SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ, Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

# CAMERA OBSCURA

## V SÚČASNEJ FOTOGRAFII

•

DÁVID DOROŠ

TEORETICKÁ BAKALÁRSKA PRÁCA

Opava 2018

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ, Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

# CAMERA OBSCURA

## V SÚČASNEJ FOTOGRAFII

DÁVID DOROŠ

TEORETICKÁ BAKALÁRSKA PRÁCA

Opava 2018

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tůrči fotografie

# CAMERA OBSCURA V SÚČASNEJ FOTOGRAFII

## CAMERA OBSCURA IN CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY

DÁVID DOROŠ

TEORETICKÁ BAKALÁRSKA PRÁCA

Odbor: Tvůrčí fotografie
Vedúci bakalárskej práce: doc. MgA. Pavel Mára
Oponent: MgA. Karel Poneš

Opava, 2018

## ABSTRAKT

V tejto bakalárskej práci sa snažím po stručnom zhrnutí histórie a vysvetlenia princípu camery obscury, poukázať na skupine fotografov pracujúcich s touto technikou, na rôzne prístupy a rozobrať ich vplyv na výsledné fotografie. Cieľom je zhodnotiť prínos camery obscury pre výsledné fotografie, poukázať na rozdiely oproti klasickej rýchlej fotografií, ale rovnako aj na slabiny a úskalia tejto techniky.

Táto práca sa nesnaží poskytnúť ucelený prehľad všetkých autorov pracujúcich s camerou obscurou v súčasnosti, ale na vhodne vybranej vzorke demonštrovať možnosti práce s touto technikou a zhodnotiť, či dokáže táto jednoduchá technika ponúknuť zaujímavé riešenie prospešné pre výsledok aj v dnešnej dobe.



## KĽÚČOVÉ SLOVÁ

camera, obscura, dierková, komora, analógová, fotografia, pinhole, fotograf, retro, projekcia, negatív, veľký, formát, ilfochrome, kodakchrome, dlhá, expozícia, priamy, pozitív



## ABSTRACT

After explaining history and technology of camera obscura in this bachelor thesis, my main aim is to demonstrate on group of photographers working with camera obscura their different aproaches and showing its impact on final photographs. I try to analyse, if camera obscura could add something to final result/images and compare camera obscura and instant photography of today, to analyse strongs and weaks of this technique.

My aim isn't to deliver the full list of artists working nowadays with camera obscura, rather I'd like to demonstrate on group of them their different approaches, and find out if this simple technique could deliver interesting results even today.



## KEYWORDS

camera, obscura, pinhole, analog, photography, photographer, retro, projection, negativ, large, format, ilfochrome, kodakchrome, long, exposure, direcrt, positive

**SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ**
**Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě**
Akademický rok: **2017/2018**

# ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

| | |
|---|---|
| Jméno a příjmení: | **Dávid DOROŠ** |
| Osobní číslo: | **F140412** |
| Studijní program: | **B8204 Filmové, televizní a fotografické umění a nová média** |
| Studijní obor: | **Tvůrčí fotografie** |
| Název tématu: | **Camera obscura v súčasnej fotografií** |
| Téma anglicky: | **Camera obscura in contemporary photography** |
| Zadávající ústav: | **Institut tvůrčí fotografie** |

Zásady pro vypracování:

Vo svojej práci sa zaoberám použitím camery obscury v súčasnej fotografií, výhodami a nevýhodami tejto, z dnešného pohľadu, archaickej techniky a hľadám možné spôsoby jej využitia vrámci média fotografie, ktoré demonštrujem na skupine fotografov pracujúcich s touto technikou.

Forma zpracování bakalářské práce: **tištěná**

Seznam odborné literatury:

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

Vedoucí bakalářské práce: **doc. MgA. Pavel MÁRA**
Institut tvůrčí fotografie

Datum zadání bakalářské práce: **17. dubna 2018**

Termín odevzdání bakalářské práce: **30. června 2018**

prof. PhDr. Vladimír BIRGUS
vedoucí ústavu

V Opavě 17. dubna 2018

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 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. Doc. ak. mal. Otakarovi Karlasovi ďakujem za pomoc s grafickou úpravou, vyladením finálnej podoby tejto práce a za jeho zmysel pre detaily. Ďakujem Ondřejovi Durczakovi za pomoc „na dialku" a Ivane Mikolášovej a Jiřimu Siostrzonekovi za ústretovosť počas mojej práce v knižnici Institutu tvůrčí fotografie v Opave. V neposlednej rade patrí veľká vďaka všetkým pedagógom Institutu tvůrčí fotografie a spolužiakom, ktorých myšlienky, slová a tvorba ma inšpirovali a formovali vrámci toho, čo robím a akým som, nielen fotografom. Ďakujem!

Dávid Doroš, v Opave, 20. 6. 2018

© Dávid Doroš | ITF FPF Slezské univerzity v Opavě

## OBSAH


Úvod 11

História 13

Technológia prevedenia 17

Autori 20

Abelardo Morell | projekcie vonkajších svetov 21

Marja Pirilä | po vzore Abelarda Morella 25

Takashi Homma | architektúra – narcis 30

Katarína Hudačínová | fotografia objekt 32

John Chiara | túžba po technickej dokonalosti 35

Pavel Berkovič, David Cysař | technické výzvy a experiment 42

Vera Lutter | za všetko môže koncept 47

Michael Wesely | rekordér dlhých expozícií 56

Aïm Deüelle Lüski | filozofické otázky bez popisnej reality 60

Tomasz Dobiszewski | nepodľahnúť forme 62

Dianne Bos | hviezdne galaxie 68

Henrieke I. Strecker | portrét 71

Jon Wilkening | street fotografia 72

Dávid Dorош | portrét a emócia 74

Záver 78

Zoznam literatúry a použitých zdrojov 83

Menný register 85

*"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 Journal of Photography, [cit. 2018-05-30], URL: <http://www.bjp-online.com/2017/11/roversi-interview/#closeContactFormCust00>

# ÚVOD

Pojem camera obscura môžme preložiť ako tmavá komora[2]. Fenomén, 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 nám ako fotografom dobre známy. Tento princíp prvý-krát popísaný približne v 4. 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].

Dnes je vývoj fotografickej techniky, najmä s nástupom digitálnej fotografie, tak ďaleko, že nevidím reálny dôvod brániť sa technickým kvalitám súčasnych fotoaparátov[5]. Sám bežne používam pri práci digitálny fotoaparát, no v momentálnej tvorbe využívam aj cameru obscuru. Pri tej mi však nejde o nejaké „retro", protipól k digitálu, či postoj „umelca fotiaceho výlučne na analóg". Obmedzené možnosti camery obscury mi však umožňujú viac sa sústrediť 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 meditáciu, stále je pre mňa dôležitá výsledná fotografia, ale pri camere obscure je to pre mňa osobne, fenomén času ňou zaznamenaný. Tak ako Paolo Roversi, aj ja vnímam fotografie s dlhším expozičným časom akosi inak. Či je to pohybovou neostrosťou, nie najostrejšou „optikou", či dokonalou hĺbkou ostrosti a pocitom trojrozmernosti, to neviem. 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, ak chcete.

Pre mňa osobne je to fascinácia dlhým expozičným časom, s ktorým sa snažím vrámci tvorby aj pracovať. Pre iných autorov pracujúcich v súčasnosti s camerou obscurou je to tiež buď fenomén času (Vera Lutter, Michael Wesely) alebo dokonalá hĺbka ostrosti (John Chiara) vytvárajúca dojem dokonalej trojrozmernosi. Niektorí autori využívajú princíp camery obscury na to, aby si jednoducho a lacno vytvorili záznamové aparáty, ktoré im umožnia vytvoriť fotografie podľa ich zámeru (Dianne Bos, Tomasz Dobiszewski, Aïm Deüelle Lüski).

Je zaujímavé sledovať ako sa daní autori prepracovali ku camere obscure. John Chiara bol vedený snahou po čo najväčšej technickej dokonalosti, túžbou po veľkom obraze bez potreby zväčšovať, aby tak eliminoval aj zároveň zväčšované zrno filmového materiálu. Vyrobil si preto veľkú cameru obscuru, ktorú ťahá na vozíku za autom. Vera Lutter, ktorá využíva obdobne veľký formát sa nesnažila o technickú dokonalosť, ale jej nemecký pôvod, a koncept, ktorý bol v čase jej začiatkoch preferovaným umeleckým prístupom, spôsobili, že výhľad, ktorý sa jej naskytal z bytu na Manhattane si nemohla, alebo nechcela, len tak jednoducho „cvaknúť" na kompaktný fotoaparát. Zatemnila preto okná miestnosti, a spravila len malú dierku v strede, čím vytvorila cameru obscuru. Byt z ktorého pozorovala pre ňu zaujímavú scenériu sa tak stal aj miestom, kde sa táto scenéria zaznamenala a vznikla v

---

2 z latinského camera - komora a obscura - tmavá

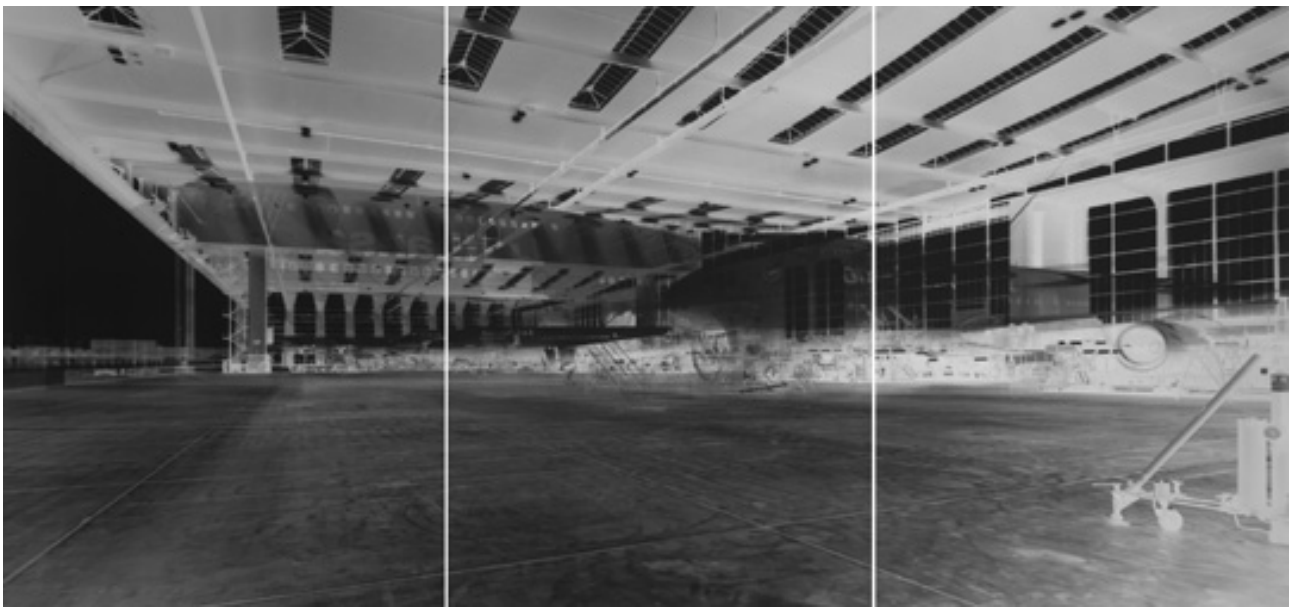
3 Nicéphore Niépce, 1828 - Pohľad z okna, expozícia viac ako 8hod., profesionálny model camery obscury s optikou s 2 čočka mi, neskôr 1835 Louis-Jacques-Mandé Daguerre, Boulevard du Temple zdroj PhotoIcons - The story behing the pictures 1827 -1991, Hans Michael Koetzle, Taschen, str. 8 - 25

4 V angličtine sa dodnes pre fotoaparát používa označenie camera

5 Hasselblad H6D-400C MS ponúka rozlíšenie 400Mpix v režime multishot (aktuálne dostupné k 14/02/2018)

podobe fotografie. U Abelarda Morella bola impulzom snaha zaznamenať jav camery obscury, po tom, čo ho názorne demonštroval svojím študentom fotografie. Morell tento jav prefocuje v rôznych podobách dodnes. Tomasz Dobiszewski vo svojej tvorbe jasne demonštruje, že sa hrá a skúma možnosti, kam až je možné vrámci techniky camery obscury zájsť. V jeho prvotnom cykle je rozpoznateľné, že rozumie dlhému expozičnému času a s ním spojenou pohybovou neostrosťu - celý princíp však obracia naopak, keď cameru obscuru montuje na bicykel - bicykel na ktorom jazdí, je tak ostrý a pevne stojacé budovy sú rozmazané. V každom ďalšom cykle môžeme vidieť, ako autor skúša kam až dokáže zájsť. Je príjemné vidieť, že ako autor využívajúci rôzne média, nie je len otrokom danej techniky, a narozdiel od väčšiny jeho čisto fotografických kolegov[6], len vhodne využíva to, čo mu princíp camery obscury dokáže ponúknuť.

Vrámci tohto textu sa pokúsim na skupine súčasných fotografov a umelcov pracujúcich s touto techinkou, ukázať ich rôzne prístupy k tejto forme a v závere zhodnotiť na koľko je jednoduchosť camery obscury oslobodzujúcou a prínosnou vrámci súčasnej fotografie alebo naopak táto jednoduchosť len speje k obmedzenému opakovaniu a neschopnosti vykročiť z blúdneho kruhu v zajatí formy.



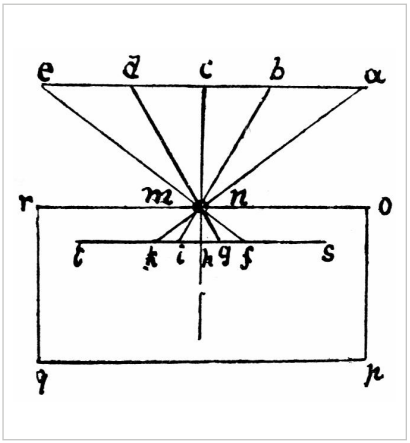
obr. 1: Vera Lutter, Hangar 5, letisko Frankfurt, XIV: 3-6. máj 2001, jedinečná bróm-strieborná fotografia, 218 x 427 cm

6 Tento jav je viditeľný najmä u Abelarda Morella, ktorý využíva vo svojích fotografiách od začiatku svojej tvorby až po súčasnoť rovnaký princíp

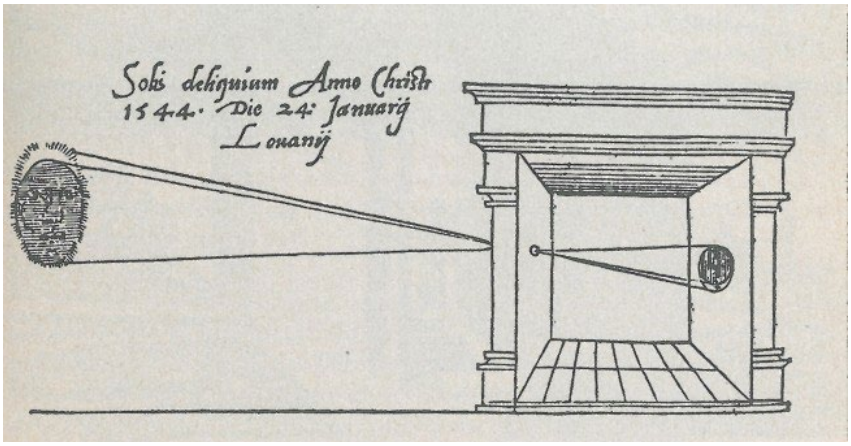
## HISTÓRIA

V úvode tohto textu prirovnávam cameru obscuru k „retru", vhodnejším by možno bolo označenie „archaizmus", keďže prvá zmienka o princípe camery obscury pochádza už zo 4. stor. p. n. l. od čínskeho filozofa menom Mozi (Mo-Ti)[7]. Ten popisuje jav, kedy je obraz invertovaný cez priesečník/bod, ktorý „zbiera" svetlo a prevrátene premietnutý v tmavej miestnosti. V rovnakom čase sa Aristoteles zamýšľa nad tým, prečo lúče slnka pri zatmení prechádzajúce cez otvory rôznych tvarov nekopírujú tieto tvary, ale projektované svetlo má tvar polmesiaca[8]. To že tento tvar projekcie súvisí s princípom camery obscury ozrejmil až v roku 1521 Francesco Maurolico. Aristoteles sa domnieval, že slnečné lúče pri vstupe na zem kopírujú určitý tvar, ktorý on vidí, ale nenapadlo ho, že sa pozerá na projekciu obrazu slnka počas zatmenia

Pre následné lepšie pochopenie optických javov je dôležitý arabský fyzik Ibn al-Haytham (alebo aj Alhazen) a jeho Kniha optiky. Ten v roku 1027 na základe experimentov so skupinou sviečok a doskou s dierou, ktorú kládol medzi sviečky a protiľahlú stenu, na ktorú sa premietal ich plameň/svetlo, dospieva k záveru, že svetlo sa šíri priamočiaro[9]. Z jeho poznatkov a diela vychádza anglický filozof a mních Roger Bacon[10], ktorý sa venoval optike, anatómii oka, reflexii, refrakcii, optike. 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. A rovnako toto dielo bolo známe aj Leonardovi da Vinci, ktorý sa taktiež venoval skúmaniu optiky, ľudského videnia a vo svojom poznámkovom bloku popísal princíp camery obscury[13].



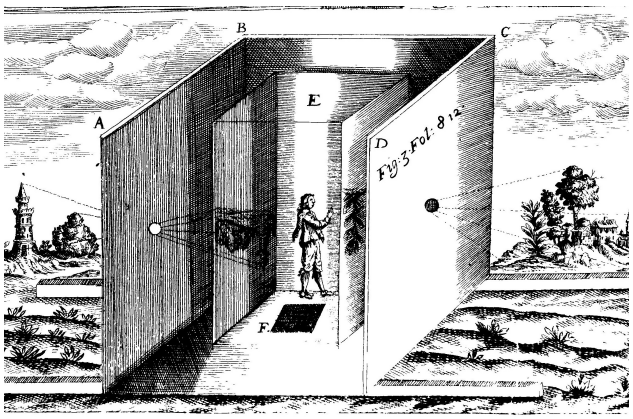

obr. 2: Leonardo da Vinci, nákres camery obscury z Codex Atlanticus, 1478-1519



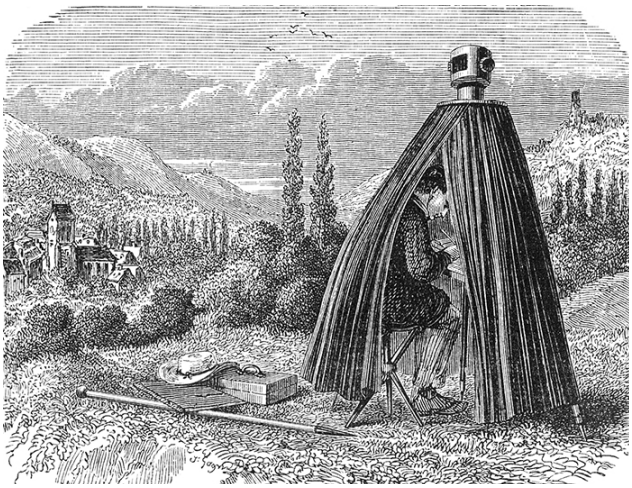

obr. 3: Najstarší známy publikovaný nákres camery obscury od holandského fyzika, matematika a konštrukéra Gemma Frisius-a z knihy "De Radio Astronomica et Geometrica", v ktorej ilustroval a popísal cameru obscuru, ktorú používal pri skúmaní zatmenia slnka 24. januára 1544.

7 Mozi (book), [cit 2018-05-30], URL: <https://en.wikipedia.org/wiki/Mozi_(book)>
8 Aristoteles (384-322 p.n.l.) v práci Problémy: Kniha XV
9 Ibn al-Haytham (Alhazen), Kniha optiky, 1027 - preložená do latinčiny približne v roku 1200, následne zdroj inšpirácie v Európe pre: Erazmus Ciolek Witelo, John Peckham, Roger Bacon, Leonardo Da Vinci, René Descartes, Johannes Kepler
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, nadväzuje na knihu Ibn al-Haytham-a a jeho bádanie v oblasti optiky.
13 najstaršie známe písomné vysvetlenie princípu camery obscury neskôr vydané v Codex Atlanticus, 1478-1519

Krátko na to sa začínajú objavovať návrhy na použitie optiky alebo zrkadla na zlepšenie kvality projektovaného obrazu[14]. Objavujú sa návrhy prenosnej camery obscury, ktorá má slúžiť najmä ako pomôcka pre maliarov alebo aj predstava použitia camery obscury ako projekčného zariadenia, ktoré by premietalo obrazy z vonku (skutočné, ale aj umelé krajiny a zvieratá) do tmavej miestnosti s publikom[15]. Cameru obscuru v tom čase využívali stále najmä astrológovia a astronómovia a maliari. Tu používané označenie camera obscura však prvý-krát použil až v roku 1604 Johannes Kepler[16]. Sám používal v tej dobe teleskop s 3 šošovkami na korekciu obrazu camery obscury a rovnako aj prenosný stan využívajúci princíp camery obscury.




obr. 4: Nemecký matemartik Friedrich Risner v roku 1572 načrtol prenosnú cameru obscuru ako pomôcku na kreslenie - ako miestnosť s optikou v každej zo štyroch stien, ktorá by vykresľovala obraz z vonku na kocku s papierom vo vnútri. Konštrukcia mala byť prenosná.



obr. 5: Johannes Kepler v rokku 1620 používa prenosný camera obscura stan s upraveným teleskopom na kreslenie krajiny. Teleskop sa mohol otáčať a zobraziť celú okolitú krajinu.

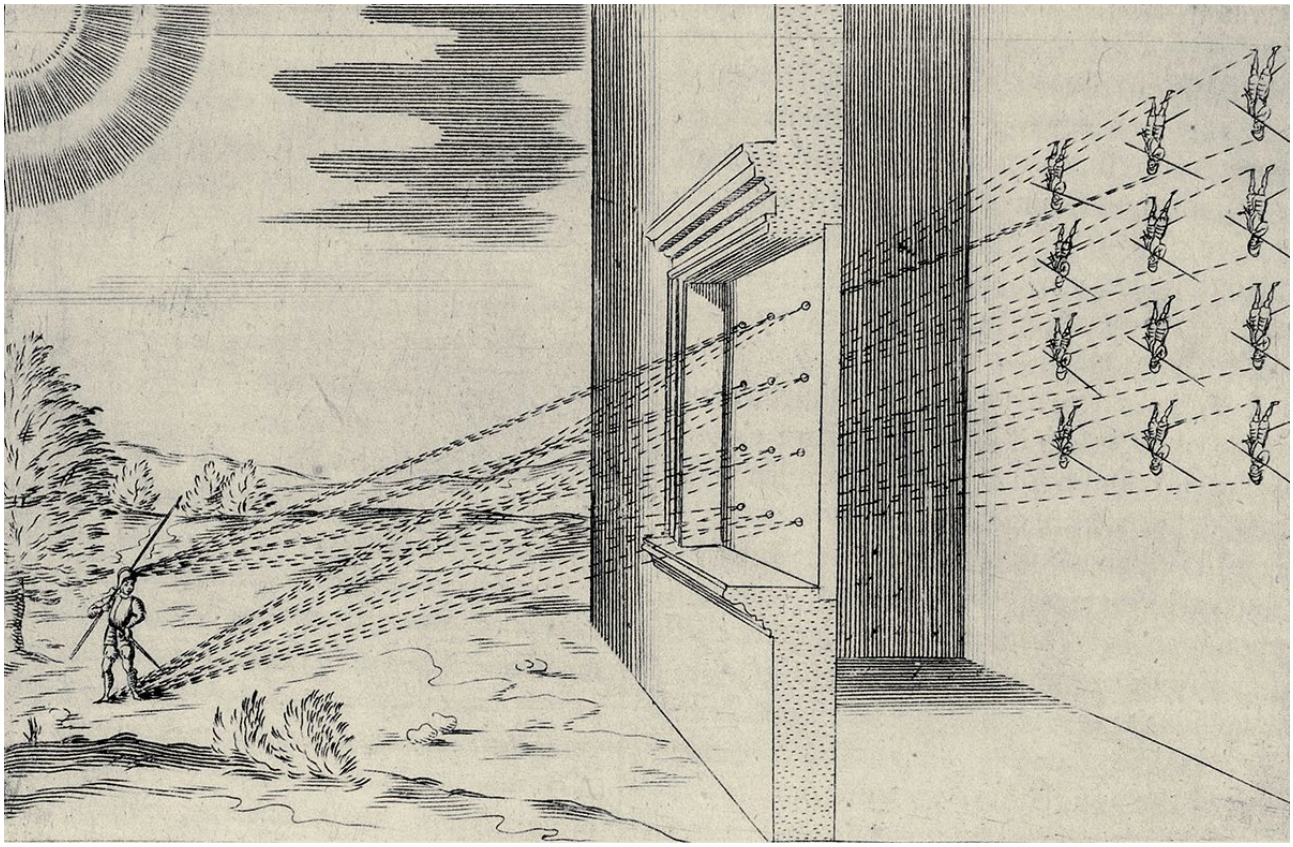
Približne okolo roku 1620 sa začínajú objvavovať prvé camery obscury krabicového typu, čo umožnilo veľmi ľahké prenášanie a aj použitie ako pomôcky na kreslenie. Poznáme záznamy, kde sa dočítame ako znásobiť zobrazovaný predmet pomocou kamery obscury, ktorá využíva viacero otvorov (objektívov). Demonštrácia princípu camery obscury sa zároveň stáva aj určitým kúzlom predvádzaným na rôznych jarmokoch, apod. V tom čase sa objavujú aj modely s možnosťou zaostrenia[17] obrazu a začiatkom 18. storočia sú konštruktéri a optici už schopní vyrobiť aj camery obscury napr. v tvare knihy, čo viac docenenili nadšenci optických zariadení.

14 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

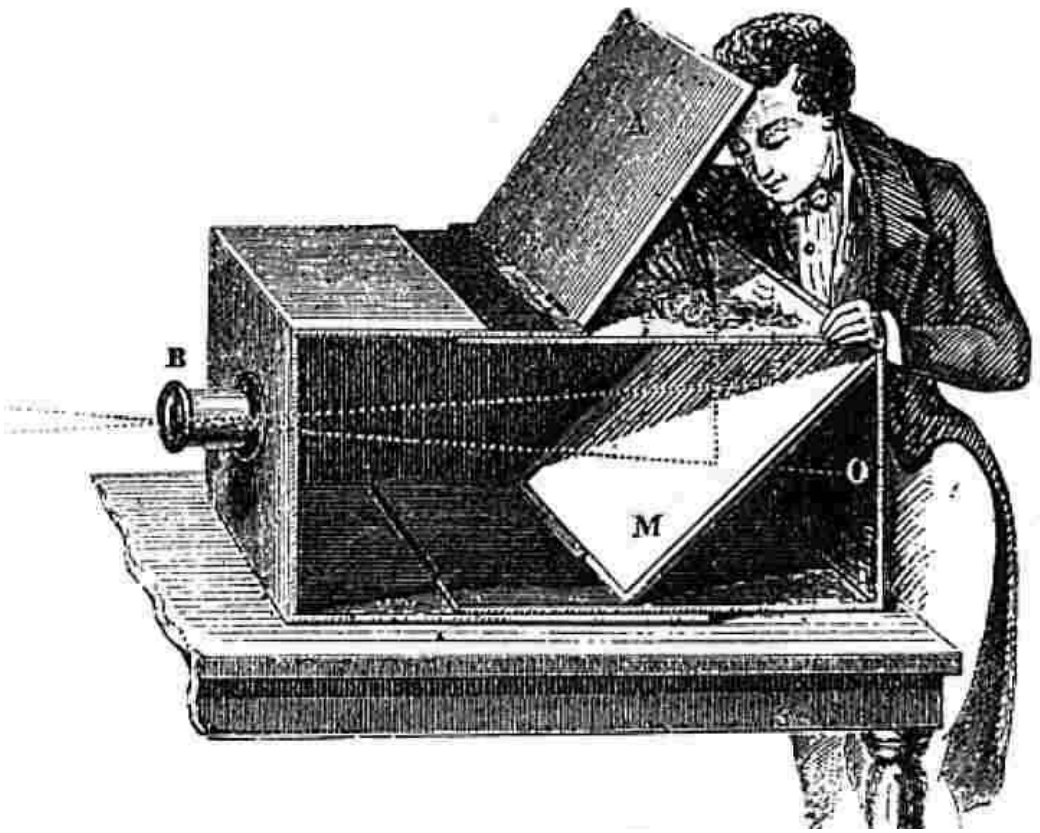
15 1589 - Giambatistta della Porta v druhom vydaní Magia Naturalis
1659 - vynájdená Magica Laterna vytláča cameru obscuru ako projekčné zariadenie

16 Johannes Kepler v jeho knihe "Ad Vitellionem Paralipomena".

17 1657 - Gaspar Schott v "Magia universalis naturae et artists" popisuje cameru obscuru, ktorá umožňuje ostrenie posunom drevenej krabice v druhej drevenej krabici.



obr. 6: 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" dvanástich vojakov s rovnakými pohybmi.




obr. 7: Camera obscura krabicového typu z 18. storočia

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. Z histórie vieme, že táto túžba a množststvo experimentov viedlo v roku 1826 k prvej fotografií[18] a následnému prednaniu vynálezu fotografie verejnosti[19]. Následoval vynález prvého objektívu[20] a neskôr štrbinovej uzávierky[21] spolu s vývojom na poli chemických procesov týkajúcich sa záznamu fotografie, čo viedlo k transformácií camery obscury do podoby v akej poznáme fotoaparáty dnes, až po nástup digitálnej[22] technológie na konci 20. storočia, ktorá strieda celuloidové filmy ako záznamové médium.




obr. 8: Camera obscura Ilford Harman Titan na ploché filmy 4x5" vyrobená vstrekovaním z abs plastu firmou Walker Cameras v roku 2011




obr. 9: Hasselblad H6D 400cMS, vrchol súčasnej digitálnej fotografie umožňujúci 400mpix snímky v režime multishot, uvedený na trh v januári 2018

18 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, 200

19 19. 8. 1839 Predanie vynálezu fotografie verejnosti na slávnostnom zasadaní francúzskej Akadémie Vied

20 1840, výpočet prvého 3-čočkového objektívu slovenským rodákom Josefom Maximiliánom Petzvalom, výroba od 1841

21 1861, vynálezca William England

22 1981, systém Sony Mavica
1991, Nikon F3 s digitálnym modulom Kodak DCS

## TECHNOLÓGIA PREVEDENIA

Camera Obscura bez optiky — dierková komora — poskytuje reálnu perspektívu, nekonečnú/dokonalú hĺbku ostrosti a obraz nezkreslený optikou. Z predošlého textu však vieme, že po roku 1500 sa začali objavovať modely s optikou, vtedy najmä za účelom zosvetlenia obrazu, neskôr najmä pre skrátenie expozičného času a zvýšenie ostrosti. S optikou však súvisí menšia hĺbka ostrosti a nutnosť obraz správne zaostriť. Tvorcovia spomenutí v tomto texte používajú rôzne prevedenia camery obscury, k čomu ich vedú rôzne zámery, ale aj ich možnosti. Môže sa jednať o úplne jednoduché modely z akejkoľvek krabice, rôzne nadrozmerné modely postavené priamo na mieste, alebo na vozíku, upravené auto, ale aj fotostan. Zjednodušene by sme mohli povedať, že každý z autorov však využíva sebou zhotovený alebo aspoň upravený model. Nájdeme modely bez optiky aj s optikou. Niektorí autori využívajú cameru obscuru ako záznamový prístroj, ktorým fotografujú, iní len na vytvorenie projekcie, ktorú následne fotografujú.

Najjednoduchší spôsob ako si dnes overiť princíp camery obscury, je spraviť dierku do krytky tela dnes už bežnej digitálnej zrkadlovky. Tento prístup, ale nepokladám ako tvorca za dostačujúci, zaujímavý, či prínosný. Naopak, možnosť vyrobiť si celú cameru obscuru svojpomocne, nám dovoľuje prispôsobiť si výsledný prístroj vlastným potrebám a požiadavkám. Či už nám ide o znásobenie obrazu ako Tomaszovi Dobiszewskemu, alebo o čo najväčší a technicky najkvalitnejší výsledný obraz ako Johnovi Chiarovi, camera obscura je najjednoduchším a svojim spôsobom aj rýchlym a lacným riešením. Podnetom môžu byť potreby technického charakteru, inokedy ide viac o koncept, ako u Very Lutter alebo spomínaného Tomasza Dobiszewskeho.



obr. 10: John Chiara premiestňuje svoju obrovskú cameru obscuru na vozíku ťahanom za osobným automobilom.



obr. 11: Viacnásobná „optika" camery obscury Tomasza Dobiszewskeho z obalu na lieky použitá v rokoch 2002-05 v cykle „re-medium".

Vzhľadom na povahu tejto práce sa nebudem zaoberať podrobným popisom konštrukcie camery obscury. Dôležité je však uvedomiť si, že vzhľadom na malý otvor (čiže vysoké zaclonenie) je expozičný čas pri fotografovaní dlhý, čo si vyžaduje stabilitu prístroja počas fotografovania. Presnosť otvoru, resp. dierky určuje aj kvalitu výsledku. Na internete existuje dostatok návodov, ako vypočítať presnú

dierku, dôležité je vedieť, že veľkosť optimálnej dierky závisí najmä od vzdialenosti od projekčnej plochy (mohi by sme povedať ohniska objektívu). Zjednodušene platí pravidlo, že väčšia vzdialenosť si žiada väčšiu dierku a z toho vyplýva aj rozdielne clonové číslo a rozdielný expozičný čas.

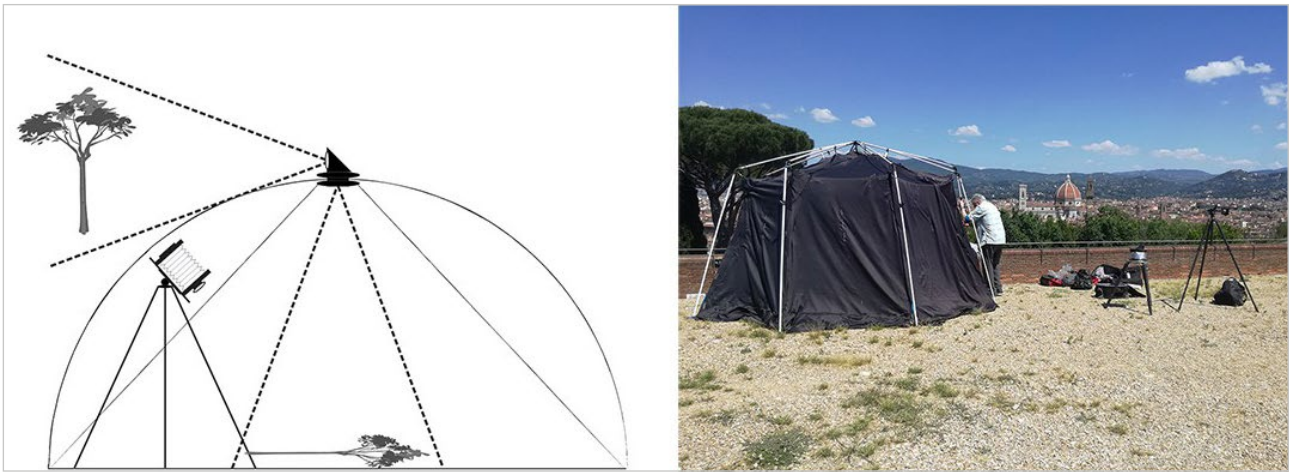
Ak vylúčime digitálnu zrkadlovku s dierkou v krytke tela, pracujeme s analógovým materiálom, čo znamená nutnosť „prebíjať" v úplnej tme alebo pri červenom svetle v tmavej komore (ak použijeme fotografický papier). Pri malých modeloch máme možnosť používať veľkoformátové kazety na ploché filmy (4x5, 8x10), čo umožní viacero expozícií v teréne, pri veľkých modeloch je nutné všetko riešiť vo vnútri fotoaparátu a zaistiť tak bezpečný (svetlo-tesniaci) vstup do camery obscury, aj následný bezpečný transport exponovaného materiálu do tmavej komory. Vera Lutter[23] sama priznáva, že jej vtedajšia nevedomosť z oblasti analógového procesu bola veľkou výhodou v tom, že netušila do čoho sa vlastne púšťa a preto na začiatku necúvla.



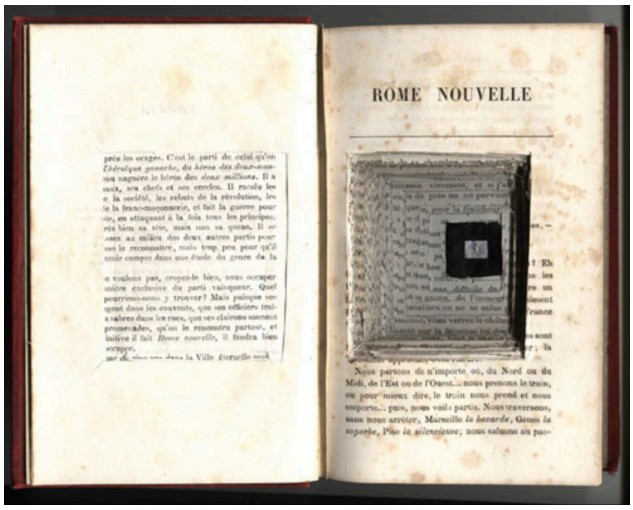
obr. 12: Camera obscura nemeckej fotografky Very Lutter žijúcej v New Yorku.

23 Greenough, Sarah, senior kurátorka a vedúca oddelenia pre fotografiu, National Gallery of Art, Washington, Conversations with artists: Vera Lutter, 17/05/2015, National Gallery of Art, published 01/07/2015, [cit. 2018-05-30], URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oxu0tg7lao8>

Vrámci záznamového materiálu sa pracuje vo farbe aj čierno-bielej a používa sa bežný fotografický papier, negatívny aj pozitívny film, papiere typu ilfochrome/kodakchrome, či sklenené alebo kovové dosky s fotografickou emulziou. Fotografi, ktorí využívajú princíp camery obscury na vytvorenie projekcie, pracujú so zatemnením priestoru v interiéri alebo formou fotostanu a na korekciu používajú napr. aj optický hranol. Výsledok prefocujú v dnešnej dobe väčšinou už digitálnym fotoaparátom.



obr. 13: Fotostan Abelarda Morella využívaný k fotografovaniu projekcie okolitej krajiny na zem




obr. 14: Camera obscura vyrobená z knihy kanadskej fotografky Diane Bos



obr. 15: Drevená camera obscura od českého výrobcu Dirkoma, model P810 na plochý film formátu 8x10", dostupná v obchodoch s foto technikou alebo priamo od výrobcu

## AUTORI

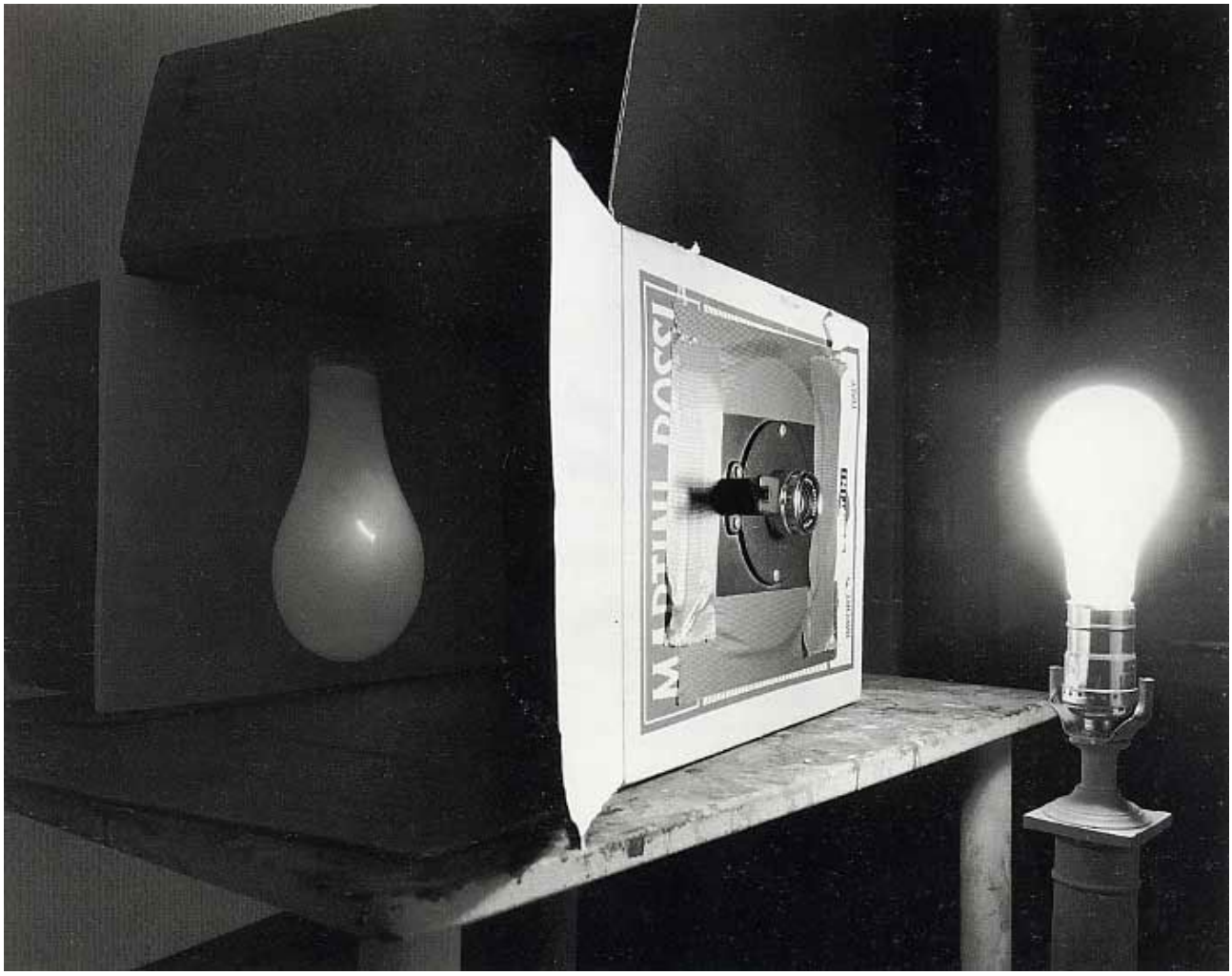
Na následujúcich stranách predstavím tvorbu jednotlivých fotografov, ktorí pracujú v dnešnej dobe s camerou obscurou, či už ako s jedinou výrazovou formou, alebo ako súčasťou ich širšej tvorby. Každému sa venujem v osobitnom texte, v ktorom sa budem zaoberať ich cestou ku camere obscure, aké si ich dôvody pre využívanie camery obscury? Rovnako je pre mňa zaujímavé umelecké zázemie jednotlivých tvorcov, prostredie odkiaľ sa k tejto technike dostali a ako k nej pristupujú, keďže si myslím, že to nemalou mierou súvisí s ich prístupom k samotnému médiu fotografie ako takej. Pokiaľ to je možné, a je mi známa aj interpretácia ich diela, tak ako ju prezentujú samotní autori, budem sa zaoberať aj touto problematikou a analyzovať, či a ako je použitá technika camery obscury v jednotlivých prípadoch prínosom.

Ako už bolo viac-krát spomenuté, tento text pojednáva o autoroch, ktorí používajú cameru obscuru buď len na vytvorenie projekcie,ktorú následne prefocujú, ale aj o auotroch, pre ktorých je camera obscura hlavne prístrojom na fotografovanie/záznam obrazu. Cieľom nie je poskytnúť ucelený zoznam všetkých fotografov, ktorí v súčasnosti cameru obscruru využívajú, ale najmä na menšej skupine demonštrovať rôzne prístupy. Cieľom je zhodnotiť prínosy, ale aj obmedzenia techniky camery obscruy, a ako veľmi táto forma, toto prevedenie, dáva pri spracovávaných témach zmysel. Z toho dôvodu sa tento text zaoberá skupinou niekoľkých autorov a autoriek, ktorých prístupy sú rôzne, ale v niečom aj podobné, pričom si myslím, že dostatočne demonštrujú možnosti tejto techniky.

Keďže cameru obscuru využívam druhým rokom vrámci svojej tvorby aj ja, v závere tohto textu dopĺňam aj svoj názor z pohľadu tvorcu.

## ABELARDO MORELL | PROJEKCIE VONKAJŠÍCH SVETOV

Abelardo Morell je kubánsky rodák a učiteľ fotografie na univerzite v Bostone, ktorý už v roku 1988 zatemnil triedu pri výučbe fotografie, aby svojím žiakom ukázal princíp camery obscury. Tento princíp sa neskôr snažil fotograficky zaznamenať a v roku 1991 vznikla fotografia žiarovky.



obr. 16: 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[24]. 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*

24 V roku 1975 vytvoril japonský fotograf Nobuo Yamanaka fotografiu projekcie camery obscury v miestnosti využívajúcu rovnaký princíp s akým pracuje aj A. Moresll s názovm „Pinhole on the 9th floor", Aperture 219, Summer 2015, str. 38

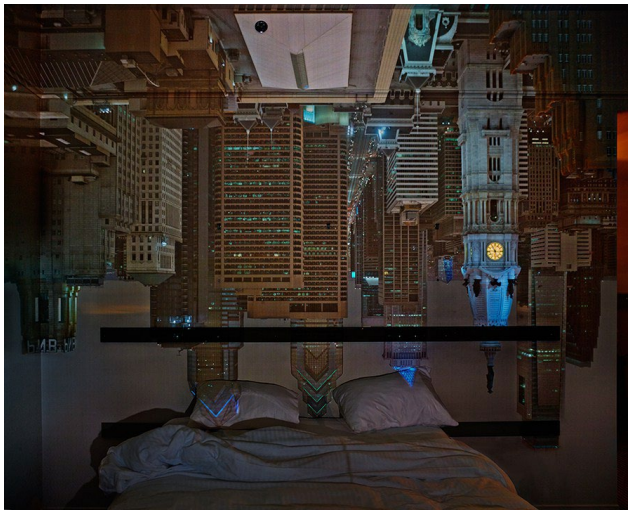
*hračkami jako z pohádky."*[25]

V snahe posunúť tento prístup ďalej, začal pred niekoľkými rokmi používať farebný materiál, otvor camery obscury vylepšil o optiku pre zvýšenie ostrosti a jasu premietnutého obrazu a taktiež používa optický hranol, aby obraz premietnutý hore hlavou vrátil do prirodzenej podoby. Dnes využíva digitálny fotoaparát[26], ktorý mu umožnil skrátiť expozičné časy a zachytiť tak momentálnu svetelnú atmosféru.

V tomto projekte, pri ktorom využíva projekciu vonkajšieho sveta do interiéru pokračuje Morell dodnes. Najstaršie fotografie postavené na tomto princípe, uverejnené na autorovej webstránke sú z roku 1994, najnovšie z roku 2016… Morell tu uvádza, že tento projekt mu umožnil precestovať svet a zaznamenať rôzne hotelové a obývacie izby, kde ho uspokojuje najmä zvláštne „manželstvo" interiéru s exteriérom.



obr. 17: Abelardo Morell, Empire State Building v spálni, New York, USA, 1994



obr. 18: Abelardo Morell, Nočný výhľad na Philadelphiu z Hotela Loew, Philadelphia, Pennsylvania, USA, 2014



obr. 19: Abelardo Morell, Pantheon v Hoteli Albergo del sole al Pantheon, Rím, Taliansko, 2008



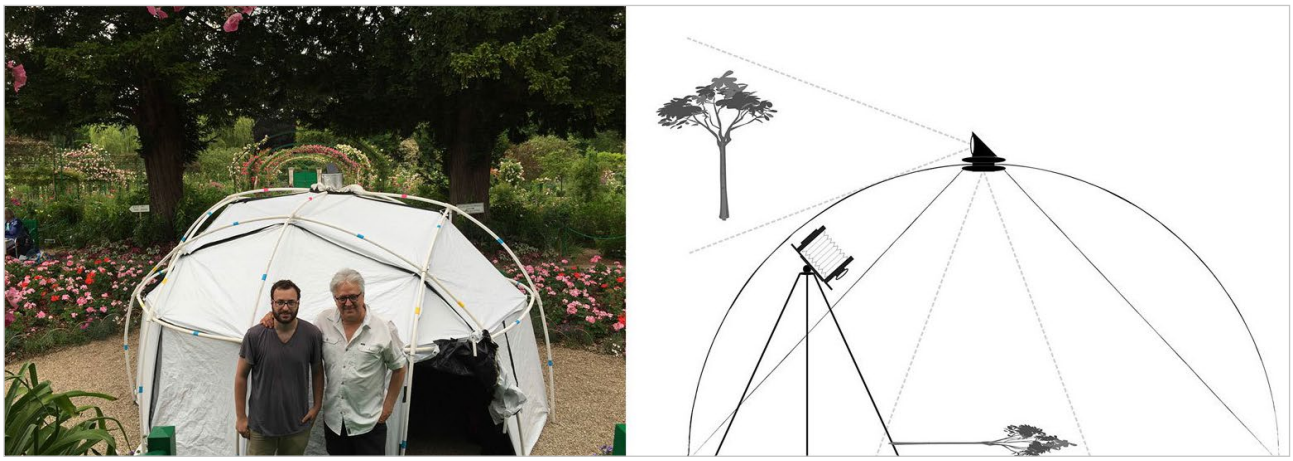
obr. 20: Abelardo Morell, Výhľad na Volta del Canal v Palazzo, izba s motívom džungle, Benátky, Taliansko, 2008

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

26 podľa dostupných internetových zdrojov sa jedná stredoformát od Phase One

Morell sa vo svojom prístupe zbytočne zacyklil a nevidím veľký zmysel v "zbieraní" ďalších, aj keď pre neho možno zaujímavých lokalít. Za najvydarenejšie fotografie považujem zábery, pri ktorých sa 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 sérii žiaľ málo. Radšej stavia na popisnej realite, názorne demonštruje jav camery obscury a jasne oddeľuje svety "dnu a von".

V aktuálnej tvorbe využíva najmä stan s camerou obscurou, aký používal napr. už v roku 1620 Johannes Kepler, s tým rozdielom, že Morell krajiny nemaľuje, ale ich prefocuje digitálnym fotoaparátom. V tomto prípade využíva ako projekčnú plochu zem – miesto, na ktorom by stál pozorovateľ, ak by sa díval na krajinu, ktorú vidíme na výslednej fotografií. Štruktúra povrchu pridáva výslednym fotografiám nezvyčajný vzhľad, ktorý "rozbíja" ostrosť obrazu a približuje výsledok tak maľbe, ktorou sa aj sám Morell inšpiruje aj v iných cykloch. Najviditeľnejšie je to v cykle nazvanom "After Monet" (začatý v  lete 2015). Využíva tu spomínaný princíp a fotografuje na miestach, kde maľoval sám Monet. Tieto krajiny premieta opäť na zem a obraz prefocuje, pričom výsledok silne pripomína samotného Moneta a impresionizmus. Na vlastnej webstránke uvádza, 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.



obr. 21: Abelardo Morell s asistentom a fotostanom, Giverny, Francúzsko, 2015



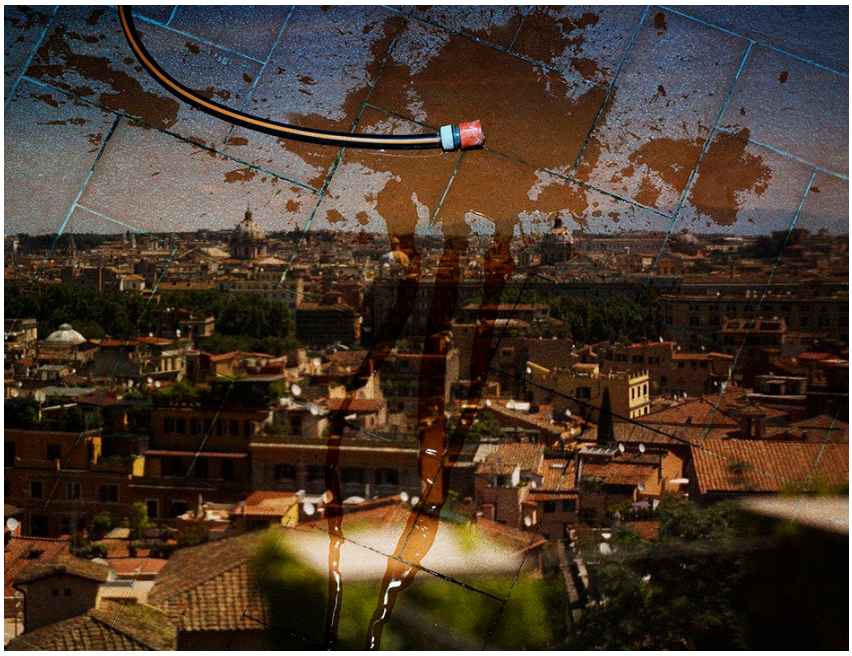
obr. 22: Abelardo Morell, Pohľad na Monetovu záhradu s kvetmi, Giverny, Francúzsko, 2015



obr. 23: Abelardo Morell, Pohľad na Monetovu záhradu s fúrikom, Giverny, Francúzsko, 2015

Morell chce síce pátrať a objavovať, ale aj pri svojom "foto-stane" opakuje to, čo robil už pri camere obscure v zatemnenej miestnosti - minimálne v tom, že mi opäť zbytočne zdvôrazňuje, že výsledný obraz je premietnutý na zem, napr. aj tým, že v zábere ponecháva hadicu a kaluž vody… Úplne by mi stačilo to, že mi ukazuje projekciu krajiny na zem vlastne nej samej a bez zbytočnej popisnosti.

Abelardo Morell využíva cameru obscuru hlavne na vytvorenie niečoho, čo by sme zjednodušene povedané, mohli vytvoriť aj dvojexpozíciou, pod zväčšovákom, alebo pri dnešných digitálnych možnostiach pomocou vrstiev v postprocese. Camera obscura v jeho prípade nie jeho fotografickým prístrojom, je pomôckou na vytvorenie úkazu, ktorý následne zaznamená iným fotoaparátom (kedysi veľkoformátovým analógovým fotoaparátom, dnes stredoformátovym digitálnym prístrojom), aby nám tento úkaz vedel sprostredkovať. Zároveň v jeho tvorbe vidíme, že vlastnosti, či nedostatky camery obscury sa snaží skôr eliminovať, ako využívať vo svoj tvorivý prospech (použitie optiky, optického hranolu, či digitálnej prístroja).



obr. 24: Abelardo Morell, Pohľad na Rím zo Španielskej akadémie, Rím, Taliansko, 2010

## Abelardo Morell, 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
– camera obscura ako projekčné zariadenie
– využíva aj bežný fotografický proces/fotoaparát, fotogramy, sklenené dosky
– fotografuje prevažne krajinu a zátišia
– 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

https://www.abelardomorell.net/

## MARJA PIRILÄ | PO VZORE ABELARDA MORELLA

Fínska fotografka, ktorá sa netají tým, že svoj najdlhšie vznikajúci cyklus Interior/Exterior (od roku 1996) začala fotografovať po tom, ako uvidela čierno-biele fotografie Abelarda Morella vo fotografickom časopise. Tak vznikla idea fotografovať ľudí v ich bytoch a domoch s projekciou vonkajšieho sveta na steny ich izieb a do jedného záberu tak dostať portrétovaného človeka, jeho izbu aj vonkajší svet. Pôvodne dokumentárny zámer neskôr naštartoval potrebu preskúmať vnútorne svety: reflexiu pamäte, strach, sny, a podobne.



obr. 25: Marja Pirilä, Sara, Tampere, Fínsko, 2013



obr. 26: Marja Pirilä, Tiina a Mika, Tampere, Fínsko, 2002



obr. 27: Marja Pirilä, Kikka, Helsinki, Fínsko, 1996

Vrámci projetku Interiors/Exteriors postupuje rovnako ako Morell – využíva konvexnú šošovku a projekcie na stenách fotografuje bežným fotoaparátom, najprv analógovým, dnes digitálnym. Pirilä horizont neprevracia, necháva ho "hore hlavou", tak ako je prirodzene premietnutý na steny izieb. Jej cyklus sa snaží posunúť od Morellovho prístupu ďalej v tom, že nesprostredkúvava len zaujímavý fyzikálny

jav, ale snaží sa aj o sociálnu sondu do spoločnosti a využíva silu portrétu v jeho emócií.

Rovnaký princíp, ale už bez portrétu využíva M. Pirilä v cykle Milavida (2011-13), čo je názov opusteného zámku v jej rodnom Tampere. Využíva širokouhlú optiku a to jej napomáha vytvárať miestami surreálne snové krajiny. Jedna sa však o recykláciu seba samej, keďže model opustenej budovy a projekciu vonkajšieho sveta dnu,



obr. 28: Marja Pirilä, Milavida #19, 2013



obr. 29: Marja Pirilä, Milavida #1, 2012



obr. 30: Marja Pirilä, Milavida #14, 2013

využila už v cykle "Speaking House"[27] (2004-06), kde fotografovala 15 rokov opustenú psychiatrickú liečebňu. V tomto prípade však ešte fotografovala analógovo a expozícia trvala zvyčajne hodinu[28]. Z môjho pohľadu výraznejšia farebnosť interiéru, práca s ňou a pôsobenie dlhšieho expozičného času, prispeli k silnejším záberom ako v novšom cykle.

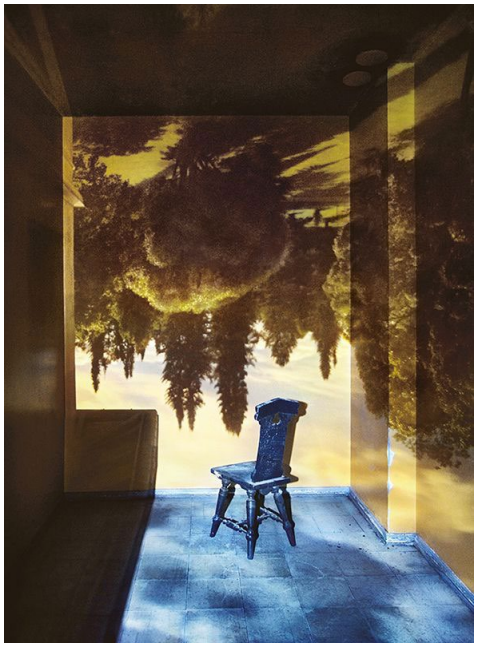
Marja Pirilä od roku 1996 vyhotovila spolu s Petrim Nuutinen-om vo Fínsku aj v zahraničí množstvo rôznych druhov camery obscury.[29] Tieto camery obscury použí-



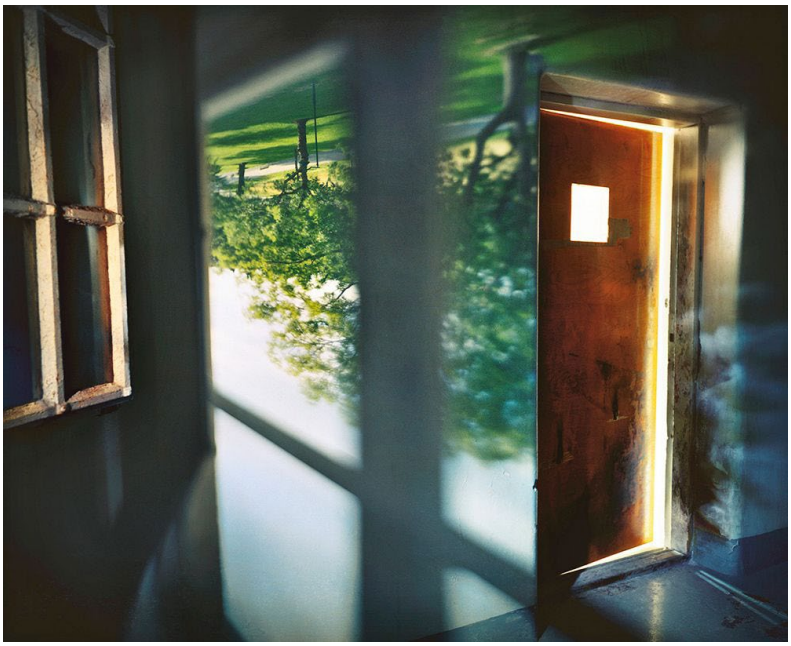
obr. 31: Marja Pirilä, Speaking House #6, 2006



obr. 32: Marja Pirilä, Speaking House #8, 2006



obr. 33: Marja Pirilä, Speaking House #21, 2006



obr. 34: Marja Pirilä, Speaking House #9, 2006

27 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 súvisi/je prepojená so smrťou mojej matky.", [cit. 2018-05-30], URL: <https://www.lensculture.com/marja-pirila?modal=project-25375> https://www.lensculture.com/marja-pirila?modal=project-25375

28 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 používala stále film.", [cit. 2018-05-30], URL: <https://www.lensculture.com/marja-pirila?modal=project-25375>

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

vajú objektív a obraz je premietaný na matné sklo, akrylátové "sklo" alebo pauzovací papier. Majú rôzne tvary od kovových válcov, cez paraván v tvare špirály, alebo upravené plechové vedrá. Často využívajú niekoľko objektívov pre znásobenie projektovaného obrazu a celkového efektu. Tieto camery obscury sú najmä súčasťou jej inštalácií v galérii, vrámci výstav, kde autorka vsádza na priamy zážitok diváka a zároveň využíva ustavične sa meniacu/živú zobrazovanú scénu. Väčšinou sa jedná o malé modely, ktoré môžu evokovať skôr pohľad do ďalekohľadu s optikou na jednej strane a projekčnou plochou na strane druhej, či ešte lepšie kaleidoskopu, vzhľadom na časté používanie niekoľkých "objektívov".





obr. 35: Marja Pirilä, špirálová camera obscura vo Vaino Aitonen Art Museum, Turku, FIN, 2006, použitý materiál: lepenka, pauzovací papier, drevo, šošovky, rozmery: 2,0m výška, 3,5m priemer



obr. 36: Marja Pirilä, camera obscura v Tennis Palace Art Museum, Helsinki, FIN, 2007, použitý materiál: drevo, guma, hliník, akryl, šošovky



obr. 37: Marja Pirilä, camera obscura na strednej škole v Tampere, FIN, 2005, použitý materiál: drevo, sklo, šošovky

Marja Pirilä, rovnako ako Abelardo Morell, z ktorého tvorby vychádza, tiež využíva cameru obscuru ako pomocný nástroj pri svojej tvorbe, nie ako prístroj určený k fotografovaniu. Využíva rovnaké postupy, ktoré sa snaží posunúť ďalej, aj viac dokumentárnym prístupom pri sociologicky ladených portrétoch, z ktorých výrazu ťaží. Ak by som mal zhodnotiť z hľadiska zvolenej formy a obsahu, za najvydarenejší považujem jej farebný analógový cyklus Speaking House. Cyklus obsahuje po formálnej stránke dobre vystavané fotografie, ktoré sa vhodne snúbia s obsahom a neobťažujú ihneď efektom camery obscury ako vo väčšine iných prípadov. Analógový proces, jeho charakter a dlhá expozícia navodzujú vo výsledných fotografiách už uplynulý, dávno minulý čas a akési prepojenie sveta tu prítomného so svetom kdesi tam za.

## Marja Pirilä, FIN

– narodená 1957, Rovaniemi, Fínsko, žije v Tampere, Fínsko
– vyštudovala fotografiu na University of Art and Design (Aalto University), Helsinki
– vyštudovala taktiež zoológiu na University of Helsinki
– pracuje hlavne s technikou camery obscury
– v cykle Inner Landscapes využíva archívy bežnej rodinnej fotografie obyvateľov Fínska (2011 a 2017, fínsko-japonská spolupráca, multižánrový projekt: foto, video, zvuk, keramika)

http://marjapirila.com/

## TAKASHI HOMMA | ARCHITEKTÚRA – NARCIS

Takashi Homma je japonský fotograf, ktorý začal študovať fotografiu na Nihon University College of Art, ale v 1984 zo školy odišiel, aby dal prednosť pozícii fotografa v reklamnej agentúre. V roku 1991 odchádza do Londýna, aby tam pracoval ako fotograf pre známy časopis i-D. V súčasnosti žije a tvorí v Tokyu. Takashi Homma pracuje vrámci formy v tradičnom duchu, zvyčajne vo farbe a jeho fotografie pripomínajú viac napr. Stephena Shora alebo Roberta Adamsa, ako čierno-biele expresívne fotografie japonských fotografov, akým je napr. Daido Moriyama.
Vo svojich fotografiách sa snaží väčšinou o nezaujatý prístup, skôr o strohé konfrontovanie diváka so zobrazovanou realitou, ako podsúvanie vlastného videnia[30].

Takashi Homma začal cameru obscuru využívať vo svojej tvorbe od roku 2013. Inšpiroval ho k tomu iný japonský fotograf - Nobuo Yamanaka, ktorý v 70. rokoch 19. storočia zatemnil svoj byt a vytvoril tak z neho cameru obscuru, ktorou fotografoval mesto Tokyo. Jednou z hlavných myšlienok v prístupe Takashi Hommu je vytvárať fotografie architektúry za pomoci architektúry samotnej. Rovnako ako Abelardo Morell využíva k tomu rôzne hotelové izby a iné jemu dostupné priestory. Zároveň sa však odvoláva na tradičnú japonskú esej od Jumichiro Tanizaki-ho z roku 1933, voľne preloženú ako „Pochválené tiene"[31], pričom tma bola kedysi bežnou súčasťou života v Japonsku, čo v tomto prípade má evokovať fotografovanie zo zatemnenej miestnosti, čiže camery obscury.

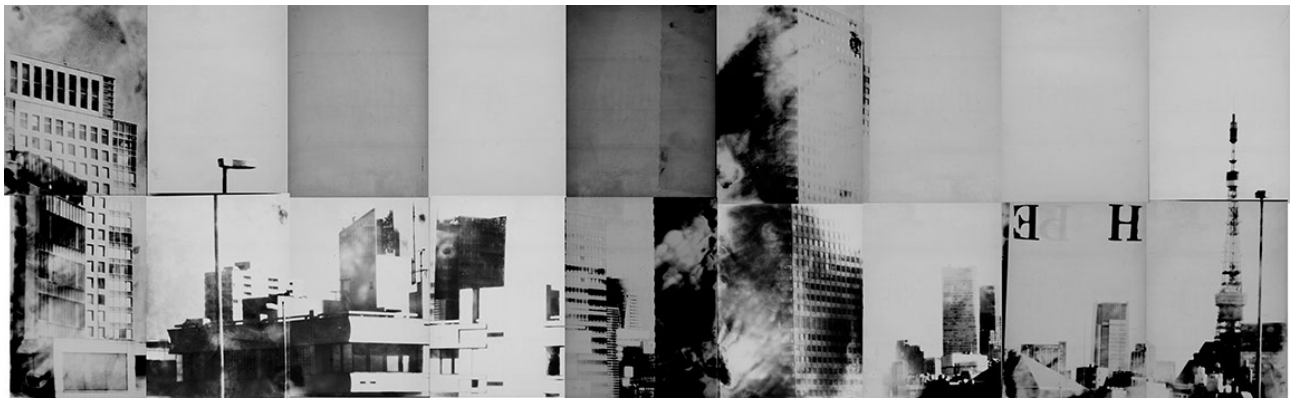


obr. 38: Takashi Homma, Tokyo, 2014

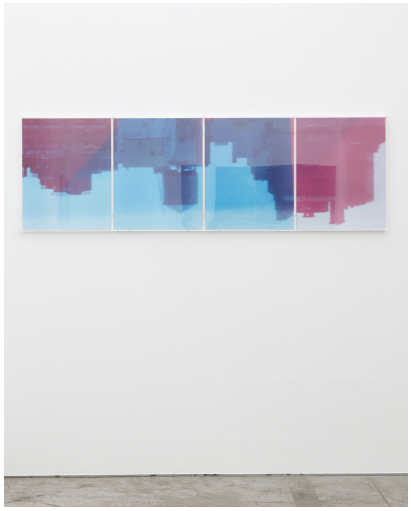
Fotografie vytvorené camerou obscurou prezentuje Takashi Homma vrámci cyklu Tokyo Obscura, ale aj vrámci cyklu/knihy The Narcissistic City[32]. Z názvu je patrný odkaz na Narcisa a jeho odraz na vodnej hladine, ktorého paralelou je architektúra, ktorá sa „pozerá" a sníma „odraz" samej seba pretvorená na cameru obscuru. V tejto knihe využíva Homma fotografie vytvorené camerou obscurou v mestách v

30 Homma, Takashi, New Documentary, vydavateľstvo Asahi Shimbun, 01/2011, paperback, 234 strán, ISBN: 4900050563
31 Tanizaki, Jumichiro, In praise of Shadows, 1933, z Aperture 219/Tokyo, Issue Summer 2015, str. 62, ISSN 0003-6420
32 Homma, Takashi, The Narcissistic City, MACK, 04/2016, paperback, 112 strán, ISBN: 9781910164600

Japonsku, ale aj v USA. Jeho cieľom však nie je obraz určitého konkrétneho mesta, ale vytvára mozaiku mesta vo všeobecnosti, jeho atmosféry, jeho podvedomia. Atmosfére dopomáha zvolená technika a aj jej „hrubý" analógový výraz. Takashi Homma sa síce stále snaží iba o „nezaujaté ukazovanie", no zvolená technika camery obscury a jej nedokonalosti môžu tentoraz pripomínať práve expresívnych japonských fotografov ako je Daydo Moriyama alebo Daisuke Yokota. Takashi Homma začal používať cameru obscuru až v roku 2013, či ju bude využívať vrámci tvorby naďalej, alebo to bude bežný fotoaparát, ukáže čas, ale v novembri 2016 sa prezentoval v Taro Nasu Gallery, Tokyu, výstavou s názvom: Various camera obscura studies – inprogress.[33]



obr. 39: Takashi Homma, Tokyo, 2013



obr. 40: Takashi Homma, New York, 2013, z výstavy: Various camera obscura studies – inprogress



obr. 41: Takashi Homma, New York, 2016, z výstavy: Various camera obscura studies – inprogress

## Takashi Homma, 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

blog: http://betweenthebooks.com

33 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□/>

## KATARÍNA HUDAČÍNOVÁ | FOTOGRAFIA OBJEKT

*„Záujem o jedinečnosť a originalitu zobrazenia priestoru – architektúry a krajiny, cielené vytváranie nových skutočností, intenzívne vnímanie prítomného okamžiku a snaha o prekročenie zavedených hraníc nazerania na svet ma priviedli k projektu Upside Down. Počas štúdia som experimentovala s alternatívnymi možnosťami camery obscury a úvaha o sledovaní pohyblivej reality otočenej hore nohami sa prepojila s mojou cestovateľskou zaujatosťou. V karavane som vytvorila ideálne podmienky pre použitie princípu camery obscury a stala som sa súčasťou prepojenia dvoch plynúcich realít, dvoch svetov v rovnakom čase. Tento fenomén som zaznamenávala fotografiou a videom – akoby priamo v tele fotoaparátu. Skúmaním a skúšaním nových prístupov, modelovaním projekčnej plochy na rôznych inšpiratívnych miestach sa projekt vyvíjal v procese s rozličnou mierou subjektivity a abstrahovania. Pre intenzívnejšie vnímanie priestorovosti na fotografickej ploche a pokus o prinavrátenie autenticity, som využila kondenzory zo zväčšovacích prístrojov a lupy, alebo sa snažila v postprocese z fotografií zrekonštruovať tieto trojdimenzionálne priestory a vystihnúť ich atmosféru. Princíp camery obscury bol rovnako použitý v galérijnom priestore, kde občerstvenie prilákalo participantov výstavy bližšie k deliacej stene s dierkami, cez ktoré sa premietala prevrátená realita na druhú stranu galérie. Stali sa aktívnym objektom pozorovania."*[34]

Touto explikáciou uvádza Katarína Hudačínová svoj cyklus Upside down z roku 2015 na vlastnej webovej stránke. Jej začiatky s camerou obscurou boli „tradičné" fotografovaním na zápalkovú škatuľku, čo ako sama priznáva ju veľmi neoslovilo, navyše to bolo dosť nepraktické riešenie. Následoval perinák prerobený na cameru obscuru vrámci diplomovej práce, ktorý následne vyústil do karavanu spomínaného cyklu „Upside Down" z rokov 2014-15. Karavan prerobený na cameru obscuru využila Katarína aj vrámci festivalu „Živá ulice - Plzeň", ako súčasť projektu Plzeň EHMK2015, kde projekt nazvala Živá galéria - Upside Down. Pre skrátenie expozičného času a zvýraznenie efektu camery obscury využíva autorka jednuchú šošovku.

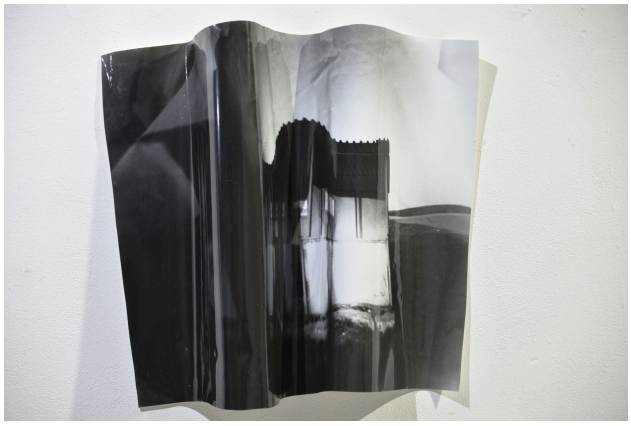


obr. 42: vnútro karavanu upraveného na cameru obscuru, Katarína Hudačinová - Upside Down, 2014-15

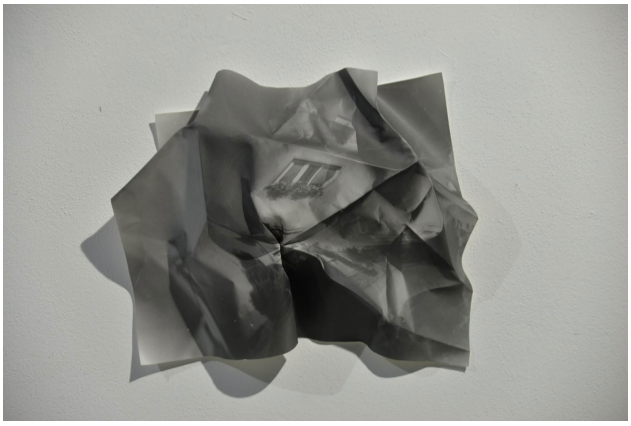


obr. 43: projekcia do vnútra karavanu upraveného na cameru obscuru, Katarína Hudačinová - Upside Down, 2014-15

34 Hudačínová, Katarína, Upside Down / 2015, [cit. 2018-05-30], URL: <http://www.katarinahudacinova.com/work/upside-down/>



obr. 44: Katarína Hudačinová - Upside Down, Nástupište 1-12, Topoľčany, SR, 12/2015



obr. 45: Katarína Hudačinová - Upside Down, Nástupište 1-12, Topoľčany, SR, 12/2015



obr. 46: Katarína Hudačinová z kolektívnej výstavy Staré - Nové, Dom Fotografie, Slovenské Národné Múzeum – Radnice, Levoča, 2015

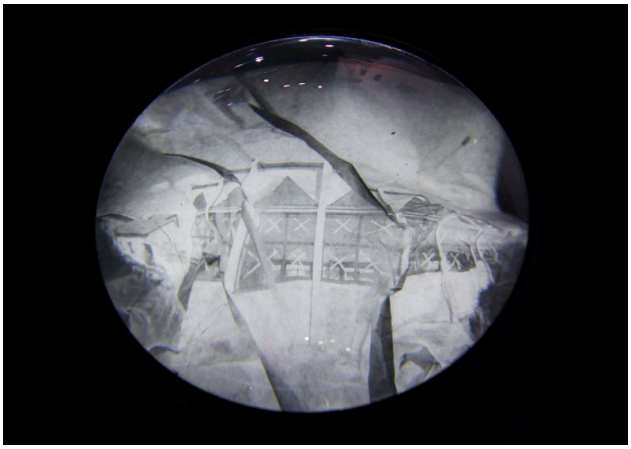
Katarína netají, že na camere obscure ju najviac oslovuje byť vo vnútri camery – karavanu – a „v priamom prenose" vnímať meniacu sa realitu premietanú do jej vnútra. Je zrejmé, že ju inšpiroval rovnaký úkaz ako v prípade Abelarda Morella, či Marje Pirili. Katarína taktiež prefocuje priemetaný obraz, ale narozdiel od predošlej dvojice nerozmýšľa len v medziach fotografie ako plochej papierovej zväčšeniny, ale oslobodzuje sa od tohto poňatia fotografie. 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. To následne prefocuj analógovým stredoformátovým fotoaparátom na čiernobiely film. Podobný postu volí aj pri adujstovaní fotografií vrámci výstav, čím sa snaží, čo najviac priblížiť vlastnú

skúsenosť z vnútra camery obscury. Sama dodáva, že popisná realita ju príliš nelá-ka, ide jej skôr o sprostredkovanie zážitku z camery obscury. Katarína Hudačínová využíva cameru obscuru aj vrámci inštalácie[35] výstav spomínaného cyklu Upside Down, a využila túto techniku aj vrámci workshopov, ktoré viedla v rokoch 2014-16.

V súčasnej tvorbe autorka cameru obscuru nevyužíva a pracuje najmä so starými analógovými procesmi, ktoré sa snaží využívať viac konceptuálne bez zobrazovania popisnej reality. Výslednú fotografiu poníma často-krát ako objekt, ktorý formuje a deformuje, dáva jej tvar, ktorý najviac sprostredkuje jej zámer. Je však naklonená aj myšlienke vrátiť sa ku camere obscure, len čo získa dostatok prostriedkov na karavan – cameru obscuru. Katarína Hudačínová je pre mňa zaujímavým príkladom fotografky, pri ktorej vnímam cameru obscuru len ako ďalší stupeň v jej vývoji ako autorky. Sama sa netají tým, že výsledné fotografie ju veľmi neoslovujú a viac jej učaroval samotný pobyt vo vnútri camery obscury a to chcela aj sprostredkovať. Podobný prístup vnímam aj v jej následnej tvorbe, a je preto pochopiteľné, že po tom, čo využila možnosti camery obscury vrámci svojho autorského zameru, túto techniku aj opustila.



obr. 47: Katarína Hudačinová z kolektívnej výstavy Staré - Nové, Dom Fotografie, Slovenské Národné Múzeum – Radnice, Levoča, 2015



obr. 48: Katarína Hudačinová z kolektívnej výstavy Staré - Nové, Dom Fotografie, Slovenské Národné Múzeum – Radnice, Levoča, 2015

## Katarína Hudačínová, SVK

– 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
- v súčasnosti magisterské štúdium na Umprum a práca so starými analógovými procesmi

http://www.katarinahudacinova.com

35 podobne ako to robí napr. Marja Pirillä

## JOHN CHIARA | TÚŽBA PO TECHNICKEJ DOKONALOSTI

Po tom, ako v roku 1995 strávil John Chiara množstvo času zväčšovaním fotografií z jeho negatívov formátu 6x6, dospel k záveru, že týmto tradičným postupom za použitia zväčšováku prichádza o vytúženú kvalitu, keďže zväčšuje aj samotné filmové zrno. Následujúcich 6 rokov vyvíjal vlastný prístroj a proces, na vytvorenie prvých fotografií bez použitia filmu a zväčšováku[36]. John Chiara používa cameru obscuru (narozdiel od predchádzajúcich autorov) ako fotografický prístroj. Camery obscury, ktoré používa, si sám aj vyrába, pričom najväčšia z nich umožňuje rozmery fotografie až 50x80" (127x203cm). Chiara fotografuje krajinu, najmä v okoli San Francisca, kde žije, a v Californii, ktorú mapuje aj jeho prvá kniha[37]. Cameru obscuru preto prevåža na prívesnom vozíku za autom v čiastočne zloženom stave.




obr. 49: John Chiara, California, Aperture a Pier 24 Photography, 10/2017

Vzhľadom na veľkosť camery obscury je celý proces fotografovania u Chiaru dosť pomalý, čo mu umožňuje vytvoriť jednú, maximálne dve fotografie za deň. Pre fotografa to znamená, najprv si vyhliadnuť miesto, odkiaľ chce fotografovať, tu potom zaparkovať auto aj s vozíkom a cameru obscuru následne 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 šošovku. Proces ostrenia a komponovania dokáže dokonale kontrolovať, keďže jeho camera obscura je tak veľká, že do nej vchádza a všetko kontroluje priamo vo „fotoaparáte". Predpokladám, že Chiara používa aj posun a naklápanie zadnej "štandardy" vo vnútri camery obscury pre lepšiu kontrolu perspektívy a kompozície. Chiara exponuje fotografický papier z rolky, ktorý zámerne nestriha úplne rovno a ten vo vnútri camery prilepuje páskou, po ktorej necháva viditeľné stopy - snaží sa tým ešte viac zdvôrazniť jedinečnosť každej fotografie, ktorá vzniká.

36 Chiara, John, [cit. 2018-05-31], URL: <http://www.johnchiara.com/johnchiara/resume.html>
37 Chiara, John, California, vydavateľstvá Aperture a Pier 24 Photography, 10/2017, ISBN 978-1-59711-423-3

S rovnakým zámerom využíva aj náhodilosť/chybovosť celého procesu pri vyvolávaní, alebo parazitné svetlo vnikajúce do camery obscury počas expozície. Počas ezpozície zakrývaním a odkrývaním rukami kontroluje expozíciu v jednotlivých častiach fotografie, podobne ako pod zväčšovákom v tmavej komore. Fotografie vyvoláva v nadrozmernom tanku vyrobenom z plastových sudov vo svojom ateliéri.




obr. 50: John Chiara a jeho camera obscura, foto: Chris Gould, 2017

Zvláštna farebnosť fotografií Johna Chiaru je spôsobená použitím papiera Ilfochrome, ktorý je rovnkao ako cibachrome určený na zväčšeniny z pozitívu. Papier teda produkuje pozitívny obraz, ale je robený na použitie pod zväčšovákom, čiže na farebnú chromatičnosť žiarovky a nie denného svetla. Chiara vysvetľuje, že ak by sa tento papier exponoval štandartne na denné svetlo, 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[38].

38 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>



obr. 51: John Chiara, Wisconsin 23, 2002, jedná z prvých fotografií vytvorená počas štúdií, jedinečná fotografia na cibachrome papieri + sprej + olejové mydlo, 30x40”/76x102cm



obr. 52: John Chiara, Mullholland: Strauss: Cornell, 2013, jedinečná fotografia na ilfochrome papieri, 50x64”/127x162cm

Okrem veľkej camery obscury na vozíku, disponuje Chiara aj "menšiou" camerou, ktorá využíva obojstranné kazety na papier rozmeru až 40x50"/102x127cm, a to mu umožňuje v prípade potreby exponovať až 6 záberov počas jedného dňa. Komponuje však na základe odhadu a skúsenosti z predošlých záberov, kedže v tomto prípade nemôže byť priamo vo vnútri fotoaparátu a mať presnú kontrolu nad procesom. Aj vprípade tohto modelu používa optiku.

Námetom fotografií Johna Chiaru je od jeho začiatkov krajina a toho sa drží. Zobrazuje ju výlučne bez ľudí[39], čo zdôvodňuje tým, že nechce, aby fotografie boli o nich, ale o ňom. Zobrazované krajiny dáva do roly spomienok niečoho zažitého. Snaží sa vyvolať hlavne emócie – tomu napomáha najmä zvolená technika, výrazne farby (ešte umocnené použitým leskléhé papiera) a často používané protisvetlo a tým aj vznikajúce reflexie. Osobne ma však tieto zábery opakujúce same seba po určitom čase prestávajú baviť, akoby ostávali v zajatí svojej formy.

V roku 2017 Chiara fotografuje oceán, kde počas jeden a pol minúty vytvára rukou niekoľko stoviek expozícií. Nepodrailo sa mi vypátrať, ako presne postupuje. Jeho cieľom je vytvoriť fotografiu približujúcu sa maliarskému prevedeniu morskej scenérie… Nemožno mu uprieť lákavé vizuálne prevedenie, ktoré umožňuje zvolená technika, no vrámci obsahu si ma autor nezískava, ukazuje mi to, čo už som videl na jeho predošlých fotografiách.



obr. 53: John Chiara, San Marlo Way na Rockaway Beach, variant A, 2017, jedinečná fotografia na ilfochrome papieri, 40x30"/102x76cm



obr. 54: John Chiara, San Marlo Way na Rockaway Beach, variant B, 2017, jedinečná fotografia na ilfochrome papieri, 40x30"/102x76cm

39 Vzhľadom na fakt, že Chiara používa optiku, je dosť pravdepodobné, že za jasného slnečného dňa by vedel dosiahnúť expozičný čas, ktorý mu umožní zachytiť aj človeka na fotografií. Z vlastnej skúsenosti pri camere obscure bez optiky sú expozičné hodnoty počas slnečného dňa: BW film iso400, F206, 1sec.



obr. 55: John Chiara, 43. Ulica a 5. Avenue, New York, 2016, jedinečný negatívny obraz na chromogenickom papieri, 50x30”/127x76cm



obr. 56: John Chiara, Morton 7, New York, 2016, jedinečný negatívny obraz na chromogenickom papieri, 50x30”/127x76cm

V roku 2016 sa pri fotografovaní New Yorku snaží ponúknuť niečo nové, ale opäť sa vydáva cestou formy a menej už obsahu. Používa iný papier, 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 hneď upúta, ale zaslúžilo by si ešte zaujímavejší obsah, ako len popisnosť mestkej krajiny.

Vrámci prepojenia obsahu a formy by som videl cestu možno v smere, akým šiel Chiara pri fotografovaní v rokoch 2013 až 2015 v Coahome, Mississippi, kde strieda fotografie emotívne s fotografiami konkrétnejšími, viac popisnými, vnášajúcimi do celého cyklu určitý príbeh a naráciu. Fotografie v tomto cykle majú vernejšiu farebnosť a na použitú techniku odkazujú najmä nerovnými okrajmi strihaného papiera. Nesnažia sa však nasilu vnucovať efekt, ako predošlé fotografie, a dávajú tak možnosť viac sa zamerať na obsah. Kombinovaním rôznych záberov, možným príbehom a najmä zvolenou lokalitou pripomína Chiara v tomto prípade známy cyklus od Aleca Sotha[40]. Alec Soth používal veľkoformátovú kameru a výsledok je presvedčivý, naskytá sa teda otázka, čím vie byť camera obscura Johna Chiaru prínosná? Chiara ukazuje, že má v ponuke aj výrazové prostriedky, ktoré by pri štandardnom fotoaparáte nemal, či už tým, že sa snaží o jedinečné fotografie v jedinom exem-

40 Alec Soth, Sleeping by the Mississippi, 1999-2002

plári, alebo aj tým, že proces (aj keď zvládnutý) predsa len stojí trochu na náhode, čo umocňuje neopakovateľnosť výsledku. V rozhovore[41] s Jimom Casperom pre Lensculture vyplýva, že Chiara v oblasti Mississippi aj naďalej fotografuje. Síce sa vyjadruje, že nie je typ fotografa, ktorý by pracoval s vopred jasným konceptom, ale skôr fotografuje emotívne (čo nakoniec potvrdzujú aj jeho spomínané krajiny), no fotografie vrámci tejto lokality, či témy, vykazujú skôr dokumentárny prístup.



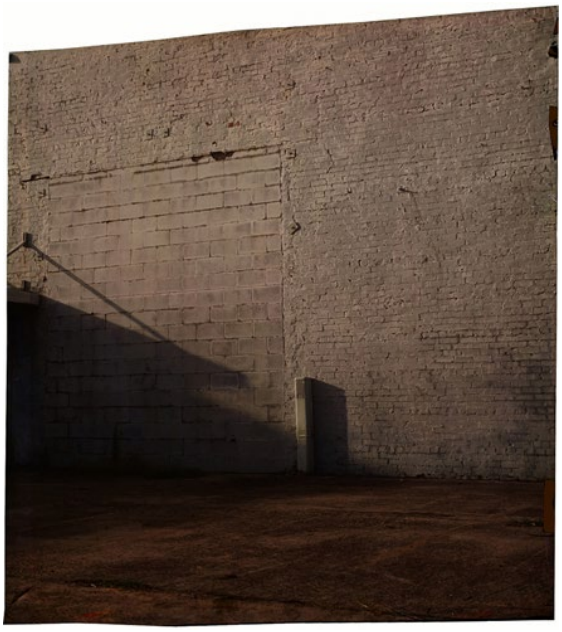
obr. 57: John Chiara, Delta 3, Coahoma, Mississippi, 2014, jedinečná fotografia na ilfochrome papieri, 34x28”/86x71cm



obr. 58: John Chiara, Old River Road, Levee, Coahoma, Mississippi, 2013, jedinečná fotografia na ilfochrome papieri, 34x28”/86x71cm



obr. 59: John Chiara, Old River Road, Levee, Coahoma, Mississippi, 2013, jedinečná fotografia na ilfochrome papieri, 34x28”/86x71cm



obr. 60: John Chiara, Delta 1, Juh, Coahoma, Mississippi, 2013, jedinečná fotografia na ilfochrome papieri, 34x28”/86x71cm

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>

Či smer naznačený vrámci Mississippi bude tým správnym, či pridá camera obscura celému cyklu niečo navyše, alebo budú tieto fotografie len ustavične porovnávane s už spomínanym Alecom Sothom, ukáže čas. Čo sa týka farebných californskych krajín a oceánu, nemožno im uprieť jedinečnosť vrámci prevedenia, no neviem, či mi po chvíli, ako fotografovi, iba toto stačí, aby som sa ubránil dojmu, že sa pozerám na ďalšiu verziu predošlej fotografie krajiny. Napriek tomu, nemôžme poprieť, že každá fotografia, ktorú Chiara vytvorí, je jedinečný exemplár a minimálne v tomto smere ma o kúsok bližšie k maľbe, v ktorej tieni sa umelecká fotografia stále cíti byť, a či už z tohto dôvodu, alebo pre ich rozmery a technickú dokonalosť (o ktorú sa fotograf v prvom rade snažil) si myslím, že kvality týchto fotografií je potrebné posudzovať naživo a nie z reprodukcií z časopisov, kníh alebo webu.



obr. 61: John Chiara, Coahoma, Mississippi, 2015, jedinečná fotografia na ilfochrome papieri, 34x28”/86x71cm



obr. 62: John Chiara, Coahoma, Mississippi, 2015, jedinečná fotografia na ilfochrome papieri, 34x28”/86x71cm

## John Chiara, USA

– narodený 1971, San Francisco, USA
– BFA, fotografia, University of Utah
– MFA, fotografia, California College of the Arts
– fotografuje na camery obscury vlastnej výroby, najmä krajinu
– priama expozícia na farebný papier rozmerov až 50x80”/127x203cm
– určitý farebný posun spôsobený použitím materiálu ilfochrome
– každá fotografia je jedinečný exemplár

http://www.johnchiara.com/home.html

Pavel Berkovič a David Cysař sa stretli na FAMU v roku 2001. Obaja autori sa okrem fotografie venujú aj kamere[42]. Toto duo a ich prácu s veľkoformátovou camerou obscurou (fotoaparát Magnus II) sme mohli vidieť aj v seriáli "Česká fotka"[43]. To ale nebol ich prvý počin s camerou obscurou nadštandartných rozmerov.
Už v roku 2003 si vymysleli dodávku prerobenú na cameru obscuru. Projekt pod názvom „Labyrintem (automobilem po magické krajině Čech a Moravy)" prebiehal od júla do septembra 2003. Jednalo sa o dodávku Mercedes Sprinter s úplne zatemnenou zadnou časťou slúžiacou na exponovanie negatívu, ktorý poskytla firma Foma o rozemere BC 108x70cm a citlivosti 100 ASA. Následne sa kontaktnou metódou vytvárali fotografie, ktoré boli prezentované vrámci výstavy. Vodítkom projektu bola kniha Labyrintem tajemna aneb průvodce po magických místech Československa od Martina Stejskala[44]. Táto kniha nemala byť jediným kľúčom, mala byť skôr návodom. Už zo spomínanej knihy, aj názvu projektu je jasné, že sa autori odvolávajú na snové podanie fotografií z camery obscury, čo evokuje istú mieru magična. Pretransformovanie automobilu do camery obscury a získanie tak skutočne veľkého formátu na kolesách na fotografovanie krajiny v mnohom pripomína Johna Chiaru[45]. Chiara svoje prvé fotografie vytvoril v roku 2002, teda rok pred českou dvojicou a vo farbe. Je však zaujímavé, že Chiara aj česká dvojica v rôznych rozhovoroch spomína, že veľký negatív a vynechanie procesu zväčšovania eliminuje zrno vo finálnej fotografii[46]. Zdá sa, že všetci riešili rovnaký problém a je možné, že českí autori o Chiarovi v tej dobe už vedeli.




obr. 63: Dodávka Mercedes Sprinter upravená na cameru obscuru vrámci projektu Labyrintem, 2003



obr. 64: Dodávka Mercedes Sprinter upravená na cameru obscuru vrámci projektu Labyrintem, 2003

Výsledkom spomínaného projektu sú čierno biele krajinárske fotografie bez výrazných kvalít. Nevynikajú ani zaujímavou kompozíciou, ani formálnym prevedením a necítim z nich (až na zopár výnimiek) ani zamýšľané magično, ktoré zvolená technika camery obscury priam sama ponúka. Domnievam sa, že práve na tom aj sami

42 Pavel Berkovič robil kameru pre český krimi seriál Vzteklina, 2018
43 seriál Česká fotka, 7. časť - Posedlost fotoaparátem, Česká televize, 2015
44 Martin Stejskal, Labyrintem tajemna aneb průvodce po magických místech Československa, Nakladatelství Paseka, 1991
45 John Chiara používa cameru obscuru ťahanú na vozíku za osobným automobilom,
46 John Chiara prezentuje ako finálny výstup fotografiu na ilfochrome papieri vzniknutú exponovaním priamo v camere obscure, Berkovič s Cysařom využívajú kontaktné kópie z veľkého čierno-bieleho negatívu.

autori postavili svoj zámer, avšak z môjho pohľadu podcenili kompozíciu, vhodnejší výber scén aj svetelnú atmosféru. Výsledny súbor tak nekorešponduje so zvoleným názvom a ako spomínam vyššie, kvalitou ma nepresvedčuje.



obr. 65: Pavel Berkovič, David Cysař, fotografia z cyklu Labyrintem, 2003, kontaktná kópia, 108x70cm



obr. 66: Pavel Berkovič, David Cysař, fotografia z cyklu Labyrintem, 2003, kontaktná kópia, 108x70cm



obr. 67: Pavel Berkovič, David Cysař, fotografia z cyklu Labyrintem, 2003, kontaktná kópia, 108x70cm



obr. 68: Pavel Berkovič, David Cysař, fotografia z cyklu Labyrintem, 2003, kontaktná kópia, 108x70cm

Pavel Berkovič a David Cysař sa v septembri 2014 snažia o určitú nadstavbu. K dvojici sa pripája Jakub Halousek ako výrobca foto emulzie, a ako negatív má slúžiť sklenená doska o rozmeroch 1,5x1,0m, resp. záložná plastová doska veľkosti 2,0x1,0m. Camera obscura nadobúda podobu stanu so samonosnou koštrukciou o rozmere 5x5x3m. Priebeh celého tohto projektu je najdostupnejší v spomínanom dokumente České Televize. Ten ukazuje varenie emulzie, prípravu sklenených dosiek, návštevu v Meopte, ktorá dodala 25cm čočku objektívu až po finále. Camera obscura – stan – bol vymyslený tak, aby sa "zadná štandarda" dala posúvať kvôli kompozícií a zaostreniu – to museli autori nakoniec upraviť zaclonením čočky na otvor s priemerom približne 10cm pre zväčšenie hĺbky ostrosti. Vo finále vidíme fotografiu s technickými vadami (vrámci experimentálneho procesu aj žiadúce) zobrazujúcu tri stojacé postavy – autorov – v krajine. Týmto sa autori snažia výsledok povýšiť na najväčší autoportrét (najväčšie selfie) v Čechách, aj keď z fotografie je takmer nemožné identifikovať tváre autorov. Celý projekt viac evokuje pokus o zápis do Guinessovej knihy rekordov ako prínos na poli umeleckej fotografie. Princíp

camery obscury tento experiment síce umožnil, avšak nevnímam ho ako výnimočne prínosný vzhľadom na formu a obsah výslednej fotografie, ako niečo, čo posúva výsledok na inú úroveň, ktorá získava ďalšie kvality. Autori dokazujú, že sú schopní vyrobiť aj sklenený negatív veľkých romerov, ale rovnako ako pri ich predošlom projekte, ani teraz sa z môjho pohľadu nepodarilo vyťažiť zo spojenia formy a obsahu. V oboch prípadoch vnímam u autorov viac nadšenie pre zdolávanie technických výziev na poli fotografie ako snahu o konceptom doloženú tvorbu.



obr. 69: Fotostan/Camera Obscura - Magnus II, 5x5x3m, 09/2014



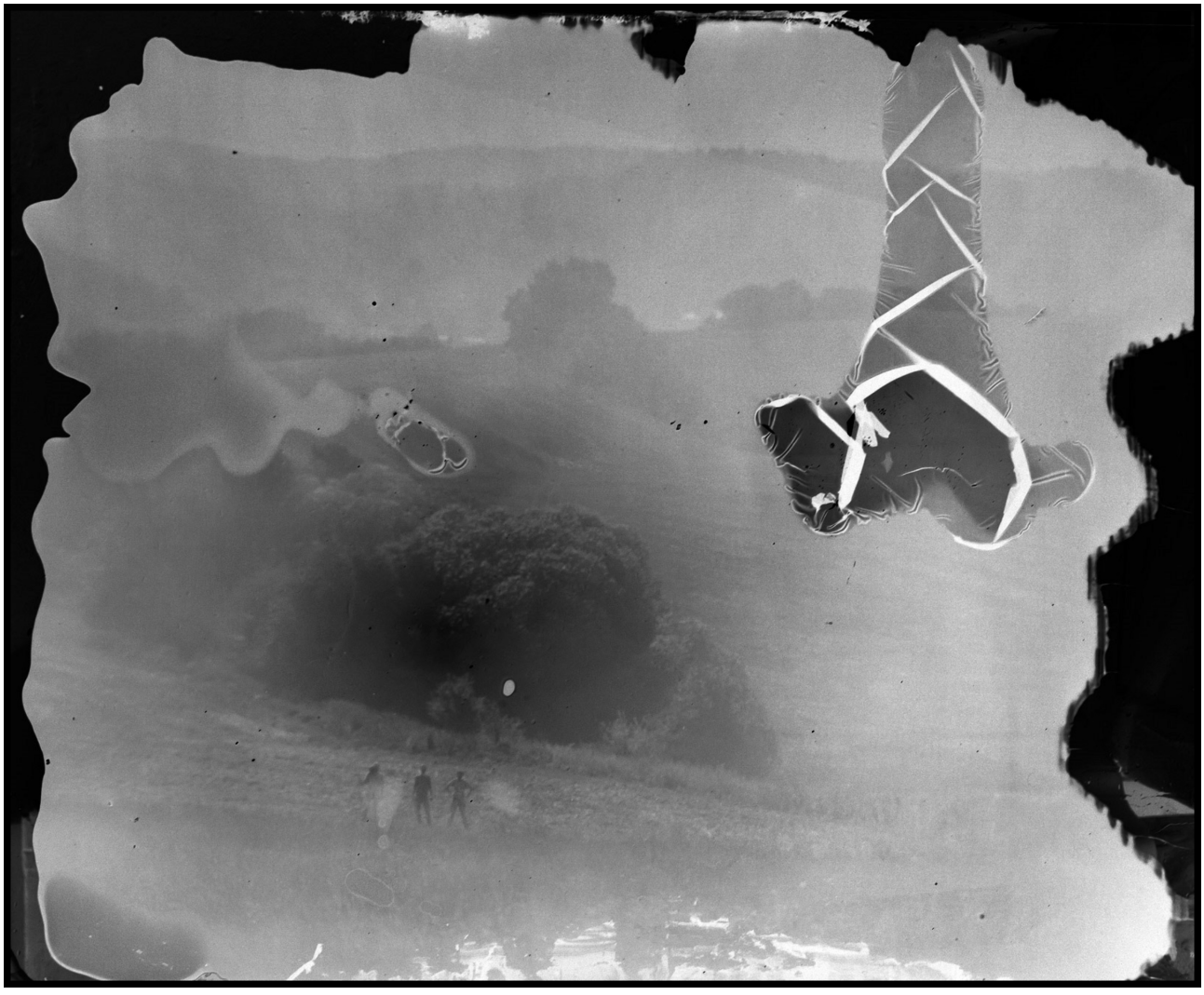
obr. 70: Pavel Berkovič a David Cysař pri pohľade cez 25cm šošovku fotoaparátu Magnus II, ktorú dodala firma Meopta, 09/2014



obr. 71: David Cysař vo vnútri fotoaparátu Magnus II, 5x5x3m, 09/2014



obr. 72: Pavel Berkovič a David Cysař pri vyvolávaní, 09/2014



obr. 73: Pavel Berkovič, David Cysař, Jakub Halousek - ostřili, běželi, fotili - Magnus II, 09/2014

## Pavel Berkovič, David Cysař, CZE

– stretnutie na FAMU v roku 2001
– projekt Labyrintem (automobilem po magické krajině Čech a Moravy) - dodávka Mercedes Sprinter upravaná na came ru obscuru, čierno biely negatív (foma) formátu BC 108x70cm, 07-09/2003
– fotoaparát v podobe stanu so samonosnou konštrukciou, Magnus II (5x5x3m), čočka vyrobená firmou Meopta, 25cm priemer, pri expozícii zaclonená na priemer 10cm kvôli hĺbke ostrosti (clona F16, ohnisko 4m), sklenený negatív 1,5x1,0m, výsledná fotografia: Pavel Berkovič, David Cysař, Jakub Halousek - ostřili, běželi, fotili - Magnus II, 09/2014

http://www.labyrintem.cz

## VERA LUTTER | ZA VŠETKO MÔŽE KONCEPT

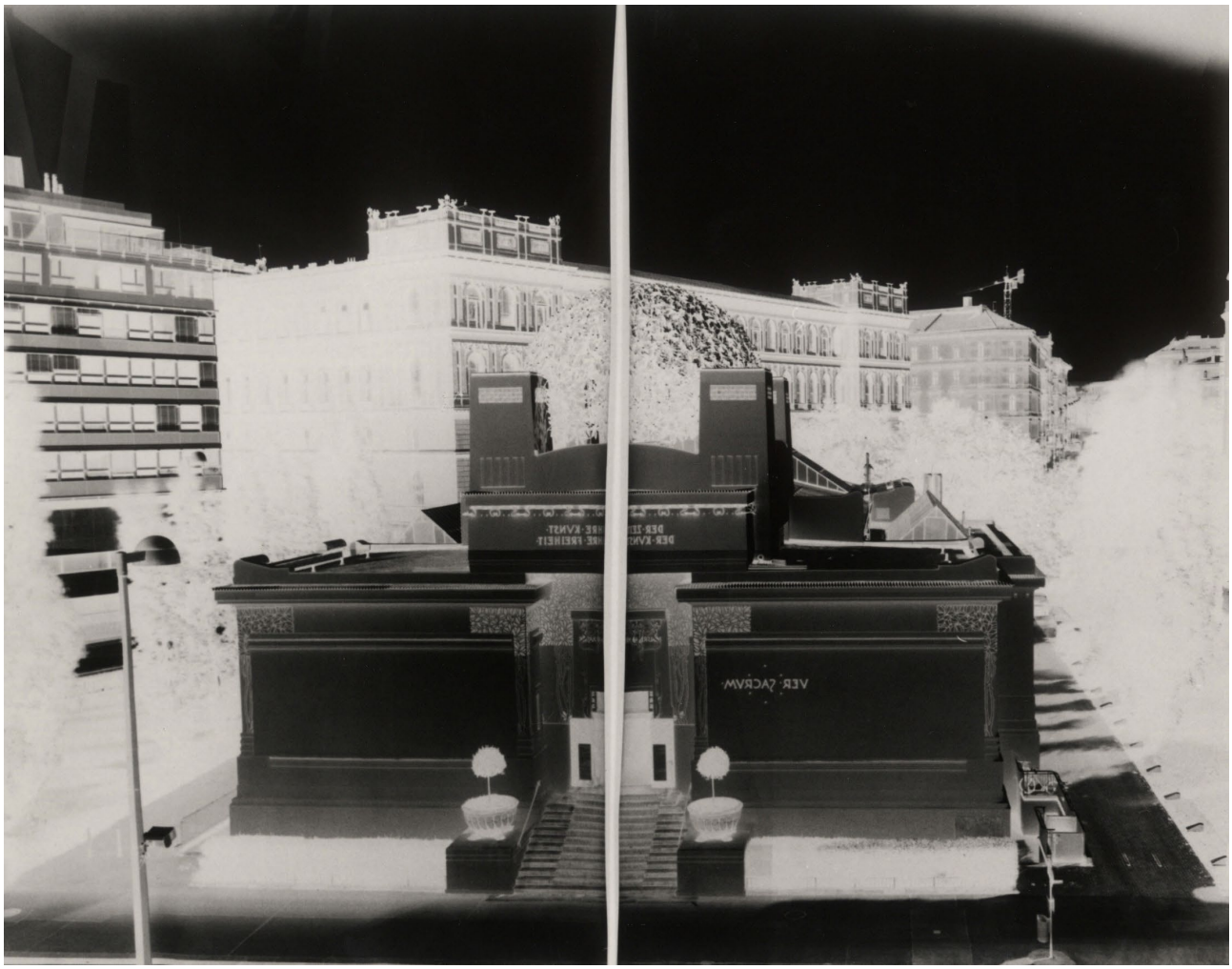
Vera Lutter je nemecká fotografka dneš žijúca v USA, New Yorku. Pôvodne vyštudovala odbor keramika a na začiatku 90. rokov získala grant na rezidenciu v New Yorku, kde sa ubytovala u svojich nemeckých priateľov v byte na 8. Avenue, na 27. poschodí. Byt bol situovaný na východ a Vera Lutter tak každé 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. Rýchlo plynúci život a premeny New Yorku na ňu zapôsobili a chcela si tieto výhľady zaznamenať. 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]



obr. 74: Vera Lutter, 545 8. Avenue, East, New York, 02/02/1994, jedinečná brómstrieborná fotografia na papieri, 66x84"/168x213cm

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

Trvalo jej 6 týždňom, kým sa dopracovala k správnej dĺžke expozície. Boli to jej prvé skúsenosti s camerou obscurou a analógovým fotografickým procesom. Z pôvodne odhadovaných 10 minút skončila na 4 až 6 hodinách expozície. Jej prvá fotografia mala rozmery 7x7 stôp (2,13x2,13m). Rýchlo meniaci sa New York ju inšpiroval k fotografovaniu tohto, ale aj iných miest a ich zmien vrámci plynúceho času.[48] Téma pamäti a času je pre Veru Lutter príznačná vo veľkej časti jej tvorby.



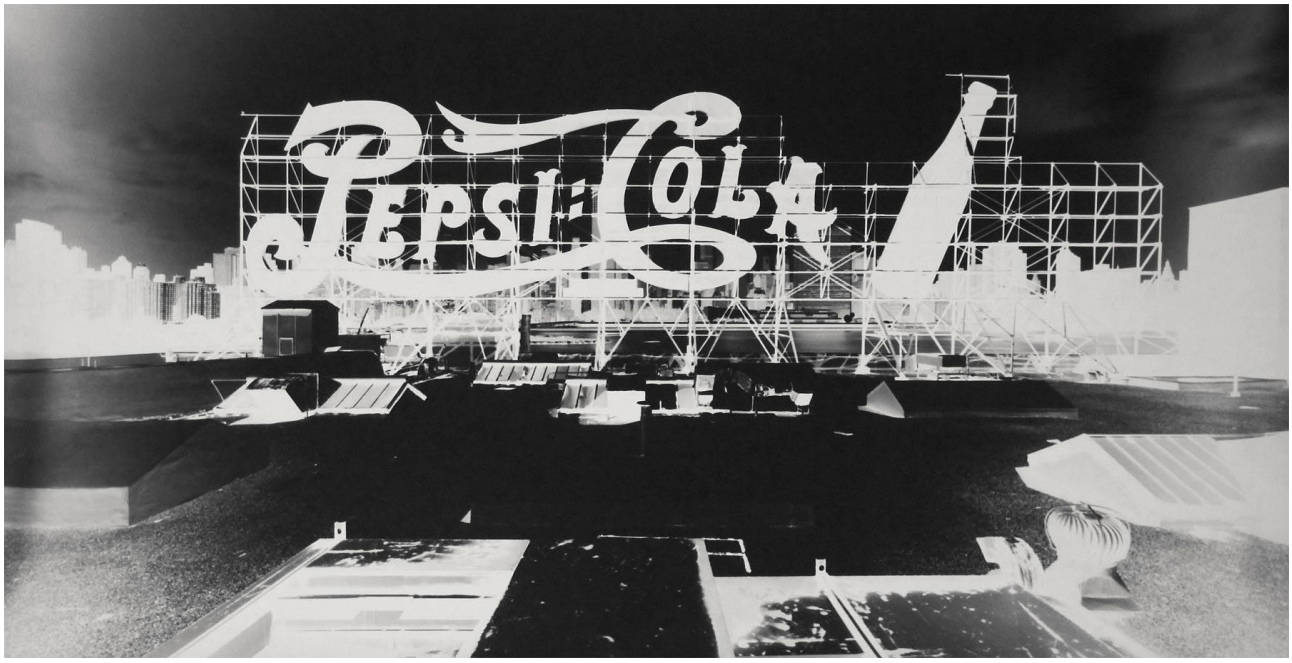
obr. 75: Vera Lutter, Viedeň III, 25/06/1999, jedinečná brómstrieborná fotografia na papieri, 83x110,5"/211x281cm

V New Yorku sa po zmapovaní svojho blízkeho okolia, kde vtedy žila púšťa do fotografovania lokalít, ktoré pokladá za ikonické pre toto mesto a zároveň si uvedomuje, že tu už dlho nebudú. Fotografuje napr. fasádu továrne Pepsi Cola so scenériou Manhattanu v zadnom pláne (rok 1998), interiér továrne Nabisco v Beacone, New Yorku, a potom aj interiér samotnej továrne na Pepsi Colu (2001-03). Fotografie Very Lutter sú od samého začiatku prezentované ako negatív, ktorý vznikol priamou expozíciou v camere obscure na svetlocitlivý papier - neprevádza ich do pozitívu, akoukoľvek formou. Jej fotografie sú obrovské, bežne v rozmeroch 1,5x2,0m ale aj 2x4-5m pri fotografiách zložených z 2 alebo 3 panelov. V ojedinelých prípadoch pracuje s menšími modelmi camery obscury.[49] Pre Veru Lutter je

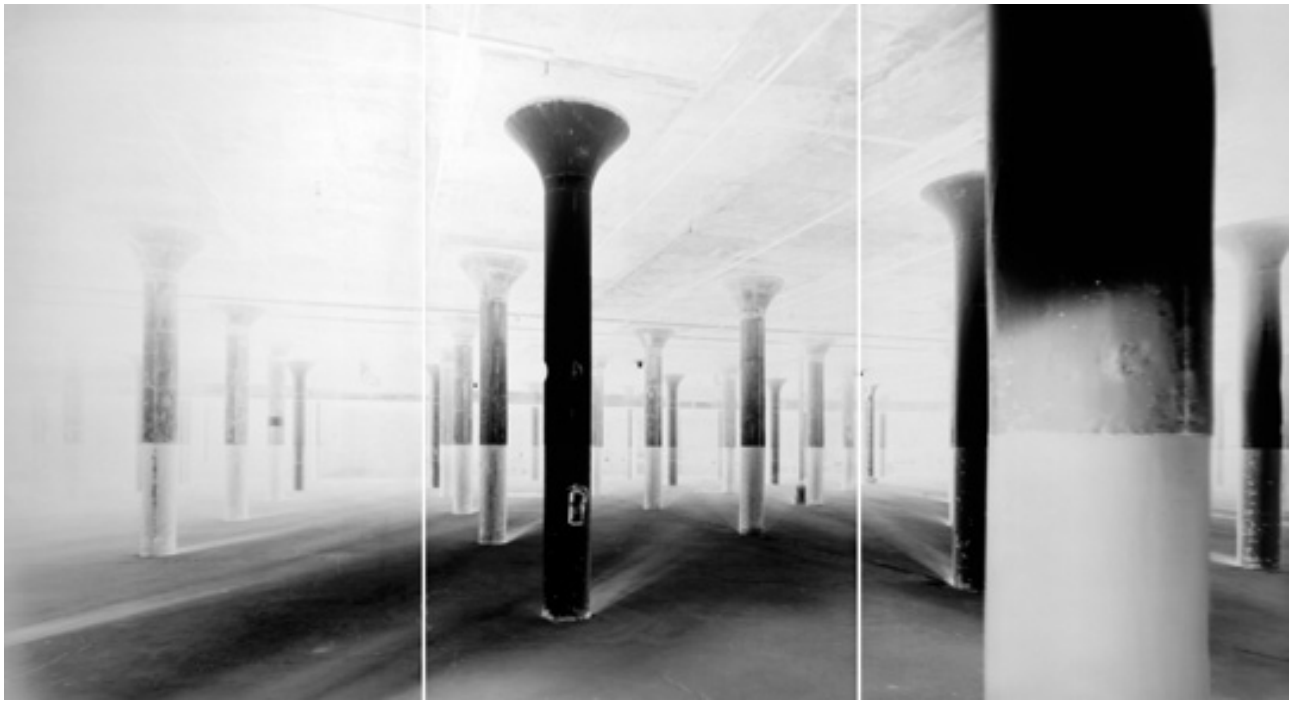
48 Veral Lutter, Urban Landscapes, 1994-2016

49 cyklus Gramercy park v New Yorku, 1995, cyklus Egypt, 2010 - camera obscura z cestovného kufru, cyklus umenie iných 2012-16, rozmer fotografií 30x40cm až 40x70cm

však veľký rozmer samotnej fotografie dôležitý. Ide jej o pocit, ktorý chce vyvolať u diváka, aby mohol do fotografie takmer vstúpiť. Rovnako dôležitý je pre ňu negatív, ktorý vníma ako faktor, ktorý prinúti diváka najprv zanalyzovať, čo je čo a následne skúmať obraz. Čas je pre ňu rovnako dôležitý pri expozícií, ako aj pri vnímaní hotového diela. Autorka trávi väčšinu času počas fotografovania vo vnútry camery obscury, ktorá môže mať podobu lodného kontajnera, alebo „unimobunky" vyrobenej z dreva. Keďže nepoužív optiku, jej expozície sú, narozdiel od Johna Chiaru, dlhé nielen niekoľko hodín, ale aj niekoľko mesiacov.[50]




obr. 76: Vera Lutter, Pepsi Cola, Long Island City, X: 10/07/1998, jedinečná brómstrieborná fotografia na papieri, 87,5x168"/222x427cm



obr. 77: Vera Lutter, Továreň Nabisco, Beacon VI: 21/10 - 22/12/199 jedinečná brómstrieborná fotografia na papieri, 96,5x168"/245x427cm

50 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

Pre Veru Lutter je dôležité byť počas expozície 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. Autorka rada odkazuje na film Andyho Warhola, kde 24 hodin filmoval Empire State Building. Dlhý expozičný čas, ktorý jej camera obscura umožňuje, je pre ňu dôležitý, rovnako ako negatív, ktorý vo svojom čiernobielom prevedení odkazuje na tmu, v ktorej je sama počas fotografovania a zároveň evokuje noc a tajomnosť.[51] Dlhá expozícia logicky eliminuje akékoľvek postavy na scéne a divák je tak konfrontovaný s fotografiou osamote, len on a toto miesto.

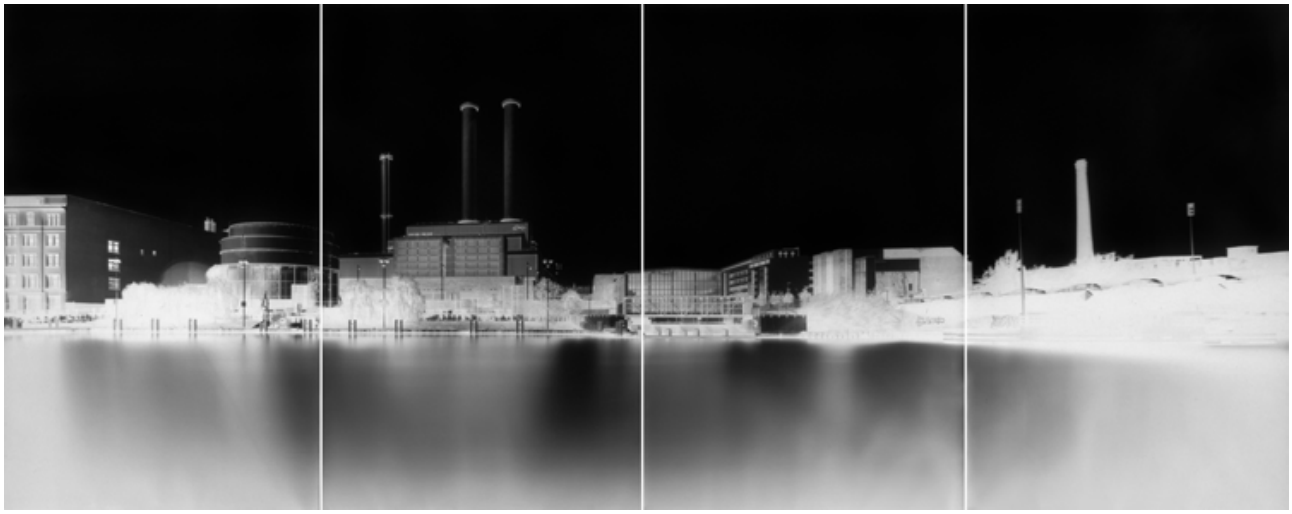


obr. 78: Vera Lutter, Cheopsova a Chefrénova pyramída, Giza, Egypt, 28/01/2010, jedinečná brómstrieborná fotografia,14x25"/36x65cm

Rovnaký prístup ako pri svojich začiatkoch využila Vera Lutter aj v roku 2003 v Berlíne. Po tom, čo objavila malé okno za jednou z voľných galériijnych stien, vytvára cameru obscuru priamo v Galérií Maxa Hetzlera. Fotografia tu vznikla a následne tu bola aj vystavená, čím sa celý proces blíži viac site specific udalosti, ako len výstave fotografií.

Iný koncept využíva pri cykle "Transportation and voyage" (2001), keď zobrazuje lietadlá na frankfurtskom letisku ale aj vzducholoď Zeppelin. Témou je paralela medzi zobrazovanými dopravnými prostriedkami a camerou obscurou, keď 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. Paralelu opäť zdôrazňuje aj 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. V oboch cykloch využíva niekoľko dňových expozícií, aby demonštrovala aj plynutie času.

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



obr. 79: Vera Lutter, Holzmarktstrasse, Berlin III: 26/08/2003, fotografované a vystavené v galérií Maxa Hetzlera, jedinečná brómstrieborná fotografia, 87 3/8x224”/221x569cm



obr. 80: Vera Lutter, Letisko Frankfurt VII: 24/04/2001, jedinečná brómstrieborná fotografia, 86x168”/218x427cm

Téma času je pre Veru Lutter príznačná vo viacerých jej cykloch, v cykle Clock Tower (2009), kde fotografuje 4 pohľady cez hodiny na veži v Brooklyne, New Yorku, ktoré sú orientované na štyri svetové strany, je to viditeľné azda najviac. Čas je pre ňu témou aj pri práci s bežným fotoaparátom. V rokoch 2010-12 fotografovala počas svojich ciest mesiac v rôznych jeho 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 nám 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. Pre Veru Lutter je však hlavným nástrojom pre tvorbu camera obscura. V súčasnosti má na svojom webe 27 fotografických cyklov (1994-2017) a takmer všetky sú vytvorené pomocou tejto techniky prezentované ako negatívne fotografie vzniknuté priamou expozíciou v camere obscure. Jediný pozitívny obraz, ktorý v jej tvorbe môžeme nájsť je cyklus Studio (2003-07), keď fotografovala vlastné fotografie naaranžované v štúdiu. Prefocované negatívy, tak na výslednej fotografií nadobudajú podobu pozitívneho obrazu.



obr. 81: Vera Lutter, Radio Telescope, Effelsberg XIV: 11/09/2013, jedinečná brómstrieborná fotografia, 95x84”/241x210cm



obr. 82: Vera Lutter, Radio Telescope, Effelsberg XX: 17-18/09/2013, jedinečná brómstrieborná fotografia, 97x84”/246x210cm



obr. 83: Vera Lutter, Clock Tower, Brooklyn XI: 01/06/2009, jedinečná brómstrieborná fotografia, 98 5/8x98 7/8”/250x251cm



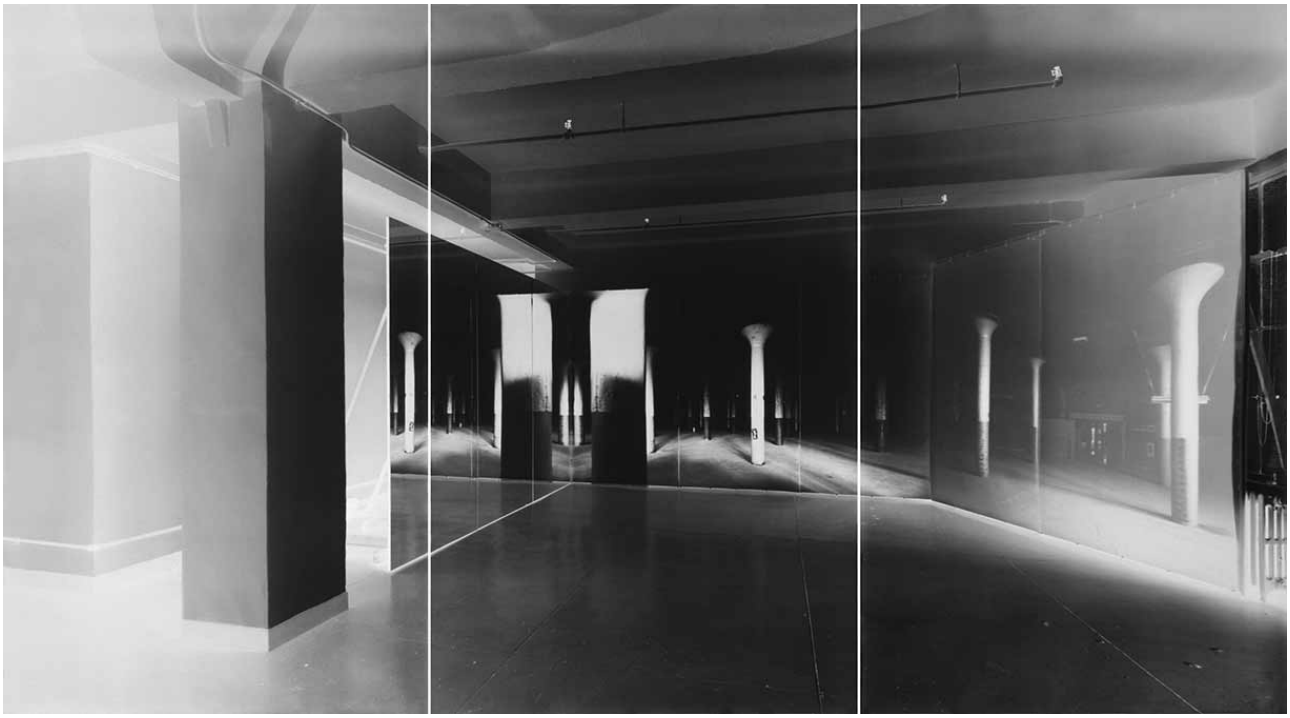
obr. 84: Vera Lutter, Clock Tower, Brooklyn XXVII: 08/06/2009, jedinečná brómstrieborná fotografia, 98 13/16x98 13/16”/248x246cm



obr. 85: Vera Lutter, Clock Tower, Brooklyn XLI: 17/06/2009, jedinečná brómstrieborná fotografia, 97 7/8x97 5/16”/249x247cm



obr. 86: Vera Lutter, Clock Tower, Brooklyn XLVI: 25/06/2009, jedinečná brómstrieborná fotografia, 99 7/16x97 11/16”/253x251cm



obr. 87: Vera Lutter, Studio VII: 15/08 - 12/09/2003, jedinečná brómstrieborná fotografia, 229x427cm

V najnovšej tvorbe, vrámci rezidencie v LACMA[52], ale aj vrámci predošlého cyklu Art of Others (2013-16) sa Vera Lutter púšťa do prefocovania umeleckých diel iných autorov. Zo začiatku najmä trojrozmerných sôch a plastík, a v LACMA už aj plochých, dvojrozmerných obrazov. Oprostením o farbu a konverziou do negatívu vznikajú fotografie, ktoré ukazujú predmety uväznené v inom čase a priestore a dávajú im nadprirodzené vyznenie. Camera obscura vďaka dlhej expozícií vyľudní priestor a my tak stojíme tvárou v tvár len samotným umeleckým dielam v nevidenej podobe. V LACMA autorka zároveň fotografuje aj architektúru, ktorá má byť v blízkej buducnosti zbúraná a nahradená novou budovou múzea.



obr. 88: Vera Lutter, Vitrína, 17/06/2013, jedinečná brómstrieborná fotografia, 12x24 1/2”/62x31cm

52 Los Angeles County Museum of Art, rezidenica od 02/2017 do 06/2018

Počas svojej kariéry Vera Lutter fotografuje meniacu sa architektúru veľkomiest (New York, Berlín, Londýn), opustené dnes už zrejme neexistujúce budovy, miesta späté z históriou (Benátky, Egypt), vynálezy smerujúce do budúcnosti (rádio teleskop) a umelecké diela odkazujúce k minulosti. Pre fotografku je zásadnou téma pamäti a času. Aj keď sa vo svojej tvorbe nevyhla opakovaniu, dokazuje, že má jasno v téme, v tom, čo nám hovorí. Cameru obscuru využíva pre jej vlastnosti a vo svoj prospech a nestavia len na efekte. Vrámci celej jej tvorby je jasne patrný viac konceptuálny ako emočný prístup a myslím si, že nemôže poprieť svoje nemecké korene a systematičnosť v tvorbe. To miestami môže evokovať v jej fotografiách chladný odstup, no ako sama dodáva: "Niekedy sa stane, že sa ocitnete uprostred Times Square alebo stanice Grand Central v rušný deň, keď mesto vyzerá ako chaos. Ale inokedy, v dobrý deň, sa stane, že sa zobudíte a vidíte úplne krásne plynúci harmonický balet rôznych stvorení a síl prúdiacich okolo vás. To je tá energia, ktorú chcem odfotiť. Ale aj keď som uprostred toho, potrebujem byť sama, aby som to uvidela."[53]



obr. 89: Vera Lutter, Alberto Giacometti, Kráčajúci muž II, 14/07/2015, jedinečná brómstrieborná fotografia, 22 1/4x14"/56x36cm



obr. 90: Vera Lutter, Ludovico Mazzanti, Smrť Lukrécie, cca. 1730, 10/02 - 16/03/2017, jedinečná brómstrieborná fotografia, 72 1/8x56"/183x142cm

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



obr. 91: Jean Karotkin, portét fotografky Very Lutter

## Vera Lutter, Nemecko/USA

– narodená v Nemecku, žije a pracuje v New Yorku (od cca 1994)
– Akademie der Bildenden Künste München, Mníchov, Nemecko
– MFA, School of Visual Arts, New York, NY, USA
– 27 súborov (1994-2017), 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 negatív, ktorý vznikol počas expozície v camere obscure - obraz nekonvertuje do pozitívu
– jej fotografie sú aj v zbierke MoMA, New York

http://veralutter.net/home.php

## MICHAEL WESELY | REKORDÉR DLHÝCH EXPOZÍCIÍ

Dĺžka expozície, ktorá je v prípade Very Lutter 7 mesiacov, je naozaj dlhá, ale Michael Wesely ide ešte ďalej a jeho expozície sú bežne aj jeden alebo dva roky. Michael Wesely je nemecký fotograf, ktorý sa dlhou expozíciou začal zaoberať v roku 1988. Vtedy si pri fotografovaní portrétov[54] uvedomil, že je len na jeho rozhodnutí, ako fotografa, v akom obraze vykreslí portrétovaného, a to tým, ktorý záber, či moment vyberie ako ten výsledný. Uvedomoval si, že veľmi ľahko môže vykresliť pozitívny ale aj negatívny obraz osoby, ktorú fotí. Rozhodol sa preto fotografovať po dobu 5 minút, čo sa mu zdalo ako dostatočne dlhá doba na to, aby eliminoval iba jedinú podobu portrétovaného a zároveň doba, po ktorú budú portrétovaní ochotní ešte takéto fotografovanie podstúpiť.



obr. 92: Michael Wesely, Škola III, 1994



obr. 93: Michael Wesely, architekt Oscar Niemeyer, 22/10/2003, 13:12hod - 13:17hod.

Wesely svoju pozornosť upriamuje neskôr na architektúru a premeny mestkej krajiny, ktorej sa v prevažnej miere venuje dodnes. V 90. rokoch (20. stor.), po páde Berlínskeho múru a nastupujúcej výstavby Berlína, fotografuje Potsdamer Platz, kde exponuje 26 mesiacov v čase od 4. apríla 1997 do 4. júna 1999. V čase od 7. augusta 2001 do 7. júna 2004 fotografuje výstavbu Museum of Modern Art v New Yorku[55] a v období od 2015 do 2017 fotografoval výstavbu Múzea IMS v Sao Paolo, Brazílií. Wesely zvyčajne fotografuje rovnako dlho, ako trvá aj samotná výstavba, tak aby zachytil celý proces meniacej sa mestskej krajiny, scenérie a všetky vrstvy pribúdajúce aj ubúdajúce v obraze. Sám prirovnáva výsledne fotografie k istej forme vizuálnej archeológie, keď v obraze môžeme skúmať celý priebeh expozície. Fenomén dlhého expozičného času je u Michaela Weselého hlavným stavebným prvkom jeho fotografií. Využíva ho u portrétov, v mestskej krajine vo výstavbe, ale aj u abstraktných fotografií krajín, či pri niekoľko dňových expoziíciach rezaných

54 Michael Wesely, Portraits 1988-2013, Distanz Verlag GmbH, Berlin, október 2013, ISBN 978-3-95476-043-5
55 Michael Wesely: Open Shutter at The Museum of Modern Art, projekt vrámci ktorého vznikli 3 čierno-biele a 1 farebná fotografia

postupne vednúcich kvetov alebo čerstvého ovocia, ktoré opäť dlhodobo „pozoruje" pri jeho rozklade v čase. Fotografie zhotovoval v začiatkoch analógovo, približne od roku 2014 využíva už aj digitálny fotoaparát. Pri analógovom procese ho tak môžeme zaradiť medzi autorov využívajúcich princíp camery obscury, pri digitálnej technológii už nie. Tradične fotografoval na čiernobiely sklenený negatív značky orwo, ktorý stihol vykúpiť ešte pred zánikom firmy, neskôr využíva aj farebný materiál neznámeho pôvodu. Ako „fotoaparát" využíva kovovú krabicu s výškovo nastaviteľnou zadnou štandardou umiestnenou vo vnútri a využívajúcou veľký formát negatívu (zrejme 8x10"). Výsledné fotografie vynikajú vysokou ostrosťou a to najmä preto, že Wesely využíva aj objektív značky Rodenstock, ktorý má výrazne zaclonený a osadený ND filtrom pre ešte ďalšie predĺženie expozície. V prípade Michaela Weseleho tak nevznikajú jedinečné fotografie (či už v podobe negatívu alebo pozitívu) ako u Very Lutter alebo Johna Chiaru, ale vzniká len negatív, ktorý následne zväčšuje v nezistenom počte exemplárov. Pri tomto procese necháva negatív nepretržite exponovať aj spomínaný rok, dva alebo aj dlhšie.



obr. 94: Michael Wesely, Potsdammer Platz, Berlin, 05/04/1997-03/06/1999 Na oblohe sú zaznamenané trajektórie pohybu slnka po oblohe počas roka

Pri digitálnej technológií však postupuje inak. Využíva možnosti dnešnej techniky a dalo by sa povedať, že sa jedná viac o časozberné snímanie ako o dlhú expozíciu. Fotoaparát v tomto prípade odfotí scénu približne každé 2 minúty a v priebehu dňa tak vytvorí 500 až 600 fotografií, ktoré sú spojené následne do 1 snímku. Pri tejto technológií fotograf prezentuje meniacu sa scénu aj v mesačných intervaloch, ktoré potom opäť spojí do výsledku zachytávajúceho jeden celý rok. Týmto jasne demonštruje, 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, a že ako tvorca sa prispôsobuje dobe a dnešným digitálnym technológiam. Nejde mu o jediný exemplár, o dosiahnutie výsledku len vlastnými silami alebo iné pridané hodnoty, pre neho je dôležitý výsledok, no cesta nie je až tak podstatná. Pri najnovšej tvorbe pri fotografovaní Múzea ISM v Sao Paolo však používa stále 4 analógové a 2 digitálne fotoaparáty.



obr. 95: Michael Wesely, MoMA, New York, 09/08/2001-07/06/2004

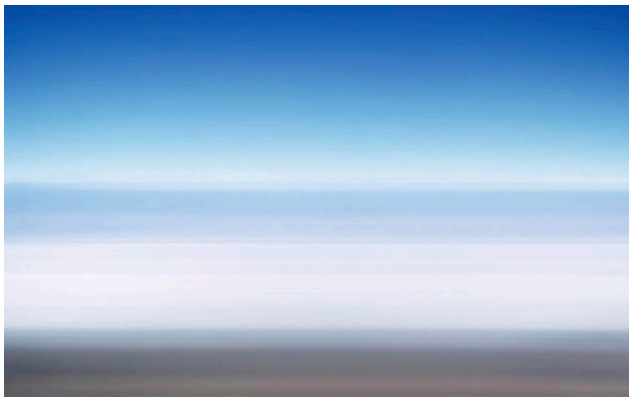


obr. 96: Michael Wesely, MoMA, New York, 09/08/2001-02/05/2003

Zaujímavý je prístup Michaela Weseleho vprípade jeho cyklu nazvaného American landscape. Farebné fotografie horizontálnych krajín na prvý pohľad evokujú horizonty rozmazané pôsobením dlhého expozičného času a pohybu fotoaparátu. V tomto prípade sa však nejedná o pohybovú neostrosť. Michael Wesely tu využil menej známy princíp, keď pred samotnú dierku camery obscury umiestnil ešte úzku horizontálnu štrbinu, ktorá „vymazala" všetky vertikálne tvary a výsledok je tak len rozsahom horizontálnych farieb.

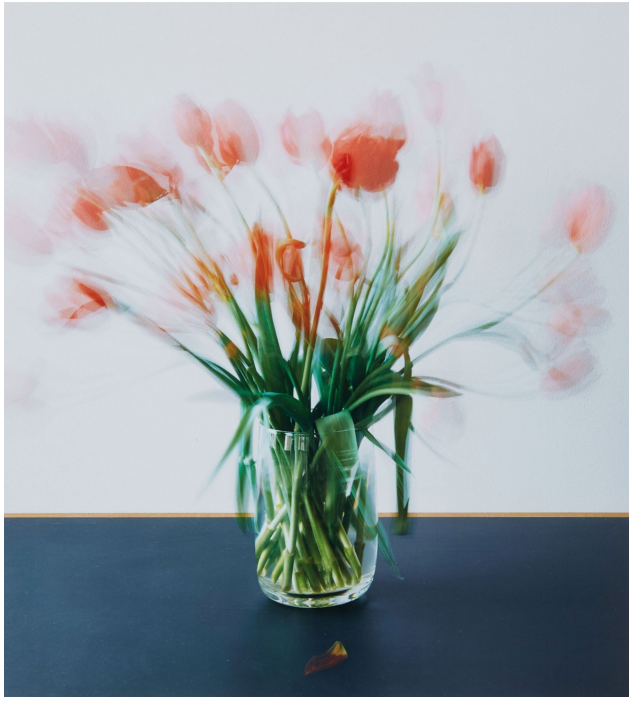


obr. 97: Michael Wesely, Zabriskie Point, Death Valley, USA, 1999, 125x200cm



obr. 98: Michael Wesely, Bad water at Dante's view, Death Valley, USA, 2000, 125x200cm

Michael Wesely sa netají tým, že mu v začiatkoch bola prílišná ostrosť vo fotografiách jeho rovesníkov s Dusseldorfskej školy cudzia, a preto hľadal spôsob ako ostrosť skôr eliminovať. Dospel tak k dlhým expozíciam a využívaniu primitívneho fotoaparátu (aj keď s optikou). Vo svojej tvorbe, takmer výlučne, vychádza z využitia dlhej expozície, v súčasnosti už aj za použitia digitálnej technológie, čím sa už pre význam tohto textu stáva menej zaujímavým. V každom prípade je jeho tvorba vhodnou ukážkou toho, ako je možné pracovať s naozaj dlhými expozíciami a vrstvením času vo fotografii a prepracovať sa s nimi až do zbierky MoMA v New Yorku.



obr. 99: Michael Wesely, 10/02/2007-20/02/2007



obr. 100: Michael Wesely, 09/05/2005-17/05/2005

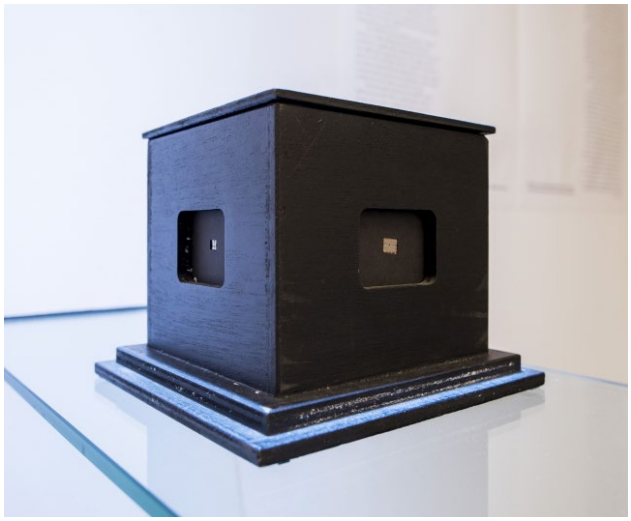
## Michael Wesely, Nemecko

– narodený 1963 Mníchov, žije v Berlíne
– cyklus portrétov s expozíciou prevažne 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
– používa optiku (zn. Rodenstrock) maximálne priclonenú a filtre na predĺženie expozície
– od roku 2014 využíva aj digitálny fotoaparát s pravidelným snímaním približne každé 2 minúty - nejedná sa o nepretržitú expozíciu ako pri analógovom procese - výsledok spája do jednej fotografie
– jeho fotografie sú v zbierke MoMA

www.wesely.org (k 31/05/2018 je stránka stále vo výstavbe a nefunkčná v režime „coming soon")

## AÏM DEÜELLE LÜSKI | FILOZOFICKÉ OTÁZKY BEZ POPISNEJ REALITY

Tak ako sa Michael Wesely snažil obísť rozhodujúci okamih pri svojich portrétoch, tak sa izraelsky fotograf Aïm Deüelle Lüski snaží o elimináciu pojmov fotograf a divák, tak ako ich poznáme z fotografickej praxe, kde jeden z nich fotografiu vytvoril a druhý ju príjma. A. D. Lüski sa pri svojich camerach obscurách, ktoré si sám vyrába, snaží najmä poprieť delenie priestoru na scénu pred fotoaparátom a niečo za ním, čo nevidíme. Cieľom je znemožniť separáciu, výber snímanej scény, jej výrezu, ako sa deje pri tradičnom fotoaparáte. Naopak ide mu o istú rovnocennosť priestoru, ktorú fotoaparát dokáže zosnímať. Snaží sa o naburávanie tradičnej predstavy o fotoaparáte, o hľadáčiku, forme média, negatíve, camere obscure, atď. Camery obscury si zhotovuje sám, vždy podľa svojho tvorivého zámeru, ktorým ani nie je tak ukazovať popisnú realitu, ale skôr nastoľovať filozické otázky týkajúce sa fotografického média a spoločnosti. V jeho prístupe môžeme jasne vycítiť znepokojenie s rozdelením a situáciou v krajine, v ktorej autor sám žije. Aïm Deüelle Lüski sa tak stáva zaujímavým príkladom fotografa, ktorý svoje myšlienky šíri najmä skrz formu a nie obsah, ktorá však v tomto prípade nie je len na efekt, ale stáva sa opodstatnenou. Fotograf v tomto prípade nestavia na ojedinelých vlastnostiach camery obscury, ale ťaží najmä s faktu, že si dokáže lacno a vo vlastnej réžií zhotoviť akýkoľvek fotoaparát, ktorý mu umožní jeho umelecké vyjadrenie. Využíva tak napr. cameru obscuru v tvare guľe, ktorá sníma 360° záber, cameru obscuru nazvavnú „North-South-East-West", ktorá sníma všetky 4 svetové strany, alebo aj horizontálnu cameru obscuru, v ktorej nie je film vloženy vertikálne (ako zvyčajne) ale horizontálne voči „optike". Táto camera obscura využíva šesť otvorov na každej z dvoch protiľahlých strán, ktoré sú v jednej línii s troma plochými filmami založenými horizontálne vo vnútri camery obscury. Každý z filmov tak blokuje otvory, s ktorými je v jednej línií, ale zachytáva obraz zo zvyšných štyroch otvorov[56].

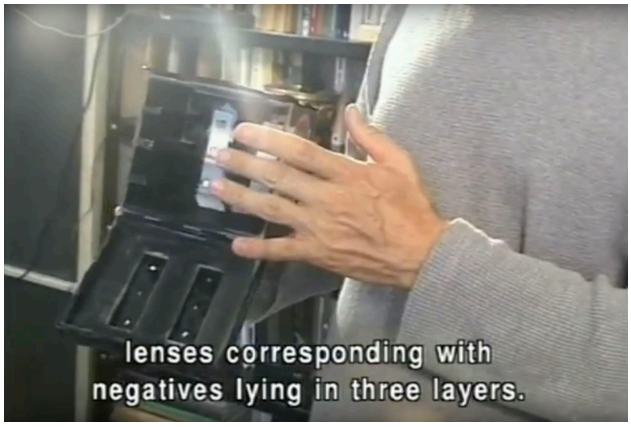


obr. 101: „NSEW" North-South-East-West Camera Obscura

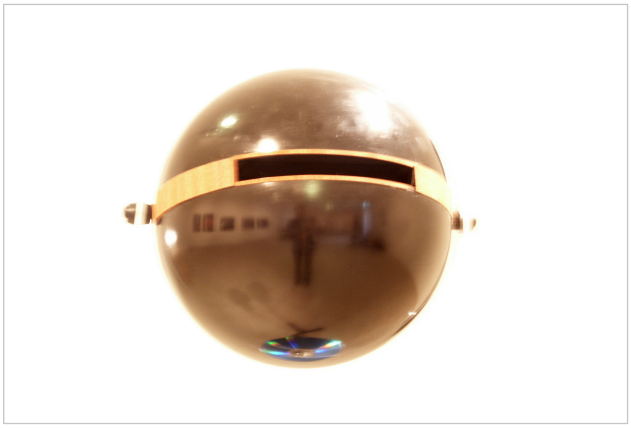


obr. 102: Aïm Deüelle Lüski, miesto popravy Yitzhaka Rabina, Tel Aviv, 2002, fotografia s NSEW Camerou Obscurou

56 Azoulay, Ariella, Aïm Deüelle Lüski Pinhole Cameras Philosophy & Photography, produced by: Herzliya Museum of Contemporary Art, published 14/01/2011, [cit. 2018-05-31], URL: <https://www.youtube.com/watch?v=_-KuWbwGJuk>




obr. 103: Horizontálna Camera Obscura, screeshot z videa



obr. 104: Guľová Camera Obscura so záberom 360°



obr. 105: Pita Camera Obscura



obr. 106: Aïm Deüelle Lüski, „Back-to-back" site, Beitunia Barrier, 2003, fotografia vytvorená Camerou Obscurou Pita

Aïm Deüelle Lüski je tak príkladom umelca, ktorý si prispôsobuje médium k svojím potrebám a umeleckým zámerom. Viac ako o nevidený vizuálny zážitok, či zobrazovanie popisnej reality, mu ide o filozofické otázky, ktoré rieši v celej svojej tvorbe. K tomu, aby ich mohol komunikovať s publikom vystavuje nielen fotografie, ale aj fotoaparáty – camery obscury za pomocou ktorých tieto fotografie vznikli.

## Aïm Deüelle Lüski, Izrael

– venuje sa filozofii a umeniu a 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
– snaží sa o „naburávanie" tradičného poňatia fotografie a fotoaparátu
– jeho zámerom nie je popisná fotografia s možnosťou voliť uhol záberu, rozhodujúci okamih apod.
– vo svojej tvorbe rieši najmä filozofické otázky

bez vlastnej webovej stránky

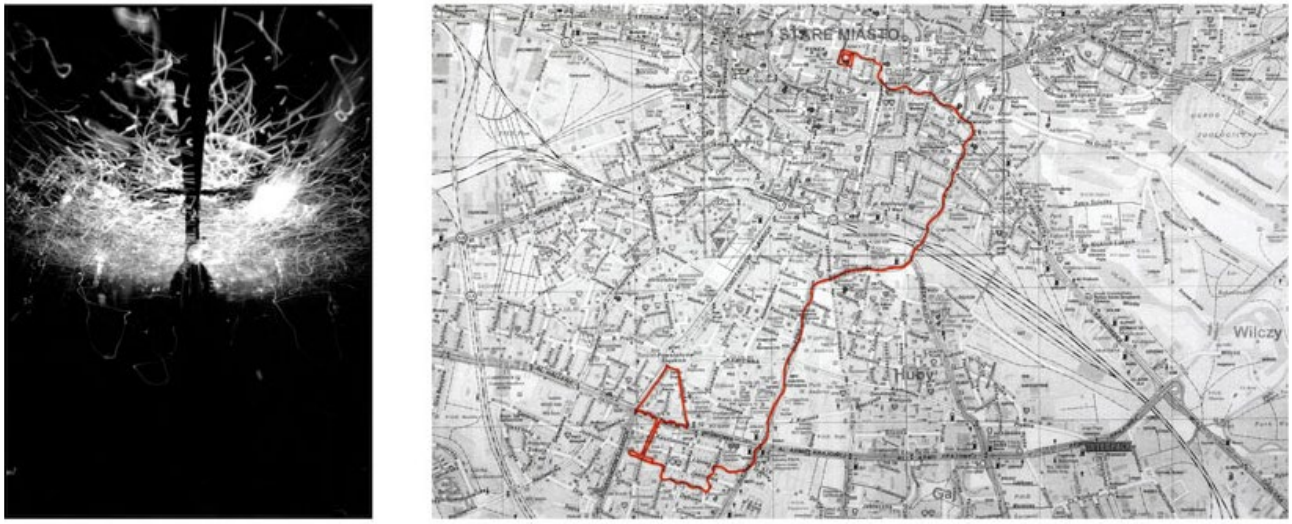
## TOMASZ DOBISZEWSKI | NEPODĽAHNÚŤ FORME

Tomasz Dobiszewski je poľský multimediálny umelec, ktorý v roku 2005 ukončil štúdium na Akadémií umení v Poznani, na katedre intermédia fotografie. V súčasnosti žije a tvorí vo Wroclawe. Pri preskúmaní jeho doterajšej tvorby zistíme, že sa nedrží striktne len camery obscury, alebo fotografie ako takej. Vrámci svojích inštalácií využíva video, maľbu alebo kresbu priamo na stenu výstavného priestoru, alebo rôzne materiály ako piesok, tráva, či kusy koberca.

Jedným z prvých projektov, kde využíva cameru obscuru je cyklus fotografií Pinocycle[57] (2003), kde jazdil po meste na bicykli, na ktorom bola primontovaná camera obscura. Vo výsledku nám autor predkladá fotografie, na ktorých je nemený, stále prítomný a ostrý obraz bicykla – nášho prostriedku poznania – doplnený o meniace sa okolie – rozmazaný ruch veľkomesta spôsobený dlhou expozíciou. Fotografie prezentuje spolu s mapou so zakreslenou trasou jazdy.

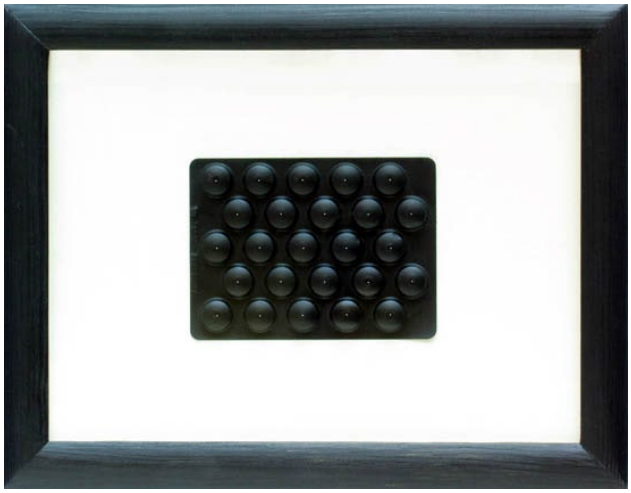



obr. 107: Tomasz Dobiszewski, Pinocyle, 2003

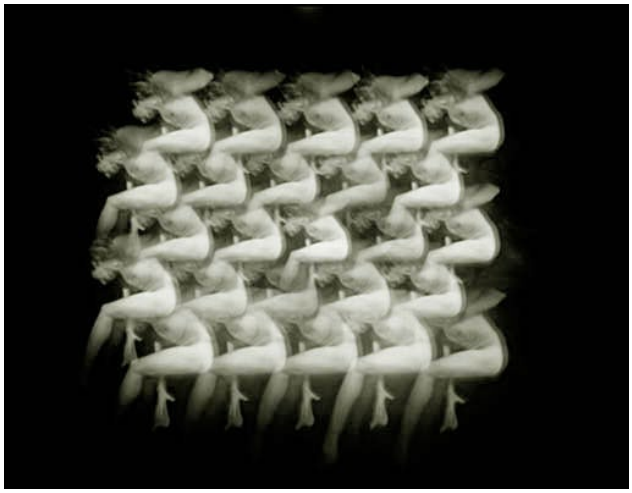



obr. 108: Tomasz Dobiszewski, Pinocyle, 2003

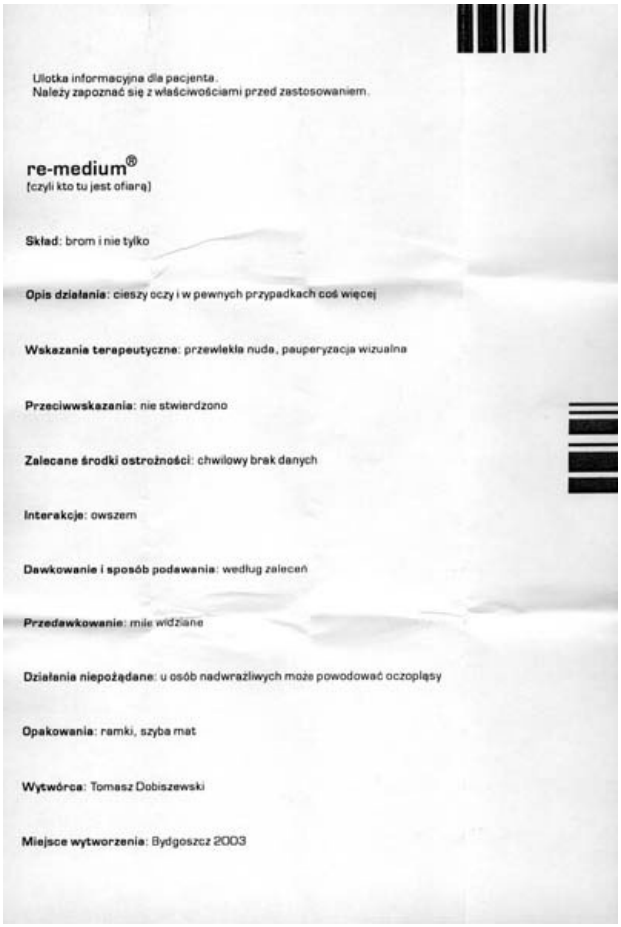
57 z anlických slov pinhole (dierková komora) a bicycle



obr. 109: Tomasz Dobiszewski, Re-Medium, 2002-05

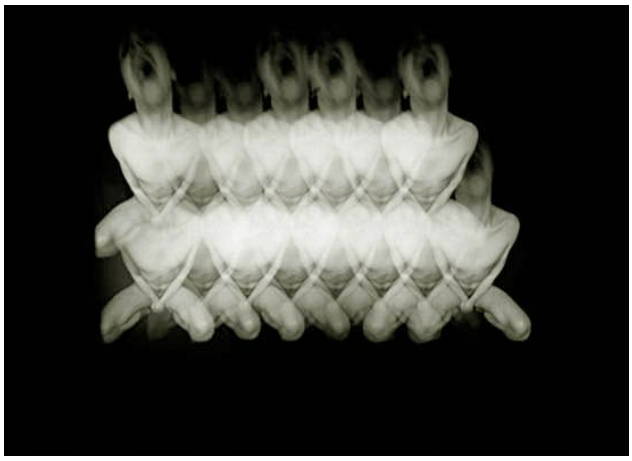


obr. 110: Tomasz Dobiszewski, Re-Medium, 2002-05






obr. 111: Tomasz Dobiszewski, Re-Medium, 2002-05



obr. 112: Tomasz Dobiszewski, Re-Medium, 2002-05, návod na použitie
obr. 113: Tomasz Dobiszewski, Re-Medium, 2002-05

Približne v rovnakom čase vzniká taktiež cyklus Re-Medium (2002-05), pri ktorom šikovne využíva ako "optiku" camery obscury obaly od rôznych tabliet. Získava tak vždy niekoľko "objektívov" v geometricky usporiadanom rade, čo mu umožňuje vytvárať pútavé fotografie, ktoré z odstupu svojím opkaujúcim sa motívom evokujú skôr grafiku alebo sieťotlač a pri pohľade z blízka odhalia svoj fotografický pôvod. Fotografie vtipne dopĺňa návodom na ich použitie v podobe príbalového letáku, aký nájdeme bežne pri liekoch. Fotografie zobrazujú expresívne akty (predpokla-

dám, že sa jedná sa o samotného autora) a doplnené o spomínaný návod na použitie vyvolávajú otázku, či sa jedná o stavy po použití tabliet z obalov, ktoré tvoria taktiež súčasť expozície.

O rok neskôr v cykle Palingenesis využíva dokonalú hĺbku ostrosti camery obscury a taktiež širokoúhlé skreslenie. Dobiszewski testuje vnímavosť diváka, keď na strop miestnosti umiestňuje do blízkosti camery obscury miniatúry nábytku a celú miestnosť sníma hore hlavou. Divák vo výsledku vidí dve protiľahlé roviny, dve protiľahlé podlahy, jednu umelo vytvorenú a druhú skutočnú, kde váha, čo je čo.



obr. 114: Tomasz Dobiszewski, Palingenesis, 2004



obr. 115: Tomasz Dobiszewski, Palingenesis, 2004

V roku 2010 vytvára Dobiszewski v "Elektrownii" v Radome (Poľsko) site-specific inštaláciu pod názvom Shadowplay, a v priestore, ktorý kedysi slúžil ako kancelárie, vytvára ilúziu bytu. V tomto priestore v každej z miestnosti používa iný prístup, pričom každý z nich využíva rôznym spôsobom hru tieňa[58]. Okrem projekcie lúčov svetla z neexistujúceho okna (ktoré supluje projektor), či namaľovaných tieňov po nábytku na zemi v ďalšej izbe, v jednej z miestnosti zariadenej bežným nábytkom visia na stene fotografie v negatívnej podobe. Pri bližšom obhliadnutí zisťujeme, že sa jedná o fotografie tohto priestoru, a že ich zosnímal nábytok v tejto izbe pretransformovaný do podoby camery obscury. Vrámci celej inštalácie nás autor konfrontuje so svojím názorom, že fotografia je vlastne len tieňom predmetov. Dobisewski ukazuje, že po tom, čo preskúmal možnosti camery obscury v predošlej tvorbe, to nie je pre neho prostriedok, na ktorého forme by nutne potreboval stavať, ale skôr len jeden z možných spôsobov ako komunikovať svoj koncept.

V rokoch 2011 až 2013 v cykle Designations (Wittgenstein) posúva hru s camerou obscurou na ďalšiu úroveň, keď využíva „optiku" v podobe rôznych slov „vyrezaných" v plechových doštičkách. Výsledkom je fotografia, ktorá okrem snímanej scény zobrazuje aj slovo použité ako „optiku". Autor v tomto cykle vychádza z výroku rakúskeho filozofa Ludwiga Wittgensteina: „Význam slova je v jeho použití v jazyku."[59] Vo fotografiách tak nastoľuje otázku, či je dôležitejšia zobrazovaná scéna alebo slovo/text, ktorý ju dopĺňa, či spolu súvisia, a ako sa ovplyvňujú. Túto techniku rozvinul v roku 2014, keď vrámci inštalácie „In the proposition a world is as it

58 Tomasz Dobiszewski nevníma fotografiu len ako záznam svetla, ale v určitom ponímaní aj ako obraz tieňov

59 Witgenstein, Ludwig, v originálnom znení: "Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache"

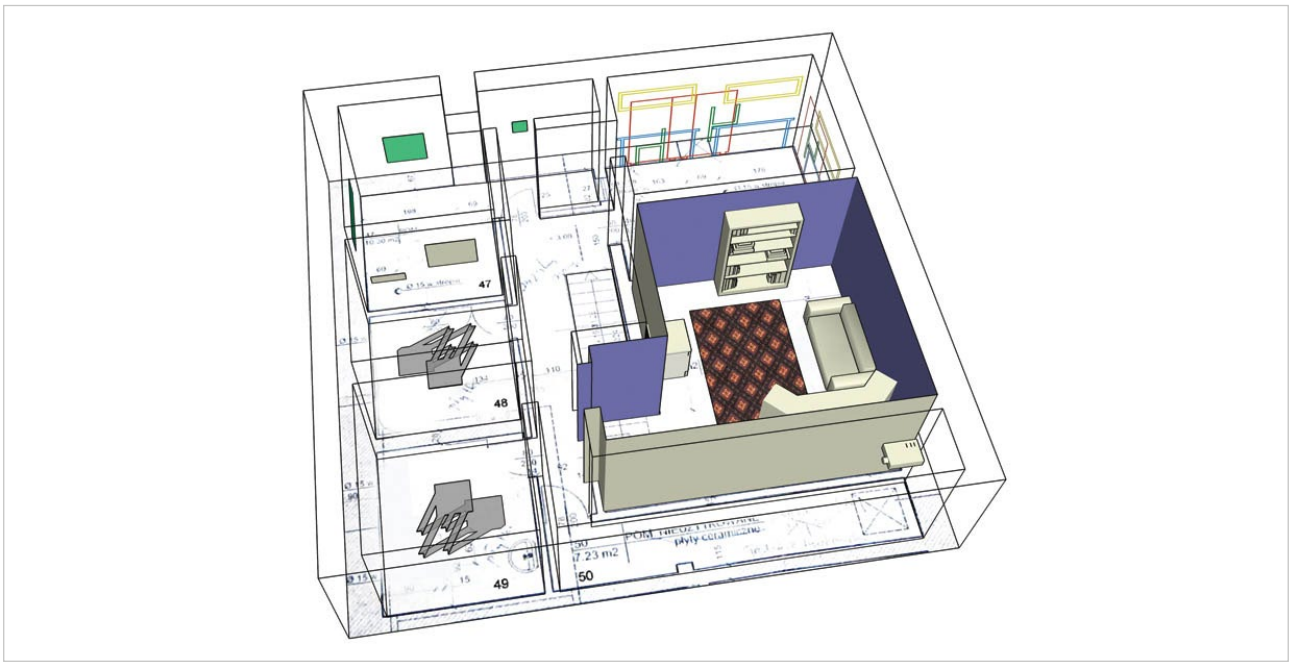
were put together experimentally", kde na 8 monitoroch prezentuje 8 videí, ktoré snímal opäť cez rovnaku "optiku"so slovami.



obr. 116: Tomasz Dobiszewski, Shadowplay, 2010



obr. 117: Tomasz Dobiszewski, Shadowplay, 2010



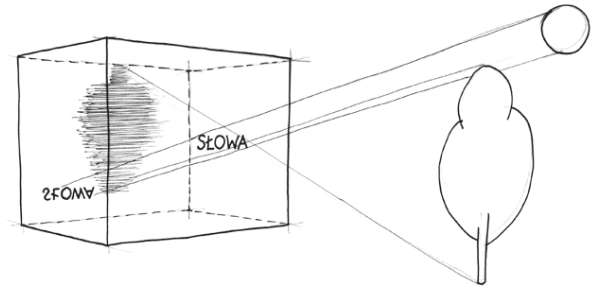

obr. 118: Tomasz Dobiszewski, Shadowplay, 2010, pôdorys k výstavnemu projektu - zvýraznená miestnosť s nábytkom pretransformovaným na cameru obscuru



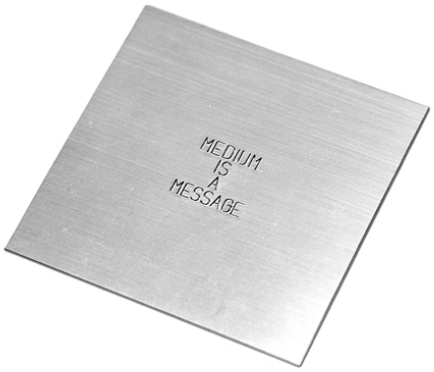

obr. 119: Tomasz Dobiszewski, Designations (Wittgenstein), 2011-13




obr. 120: Tomasz Dobiszewski, Designations (Wittgenstein), 2011-13



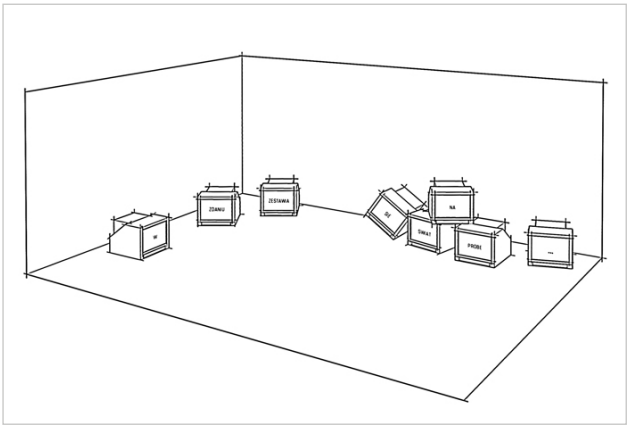

obr. 121: Tomasz Dobiszewski, Designations (Wittgenstein), 2011-13, náčrt princípu camery obscury




obr. 122: Tomasz Dobiszewski, Designations (Wittgenstein), 2011-13, doštička s „optikou" s textom



obr. 123: Tomasz Dobiszewski, In the proposition a world is as it were put together experimentally, 2014, inštalácia



obr. 124: Tomasz Dobiszewski, In the proposition a world is as it were put together experimentally, 2014, náčrt

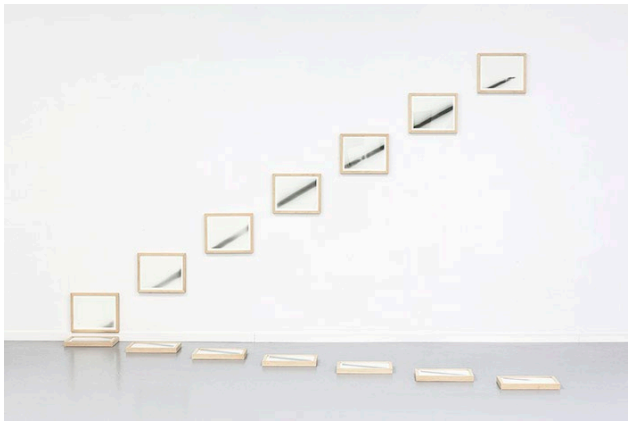


obr. 125: Tomasz Dobiszewski, In the proposition a world is as it were put together experimentally, 2014, záber z videa

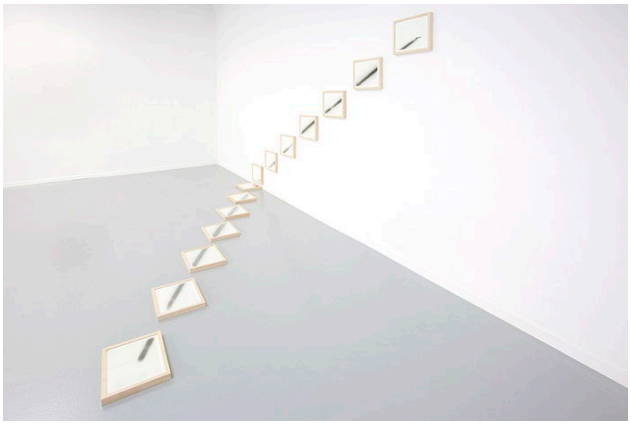


obr. 126: Tomasz Dobiszewski, In the proposition a world is as it were put together experimentally, 2014, záber z videa

22. mája 2016 zatemňuje Tomas Dobisewski miestnosť a vytvára z nej cameru obscuru. Nie však preto, aby premietol obraz z exteriéru do interiéru ako to robí Abelardo Morell alebo Marja Pirilä, ale aby zaznamenal priamo na svetlocitlivý fotografický papier dráhu slnka ponad horizont v tento deň. Autor opäť ukazuje, že pre neho nie je dôležitá forma, ale myšlienka a zvládnutie formy, mu má len tento jeho zámer umožniť.



obr. 127: Tomasz Dobiszewski, 22052016 z cyklu „tracking the sun", 2016



obr. 128: Tomasz Dobiszewski, 22052016 z cyklu „tracking the sun", 2016

Tomasz Dobisewski vo svojej tvorbe ukazuje, že má vo svojom autorskom programe 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. Z jeho tvorby vidíme, že sa nezamotal vo formálnej pasci (aká hrozí aj pri akomkoľvek inom prístupe, nielen pri camere obscure), a nie je nútený vyhľadávať nové naplnenie tejto formy (ktoré často po chvíli aj tak len recykluje samo seba). Naopak má v téme jasno a k tomu vhodne využíva svoje znalosti princípu camery obscury, a kde mu nestačí, siaha po inej forme, či technike. Dobiszewského vidím ako vhodný príklad toho, ako sa nestať obeťou vlastného formálneho vyjadrenia, ako vzor pre nás striktných fotografov, ako možno prekračovať hranice média, nielen toho fotografického.

## Tomasz Dobisewski, POL

– narodený 1977
– žije a tvorí vo Wroclawe
– ukončená Akadémia umení v Poznani, katedra intermédia fotografie, 2005
– snaží sa o stále nový prístup k technike camery obscury vrámci svojej tvorby
– multižánrový umelec, využíva video, priestorovú inštaláciu, objekt

http://www.dobiszewski.boo.pl

## DIANNE BOS | HVIEZDNE GALAXIE

Dianne Bos je kanadská fotografka, ktorá žije striedavo v Kanade a na juhu Francúzska – na úpätí Pyrenejí. Camera obscura je pre ňu nástrojom, ktorým fotografuje a na svojej webstránke sa odvoláva na dlhé epxozičné časy, ktoré znamenajú skôr zachytenie určitého časového úseku, ako len okamihu pri bežnej fotografií. Napriek tomu však expozície nie sú až tak dlhé, ako by sa mohlo zdať, jedná sa o niekoľko sekúnd až približne 5 minút, miestami maximálne pol hodiny[60].

Rovnaký princíp ako napr. Tomasz Dobiszewski, keď násobením dierok camery obscury násobime aj projektovaný obraz, využíva Dianne Bos pri svojom cykle Galaxies (1999-2003). Autorka tu vychádza zo svojho záujmu o vedu a vesmír, pričom výsledkom sú „fotografie" známych galaxií. Nejedná sa však o skutočné fotografie vyhotovené pomocou teleskopu na pozorovanie vesmíru. Dianne Bos na vytvorenie galaxií využíva princíp camery obscury s množstvom dierok[61], ktoré robí do plechu v presnom rozmiestnení podľa skutočných snímok galaxií a cez tento plech následne fotografuje. To vytvorí obraz samotnej galaxie. Fotografie týcho galaxií pri bližšom pohľade prezradia, že hviezdy nie sú hviezdy, a že fotografka použila 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.



obr. 129: Dianne Bos, Mliečná dráha vytvorená sviečkou, 1999, brómstrieborná fotografia 32x40"/81x102cm

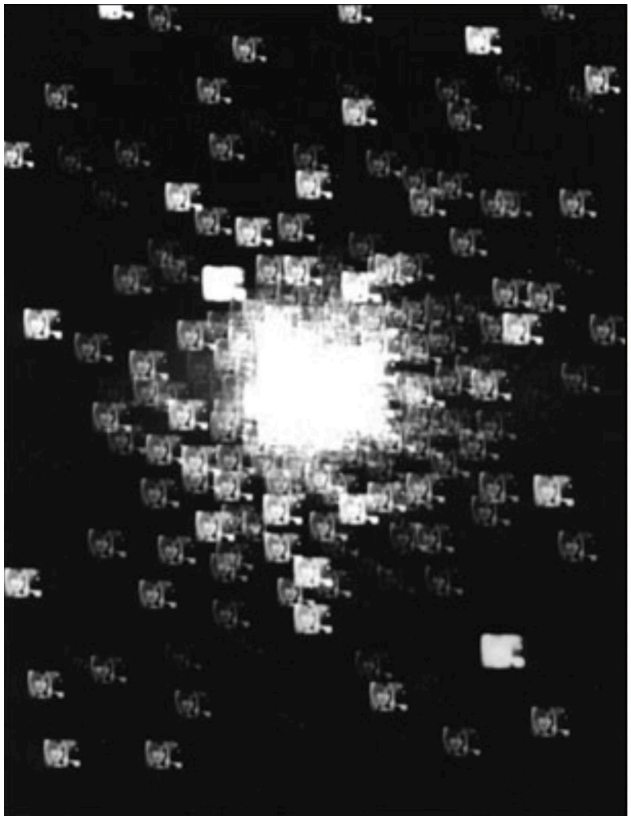


obr. 130: Dianne Bos, E=Mc2 ako Špirálová galaxia M52, 2000, brómstrieborná fotografia 30x40"/76x102cm

Po cykle Galaxies fotografuje Dianne Bos sériu nazvanú "Book Works". Z názvu je jasné, že séria odkazuje na knihy, tie však nie sú na fotografiách, ale sú použité na vytvorenie fotografií. Dianne Bos vyrezaním vnútra jednotlivých strán z nich vyro-

60 Pri porovaní s expozíciami Very Lutter, ktoré sú aj 2 mesiace, je tento časový údaj ešte stále pomerne krátky
61 Miestami využíva na vytvorenie obrazu galaxie až 500 dierok, pričom ich veľkosťou koriguje „jas jednotlivých hviezd"

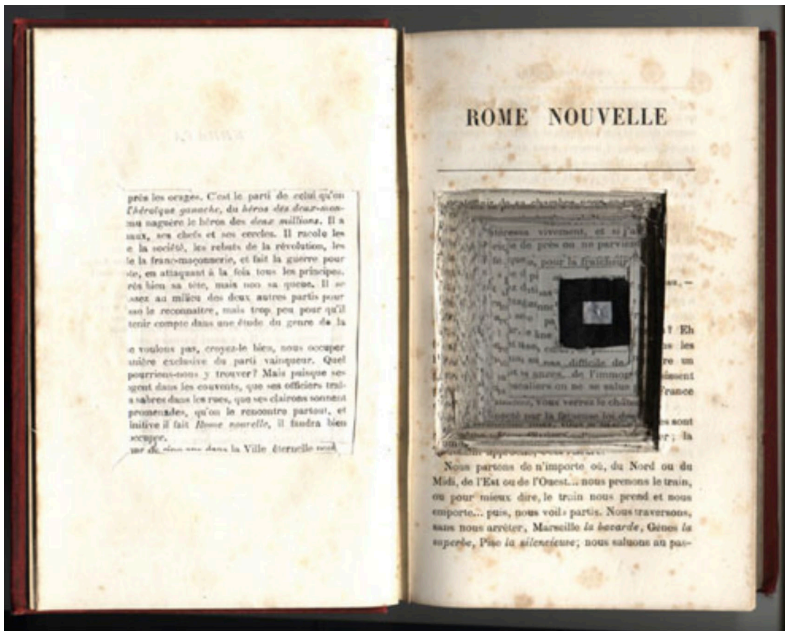
bila camery obscury. Nie je mi známe, či to bol autorkin zámer a či o tomto jave vedela, ale vzniká tu zaujímavý úkaz, keď pri niektorých fotografiách svetlo prenikajúce do vnútra knihy aj skrze boky a listy papiera (nielen cez dierku camery obscury), spôsobilo to, že sa na niektorých výsledných fotografiách objavuje aj text z knihy.



obr. 131: Dianne Bos, Autoportrét ako Guľová hviezdokopa, 1999, brómstrieborná fotografia 16x20"/40,5x51cm



obr. 132: Dianne Bos, zinkový plech použitý na projekciu hviezdnej oblohy, 2003, 20x30"/51x76cm




obr. 133: Dianne Bos, 2003, camera obscura z knihy Rome Nouvelle z roku 1939



obr. 134: Dianne Bos, Orech (strom), 2007, fotografia zhotovená camerou obscurou/knihou Sciences Naturelles

V najaktuálnejšom cykle The sleeping green (2014-2016) Dianne Bos opäť fotografuje camerou obscurou. Zobrazuje tu ničím nevýraznú krajinu v Belgicku a severnom Francúzsku, kde pred 100 rokmi, počas 1. sv. vojny, bojovali aj kanadské vojská. Výsledné fotografie sama zväčšuje tradičným procesom a pri zväčšovaní využíva fotogramy, keď na fotografie umiestňuje rôzne predmety z miest fotografovania a snaží sa ich týmto posúvať ďalej. Vrámci výstavy v Kanadskom kultúrnom centre v Paríži[62] prezentovala fotografie spolu so zvukovým záznamom z miesta fotografovania, v dĺžke samotnej expozície[63].

Dianne Bos vo svojich vyjadreniach rada zdvôrazňuje dlhú expozíciu a jej záujem o skúmanie času, o časový úsek ako len okamih. Viac ako to, v jej tvorbe vnímam schopnosť vhodne využiť formálne vlastnosti camery obscury pre zaujímavý výsledok, napr. v sérii Galaxies. V najnovšom cykle The sleeping green si myslím, že by rovnako dobre poslúžil akýkoľvek analógový fotoaparát, kde by mohla rovnako uplatniť princíp fotogramu pri následnom zväčšovaní. V tomto prípade nenachádzam zmysel použitia práve camery obscury oproti fotoaparátu na film.



obr. 135: Dianne Bos, The sleeping green, Krátery vo Vimy Ridge s kvetmi, 2014



obr. 136: Dianne Bos, The sleeping green, Pole vo Passchendaele, Belgicko, 2014

## Dianne Bos, CAN

– narodená 1956, Hamilton, Ontario, Kanada
– honours BFA z Mount Allison University, New Brunswick, 1978
– žije striedavo v Kanade a Francúzsku
– pracuje hlavne s camerou obscurou ako záznamovým prístrojom/aparátom
– 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 80. a 90. rokoch speváčka/klávesistka/textárka pre rôzne hudobné skupiny

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

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

63 Podobný prístup využila Vera Lutter pri svojej video inštalácií s názvom Jeden deň

## HENRIEKE I. STRECKER | PORTRÉT

Henrieke I. Strecker je nemecká fotografka, ktorá v rokoch 2008 - 2015 žila v USA, kde na na Plymouth State University učila historické techniky fotografie (kalotypia, kyanotypia, apod), ktoré využíva aj vo svojej tvorbe. V súčasnosti žije v Berlíne a tieto techniky učí aj vrámci workshopov po rôznych miestach v Európe. Vrámci tvorby využíva aj cameru obscuru, ktorú si sama vyrobila prvý-krát pred približne 20 rokmi. Zdá sa, že tak ako sa fotografka inšpiruje technikou fotografie z jej počiatkov, tak z rovnakého obdobia čerpá aj námety. Fotografuje najmä krajinu, zatišia, ale nebojí sa pred cameru obscuru postaviť aj človeka. Využíva dlhého expozičného času, k tomu, aby zdvôraznila pohyb pred aparátom, alebo zobrazila portrétovaného človeka viacnásobne.



obr. 137: Henrieke I. Strecker, Felix David, 1999



obr. 138: Henrieke I. Strecker, bez názvu, 2000

V tvorbe Henrieke I. Strecker je jasne zreteľné nadšenie starými procesmi a cameru obscuru by som v jej prípade vnímal viac ako ďalšiu archaickú techniku, a nie ako niečo, po čom autorka siahla práve pre možnosti, ktoré táto technika ponúkla (alebo aj neponúkla). Túto fotografku však uvádzam najmä preto, že sa nebojí postaviť pred cameru obscuru aj nie statický objekt, v tomto prípade človeka.

Henrieke I. Strecker, DE

– narodená v Nemecku, 2008-15 žila v USA, v súčasnosti Berlín
– nadšenie starými technikami fotografie
– námet najmä krajina, zátišie, portrét

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

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

## JON WILKENING | STREET FOTOGRAFIA

Jon Wilkening je niekdajší kapitán ruby-ového družstva, ktorý sa po diagnóze cukrovky pokúšal nájsť ďalší zmysel svojho života vo všeličom možnom, až skončil pri fotografi a camere obscure. Fotí krátko a zrejme aj bez nejakého hlbšieho zámeru, fotografiu u neho vnímam skôr ako formu arteterapie, ktorá mu pomohla "nájsť si cestu". Zaujímavý je však jeho nápad fotiť camerou obscurou street fotografiu – žáner, ktorého mottom je najmä rozhodujúci okamih Henri Cartier Bressona.
Aj keď dlhá expozícia tomuto žánru veľmi nejde v ústrety, vytvára Wilkening miestami zaujímavé grafické zábery. Jeho prístup je však tradičný, v duchu šablóny street fotografie – človek vo víre veľkomesta.  Po čase sa tak pri každej ďalšej fotografií, kde vidíme rozmazaný pohyb človeka s výškovými budovami ako kulisou začíname nudiť[64]. Autor strieda farbu aj čierno-bielu, ale to nestačí. Šablonovitý prístup, mantinely dané témou aj technické obmedzenie camery obscury ho nateraz ďalej nepustia. Zaslúži si však uznanie za odvahu pustiť sa do takéhoto žánru, keď väčšina iných fotografov vzhľadom na uvedomenie si limitov camery obscury, volí skôr statické scény, než život v pohybe. Autor svoje fotografie vytvorené malou camerou obscurou na film vydáva aj ako ziny pod názvom "Tiny plastic box", ktorý priebežne mapuje jeho 365 dňový projekt.




obr. 139: Jon Wilkening, ponuka zinov na jeho webovej stránke, 03/2018

64 Tento fakt je najviac viditeľný na jeho instagrame, kde sa fotografie veľmi rýchlo zlejú do rovnako vyzerajúcej masy fotografií



obr. 140: Jon Wilkening, bankár s tvárou ducha, 10/2015



obr. 141: Jon Wilkening, deň 113/365, 01/2017



obr. 142: Jon Wilkening, prichádzajú, 01/2016



obr. 143: Jon Wilkening, dáma v červenom, 01/2016

## Jon Wilkening, USA

– žije a tvorí vo Philadelphii
– pravdepodobne bez fotografického vzdelania
– street fotografia s camerou obscurou na film
– pravdepodobne používa model Holga 120/pinhole

http://jonwilkening.com

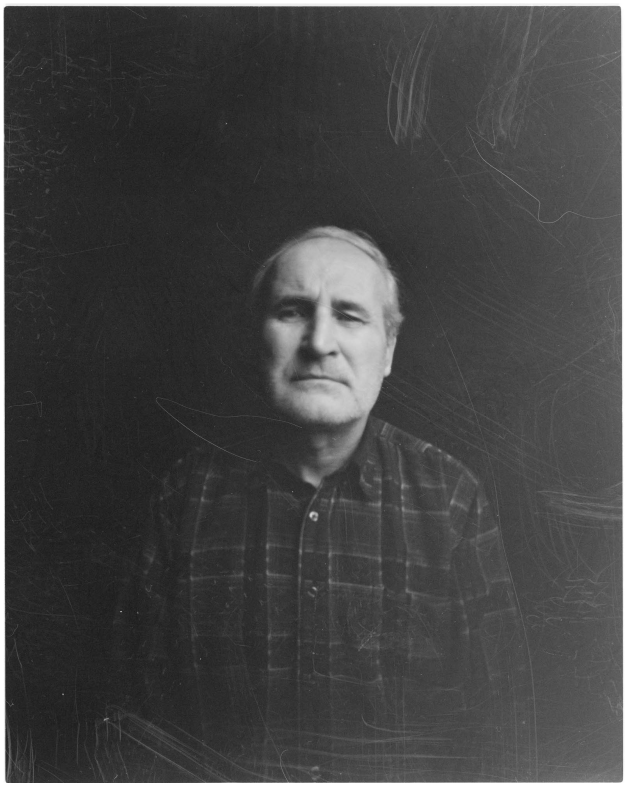
Keďže cameru obscuru využívam vo svojej tvorbe od roku 2017 aj ja, priblížim svoj postoj k tejto technike. S camerou obscurou som experimentoval už skôr, ale stále mi najviac vadil fakt, že po každom zábere musím „prebíjať" v tmavej komore. Riešenie som nakoniec našiel v podobe camery obscury od firmy Ilford, ktorá využíva bežné veľkoformátové kazety na film 4x5". Pripravil som sa tým síce o čaro vlastnoručne vyrobeného „fotoaparátu", ale získal som to, čo ma eliminovalo najviac - možnosť urobiť niekoľko záberov bez potreby vracať sa do tmavej komory. Toto riešenie mi taktiež umožňuje okamžite striedať papier alebo film podľa môjho tvorivého zámeru. Pri fotografiách z camery obscury ma vždy priťahovala tá emócia, snovosť, určitá nedokonalosť a iné vnímanie času, 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 na túto cameru obscuru, bol portrét môjho otca. Okrem toho, že som si otestoval možnosti portrétu na cameru obscuru, má táto fotografia pre mňa aj iný význam.

Zistenie, že viem fotografovať portrét camerou obscurou odštartovalo projekt s názvom 60 sekúnd s. Vrámci neho som fotografoval od marca do novembra 2017 účinkujúcich (spevákov, speváčky, hudobné skupiny) vystupujúcich v klube v Christiania, v Prešove. Názov súboru je odvodený od dĺžky expozície, ktorá bola stále rovnaká, keďže som vždy fotografoval v provizórne vytvorenom ateliéri, kde som mal kontrolu nad svetelnými podmienkami. Myšlienkou celého projektu bolo počas 60 sekúnd expozície zachytiť nielen popisný obraz portrétovaného človeka, ale aj jeho povahu skrz to, nakoľko dokáže alebo nedokáže byť počas fotografovania nehybným. Príjemné na celom projekte bolo, keď som pociťoval a priamo videl nadšenie u portrétovaných, že vytvárame spoločne niečo počas tej jednej minúty. Navyše takmer všetci sa nakonci smiali, aké neľahké bolo zastaviť sa na tú 1 minútu. Spomaliť, či aspoň na chvíľu zastaviť portrétovaných, bol môj ďalší zámer vrámci tohto projektu a rýchlej doby, v ktorej dnes žijeme. Ešte pred ukončením získal tento súbor 2. miesto v kategórií portrét/séria v súťaži Slovak Press Photo 2017. Pokiaľ ide o použitie camery obscury vrámci tohto projektu, vidím to ako prínos, ako niečo, čo posunulo celý súbor trochu ďalej. 60 sekúnd by som samozrejme dokázal exponovať aj s bežnou digitálnou zrkadlovkou[65], ale som si istý, že už by to stratilo to čaro – keby som hneď po fotografovaní bol vyzvaný ukázať výsledok na displeji fotoaparátu. Fakt, že fotografia vznikla len skrz dierku v plastovej krabičke na veľkoformátový film a výsledok bol stále neistý až do vyvolania, z môjho pohľadu, dodala celému projektu kúsok mágie, pre ktorú sa dokázali nadchnúť aj portrétovaní. A moje nie zrovna šetrné vyvolávanie v myskách a poškriabané negatívy dopomohli čiastočne k jedinečnosti každej fotografie.

V súčasnosti dokončený druhý súbor, kde som využil cameru obscuru, nesie názov „Keď si, som". Tento súbor tvoria fotograie krajiny, zátiší a ľudského tela. Využívam tu najmä dlhý expozičný čas pre vytvorenie pohybovej neostrosti ľuského tela a tým aj elimináciu obrazu na základné informácie, no rovnako využívam dlhú

65 ak by som použil na predĺženie expozície ND filter

expozíciu na zdvôraznenie plynutia času v iných záberoch. V záberoch krajiny alebo zátišia využívam dokonalú hĺbku ostrosti pre ešte väčší dojem z prietoru. Fotografie dopĺňam o krátku autorskú báseň a celý súbor tak vnímam ako formu obrazovej poézie – vyznanie lásky k žene. Výsledok bude prezentovaný v podobe vystavených fotografií, ale aj v limitovanej edícií „zinu" vo vlastnom náklade.



obr. 144: Dávid Doroš, portrét otca, 02/2017



obr. 145: Dávid Doroš, 60 sekúnd s, Vlado „Slnko" Šarišský, SVK, 04/2017, Christiania, Prešov



obr. 146: Dávid Doroš, 60 sekúnd s, Tonya/Human Tetris, RUS, 05/2017, Christiania, Prešov



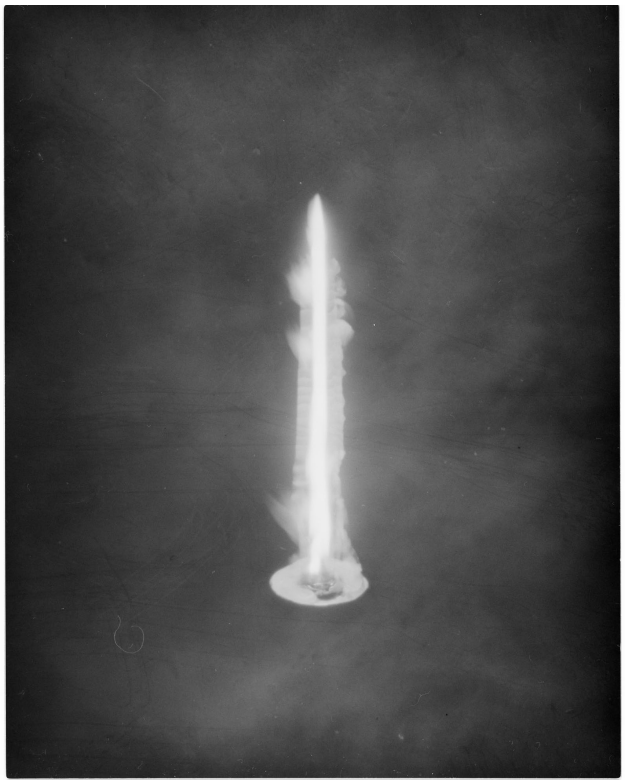
obr. 147: Dávid Doroš, 60 sekúnd s, Katarzia, SVK, 09/2017, Christiania, Prešov



obr. 148: Dávid Doroš, z cyklu „Keď si, som", 03/2017, expozícia 60 sekúnd



obr. 149: Dávid Doroš, z cyklu „Keď si, som", 03/2017, expozícia 20 minút



obr. 150: Dávid Doroš, z cyklu „Keď si, som", 01/2018, horiaca sviečka, expozícia 8 hodín

## Dávid Doroš, SVK

– narodený 1981, Prešov, Slovensko
– žije a tvorí v Prešove, na Slovensku
– Institut tvůrčí fotografie Slezské Univerzity v Opave od roku 2014
– dokument a subjektívny dokument štandardtne na digitálny fotoaparát
– camera obscura pri cykle: „60 sekúnd s" (2017) a cykle „Keď si, som" (2017-2018)

www.daviddoros.com

## ZÁVER

Na predchádzajúcich stranách som na skupine fotografov, umelcov, ktorí v súčasnosti využívajú vo svojej tvorbe cameru obscury poukázal na rôzne prístupy k tejto technike. Ako prvého uvádzam Abelarda Morella, aj práve preto, že je to jedno z prvých mien, ktoré vám ponúkne webový vyhliadávač, keď zadáte heslo camera obscura. Morell postavil svoju tvorbu na camere obscure pred 27 rokmi a stále tento princíp využíva. Jeho tvorba je postavená na prefocovaní princípu camery obscury, na projekcii exteriéru do interiéru, alebo v súčasnosti na projekcii na zem odiaľ fotografuje, čo je svojim spôsobom projekcia exteriéru do inej časti toho istého exteriéru. Stále, počas celých 27 rokov, odkedy odfotografoval projekciu žiarovky a pustil sa do fotografovania rôznych izieb, ide Morell po tej istej línií. Bol jedným z prvých, kto tento princíp využil vo svojich fotografiách, no v tomto prípade je vidieť ako ľahko sa môže tvorca zamotať vo formálnej pasci. Akokoľvek dobrá skladba hraná donekonečna dookola nás začína po čase nudiť... Morell síce v novšej tvorbe ponúkol iné „aranžmá", keď cameru obscuru krabicového typu (jeho zatemnené izby) vymenil za cameru obscuru v podobe stanu a začal prefocovať projekciu na zem. Dokázal tým obraz „rozbiť", zjednodušiť, oprostiť prílišnej popisnosti a konkrétnosti a priblížiť k maľbe a tým aj samotnému Monetovi, ktorému hold chce týmto cyklom vzdávať. Obávam sa však, že ak Abelardo Morell nezastaví tento svoj prístup včas, opäť sa len zacyklí vo forme, bude recyklovať sám seba a degraduje aj to predošlé – vizuálne zaujímavé, čo vytvoril. Osobne totiž nevidím dôvod fotografovať „donekonečna" hotelové izby alebo iné miestnosti zvláštneho významu s projekciou exteriéru na ich stenách. Podobný výsledok by sme mohli rovnako dosiahnuť dvojexpozíciou. Súhlasím, že pri projekcii camerou obscurou zaznamenávame obe reality v rovanký časový úsek a tomu sa nič nevyrovná, no napriek tomu, nevidím dôvod na tak veľkú rozsiahlosť cyklu od Abelarda Morella.

Rovnaký princíp využíva aj Marja Pirilä a Katarína Hudačínová. Fínska fotografka sa netají tým, že podnetom pre ňu boli fotografie vyššie spomínaneho fotografa kubánskeho pôvodu. Pirilä má „výhodu" v tom, že stihla vytvoriť zatiaľ len 3 cykly s týmto prístupom, a nestihla ešte unudiť. Plusom je aj to, že do scén, ktoré by mohli pripomínať Morella umiestňuje aj ľudí žijúcich v týchto izbách, bytoch, domoch. Fotografuje tak portéty s niečim navyše, čo ale nie je vyslovene jediným nosným prvkom fotografie. Jej cyklus Interiors/Exteriors vnímam ako sériu portrétov, z ktorých výrazu aj celá séria ťaží. Jej ďalší cyklus Speaking House z opusteného blázinca obsahuje fotografie, ktoré ukazujú dobrú prácu so stavbou aj skladbou obrazu, nepodsúvajú hneď „čarovný úkaz" na stenách, ale pracujú aj s prostriedkami ako „bežná" fotografia. Tento cyklus pokladám za vydarenejší, ako novší cyklus Milavida, pri ktorom sa už neviem ubrániť dojmu, že sa fotografka snažila tému „napasovať" na zvolenú techniku, formu, v ktorej našla záľubu. V tomto prípade mi opustené staré sídlo a chcená magičnosť pripadajú trochu prvoplánovo.

Katarína Hudačínová ponúka do tretice rovnaký prístup, vysvetľuje rovnaké očarenie pri spojení sveta „tam von" a „tu vo vnútri camery obscury" pri samotnom pozoroavní javu vo vnútri caravanu, ktorý použila ako pojazdnú cameru obscuru. Katarína sa však našťastie zastavila pri jednom cykle a nesnažila sa nasilu zotrvať pri technike, ktorá jej učarovala. Katarína je zaujímavýcm príkladom ako fotograf môže

uvažovať vrámci celku a nielen „v obmedzení" fotografie ako dvojrozmerného obrazu, ktorý dnes (žiaľ) väčšinou príjmame skrze displeje rôznych zariadení. Ukazuje, ako sa nebáť vykročiť z tieňa fotografie, ako sa hrať s médiom a hľadať týmto prístupom nové spôsoby vyjadrenia, komunikácie. V jej novšej tvorbe (kde nevyužíva cameru obscuru) je to jasne viditeľné, keď fotografia v jej prípade je často-krát viac objektom ako „len papierom" zaveseným na stene a zobrazujúcim popisnú realitu. Tento prístup zvolila aj pri cykle, kde využila cameru obscuru a ukazuje tým, ako možno, svojim spôsobom podobné fotografie aké vytvorili Pirilä aj Morell, posunúť formou inštálácie ďalej. Rovnako inšpirujúce je vidieť ako sa nenechala stiahnúť na stranu formy (v tomto prípade camery obscury), ktorú by potrebovala ustavične napĺňať novým obsahom, ale skôr si vzala to, čo jej táto forma ponúkla a pokračuje vo svojom hľadaní ďalej.

V prípade fotografov, ktorí používajú cameru obscuru ako prístroj na fotografovanie, môžeme vypozorvať dva prístupy. Jedná skupina volí čo najväčší formát a fotografie, ktoré vznikajú exponovaním v camere obscure, prezentujú ako finálne kusy. Ďalšia skupina ťaží z jednoduchosti camery obscury a možnosti si tak vyrobiť akýkoľvek „fotoaparát"(väčšinou malých rozmerov) podľa vlastných potrieb. Pri fotografoch pracujúcich s veľkým formátom je určite obdivuhodné, že sa pustili do remeselne náročneho procesu. Určite to však nemá znamenať, že to postačuje a fotografia by nemala mať aj ďalšie kvality. Jednou z prvých bola nemka žijúca v New Yorku, Vera Lutter (1994), neskôr John Chiara (2002), a v zápätí aj českí tvorcovia Berkovič a Cisař (2003). U Very Lutter to bol koncept, ktorý ju priviedol ku camere obscure, u Chiaru snaha eliminovať analógové zrno a u Berkoviča s Cisařom radosť zo samotného procesu. Českí autori vo svojom prvom cykle fotografovali magickú krajinu Čiech a Moravy za pomoci dodávky na veľký formát negatívu (108x70cm), kde vo výsledku prezentovali fotografie vytvorené kontaktnou metódou. V roku 2014 postavili na lúke fotostan (fotoparát Magnus II), a vyskúšali si navariť vlastnú fotoemulziu a aj sklenený negatív, opäť veľkých rozmerov (1,5x1,0m). V prípade magickej krajiny však zamýšľané magično nevnímam a v prípade projektu z roku 2014 mi rovnako nestačí snaha posunúť projekt do kategórie „najväčšie selfie". Potvrdzuje sa mi to, že forma, nech je akokoľvek zaujímava, bez obsahu neobstojí. Je to zradné zvlášť v týchto prípadoch, kde inakosť camery obscury láka rovnako ako rôzne dnes už historické techniky, pri ktorých dnes často-krát vidíme fotografie vsádzajúce najmä na nezvyčajný vizuál.

Vera Lutter svojou tvorbou presviedča viac. Jej nemecká precíznosť a konceptuálny prístup je pre jej tvorbu príznačný. Miestami sa môže zdať opakujúca sama seba[66], no striedaním námetov sa snaží udržať sa ešte „nad vodou" a nezacykliť sa, napr. ako Morell. Jej monochromatické fotografie rozmerov aj 2,0x4,5m prezentované v negatívnej forme sú vždy jedinečným originálom, ktorý vznikol priamou expozíciou v camere obscure, často-krát expozíciou dlhou niekoľko hodín, či dní, ale aj 2 mesiace. Celkovo proces fotografovania Very Lutter je časovo a technologicky náročný a žiada si aj dostatočnú prípravu, ešte predtým, než vpustí svetlo do svojej camery obscury. Dalo by sa povedať, že jedno (zvolená technika) si vynucuje druhé (koncept), inak by išlo o celkom drahé mrhanie časom (myslím najmä z

66 Vera Lutter prezentuje na svojej web stránke 27 cyklov od roku 1994 do roku 2017

hľadiska času). Je celkom zaujímave, že tak ako sa väčšina fotografov (či umelcov pracujúcich s médiom fotografie) snaží priblížiť k maľbe tým, že svoje fotografie prezentuje vo veľkých rozmeroch a malých edíciach, tak Vera Lutter, alebo aj John Chiara sú v tomto maľbe najbližšie, keďže v ich prípade existuje vždy iba 1 originál. A som si istý, že tak, ako som ostal očarený indigo modrou monochrómov Yvesa Kleina kedysi v Lousianna Museum of Modern Art v Dánsku, tak aj tieto fotografie je potrebné vidieť naživo, rovnako ako u maľby, ktorej kvality nedokáže zreprodukovať encyklopédia, či internet. Aj Vera Lutter sa snaží o veľkosť, najmä preto, aby divák mohol „vstúpiť" do jej fotografií. Veľkosť a jedinečnosť[67] však určite nie je jedinou kvalitou fotografií Very Lutter, jej tvorba je ukážkou vhodného spojenia formy s obsahom pri camere obscure veľkého formátu. Aj v tomto prípade však vidím ako podstatné celý proces včas zastaviť a nedegradovať tak už vzniknutú tvorbu, tvorbou ďalšou – podobnou.

John Chiara podobne ako Vera Lutter vytvára veľkoformátové fotografie v jedinom exemplári, ale vo farbe a v pozitívnej podobe[68]. V začiatkoch sa snažil ich jedinečnosť ešte zdvôrazniť rôznymi zásahmi pri vyvolávaní, zanecháním stôp po lepiacej páske, apod. To si však myslím, že v tomto prípade (rovnako ako u Very Lutter) nie je nutné. Chiara však narozdiel do nemeckej fotografky nepracuje koncpetuálne, ale skôr emotívne a fotografuje najmä kalifornskú krajinu. Miestami predvádza zaujímave technické postupy[69], ktorým by neuškodil ešte zaujímavejší obsah. Fotograf používa pri camere obscure aj optiku, čo skracuje expozíciu a nedáva natoľko vyniknúť času vo fotografií ako v prípade Very Lutter. Je však diskutabilné, nakoľko by toto námetom, ktoré Chiara fotografuje, pomohlo. Výsledkom jeho tvorby sú tak najmä fotografie krajín s nezvyčajným vizuálom, ktorý určite zaujme ešte viac na stenách galérie. Vrámci témy sa však zdá, že Chiara ponúka stále to isté. Istým osviežením môže byť cyklus z Mississippi, kde aj keď to popiera, cítim viac dokumentárny prístup.

V dĺžke expozície je zrejme so svojím 2 ročnými expozíciami rekordérom ďalší nemecký fotograf Michael Wesely. A dĺžka expozície je v jeho tvorbe aj najdôležitejším výrazovým prostriedkom. To je pre neho priorita a camera obscura je len riešením, ktoré mu umožnilo tento jeho zámer. Pre neho, ako autora, nie je dôležitý jediný exemplár vzniknutý priamo v camera obscure, či iné vlastnosti, ktoré by camera obscura mohla ponúknuť. Jeho témou je čas vo fotografií a tak ako kedysi fotografoval (a stále ešte fotografuje) na skelenené negatívy formátu 4x5 palca, tak dnes už využíva aj digitálny fotoaparát, ktorým fotografuje metódou časozberu. Wesely tým jasne dáva najavo, že pre neho je dôležitá téma, ale nie až tak technika, ktorá mu umožní jeho autorské vyjadrenie. Stále však využíva vo svojej tvorbe aj princíp camery obscury a svojími extrémne dlhými expozíciami patrí medzi výnimočných tvorcov. Jeho fotografie sú aj v zbierke MoMA, New York.

Zaujímavým, najmä pre nás fotografov, je Tomasz Dobiszewski, ktorý opäť potrvdzuje, že sa netreba viazať ne jedno médium, jeden prístup, jednu „vieru". Vrámci jeho tvorby vidieť, ako sa s technikou camery obscury hrá, ako v každom ďalšom cykle zvolí iný prístup a vyťaží z camery obscury iným spôsobom, ale najmä preto,

---

67 v zmysle exemplárnosť
68 Chiara používa papier na zväčšovanie s farebného pozitívu - ilfochrome
69 napr. cyklus z Manhattanu v žlto-červeno-čiernom grafickom prevedení

aby prezentoval svoj názor, svoje myšlienky ako umelec. Tak ako v prvotnej tvorbe využíval cameru obscuru na vytvorenie popisných fotografií, tak v najnovšom cykle využil túto techniku na zaznamenanie dráhy slnka, kde je jasne viditeľný odklon od čistej fotografie. A rovnako ako v prípade Kataríny Hudačínovej vidieť nakoľko je dôležité pracovať s fotografiou ešte aj vrámci prezentácie výsledneho súboru. Dobiszewski je v tomto prípade pre mňa vzorom umelca, ktorý netrpí slepou láskou k svojmu nástroju, ale len využíva možnosti, ktoré mu ponúka, a keď ich vyčerpe, bude zrejme hľadať iné možnosti.

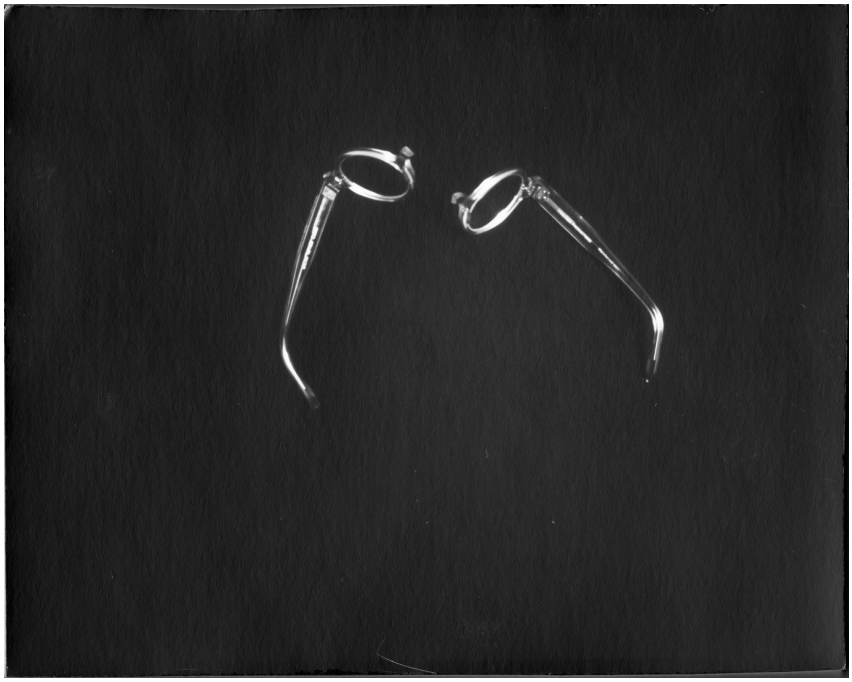
V závere prehľadu autorov uvádzam aj ukážku street fotografie fotenej pomocou camery obscury. Fotografie od Jon Wilkeninga sa strácajú v záplave seba samých, keďže autor nedokázal odprezentovať iba užší, a o to zaujímavejší výber, ale denne zaplavuje sociálne siete novými a novými a rovnakými fotografiami. Tento cyklus však vidím ako podnetný v tom, že sa netreba báť skúšať nové a aj nelogické postupy, ktoré ak sa spravne uchopia, môžu priniesť zaujímavé vysledky.

Vrámci tohto textu prezentujem aj svoje dva doterajšie súbory fotografované pomocou camery obscury. Pri sérii portrétov „60 sekúnd s", bolo pre mňa dôležité okrem popisnej reality zachytiť aj povahu portrétovaných, čo si myslím, že zvolená technika camery obscury vhodne umožnila. Zároveň som nešetrným vyvolávanim vytvoril aj jedinečné fotografie. Pri druhom cykle „Keď si, som" využívam cameru obscuru pre vlastnosti, pre ktoré ma stále táto technika priťahovala – dlhý expozičný čas a ním spôsobená pohybová neostrosť, a absencia optiky, ktorá opäť eliminuje detailyv obraze. Spomínaný cyklus je pre mňa formou obrazovej poézie, a preto som sa rozhodol pre techniku camery obscury aj v tomto prípade.

Z predošlého textu je jasné, že použitie camery obscury pokladám za opodstatnené, keď daná forma súvisí s obsahom a vzájomne sa podporujú, ich kombinácia dáva zmysel, posúva výsledok do inej roviny. Uvedomujeme si, že súbory, ktoré stavajú len na zaujímavej forme, neobstoja. To, že sa tak deje a existujú súbory, ktoré sa snažia vyťažiť zo svojej formy, som už naznačil vyššie. Je pochopiteľné, že v dnešnej digitálnej dobe cítime nadšenie pri historických technikách, alebo keď dokážeme vytvoriť fotografiu iba s krabicou od topánok a kúskom fotografického papiera. Svojím spôsobom je to oslobodzujúce, avšak... Camera obscura vo svojej jendoduchosti ponúka slobodu, ale zároveň eliminációu možností, zúžením spektra vyjadrovacích prostriedkov (oproti bežnému fotoaparátu), predstavuje na druhej strane pascu, v ktorej sa dá veľmi ľahko uviaznúť. A obávam sa, že šanca na uviaznutie je väčšia pre tých pravoverných fotografov, ktorí sa neradi vzdávajú predstavy, že fotografia zobrazuje (popisnú) realitu okolo nás a prezentuje sa ako plochý obraz na stene galérie. Aj preto uvádzam autorov, ktorí nie sú striknί fotografi[70] a to im umožňuje držať si odstup od média a práve jednoduchosť camery obscury im umožňuje nachádzať aj nové možnosti práce s médiom fotografie. Pri camere obscure, tak aj pri inom formálnom prístupe vrámci fotografie, je dobré si uvedomiť, že aj keď sa snažíme o vlastný rukopis, je veľmi ľahké stať sa obeťou vlastnej, dobrovoľne zvolenej formy, ktorá môže po čase naraziť na limity a začať nudiť. A keďže camera obscura, ako technika, je pomerne ľahko rozpoznateľná, toto riziko je tu o to väčšie, pokiaľ tvorba nestojí viac na koncepte[71], alebo sa nesnaží o stále iný

70 Vera Lutter vyštudovala keramiku, Tomasz Dobiszewski využíva aj iné média - objekt, videoinštaláciu
71 Vera Lutter

prístup[72]. Camera obscura nemusí ani v dnešnej dobe pôsobiť spiatočnícky, vyžaduje si však viac premyslený prístup, ako len lákavé čaro formy. To však neznamená, že fotografia vytvorená inou technikou by mala byť jednoduchšou cestou. Cameru obscuru v súčasnej fotografii by som preto videl ako jednoduchú techniku, ktorá môže byť vo svojej jednoduchosti zradná, ale zároveň aj oslobodzujúca, čím umožní zamerať pozornosť na iné aspekty vrámci tvorby.



obr. 151: Dávid Doroš, okuliare, 05/2017

72 Tomasz Dobiszewski

## ZOZNAM POUŽITEJ LITERATÚRY

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

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

## ZOZNAM INTERNETOVÝCH ZDROJOV

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

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

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

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

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

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

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

http://marjapirila.com/portfolio.html

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

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

http://www.johnchiara.com

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

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

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

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

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

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

http://veralutter.net

https://www.youtube.com/watch?v=oxu0tg7lao8

http://veralutter.net/writings_on_6.php

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

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

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

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

http://jonwilkening.com

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

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

## VLASTNÝ ARCHÍV

fotografie Dávid Doroš

# MENNÝ REGISTER


## A

Ibn al-Haytham 13

Aristoteles 13

## B

Roger Bacon 13
Daniele Barbaro 14
Pavel Berkovič 42, 43, 44, 45, 46, 79
Mario Bettini 15

Dianne Bos 11, 68, 69, 70

## C

Gerolamo Cardano 14
John Chiara 11, 17, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 49, 79, 80

David Cysař 42, 43, 44, 45, 46

## D

Leonardovi da Vinci 13
Giambattista della Porta 14
Dirkoma 19
Tomasz Dobiszewski 11, 12, 17, 56, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 80, 81

Dávid Doroš 4, 6, 8, 74, 75, 76, 77

## F

Foma 42

Gemma Frisius 13

## G

Alberto Giacometti 54

## H

Jakub Halousek 43, 45, 46
Marvin Heiferman 47, 50, 54
Takashi Homma 30, 31

Katarína Hudačínová 32, 33, 34, 78, 79

## I

ilfochrome 5, 19, 37, 38, 40, 41, 42, 80

Ilford 16, 74

## K

Johannes Kepler 13, 14, 23

## L

Aïm Deüelle Lüski 9, 60, 61

Vera Lutter 11, 12, 17, 18, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 68, 70, 79, 80, 81

## M

Magica Laterna 14
Francesco Maurolico 13
Ludovico Mazzanti 54, 56
Claude Monet 23
Abelardo Morell 11, 12, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 29, 33, 66, 78, 79, 83
Daydo Moriyama 30, 31
Mo-Ti. *See also* Mozi
Mozi 13

## N

Nicéphore Niépce 11, 16
Petrim Nuutinen 27

## P

John Peckham 13
Marja Pirilä 25, 26, 27, 28, 29, 66, 78, 79

## R

Friedrich Risner 14
Paolo Roversi 10, 11

## S

Stephen Shore 30
Martin Stejskal 42
Henrieke I. Strecker 71

## W

Andy Warhol 50, 51
Michael Wesely 9, 56, 57, 58, 59, 60
Jon Wilkening 72, 73
Erazmus Ciolek Witelo 13
Ludwig Wittgenstein 64, 65, 66

## Y

Nobuo Yamanaka 21, 30
Daisuke Yokota 31

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Institut tvůrčí fotografie

# CAMERA OBSCURA V SÚČASNEJ FOTOGRAFII
# DÁVID DOROŠ

TEORETICKÁ BAKALÁRSKA PRÁCA

Odbor: Tvůrčí fotografie
Vedúci bakalárskej práce: doc. MgA. Pavel Mára
Oponent: MgA. Karel Poneš

Počet znakov vlastného textu: 100 382
Počet obrazových príloh: 151

© Dávid Doroš, Opava, 2018