

:: Architektúra a fotografia

Úvod

Zásadným problémom pri písaní o vzťahu architektúry a fotografie je rozhodnutie na akú zložku takéhoto vzťahu klásť dôraz, aký materiál zaradiť, ale tiež dodržanie istej konzistencie výkladu. Musím priznať, že v tomto ohľade je dosť obtiažne byť tak dôsledný ako by som si prial; zčasti preto, že informácie museli často dostať prednosť pred interpretáciou, zčasti preto, že nie všetok materiál sa dal preštudovať do rovnakej hĺbky.

Predmetom príspevku sú úvahy o vzťahu architektúry a fotografie na priereze vývoja fotografického zobrazovania architektúry. Samotný termín prierez si, vzhľadom na široký časový záber nekladie za cieľ ukázať túto problematiku v jej úplnosti. Zámerom nie je dokumentárne poňatie, ale skôr ponuka subjektívnej interpretácie výstižnej ikonografie a na ilustračných príkladoch umožniť porovnanie ako fotografi pristupovali k zobrazovaniu architektúry, svojich predstáv a zámerov. Práca je výsledkom rozhodovania a výberu a vedome sa zdržuje pokusov nastoliť rovnováhu medzi jednotlivými trendami, ktoré bolo možné v priebehu vývoja fotografie architektúry identifikovať.

Skúmanie vzťahov architektúry a fotografie je zasadené do širších teritoriálnych a časových hraníc. Vo vzájomných súvislostiach rôznych prístupov a názorov tak vzniká syntetický prehľad, ktorý môže slúžiť ako zdroj informácií architektom aj fotografom, ktorí síce túto problematiku poznajú, ale sa s ňou konkrétne a do hĺbky nezaoberali.

Cieľom popisovaných teoretických úvah a myšlienok o vzťahu architektúry a fotografie je náznak istých teoretických východísk, formulácia problémov, ktorých konkrétne riešenie však musia nájsť tvorcovia pri svojich konkrétnych úlohách sami.

Každé umelecké dielo, v našom prípade, napríklad osobito a invenčne podaný fotografický obraz architektúry, vyvoláva určité divergencie, jedným sa páči, iným nie, jedným sa páči väčšmi, iným menej. Existujú aj takí, ktorí práve preto, že mu rozumejú, sa im nepáči. Charakteristickou črtou moderného a neobvykle kreatívneho zobrazovania architektúry je to, že rozdeľuje publikum na dve skupiny: na tých, ktorí mu rozumejú a na tých, ktorí mu nerozumejú. V tejto súvislosti by sa možno dal parafrázovať Pontiho výrok: „ak má film úspech, je to biznis ak film úspech nemá, je to umenie“.

Vzťah architektúry a fotografie

Dôležitosť fotografie pre vnímanie architektúry je nesporná. Fotografia a architektúra začali svoj dialóg od počiatkov fotografie, i keď fotografia architektúry nebola architektami vždy dobre prijímaná ani chápaná. Budovy bývajú často známe len prostredníctvom zobrazenia na fotografii. Problematika

fotografickej prezentácie alebo interpretácie architektonického diela prostredníctvom fotografie je vo svete výrazne aktuálna. Na teoretickom fronte vznikajú rôzne štúdie a úvahy, u nás väčšinou orientované na využitie nových technológií. V praxi vznikajú spontánne riešenia viac-menej úspešne hľadajúce odpoveď na adekvátnosť a autorskú individualizáciu fotografického zobrazenia architektúry.

Fotografia architektúry nie je nikde špeciálnym študijným zameraním. Slovensko a jeho trh sú malé na to, aby sa tomu profesionálni fotografi venovali výlučne tak, ako je to v zahraničí, kde takíto fotografi bežne fungujú, najmä v USA. Tam je obrovský trh so stavbami, ale aj s fotografmi. Architektúra a fotografia sa tu stretávajú a koexistujú, pričom fotografie architektúry zodpovedajú svojou kvalitou situácii na trhu.

K fotografii architektúry bolo možné mať stále tie isté výčitky – bezvýraznosť, suchosť, tvrdosť, čo boli medzi umelcami výčitky k fotografii všeobecne. Súčasná fotografická tvorba však nachádza v architektúre materiál obzvlášť tvárny a dobre prispôsobivý vizuálnemu bádaniu. Vo fotografickej produkcii a pomocou jej prostriedkov nachádzame neobvyčajnú slobodu v obrazotvornosti a vynaliezavosti. Prejavy individualizmu nepriamo zodpovedajú tendenciám súčasnej architektúry.

Architektúra je prijímaná fotografmi ako predloha v dvojakom zmysle: predmet zobrazenia a základ inšpirácie. Architektúra je buď cieľom fotografie alebo prostriedkom na dosiahnutie iných tvorivých zámerov fotografa. Pritom však treba odlišovať pohľad na architektúru a pohľad na urbanizovanú krajinu. Pre mnohých fotografov 20. storočia je architektúra len formou dekorácie, predmetom vzbudenia pozornosti, momentálnou reakciou na výjav, ktorý sa odohráva pred jeho očami. Tí si môžu dovoliť zabudnúť na architektúru a sústrediť sa na kompozičnú formu fotografie. Iní zas dávajú prednosť jednoznačnému grafickému prejavu, ktorý ponecháva divákovi väčšiu možnosť predstavivosti, najmä použitím čiernobielej fotografie. Predstavivosti, ktorá nezáváža pozorovateľa k falošnej interpretácii alebo falšovanej atmosfére, pretože tzv. nádherné zobrazenia nedávajú divákovi priestor na rozjímanie.

Krédom väčšiny fotografov architektúry je, že ak majú voľiť medzi pravdou a krásou, zvolia si krásu, lebo samotná pravda krásna byť nemusí. Medzi architektúrou a jej fotografickým videním sú evidentné rozdiely. Závoj, ktorým fotografia zahaľuje architektúru, nie je zanedbateľný. Bleskurýchle fotografické a reprodukčné procesy nie sú len praktickým a hospodárnym spôsobom informovania, ale tiež záľudným filtrom, ktorý dokáže oslabiť vnímanie architektúry a jej okolia. Keď sa následne s mnohými modernými stavbami zoznámime na samotnom mieste, ich fotogenická kvalita je niekedy potlačená realitou vlastného prostredia, chudobou alebo brutalitou jej detailov. Veľmi časté ostentatívne zábery konštrukčných elementov alebo monumentalizovanie architektonických foriem má za následok ochudobnenie intimity pohľadu.

Architektúra sa vo fotografii pretvára do účelovej výtvarnej kompozície, fotografické videnie sa stáva plastickejšim pri využití grafických efektov, vizuálnych hier svetelných reflexov a nápaditých obrazových výsekov.

:: H. Heidesberger: Automobilová továreň Volkswagen, Wolfsburg 1971.



:: H. Heidesberger: Halový objekt v Mníchove, 1966.



Tajomstvo dobrej fotografie, ktorá rovnako ako iné umelecké dielo môže prezentovať estetické kvality, môže byť aj v jej realizme, pretože kvalita čisto fotografická sa nemôže nachádzať v žiadnom inom umení. Fotografické zobrazenie dokáže vo väčšine prípadov zvýrazniť nielen kvalitu architektonického riešenia stavby, ale dokresliť aj koncepčný zámer architekta.

:: V. Bahna: Univerzita v Constantine (O. Niemeyer), 1978.



:: V. Bahna: Univerzita v Constantine (O. Niemeyer), 1978.

Prehľad fotografie architektúry v 19. storočí, týkajúci sa estetického vývoja tohto žánru, umožňuje konštatovať, že až do roku 1860 sa fotografi venovali najmä reprodukcii veľkých architektonických pamiatok, obzvlášť gotických, bez veľkého záujmu o súdobú architektúru. História, ani tvorba architektúry ich tak nezaujímala ako skôr reinterpretácia a „revitalizácia“ starých štýlov. Po roku 1860 zas možno konštatovať, že medzi najlepších fotografov patrili tí, ktorí ukazovali architektúru súdobú. V histórii európskej fotografie možno schématicky rozlíšiť štyri veľké obdobia:

:: *éra kalotypu* (1848-1860), ktorá vo Francúzsku nasledovala po oficiálnom objave fotografie;

:: *secesia a piktoralizmus* (koniec 19. a začiatok 20. storočia), estetizujúce hnutie, ktoré bolo v príkrom rozpore s dokumentárnymi a komerčnými praktikami doby;

:: *„nová objektivita“* (okolo roku 1920), so všetkými formami experimentovania, vďaka ktorým sa fotografia konečne plne integrovala do hnutia moderného umenia;

:: *súčasná obdobia*, vyznačujúce sa veľkou dynamikou ako v nových výrazových kreáciách, tak aj vo využívaní historických vzorov.

Fotografi pracujúci na objednávku rozvíjali popisný štýl, ktorý im dovoľoval interpretovať výtvarné hodnoty novej architektúry. Zatiaľ čo moderní impresionistickí maliari odhalili abstrakciu pomocou farieb, súdobí fotografi sa priklonili k abstrakcii geometrickej. Úspechy zaznamenané v novom spôsobe kompozície ukázali, že tradičná akademická architektúra môže priniesť prvky modernizmu v detaile tak, ako aj klasická fotografia môže prinášať nové pohľady a nové videnie. Fotografia tu potvrdila svoje poslanie odhaľovať ukryté alebo vedľajšie dimenzie architektúry.

Fotografia, nevyhnutne zviazaná s industriálnym rozvojom, netrpela štandardizáciou, ktorá zasiahla ostatné fotografické žánre, skôr podliehajúce účinkom módy. Na takéto fotografie bolo možno aplikovať to, čo prehlásil belgický architekt Henri van de Velde v roku 1899: „Krása inžiniera spočíva v tom, že krásu nehľadá“. Sú to čisto funkčné zámery, ktoré umožnili fotografii, počnúc rokmi 1860-1870, uniknúť všeobecne známej komerčnej degradácii.

Fotografi ovplyvnení futurizmom a konstruktivizmom interpretujú architektúru ako formu a symbol moderných vízií. Vedení vôľou vyjadriť pohyb a dynamiku života integrujú vnímanie architektúry do neskutočna a pomyselnosti, hľadajúc istý spôsob úniku z hmoty.

Odmietnutie nehybnosti zjavujúce sa u futuristov prináša vo fotografickom videní architektúry emócie a vzrušenie vlastné dynamizmu predkladaného záberu. Elastická priestorovosť oživuje architektonické teleso integrujúc ho do živého a vzrušujúceho výjavu. Takáto fúzia je rovnako pôsobivá aj v nočných obrazoch, kde sa prenecháva miesto ťaživým vidinám, príznakom noci. V takýchto obrazoch (Boccioni, Russola, Carra) sa tvárne hmoty budov stávajú mátožnými a znepokojujúcimi. Fotografické kompozície dematerializujú a oživujú architektonické teleso, aby tam integrovali skrytý psychický obsah.

Jedným z veľkých fotografov architektúry, vo svojej dobe nedostihný (v prvej polovici 20. storočia) špecialista v tejto oblasti bol Werner Mantz. Jeho obrazy architektúry, bez prítomnosti ľudských bytostí, sa vyznačujú popisnou presnosťou, grafickou jemnosťou a dôvtipom. Podľa W. Mantza robí fotografiu architektúry dobrou najmä dobrá architektúra.

V hodnotení fotografie architektúry v medzivojnovom období sú zreteľné tri základné tendencie - kategórie, ktoré umožňujú odlišovať jednotlivé postoje fotografov voči súdobej architektúre:

- :: A - „*Straight Photography*“ - najpopisnejší pohľad;
- :: B - „*In Quest of Form*“ - abstraktnejší pohľad, čisto zameraný na svetlo a pohyb (tiež fotomontáže a fotokoláže);
- :: C - „*Documentary Photography*“ - fotožurnalizmus, reportážna fotografia, niekedy definovaná ako umenie izolovaných portrétov budov, kde realita sklzáva do účelu a funkcie.

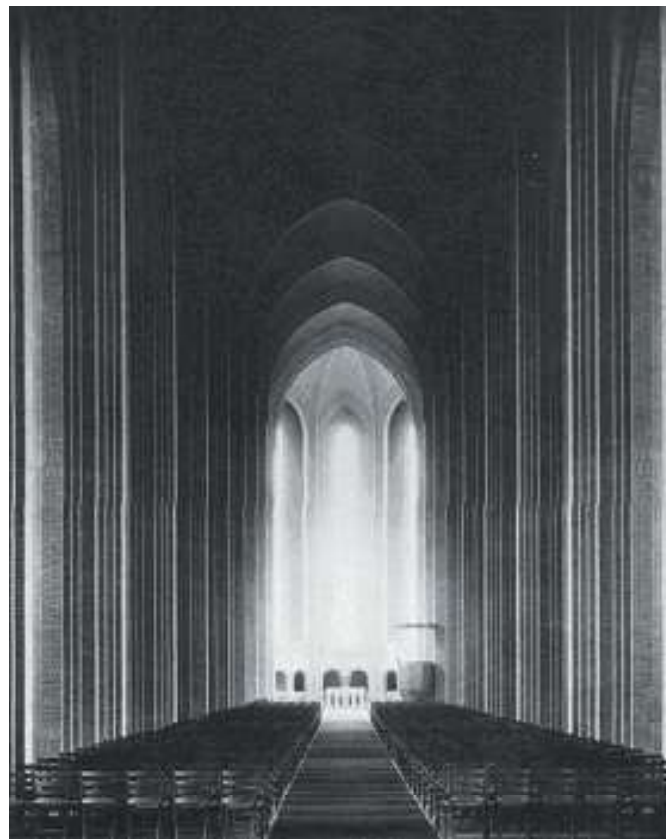
Medzivojnový fotograf Andre Kertész z Paríža je považovaný za objaviteľa poetickej momentky vo fotografii architektúry v kategórii fotožurnalizmu nazývanej „*Instant Vision*“.

V obrovskej fotografickej produkcii 20. storočia nie je ťažké nájsť obrazy s architektúrou, ale len málo z týchto autorov bolo špecializovaných na prezentáciu samotnej architektúry. Táto tu v zásade stále figuruje ako variabilný dekoračný element, ukladaný do dramatického alebo harmonického sociálneho rámca, buď v čisto vyvážených architektonických formách bez akýchkoľvek rušivých prvkov daného prostredia – osôb a vegetácie, alebo v pochmúrnej urbanizovanej krajine.



:: F. Höger: Čilský dom, Hamburg, 1923.

:: J. Jonals: Kostol Grundtvig, Kodaň, 1929.



Obdobie druhej polovice 20. storočia je charakteristické markantnou tendenciou poetického realizmu a obnovou abstrakcie. Silné stránky súčasnej fotografickej tvorby v oblasti architektúry je príliš obtiažne definovať. Možno však dospieť k istému všeobecnému konštatovaniu rozštiepenia dokumentárnej inšpirácie a voľnej tvorby.

Napríklad Talian Gabriele Basilico so svojim systematickým fotografickým prieskumom architektúry priemyselnej zóny v Miláne dokazuje tesný súlad medzi dokumentom a výtvarným vyjadrením. V tejto súvislosti si dovoľím citovať jeho vlastné vyznanie k svojej tvorbe: „Ešte nikdy sa mi nepodarilo hovoriť o mojej práci v metodologickej rovine bez toho, aby som sa dokázal s dostatkom nadhľadu odpútať od emotívnej roviny svojej tvorby. Pre mňa je asi ľahšie predložiť spôsoby a momenty fotografovania konkrétnej témy, ktoré dokážu jasnejšie preukázať autorovu schopnosť „vedieť vidieť“.

V priebehu práce fotografa, v etape, kedy pozoruje, skúma a oddeľuje osobnú, subjektívne vnímanú realitu od všeobecnejšieho kontextu, sa objavujú kľúčové momenty, ktoré postupne determinujú prístup autora k riešenej téme. Keď pozorujem urbanistické priestory pod obzvlášť brilantným osvetlením, vzťah svetla a tieňa vyvoláva vo mne dojem metafyzického priestoru, ktorý sa pre mňa stal objavom a dovedol ma k tomu, aby som fotografoval výlučne v ideálnych atmosférických podmienkach.

Absencia ľudí a objektov vyrušujúcich architektúru (kandelábre, dopravné značky, vozidlá, reklamné objekty a pod.) a zároveň prítomnosť silného a jasného osvetlenia, ktoré vrhá plné tieň a zreteľné obrysy, sa stali dvoma charakteristickými konštantami môjho fotografického bádania. Môj vzťah fotografa k urbanistickému prostrediu sa obohatil vďaka tejto skúsenosti, prikrášľil sa novým emotívnym aspektom vnímania, definujúc v spôsobe fotografovania rad pravidiel, spôsob pohľadu, výberu a záznamu. Toto všetko sa stalo pre mňa základom pre prirodzený a zároveň takmer nemeniteľný postoj, schopný úplne ovplyvniť moje „fotografické ja“.

Jasné osvetlenie je v každom prípade protagonistickým elementom, ktorý odhaľuje „pokožku“ architektúry a umožní jej zahrať, ako na scéne, novú rolu, transformujúc svoj každodenný obraz na obraz oveľa subjektívnejší. Paradoxne je to väčšinou práve osvetlenie, ktoré vnúka fotografovi námet, poskytne nové tónové hodnoty, obohatí menu detailami, ktoré neboli dovtedy spozorované. Fotograf má za úlohu už iba tlmočiť túto víziu do fotografického obrazu.“

Francúz Yaning Hedel sa vrhá v abstraktnom myslení až do krajnosti. Talianka Patricia della Porta tiež využíva abstraktné efekty, ale priamejšie prepojené na architektonické línie a na deformujúce perspektívy. Japonec Keichi Tahara využíva schopnosť fotografickej premeny farieb.

V malej komunite fotografov architektúry z obdobia rokov 1939-1989 je jedným z najznámejších Ezra Stoller. Fotografoval

dela svetoznámych architektov ako sú napr.: F. L. Wright, A. Aalto, M. Breuer, M. van der Rohe, M. Breuer, R. Rogers, E. Saarinen, L. Kahn, Le Corbusier, K. Tange a R. Meier. Stollerove fotografie väčšinou objednávali architektonické časopisy, ale i samotní architekti. On sám zriedkavo fotografoval architektúru vo svojom voľnom čase a pre svoje vlastné účely. Nenútená zrozumiteľnosť, triezvosť, jednoduchosť a ostrosť jeho kompozícií sú silnými stránkami jeho videnia architektúry, videnia toho, čomu sa hovorí myšlienka architektúry.



:: E. Stoller: Dulles Airport Terminal Virginia (E. Saarinen), 1964.

:: E. Stoller: Fallingwater, Pennsylvania (F. L. Wright), 1971.



Na rozdiel od techniky fotografovania, takému videniu sa nemožno naučiť. Svoju prácu robil bez prikrášľovania a parádenia, bez akéhokolvek náznaku seba povyšovania. Jeho nenápadná profesionalita bola v súlade s hlavným prúdom modernistickej architektúry, preto často dostával objednávky na fotografovanie jednoduchých funkcionalistických stavieb, ktoré neboli označené veľkou vlajkou UMENIE. Stollerova fotografia postráda akékoľvek prvky odpútavajúce pozornosť od podstaty architektúry. Nenachádzajú sa na nej žiadne lacné efekty, ani gýčová krása. Zameriava sa na silu architektonického výrazu stavby. Disponuje istým druhom tunelového videnia, pričom sa vyhýba tomu, aby veľa videl.



:: E Stoller: Marin County Civic Center, California (F. L. Wright), 1963.

:: E. Stoller: Douglas House, Michigan (R. Meier), 1974.



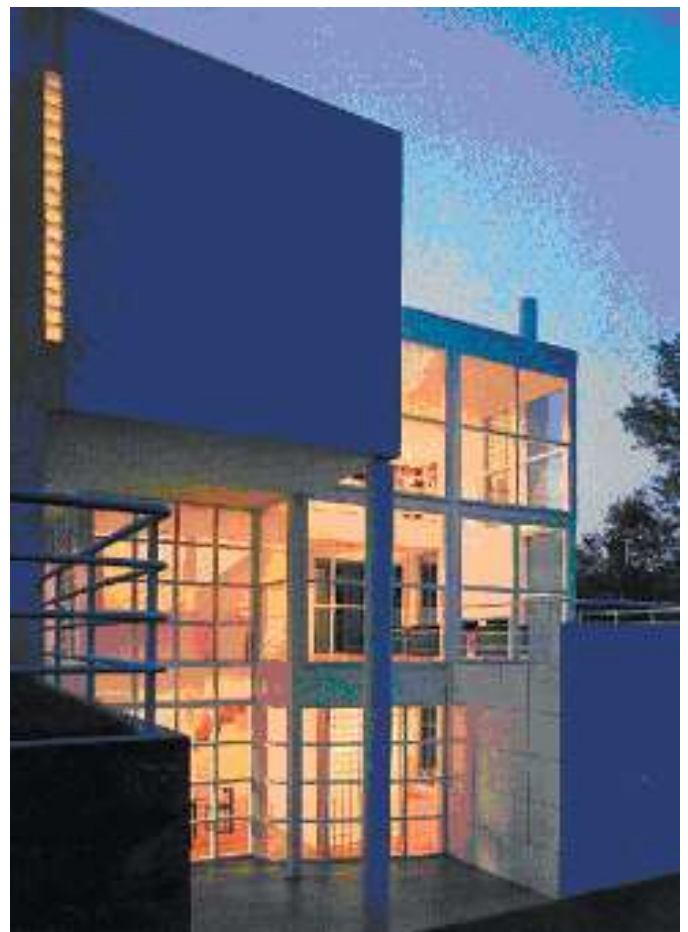
Aby sa vzťah medzi architektúrou a fotografiou stal aj dialógom, potom architektúra musí byť cieľom fotografie a nielen samoučelným objektom. Napriek tomu však väčšina

architektonických fotografií býva mdlá, bezvýrazná a neobjavná. Príliš subjektívna architektonická fotografia zas obsahuje prvky idealizujúcej fotografie, ktorá využíva svetlo, farbu alebo fokalizáciu na to, aby chabé, nevýrazné budovy budili dojem efektívnych stavieb.

Objavný fotografický záznam architektúry nie je určený historikom, antropológom, ani sociológom. Nemá vyzprávať celý príbeh, ale poodhaliť jeho podstatu a ducha. Sám Stoller hovorí, že „fotografia nie je skutočnosť“. Stollerova schopnosť vidieť a zachytiť ideál budovy bola bezpochyby podporená jeho vlastným postgraduálnym architektonickým vzdelaním na Newyorskej univerzite, kde vyučovali W. Gropius a M. Breuer, a tým, že sa pohyboval medzi modernistickými architektami. Svojím objektívom vidí to, čo tam radi vidia aj architekti: priechody, konštrukčné elementy a detaily, tvary, vzťah k priestoru. Neberie však do úvahy dekorácie a ornamente. Tieto črty stavby považuje za dekadentné pozlátka, triviálne vo vzťahu k priestoru a tvaru, neúčelné a nevhodné pri materiáloch ako je oceľ a sklo

Zrozumiteľnosť a presvedčivosť jeho fotografického poňatia najlepšie vidieť pri jednoduchých tvaroch moderných stavieb a nie pri starej, komplikovanej a zdobenej architektúre.

:: E. Stoller: Giovannitti House, Pittsburgh (R. Meier).



Napriek neustálemu vývoju v zobrazovaní architektúry stále platí, že fotografický obraz architektúry je výpoveďou konkrétneho tvorcu. Jeho kompozícia a podanie je tvorivou činnosťou. Stretávajú sa v nej v zložitej vzájomnej pôsobnosti bezprostredné subjektívne faktory: intuícia, inšpirácia, kognitívne a vôľové procesy konkrétneho subjektu so sférou všeobecných poznatkov a skúseností. Každý fotograf, ktorý považuje aj zobrazenie architektúry za tvorivú činnosť, väčšinou dospeje k svojmu kompozičnému štýlu, ktorý je výsledkom prieniku individuálnych psychologických daností tvorcu a ním prijatej a osvojenej kompozičnej technológie, ale aj iných vplyvov prostredia, doby a tradície. Je jednotou individuálneho a všeobecného. Isté výrazové stereotypy samozrejme podliehajú zmenám. So zavádzaním nových technológií a postupov vzniká nový fotografický prejav a s ním aj nové výrazové stereotypy. Návrat k tradičným formám zobrazovania a štylistických reminiscencií však nemožno považovať za tvorivý čin, ale ani za jednoduché východisko zo súčasných stereotypov fotografickej prezentácie architektúry.

Fotografia architektúry musí slúžiť architektúre. Fotograf tu možno prirovnať k hudobníkovi, ktorému predložia partitúru a on jej musí vdychnúť život svojou hrou. Stavia ho to do protikladu s kritikom, ktorý musí písať recenzie. Interpret musí skladbu predniesť tak dobre, ako sa len dá. Nemôže zo zlého diela urobiť dobré, avšak môže zdôrazniť jeho silné stránky, pokiaľ ich naozaj má. Pri svojej práci si uvedomuje, že adresátom jeho obrazov nie sú len odborníci, architekti, ale aj laická verejnosť, ktorá „pozná“ väčšinu stavieb skôr prostredníctvom fotografií ako ich návštevami. V tejto súvislosti treba pripomenúť, že zásadnou podmienkou správneho vnímania obrazu architektúry, a nielen fotografického, je zainteresovaný a informovaný adresát. Pre Philipa Tragera, vynikajúceho umeleckého fotografa je zas architektúra skôr prostriedkom ako cieľom. Zábery robí viac ako tvorca - skladateľ, než ako interpret. Jeho fotografie patria do inej kategórie vzťahov architektúry a fotografie. Vtláča duchovnú hodnotu všetkému, čo vidí. Avšak na tvorbu architektonickej fotografie sú potrební skôr interpreti než skladatelia.

Fotografia architektúry je nielen nepostrádateľný vektor jej komunikácie, ale tiež to, čo čiastočne rozhoduje o jej úspechu alebo neúspechu na architektonickej scéne. Fotografická prezentácia diela je z viacerých aspektov dôležitejšia ako dielo samé o sebe. Pri takejto prezentácii sme často prekvapení, že myšlienku, ktorú vyjadrí fotografia, v projekte ani v realizácii často nenachádzame. Známa je priama spolupráca medzi architektami a fotografmi najmä pri prezentácii architektúry. Niektorí architekti, napríklad na Bienále architektúry v Benátkach, nepredkladajú makety ani projekty či skice, ale len fotografie svojich diel a ponechávajú fotografom istú voľnosť a tvorivý priestor v zobrazovaní.

Počas celých desaťročí cieľom fotografie architektúry bolo ukazovať architektonické diela, ich konštrukcie, proporcie,

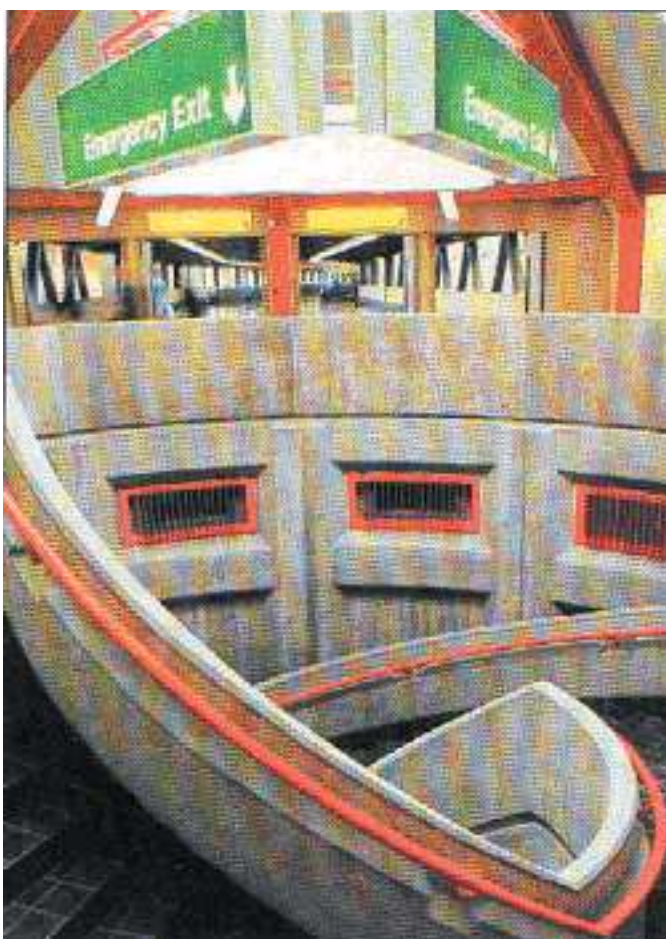
súlady s prostredím, ale od istého času ukazuje aj architektúru z iného pohľadu – jej komplexnosť, premennosť, tajupnosť a atmosféru. Podľa všeobecne rozšíreného názoru sa o budove dozvieme viac v reáli ako okľukou cez fotografiu. Určité fotografie majú však tú prednosť, že ukazujú viac ako vidieť „in situ“. Oko objektívu odhalí to, čo bežnému pohľadu unikne, čo nepostrehne. Divákovi v reáli často chýba potrebný klud na to, aby pochopil a zachytil fenomény atmosféry, lebo tie sa dajú obsiahnuť len v čase.

Koncom 20. a začiatkom 21. storočia sme boli svedkami prekvapivého rastu architektonickej produkcie, vrátane architektonickej fotografie. Do istej miery je to aj dôsledkom nárastu publikačných aktivít v oblasti architektúry. Možno sa domnievať, že informačná explózia bola prospešná v tom, že aj prostredníctvom fotografie pozdvihla celkovú úroveň architektonickej kultúry.

Historické skúsenosti nám potvrdzujú, že ak existuje nejaká krehká a netrvalá produkcia, tak je to samé architektonické dielo, objekty zdanlivo pevné, postavené, aby odolali účinkom a vplyvom pôsobenia stáročí. Pritom vidíme, že často sú zbúrané a odstránené. Spomeňme prírodné katastrofy, schátralý stav, vojny, atď. Objekty bývajú z dôvodov zmeny účelu a funkcie často zmenené, prerobené a v dôsledku toho aj znetvorené. Oproti tomu fotografia je nositeľom istej trvácnosti. Fotografický obraz architektúry sa prostredníctvom reprodukcie môže uchovať oveľa dlhšiu dobu. Fotografické videnie môže odhaliť architektonickú koncepciu niekedy lepšie ako realizácia objektu, ktorá často vychádza z rôznych kompromisov a dodatočných zmien. Tie dokáže fotografia pomerne úspešne eliminovať.

Pod dialógom medzi architektúrou a fotografiou sa väčšinou rozumie architektúra vo fotografii, ak však do dialógu zahrnieme aj fotografiu v architektúre, potom dialóg môže prebiehať úplne iným smerom. Tu skôr ide o použitie fotografie vo vnútornej architektúre ako o „dialóg“; napríklad veľkoplošná fotografia ako súčasť riešenia interiérov, vo výstavníctve, v supermarketoch a pod.

Ak existujú nejaké zásady pri tvorbe a posudzovaní fotografického obrazu architektúry, tak môžu byť jedine v rovine jeho konštrukcie, snímania a osvetlenia objektu, ale nie v rovine koncepcnej a tvorivej. Rôznorodosť snímaných objektov spôsobuje problémy v tom, ako zachytiť najcharakteristickejšie vlastnosti objektu. Napríklad starostlivý výber uhla záberu a ohniskovej vzdialenosti často umožní kombinovať architektonické detaily, skladať farby, textúry a tvary v jednom zábere. Dá sa tiež dosiahnuť rozčlenenie obrazu do kontrastných plôch vytvárajúcich takmer abstraktný vzor. Zmena uhla záberu často úplne zmení vzhľad objektu, alebo ho deformuje použitím širokouhľového objektívu na dosiahnutie expresívneho výrazu architektonického priestoru. Aj dobre zvolené zábery detailov môžu pomôcť vystihnúť charakter budovy.



:: M. Langford, D. Kindersley, 1992.

Architektúra poskytuje fotografovi veľa možností na vytvorenie vzrušujúcich, a v mnohých prípadoch neobvyklých záberov zákutí a detailov, okolo ktorých väčšina ľudí prejde bez povšimnutia. Niekedy nebýva možné, alebo dokonca výhodné umiestniť na jediný snímok budovu v jej celku. V niektorých prípadoch môže byť stavba úplne nezaujímavá a pôsobivý záber môžeme dosiahnuť, len keď izolujeme malý detail, alebo úsek, napríklad sochárskej či keramickej práce. Grafická úroveň fotografií sa tak môže podstatne zlepšiť a dokonca vyústiť do neobvyklého, abstraktného obrazca.

Pre fotografiu architektúry je príznačné, že využíva perspektívu v oveľa rozmanitejších formách ako v grafickom virtuálnom zobrazovaní navrhovaného architektonického diela. I keď fotografia predstavuje architektúru realisticky, dokáže ju snímať aj tak ako ju v skutočnosti nevidíme. Odlišnosť je spôsobená tým, že sa zvislice zbiehajú, alebo tým, že sa priamky zobrazia do oblúkov. Fotografia odlišuje perspektívu vtáčia od leteckej rovnako ako perspektívu žabiú od nástropnej. Niektoré fotografické objektívy umožňujú zobrazenie väčšej časti priestoru v panoramatickej perspektíve, prípadne cez tzv. rybie oko. Môže pritom ísť o dvoj-, troj- i viacúbežníkové perspektívy. Perspektíva sa tak stáva jedným z osvedčených



:: M. Langford, D. Kindersley, 1992.

:: L. Drs - J. Všetěčka: Sídliisko Vokovice, 1981 - nástropná perspektíva.



kreatívnych nástrojov pri zobrazovaní architektúry, či už architektúru ako cieľ zobrazenia alebo prostriedok na dosiahnutie iných výtvarných zámerov autora fotografického obrazu.

Samotná tvorba fotografie architektúry vychádza z individuálneho prístupu ku každému architektonickému dielu. Vybrané príklady fotografií architektúry dokumentujú, že pri ich tvorbe sa vo väčšine prípadov nepostupovalo podľa nejakého neprirodzeného mimetizmu, ale naopak, že každý prípad vyžadoval špecifický prístup a pohľad.



:: L. Drs - J. Všetěčka: Obelisk na Hradčanoch, Praha 1981
- žabia perspektíva.

Záver

Ak vychádzame z figuratívneho umenia, teda z umenia opierajúceho sa o vizuálne charakteristiky konkrétnych objektov, toto umenie nás upozorňuje na závažnú okolnosť, že žiadne umelecké dielo nezobrazuje objekty v reálnej podobe. Takisto zistíme, že zásahy, ktoré zmenia reálny výzor zobrazovaných objektov, sú podmienené úmyslom a zámermi autora, lebo cieľom obrazu je to, čo reálne zobrazovaný objekt vo svojom vlastnom význame nevie dopovedať. Stvárňovacie úpravy a zásahy v zobrazovaní teda sledujú konkrétny cieľ, ktorý sa líši od pôsobenia objektov v ich reálnej podobe. Úlohou spomínaných zásahov je vyjadriť určitý konkrétny postoj, určitú myšlienku viažúcu sa na objekt, z ktorého autor vychádza.



:: L. Drs - J. Všetěčka: Štátna banka Na Příkopě,
1981 – náročná perspektíva



:: L. Drs - J. Všetěčka: Schodisko SjF ČVTU Praha, 1981
- letecká perspektíva.

Nijaké umenie nie je umením, keď len zobrazuje a „cituje“ javy z reálneho vizuálneho sveta objektov, ale stáva sa umením, keď sprostredkuje osobitý postoj, myšlienku, ktorá objekt dotvára iným smerom a vŕhajú do priestoru tvorivého myslenia a výtvarnej intencie. Keď chce fotograf v zobrazení vystihnúť špecifické momenty objektu, zdôrazňuje tie momenty, ktoré sú jeho hlavnými nositeľmi a tlmí momenty, ktoré nevychádzajú z koncepcie jeho umeleckej vízie.



:: L. Drs - J. Všetěčka: Staré mesto Praha, 1981 - vtáčia perspektíva.

Ak má vo fotografii architektúry prevážiť plastický výtvarný prístup a presvedčivá interpretácia architektonického diela, tak tomu treba prispôbiť celý pojmový vyjadrovací aparát s dôrazom na vhodný výber výrazových prostriedkov. Striedajú sa tu prudké kontrasty, štýlové citácie, teplá a studená chromatika, ktoré vytvárajú z architektúry bohato artikulovaný výtvarný objekt.

Fotografia architektúry, ktorá sa zdá „najprirodzenejšia“, a pochopenie, ktorej nie je obtiažne, je obyčajne veľmi strojená, umelá a teda najneprirodzenejšia. Jej stvárnenie a kompozícia vyplýva z historicky zakódovanej podmienke, či skôr domnienke, že zobrazenie musí fungovať ako substitút za realitu. Fotografia architektúry má vysokou mierou výtvarnosti akcentovať svoje špecifiká. Niekedy ju skôr možno považovať za výtvarný príbeh, ako za výsledok technickej špekulácie. Predmetom mojich úvah preto nemohli byť všeobecné závery ani konečné riešenia. Tým by sa poprela logika tvorby fotografie architektúry ako špecifickej výtvarnej témy, a tiež možnosti neustáleho rozvoja vzťahu medzi architektúrou a fotografiou.

:: Literatúra

1. ABELLÁN, J. L.: Ideas para el siglo XXI., Libertarias / Prodhufi, S.A., 1994.
2. ALBRECHT, J.: Človek a umenie. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1999.

3. BAHNA, V.: Moderná architektúra a posadnutosť otázkou „prečo“. In: Fórum architektúry – mesačník SAS, č. 7-8/2003.
4. BAHNA, V.: Interpretácia architektonickej myšlienky, Dizertačná práca. - Bratislava : Fakulta architektúry STU, 2004.
5. BALTZER, N.: Photographie d'architecture: saisir l'impalpable, In: L'architecture d'aujourd'hui, N° 354/2004.
6. DETHIER, J.: Images et imaginaires d'architecture, Centre Georges Pompidou / CCI, Paris 1994.
7. FRAMPTON, K.: Moderní architektura (Kritické dějiny). Praha : Academia, 2004.
8. LANGFORD, M.: Tvorivé fotografovanie. - Bratislava : Slovart, 1995.
9. REŽUCHA, A.: Svetlo a priestor. In: Informácie (architektúra, interiér, design), YUDINY, Košice IV/2004.
10. SAUNDERS, W. S.: Modern architecture photographs by Ezra Stoller. - New York : Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1990.
11. VŠETEČKA, J. – DRS, L.: Objektivem počítače. Praha : SNTL, 1981. 158 s.

Ing. arch. akad. arch. Vladimír Bahna, PhD.

:: Recenzný posudok

Štúdia Vlada Bahnu o architektúre vo fotografii mi dlho ležala na stole. Niežeby som sa okúňal vstúpiť do dialógu s jej autorom, ale mal som iné, dôležité povinnosti, ktoré všetci pedagógovia koncom letného semestra poznáme. Napriek tomu som sa občas do nej zahľbil a musím priznať, že som vždy v nej našiel nejaký zaujímavý detail, myšlienku, názor.

Nie som profesionálny kunsthistorik, ani kritik fotografického výtvarna. Som praktický filmár a možno tým mám k Bahnovcom bližšie – už tým viac, že dielo režiséra Vlada Bahnu, priekopníka slovenského filmu, dokumentárneho nevynímajúc, som vždy obdivoval.

Ale syn Vlado Bahna je architekt a kinetizmus sveta a života transponuje cez usporiadanie trojrozmerných hmôt. Je však aj premýšľavý fotograf a vidí bez problémov cez „prvý plán“ obrazu.

Veľmi si vážim, že ma oslovil so žiadosťou o recenziu. Umožnil mi tak zahľbiť sa do problematiky umenia „videnia okamžiku“, ktoré je každému v dnešnej dobe digitálnych prístrojov až vtieravo blízke. Ale paradoxne, ako keby kvalitnej fotografie bolo čoraz menej. Akoby nadmiera možností zahltla kvalitu. Problém architektúry vo fotografii je možno podobný, jeho kontúry sú však jasné. Zahľadme sa na chvíľu do teórie, ktorú priniesla história.

Už viac ako 150 rokov ľudia, zaoberajúci sa fotografiou tvrdia, že fotografia si zaslúži, aby bola považovaná za umenie. Kde-tu a kedy-tedy toto úsilie prinieslo svoje ovocie, prevažná väčšina ľudí však fotografiu za umenie nepovažuje, aj keď sa ňou prakticky zaoberá, využíva a oceňuje. Dnes je už isté (a to vďaka technike), že fotografia prežije obrazy a sochy, ako sme ich chápali od doby renesancie. Je to preto, že fotografia svojou podstatou má veľmi malú alebo žiadnu majetkovú hodnotu, respektíve nemá hodnotu rarity, ako majú obrazy a sochy. Základným princípom fotografie nie je jedinečnosť, ale naopak – nekonečná množiteľnosť. Je záznamom videných vecí a je výsledkom výberu v danej situácii konkrétneho človeka držiaceho prst na spúšti. Fotografia je teda oznámením o udalosti, ktorú zaznamenáva.

Možno že práve tento výsledok potvrdzuje paradox fotografie: „Fotografia je automatickým záznamom danej udalosti prostredníctvom svetla, ale využíva danú udalosť k vysvetleniu tohoto záznamu“ (J. Berger, 1989). A tak sa pozorovanie stáva vedomým.

Je spontánne pozorovanie podriadené nejakej kompozícii? John Berger (1989) dokonca tvrdí, že aj keď každá fotografická príručka hovorí o kompozícii, kompozícia v pravom slova zmysle nemôže byť súčasťou fotografie – ak pravda ignorujeme diela, ktoré vznikajú inscenovaním v ateliéri.

Zobrazené udalosti sú samé o sebe tajomné alebo vysvetliteľné tým, že ich divák poznal ešte skôr ako vznikla fotografia. Čím je teda fotografia zaujímavá?

Skutočný obsah fotografie je neviditeľný, pretože vyplýva z hry s časom a nie s formou. Nezachytáva objekt A, ale objekt A v čase T. Fotografia sa totiž používa ako pripomienka neprítomného. Ďalšou zaujímavou stránkou fotografického zobrazenia je, že fotografia zaznamenáva to, čo „bolo videné“ a svojou povahou vždy odkazuje k tomu, čo videné nie je.

Aj jazyk, ktorý fotografia používa je jazykom udalostí a to, čo ukazuje, vyvoláva tušenie toho, čo sa neukazuje. Teda časť pravdy, ktorá je všeobecná – so vzťahom k zobrazenému aj k nezobrazenému. Aj keď divák má rád napätie z nepoznaného, usiluje sa o zachytenie čo najširšieho priestoru – tak vznikli panoramatické zábery, známe v povedomí širokého publika aj vynálezcov už od čias Daguerra. Aj bratia Lumiérovci, vynálezcovia kinematografu, sa dlhé roky zaoberali panoramatickou fotografiou skôr ako sa dostali k pohyblivým obrázkom. Panorámy boli vlastne len inou formou prezentácie vedút miest. V dvojdimenzionálnom zobrazení naznačovali kompozíciu sídiel a vytvárali útulné tajomno z nezobrazeného. Architektúra, hlavný aktér v tejto obrazovej prezentácii sa mohla ukázať vo vzťahu k priestoru, ktorý obsadila, vyplnila, skrásnila, vyformovala. A práve vtedy, teda v určitom čase. Keď sa priblížime a vojdeme k jednotlivým objektom, objavujú sa neobyčajné štruktúry a plochy reprezentujúce architektonické skvosty – vtipné konštrukcie a viac či menej účelné stavby, mosty, lávky, cesty a ulice, brány a hradby. Skutočnosť – realita verzus momentka zo života mesta v detailoch, častiach, úsekoch, lahodné kompozície diagonál a úbežníkov.

Áno, technický obraz skomponovaný do harmonickej, emotívnej kompozície – ako to môžeme vidieť aj na reprodukciách fotografií pri článku V. Bahnu.

Ak sa vrátíme k slovám J. Bergera – architektúra patrí medzi objekty inscenované a komponované, je podriadená určitej kompozícii, z hľadiska fotografa je to zaujímavá kulisa, poskytujúca vysvetlenie svojej podstaty využitím rozličných uhlov záberu, rakurzov (vertikálneho sklonu kamery) a rozličných svetelných pomerov.

Vzťah architektúry a fotografie reprezentuje predovšetkým rozdelenie na architektúru v postavení

- a) *dominantnom* a
- b) *submisívnom*.

V prvom prípade ide o architektonický objekt ako protagonistu – vystupujú úbežníky v perspektíve, nezvyčajné detaily a konštrukčné prvky, zvyčajne sa štruktúry povrchov, ktoré odborníkovi-architektovi veľa napovedia. Fotograf súčasne využíva aj harmóniu zoskupenia hmôt, estetiku tvaru a vyvoláva tak u pozorovateľa emotívne reakcie.

Na jednej z prvých fotografií Niecephora Niepsa, ktorá nesie názov *Pohľad z okna na dvor* (1826) vidíme strechy vedľajších budov v rozličnom sklone a zvláštnej kompozícii. Nič viac, len plochy. Ajhľa – prvá fotografia je fotografia architektúry. Mohli by sme ju považovať aj za výraznú inšpiráciu pre konkretistov. Fotografia, keď ešte fotografiou nebola a jej existencia bola obmedzená skutočne len na odtlačok reality vo svojej najprimitívnejšej forme (limitovaná technickými možnosťami), sa viazala len na statické objekty – budovy a krajinu, neskôr aj na ľudí, „pripevnených“ ku stoličkám. Teda staré fotografie nezobrazovali veci v určitom časovom výseku, ale v ich trvaní. Dôraz na trvanie súvisí s tradičným ponímaním obrazu ako uzavretého časopriestorového celku, ktorý predpokladá autonómiu obrazového priestoru. Preto sú staré fotografie vždy rámované, či už paspartou, alebo ozdobným kartónom. Chápeme ich ako obrazy, nie ako časový a priestorový výrez ubiehajúcej skutočnosti.

Protikladné ponímanie sa rozširuje až so začiatkom momentnej fotografie a zvlášť s rozšírením fotografických reprodukcí v novinách a časopisoch.

Ale vráťme sa k architektúre. Pretože fotografia využíva plošnú (2D) kompozíciu, hru svetelných a tmých plôch a okrem využitia línií je hra svetla a tmy prostriedkom k zobrazeniu fiktívnej predstavy tretej dimenzie. Aj architektúru, ako výsostne trojdimenzionálne dielo degraduje fotografia na kompozíciu plochy a línie. Pritom harmónia je ukrytá v rytme striedania rôznosvetelných plôch a tak napĺňa aj základnú definíciu „krásna“.

Architektúra ako predloha – môže byť teda aj

a) predmetom zobrazenia – keď je cieľom fotografa priblížiť nám unikum konštrukcie, osobitosť, krásu tvaru vo svojej realistickej podobe.

Ale býva aj

b) základom inšpirácie – plocha, tvar ako prostriedok a reprezentácia prenesených významov, na vyjadrenie metafor a podobenstiev. Pripomeňme si aj celú oblasť štruktúrnej fotografie.

Najčastejšie však je, hlavne v amatérskej fotografii

c) kulisou, pozadím, súčasťou exotických a cudzokrajných miest, ktoré si odnáša turista domov. Sem by sme mohli, ale zaradiť aj fotografie určitých urbanistických celkov a kompozícií – letecké snímky, priehľady ulicami, účelové zoskupenia budov a pod.

Problematika architektonickej fotografie je preto živá a do istej miery vždy kontroverzná, že architektonické dielo nikdy nevidíme odrazu celé. Statickosť objektu je evidentná len vo vzťahu k iným častiam priestoru a k jeho určitej časti. Keď však chceme vidieť budovu celú, musíme „reagovať“ kineticky – teda vykročiť, obísť, nadletieť, jednoducho „rozpohybovať sa“ my, ako pozorovatelia. Pred našim zrakom sa objavujú iné uhly, rohy,

iná perspektíva, iné detaily. Môžeme ich pozorovať z pohľadu, nadhľadu, centrálnne, diagonálne. Náhle kompozície v nás môžu vyvolať pocit harmónie hmoty s priestorom – náš pocit bude esteticky účinný. Keď si ho uchováme v pamäti fotoaparátu, bude nám vždy pripomínať ten prvopočiatkový pocit. Pre odborníka bude ukázkou nápaditosti autora (architekta), ktorý tak vtípne vyriešil kompozíciu (súhrn hmôt), že vyvolal pozornosť. Budova sa nepohne, bude ďalšie desiatky rokov relatívne rovnaká. Ale budú existovať upozornenia na jej zvláštnosť a originalitu z určitých pohľadov a v určitých detailoch - na fotografii. Preto aj E. Stoller potvrdzuje fotografiu ako „neskutočnosť“. Ale neskutočnosť z pozície človeka, ktorý k vyhotoveniu nereálnych pohľadov potrebuje reálnu techniku (optiku, fotoaparát).

V. Bahna prirovnáva architekta a fotografa k skladateľovi a interpretovi. Aj keď fotografista používa architektúru ako materiál, je to materiál zvláštneho druhu – je to hotové (umelecké) dielo. Hotový produkt ponúka na spracovanie a selektovanie inému druhu umenia (fotografii), ktoré ho spracuje svojimi výrazovými prostriedkami do iného umeleckého diela. Podobný prístup sa používa pri filmoch o umení. Obraz tu nie je „partitúrou“, ale samostatným dielom, ktoré ponúka určité detaily či časti k iným kompozíciám (strihovou skladbou) a tak dosiahne emotívnejší výsledok v inom celku a v produkte reprezentujúce filmové umenie. Teda – architektúra ako cieľ zobrazenia, alebo ako prostriedok na dosiahnutie iných výtvarných zámerov. Obidva názory sú akceptovateľné, však s úplne iným zámerom – fotografia architektúry ako emotívny obraz alebo fotografia architektúry ako dokumentácia stavu objektu v určitom čase a priestore – ako som to spomenul vyššie.

Zaujal ma citát od fotografa G. Basilica: „... vzťah svetla a tieňa vyvoláva vo mne dojem metafyzického priestoru, ktorý sa pre mňa stal objavom a dovedol ma k tomu, aby som fotografoval výlučne v ideálnych atmosférických podmienkach.“ Je potvrdením, že architekt ako odborník pozoruje architektonické dielo z profesionálneho hľadiska – oslobodené od prvkov, ktoré je možné využiť aj vo výrazovom arzenáli iného umenia (fotografického). Jeho „fotografické“ bádanie teda smeruje k čo najefektívnejšiemu pohľadu na objekt z určitého uhla a v určitých podmienkach, aby vynikli osobitné konštrukčné prvky. Pritom zmysel jeho fotografie bude len upozornenie na nápaditosť a konštrukčnú tvorivosť autora – architekta. Ďalej upozorňuje na svetlo a tieň a správne ho definuje na fenomén fotografickej inšpirácie.

V závere môjho úsilia o charakteristiku architektonickej fotografie a fotografie architektúry by som sa rád vrátil na začiatok úvahy V. Bahnu k spojeniu „osobito a invenčne podaný fotografický obraz architektúry“.

V dnešnej dobe postmoderného „vir-varu“ aj architektúra, ako zaujímavá predloha získala neobyčajné postavenie. Zatiaľ čo tradičná fotografia dáva empirickú realitu a jej zobrazenie

do priamej súvislosti (pretože umelec chce na fotografiu preniesť ilúziu reálna), v umení súčasnosti tieto hodnoty získavajú inverznú charakteristiku a potreba „reálna“ nie je nutnou podmienkou. Prednosť má myšlienka, farba, svetlo, kompozícia. Vzniká dielo už len málo spojené s realitou okamihu „skutočnosť“, je samé svojbytnou realitou. Žije svojim vlastným životom a nevyjadruje nič iné, len samé seba. Fotografia sa konečne stáva umením ako je maľarstvo, sochárstvo, resp. hraný film. A fotografia sa dnes zmocňuje architektonického objektu ako materiálu a pokúša sa svojim výrazom vytvoriť už možno čosi iné, ako architektonický objekt vlastne reprezentuje.

Štúdia V. Bahnu je neobyčajne podnetná a inšpirujúca. Zvlášť pomôže v našom prostredí – kde sa vychovávajú a pripravujú mladí architekti – tvorcovia kultivovaného prostredia budúcnosti. Nápaditá fotografia architektúry je mostíkom k ďalším druhom umenia, je pomocníkom a inšpirátorom iných pohľadov – na dielo, budovu, človeka, prostredie.

doc. Mgr. Lubomír Horník, ArtD.
Foto: autor

