

Posudek disertační práce

Mariana Kubištová

Česká fotografie architektury ve dvacátých až padesátých letech 20. století

Práce Mariany Kubištové je v českém kontextu cenným příspěvkem k interpretaci fotografie architektury. Na danou oblast totiž autorka nahlíží nikoli jako na reflexi skutečnosti či autonomní artefakt (zde vytvořený v okruhu funkcionalistické architektury), nýbrž jako na „fenomén architektonické kultury“ – hraniční pole vizuální kultury důležité jak z hlediska dějin fotografie, tak architektury. Snaží se přitom „ukázat, jak může její teoretická a historická reflexe obohatit tradičněji chápané dějiny architektury“ (s. 308).

Chvályhodný je též autorčin důraz na hledání autorství jednotlivých snímků architektury a kritika práce s těmito obrazy v kontextu dějin architektury coby s anonymní masou. Za cíl si totiž klade pozvednout fotografii architektury v očích „těch, kteří ji vnímají jen jako od veškeré osobitosti oproštěné řemeslo, jako objektivní záznam reality, nikoliv jako svébytný tvůrčí počin“ (srov. s. 17); co se zdá z hlediska historie fotografie samozřejmým, zjevně neplatí v rámci výzkumu architektury, podobná kritika by ovšem mohla přijít i v opačném gardu.

Hlavní pozornost autorka věnuje živnostenské (komerční) produkci období mezi dvěma světovými válkami (zvláště fotografiím funkcionalistické architektury), přičemž tuto dobu považuje za jakousi „zlatou dobu“ tohoto oboru, kdy se fotografie „stala nepostradatelným článkem symbiózy s moderní architekturou a jejími tvůrci a dosáhla významu, který nikdy předtím, ale ani později už neměla“; tuto klasifikaci bohužel zdůvodňuje jen lapidárním konstatováním, že „v dřívějších dobách byl překážkou především technický stav oboru, [zatímco] později ztratila fotografie architektury něco ze svého předválečného statutu důležitého ukazatele vývoje společnosti“ (s. 16, 45).

Ve snaze propojit různé pohledy na fotografii architektury autorka našla inspiraci v několika knižních titulech převážně z konce 20. století, především v práci Beatriz Colominy *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (1996), dále u Rolfa Sachseho (*Bild und Bau: Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur*, 1997; *Photographie als Medium der Architekturinterpretation: Studien zur Geschichte der deutschen Architekturphotographie im 20. Jahrhundert*, 1984) a Roberta Elwalla (*Building with Light: The International History of Architectural Photography*, 2004). V rovině teoretické reflexe fotografického (technického) obrazu se odvolává především na tři klasiky – Waltera Benjamina, Susan Sontag (O fotografii) a Viléma Flussera (Za filosofii fotografie). Pod vlivem těchto textů pak klade důraz na „mediální podstatu moderní architektury projevující se mimo jiné prostřednictvím jejího fotografického zobrazení“ (s. 25).

Jakkoli je práce Mariany Kubištové inspirativní a ve zdejším prostředí nesporně inovativní, zvláště svým důrazem na „legitimizaci“ zkoumání fotografie v kontextu či z perspektivy dějin architektury, dovoluji si upozornit na některé, dle mého názoru problematické aspekty textu.

Za spornou považuji především práci s obrazovými prameny. S výjimkou odkazů na dobové publikace a pohlednice není zřejmé, do jaké míry autorka pracovala s původními fotografiemi (aktuální terminologii řekněme „fotografickými objekty“), případně zda šlo o autorské negativy, pozitivy,

reprodukce, předtiskový materiál pro pohlednice či magazínové ilustrace, architektem autorizované snímky apod., a zřejmě není ani to, dle jakého klíče byl zkoumaný materiál vymezen.

Dle autorky nevede sledování technické stránky fotografie – hovoří i o „*technické nutnosti*“ – „*k plodnému vystižení průřezu fotografie a architektury*“, proto se jej snaží nalézt „*v povaze kultury [...], označované souhrnně jako modernita*“ (s. 21). Technickou stránku fotografií ovšem redukuje víceméně na otázku expoziční doby, případně retušování (zde víceméně ve smyslu zakrývání), jíž se dotýká v samostatné pasáži, a to navzdory tomu, že – budu-li parafrázovat autorčina slova – *důkazy snah o zamlčování kontextu, respektive první deformace reality, lze nalézt už v ateliéru fotografa* (s. 167); a setkat se s nimi můžeme i na každém dalším kroku. Tyto deformace lze ovšem jen těžko odkrýt bez důkladného zkoumání autentického obrazového materiálu, pouze skrz reprodukce.

Relativizace či dokonce odklon od poznání technické stránky fotografického (tzv. technického!) obrazu se promítá i do teoretické roviny práce, a to ve prospěch pojetí fotografie v duchu Benjamina a Flussera, tedy jako obrazového média, respektive obrazové informace. V důsledku toho se ovšem autorka vzdaluje podstatě zkoumaného tématu, nikoli „*mediální povaze fotografie architektury*“, nýbrž spolu/práci fotografa a architekta – dodavatele a objednavatele. Je-li cílem výzkumu zkoumání interakce obou tvůrců, což ostatně potvrzuje i důraz kladený na práci několika vybraných profesionálních fotografů architektury třicátých a čtyřicátých let 20. století (Sandalo, Sudek, Illek & Paul), nelze fotografické prameny redukovat na informaci, respektive zkoumat pouze obsahovou či formální stránku obrazu nebo se dokonce soustředit na „*individuální styl fotografa*“ (např. s. 69, 160–162).

Nejen v souvislosti s prací Rudolfa Sandala ml. bylo namístě navázat na citovanou inspirativní práci Christine Neuhoff a zaměřit se např. na další okolnosti vzniku fotografií, jejich scénář, účel a způsob použití, spíše než třeba na charakteristiky typu „*jasné, jednoduché, čisté, ba až strohé pojetí námětu, a důraz na funkčnost stavby*“ (s. 69); poslední postřeh a jemu podobné ztrácí poněkud na významu, uvědomíme-li si, že předmětem výzkumu je primárně fotografie funkcionalistické architektury. Nefunkčnost hledání „*individuálního stylu*“, pozorování „*stylové nejednotnosti*“ apod. v tomto kontextu, jakož i opakovaná snaha o vymezování hranic *žánrů* (např. „architektonické“ versus „reportážní“ fotografie)¹ je markantní zvláště v souvislosti s prací firmy Press Photo Service – obrazové agentury, jejíž produkce měla už z principu nalézt širší uplatnění (srov. s. 160–161).

Ačkoli autorka v teoretických pasážích upozorňuje na význam živnostenské (komerční) produkce v oblasti architektonické fotografie třicátých a čtyřicátých letech 20. století, konkrétní vazby mezi fotografy a objednateli (architekty, staviteli, stavebníky, editory aj.) nakonec zkoumá jen okrajově; ať už v důsledku zvoleného teoretického zázemí anebo zmíněné strategie práce s obrazovými prameny a soustředění se na nepřiliš nosné hledání individuálních charakteristik (např. u Sudka „poetičnosti“, u Illka a Paula „reportážním“ prvkům apod.).

¹ Ve snaze vymezit předmět svého zájmu se autorka v úvodní části pokouší mj. o definici žánru „architektonická fotografie“, aby se nakonec přeci jen ztotožnila s všeobjímající definicí Rogera Rössinga (*Architekturfotografie*, Leipzig 1981) (s. 14–15). Tento žánr se pak snaží ukotvit v kontextu dobové vizuální teorie, respektive hledá adekvátní dobovou teorii architektonické fotografie, ovšem evidentně takovou, která by splňovala dnešní kritéria. Přitom se nechce spokojit s faktem, že dobová teorie, necháme-li stranou minoritní kontext avantgardy a teoretiků typu Benjamina, byla především „*technickým návodem pro zájemce o fotografování architektury*“ (s. 17); jako ostatně i tehdejší disciplína dějin fotografie. I tak ovšem lze i ve zdejším prostředí, nevyjímaje vazbu na živnostenskou fotografii, najdou teoretici, jejichž práce přesahuje hranice pouhého technického návodu. V tomto směru vynikl Jiří Jeníček, který ovšem v hodnocené práci (s výjimkou závěrečné antologie) zaujímá jen nepatrný prostor.

Další připomínky a možná témata k diskusi si dovoluji uvést pouze bodově:

- v případě prací Rudolfa Sandala jistě stojí za úvahu skutečnost, že se pohyboval v prostředí brněnských Němců; spíše než hledání analogií jeho práce v díle Giorgia de Chirica či René Burriho
- nacházejí-li se práce Rudolfa Sandala, jemuž je věnována jedna ze tří hlavních kapitol, v „*mnoha sbírkách*“ (s. 78) v ČR a v zahraničí, bylo by vhodné je zmapovat důkladněji, přiblížit a zhodnotit je nejen prostřednictvím tří českých fondů a eventuálně i posunout dosavadní znalost této jistě pozoruhodné osobnosti středoevropských dějin fotografie; zvláště, považuje-li jeho tvorbu sama autorka „*v českém kontextu za unikátní*“ (s. 78).
- přestože je v disertační práci věnována samostatná úvaha problematice retuší, do vlastní analýzy obrazových pramenů se promítá minimálně, podobně jako další, v publikační praxi zcela běžné, často i nezbytné manipulace fotografického obrazu; srov. např. pohlednice Veletržního paláce (obr. 254).
- uvedení padesátých let v názvu práce je poněkud zavádějící, neboť této dekádě je zde věnován jen minimální prostor, a to v závěrečné části
- četné odkazy na „*Písemnou pozůstalost Josefa Sudka*“ by bylo vhodné specifikovat
- za hlubší pozornost jistě stojí krátká zmínka o (možných?) zakázkách Josefa Sudka pro nakladatelství v Německu (viz s. 122)
- samostatný komentář by si zasloužil také fotoarchiv Útvaru hlavního architekta hlavního města Prahy, respektive okolnosti jeho vzniku a formování; nikoli pouze konstatování, že se v něm nachází početný konvolut Illkových negativů (s. 156, 162)
- v případě Sandala by bylo pro změnu vhodné rozvést souvislost s fondem Báňské a hutní společnosti
- inspirací by mohly být mnohé další, v práci neuvedené zahraniční publikace, např. Micheline Nilsen, *Nineteenth-Century Photographs and Architecture*, 2013; příspěvky v monotematickém čísle časopisu *History of Photography* věnovaném fotografii a architektuře (22, 1998, č. 2); Elisabeth Edwards–Janice Hart eds., *Photographs objects histories: on the materiality of images*, 2004; Monika Melters, *Die Versuchungen des Realismus. Zur Theorie und Forschungsgeschichte der Architektur fotografie*, *Fotogeschichte* 34, 2014, 132 aj.
- zajímalo by mne, zda autorka pátrala i po dalších relevantních písemných a obrazových pramenech, případně jakým způsobem a do jaké míry s nimi pracovala; viz např. archivy nakladatelů uvedených periodik, fotoarchiv Obce architektů, ČTK, Štencův archiv, pozůstalosti dalších zmíněných „fotografů architektury“ apod.

Autorce se jistě do značné míry podařilo naplnit v úvodu vytyčený cíl upozornit na některá specifika „*fotografie architektury, možnosti její teoretické reflexe, charakteristické znaky v rozmezí dvacátých až padesátých let 20. století, její funkci i interpretační povahu, dobový kontext, ve kterém vznikala, a důležité osobnosti, které se fotografii architektury v daném období věnovaly*“ (s. 18). Avšak domnívám se, že konečný výsledek charakterizují mnohem lépe slova, která uvádí v samém závěru, a sice že práce „*má upozornit na další cesty, jimiž je možné se při poznávání důležitého fenoménu architektonické kultury, jakým je fotografie architektury, vydat*“ a že „*všechny tyto cesty by pak [...] neměly být vykonávány jen v rámci hranic fotografie architektury, ale měly by také ukázat, jak může její teoretická a historická reflexe obohatit tradičněji chápané dějiny architektury*“ (s. 308). Tomu by

měla přispět i maximálně detailní znalost vazeb mezi příslušným fotografem, objednavatelem a uživatelem konkrétních fotografií, a to jak ve smyslu obrazů, tak i objektů.

Práce Mariany Kubištové splňuje požadavky kladené na disertační práci. Doporučuji ji k obhajobě a navrhuji klasifikovat *prospěla*.



Mgr. Petra Trnková, Ph.D.

V Praze, 17. 5. 2016.