Renesancia
fotografie 19. storočia

VYSOKÁ ŠKOLA
VÝTVARNÝCH UMENÍ
ACADEMY OF FINE ARTS
AND DESIGN

Vydavateľ:
Vysoká škola výtvarných umení v Bratislave, 2014

Editorka:
© Jana Hojstričová

Texty:
© Lucia Almášiová, Petra Balážiová, Barbara Balážová,
Katarína Beňová, Martin Kleibl, Bohunka Koklesová, Janka Križanová,
Zuzana Machatová, Barbora Němečková, Mária Valová 2014

Recenzenti:
Mgr. Štěpánka Bieleszová, Ph.D., kurátorka podzbierky fotografie, Muzeum umění Olomouc
PhDr. Elena Kurincová, kurátorka Zbierky historických fotografií, Múzeum mesta Bratislavy
Prof. Václav Macek, CSc., Filmová a televízna fakulta VŠMU, Bratislava

Fotografie vo výseku obálky:
Zuzana Pustaiová: Headrest (podpierky)
slaný proces, 2012 — 2014

Grafický dizajn:
© Peter Nosáľ 2014

ISBN: 978-80-89259-84-7

Renesancia
fotografie 19. storočia

VÝSKUM / VZDELÁVANIE / EXPERIMENT

Jana Hojstričová (ed.)

Obsah

13 *Bohunka Koklesová*
Úvod — Obraz minulosti, odraz súčasnosti

21 *Lucia Almášiová*
K doterajšiemu stavu výskumu fotografie 19. storočia na Slovensku

37 *Barbara Balážová*
Camera obscura a jej úloha v konštruovaní obrazu (odrazu) sveta raného novoveku

57 *Janka Križanová — Zuzana Machatová*
Vybrané kapitoly k vývoju historických fotografických techník 19. storočia

105 *Mária Valová*
Vzácne fotografie v zbierkach Literárneho archívu Slovenskej národnej knižnice v Martine

123 *Petra Balážiová*
Portrétna tvorba fotografického ateliéru Eduarda Nepomuka Kozicsa

143 *Katarína Beňová*
Maliarstvo a fotografia na Slovensku v 19. storočí

165 *Lucia Almášiová*
Krajina ako téma vo fotografii 19. storočia na Slovensku (v Hornom Uhorsku)

189 *Martin Kleibl*
Albumy: Slovenská krajina na fotografiách 19. storočia

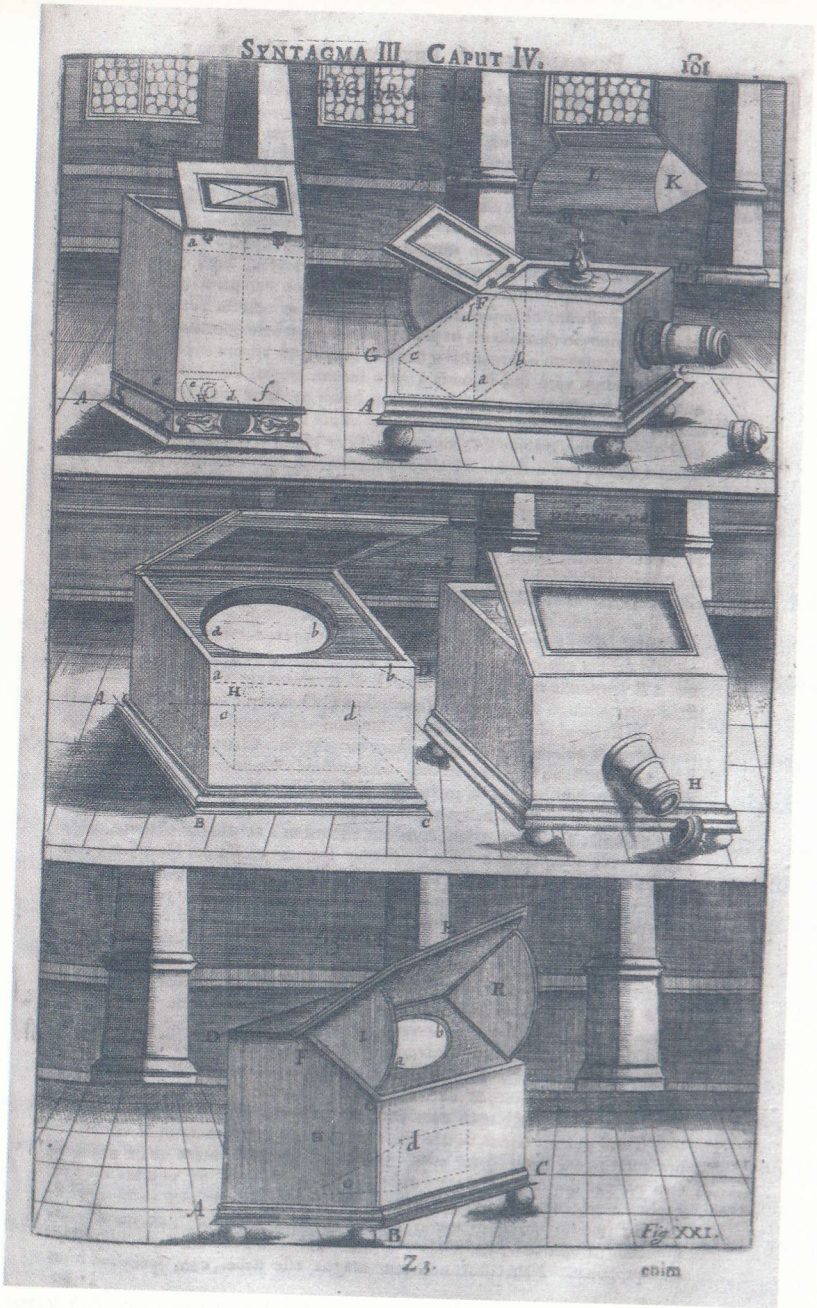
225 *Barbora Němečková*
Fotomechanické tlače

263 *Zuzana Machatová*
Recepty, postupy...

Camera obscura a jej úloha v konštruovaní obrazu (odrazu) sveta raného novoveku

Barbara Balážová

Úloha sprostredkovať slovenskému študentovi tzv. klasické dejiny výtvarného či vizuálneho umenia je pomerne náročným zadaním, pretože „prozápadne" zamerané interpretácie dejín umenia predpokladajú návštevu múzeí a galérií vo Francúzsku, v Španielsku, Holandsku či v Anglicku (porovnaj napr. *Dejiny umenia I. — X.* Josého Pijoana, ktoré nielen vďaka prekladu do češtiny a následne slovenčiny, ale i dostupnosti v každej knižnici už niekoľko desaťročí formujú slovenským študentom pohľad na výtvarné umenie od praveku po 60. roky 20. storočia), no v príbehu o *camere obscure* a jej úlohe v konštruovaní obrazu či odrazu sveta raného novoveku stojí za to vidieť dve veci, ktoré nie sú Slovensku geograficky príliš vzdialené — Astronomickú vežu tzv. Eszterházyovského lýcea (1776) v Egeri a obraz Jana Vermeera van Delft (1632 — 1675) vystavený pod názvom *Umenie maliarstva* (v origináli *De Schilderkonst*, okolo 1665) v Umeleckohistorickom múzeu (KHM) vo Viedni. • Na deviatom, najvyššom poschodí Astronomickej veže je umiestnená neskorobaroková *camera obscura* s otočným cylindrom a so systémom šošoviek, pomocou ktorých sa mesto Eger postupne v 360° panoráme zjavuje pred divákom na ploche okrúhleho mramorového stola. Aj pre dnešného človeka, ktorý je zahltený rôznorodými vizuálnymi informáciami a pozná film, televíziu, 3D kino, modelovanú virtuálnu realitu, alebo sa pohybuje v zdanlivo neuchopiteľnom priestore internetu, je fascinujúce stáť v zatemnenej miestnosti

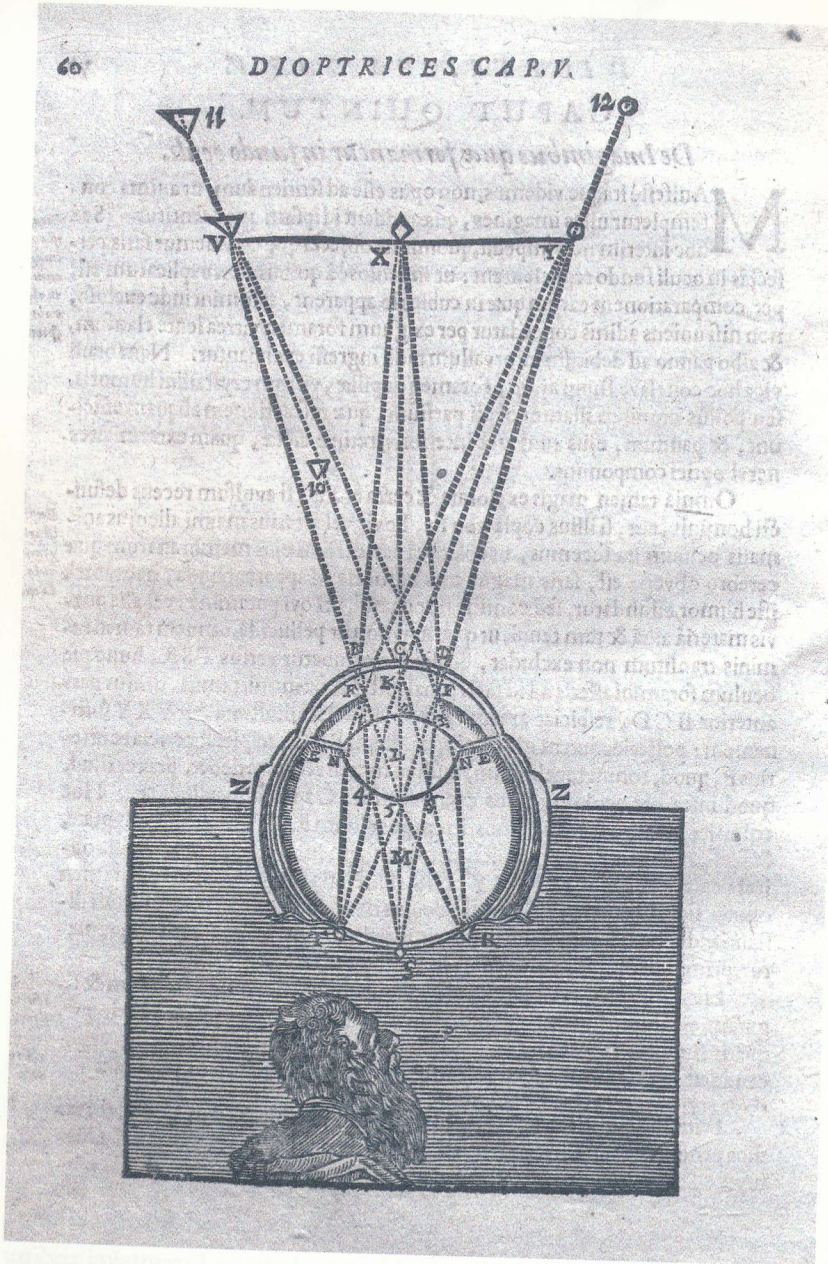


Camera obscura v podobe z roku 1685. Repro: ZAHN, Johann: Oculus artificialis teledioptricus sive telescopium..., vydanie Herbipoli 1685, s. 181. Univerzitná knižnica v Bratislave, Bratislava (sign. E 292)

Astronomickej veže a pozerať sa na virtuálne mesto na obyčajnom stole; pozorovať, ako zastavujú autá pred priechodom pre chodcov a ako plávajú mraky po oblohe, mať okolitý svet uchopený na dvojdimenzionálnej ploche, pozorovať ho, obdivovať a snažiť sa ho dotknúť. Tým viac môže tento zážitok vypovedať o fascinácii *camerou obscurou* v období raného novoveku. • Princíp *camery obscury* zohľadňuje fakt, že lúče svetla odrážajúce sa od objektu alebo scény prechádzajú cez malú dierku tmavej komory (2 až 6 mm) do jej vnútra a na opačnej strane formujú jeho či jej obraz otočený hore nohami a stranovo prevrátený. Na to, aby bol obraz dostatočne viditeľný, je nutné, aby svetlosť projekčnej komory bola menšia ako svetlosť objektu či scény, z čoho vychádza jej pomenovanie *camera obscura* — tmavá komora. Samotný optický princíp bol známy už v staroveku, nie však v kontexte výtvarného umenia, ale empirických pozorovaní; napríklad bolo možné zachytiť ho za určitých podmienok i v prírode, resp. v náhodnej ideálnej situácii (na Slovensku napr. medializované projekcie na povale kaštieľa Kohárovcov vo Svätom Antone). Tmavá komora môže byť dosť veľká na to, aby do nej človek vstúpil, rovnako môže mať veľkosť skrinky, ktorú si jej majiteľ odnesie na pleci. *Camera obscura* je teda jednoduché optické zariadenie, ktoré vyžaduje len šošovku a priemetňu na opačnej strane tmavej miestnosti alebo krabice. Použitie šošovky je inováciou na to, aby bol obraz zodpovedajúco ostrý a dostatočne svetlý, bez nej by bol rozostrený, resp. príliš tmavý. O tomto vylepšení — umiestnení spojky do dierky — prvý zrozumiteľne referuje taliansky teoretik Daniele Barbaro (1513 — 1570) v roku 1550 v diele *La Pratica della perspettiva*. Pomocou zrkadla sa tiež zakrátko skorigovalo preklopenie a otočenie premietaného obrazu a v roku 1685 popísal Johannes Zahn (1641 — 1707) prístroj nie veľmi vzdialený zrkadlovke tak, ako ju poznáme v súčasnosti. • *Camera obscura* v zásade reflektuje stavbu ľudského oka. Na to, aby sme pochopili, ako funguje, navrhuje francúzsky filozof René Descartes (1596 — 1650) v roku 1637 vo svojej práci *La dioptrique* nasledujúcu demonštráciu: „...vezmeme ľudské oko alebo oko čerstvo zabitého vola či väčšieho zvieraťa, odstránime jeho zadnú stranu a pred zreničku umiestnime nejaký predmet. Zľava doprava preklopený a hore nohami otočený obraz sa objaví na liste papiera, prípadne vaječnej škrupine na mieste, kde bola predtým sietnica preparovaného oka." Napriek tomu, že René Descartes nevysvetlil,

ako sa tento obraz prenáša do mozgu, dnes už vieme, že na šedú kôru mozgovú sa prenáša pomocou očných nervov, Descartov experiment ukázal ľudské oko ako objekt. Je pozoruhodné, že René Descartes, rovnako ako o niekoľko desaťročí skôr Galileo Galilei (1564 — 1642) považoval ľudské oko za nástroj rovnocenný vedeckému inštrumentu: pre filozofov a mysliteľov raného novoveku boli optické prístroje ako *teleskop, mikroscop* a *camera obscura* len predĺžením či nadstavbou ľudského oka, ktoré chápali ako najlepší spôsob na získavanie empirických poznatkov. Na druhej strane, vo svojej podstate nedokonalé zariadenie ako *camera obscura* nevysvetľovalo uspokojivo princípy ľudského zraku či videnia. Pre Johanna Jakoba Scheuchzera (1672 — 1733) z Zürichu bolo fungovanie ľudského oka dôkazom existencie Boha: Scheuchzerova *Physica sacra* (1731 — 1735), sčasti publikovaná až posmrtne, ukazuje spôsob, ako sa hlboko nábožensky presvedčený vedec snažil spojiť biblické texty s vtedajšími aktuálnymi poznatkami vedy. Rytina, ku ktorej patrí komentár so Žalmom 94,9 „Je to on, ktorý vytvoril ucho, ktoré nepočuje? Je to on, ktorý vytvoril oko, ktoré nevidí?", je vizuálnym záznamom vtedajších poznatkov anatómie oka. Predstavuje: 1. svaly a nervy oka v ich prirodzenej polohe; 2. oko teľaťa; 3. svaly oka ovce; 4. rohovku atď., ale aj 8. šošovku oka teľaťa alebo 11. predmet — šíp, ktorý sa zobrazuje na sietnici oka. Inovatívnym je aj samotný dizajn rytiny, ktorá je interpretovaná ako *trompe l'oeil*, kus papiera pripevnený na stenu. Zo Scheuchzerovej ilustrácie je zrejmý aj ďalší zaujímavý fakt: umenie vizuálnej komunikácie nie je striktne obmedzené len na výtvarné disciplíny a vedci rovnako využívajú umenie na sprostredkovanie svojich myšlienok grafickým spôsobom. Nie je neobvyklé, že napredovanie ľudského myslenia môže byť stopované pomocou vedeckých ilustrácií. • Jednou z vedeckých disciplín zaoberajúcou sa povahou svetla a jeho prenosom prostredníctvom oka je optika. Počas podstatnej časti historického vývoja neboli zrak a videnie odlíšené od svetla — idea o povahe či podstate svetla bola v antike (Grécku) neoddeliteľná od oka — prostriedku, ktorým vznikala vizuálna skúsenosť a nasledujúcich dvetisíc rokov sa táto premisa nemenila. Dioptrické vlastnosti oka boli prvýkrát zaznamenané Johannesom Keplerom (1571 — 1630) v roku 1604, ktorý prvý demonštroval spôsob, ako sa obraz formuje na sietnici oka. Z hľadiska analýzy farby a farebného videnia sú signifikantnými pokusy Isaaca Newtona (1642 — 1727),

ktorý nimi ukázal, že farebné spektrum je vlastnosť svetla a nie skla. Presne o storočie neskôr ako Johannes Kepler publikoval Isaac Newton svoje dielo o svetle a farbe *Optics*. V začiatkoch svojho vývoja si veda o videní pomáhala optikou a oftalmológiou, postupne sa však začali odhaľovať optické, fyziologické a psychologické hľadiská videnia. Napríklad Keplerova analýza obrazu premietnutého na sietnicu vyriešila problém videnia ako takého; je síce jasné, ako sa obraz premieta, no z psychologického hľadiska je to veľmi zjednodušený prístup. Kepler totiž formuloval podstatný problém, ktorý neskoršie generácie chápali ako výzvu: ako je možné, že vnímame trojrozmerný svet na báze dvojrozmerného sietnicového obrazu? Keď nemecký vedec demonštroval, že oko prepúšťa svetlo vytvárajúce obraz na sietnici, posunul tak aj interpretáciu videnia: oko začalo byť považované za optický nástroj či inštrument a jeho analógia s *camerou obscurou* obsahujúcou šošovku sa rozšírila vo všeobecnom povedomí. *Camera obscura* pomáhala umelcom vytvárať obrazy a vedcom skúmať široké spektrum optických fenoménov. Vedci mohli napríklad študovať bez problémov zatmenie Slnka a umelci zachytávať realitu s precíznosťou, ktorá bola inak len ťažko dosiahnuteľná. Analógia medzi okom a *camerou obscurou* nielen vysvetľuje problém zobrazovania sa obrazu na sietnici oka, ale otvára aj inú zásadnú otázku: ako oko zaostruje na predmety umiestnené v rozličnej vzdialenosti? • Ak sa začneme hlbšie zaoberať prepisom trojdimenzionálnej reality do dvojdimenzionálneho média, zistíme, že renesančná perspektíva, ktorá má v histórii dejín umenia vysoký kredit z hľadiska gréckej *mimézis* — nápodoby reality, bola v podstate veľmi intuitívnou. Taliansky renesančný maliar Piero della Francesca (okolo 1415 — 1492) dáva na konštrukciu obrazového priestoru podrobný návod v teoretickej práci *De Prospectiva pingendi* (okolo 1460), a to v intenciách renesančného priestorového videnia formovaného v 30. rokoch 15. storočia vo Florencii predovšetkým Leonom Battistom Albertim (1404 — 1472). Renesančná perspektíva sa totiž vyvíjala viac v univerzitnom prostredí slobodných umení ako priamo v maliarskej praxi. Leon Battista Alberti, architekt a teoretik perspektívy, pochádzal z bohatej florentskej rodiny v exile a svoje vzdelávanie absolvoval na klasických univerzitách v Padove a Bologni, kde sa venoval predovšetkým právu, a od roku 1431 pôsobil ako jeden zo sekretárov pápežského dvora v Ríme. Teórii perspektívy venoval



Záznam funkcie ľudského oka z roku 1637. Repro: DESCARTES, René: Opera Philosophica ...Dissertationes de Methodo, Dioptrice, Meteora, & Tractatus de Passionibus Animae..., vydanie Francofurti ad Moenum 1692, s. 60. Univerzitná knižnica v Bratislave, Bratislava (sign. 25 D 14243)

Anatómia oka z roku 1733. Repro: SCHEUCHZER, Johann Jakob: Physica Sacra... Iconibus Aeneis... Tomus III. ..., vydanie Augustae Vindelicorum et Ulmae 1733, Tab. DLXI medzi s. 934-935. Univerzitná knižnica v Bratislave, Bratislava (sign. E 62)

dve svoje práce *De Pictura* a *Della Pittura*, ktoré nemali byť chápané len ako dvojjazyčné latinsko-talianske vydanie, ale ako dva paralelné texty navzájom sa dopĺňajúce. Tieto práce predstavujú prvý písaný pokus definovať jednoúbežníkovú perspektívu, a to prostredníctvom teórie vizuálnej pyramídy — ihlana, ktorú Alberti chápe ako základ geometrickej konštrukcie priestoru v dvojdimenzionálnom médiu maľby. Leon Battista Alberti ale nerozmýšľa o svetle, ktoré preniká okom, či o procese videnia, ale skôr o geometrickej pomôcke, ktorá vedie každý jeden bod scény do stredu oka. Z toho potom vychádza praktický návod Piera della Francesca: 1. najskôr sa na objekt pozerám; 2. potom zaznamenám formu objektu; 3. ďalej zhodnotím vzdialenosť medzi okom a objektom; 4. vediem línie od obrysu objektu smerom do stredu oka; 5. zhodnotím priestor, ktorý sa medzi okom a objektom nachádza. • Tým, kto zneistil tento všeobecne platný renesančný princíp vizuálnej pyramídy, bol Leonardo da Vinci (1452 — 1519), ktorý mal v podstate klasické školenie v tradičnej renesančnej perspektíve uplatňovanej vo florentskom maliarstve 15. storočia. Jedno z jeho raných diel *Zvestovanie* (okolo 1472/1473) presne zodpovedá tomu, ako sa od mladého nádejného umelca očakávalo konštruovanie obrazového priestoru: vidíme to najmä na vzore dlažby v pravej časti obrazu vytvorenom s pomocou dvojúbežníkovej perspektívy. Pre mladého Leonarda je perspektíva systém, v ktorom sa každý bod objektu prenáša do oka pyramidálnymi líniami a tak, ako sa mení vzdialenosť objektu od pozorovateľa, mení sa aj uhol, pod ktorým línie do stredu oka prichádzajú. Ak postavíme objekty v postupne rovnakej vzdialenosti od pozorovateľa, budú sa priamoúmerne zmenšovať v závislosti od vzdialenosti, v ktorej sú umiestnené; Leonardo da Vinci túto zákonitosť chápal ako formu vizuálnej harmónie. No renesancia a znovuzrodenie antickej *mimézis* neoživili len samotné umelecké snahy o zachytenie reality, ale — a to nie je celkom z renesančných malieb zrejmé — aj pokus pomôcť si rozličnými technickými spôsobmi pri prenose trojrozmerného sveta do jeho dvojdimenzionálnej podoby. Nielen Leonardo da Vinci, ale napríklad už aj Albertiho súčasník Filippo Brunelleschi (1377 — 1446) či viacero umelcov 16. storočia (Giacomo Barozzi da Vignola [1507 — 1573], Baldassare Lanci [1510 — 1571], Lodovico Cigoli [1559 — 1613] a i.) experimentovalo i s empirickým pozorovaním a v zázname trojdimenzionálnej reality si pomáhalo praktickými pomôckami, napr. *astrolábom*, *buzolou* či tzv. *Euklidovou bakulou* — nástrojom, ktorého pomenovaním vzdal Leonardo da Vinci hold otcovi európskeho myslenia o priestore ako takom. Medzi teoretickými návodmi 16. storočia však prekvapivo vyniká „netaliansky" text Albrechta Dürera (1471 — 1528) *Underweysung der Messung* (1525), ktorý snáď najnázornejšie ukazuje rôzne renesančné postupy, pomôcky a nástroje umeleckej praxe na zaznamenanie perspektívnych skratiek, a to nielen slávnu *dürerovskú štvorcovú sieť*, ale aj ďalšie systémy prenosu obrazu na papier, drevenú tabuľu či na plátno. Zdá sa ale, že rôzne nástroje na zachytenie perspektívy napriek ich šarmu a mechanickej sofistikovanosti nepriniesli žiadne významné a radikálne zmeny v umeleckej praxi. Oproti tomu systémy na princípe šošovky, ktoré pomáhali formovať redukciu predmetov a scén vrátane ich optických kvalít ako svetlo a farba do dvojdimenzionálnych obrazov, viedli k začiatkom fotografických techník, ktoré predstavovali revolúciu v modeli vizuálnej reprezentácie. Hlavným motívom tohto príbehu je *camera obscura* a jeho cieľom je relativizovať vzťah medzi umením a optikou. Vo vývoji optiky a *camery obscury* sa nachádza viacero míľnikov a jedným z najzaujímavejších je maliarske dielo Jana Vermeera van Delft. • Dnes sa už pomerne často spája fenomén *camery obscury* s nizozemskou maľbou 17. storočia, ktorá dokázala zmenšiť priestor buď do skrinky (inštalácia Samuela van Hoogstraten [1627 — 1678] s iluzívnymi priehľadmi do holandského meštianskeho interiéru) alebo pomocou skrinky (maľby holandských interiérov Jana Vermeera van Delft), čiže uchopiť vonkajší svet prostredníctvom *camery obscury*. Je samozrejme nemožné zdokumentovať jej priame používanie v maliarskom procese 17. storočia: neexistujú totiž žiadne písomné pramene, ktoré by potvrdzovali využitie *camery obscury*, resp. by existoval zoznam umelcov, ktorí s jej pomocou pracovali. Existovala ale samotná *camera obscura* a poskytovala nový typ vizuálnej skúsenosti: tak, ako sa mesto Eger zjaví na okrúhlom mramorovom stole, *camera obscura* uchopila realitu. Holandský diplomat, básnik, skladateľ a znalec umenia Constantijn Huygens starší (1596 — 1687) po svojej prvej skúsenosti s týmto novým inštrumentom napísal: „Je nemožné slovami vyjadriť celú tú krásu. Maliarstvo je mŕtve, pretože toto je samotný život, živá realita, alebo aj niečo viac, ak by sme pre to dokázali nájsť pomenovanie." Constantijn Huygens, mimochodom blízky priateľ Reného Descarta, kúpil prvú

Nákres prenosnej camery obscury — tmavej komory z roku 1646.
Repro: KIRCHER, Athanasius: Ars magna lucis et umbrae..., vydanie Amstelodami 1671, s. 709. Univerzitná knižnica v Bratislave, Bratislava (sign. E 169)

cameru obscuru od Cornelisa Drebbela (1572 — 1633) v Londýne v roku 1622 a po návrate domov ju prezentoval svojim priateľom, vrátane viacerých maliarov, doma v Haagu. A ak nás ešte aj dnes očarí *camera obscura* v Egeri, ako potom musela *camera obscura* svojím uchopením reality fascinovať diváka 17. storočia? Huygensovo konštatovanie získava aj nový rozmer kontextualizáciou klasického problému maliarstva a systematickej nápodoby prírody tak, ako to bolo zadefinované talianskou renesanciou či talianskym konštruovaným modelom videnia, na rozdiel od priameho a empirického poznania a zobrazovania pomocou *camery obscury*. Severský umelec totiž zaznamenáva to, čo vidí, slovami Svetlany Alpersovej deskriptívne popisuje realitu v protiklade s južanským naratívnym modelom videnia, ktorý primárne konštruuje a rozpráva príbeh. Je zrejmé, že v ranej fáze sa *camerou obscurou* nerealizoval definitívny záznam reality tak, ako ho poznáme z fotografie 19. storočia, no uchopenie vonkajšieho sveta *camerou obscurou* prinášalo umelcom istý model videnia. Napríklad pri používaní rôznych šošoviek (čo je identické so súčasným používaní objektívov s rozličnou ohniskovou vzdialenosťou) vytváranie rozličnej šírky pohľadu na identický priestor. • Zdôvodňovať v 17. storočí mimoriadne obľúbenú maľbu holandských interiérových scén nielen Jana Vermeera van Delft, ale napríklad aj Petra de Hooch (1629 — 1684), Gerarda Doua (1613 — 1675) či ďalších maliarov používaním *camery obscury* je zavádzajúce. Priestorový efekt a prirodzená atmosféra holandskej maľby môže byť vo všeobecnosti vysvetlená aj vývojovými štádiami techniky naturalistickej maľby v Holandsku bez použitia optických pomôcok; tento žáner má totiž svoje hlbšie historické a umelecké opodstatnenie. Môžeme sa ale pozrieť na snahu Holanďanov pomocou pohľadu dovnútra ilustrovať svet naokolo aj z filozofického hľadiska karteziánov (René Descartes, John Locke [1632 — 1704] atď.), ktoré je pomerne dôsledne nasledované schopnosťou *camery obscury* priamo odrážať vonkajší svet; malá štruktúra dokáže zrkadliť veľkú, resp. dokáže predznamenať jej obraz. Obrazy sú v mysli kreované ich priamym prenosom cez oko: myseľ možno chápať ako priestor postupne napĺňaný obrazmi tak, ako sa interiér zariaďuje nábytkom a artefaktmi. Dokonca, poznávanie sveta aj v jeho staršej filozofickej verzii postupovalo zhromažďovaním vecí v kabinete kuriozít či v *Kunstkammer* a ich špecifickým triediacim systémom. A napokon, aj termín *camera obscura*

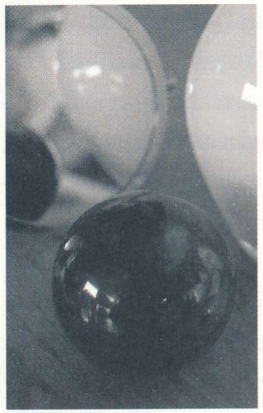
najskôr referoval k tmavej miestnosti, v ktorej sa veci zjavujú rovnako, ako sa zjavujú predmety z vonkajšieho sveta v renesančnej *Kunstkammer*, i keď, či predovšetkým v nehmatateľnej obrazovej forme. Na jednej z ilustrácií v kultovom diele Athanasia Kirchera (1602 — 1680) *Ars magna lucis et umbrae* (1646) vidíme veľkú prenosnú tmavú komoru, ktorú je možné postaviť si kdekoľvek do priestoru a s jej pomocou zaznamenávať vonkajší obraz. Princíp *camery obscury* tak zodpovedá nielen Descartovmu návrhu predstavy ľudskej mysle, ale rovnako reprezentuje samotný proces videnia, t. j. spôsob, akým sa obraz cez malú dierku premieta na sietnicu oka, čiže vo filozofickej rovine nie to, čo divák 17. storočia vidí, ale predovšetkým, akým spôsobom to dokáže vidieť, t. j. spôsob, akým sa vonkajší svet dostáva dovnútra divákovej mysle. • Napriek predchádzajúcemu a čiastočne zneisťujúcemu tvrdeniu, že v holandskej maľbe 17. storočia mohli byť priestorovosť a svetelnosť uchopené aj klasickými maliarskymi postupmi (napr. s použitím vtedajšieho bežného naťahovania pomocných nití pri získavaní efektu perspektívy vďaka ohniskovému bodu), je snáď ilustratívne pozrieť sa na diela Jana Vermeera van Delft, v ktorých sa špecifická cesta obrazu cez *cameru obscuru* objavuje v príznačných črtách jeho mimoriadne individualizovanej a autorskej maľby. Je zaujímavé, že na „fotografické" kvality Holanďanovej práce upozornili kritici už v závere 19. storočia (Joseph Pennel) ešte predtým, ako sa naše oči definitívne prispôsobili videniu masovo sprostredkovávanému modernou fotografiou. O samotnom Vermeerovi sa aj dnes vie zúfalo málo a podstatná časť umeleckohistorickej interpretácie jeho diel sa pohybuje v rovine dohadov a konštrukcií. Snáď najzaujímavejším momentom z hľadiska potenciálneho vzťahu Vermeerových diel ku *camere obscure* je správa, že Anthonie van Leeuwenhoek (1632 — 1723), slávny holandský vedec, optik a mikrobiológ, figuroval ako vykonávateľ Vermeerovej poslednej vôle v roku 1676. Zo šírky jeho záujmov, a to zvlášť o šošovky a ich využitie v mikroskope je zrejmé, že mohol bez najmenších problémov pomôcť Vermeerovi zostrojiť *cameru obscuru*. Prirodzene, holandský umelec si teoreticky mohol postaviť *cameru obscuru* aj vďaka iným zdrojom, jediným, aj to len menším problémom bolo získať rôzne typy šošoviek, tie však boli v druhej polovici 17. storočia pomerne dobre dostupné. Dnes už tiež vieme, že spomínaný Constantijn Huygens navštívil Jana Vermeera van Delft v roku 1669. Otázka používania *camery obscury* pritom nemusí stáť tak kategoricky, ako si ju položil znalec Vermeerovho diela Philip Steadman, ktorý sa pokúsil rekonštruovať priamo proces maliarovej práce i spôsob, akým Vermeer postavil a využíval *cameru obscuru*. Nikdy sa už totiž s istotou nedozvieme, či Jan Vermeer van Delft svet prostredníctvom *camery obscury* len pozoroval, alebo s jej pomocou aj prekresľoval priamo na plátno. Na druhej strane Vermeerove plátna upútavajú formálnymi prvkami, vďaka ktorým je jednoznačne sledovateľné, že maliar mal zrejme priamu skúsenosť s novou vizualitou, ktorú *camera obscura* priniesla. Tá totiž prináša špecifický vizuálny „pocit": nuansy svetla a tieňa, ktoré sú príliš rozptýlené pri celkovom pohľade na reálny priestor sa akosi viac vyjasňujú, stávajú sa zreteľnejšími a tonálne efekty získavajú novú súhru či koherentnosť. Dnes je však naše videnie príliš zahltené fotografickou optikou a takýto cizelovaný pohľad potom rýchlo stráca svoju prekvapivosť. • Keď stojíme v Umeleckohistorickom múzeu vo Viedni pred obrazom *Umenie maliarstva* (120 × 100 cm, okolo 1665), nie je možné nevnímať viacero rozmerov tejto Vermeerovej maľby: v dobovom karteziánskom duchu kreuje maliar obraz vonkajšieho sveta pomocou miestnosti či doslovne krabice, do ktorej aranžuje vďaka jednotlivým prvkom zátišie vytvárajúce koncept vonkajšieho sveta, resp. koncept jedného z jeho segmentov v čase i priestore. Motív maľby referuje k maliarskemu umeniu, vzťahu medzi umelcom a jeho múzou, ktorá zároveň doslovne reprezentuje múzu historiografie Klió s vavrínovým vencom na hlave a pozaunou v ruke, ale aj k rozmaľovanému maliarskemu plátnu (spôsobom, akým sa v tom čase jednoznačne nemaľovalo), k archaickej mape ešte nerozdelených sedemnástich nizozemských provincií vrátane vedút dvadsiatich miest (v skutočnosti vytvorenej Claesom Janszoonom Visscherom [1587 — 1652] okolo roku 1631), ku knihe ako intelektuálnej podstate maliarskeho umenia, k sadrovej maske ako základu kresby v procese akademického školenia či k svietniku s habsburskou orlicou ako symbolu nerozdeleného Nizozemska pod vládou Habsburgovcov v období 1581 — 1648, predstavujúc tak nielen zlatý vek Nizozemska všeobecne, ale predovšetkým zlatý vek jeho maliarskeho umenia. Snáď v tomto koncepte možno čítať i poodhrnutý záves odkazujúci na slávnu súťaž gréckych maliarov Parrhasia a Zeuxisa o najvyššiu možnú nápodobu reality, o ktorej referuje Plínius starší vo svojej *Naturalis historia* (77 — 79 n. l.). Všetky

Jan Vermeer van Delft: Umenie maliarstva (De Schilderkonst). Okolo 1665.
© Kunsthistorisches Museum, Wien

Vermeerove obrazy vypovedajú o maliarovom intenzívnom záujme o svetlo, tieň, farbu, priestor a spôsoby zobrazovania či reprezentácie a jeho rôznorodo komponované interiéry s namaľovanými mapami, zrkadlami a obrazmi svedčia o neutíchajúcom záujme reflektovať realitu. Rovnako je vo Vermeerových obrazoch čitateľný záujem o to, ako rôznorodo členené povrchy zrkadlia svetlo: na dláždených podlahách, orientálnych kobercoch, vitrážových oknách a drevom vykladaných plochách sa svetlo správa odlišne, rovnako, ako sa rozmanito správajú povrchy jednotlivých predmetov: priehľadné sklo má iný svetelný charakter ako lakované mapy, mosadzné predmety, leštené drevo či rôzne drsné alebo naopak jemné luxusné látky, svetlo, ktoré odráža kuchynský riad, variuje v závislosti od naleštených kovov až po prírodnú kameninu. Jan Vermeer van Delft mimoriadne detailne zaznamenáva i stupne svetla či tieňa, rozlišuje intenzívne priame či mäkké difúzne svetlo. Rovnako upútava diváka až impresionistickou analýzou farebnej plochy, resp. jej rozkladom na zhluk farebných plôch či bodov bez výrazného ohraničenia vynárajúcich sa pred divákom z iluzívne najbližších miest obrazovej plochy. • V prípade viacerých malieb Jan Vermeer van Delft zaznamenáva obsah identickej miestnosti, snáď svojho vlastného ateliéru, pričom tieto kompozície obsahujú zhodné črty; napríklad mäkké svetlo z ľavej strany prúdiace do interiéru vysokými oknami so sklenými vitrážami, príbuzné typy podlahy poskladanej zo štvorcových dlaždíc či rovnaké objekty komponované do rôznych ikonografických súvislostí. Artificiálna *camera obscura* zvýrazňuje divákovi isté vizuálne efekty, ktoré nie sú okom viditeľné, resp. sú postihnuteľné menej, pretože naše oči sú oveľa dokonalejším nástrojom, a to zvlášť svojou schopnosťou plynulo preostrovať zo vzdialenejších predmetov na tie bližšie. Pri detailnom pohľade na Vermeerove obrazy zistíme, že zadná stena miestnosti, zadný plán maľby, funguje ako rovina zaostrenia. Ľudské oko pri pozorovaní sveta naokolo okamžite preostruje a možnosť zadefinovať rovinu zaostrenia je príznačná skôr v prípade použitia fotoaparátu či *camery obcury* s malou hĺbkou ostrosti, a to najmä v prípade nie veľmi sofistikovaných šošoviek 17. storočia. Dnes vieme, že vtedajší optici zhotovovali viacero typov spojok, a to jednoduchú dvojvypuklú (bikonvexnú), ploskovypuklú (planokonvexnú) a dutovypuklú (konvexnokonkávnu), z ktorých mohol Vermeer používať najmä bikonvexnú

a planokonvexnú; o konvexnokonkávnej, ktorá je pre *cameru obscuru* najvhodnejšia, máme pozitívne správy o jej výrobe až z roku 1803, no tento typ spomína už Leonardo da Vinci vo svojom diele *Codex Windsor* (okolo 1506 — 1508). Prvotným impulzom na rozšírenie spojok v európskej kultúre bol vynález okuliarov na čítanie, ktoré sa objavili prvýkrát v Toskánsku v rokoch 1280 — 1285. Oproti tomu sa rozptylky, ktoré na rozdiel od spojok korigujúcich ďalekozrakosť, upravujú krátkozrakosť, objavujú prvýkrát vo Florencii niekedy okolo polovice 15. storočia. V 90. rokoch 20. storočia sa pokúsil britský historik umenia Philip Steadman o rekonštrukciu Vermeerovho ateliéru so zámerom zadefinovať presné umiestnenie *camery obscury* a postihnúť jednotlivé fázy maliarovej tvorby obrazov, pričom jeho východiskom bolo viacero Vermeerových diel: *Dáma s pohárom vína* (okolo 1659 — 1660, Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig), *Pohár vína* (okolo 1658 — 1660, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Berlin), *Žena píšuca list* (okolo 1670 — 1671, National Gallery of Ireland, Dublin), *Žena stojaca pri virginale* (okolo 1670 — 1673, National Gallery, London), *Hodina hudby* (okolo 1662 — 1664, The Windsor Castle, Collection of Her Majesty the Queen, London) a *Koncert* (okolo 1663 — 1666, Isabella Stewart Gardner Museum, Boston). Philip Steadman pomocou zachovaných dlaždíc pôvodných holandských interiérov v múzejných zbierkach zrekonštruoval veľkosť Vermeerovho ateliéru a prostredníctvom namaľovaných výrezov ateliérového priestoru určil miesto umiestnenia *camery obscury*. Na základe analýzy šírky zorného uhla, ktorý variuje medzi 28° až 50°, je zrejmé, že Vermeer musel mať k dispozícii viacero spojok. Prepočítaná ohnisková vzdialenosť sa v prípade vybraných šiestich plátien pohybuje medzi 60-90 cm, pričom pomer otvoru voči ohniskovej vzdialenosti (t. j. clonové číslo) zodpovedá hodnotám medzi 15 až 23. Samozrejme, otáznou zostáva veľkosť použitej šošovky, v prípade uvedených hodnôt sa odvíja prepočet od bikonvexnej šošovky veľkosti 4 cm, v 17. storočí bežne dostupnej, v prípade väčšej šošovky sa potom hodnoty podstatne zmenia. Ak uvažujeme o veľkosti spojky 10 cm, ktorá síce bola vo Vermeerovej dobe raritná, ale nie nedostupná, zmení sa ohnisková vzdialenosť v prípade Vermeerovho *Koncertu* na 75 cm a clonové číslo na 7,5. Všetky Vermeerove obrazy sú z hľadiska vtedajšej maliarskej produkcie pomerne malé a na základe Steadmanových pokusov sa zdá, že v ideálnej situácii mohol Vermeer

priamo nahradiť priemetňu *camery obscury* maliarskym plátnom a naň premietaný obraz rovno zaznamenávať už štandardnými maliarskymi postupmi. Z technického uhla pohľadu sa na priemetni zobrazujú dokonalo zaostrené len predmety, ktoré sa nachádzajú v rovine zaostrenia, na Vermeerových obrazoch predovšetkým v zadnom pláne. Miera ostrosti ostatných predmetov postupne klesá podľa toho, ako ďaleko sú od tejto roviny. Predmety blízko zaostrenej vzdialenosti sú rozostrené iba veľmi málo a pre pozorovateľa začne byť neostrosť badateľná, až keď jej miera presiahne rozlišovaciu schopnosť oka a začnú sa vytvárať tzv. rozptylové krúžky, t. j. nedokonale zobrazené body. Tento efekt je príznačne viditeľný aj na *Umení maliarstva*, kde sú maliarsky interpretované rozptylové krúžky na svietniku visiacom zo stropu či na drapérii naaranžovanej na stole ďaleko výraznejšie ako na zadnej stene, ktorá funguje ako rovina zaostrenia. Podobne sú často na Vermeerových maľbách znejasnené obrysy výrazne nasvietených predmetov umiestnených mimo roviny zaostrenia; svetlo akoby vychádzalo z predmetu a rozostrovalo jeho obrysy. Inou a veľmi zaujímavou črtou, ktorá môže podporiť Vermeerove poučenie *camerou obscurou*, sú obrazy či znázornenia zrkadiel: obrazy *Koncert* a *Dáma čítajúca list pri otvorenom okne* (okolo 1657 — 1659, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden) predvádzajú divákovi na tú dobu neočakávané porozumenie zrkadlového odrazu. My vieme, že zrkadlový odraz sa formuje na ploche zrkadla v ilúzii identickej vzdialenosti ako je predmet reálne vzdialený od zrkadla. Z toho potom vyplýva, že na zrkadlený predmet či priestor sa vzťahujú rovnako zákony perspektívy a zrkadlený obraz by mal byť menším ako skutočný predmet znázorňovaný na obraze. Rovnako na zrkadlený obraz platí, že ak sa nachádza mimo roviny zaostrenia, mal by byť rozostrený rovnako, ako je rozostrený reálny predmet umiestnený mimo roviny zaostrenia. Samozrejme, že schopnosť ľudského oka zaostrovať nás odvádza od faktu, že obraz formovaný v zrkadle sa vôbec nenachádza v rovine zaostrenia, v ktorej sa nachádza zrkadlo samotné. Unikátnosť Vermeerových obrazov je v tom, že i tento optický efekt maliar zakomponoval do svojich diel, čo v tom čase nedokázal urobiť ani taký velikán nizozemskej maľby ako Peter Paul Rubens (1577 — 1640), u ktorého zrkadlený obraz zostáva vo veľkosti zrkadliaceho sa objektu (napr. *Venušina toaleta*, 1614/1615, Liechtenstein. The Princely Collections, Wien) ani ďalší



Odraz predmetov v zrkadle a varianty rovín zaostrenia (zrkadlený objekt)

Odraz predmetov v zrkadle a varianty rovín zaostrenia (rovina zrkadla)

Odraz predmetov v zrkadle a varianty rovín zaostrenia (zrkadlový obraz objektu)

Vermeerovi súčasníci (napr. Peter de Hooch, Gerard Dou atď.). • Aktuálna diskusia na tému možného priameho používania *camery obscury* Janom Vermeerom van Delft v maliarskom uchopovaní trojdimenzionálnej reality do dvojdimenzionálneho média, zdá sa, vedie k záveru, že holandský maliar nepracoval s prenosnou *camerou obscurou* vo veľkosti skrinky, ale vo svojom ateliéri skonštruoval zatemnený box — tmavú komoru, do ktorej vstupoval. Otáznym stále zostáva prenos obrazu na maliarske plátno, a aj keď existuje viacero možných návrhov (Philip Steadman, David Hockney, Tim Jenison), nemáme z Vermeerovej doby nateraz žiadne referencie o potvrdení týchto súčasných hypotéz. Naproti tomu ale pozitívne vieme, že už o niekoľko desaťročí neskôr bežne používal pri práci v plenéri *camera obscuru* benátsky maliar Antonio Canaletto (1697 — 1768) či Angličan Joshua Reynolds (1723 — 1792). Dvadsiate roky 19. storočia priniesli radikálny zlom možnosťou chemicky zachytiť premietaný obraz a začala sa písať história fotografie tak, ako ju chápeme dnes.

Použitá a odporúčaná literatúra a internetové zdroje:

ALPERS, Svetlana: The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century. Chicago / London : The University of Chicago Press, 1983.

FINK, Daniel A.: Vermeer's Use of the Camera Obscura — a Comparative Study. In: The Art Bulletin, 53, Nr. 4 (December 1971), s. 493-505.

KEMP, Martin: The science of art. Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat. New Haven / London : Yale University Press, 1992.

STEADMAN, Philip: Vermeer's Camera: Uncovering the Truth Behind the Masterpieces. USA : Oxford University Press, 2001.

WOLF, Bryan Jan: Vermeer and the Invention of Seeing. Chicago / London : The University of Chicago Press, 2001.

www.essentialvermeer.com