

DOKUMENTACE ZÁVĚREČNÉ PRÁCE



VYSOKÉ UČENÍ TECHNICKÉ V BRNĚ

BRNO UNIVERSITY OF TECHNOLOGY

FAKULTA VÝTVARNÝCH UMĚNÍ

FACULTY OF FINE ARTS

ATELIÉR FOTOGRAFIE

PHOTOGRAPHY STUDIO

PODOBNOSTI V LATENTNOSTI

SIMILARITIES IN LATENCY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

DIPLOMA THESIS

AUTORKA PRÁCE BcA. NIKOLA MACHAČOVÁ

AUTHOR

VEDOUCÍ PRÁCE

SUPERVISOR

MgA. IVARS GRAVLEJS

BRNO 2021

OBSAH DOKUMENTACE:

TEXTOVÁ ČÁST	s. 5–13
OBRAZOVÁ ČÁST	s. 14–18

TEXTOVÁ ČÁST

/anotace/

Tématem této diplomové práce je koncept latentnosti ve fotografii a její podobnosti s něčím na první pohled tak odlišným, jako je výroba betonu a betonových komponentů, respektive prostředí betonárny a její výrobky.

Ve fotografii je pojem latentnost jev spojený se vznikem fotografického obrazu. Pojmenovává konkrétní, velmi specifickou fázi procesu vzniku fotografie, která se pro svou abstraktnost jen velmi těžko uchopuje. Zachycuje totiž něco, co již existuje, ale pouhým okem to ještě nelze vidět.

„Latence označuje vlastnost něčeho, co je latentní (z lat. latens), to jest skryté, utajené, nezjevné. Užívá se o jevech, které se (zatím) neprojevují, přesto jsou už přítomné a mohou se za příhodných okolností vyjevit čili manifestovat. Vyjadřuje časovou prodlevu (tj. zpoždění) mezi iniciací jevu a jeho pozorovatelným projevem.“¹

Ve fotografii latentní obraz vzniká ve světlocitlivé vrstvě emulze filmu ihned v okamžiku, kdy na něj dopadne světlo, tedy laicky řečeno v moment „stisknutí spouště“ fotoaparátu. Obraz až do procesu vyvolání filmu není okem viditelný, ale film nebo fotografický papír v sobě již nese kompletní, přesnou informaci o podobě výsledného obrazu.

V rámci této práce hledám analogie v něčem, co se zdá na první pohled jako naprosto odlišné téma. Zkoumám podobnosti mezi procesem vzniku fotografického obrazu a výrobou betonových komponentů.

¹ BĚLÍK, Václav, Stanislava SVOBODA HOFERKOVÁ a Blahoslav KRAUS. *Slovník sociální patologie*. Praha: Grada, 2017. Pedagogika (Grada), str. 45. ISBN 978-80-271-0599-1. Dostupné z: [https://books.google.cz/books?id=NuS4DwAAQBAJ&pg=PA45&dq=Latence+označuje+vlastnost+něčeho,+co+je+latentn%C3%AD+\(z+lat.+latens\)+to+jest+skryté,+utajené,+nezjevné.&hl=cs&sa=X&ved=2ahUKEwibu9GNgsXwAhX5CRAIHeepDq4Q6AEwAHoECAAAQAg#v=onepage&q=Latence%20označuje%20vlastnost%20něčeho%2C%20co%20je%20latentn%C3%AD%20\(z%20lat.%20latens\)%20to%20jest%20skryté%2C%20utajené%2C%20nezjevné.&f=false](https://books.google.cz/books?id=NuS4DwAAQBAJ&pg=PA45&dq=Latence+označuje+vlastnost+něčeho,+co+je+latentn%C3%AD+(z+lat.+latens)+to+jest+skryté,+utajené,+nezjevné.&hl=cs&sa=X&ved=2ahUKEwibu9GNgsXwAhX5CRAIHeepDq4Q6AEwAHoECAAAQAg#v=onepage&q=Latence%20označuje%20vlastnost%20něčeho%2C%20co%20je%20latentn%C3%AD%20(z%20lat.%20latens)%20to%20jest%20skryté%2C%20utajené%2C%20nezjevné.&f=false)

Toto úsilí doprovázím vlastním uchopením „obou světů“ skrze industriální fotografii, tedy fotografií, která se zabývá prostory a prostředím průmyslové výroby a jejími specifiky.

/motivace, úvod/

V následující části práce shrnu důvody svého zájmu o industriální fotografii, stručně popíšu, proč jsem se rozhodla hlouběji zabývat právě prostředím betonárky, a rozvedu i své motivy výběru tématu pro tuto diplomovou práci.

U většiny autorů, kteří se industriální fotografií zabývají, se projevuje zejména motivace zachytit pomíjivý okamžik procesu výroby daného produktu nebo nějakým způsobem zakonzervovat specifickou podobu továren a další průmyslové architektury, tedy architektury jasně podrobené svému účelu. Další projevující se motivace nalezneme kupříkladu ve zkoumání jedinečnosti místa vzhledem k prostředí, do něž je zasazeno. A nabízí se i touha zdokumentovat výsledky produkce továrny. V ten moment se však terminologie mění a již se nejedná o fotografii industriální, ale postindustriální.²

Zde se zastavím a poukážu právě na svou osobní motivaci pro zkoumání betonárny v malé vesnici Grygov.

Celá zdejší továrna má zatím téměř původní vzhled, který bude s největší pravděpodobností zanedlouho přeměněn. Spoustu věcí zde nenávratně změní či dokonce zcela nahradí modernější technologie výroby betonu i inovace nutné pro efektivnější funkčnost hal. I mě tedy motivovala příležitost konzervace současné podoby betonárny a jejího okolí, ono „zastavení času“ skrze fotografii a touha zaznamenat tento typ a konkrétní podobu objektu dříve, než dojde k jeho neměnné proměně vlivem neodkladné modernizace.

² STOLORZ, Kacper. *Polská industriální fotografie po roce 1990*. [online]. Opava, 2017 [cit. 2021-5-12]. Dostupné z: <http://www.itf.cz/dokumenty/polska-industria-lni-fotografie-po-roce-1990-kacper-stolorz.pdf>. Teoretická bakalářská práce. Slezská univerzita v Opavě.

Svým geniem loci mi přitom veřejnosti jinak pochopitelně nepřístupná betonárna učarovala jen náhodou. Poprvé jsem ji navštívila díky rodinnému známému, který zde pracuje a místem mě ochotně provedl. Již po první návštěvě ve mně zůstalo nutkání navštívit továrnu znovu a snad ji i začít více prozkoumávat.

Betonárna mi zůstala v paměti ještě dlouho. Rozhodla jsem se její prostředí i proces výroby betonu podrobněji poznávat, přičemž zajímavý pro mě byl i historický exkurz do dějin tohoto pro zdejší okolí tolik definujícího objektu.

Betonárna Prefa v Grygově byla založena v roce 1949³ a primárně se zabývá výrobou betonových prefabrikátů pro kanalizace, odvodnění a inženýrské sítě. Vzhledem k tomu, že od původní výstavby byl celý její komplex budov a obslužných objektů jen minimálně rekonstruován, je vzhled výrobních hal z většiny dochován v původním stavu.

Zajímavostí také je, že byl tento výrobní areál postaven z betonu vyrobeného dělníky samotné betonárny, což dalo vzniknout zdejší jedinečné podobě industriální architektury. „*Prefu bud' milujete, nebo nenávidíte, není nic mezi tím,*“⁴ řekl i s ohledem na podobu místa technický ředitel Jeroným Jahn, když jsem poprvé továrnu navštívila. Tento výrok v průběhu mých dalších návštěv a fotografování nezávisle na sobě potvrdilo i několik dalších zaměstnanců Prefy.

Práce v náročném prostředí betonárny není pro každého. Vzhledem k tomu, že bývalí majitelé údržbu zanedbávali, což je zřejmé i ze současného stavu výrobních hal, nedostalo se ani na základní vybavení betonárny, jako je například vytápění. Zdejší zaměstnanci tak běžně pracují ve velkých mrazech, které nejen, že zneprůjemňují pracovní podmínky, ale dokonce i narušují proces tuhnutí betonu. V takové situaci přicházejí na řadu krizová řešení problému, například v podobě průmyslových přímotopů či zahalování betonových výrobků do obrovských plachet tak, aby nízké teploty nenarušily jejich technické vlastnosti.

Pět dní v týdnu, osm hodin denně desítky dělníků usilovně pracují v Prefě na výrobě betonových prvků, skruží a potrubí, které se pak zanedlouho pohřbí hluboko do země. Jejich

³ Závod Grygov. CSBETON Prefa [online]. [cit. 2021-5-12]. Dostupné z: <https://www.csbetonprefa.cz/cs/o-nas>

⁴ Rozhovor s technickým ředitelem Prefa Grygov Jeronýmem Jahnem, ze dne 12. 12. 2020

úkolem bude pouze plnit funkci, pro kterou byly zkonstruovány. Je pravděpodobné, že je po desítky let nikdo neuvidí, tedy až do doby, než svou funkci plnit z nějakého důvodu přestanou a budou muset být nahrazeny novými.

Problematikou výkopů, tedy něčeho pohřbeného hluboko pod zemí, se zabývá umělec Hynek Alt ve své publikaci *Untitled (infrastructures & the beach)*. Fotografuje technickou infrastrukturu pod městským povrchem, která je dočasně odkrytá. „*Zachycuje nesmírně provizorní okamžik něčeho, co sice bude existovat navěky, ale už to nikdo nikdy nebude moct vidět,“ líčí dramaticky Sanguinetti, podle kterého se fotografie stávají nezpochybnitelným dokumentem něčeho, čehož existenci pak nebude možné viditelně prokázat.*⁵

Prefa tvoří téměř soběstačný subjekt. Celá továrna je rozdělena na několik oddělení, ve kterých probíhají jednotlivé fáze výroby. U větších výrobků je prvním krokem vytvoření ocelových armatur, jež zajišťují vyšší pevnost v tahu betonu. Následuje příprava formovací techniky, tedy vložení armatur, manipulačních prostředků a dalších komponentů do forem. Komponenty jsou negativy pro výsledný produkt a udávají jeho tvar. Jsou vyřezávány z velkých polystyrenových kvádrů a následně natírány růžovou voskovou směsí, která se zatvrzuje pomocí obrovské UV pece. Proces pokračuje aplikací odformovacího oleje a litím betonové směsi do forem. Beton ve formách tvrdne přibližně osm hodin v závislosti na okolní teplotě. Po odformování získá každý výrobek své „rodné číslo“ a přichází sedmidenní proces zrání a klopení, který se odehrává přímo v halách. Po konečné fázi je výrobek připraven k použití a je převážen na stavbu, kde je pohřben pod zemský povrch.

Zkoumáním procesu výroby betonu jsem našla hned několik podobností ve výrobě betonových odlitků se vznikem fotografie, a to jak v analogové, tak i v digitální podobě tohoto média. V případě analogové⁶ výroby (produktu) fotografie vzniká v první fázi negativ.

⁵ ČECHLOVSKÁ, Magdalena. *Úvahy nad výkopy. Umělec Alt fotografoval potrubí a kabely, vydal o tom knihu* [online]. In: . 2021 [cit. 2021-5-19]. Dostupné z: https://magazin.aktualne.cz/kultura/umeni/uvahy-nad-vykopy-hynek-alt-untitled-infrastructures-beach/r~e5e26f4ca1b511eb89ccac1f6b220ee8/?fbclid=IwAR0GLR5VQIERRTDc_nXrxmdsc-D8VEca57tSk0fg0DNLCLmEpZyLqQ3O8Bc

⁶ V kontextu této diplomové práce je pojem *analogová fotografie* chápáný jako klasická černobílá fotografie, vznikající na filmový materiál.

Analogová fotografie je tak obrácený výrobek stejně, jako je tomu u betonových prefabrikátů a jejich formy. V obou případech se následně stává negativ sekundárním produktem. V některých případech je dokonce přebytkem již nepotřebným k nezávislé existenci výrobku, ve své podstatě bezcenný odpad odsouzený k likvidaci. Vždyť přece jen výsledný produkt je to, co by mělo poutat pozornost.

Přesuneme-li se do digitální podoby fotografie, jisté analogie latentnosti můžeme vidět i zde. Zmáčknutím spouště fotoaparátu vytváříme v mžiku virtuální soubor, který je kódován pomocí jedniček a nul, jež jsou pro běžného člověka ryze abstraktní. Odraz reality, tedy světlo dopadající na snímač, je digitálním fotoaparátem zaznamenána v binárních kódech. Autor využívající při fotografování právě tuto technologii zpravidla pořizuje (za jedním účelem) více obdobných, nikdy však ne zcela totožných snímků, respektive kódů. Až následně pak jednotlivé kódy blíže zkoumá a rozhoduje, který použije a který naopak vymaže. Přestane však snímek poté existovat? Vymaže jej zcela ze světa? Nebo zůstane jen latentně ležet ukrytý někde v datových hloubkách – podobně jako betonové díly pod našima nohama? A jakým způsobem určíme z kvant kódů ten správný, vhodný k uchování?

Ve fotografii obecně lze těžko najít jasně definovaná kritéria, podle kterých se lze řídit při výběru dostatečně dobrých, vhodných či jinak jednoznačně kvalitativně rozlišitelných fotografií. Podrobnosti najdeme například u technických fotografií, u nichž jsou jisté požadavky na technickou kvalitu snímku. Pokud vidíme hned na první pohled, že je fotografie technicky nevyhovující, je předem určena k zániku tak, jako je tomu u nepovedeného, například přemrzlého betonu. V tom případě fotografie mizí někde v hlubinách datového světa. Je však možné, že ji časem znovu objevíme tak, jako odložené nevhodné betony tajně pohřbené za betonárnou.

/vymezení cíle práce, její praktický přínos/

Celou práci jsem uchopila jako rozvitý neohraničený celek. Nekladla jsem si žádné pomyslné hranice, které bych nesměla překročit. Právě naopak, při každé návštěvě jsem se nechala unášet životem a aktuálním děním v betonárně. Vždy jsem se snažila zapadnout do pulsujícího pracovního prostředí a nijak z něj zbytečně nevyčínat. Narušovat chod místa svou přítomností

by bylo vyloženě kontraproduktivní, nepodařilo by se mi pak zachytit jeho žitou autenticitu. Pomalu jsem se tedy procházela a vždy jinde, z jiného úhlu hledala punctum, které bych si přála zachovat ve své paměti a jež bych převedla do digitálního fotografického obrazu. Fotografovala jsem tedy vždy něco, co jsem si jednoduše chtěla zapamatovat, nebo jsem naopak nechtěla, aby to bylo zapomenuto.

Nutno podotknout, že jsem vlastně nehledala nic konkrétního. Skutečně každá návštěva Prefy byla zcela jiná. Přicházela jsem do ní nečekaně, pokaždé v jinou část pracovní doby. Měnili se zde proto pracovníci, nálada, druh práce i zvuky strojů. S otevřenou myslí jsem procházela celým objektem betonárny a nechávala se unášet prostředím. Nenuceně jsem komunikovala se zaměstnanci a kolikrát i bez vyžádání se od nich dozvídala další nové informace o daném procesu nebo třeba společných zájmech či osobním životě. Navazovala jsem konverzace, přijímala nová fakta, vstřebávala pro mě nevšední podněty.

Výsledkem této diplomové práce je soubor subjektivních objektů, které tvoří artefakty samotné betonárny, snaží se přiblížit její prostředí, mé pocity i nalezené podobnosti mezi našimi profesemi.

/popis díla/

Objekty Podobnosti v latentnosti jsou tvořeny především ze zbytkových materiálů pro výrobu betonu. Pracuji se stavebními materiály, jako jsou betonové krychle, jež byly použity pro testování výroby betonových dílů, nebo s kruhovými výřezy z betonových prefabrikátů. Dalším použitým materiálem je polystyren, který je odpadem z negativů betonových forem. Využívám právě těchto materiálů k propojení s fotografií.

K vytvoření výstavního souboru jsem použila digitální fotografii především kvůli výše zmiňovaným podobnostem. Rozhodla jsem se ji ale vyvést z digitální podoby pomocí převodu negativu do podoby analogové, a tak provázat její podobnosti s latentností fotografického obrazu. Během takového postupu vznikaly negativy, které jsou sekundárními produkty, stejně jako velké kusy růžových polystyrenů. Pro přenos snímků na materiál jsem zvolila techniku kyanotypie využívající fotocitlivosti železitých solí.

Kyanotypii jsem zvolila primárně z technických důvodů. Hlavním z nich je možnost přenosu fotografického obrazu na nejrůznější materiály, díky čemuž se nabízí široké možnosti k experimentování. Nutno říct, že kyanotypii jsem se zabývala i ve své předchozí tvorbě, proto je mi tato technika blízká a ráda zkoumám její technické vlastnosti a flexibilitu.

Pro osvit kyanotypie se používá buď přírodní UV světlo ze slunce, nebo lze použít právě UV pec, stejně jako tomu je u betonových forem. Kyanotypie je jednou z nejstarších fotografických technik, avšak v historii byla fotografie často odmítaná pro svou sytě modrou barvu. Byla však používána k zhotovování kopií stavebních a strojírenských výkresů, kde sytá modř nevadila.⁷ Pro industriální fotografii tedy ideální, symbolická technika.

Jako nosič fotografií používám odpadový materiál sesbíraný v průběhu mých objevných návštěv v betonárně. Jedná se o sekundární produkty, které byly určeny k záhoubě. Byly odloženy a čekaly pouze na zničení. Rozhodla jsem se tento odpadní materiál dále využít, i když nebylo předem zcela jasné, zda je vhodný právě pro přenos fotografií pomocí kyanotypie. Chtěla jsem však zrecyklovat hmotu, o kterou už nikdo nestál, a skončila by na betonovém pohřebišti za betonárnou, které zde již tvoří součást krajiny.

Pro mě jakožto technického laika se tedy jednalo o materiál stejně cenný jako každý jiný. Více než samotný materiál jsem se však při výběru vhodných kusů snažila vnímat objekty, které utvářel.

Takto pak probíhalo mé experimentování s nimi: Na kusy polystyrenů a betonů jsem nanesla vrstvu želatiny, která napomohla lepší přilnavosti chemikálií na daný materiál, a vytvořila tak emulzi vhodnou jako podklad pro chemikálie i základ pro fotografický obraz. Bez použití želatiny se ukázalo přenesení obrazu, nebo alespoň jeho částí, jako technicky zcela nemožné.

⁷ Fotochemický modrotisk. *Chemie a světlo* [online]. [cit. 2021-5-12]. Dostupné z: <https://www.chemieasvetlo.cz/teorie/fotochemicky-modrotisk/>

Mnohdy kvůli nepoddajnosti materiálu vznikaly poměrně abstraktní obrazy, které jsem neodmítala, ale naopak přijímala jako součást mého zkoumání i tvůrčího procesu. Zároveň jsem zde nacházela další podobnosti v latentnosti. Na výsledných tiscích je zřejmé, že obraz zde kdysi byl, ale již pomíjí. Divák je proto nucen strávit více času nad objevováním dané fotografie, která jako by splynula se strukturou betonu.

V průběhu přenášení fotografií na vybrané kusy hmoty se prvky obrazu objevovaly, byly na materiálu vyobrazeny, ale vzhledem k okolním podmínkám a chemickým nestálostem zanedlouho poté znovu zanikaly. Stávaly se tak opět latentními, ukrytými někde ve spárách betonu, nebo dost možná již nenávratně zmizely. O tomto procesu svědčí jen zbylé zbytkové artefakty, které svědčí o tom, že toto bylo.

Tento moment mi připomíná myšlenky Rolanda Barthesa, který ve své knize zmiňuje, že: *„Fotografie je absolutní jednotlivina, suverénní nahodilost, tuhá a tupá, je to Toto (je to tento snímek a nikoli snímek vůbec), jedním slovem: to, co Lacan nazývá Tyché, Příležitost, Setkání, Reálno v jeho neudolatelném výrazu. Když buddhismus označuje realitu, říká sunya, prázdno, ale také tathata: takovost, bytí tak a tak, být toto.“* Dále pak tvrdí, že: *„Fotografický snímek nelze přetvořit (vyslovit) filozoficky, je zcela přeplněn nahodilostí, jejíž je průhlednou a lehkou obálkou.“*⁸ Kladu si tedy otázku, jaký je fotografický snímek v případě, že byl a plnil funkci takovosti, ale rozplynul se do něčeho abstraktního, po čem zůstaly pouze známky bytí? Přechází takový snímek do sunya, tedy do prázdna?

/instalace/

Podobnosti v latentnosti tvoří instalace objektů pokrytých fotografiemi nebo jejich fragmenty. Jsou umístěny na též plachtě, jež slouží k zahalování betonových výrobků ve snaze uchránit je před nepříznivými podmínkami. V celé instalaci se snažím malými útržky přenést prostředí betonárny do výstavního prostoru. Krycí plachta, která je ve většině fotografií spojujícím

⁸ BARTHES, Roland. *Světla komora: poznámka k fotografii*. Vyd. 2., upr., (Ve Fra 1.). Přeložil Miroslav PETŘÍČEK. Praha: Fra, 2005, str.10. ISBN 978-80-86603-28-5.

atributem, vytváří pozadí objektů obdobně, jako tomu je v původním prostředí. Zároveň tvoří pozadí, které vymezuje prostor pro jistou akci.

Instalace obsahuje objekty, na nichž fotografický obraz zdegradoval vlivem vnějšího prostředí. Zapojeny jsou i negativy, tedy takzvané přebytky z výroby – jak ty fotografické, tak i pozůstatky z betonových forem. Dále pak drobné fotografické podobizny pracovníků betonárky, kteří jsou součástí zdejší komunity, a tvoří tak s továrnou neodmyslitelný celek.

/výsledek/

V diplomové práci jsem se snažila vysvětlit, jakým způsobem jsem hledala analogie mezi fotografií a výrobou betonových komponentů. Následně jsem propojila jednotlivé části výsledných průsečíků v podobě použití zbytkových produktů z betonárny pro přenos fotografií zachycující zdejší prostředí a atmosféru. Zároveň jsem se pokusila o vytvoření nevyčerpávající, avšak obsažné dokumentace prostoru betonárny, a utvořila tak kompaktní celek, který může v budoucnu posloužit jako samostatný soubor fotografií aspirující na uchování historické podoby místa i zachycení genia loci skrze fotografické médium. Věřím, že bude přínosem i po dokumentární stránce.

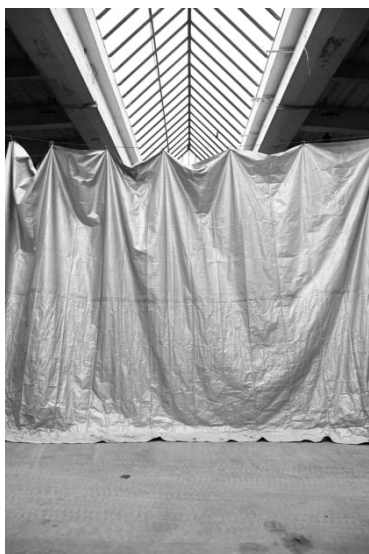
Zásadní součástí mé diplomové práce pak bylo zkoumání nových materiálů, hledání cest i technických možností k aplikaci historické fotografické techniky kyanotypie, kde jsem po jistém zkoušení našla a popsala vhodný technologický postup.

I přes to (a nejspíš právě proto), že jsem si dopředu nekladla striktní cíle, nesvazovala se jasně daným postupem technologie přenosu obrazu či výrazným konceptem celé práce, domnívám se, že v konečném důsledku vznikl osobitý soubor navazující na mou předchozí tvorbu a mapující moje postupné poznávání místa i tajů výroby betonu.

OBRAZOVÁ ČÁST



Pod plachtou, digitální fotografie, 2021



Návštěvy 1, 2, 3, digitální fotografie, 2020-2021



Otisky neotisky, digitální fotografie, 2021



Já to tu mám rád, digitální fotografie, 2020-2021



Grygov, kyanotypie na betonu, 2021



Armatury, kyanotypie na betonu, 2021



Beton, kyanotypie na betonu, 2021



Hřbitov, kyanotypie na polystyrenu, 2021



Starý známý, kyanotypie na polystyrenu, 2021