SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Tri momenty industriálnej fotografie

Bakalářská práce

Opava 2010

Maroš Krivý

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ

Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

Maroš Krivý

Obor: Tvůrčí fotografie

Tri momenty industriálnej fotografie

Three Moments of Industrial Photography

Bakalářská práce

Opava 2010

Vedoucí bakalářské práce:
Odb. as. Mgr. MgA. Tomáš Pospěch

Abstrakt

Práca analyzuje transformáciu industriálnej fotografie od 19. storočia až po súčasnosť. Hoci objav fotografie je úzko spojený s rozvojom priemyslu, jedným z hlavných prístupov fotografie v 19. storočí je práve popretie tohto priemyslu a obrátenie sa k monumentálnej reprezentácii prírody. Monumentalitu a pocity vznešenosti, ktoré sa objavujú v kontexte prírody však začiatkom 20. storočia začínajú fotografi objavovať v priemysle. Monumentálna reprezentácia priemyslu však nijak neprispieva k jeho pochopeniu ako spoločenského fenoménu. O túto snahu sa pokúsili neskôr fotografi, ktorí sa snažia o de-monumentalizáciu priemyslu tým, že sa sústredia na tri jeho dosiaľ nepovšimnuté aspekty: infraštruktúru, každodenný život a architektúru ako proces. Konečne, súčasná fotografia začína byť znovu definovaná reprezentovaním priemyslu ako niečoho monumentálneho a vznešeného a tým sa v nej vlastne opäť táto snaha o pochopenie stráca.

Klíčové slova

priemyslová (industriálna) fotografia, fotografia architektúry, vznešené (Kant), monumentalita, každodennosť, infraštruktúra

Abstract

The work analyses the transformation of industrial photography between 19th century and today. Although the invention of photography is intimately bound up with industrial development, one of the main approaches in the 19th century is defined precisely by passing over the existence of this industry and instead, creating the monumental representation of nature. However, monumentality and feelings of sublime that have originally appeared in the context of nature, are at the beginning of the 20th century increasingly sought in the industry itself. The monumental representation of industry, nonetheless, do not contribute to our understanding of industry as a social phenomena. It is precisely this understanding that the photographers attempted to achieve later. Their approach can be described as de-monumentalisation of industry and they focus on three otherwise unobserved aspects: infrastructure, everyday life and architecture as a process. Eventually, contemporary photography is again defined by representation of industry as something monumental and sublime. As such, the attempted understanding is once again lost.

Key words

industrial photography, architectural photography, sublime (Kant), monumentalita, everydayness, infrastructure

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Akademický rok: 2009/2010

Studijní program: Filmové, televizní a fotografické
Forma: Kombinovaná
Obor/komb.: Tvůrčí fotografie (TF)

Podklad pro zadání BAKALÁŘSKÉ práce studenta

PŘEDKLÁDÁ:	ADRESA	OSOBNÍ ČÍSLO
Mgr. KRIVÝ Maroš	Dolná 10, 81104 Bratislava	F507666

TÉMA ČESKY:

Tri momenty industriálnej fotografie

NÁZEV ANGLICKY:

Three Moments of Industrial Photography

VEDOUCÍ PRÁCE:

MgA. Mgr. Tomáš POSPĚCH - ITF

ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:

Práca teoreticky mapuje tri historické momenty industriálnej fotografie. V prvom momente, na konci 19. storočia a začiatkom 20. storočia, fotografia monumentalizuje priemysel a prostredníctvom jeho zobrazovanie sa snaží vyvolávať pocit vznešeného. V druhom, kritickom momente (približne 1945-1990) sa fotografia snaží oslobodiť od monumentánej reprezentácie. Môžme teda hovoriť o de-monumentalizácii industriálnej fotografie. V treťom momente, ktorý sa týka súčasnej fotografie od roku 1990, však fotografia znovu objavuje svoj záujem vyjadrovať pocit vznešeného, tentokrát prostredníctvom monumentálnej reprezentácie "iného".

SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:

Podpis studenta: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího práce: ..... **Datum:** .....

Podpis vedoucího katedry: ..... **Datum:** .....

(c) IS/STAG , Portál - Podklad kvalifikační práce , F507666 , 13.08.2010 12:47

Prehlasujem, že som prácu napísal samostatne a použil iba uvedené zdroje.

Súhlasím, aby táto práca bola zaradená do Ústřední knihovny FPF SU v Opavě a knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

V Bratislave, 14. augusta 2010

Maroš Krivý

Obsah

Úvod 8
1 Ranná fotografia a popretie priemyslovej výroby 9
2 Továreň ako monument budúcnosti 12
2.1 Vznešené v prírode a v priemysle 13
2.2 Vznešený dym 17
2.3 Lewis Hine a sociálna kritika detskej práce v továrni 18
2.4 Alexander Rodchenko 21
3 De-monumentalizácia továrne 23
3.1 Továreň ako priestor obyčajného, každodenného života 24
3.1.1 Albert Renger-Patzsch 24
3.2 Infraštruktúra 27
3.2.1 Walker Evans 28
3.2.2 Stephen Shore 30
3.2.3 Ed Ruscha 32
3.3 Architektúra ako proces 33
3.3.1 Bernd a Hilla Becher 34
3.3.2 Robert Smithson 36
3.3.3 Edward Burtynsky 37
4 Návrat k vznešenému. Vznešené iného. 39
4.1 Andreas Gursky 39
4.2 Stéphane Couturier 41
Záver 42

Zoznam použitých ilustrácií

Obr. 1: John Ruskin, Casa degli Zane, Venice, 1845 8
Obr. 2: Carleton E. Watkins, Yosemites Domes, 1865 9
Obr. 3: Carleton E. Watkins, Witches Rock, near Echo City, Utah, 1873 9
Obr. 4: Louis and Auguste Bisson, Mont Blanc and the Mer de la Glace, 1860 10
Obr. 5: Gustave Le Gray, Brig upon the Water, 1856 10
Obr. 6: Peter Henry Emerson, Sunrise at Sea, 1887 10
Obr. 7: Platt D Babbitt, Niagara Falls, 1853 10
Obr. 8: Ansel Adams, Half Dome, Merced River, Winter, 1938 11
Obr. 9: Stephen Shore, Merced River, Yosemite National Park, California, August 13, 1979 11
Obr. 10: Ansel Adams, El Capitain, 1959 11
Obr. 11: Thomas Struth, Thomas Struth, El Capitain, Yosemite National Park, 1999 11
Obr. 12: Ansel Adams, Boulder Dam, 1942 12
Obr. 13: Ben Glaha, Construction of Hoover dam, 1934 12
Obr. 14: Walter Gropius, ilustrácie publikované v Jahrbuch der Deutschen Werkbundes, 1913 13
Obr. 15: Charles Sheeler, Ford Plant, River Rouge, Criss-Crossed Conveyors, 1927 14
Obr. 16: Charles Sheeler, Power House No. 1, 1927 14
Obr. 17: MP Block, Der Gigant an der Ruhr, 1928 15
Obr. 18: MP Block, Der Gigant an der Ruhr, 1928 15
Obr. 19: Margaret Bourke-White, Otis Steel Smoke Stacks, Cleveland, Ohio, 1928 15
Obr. 20: Margaret Bourke-White, Welding the Rimes, International Harvester, Chicago, Illiniois, 1933 15
Obr. 21: Margaret Bourke-White, Workers at the Kennecott Copper Co, 1932 16
Obr. 22: Margaret Bourke-White, Smoke Stacks, Great Lakes region, Michigan, 1930 16
Obr. 23: Margaret Bourke-White, Molten Steel, Otis Steel Mill, Cleveland, Ohio, 1928 16
Obr. 24: Margaret Bourke-White, Champion Paper Company, Houston, Texas, 1951 16
Obr. 25: Alfred Stieglitz, The Hand of Man, New York, 1902 17

Obr. 26: Alfred Stieglitz, The City of Ambition, New York, 1910 17
Obr. 27: Alvin Langdon Coburn, Pillars of Smoke, Pittsburgh, 1911 17
Obr. 28: Adolph Fassbender, Industry of the West, 1935 17
Obr. 29: Jack Delano, Sawmill at the Greensboro Lumber Co., Greensboro, Ga., 1941 18
Obr. 30: Jack Delano, Train Yard in Chicago by Jack Delano, 1942 18
Obr. 31: Lewis Hine, Cora Lee Griffin, Whitnel, North Carolina, 1908 19
Obr. 32: Margaret Bourke-White, Bread Line during the Louisville flood, Kentucky, 1937 20
Obr. 33: Lewis Hine, Power house mechanic working on steam pump, 1920 20
Obr. 34: Robert Doisneau, The Frégat Amiral, 1954 21
Obr. 35: Alexander Rodchenko, Stĺp vysokého napätia, 1926 (obálka Nový Lef, 5/1927) 22
Obr. 36: Alexander Rodchenko, Slávnostná prehliadka v továrni Dynamo, 1928 22
Obr. 37: Alexander Rodchenko, Choukhovskaia veža, 1929 22
Obr. 38: Alexander Rodchenko, Ornamentálne dievčatá, rok neznámy 22
Obr. 39: El Lisickij, fotomontáž, 1930 22
Obr. 40: Anatolii Skurikhin, Magnitka Under Construction, 1932 23
Obr. 41: Anatolii Skurikhin, Builders of the Kuznetsk Metallurgic Factory, 1934 23
Obr. 42: Andreas Feininger, A new steel mill takes form, 1942 24
Obr. 43: Albert Renger-Patzsch, bez názvu, dátum neznámy 25
Obr. 44: Albert Renger-Patzsch, Knöpfe, 1928 25
Obr. 45: Albert Renger-Patzsch, Zeche Germania in Dortmund-Marien, 1954 25
Obr. 46: Albert Renger Patzsch, Winterlicher Wald, 1925 26
Obr. 47: Thomas Struth, Semi Submersible Rig, DSME Shipyard/Geoje Island, 2007 26
Obr. 48: Andreas Feininger, Signal Hill Oilfield, California, 1952 27
Obr. 49: Walker Evans, Provincetown, 1931 28
Obr. 50: Walker Evans, U.S. Rubber Sign, New York, 1928 29
Obr. 51: Walker Evans, Steel Mill and Workers' Houses, Bessember, Alabama, 1936 29
Obr. 52: Walker Evans, Roadside Gas Station and Miners' Houses, Lewisburg, Alabama, 1935 30
Obr. 53: Stephen Shore, U.S. 22, New Jersey, April 24, 1974 30
Obr. 54: Stephen Shore, Wilde Street and Colonization Avenue Ontario, August 15, 1974 30
Obr. 55: Walker Evans, New Orleans street corner, Louisiana, 1936 31
Obr. 56: Stephen Shore, U.S. Route 10, Post Falls, Idaho, August 25, 1974 31
Obr. 57: Stephen Shore, Main Street and 2nd Avenue, Valley City, South Dakota, July 12, 1973 31
Obr. 58: Stephen Shore, Beverly Boulevard and La Brea Avenue, Los Angeles, California, June 21, 1975 31
Obr. 59: Ed Ruscha: Twentysix Gasoline Stations, 1963 32
Obr. 60: Thomas Struth, Sommerstrasse, Düsseldorf, 1980 33
Obr. 61: Andreas Feininger, bez názvu, 1952 33
Obr. 62: Charles Sheeler, Power House No. 1, River Rouge Ford Plant, Chicago, 1927 34
Obr. 63: Bernd and Hilla Becher, Cleveland, Ohio, USA 1980 34
Obr. 64: Margaret Bourke-White, Champion Paper Company, Houston, Texas, 1951 34
Obr. 65: Bernd a Hilla Becher, Minehead, Charleroi, Belgium, 1975 (detail) 35
Obr. 66: Bernd a Hilla Becher, Gas Tanks, 1982-1992 35
Obr. 67: Robert Smithson, Hotel Palenque, 1969 36
Obr. 68: Thomas Struth, Pudong, Shanghai, 1999 37
Obr. 69: Edward Burtynsky, Feg Jie #5, Three Gorges Dam Project, China, 2005 37
Obr. 70: Edward Burtynsky, Bao Steel #2, Shanghai, China, 2005 37
Obr. 71: Edward Burtynsky, Old Factories #1, Fushun Aluminum Smelter, Fushun City, China, 2005 38
Obr. 72: Edward Burtynsky, Dam #6, Three Gorges Dam Project, Yangtze River, China, 2005 38
Obr. 73: Edward Burtynsky, Manufacturing #18, Cankun Factory, Zhangzhou, China, 2005 38
Obr. 74: Andreas Gursky, Dubai II, 2007 40
Obr. 75: Andreas Gursky, Nha Trang, 2004 40
Obr. 76: Andreas Gursky, 99 cent, 2001 41
Obr. 77: Stéphane Couturier, Melting Point, Usine Toyota #7, 2005 42
Obr. 78: Stéphane Couturier, Melting Point, Usine Toyota #1, 2005 42

Úvod

Začiatkom 19. storočia sa objavuje sklamanie z toho, že vizuálny zážitok nedotknutej krajiny a dávnej architektúry je neprenosný. Na jednej strane kresba ako trvalý, ale nepresný a neindexikálny prenos vizuálnej informácie, na strane druhej camera lucida ako presná, avšak „virtuálna“ a nezachytiteľná stopa videnej reality:

> V Talbotových, Heathových a Wollastonových zápiskovch z ciest z obdobia medzi 1800 a 1830 predstavuje cudzia krajina pódium pre nácvik série frustrácií a sklamaní, ktorá definovla túžbu po fotografii. Wollaston v roku 1800 zúfal zachytiť viac než len obrys krajiny, v roku 1837 Heath vyjadril túžbu zafixovať obraz camery lucidy a Talbot v roku 1833 vyslovil želanie vytvoriť obraz na papieri, ktorý by bol rovnako verný skutočnosti ako camera lucida. ... Postrádajúc umelecké nadanie, [títo autori] si predstavovali, že by bolo nejak možné vytvoriť obrazy rýchlo, presne a bez potrebnej schopnosti kresliť. (Burns, 1997, 27)

Spoločenské uvedomenie si tohto sklamania potom stojí v pozadí objavu fotografie. Hoci potrebné technické prostriedky boli známe už dlho predtým, nevyhnutný impulz pre vznik fotografie, ako tvrdí Batchen (1997), bola túžba zachytiť videné, túžba doslova sa spojiť s materialitou objektu a navždy si ho odniesť:

> Je to takmer ako by som si odniesol samotný palác - je tam každý kúsok kameňa a každá škvrna. (John Ruskin o Daguerrotype, List otcovi, 7. október 1845, Benátky, cit. v. Burns, 1997, 24)



Obr. 1: John Ruskin, Casa degli Zane, Venice, 1845

Objav fotografie však nielenže umožňuje trvalé zachytenie prelietavých obrazov camery obscury, prináša zároveň možnosť neobmedzenej mechanickej reprodukcie týchto obrazov (Benjamin, 2008). Medzi človeka a obraz vstupuje priemyslová produkcia fotografických prístrojov a fotografií.

História fotografie je úzko spätá s históriou kapitalizmu a jej rozvoj je paralelný so vznikom továrne ako nového kľúčového uzla spoločenskej výroby. Ak na jednej strane sa nachádza snaha navždy zachytiť obraz odchádzajúcich palácov a výrobou ohrozenej nedotknutej krajiny, na strane druhej leží vznik továrne ako nového miesta a novej formy tej istej výroby.

Generalizácia túžby zafixovať singulárny obraz tak zrodila fotografický priemysel, ktorý zmechanizoval produkciu a distribúciu obrazov. Opačnou stranou túžby zachytiť mýtické miesta a jedinečné momenty je továreň ako locus spoločenského usporiadania novej historickej epochy a nepretržitej priemyslovej výroby. Otázkou však zostáva, či vlastne túžba zachytiť videná nie je motivovaná práve začínajúcou mechanizáciou, priemyslovou revolúciou a s tým súvisiacim odčarovaním (Weber, 2004) sveta. Môžme sa pokúsiť definovať nultý moment fotografie ako snahu zachrániť toto čaro sveta fotografickým obrátením sa k prírode a k mýtu.

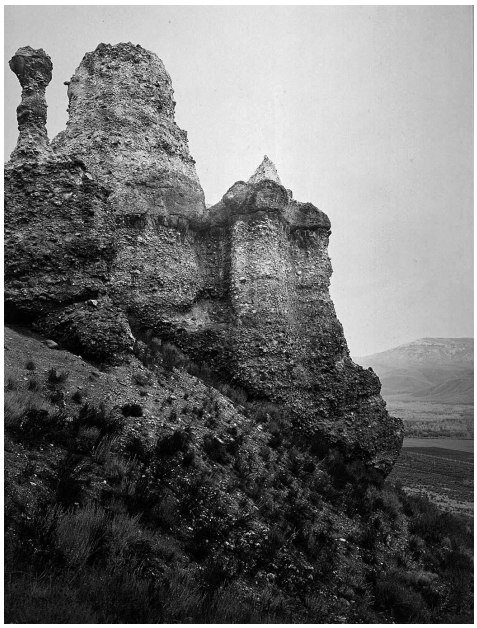
1 Ranná fotografia a popretie priemyslovej výroby

Paradoxne tak obsah fotografie popiera kontext jej vzniku. Svojim výberom námetov implicitne popiera priemyslovú infraštruktúru, ktorá umožnila realizáciu tejto túžby. Túžba zachytiť videné sa obmedzuje na obrazy prírody.

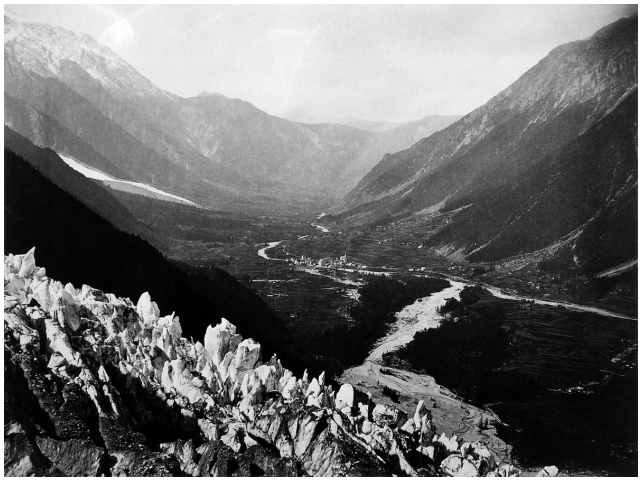
Je možno zvláštne začínať ilustrovať príbeh o spojení továrne a fotografie obrazmi, ktoré nijaké továrne neobsahujú. Chcem však ukázať, že ranné fotografie do veľkej miery vyjadrujú únik z novej reality sveta definovaného priemyslom a zároveň snahu o nostalgické zachytenie sveta, ktorý je týmto priemyslom ohrozený. Fotografia tak predstavuje fantáziu imaginárneho sveta, z ktorého boli odstránené všetky stopy výrobných a distribučných vzťahov.

Môže ísť o obrazy prírody, ktoré sú zbavené akýchkoľvek stôp ľudskej činnosti, či táto činnosť je takmer neviditeľná, o vznešenú prírodu, ktorá je v harmónii s človekom, ale tiež o prírodu ako objekt ľudského pohľadu - v tomto poslednom prípade vlastne fotografia priemyslovo využíva impulzy, ktoré stáli pri jej zrode.



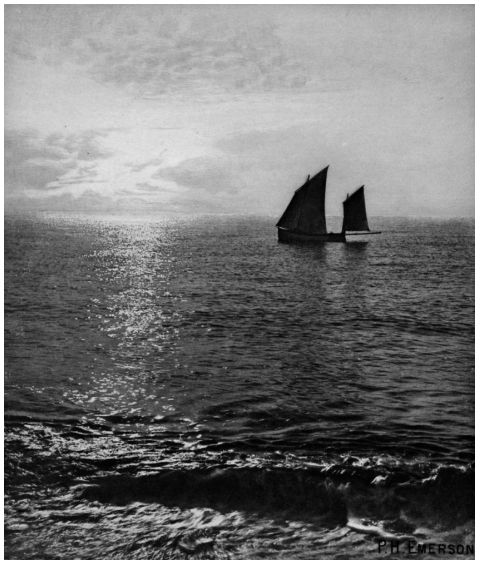


Obr. 2: Carleton E. Watkins, Yosemites Domes, 1865
Obr. 3: Carleton E. Watkins, Witches Rock, near Echo City, Utah, 1873





Obr. 4: Louis and Auguste Bisson, Mont Blanc and the Mer de la Glace, 1860
Obr. 5: Gustave Le Gray, Brig upon the Water, 1856



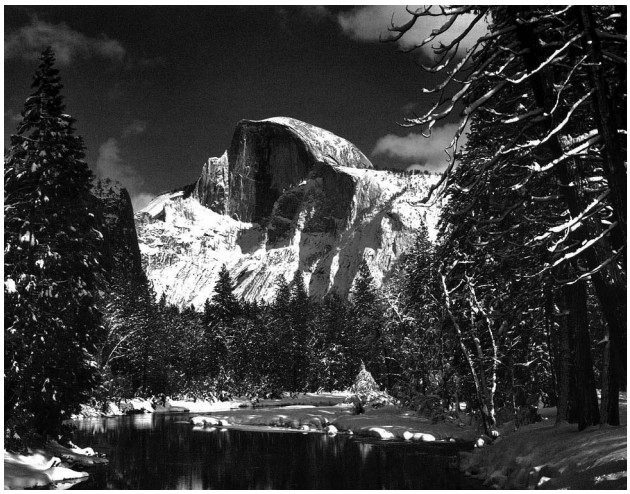


Obr. 6: Peter Henry Emerson, Sunrise at Sea, 1887
Obr. 7: Platt D Babbitt, Niagara Falls, 1853

Takáto logika fotografie, ktorá vyhľadáva iné, imaginárne svety však nie je obmedzená na rannú fotografiu. Existovala stále a tiahne sa až do súčasnosti. Venujem sa jej preto, že jej uvedomenie si je podstatné pre zmapovanie iných fotografických princípov, ktoré sú vždy nejakým spôsobom vymedzené voči tejto logike, podobne ako je ona sama negatívne vymedzená voči odčarovanému industriálnemu svetu.

Ako najznámejší príklad uveďme Ansela Adamsa. Adams sa preslávil svojimi heroickými fotografiami monumentálnej nedotknutej prírody a zaslúžil sa o inštitucionalizáciu národných parkov. Toto je známe z akejkoľvek fotografickej príručky. Adams je dodnes hrdinom takmer všetkých fotografov, ktorí sa pokúšajú o veľkoformátovú fotografiu. Čo je však menej známe, je Adamsov vzťah k jeho vlastnému autu. Takmer všetky preslávené fotografie, vrátane El Capitain, vznikli zo strechy auta. Adams takto získaval potrebný nadhľad a zbavoval sa zdeformovanej perspektívy frontálneho plánu. Auto sa však "samozrejme" na žiadnej fotografii neobjaví, pretože "samozrejme" do fotografie nepatrí a "samozrejme" sa svojou banalitou nemôže porovnávať s mýtickou dimenziou El Capitain.

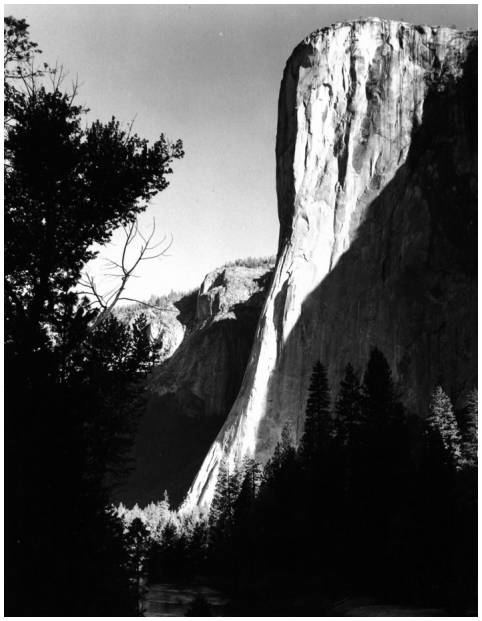
Adamsove rozdelenie funkcí - El Capitain: symbolická funkcia, vhodná pre obraz / auto: pomocná funkcia, nevhodná pre obraz - je prerozdelené v dvoch fotografiach od Stephena Shora a Thomasa Struthа.





Obr. 8: Ansel Adams, Half Dome, Merced River, Winter, 1938
Obr. 9: Stephen Shore, Merced River, Yosemite National Park, California, August 13, 1979

V prvom kroku, Shore zachytáva Adamsovu Merced River spolu s výletníkmi, ktorí sú rozosiati na brehu rieky. Merced River nie je mýtus, ale pekné miesto, kde sa dá okúpať a posedieť si s dieťaťom v kočíku.





Obr. 10: Ansel Adams, El Capitain, 1959
Obr. 11: Thomas Struth, Thomas Struth, El Capitain, Yosemite National Park, 1999

V druhom kroku, Struth zachytáva El Capitain z väčšieho odstupu ako Ansel Adams. Struth fotí z prístupovej cesty, ktorá vedie k parkovisku a je vstupným miestom pre výlety do národného parku. Napriek tomu, že Struth evidentne stojí na zemi (a nie na streche svojho auta), fotografii dominujú autá pozastavované na krajnici, z ktorých vystupujú turisti aby zachytili prvý okamih v ktorom zbadali El Capitain. Samotná hora sa stráca v ranom svetle a Struthovej preexpozícii. Struth exponoval podľa cesty a nie podľa hory. El Capitain tak vystupuje ako imaginárny sen, ktorý sa vznáša nad realitou áut odstavených na krajnici a pohľadov upätých smerom k nemu.

Paradoxom je že Adams, ak sa naozaj zaslúžil o inštitucionalizáciu Yellowstonského parku, vlastne nechcene spôsobil prítomnosť áut v okolí El Capitaina, teda presne opak toho, čo chcel dosiahnuť vo svojej fotografii.

Napriek svojej mýtickosti sa však Adams nezdráhal zahrnúť medzi námety svojej fotografie konštrukciu vodnej priehrady, integrovanej do skalnatých útesov. Zdá sa, že inžiniersky génius je tu povýšený na rovnakú úroveň ako nespútaná príroda.

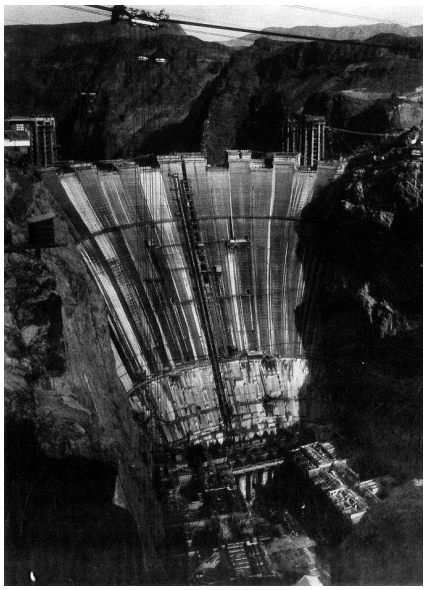


Obr. 12: Ansel Adams, Boulder Dam, 1942

Otvára sa ďalší logický princíp fotografie, ktorý môžme vystopovať späť do začiatku 20. storočia.

2 Továreň ako monument budúcnosti

Ako jeden zo základných princípov fotografie sme identifikovali snahu o únik z logiky priemyslovej výroby. Druhým, opačným, princípom potom je monumentalizácia kľúčových aspektov tohto spôsobu produkcie. Továreň a industriálne štruktúry sa stáva vizuálnym symbolom jednak technického pokroku a jednak dôvery v to, že tento technický pokrok automaticky prerastie do pokroku sociálneho.



Obr. 13: Ben Glaha, Construction of Hoover dam, 1934

2.1 Vznešené v prírode a v priemysle

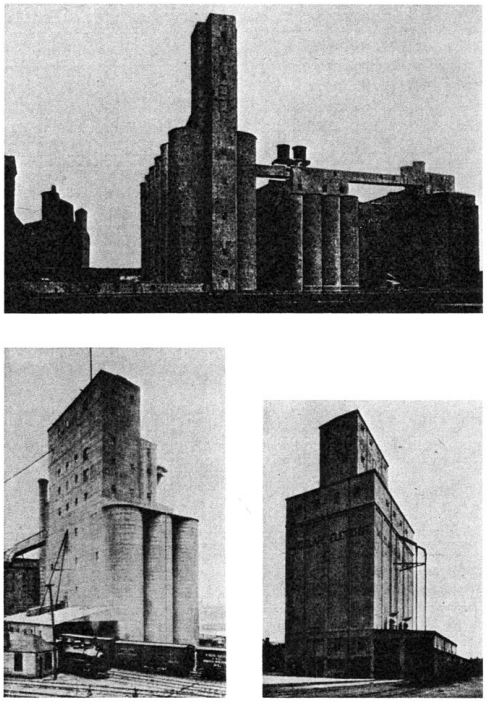
Kantov koncept vznešeného (das Erhabene) nám umožní nájsť podobnosť medzi týmito dvomi zdanlivo protichodnými princípmi. Kant odlíšil pocit vznešeného od pocitu krásy a lokalizoval jeho zdroj v neuchopiteľnosti konceptu prírody, o ktorej máme určitú predstavu konečnosti, ktorá však v každom našom vzťahu k nej presahuje akúkoľvek možnosť pochopenia (Kant, 2000).

Pocit vznešeného nevyplýva priamo z veľkosti a rozľahlosti objektu, ale z rozdielnosti škál medzi prírodou a človekom. To, čo stimuluje pocit vznešeného je u Kanta mimo-ľudského pôvodu, niečo externé a nepoznané a zároveň vždy tu a teraz. Ranná fotografia, pre ktorú príroda predstavuje únik zo sveta priemyslu, môže byť teda popísaná tiež ako snaha o vizuálne sprostredkovanie pocitu vznešeného.

Stopäťdesiat rokov po Kantovom ukotvení pojmu však pocit vzešeného získava kvalitatívne nový zdroj. Pri prvom zhliadnutí betónových obilných síl v USA, Gropius napísal:

> Obrovské silá, neuveriteľne priestorovo asketické ale tvoriace priestor. ...[M]edzi zhonom nakladania a vykladania lodí zo zrnom, železničnej premávky, vlakov a mostov, žeriavové monštrá s ľudskými gestami, zástup silových buniek z betónu, kameňa a glazovanej tehly. Potom zrazu silo s administratívnymi budovami, jasná horizontála definovaná ohromnými vertikálmi päťdesiatich až sto síl. To všetko pri ostrom večernom svetle. Fotografoval som ako zmyslov zbavený. Všetko ostatné sa zdalo zodpovedať mojim snom o silách. Všetko ostatné bol iba začiatok. (Erich Mendelsohn, cit. v Banham, 1986, 6)

Pocit vznešeného, na ktorý mali monopol vnemy prírody, sa koncentruje okolo síl, tovární a priemyslových objektov. Objektom, ktorý stimuluje pocit vznešeného, sa stáva ľudský výtvor. Zdrojom vznešeného zrazu nie je príroda, ale výtvory samotnej spoločnosti a, ako to rozvinie Corbusier v Za novú architektúru, čisto technická a objektívna racionalita.



Obr. 14: Walter Gropius, ilustrácie publikované v Jahrbuch der Deutschen Werkbundes, 1913

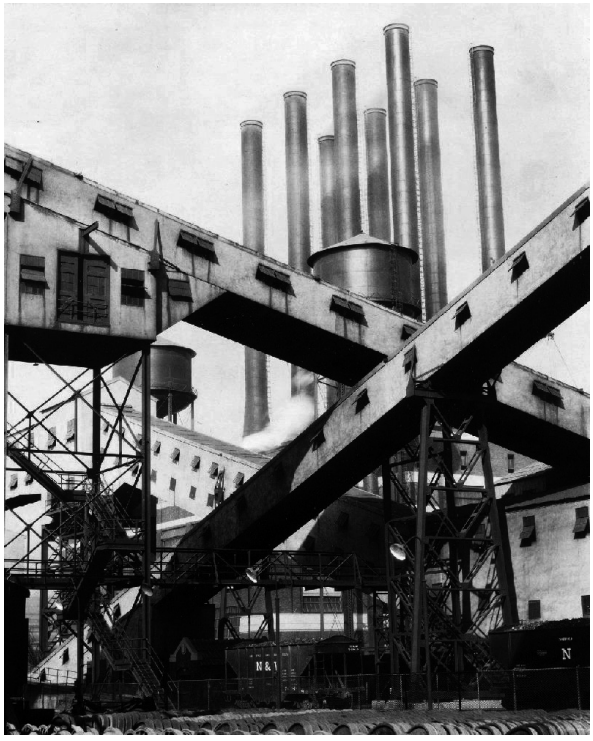
Objavuje sa tu paradox, ktorý vlastne definuje kapitalizmus ako taký, a to práva súčasná absolútna racionalita a absolútna neuchopeiteľnosť fenoménu továrne a priemyslovej výroby. Zdrojom vznešeného je vedecká racionalita, ktorej výtvory sú však neuchopiteľné pre individuálny subjekt.

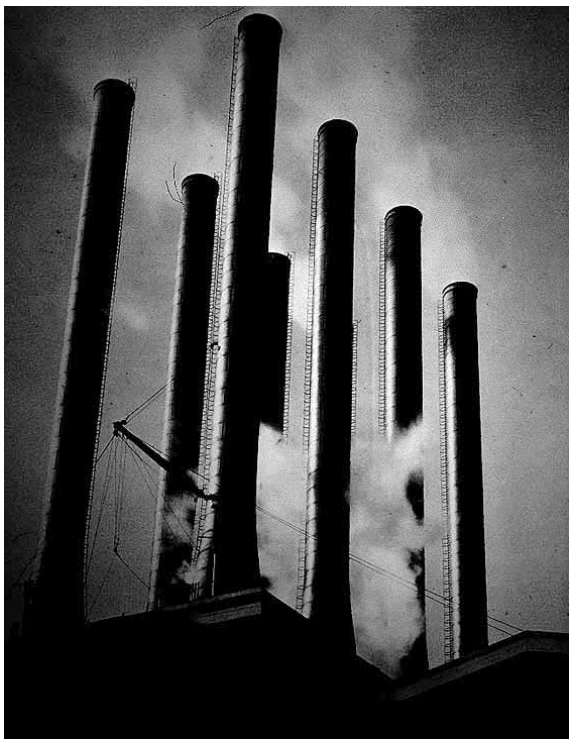
Vzťah medzi umením a touto racionalitou potom jasne a bez zábran definoval Henry Ford:

> Chceme umelcov vo vzťahu k priemyslu. Chceme majstrov priemyslovej metódy, ako zo strany výrobcu, tak zo strany výrobku. Chceme tých, ktorý dokážu tvarovať politickú, sociálnu, priemyslovú a morálnu masu do pevného a foremného celku. Príliš sme obmedzovali kreativitu a používali sme ju na triviálne účely. Chceme ľudí, ktorí dokážu vytvoriť návod na výrobu pre všetko čo je správne, dobré a žiadúce v našom živote. (Ford, 2008, 98)

Tento imperatív prekvapivo nachádza nadšenú odozvu od tých, pre ktorých je určený. Fotografia vlastným spôsobom prijíma a zobrazuje vznešené v priemysle. V súhlase so sociálnymi teóriami modernistickej architektúry, fotografia narába s obrazom továrne ako s prísľubom novej spoločenskej formy.

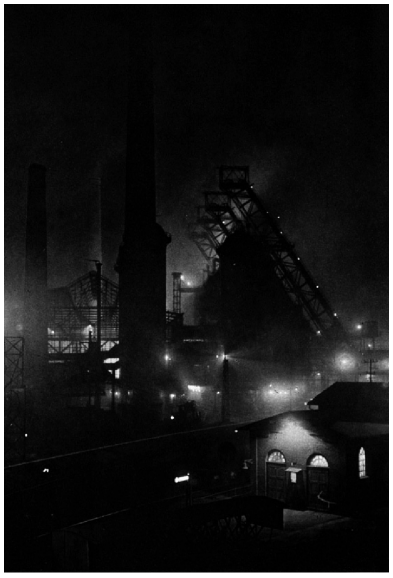
V roku 1927 Charles Sheeler prijíma od Henry Forda zákazku na fotografiu Ford River Rouge továrne v Chicagu. Sheeler sa úlohy nadšene ujme a vytvorí oslavný cyklus, ktorý spája monumentalitu architektúry a Fordovho génia spolu s na nich založenej viery v budúcnosť.





Obr. 15: Charles Sheeler, Ford Plant, River Rouge, Criss-Crossed Conveyors, 1927
Obr. 16: Charles Sheeler, Power House No. 1, 1927

Podobný cyklus s názvom Der Gigant an der Ruhr len o rok neskôr vytvoril v Nemecku MP Block. Block síce nezdôrazňuje koncentráciu kapitálu v jedných rukách tak ako Sheeler, monumentalita a vznešenosť industriálnej architektúry je však v jeho práci rovnako prítomná.





Obr. 17: MP Block, Der Gigant an der Ruhr, 1928
Obr. 18: MP Block, Der Gigant an der Ruhr, 1928

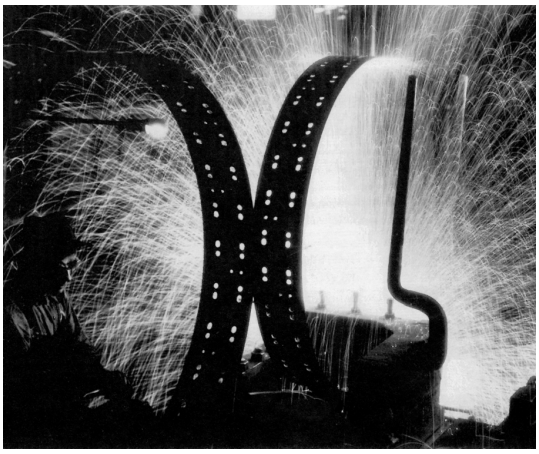
Vidíme, že Blockov jazyk, ktorým zdôrazňuje vznešenosť priemyslu, je dramatické sveto a dym. Tento jazyk snáď najvýraznejšie rozvinie v súvislosti s oslavou priemyselnej architektúry Margaret Bourke-White, ktorá tvrdí:

> Akékoľvek dôležité umenie vychádzajúce z industriálnej doby bude inšpirovaná priemyslom, pretože priemysel je živý a vitálny. Krása priemyslu leží v jeho kráse a jednoduchosti: každá línia je nevyhnutná a preto krásna. (Bourke-White, cit. v Goldberg, 1987)

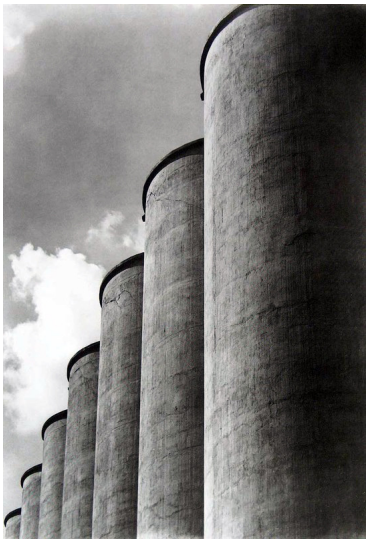
Ranné dielo Margaret Bourke-White prezentuje priemyslovú výrobu ako drámu industriálnej architektúry, ktorá polozahalená do trvalého dymu a ohňa predstavuje ikonu spoločenského pokroku. Katalóg k výstave "Machine-Age Exposition" v NY v roku 1927 hlási:

> Nie je dnes stroj prekypujúcim symbolom tajomstva ľudskej tvorivosti? Nie je stroj novým mýtickým božstvom, ktoré píše legendy a príbehy drámy dnešného ľudstva? Pre súčasné otázky ľudstva má Stroj a jeho úžitková a materiálna funkcia význam spirituálnej inšpirácie. (cit. v Goldberg, 1987)





Obr. 19: Margaret Bourke-White, Otis Steel Smoke Stacks, Cleveland, Ohio, 1928
Obr. 20: Margaret Bourke-White, Welding the Rimes, International Harvester, Chicago, Illiniois, 1933

Obr. 21: Margaret Bourke-White, Workers at the Kennecott Copper Co, 1932
Obr. 22: Margaret Bourke-White, Smoke Stacks, Great Lakes region, Michigan, 1930




Obr. 23: Margaret Bourke-White, Molten Steel, Otis Steel Mill, Cleveland, Ohio, 1928
Obr. 24: Margaret Bourke-White, Champion Paper Company, Houston, Texas, 1951

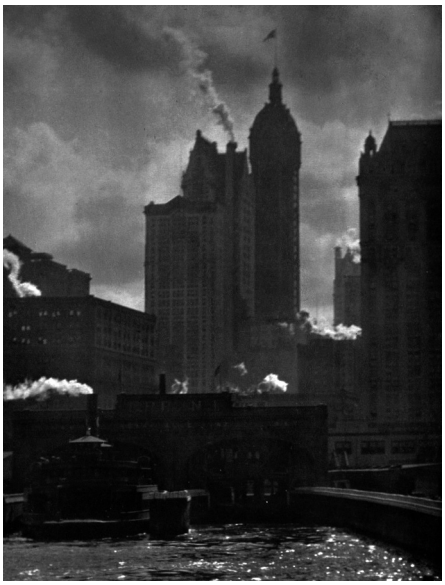
Rozpor je však zrejmý už od začiatku. Ak tým, kto vyzýva k spoločenskému pokroku je Henry Ford, nie je veľmi prekvapivé ak za rétorikou univerzálneho prospechu stojí súkromný kapitál. Dráma dymu a ohňa, ktorú tak energicky zobrazuje Bourke-White, a kvôli ktorej sa šplhá na komíny, tak vlastne iba zneviditeľňuje drámu kapitálu a špekulatívnych investícií, ktoré stoja v pozadí dymu a ohňa. Je tak celkom logické, že Bourke-White začala fotiť továrne ako reklamu pre jednotlivé firmy a nakoniec dosiahla úspech tým, že jej "grandiózne, umelecké obrazy poskytli nové a efektívne prostriedky pre vytvorenie prestížnej korporátnej identity" (Goldberg, 1987).

2.2 Vznešený dym

Bourke-Whitovský dym sa potom tiahne naprieč históriou priemyslovej fotografie a vytvára dymovú clonu, ktorá takmer ako princíp zdôrazňuje vznešenosť tam, kde by si spoločenský význam námetu žiadal skôr ujasnenie.

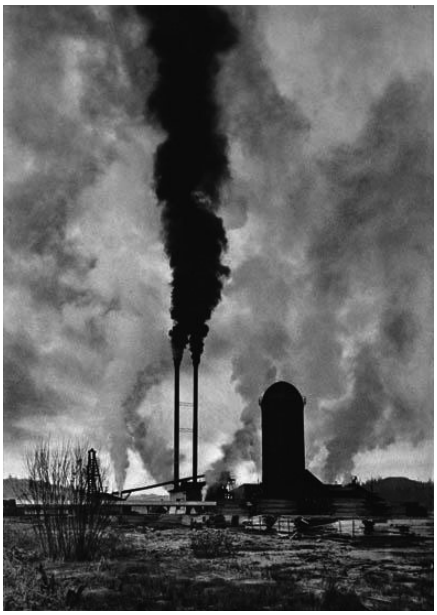
Od Stieglitza, ktorý dymom zrovnoprávňuje ruku človeka a mesto ambícií, cez Coburna, ktorý ho prezentuje ako spoločenský pilier a Fassbendera, ktorý podriaďuje dymu celý obraz, až po post-krízového Delana, dym symbolicky vyjadruje vznešenosť a monumentálnosť priemyslovej výroby.





Obr. 25: Alfred Stieglitz, The Hand of Man, New York, 1902
Obr. 26: Alfred Stieglitz, The City of Ambition, New York, 1910





Obr. 27: Alvin Langdon Coburn, Pillars of Smoke, Pittsburgh, 1911
Obr. 28: Adolph Fassbender, Industry of the West, 1935





Obr. 29: Jack Delano, Sawmill at the Greensboro Lumber Co., Greensboro, Ga., 1941
Obr. 30: Jack Delano, Train Yard in Chicago by Jack Delano, 1942

Čo znamená táto všadeprítomnosť dymu v industriálnej fotografii prvej polovice 20. storočia? Ide o signifikantný prejav fotografického problému zamieňania viditeľného a zrozumiteľného. Pretože niečo vidíme, máme pocit, že tomu rozumieme. Brecht povedal, že fotografia Kruppovej továrne nehovorí nič o Kruppovej továrni ako spoločenskej inštitúcii (Brecht, 2007). Brecht tu identifikuje zdanlivú neschopnosť fotografie prispieť k pochopeniu usporiadania spoločnosti založenej na priemyslovej výrobe (a vo všeobecnosti, akejkoľvek spoločenskej problematiky). Fotografia, ktorej ide o reprezentáciu pocitu vznešeného v priemysle v skutočnosti buduje okolo svojho námetu monumentálnu hradbu nepochopenia.

> [H]oci urbánno [the urban] je integrálnou súčasťou našej každodennej skúsenosti, ľudská práca a sociálne vzťahy zahrnuté v procese jej produkcie sú pominuté. Produkcia urbánna zostáva preto neproblematizovaná a urbánno sa naturalizuje, ako keby na jednej strane bolo už vždy tu a teraz a na strane druhej jasne odlíšené a oddelené od prírody. (Kaika & Swyngedouw, 2000, 123)

Treba ešte raz zdôrazniť, že v prípade zobrazovania priemyslu ide o kvalitatívne nový stupeň vznešeného, ktorý sa na rozdiel od Kantovej konceptualizáce už netýka prírodných či mýtických, ale spoločenských výtvorov. Vznešenosť týchto spoločenských výtvorov je vlastne paradoxne daná práve tým, že sú vnímané ako niečo objektívne a nezmeniteľné, podobne ako príroda. Továrne sú teda zároveň prirodzené, niečo čo "je tak" a nemôže byť inak, a nadprirodzené, reprezentované ako mýtické a neuchopiteľné.

Schopnosť fotografie preklenúť rozpor medzi viditeľným a zrozumiteľným záleží skôr na skúmaní samotného problému viditeľného. O toto sa pokúsila jednak sociálna fotografia Lewisa Hine, jednak sovietska fotografická avantgarda.

2.3 Lewis Hine a sociálna kritika detskej práce v továrni

Fotografická práca Lewisa Hinea je motivovaná snahou o konkrétnu spoločenskú zmenu - zlepšenie pracovných podmienok v továrniach a odstránenie detskej práce. V tomto boji sa Hine spolieha na spoluprácu s novinami. Spolu so zárodkom reportážnej fotografie sa však objavuje nový problém, ktorý bude v budúcnosti tak naliehavý, a to závislosť fotografie na vysvetľujúcich popiskoch.



Obr. 31: Lewis Hine, Cora Lee Griffin, Whitnel, North Carolina, 1908

Napríklad, k fotografii Cory Lee Griffin autor pripojil nasledujúci popisok:

> Jedna z pradiek vo Whitnel Cotton Mill. Vysoká 1 m a 30 cm. V prádelni je už jeden rok. Niekedy pracuje v noci. Robí štyri smeny, 48 centov za deň. Keď som sa jej spýtal koľko má rokov, zaváhala, a potom povedala: >Nepamätám si< a nakoniec dôverne dodala: >Nie som dosť stará na prácu, ale pracujem aj tak.< Medzi 50 zamestnancami bolo 10 detí jej veľkosti. Whitnel, North Carolina." (http://www.historyplace.com/unitedstates/childlabor/hine-whitnel.htm)

Napriek zdanlivému obratu k neviditeľnému, fotografia je rovnako závislá na priamej reprodukcii emocionálneho afektu, ako v prípade vznešeného dymu. Snahu o pochopenie prenecháva doplňujúcemu a vysvetľujúcemu textu.

Ku sociálnej kritike, nie až tak paradoxne, sa obracia i samotná Margaret-Bourke White:

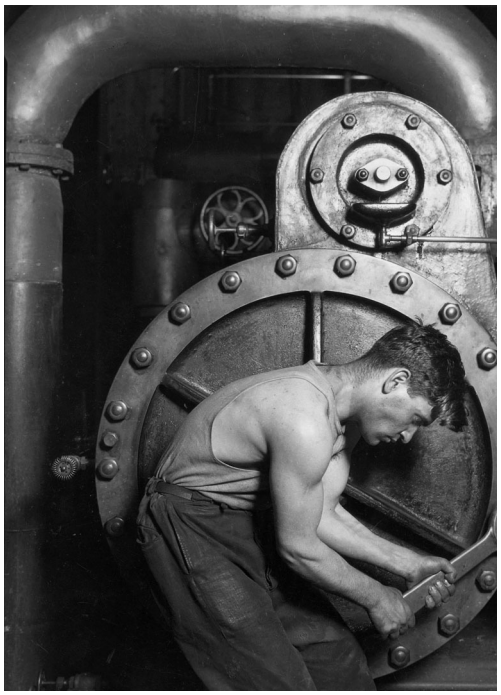
> V rannej fáze kariéry Margaret Bourke-White, podobne ako v rannej fáze mechanického umenia vo všeobecnosti, zatiaľčo hlavným hrdinom je stroj, robotník zohráva vedľajšiu úlohu a pohybuje sa viac-menej mimo scény. Ale koncom tridsiatych rokov, hoci Američania sú naďalej fascinovaní technológiou, hospodárska kríza obrátila pozornosť krajiny na ľudskú biedu. Margaret Bourke-White začala čoraz častejšie smerovať svoj objektív na robotníka za strojom, a čoskoro potom sa ponorila do fotožurnalizmu, fotografického žánra, pre ktorý bol vždy typický silný naratívny záujem o ľudské príbehy a ľudské udalosti. (Goldberg, 1987)



Obr. 32: Margaret Bourke-White, Bread Line during the Louisville flood, Kentucky, 1937

Zdá sa, že Margaret-Bourke v rámci svojej fotografickej kariéry prešla celým spektrom prístupov, ktorý ponúka fotografia - jej fotografie Ameriky počas krízy 30. rokov (a taktiež neskoršie fotografie z koncentračných táborov) ako keby dávali na vždy zabudnúť na heroickú oslavu dymu a ohňa. Je to však naozaj tak? Je si Bourke-White vedomá toho, že ak na jednú stranu postavím továrne a kapitalistickú formu organizácie výroby, ktorá je na nich založená a na sranu druhú ľudské príbehy plné utrpenia, vyplvýajúceho z ekonomickej depresie, nezamestnanosti a hladu, nejde o dva nezávislé fotografické námety, ale jednoducho o dva aspekty jedného a toho istého spoločensko-ekonomického problému.

Ak v prvom prípade ide o heroizmus továrne a strojov a v druhom prípade o individuálne ľudské príbehy, nikdy nedôjde k ich zmysluplnému prepojeniu. Vo fotografii Bourke-White sú stroje a ľudia uvažovaní vždy oddelene a v práci Lewisa Hinea, ktorá sa už takmer oslobodila od závislosti na doplňujúcich vysvetleniach, sú potom prepojení v čisto výtvarnej symbióze.



Obr. 33: Lewis Hine, Power house mechanic working on steam pump, 1920

Hine, ktorý stavia krehké a vykorisťované dieťa voči brutálnej industriálnej mašinérii, nemôže byť v žiadnom prípade obvinený z nedostatku morálneho presvedčenia. Hine, ktorý je sociológom i fotografom, sa však ani sociologicky ani fotograficky nezaujíma o širší kontext problému detskej práce a jeho vzťah k usporiadaniu priemyslovej spoločnosti. Hine, ktorému ide o vyriešenie konkrétneho a partikulárneho problému, neukazuje rozpor medzi monumentalitou a každodennosťou továrne ako miesta spoločenskej práce.

Takéto výtvarné zdôrazňovanie súhry medzi človekom a strojom však už nemá ďaleko k čisto reklamnej fotografii, ktorá je samozrejme založená na odstránení akejkoľvek problematickosti vo svojom námete. Typický je napríklad fotografický cyklus Roberta Doisneau o továrni Renault:



Obr. 34: Robert Doisneau, The Frégat Amiral, 1954

'Sociálne-kritická' fotografia Lewisa Hinea sa tak postupne obracia na svoj vlastný opak, na fotografiu, ktorá oslavuje továrne a ich výrobky, a kde robotníci a majitelia šťastne spolupracujú na tvorbe spoločenského blahobytu. Táto oslava je však už zbavená akejkoľvek stopy vznešenosti. Ide už o krásno, o krásne veci a ich krásny dizajn. A takisto s nimi spojená predstava spoločenskej budúcnosti už nemá rozmer kolektívnej premeny spoločenskej formy a spoločenských vzťahov, ale všeobecný nárast majetnosti jednotlivcov a ich domácností.

Pozrime sa teda ešte na druhý pokus o skúmanie viditeľného v priemyslovej fotografii.

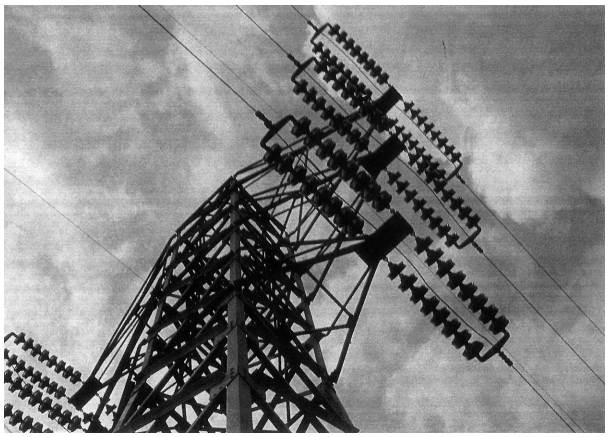
2.4 Alexander Rodchenko

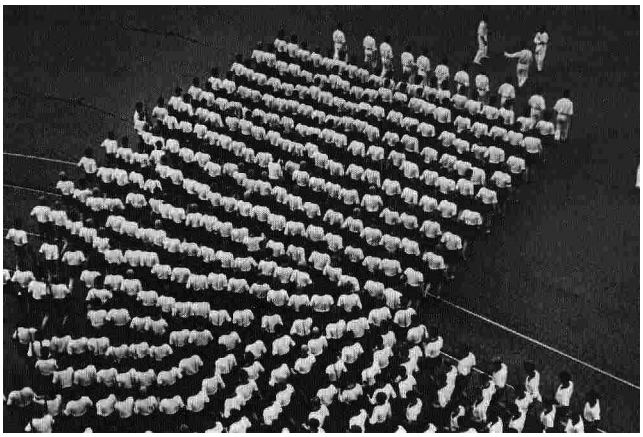
Ruská avantgarda, v duchu Eisensteinovej či Benjaminovej teórie dialektického obrazu, rozbíja dualitu monumentalizácie dymu a ohňa a "sociálne-kritickej" fotografie a vkladá industriálne fragmenty do nových celkov. Je si vedomá priepasti medzi individuálnymi obrazmi snažiacimi sa o pravdivú reprezentáciu a pochopením prostredníctvom týchto obrazov. Tým pádom bola schopná oslobodiť sa od fascinácie vznešeným.

Napriek tomu - a napriek rozdielnym formám spoločenskej organizácii priemyslovej výroby -, v sovietskej fotografii nachádzame podobne ako v západnej fotografii vyjadrenie priameho súvisu medzi technologickým a sociálnym pokrokom.

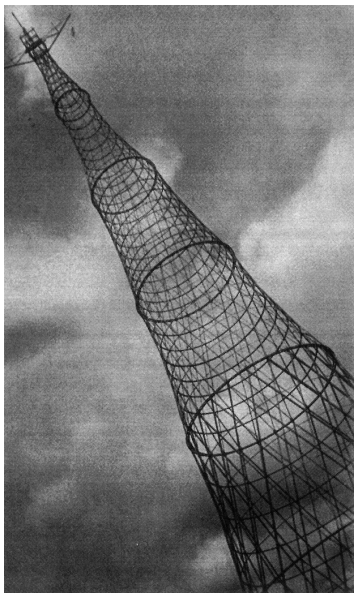
Princíp "konštrukcie", ktorý dal vzniknúť názvu konštruktivizmus, má technický a spoločenský rozmer zároveň. Podobne ako Le Corbusier alebo Henry Ford, cieľom a výsledkom technologických konštrukcií je konštrukcia novej spoločnosti:

Záber novo postavenej továrne nie je jednoduchým objektom, ale zdrojom pýchy a radosti z industrializácie našej krajiny. To je to, čo musíme ukázať... (cit. v Osman & Turner, 1977, 228)





Obr. 35: Alexander Rodchenko, Stĺp vysokého napätia, 1926 (obálka Nový Lef, 5/1927)
Obr. 36: Alexander Rodchenko, Slávnostná prehliadka v továrni Dynamo, 1928



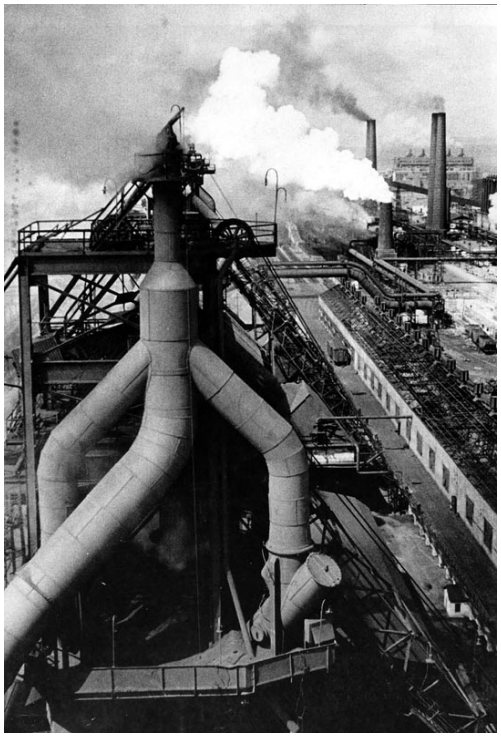




Obr. 37: Alexander Rodchenko, Choukhovskaia veža, 1929
Obr. 38: Alexander Rodchenko, Ornamentálne dievčatá, rok neznámy
Obr. 39: El Lisickij, fotomontáž, 1930

Či už ide o Rodtchenkovu tvorbu medziobrazových formálnych a štrukturálnych podobností alebo Lisického koláže, ktoré vytvárajú vnútroobrazové prelínania, vzájomný prienik medzi technologickým pokrokom a premenou spoločenskej formy je tu vždy prítomný.

Socialistický realizmus potom predstavuje zlyhanie a popretie sovietskej avantgardy v tom zmysle, že sa jednak navracia späť k monumentalizácii priemyslu a k estetike dymu a ohňa, a jednak kombinuje túto monumentalizáciu s tradíciou "sociálnej" a žurnalistickej fotografie, založenej na afekte portrétovaného. Sovietska avantgarda, Margaret Bourke-White a Lewis Hine sa tak stretávajú v socialistickom realizme.





Obr. 40: Anatolii Skurikhin, Magnitka Under Construction, 1932
Obr. 41: Anatolii Skurikhin, Builders of the Kuznetsk Metallurgic Factory, 1934

3 De-monumentalizácia továrne

Medzi monumentalizáciou priemyslu a sociálnou fotografiou, medzi sovietskou avantgardou, ktorá chcela stotožniť umenie a život a jej perverzným výustením do socialistického realizmu, pozíciu unikajúcu týmto opozíciam môžme charakterizovať ako de-monumentalizáciu industriálnej architektúry. Táto pozícia sa dá rozdeliť do troch skupín, ktoré charakterizujú jej fotografickú metódu:

- továreň ako priestor každodenného života,
- infraštruktúra,
- architektúra ako proces.

Táto metóda sa zaoberá aspektmi priemyslu, ktoré spochybňujú jeho monumentalizáciu a zároveň kladú do vzťahu priemyselnú produkciu a produkciu spoločenských vzťahov. Odkrývajú tým tiež súvislosť medzi monumentálnymi obrazmi a špekulatívnym projektom industriálne ukotvenej prestavby spoločnosti a teda i medzi krízou jednej fázy kapitalizmu a krízou samotného spoločenského projektu na nej postavenom:

> Zatiaľčo ideológia viery v technologickú moc sa rozplýva, infraštruktúra a technologické konštrukcie v mestských zástavbách predstavujú... smutné materiálne spomienky na sen, ktorý sa nikdy nenaplnil. Jasnejšie než kedykoľvek predtým, ruiny dnes prekonaného urbánneho sna odhaľujú jeho fantazmagorickú povahu a skrytý scenár jeho realizácie. Zatiaľčo ich pôvodný spoločenský význam...sa vytráca, začíname vnímať skôr to, že zhmotňujú zlyhanie emancipácie, o ktorú sa pokúsil modernistický projekt. (Kaika, Swyngedouw, 2000, 132)

Vo fotografickej pozícii, ktorú opatrne nazývam ako de-monumentalizáciu priemyslu, však dúfam nejde o cynickú oslavu zlyhania viery v spoločenský pokrok, ako skôr o príspevok k tvorbe kritického vedomia, ktoré je schopné odstupu od rôznych nových, súkromných, foriem monumentalizácie.

Každú zo skupín, do ktorej som túto pozíciu rozdelil, predstavím jednou fotografiou Andreasa Feiningera a uzavriem jednou fotografiou Thomasa Struthа, následne sa však budem sústrediť na autorov, ktorých dielo sa ako celok dá viac-menej identifikovať s každou z nich. Toto rozdelenie však nie je nijak definitívne a jednotlivé kategórie nie sú vzájomne nepriestupné.

3.1 Továreň ako priestor obyčajného, každodenného života

Fotografiou každodenného sveta nerozumieme jednoducho to, čo sa nazýva „sociálnou“ či „humanistickou“ fotografiou. Ukázať továreň ako miesto každodenného života neznamená nevyhnutne ukázať ľudí, schovaných za múrmi továrne. Sociálna fotografia Lewisa Hinea síce na prvý pohľad uniká industriálnej monumentalizácii a estetike dymu a ohňa, avšak len za cenu uspokojenia sa s abstraktným a ahistorickým pojmom “človeka” (podobne ako neskôr humanistická fotografia, ktorá od tohto pojmu odvodí svoje pomenovanie) a s programovým využitím fotografie. Socialistický realizmus a jeho portrét robotníka monumentalizuje továrenskú výrobu rovnako ako romantické zábery dymiacych komínov.

Každodennosť musíme hľadať inde. Podstatné nie je až tak, či sa na fotografii objavuje človek, ale akým spôsobom sú tu vyjadrené stopy jeho činnosti. Pozrime sa na fotografiu od Andreasa Feiningera. Aj keď sa na fotografii opäť objavuje dym, je usadený skôr v pozadí, ako jeden z mnoha elementov, ktoré sú na fotografii.



Obr. 42: Andreas Feininger, A new steel mill takes form, 1942

Nedá sa povedať, že by fotografia mala jeden ústredný motív. Napriek tomu, že názov fotografie odkazuje na továreň, tá sa nachádza v druhom pláne, popredu dominujú autá. Dochádza tak k určitému vyrovnaniu ich dôležitosti, parkovisko pred továrňou má v kompozícií rovnakú hodnotu ako samotná továreň. Parkovisko odkazuje skôr na každodenný presun pracovnej sily a materiálu, než na nadčasovú vznešenosť továrne.

3.1.1 Albert Renger-Patzsch

Zdá sa mi, že v práci Renger-Patzscha máme jednu z prvých snáh o pochopenie továrne ako spoločenskej inštitúcie a zároveň ako objektu každodenného života. Renger-Patzsch odhaľuje továreň zásadne odlišným spôsobom ako Hine a zároveň sa pozorne vyhýba monumentalizácii vznešeného dymu.







Obr. 43: Albert Renger-Patzsch, bez názvu, dátum neznámy
Obr. 44: Albert Renger-Patzsch, Knöpfe, 1928
Obr. 45: Albert Renger-Patzsch, Zeche Germania in Dortmund-Marien, 1954

Dalo by sa povedať, že Renger-Patzsch sa snaží o realistické vykreslenie najrôznejších škál a kontextov, v ktorých je továreň a priemyslová výroba implikovaná. Fotografuje celkové pohľady do industriálnej krajiny i do robotníckych ulíc, fasády tovární a ich riaditeľstiev, časti priemyslových budov, stroje a nakoniec i komodity, ktoré títo robotníci, továrne a stroje produkujú.

Metóda Rengera-Patzscha sa snaží o vytvorenie maximálnej vizuálnej saturácie daného konceptu, v jeho prípade priemyslu. Renger-Patzsch pracuje s posunmi významov, ktoré vznikajú medzi jednotlivými fotografiami a vytvára určitú serialitu. Nejde však o serialitu, ktorá je založená na princípe podobnosti, ako to uvidíme v prípade Bernd a Hilla Becher, ale naopak, na princípe rozdielnosti. Renger-Patzsch ukladá vedľa seba fotografie najrôznejších žánrov, ako keby si významové nasýtenie konceptu žiadalo práve spojenie všetkých žánrov. Takáto metóda v konečnom dôsledku spochybňuje pojem žánru ako taký a smeruje k fotografii, ktorá je založená práve na koncepte a nie na žánri.

Konečne, ak Ansel Adams, ktorý vytváral monumentálne fotografie prírody a ktorý potom do svojho diela zahrnul fotografiu vodnej priehrady, Renger-Patzsch, známy predovšetkým ako fotograf priemyslu, takisto vytvoril viaceré fotografie z ne-priemyslového prostredia. Ak však Adams nachádza vznešené v prírode i v priemysle, Renger-Patzsch potrétuje prírodu s rovnakým de-monumentalizáciou ako priemysel.



Obr. 46: Albert Renger Patzsch, Winterlicher Wald, 1925

Renger-Patzschove fotky vytvárajú priemernú vizualitu. Máme pocit, že sa pozeráme na veci spôsobom, ktorý neberie do úvahy vizualitu, ktorý vidí veci tak, ako ich vidíme kedykoľvek, keď vôbec nerozmýšľame o tom, ako veci vyzerajú a predsa sa na ne pozeráme. Je to práve táto každodenná (ne)vizualita Rengera-Patzscha, ktorá de-monumentalizuje našu predstavu priemyslu a tovární.



Obr. 47: Thomas Struth, Semi Submersible Rig, DSME Shipyard/Geoje Island, 2007

Podobne ako Andreas Feininger, Thomas Struth zachytáva ropnú plošinu tak, že v popredí nachádzame spleť úchytných lán, stavebných materiálov a bicyklov, na ktorých dennodenne dochádzajú tí, čo tu pracujú. Ropná plošina, ktorá by svojou nadmernosťou pravdepodobne zviedla mnohých fotografov k pocitu vznešneosti a k zdôrazneniu jej monumentality, je tu prezentovaná ako miesto každodennej práce a každodenného života.

3.2 Infraštruktúra

Každodenná spoločenská prax je umožňovaná spleťou infraštruktúr, ktoré distribuujú a cirkulujú najrôznejšie formy energie medzi centrom a koncovými bodmi.



Obr. 48: Andreas Feininger, Signal Hill Oilfield, California, 1952

Fotografia Andreasa Feiningera ukazuje Signal Hill v Kalifornii ako štvorprúdovú cestu obkolesenú ropnými vrtmi. Jedna fotografia tak zhusteným spôsobom prezentuje celú trajektóru ropy od jej ťažby až po jej spotrebovanie vo forme benzínu. Fotografia dáva viditeľnosť infraštruktúre, ktoré je absolútne fundamentálna pre nepretržitú jazdu automobilov, zároveň však, oddelená od automobilov, častokrát vyzerá ako niečo prirodzené, čo funguje ako keby samo od seba. Ako vravia Kaika & Swyngedouw:

> Voda, elektrina, informácie...[sa zdajú] 'zázračne' vstupovať do domácností, ako keby neprichádzali zo žiadneho konkrétneho miesta a zároveň prichádzali zovšadiaľ. (Kaika & Swyngedouw, 2000, 133)

Postaviť do pozornosti fotografie infraštruktúru znamená teda venovať pozornosť technickému zabezpečeniu každodenného chodu spoločnosti. Fotografia sa namiesto ne-obyčajného sústredí na obyčajné; a teda namiesto viditeľného na neviditeľné.

V roku 1967 v rozhovore pre Artforum prirovnal Tony Smith nočnú jazdu na nedokončenej diaľničnej prípojke k umeleckému zážitku, ktorý nie je možné dosiahnuť vnímaním obrazov (Smith, 1966). Tento rozhovor sa stal terčom kritiky Michaela Frieda (1998), pre ktorého Morrisova umelecká hypotéza predstavuje presne to, čo je v umení nesprávne - teatrálnosť a snahu "zvaliť" umeleckú prácu na diváka, ktorému sa predkladajú nedokončené objekty vyžadujúce jeho pohyb v priestore.

Michael Fried a s ním ďalší kritici a komentátori, ktorí sa k problému Morris-Fried vyjadrujú (napr. Joseph, 2007, 59 alebo Krauss 2000, 6), si všímajú predovšetkým jazdu, avšak bokom zostáva to, že išlo o jazdu na nedokončenej prípojke. Morris sa tu pohráva s normalitou infraštruktúry. Jazda na ceste je absolútne

obyčajnou a každodennou aktivitou. Cesta, ktorá je kvalitná a voľná, umožňuje šoférovi bezproblémovú jazdu, a tým vlastne zneviditeľnuje samú seba a spoločenskú prácu potrebnú na jej konštrukciu a prevádzku. Práve jazda po nedokončenej ceste tak pradoxne vizuálne a zmyslovo sprítomňuje cestu ako soločenský fenomén.

Bruno Latour (1997) definuje black-box ako spoločensko-technický celok (napr. jazda vlaku TGV), ktorý si nevšímame dovtedy, kým funguje, pretože nás nezaujíma ako funguje. Jedine v momente, kedy tento celok prestane fungovať (vlak sa pokazí), si uvedomíme jeho nevyhnutnú existenciu. Black-box monumentalizuje objekt, vytvára z neho symbol, a to na úkor pochopenia spoločenských vzťahov, ktoré existujú v pozadí, ako výsledok a naprieč týmto objektom. Naopak, fotografia, ktorej sa venujeme v tomto odseku, si všíma práve tento "black-box" - infraštruktúru ako nepriznanú časť nášho okolia.

Továreň ako miesto výroby získava zmysel iba vo vzťahu k fungujúcej infraštruktúre, ktorá výrobky distribuuje na miesta ich spotreby – bez ohľadu na to či výrobkom je zrno, traktor alebo elektrická energia. Ak priemyslová výroba je lokalizovaná v „priemyslových areáloch", infraštruktúra sa nachádza takmer všade. Fotograf, ktorý s úspechom unikne škaredosti továrne, má väčšie problémy vysporiadať sa so stĺpmi, káblami a potrubím, ktoré mu narušuje „pekný" záber. Zoči-voči takejto snahe o idealizáciu môžeme vidieť ako jeden z hlavných problémov pre fotografiu to, ako sa dokáže vysporiadať so (všade)prítomnosťou spoločenskej infraštruktúry.

3.2.1 Walker Evans

Na fotografii Provincetown, 1931 je telegrafnému stĺpu a z neho vedúcim káblom priložená rovnaká dôležitosť ako ostatným 'reprezentatívnym' budovám. Infraštruktúra nie je 'prekážkou' vo fotografii, ale jedným z jej hlavných 'motívov'.



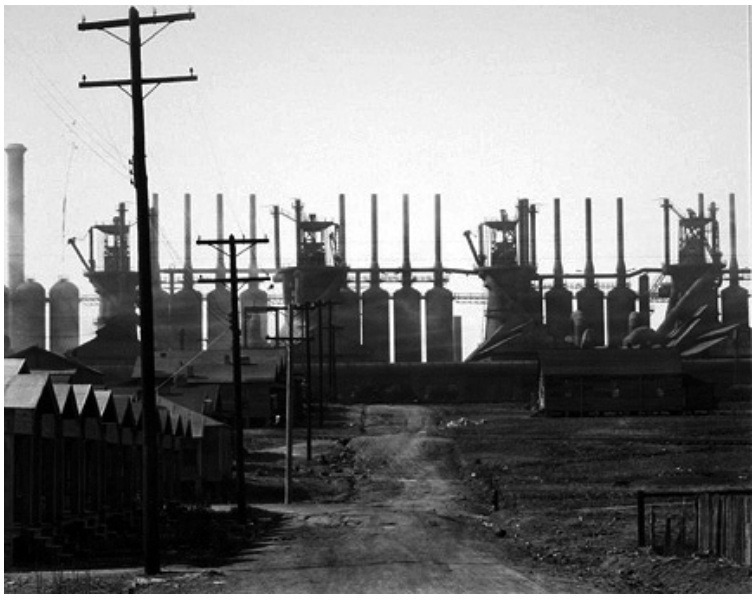
Obr. 49: Walker Evans, Provincetown, 1931

Infraštruktúra narušuje monumentalitu architektonických objektov tým, že odkazuje k nevyhnutnej energetickej cirkulácii, ktorá zabezpečuje každodennú prevádzku týchto a okolitých objektov. Namiesto zdôrazňovania vznešenosti a symbolickej hodnoty, Evansova fotografia si všíma každodennú materialitu infraštruktúry. Evans neodfotografuje neónový pútač ako svetelnú dominantu, ktorá ožaruje celé mesto názvom známej korporácie, ale ako obyčajnú konštrukciu z plechu a žiaroviek. Navyše, v spôsobe akým Evans komponuje nie je neónový pútač o nič dôležitejší než železná konštrukcia, na ktorej je umiestnený.



Obr. 50: Walker Evans, U.S. Rubber Sign, New York, 1928

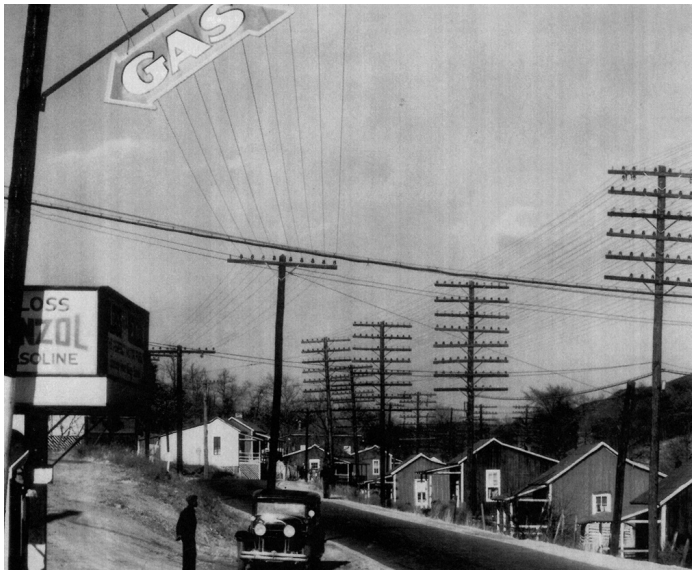
Podobným spôsobom Evans fotografuje i priemysel. Fotografie sú zvláštne vyrovnané, žiadny z jej kompozičných elementov nedominuje a nepotláča ostatné do pozadia. Továrenské pece a obytné štvrte sú integrované infraštruktúrou, zdôraznenou prostredníctvom línie stĺpov, ktoré lemujú cestu.



Obr. 51: Walker Evans, Steel Mill and Workers' Houses, Bessember, Alabama, 1936

Tým, že Evans nedodržiava kompozičné princípy zdedené z maliarstva, ktoré si osvojilia výtvarná fotografia, narušuje vlastne i jeden zo základných princípov stavy obrazu, a to hierarchické rozdelenie na námet a pozadie. Fotografia tak zrovnoprávňuje prehliadanú infraštruktúru s objektmi, ktoré sú 'hodné' vizuálnej pozornosti. Jedným z často sa objavujúcim námetom v Evansovej fotografii je auto. Vzťah auta a fotografie,

ako sme už spomenuli v súvislosti s Anselom Adamsom, je pre fotografiu problematický jednak svojím odkazom na čisto úžitkovú (use) hodnotu , jednak svojim vždy futuristickým dizajnom, ktorý evokuje výmennú (exchange) hodnotu. Evansov dokáže auto a celú vizualitu spojenú s automobilovou infraštruktúrou zahrnúť do fotografie spôsobom, ktorý auto nijak nemonumentalizuje avšak prezentuje ho ako normálnu súčasť životného prostredia modernej spoločnosti.



Obr. 52: Walker Evans, Roadside Gas Station and Miners' Houses, Lewisburg, Alabama, 1935

3.2.2 Stephen Shore

Podobný prístup môžme nájsť v práci Stephena Shora The Uncommon Places. Autor tu zachytáva banálne a prázdne miesta kdekoľvek v Amerike a explicitne odkazuje na Evansove dielo. Tým, že Shore ďalej vyprázdňuje fotografiu od 'námetov' , dostáva sa ďalej do popredia zvyčajne vedľajšia infraštruktúra.





Obr. 53: Stephen Shore, U.S. 22, New Jersey, April 24, 1974
Obr. 54: Stephen Shore, Wilde Street and Colonization Avenue Ontario, August 15, 1974

Shore dáva Evansovmu prístupu precízny formálny rozmer. Všetky fotografiu majú prísnu a do detailov premyslenú kompozíciu, ktorá vytvára "hlboký priestor". Takýto prístup nie je bezobsažným formalizmom, ale iným spôsobom zdôrazňujú to, čo Evans vyjadril skôr intuitívne. Stĺp, auto, obchod, nápis na obchode, telefónna búdka, zásobovacie palety alebo vrece cibule majú vo fotografii rovnaký význam.





Obr. 55: Walker Evans, New Orleans street corner, Louisiana, 1936
Obr. 56: Stephen Shore, U.S. Route 10, Post Falls, Idaho, August 25, 1974

Shorove fotografie sú saturované cestou a autami. Metóda je možno formálne podobná na Kerouacovu On the Road a Frankových Americans, autor sa však pozorne vyhýba heroizácii i ironizácii 'obyčajného človeka'. Ak Kerouac a čiastočne i Frank vo svojom diel vlastne tématizujú samotnú cestu, Shore rozvíja túto tématizáciu oveľa ďalej a metodicky i logicky oveľa dôslednejšie.

Shore fotografuje cestu doslovne. Jeho fotografie sa zaobrajú tým čo je príliš viditeľné a neviditeľné zároveň. Cestná infraštruktúra, križovatky, semafóry a benzínové pumpy sú všade naokolo nás a preto je tak ťažké sa nad nimi pozastaviť inak ako z čisto funkčného hľadiska. Shore tak svojou fotografiou tématizuje práve tento rozpor medzi viditeľnosťou a neviditeľnosťou infraštruktúry, na ktorej je postavená súčasná forma organizácie spoločenskej výroby.





Obr. 57: Stephen Shore, Main Street and 2nd Avenue, Valley City, South Dakota, July 12, 1973
Obr. 58: Stephen Shore, Beverly Boulevard and La Brea Avenue, Los Angeles, California, June 21, 1975

Ak Shore vytvoril svoje dielo počas série desaťtisíckilometrových autovýletov naprieč Amerikou, v ktorých zdokumentoval infraštruktúru, ktorá vlastne takýto výlet umožňuje, Ed Ruscha sa konkrétne zaoberá fenoménom čerpacích staníc.

3.2.3 Ed Ruscha

Na rozdiel od Stephena Shora, Ruscha nevenuje pozornosť technickej kvalite fotografií a nepracuje s veľkoformátovým prístrojom. Nesústredí sa na jednotlivé obrazy, ale na seriálne posuny medzi nimi. Ruscha prezentuje cestu z východného na západné pobrežie sériou 26 "snapshotov" čerpacích staníc, odfotených za jazdy z okna auta, bez akéhokoľvek premýšľania o kompozícii.



Obr. 59: Ed Ruscha: Twentysix Gasoline Stations, 1963

Ak fotografia, ako symbolický objekt, je uvažovaná čisto vo svojej indexikálnej a mimetickej funkcii, umelecká kritika sa, naopak, pre svoju obavu neupadnúť do 'naivnej' popisnosti, mnohokrát zaoberá takmer výlučne umeleckou metódou. Týmto vlastne zabúda, že vytvorené dielo mohlo byť motivované skutočným záujmom o fotografovaný objekt. Inými slovami, striedavo sa zdôrazňuje 'obsah' a 'forma' fotografie, pričom sa zabúda, že 'obsah' a 'forma' sú dialektickou jednotou a nie sú vlastne od seba oddeliteľné (Sontag, 2001). Podobne ako Michael Fried pozabudol, že Morrisova archetypálna jazda sa odohrala na nedokončenej diaľničnej prípojke, kritika (napr. Mansoor, 2005) pozabudla, že Ruscha fotil čerpacie stanice.

Ruscha na jednej strane napodobňuje amatérsku fotografiu a jej bezprostredný vzťah medzi vnemom a stlačením spúšte, na druhej strane však spochybňuje hierarchické rozdelenie fotografických námetov, ktoré reprodukuje tá istá fotografia. Čerpacia stanica je čisto funkčné miesto, ktoré, medzi iným, umožňuje dopravným prostriedkom získať pohonné hmoty potrebné na dopravenie sa na fotograficky zaujímavé miesta. Ruscha prevracia toto rozdelenie tým, že vizuálne zachytáva niečo, čo nemá žiadnu spoločensky uznávanú vizuálnu hodnotu, a vlastne definuje celú cestu naprieč Amerikou prostredníctvom ako sériu efemérnych vizuálnych vnemov čerpacích staníc.

Konečne, Struthova 'obyčajná' fotografia 'obyčajnej' ulice vlastne automaticky prezentuje zaparkované autá ako súčasť mestskej zástavby. Každé skoré ráno, kým obyvatelia spia a fotograf dokumentuje ulice, autá sú ich súčasťou, pretrvávajú a menia sa spolu so samotnými domami.

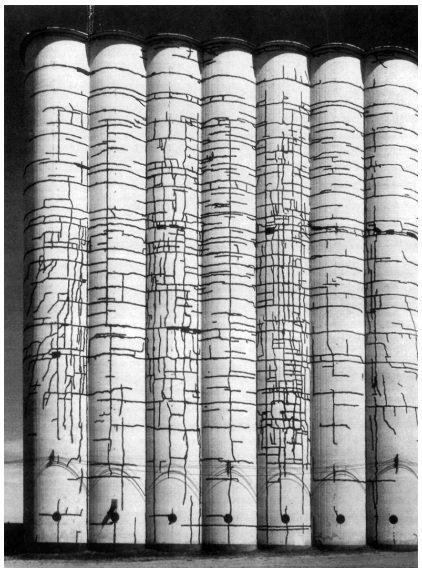


Obr. 60: Thomas Struth, Sommerstrasse, Düsseldorf, 1980

Auto tu nie je niečo, čo robí fotografiu 'menej čistou', ale naopak vyjadruje dôležitý aspekt infraštruktúry konkrétnej historickej formy spoločenskej organizácie. Ak autá a ich vizualita veľmi presne vyjadruje konkrétny historický moment, trvalosť industriálnych foriem a ich postupný rozpad zase vyjadrujú samotný proces historickej zmeny.

3.3 Architektúra ako proces

Obilné silá stáli pri zrode transformácie pocitu vznešeného z prírodných na priemyslové objekty. Gropius ospevoval pri ostrom večernom svetle jasnú horizontálu definovanú ohromnými vertikálmi a Le Corbusier spojil túto víziu s vierou v spoločenský pokrok. Fotografi potom túto víziu najrôznejšie transformovali a vytvorili monumentálny pohľad na industriálnu architektúru.



Obr. 61: Andreas Feininger, bez názvu, 1952

Keď sa však pozrieme na obilné silá Andreasa Feiningera z roku 1952, význam síl, ktorý sa fotografia usiluje vyjadriť, je odlišný. Namiesto monumentálnej vizuality, ktorá so sebou nesie vieru v spoločenský pokrok, ide skôr o materiálnu pripomienku zlyhania tohto čisto technologicky založeného spoločensko-emancipačného projektu.

Architektúra, ktorá stimulovala vznešené pocity, a okolo ktorej fotografi vytvorili monumentálnu vizualitu, je tu prezentovaná skôr ako v čase ukotvený proces, než nadčasový symbol spoločenského pokroku.

3.3.1 Bernd a Hilla Becher

Bernd a Hilla Becher tvoria od 50. rokov typologické portréty industriálnych štruktúr. Ich práca má dva aspekty, ktoré definujú de-monumentalizovaný pohľad na priemyslovú architektúru.

Vo formálnej tradícií Renger-Patzscha alebo Augusta Sandera, Bechers prezentujú priame a neutrálne pohľady na tieto objekty. Svojimi vlastnými slovami, Bernd a Hilla Becher fotia 'priamo', pretože „nesúhlasia so zobrazovaním budov v dvadsiatych a tridsiatych rokoch. Pohľady zhora alebo zospodu, ktoré vtedy prevládali, monumentalizovali objekty." (cit. v Stimson, 2004)

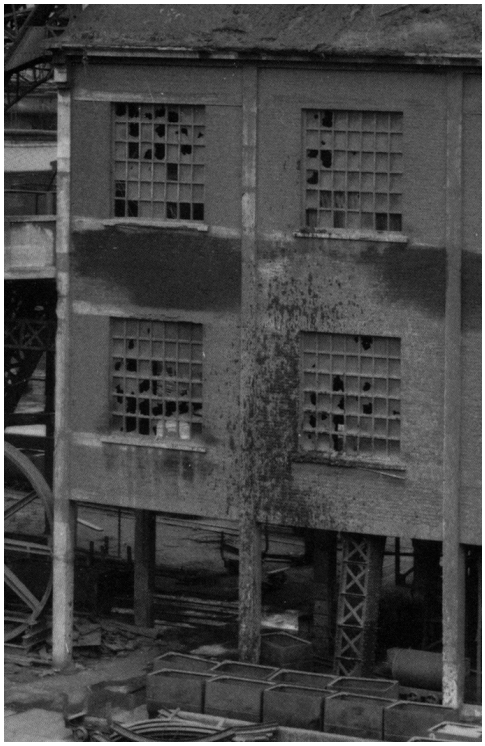






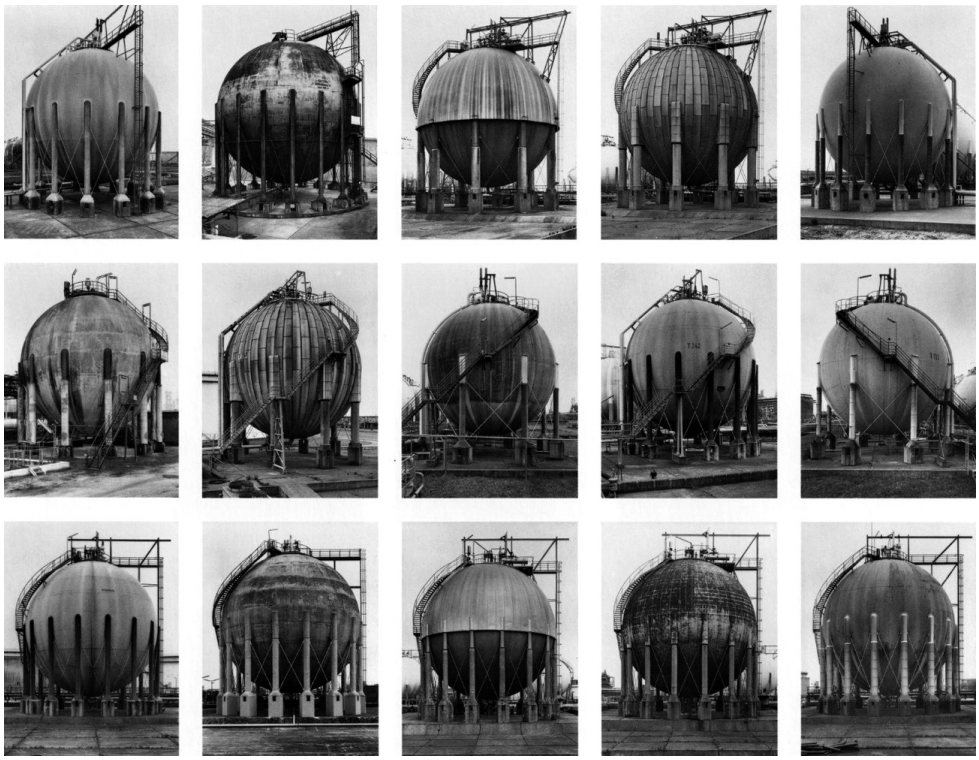
Obr. 62: Charles Sheeler, Power House No. 1, River Rouge Ford Plant, Chicago, 1927
Obr. 63: Bernd and Hilla Becher, Cleveland, Ohio, USA 1980
Obr. 64: Margaret Bourke-White, Champion Paper Company, Houston, Texas, 1951

Továrne a priemyslové budovy ktoré Bechers zachytávajú, sú opustené alebo očakávajú skorý koniec výroby. Historický stav, v ktorých sú tieto budovy zachytené, spochybňuje monumentálnu vizuálnu rétoriku, ktorá spájala industriálny heroizmus a spoločenský pokrok. Tým, že Bechers pracujú s veľkoformátovým prístrojom, fotografie detailne vykresľujú časom a každodennou prevádzkou poznačenú materialitu budov. Novým spôsobom sa tak napĺňa Benjaminova téza o fotografickom objavení optického nevedomia, a tiež Ruskinove ranné nadšenie fotografiou ("je tam každý kúsok kameňa a každá škvrna").



Obr. 65: Bernd a Hilla Becher, Minehead, Charleroi, Belgium, 1975 (detail)

Industriálne objekty sú v práci Bechers prezentované ako sochy. Singularita a formálna odlišnosť každej jednej štruktúry je definovaná sériálnou fotografickou metódou, ktorá prezentuje v mriežke rovnaké typy štruktúr z rovnakého pohľadu a pri konštantnom osvetlení. To, čo Le Corbusier definoval ako výsledok objektívnej a čisto vedeckej inžinierskej racionality, tu zrazu vystupuje ako séria singulárnych estetických objektov, pričom vysvetlenie ich formy nie je zredukovateľné na túto racionalitu.



Obr. 66: Bernd a Hilla Becher, Gas Tanks, 1982-1992

Dôraz na materialitu budov, nevysvetliteľnú prostredníctvom technickej racionality ani monumentálnej estetiky sľubujúcej spoločenský pokrok, definuje architektúru ako v čase zasadený proces. Industriálna architektúra tak nie je prezentovaná ako vznešený a nadčasový objekt, ale ako spoločensky podmienený cyklus konštrukcie, prevádzky a následnej deštrukcie.

3.3.2 Robert Smithson

Podobnú definíciu architektúry podáva Robert Smithson vo svojom cykle Hotel Palenque. Smithsona zaujíma, akým spôsobom dochádza k súčasnému rozpadu a rekonštrukcii hotela. Smithson tu spája svoj záujem o ruiny s jeho neskoršou konceptualizáciou 'obrátených ruín' (ruins in reverse) (Smithson, 1996). Na jednom mieste a v rovnakom čase sa teda stretávajú dva zdanlivo protichodné aspekty architektúry. Smithson teda rozširuje predstavu architektúry ako monumentálneho objektu na architektúru ako proces tvorby a deštrukcie tohto objektu.



Obr. 67: Robert Smithson, Hotel Palenque, 1969

Konečne, na fotografii Thomasa Strutha Pudong, Shanghai vidíme pohľad na horizont definovaný novou výstavbou mrakodrapov. Takáto fotografia sa na prvý pohľad ponáša na jednu z mnohých fotografií na zákazku, ktoré sa snažia vytvoriť monumentálnu vizualitu pre nejaký špekulatívny projekt súkromného developera. Bližší pohľad však odhalí popredie, ktoré de-monumentalizuje takýto projekt. Stopy manuálnej práce a príprav tak definujú mrakodrapy v pozadí ako dočasný a nie nevyhnutný výsledok procesu výstavby spektakulárnej architektúry, ktorý ja tak charakteristický pre rapídnu urbanizáciu v Číne.



Obr. 68: Thomas Struth, Pudong, Shanghai, 1999

3.3.3 Edward Burtynsky

Obrat smerom k Ázii a Číne je charakteristikcý tiež pre Edwarda Burtynského. Na jednej strane, v jeho tvorbe sa spájajú všetky tri aspekty de-monumentalizácie.

Burtynsky nemonumentalizuje priemyselný rozvoj v Ázii, ale sa snaží zachytiť jeho každodenný a rozporuplný rozmer, jeho obyčajnú infraštruktúru na rozdiel od uchvacujúcej vizuality a jeho architektúru ako špekulatívny proces neustálej deštrukcie a konštrukcie.





Obr. 69: Edward Burtynsky, Feg Jie #5, Three Gorges Dam Project, China, 2005
Obr. 70: Edward Burtynsky, Bao Steel #2, Shanghai, China, 2005





Obr. 71: Edward Burtynsky, Old Factories #1, Fushun Aluminum Smelter, Fushun City, China, 2005
Obr. 72: Edward Burtynsky, Dam #6, Three Gorges Dam Project, Yangtze River, China, 2005

Na druhej strane, Burtynského fascinácia Čínou je na pol ceste k návratu konceptu vznešeného do fotografie priemyslu. U Burtynského častokrát nie je jasné do akej miery vlastne jeho fotografie vyjadrujú kritický pohľad na Čínsky model kapitalizmu, ktorý autor sám verbálne zdôrazňuje, a do akej miery sa jeho kritické vyjadrenia a tomu zodpovedajúce fotografie vlastne znovu zachytávajú do pasce fascinácie vznešeným budovaním priemyslu, tentokrát z pohľadu fotografa na opačnej strane planéty.

Rozpor je zrejmý z Burtynského fotografie z továrne v Zhangzhou v Číne. Dramatická perspektíva do nekonečna sa tiahnucich výrobných hál a davu robotníkov je zdôraznená zjednotením budov, ľudí a vlastne celého prostredia vo farbách zamestnávajúcej korporácie.



Obr. 73: Edward Burtynsky, Manufacturing #18, Cankun Factory, Zhangzhou, China, 2005

Na jednej strane môžme samozrejme vždy tvrdiť, že Burtynsky iba odkrýva uniformitu a odcudzenosť práce, ktorú si Západný svet oslavujúci jedinečnosť ľudského subjektu môže dovoliť práve vďaka uniformite a odcudzenosti práce v Číne. Na druhej strane si však nemožno nevšimnúť Burtynského fascináciu svojim námetom a túžu podriadiť celú scénu dokonalej symetrii. Je pravedpodobné, že naaranžovanie robotníkov v donekonečna sa tiahnucich dvojstupoch bolo vytvorené práve na želanie fotografa. Burtynsky tak vlastne, s morálnym podtónom, iba kopíruje disciplínu, ktorej sú robotníci tak či tak každodenne podriadení. Moc Burtynského kopíruje moc manažmentu firmy a podriadenie manažmentu firmy zdanlivo objektívnym trhovým pohybom je kopírované Burtynského podriadením sa trhu so súčasnou fotografiou.

Pocit vznešeného, ktorý sa do fotografie vracia Burtynského zadnou uličkou, však už nie je ukotvený v dymiacej a oheň chrliacej architektúre, ale skôr v nepredstaviteľnosti kvantity robotníkov a dĺžky hlavnej závodnej ulice. Je to nepredstaviteľnosť a monumentalita iného, kde ako keby sa ľudský subjekt a jeho zaradenie vo výrobnom procese nachádzali na úplne inej kvantitatívnej škále.

4 Návrat k vznešenému. Vznešené iného.

Od konca druhej svetovej vojny a najneskôr od 70. rokov dochádza na území USA a Európy k reorganizácii priemyslovej výroby. Niektorí komentátori nazvali túto zmenu ako prechod k tzv. post-industriálnej spoločnosti. Tento pojem je však dvojnásobne zavádzajúci.

Na jednej strane, v rámci Európy a USA nedochádza k zániku priemyslovej organizácii výroby, ale iba k zmene jej vstupov a výstupov, surovín a komodít. Materiálnu produkciu hmotných statkov nahrádza nemateriálna produkcia informácii a afektov.

Na strane druhej, samotná produkcia hmotných statkov samozrejme nemizne, akurát sa zo všeobecne známych dôvodov presúva do Ázie. Ako sme už spomenuli, továreň bola vždy určitým black-boxom, definovaným rozporom medzi vizuálnou monumentalitou sľubujúcou šťastnú budúcnosť, neviditeľnou každodennou a nepretržitou výrobou tovaru a konečne oddelením týchto dvoch jej aspektov. S presunom výroby do Ázie sa z nášho pohľadu situácia stáva ešte neprehľadnejšia a vzťah medzi viditeľnosťou toho, čo nájdeme v obchodoch a neviditeľnosťou toho, ako sa to vyrobilo a ako sa to sem dostalo ešte nejasnejší. Situácia je však ešte komplikovanejšia, pretože produkcia informácii a afektov vlastne taktiež nie je niečím čo odlišuje Západ, ale častokrát sa najvýraznejšie rozvíja práve v Ázii (Tokyo, Singapur, Dubai).

Zdalo by sa, že masívny presun európskych a amerických fotografov do Ázie je teda hnaný morálnym vedomím a zodpovednosťou fotografie sprostredkovať to, čo je podstatné, avšak neviditeľné. Zdalo by sa tiež, že je tiež hnaný snahou o pochopenie nových geopolitických vzťahov medzi produkciou, distribúciou a spotrebou:

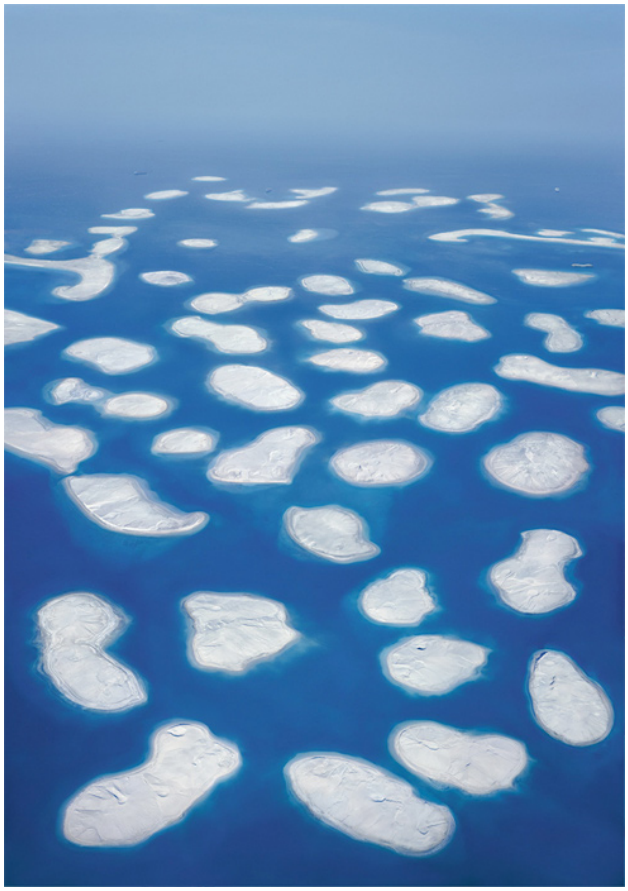
> Moja preferencia pre čisté štruktúry je výsledkom možno naivnej túžby byť v styku s vecami a chápať svet. (Gursky, cit. v Siegel, 2000)

Je všeobecne známe, že čisté formy, o ktorých hovorí Gursky, vychádza z čistých štruktúr Bernd a Hilly Becher. Nenechajme sa však príliš ovplyvniť jednoduchou, avšak nie príliš zaujímavou tézou o dusseldorfskej škole. Gurského čisté formy zohrávajú inú úlohu než čisté formy Becherovcov.

4.1 Andreas Gursky

Gursky prebral serialitu a repetitívnosť od Bechers, integroval ju však do jedného obrazu, podobne ako Burtynsky. Séria posunov medzi obrazmi, ktoré definujú estetiku de-monumentalizácie u Bechers, je tu transformovaná na sériu vnútrobrazových posunov. Spolu s touto transformáciou sa však mení aj význam

ktorý vytvára serialita. Posuny u Bechers zdôraznili u industriálnych objektov ich nechcenú sochársku plastničnosť. Serialita tak paradoxne zdôrazňuje práve jednotlivé objekty, ktoré tvoria danú sériu. U Gurského má však serialita závratnú tendenciu, ktorá namiesto jednotlivých objektov a ich alterity zdôrazňuje skôr samú seba a prostredníctvom samej seba tak definuje svet.





Obr. 74: Andreas Gursky, Dubai II, 2007
Obr. 75: Andreas Gursky, Nha Trang, 2004

Je to práve do jedného obrazu integrovaná serialita, ktorá definuje pocit vznešeného v Gurského fotografiach. Ak serialita Bechers produkovala estetickú singularitu, Gurského serialita ju naopak potláča a vytvára abstraktné a nekonečné vzorce.

Svet videný ako vzorec je potom možné kdekoľvek orezať. Ak porovnáme fotografie robotníkov u Burtynského a u Gurského, u obidvoch máme do činenie s pocitom vznešenosti z nekonečna, avšak u Burtynského je stále rad robotníkov jasne definovaný ako rad strácajúci sa v nekonečne, zatiaľčo u Gurského ide o skôr o homogénnu masu rozplývajúcu sa na všetky strany.

Táto masa definuje svet iného. Podľa Galassiho, medzi svetom na Gurského fotografiach a našim každodenným svetom existuje neprestupná priepasť:

> Najrôznejšie spodné prúdy ktoré sa vlievajú do Gurského sveta vyvierajú ako ucelený obraz sveta. V tomto svete nie je pre nás miesto. Sme vylúčení z jeho diktujúcich symetrií a odsúdení skúmať jeho celistvosť zvonku. Môžme donekonečna študovať jeho detaily. Oslnivé výjavy nás môžu zlákať alebo odpudiť. Môžme obdivovať chladný nezáujem tohto sveta. Môžme sa dokonca cítiť vyvolení vznášať nad ním morálne súdy, nikdy sa však nestaneme jeho účastníkmi. (Galassi, cit. v Fried, 2008, 162)

Pre Frieda je samozrejme tento anti-teatrálny, do-seba-zahĺbený (self-absorbed) efekt fotografie kritériom pre jej pripustenie do sféry skutočného umenia. Fried na Gurského fotografiach vidí "svet, ktorý nemá s divákom nič do činenia" (Fried, 2008, 162):

> Medzi ľútosť vzbudzujúcimi obyvateľmi Gurského sveta a umelcom, ktorý vystupuje ako snílek túlajúci sa svetom, hľadajúc obrazy, ktoré má už vždy v hlave, je obrovský kontrast. Takáto imunita umožňuje umelcovi zbaviť sa zodpovednosti, prezentovať svoju prácu hovoriac 'takto sa veci majú', vkladať do nej chladnú krásu a vždy mať po ruke prípadnú dávku irónie. V takomto vzťahu je však implicitne zahrnutý pocit, že umelec a elity, ktoré sledujú a kupujú jeho prácu, stoja mimo masy prítomné na obrazoch. (Stallabrass, 1995, 7)

Vo všeobecnosti a v porovnaní s Gurského tvrdením o snahe pochopiť sú Galassiho a Friedove výroky skôr paradoxné a skrývajú v sebe rozpor medzi svetom tak ako je a svetom na Gurského fotografiách. Svet, ktorý Gurský fotografuje, má samozrejme so svetom diváka do činenia takmer všetko - pravdepodobne už to, že fotografický materiál, papier, rámy a plexisklo, z ktorých sú vyrobené Gurského fotografie, bol pravdepodobne spracovaný podobnou spleťou čínskych rúk, aká je zachytená na fotografiach. Ak je tento svet na Gurského fotografiach transformovaný na svet, ktorý nemá nič spoločné s divákom, ide skôr o zlyhanie fotografie sprostredkovať pochopenie nášho vzťahu ku svetu namiesto monumentálnej oslavy vznešenej priemyslovej výroby tiahnucej sa do nekonečna:

> Závratná dynamika globalizácie, ktorá je námetom Gurského prác, je dnešným zdrojom pocitu vznešeného: nespútaná moc zoči voči ktorej pociťujeme vlastnú malosť. ... Gurského rozľahlé fotografie...potvrdzujú túto moc. A hoci nám poskytujú obrazy globalizácie, Gurskému nejde až tak o dokumentáciu tohto fenoménu, ako vyvolanie pocitu vznešeného, ktorý sa v ňom implicitne skrýva. (Ohlin, 2002)



Obr. 76: Andreas Gursky, 99 cent, 2001

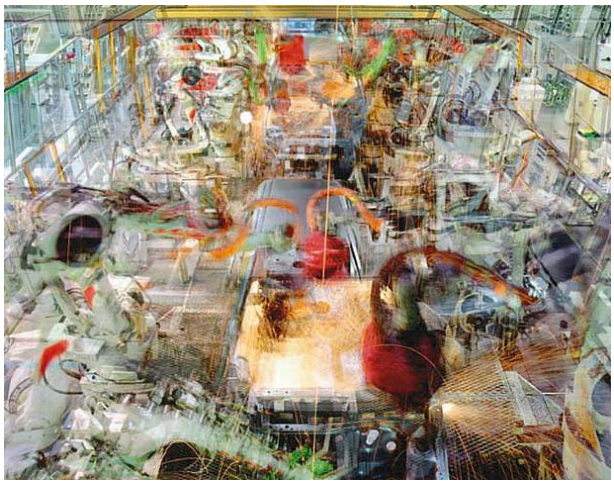
Gurského túžba po jasných a čistých formách sa obracia vo svoj vlastný opak a tým sa približuje fotografii Stephana Couturiera, ktorá je vlastne od začiatku explicitne definovaná práve snahou vyjadriť nezrozumiteľnosť procesu výroby.

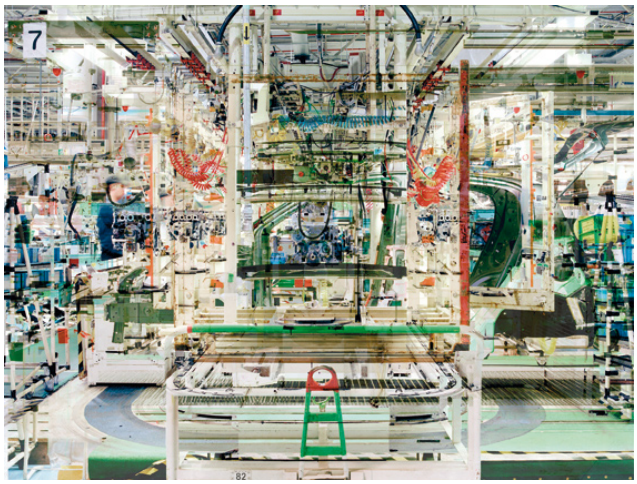
4.2 Stéphane Couturier

Gurského čisté formy zohrávajú funkciu monumentalizácie exotického a vlastne vizuálnou fascináciou vznešeným iba prekážajú pochopeniu. Fotografická forma Stephana Couturiera je naopak definovaná

absolútnou nasýtenosťou a komplexitou. Tak či onak, ide iba o opačnú formu fotografickej produkcie vnešeného a monumentálneho.

Vidíme tu paradoxný návrat k problému, ktorý vyjadril Brecht. Nemožnosť pochopiť továreň ako spoločensko-ekonomickú inštitúciu prostredníctvom fotografie je tu však iba s pritakaním zdôraznená. Couturier, súhlasiac s touto nemožnosťou, ako keby založil svoju fotografickú tvorbu na vizuálnom vyjadrení tejto nemožnosti. Forma, ktorou autor zachytáva a digitálne prelína interiéry automobilových tovární, iba zdôrazňuje nezrozumiteľnosť strojov a tým vlastne reprodukuje vnímanie továrne ako čiernej skrinky, ktorá má svoje vstupy a výstupy, ktorej fungovanie je však nepochopiteľné. Vraciame sa tak k pocitu vznešeného, ktorý sa objavil vo fotografii na konci 19. storočia.





Obr. 77: Stéphane Couturier, Melting Point, Usine Toyota #7, 2005
Obr. 78: Stéphane Couturier, Melting Point, Usine Toyota #1, 2005

Medzi konceptom vznešeného na konci 19. storočia a na začiatku 21. storočia však existuje významný rozdiel. V prvom prípade, ako bolo spomenuté, išlo o určitú kombináciu prirodzenosti a nad-prirodzenosti. Obraz technologického pokroku niesol so sebou vieru v jeho obrátenie sa na pokrok spoločenský. Hoci fotografia prezentovala továrne ako niečo vizuálne monumentálne, zároveň túto monumentalitu spájala s vierou, akokoľvek abstraktnou, v zmenu konkrétnej reality. Tentokrát je však továreň už výlučne prezentovaná ako niečo odlišné, exotické, nepochopiteľné, ako komplexná spleť prístrojov, ktorá prerástla možnosť pochopenia a ktorá žije svojím vlastným mimo-spoločenským životom.

Záver

V práci som rozlíšil tri historické momenty vo vývoji industriálnej fotografii. Týmto trom momentom predchádza fotografický prístup tiahnuci sa vlastne naprieč celou históriou fotografie. Paradox obratu k prírode spočíva v tom, že tento obrat je zároveň aktívnym odmietnutím zobrazovať priemysel napriek tomu, že fotografia samotná svojím vznikom definovala možnosť priemyslovej reprodukcie obrazu.

Na tento predstupeň potom reaguje moment, ktorý som popísal prostredníctvom konceptov monumentalizácie a vznešeného, vzťahujúcich sa k priemyslu. Tento moment len prevracia pól fotografie, ktorá monumentalizovala prírodu. Forma je podobná, objektom, ktorý v nás vyvoláva pocit vznešeného sa však stáva samotný priemysel. Hoci sa zdá, že fotografia si týmto vlastne uvedomuje svoj vlastný pôvod, heroická estetika dymu a ohňa, založená v diele Margaret Bourke-White, nijak neprispieva k pochopeniu spoločenskej úlohy priemyslu.

Tento nedostatok si uvedomuje sociálna fotografia, ktorá sa prostredníctvom Lewisa Hinea odvracia od monumentalizácie dymu a zameriava sa na krehkého človeka, pracujúceho v továrni. Sociálna fotografia však, napriek svojmu názvu, stále neprispieva k uchopeniu továrne a priemyslovej výroby ako sociálneho fenoménu. V momente keď sa záujmom tejto fotografie stane človek, stratí záujem o historický pôvod a vznik priemyslovej výroby a tým vlastne i o sociálne-historické porozumenie situácii, proti ktorej táto fotografia bojuje na čisto individuálnej úrovni.

Druhou snahou o odmietnutie monumentálnej reprezentácie priemyslu potom nájdeme v ruskej avantgarde. Hoci však odmieta bezproblémový mimetický vzťah medzi fotografickým obrazom a zobrazeným objektom, s Bourke-Whiteovským prístupom ju spája priama závislosť, ktorú kladie medzi priemyslový a spoločenský pokrok. Paradoxným a problematickým vyústením avantgardy, ktorá chcela zjednotiť umenie a život, je potom socialistický realizmus; ten je však zároveň určitým spojením estetiky dymu a ohňa a sociálnej fotografie.

Najviac nádeje som v práci vložil do prístupu, ktorý som charakterizoval prostredníctvom de-monumentalizácie zobrazenia priemyslu. Tento prístup sa tiahne od predvojnovej fotografickej tvorby Walkera Evansa a svoje naplnenie nachádza podľa mňa medzi 60. a 80. rokmi 20. storočia v tvorbe Stephena Shora, Ed Ruschu, Bernd a Hilly Becher, Roberta Smithsona a ďalších spomínaných autorov.

V kontexte tejto fotografickej tvorby rozumiem de-monumentalizáciou prístup, ktorý sa sústreďuje na nepovšimnuté, obyčajné avšak spoločensky fundamentálne aspekty priemyslovej výroby. Tieto aspekty som potom definoval prostredníctvom troch kategórií – infraštruktúry, každodenného života a architektúry ako procesu –, ktorými je možné zmysluplne popísať druhý moment industriálnej fotografie.

Konečne, vo fotografickej tvorbe Edwarda Burtynského som identifikoval koreňe tretieho momentu vo vývoji industriálnej fotografii, ktorý predstavuje problematické spojenie spoločenskej kritiky a fascinácie tým istým problémom, ktorý sa fotografia snaží kritizovať. Od 90. rokov 20. storočia sa tak vo fotografickej reprezentácii priemyslu znovu objavuje rozmer monumentality a stimulácie pocitu vznešeného, ktorý je však tentokrát silne spojený s fenoménom iného a cudzieho, ktorý so sebou prináša rapídny ekonomický rozvoj v Číne a ďalších Ázijských krajinách. Ako ilustruje neskoré dielo Andreasa Gurského a tvorba Stéphana Couturiera, fotografia do veľkej miery opäť stratila ambíciu porozumieť či aspoň prispieť k spoločensko-historického porozumeniu priemyslovej výroby. Monumentálne obrazy stimulujúce v nás pocity vznešeného znovu, hoci v inom kontexte, definujú priemysel ako niečo mimo-ľudské, objektívne a nad-prirodzené zároveň, čo prerastá možnosť nášho pochopenia.

Literatúra

Banham, R. (1986): A Concrete Atlantis. U.S. Industrial Building and European Modern Architecture MIT Press, Cambridge, Massachussets.

Batchen, G. (1997): Burning with Desire: The Conception of Photography. MIT Press, Cambridge, MA.

Benjamin, W. (2008): The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. Penguin Books, New York.

Brecht, B. (2007): The Threepenny Opera. Penguin Classics, London.

Burns, K. (1997): Topographies of Tourism: "Documentary" Photography and The Stones of Venice. Assemblage, 32, April, pp. 22-44.

Ford, H. (2008): My Life and Work. BiblioBazaar.

Fried, M. (1998): Art and Objecthood. In.: Fried, M. (1998): Art and Objecthood. Essays and Reviews. The University of Chicago Press, Chicago and London, pp. 148-172.

Fried, M. (2008): Why Photography Matters as Art as Never Before. Yale University Press, New Haven and London.

Goldberg, V. (1987): Woman of Steel. AmericanHeritage.com, Spring, 2, 3. Online: http://www.americanheritage.com/articles/magazine/it/1987/3/1987_3_16.shtml.

http://www.historyplace.com/unitedstates/childlabor/hine-whitnel.htm

Joseph, B. W. (2007): The Tower and the Line: Toward a Genealogy of Minimalism. Grey Room 27, Spring, pp. 58–81.

Kaika, M. & Swyngedouw, E. (2000): Fetishizing the Modern City: The Phantasmagoria of Urban Technological Networks. International Journal of Urban and Regional Studies, 24, 1, pp. 120-138.

Kant, I. (2000): The Critique of Judgment. Translated by J. H. Bernard. Prometheus Books, London.

Krauss, R. (1990): The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum. October, 54, Autumn, pp. 3-17.

Latour, B. (1996): Trains of thought - Piaget, formalism and the fifth dimension. Common Knowledge, Winter, 3, 6, pp. 170-191.

Le Corbusier (1927): Towards a New Architecture. John Rodker, London.

Mansoor, J. (2005): Ed Ruscha's One-Way Street. October, 111, Winter, pp. 127–42.

Mertins, D. (1999): Walter Benjamin and the Tectonic Unconscious: Using Architecture as an Optical Instrument. In.: Coles, A. (ed.): The Optic of Walter Benjamin. Black Dog Publishing, London, pp. 192-221.

Ohlin, A. (2002): Andreas Gursky and The Contemporary Sublime. Art Journal, Winter.

Osman, C. & Turner, P. (1977): Creative camera international year book 1978. Coo Press, London.

Siegel, K. (2001): The Big Picture. Artforum International, January 1.

Smith, T. (1966): Talking with Tony Smith, interview by Samuel Wagstaff Jr. Artforum 5, 4, December, pp. 18-19.

Smithson, R. (1996): A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey. In.: R. Smithson, Collected Writings. University of California Press, Berkeley and Los Angeles, California, pp. 68-74.

Sontag, S. (2001): Against Interpretation. In.: Sontag, S.: Against Interpretation and Other Essays. Picador, New York, pp. 3-14.

Stallabrass, J. (1995): The Iron Cage of Boredom [Andreas Gursky at the Tate Gallery, Liverpool]. Art Monthly, 189, September, pp. 16-20.

Stimson, B. (2004): The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher. Tate Research Papers, Spring. Online: http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/04spring/stimson_paper.htm.

Weber, M. (2004): Science as a Vocation. In.: Weber, M.: Vocation Lectures, Hackett Publishing Company, Indianapolis, Indiana, pp. 1-31.