsledku. Ak chceme malý ľahko prenosný prístroj, môžeme si vyrobiť, alebo aj kúpiť už hotový model využívajúci bežný kinofilm, stredoformátový film v cievke, či bežné veľkoformátové kazety na plan film rozmerov 4 x 5" alebo aj 8 x 10". Stále sa bude jednať o relatívne ľahké a prenostné prístroje. V prípade väčších modelov klesá ľahkosť transportu, ale bude sa zvyšovať



John Chiara so svojou verziou camery obscury, ktorú zvyčajne ťahá na vozíku za autom. Veľkosť prístroja, komplikovaná príprava, atď mu umožňujú max. 2 expozície za deň

26 Tak ako ju používajú napr. Vera Lutter, Robert Callafiore, Tomasz Dobiszewski, a iní

27 Abelardo Morell začal časom používať optický hranol, aby prevrátil projekciu camery obscury do miestnosti

28 Pavel Berkovič a David Cysař pri svojom projekte Magnus II nechali vyrobiť 25 cm čočku v českej Meopte

29 John Chiara aj Ian Ruther používajú rôzne staré objektívy, ktoré vykreslia dostatočne veľký kruh pre potreby ich formátu, ktorý miestami presahuje aj 150 cm pri dlhšej strane

30 Modely nezvyčajných tvarov a vlastností používajú napr. Aim Duelle Lüski a Gábor Ösz

technická kvalita výsledného obrazu. Pri dostatočne veľkých modeloch, do ktorých je možné vstúpiť sa potom otvára možnosť presnej kompozície, možnosť korigovať perspektívu, apod., čo sa pri malých modeloch deje zvyčajne len odhadom na základe pribúdajúcich skúsenosti s prístrojom. Pri veľkých camerach obscurách sa takmer výlučne bude jednať o analógový proces, preto je dobré myslieť aj na fakt, že exponovaný materiál je tiež veľký a bude potrebné ho bezbečne vymeniť za nový, neexponovaný, a následne aj vyvolať. Autori, ktorí používajú takto veľké prístroje, riešia vstup do vnútra samotnej camery obscury zvyčajne cez 2 dverí. Exponovaný materiál prenesú napr. v tube, ktorá neprepustí svetlo, alebo ho zvyknú vyvolávať aj priamo vo vnútri camery obscury, keďže tá je tmavou komorou zároveň.



Shi Guorui a jeho camera obscura fotostan „Super Jumbo".



Komerčne dostupný model ilford od Harman Titan vyrobený z abs plastu využívajúci kazety na formát 4 x 5", dostupná bola aj verzia pre 8 x 10".

Materiál na výrobu

Najjednoduchším riešením je vziať krabicu, na tej z jednej strany umiestniť dierku v tenkom plechu a oproti dovnútra fotografický papier a celú cameru obscuru utesniť voči svetlu. Namiesto krabice môžme použiť plechovku, atď. Tento postup však po ustavičnom rozlepovaní a zalepovaní v tmavej komore prestáva baviť a väčšinou prichádzajú na rad ďalšie možnosti - buď si kúpiť hotovú cameru obscuru od niektorého z výrobcov, alebo si vyrobiť svoj vylepšený model. Aj ja som si vyrobil model z lepenky na formát papiera 18 x 24 cm, ktorý sa skladal z 3 častí, ktoré sa do sebba zasúvali labyrintovým spôsobom, tak aby som ich nemusel stále lepiť páskou. Lepenka je lacná, ľahko sa s ňou robí a celá camera obscura je aj ľahká. Nevýhodou je veľmi slabá odolnosť vplyvom počasia, najmä vode a snehu. Aj preto som si neskôr kúpil cameru obscuru vyrobenú vstrekvaním z abs plastu, ktorá využíva bežné veľkoformátové kazety 4 x 5". Je ľahko prenosná aj odolná voči





malá, prenosná, pohotvá camera obscura na 35 mm film vyrobená technológiou 3D tlače - aj 36 expozícií bez potreby „prebíjať"



Komerčne dostupný model čekého výrobcu Dirkoma na ploché kazety formátu 8 x 10" vyrobený z dreva. Tento výrobca ponúka niekoľko modelov, všetky sú z dreva.



Vera Lutter si necháva svoje camery obscury zhotoviť priamo na mieste z dreva alebo preglejky, tak aby umožňovali manipuláciu v určitej miere, za účelom kompozície.



České duo autorov, Pavel Berkovič a David Cysař, nie sú jediní, ktorí použíli ako cameru obscuru už „hotovú" dodávku, ktorú si dokončili podľa potrieb.

vplyvom počasia. Výrobcovia volia pomerne často drevo, aj ôznych exotických, drevín a camery obscury sú občas až rezbárske veľdiela. Osobne mám však radšej, ak fotoaparát zbytočne neodpútava pozornosť od samotného procesu fotografovania, a pri camere obscure si zvlášť cenním jej jednoduchosť v tomto smere.

Výrobcovia ponúkajú bežne prístroje do formátu 8 x 10", alebo aj panoramatické prístroje vychádzajúce z bežných formátov. Ak je naším cieľom väčší formát, je to na našej šikovnosti a zručnosti. Bežne používaným materiálom je drevo, preglejka, osb doska, čokoľvek z čoho dokážeme zhotoviť komoru, ktorá neprepustí svetlo. Rovnako sa však dá využiť už aj hotová komora, ako je napr. lodný kontajner alebo dodávka, či karavan.

Záznamové médium

Tým, čo zachytí výsledný obraz môže byť v prípade krytky s dierkou nasadenej na tele digitálneho fotoapáratu, ktorý umožňuje výmenu objektívov aj digitálny snímať. Je to veľmi rýchle a lacné riešenie, ktoré umožňuje bezpočet expozícií, okamžitý náhľad výslednej fotografie, kontrolu hodnoty iso, aj rýchlosti uzávierky. Digitálny snímač je ale pomerne malou plochou, ktorá sníma obraz a nedovoľuje princípu camery obscury dostatočne vyniknúť. Cameru obscuru vnímam ako technológiu spojenú s analógovou fotografiou. Máme na výber medzi farbou a čiernobielou, filmom a fotografickým papierom aj fotoemulziou na rôznych povrchoch (sklenené, kovové dosky, a.i.) a ako je zrejmé už z predošlého textu, veľkosť formátu sa zdá byť takmer neobmedzená[31]. Pri kinofilme, stredoformátovom aj plan filme, máme možnosť viacerých expozícií na tvare miesta, bez nutnosti výmeny za nový, neexponovaný

31 John Chiara siahol po vlastnoručnej camere obscure najmä z túžby po čo najväčšej fotografií bez potreby zväčšovať, aby sa vyhol aj zároveň zväčšovanému zrnu filmového materiálu.

film v bezpečí tmy. Vo väčšine prípadov postačí film nechať vyvolať v miestnom minilabe. Pri plan filme bude potrebná tmavá komora alebo špecializovaný minilab. Ešte väčší formát už takmer vždy znamená nutnosť „prebíjať“ po každej expozícii v tmavej komore, alebo všetko vyriešiť vo vnútri samotnej camery obscury.

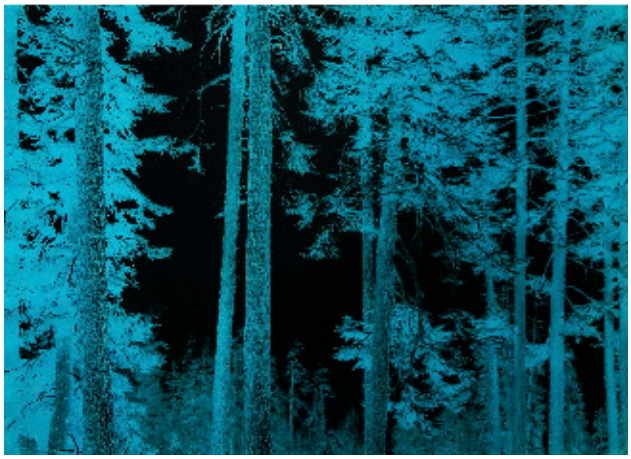
Aj keď je proces analógový, stále máme možnosť ovplyvňovať citlivosť materiálu,. Fotografický papier exponujem ako iso 6, pri filme máme možnosť výberu rôznych citlivostí. A keďže expozičný trojuholnik platí pri každej fotografií, vzniká tu tak možnosť ako ovplyvniť aj dĺžku expozície.

Osobne používam veľkoformátové kazety na 4x5” plan filmy. Stále mám zo sebou niekoľko kaziet, kde mám “nabitý” čiernobiely fotografický papier (baryt, iso 6), farebný negatívny papier (fujifilm, iso 6), ale aj čiernobiely film iso 400. Keď budeme vychádzať z faktu, že clona mojej camery obscury je fixne daná (f/206) a svetlo na scéne je v daný okamih rovnaké, tak hodnota iso určí dĺžku expozície, ktorá môže byť v mojom prípade pár sekúnd alebo niekoľko minút. Mojím cieľom nie je to, aby som fotografiu rýchlo odfotil a mohol ísť ďalej, ale skôr to, že kratšia expozícia zachytí istý druh pohybu inak, ako dlhá niekoľko minútová, ktorá môže aj isté veci zo scény “vymazať”. A to môže byť niekedy aj žiadúce. V iných situáciach volím medzi filmom a fotografickým papierom vzhľadom na svetelné podmienky, keď z vlastnej skúsenosti viem, že papieru svedčí viac kontrastné svetlo a film ma širšie podanie polotónov. Pri čierno-bielom fotografickom papieri máme možnosť voliť rôznu gradáciu, lesklý alebo matný povrch, baryt alebo rc podložku, atď. Rovnako však môžme využiť farebný papier, a to negatívny, aj pozitívny.

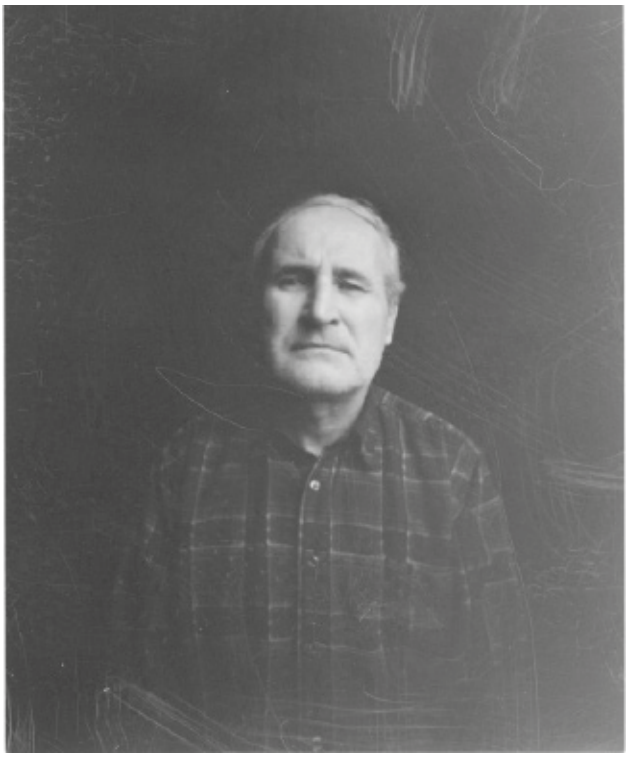
A nalógový materiál, ktorý zaznamená obraz nemusíme klásť len kolmo voči dierke/otvoru. Ten môže kopírovať oblú stenu plechovky od nápoja, z ktorej je camera



Vera Lutter, Pantehon, Rím VI, 15. 7. 2020, priama brómstrieborná negatívna fotografia na čierno-bielom papieri, médium: čierno-biely fotografický papier



Ian Ruhter, Unknown Pleasures, 2018
médium: čierno-biely fotografický papier, ručne kolórovaný negatív po expozícií a vyvolaní



Dávid Doroš, portrét otca, 02/2017, Prešov
médium: čierno-biely negatívny film, iso 400, 4x5“







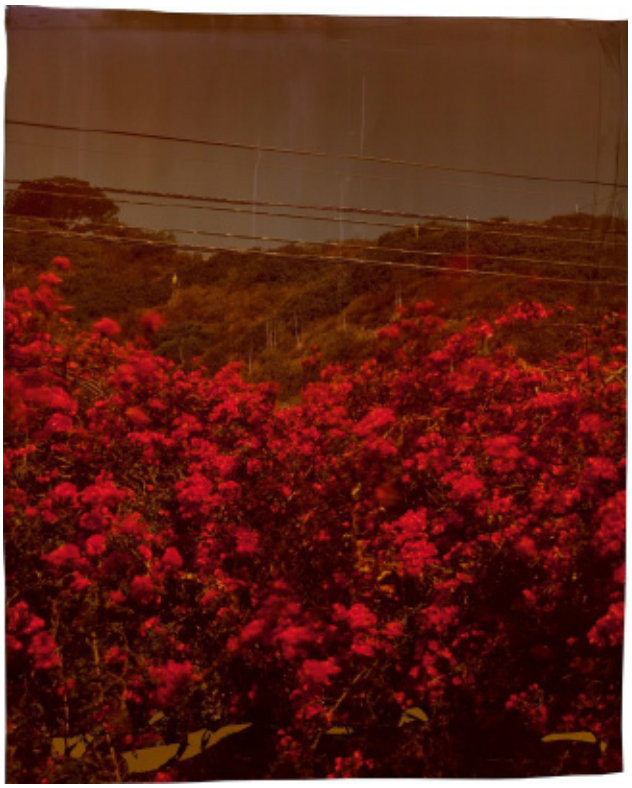




R. Calafiore, sklenené zátišia, 2009 – 2012, médium: farebný negatívny fotografický papier, pre RA-4 proces negatív - pozitív



Ian Ruhter, Silver Trees, Lake Tahoe, 2015
médium: sklenená kolódiová doska



John Chiara, Topanga Canyon Blvd. at Pacific Coast Highway, Los Angeles, 2012
médium: farebný pozitívny fotografický papier cibachrome/ ilfochrome, pre proces pozitív - pozitív

obscura vyrobená, alebo môže mať rôzne geometrické tvary kopírujúce všetky vnútorné steny camery obscury alebo môže byť dokonca umiestnený vodorovne voči otvoru camery obscury a v jeho osi.

Dĺžka expozície

Dĺžka expozície je závislá od množštva svetla na scéne a citlivosti zvoleného materiálu. Autori, ktorých popisujem v tomto texte pracujú v rozsahu pár sekúnd, minút až po dobu asi 7 rokov[32]. Osobne exponujem v rozsahu pár sekúnd pri jasnom letnom dni, cez 8 hodín pri zamračenom počasí v miestnosti osvetlenej skrz okno až po 12 hodinovú expozíciu za splnu mesiaca. Vo všetkých prípadoch sú expozície pri camere obscure všeobecne dlhé a teda žiadne fotografovanie „z ruky" tu nehrozí[33]. Cameru obscuru je potrebné počas expozície stabilizovať aspoň položením, lepšie použitím statívu. Michael Wesely svoje camery obscury upevňuje priamo na fasády budov za použitia skrutiek, tak aby vydržali nehybné aj celé roky. Vo väčšine prípadov je camera obscura pomalým procesom fotografovania, ktorý si vyžaduje istú mieru premýšľania, pred tým než fotograf vpustí svetlo do svojej čiernej skrinky. Pri dlhých expozíciach camery obscury rovnako netreba zabúdať na Schwarshildov jav.[34]

Množstvo expozícií na mieste

Ak nachvíľu odhliadneme od dĺžky expozície, ktorá môže byť aj celý deň, tak množstvo našich expozícií bude závisle od nutnosti využiť tmavú komoru na „prebitie". Ak použijeme film v rolke alebo vo veľkoformátovych kazetách, máme stále niekoľko pokusov na exponovanie. Ak si však vyrobíme jednoduchú cameru obscuru krabicového typu, kde si v tmavej komore založíme fotopapier, máme len 1 expozíciu. Riešením je vyrobiť si viacero prístrojov, ktoré si pripravíme v tmavej komore a „prebíjame" až po exponovaní všetkých prístrojov naraz. Môže sa jednať o rozdielne

32 Michael Wesely v januári 2021 dokončil sedemročnú expozíciu snímajúcu rekonštrukciu Prusského paláca v Berlíne. Wesely je rekordérom dlhých expozícií a čas je jeho hlavnou témou naprieč celou jeho tvorbou. Dĺžku expozície si je schopný korigovať a nastaviť vhľadom na svoj autorský zámer.

33 Jon Wilkening je jedným z tých autorov, ktorý na toto nehľadia a fotografujú street aj takpovediac z ruky

34 Schwarzschildov jav, teda zlyhanie reciprocity. Pri analógovom materiáli pri extrémne dlhých (alebo krátkych) expozíciach je potrebné korigovať, predĺžiť nameranú expozíciu.

prevedenia alebo aj o rovnaké camery obscury napr. z rovnakých plechoviek od jedla. Získame istotu rovnakého uhla záberu aj formátu. Stále však ostáva otázne nakoľko identická bude kvalita prevedenia otvoru/dierky takýchto prístrojov, čiže aj technické kvality výsledných fotografií. Osobne preferujem možnosť exponovať viacero záberov cez rovnaký prístroj, ale na následujúcich stranách ukazujem, že sú autori, ktorí s týmto problém nemajú.[35]



Michael Wesely pri demontáži svojej camery obscury po sedem-ročnej expozícii Prusského paláca v Berlíne, 01/2021

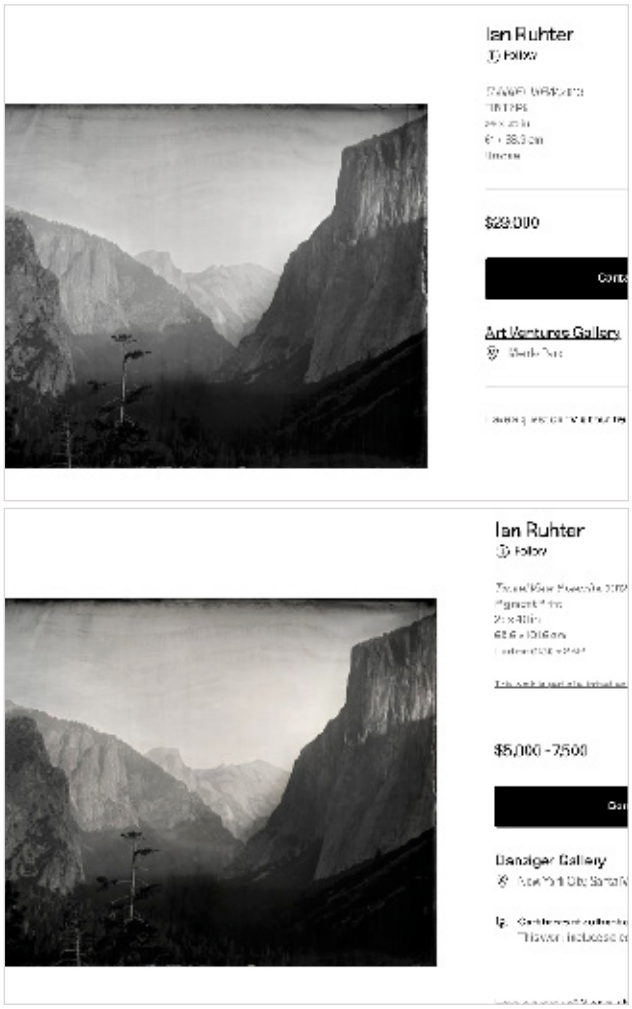


Jon Wilkening vytvára street fotografie „z ruky" pomocou malej camery obscury na stredoformátový film.

35 Vera Lutter používa niekoľko prístrojov snímajúcich súčasne, rovnako aj Michael Wesely. Obaja tak robia najmä vzhľadom na dĺžku ich expozícií a obom to nebráni v tom, aby dosahovali konzistentné výsledky.

Unikát VS sériovosť

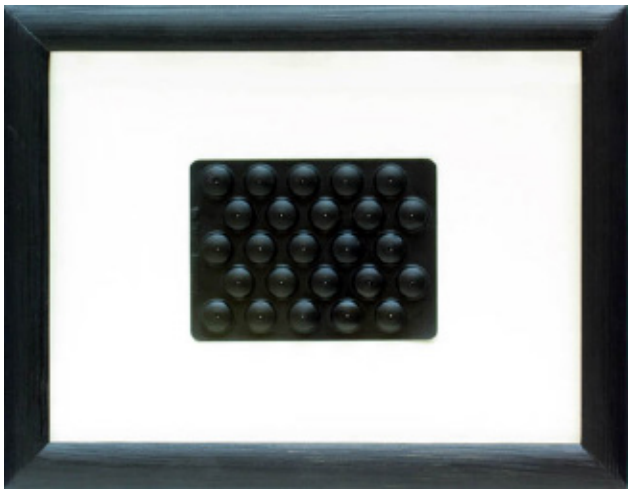
Z fotografickej praxe sme zvyknutí z negatívu výslednej fotografie vyhotoviť číslovanú edíciu. Použijeme zväčšovák, kontaktnú metódu alebo skener a následne budeme tlačiť digitálne. Tak by sme postupovali, ak využijeme film. Ak budeme exponovať fotografický papier, získavame originál, jediný exemplár, ktorý vznikol priamo v camere obscure počas expozície. Ten môže byť negatívny aj pozitívny, vzhľadom na použitý papier (cibachrome/ ilfochrome), ale aj proces vyvolávania. Pri autoroch pracujúcich s veľkou camerou obscurou je takýto obraz prezentovaný ako výsledné dielo, ktoré môže byť inštalované aj hore hlavou, tak ako vzniklo priamo v camere obscure. Vidíme tu zjavnú snahu priblížiť sa tak formátom aj unikátnosťou maľbe.



Ian Ruhter predáva rovnakú fotografiu aj ako originál, aj ako edíciu 30 digitálnych printov

Dierka, otvor

Fyzika platí aj pri camere obscure, čiže to ako blízko bude projekčná plocha k otvoru/dierke bude určovať aj šírku záberu. Pre široký záber to bude blízko, pre užší záber ďalej od dierky. Z rovnakého dôvodu firma Ilford pri svojej camere obscure Harman Titan ponúkala možnosť dokúpiť ešte ďalšie dva kónusy rôzdielnej dĺžky. A z rovnakým vedomím stavia Shi Guorui svoju cameru obscuru fotostan „Super Jumbo" ako tunel, keď sníma vodopád v Catskill zo vzdialeného protiľahlého svahu.



Tomasz Dobiszewski využil ako optiku camery obscury obal/„blister" od liekov

Pri dierke je najdôležitejšia jej veľkosť a kvalita prevedenia, dokonalosť sú hran otvoru. Niektorí autori preto používajú na zlepšenie optickej kvality objektív alebo jednoduchú čočku. Treba si však uvedomiť, že ak naším cieľom je fotografia rozmeru 100x80cm a tú budeme exponovať priamo v camere obscure na takýto rozmer fotopapiera, tak jej technická kvalita bude lepšia, ako keď budeme rovnaký formát zväčšovať z negatívu 4 x 5" tiež z camery obscury (za predpokladu, že docielime rovnakú kvalitu otvoru/dierky v oboch prípadoch). To bolo vlastne aj hnacou silou vprípade Johna Chiaru, ktorý sa snažil vyhnuť procesu zväčšovania z negatívu a spolu s ním aj filmového zrna.

Pri camere obscure je príjemné, že nemusíme nutne fotografovať len za pomoci jediného objektívu, teda dierky. Máme "neobmedzené" možnosti koľko otvorov využijeme a kde ich aj umiestníme. Dierky nemusia byť len oproti projekčnej rovine filmu, fotopapiera – ako ďalej uvidíme, a rovnako ich môže byť aj 500 ako v prípade Dianne Bos.

A zrazu zisťujeme, že tento primitívny prístroj ponúka toľko možností...



Dianne Bos, zinkový plech 20 x 30" (51 x 76 cm) s vyše 500 dierkami pre súbor Galaxies z roku 2003

PREČO

CAMERA OBSCURA

Prečo teda siahať po camere obscure, dnes, keď máme fotoaparát ustavične so sebou ako súčasť mobilného telefónu a navyše fotografie môžeme hneď aj zdieľať zo svetom? A o to nám predsa ide, ukazáť, čo sme vytvorili. Prečo si teda komplikovať život camerou obscurou? Možno práve ten neistý analógový proces, ktorý necháva nad všetkým otáznik, to vzrušenie, či sa to podarí, to že nám to všetko vzniká priamo pod rukami, a aj to, že sa môžme fotografie naozaj dotknúť. Možno stačí len to. Len tento zážitok, táto skúsenosť, ktorá nás posunie opäť aj ľudsky ďalej a už nikdy nebudeme pozerať na fotografiu, tak ako predtým. Áno, lebo aj zajtra ráno to už všetko uvidíme akosi inak, lebo čas plynie. Ten čas, ktorý chceme uväzniť v naších fotografiách, s ktorým vedieme preteky, a ktorého je stále akosi v našich životoch málo. Rýchlo fotka, rýchlo na web a rýchlo ďalšia, viac a viac a viac...

Camera obscura ponúka svoje špecifické zobrazovanie, vďaka absencii optiky, vďaka analógu aj všetkým jeho náhodám. Ponúka dlhý, najdlhší expozičný čas a formát do veľkosti, na akú si len trúfneme. To všetko hoci aj okamžite bez potreby čakať, kedy výrobca predstaví najnovší model s vytúženými funkciami. Je to fotoaparát, ktorý si relatívne lacno môžeme vyrobiť sami, presne podľa naších potrieb a požiadaviek. Fotografia z takého prístroja má aspoň pre nás tvorcov inú „príchuť". A aj keď som vedel, že po camere obscure siaham pre jej charakter, ktorý chcem vo výsledných fotografiách, cením si skúsenosť z fotografovania s takýmto prístrojom. Situácie, keď ako fotograf uvažujem, či je táto fotografia tu predo mnou naozaj taká skvelá, tak dôležitá, a či to tu teraz otvorím na tých 20 alebo aj 120 minút a budem tu mrznúť uprostred zasneženého lesa sám a čakať „donekonečna", si cením. Naučilo ma to veriť, obhájiť si pocit, že to čo vidím, je tá fotografia, alebo naopak len pekný záber, ktorý teraz nevyjadruje to, čo ako fotograf sledujem a nebojím sa ho „nechať ísť". Keď si ako fotograf nútený exponovať 20 minút, si nútený robiť aj selekciu ešte pred tým než „stlačíš spúšť", ťažko môžeš spoliehať na to, že si to tu teraz nafotíš zo všetkých strán a doma si vyberieš...

Ak už teda nesiahneš po camere obscure ako po nástroji, ktorého vlastnosti chceš vedome využiť na to, čo sa chystáš vytvoriť, určite ti ho odporúčam aspoň ako osobnú skúsenosť pre tvoj fotografický aj ľudský rast.



Dávid Doroš, 20.21, orchidea, priama farebná fotografia, 4 x 5" (10 x 12,5 cm), 12/2020

AUTORI

Na následujúcich stranách predstavím fotografov, ktorí vo svojej súčasnej tvorbe využívajú cameru obscuru, či už ako svoju jedinú výrazovú formu, alebo ako súčasť ich širšieho výrazového spektra. Každému z nich je vyhradený samostatný blok, kde sa zaoberám ich cestou ku camere obscure, aké sú ich dôvody túto techniku použiť. Mojím cieľom nie je vytvoriť ucelený encyklopedický prehľad všetkých (mne známych) fotografov, ktorí v súčasnosti cameru obscruru využívajú. Cieľom je na menšej skupine tvorcov demonštrovať rôzne prístupy a poukázať tak na rôzne vlastnosti aj možnosti camery obscury ako jednej z fotografických techník. Z tohto dôvodu sa v druhej polovici nachádzajú kapitoly, kde združujem viacerých autorov tématicky. Ich prístupy sú v niečom inšpirujúce, no zároveň ich tvorba s camerou obscurou nie je poväčšine tak rozsiahlá, aby si vyžadovala samostatnú kapitolu.

Výber vznikol dlhodobým sledovaním camery obscury v odbornej literatúre, fotografických časopisoch a v prostredí internetu. Prehľad ponúka etablovaných umelcov, ktorých tvorba je výrazne spojená s camerou obscurou, a zapísali sa ňou do dejín fotografie, pričom ich diela sú napr. aj v zbierkach MoMA v New Yorku. Internet však ponúkol aj niekoľko neznámych autorov, pri ktorých vidieť chýbajúce akademické vzdelanie, amatérsky, prístup, ale o to väčšie nadšenie, čo im dodáva odvahu púšťať sa do možno vopred stratených projektov. Uvádzam ich najmä pre ich inšpiratívny prístup k technike camery obscury a nie pre ich tvorbu, s ktorou sa do dejín fotografie asi nezapíšu.

Uvádzam autorov, ktorí používajú cameru obscuru len na vytvorenie projekcie „vonkajšieho sveta", a tú následne prefocujú, ale rovnako aj takých, pre ktorých je camera obscura hlavne fotografickým prístrojom.

Autorov radím s ohľadom na ich prístup ku camere obscure, k tvorbe, tak aby následujúci autor určitým spôsobom (pokiaľ je to možné) korešpondoval s tvorbou a prístupom predošlého autora. Všímam si najmä to, ako cameru obscuru používajú, aký volia formát, dĺžku expozície, či námet svojej tvorby. Sledujem tým aj to, ako sa dá konkrétny prístup posunúť ďalej, alebo s podobným prístupom pracovať inak a dosahovať tak aj iné výsledky.

Všímam si aj umelecké zázemie jednotlivých autorov, prostredie odkiaľ sa k tejto technike dostali a ako k nej pristupujú, keďže si myslím, že to nemalou mierou súvisí aj s ich prístupom k samotnému médiu fotografie ako takej. Pokiaľ mi je známa aj interpretácia ich diela, tak ako ich prezentujú oni sami, budem sa zaoberať aj touto problematikou a analyzovať, či a ako je použitá technika camery obscury v jednotlivých prípadoch prínosom.

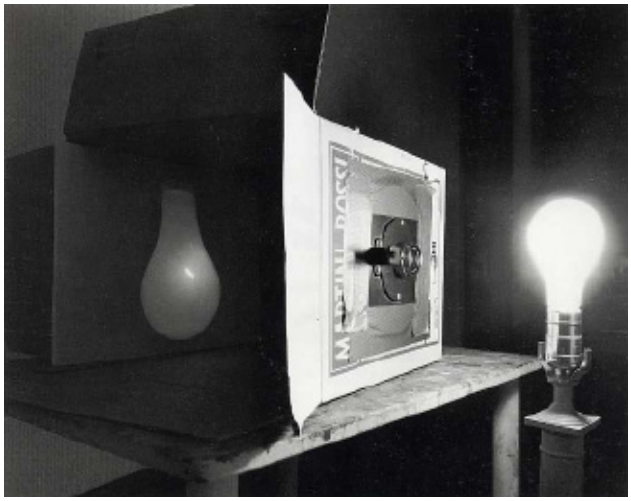
Zdrojom tu používaným obrazových príloh je najmä prostredie internetu - vlastné webové stránky autorov, pričom uvádzam vždy všetky dostupné informácie ohľadom fotografií. Napriek tomu sa mi nepodarilo pri všetkých fotografiách dopátrať narp. k ich rozmerom.

Od roku 2017 využívam cameru obscuru vo vlastnej tvorbe aj ja. Preto v poslednej kapitole priblížim vlastné skúsenosti a dôvody, ktoré ma priviedli k používaniu camery obscury. Ozrejmím závery, ku ktorým som za ten čas dospel, aj kam momentálne v tvorbe s camerou obscurou smerujem.

ABELARDO MORELL

PROJEKCIA VONKAJŠÍCH SVETOV

Abelardo Morell je kubánsky rodák a učiteľ fotografie na univerzite v Bostone. V roku 1988 chcel svojím žiakom demonštrovať princíp camery obscury, a tak zatemnil pri výučbe triedu. Tento princíp sa snažil fotograficky zaznamenať a podarilo sa mu to v roku 1991, keď vznikla fotografia žiarovky.



Abelardo Morell, fotografia projekcie žiarovky, 1991

"Pak se Morell pustil do dalšího úkolu: chtěl vyfotografovat promítaný obraz, který vzniká jako zjevení v místnosti proměněné v cameru obscuru. Pokud mu bylo známo, něco takového neudělal nikdo před ním. Trvalo mu celé měsíce, než připravil technickou stránku projektu, než vypočítal přesnou velikost dírky, jež by zajistila dostatečnou světlost i ostrost obrazu, a než určil správnou délku expozice, aby film mohl zachytit i detail. Pak musel vybrat ještě patřičný pokoj - s vyhlídkou. Zásadní objev se mu pak povedl v jeho vlastním domě v Quincy na předměstí Bostonu. Velkoformátový fotoaparát umístil na stativ v synově pokoji, kam pronikal úzkou škvírou jen tenký paprsek světla, a otevřel závěrku. Pak z místnosti odešel a čekal. Osm hodin. Výsledek byl fantastický. Po vyvolání sa na fotografii objevil převrácený obraz se stromy a domy na protější straně ulice, které se vznášely nad chlapcovými hračkami jako z pohádky."[36]

Morell tak v roku 1991 započal projekt, pri ktorom fotografuje projekciu vonkajšieho sveta do sveta interiéru a zjavne na ňom pracuje dodnes. Najnovšie fotografie na jeho webovej stránke sú z roku 2019 z New Yorku. Morell sa vyznáva, že tento projekt mu umožnil precestovať svet a zaznamenať rôzne hotelové a iné izby, kde ho priťahuje najmä zvláštne „manželstvo" interiéru s exteriérom.

Najprv fotografoval čiernobielo, od roku 2005 používa farbu. Približne od rovnakého obdobia vylepšuje princíp camery obscury o optiku, pre zvýšenie ostrosti aj jasu obrazu, a rovnako začína používať optický hranol, aby projekciu vonkajšieho sveta prevrátil do prirodzenej podoby. V začiatkoch využíval najmä veľkoformátový fotoaparát, dnes je to digitálny stredoformátový prístroj, ktorý mu umožňuje ešte viac skrátiť expozičné časy a zachytiť tak momentálnu svetelnú atmosféru.



projekcia v Morellovej obývacej izbe, Quincy, Massachusetts, 1991

Aj keď Abelardo Morell precestoval vďaka tomuto prístupu značnú časť sveta, nevidím zmysel v zbieraní "rovnakých" fotografií po dobu 30 rokov. Za najvydarenejšie považujem zábery, pri ktorých sa mu

36 O'Neill, Tom, Pokoje s vyhlídkou, National Geographic ČR, květen 2011, str. 126 – 137, ISSN 1213-9394

podarilo nakombinovať exteriér s interiérom tak, že divák váha, čo je súčasťou čoho, čo je projekcia a čo reálna scéna, čím vznikli zaujímavé koláže. Takýchto fotografií má autor v celej sérií málo. Radšej stavia na popisnej realite, názorne demonštruje jav camery obscury a jasne oddeľuje svety dnu a von.



A. Morell, Empire State Building v spálni, New York, USA, 1994



A. Morell, Pohľad na vstup do vily v Modrej galérii, Villa la Pietra, Florencia, Taliansko, 2017



A. Morell, Pantheon v Hoteli Albergo del sole al Pantheon, Rím, Taliansko, 2008



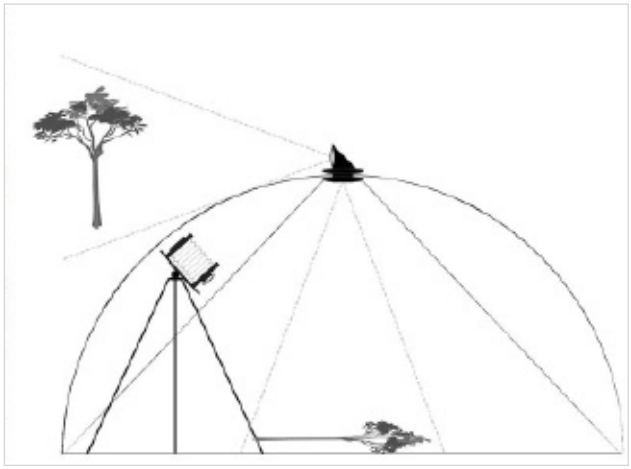


A. Morell, Pohľad na Manhattan z Financial District, neskoré popoludnie (hore) a skorý večer (dole), New York, USA, 2019

Od roku 2010 začína Abelardo Morell používať fotostan s hranolom, aký používal napr. už v roku 1620 Johannes Kepler. To ho vyslobodzuje z hotelových izieb a umožňuje mu tak fotografovať kdekoľvek. Rovnako však ako pri predošlom prístupe, autor opäť vytvára zbytočné množstvo fotografií a cyklov, ktoré recyklujú a opakujú samé seba. Začal fotografovaním v amerických národnych parkoch, sníma



A. Morell s asistentom a fotostanom, Giverny, Francúzsko, 2015



princíp fungovania fotostanu, aký používa Abelardo Morell



A. Morell, pohľad na Monetovu záhradu s kvetmi, Giverny, Francúzsko, 2015



A. Morell, Katedrála v Rouen, Rouen, Francúzsko, 2016

mestské scenérie v USA, Taliansku, aj Španielsku. V prípade camera obscura fotostanu využíva ako projekčnú plochu zem – miesto, na ktorom by stál pozorovateľ, ak by sa díval na krajinu, ktorú vidíme na výslednej fotografii. Výsledkom je tak obraz zeme, jej štruktúry, a projekcia okolitej krajiny na tomto povrchu. Morell tu opäť prefocuje jav camery obscury, rovnako ako v predošlom prípade. V cykle "After Monet", ktorý začal v roku 2015, je už z názvu jasné, kým sa inšpiroval a kam odkazuje. Využíva tu už popisovaný princíp fotostanu a fotografuje na miestach, kde maľoval sám Monet. Štruktúra zvoleného podkladu, zeme, pridáva výslednym fotografiám nezvyčajný vzhľad, ktorý „rozbíja" ostrosť obrazu a približuje výsledok tak maľbe, impresionizmu a samotnému Monetovi. Na vlastnej webstránke sa vyjadruje, že dúfa, že tento cyklus reflektuje viac novodobé pátranie v Monetovom duchu ako len kopírovanie toho, čo už urobil Monet, „Chcem sa napiť, odkiaľ pil aj on.", uvádza Morell. V roku 2017 však vytvára ďalší cyklus s názvom "After Constable" a tým sa zdá byť všetko objasnené... Abelardo Morell chce vnímať anglickú krajinu v duchu Johna Constable a nie kopírovať to, čo vytvoril on, no žiaľ kopíruje sám seba. Jedná sa opäť o krajinné výjavy využívajúce princíp camery obscury fotostanu a prefotené do výslednej podoby. Zdá sa, že Morell rovnako ako pri zatemnených izbách, tak aj pri fotostane viac hľadá len ďalší námet,

než ďalšie možnosti ako posúvať danú techniku a jej tvorivý pontenciál ďalej. V oboch prístupoch ma viac oslovujú zábery, v ktorých sa mu podarilo spojiť oba obrazy (obraz reálnej scény pred fotoaparátom a tej, ktorú projektuje camera obscura) do menej zrozumiteľnej mozaiky, do podoby, kde premýšľam ako daný obraz mohol vzniknuť a čo je vlastne čo. Autor však často necháva obraz dostatočne čitateľným, a tak princíp po niekoľkých fotografiách začína nudiť. Mohli by sme povedať, že fotografie aké vytvára Abelardo Morell, by sme mohli vytvoriť aj pomocou dvojexpozície priamo fotoaparátom, pod zväčšovákom v tmavej komore, alebo pomocou vrstiev v počítači a nepotrebujeme na to cameru obscuru. Áno, no Morellove dve vrstvy jeho obrazov vznikajú naraz v ten istý moment, či skôr časový úsek. To ale zrejme nie je ten dôvod, prečo tak postupuje, zdá sa, že viac víťazi to kúzlo samotného javu camery obscury, a to zjavne stále baví aj samotného autora.

Abelardo Morell využíva cameru obscuru iba na to, aby vytvoril projekciu, ktorú následne prefocuje. Nepoužíva ju ako fotografický prístroj. Princíp camery obscury dokonca vylepšuje použitím optiky a optického hranolu. Výsledok v súčasnosti prefocuje digitálnym fotoaparátom.

Okrem camery obscury sa Abelardo Morell venuje aj fotografovaniu krajiny a prevažne ateliérovej fotografií, pričom vytvára cykly s rôznych zátiší. Medzi jeho najnovšou tvorbou nájdeme zátišia farebných geometrických tvarov, ale aj prefotené koláže z ilustrácii k Alenke v ríši divov od Lewis Caroll vytvorené v roku 2020.



A. Morell, z cyklu „After Constable“, Flatford, Anglicko, 2017



A. Morell, pohľad na Rím zo Španielskej akadémie, Rím, Taliansko, 2010



pohľad na Times Square zo 48. ulice, New York, USA, 2017

MARJA PIRILÄ

PO VZORE ABELARDA MORELLA

Marja Pirilä je fínska fotografka, ktorá s camerou obscurou experimentuje približne od roku 1990. V roku 1996 začala vytvárať svoj najdlhšie vznikajúci cyklus Interior/ Exterior, pri ktorom je zjavná inšpirácia Abelardom Morellom a jeho prístupom ku camere obscure. Marja Pirilä sa netají tým, že na cykle začala pracovať po tom, ako videla vo fotografickom časopise čierno-biele fotografie od Morella. Vznikla idea fotografovať ľudí v ich príbytkoch s projekciou vonkajšieho sveta na steny ich izieb, čím sa snažila do jedného záberu dostať portrétovaného človeka a jeho vnútorný aj vonkajší svet, v ktorom žije. Pôvodne dokumentárny zámer neskôr prešiel do potreby preskúmať vnútorne svety: reflexiu pamäte, strach, sny. Pirilä pri tomto projekte postupuje rovnako ako Morell – zatemnenú izbu používa ako cameru obscuru a na zvýšenie jasu aj ostrosti projekcie na stenách využíva konvexnú šošovku. Nezaujíma ju však len tento úkaz, ale rovnako ju zaujímajú aj obyvatelia týchto priestorov. Projekciu vonkajšieho sveta Marja Pirilä neprevracia, tento svet necháva hore hlavou, v prirodzenej podobe. V začiatkoch fotografovala analógovo, dnes pracuje digitálne. Aj keď je zreteľné, že oboch autorov pritiahol rovnaký úkaz, Pirilä sa snaží ísť ďalej, aj tým, že ponúka sociálnu sondu do spoločnosti a využíva silu portrétu v jeho emócií.



Marja Pirilä, Kikka, Helsinki, Fínsko, 1996



Marja Pirilä, Tiinina izba, Tampere, Fínsko, 2002



Marja Pirilä, Tiina a Mika, Tampere, Fínsko, 2002

Rovnaký princíp camery obscury a projekcie exteriéru do interiéru, ale už bez portrétu využíva v cykle “Milavida” (2011 – 2013), čo je názov opusteného zámku v jej rodnom Tampere. Takmer monochromatické fotografie zhotovené širokoúhlou optikou pôsobia ako surreálne až snové krajiny.

Rozhodnutie fotografovať opustenú budovu a snaha nechať steny „rozprávať" o minulosti miesta, to už Marja Pirilä spavila v rokoch 2004 – 2006, keď fotografovala cyklus s názvom Speaking house[37]. Opustenou budovou bola v tomto prípade psychiatrická liečebňa, ktorá bola v tom čase opustená už 15 rokov. Vtedy ešte Pirilä fotografovala analógovo a expozícia trvala zvyčajne hodinu[38]. Výraznejšia farebnosť interiéru liečebňe, práca s farbou vrámci stavby obrazu, a zrejme aj filmový materiál prispeli k silnejším a zaujímavejším záberom ako v novšom cykle „Milavida".



Marja Pirilä, Speaking House #6, 2006



Marja Pirilä, Speaking House #21, 2006



Marja Pirilä, Speaking House #8, 2006



Marja Pirilä, Speaking House #9, 2006

37 Pirilä, Marja, Speaking House, „In the series Speaking House the themes of disintegration, fragility and renunciation are linked to the death of my mother.", voľne preložené: „V cykle hovoriaci dom téma disintegrácie, krechkosti a sebazaprenia je prepojená so smrťou mojej matky.", [cit. 2018-05-30], URL: <https://www.lensculture.com/marja-pirila?modal=project-25375>

38 Pirilä, Marja, Speaking House, „The exposure times were long, as much as an hour, as at that time I was still using film", voľne preložené: „Expozícia bola dlhá hodinu, keďže som v tom čase stále používala film.", [cit. 2018-05-30], URL: <https://www.lensculture.com/marja-pirila?modal=project-25375>



Marja Pirilä, Milavida #19, 2013



Marja Pirilä, Milavida #4, 2012

Príležitosť spojiť svet vnútorný s tým vonku sa autorke naskytla opäť pri 6 measčnej rezidencii vo Francúzsku v hoteli Chevillon, v Grez-sur-Loing, počas roku 2015. Pôvodnou inšpiráciou bolo tvoriť v krajine, ktorá dala svetu fotografiu. Počas pobytu však zistila, že v rovnakej izbe, v tom istom hoteli v rokoch 1883 – 1889 prebýval aj významný švédsky dramatik, spisovateľ, maliar, ale aj nadšený fotograf August Strindberg. To sa stalo silnou inšpiráciou pri vzniku súboru, keďže Marja Pirilä meno August Strindberg dobre poznala. Súbor tak dostal názov "In Strindberg's room" (V Strindbergovej izbe).

Pri tomto súbore je vidieť, že autorka pochopila, že camera obscura je „projektor" a projekčnou plochou nemusí byť len rovná stena izby. Neubránila sa síce častému hárku papiera aj knihe, ak by divák náhodou netušil, že Strindberg hlavne písal. Kladne hodnotím to, že papier použila aj pokrčený, aj to, že komponuje viac do detailov. Z takýchto fotografií potom ihneď „nekričí" len projekcia camery obscury do vnútra izby.

Okrem toho, že Marja Pirilä prefocuje fyzikálny úkaz camery obscury, snaží sa tento zážitok sprostredkovať aj osobne a to tak, že od roku 1996 vytvára spolu s Petri Nuutinen-om množstvo rôznych prístrojov camery obscury vo Fínsku aj v zahraničí[39]. Veľmi často sú súčasťou jej výstav a mávajú rôznu podobu, napr. skrine, kovové válce, paraván v tvare špirály, vedrá, atď. Často využíva aj niekoľko „objektívov" pre znásobenie projektovaného obrazu a celkového efektu. Ako projekčná plocha slúži matné akrylátové sklo alebo pauzovací

39 V rokoch 1996 a 1997 vytvorila M. Pirilä cameru obscuru aj zo snehu vo Švédsku a Fínsku vrámci Arktického festivalu

papier. Menšie modely môžu skôr evokovať pohľad do ďalekohľadu, či dokonca kaleidoskopu s optikou na jednej strane a projekčnou plochou na strane druhej.

Marja Pirilä, rovnako ako aj Abelardo Morell, ktorý ju inšpiroval, využíva vo svojej tvorbe cameru obscuru najmä ako „projekčné zariadenie", ktorého úkaz prefocuje. Camera obscura pre ňu nie je fotografickým prístrojom. Aj keď využíva rovnaký princíp ako Morell, a začiatok ich tvorivej cesty sa zdá byť rovnaký, výsledok je iný. Pirilä sa snaží ísť aspoň trochu ďalej, či už sociologickou sondou, emóciou portrétu, alebo oslobodením sa od projekcie len na rovné steny miestností. Pomáhajú jej aj užšie komponované detaily a čistejšia kompozícia v prípadoch ako je napr. súbor „Speaking house".

Marja Pirilä je vďaka premyslenejšiemu prístupu ďalej ako Morell. A v neposlednom rade aj tým, že nevytvorila nezpočetné množstvo „rovnakých" fotografií, ako jej vzor.



Marja Pirilä, z cyklu Strindbergova izba, #2, #10, #18, #8, 2006, radenie zhora nadol



Marja Pirilä, camera obscura vyrobená zo snehu, Kemi, Fínsko, 1997



Marja Pirilä, špirálová camera obscura vo Vaino Aitonen Art Museum, Turku, Fínsko, 2006, použitý materiál: lepenka, pauzovací papier, drevo, šošovky, rozmery: výška 2,0 m, priemer 3,5 m

JOHN CHIARA

TÚŽBA PO TECHNICKEJ DOKONALOSTI

Po tom, ako v roku 1995 strávil John Chiara množstvo času zväčšovaním fotografií z jeho stredoformátových negatívov, dospel k záveru, že týmto tradičným postupom za použitia zväčšováku prichádza o vytúženú kvalitu, keďže zväčšuje aj filmové zrno negatívu. Následujúcich 6 rokov vyvíjal vlastný prístroj aj proces, na vytvorenie prvých fotografií bez potreby použiť zväčšovací prístroj.[40] Už v roku 1997 experimentoval s použitím cibachrome papiera priamo v kazete na formát 4 x 5" v bežnom veľkoformátovom fotoaparáte.

Týmto hľadaním sa dopracoval k veľkej camere obscure, ktorú používa ako fotografický prístroj. Fotografie vytvára exponovaním priamo na fotografický pozitívny papier, spomínaný cibachrome alebo ilfochrome. Prístroje, ktoré používa, si sám aj vyrába, pričom najväčšia camera obscura mu umožňuje rozmery fotografie až 50 x 80" (127 x 203 cm). Dopracoval sa tak k vytúženému veľkému formátu bez filmového zrna.

Chiara sám seba pokladá za krajinárskeho fotografa, ktorý nadväzuje na tradíciu krajinárov v oblasti, kde žije a snaží sa ju rozvíjať novými smermi. Jeho námetom je tak krajina v okoli San Francisca (kde žije), Los Angeles, California, ale časom aj mestská



John Chiara a jeho veľká camera obscura, foto: Chris Gould, 2017

40 Chiara, John, [cit. 2018-05-31], URL: <http://www.johnchiara.com/johnchiara/resume.html>



John Chiara, Mullholland: Strauss: Cornell, 2013, priama fotografia na ilfochrome papieri, 50 x 64" (127 x 162 cm)

krajina New Yorku, oblasť Mississippi a v najnovšej tvorbe aj Európa. Dlhodobo sa zaujíma aj o fotografovanie sôch vo verejnom priestore.

Keďže Chiaru zaujíma krajina, exteriér, a jeho camery obscury sú obrovské debny, premiestňuje ich na vozíku za autom alebo priamo na svojom pick-up-e v čiastočne zloženom stave. Vzhľadom na veľkosť camery obscury a nutnosti jej prípravy je celý proces fotografovania u Chiaru časovo náročnejší, čo mu umožňuje vytvoriť len niekoľko expozícií za deň. Pre fotografa to znamená, vyhliadnuť si miesto, odkiaľ chce fotografovať, zaparkovať tam auto a následne cameru obscuru rozložiť do pohotovostného stavu. Konštrukčne Chiara vychádza z camery obscury krabicového typu s posuvnou prednou časťou, čo mu umožňuje zaostriť podľa preferencií, keďže Chiara využíva aj optiku. Používa staršie



John Chiara, Vista Point pri Interstate 5, 2013, priama fotografia na ilfochrome papieri, 34 x 28" (86 x 71 cm)

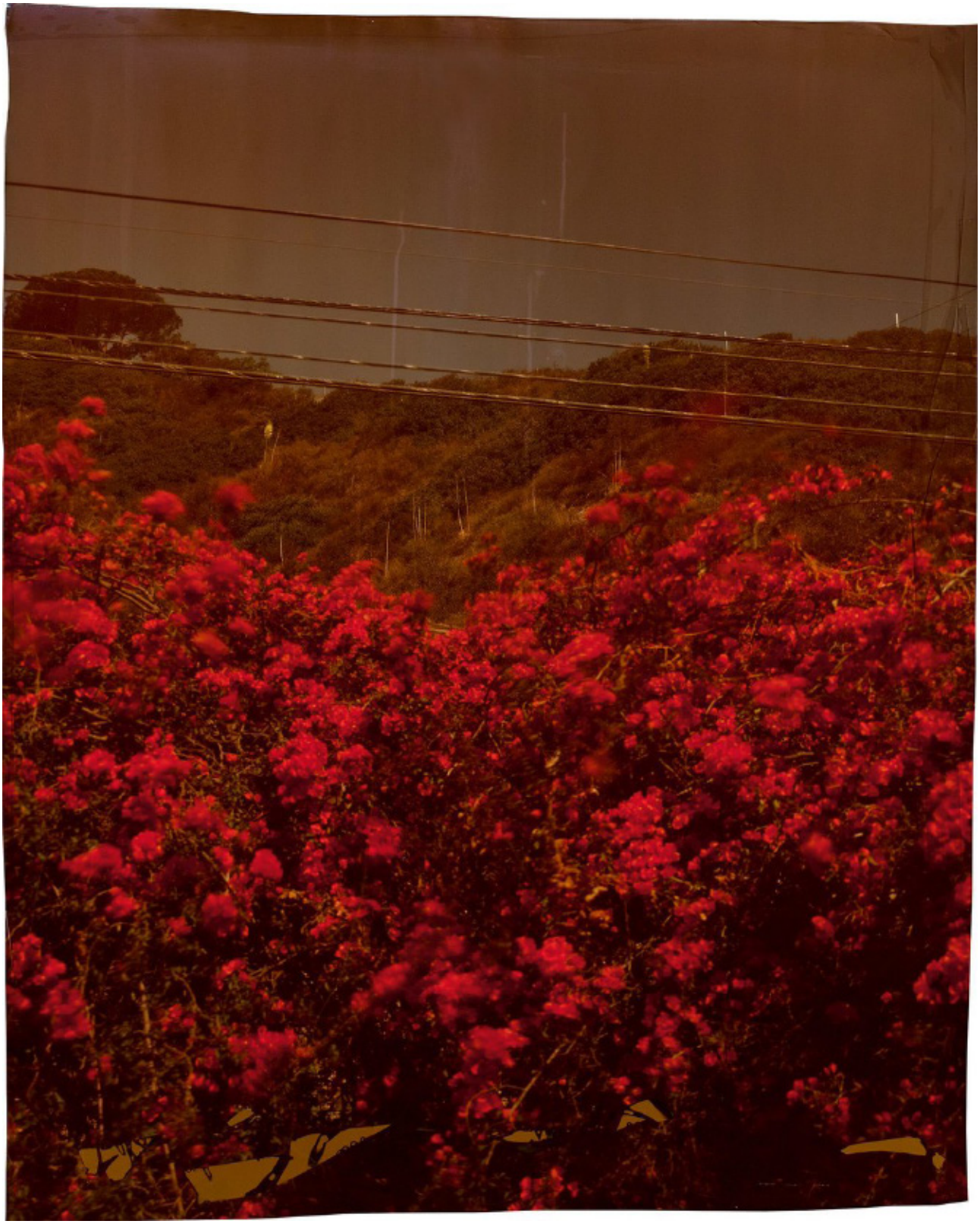


John Chiara, Wisconsin 23, 2002, jedna z prvých fotografií vytvorená počas štúdií, priama fotografia na cibachrome papieri, sprej, olejové mydlo, 30 x 40" (76 x 102 cm)



John Chiara, 15th pri Noriege, 2009, priama fotografia na cibachrome papieri, 24 x 20" (61 x 51 cm)

objektívy, ktoré boli určené najmä na priemyselné účely, vzhľadom na fakt, že v tomto prípade potrebuje naozaj obrovský vykresľovací kruh objektívu. Objektívy Chiara ešte upravuje pre svoje konkrétne potreby. Ostrenie a kompozíciu dokáže fotograf dokonale kontrolovať, keďže jeho camera obscura je tak veľká, že do nej vchádza a všetko kontroluje priamo vo „fotoaparáte". Chiara pravdepodobne používa aj posun a naklápanie zadnej „štandardy" vo vnútri camery obscury pre lepšiu kontrolu perspektívy aj kompozície. Počas samotnej exzpozície je fotograf stále vo vnútri camery obscury a zakrývaním/odkrývaním rukami kontroluje expozíciu v jenotlivých častiach fotografie - podobne ako by to robil pod zväčšovacím prístrojom v tmavej komore. Pre povahu celého procesu pracuje približne od roku 2014 s asistentom, ktorý na všetko dohliada z vonku.



John Chiara, Topanga Canyon Boulevard pri Pacific Coast Highway, 2012, priama fotografia na ilfochrome papieri



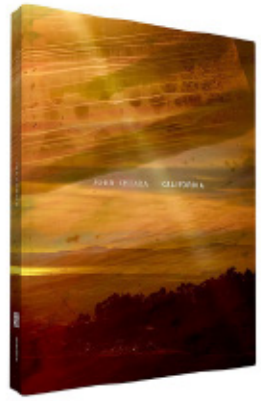
John Chiara, Moore Road at Sommerville Road, 2020, priama fotografia na ilfochrome papieri, 49 x 39" (124,5 x 99,1 cm)



John Chiara, Grizzly Peak pri Claremont Drive, 2011, priama fotografia na ilfochrome papieri, 50 x 65" (127 x 165 cm)

Vzhľadom na použitie objektívu a možnosť kontrolovať clonu (zvyčajne f/128, f/64), sú expozície u Johna Chiaru dlhé maximálne 1,5 h, no rovnako exponuje aj veľmi krátko, vyslovene len otvorením a okamžitým zatvorením objektívu. Pri niektorých fotografiách využíva viac-násobnú expozíciu. V takom prípade, po exponovaní prvého záberu, zmení kompozíciu (napr. tak aby nemal v zábere slnko), a exponuje druhý-krát ten istý papier, ale s inou dĺžkou expozície a následne zopakuje rovnaký postup tretí-krát, opäť s dĺžkou expozície tak, aby exponoval vzhľadom na svetlo a požadované časti v obraze. Tento postup využíva zvyčajne pri fotografovaní oblohy, čím dosiahne vrstvenie mrakov aj výraznejší priestorový dojem vo výslednej fotografii.

Chiara exponuje fotografický papier z rolky, ktorý zámerne nestriha úplne rovno. Papier vo vnútri camery obscury prilepuje páskou, po ktorej rád nechával v staršej tvorbe viditeľné stopy - snaží sa tým ešte viac zdvôrazniť jedinečnosť





John Chiara, kniha California, vydavateľstvá Aperture a Pier 24 Photography, vydané v 10/2017, ISBN 978-1-59711-423-3

každej fotografie, ktorá vzniká. S rovnakým zámerom o jedinečnosť fotografie využíva aj náhodilosť celého procesu pri vyvolávaní, alebo parazitné svetlo vnikajúce do camery obscury počas expozície. Fotografie vyvoláva v nadrozmernom tanku vyrobenom z plastových sudov vo svojom ateliéri.

Okrem obrovskej camery obscury disponuje aj „menším" prístrojom, ktorý využíva obojstranné kazety na papier rozmeru až 40 x 50" (102 x 127 cm), čo to mu umožňuje v prípade potreby exponovať až 6 záberov počas jedného dňa. V tomto prípade však musí komponovať len na základe odhadu a skúsenosti z predošlých záberov, keďže nemôže byť priamo vo vnútri fotoaparátu a mať presnú kontrolu nad procesom. Aj vprípade tohto modelu používa optiku.

Johna Chiara vytvára len farebné fotografie a ich zvláštna farebnosť je spôsobená použitím papiera Ilfochrome, alebo cibachrome, ktoré sú určené na zväčšeniny z pozitívu. Tento papier produkuje pozitívny obraz, ale je určený na použitie pod zväčšovákom, čiže na farebnú chromatičnosť žiarovky a nie denného svetla. V najnovšej tvorbe používa aj negatívny papier, ktorý je taktiež určený pre vytváranie zväčšením pod zväčšovákom. Chiara vysvetľuje, že ak by sa ilfochrome/cibachrome papier exponoval štandartne pri dennom svetle, ale bez farebných filtrov, ktoré používa počas exponovania, všetko by bolo v odtieňoch fialovej. Farebné podanie výslednej fotografie musí korigovať už počas expozície, v procese vyvolávania už veľmi ovplyvniť výsledok nedokáže, okrem pomalšieho vyvolávania, čo ovplyvní charakter výsledných farieb.[41]

Johna Chiara sa sám od začiatku považuje za krajinára, toho sa drží a svoje cykly delí geograficky. Krajinu zobrazuje výlučne bez ľudí, čo má nasvedomi aj dlhá expozícia, a čo zdôvodňuje aj tým, že nechce, aby fotografie boli o nich, ale o ňom. Zobrazované krajiny dáva do roly spomienok niečoho zažitého. Snaží sa vyvolať hlavne emócie, čomu napomáha najmä zvolená technika, výrazne farby (ešte umocnené použitým lesklého papiera) a často používané protisvetlo a tým aj vznikajúce reflexie.

Vrámci prepojenia obsahu a formy je najzaujímavejším cyklus z rokov 2013 až 2015 z Coahoma, Mississippi, kde strieda fotografie emotívne s fotografiami konkrétnejšimi. Fotografie v tomto cykle majú vernejšiu farebnosť a na použitú techniku odkazujú najmä nerovnými okrajmi strihaného papiera. Nesnažia sa nasilu, posunutím farebnosti, vnucovať efekt, a dávajú tak možnosť viac sa zamerať na ich obsah. Celý súbor tak získava určitý príbeh, náráciu. Kombinovaním rôznych záberov, možným príbehom a najmä zvolenou lokalitou pripomína Chiara v tomto prípade známy cyklus od Aleca Sotha[42]. Alec Soth používal veľkoformátový fotoaparát a výsledok je presvedčivý, naskytá sa teda otázka, čím vie byť camera obscura Johna Chiaru prínosná? Chiara má v ponuke aj výrazové prostriedky, ktoré by pri štandardnom fotoaparáte nemal - jeho fotografie existujú v jedinom exemplári, a proces (aj keď zvládnutý) predsa len stojí trochu na náhode, čo umocňuje opäť neopakovateľnosť výsledku. Chiara je však najmä krajinár a jeho zaujíma najmä krajina, nesnaží sa preto hľadať ďalšie vrstvy za týmito obrazmi.

Rovnako ho najmä krajina zaujíma pri jeho cykle z okolia San Francisca, kde fotografuje už od roku 2002, a kde sa snaží fotograficky zaznamenať súčasnu podobu miesta a pomocou jeho camery obscury dať

41 Casper, Jim, California, interview s Johnom Chiara pre Lensculture.com, 11/2017, [cit. 2018-05-31], URL:<https://www.lensculture.com/articles/john-chiara-california?utm_source=General+List&utm_campaign=85b93473bb-12-21-17-ED-Newsletter&utm_medium=email&utm_term=0_f1724e682d-85b93473bb-89896225&mc_cid=85b93473bb&mc_eid=396a313dfe>
Taktiež aj pri negatívnom papieri existuje rovnaká možnosť ovplyvniť farebné podanie výslednej fotografie pomocou farebných filtrov.

42 Alec Soth, Sleeping by the Mississippi, 1999 – 2002



John Chiara, Sanderson at Corporation, Lower, Coahoma, Mississippi, 2013, priama fotografia na ilfochrome papieri, 34 x 28" (86 x 71 cm)



John Chiara, Old River Road, Levee, Coahoma, Mississippi, 2013, priama fotografia na ilfochrome papieri, 34 x 28" (86 x 71 cm)



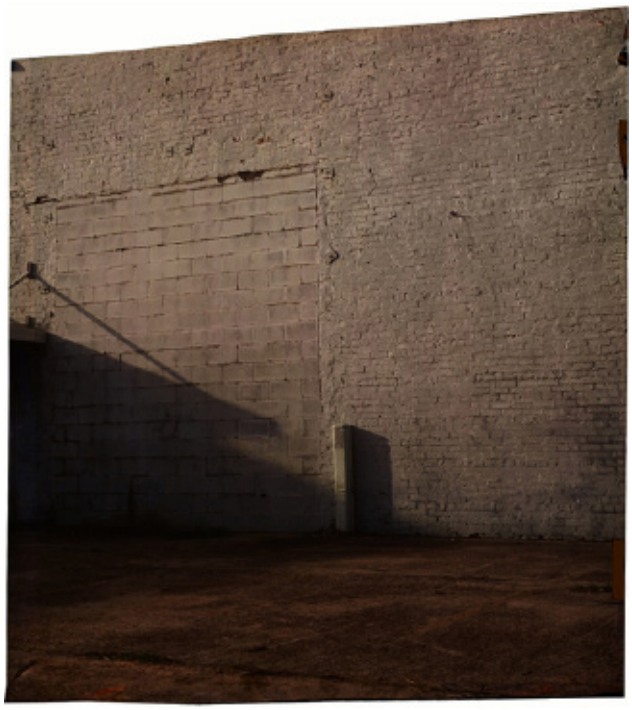
John Chiara, Delta 3, Coahoma, Mississippi, 2014, priama fotografia na ilfochrome papieri, 34 x 28" (86 x 71 cm)



John Chiara, Desoto at Martin Luther King, Coahoma, Mississippi, 2014, priama fotografia na ilfochrome papieri, 34 x 28" (86 x 71 cm)



John Chiara, Old River Road, Levee, Coahoma, Mississippi, 2013, priama fotografia na ilfochrome papieri, 34 x 28" (86 x 71 cm)



John Chiara, Delta 1, Juh, Coahoma, Mississippi, 2013, priama fotografia na ilfochrome papieri, 34 x 28" (86 x 71 cm)



John Chiara, Riverside pri škole, Coahoma, Mississippi, 2013, priama fotografia na ilfochrome papieri, 34 x 28" (86 x 71 cm)



John Chiara, Walnut at Douglas, Coahoma, Mississippi, 2014, priama fotografia na ilfochrome papieri, 34 x 28" (86 x 71 cm)



John Chiara, 43. ulica a 5. Avenue, New York, USA, 2016, priama negatívna fotografia na chromogenickom papieri, 50 x 30“ (127 x 76 cm)



John Chiara, Morton 7, New York, USA, 2016, priama negatívna fotografia na chromogenickom papieri, 50 x 30“ (127 x 76 cm)

videnému novú nevidenú podobu. V roku 2017 upriamuje pozornosť na nový motív - oceán a s cieľom priblížiť sa maliarskému prevedeniu morskej scenérie, počas jeden a pol minúty vytvára rukou niekoľko stoviek expozícií. Aj keď je prevedenie najprv zaujímavé, po chvíli sa neviem ubrániť pocitu, že sa pozerám na ďalšiu verziu už videného.

Od roku 2016 fotografuje New York. Tu sa snaží ponúknuť niečo nové, ale opäť sa vydáva cestou formy a menej už obsahu. Používa iný papier a zrejme aj iný postup pri vyvolávaní, čoho výsledkom sú výrazne žlto-červeno-čierne fotografie s veľkými kontrastom a minimom polotónov, čo viac evokujúce až plošné grafiky ako fotografie. Toto nové stvárnenie oproti predošlým fotografiám ihneď upúta, ale zaslúžilo by



John Chiara, New York, USA, 2018, priama negatívna fotografia na chromogenickom papieri, 50 x 40“ (127 x 102 cm)



John Chiara, Dust of Angels, Budapešť, Maďarsko, 2019, Madarász Viktor u. pri Föveny u. (vľavo), Pintér József u. pri Tompa u. (vpravo), papier Fujiflex Crystal Archive, priama fotografia, 49,5 x 30" (125,7 x 76,2 cm)

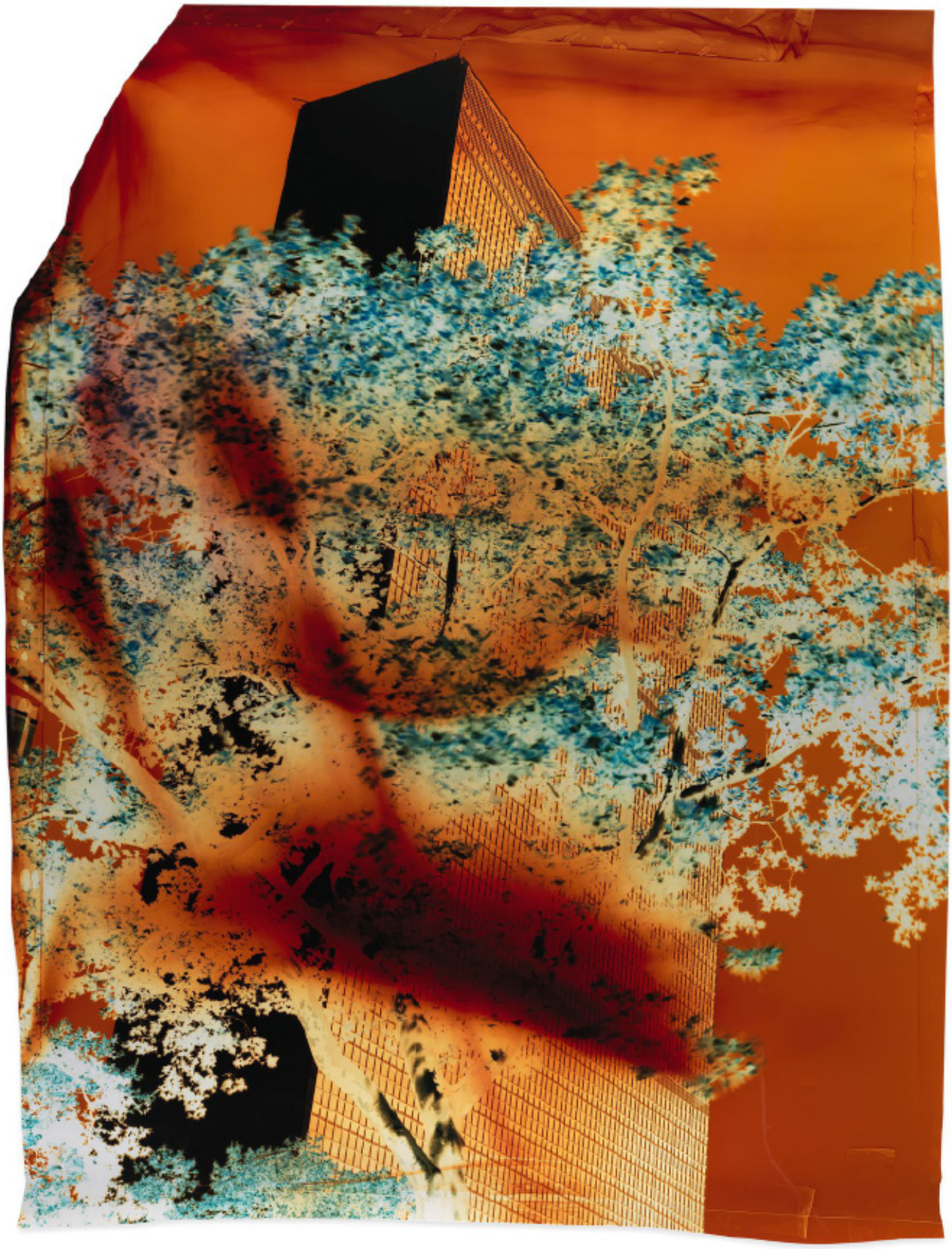


John Chiara s asistentom pri fotografovaní v New Yorku, 2018

si ešte zaujímavejší obsah, ako len opäť popisne ukazovať mestkú krajinu. Najnovšie fotografie z New Yorku sú z roku 2018.

Najnovšie fotografie z roku 2019 sú z Budapešti. Chiaru v Budapest Art Factory privítali už po druhý-krát na dvoj-mesačnej rezidencii, počas ktorej tieto fotografie vytvoril a následne ich tu aj vystavil.[43] Pri fotografovaní ho oslovil najmä Angyalföld, 13. okrsok Budapešti a aj miestne "ikerházak" (voľne preložené ako dvojdomy), na túto časť sa následne zameral, z čoho je odvodený aj názov celej série „Dust of Angels".

43 John Chiara's artist residency in Budapest Art Factory, 08. 03. 2020, [cit. 2021-01-20], URL:< https://www.ujmuveszet.hu/2020/03/dust-of-angels/>



John Chiara, East 41st Street pri 1st Avenue, New York, USA, 2018, priama negatívna fotografia na chromogenickom papieri, 50 x 40" (127 x 102 cm)



John Chiara, Saint James pri Madison Street, New York, USA, 2018, priama negatívna fotografia na chromogenickom papieri, 50 x 40" (127 x 102 cm)

V roku 2020 sa Johna Chiara prepracoval so svojou camerou obscurou aj k fotografovaniu pre New York Times magazine a New Yorker Magazine. Snímal prírodné scenérie a najmä štetinkové borovice v Nevadskej púšti, ktoré zažili aj atómové pokusné výbuchy z čias studenej vojny. Fotografie typické svojou neprirodzenou farebnosťou ukazujú staré stromy v akomsi nadpozemskom svetle, akoby až z iného sveta.

John Chiara je fotograf, ktorý sa snažil najmä o veľkú fotografiu, pri ktorej bude môcť obdivovať každý detail. To sa mu vďaka camere obscure aj podarilo. Pomocou nej vytvára fotografie v jediných exemplároch, čím sa priblížujú maľbe a vzdiaľujú sa tak "bežnej fotografii", minimálne v tomto ohľade. Navyše vďaka použitému materiálu a celému analógovému procesu získavajú jedinečnú farebnosť. Napriek tomu, že Chiara vytvára uníkaty, je možné si zakúpiť jeho fotografiu prostredníctvom internetových portálov s umením aj v edíci ako 1 z 15 ks (colour photogravure). Napriek tomu si Chiara zaslúžil uznanie, za to, že každú fotografiu, ktorú vytvoril, už ani on sám nedokáže zopakovať, najmä pre jej technickú stránku, a preto pokladám za dôležité najmä originály. Vzhľadom na prevedenie týchto fotografií by sa patrilo ich kvality posudzovať v galérií (rovnako ako v prípade maľby) a nie prostredníctvom reprodukcií v knihách, či na monitore. A aj napriek tomu, že som mal možnosť vidieť „ykb" Yvesa Kleina, a verím, že aj Chiarove fotografie sú v skutočnosti inak ohurujúce, autorovi by prospela práca na obsahu jeho fotografií. Neviem sa zbaviť pocitu, že ma zábery akoby opakujúce same seba po určitom čase prestávajú baviť, a ostávajú v zajatí svojej formy.



John Chiara, štetinkové borovice fotografované pre New Yorker v roku 2019, Nevadská púšť, USA, priama negatívna fotografia na chromogenickom papieri

IAN RUHTER

ALCHYMISTA

Ian Ruhter je americký fotograf, ktorý sa venuje najmä mokrému kolóidovému procesu. Jeho projekt „silver & light"[44] sa stal pomerne známym a Ruhter sa dostal do povedomia najmä ako fotograf využívajúci fotografický proces z 19. storočia. Pred tým sa však venoval komerčnej fotografii, žil v Los Angeles, a medzi jeho klientov patrili aj také firmy ako Vans, pre ktorú výlučne fotografoval počas jedného roka všetky kampane a promo materiály. Časom však nenachádzal uspokojenie v tom, čo robí a pustil sa do experimentov s mokrým kolodiovým procesom. Fotografoval na sklenené negatívy 6 x 6 cm fotoaparátom Holga, neskor na 4 x 5" a 8 x 10" tradičným veľkoformátovým fotoaparátom.

No aj on túžil po väčšom a väčšom formáte a skončil pri potrebe zhotoviť si vlastný fotoaparát, ktorý by väčší rozmer umožnil. Voľba padla na starú UPS dodávku, čiže na auto podobne ako u Johna Chiaru. Zadnú časť dodávky používa ako cameru obscuru a zároveň aj ako tmavú komoru. Mokrý koloidový proces si vyžaduje zvládnutie od nanesenia emulzie na dosku, cez exponovanie až po vyvolanie v pomerne krátkom čase do 10 minút. To znamená nutnosť zmestiť sa aj dĺžkou expozície pod tento čas. A keďže citlivosť jeho materiálu je iso 1, to všetko logicky vyústilo do potreby použiť objektív, ktorý vpustí viac svetla, a ktorý môže stále zacloniť, ak je to pre neho žiadúce. Ruhter používa sklenené (ambrotype) aj kovové (tintype) dosky v rozmeroch 24 x 30" (61 x 76 cm) až po 48 x 60" (122 x 152 cm). Prvé fotografie zhotovené na tento veľký rozmer predstavuje z roku 2011.







Ian Ruhter pracuje s asistentom, svojím kamarátom Willom Eichelbergerom, a okrem dodávky používajú aj iné modely camery obscury. V súčasnosti experimentujú aj s obrovskou debnou z preglejky ťahanou za autom, ktorá umožňuje rozmery výslednej fotografie zhotovenej na papier až do rozmeru 7 x 12 stôp (213 x 366 cm).

44 Ian Ruhter na portáli vimeo uvádza 10 videí, kde prezentuje svoju prácu, prístup, atď., 01/2021, [cit. 2021-01-21], URL:< https://vimeo.com/ianruhter>



Ian Ruhter, Silver Trees, Lake Tahoe, California/Nevada, USA, 2015, ambrotypia (sklenená doska), 27 x 35" (68 x 89 cm)



Ian Ruhter, Woods Lake, Lake Tahoe, California/Nevada, USA, 2015, ambrotypia (sklenená doska), 27 x 35" (68 x 89 cm)



Ian Ruhter, Ted, Bombay Beach, Salton Sea, California, USA, 2014, ambrotypia (sklenená doska), 8 x 10“

Námet fotografií Iana Ruhtera je rovnaký ako v čase vzniku a používania mokrého kolódiového procesu, teda krajina a portrét. Ruhter sa rád prezentuje ako alchymista, ako niekto kto vytvára priamo pred zrakmi prítomných podobizeň v jedinom výnimočnom exemplári. Mokrý kolódiový proces, ktorý ma zvládnutý, mu k tomu určite pomáha. Jeho priority sú, zdá sa, dve, a to fotografia v jedinom exemplári, čim jú chce priblížiť maľbe, či soche, a druhá, snaha o čo najväčšiu fotografiu zhotovenú mokrým kolódiovým procesom, čiže prvenstvo. To sa mu aj podarilo v roku 2017 v mestečku Bombay Beach pri Salton Sea, kde žijú najmä ľudia z okraja americkej spoločnosti. Z opusteného domu, ktorý zatemnil, vytvoril cameru obscuru, tak aby snímal smerom von. Ako negatív pre mokrý kolódiový





zábery z filmu „Obscura“ zachytávajúceho celý projekt



Ian Ruhter, Ted vo veku 100 rokov, Bombay Beach, Salton Sea, California, USA, 2017, camera obscura z neobývaného domu, ambrotypia (sklenená doska), 66 x 90" (168 x 228 cm)





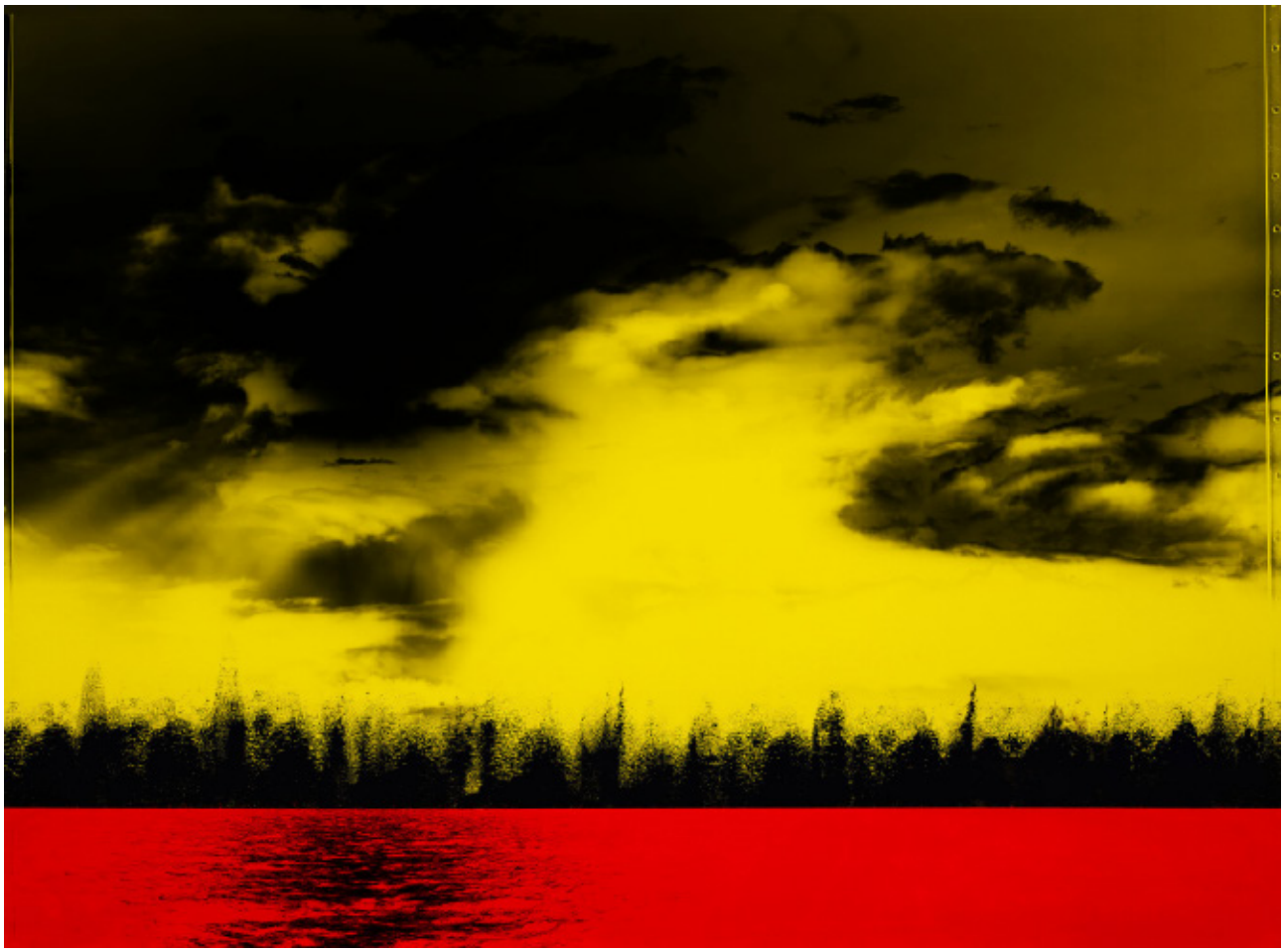
zábery z filmu „Obscura" zachytávajúceho celý projekt

proces použil sklenenú dosku veľkosťi 66 x 90" (168 x 228 cm). Pred objektív posadil tunajšieho obyvateľa, storočného Teda, ktorého fotografoval pred troma rokmi na formát 8 x 10". Expozícia trvala 10 sekúnd. Ian Ruhter využil princíp camery obscury, aby odfotil najväčšiu fotografiu vytvorenú mokrým kolódiovým procesom a celý tento súbor dostal aj názov „Obscura".Do tohto súboru radí Ruhter aj iné fotografie (prevažne portréty, ale aj krajinné výjavy) zhotovené v rovnakej lokalite od roku 2014 do spomínaného portrétu, teda roku 2017.

Inšpirujúci je však jeho prístup v novšom projekte "Color field" z rokov 2017 – 2018, kde upustil od kolódia a ako záznamové médium sa rozhodol použiť bežný čiernobielý fotografický papier, rovnako ako napr. Vera Lutter. Názov však hovorí o farbe a tu



Ian Ruhter, Unknown Pleasures, 2018, priama fotografia, čierno-biely negatívny fotografický papier dodatočne kolorovaný po expozícií a vyvolaní 42 x 60“ (107 x 152 cm)



Ian Ruhter, Amphiteater, 2018, priama fotografia, čierno-biely negatívny fotografický papier dodatočne kolorovaný po expozícií a vyvolaní 30 x 40" (76 x 102 cm)

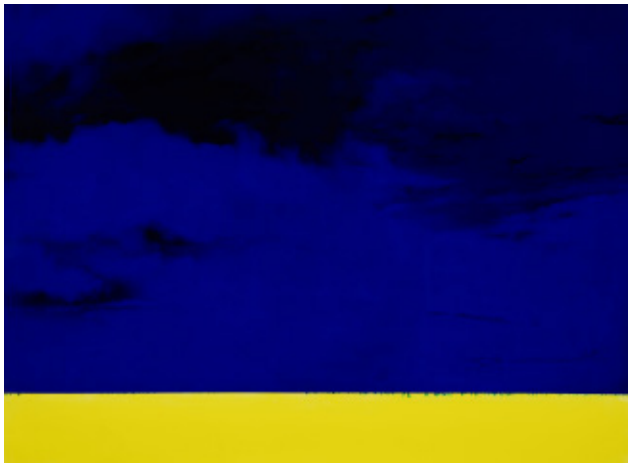
dosiahol tak, že hotové negatívy koloroval špeciálnymi farbami, ktoré "nechytali" na exponované-tmavé časti papiera. Výsledkom sú fotografie vo farebno-čiernom prevedení. V niektorých prípadoch sa jedná o monochromy, v iných využíva kombináciu dvoch, zvyčajne protiľahlých, farieb. Výsledok tak môže farebnosťou pripomínať fotografie Johna Chiaru z New Yorku, ktoré však vznikli inou cestou. Aj Chiara však v spomínamom prípade využíva len tri základné farby (žltá, červená, čierna) a minimum polotónov.

Zasahovať do "hotového" negatívu sa rozhodl Ruhter aj v ďalšom cykle „Dead sea scrolls". Opäť exponoval fotografický čierno-biely papier. Výsledok tentoraz necháva v čierno-bielej, ale do časti obrazu zasahuje chemickým procesom, čím do obrazu vytvára škvrny, fľaky, stekance, alebo priamo aj píše. Vytvára tak silne expresívne a grafický zaujímavé fotografie. Tie sú prevažne v negatívnej forme, ale niektoré z nich prezentuje na webe aj v pozitíve. Jednou z možností je, že by exponoval na "direct positive photo paper", aký vyrába napríklad ilford, ale pravdepodobnejšie sa mi zdá, že vytvoril pozitív dodatočne po expozícií.

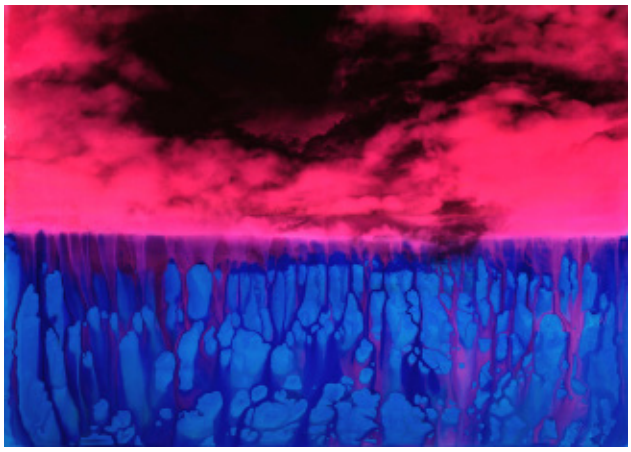
Ian Ruhter si získal popularitu, pozornosť a aj podporu od ľudí ako je bristký herec Gary Oldman, a to najmä vďaka mokrému kolódiovému procesu a čaru alchymie s ním spojeným. Samozrejme Ian Ruhter nie je jediný, kto sa týmto procesom zaoberá, a u nás nesmieme zabudnúť na „fotografa na plech" Honzu Sakaře. Do tohto prehľadu je však Ian Ruhter zaradený najmä preto, že pri svojej tvorbe využíva princíp camery obscury, aj keď s objektívom. Ako iní autori, aj on so zámerom o veľký rozmer výslednej fotografie a väčšinou o jediný originálny kus. Inšpirujúci je však najmä jeho prístup v ostatných dvoch súboroch, kde ukazuje, že to čo „videl" fotoaparát, nemusí byť aj finálnym umeleckým dielom, ale môže to byť niečo, čo môže autor tvarovať ďalej. K tomuto prístupu ho zrejme priviedla jeho



Ian Ruhter, Wilderness, 2018, priama fotografia, čierno-biely negatívny fotografický papier dodatočne kolorovaný po expozícií a vyvolaní 30 x 40" (76 x 102 cm)

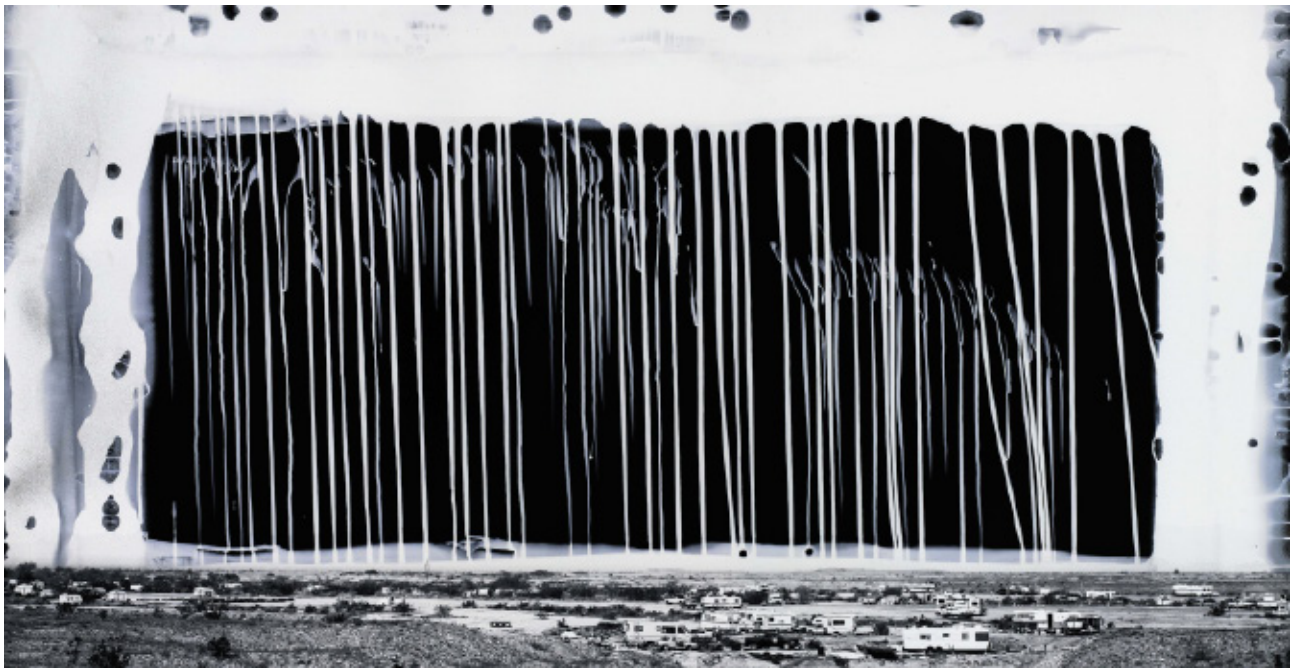


Ian Ruhter, Isolation, 2018, priama fotografia, čierno-biely negatívny fotografický papier dodatočne kolorovaný po expozícií a vyvolaní 30 x 40" (76 x 102 cm)



Ian Ruhter, Love will tear us apart, 2018, priama fotografia, čierno-biely negatívny fotografický papier dodatočne kolorovaný po expozícií a vyvolaní 30 x 40" (76 x 102 cm)

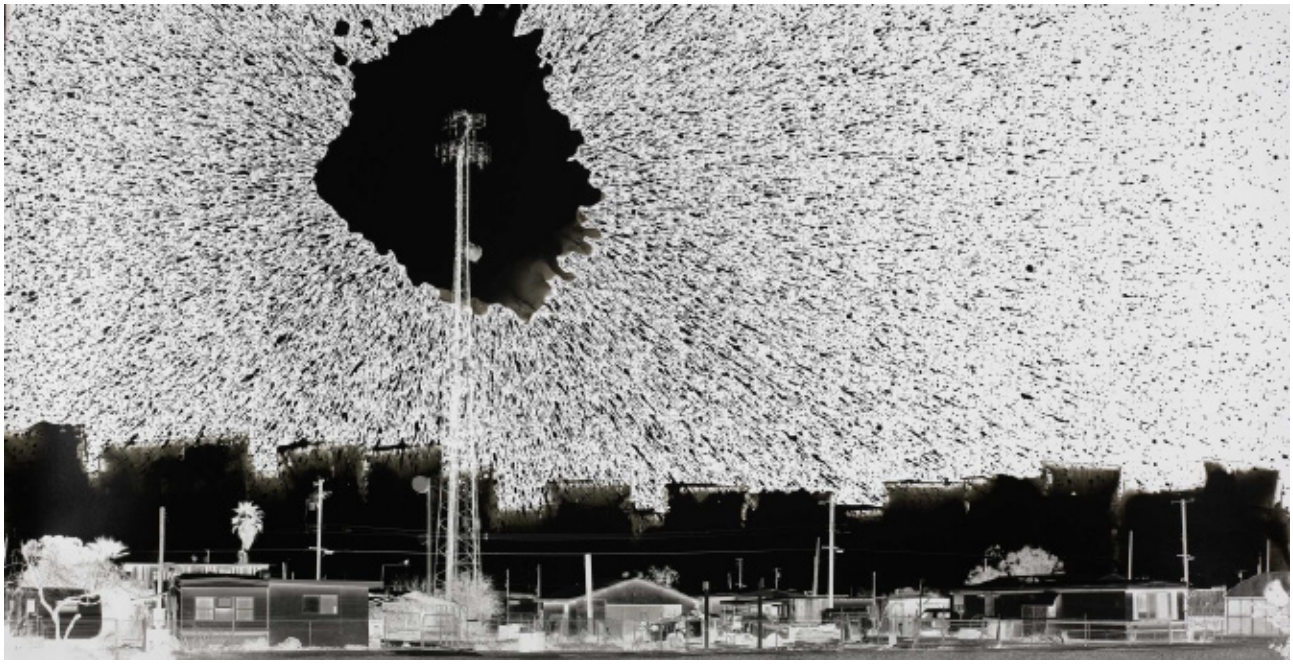
kolódiová skúsenosť, kde je čaro výsledku dané aj istou mierou náhody vrámci chemického procesu. Zdá sa tak logické, že Ruhter hľadal pri "dokonalom" čiernobielom procese istú podobnú mieru náhody, a tak sa rozhodol sám do procesu zasiahnúť viac, či menej agresívne. Ian Ruhter je dobrou ukážkou toho, kde všade môže fotograf ešte nachádzať svoje ďalšie vyjadrovacie prostriedky, a to aj v prípade, ak by vôbec nepracoval s camerou obscurou.



Ian Ruhter, Build the Wall, Slab City, California, USA, 2019, priama fotografia, čierno-biely negatívny fotografický papier s dodatočným zásahom, 30 x 60" (76 x 152 cm), aj keď Ruhter prezentuje túto fotografiu ako vzniklú priamo v camere obscure, spodná časť obrazu je jasne pozitívny obraz, aký mohol vytvoriť napr. kontaktnou kópiou.



Ian Ruhter, Bombay, Bombay Beach, California, USA, 2019, priama fotografia, čierno-biely negatívny fotografický papier s dodatočným zásahom, 30 x 60" (76 x 152 cm)



Ian Ruhter, Digital, Bombay Beach, California, USA, 2019, priama fotografia, čierno-biely negatívny fotografický papier s dodatočným zásahom, 30 x 60“ (76 x 152 cm)

ROBERT CALAFIORE

CAMERA OBSCURA ALÁ DAVID LA CHAPELLE

Robert Calafiore je americký fotograf, ktorý sa narodil talianským migrantom, ktorý prišli do Ameriky v roku 1940. Dnes pôsobí na Hartford Art School, v Connecticute, USA, kde využíva cameru obscuru vrámci kurzov, ktoré robí pre svojich štundentov. Vrámci vlastnej tvorby využíva cameru obscuru od roku 2008. Ako pomôcku vrámci výuky ju začal využívať približne o 10 rokov skôr. Calafiore fotografuje od roku 1984, bežným fotoaparátom a jeho námetom je najmä ľudské telo a zátišie. Tomuto námetu ostáva verný aj po tom, čo začal využívať na tvorbu cameru obscuru. Dôvod prečo si vybral cameru obscuru, bol pre Calafiora trochu iný, ako u predošlých tvorcov. Jeho cieľom bolo vytvárať fotografie tak, aby čo najviac eliminoval digitálne technológie a využíval iba svoje zručnosti a znalosti z oblasti analógovej fotografie. Chcel, pokiaľ to bude možné, všetko vytvárať vlastnými rukami. A preto si zhotovil aj fotoaparát, teda cameru obscuru. Tento postoj zaujal, keď si všimol, že jeho študenti mávajú stále väčši problém so zhotovením camery obscury vrámci jeho kurzov, že ich remeselná zručnosť klesá, čo prisudzoval tomu, že žijú svoj život prevažne v online svete. Calafiore tým chce reagovať aj na to, ako používame naše telá v dnešnej digitálnej dobe.

Calafiore fotografuje camerou obscurou dve témy - od roku 2008 mužský akt a od roku 2009 sklenené zátišia.

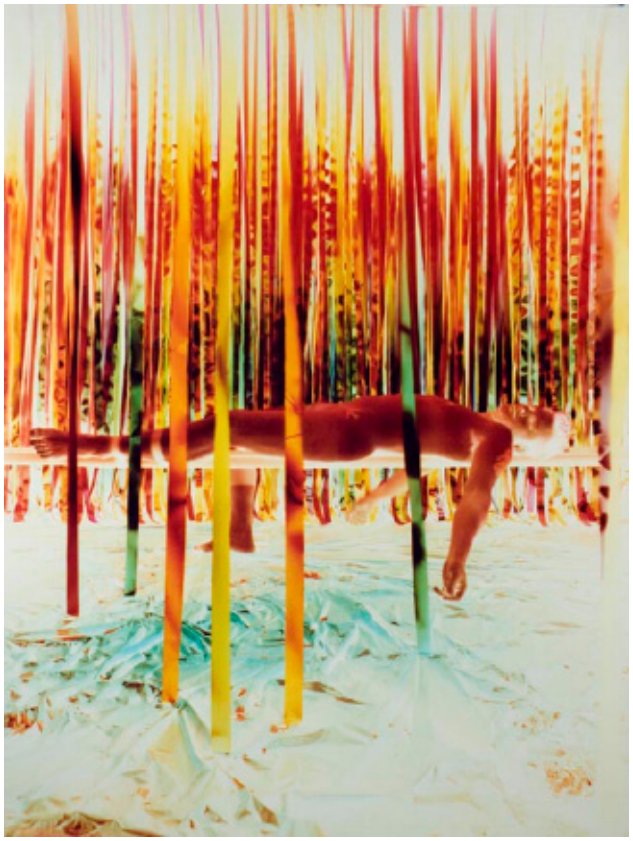
Záujem o vzťah figúry a priestoru môžme vypátrať aj v jeho predošlej tvorbe. Pri práci s camerou obscurou už priamo zobrazuje mužský akt v umelo vytvorenom prostredí, scenérií, v ateliéri. Chce hovoriť o tajných láskach, túžbach, identite, priateľstvách aj o osobných skúsenostiach s niektorými jeho modelmi. Prácu na tomto súbore v roku 2012 pozastavil a vracia sa k nemu opätovne až v roku 2019, kedy vytvrára ležiaci akt pozostávajúci zo 4 fotografií v celkovom rozmere 160 x 50" (406 x 127 cm). Calafiore v tomto súbore okrem riešenia vlastnej identity rieši aj vyobrazovanie nahého mužského tela vo fotografií v porovnaní s telom ženským, ktoré je podľa jeho vlastných slov verejnosťou ľahšie akceptovateľné ako telo mužské. Hovorí doslova o nazeraní na nahého muža iným mužom.[45]

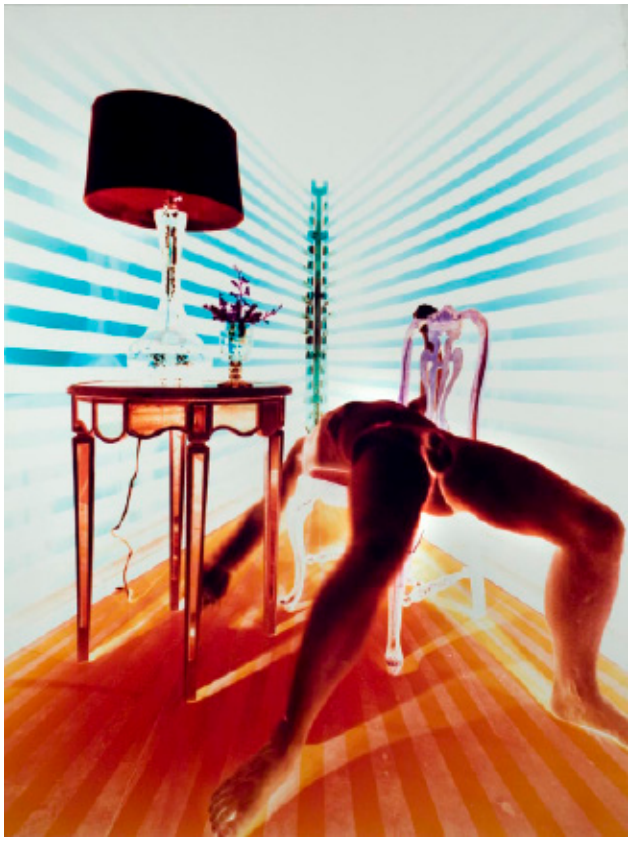
Druhý súbor, ktorý začal fotografovať približne v rovnakom čase, je stále rozraztajúca sa zbierka sklenených vázičiek, pohárov, misiek, apod. Časť zbierky tvorí sklo, ktoré si fotografovi rodičia kúpili po príchode do USA, ako jednú z prvých vecí, akési rodinné „bohatstvo". Calafiore tieto predmety uchováva ako spomienku na detstvo a predmety tohto charakteru naďalej aj zbiera a kupuje na rôznych trhoch, čím sa mu zbierka značne rozrastá. Okrem rodinného dedičstva už dnes fotografuje aj novo pribúdajúce predmety. Zo sklenených predmetov stavia už od začiatku akési veže, či totemy, a tie fotografuje camerou obscurou priamo na farebný fotografický papier.



Robert Calafiore pri praci na svojich sklenených zátišiach v ateliéri, kde vidieť jeho cameru obscuru na rozmer papiera 40 x 30" (102 x 76 cm).

45 aint-bad, robert calafiore od J. Houston, 6. 4. 2019, [cit. 2021-01-22], URL:< https://www.aint-bad.com/article/2019/04/06/robert-calafiore/>









Robert Calafiore z cyklu figúra, 2008 – 2011, priame farebné fotografie, C-Print, každá fotografia: 40 x 30" (102 x 76 cm)



Robert Calafiore z cyklu figúra, 2008 – 2011, priama farebná fotografia, C-Print, 40 x 30" (102 x 76 cm)



Robert Calafiore Ogetti di Vetro, Ambra, 2015, priama farebná fotografia, C-Print, celkový rozmer 60 x 112" (152 x 284 cm), každá fotografia: 20 x 16" (51 x 41 cm)

Zaujímavý je jeho progres, keď najprv fotografuje „vežičky" čelne, len na neutrálnom pozadí, následne pridáva orámovanie zo strán, neskôr vytvára kompozície, kde rozlišuje prvý a druhý plán, až v rokoch 2014 – 15 fotografuje police plné skla pripomínajúce „Articles of glass" (1844) od William Henry Fox Talbota. Tie vytvára najprv pomocou 4 fotografií a neskôr v mriežke 3 x 6 alebo 3 x 7 fotografií v celkovom rozmere až 72 x 120" (183 x 305 cm). V následujúcich rokoch sa vracia k sólo výjavom sklenených vežičiek, ktoré rôznymi spôsobmi rámuje vrámci priestoru až miestami vytvára psychedelické vyobrazenia, kde sa priestor stráca. Napomáha tomu aj negátivne prevedenie obrazu s výraznými krikľavými farbami. V prípade oboch jeho súborov fotografuje Calafiore camerou obscurou krabicového typu, v kontrolovanom prostredí ateliéru na farebný negatívny fotografický papier veľkosti 30 x 40". Využíva množstvo svetiel o celkovej intenzite 15 až 20 tisíc wattov, pričom dosahuje dĺžku expozície od 25 do 65 minút pri f/958 jeho camery obscury. Pri fotografovaní mužských aktov bol tak model nútený ostať aspoň 20 minút



William Henry Fox Talbot, Articles of glass, 1844

nehybným, pričom Calafiore vyfotografoval 10 až 15 fotografií, kým sa dopracoval k požadovanému výsledku, čo trvalo zvyčajne 3 až 4 dni. Počas samotnej expozície zhasína alebo naopak pridáva osvetlenie v konkrétnych častiach obrazu, tak aby dosiahol požadovaný jas alebo saturáciu farieb v danej časti obrazu. Rovnako pri zátišiach s tým istým zámerom používa farebné filtre, zrkadlá, pridáva alebo odoberá niektoré predmety, aby využil len ich tieň, apod. Všetko sa odohráva priamo











Robert Calafiore, z cyklu zátišia, 2009 – 12, priamé farebné fotografie, C-Print, každá fotografia: 40 x 30" (102 x 76 cm)



Robert Calafiore z cyklu zátišia, 2017 – 2018, priama farebná fotografia, C-Print, 8 x 10" (20 x 25 cm)



Robert Calafiore z cyklu zátišia, 2017 – 2018, priama farebná fotografia, C-Print, 8 x 10“ (20 x 25 cm)



Robert Calafiore, ležiaci akt, 2019, digitálna tlač, každá fotografia: 40 x 50" (102 x 127 cm)

počas exponovania, takpovediac naživo. Calafiore používa bežne dostupný farebný negatívny fotografický papier, ktorý vyvoláva RA-4 procesom, čím vo výsledku získava C-print v negatívnom podaní s výraznými farbami. V rámci formátov sa Calafiore postupne prepracovával z pôvodných 30 x 40" na 20 x 24" alebo 20 x 16" až po súčasných 8 x 10", ktorý využíva pri zátišiach. Formát teda prekvapivo zmenšuje. Pri najnovšom ležiacom akte, kde sa jedná o 4 fotografie rozmeru 40 x 50" každá, exponoval camerou obscurou na formát neznámej veľkosti. Výsledok následne skenoval a ten digitálne tlačil na finálnu veľkosť, z čoho je zrejme, že fotografoval na menší formát, veľmi pravdepodobne súčasne využívaných 8 x 10". Jeho snaha je dopracovať sa v budúcnosti k ešte väčšiemu formátu finálnych fotografií.[46] Calafiore tak ironicky vo svojom odpore voči digitálnej technológii poľavil a vyťažil z jej možností. Prečo sa nepokúsil vyrobiť väčšiu cameru obscuru (ako iní tvorcovia), aby si udržal svoj striktne analógový proces, mi nie je známe.

V čom je teda Robert Calafiore iný, v čom môže byť inšpirujúci? Ako jeden z mála pracuje vo farbe a v negatíve, čím svojmu výsledku dáva zaujímavé vyznenie, podobne ako John Chiara. Calafiore však exponuje negatívny papier s jasným zámerom o farebný „jedovatý" posun, exponuje len skrz dierku (nevyužíva optiku) a fotografuje živého človeka, ktorého „núti" byť nehybným počas 20 aj viac minútových expozícií. Aj on využíva to, čo väčšina uvedomelých tvorcov, a to fakt, že vytvára výsledok v jedinom exemplári, čo mu pridáva na hodnote. V najnovšej tvorbe však už pristúpil aj k digitálnym zväčšeninám. Calafiore je zaujímavý tým, ako pracuje s dlhou expozíciou, tým, že neexponuje len pasívnym spôsobom a čaká kedy sa dlhá expozícia skončí. Rozhodol sa počas celej dĺžky expozície do vznikajúceho obrazu zasahovať, meniť dej pred dierkou camery obscury. Používa filtre, mení osvetlenie, jeho intenzitu, smerovanie svetla alebo pridáva aj odoberá predmety zo scény. Toto jeho ustavičné modelovanie scény počas expozície miestami vytvára niečo, čo priestor popiera a prechádza až do grafiky. Robert Calafiore tak predvádza, ako pre niekoho nevýhodu camery obscury, a to jej dlhú expozíciu, možno využiť naopak v prospech tvorcu a získať tak čas na vytvorenie nového.

46 z video rozhovoru cez zoom medzi Pictura Gallery at FAR Center for Contemporary Arts Bloomington, Indiana, USA a Robertom Calafiore, 26. 7. 2020, [cit. 2021-01-22], URL:< https://www.facebook.com/272573911540/videos/307708833590417/?__so__=watchlist&__rv__=video_home_www_playlist_video_list>

VERA LUTTER

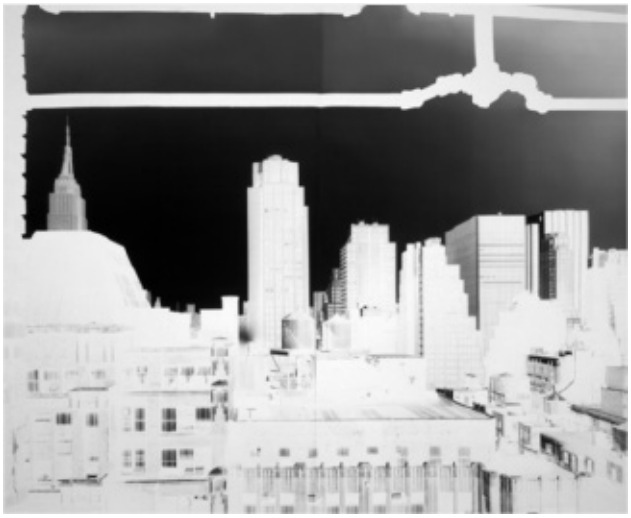
ZA VŠETKO MÔŽE KONCEPT

Vera Lutter pôvodne vyštudovala odbor keramika v vo svojom rodnom Nemecku. Na začiatku 90. rokov sa jej podarilo získať grant na rezidenciu v New Yorku a odvtedy sa už nevrátila. Ubytovala sa vtedy u svojich nemeckých priateľov v byte na 8. Avenue, na 27. poschodí. Byt bol situovaný na východ a Vera Lutter tak každé ráno mohla pozorovať východ slnka. Večer zvyčajne bývala doma a pozorovala svietiaci New York, aj to ako o polnoci zhasínajú svetla na Empire State Building. Tento výhľad, rýchlo plynúci a meniaci sa život New Yorku na ňu zapôsobili a chcela tento obraz si zatúžila uchovať. Prečo jednoducho nevzala fotoaparát a „necvakla" si to, ale skončila pri camere obscure vysvetľuje Vera Lutter takto:

„Keď som bola v Nemecku študentkou, konceptuálne umenie bolo in. Čokoľvek iné bolo neakceptovateľné. Tak som si povedala, okej, spravím koncept z tohto a premenila som priestor, kde som žila na priestor, kde vzniklo umelecké dielo. Premenila som byt na cameru obscuru. Okno som úplne zatemnila, aby svetlo vstupovalo dnu len cez malú dierku. Okno sa tak stalo okom fotoaparátu a svetlo vstupujúce dnu vykresľovalo obraz na svetlocitlivom papieri umiestnenom na protiľahlej stene."[47]

Keďže to bola jej prvá skúsenosť s camerou obscurou a analógovým procesom ako takým, trvalo jej 6 týždňov, než sa dopracovala k správnej dĺžke expozície. Z pôvodne odhadovaných 10 minút sa dopracovala k dĺžke 4 až 6 hodín. Jej prvá fotografia mala rozmery 7 x 7 stôp (2,13 x 2,13 m) v podobe čierno-bieleho negatívu na fotografickom papieri.

Po zmapovaní svojho blízkeho okolia sa pustila do fotografovanie lokalít, ktoré pokladala pre New York za ikonické, a zároveň pochopila, že pri rýchlych premenách tohto mesta všetko môže onedlho vyzerať inak. Aby odfotografovala v roku 1998 fasádu továrne Pepsi Cola so scenériou Manhattanu v pozadí, nechala na streche budovy zmontovať z drevených panelov cameru obscuru veľkosti lodného kontajnera. V následujúcom období fotografuje interiér továrne Nabisco v Beacone, New Yorku, aj interiér samotnej továrne Pepsi Cola v rokoch 2001 – 2003.



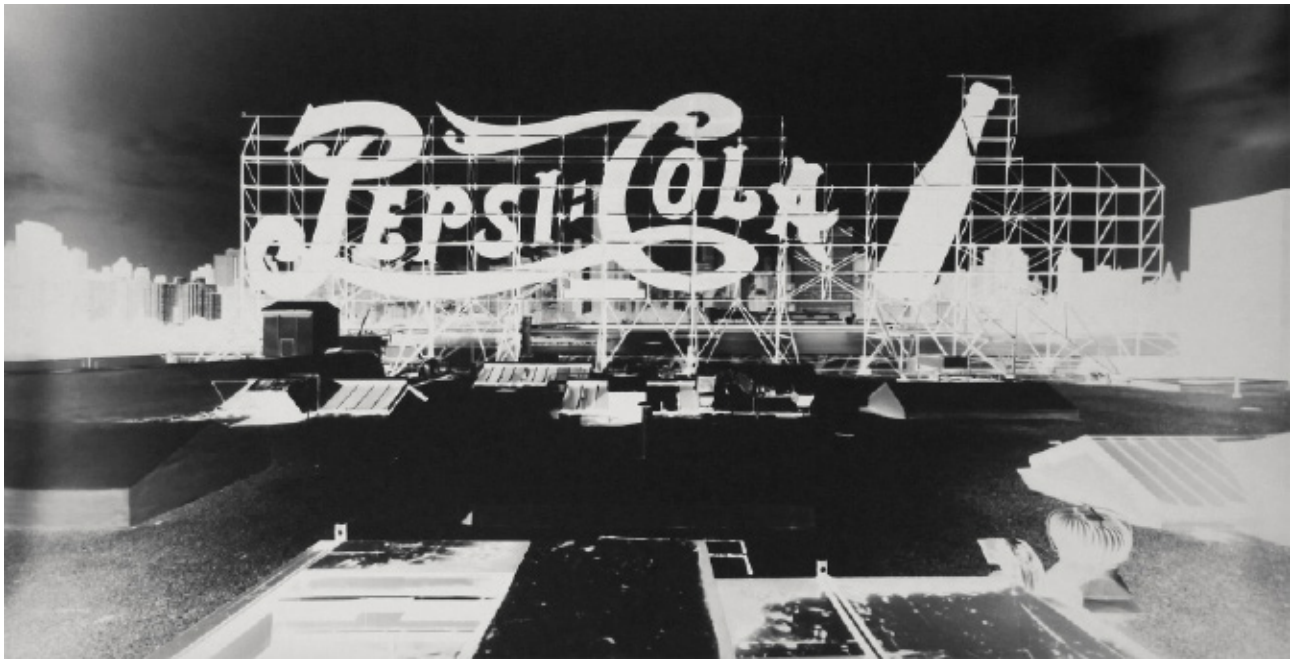
V. Lutter, 545 8. Avenue, East, New York, 2. 2. 1994., jedinečná brómstrieborná fotografia na papieri, 66 x 84" (168 x 213 cm), na oblohe je jasne vidieť siluetu potrubia od radiátora, za ktorým bol založený papier počas exponovania



V. Lutter, Nabisco továreň, Beacon, VI, 21. 10. 1999 - 22. 12. 1999, jedinečná brómstrieborná fotografia, 96,5 x 168" (245 x 427 cm)

Vera Lutter používa camery obscury veľkých rozmerov, lebo rozmer výslednej fotografie je pre ňu veľmi dôležitý. Chce vyvolať u dívaka pocit, že môže do fotografie takmer vstúpiť. Pre Veru Lutter je dôležité

47 Heiferman, Marvin, Gagosian Gallery Quarterly, February-Apríl 2015, „Vera Lutter", [cit. 2018-05-31], URL: <http://veralutter.net/writings_interviews_4.php>



V. Lutter, Pepsi Cola, Long Island City, X. 10. 7. 1998, jedinečná brómstrieborná fotografia, 87,5 x 168" (222 x 427 cm)

byť počas exponovania vo vnútri camery obscury, cítiť sa v daný moment „odrezaná" od skutočnosti, ale zároveň „prítomná" v obraze, pozorovať dlhodobo scénu a uvedomvať si jemné nuancy, ktoré sa menia a čo ostáva naopak nemenné. Fotografka je verná camere obscure v jej čistej podobe, nevyužíva žiadnu optiku, ale len malú dierku. To spôsobuje, že jej expozičné časy dosahujú nielen niekoľko hodín, ale aj mesiacov[48]. Tak dlhá expozícia prirodzene eliminuje akékoľvek postavy na scéne a divák je tak konfrontovaný s fotografiou osamote, len on a toto miesto. Dlhý expozičný čas vníma autorka ako dôležitý fakt a rada odkazuje na film Andyho Warhola, kde 24 hodin snímal kamerou Empire State Building.

Vera Lutter svoje fotografie od samého začiatku prezentuje ako negatív, ktorý vznikol priamou expozíciou v camere obscure na svetlocitlivý papier. To je pre ňu finálna podoba jej diel a neprevádza ich žiadnym spôsobom do pozitívnej formy. Negatív je pre ňu dôležitý z viacerých dôvodov. Z jej pohľadu negatívne prevedenie odkazuje na tmu, v ktorej sa sama počas fotografovania nachádza a zároveň evokuje tajomnosť.[49] Negatív taktiež vníma ako formu, ktorá prinúti diváka najprv zanalyzovať fotografiu ako celok a potom skúmať obraz po častiac. Jediný pozitívny obraz, ktorý v jej tvorbe môžeme nájsť je cyklus Studio (2003 – 2007), keď fotografovala vlastné fotografie naaranžované v štúdiu, opäť camerou obscuou. Odfotografované negatívy, tak na výslednej fotografií nadobudajú podobu pozitívneho obrazu.



V. Lutter, Studio, XIX: 6. 5. 2005 - 25. 5. 2005, jedinečná brómstrieborná fotografia, 89 x 168" (227 x 427 cm)

48 pri fotografovaní v továrni v Beacon dosahovala expozície 1 – 2 mesiace, vrámci rezidencie v LACMA v období od februára 2017 do júna 2018 boli najdlhšie expozície až 7 mesiacov

49 Heiferman, Marvin, Gagosian Gallery Quarterly, February-Apríl 2015, „Vera Lutter", [cit. 2018-05-31], URL: <http://veralutter.net/writings_interviews_4.php>



V. Lutter, Cheopsova a Chefrénova pyramída, Giza, Egypt, 28/01/2010, jedinečná brómstrieborná fotografia,14 x 25" (36 x 65 cm)



V. Lutter, afická soška, LACMA, 27. 6. 2017, jedinečná brómstrieborná fotografia, 26,25 x 14,25" (67 x 36 cm)

Z popisiek, aj predošlého textu, je zrejmé, že rozmery jej fotografií sú od začiatku tvorby obrovské. Bežný je rozmer 1,5 x 2,0m, ale aj 2,0 x 4 – 5m pri fotografiách zložených z viacerých panelov, čo často rada využíva. V prípadoch, keď jej okolnosti nedovoľujú presne si pripraviť scénu a exponovať dlho, pracuje s menšími modelmi camery obscury pre negatív približne 50 x 40 cm. Tie jej umožňujú dĺžku expozície zvyčajne do jedného dňa. Takúto cameru obscuru v podobe kufra použila v Egypte, rovnako počas rezidencii v LACMA[50] pri snímaní vystavených exponátov, ktoré mohla fotografovať len v krátkom úseku, keď bola galéria zatvorená pre verejnosť.
Námetom pre Veru Lutter je mestská architektúra, scény odkazujúce k histórii a aj to, čo tu už čoskoro možno nebude. Vera Lutter si vo svojom konceptuálnom prístupe uvedomuje plynúci čas. Je pre ňu dôležitý pri samotnej expozícií, pri vnímaní výslednej fotografie, aj ako téma jej súborov. Aby zdvôraznila plynutie času sníma svojou camerou obscurou nestatické výjavy a využíva dlhú, niekoľko dňovú až

50 Los Angeles County Museum of Art, rezidenica od 02/2017 do 01/2019



V. Lutter, Letisko Frankfurt IV: 13. 4. 2001, jedinečná brómstrieborná fotografia, 81 x 168“ (207 x 427 cm)

niekoľo mesačnú expozíciu. Zároveň pri tom celom objavuje paralelu medzi snímanými predmetmi a jej camerou obscurou.

V cykle „Transportation and voyage” (2001) zobrazuje lietadlá na frankfurtskom letisku, ale aj vzducholoď Zeppelin. Vníma tu paralelu medzi zobrazovanými dopravnými prostriedkami a camerou obscurou. Oba predmety nadobudnú význam, až keď sa naplnia za účelom svojho poslania – lietadlo ľuďmi a ich premiestnením z A do B a camera obscura svetlom a vznikom fotografie – umeleckého diela. Rovnako paralelu zdôrazňuje v cykle „Radio Telescope” (2013), kde teleskop zachytáva elektro magnetické vlny a poskytuje tak obraz o vzdialenom vesmíre a camera obscura zachytáva odrazené svetlo, ktoré následne vykreslí obraz toho, čo vidí camera obscura – teleskopu. Fotografkin záujem o tému času je najviac priamočiarý v cykle „Clock Tower“ (2009), kde fotografuje 4 pohľady cez hodiny na veži v Brooklyne, New Yorku, ktoré sú orientované na štyri svetové strany.

Čas je pre ňu témou aj pri práci s bežným fotoaparátom. V rokoch 2010 – 2012 fotografovala počas svojich ciest mesiac na nočnej oblohe v jeho rôznych fázach, pričom nám ukazuje ako s plynúcim časom svetlo odhaľuje viac alebo menej z jeho povrchu. V roku 2011 sa prezentuje aj video inštaláciou nazvanou Jeden deň, v ktorej ukazuje lúku vo Francúzsku snímanú po dobu 24 hodín. Obraz dopĺňa zvukový záznam z miesta rovnako v rozsahu celých 24 hodín. Jasne tu vidieť odkaz na už spomínany Warholov záznam z Empire State Building, New Yorku.



V. Lutter používa obrovské camery obscury zhotovené väčšinou priamo na mieste, Clock Tower, Broklyn, jún 2009



V. Lutter, Radio Telescope, Effelsberg XX: 17. - 18. 9. 2013, jedinečná brómstrieborná fotografia, 97 x 84" (246 x 210 cm)



V. Lutter, Clock Tower, Broklyn, XI: 1. 6. 2009, jedinečná brómstrieborná fotografia, 98 5/8 x 98 7/8" (250 x 251 cm)



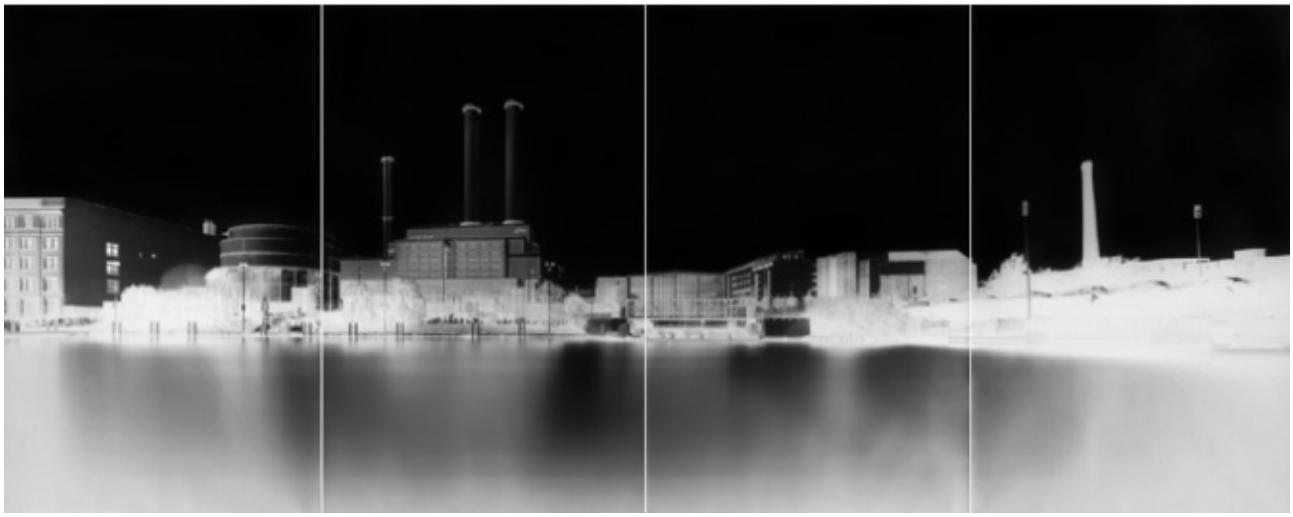
V. Lutter, Clock Tower, Broklyn, XXVII: 8. 6. 2009, jedinečná brómstrieborná fotografia, 97 13/16 x 97 13/16" (248 x 246 cm)



V. Lutter, Clock Tower, Broklyn, XLI: 17. 6. 2009, jedinečná brómstrieborná fotografia, 97 7/8 x 97 5/16" (249 x 247 cm)



V. Lutter, Clock Tower, Broklyn, XLVI: 25. 6. 2009, jedinečná brómstrieborná fotografia, 99 7/16 x 99 11/16" (253 x 251 cm)



V. Lutter, Holzmarkstrasse, Berlin, III: 26. 8. 2003, fotografované a vystavené v Galérii Maxa Hetzlera, jedinečná brómstrieborná fotografia, 87 x 224" (221 x 569 cm)

Pre Veru Lutter je však hlavným nástrojom tvorby camera obscura. Na svojej web stránke prezentuje 28 fotografických cyklov z rokov 1994 – 2020 a 27 z nich vznikli ako negatívne fotografie priamou expozíciou v camere obscure. A rovnako jej dlhodobou témou je aj mestská scenéria, architektúra.[51] Svojou camerou obscurou snímala New York, Benátky, Zurich, Rím aj Berlín. Práve v Berlíne v roku 2003 uplatnila iný prístup, keď po tom, čo objavila malé okno za jednou z voľných galériijných stien, vytvorila cameru obscuru priamo v Galérií Maxa Hetzlera. Fotografia, ktorá tu takto vznikla, tu bola následne aj vystavená, čím sa celý proces priblížil viac site specific udalosti, ako len výstave fotografií.



V. Lutter, Corte Barozzi, Benátky, XXXIII: 11. 12. 2005, jedinečná brómstrieborná fotografia, 68,5 x 42" (174 x 107 cm)

Jej ostatný ukončený cyklus je z rezidencie v LACMA (2017 – 2019), ktorý tam mal byť vystavený od júla 2020. V dôsledku celosvetovej covid_19 pandémia sa výstava presunula až na rok 2021.[52] Cieľom tejto rezidencie bolo, aby fotografka zachytila súčasný stav múzea, ešte pred tým než prejde rozsiahlou rekonštrukciou. Tématicky bol cyklus rozdelený do troch podtém, mohli by sme povedať zadaní, ktoré podnietilo vedenie múzea. Vera Lutter mala zachytiť exteriér múzea, jeho interiér a vyfotografovať niektoré z umeleckých predmetov zbierkového fondu múzea. Vera Lutter tu pracovala celkovo so 4 veľkými camerami obscurami, ktoré snímali súčasne

51 cyklus Urban Landscapes, 1994 – 2016

52 Vera Lutter: Museum in the Camera, LACMA, Resnick Pavilion, Los Angeles, USA, 1. 4. 2021 – 12. 9. 2021



V. Lutter, Rodinova záhrada I: 22. 2. 2017, Los Angels County Museum of Art, jedinečná brómstrieborná fotografia,

a nezávisle od seba. Dva-krát exponovala v dĺžke až 7 mesiacov, jedna fotografia bola zničená počas expozície nevedomosťou inštalatérov. Keďže expozície boli naozaj dlhé, fotografka postupovala systematicky, a neváhala si scény pred "objektívom" dôkladne naaranžovať. Vo vnútri camery obscury pozorne analyzovala scénu, pričom jej trvalo aj pol hodiny, kým sa jej prispôsobil zrak, aby mohla vidieť. Nechala vymeniť niektoré umelecké diela za iné, s presnosťou na centimetre určovala, kde budú vrámci priestoru umiestnené, apod. Samotná príprava 1 fotografie tak zaberala aj týždne, dokiaľ sa rozhodla exponovať.

Nebolo to prvý-krát, čo Vera Lutter položila pred svoju cameru obscuru iné umelecké dielo. Sochy, trojrozmerné objekty, už fotografovala skôr pre Metropolitné múzeum v New Yorku, aj pre National gallery of art vo Washingtone. V LACMA to bolo



V. Lutter, El Greco-ova škola, Apoštol sv. Andrej, c. 1600: 22. 3. 2017 – 14. 5. 2017, jedinečná brómstrieborná fotografia, 66 3/8 x 56" (173 x 142 cm)



V. Lutter, Pantheon, Rím, VI: 15. 7. 2020, jedinečná brómstrieborná fotografia, 55,9 x 78,7" (142 x 200 cm)



V. Lutter, africké masky z ešte len vznikajúceho cyklu, 11/2020

však prvý-krát, čo snímala maľbu, plochý, dvojrozmerný objekt. Prvým obrazom bola Smrť Lukrécie od Ludovica Mazzantiho. A aj keď Vera Lutter priznáva, že dnes si už vie predstaviť ako bude výsledok vyzerať, táto fotografia ju prekvapila. Oprostením o farbu a konverziou do negatívu, tak vznikajú fotografie, ktoré ukazujú predmety uväznené v inom čase a priestore a dávajú im až nadprirodzené vyznenie.

Najnovší ešte len vznikajúci projekt vytvára Vera Lutter v Ríme, kde je jej témou Pantheon. Vrámci ďalšieho vznikajúceho cyklu prefocuje staré africké masky, ktoré má započinané od blízkeho človeka a môže ich tak mať vo svojom ateliéri v New Yorku, ako dlho potrebuje. Pri tomto cykle začína používať aj solarizáciu, čo prináša nové a prekvapivé výsledky do jej tvorby.



Ludovico Mazzanti, Smrť Lukrécie, c. 1730



V. Lutter, Ludovico Mazzanti, Smrť Lukrécie, c. 1730, 10. 2. 2017 – 16. 3. 2017, Los Angels County Museum of Art, jedinečná brómstrieborná fotografia, 72 1/8 x 56" (183 x 142 cm)

Vera Lutter má jasno vo svojej téme, čo ju zaujíma, a čo chce povedať. Cameru obscuru si vybrala pre jej vlastnosti, ktoré využíva vo svoj prospech a nielen ako cielený efekt. Vytvára negatívne fotografie veľkých rozmerov, navyše v jedinom exemplári a to technologicky a najmä časovo náročným procesom. Fotografie, aj keď vznikajúce archaickou technikou sú stále remeselne precízne a miestami až chladné. Zrejme to je jej nemecký pôvod, ale najmä konceptuálny prístup k tvorbe. Od roku 1994 vytvorila rozsiahle dielo a divák ľahko nadobudne pocit opakovania sa. Na druhú stranu, však nemožno poprieť, že tvorba Very Lutter je rozpoznateľná a má svoj rukopis.

Či už fotografuje architektúru mesta (New York, Berlín, Londýn), historicky významné miesta (Egypt, Benátky) alebo budúcnosť rádioteleskopu, či minulosť známych umeleckých diel, jej zásadnou témou stále ostáva pamäť a čas. Všetky jej cykly tak vytvárajú jedno komplexné ucelené dielo a zdá sa byť úplne logické, že si autorka vybrala práve cameru obscuru, pri ktorej je čas tak významný činiteľ.



V. Lutter, Alberto Giacometti, Kráčajúci muž II: 14. 7. 2015, jedinečná brómstrieborná fotografia, 22 1/4 x 14" (56 x 36 cm)

MICHAEL WESELY

REKORDÉR DLHÝCH EXPOZÍCIÍ

Sedem mesiacov dlhá expozícia Very Lutter je naozaj dlhá, ale Michael Wesely ide ešte ďalej a exponuje rok, dva alebo až sedem rokov.[53] Už v roku 1979, vo veku 16 rokov, vytvára 20 minútový autoportrét. Dlhou expozíciou sa začal systematicky zaoberať v roku 1988 a venuje sa jej dodnes. Z rovnakého roku je aj jeho až 8 hodinový autoportrét. Michael Wesely začal ponímať čas vo fotografii konceptuálne. Technicky zdatný vnímal, že by bol schopný tvoriť v duchu Dusseldorfskej školy, ale to ho neoslovovalo. Prílišná ostrosť a dokonalosť tamojšej tvorby mu bola cudzia. Rovnako ho nepriťahovalo striehnuť na rozhodujúci okamih. Hľadal si svoju cestu a dopracoval sa k dlhej expozícii a camere obscure, čím sa mu podarilo eliminovať nežiadúcu dokonalú ostrosť obrazu.



M. Wesely, 8-hodinový autoportrét, 1988

V tom čase si pri fotografovaní portrétov[54] uvedomil, že je len na jeho rozhodnutí, ako fotografa, v akom obraze ukáže portrétovaného, a to tým, ktorý záber vyberie ako ten výsledný. Uvedomoval si, že veľmi ľahko môže vykresliť pozitívny, ale aj negatívny obraz osoby. Rozhodol sa fotografovať po dobu 5 minút, čo sa mu zdalo ako dostatočne dlhá doba na to, aby eliminoval iba jedinú podobu portrétovaného. Zároveň to považoval za čas, kedy budú portrétovaní ochotní ešte takéto fotografovanie podstúpiť. Svoj prístup k portrétom a k času vo fotografií prirovnáva k Johnovi Cage-ovi a jeho prístupu k hudbe, keď necháva do kompozície zasiahnúť nekontrolovane vonkajšie vplyvy.

V roku 1990 fotografuje turistické atrakcie v Salzburgu, Dóm, Mozartov rodný dom, apod. Používa opäť cameru obscuru v podobe kocky so stranou 20 cm, ktorú si vyrobil.



M. Wesely, architekt Norman Foster, 13:02 – 13:07 hod. 10. 11. 2012

53 Wesely snímal 7 rokov rekonštrukciu Prusského paláca v Berlíne, keď expozíciu ukončil v januári 2021.

54 Michael Wesely, Portraits 1988 – 2013, Distanz Verlag GmbH, Berlin, október 2013, ISBN 978-3-95476-043-5



M. Wesely, Praha 15:10 – Linz 20:22, Praha, Hlavní nádraží 1991



M. Wesely, Praha 20:03 – Benátky 10:35, Praha, Hlavní nádraží 1991

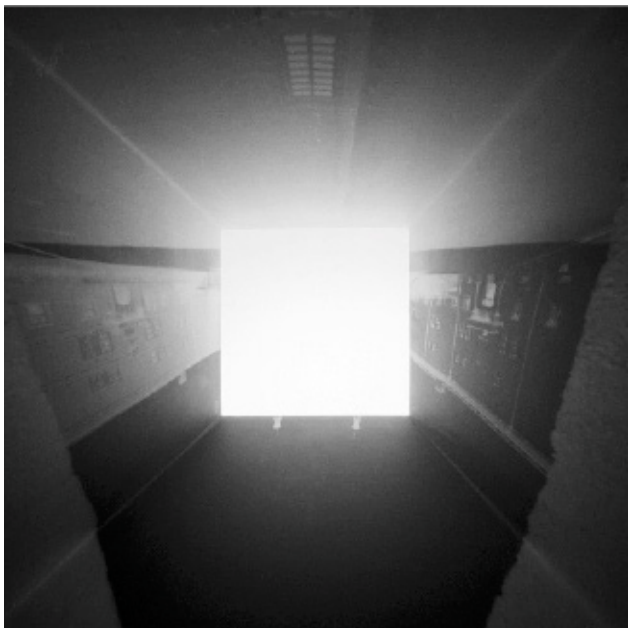
Ako médium používa vtedy bežne dostupné svetlocitlivé plátno, ktoré však umiestnil po vnútorných stranách camery obscury, ale nie na plochu oproti dierke. Camera tak snímala okolie, no nie objekt, na ktorý mieri jej objektív, dierka. To bol jeden z mála momentov, keď sa Wesely snažil využiť konštrukčné možnosti camery obscury. Od tohto momentu sa jeho nosnou témou stáva čas a dlhá expozícia, a to pri akejkoľvek fotografickej technike.

Hneď nasledujúci rok vytvára cyklus, kedy sníma Pražské hlavní nádraži od odchodu vlaku až do času, kedy ma vlak príchod do svojej cieľovej stanice. V roku 1993 vytvára prvú fotografiu počas celého futbalového zápasu, v čom prerušovane pokračuje dodnes. Prerušovane pokračuje aj v portrétoch, stále s dĺžkou expozície 5 minút.

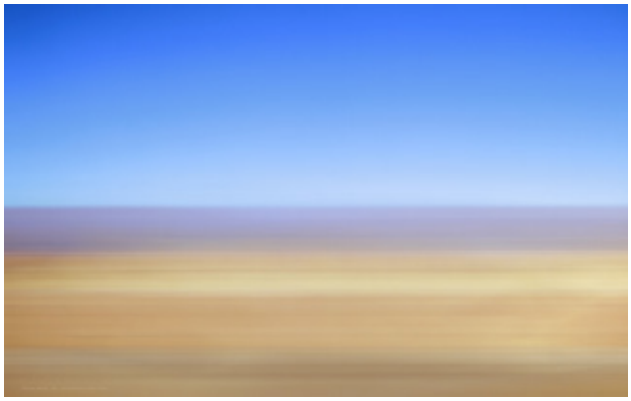
V roku 1995 vytvára prvé farebné fotografie, kde opäť využil možnosti camery obscury. Cyklus New York Verticals nesníma len cez dierku, ale aj cez horizontálnu štrbinu, ktorá neónové nápisy veľkomesta roztiahne na farebné vertikálne pruhy. Rovnaký princíp využil v roku 1999 pri American Landscapes, ale s vertikálnu štrbinou, kde snímal známe scenérie americkej krajiny. Výsledkom sú farebné horizontálne prechody vymazané o všetky vertikálne prvky na scéne. Rovnakým spôsobom sníma východonemeckú krajinu v roku 2004.



M. Wesely, Mozartov rodný dom, Salzburg, 1990



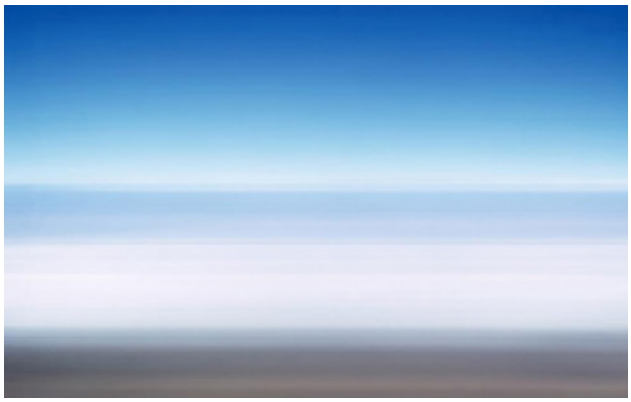
M. Wesely, Salzburský dóm, Salzburg, 1990



M. Wesely, Zabriskie Point, Death Valley, USA, 1999, 125 x 200 cm



M. Wesely, Pacific Ocean at Ragged Point, USA, 2000, 125 x 200 cm



M. Wesely, Bad water at Dante's view, Death Valley, USA, 2000, 125 x 200 cm

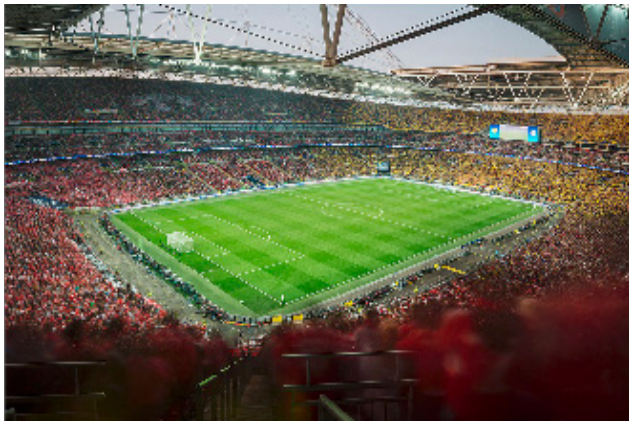


M. Wesely, z cyklu Východonemecká krajina, 2004, 43 x 55" (109 x 139 cm)

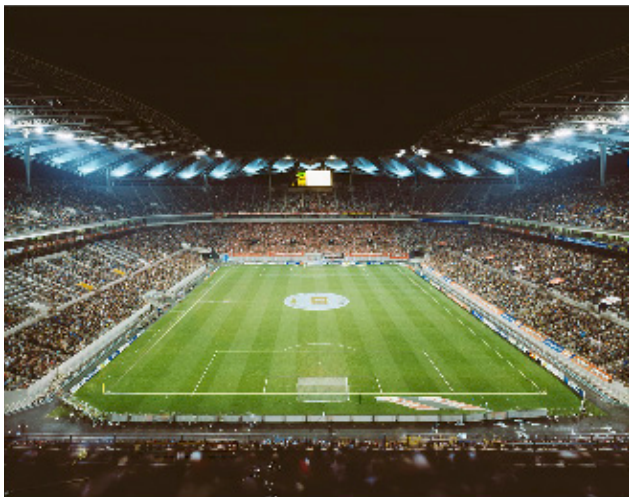
Wesely svoju pozornosť neskôr upriamuje na architektúru a premeny mestskej krajiny, ktorej sa v prevažnej miere venuje dodnes. V 90. rokoch (20. stor.), po páde Berlínskeho múru a nastupujúcej výstavbe Berlína, fotografuje Potsdamer Platz, kde exponuje 26 mesiacov v čase od 4. apríla 1997 do 4. júna 1999. Fotografuje zvyčajne rovnako



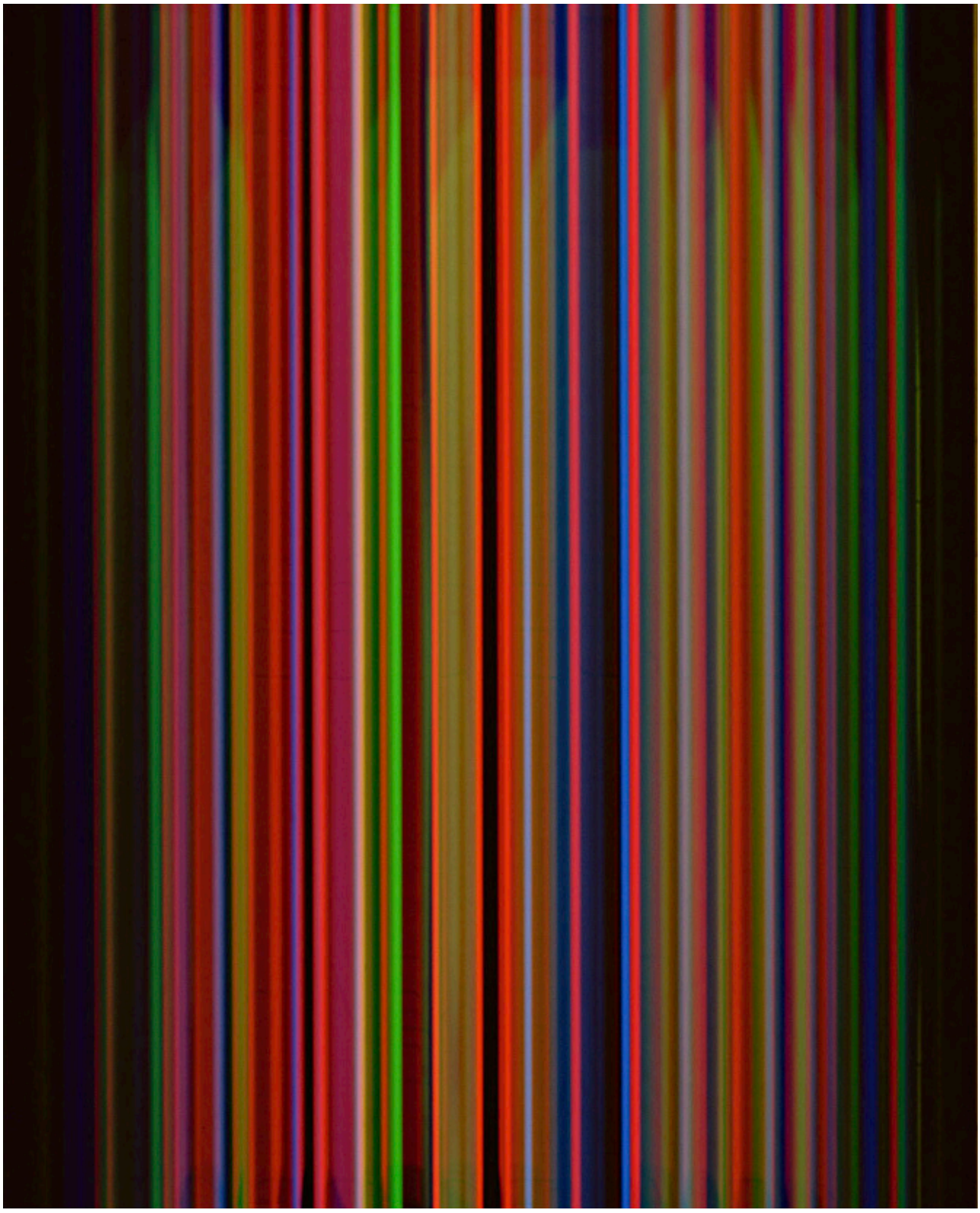
M. Wesely, Bayern Mníchov - Bayern Leverkusen, Olympíjsky štadión, Mníchov, Nemecko, 15:30 – 17:20 hod., 15. 5. 1993



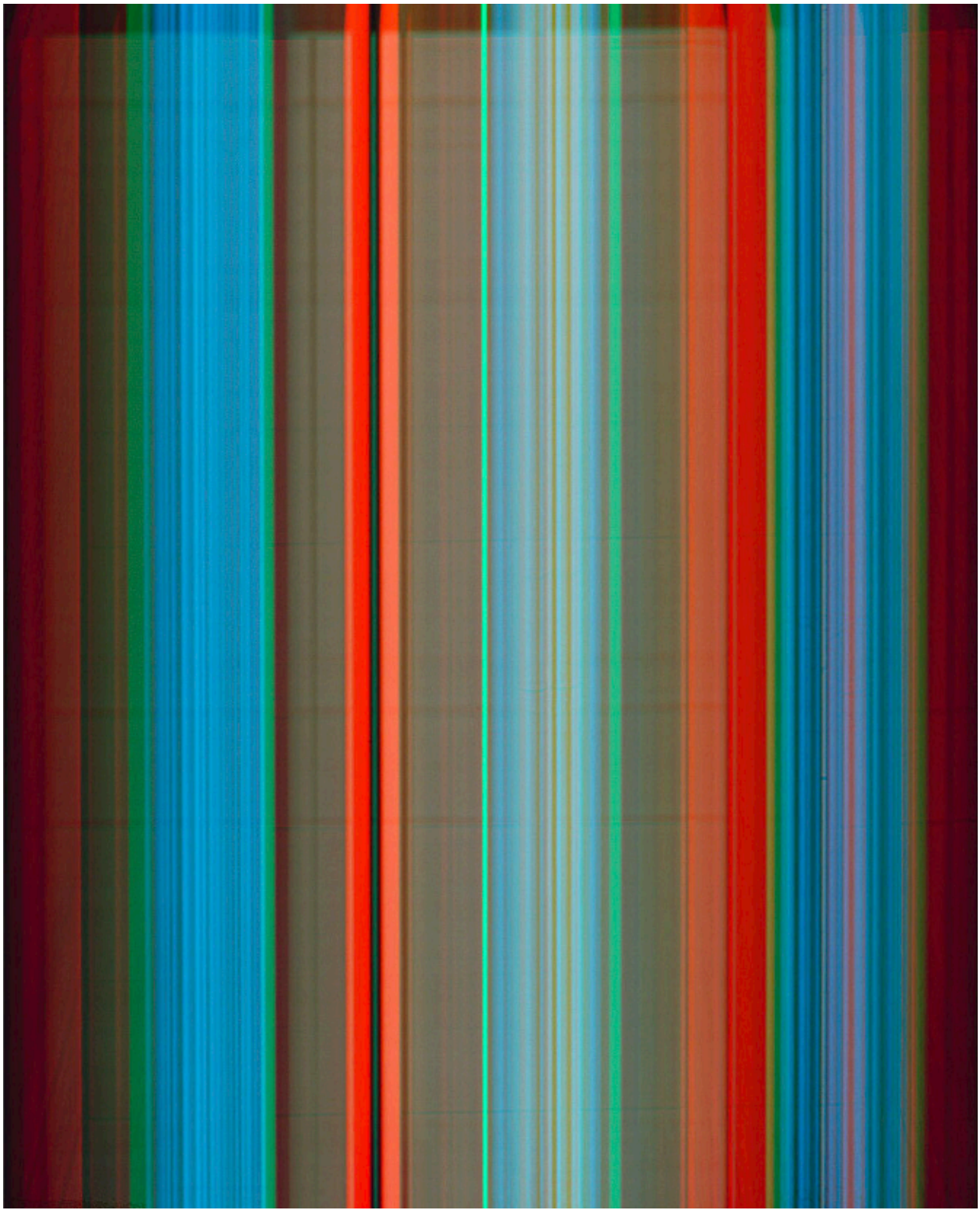
M. Wesely, Borussia Dortmund - FC Bayern Mníchov, štadión Wembley, 20:45 – 22:40 hod., 25. 5. 2013



M. Wesely, Južná Kórea - Švédsko, futbalový štadión Blielefeld, Nemecko, 20:00 – 21:48 hod., 12. 11. 2005



M. Wesely, New York verticals, Chinese food and in & take out, 1995, New York, USA



M. Wesely, New York verticals, Gourmet Deli + Pizzeria, 1995, New York, USA



M. Wesely, Postdammer Platz, Berlín, 5. 4. 1997 – 3. 6. 1999. Na oblohe sú zreteľne viditeľné trajektórie pohybu slnka po oblohe počas celej doby expozície

dlho, ako trvá aj samotná výstavba, tak aby zachytil celý proces meniacej sa scenérie a všetky vrstvy pribúdajúce aj ubúdajúce v obraze. Výsledne fotografie prirovnáva k istej forme vizuálnej archeológie, keď v obraze môžeme skúmať celý priebeh expozície. Nabáda diváka, aby skúmal každý detail a odhaľoval, čo sa pred camerou obscurou počas expozície odohrávalo. Aj z tohto dôvodu vystavuje svoje fotografie ako veľké zväčšeniny bežne v rozmeroch aj 125 x 175 cm. V čase od 7. augusta 2001 do 7. júna 2004 fotografuje výstavbu Museum of Modern Art v New Yorku[55], v čase od 2015 do 2017 fotografoval výstavbu Múzea IMS v Sao Paolo, Brazílií a od roku 2016 do 2017 rekonštrukciu novej Národnú galérie v Berlíne - všetko inštitútice späté s umením.



M. Wesely, zátišie s kvetmi, 10. 2. 2007 – 20. 2. 2007

55 Michael Wesely: Open Shutter at The Museum of Modern Art, projekt vrámci ktorého vznikli 3 čierno-biele a 1 farebná fotografia



M. Wesely, výstavba Múzeua moderného umenia v New Yorku, MoMA, 7. 8. 2001 – 7. 6. 2004., New York, USA



M. Wesely, zátišie s kvetmi, 20. 1. 2007 – 30. 1. 2007

Michael Wesely striedavo sleduje niekoľko tém, pri ktorých ho najviac zaujíma pôsobenie času. Vytvára 5-minútové portréty, sníma celý priebeh futbalového zápasu, premenu mestskej architektúry, rôzne manifestácie, aj rezané kvety, ovocie a ich rozklad v čase.

Medzi najnovšie jeho súbory patrí „No photos on a dance floor" z Berlína, kde v dôsledku dlhej expozície vidíme len spleť ľudských tiel v pohybe. Názov súboru odkazuje k zažitému pravidlu, že v berlínskych kluboch sa nefotografuje, a čo sa odohráva v klube, ostáva v klube.[56]

Michael Wesely pracoval najprv analógovo, približne od roku 2014 využíva už aj digitálny fotoaparát. Vrámci analógu fotografoval

56 Michael Wesely v rozhovore s Guilherme Wisnik-om vo video rozhovore pre Escola da Cidade, 06/2020, [cit. 2021-03-18], URL: https://www.youtube.com/watch?v=gQwY4cf3uEI

na čiernobiely sklenený negatív značky orwo, ktorý stihol vykúpiť ešte pred zánikom firmy, od roku 1995. Využíva aj farebný materiál neznámeho pôvodu. Ako fotoaparát mu slúži kovová krabica s výškovo nastaviteľnou zadnou štandardou umiestnenou vo vnútri a využívajúcou veľký formát negatívu (zrejme 8 x 10”). Výsledné fotografie vynikajú vysokou ostrosťou, aj preto že Wesely objektív, ktorý má výrazne zaclonený a osadený ND filtrom pre ešte ďalšie predĺženie expozície.Aj keď pri analógovom snímaní využíva Michael Wesely objektív, stále pracuje v duchu camery obscury. Pri digitálnom fotoaparáte pracuje inak. Neexponuje jednou súvislou dlhou expozíciou, ale využíva časozberné snímanie v pravidelných intervaloch. Fotoaparát odfotí scénu približne každé 2 minúty a v priebehu dňa tak vytvorí 500 až 600 fotografií, ktoré sú následne spojené do 1 fotografie. Pri digitálnej fotografií prezentuje autor meniacu sa scénu aj v mesačných intervaloch, ktoré potom opäť spojí do výsledku zachytávajúceho jeden celý rok. Dáva tým jasne najavo, že pre neho nie je podstatná dokonalá hĺbka ostrosti, či neskreslená perspektíva camery obscury, alebo nepretržitá, neprerušovaná expozícia, ale najmä dlhohodbý vplyv času na zobrazovanú scénu. Wesely sa ako tvorca, v tomto prípade, prispôsobuje dobe aj dnešným digitálnym možnostiam. Pri fotografovaní Múzea ISM v Sao Paolo však používal stále 4 analógové a 2 digitálne fotoaparáty.

Či už v prípade analógu alebo digitálnej technológie sa Michael Wesely nesnaží len o jediný exemplár, o dosiahnutie výsledku len vlastnými silami (Vera Lutter, John Chiara) alebo iné pridané hodnoty. Po camere obscure siahol z iných dôvodov, a to najmä z dôvodu času, ktorý ho vo výslednej fotografií zaujíma najviac. Netají sa tým, že mu v začiatkoch bola prílišná ostrosť vo fotografiách jeho rovesníkov z Dusseldorfskej školy cudzia, a preto hľadal spôsob ako ostrosť skôr eliminovať, a aj tu



M. Wesely, výstavba Múzeua moderného umenia v New Yorku, MoMA, 9. 8. 2001 – 7. 6. 2004., New York, USA



M. Wesely, výstavba IMS Säo Paulo, 15. 4. 2015 – 22. 5. 2017., Säo Paulo, Brazília



M. Wesely, výstavba IMS Säo Paulo, 13. 12. 2014 – 22. 5. 2017., Säo Paulo, Brazília

mu prišla vhod camera obscura.
Aj keď nechcel Michael Wesely tvoriť ako Andreas Gursky, Thomas Struth, alebo Thomas Ruff, nemožno uprieť, že tak ako Vera Lutter, ani on neunikol svojmu nemeckému pôvod a konceptuálnemu prístupu k fotografii. Ukazuje však, že k tejto technológií pristupuje inak ako Vera Lutter a aktuálne použitím už aj digitálneho fotoaparátu aj vzdiaľuje. Wesely používa v prípade analógu negatívny film, fotografie prezentuje v pozitívnej podobe a vyhotovuje vo viacerých exemplároch. Rovnako sa vrámci námetu púšťa aj do portrétu, či už vrámci tradičnej 5 minútovej série alebo 8 hodinového autoportrétu. Vera Lutter k času vo fotografii často len odkazuju, naopak Wesely sa ho snaží najmä ukazovať.

Michael Wesely je jasný rekordér dlhých expozícií, autor, ktorý skrz fotografie komunikuje svoj manifest. Nesnaží sa len o čo najdlhšiu možnú expozíciu, len o holý rekord bez hlbšieho významu, ktorého konca by sa ani nemusel dožiť. Napriek tomu v januári 2021 ukončil expozíciu dlhú 7 rokov pri fotografovaní Prusského paláca v Berlíne. Michael Wesely je v prvom rade konceptualista, ktorý dokazuje, že vie čo robí. Svojími naozaj dlhými expozíciami sa prepracoval aj do zbierok MoMA v New Yorku. Aj v tomto prípade sa však vynára otázka nakoľko nové, zaujímavé a objavné môžu byť ďalšie Weseleho fotografie ďalších stavieb, zátiší, či futbalových zápasov. Dokáže nimi autor povedať ešte niečo, čo ešte nepovedal?

GÁBOR ÖSZ

SVETLO - ARCHITEKTÚRA - KONCEPT

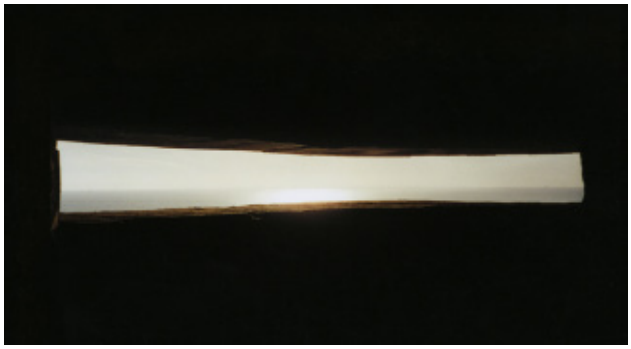
Gábor Ösz je maďarský umelec, žijúci od 90-tych rokov 20. storočia v Holandsku. Vo svojej tvorbe nevyužíva len fotografiu, ale aj video a projekciu. Jeho námetom je často problematika vnímania svetla a obrazu, ako takého, celkovo viac konceptuálny prístup ako len vizuálne lákavá forma. Aj keď v niektorých prípadoch výsledok zaujme formou, je v tvorbe Gábora Ösza vždy prioritou koncept a uvažovanie nad jeho konaním. Cameru obscuru vo svojej tvorbe využil prvý-krát v rokoch 1998 až 2001 pri cykle „Liquid horizon". Výsledkom sú priame fotografie na cibachrome papieri, s reálnou farebnosťou, zobrazujúce výhľad na morskú scenériu. Tie snímal z bunkrov tzv. „Atlantic wall", ktoré slúžili na obranu počas 2. sv. vojny. Zatemnením týchto bunkrov z nich vytvoril cameru obscuru a tak bunkre, ktoré počas vojny slúžili na pozorovanie nepriateľa, nadobudli tentoraz rolu pozorovania za účelom vzniku fotografie. Ösz fotografoval pozdĺž celej línie od Španielska až po Nórsko s dĺžkou expozície 4 až 6 hodín.



bunker na pobreží Severného mora v Ijmuiden, neďaleko Amsterdamu, Holandsko



G. Ösz, č. 2 Scheveningen, Holandsko, 30. 6. 1999, expozícia: 4 h, priama fotografia, cibachrome, 126 x 222,2 cm



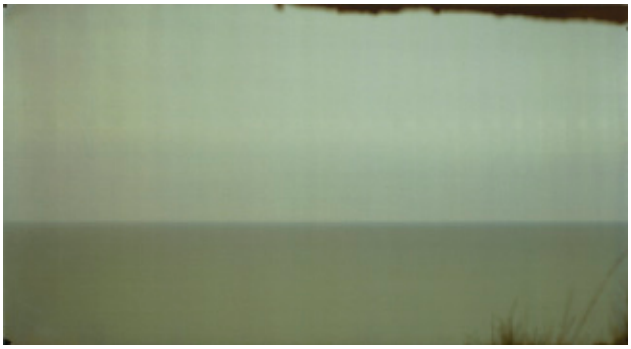
výhľad cez štrbinu bunkra na morský horizont



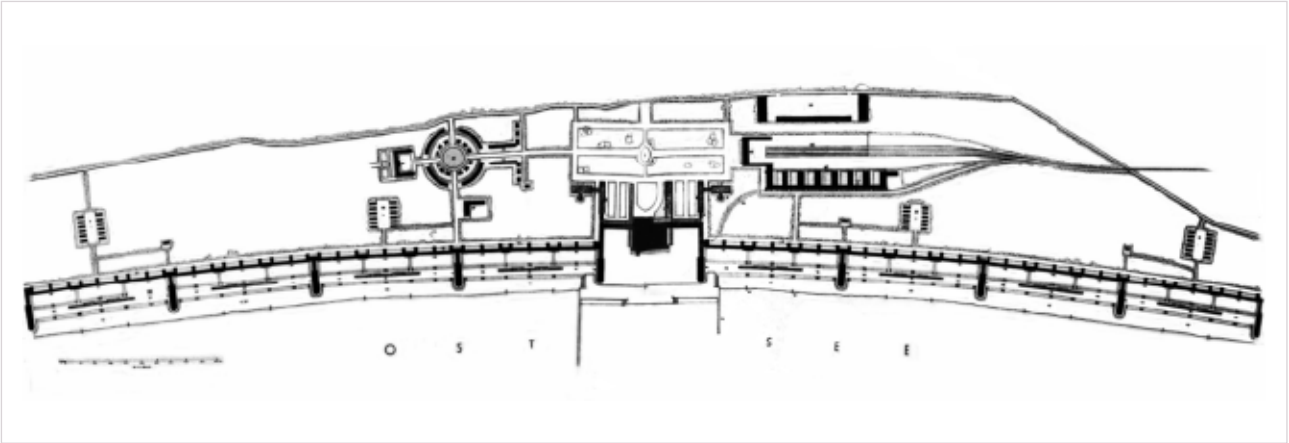
G. Ösz, č. 15 Stavern, A., Nórsko., 3. 9. 2001, expozícia: 3:15 h, priama fotografia, cibachrome, 126 x 240 cm



bunker upravený na cameru obscuru



G. Ösz, č. 5 Mers les Bains, Francúzsko, 19. 9. 1999, expozícia: 5:15 h, priama fotografia, cibachrome, 126 x 230,6 cm



Pôvodný plán pre KdF-Seebad z roku 1936 od architekta Hermana Klotz-a, stavba nebola nikdy dokončená, z pôvodných 5,5 km bolo postavených 3,5 km. Dovolenkový komplex snímal pri projekte Prora.

Pri „Prora projekte" sníma camerou obscurou izby dovolenkového komplexu na severe ostrova Rügen, v Nemecku. Komplex, ktorý sa budoval v rokoch 1936 – 1939, a ktorý sa nikdy nedokončil, sa tiahne popri pobreží Baltického mora (Ost See) 2,5 km na každú stranu a mal zabezpečiť ubytovanie pre 20.000 rekreantov. Gábor Ösz je fascinovaný myšlienkou, že každá izba je tu rovnaká, a preto sa rozhdol exponovať 18 až 20 izieb na ten istý kus fotopapiera, čiže fotografiu. Zaujímavé je, že aj v tomto prípade sníma miesto z obdobia 2. sv. vojny.



Camera obscura, ktorú Gábor Ösz používal na mieste, bola prispôsobená na jednoduchý presun medzi jednotlivým izbami komplexu (viď kolieska na konštrukcií).



G. Ösz, Prora Project č. 4, 7. 7. 2002, izba s 2 oknami, expozícia: 3:05 h, rozdelená medzi 18 izieb, cibachrome 141,8 x 240,7 cm



Pohľad na fasádu KdF-Seebad, koláž z fotografií. Dovolenkový komplex snímal pri projekte Prora.



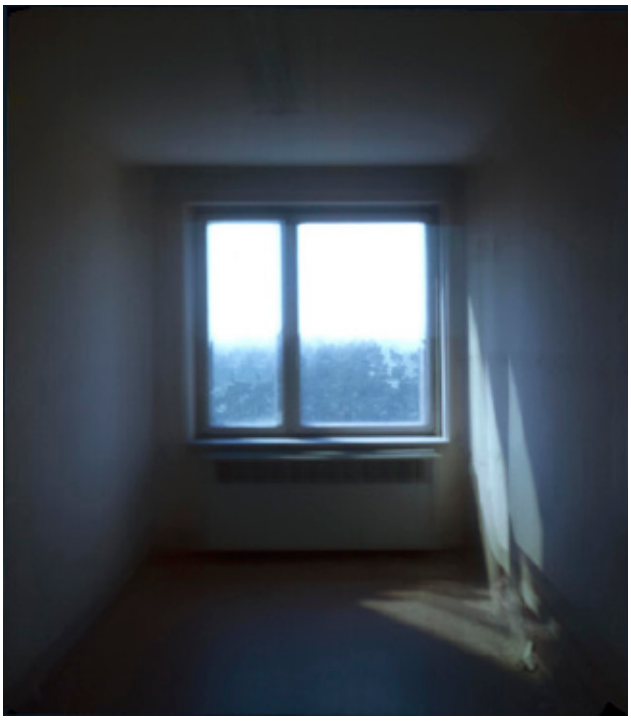
Nekonečná chodba s izbami komplexu KdF-Seebad



G. Ösz, Prora Project č. 14, 24. 8. 2002, expozícia: 3:10 h, rozdelená medzi 18 izieb, cibachrome 188,1 x 246,7 cm



G. Ösz, Prora Project č. 8, 12. 7. 2002, expozícia: 3:15 h, rozdelená medzi 20 izieb, cibachrome 140,5 x 126,5 cm



G. Ösz, Prora Project č. 10, 13. 7. 2002, expozícia: 3:02 h, rozdelená medzi 20 izieb, cibachrome 141,5 x 126,3 cm



G. Ösz, Travelling Landscapes č. 2, 9. 9. 2002, ráno medzi Den Bosch a Rimini, camera obscura, cibachrome, 127 x 129 cm



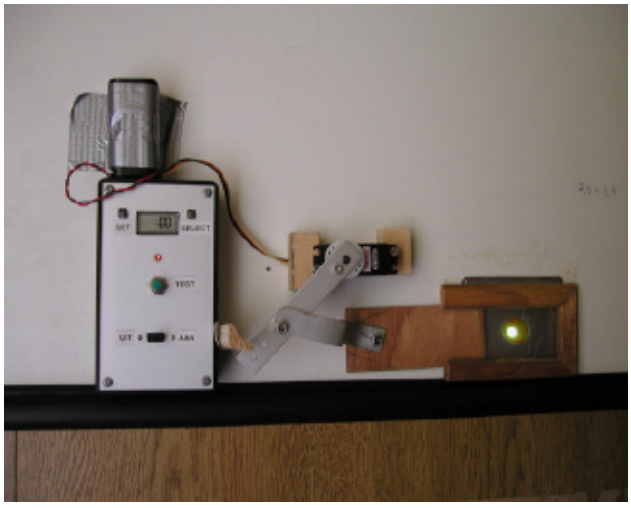
G. Ösz, Travelling Landscapes č. 4, 9. 9. 2002, popoludnie medzi Rimini a Den Bosch, camera obscura, cibachrome, 127 x 122 cm

V rovnakom čase v akom vzniká projekt Prora (rok 2002), fotografuje Ösz ďalší súbor snímajúci krajinu s názvom „Travelling landscape". V tomto prípade využíva ako cameru obscuru ležadlové kupé vlaku a exponuje pomerne krátkou expozíciou 9 sekúnd. Pri rýchlost vlaku, však aj to stačí na rozmazanie scény. Z rovnakého projektu vytvára aj video, ktoré využíval už aj v predošlej tvorbe.

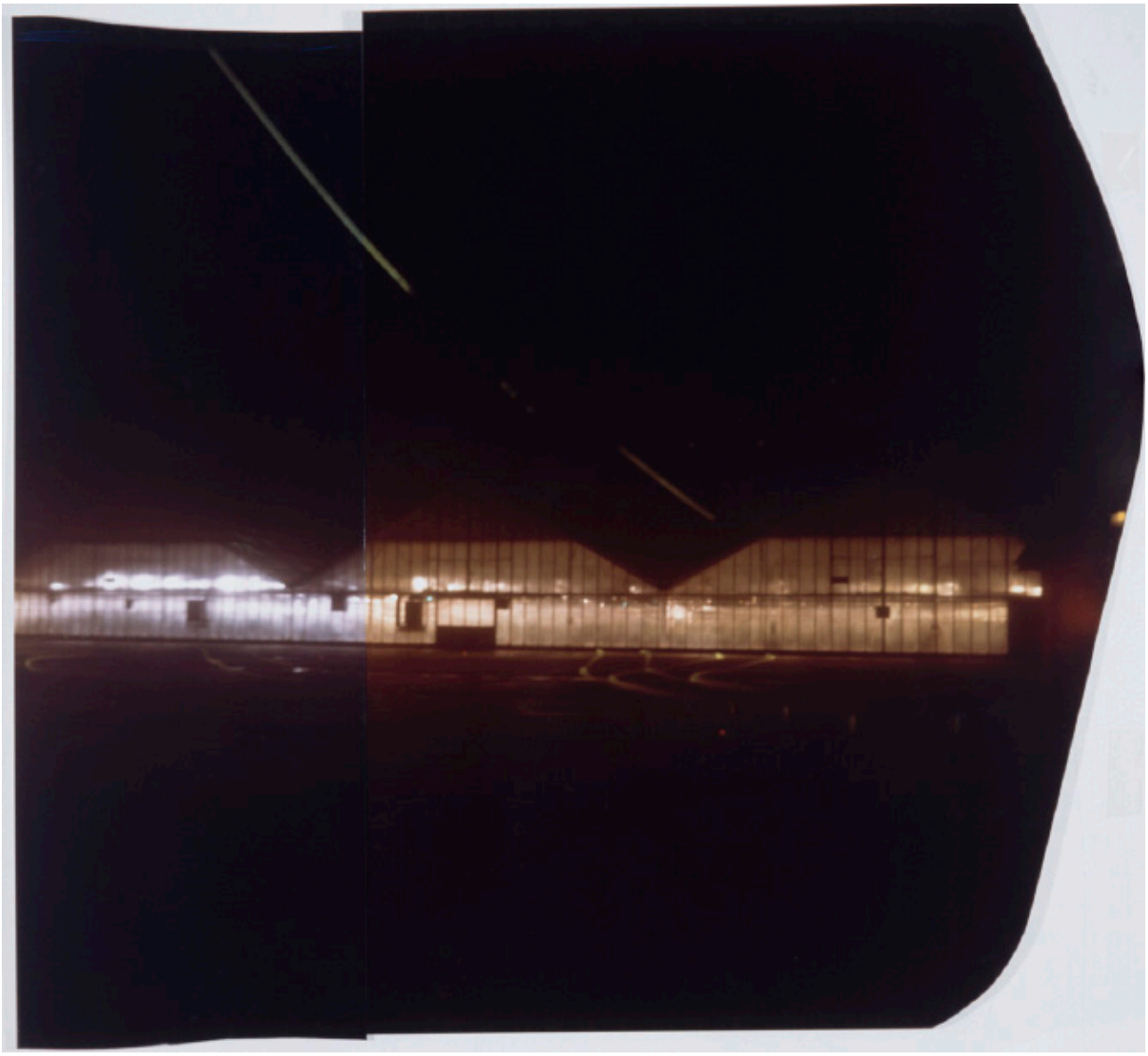
Tak ako videl paralelu pri sledovaní z bunkru 2. sv. vojny, tak ju vidí a nachádza aj pri snímaní sklenníkov na predmestí Amsterdamu v rokoch 2003 až 2004. Pri súbore „Permanent daylight" sníma camerou obscurovu vytvorenou z karavanu sklenníky počas niekoľkých nocí. Ösz tu odkazuje na niekoľko podobností. Karavan aj sklenník vychádzajú z podstaty domu, ale v pravom slova zmysle domami nie sú. Sklenník svietiaci nonstop využíva svetlo na vznik života, na pestovanie rastlín, camera obscura, potrebuje na vytvorenie fotografie rovnako svetlo. S fotografiou z tohto cyklu Permanent daylight no. 6, ktorú snímal počas 4 nocí, vyhral Ösz v roku 2010 cenu BMW Paris Photo.



karavan na mieste, použitý ako camera obscura vrámci projektu Permanent Daylight



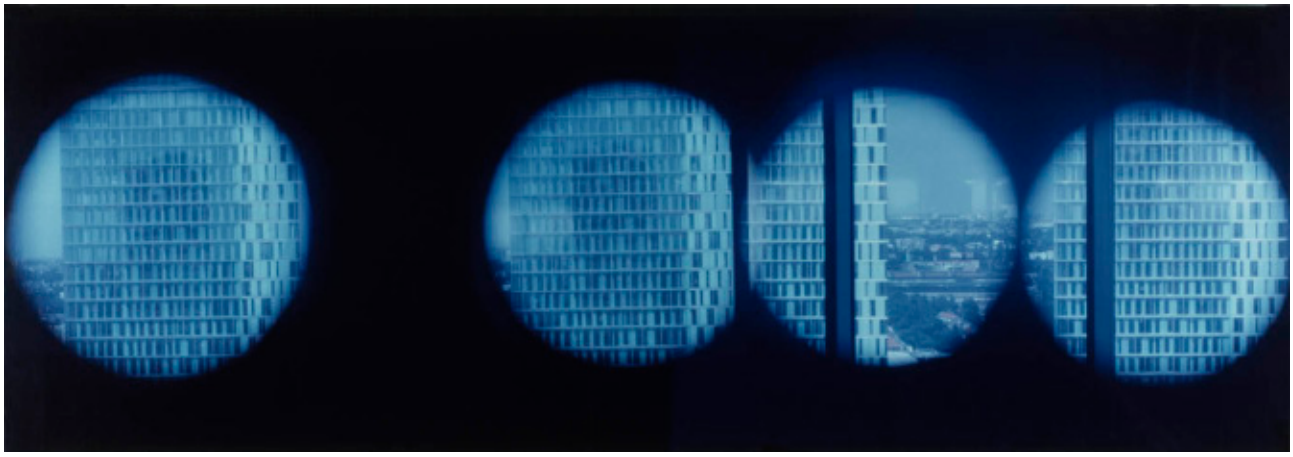
Spínacie zariadenie s časovačom na otvorenie/zatvorenie dierky camery obscury, použité pri projekte Permanent Daylight, kde bolo potrebné exponovať len vnoci.



G. Ösz, Permanent Daylight č. 6, 7. 1. 2004 – 11. 1. 2004, expozícia počas 4 nocí v čase od 17:00 do 08:00 h, priama fotografia, cibachrome, 146 x 156 cm, práve s touto fotografiou vyhral cenu BMW Paris Photo v roku 2010



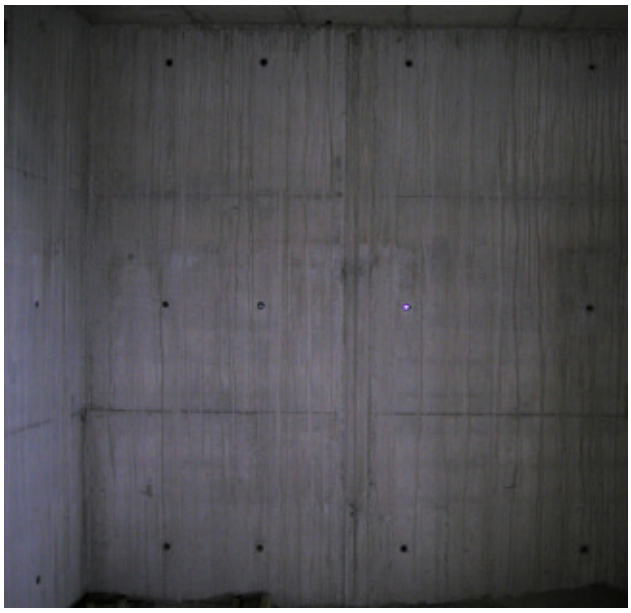
G. Ösz, Permanent Daylight č. 7, 12. 1. 2004 – 16. 1. 2004, expozícia počas 4 nocí v čase od 17:00 do 08:00 h, priama fotografia, cibachrome, 148 x 156 cm



G. Ösz, Constructed View č. 5, expozícia 2 x 4 h, 4 otvory, priama fotografia, cibachrome, 303 x 105 cm



G. Ösz, Constructed View č. 8, expozícia 4 h, 3 otvory, priama fotografia, cibachrome, 239 x 105 cm



Diera v betónovej konštrukcii stavby použitá ako otvor camery obscury pri projekte Constructed View.

V následujúcom období ostáva Gábor Ösz verný svojmu záujmu o architektúru. Všímol si, že pri betónových novostavbách sa používajú železné tyče na spevnenie konštrukcie, ktoré sa po zatuhnutí betónu vyberajú a zanechávajú v hrubých múroch otvory o premiere asi 2cm. To sa rozhodol využiť na vytvorenie camery obscury priamo z týchto ešte nedokončených stavieb. Vytvára fotografie okolitej mestskej krajiny, kde využíva súčasne viacero otvorov, ktoré vďaka svojej povahe tunelov projektujú okrúhle obrazy. Tento a aj ďalšie súbory zaoberajúce sa architekúrou, a pri ktorých využíva princíp camery obscury označuje Gábor Ösz spoločným názvom “Camera architectura”.

Cameru obscuru použil v roku 2008 aj pri súbore „The colours of B&W" ako jednu zo zobrazovacích techník fotografie. Okrem nej použil aj bežný veľkoformátový prístroj na 8 x 10" a farebný aj čiernobiely, negatívny aj pozitívny materiál. Problematiku vnímania scény, svetla, negatívu, pozívitu a farby, ktorou sa tu zaoberal rieši aj vo svojich následujúcich cykloch, tam už využíva najmä videoprojekciu.

K použitiu camery obscury sa vracia až po 9 rokoch v cykle „Spomen". Námetom je opäť architektúra, konkrétne „Spomeniky", čiže pamätníky, ktore dal za čias bývalej Juhoslávie postaviť Josip Broz Tito, a ktoré po páde režimu stratili svoj význam. Fotografa pritiahli najmä svojou abstraktnou geometrickou formou, čo využil aj pri konštrukcií camery obscury. Pre každý pamätník vytvoril jedinečnú cameru obscuru, ktorá kopíruje tvar pamätníka. Ako médium použil plan film nastrihaný podľa potreby z rozmeru 8 x 10" a umiestnený na každú z vnútorných stien camery obscury. Následné zväčšeniny prezentuje v podobe rozloženej camery obscury, čo odkazuje na tvar pamätníka. Týmto prístupom sa snažil sprostredkovať viac pocit, ako popisný obraz konkrétných pamätníkov.



G. Ösz, Colors of Black-and-White 1.A, camera obscura, priama fotografia, cibachrome 183 x 202 cm



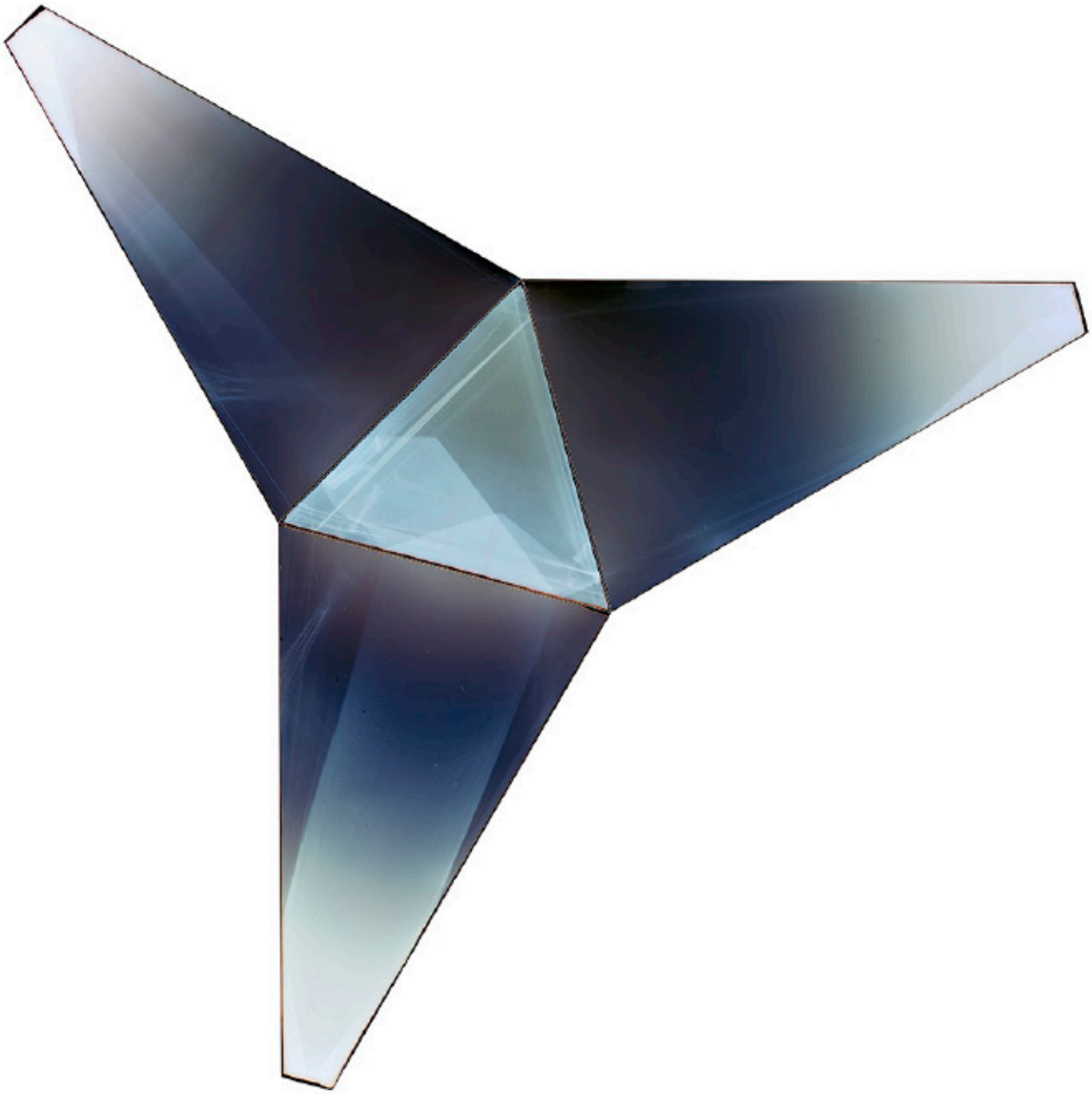
G. Ösz, Colors of Black-and-White 1.B, camera obscura, priama fotografia, čierno-biely RC papier, 185 x 204 cm



G. Ösz, Colors of Black-and-White 2.A, digitálna tlač 150 x 171 cm z 8 x 10" farebného pozitívneho filmu



G. Ösz, Colors of Black-and-White 2.B, digitálna tlač 150 x 171 cm z 8 x 10" čierno-bielého negatívneho filmu



G. Ösz, Spomen C/2. (Tetraeder) camera obscura, 2017, farebný negatív, digitálna tlač 228 x 198 cm



monument v meste Sinj, Chorvátsku, použitý pre Spomen C, s pohľadom na umiestnenie a tvar použitej camery obscury

Gábor Ösz je ďalší konceptuálne uvažujúci umelec. Vo svojej tvorbe využíva okrem camery obscury aj bežný fotoaparát a často aj video projekciu. Zaujíma ho ako sa pozeráme na svet, ako ho vidíme, ako na naše vnímanie pôsobí svetlo. Gábor Ösz nevyužíva cameru obscuru pre možnosť vytvoriť jedinečný exemplár fotografie, minimálne sa na to neodoláva. Cameru obscuru využíva na to, aby vytvoril fotoaparát z miest, ktoré sú určené k pozeraniu sa. Môže to byť bunker z 2. sv. vojny, okno idúceho vlaku, okno nedokončeného dovolenkového rezortu, alebo aj okno niekdajšieho Hitlerového sídla o veľkosti 8 x 4 m, ktorým sa zaoberá vo svojej video inštalácií Das Fenster. Gábor Ösz je umelcom, ktorý si je vedomý svojej témy, ktorá ho zaujíma, a ktorú chce komunikovať, a keď zistí, že camera obscura je vhodným médiom, použije ju. Ak je vhodnejším médiom video, použije to. Gábor Ösz aj tým, že využíva viacero umeleckých techník ukazuje ako z danej formy ťažiť a nebyť jej slepým otrokom.



Pohľad na ištaláciu so Spomen B/3 a camerami obscurami použitými pre tento cyklus, Galéria Loevenbruck, Paríž, 2018

ABELARDO MORELL

MARJA PIRILÄ

JOHN CHIARA

IAN RUHTER

ROBERT CALAFIORE

VERA LUTTER

MICHAEL WESELY

GÁBOR ÖSZ

KONCEPT

TOMASZ DOBISZEWSKI
AÏM DEÜELLE LÜSKI
KATARÍNA HUDAČÍNOVÁ

HRA AJ TECHNOLOGICKÉ VÝZVY

PAVEL BERKOVIČ, DAVID CYSAŘ
GREAT PICTURE

FOTOGRAFUJÚCI NÁROD

SHI GUORUI
TAKASHI HOMMA
TOKIHIRO SATO

STREET AJ GALAXIE

JON WILKENING
DIANNE BOS

DÁVID DOROŠ

PORTRÉT, EMÓCIA A FARBA

KONCEPT

TOMASZ DOBISZEWSKI
AÏM DEÜELLE LÜSKI
KATARÍNA HUDAČÍNOVÁ

Doteraz spomínani fotografi zobrazujú vo svojej tvorbe pomocou camery obscury prevažne popisnú realitu, aj keď nielen tú. Za podnetných pokladám však aj takých, ktorí sa vo svojej tvorbe postupne vzdiaľujú od popisných fotografií, k čomu ich vedie najmä konceptuálne uvažovanie. Ich tvorba s camerou obscurou nemusí byť vždy rozsiahlá a nemusí to byť jediný výrazový prostriedok v ich tvorbe. Z tohto dôvodu sa v tejto kapitole venujem trom autorom, ktorí uvažujú podobne a predsa inak.

Prvým z nich je Tomasz Dobiszewski, ktorý nepoužíva len cameru obscuru a neobmedzuje sa len výlučne na médium fotografie. Využíva aj video, maľbu, site-specific kresbu priamo na steny výstavného priestoru, aj rôzne materiály ako piesok, tráva, koberec. Označenie multimediálny umelec je výstižné. Štúdium ukončil v roku 2005 na Akadémii umení v Poznani, na katedre intermédií fotografie. V súčasnosti žije a tvorí vo Wroclawe.

Jedným z prvých projektov, pri ktorom využil cameru obscuru je súbor „Pinocycle“[57] (2003). Cameru obscuru pripevnil na bicykel, na ktorom jazdil po meste. Na výsledných fotografiách rozoznávame ostrý obraz bicykla, nášho prostriedku poznania, a meniaci sa rozmazaný ruch veľkomesta spôsobený dlhou expozíciou a pohybom bicykla počas nej. Fotografie prezentuje spolu s mapou so zakreslenou trasou jazdy.

V rovnakom období vytvára cyklus „Re-Medium“ (2002 – 2005), pri ktorom opäť využil princíp camery obscury. Ako optiku použil blistre/obaly od liekov, čím získal vždy niekoľko objektívov v geometricky usporiadaných zoskupeniach. Vznikli zaujímavé fotografie, mozaiky, až grafiky, či vzory. Pri pohľade z blízka, však divák zisťuje, že sa jedná o fotografie, na ktorých sú vyobrazené expresívne mužské akty (pravdepodone sa jedná o samotného autora). Vystavené fotografie dopĺňa o návod na použitie v podobe príbalového letáku, aký sa bežne nachádza pri liekoch, a aj o samotné blistre/obaly, od liekov, ktoré použil na zhotovenie fotografií. Dobiszewski sa tu pohráva s myšlienkou, či stavy zobrazené na fotografiách môžu byť vyvolané použitím daných liekov.



T. Dobiszewski, Pinocycle, 2003

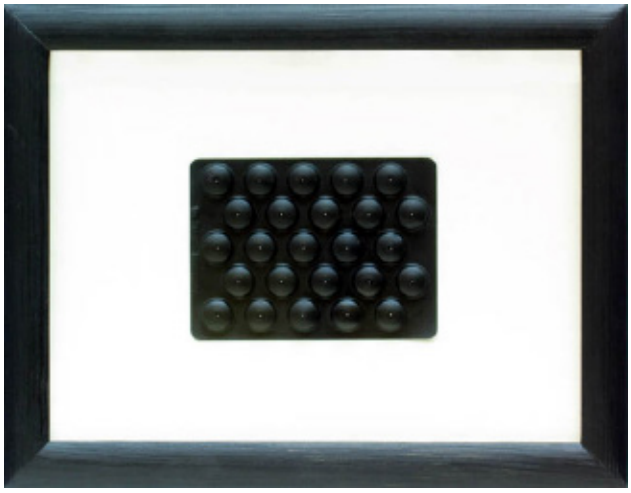
57 spojením anglických slov pinhole (dierková komora) a bicycle (bicykel)

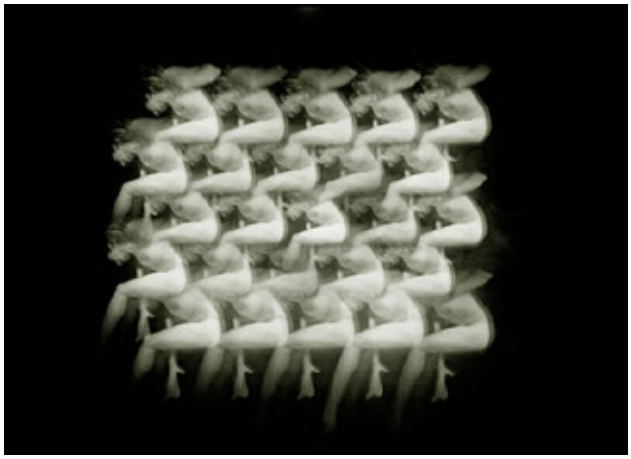
Dokonalú hĺbku ostrosti camery obscury využíva pri súbore „Palingenesis“. Na strop zariadenej izby umiestňuje do blízkosti camery obscury miniatúry nábytku a celú miestnosť sníma hore hlavou. Divák tak na fotografií vidí dve protiľahlé roviny, skutočnú a druhú umelo vytvorenú na strope, pričom váha, čo je skutočnosť a čo ilúzia.

V roku 2010 v „Elektrownii” v Radome (Poľsko) vytvára site-specific inštaláciu „Shadowplay“. V bývalych priestoroch kancelárií vytvára ilúziu bytu.

V priestore členenenom do miestnosti, využíva rozdielným spôsobom hru tieňa. Na pomyselnej chodbe vidíme projekciu lúčov svetla z neexistujúceho okna (ktoré supluje projektor), v ďalšej izbe sú namaľované tiene nábytku na zemi, a v ďalšej miestnosti zariadenej nábytkom sú na stenách fotografie v negatívnej podobe. Pri bližšom obhliadnutí odhalíme fotografie tohto priestoru a fakt, že ich zosnímal tu prítomný nábytok pretransformovaný do podoby camery obscury. V celej inštalácií využíva Dobiszewski tieň, lebo podľa neho je fotografia vlastne len tieňom predmetov. Po tom, čo preskúmal možnosti camery obscury v predošlej tvorbe, tu dokazuje, že to nie je pre neho jediný nástroj, ale len jeden z možných spôsobov ako komunikovať svoj koncept.

Tvorbu s camerou obscurou posúva na ďalšiu úroveň v cykle Designations (Wittgenstein)[58] z rokov 2011 až 2013. Využíva „optiku” v podobe rôznych slov „vyrezaných” v plechových doštičkách, čoho výsledkom je fotografia, ktorá okrem snímanej scény zobrazuje aj slovo použité ako „optiku”. Rovnakú technológiu využil aj v roku 2014[59],





T. Dobiszewski, Re-Medium, 2002 – 2005



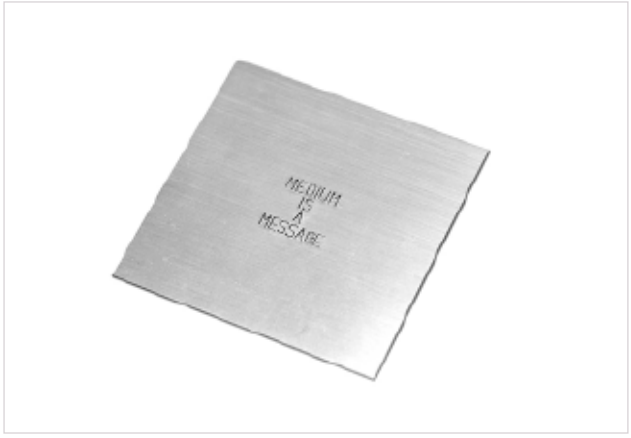


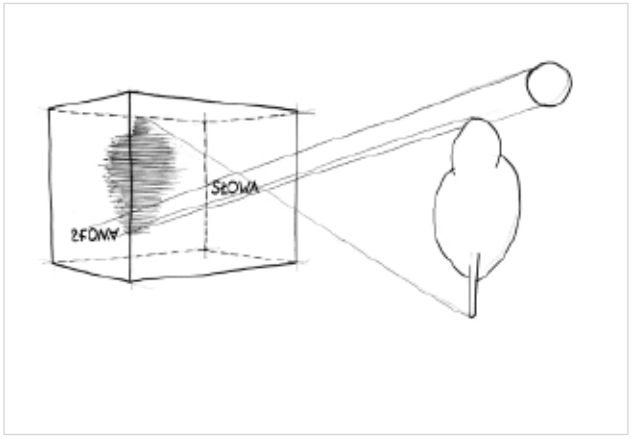
T. Dobiszewski, Palingenesis, 2004

58 Dobiszewski vychádza z výroku rakúskeho filozofa Ludwiga Wittgensteina: „Význam slova je v jeho použití v jazyku.” Dobiszewski tak vo fotografiách nastoľuje otázku, či je dôležitejšia zobrazovaná scéna alebo slovo/text, ktorý ju dopĺňa, či spolu súvisia, a ako sa ovplyvňujú.

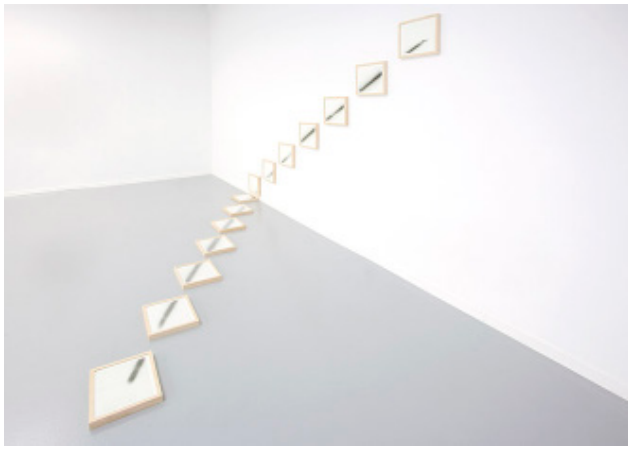
59 inštalácia „In the proposition a world is as it were put together experimentally”







T. Dobiszewski, Designations (Wittgenstein), 2011 – 2013



T. Dobiszewski, 22052016 z cyklu „Tracking the sun", 2016

keď na 8 monitoroch prezentoval 8 videí, ktoré snímal opäť cez „optiku"so slovami.

22. mája 2016 zatemnil Tomas Dobisewski miestnosť a vytvára z nej cameru obscuru. Nie však preto, aby premietol obraz z exteriéru do interiéru[60], ale aby zaznamenal priamo na svetlocitlivý fotografický papier dráhu slnka po horizonte v tento deň.

Opäť potvrdzuje, že je pre neho dôležitejšia myšlienka, ako lákavá forma, a že zvládnutie formy, mu má tento jeho zámer umožniť.

Dobiszewského témou je čas a priestor, obmedzenie vnemu diváka, ilúzia a problém participácie. Dokazuje, že vo svojom autorskom programe má jasno, že sa pevne drží svojej témy, viac ako formy, a technika camery obscury je len jedným z možných prostriedkov, skrze ktorý svoje myšlienky komunikuje. Pri jeho tvorbe je vidieť, ako v každom ďalšom cykle, v ktorom siahá po camere obscure, využíva túto technológiu iným spôsobom a pre jej iné vlastnosti. Je vidieť, ako sa posúva ďalej, že sa nezamotal vo formálnej pasci, aká hrozí aj pri akomkoľvek inom prístupe, nielen pri camere obscure, či fotografií. Dobiszewski tak nie je nútený vyhľadávať nové naplnenie tejto formy, ktoré často-krát po chvíli aj tak len recykluje samo seba. Princíp camery obscury využíva vo svoj prospech, a kde mu camera obscura nestačí, siaha po inej forme, či médiu. Je vhodným príkladom toho, ako sa nestať obeťou vlastného formálneho vyjadrenia, ako prekračovať hranice média, nielen toho fotografického, ako neobmedzovať svoju tvorivosť zbytočnými hranicami, či príliš úzkym nazaeraním na vec.

Druhým autorom, ktorý sa ešte viac snaží nabúravať tradičné vnímanie fotografie je izraelský fotograf a filozof Aïm Deüelle Lüski. Chce eliminovať pojmy ako fotograf a divák, tak ako ich vnímame z bežnej fotografickej praxe, kde jeden z nich

60 Abelardo Morell, Marja Pirilä



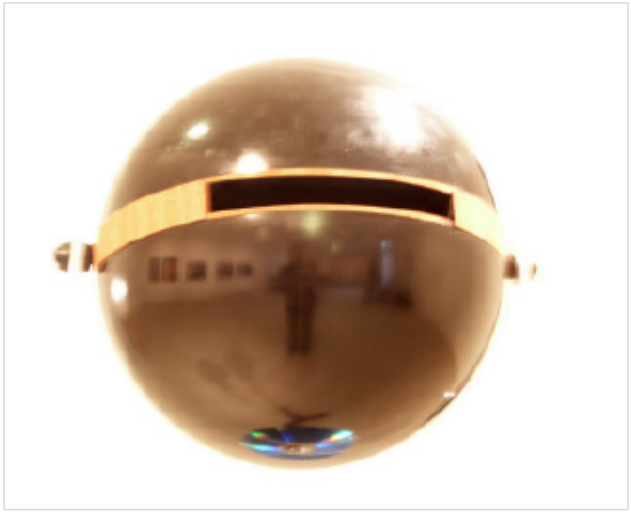
A. D. Lüski, „NSEW“ North-South-East-West camera obscura



A. D. Lüski, miesto popravy Yitzhaka Rabina, Tel Aviv, 2002, fotografia s NSEW camerou obscurou

fotografiu vytvoril a druhý ju príjma. Toto poňatie vníma Lüski ako také, ktoré delí priestor na ten pred fotoaparátom (to čo fotoaparát videl) a ten za fotoaparátom (to čo nevidel, tam kde stál fotograf a čo nevidíme ani na výslednej fotografii). Takejto fotografii hovorí „vertikálna fotografia“, aj preto, že rovina filmu (digitálneho snímača) je vertikálna voči optike objektívu. Z tohto cítiť aj znepokojenie s rozdelením a situáciou v krajine, v ktorej autor sám žije.

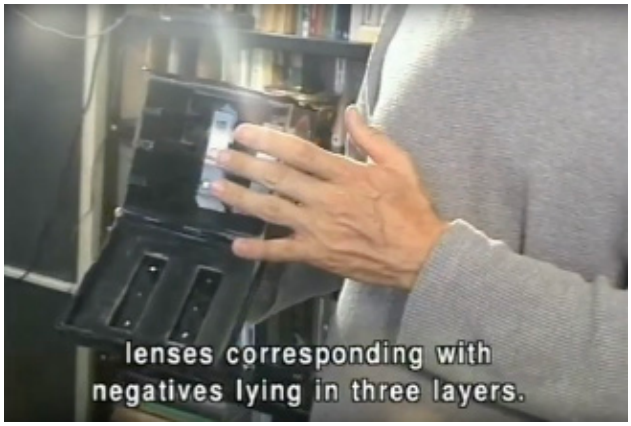
Na to, aby mohol Lüski pristúpiť k fotografií inak, si zhotovuje vlastné camery obscury, ktorých má 40 až 50 modelov. Zámerom je nastoľovať filozické otázky týkajúce sa fotografického média a spoločnosti. V začiatkoch umiestňoval fotocitlivý materiál na dve protiľahlé strany, v ktorých boli zároveň aj otvory camery obscury. Zlom nastal v roku 1998, keď rovinu filmu neumiestnil vertikálne, ale vodorovne, horizontálne, odvtedy hovorí o „horizontálnej fotografii“. Lüski sa snaží vyprovokovať diváka, aby sa oslobodil od predstavy, že fotografia musí zobrazovať niečo, čo videl fotograf a fotoaparát. Snaží sa o nabúravanie pojmov rozhodujúci okamih, fotograf, divák, pred kamerou, za kamerou, fotoaparát, forma média, atď. Cieľom je demokratický, nezaujatý prístup k fotografii a zároveň snaha vyprovokovať nové nazeranie na médium fotografie, na prácu s



A. D. Lüski, guľová camera obscura so záberom 360°

ňou, na spôsob akým pracuje fotograf, ale aj ako vníma výsledok divák. Za všetkým sú najmä filozofické otázky, ktoré si sám kladie. Tak ako Dobiszewski, Ösz, a iní, aj Lüski vystavuje spolu s fotografiami aj camery obscury, ktorými ich vytvori. Keďže značná časť fotografií sú pomerne nečítateľné záznamy svetla na filmovej emulzii, je to aj žiadúce.

Aïm Deüelle Lüski je zaujímavým príkladom fotografa, ktorý svoje myšlienky šíri najmä skrz formu a nie obsah, ktorá však v jeho prípade nie je len na efekt, ale stáva sa opodstatnenou. Nestavia na ojedinelých vlastnostiach camery obscury, ako možnosť veľkého formátu, či fotografia v jedinom



A. D. Lüski, horizontálna camera obscura, screenshot z videa



A. D. Lüski, pita camera obscura

exemplári. Cameru obscuru využívaj najmä pretou, že si dokáže lacno a vo vlastnej réžií zhotoviť akýkoľvek fotoaparát, ktorý mu umožní jeho umelecký manifest. Používa napr. cameru obscuru nazvavnú „North-South-East-West", ktorá sníma všetky 4 svetové strany, alebo cameru obscuru v tvare guľe, ktorá má 100 otvorov a sníma 360° záber, alebo už spomínanú horizontálnu cameru obscuru.[61]

Lüski je fotograf, no najmä filozof. Zaujíma sa o fotografiu ako umenie, ako médium a náš prístup k nemu, to ako ju čítame, vnímame, čo si pri nej uvedomujeme viac aj menej. Aby v divákovi naštartoval tieto myšlienkové pochody, kladie mu filozofické otázky, a to tak, že uchopuje médium fotografie inak. Na to mu slúži camera obscura, fotografický prístroj, ktorý si tvaruje podľa vlastnej potreby. Dokazuje, že camera obscura nemusí slúžiť len na vytvorenie poetických nevidených obrazov vznikajúcich niekoľko rokov, ale môže byť aj veľmi vhodným nástrojom na skúmanie nepoznaných možností média fotografie a objavovanie nového, filozofického.

Treťou konceptuálne zmýšľajúcou fotografkou, ktorá sa pri camere obscure len pristavila je Katarína Hudačínová. Pochádza zo Slovenska a dnes žije a tvorí v Prahe. Jej začiatky s camerou obscurou boli „tradičné" fotografovaním na zápalkovú škatuľku, čo ju veľmi neoslovilo. Následoval perinák prerobený na cameru obscuru vrámci diplomovej práce, ktorý vyústil do karavanu cyklu „Upside Down" z rokov 2014 – 2015. Karavan prerobený na cameru obscuru využila aj vrámci festivalu „Živá ulice - Plzeň", ako súčasť projektu Plzeň EHMK2015. Je zjavné, že ju inšpiroval rovnaký úkaz ako v prípade Abelarda Morella, či Marje Pirili. Oslovuje ju byť priamo vo vnútri camery obscury – v jej prípade karavanu – a vnímať meniacu sa realitu premietanú do vnútra.



K. Hudačínová, z výstavy Upside Down, Nástupište 1-12, Topoľčany, 12/2015

61 Film je vložený horizontálne voči „optike" (nie vertikálne, ako je bežné). Prístroj využíva šesť otvorov na každej z dvoch protiľahlých strán, ktoré sú v jednej línii s troma plochými filmami vložený mi horizontálne vo vnútri camery obscury. Každý z filmov tak blokuje otvory, s ktorými je v jednej línií, ale zachytáva obraz zo zvyšných štyroch otvorov.



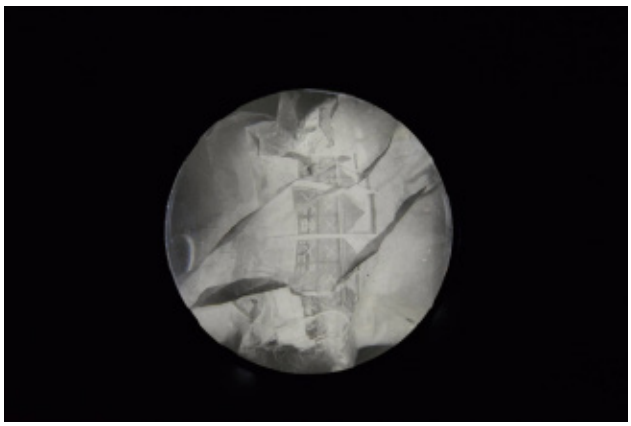
A. D. Lüski, „Back-to-back“ site, Beitunia Barrier, 2003, fotografia vytvorená pita camerou obscurou





vnútro karavanu upravené pre potreby camery obscury vrámci projektu Upside Down, 2014 – 2015





K. Hudačínová, z kolektívnej výstavy Staré - Nové, Dom fotografie, Slovenské Národné Múzeum - Radnice, Levoča, 2015

Priemetaný obraz taktiež prefocuje,[62] no nerozmýšľa len v medziach fotografie ako plochej papierovej zväčšeniny. Už v samotnom karavane má potrebu vnímanú realitu poupraviť aj tým, že ako projekčnú plochu využívaj pokrčeny, zvlnený alebo inak deformovaný papier, či iný povrch. Pre zjasnenie obrazu a skrátenie expozičného času využíva jednoduchú šošovku.

Pri adujstovaní výstavy, sa snaží čo najviac priblížiť vlastnú skúsenosť z vnútra camery obscury. Vystavuje zvlnené, pokrčené a inak deformované fotografie, divákovi predkladá rôzne optiky (napr. kondenzory zo zväčšovacích prístrojov), ktoré opäť ovplyvňujú vnímanie obrazu. Katarína priznáva, že popisná realita ju príliš neláka, a viac ju zaujíma sprostredkovanie zážitku z camery obscury.

V súčasnosti cameru obscuru nepoužíva a pracuje najmä so starými analógovými procesmi, bez zobrazovania popisnej reality. Camera obscura bola v jej prípade len ďalším stupňom v jej vývoji ako autorky. Fotografiu v súčasnosti poníma často-krát ako objekt, ktorý formuje, deformuje, dáva jej tvar, ktorý najviac sprostredkuje jej zámer. Výsledkom tak môžu byť aj fotografie, ktoré procesom vyvolávania nadobudli až zrkadlový povrch a nezobrazujú, ale nastavujú zrkadlo. Katarína Hudačinová je príkladom, ako sa nebáť zrieknuť lákavej formy a naoplátku získať inde ešte viac. Aj keď jej camera obscura kedysi učarovala, s jej rodiacim sa konceptuálnym uvažovaním, nenašla naplnenie pre túto formu. Naopak, jej súčasná tvorba je dôkazom toho, že dokáže vytvárať zaujímavejšie a podnetnejšie diela iným spôsobom a v inej forme.

62 Stredoformátovým prístrojom na čierno-biely film



K. Hudačínová, z výstavy Upside Down, Nástupište 1-12, Topoľčany, 12/2015

HRA AJ TECHNOLOGICKÉ VÝZVY

PAVEL BERKOVIČ, DAVID CYSAŘ
GREAT PICTURE

Ak je koncept najviac sofistikovaný umelecký prístup, kde myšlienka má najväčšiu váhu, tak jeho protipól je intuitívna hra. Práve chuť hrať sa, skúšať a objavovať je najväčšou hnaciu silu pri následujúcich autoroch. Ich počiny možno nie sú vysokým umením, no vďaka hre demonštrujú možnosti camery obscury, aj s ňou súvisiaceho analógového procesu.

Česká dvojica autorov Pavel Berkovič a David Cysař sa stretli na FAMU v roku 2001. Obaja sa venujú najmä práci kameramana[63] a fotografmi sú takpovediac až v druhom rade. Berkovič s Cysařom si už v roku 2003 vymysleli dodávku prerobenú na cameru. Od júla do septembra (toho roka) pracovali na projekte „Labyrintem (automobilem po magické krajině Čech a Moravy)". Dodávka Mercedes Sprinter so zatemnenou zadnou časťou, po otvorení zadných dverí slúžila ako camera obscura osadená objekítvom[64]. Ako vysvetľuje David Cysař v rozhovore[65] pre Dvojku Českého rozhlasu v máji 2019, ostrilo sa posúvaním zadnej štandardy s negatívom vo vnútri dodávky a komponovalo sa pohybom automobilu, ako povedal Cysař v rozhovore „jednotkou a spátečkou". Negatív v rozmere BC 108 x 70 cm pri citlivosti 100 ASA poskytla firma Foma. Vo výsledku dosahovali dĺžku expozície od 10 sekúnd po štyri a pol hodiny. Vystavené fotografie vytvorili kontaktnou metódou. Podnetom a vodítkom k projektu bola kniha[66] Labyrintem tajemna aneb průvodce po magických místech Československa od Martina Stejskala. Nemala byť jediným kľúčom, mala byť skôr návodom. Z názvu knihy aj projektu je zrejmé, že autori čiastočne vsádzajú na snové podanie camery obscury, čo evokuje istú mieru magična. Výsledné čierno-biele fotografie krajín výrazne nevynikajú ani zaujímavou kompozíciou, ani formálnym prevedením a necítiť z nich (až na zopár výnimiek) ani zamýšľané magično. Autori sa snažili postaviť svoj magický zámer na princípe camery obscury, avšak podcenili kompozíciu, vhodnejší výber scén aj svetelnú atmosféru. Výsledny súbor tak nekorešponduje so zvoleným názvom a svojou umeleckou kvalitou nepresvedčuje.





Dodávka Mercedes Sprinter upravená na cameru obscuru, ktorú české duo použilo v roku 2003 v rámci projektu Labyrintem.

63 David Cysař robil kameru pri dokumente "Muj otec Antonín Kratochvíl" o známom fotografovi, 2020, Pavel Berkovič robil kameru pre známy český krimi seriál Vzteklina, 2018

64 Dodávka, akú použil aj Ian Ruhter, sa javí ako vhodné „ready-made" riešenie vprípade veľkej a ľahko transportovateľnej camery obscury.

65 Dvojka, Český rozhlas, Host: fotograf a kameraman David Cysař, dědic Winternitzovy vily, 22. 5. 2019, [cit. 2021-01-21], URL:< https://dvojka.rozhlas.cz/host-fotograf-a-kameraman-david-cysar-dedic-winternitzovy-vily-7950113>

66 Stejskal, Martin, Labyrintem tajemna aneb průvodce po magických místech Československa, Nakladatelství Paseka, 1991



Pavel Berkovič, David Cysař, z cyklu Labyrintem, 2003, kontaktná kópia 108 x 70 cm



Pavel Berkovič, David Cysař, z cyklu Labyrintem, 2003, kontaktná kópia 108 x 70 cm



Pavel Berkovič, David Cysař, z cyklu Labyrintem, 2003, kontaktná kópia 108 x 70 cm

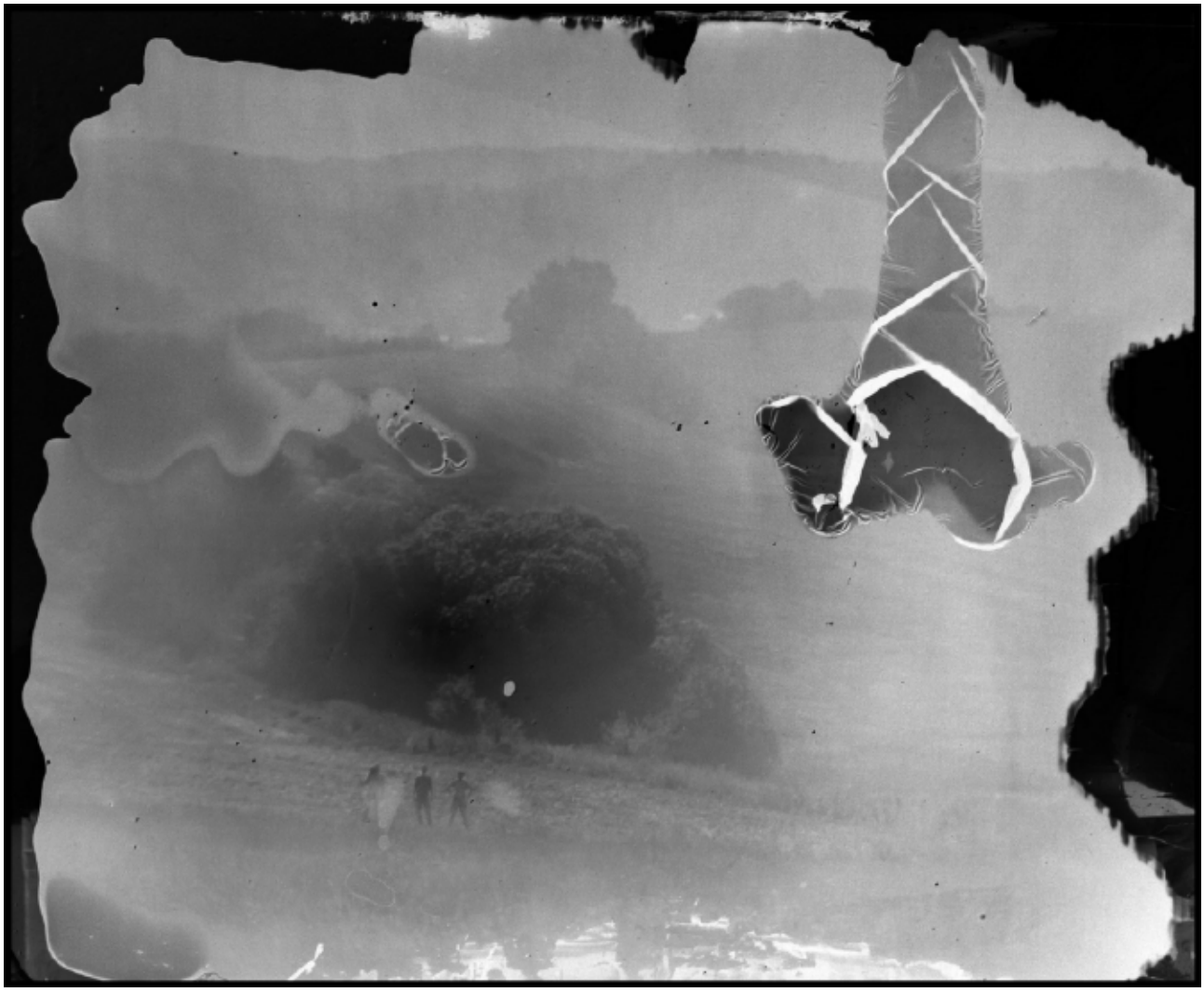


Pavel Berkovič, David Cysař, z cyklu Labyrintem, 2003, kontaktná kópia 108 x 70 cm

Chuť experimentovať prišla znova v septembri 2014, keď prizvali k sebe Jakuba Halouska, ktorý pripravil foto emulziu. Tá bola nanesená na sklenenú dosku rozmeroch 1,5 x 1,0 m, a na záložnú plastovú dosku rozmeroch 2,0 x 1,0 m. Camera obscura nadobudla podobu stanu so samonosnou koštrukciou o rozmere 5 x 5 x 3 m a dostala pomenovanie Magnus II. Priebeh celého projektu ukazuje dokument České Televize s názvom „Česká fotka".[67] Zachytáva prípravu emulzie, sklenených dosiek, návštevu v Meopte, ktorá dodala 25 cm čočku objektívu, priebeh fotografovania aj výslednú fotografiu. V tomto prípade je zaujímavý koncept stanu ako camery obscury, nie takého, aký používal Kepler, či v súčasnosti Abelardo Morell, ale stanu, ktorý svojou konštrukciou supluje cameru obscuru krabicového typu. České duo použilo fotostan zámerne väčší, ako samotný negatív, čo im umožnilo pohyb zadnej štandardy pre potreby kompozície aj zaostrenia. Pôvodnú 25 cm čočku museli pre zlepšenie ostrosti pricloniť na otvor premieru približne 10 cm. Výsledkom je sklenený negatív s istými (očakávanými a asi aj žiadúcimi) technickými vadami, ktoré zdôrazňujú jedinečnosť experimentu. Na fotografii vidíme tri stojace postavy - autorov - v krajine. Fotografiu sa týmto snažia povýšiť na najväčší autoportrét (najväčšie selfie) v Českej republike, aj keď z fotografie je takmer nemožné identifikovať ich tváre.

U Berkoviča s Cysařom v oboch prípadoch prevyšuje nadšenie z analógové procesu, z hry, experimentu aj zdolávania technických výziev. V ich konaní mi chýba hlbší umelecký

67 dokumentárny seriál Česká fotka, 7. časť Posedlost fotoaparátem, Česká televize, 2015



Pavel Berkovič, David Cysař, Jakub Halousek - ostřili, běželi, fotili - Magnus II, 09/2014, pozitívny obraz zo sklenenej dosky s nanesenou emulziou, 1,5 x 1,0 m

zámer, ktorý by ich cameru obscuru s veľkým sklenenýmnegatívom nasmeroval inam, ako len na lúku, aby snímala selfie ich tvorcov.

Je prospešné, ak forma a obsah spolu súvisia, inak jedno bez druhého ostáva kdesi na pol ceste, v tomto prípade pri veľkých negatívoch, veľkých camerach obscurách a najväčšom českom selfie.

Osem rokov pred tým, než Berkovič s Cysařom vytvorili najväčšie české selfie (r. 2006), sa v USA skupina 6 fotografov a asi 400 nadšencov pre vec rozhodla, že vytvorí najväčšiu fotografiu na svete. Nápad vznikol potom, čo jeden z nich, Clayton Spada, používal cameru obscuru pri svojich prednáškach v Číne. Už vtedy exponoval pomerne veľké formáty 8 x 12 stôp (244 x 365 cm). Cieľom skupin bol však oveľa väčší - najväčší formát. Camera obscura bola logickou voľbou, ako vyrobiť najväčší fotoaparát, ktorý by poňal, najväčší negatív. Rovnako ako Ian Ruhter aj oni sa rozhodli využiť už existujúcu budovu. Voľba padla na letecký hangár[68] na bývalej vojenskej základni El Toro amerických námorných síl v Irvine, Californii, USA.

Zámer bol vytvoriť fotografiu, ktorá nebude pozostávať z viacerých panelov[69] alebo spojených kusov. Z tohto dôvodu si nechali utkať v Nemecku obrovský súvislý kus látky s hmotnosťou 545 kg. Ešte pred „ostrou expozíciou“ spravili niekoľko skúšok na malý formát negatívu. Z pôvodne odhadovaných niekoľko hodín až dní, sa dopracovali k výslednej expozícií 35 minút. Deň pred expozíciou naniesli na obrovské plátno 80 kg fotografickej emulzie. Následujúci deň, 7. 7. 2006 o 11:30 h exponovali obraz cez dierku premieru 6 mm v celkovej dĺžke (už spomínaných) 35 minút. Zámer tvorcov



Camera obscura Magnus II v poli, 5 x 5 x 3 m, 09/2014



vo vnútri camery obscury Magnus II, 5 x 5 x 3 m, 09/2014



P. Berkovič, D. Cysař pri pohľade cez 25 cm šošovku, ktorú dodal český výrobca Meopta, 09/2014



P. Berkovič, D. Cysař pri vyvolávaní, 09/2014

68 Rozmery hangáru boli 49x23 m pôdorys pri výške 13, 5 m

69 Vera Lutter, Shi Guorui a iní exponujú niekoľko kusov fotografického papiera, strihaného z rolky, v camere obscure počas jednej a tej istej expozície, čo vo výsledku vytvára 1 fotografiu zloženú napr. zo 4 rovnakých častí, panelov.



dobrovoľníci pomáhajúci pri realizácii projektu The Great Picture

sa podaril a vznikol The Great Picture, fotografia veľká 32,74 x 9,58 m.

Pri týchto experimentoch je zrejme, že práve camera obscura je prístupom, ktorý umožní vyrobiť fotoaparát takmer zo všetkého a podľa presných požiadaviek. Či už autor sleduje možnosti manipulácie, ľahkého presunu, zvoleného analógového média, alebo veľkosť výsledného formátu. The Great Picture neexceluje obsahom, stavia najmä na svojej monumentalite, a práve vďaka nej dokonale demonštruje jednú z formálnych možností camery obscury. Ukazuje, že na vznik naozaj veľkej fotografie, nepotrebujeme nutne dokonalé drevené debny ako Vera Lutter, ale stačí nájsť vhodný už hotový „fotoaparát" a ten osadiť médiom, ktoré zachytí obraz. V prípade budovy sa zdá, že je autor obmedzený snímať len jej okolie. Ak však nemožno vziať fotoaparát k jeho námetu, možno vziať jeho námet k fotoaparátu. Ian Ruhter postavil pred dom človeka, rovnako však mohol premiestniť aj iný objekt a fotografovať následne ten. Prečo takto nepostupovali autori The Great Pictures? Prečo sa občas stáva, že čaro formy zvíťazí a tvorca zabúda na obsah?

Každopádne títo nadšenci dokazujú, že camerou obscurou môže byť auto, budova, aj ľahko prenosný stan. Veľkosť ani tvar tohto fotoaparátu nie sú obmedzené, alebo inak dôležité, dôležitá je najmä dokonalá tma v jeho vnútri, ktorá umožní vykresliť obraz svetlu vnikajúcemu len cez malú dierku.



The Great Picture, 7. 7. 2006, letecká základňa námorných síl El Toro, Irvine, California, USA, 32,74 x 9,58 m

FOTOGRAFUJÚCI NÁROD

SHI GUORUI

TAKASHI HOMMA

TOKIHIRO SATO

Ak k niektorému národu patrí neodmysliteľne fotoaparát, tak sú to japonci, čínania a zástupcovia príbuzných národov, ktorí pre stredoeurópana vyzerajú všetci rovnako. Ustavične fotografujúci jedinec, mieriaci na čokoľvek, čo upútalo jeho pozornosť, ktorý končí deň s tisíckou nových fotografií. Camera obscura so svojou dlhou expozíciou a komplikovanejšou obsluhou sa nejaví ako optimálny nástroj pre takéhoto fotografa. Napriek tomu, nie všetci potrebujú vytvárať tisíce fotografií denne.

Shi Guorui je čínsky fotograf, ktorý od roku 2014 žije v Catskill, štáte New York, USA. Predtým žil v Pekingu, v Číne, kde vyštudoval fotografiu, a od roku 1996 používal aj menšiu cameru obscuru. Zlom nastal v roku 1998, keď prežil ťažkú autonehodu, pri ktorej prišiel o život jeho kamarát. Shi Guorui sa rozhodol svoj nielen umelecký život spomaliť. Od roku 2002 používa veľké camery obscury zhotovené priamo na mieste. Využíva hotelovú izbu, strážnu vežu, ale aj fotostan.

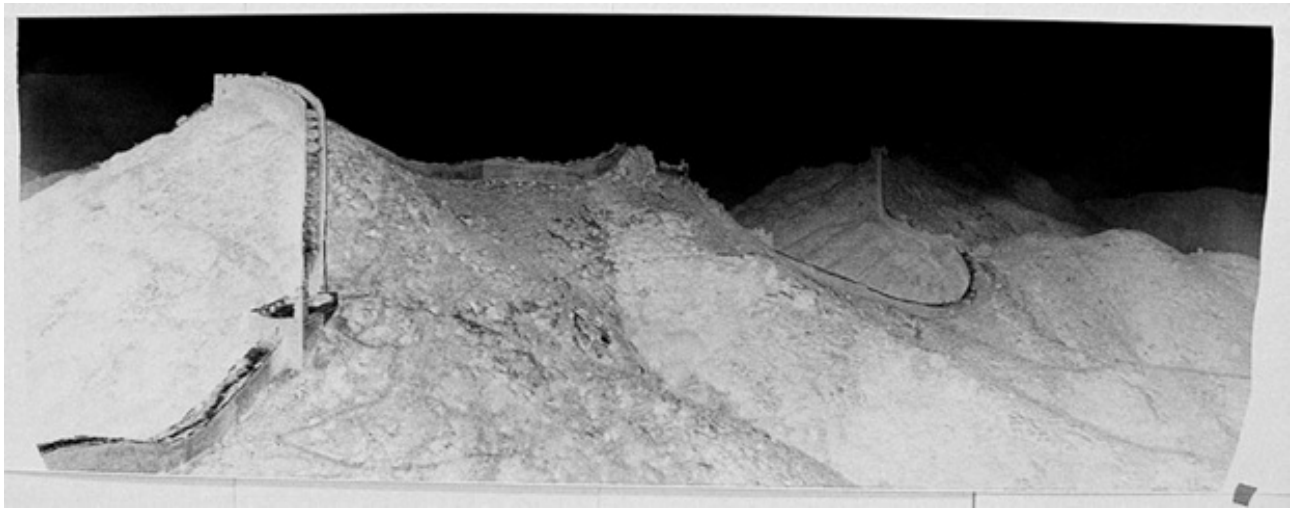
V roku 2002 fotografuje ako prvý námet Veľký čínský múr. Cameru obscuru vytvoril z rozhľadne samotného čínskeho múru a múr tak sníma obraz seba samého. Následne fotografuje Hong Kong, Shanghai, Peking, New York, Las Vegas a ich mestské scenérie s dĺžkou expozície zvyčajne 8 hodín. K fotografovaniu Hong Kongu sa pravidelne vracia. V súčasnosti fotografuje v Catskill a okolí, kde aj žije. Vyhľadáva miesta, ktoré maľoval kedysi britský maliar Thomas Cole (1801 – 1848) a tie fotografuje camerou obscurou, napr. ako vodopád Kaaterskill na rieke Hudson, kde exponoval 34 hodín. Shi Guori si vyberá tradičné, miestami až prvoplánovo ľúbivé krajinárske námety. Jeho prístup je však inšpirujúci tým, že ako verný krajinár sa nevzdáva a fotografuje aj v ťažko prístupných miestach, ako sú úbočia Mt. Everestu, kde v roku 2005 vytvoril camerou obscurou fotografie tejto najvyššej hory sveta. To mu umožnila najmä konštrukcia jeho camery obscury v podobe fotostanu a nie veľkej ťažkej debny ako používajú niektorí iní autori. Dokazuje tak, že vhodne zvolená konštrukcia camery obscury nemusí byť prekážkou, ale skôr naopak.



Shi Guorui, výhľad na ostrov Hong Kong z Kowloon-u, 19. 7. 2016 – 20. 7. 2016, jedinečná brómstrieborná fotografia, 244 x 226 cm

Takashi Homma je japonský fotograf, ktorý začal študovať fotografiu na Nihon University College of Art. V roku 1984 zo školy odišiel, aby dal prednosť pozícii fotografa v reklamnej agentúre. V roku 1991 odišiel do Londýna, kde pracoval ako fotograf pre známy časopis i-D. V rámci formy pracuje skôr tradične, zvyčajne vo farbe. Divákovi skôr nezaujato ukazuje, než aby ho chcel rázne konfrontovať, či mu podsúvať svoje vlastné videnie.[70] Pripomína viac Stephena Shora, či Roberta Adamsa, ako čierno-biele expresívne fotografie od Daido Moriyama a ďalších, ktoré sa nám vybavia pri japonskej fotografickej scéne.

70 To je viditeľné aj v jeho knihe New Documentary. Homma, Takashi, New Documentary, vydavateľ stvo Asahi Shimbun, 01/2011, paperback, 234 strán, ISBN: 4900050563



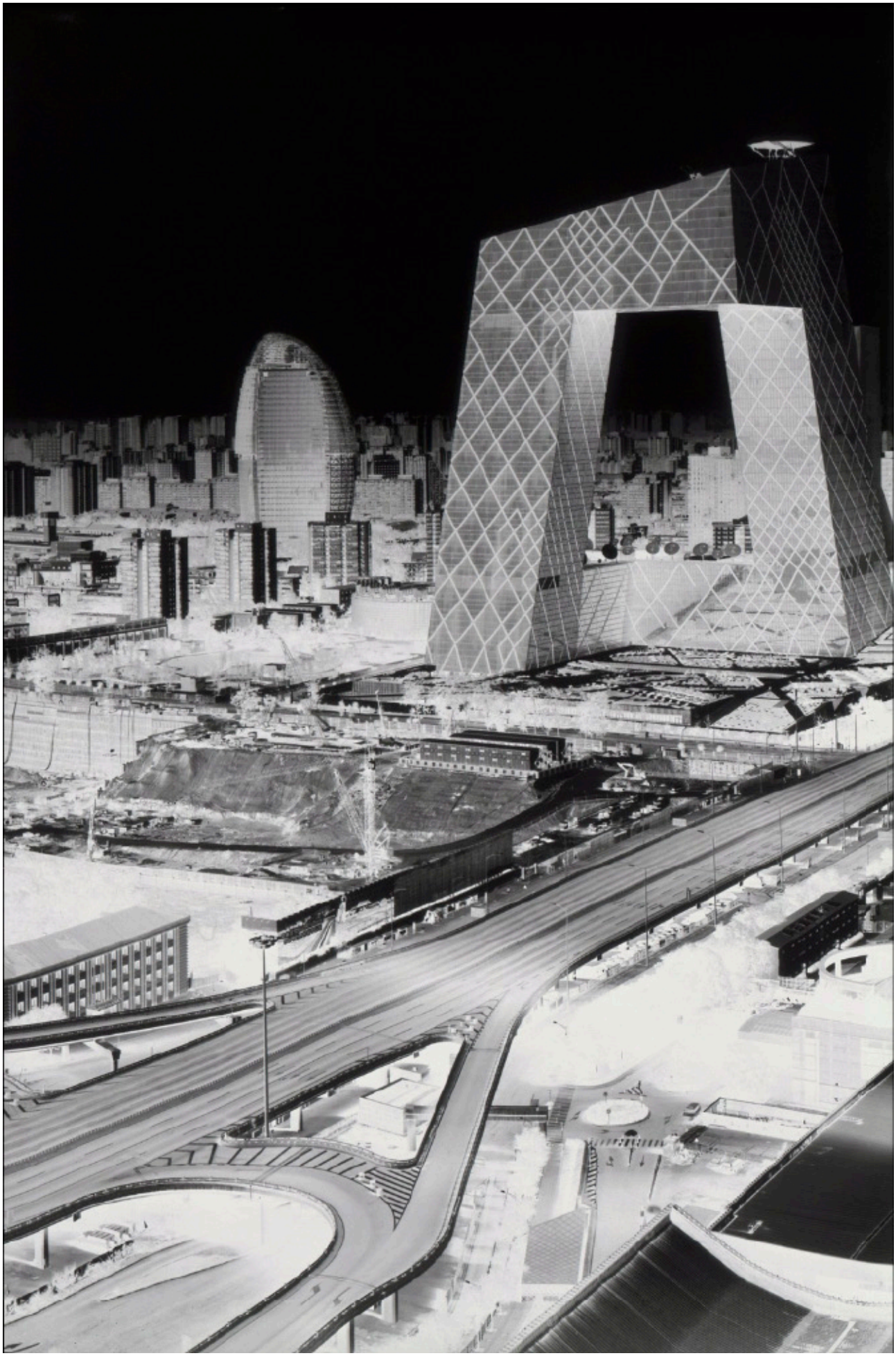
Shi Guorui, Veľký čínsky múr, 2002, Čína, jedinečná brómstrieborná fotografia, 126 x 330 cm



Shi Guorui, Mt. Everest, 8848 m, 20. 11. 2005, jedinečná brómstrieborná fotografia, 129 x 400 cm



Shi Guorui, Bird's Nest Stadium, Peking, Čína, 15. 1. 2018., jedinečná brómstrieborná fotografia, 137 x 343 cm



Shi Guorui, Peking, CBD, 8. 6. 2013 – 9. 6. 2013, jedinečná brómstrieborná fotografia, 218 x 140 cm



Takashi Homma, Tokyo, 2014

Takashi Homma začal cameru obscuru používať od roku 2013. Inšpiroval ho k tomu iný japonský fotograf Nobuo Yamanaka, ktorý v 70. rokoch 20. storočia zatemnil svoj byt a vytvoril tak z neho cameru obscuru, ktorou fotografoval mesto Tokyo (obr. na str. 169). Fotografie, vytvorené camerou obscurou prezentuje Homma vrámci cyklu „Tokyo Obscura", ale aj vrámci cyklu „The Narcissistic City", ktorý vydal aj knižne[71]. Hlavnou myšlienkou bolo vytvoriť fotografie architektúru za pomoci architektúry samotnej. Zreteľný je odkaz na Narcisa a jeho odraz na vodnej hladine, ktorého paralelou je tu architektúra, ktorá sa pretvorená na cameru obscuru „pozerá" a sníma „odraz" samej seba.

Homma sa zároveň odvoláva na tradičnú japonskú esej[72] od Jumichiro Tanizaki-ho z roku 1933, voľne preloženú ako „Pochválené tiene". Tma bola kedysi bežnou súčasťou života v Japonsku, čo v tomto prípade má evokovať fotografovanie zo zatemnenej miestnosti, čiže camery obscury. Takashi Homma k tomuto účelu využíva rôzne hotelové izby a iné dostupné priestory. „The Narcissistic City" tvoria fotografie vytvorené camerou obscurou v mestách v Japonsku, ale aj v USA. Autorovým cieľom nie je obraz určitého konkrétneho mesta, ale mozaika mesta vo všeobecnosti, vytvorenie jeho atmosféry, aj zachytenie jeho podvedomia. Atmosfére súboru dopomáha zvolená technika aj jej hrubý analógový výraz. Homma sa aj v tomto prípade iba snaži o nezaujaté ukazovanie, no zvolená technika a jej nedokonalosti tentoraz pripomínajú práve spomínaných expresívnych japonských fotografov ako Daydo Moriyama, či Daisuke Yokota.

Aj keď sa Takashi Homma prezentoval v novembri 2016 v Taro Nasu Gallery, v Tokyu, výstavou[73] „Various camera obscura studies – in progress", podľa dostupných zdrojov pravdepodobne v súčasnosti cameru obscuru nevyužíva. Ešte v roku 2015 vytvoril camerou obscurou fotografie pre výzdobu výkladu Ginza Maison Hermès, v Tokyu, Japonsku. Štvorhodinové expozície

71 Homma, Takashi, The Narcissistic City, MACK, 04/2016, paperback, 112 strán, ISBN: 9781910164600

72 Tanizaki, Jumichiro, In praise of Shadows, 1933, z Aperture 219/Tokyo, Issue Summer 2015, str. 62, ISSN 0003-6420

73 Homma, Takashi, Various camera obscura studies - inprogress, 18/11/2016, [cit. 2018-05-30], URL: <http://www.taronasugallery.com/en/exhibitions/-various-camera-obscura-studies-inprogress/>



Takashi Homma, New York, 2013, Takashi Homma je jedným z autorov, ktorí zvyknú svoje fotografie inštalovať aj tak, ako vznikli v camere obscure, teda hore hlavou.

vtedy fotografoval z protiľahlej budovy pretvorenej na cameru obscuru. Za základ tohto umelecko-komerčného projektu možno považovať jeho predošlé pôsobenie ako módneho fotografa.

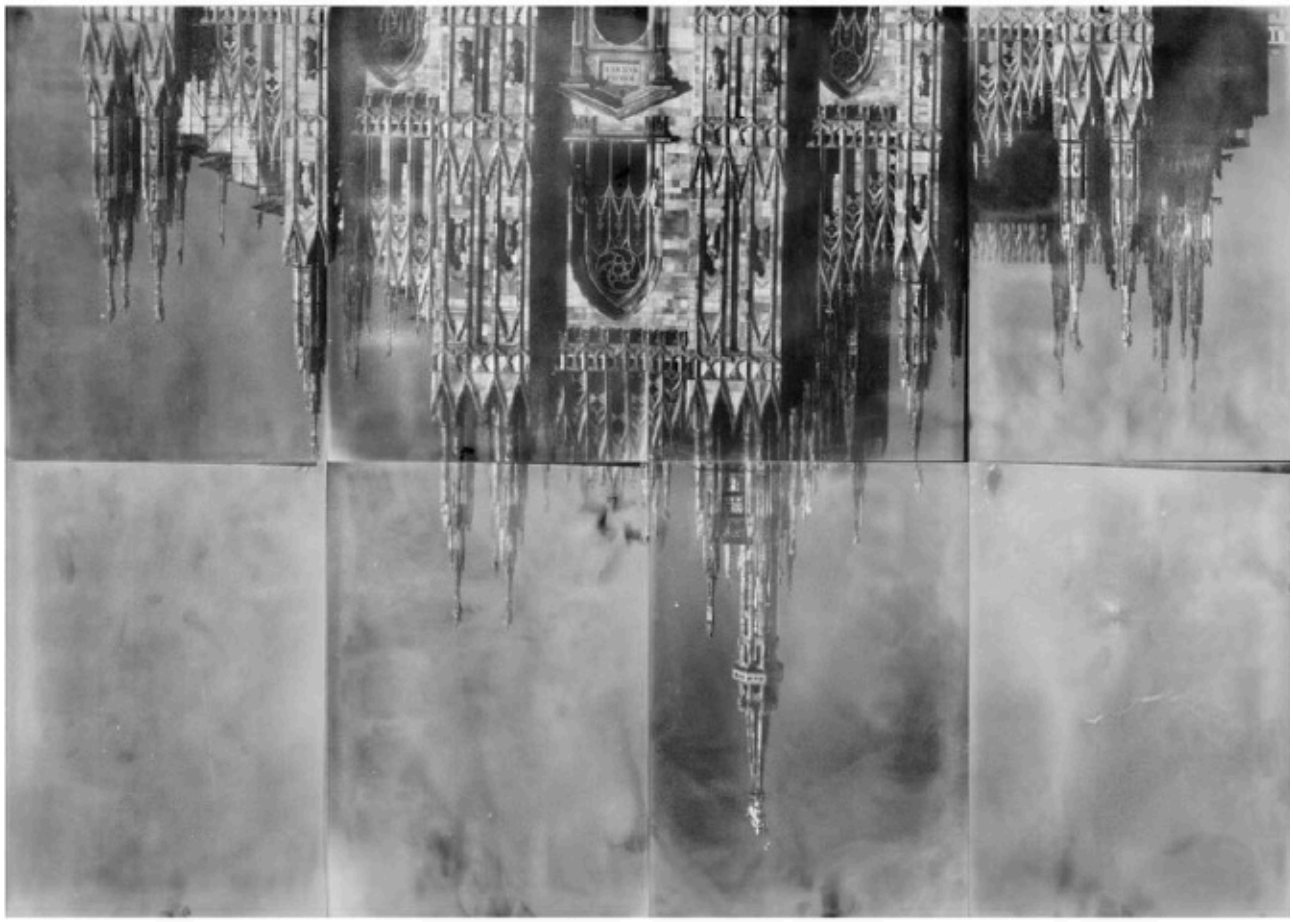
Takashi Homma je zaujímavým aj tým, že fotografie pri inštalácii prezentuje často-krát hore hlavou, tak ako pôvodne vznikli v camere obscure. Dnes sa opäť venuje najmä fotografií v duchu novej topografie, konceptuálne ladenému dokumentu a fotografuje aj módu. Žije a tvorí v Tokyu a okrem fotografie sa venuje aj hudbe.

Tokihiro Sato je japonský umelec, fotograf, ktorý vyštudoval sochu, ale už krátko po ukončení štúdií si za svoje médium vybral fotografiu, ktorá mu umožňuje lepšie komunikovať jeho myšlienky. V tvorbe ho zaujíma najmä interakcia svetla a priestoru, čo je najviac zjavné v jeho najznámejšom súbore „Photo Respiration“[74]. Ten tvorí bežným stredoformátovým fotoaparátom na čierno-biely film, kde počas troj-hodinových expozícií zasahuje do scény rôznymi svetelnými zdrojmi, čím na výslednych fotografiách vytvára stopy po svojom pohybe v priestore.

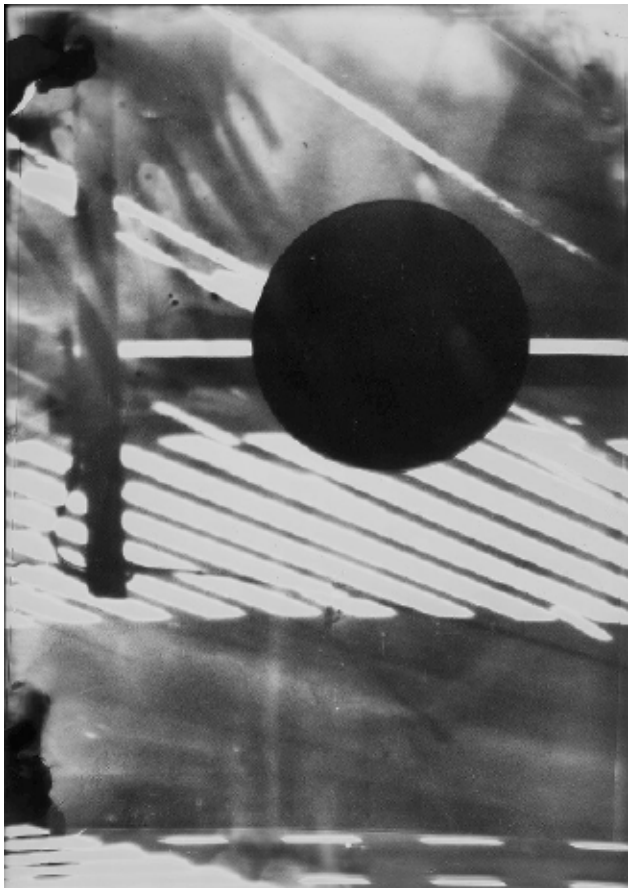


Takashi Homma, Diamond Head, Hawaii, 2014, 56 x 119 cm

74 Prvé fotografie z roku 1988, najnovšie z 2016



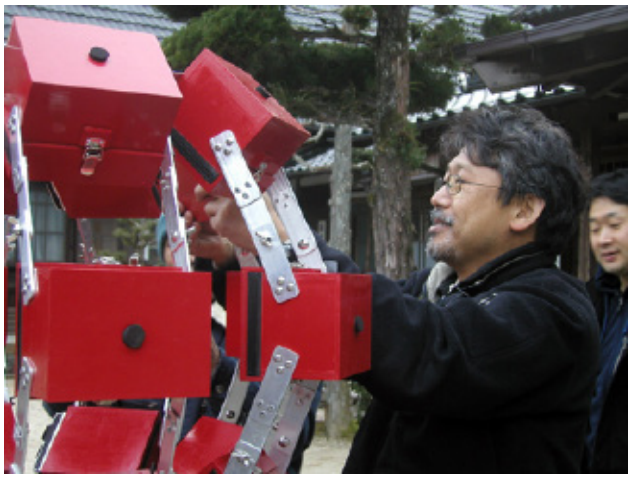
Takashi Homma, il Duomo di Milano, Miláno, Taliansko, 2017, 206 x 296 cm



Takashi Homma, Tokyo, 2014

Cameru obscuru používa pri „Gleaning Light“[75], kde je už z názvu zjavný opäť odkaz na svetlo. Pri tomto súbore využíva aj cameru obscuru, ktorú nazýva „multi pinhole camera“. Tú tvorí 24 krabíc - kamier, umiestnených na statíve do tvaru gule, tak aby snímali 360° záberu. Tento zámer pripomína izraelského autora Aïm Deüelle Lüski-ho, ktorý však neusiloval o popisné zobrazenie reality, japonský fotograf však áno. Dvaja autori, s rôznym uvažovaním, dospeli k podobnému prístroju, ktorý v oboch prípadoch zaznamenáva celé okolie. Výsledkom je ale úplne iná fotografia, iný umelecký manifest. Jeden sa snaží o demokratizáciu priestoru pred a za fotoaparátom a druhý sa snaží o nevídanú fotografiu.

Pri týchto fotografoch sa zdá, že im spôsobuje naplnenie už samotný proces fotografovania. Ich nadšenie je rovnako veľké aj z fotografických prístrojov a camera obscura je jedným z nich. Ich potreba stále fotografovať ich privádza k novým prístupom, aj miestam, čím podnecujú ďalších. Tak ako Nobuo Yamanaka inšpiroval Takashi Hommu, a kto vie koho ešte ďalšieho, tak Shi Guorui ukazuje, že vytvoriť veľký unikát fotografie je možné aj z Mt. Everestu.



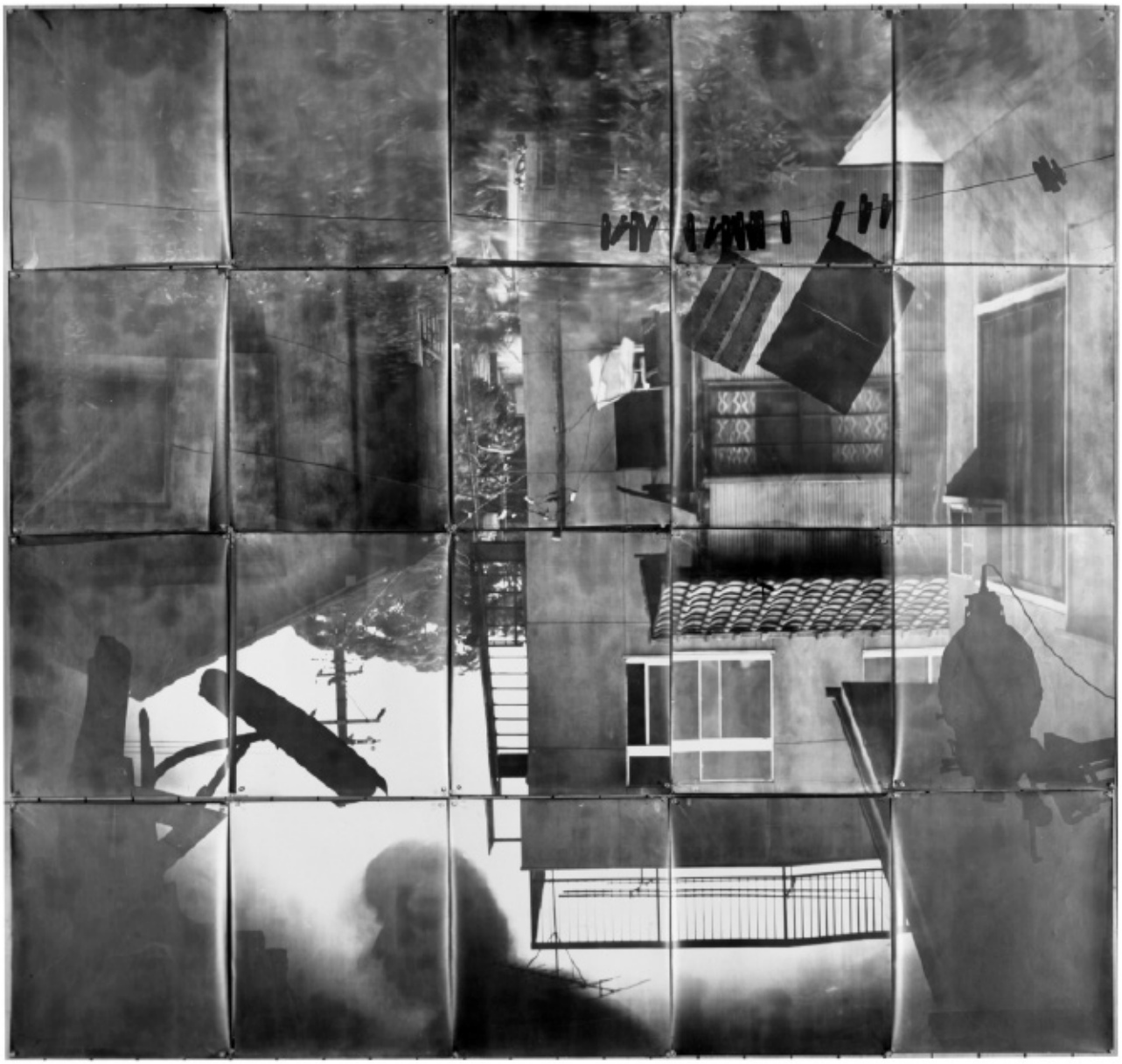


Tokihiro Sato a jeho Multi Pinhole Camera

75 voľne preložené ako „Zozbierané svetlo“



Tokihiro Sato, Gleaning Light (The Ravine), 2005, 24 kusov fotografií C-Print, 14 x 11" (28 x 36 cm) každá , celkový rozmer 45 3/4 x 98 1/4" (116 x 249 cm)



Nobuo Yamanaka, Pinhole Room Revolution 1, 1973, brómstrieborné fotografie, Národné múzeum moderného umenia, Tokyo



Shi Guorui, vodopád Kaaterskill, Catskill Mountains, New York, USA, 26. 7. 2019 – 28. 7. 2019, jedinečná brómstrieborná fotografia, 113 x 174 cm



Thomas Cole (1801 - 1848), vodopád Kaaterskill, 1826

STREET AJ GALAXIE

JON WILKENING
DIANNE BOS

Kapitánovy rugbyového družstva diagnostikujú cukrovku a jemu sa zrúti celý svet. Svoj nový zmysel života hľadá vo všeličom možnom, až sa nájde vo fotografií a camere obscure. Príbeh ako z hollywoodskeho filmu. Skutočný, americký.

Jon Wilkening objavil analógovú fotografiu v poslednom ročníku na univerzite, keď ho spolubývajúci vzal do tmavej komory. Ďalší semester už pomáhal ako asistent, aby sa na ďalších 7 rokov fotografiou nezaoberal. Cameru obscuru používal najprv tradične so statívom, a v lete 2015 zistil, že ju môže používať aj na fotografovanie „z ruky".

Za svoj žáner si zvolil street fotografiu – ktorej mottom je najmä rozhodujúci okamih Henri Cartier Bressona. Wilkening sa k tomu odhodlal s camerou obscurou v ruke aj s jej dlhou expozíciou, ktorá tomuto žánru veľmi v ústrety nejde. Aj keď v jeho prípade sa jedná o krátke[76] expozície v rozsahu niekoľkých sekúnd.

Napriek limitom camery obscury vytvára miestami zaujímavé grafické zábery. Jeho problém je však v tom, že sa pevne drží šablóny street fotografie – človek vo víre veľkomesta. Po čase tak každá ďalšia fotografia, kde vidieť rozmazaný pohyb človeka s výškovými budovami ako kulisou začína nudiť. Autor síce strieda farbu aj čierno-bielu, ale to nestačí. Šablonovitý prístup, mantinely dané témou a ním ako autorom, aj technické obmedzenie camery obscury ho ďalej nepustia.

Jon Wilkening svoje fotografie vytvorené malou camerou obscurou vydával aj ako ziny „Tiny plastic box", ktorými priebežne mapoval 365 dňový projekt.

V súčasnosti pokračuje v street fotografii, ale používa už bežný, pravdepodobne analógový, fotoaparát s objektívom. Je pravdepodobné, že si uvedomil limity camery obscury vrámci žánru, ktorý si vybral, a ktorého mantinelov sa aj chce držať.

Aj keď fotí bez viditeľne hlbšieho zámeru zrelého tvorcu, a fotografia u neho začala ako arteterapia, zaslúži si uznanie za odvahu pustiť sa do žánru, ako street



Tiny Plastic Box - Volume #4 $15.00 | Tiny Plastic Box - Volume #5 $15.00 | Tiny Plastic Box - Volume #6 $15.00

Jon Wilkening, ponuka zinov Tiny Plastic Box na autorovej web stránke, 03/2018

76 V porovaní s ostatnými autormi pracujúcimi s camerou obscurou a ich expozíciami v dĺžkach niekoľko minút, hodín, dní, dokonca až rokov.

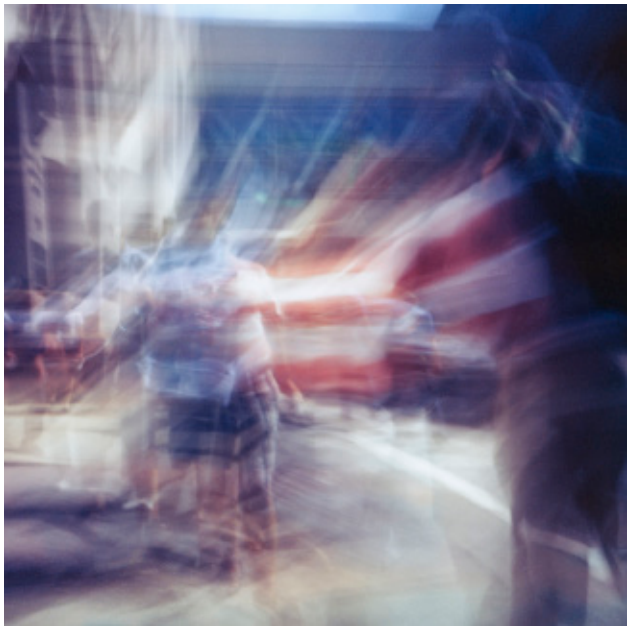







Jon Wilkening, 365 dňový projekt, street fotografia vytvorená malou camerou obscurou Holga 120pc









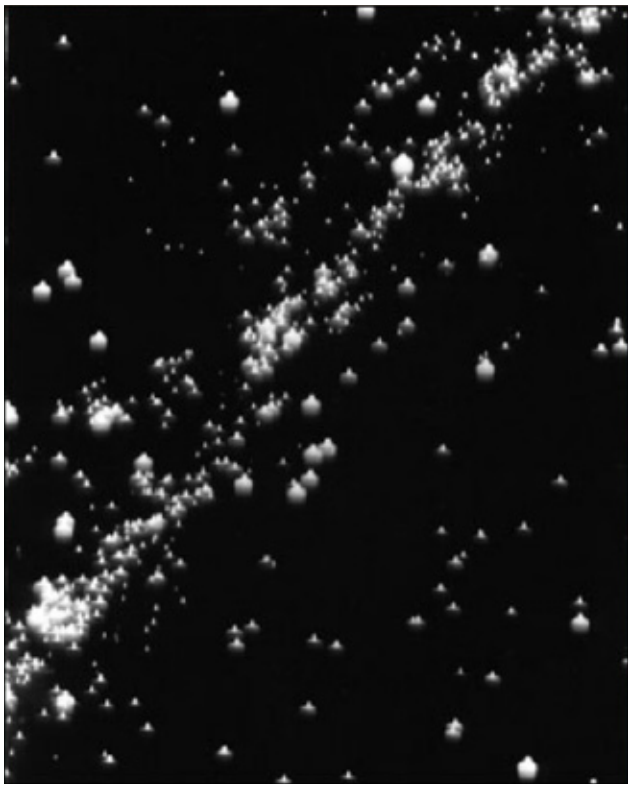




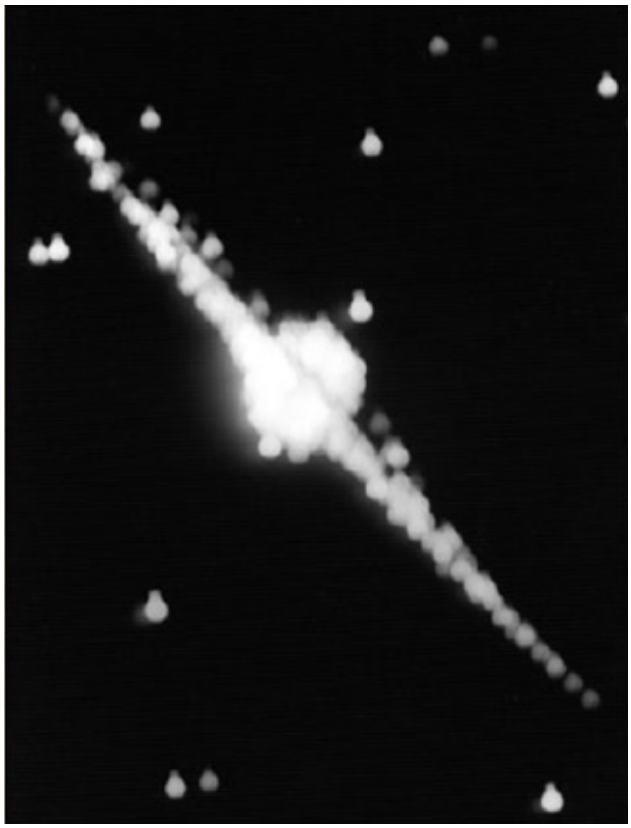
fotografia s camerou obscurou v ruke. Väčšina iných fotografov by v takomto prípade (vzhľadom na uvedomenie si limitov camery obscury) zvolila skôr statické scény, než život v pohybe, alebo siahla po inom prístroji.

Dianne Bos je kanadská fotografka, ktorá žije striedavo v Kanade a na juhu Francúzska. Tvrdí, že cameru obscuru používa ako prístroj, ktorý jej umožní zaznamenať istý časový úsek, ako len okamih pri bežnej fotografii. Napriek tomu ani u nej sa nejedná o žiadne dlhé expozície. Aj ona exponuje zvyčajne len v rozsahu sekúnd až minút, miestami maximálne pol hodiny.

Cameru obscuru využíva na fotografovanie krajiny pri svojich cestách, kde ju viac zaujíma emócia, ako popisný obraz. Nevyužíva však len dlhú expozíciu, ale aj možnosť viacerých objektívov, rovnako ako napr. Tomasz Dobiszewski. To vo výsledku násobi projektovaný obraz a z toho ťaží aj pri svojom cykle Galaxies (1999 – 2003). Spája v ňom svoj záujem o vesmír a fotografiu. Nejedná sa však o žiadnu astrofotografiu vytvorenú pomocou teleskopu určeného na pozorovanie vesmíru. Fotografie nesú pomenovanie známych galaxií, a tak aj vyzerajú, ale pri bližšom skúmaní zistíme, že hviezdy na fotografiách nie sú hviezdy.Na ich vytvorenie použila cameru obscuru s množstvom dierok a za každým iný zdroj svetla – raz sviečku, inokedy žiarovku alebo aj monitor s autoportrétom. Vytvára tak obraz v obraze, ktorý je aj nie je tým, čo vidíme. Obraz galaxií vytvára tak, že do plechu robí množstvo malých dierok v presnom rozmiestnení podľa skutočných snímok galaxií a cez tento plech následne fotografuje, čo vytvorí obraz samotnej galaxie.[77] Dianne Bos demonštruje ako možno využiť násobenie optiky pri camere

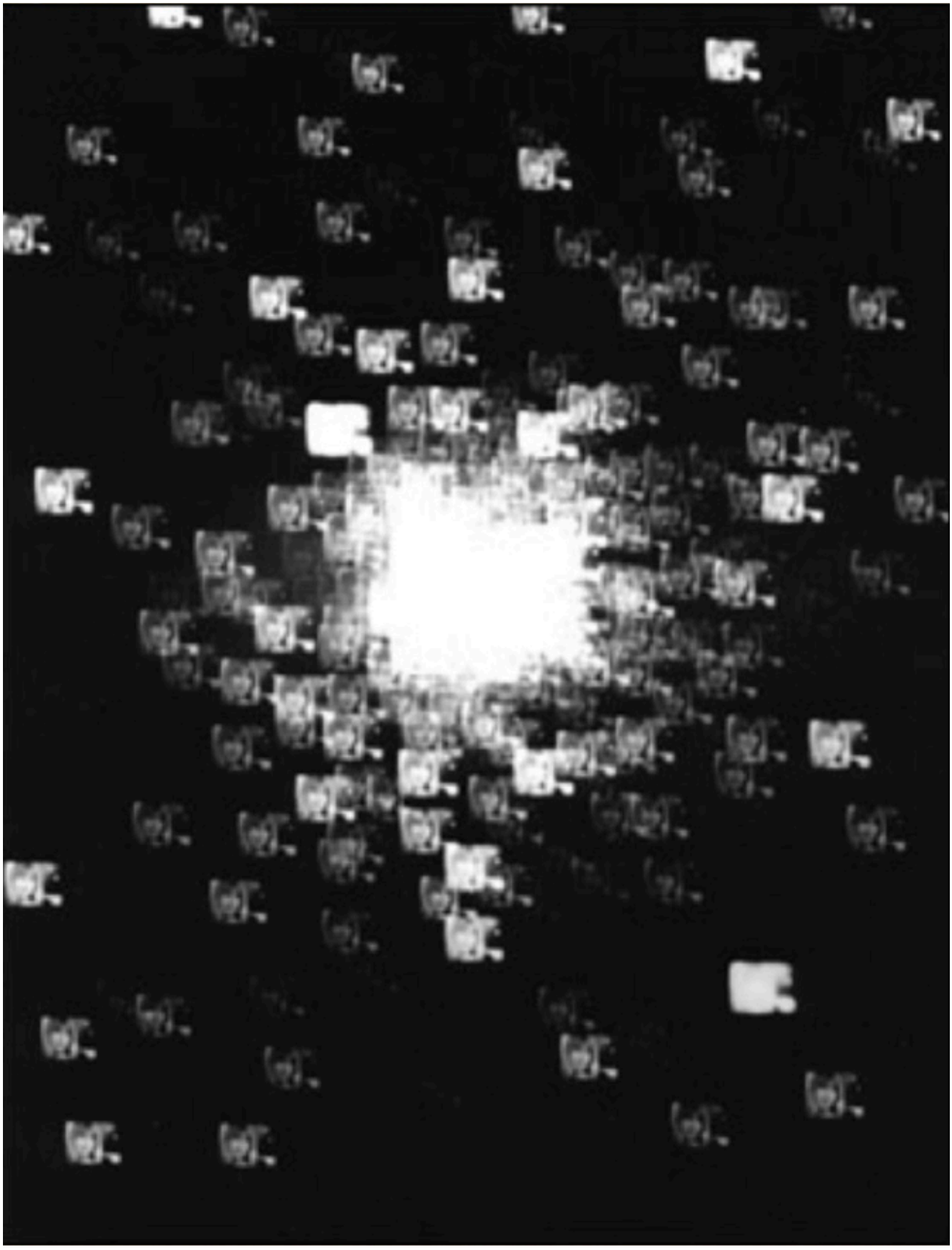


Dianne Bos, Mliečna dráha pomocou svetla sviečky, 1999, brómstrieborná fotografia, 32 x 40" (81 x 102 cm)



Dianne Bos, Galaxia NGC4565 pomocou 100W žiarovky, 2001, brómstrieborná fotografia, 16 x 20" (40,5 x 51 cm)

77 Na vytvorenie obrazu galaxie využíva miestami až 500 dierok, pričom ich veľkosťou koriguje „jas jednotlivých hviezd", pozri str. 43



Dianne Bos, autoportrét ako Guľová hviezdokopa, 1999, brómstrieborná fotografia, 16 x 20" (40,5 x 51 cm)

obscure, keď fotograf nemá len štandardnú možnosť jediného objektívu. Dianne Bos však nevytvára vzor, ako to urobil Dobiszewski, ale využíva kvantum objektívov, čim vznikajú jednotlivé body výsledného obrazu - akýsi pointilizmus pomocou camery obscury, či analogový pixel art.

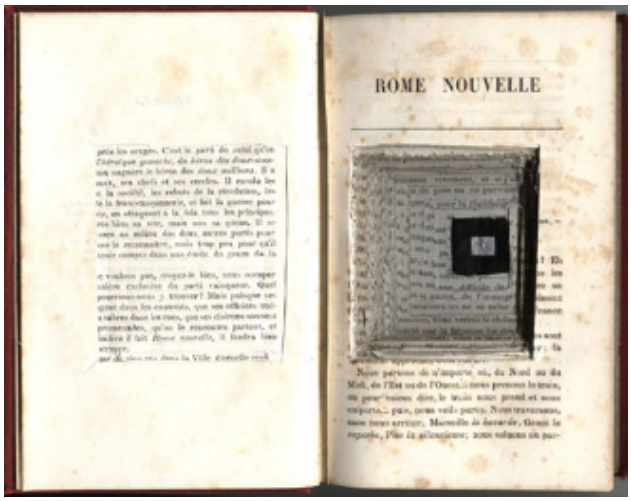
Pri sérií „Book Works“, vyrobila camery obscury zo starých kníh a ich obsah následne určoval aj námet pre fotografiu. V niektorých prípadoch vznikol zaujímavý úkaz, keď svetlo prenikajúce do vnútra knihy aj skrze boky a listy papiera (nielen cez dierku camery obscury), spôsobilo to, že sa na výsledných fotografiách objavuje aj samotný text z knihy.

Camerou obscurou fotografovala nevýraznú krajinu v Belgicku a severnom Francúzsku v súbore „The sleeping green“ (2014 – 2016). Počas prvej svetovej vojny tu bojovali aj kanadské vojska a po uplynutí sto rokov, si takto chcela uctiť ich pamiatku. Pri zväčšovaní tradičným spôsobom využila princíp fotogramu a na fotografie umiestnila rôzne predmety z miest fotografovania, so snahou o ďalší posun. Na výstave v Kanadskom kultúrnom centre v Paríži[78] prezentovala fotografie spolu so zvukovým záznamom z miesta fotografovania, v dĺžke samotnej expozície.[79] Pri tomto súbore bádať jej prehlbujúci sa záujem o staré a primitívne techniky. V súčasnosti vytvára najmä fotogramy cyanotypiou na rôzne architektonické kresby a pôdorysy. Využíva vrstvenie obrazu a následne vznikajúce vzťahy v medzi obrazom a jeho podkladom.

V jej prípade je najpodnetnejší cyklus Galaxies, kde využíva pri vytváraní fotografického obrazu „nekonečné“ možnosti optiky camery obscury.



Dianne Bos, Orech (strom). 2007, fotografia vytvorená pomocou camery obscury zhotovenej z knihy Sciences Naturelles



Dianne Bos, 2003, camera obscura vyrobená z knihy „Rome Nouvelle“ z roku 1939

78 výstava Dianne Bos - The Sleeping Green : un no man's land cent ans après la guerre, 03/04/2017 – 08/09/2017, Centre culurel canadien, Paríž, FRA, 07/08/2017, [cit. 2018-05-31] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=akN-ggAz-g8>

79 podobný prístup zvolila aj Vera Lutter pri svojej video inštalácií s názvom Jeden deň

DÁVID DOROŠ

PORTRÉT, EMÓCIA A FARBA

Cameru obscuru využívam vo svojej tvorbe od roku 2017. S touto technikou som experimentoval už skôr, keď som si vyrábal vlastnoručné camery obscury krabicového typu, no vadil mi najmä fakt, že po každom zábere musím „prebíjať" v tmavej komore. To sa podarilo eliminovať, keď som objavil cameru obscuru vyrobenú z plastu a využívajúcu štandardtné veľkoformátové kazety na film 4 x 5". Prišiel som o čaro vlastnoručne vyrobeného „fotoaparátu", ale získal som to, čo ma obmedzovalo najviac - možnosť urobiť niekoľko záberov bez potreby vracať sa do tmavej komory. Veľkoformátové kazety mi umožňujú pohotovo voliť medzi expozíciou na čierno-biely papier, film alebo farebný papier. Môžem si vyberať medzi kratšou a dlhšou expozíciou, čierno-bielým alebo farebným prevedením alebo sa rozhodnúť pre viac, či menej polotónov vrámci čierno-bielého obrazu (papier versus film).



Dávid Doroš, tri stromy, 02/2017, priama brómstrieborná fotografia, 4 x 5" (10 x 12,5 cm)

Camera obscura ma vždy priťahovala svojou emóciou, snovou atmosférou, istou nedokonalosťou obrazu, kde som vnímal čas inak ako pri bežnej fotografií, ktorá je oproti tomu až príliš čistým, dokonale „vyrezaným" momentom času. Aj keď mám krajinné zábery z camery obscury rád, vedel som, že sa chcem púšťať do niečoho iného, nového, a tak prvá fotografia, ktorú som vyfotil camerou obscurou na čierno-biely film, bol portrét môjho otca.[80] Okrem toho, že som si potvrdil, že táto cesta je možná, má táto fotografia pre mňa aj iný význam.

Zistenie, že môžem camerou obscurou fotografovať portrét, odštartovalo projekt s názvom 60 sekúnd s. Od marca do novembra 2017 som fotografoval účinkujúcich (spevákov, speváčky, hudobné skupiny), ktorí vystupovali v klube Christiania, v Prešove. Názov súboru odkazuje na dĺžku expozície, stále rovnakých 60 sekúnd, keďže som vždy fotografoval v provizórne vytvorenom ateliéri, čo umožnilo kontrolu nad svetelnými podmienkami. Myšlienkou bolo počas 60 sekundovej expozície zachytiť nielen popisný obraz portrétovaného umelca, človeka, ale aj jeho povahu skrz to, nakoľko dokáže alebo nedokáže byť počas fotografovania nehybným.[81] Príjemné bolo cítiť a priamo pri procese vidieť nadšenie u portrétovaných, že počas tejto jednej minúty vytvárame spoločne niečo dôležité. Po fotografovaní takmer všetci vysmiati priznávali, aké neľahké bolo pre nich upokojiť sa na jednu minútu. Spomaliť ich, či aspoň na chvíľu zastaviť, bol môj ďalší zámer vrámci projektu a dnešnej rýchlej doby. Fakt, že fotografia vznikla len skrz dierku v plastovej krabičke na veľkoformátový film a výsledok bol stále neistý až do vyvolania, dodala celému projektu kúsok mágie, pre ktorú sa dokázali nadchnúť aj portrétovaní.

80 pozri str. 38

81 V čase vzniku súboru som ešte netušil, že Michael Wesely vytvára portréty s dĺžkou expozície 5 minút, aj keď s iným zámerom, ako ten môj. Wesely sa snaží najmä o čo najväčšiu objektivitu, aby ako fotografl nevybral len jedinú „tú správnu" fotogra fiu zobrazujúcu portrétovaného človeka.

Moje nie zrovna šetrné vyvolávanie ešte zvýraznilo jedinečnosť každej fotografie. Samozrejme mohol som exponovať aj bežným digitálnym fotoaparátom, a sledovať rovnaký zámer, ale som si istý, že celá udalosť by stratilo čaro – keby som hneď po fotografovaní bol vyzvaný ukázať výsledok na displeji fotoaparátu a možno ho hneď aj vymazať...

Projekt „60 sekúnd s“ ešte pred ukončením získal 2. miesto v kategórií portrét/séria v súťaži Slovak Press Photo 2017. Aj to viedlo následne k spolupráci s Michalom Kaščákom a festivalom Pohoda, kde sme v backstage, v Artists village, vytvorili na 4 dni opäť provizórne štúdio, kde som portrétoval vystupujúcich umelcov, medzi nimi aj Sixta Rodrigueza, Finka, Janu Kirschner, Veca, Modré hory a ďalších. Keďže sa celá udalosť odohrala v zákulisí bez vedomia návštevníkov festivalu, nasledujúci rok (2019) sme rovnaký kontajner využili ako galériu a umiestnili ho do areálu festivalu, aby sem prezentovali súbor návštevníkom počas trvania festivalu. Výber z cyklu bol publikovaný aj v časopise „.týždeň“ ešte v roku 2018 krátko po skončení festivalu. Projekt, ktorý sa svojou povahou priblížil k site-specific udalosti, kde som mal možnosť nielen vytvoriť jedinečné portréty, ale zažiť aj interakciu s každým jedným z portrétovaných, kde sme si vzájomne venovali minimálne tú jednú minútu našich životov, pokladám nateraz za ukončený a nevidím dôvod v zbieraní ďalších portrétov. Určite by som mohol stretnúť ešte veľa zaujímavých osobností, no myšlienku súboru to ďalej neposunie a rovnako nemienim degradovať už vzniknuté fotografie tým, že ich priblížim masovosti.

Druhým súborom vytvoreným camerou obscurou, je už ukončený „Keď si, som“. Cameru obscuru som zvolil najmä pre jej poetické vlastnosti, nedokonalú ostrosť, či pohybovú neostrosť spôsobenú dlhou expozíciou. Kombinujem tu fotografie krajiny/prírody, zátiší a ľudského tela.



Dávid Doroš, 60 sekúnd s, Michal Kaščák, 05/2017, čierno-biely negatív, 4 x 5“ (10 x 12,5 cm)



Dávid Doroš, 60 sekúnd s, Jiří Imlauf, Houpací Koně, 10/2017, čierno-biely negatív, 4 x 5“ (10 x 12,5 cm)



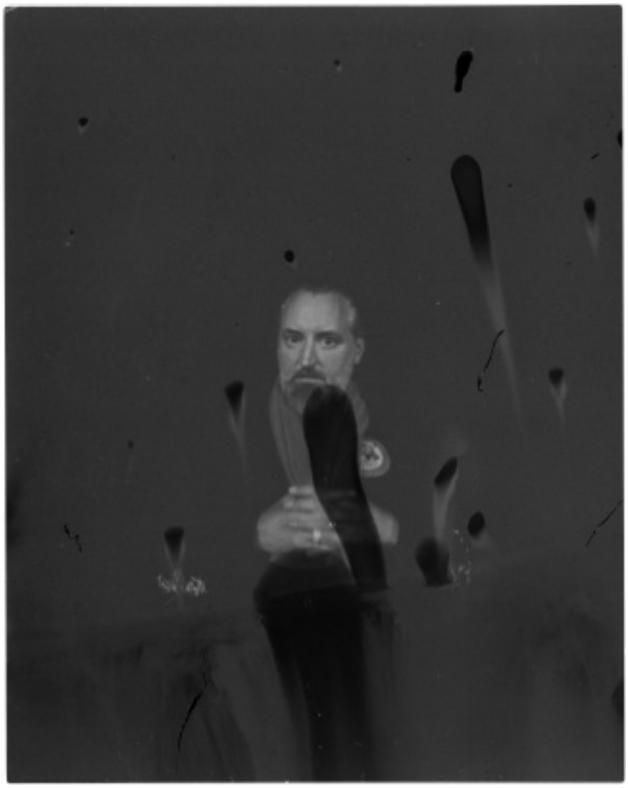
Dávid Doroš, 60 sekúnd s, Tonya, Human Tetris, 05/2017, čierno-biely negatív, 4 x 5“ (10 x 12,5 cm)



Dávid Doroš, 60 sekúnd s, Sixto Rodriguez, 07/2018, Pohoda Festival, letisko Trenčín, čierno-biely negatív, 4 x 5" (10 x 12,5 cm)



Dávid Doroš, 60 sekúnd s, Vec, 07/2018, Pohoda Festival, letisko Trenčín, čierno-biely negatív, 4 x 5" (10 x 12,5 cm)



Dávid Doroš, 60 sekúnd s, Fink, 07/2018, Pohoda Festival, letisko Trenčín, čierno-biely negatív, 4 x 5" (10 x 12,5 cm)



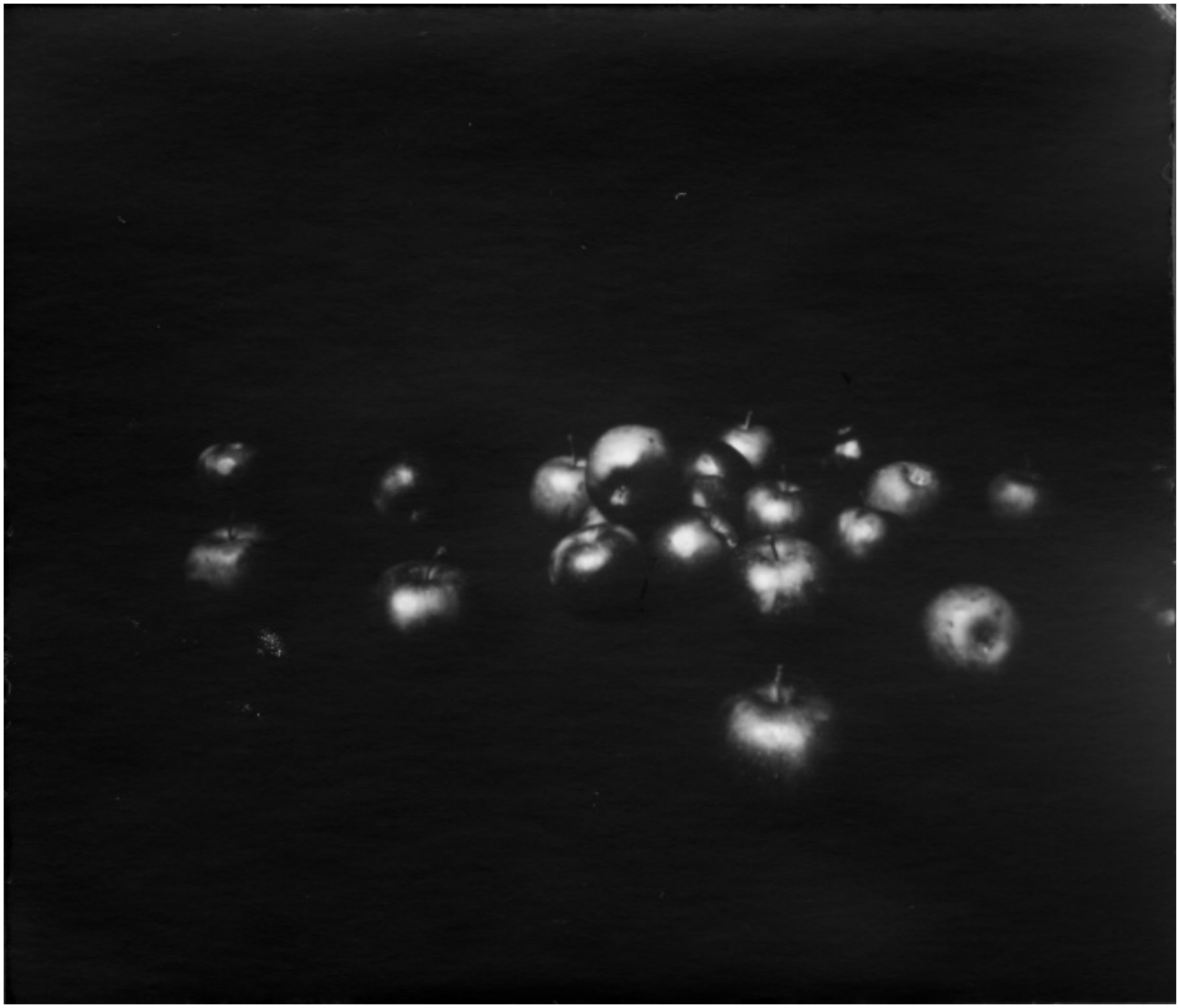
Dávid Doroš, 60 sekúnd s, Peter Kalmus, 07/2018, Pohoda Festival, letisko Trenčín, čierno-biely negatív, 4 x 5"
(10 x 12,5 cm)



Dávid Doroš, 60 sekúnd s, B-Complex, 07/2018, Pohoda Festival, letisko Trenčín, čierno-biely negatív, 4 x 5"
(10 x 12,5 cm)



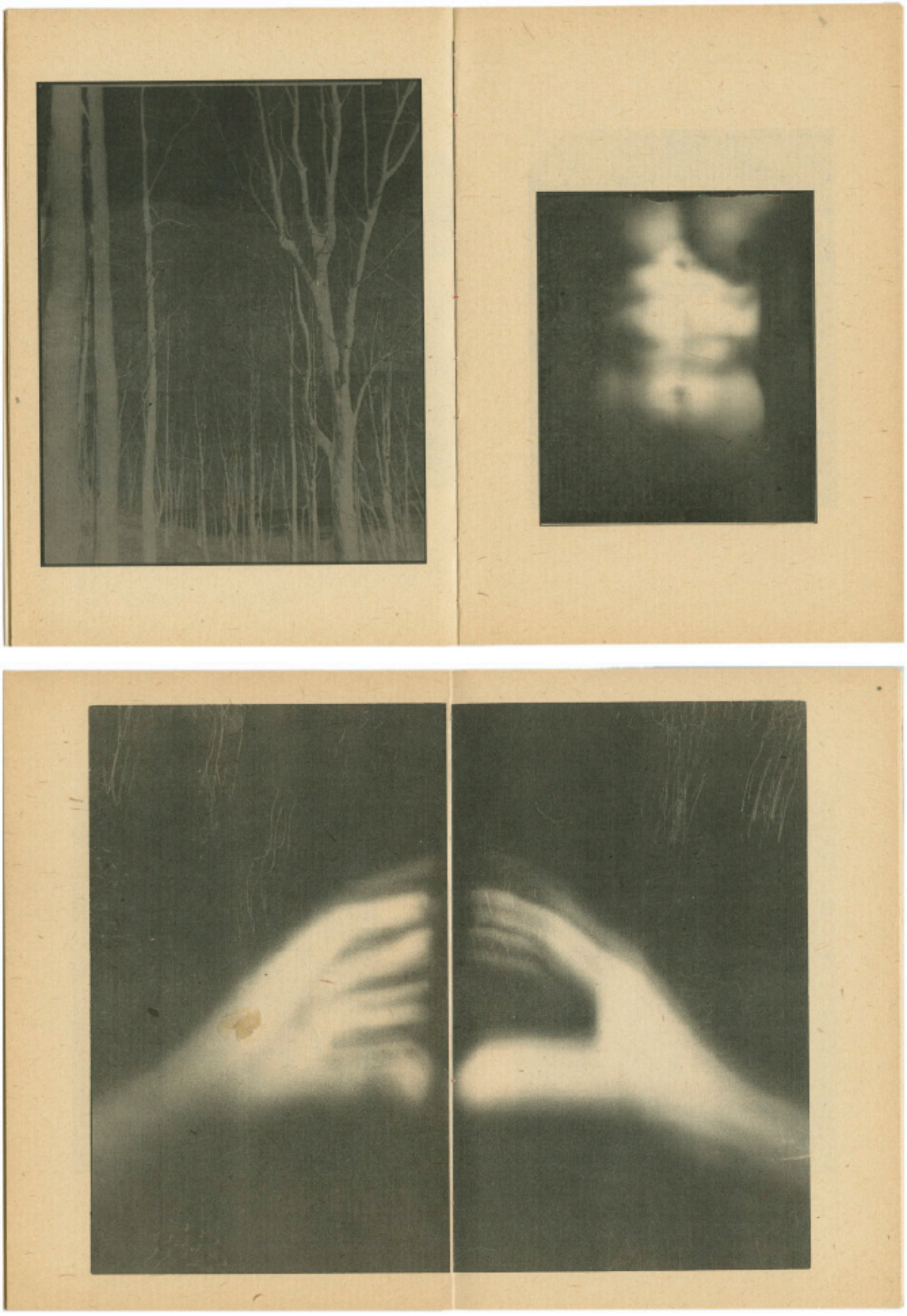
Dávid Doroš, 60 sekúnd s, Jana Kirschner, 07/2018, Pohoda Festival, letisko Trenčín, čierno-biely negatív, 4 x 5"
(10 x 12,5 cm)



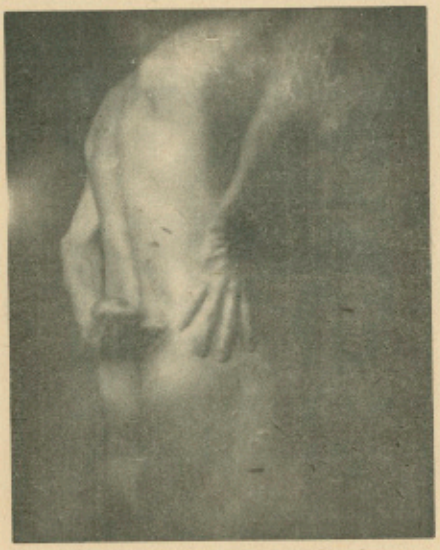
Dávid Doroš, „Keď si, som“, 03/2018, priama brómstrieborná fotografia, 4 x 5“ (10 x 12,5 cm)

Čierno-biele fotografie využívam v pozitívnej aj negatívnej podobe. Vznikali na film, aj fotografický papier vzhľadom na konkrétny zámer a možnosti konkrétneho média. Dlhé expozície využívam pre vytvorenie pohybovej neostrosti ľuského tela a tým elimináciu obrazu na základné informácie, no rovnako aj na zdvôraznenie plynutia času v iných záberoch. Pri záberoch krajiny, zátišií ťažím viac z dokonalej hĺbky ostrosti pre ešte väčší dojem z prietoru. Celý súbor , 18 fotografií, dopĺňam o krátku autorskú báseň a vytváram formu obrazovej poézie – vyznanie lásky k žene. Aj to bol dôvod, prečo som vydal “Keď si, som” ako vlastnoručne vyhotovený zine v číslovanej edícií len 12 ks.

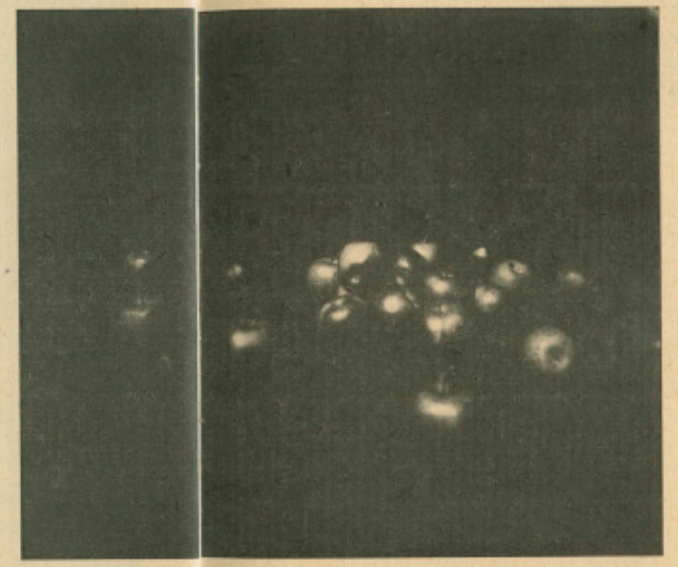
Po tomto súbore som cameru obscuru „odložil nabok“, keďže som vo svojej vtedajšej tvorbe nevidel pre ňu uplatnenie. Vrátil som sa k nej až na konci roka 2020, keď som začal experimentovať s camerou obscurou a farebnou fotografiou, ktorá mi je bližšia. Vydal som sa cestou farebného papiera, čo so sebou nesie aj isté úskalia, napr. v podobe farebného posunu, ktorý sa aj ja snažím eliminovať filtráciou. Farebný posun je občas žiadúci a využívam ho ako ďalší výrazový prostriedok. Mojím cieľom je tentoraz pozitívny obraz, čo si vyžaduje určité kroky pri vyvolávaní. Výsledkom je papierová fotografia v jedinom exemplári - originál formátu 4 x 5”. Vprípade potreby kópie alebo zväčšeniny, ho digitalizujem a následne ho môžem tlačiť na ľubovoľné formáty alebo s ním pracovať inak.



Dávid Doroš, autorský zine „Keď si, som", 08/2018, formát A5, rozsah 28 strán, 18 čierno-bielych fotografií, autorská báseň







Pri tomto vznikajúcom súbore „20.21“, využívam dokonalú hĺbku ostrosti camery obscury, jej čiastočné rozostrenie obrazu (dané absenciou optiky) a farebný posun (spôsobený zvoleným médiom). Výsledok sa tým podobá viac maľbe, čím zneisťuje diváka, či to na čo sa práve pozerá, je skutočnosť, alebo len namaľovaná ilúzia. Všetko sú to však fotografické obrazy, ku ktorým mi zvolená technika a jej porozumenie dopomáha.



Dávid Doroš, 20.21, 12/2020, sklo a objekty vytvorené 3D perom, priama fotografia na Fujifilm Professinal papieri, 4 x 5″ (10 x 12,5 cm)



Dávid Doroš, 20.21, 01/2021, priama fotografia na Fujifilm Professinal papieri, 4 x 5" (10 x 12,5 cm)



Dávid Doroš, 20.21, 01/2021, priama fotografia na Fujifilm Professinal papieri, 4 x 5" (10 x 12,5 cm)



Dávid Doroš, spln mesiaca, 25/02/2021, 18:00 h – 26/02/2021, 06:00 h, camera obscura fotografia, 4 x 5″ (10 x 12,5 cm)

ZÁVER

Medzi tu spomínanými autormi sú takí, ktorí sa do camery obscury „slepo zamilovali" a zrejme už nedokážu vystúpiť z kruhu von. Sú medzi nimi takí, ktorí sa nevzdávajú a stále sa snažia nájsť nové naplnenie pre svoju čiernu skrinku aj po dlhých rokoch tvorby. A sú medzi nimi aj takí, ktorí sa rozhodli využiť ponúknuté možnosti camery obscury a ísť vo svojej tvorbe ďalej. Či už je prístup autora vedomý alebo náhodný, je dobré si uvedomiť, že každá technika je prínosná a dáva zmysel len vtedy, ak tvorca ťaží z jej možností a vlastností a nesnaží sa tvrdohlavo o výsledok, ktorý zvolenej technike odporuje.

Dôvody a spôsoby použitia sú rôzne, ale v princípe sa jedná o dva hlavné prúdy. Sú autori, ktorí používajú cameru obscuru ako fotografický prístroj, ktorým fotografujú. Druhá skupina princíp camery obscury využíva na projekciu, ale fotografujú ďalším fotoaparátom – mohli by sme povedať vo vnútri camery obscury.

Vrámci prehľadu uvádzam ako prvého Abelarda Morella, aj preto, že je to jedno z prvých mien, ktoré ponúkne webový vyhliadávač pri zadaní hesla camera obscura. Morell postavil svoju tvorbu na prefocovaní úkazu camery obscury a tento princíp využíva dodnes. Odkedy odfotografoval projekciu žiarovky pred 30 rokmi a pustil sa do fotografovania rôznych izieb, neskôr využil fotostan, ide Morell po tej istej línií, pri ktorej využíva cameru obscuru ako projektor.

Projekcia exteriéru do interiéru nadchla aj Marju Pirilä, aj Katarínu Hudačínovú, a bol to zážitok aj pre mňa. Výhodou spomínaných autoriek je najmä to, že nevytvorili také množstvo fotografií ako Morell. Samotný úkaz ťažko ponúkne stále niečo nové, čo pochopila aj Katarína Hudačínová a po tom, čo si vyskúšala projekciu obrazu aj na nerovné a pokrčené povrchy, išla svojou cestou ďalej, až k fotografii ako objektu.

Fotografi, ktorí fotografujú camerou obscurou, používajú najmä vlastné prístroje na veľký formát s cieľom vytvárať jediný exemplár fotografie (Vera Lutter, John Chiara, Ian Ruhter, atď.). Niektorí z nich využívajú optiku (najmä pre skrátenie expozičného času), taktiež si vyrábajú prístroje podľa vlastných špecifických zámerov. Dôvodom môže byť viacero „objektívov" (Tomasz Dobiszewski, Dianne Bos) alebo zámer umiestniť film nezvyčajne vo vzťahu k optike (Aïm Deüelle Lüski) alebo využívajú nezvyčajný tvar camery obscury aj vzniknutej fotografie (Gábor Osz). Camera obscura vytvorená z vhodného priestoru, sa dá využiť aj vrámci konceptu (Takashi Homma - architektúra fotografuje sama seba, Ian Ruhter - dom „sa pozerá" na svojho obyvateľa).

Camera obscura sa dá použiť rôzne, ak by tvorca chcel, môže svoj prístup ustavične variovať. Je však dobré si klásť otázku, či je nutné ostávať verný forme a hľadať jej ustavičné naplnenie, alebo je lepšie ostať verný myšlienke, manifestu a k tomu hľadať vhodný nástroj, aj iný ako je camera obscura?

Práca s veľkým formátom je remeselné aj časovo náročný analógový proces. To však neznamená, že to postačuje a výsledná fotografia by nemala mať aj ďalšie kvality vrámci formy aj obsahu. Autori zvyčajne prezentujú takéto fotografie v podobe, v akej vznikli priamo v camere obscure. Vystavujú sa originály, ako v prípade maľby, a niektorí ich inštalujú aj hore hlavou (Takashi Homma). Iní, naopak, svoje fotografie ponúkajú aj v číslovaných edíciach a nevyužívajú túto možnosť camery obscury.

Opäť sa núka otázka, či to, že fotografia existuje len v jedinom originály, ktorý vznikol priamo v camere obscuru, zákonite určuje jej

umeleckú hodnotu? Na druhú stranu, je to aj to, čo ju odlišuje, od ostatných fotografií rozmnožiteľných z negatívu, či digitálnych dát.

Skupina fotografov - experimentátorov (I. Ruhter, J. Chiara, R. Calafiore) ukazuje, že tvorca sa nemusí opierať len o jediný exemplár vo veľkom formáte. Ich prístup k procesu, jedovaté farby lesklých negatívov, aj pozitívov, zásah farbou do čierno-bieleho negatívu, celkovo odvaha vstúpiť do formy, ponúka nové podnety, aké vážne zmýšľajúci autori môžu prehliadnúť.

Iných tieto možnosti nepriťahujú a využívajú najmä dlhú expozíciu camery obscury, ako Michael Wesely. Aïm Deüelle Lüski so svojím filozofickým prístupom prehliada všetky tieto vlastnosti a cameru obscuru využíva ako fotoaparát, ktorý nedelí priestor na ten pred a za camerou (obscurou).

Akokoľvek sa zdá byť camera obscura zaujímavou, ani táto forma bez obsahu neobstojí. Jej zradnosť je zvlášť viditeľná v prípadoch, kde jej inakosť láka rovnako ako rôzne historické techniky. Pri tých dnes často-krát vídať fotografie vsádzajúce najmä na nezvyčajný vizuál, ale postrádajúce autorové uvažovanie nad obsahom, aj čo s takýmito fotografiami ďalej. Je pochopiteľné, že v dnešnej digitálnej dobe cítime nadšenie, keď nám fotografia prechádza priamo rukami, alebo keď dokážeme vytvoriť fotografiu iba s krabicou od topánok a kúskom fotografického papiera. Svojím spôsobom je to oslobodzujúce, avšak...

Z dnešného pohľadu (digitálnej fotografie) môže camera obscura pôsobiť ako remeselne náročný (analógový) proces, ale vo svojej podstate sa jedná o jednoduchú, primitívnu techniku. Vo svojej jednoduchosti môže byť zradná, ale zároveň aj oslobodzujúca, a to umožní zamerať pozornosť na iné aspekty vrámci tvorby, čo pokladám za jej prínos.

Zradná môže byť pre pravoverných fotografov, ktorí sa neradi vzdávajú predstavy, že fotografia zobrazuje (popisnú) realitu a prezentuje sa ako plochý obraz na stene galérie. Ako protipól nech slúžia autori, ktorí nie sú striktní fotografi. Ich odstup od média, a práve jednoduchosť camery obscury im umožňuje nachádzať aj nové možnosti práce, v tomto prípade s médiom fotografie.

Cameru obscuru odporúčam nielen ako technické cvičenie, ale aj ako konceptuálny tréning vrámci fotografickej tvorby. Jej dlhá expozícia, nemožnosť malej hĺbky ostrosti, komponovanie na slepo (vo väčšine prípadov), to všetko núti tvorcu každý krok dobre zvážiť, ešte pred tým, než celému procesu venuje čas a vpustí svetlo dnu. No vo výsledku je to stále „len" fotografia, ktorá niečo zobrazuje a je dôležité „čo" a nie „ako" alebo „čím". Aj camera obscura je len fotoaparát, nič viac, ani nič menej. Jej špecifické vlastnosti umožňujú „maľovať svetlom" trochu inak, ponúka iné výrazové spektrum a je dobré ju vnímať len ako jednú z možností, rovnako ako v prípade už spomínanej maľby, kde existuje množstvo paralelných techník. Dielo vytvára autor a ten si volí aj techniku. Môže tak spraviť s ohľadom na požadovaný výsledok, ale aj s ohľadom na cestu, ktorou chce ísť. Aj v prípade tu prezentovaných autorov, je zrejme, že väčšinu fotografií by bolo možné vytvoriť aj iným fotoaparátom ako je camera obscura a vice versa. Netreba však zabúdať, že proces tvorby a nástrahy s ním spojené môžu byť rovnako dôležité a podneté, ako úspešne dosiahnutý výsledok, v tomto prípade fotografia. A tak ako v prípade maľby, a aj iného umenia, nerozlišujeme podľa použitej techniky, nevidím dôvod na samostatné posudzovanie fotografií vytvorených pomocou camery obscury. V prvom rade sú to stále fotografie, a tak je správne ich aj vnímať a nepripisovať im menšiu, či väčšiu hodnotu len pre použitú techniku. Aj v tomto prípade stále platí, že kvalitu určuje súhrn viacerých faktorov.



T. Dobiszewski, Re-Medium, 2002-2005



V. Lutter, Pantheon, Viedeň III, 25. 6. 1999



Jon Wilkening, 365 dňový projekt



A. Morell, pohľad na Villu la Pietra,
Florencia, Taliansko, 2017



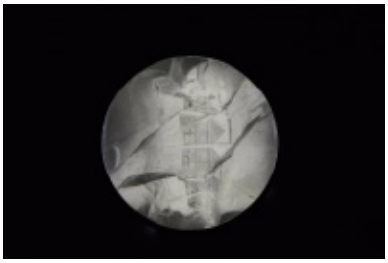
M. Pirilä, autoportrét,
Florencia, Taliansko, 1999



A. D. Lüski, Lemons camera, konkávny pohľad



Robert Calafiore zátišia, 2017 – 2018



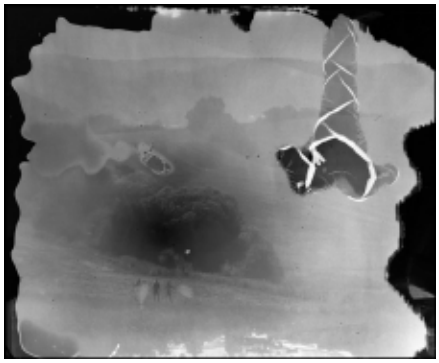
K. Hudačínová, z kolektívnej výstavy
Staré - Nové, Dom fotografie, Slo-
venské Národné Múzeum - Radnice,
Levoča, 2015



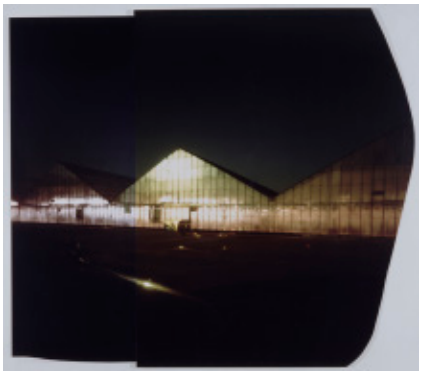
Tokihiro Sato, Gleaning Light, Brooklyn Bridge, 2005



Takashi Homma, Tokyo, 2014



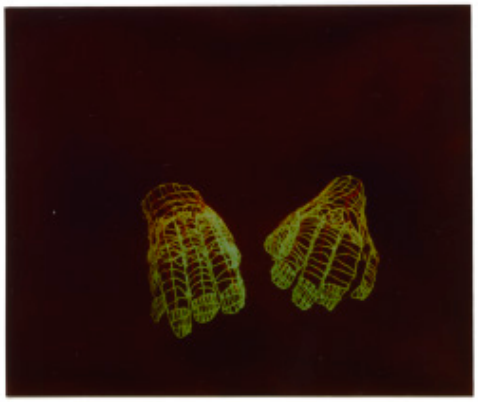
Pavel Berkovič, David Cysař, Jakub Halousek - ostřili, běželi, fotili - Magnus II, 09/2014,



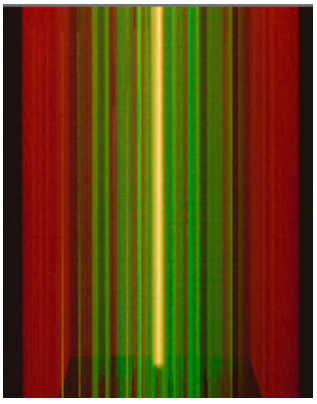
G. Ösz, Permanent Daylight č. 8, 23. 1. 2004 – 27. 1. 2004, expozícia počas 3 nocí v čase od 17:00 do 08:00 h



The Great Picture, 7. 7. 2006



Dávid Doroš, 20.21, ruky, 12/2020



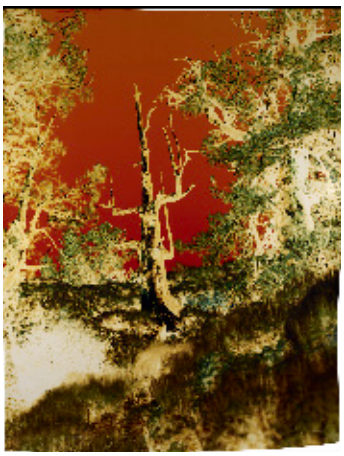
M. Wesely, New York verticals, Lemon Lime Coffee shop, 1995, New York, USA



Ian Ruhter, The Sound, 2018



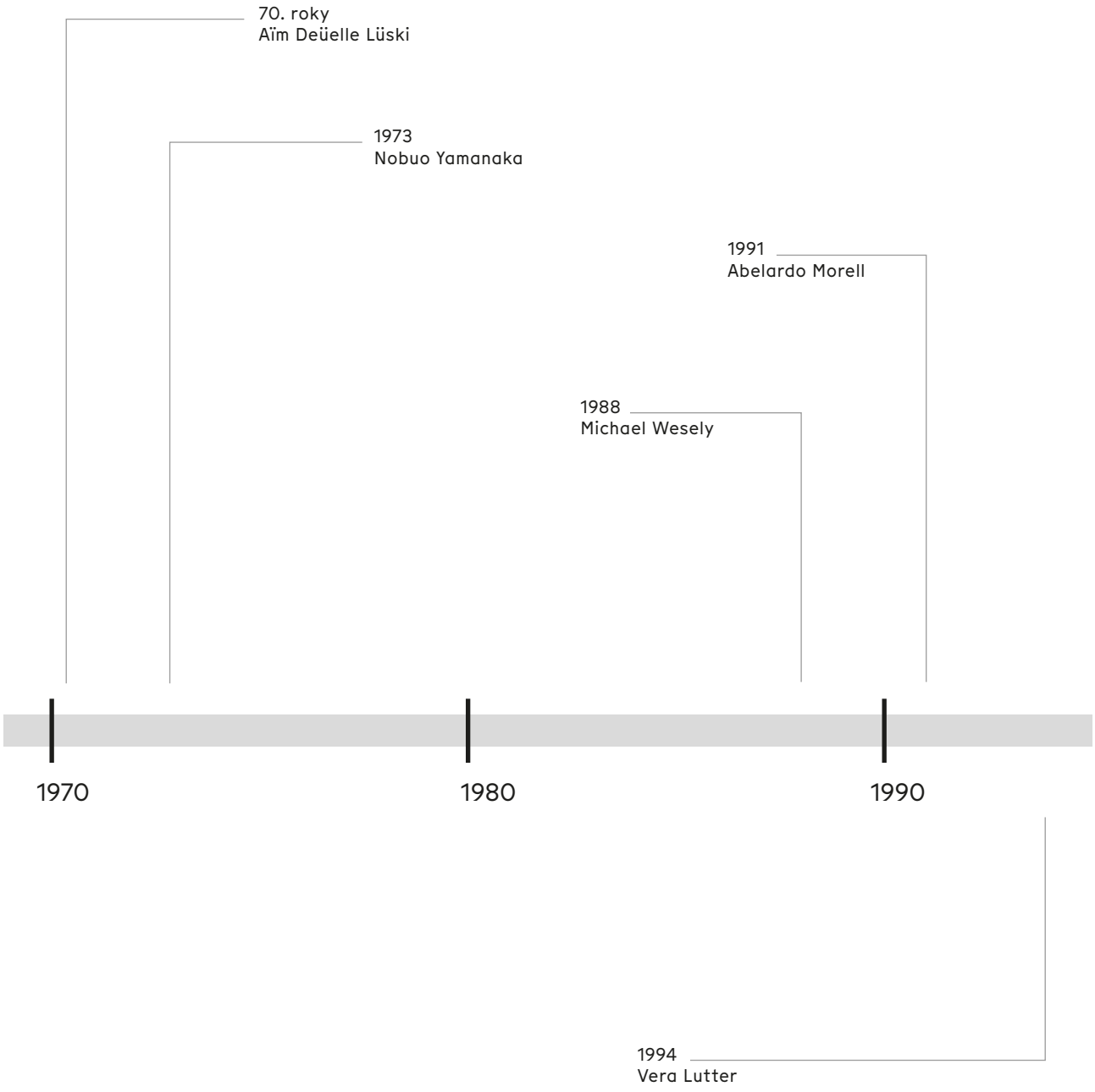
Dianne Bos, E=Mc2 ako Špirálová galaxia M52, 2000

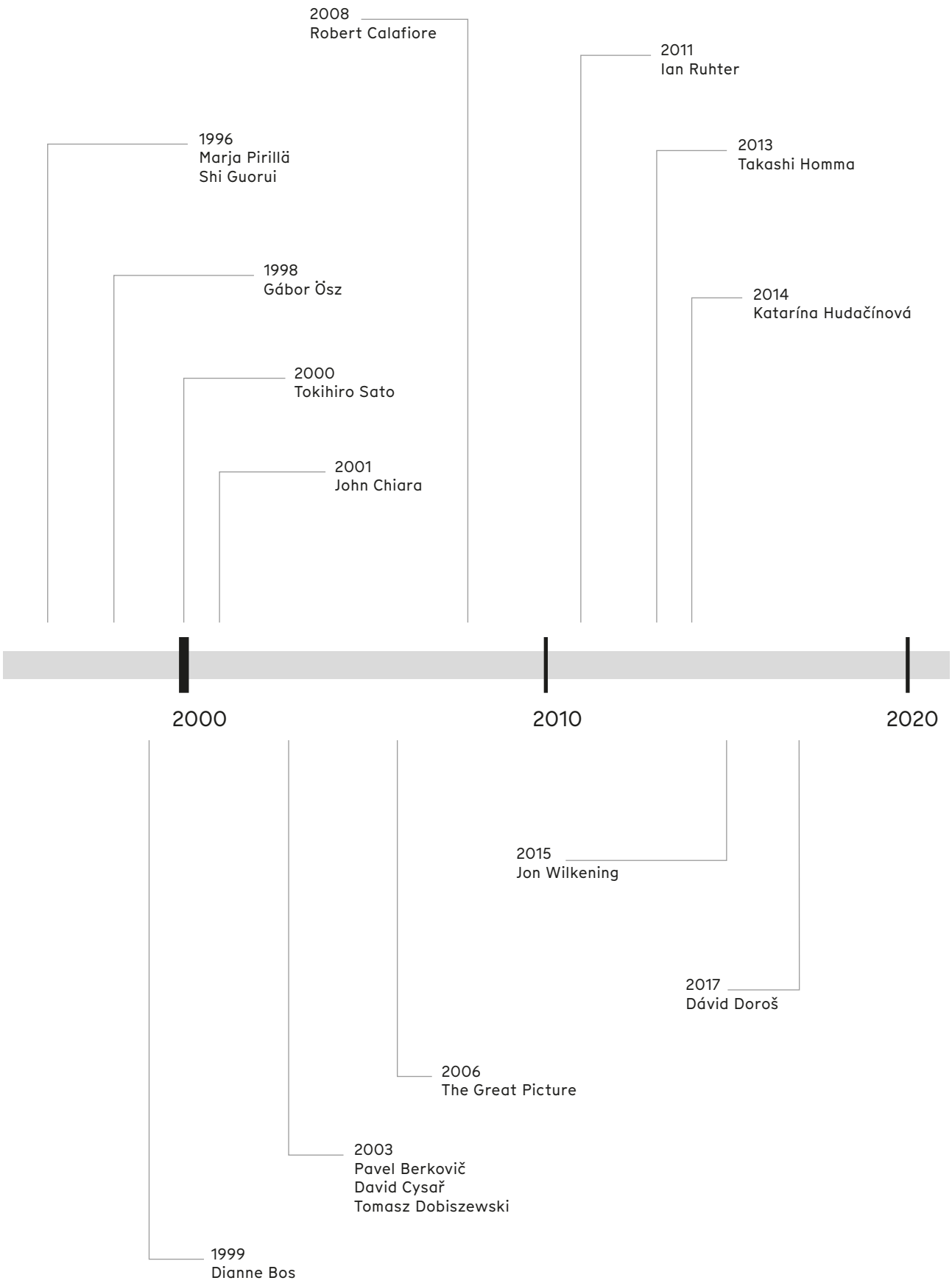


J. Chiara, Road 198, 2019



Shi Guorui, Mt. Everest, 8848m, 20. 11. 2005,


70. roky
Aïm Deüelle Lüski
1973
Nobuo Yamanaka
1991
Abelardo Morell
1988
Michael Wesely
1970
1980
1990
1994
Vera Lutter


2008
Robert Calafiore
2011
Ian Ruhter
1996
Marja Pirillä
Shi Guorui
2013
Takashi Homma
1998
Gábor Ösz
2014
Katarína Hudačínová
2000
Tokihiro Sato
2001
John Chiara
2000
2010
2020
2015
Jon Wilkening
2017
Dávid Doroš
2006
The Great Picture
2003
Pavel Berkovič
David Cysař
Tomasz Dobiszewski
1999
Dianne Bos

Berkovič Pavel, Cysař David, Česká republika

– narodený 1977 (Berkovič) a 1975 (Cysař)
– stretnutie na FAMU v roku 2001
– projekt Labyrintem (automobilem po magické krajině Čech a Moravy) - dodávka Mercedes Sprinter upravaná na cameru obscuru, čierno biely negatív (Foma) formátu BC 108 x 70 cm, 07 – 09/2003
– fotoaparát v podobe stanu so samonosnou konštrukciou, Magnus II (5 x 5 x 3 m), čočka vyrobená firmou Meopta, 25 cm priemer, pri expozícii zaclonená na priemer 10 cm kvôli hĺbke ostrosti (clona f/16, ohnisko 4 m), sklenený negatív 1,5 x 1,0 m,
– výsledná fotografia: Pavel Berkovič, David Cysař, Jakub Halousek - ostřili, běželi, fotili - Magnus II, 09/2014, autormi označovaná ako najväčšie české selfie
- David Cysař v súčasnosti popri kamere najmä prevádzkuje kúlture centrum vo Winternitzovej vile, ktorú zdedil po svojom pradedkovi právnikovi Josefovi Winternitzovi, pre ktorého ju navrhli architekti Adolf Loos a Karel Lhota v roku 1932. www.loosovavila.cz

www.labyrintem.cz

Bos Dianne, Kanada

– narodená 1956, Hamilton, Ontario, Kanada
– honours BFA z Mount Allison University, New Brunswick, 1978
– žije striedavo v Kanade a Francúzsku
– camera obscura najmä ako fotografický prístrojom
– fotografie galaxií za pomoci aj 500 objektívov camery obscury
– využíva analógový proces vo farebnom aj čierno-bielom prevedení
– výstavy dopĺňa o ňou vyrobené camery obscury, ktoré používa na fotografovanie, rôzne svetelné inštalácie založené na tomto princípe, do ktorých možno vstúpiť, alebo aj zvukové stopy miesta fotografovania
– v najnovšej tvorbe využíva najmä fotogramy a cyanotypiu
– v 80. a 90. rokoch 20. storočia speváčka/klávesistka/textárka pre rôzne hudobné skupiny

www.diannebos.ca

instagram.com/dbosphoto





Calafiore Robert, USA

– narodený 1965, New Britain, Connecticut, USA
– pôsobí na Hartford Art School, University of Hartford, Connecticut, USA
– cameru obscuru využíva od 2008 v dvoch cykloch, kde fotografuje sklenené zátišia a mužský akt
– fotografuje priamo na farebný negatívny fotografický papier skrz dierku, pri f958
– formát camery obscury vpriebehu tvorby postupne zmenšuje z pôvodných 30 x 40" na súčasných 8 x 10"
– priamo zasahuje do fotografovanej scény počas expozície, používa filtre, zrkadlá, mení intenzitu svetla, pridáva aj odoberá predmety

www.robertcalafiore.com

instagram.com/robertcalafiore

Dobisewski Tomasz, Poľsko

– narodený 1977, Poľsko
– žije a tvorí vo Wroclawe
– ukončená Akadémia umení v Poznani, katedra intermédia fotografie, 2005
– snaha o stále nový prístup k princípu camery obscury vrámci svojej tvorby
– používa tradičný čierno-biely analógový proces
– multižánrový umelec, využíva video, priestorovú inštaláciu, objekt
– v súčasnosnej tvorbe pravdepodobne cameru obscuru nevyužíva

www.dobiszewski.com





Doroš Dávid, Slovensko

– narodený 1981, Prešov, Slovensko
– žije a tvorí v Prešove, na Slovensku
– Institut tvůrčí fotografie Slezské Univerzity v Opave, ČR 2014 – 2021
– témou tvorby je subjektívny dokument s presahom do výtvarnej fotografie s použitím aj bežnej foto techniky
– v priebehu tvorby stále väčší odklon k výtvarnej fotografií
– camera obscura fotografie v čierno-bielom prevedení pri sérií portrétov „60 sekúnd s" (2017), a poetickom cykle „Keď si, som" (2017 – 2018)
– farebný súbor camerou obscurou na farebný negatívny fotografický papier vyvolávaný ako pozitívny obraz pri súbore „20.21" (2020 – 2021)

www.daviddoros.com

instagram.com/daviddoros

The Great Picture, USA

– kolektív autorov: Jerry Burchfield, Mark Chamberlain, Jacques Garnier, Rob Johnson, Douglas McCulloh, Clayton Spada
– najväčšia fotografia ako celok z jedného kusu bez potreby spájania - emulzia na plátne s rozmermi 32,74 x 9,58 m
– Tkanina o hmotnosti 545 kg následne pokrytá 80 litrami fotoemulzie
– jediná expozícia 7. 7. 2006 o 11:30 h, v dĺžke 35 minút na leteckej základni námorných síl El Toro, Irvine, California, USA (pôdobrys: 49 x 23 m, výška: 13,5 m)
– expozícia len skrz 6mm dierku vo výške 4,6 m nad zemou
– vyvolávanie v 2270 litrov tradičnej čierno-bielej vývojky a 4540 litrov ustaľovača

www.legacyphotoproject.com





Guorui Shi, Čína/USA

– narodený 1964, Čína
– žil v Pekingu, Číne, kde aj vyštudoval fotografiu
– od roku 2014 v Catskill, št. New York, USA
– k fotografofaniu Číny a Hong-Kongu sa stále vracia
– malú cameru obscuru používa od roku 1996, od roku 2002 veľké camery obscury priamo na mieste
– camera obscura v podobe fotostanu
– námetom mu je najmä krajina a mestská scenéria
– fotografuje na čierno-biely negatívny papier - výsledok necháva v negatívnej podobe
– fotografie Čínského múru (2002), Mt. Everestu (2005)

instagram.com/guorui_shi



Homma Takashi, Japonsko

– narodený 1962, Tokyo, Japonsko
– v 90. rokoch pôsobil ako fotograf pre i-D, v súčasnosti žije a tvorí v Tokyu, Japonsku
– camera obscura od roku 2013 vrámci cyklov „Tokyo Obscura" a „The Narcissistic City"
– najmä fotografie mestskej architektúry zo zatemnených miestností pretransformovaných na camery obscury
– používá čiernobiely aj farebný papier exponovaný na denné svetlo - farebný posun
– v roku 2015 camera obscura fotografie ako výzdoba výkladu Ginza Maison Hermes, Tokyo, Japonsko

instagram.com/seeing_itself



Hudačínová Katarína, Slovensko

– narodená 1986, Svidník, Slovensko, žije a tvorí v Prahe, Českej republike
– Fakulta umení Technickej univerzity v Košiciach, Slovensko
– stáže a rezidencie v Poľsku, Českej republike, na Islande
– magisterské štúdium na Umprum a práca so starými analógovými procesmi
– postupný odklon od čistej fotografie, smerovanie viac k fotografií ako objektu
– v najnovšej tvorbe fotografický papier prevyvolaný až do zrkadlovej podoby za použitia historických techník

www.katarinahudacinova.com

instagram.com/katarinahudacinova

Chiara John, USA

– narodený 1971, San Francisco, USA
– BFA, fotografia, University of Utah
– MFA, fotografia, California College of the Arts
– fotografuje na camery obscury vlastnej výroby, používa staré objektívy
– priama expozícia na farebný papier rozmerov až 50 x 80" (127 x 203 cm)
– využíva farebný posun spôsobený použitím materiálu cibachrome a ilfochrome a rovnako aj negatívne prevedenie, opäť s farebným posunom v novšej tvorbe
– každá jeho fotografia je jedinečný exemplár
– námetom je krajina Californie, Nevadská púšť a mestské scenérie, New York, aj Budapešť

www.johnchiara.com

instagram.com/john.chiara





Morell Abelardo, USA

– narodený v roku 1948, Havana, Kuba
– žije v Bostone, USA, kam emigroval v roku 1962 s rodičmi
– MFA z The Yale University School of Art
– v súčasnosti už neučí, je na dôchodku, stále tvorí
– tvorba využívajúca princíp camery obscury od 199
– camera obscura ako projekčné zariadenie
– najmä fotografie zatemnených izieb s projekciou vonkajšieho sveta do ich interiéru, výsledkom sú farebné (dnes už digitálne) fotografie
– v novšej tvorbe využíva camera obscura fotostan a projekciu na zem
– fotografuje prevažne krajinu a zátišia
– využíva aj bežný fotografický proces/fotoaparát, fotogramy, sklenené dosky
– niekoľko kníh s témou camery obscury:
A Camera in a Room, Smithsonian Press, 1995
Camera Obscura, Bulfinch Press, 2004
The Universe Next Door, The Art Institute of Chicago, 2013

www.abelardomorell.net

instagram.com/abelardomorell

Lutter Vera, Nemecko/USA

– narodená 1960, Kaiserslauten, Nemecko
– žije a tvorí v New Yorku, USA (od cca 1994)
– Akademie der Bildenden Künste München, Mníchov, Nemecko
– MFA, School of Visual Arts, New York, NY, USA
– 28 súborov (1994 – 2020), takmer všetky fotené camerou obscurou,
– ustavičná téma pamäti a času
– používa camery obscury veľkých rozmerov, do ktorých vstupuje počas niekoľko hodinovej až niekoľko mesačnej expozície
– v ojedinelých prípadoch menšie modely camery obscury
– všetky fotografie prezentované ako čierno-biely negatív, ktorý vznikol počas expozície v camere obscure – obraz nekonvertuje do pozitív
– v najnovšej tvorbe experimentuje so solarizáciou
– jej fotografie sú aj v zbierke MoMA, New York

http://veralutter.net

instagram.com/veralutterstudio





Lüski Aïm Deüelle, Izrael

– narodený 1951
– venuje sa filozofii a umeniu
– učí na Tel Aviv University a na Bezalel Academy of Art
– od 70. rokov (20. stor.) až po súčasnosť si vyrába camery obscury podľa vlastných potrieb, s ktorými následne fotografuje
– snaha o naburávanie tradičného poňatia fotografie a fotoaparátu s vertikálnou rovinou filmu umiestnenou oproti optike - vyústenie do tzv. horizontálnej fotografie, kde rovinu filmu umiestnil vodorovne voči optike
– jeho zámerom nie je popisná fotografia s možnosťou voliť uhol záberu, rozhodujúci okamih apod.
– jeho fotografie sú farebné pozitívne obrazy
– vo svojej tvorbe rieši najmä filozofické otázky

bez vlastnej webovej stránky

instagram.com/aimdeuelle

Ösz Gábor, Maďarsko/Holandsko

– 1962, Dunaújváros, Maďarsko
– štúdium na Akadémii umení v Budapešti, 1986, postgraduálne na Rijksakademie van Beeldende Kunst, Amsterdam, 1993 – 1994
– odvtedy žije a tvorí v Amsterdame, Holandsku
– témou je problematika vnímania okol nás, zobrazovanie svetla, architektúra
– využíva prevažne veľký formát negatívu
– výsledný obraz prezentuje zvyčajne v pozitívnej podobe s realistickými farbami
– okrem fotografie využíva aj video projekciu
– cena BMW Paris Photo v roku 2010 za fotografiu vytvorenú camerou obscurou „Permanent Daylight no. 6“

www.gaborosz.com

instagram.com/gabor_osz





Pirilä Marja, Fínsko

– narodená 1957, Rovaniemi, Fínsko
– žije a tvorí v Tampere, Fínsko
– vyštudovala fotografiu na University of Art and Design (Aalto University), Helsinki
– vyštudovala taktiež zoológiu na University of Helsinki
– inpširoval ju Abelardo Morell a jeho tvorba
– taktiež využíva projekciu camery obscury vo všetkých svojich projektoch, obraz prefocuje a prezentuje vo farbe a pozitívnej podobe
– séria portrétov využívajúca projekciu camery obscury vonkajšieho sveta do izieb portrétovaných
– vrámci popularizácia vyrába množstvo prístrojov camery obscury, ktoré vystavuje vrámci svojich výstav
– v cykle Inner Landscapes využíva archívy bežnej rodinnej fotografie obyvateľov Fínska (2011 a 2017, fínsko-japon ská spolupráca, multižánrový projekt: foto, video, zvuk, keramika)

www.marjapirila.com

instagram.com/light.notes

Ruhter Ian, USA

– narodený 1973
– žije pri Lake Tahoe, na pomedzí štátov Nevada a Kalifornia, USA
– venuje sa najmä mokrému kolódiovému procesu,
– v najnovších cykloch využíva negatívny čierno-biely fotografický papier a zásah do negatívu, aj farbou
– cameru obscuru využíva, aby mohol vytvárať čo najväčšie fotografie
– najväčšia fotografia zhotovená mokrým kolódiovým procesom - ambrotypia/sklenená doska 168 x 228 cm, portét Teda, 2017
– zakladá si na jedinom exemplári svojích fotografií, ale ponúka aj číslované kópií v edíciach zvyčajne 30 ks
- medzi jeho podporovateľov a fanúšikov patrí britský herec a nadšenec fotografie Gary Oldman
- jeho fotografiu má v zbierke aj Angelina Jolie

www.ianruhter.com

instagram.com/ian_ruhter





Sato Tokihiro, Japonsko

– narodený 1957, Japonsko
– vyštudoval sochárstvo, ale pomerne skoro sa zameral na fotografiu
– zaujíma ho vzťah svetla a priestoru
– camera obscura vrámci cyklu Gleaning Light
– používa aj rôzne iné camery obscury, stále za účelom popisného zobrazenia reality
– používa farebný aj čierno-biely pozitívny obraz
– najznámejší cyklus „Photo Respiration" nevytvoril camerou obscurou, ale bežným stredoformátovým prístrojom, kde počas 3 hodinových expozícií vytvaral svetelné stopy po svojom pohybe v priestore



Wesely Michael, Nemecko

– narodený 1963 Mníchov
– žije v Berlíne
– autoportrét s dĺžkou expozície 8 hodín (1988)
– cyklus portrétov s expozíciou 5 minút, 1988 – 2013
– cyklus z Potsdamer Platz a Leipziger Platz, Berlín, Nemecko, 1997 – 2014
– fotografovanie prestavby MoMA, New York, 2001 – 2003
– fotografovanie výstavby Múzea ISM, Sao Paolo Brazília, 2014 – 2017
– využíva veľkoformátové sklenené čierno-biele negatívy značky Orwo a farebné negatívy neznámeho pôvodu
– výsledok prezentuje ako pozitívny obraz
– používa optiku (zn. Rodenstrock) maximálne priclonenú a filtre na predĺženie expozície
– od roku 2014 využíva aj digitálny fotoaparát s pravideným snímaním približne každé 2 minúty - nejedná sa o nepretžitú expozíciu ako pri analógovom procese - - výsledok spája do jednej fotografie
– jeho fotografie sú v zbierke MoMA
– najdlhšia expozícia - 7 rokov pri rekonštrukcii Prusského paláca v Berlíne, dokončená v 01/2021

www.wesely.org

instagram.com/studiowesely



Wilkening Jon, USA

– narodený 1983
– žije a tvorí vo Philadelphii
– bývalý hráč rugbyového družstva
– pravdepodobne bez fotografického vzdelania
– street fotografia camerou obscurou Holga 120/pinhole s dĺžkou expozície niekoľko sekúnd, prezentované ako pozitívne obrazy
– v súčasnej tvorbe sa venuje street fotografií bez ďalšieho využitia camery obscury

www.jonwilkening.com

instagram.com/jonwilkening





Kristína Dzuričková a Dávid Doroš, camera obscura v zatemnenej miestnosti, 19. 4. 20019, Nottoden, Nórsko,

NÁVOD NA ZHOTOVENIE

JEDNODUCHEJ CAMERY OBSCURY

Najdôležitejšou časťou camery obscury je dierka, najmä kvalita jej prevedenia. Dierku je dobre spraviť do tenkého plechu, napr. mosadzného, alobal nie je veľmi vhodný, keďže je tenký a ohybný. Plech si pripravíme na rozmer približne 5x5cm, tak aby sa dal pohodlne vlepiť (alebo inak upevniť) do krabice, ktorá bude výslednou camerou obscurou. Plech najprv obrúsime do čista jemným brúsnym papierom (#600). Následne spravíme dierku ihlou, tak aby ihla smerovala kolmo na plech a opäť obrúsime zbytky plechu z druhej strany. Prevrátime plech a opatrne prepichneme ihlou naspäť a opäť začistíme brusným papierom. Je dôležité, aby hrany dierky boli dokonalé a otvor bol kruhový. To si vieme overiť tak, že presvetlíme pliešok s dierkou cez zväčšovák, alebo použijeme lupu, makro objektív, skener, spôsobov je viacero. Takto pripravený plech s dierkou neskôr vlepíme do krabice, kde si pripravíme otvor približne 2x2cm - menší ako plech s dierkou, ale dostatočne veľký na to, aby hrany papiera nezacláňali dierke.

Pri "ohniskovej vzdialenosti" platí, že čím väčšia je vzdialenosť dierky od roviny filmu/papiera (ohnisko sa predlžuje), tým menšia je clona pri zachovaní rovnakého priemeru dierky. To znamená, že expozičný čas sa s narastajúcim ohniskom tiež predlžuje. Vzorec na výpočet clony je v tomto prípade následovný:

f=v/d

kde, **f** = clona, **v** = vzdialenosť dierky od roviny filmu/papiera, **d** = priemer dierky

Dosiahnutie presnej veľkosť dierky nie je úplne najdôležitejšie, no vieme takto vypočítať veľkosť dierky, pri ktorej dosiahneme, čo najlepšiu kresbu. Pre veľkosť dierky všeobecne platí, že menší otvor vykreslí ostrejší obraz, ako väčší, ale pri veľmi malom otvore sa prejaví zníženie kvality obrazu vplyvom defrakcie.

Jeden zo vzorcov, ktoré sa (okrem iných) používajú dodnes je od britského nositeľa nobelovej ceny Lorda Rayleigh-o z roku 1891. Podľa neho je vzorec na výpočet optimálnej dierky pred objekt vzdialený 1m od camery obscury následovný:

d = 1.9 x **sqrt (l** x **f)**

kde, **d** = priemer dierky, **l** = vlnová dĺžka svetla, **f** = vzdialenosť dierky od roviny filmu/papiera

(pre vlnovú dĺžku sa zvyčajne používa hodnota pre žlto-zelené spektrum 0,00055 mm)

Nižšie uvádzam prehľad s optimálnym priemerom dierky pre rôzne ohniskové vzdialenosti[82].

ohnisko	**opt. priemer**	**clona**
50 mm	0,29 mm	f/174
75 mm	0,35 mm	f/213
100 mm	0,41 mm	f/246
125 mm	0,45 mm	f/275
150 mm	0,50 mm	f/303
200 mm	0,57 mm	f/348
250 mm	0,64 mm	f/389
300 mm	0,70 mm	f/426

82 Prehľad podľa Bogre-ho z roku 1988

Ak je náš zámer zachytiť zobrazovanú scénu realisticky a používať cameru obscuru ako štandardný fotografický prístroj, umiestníme pripravený plech s dierkou do geometrického stredu jednej zo stien pripravenej krabice, oproti rovine filmu/papiera.

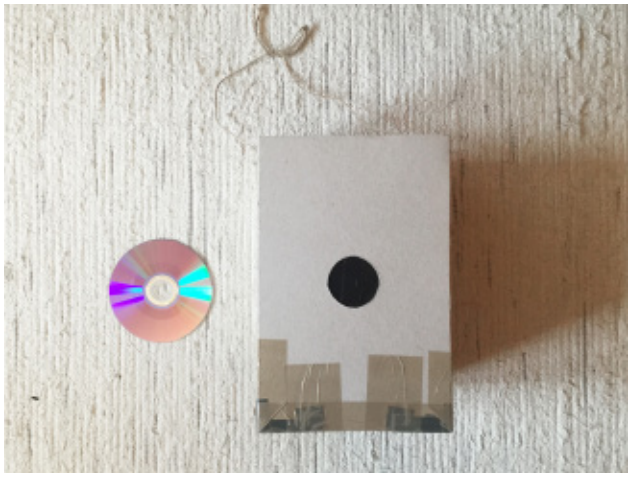
Pri príliš krátkom ohnisku a širokouhlom zábere a plochej rovine filmu/papiera dochádza na okrajoch fotografií k viňetácií, k podexponovaniu. Tú je možné eliminovať (ak je to žiadúce) tak, že film, papier umiestníme do oblúka, tak, aby bol po celej svojej ploche rovnako vzdialený od dierky camery obscury. Pri plochej rovine filmu/papiera je možné dosiahnúť uhol záberu približne 120° a pri uložení filmu/papiera do oblúka je to približne 160°. Všeobecné pravidlo znie, že veľkosť kruhu, ktorý vykreslí dierka je približne 3,5x násobkom ohniskovej vzdialenosti (vzdialenosti dierky od roviny filmu/papiera).



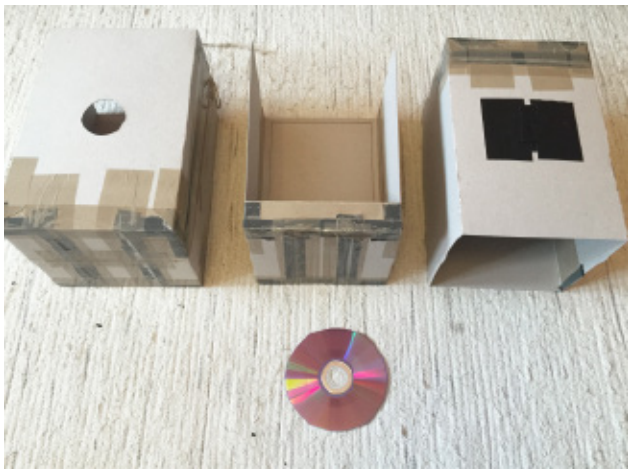
„klasická camera obscura" - Dirkoma S60 s jednou dierkou umiestnenou zpredu oproti rovine filmu



camera obscura Aim Duelle Lüski-ho so 4 dierkami/otvormi smerujúcimi na všetky 4 svetové strany



Mnou vyrobená camera obscura z lepenky, skladajúca sa z 3 častí, v zloženom stave.



Tá istá camera obscura v rozloženom stave. Papier sa zasúval do prostrednej časti zhora, tá sa následne zasunula zdola do časti, ktorá je na fotografií vpravo a tieto dve časti sa následne zasunuli zhora do časti, ktorú vidieť vľavo. Tento labyrintový systém mi umožnil jednoduché rozobratie/zloženie bez potreby lepiacej pásky a zároveň dokonalé tesnenie pred vnikajúcim svetlom. Nevýhodou je lepenka a tým aj náchylnosť na vplyv počasia, celková „krechkosť" prevedenia.

V prípade tvorivých zámerov, a chuti experimentovať môžeme použiť viacero dierok, ktoré môžeme umiestniť rôzne - niekoľko otvorov v línií, alebo aj z boku camery obscury alebo z viacerých strán, v geometrických radoch, apod.

Ak predsalen v začiatkoch ostaneme pri jednej dierke a naším cieľom je popisná fotografia, môžeme si pre pomoc pri komponovaní vyrobiť priehľadový hľadáčik. Do lepenky, apod. si vyrežeme otvor rovnako veľký, ako nami použitý formát filmu/papiera. Cez tento otvor by sme sa mali okom pozerať z rovnakej vzdialenosti, ako



štandartne používané kazety na ploché filmy 4 x 5", ktoré je možné „nabiť" filmom, ale aj fotografickým papierom



Dirkoma P45, ktorá využíva bežné kazety na 4 x 5"



Moja camera obscura ilford od Harman Titan na 4 x 5" kazety, kde vidieť aj mnou naznačené uhly záberu ako pomôcku pre komponovanie záberu.

je vzdialenosť medzi rovinou filmu/papiera a dierky camery obscury - tým by sme mali získať približne rovnaký uhol záberu. Osobnú skúsenosť s takouto pomôckou nemám a nemôžem potvrdiť nakoľko je v praxi použiteľná a presná. Dlhodobo pracujem s jednou camerou obscurou, s rovnakým uhlom záberu, ktorý mám pomocou čiar naznačený na tele prístroja. Táto pomôcka a dlhodobé skúsenosti mi vo väčšine prípadov umožnia odhadnúť kompozíciu celkom presne.

Ako uzávierka objektívu zvyčajne postačí prelepenie dierky tmavou páskou, ktorú môžme ešte podlepiť. Riešením môžu byť aj posuvné mechanizmy, rôzne dvierka, ktoré sa otvárajú otočením do strany, sú prichytené magneticky, apod. Dôležité je, aby dokonale tesnili pred svetlom, v čase, keď si neželáme exponovať a nezničili naše zdĺhavé umelecké snaženie. Pri fotografovaní sa každý pohyb prístroja prejaví na rozmazaním výsledku, preto by otváranie/zatváranie dierky malo byť čo najľahšie.

Rovnako pri fotografovaní v exteriéri a už aj pomerne slabom vetre ľahká papierová kamera obscura neobstojí. Je preto dobré, ak výsledný prístroj má istú hmotnosť, dá sa pevne pripevniť na statív a ten je dostatočn pevný, čiže aj ťažký. Niektoré nedostatky je možné napraviť aj priebežne, no na niektoré je dobré myslieť už pri samotnej výrobe prístroja.

Ako záznamové médium odporúčam použiť, aspoň v začiatkoch, čierno-biely fotografický papier. S tým je možné pracovať v tmavej komore pri červenom osvetlení, čo uľahčuje celkovú manipuláciu. Film alebo farebný papier si žiadá úplnu tmu, a preto je dobré nadobudnúť najprv aspoň nejakú prax. V takom prípade odporúčam používať bežné veľkoformátové kazety a k tým si vyrábanú cameru obscuru prispôsobiť alebo kúpiť priamo do výrobcu.

Odporúčam ešte jednú možnosť, ktorá nemusí využívať žiadne záznamové médium ako je film, či papier, ale môže. Je ňou tá najväčšia, jednoducho zhotoviteľná camera obscura, a tou je zatemnená miestnosť, najlepšie so zaujímavým výhľadom. V tomto prípade bude dierka camery obscury trochu väčšia, ale stále odporúčam materiál, ktorý umožní jej dokonalé hrany. Na zatemnenie okien osvedčila hrubšia lepenka, alebo kartón. Tieto materiály si držia tvar a dajú sa ľahko narezať na presný rozmer okien. Uprednostňujem ich pred tmavou fóliou. Zatemnenú miestnosť ako cameru obscuru som tak mohol využívať po dobu 1 týždňa, kedže kartóny na oknách mi umožnili kedykoľvek okná otvárať pre vyvetranie. Sedieť v tmavej miestnosti, pozerať na svet hore hlavou a vidieť každý pohyb stromu vo vetre. Aj keď poznám princíp camery obscury a rovnakým spôsobom vytváram fotografie, mal tento zážitok svoje čaro. Odporúčam!

ZOZNAM
ODBORNEJ LITERATÚRY

Aperture 201, Issue Winter 2010, Published by Aperture Foundation, 547 West 27th Street, New York, N.Y. 10001, USA, ISSN 0003-6420

Aperture 219 "Tokyo", Issue Summer 2015, Published by Aperture Foundation, 547 West 27th Street, New York, N.Y. 10001, USA, ISSN 0003-6420

British Journal of Photography, Issue October 2013, Published by Apptitude Media LImited, 9 Beaumont Gate, Shenley Hill, Radlet, Herts, WD7 7AR UK, ISSN: 0007-1196

FOAM Magazine, Spring 2008/#14, Published by Foam Fotografiemuseum Amsterdam, ISSN 1570-4874

Lefèvre, Wolfgang (ed.), Inside the Camera Obscura – Optics and Art under the Spell of the Projected Image, 2007, MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR WISSENSCHAFTSGESCHICHTE Max Planck Institute for the History of Science

Jäger, Gottfried (Hq.), Die Kunst der Abstrakten Fotografie, ©2002 by ARNOLDSCHE Verlagsanstalt GmbH und Autoren, Liststrasse 9, 70180, Stuttgart, Nemecko, ISBN 3-89790-015-7

National Geographic Česká republika, květen 2011, Pokoje s vyhlídkou, Fotografie: Abelardo Morell,
ISSN 1213-9394

Koetzle, Hans-Michael: Photo Icons, The Story Behind the Pictures, 1827-1991, © 2005 Taschen GmbH, ISBN 978-3-8228-4096-2

Photography at MoMA 1960-Now, Published by The Museum of Modern Art,New York, 11 West 53 Street, New York, New York 10019-5497, USA, www.moma.org, ISBN-13: 978-0-87070-969-2

Renner, Eric, Pinhole Photography (Fourth edition), From Historic Technique to Digital Application, Focal Press, ©2009 Elsevier Inc., ISBN-13: 978-0-240-81047-8

ZOZNAM
INTERNETOVÝCH ZDROJOV

https://www.abelardomorell.net/project/camera-obscura/

https://www.aint-bad.com/article/2019/04/06/robert-calafiore/

https://www.analogforevermagazine.com/features-interviews/featured-photographer-ian-ruhter-never-surrender

https://aperture.org/shop/john-chiara-california-3518

https://www.archdaily.com.br/br/942367/nevoeiros-ontem-e-hoje-guilherme-wisnik-conversa-com-michael-wesely

http://www.bjp-online.com/2017/11/roversi-interview/

http://www.ceskatelevize.cz/porady/10718806805-ceska-fotka/214562260250011-posedlost-fotoaparatem/

http://www.diannebos.ca/portfolio_newwork.html

http://www.dobiszewski.boo.pl/english/news.htm

https://www.facebook.com/272573911540/videos/307708833590417/?__so__=watchlist&__rv__=video_home_www_playlist_video_list

http://gaborosz.com

https://gagosian.com/quarterly/2020/04/09/vera-lutter-interview/

http://www.henriekestrecker.com/index.html

https://www.instagram.com/jonwilkening/

http://www.japanexposures.com/2009/01/28/tokihiro-sato-brooklyn-bridge-gleaning-light-series/

https://jongrepstad.com/pinhole-photography/pinhole-photography-history-images-cameras-formulas/

http://jonwilkening.com

http://www.johnchiara.com

http://www.katarinahudacinova.com/about/

http://www.labyrintem.cz/index.php

https://www.lensculture.com/articles/marja-pirila-interior-exterior-camera-obscura-dreams

https://www.lensculture.com/articles/john-chiara-california?utm_source=General+List&utm_campaign=85b93473bb-12-21-17-ED-Newsletter&utm_medium=email&utm_term=0_f1724e682d-85b93473bb-89896225&mc_cid=85b93473bb&mc_eid=396a313dfe

https://www.lensculture.com/john-chiara

http://marjapirila.com/portfolio.html

http://www.nastupiste.sk/fotogaleria/12-2015-1/

https://www.newyorker.com/magazine/2020/01/20/the-past-and-the-future-of-the-earths-oldest-trees
https://dvojka.rozhlas.cz/host-fotograf-a-kameraman-david-cysar-dedic-winternitzovy-vily-7950113

https://www.nytimes.com/2017/10/27/us/california-today-an-analog-view-of-california.html

https://www.nytimes.com/2019/10/24/arts/shi-guorui-catskills-photography.html

https://pietheineek.nl/en/exhibition/27-september-2015-until-24-january-2016-tokihiro-sato

http://pinhole-photography.de/about.html

https://photography.org/video/john-chiara/

https://technet.idnes.cz/fotografie-historie-negativ-emulze-fotoaparat-fl8-/tec_foto.aspx?c=A141008_151756_tec_foto_top

http://www.tonkonow.com/sato.html

https://topmuseum.jp/chi/contents/exhibition/index-2239.html

https://www.ujmuveszet.hu/2020/03/dust-of-angels/

http://veralutter.net

http://veralutter.net/writings_on_6.php

https://en.wikipedia.org/wiki/Camera_obscura

https://en.wikipedia.org/wiki/Gemma_Frisius

https://en.wikipedia.org/wiki/Johannes_Kepler

https://yossimilo.com/exhibitions/john-chiara

https://www.youtube.com/watch?v=LQhm3SrsWHM

https://www.youtube.com/watch?v=8a6A2Lf6XI8

https://www.youtube.com/watch?v=oxu0tg7Iao8

https://www.youtube.com/watch?v=G7ZRrjgARdk

REGISTER

A

Al-Haytham, Ibn 23, 24
Aristoteles 23

B

Bacon, Roger 23, 24
Bellotto, Bernardo 26, 28
Bettin, Mario 27
Berkovič, Pavel 35, 37, 152-156, 201, 204
Bos, Dianne 42, 43, 172, 176-178, 197, 201, 204

C

C-Print 92-98, 168
Calafiore, Robert 39, 90-98, 198, 200, 205
Cibachrome 40, 41, 63, 65, 69, 127-134, 208
Constable, John 53, 54,
Cysař, David 3ť, 37, 152-156, 201, 204

D

Dirkoma 37, 218, 219
Dobiszewski, Tomasz 35, 42, 142-145, 176, 178, 197, 200, 205
Doroš, Dávid 38, 47, 180-189, 191-194, 201, 206, 215

F

Foma, 153, 204
Frisius, Gemma 25
Fujifilm 38, 191-193

G

The Great Picture 152, 157, 158, 201, 206
Guorui, Shi 36, 42, 156, 160-163, 167, 170, 201, 207

H

Halousek, Jakub 155, 201, 204
Homma, Takashi 160, 161, 164, 165, 167, 200, 207
Hudačínová, Katarína 142, 147, 149, 151, 197, 200, 208

CH

La Chapelle, David 90
Chiara, John 35, 37, 40, 62-77, 86, 98, 122, 187, 197, 201, 208

I

ilfochrome 40, 41, 63, 64, 66-71, 198, 208
ilford 31, 36, 42, 86, 219, 234

K

Kepler, Johannes 23-26, 52, 154

L

Lutter, Vera 35, 37, 38, 41, 83, 100-109, 111, 112, 115, 122, 124, 156, 157, 178, 197, 209
Lüski, Äim Deüelle 20, 35, 142, 145-148, 167, 197, 198, 200, 210, 218

M

Maurolico, Francesco 23
Mazzanti, Ludovico 109-111
Monet, Claude 53,
Morell, Abelardo 35, 50-54, 56, 57, 60, 145, 147, 154, 197, 200, 209, 211
Moriyama, Daydo 161, 164
Mozi, Mo-Ti, 22

N

Niépce, Nicéphore 19, 27, 29

O

Ösz, Gábor 21, 35, 126-136, 146, 201, 210

P

Peckham, John 23, 24
Petzval, Josef Maximilián 27
dela Porta, Giambatista 25
Pirilä, Marja 56-61, 145, 197, 200, 211

R

RA-4 proces 39, 98, 187
Risner, Friedrich 23, 26
Roversi, Paolo 16, 17, 20
Ruhter, Ian 38, 40, 41, 78-89, 152, 156, 157, 198, 201, 211

S

Sato, Tokihiro 160, 165, 167, 168, 200, 212
Stejskal, Martin 153

T

Talbot, William Henry Fox 94

V

Vermeer, Johannes 26, 27
da Vinci, Leonardo 23, 24

W

Warhol, Andy 102, 104
Wesely, Michael 19, 40, 41, 114-124, 181, 198, 201, 212
Wilkening, Jon 40, 41, 172-175, 200, 213
Witelo, Erazmus Ciolek 23, 24
Wittgenstein 144, 145

Y

Yokota, Daisuke 164
Yamanaka, Nobuo 164, 167, 169

Slezská univerzita v Opavě

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

camera obscura v súčasnej fotografii

Dávid Doroš

teoretická diplomová práca

odbor: tvůrčí fotografie
vedúci diplomovej práce: doc. MgA. Pavel Mára
oponent diplomovej práce: MgA. Karel Poneš

počet znakov vlastného textu: 150 158
počet obrazových príloh: 348

fotografia na obálke: Dávid Doroš, camera obscura priama farebná fotografia, 4 x 5“ (10 x 12,5 cm), 12/2020

© Dávid Doroš, Opava, 2021

PRÍLOHA

expozičná kalkulačka/prevodník
od ilford/Harman technology Ltd.

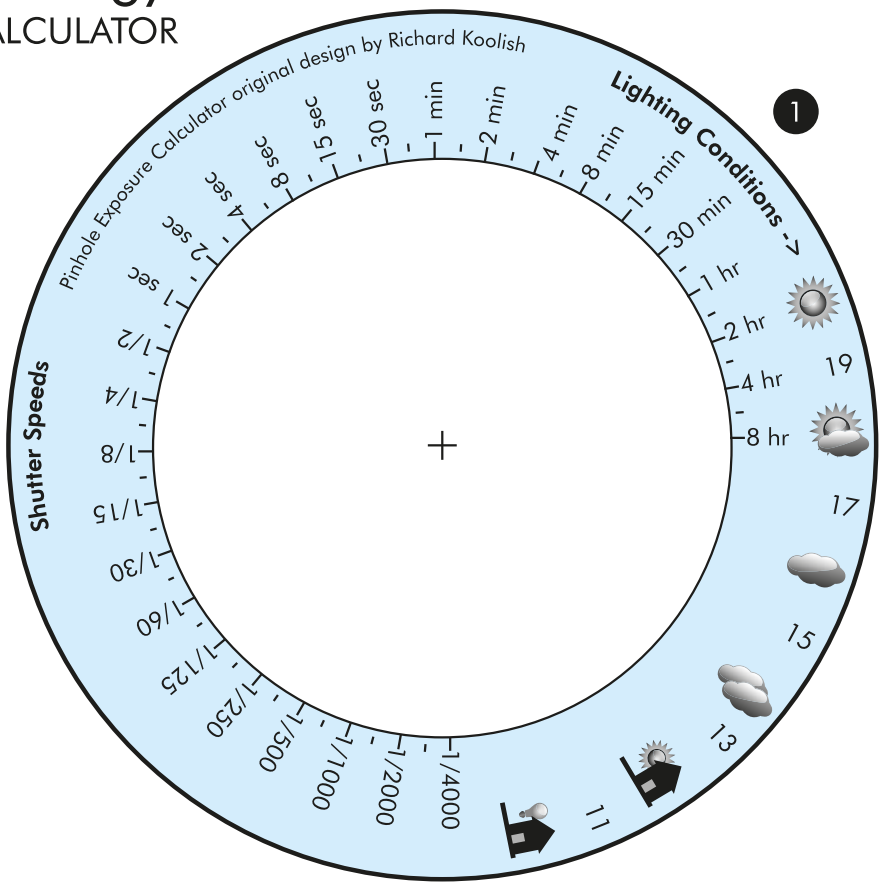
HARMAN technology Ltd

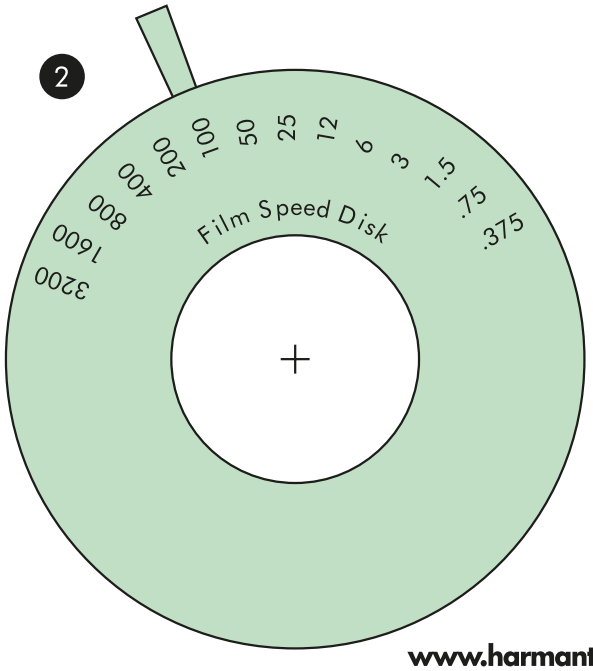
PINHOLE EXPOSURE CALCULATOR

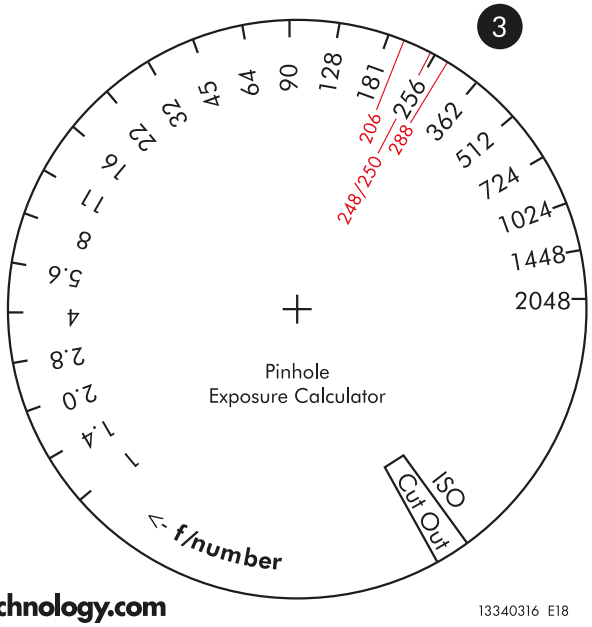
Instructions

1. Cut around the outer edge of the 3 disks in diagrams 1, 2, and 3. Do not remove the inner white circle in diagrams 1 and 2.
2. Cut out slot in white disk diagram 3 where indicated.
3. Assemble with green Film Speed Disk (diagram 2) in between the other 2 disks.
4. Lighting Conditions / Luna Pro light valve

Bright Sunshine	20
Partly Cloudy	18
Cloudy	16
Heavy Cloud	14
Indoors Daylight	12
Indoor Lighting	10







www.harmantechnology.com

13340316 E18