Fotografické výstavy v Haus der Kunst v Mnichově

Ewelina Bialoszewska

Fotografické výstavy v Haus der Kunst v Mnichově

Photographic exhibitions at Haus der Kunst in Munich

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě
Diplomová práce
Opava 2026
Institut tvůrčí fotografie
Obor: Tvůrčí fotografie
Vedouci prace: Prof. Mgr. Václav Podestát
Oponent: Mgr. Štěpánka Bieleszová, Ph.D.



SLEZSKÁ UNIVERZITA
FILOZOFICKO-PŘÍRODOVĚDECKÁ FAKULTA V OPAVĚ



Ewelina Bialoszewska

SLEZSKÁ UNIVERZITA V OPAVĚ
Filozoficko-přírodovědecká fakulta v Opavě

ZADÁNÍ DIPLOMOVÉ PRÁCE

Akademický rok: 2025/2026

Zadávající ústav: Institut tvůrčí fotografie

Studentka: Ewelina Bialoszewska

UČO: *69557*

Program: Tvůrčí fotografie

Téma práce: Fotografické výstavy v Haus der Kunst v Mnichově

Téma práce anglicky: Photographic exhibitions at the Haus der Kunst in Munich

Zadání: Práce se zabývá historií fotografických výstav v Haus der Kunst a zkoumá vystavená díla a fotografy, kurátorské přístupy i proměňující se roli fotografie v rámci výstavního programu.

Literatura:
BRANTL, Sabine. Haus der Kunst, München: ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus. München: Allitera-Verlag, 2007. Edition Monacensia.
BRASSAÏ, Barbara HEINRICH, a SALZBURGER MUSEUM FÜR MODERNE KUNST UND GRAPHISCHE SAMMLUNG, eds. Brassaï - vom Surrealismus zum Informel: 21. Mai - 10. Juli 1994 Rupertinum, Salzburger Landessammlungen; Oktober - Dezember 1994 Museum Fridericianum. Salzburg: Rupertianum, 1994.
Albert Renger-Patzsch: Meisterwerke [Ausstellung, Sprengel Museum, Hannover, 13. April bis 22. Juni 1997, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, 10. Juli bis 7. September 1997, Fotomuseum, Winterthur, 22. November 1997 bis 22. Januar 1998, Haus der Kunst, München, 30. Januar bis 13. April 1998]. München: Schirmer-Mosel, 1997.
LARSSON, Bernard et al., eds. Berlin, Hauptstadt der Republik: Fotografien aus einer geteilten Stadt ; 1961 - 1968 ; Haus der Kunst, München [24. April 1998 bis 12. Juli 1998]. Göttingen: Steidl, 1998.

Vedoucí práce: prof. Mgr. Václav Podestát

Datum zadání práce: 21. 3. 2026

Souhlasím se zadáním (podpis, datum):

.....
prof. PhDr. Vladimír Birgus
vedoucí ústavu

Abstrakt

Vědecká diplomová práce se zabývá fotografickými výstavami v Haus der Kunst v Mnichově. Zaměřuje se na klíčové výzkumné otázky a historické aspekty, například od kdy je zde fotografie vystavována, kteří fotografové se na výstavách podíleli, jak byly řešeny výstavní prostory, jaké architektonické koncepce prostoru byly vyvinuty, kdo výstavy kurátoroval a jaká díla byla prezentována.

Práce zkoumá roli fotografie v rámci výstavního programu instituce a to, jak se přístup k fotografii v průběhu času měnil. Metodologicky je práce založena na analýze výstavních katalogů, archivních materiálů, rozhovorů a dalších dokumentů z archivu Haus der Kunst / Dům umění a Zentralinstitut für Kunstgeschichte / Zentralní institut dějin umění v Mnichově. Pozornost je věnována zejména kurátorským konceptům, výstavním programům a formám prezentace fotografických děl. Cílem je sledovat vývoj fotografických výstav v institucionálním kontextu a analyzovat, jak by se mohl výstavní program fotografie v budoucnu dále vyvíjet.

Práce je rozdělena do několika kapitol. Nejprve je představena historie instituce do roku 1992, včetně důvodů její výstavby a její nacistické minulosti. Následuje založení nadace, institucionální vývoj od 90. let a období jednotlivých ředitelů. Poté jsou analyzovány realizované výstavy se zvláštním zaměřením na zúčastněné fotografy a kurátorské koncepty. V rámci této práce jsou prováděny rozhovory a Haus der Kunst je porovnáván s dalšími institucemi v Mnichově. Na závěr jsou výsledky analyzovány a zasazeny do akademického kontextu.

Klíčová slova: Fotografie; Fotografické výstavy; Haus der Kunst; Kurátorská praxe; Dějiny výstav; Institucionální kontext; Archivní výzkum

Abstract

The master's thesis focuses on photographic exhibitions at Haus der Kunst in Munich. It addresses key research questions as well as historical aspects, such as since when photography has been shown there, which photographers have participated in the exhibitions, how the exhibition spaces were designed, which architectural spatial concepts were developed, who curated the exhibitions, and which works were presented.

The thesis examines the role photography has played in the institution's exhibition program and how the approach to photography has changed over time.

Methodologically, the thesis is based on the analysis of exhibition catalogues, archival material, interviews, and other documents from the archives of Haus der Kunst and the Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Munich. The focus lies in particular on curatorial concepts, exhibition programmes and forms of presentation of photographic works. The aim is to trace the development of photographic exhibitions within an institutional context and to analyze how the photography exhibition programme might further evolve in the future.

The thesis is structured into several chapters. First, the history of the institution up to 1992 is presented, including the reasons for its construction and its Nazi past. This is followed by the founding of the foundation, the institutional development since the 1990s, and the terms of office of the various directors. Subsequently, the realized exhibitions are analyzed, with a particular focus on the participating photographers and curatorial concepts. As part of this work, interviews are conducted and Haus der Kunst is compared with other institutions in Munich. Finally, the results are analyzed and placed within an academic context.

Keywords: Photography; Photographic exhibitions; Haus der Kunst; Curatorial practice; Exhibition history; Institutional context; Archival research

Poděkování

Chtěla bych poděkovat prof. Mgr. Václavu Podestátovi za jeho cenné rady, pomoc a vedení během zpracování této práce. Mé poděkování patří také všem mým profesorům, vyučujícím a kolegům na ITF. Čas strávený na ITF byl pro mne výjimečný.

Dále bych chtěla poděkovat paní Brantl, vedoucí archivu v Haus der Kunst, Lence Kargol za pomoc s překladem práce do češtiny, Sahře Zobair za podporu při grafickém zpracování a také mému příteli Komnenu Tadićovi za druhou korekturu a psychickou podporu. Bez vaší pomoci by realizace tohoto projektu byla výrazně obtížnější.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto práci vypracovala samostatně a použila jsem pouze citované zdroje, které uvádím v bibliografických odkazech.

Souhlas se zveřejněním

Souhlasím, aby tato práce byla zařazena do Univerzitní knihovny Slezské univerzity v Opavě, do knihovny Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a zveřejněna na internetovýchstránkách Institutu tvůrčí fotografie FPF SU v Opavě.

Počet stran

275

Počet znaků

235 882

2026 @ Ewelina Białoszewska
ITF FPF Slezské univerzity v Opavě

Obsah

1. Úvod 17

2. Historie do roku 1992 25
2.1. Změna názvu 33
2.2. Nadace Haus der Kunst 39
2.2.1. Christoph Vitali 40
2.2.2. Chris Dercon 42
2.2.3. Okwui Enwezor 44
2.2.4. Andrea Lissoni 46

3. Zavedení fotografie v Haus der Kunst 49
3.1. Koncepce fotografických výstav 53

5. Rozhovor 225
5.1. Hans Deumling 227
5.2. Mara Fischer 229
5.3 Christopher Tech 231

7. Společné rysy a rozdíly mnichovských výstavních institucí 251

9. Index osobností 261

10. Bibliografie 269

4 Fotografické výstavy v Haus der Kunst 59

4.1. Brassai - Od surrealismu k informelu 60
4.2. Umbo - Od Bauhausu k fotožurnalismu 64
4.3. Albert Renger-Patzsch - Mistrovská díla 71
4.4. Bernard Larsson - Berlín, hlavní město republiky. Fotografie z rozděleného města 1961–1968 79
4.5. Ute Klophaus - Mýtus Weimaru 83
4.6. Germaine Krull - Avantgarda jako dobrodružství 89
4.7. Sophie Calle - Příběhy 95
4.8. Dora Maar & Pablo Picasso 101
4.9. Bernd a Hilla Becher - Typologie 109
4.10. Sbírka Herzog - Tělo fotografie 117
4.11. Robert Adams - Otočit se zpět 123
4.12. Lee Friedlander - Fotografie 1956–2004 129
4.13. Click, Double Click 135
4.14. Andreas Gursky - Retrospektiva 153
4.15. Martin Parr - Parr-Svět 159
4.16. William Eggleston - Demokratická kamera, fotografie a video 1961-2008 167
4.17. Michael Schmidt - Šedá jako barva 177
4.18. Thomas Ruff 183
4.19. Vzestup a pád apartheidu: fotografie a byrokracie každodenního života 189
4.20. Lorna Simpson 195
4.21. Stan Douglas: inscenace 201
4.22. Thomas Struth - Figura a pozadí 207
4.23. Stopa - formace podobnosti Fotografie a video z The Walther Collection 215

6 Instituce v Mnichově prezentující fotografii 233

6.1. Münchner Stadtmuseum / Městské muzeum v Mnichově 239
6.2. Pinakothek der Moderne / Pinakotéka moderny 241
6.3. Lenbachhaus 243
6.4. Museum Brandhorst / Muzeum Brandhorst 245
6.5. Kunsthalle München / Kunsthalle Mnichov 247
6.6. Kunstfoyer 249

8 Závěr 255

1.

Úvod



001 Haus der Kunst v Mnichově, 2026. Foto: Ewelina Bialoszewska



002 Haus der Kunst v Mnichově, 2026
Foto: Ewelina Bialoszewska



003 Haus der Kunst v Mnichově, 2026
Foto: Ewelina Bialoszewska

1. Úvod

Haus der Kunst v Mnichově je dnes významnou galerií současného umění, její původ je ale úzce spojen s nacistickou propagandou. Budova byla postavena v letech 1933–1937 podle plánů architekta Paula Ludwiga Troosta (1878–1934). Tento německý architekt sehrál klíčovou roli při formování oficiální architektury nacistického režimu. V případě Haus der Kunst se jednalo o první monumentální kulturní projekt Třetí říše.

Původně byla budova pojmenována Haus der Deutschen Kunst, tedy „Dům německého umění“, a k otevření došlo 19. července 1937 za přítomnosti Adolfa Hitlera. Veřejnosti byl výstavou „Große Deutsche Kunstausstellung“, jednou z nejznámějších propagandistických akcí nacistického režimu, prezentován symbol „správného“ německého umění. Měla naplňovat funkci prezentace ideologicky schváleného umění (tzn. realistické, heroické, „árijské“) a také kontrastovat s moderním uměním, označeném za „zvrhlé.“

Jejím cílem bylo přesvědčit veřejnost, že jde o „degeneraci“, chaos a „neněmeckou“ kulturu, zesměšnit moderní umění (expresionismus, kubismus, dadaismus...), legitimizovat konfiskaci tisíců děl z muzeí a vyvolat u diváků odpor i zmatek.

Po válce byl objekt převzat americkou okupační správou a objekt se stal klubem pro americké důstojníky s taneční síní, kasinem a tenisovým kurtem vzadu za budovou.

Dnes je Haus der Kunst velkým mezinárodním centrem současného umění a je považován za místo aktuálních výstav. Je platformou badatelských výzkumů, také centrem výměny tvůrčích zkušeností a uměleckých i společenských diskuzí. Rok 2024 s 440 000 návštěvníky ukazuje, že program zahrnující fotografii, malbu, video a mediální umění, instalace a současné experimentální formy vzbuzuje velký zájem. Umělecká instituce, obklopená velkým parkem, Anglickou zahradou (Englische Garten), na Prinzregentenstraße 1, blízko Eisbachu a surfařské vlny, se nachází v centrální poloze města. V provozu má i denní kavárnu, Zlatý bar a P1, mnichovský noční klub.



004 Haus der Kunst v Mnichově, 2026
Foto: Ewelina Bialoszewska



005 Haus der Kunst v Mnichově, 2026
Foto: Ewelina Bialoszewska

1. Úvod

Haus der Kunst je veřejná umělecká instituce, která však nevlastní vlastní sbírku umění. Namísto toho prezentuje výhradně dočasné výstavy, přibližně osmkrát ročně. Hlavní důraz je kladen na současné umění. Dům patří Svobodnému státu Bavorsko a je provozován nadací Stiftung Haus der Kunst. Zaměstnanci muzea se intenzivně zabývají historií a vývojem této umělecké formy a zkoumají její různé proudy. K výstavám je doprovodně pořádán pestrý program akcí, včetně koncertů, přednášek a performancí.[1]

Budova má základní plochu 8 000 metrů čtverečních, z čehož 5 400 metrů čtverečních je využíváno pro výstavy.[2]

Haus der Kunst nemá vlastní sbírku. To otevírá mnoho možností, neexistuje žádný pevný plán, které výstavy musí být prezentovány. Tým Haus der Kunst se řídí jasnou koncepcí. Často dostávají návrhy výstav zvenčí. Tyto návrhy jsou interně diskutovány, ale jako odborníci věří, že Haus der Kunst může být nejživější a nejvíce inovativní díky vlastním nápadům. Kurátoři většinou spolupracují s mezinárodními institucemi.[3]

Program výstav v Haus der Kunst má řadu svých specifik. Program se postupně vyvíjí, některé výstavy jsou plánovány v úzké spolupráci s partnerskými domy či muzei doma i v zahraničí, jiné jsou zcela samostatně realizovány a vyvíjeny. Někdy jsou výstavy také předávány jiným institucím. Výstavy se postupně skládají do soudržné koncepce a tvaru. Všechna rozhodnutí jsou stanovena nejpozději rok dopředu, ale flexibilní plánování umožňuje Haus der Kunst vždy reagovat na aktuální témata a zahrnout významné projekty ještě těsně před dokončením programu. Tímto způsobem zůstává instituce živá, překvapivá a otevřená, jak pro umění, tak pro návštěvníky, kteří jsou vybízeni k objevování nových perspektiv a zážitků.

1 Leichte Sprache. In: Haus der Kunst München [online] [cit. 10.02.2026]. Dostupné z: https://www.hausderkunst.de/leichte-sprache
2 kunst.freunde - Gesellschaft der Freunde Haus der Kunst. Gesellschaft der Freunde der Stiftung Haus der Kunst München e.V.s. 84
3 Tamtéž, s. 115.



006 Haus der Kunst v Mnichově, 2026. Foto: Ewelina Białoszewska

1. Úvod

U interních a vlastních projektů probíhá plánování a realizace podobným způsobem. O tématu, které má být realizováno jako výstava, rozhoduje tým společně s kurátorem domu, například: Xue Tan, Dr. Janou Baumann, Sarah Johannou Theurer, Lydií Antoniou a Lydií Korndoerfer většinou tři až čtyři roky předem. Po fázi intenzivní diskuze a úvah nastane klidová fáze, čas na vývoj nápadů a myšlenek.[4]

Zhruba dva roky předem začíná konkrétní praktická práce na výstavě.

Zapůjčování uměleckých děl pro velkou výstavu je dnes velmi obtížné a často zdlouhavé. Nejprve se žádá o nejdůležitější a nejznámější díla daných umělců a umělkyň, avšak právě tato díla často nebývají zapůjčena. Bývají velmi cenná a citlivá nebo příliš důležitá pro vlastní sbírky. Po dlouhé době příprav, která s sebou přináší mnoho zklamání, začíná těsně před otevřením poslední fáze – instalace a aranžování výstavy.

Dny, kdy se výstava skutečně instaluje, kdy se rozhoduje o tom, kde bude každé dílo umístěno či zavěšeno a jak spolu budou jednotlivá díla komunikovat, trvají přibližně týden. Ačkoli existují podrobné plány vytvořené dlouho dopředu, se zahájením instalace často ztrácejí svůj význam. V této fázi je nutné činit rychlá rozhodnutí, protože praktické potřeby mají přednost před původními záměry.[5]

V Haus der Kunst pracují lidé jako asistenti při programové a výstavní produkci, například Leonie Kürbs. Ostatní jsou buď ze stálého týmu, nebo jsou k jednotlivým projektům povoláni externě.[6]

4 Kontakt & Team. In: Haus der Kunst München [online] [cit. 31.03.2026] Dostupné z: https://www.hausderkunst.de/ueber-uns/kontakt-team
5 GARDNER, Belinda Grace, HAUS DER KUNST MÜNCHEN s.43-45
6 Kontakt & Team. In: Haus der Kunst München [online] [cit. 31.03.2026] Dostupné z: https://www.hausderkunst.de/ueber-uns/kontakt-team

2.

Historie do roku 1992



007 Haus der Deutschen Kunst / Dům německého umění, 1937. Foto: Mnichovský státní archiv

2. Historie do roku 1992

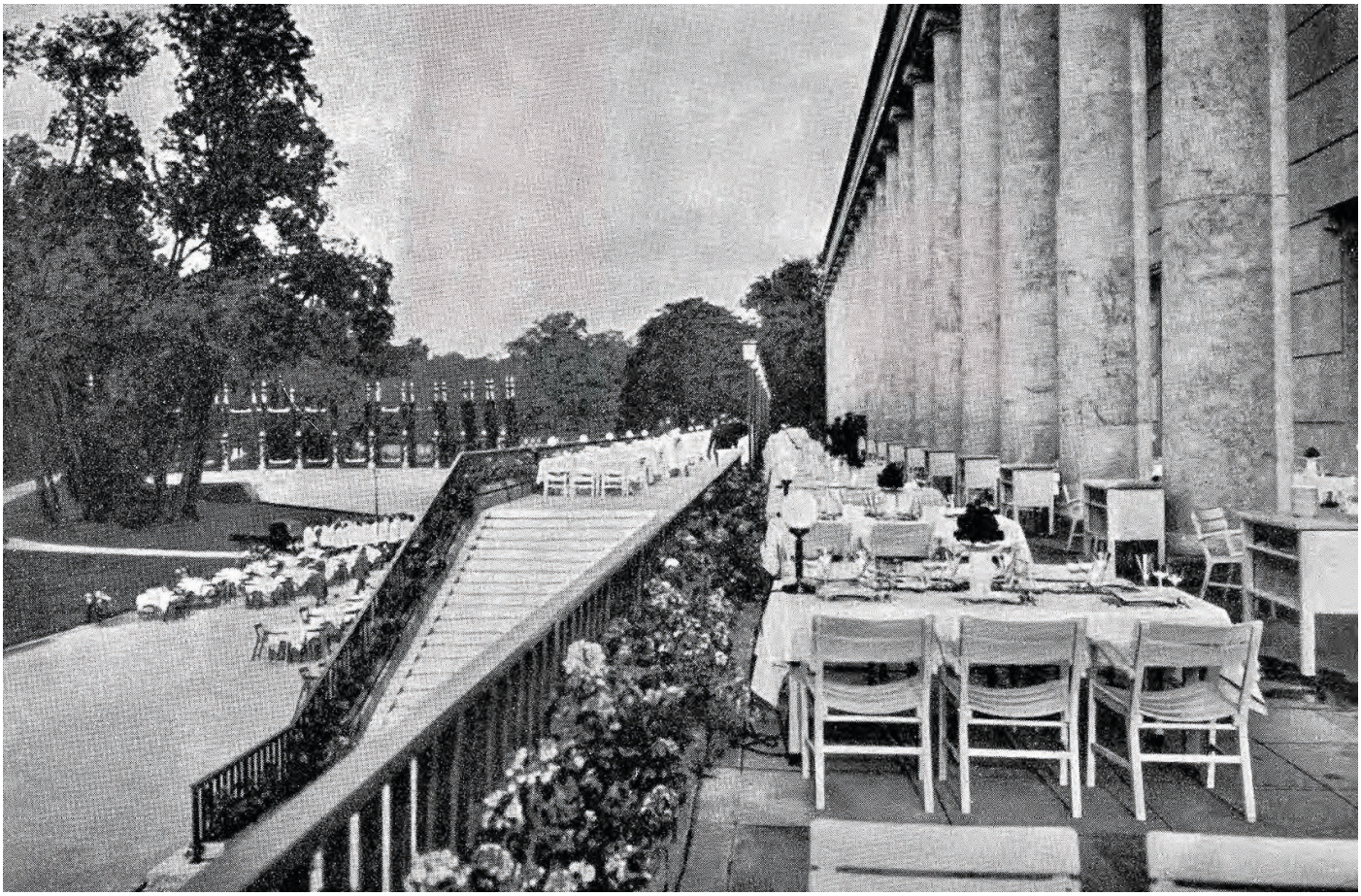
Mnichov. Město známé pivem, fotbalem, penězi, vysokým nájemným, kulturou a radostí ze života. Světově proslulé jsou Oktoberfest, klub FC Bayern Mnichov, Hofbräuhaus a pivní zahrady pod kaštany. Jako turisté byste své putování začali ve starém Městě, na Marienplatz před budovou radnice, dále přes Odeonplatz směrem k Hofgarten, k surfařské vlně a do Englischer Garten. V bezprostřední blízkosti se nachází Haus der Kunst.

Před vznikem Haus der Kunst stojí za to nahlédnout do jeho předchozí historie. V Mnichově kdysi stála obrovská výstavní hala – Skleněný palác (Glaspalast). Postavený v roce 1854 na pozemku staré botanické zahrady v oblasti Maxvorstadt, měl původně sloužit pouze dočasně pro průmyslové výstavy, ale rozhodlo se budovu o délce 234 metrů a šířce 67 metrů ponechat a využívat ji jako výstavní a společenský prostor. Glaspalast byl postaven, aby pojmul velké akce, a byl působivým příkladem flexibilní architektury.[7]

Byl především známý díky Velké mnichovské výstavě umění, až v roce 1931 požár, pravděpodobně založený úmyslně, zcela zničil Glaspalast. Požár zničil až 3000 uměleckých děl.[8]

Glaspalast byl pro mnichovské výstavy natolik centrální, že jeho ztráta znamenala konec důležité fáze historie. Mnichovští umělci dělali nátlak na ministerstvo, aby vyhlásilo soutěž na plánování a výstavbu nového výstavního domu poté, co byl Glaspalast ztracen. Když v roce 1933 přišli k moci nacisté, byla soutěž zastavena a nový výstavní dům – Nový Glaspalast – měl být navržen Paulem Ludwigem Troostem. Paul Ludwig Troost se narodil v roce 1878 v Elberfeldu a od roku 1900 žil v Mnichově. Byl samostatným architektem a oblíbeným architektem Adolfa Hitlera.[9]

7 BRANTL, Sabine. Haus der Kunst, München: ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus. s. 18-19
8 Tamtéž, s. 13
9 Tamtéž, s. 29



008 Terasa Haus der Kunst, cca 1937. Foto: Historický archiv Haus der Kunst Mnichov

2. Historie do roku 1992

Toto rozhodnutí přišlo přímo od Adolfa Hitlera. Měl konkrétní představy o tom, jak by měla působit propagovaná státní architektura – monumentální, hrubá, hranatá forma, která měla vzbuzovat respekt a ohromovat lidi. Aby byl tento efekt dosažen, byly při stavbě použitý masivní, blokové tvary, 160 metrů dlouhé fasády z vápence, tlusté zdi a těžké římsy. Výstavní sál působil velkolepě, přísně a uzavřeně, s jednoduchými, hrubými detaily, jasnou symetrií a jednotně uspořádanými sloupy, pilíři, dveřmi a okny. Budova měla být vybavena kotelnou, klimatizací a výtahy.[10]

Místo Nového Glaspalastu byl postaven „ Haus der Deutschen Kunst" / "Dům německého umění". Nevznikl na místě staré botanické zahrady v Maxvorstadtu, kde vyhořel Starý Glaspalast, ale na Prinzregentenstraße u Englischer Garten.[11]

Jak jsem zmínila již výše, Haus der Deutschen Kunst měl sloužit jako symbol nacismu. Byl první stavbou, pomocí které chtěli vědomě prezentovat svůj vkus navenek. Financování této budovy bylo z velké části umožněno soukromými investory, mimo jiné Robertem Boschem, Augustem von Finckem, Hermannem Schmitzem, Wilhelmem von Opelem a Karlem Friedrichem von Siemens.[12]

Stavba budovy stála přibližně devět milionů říšských Marek.[13] Budova byla postavena tak, aby zobrazovala megalomanii a propagandistické cíle nacistů. Měla demonstrovat moc a ideologicky ovlivňovat lidi.[14]

Paul Ludwig Troost navrhl režimu reprezentativní stavbu, avšak jejímu dokončení se již nedočkal. Zemřel 21. ledna 1934. Převzetí projektu a jeho architektonické kanceláře proběhlo prostřednictvím jeho manželky a spolupracovníků.[15]

Haus der Deutschen Kunst vystavovalo výhradně díla odpovídající ideálům nacistů, zatímco umělci, jejichž tvorba těmto představám odporovala, byli vyloučeni nebo eliminováni.

10 GARDNER, Belinda Grace, HAUS DER KUNST MÜNCHEN s.16
11 BRANTL, Sabine. Haus der Kunst, München: ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus. s. 44
12 Tamtéž, s. 63
13 Tamtéž, s. 56
14 GARDNER, Belinda Grace, HAUS DER KUNST MÜNCHEN s.14
15 BRANTL, Sabine. Haus der Kunst, München: ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus. s. 35



009 Pohled do výstavy v Archivní galerii Haus der Kunst, 2026. Foto: Ewelina Bialoszewska



010 Pamětní deska poděkování pro sponzory, Archivní galerie v Haus der Kunst, 2026. Foto: Ewelina Bialoszewska



011 Pohled do výstavy v Archivní galerii Haus der Kunst, 2026. Foto: Ewelina Bialoszewska

2. Historie do roku 1992

Budova byla prvním velkým architektonickým projektem, který nacisté veřejně prezentovali. Lidé byli cíleně ovlivňováni, aby přijali ideály nacistů ohledně umění, kultury a společnosti.[16]

Když byla 18. července 1937 zahájena první „Velká výstava německého umění“, ukázalo se, že velká reklama „nacistické revoluce“ v umění byla pouze propagandou. Ve skutečnosti se nacistické umění opíralo o staré akademické tradice - nebyly zde žádné skutečné novinky, převládalo klasické, konzervativní malířství a známá témata.[17]

Velká výstava německého umění“ se konala opakovaně každý rok a byla hojně navštěvována. Haus der Deutschen Kunst od samého začátku prezentoval pouze umění, které se líbilo Hitlerovi, a moderní umění vylučoval. Sloužil současně k oslavě Hitlerem oblíbeného umění a potlačování všeho, co bylo moderní.[18]

Prezentovaná díla v Haus der Deutschen Kunst byla po umělecké stránce velmi tradiční. Většinou se jednalo o obrazy zobrazující krajiny, zvířata, zátiší, portréty, scény ze života venkova a mytologické motivy ale také propagandistické nacistické umění realismu. Obrazy vůdců NS byly umisťovány na zvlášť nápadná místa v budově, aby zdůraznily politický sdělení.

Od roku 1939 byly prostřednictvím výtvarných děl ukazovány především válečné motivy a vojáci. Zobrazení sledovala jasný propagandistický účel. Umění podporovalo ideologii NS tím, že násilí a útlak vykreslovalo jako čestné a nezbytné. Vojáci byli inscenováni hrdinsky a v agresivních pózách. Tato zobrazení měla divákům sdělit, že používání násilí a potlačování slabších je oprávněné a společensky normální. [19]

Kurátoři těchto výstav vystavovali pouze díla, která zastupovala propagandistické poselství.[20]

16 Tamtéž, s. 7-8
17 Tamtéž, s. 87
18 GARDNER, Belinda Grace, HAUS DER KUNST MÜNCHEN s.119
19 BRANTL, Sabine. Haus der Kunst, München:
ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus. s. 85
20 Tamtéž, s. 99



012 Velká německá umělecká výstava, 1940. Foto: Ústřední institut dějin umění, Fototéka

2. Historie do roku 1992

Dokonce i v dobách, kdy byl Mnichov ohrožen bombardováním a každodenní život byl plný strachu, násilí a ztrát, poskytovaly výstavy a budova lidem jakýsi pocit bezpečného útočiště, i když ve skutečnosti tomu tak nebylo. Byla to iluze a umění mělo vyvolávat pocit bezpečí, naděje a víru ve vítězství, přestože realita byla stále horší.

Poslední „Velká německá výstava umění“ se konala 28. července 1944.[21]

30. dubna 1945 americké jednotky vstoupily a obsadily Haus der Deutschen Kunst, kde zřídily důstojnický klub, kasino, taneční sál a obchody. Americká okupační moc pověřila bývalé zaměstnance domu péčí o německá umělecká díla, která byla v budově stále přítomna.[22]

Dokonce se uvažovalo o jeho demolici, ale okupační moc chtěla, aby se po druhé světové válce Mnichov opět stal kulturním centrem, a proto byla budova ponechána. [23]

2.1. Změna názvu

V roce 1946 byl „Haus der Deutschen Kunst“ přejmenován na „Haus der Kunst“.

První výstava po nacistické éře byla zahájena 17. ledna 1946 v západním křídle pod názvem „Bavorské obrazy 15. a 16. století“[24] mimo jiné s díly Albrechta Dürera[25] a významná výstava ve východním křídle – „Bavorská exportní výstava“ - se konala od 26. května 1946 do 31. prosince 1947 a představovala produkty z průmyslu, řemesel a módy. [26]

Mnoho děl pocházelo ze sbírek poničené Staré Pinakotéky v Mnichově. Jelikož budova Haus der Kunst byla během války jen málo poškozena, bylo možné zde nadále pořádat výstavy.

21 Tamtéž, s. 107
22 Chronik Haus der Kunst. In: Haus der Kunst München [online] [cit. 19.01.2026]. Dostupné z: https://www.hausderkunst.de/ueber-uns/geschichte/chronik
23 GARDNER, Belinda Grace, HAUS DER KUNST MÜNCHEN s.17
24 MÜNCHEN, Haus der Kunst. Ausstellung bayerische Gemälde des 15, und 16. Jahrhunderts. Bayer. Staatsgemälde-Sammlungen, 1946
25 Haus der Kunst (München) – Historisches Lexikon Bayerns. In: [cit. 19.01.2026]. Dostupné z: https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Haus_der_Kunst_(M%C3%BCnchen)
26 Chronik Haus der Kunst. In: Haus der Kunst München [online] [cit. 19.01.2026]. Dostupné z: https://www.hausderkunst.de/ueber-uns/geschichte/chronik



013 Der Blaue Reiter, pohled na instalaci, 1949, Foto: Městský archiv Mnichov FS-ERG-H-0665

2.1.
Změna názvu

V roce 1948 bylo založeno „Ausstellungsleitung München e.V“ / „Výstavní ředitelství Mnichov zapsaný spolek “ Cílem spolku bylo oživit dřívější tradici, kdy umělci sami organizovali a kurátorsky zajišťovali své výstavy. Prostřednictvím spolku mohli společně, nezávisle během roku, pořádat výstavy, prezentovat a prodávat svá díla. Do Ausstellungsleitung München e.V. patřily tři mnichovské umělecké spolky: Münchener Secession, Neue Gruppe a Münchener Künstlergenossenschaft.[27]

Díky tomu Ausstellungsleitung München e.V. každoročně organizovala „Velkou výstavu umění Mnichov“ a tím podporovala tématické výstavy ve spolupráci s renomovanými historiky umění a kurátory.[28]

Až do konce 80. let spolek pořádal v Haus der Kunst mnoho dalších výstav na různá témata. Tyto výstavy byly velmi oblíbené, často přitahovaly velký počet návštěvníků a získávaly mezinárodní uznání.[29]

Od roku 1948 tehdejší ředitel Peter A. Ade významně přispěl k tomu, že Haus der Kunst začal navazovat a udržovat kontakty s umělci z celého světa. Díky jeho práci se dům umění stal důležitým místem pro avantgardní umění a dnes slouží jako příklad toho, jak prezentovat umění vizionářský a zároveň obnovovat mezinárodní renomé muzea.[30]

V roce 1949 se konala další výstava klasické moderny po druhé světové válce: „Der Blaue Reiter – Mnichov a umění 20. století“, kurátorovaná Ludwigem Grote.[31] Viz fotografie 013.

Haus der Kunst se pomalu odtrhával od své nacistické minulosti a začal vystavovat moderní a současné umění. Současně byla odstraněna umělecká díla, která byla za nacistické éry vystavována na Hitlerových propagandistických výstavách. Tato díla byla považována za ideologicky poskvrněná a neměla být již veřejně prezentována.

27 Historie. In: [cit. 19.01.2026]. Dostupné z: https://www.kuenstlerverbund-hausderkunst.de/ueber-uns/historie.html
28 Chronik Haus der Kunst. In: Haus der Kunst München [online] [cit. 19.01.2026]. Dostupné z: https://www.hausderkunst.de/ueber-uns/geschichte/chronik
29 Historie. In: [cit. 19.01.2026]. Dostupné z: https://www.kuenstlerverbund-hausderkunst.de/ueber-uns/historie.html
30 KUNST-MAG. Haus der Kunst – die Nachkriegsinstitution, 1945-1965 [online]. 2016 [cit. 19.01.2026]. Dostupné z: https://www.kunst-mag.de/2016/12/22/haus-der-kunst-die-nachkriegsinstitution-1945-1965/
31 .kunst.freunde - Gesellschaft der Freunde Haus der Kunst. Gesellschaft der Freunde der Stiftung Haus der Kunst München e.V S. 84



014 Návštěvníci výstavy Picassa před „Guernicou“, 1955. Foto: Městský archiv Mnichov, Foto: Rudi Dix

2.1. Změna názvu

Mnichov se snažil kulturně nově profilovat a zároveň se vědomě otevíral mezinárodní moderně. Dělo se tak prostřednictvím výstav, jako byly „Díla evropské plastiky“, ale také mimo Haus der Kunst bylo vystavováno evropské sochařství, prostřednictvím putovních výstav např. moderní francouzské umění.

Kvůli nedostatku výstavních prostor ve městě se Haus der Kunst otevřel modernímu umění. Mnoho budov a muzeí v Mnichově, včetně Staré a Nové Pinakotéky, bylo vážně poškozeno bombardováním.[32]

V roce 1954 byl založen spolek „Gesellschaft der Freunde der Ausstellungsleitung Haus der Kunst e.V.“ „Společnost přátel vedení výstav v Haus der Kunst.“, dnes: Společnost přátel nadace Haus der Kunst s cílem podporovat činnost Haus der Kunst, zejména výstavního vedení, poskytovat ideální a materiální podporu poté, co Peter A. Ade vedl Haus der Kunst bez veřejných prostředků podle soukromo-podnikatelského modelu.[33] O rok později byla budova americkou vojenskou správou plně navrácena městu. V rámci výstavy „Pablo Picasso 1900–1955“ v roce 1955 bylo dílo Guernica poprvé vystaveno v Německu.[34] Viz fotografie 014. Jako jedno z nejslavnějších protivojenských děl v dějinách umění představuje Guernica silný a výrazný symbol proti válce a teroru. Dnes má tento rozměrný obraz (vysoký 349 cm a široký 777 cm) své pevné místo ve sbírce muzea Reina Sofía v Madridu.[35]

V 60. - 70. letech byla v Haus der Kunst vystavována díla umělců, jejichž tvorba byla nacisty z německých muzeí odstraňována. „Stačí připomenout znovusetkání s Ernstem Ludwigem Kirchnerem, Oskarem Schlemmerem, Wassilym Kandinským, Paulem Klee, Edvardem Munchem, Pablem Picassem, Paulem Cézannem, Vincentem van Goghem, Fernandem Légerem, Emilem Nolde, Le Corbusierem, Oskarem Kokoschkou, Marcem Chagallem, Paulem Gauguinem, Henri Toulouse-Lautrecem, Wilhelmem Lehmbruckem, Georgesem Braquem, Pierre Bonnardem, Maxem Beckmannem, Joanem Miró, Lyonelem Feiningerem, Egonem Schielem, Maxem Ernstem a Erichem Hecklem.

32 GARDNER, Belinda Grace, HAUS DER KUNST MÜNCHEN s.121-124
33 Verein [online] [cit. 23.01.2026]. Dostupné z: https://junge.freunde-hausderkunst.de/verein
34 Chronik Haus der Kunst. In: Haus der Kunst München [online] [cit. 19.01.2026]. Dostupné z: https://www.hausderkunst.de/ueber-uns/geschichte/chronik
35 BLB: 2021-07-14 Picassos politisches Engagement. In: [cit. 16.03.2026]. Dostupné z: https://www.blb-karlsruhe.de/blblog/2021-07-15-picasso-und-guernica



015 Christian Boltanski, Résistance, instalace, Haus der Kunst. 1993/94, Foto: Wilfried Petzi

2.1. Změna názvu

Paralelně a mezi těmito výstavami si místní umělecké spolky každoročně pořádaly svou prodejní přehlídku - „Velkou mnichovskou“.”[36] Haus der Kunst se stal známým místem, prezentujícím moderní umění.[37]

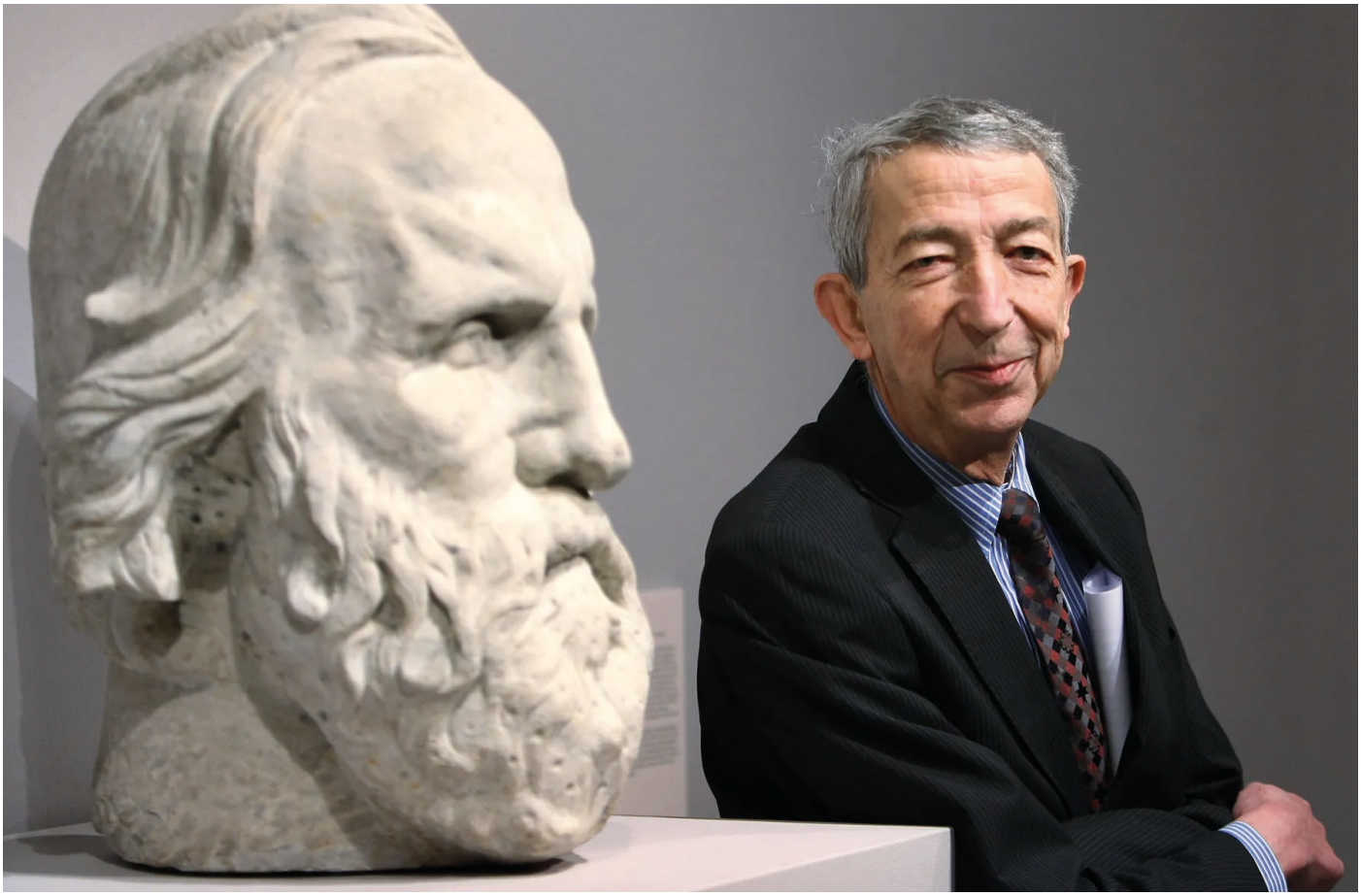
V roce 1982 opustil Peter A. Ade Haus der Kunst a jeho nástupcem se stal Hermann Kern.[38] Než se Hermann Kern stal ředitelem v Haus der Kunst, zorganizoval více než 50 výstav pro Kunstraum München, napsal řadu přednášek a článků o současném umění, teorii umění a kulturních dějinách a působil také jako autor putovních výstav zaměřených na kulturní historii. Po třech letech ve funkci ředitele zemřel 2. dubna 1985. [39]

Jeho nástupkyní se stala Magdalena Huber-Ruppel.[40]
Na konci 80. let se začala projevovat klesající motivace osob odpovědných za chod Haus der Kunst, budovy bylo zároveň třeba technicky a provozně renovovat. I Magdalena Huber-Ruppel se jako ředitelka výstavního vedení necítila dobře. Přišla o práci. Ona a její 14členný zaměstnanecký tým byl rozpuštěn. Její pozice jako vedoucí výstavního vedení Haus der Kunst byla zrušena koncem února 1990.[41]
Pauza byla využita k zahájení nových opatření a projektů. Začaly rekonstrukční práce.[42]

2.2. Nadace Haus der Kunst

V roce 1992 byl Haus der Kunst právně reorganizován a převeden do podoby nadace „Stiftung Haus der Kunst München gemeinnützige Betriebsgesellschaft“ / „Nadace Haus der Kunst Mnichov – nezisková provozní společnost“. [43] Tato nová právní forma byla důležitým krokem k zajištění existence a pokračování Haus der Kunst jako kulturní instituce v Mnichově a k dlouhodobému finančnímu a organizačnímu zabezpečení domu, aby mohl i nadále vystavovat umění a působit kulturně.

36 GARDNER, Belinda Grace, HAUS DER KUNST MÜNCHEN s.20
37 Tamtéž, s. 121
38 Chronik Haus der Kunst. In: Haus der Kunst München [online] [cit. 19.01.2026]. Dostupné z: https://www.hausderkunst.de/ueber-uns/geschichte/chronik
39 SCHEIDT, Jürgen vom. Der Herr der Labyrinthe: Hermann Kern zum Gedenken (1941-1985) [online]. 2013 [cit. 23.01.2026]. Dostupné z: https://scilogs.spektrum.de/labyrinth-des-schreibens/hermann-kern-1941-1985-in-memoriam/
40Chronik Haus der Kunst. In: Haus der Kunst München [online] [cit. 19.01.2026]. Dostupné z: https://www.hausderkunst.de/ueber-uns/geschichte/chronik
41 MÜLLER, Hans-Joachim. Die Entsorgung des Kunsttempels. Die Zeit [online]. 1990 [cit. 10.02.2026]. Dostupné z: https://www.zeit.de/1990/05/die-entsorgung-des-kunsttempels/komplettansicht
42 GARDNER, Belinda Grace, HAUS DER KUNST MÜNCHEN s.21
43 Chronik Haus der Kunst. In: Haus der Kunst München [online] [cit. 19.01.2026]. Dostupné z: https://www.hausderkunst.de/ueber-uns/geschichte/chronik



016 Christoph Vitali. Foto: Oliver Berg/dpa

2.2.1. Christoph Vitali

Christoph Vitali, renomovaný kurátor výstav a zároveň ředitel a jednatel divadla am Turm, Künstlerhaus Mousonturm, kulturních aktivit OFF-TAT a Schirn Kunsthalle, se stal novým ředitelem nadace Haus der Kunst. Narodil se v roce 1940 ve Curychu, získal doktorát z práv a jako vedoucí kulturního odboru města Curych přinesl nové impulzy do divadla a filmu. Řídil také dvě muzea v Curychu. V roce 1979 se přestěhoval do Frankfurtu nad Mohanem, kde působil jako správní ředitel Městských scén, a v 80. letech převzal vedení divadla Theater am Turm a Kunsthalle Schirn.[44]

Spolu se svým motivovaným týmem, do kterého patřili Hubertus Gaßner a Bernhart Schwenk, vedl od roku 1993 Haus der Kunst. Budova na Prinzregentenstraße za jeho vedení znovu návštevnicky ožila.[45] Christoph Vitali pokračoval ve své práci jako kurátor výstav, představoval retrospektivy klasické moderny. V Haus der Kunst prezentoval pokroková a experimentální umělecká díla. Současně byla vědomě tematizována historie místa, což otevíralo možnost kritického pohledu na současnost. Bývalá část Ehrenhalle, která za nacistů sloužila jako symbolická kulisa moci, se po změně stala v Haus der Kunst místem experimentů a mezinárodních uměleckých projektů.[46]

Především byla prezentována také nová média a fotografie. Vitali a jeho tým chtěli, aby umění bylo zážitkem. Prostřednictvím překvapivých výstav motivovali návštěvníky k jinému pohledu a objevování hloubky děl. Nakonec to byla samotná díla, která návštěvníky fascinovala a otevírala jim nové perspektivy.[47] Vitaliho angažmá bylo úspěšné, což se odrazilo v návštěvnosti. Aby výstavy pokryly různorodé zájmy návštěvníků, konalo se zde často několik výstav současně. Sázel na neobvyklé nápady, jako dlouhé otevírací hodiny nebo noční akce, aby zasvětil návštěvníky do světa umění.[48] Od roku 1994 zde byli prezentováni umělci jako: Brassai, Albert Renger-Patzsch, Richard Prince, Per Kirkeby, Bernard Larsson a Francis Bacon. [49]

Po deseti letech jako ředitel Haus der Kunst zorganizoval více než 100 výstav. Opustil Mnichov a začal pracovat jako nový ředitel Fondation Beyeler v Riehen u Basileje.[50]
Christoph Vitali zemřel v roce 2019 ve věku 79 let.

44 GARDNER, Belinda Grace, HAUS DER KUNST MÜNCHEN s.42
45 Tamtéž, s. 21
46 BRANTL, Sabine. Haus der Kunst, München:
ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus. s. 121
47 GARDNER, Belinda Grace, HAUS DER KUNST MÜNCHEN s.9-10
48 Tamtéž, s. 42
49 Historisches Lexikon Bayerns.: [cit. 19.01.2026]. Dostupné z:
https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Haus_der_Kunst_(M%C3%BCnchen)
50 kunst.freunde - Gesellschaft der Freunde Haus der Kunst.
Gesellschaft der Freunde der Stiftung Haus der Kunst München e. V. S.78



017

Chris Dercon. Foto: Thibaut Voisin

2.2.2. Chris Dercon

Chris Dercon, Belgičan, historik a kurátor, narozený 30. července 1958, převzal nové vedení.[51]

Byl ředitelem Haus der Kunst v letech 2003–2011. Chtěl, aby středem pozornosti bylo současné umění. Program neměl zahrnovat pouze malbu nebo sochařství, ale také fotografii, architekturu, design, módu a film.[52]

Spolu s otevřeným historickým archivem začal podrobnější průzkum o vzniku budovy a jaký vliv na ni má jeho minulost. Od té doby se Haus der Kunst stále více zabývá temnou částí své historie spojenou s nacismem. Stalo se to pevnou součástí výstavního programu.

V roce 2003 byl zahájen například projekt „Kritischer Rückbau" / "Kritická rekonstrukce". V jeho rámci byly zrušeny stavební úpravy provedené po válce, které měly „skrýt" nacistickou minulost budovy. Takto zůstává vzpomínka na tuto temnou dobu otevřená. Důležitým momentem byla také výstava „Partners" kanadské sběratelky Ydessa Hendeles a její sochy, například socha Adolfa Hitlera, klečícího se sepjatýma rukama k modlitbě. To ukázalo, že Chris Dercon chtěl dělat nové a neobvyklé výstavy, kde se umění setkává s jinými tématy a myšlenkami. Díky tomu se Haus der Kunst stal pro mnoho návštěvníků místem dalších výstavních výzev.[53]

Ve své pozici ředitele vždy myslel na místní podmínky. Pro něj byl Mnichov vesnicí, zcela odlišnou od barevných jiných mezinárodních měst. Proto byl jeho cílem vytvořit v Haus der Kunst otevřenější, světovější atmosféru. Tento cíl dosáhl díky výstavám umělců jako Paul McCarthy, Gilbert & George a Ai Weiwei. Bylo pro něj důležité, aby veřejná muzea učila a uchovávala paměť společnosti. Chtěl, aby muzea nejen vystavovala, ale také trvale předávala znalosti. Po sedmi letech působení v Mnichově, přešel v roce 2011 do Tate Gallery v Londýně.[54]

51 Die Veränderung der Museen ist unaufhaltsam. In: KUNSTFORUM International [online] [cit. 31.03.2026]. Dostupné z: https://www.kunstforum.de/artikel/die-veraenderung-der-museen-ist-unaufhaltsam/
52 Chronik Haus der Kunst. In: Haus der Kunst München [online] [cit. 19.01.2026]. Dostupné z: https://www.hausderkunst.de/ueber-uns/geschichte/chronik
53 Verein [online] [cit. 23.01.2026]. Dostupné z: https://junge.freunde-hausderkunst.de/verein/
54 RUNDFUNK, Bayerischer. Haus der Kunst: Er geht - Chris Dercon. [online]. 2011 [cit. 05.03.2026]. Dostupné z: https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/kulturwelt/chris-dercon-abschied-haus-der-kunst100.html



018 Okwui Enwezor. Foto: Joerg Koch/Getty Images

2.2.3. Okwui Enwezor

V roce 2011 se novým ředitelem Haus der Kunst stal Okwui Enwezor (*1963), nigerijský kurátor, umělecký kritik, spisovatel, básník, akademický pracovník a pedagog.

Bylo mu tehdy 47 let, žil v New Yorku a v roce 2002 kurátoroval výstavu současného moderního umění Documenta 11 v Kasselu (koná se každých pět let) a Benátské bienále v roce 2015, čímž se stal prvním kurátorem mimoevropského původu a afrického původu, který vedl obě tyto akce. Prostřednictvím tohoto ročníku kasselské výstavy umění navázal intenzivní kontakt s mezinárodním uměleckým světem. Usiloval o to, aby Documenta přesahovala dosavadní rámec a hledala dialog s mezinárodní uměleckou scénou. V roce 2010 zorganizoval výstavu v Ulmu, kde byla africká fotografie prezentována vedle portrétů Augusta Sandera.[55]

Během svého vedení Haus der Kunst zde vytvořil program s mezinárodním přesahem. Příkladem byla výstava „Postwar: Art Between the Pacific and the Atlantic, 1945–65“ v roce 2017. Byly zde prezentovány různé formy umění, prostřednictvím kterých bylo refletováno, jak druhá světová válka ovlivnila životy umělců v zemích, které jsou často přehlíženy. Tato výstava o umění poválečného období zahrnovala malbu, plastiku, instalace, koláže, performance, filmy, umělecké knihy, dokumenty a fotografie. Bylo zde vystaveno 350 děl od 218 umělců z 65 zemí.[56]

Okwui Enwezor zdůvodnil svůj odchod z vedení Haus der Kunst v roce 2018 především svým zdravotním stavem. Zemřel o rok později 15. března 2019 v Mnichově ve věku pouhých 55 let.[57]

55 Okwui Enwezor wird Chef im Haus der Kunst. In: Süddeutsche.de [online]. 19. 1. 2011 [cit. 05.03.2026]. Dostupné z: https://www.sueddeutsche.de/kultur/museumsdirektor-wechsel-okwui-enwezor-wird-neuer-chef-im-haus-derkunst-1.1048302
56 Postwar: Kunst zwischen Pazifik und Atlantik, 1945-1965. In: Haus der Kunst München [online] [cit. 05.03.2026]. Dostupné z: https://www.hausderkunst.de/eintauchen/postwar-kunst-zwischen-pazifik-und-atlantik-1945-1965
57 Okwui Enwezor: Weltweit einflussreicher Kurator ist tot. Der Spiegel [online]. 2019 [cit. 05.03.2026]. ISSN 2195-1349. Dostupné z: https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/okwui-enwezor-weltweit-einflussreicher-kurator-ist-tot-a-1258091.html



019 Andrea Lissoni, 2020. Foto: Maximilian Geuter

2.2.4. Andrea Lissoni

Od roku 2020 až do současnosti pracuje renomovaný italský historik a kurátor Dr. Andrea Lissoni (*1970 v Miláně) jako umělecký ředitel v Haus der Kunst v Mnichově. Plánuje výstavy, kde se spojují různé formy umění, například transnacionální, interdisciplinární a vizionářské praktiky. Nastavený program má oslovit lidi všech věkových kategorií a propojit různé oblasti umění. Důležitou součástí je výměna mezi návštěvníky a umělci. Společně mají diskutovat o naléhavých otázkách naší společnosti. Haus der Kunst tak chce jít novými cestami a stavět do centra pozornosti nejdůležitější témata naší doby.[58]

V dubnu 2022 zahájil Andrea Lissoni sérii projektů zaměřených na zvuk a hudbu s názvem „Tune“. Haus der Kunst předváděl současně výstavy různých umělců: Fujiko Nakaya, Dumb Type, Christine Sun Kim, Tony Cokes a Karrabing Film Collective. Všechny tyto projekty jsou propojeny a ukazují, jak se může umění prolínat v různých směrech. Výstava navazovala na předchozí show „In anderen Räumen-Environments von Künstlerinnen 1956-1976“/„V jiných prostorách - Enviroments umělkyň 1956-1976“ a „For Children-Art Stories since 1968“/ „Pro děti-umělecké příběhy od roku 1968“.[59]

Programové přeskupení probíhá právě v době, kdy umělci a umělkyně ve své práci ještě silněji než dříve zpochybňují obtíže globálně propojené společnosti. Dnes mnozí z nich využívají experimentální formy umění, digitální média, vědecké metody a biologickou či umělou inteligenci. Tyto prvky jsou pevně zakomponovány do jejich pracovního procesu a stále více stírají hranice mezi různými obory.[60]

Haus der Kunst se zaměřuje na rozvoj v součinnosti s digitálními platformami. Hlavním cílem je umožnit vzdělávání a účast všech skupin společnosti.Současně mají být využity moderní komunikační nástroje, aby se více lidí dozvědělo o nabídkách. Haus der Kunst úzce spolupracuje s partnery, jako jsou Bayerische Staatsoper, Euward Award a Ars Viva. Cílem je udržet Haus der Kunst pro společnost aktuální a živý a tím přilákat nové návštěvníky. [61]

58 Chronik Haus der Kunst. In: Haus der Kunst München [online] [cit. 19.01.2026]. Dostupné z: https://www.hausderkunst.de/ueber-uns/geschichte/chronik
59 Andrea Lissoni – ICOM Deutschland [online] [cit. 05.03.2026]. Dostupné z: https://icom-deutschland.de/menschen/andrea-lissoni/
60 Andrea Lissoni gibt Neuausrichtung am Haus der Kunst bekannt. In: Haus der Kunst München [online] [cit. 05.03.2026]. Dostupné z: https://www.hausderkunst.de/presse/aktuelles/andrea-lissoni-gibt-neuausrichtung-am-haus-der-kunst-bekannt
61 Andrea Lissoni | Viennale. In: [cit. 05.03.2026]. Dostupné z: https://www.viennale.at/de/gast/andrea-lissoni

3.

Zavedení fotografie v Haus der Kunst



020 Den otevřených dveří v Haus der Kunst, 2023. Foto: Maximilian Geuter

3. Zavedení fotografie v Haus der Kunst

Fotografie má svá specifika a vedle funkce faktografické je také důležitým prostředkem k autorské reflexi.

V Mnichově tento přístup zpočátku narážel na odpor, protože zde převládalo zaměření výstav na harmonii a krásu. Publikum chtělo raději vidět krásné a harmonické obrazy. Proto první výstavy pro mnohé návštěvníky znamenaly přerušení jejich dosavadních vizuálních návyků. Z kritiky návštěvníků se tým Haus der Kunst poučil a vyvinul nové formy zprostředkování. I proto zde mohla být nakonec uvedena výstava Roberta Adamse která byla v roce 2006 v Londýně oceněna v soutěži Deutsche Börse Photography Prize.

Dnes jsou zde uváděny výstavy, cílené pro rozmanité publikum. Doprovází je komentované prohlídky, kreativní prohlídky pro děti, audioprůvodci, texty na stěnách, doprovodné brožury, přednášky, rozhovory s umělci a katalogy výstav. V knihkupectví Buchhandlung Walther König v Haus der Kunst je k dispozici doplňující literatura k tématům jednotlivých fotografických výstav.

Díky této vzdělávací nabídce přichází již poučené publikum, které dobře reflektuje vystavená fotografická díla. Přesto zůstává pro tým úkolem neustále vyvíjet nové nápady, aby nabídka zůstala různorodá a překvapující.[62]

62 kunst.freunde - Gesellschaft der Freunde Haus der Kunst. Gesellschaft der Freunde der Stiftung Haus der Kunst München e. V. S. 112



021 Pohled do výstavní instalace prací Umba v Haus der Kunst v Mnichově, 1996, Foto: Wilfried Petzi



022 Germaine Krull, Pohled do instalace výstavy Haus der Kunst, 2000. Foto: Wilfried Petzi

3.1. Koncepce fotografických výstav

První fotografická výstava v Haus der Kunst byla věnována významnému evropskému avantgardnímu dílu Brassaïe (vlastním jménem Gyula Halász, 1899–1984) v roce 1995, díky velké motivaci tehdejšího nového ředitele Christopha Vitaliho.

Christoph Vitali často pracoval a aranžoval prostory společně s architektem Holgerem Wallatem. Fotografie byly prezentovány v otevřené, modulární výstavní architektuře. Visely na volně stojících, lehkých dřevěných rámových konstrukcích, které byly většinou bíle natřeny nebo ponechány v přirozené barvě dřeva. Tyto struktury vytvářely jakýsi kostru nebo lineární prostorovou síť, která se táhla celým prostorem.

Konstrukce fungovaly jako dočasná výstavní architektura. Nahrazovaly klasické stěny, strukturovaly prostor do několika zorných os a umožňovaly návštěvníkům volně se pohybovat mezi jednotlivými prvky. Prezentace fotografií působila neutrálně a připomínala White Cube, přičemž současně vznikla viditelná minimalistická displejová struktura. White Cube (označuje neutrálně pojatý výstavní prostor s bílými stěnami, rovnoměrným osvětlením a co nejmenším počtem rušivých prvků. Tento design má plně zaměřit pozornost na umělecké dílo a podpořit jeho autonomní účinek), přičemž konstrukce působily lehce, modulárně a provizorně, takže architektura výstavy zůstávala vědomě viditelná.

Tento způsob prezentace souvisí s výstavními strategiemi z období minimalismu a částečně připomíná principy Bauhausu a experimentální formy výstavní architektury.

Jak je patrné na obrázku 021, modulární výstavní systémy v prostorách výstav byly částečně také barevně upravený. Stěny nebyly vždy neutrálně bílé nebo šedé, ale byly malovány v různých odstínech. Kromě toho se používaly příčky a různé tvary, které dále členily prostor a oddělovaly jednotlivé části výstavy.

Díky tomu vznikly různé prostorové situace a zorné osy, které zpestřily prohlídku výstavy. Barevné řešení a přídavné stěny pravděpodobně nesloužily pouze k vizuálnímu zatraktivnění výstavy, ale také k oddělení různých skupin děl a jasnějšímu zvýraznění tematických nebo narativních souvislostí v rámci expozice.



023 Vzestup a pád apartheidu, Pohled do instalace výstavy v Haus der Kunst, 2000. Foto: screenshot z videa



024 Lorna Simpson, Pohled na výstavu v Haus der Kunst, 2013. Foto: Maximilian Geuter

3.1. Koncepce fotografických výstav

Tyto informace mi poskytla v uskutečněných rozhovorech a při práci s archivní dokumentací paní Brantl. Pro analýzu výstav mi byl umožněn rovněž přístup k archivním fotografiím výstav Haus der Kunst. Na základě těchto materiálů jsem mohla lépe pochopit, jak byly výstavní prostory uspořádány a jaké designové prostředky byly použity při zavěšení fotografií.

Od roku 2003, pod vedením Chris Dercona, se fotografie stala důležitou součástí koncepce výstav. Především Thomas Weski plánoval a realizoval větší individuální expozice jako kurátor. Patřily sem retrospektivy Bernda a Hilly Becherových, světová premiéra nové série Roberta Adamse a výstava MoMA věnovaná Lee Friedlanderovi, která byla v Německu k vidění pouze v Haus der Kunst.

Společně s tematickou výstavou „click doubleclick – das dokumentarische Moment / Dokumentární moment“ vznikl komplexní přehled fotografie.[63]
(8. února - 23. dubna 2006) spojující soubory děl mezinárodně uznávaných fotografek a fotografů s pracemi mladší generace: Tina Barney, USA; Laurenz Berges, Německo; Dirk Braekman, Belgie; David Claerbout, Belgie; Luc Delahaye, Francie; Rineke Dijkstra, Nizozemsko; Patrick Faigenbaum, Francie; Stephen Gill, Velká Británie; Paul Graham, Velká Británie; Andreas Gursky, Německo; Scott McFarland, Kanada; Hans van der Meer, Nizozemsko; Martin Parr, Velká Británie; Judith Joy Ross, USA; Thomas Ruff, Německo; Taryn Simon, USA; Alec Soth, USA; Heidi Specker, Německo; Jules Spinatsch, Švýcarsko; Thomas Struth, Německo; Larry Sultan, USA; Juergen Teller, Německo; Wolfgang Tillmans, Německo; Jeff Wall, Kanada.[64]

Pod vedením Okwui Enwezora bylo uspořádáno mnoho výstav kurátorsky vedených jím samotným, ale také mnoha různými kurátory. Enwezor jako ředitel spojoval mezinárodní fotografii s praxí a teorií a zpřístupnil v Mnichově práce z Afriky, Severní a Jižní Ameriky i Evropy. Usiloval o to, aby fotografie byla etablována jako kritický prostředek přesahující technické formality, například v kontextu politické historie.

63 kunst.freunde - Gesellschaft der Freunde Haus der Kunst. Gesellschaft der Freunde der Stiftung Haus der Kunst München e. V. s. 111
64 WESKI, Thomas et al., eds. Click doubleclick: das dokumentarische Moment ; Haus der Kunst, München, [8. Februar - 23. April 2006], Centre for Fine Arts, Brüssel, s.33



025

Trace – formace podobnosti. Fotografie a video ze sbírky The Walther Collection
Pohled na instalaci v Haus der Kunst, 2023. Foto: Maximilian Geuter

3.1. Koncepce fotografických výstav

Výstava „Rise and Fall of Apartheid“ / „Vzestup a pád apartheidu“ (Fotografie a byrokracie každodenního života (15. února 2013-26. května 2013)[65] spojovala fotografii s historií koloniálního násilí a odporu, zatímco Lorna Simpson tematizovala identitu a reprezentaci.

Pod vedením Dr. Andrea Lissoni byla dosud realizována pouze jedna čistě fotografická výstava: „Trace – Formations of Likeness“/“Stopy – formace podobnosti“. Fotografie a video pocházely z „The Walther Collection“.

14.dubna - 23. července 2023. Velká přehledová výstava „Trace – Formations of Likeness“ vznikla v úzké spolupráci s The Walther Collection, uměleckou nadací se sídlem v New Yorku a Neu-Ulmu, která je známá svým kritickým přístupem k historické a současné fotografii i mediálnímu umění. Více než 1000 vystavených děl umělců a umělkyň z různých kulturních prostředí, stejně jako archivní, dokumentární a užitková fotografie, vytváří globální kontext pro reflexi různých směrů vývoje současné fotografie. Společně ukazují vlastnost tohoto média, které může být použito jak jako nástroj sebeuvědomění a sebeurčení, tak jako nástroj kontroly a podrobení.

Výstava v Haus der Kunst byla organizována společně kurátorským týmem „Walther Collection“ a Haus der Kunst. Kurátorkami byly Anna Schneider spolu s Hannsem Lennartem Wiesnerem za kurátorské konzultace Renée Mussai. [66]

65 Aufstieg und Fall der Apartheid: Fotografie und Bürokratie des täglichen Lebens: „Wir träumten uns die Rainbow-Nation“. In: . 17. 2. 2013 [cit. 31.03.2026]. Dostupné z: https://www.artmagazine.cc/content65890.html

66 Trace - Formations of Likeness. Fotografie und Video aus The Walther.... In: Haus der Kunst München [online] [cit. 17.03.2026]. Dostupné z: https://www.hausderkunst.de/eintauchen/trace-formations-of-likeness

4.

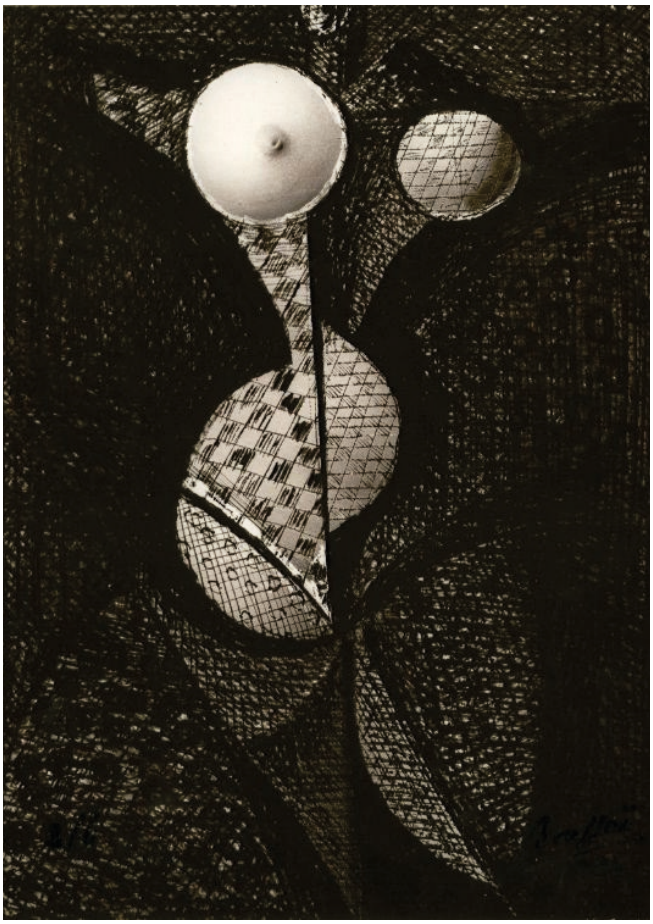
Fotografické výstavy v Haus der Kunst



026 Picassovo sochařské ateliér v noci, 1932
Foto: Brassaï



027 První portrét Picassa, Rue La Boétie
Paříž, 1932 Foto: Brassaï



028 Žena-ovoce (Transmutace), 1935
Foto: Brassaï



029 Odaliska, ze série Transmutations,
1934–1935 vytištěno 1967, Foto: Brassaï

4.1. Brassaï Od surrealismu k informelu

Gyula Halasz se narodil v roce 1899 v Brasso, Rumunsko. Jeho matka byla arménského původu, zatímco jeho otec byl maďarský intelektuál. V roce 1918 se začal studovat na Akademii výtvarných umění v Budapešti. Koncem roku 1920 odešel do Berlína, studoval na Umělecké akademii a získal diplom. Následně v roce 1924 začala jeho životní a tvůrčí etapa ve francouzské metropoli, v Paříži.[67]

Až v roce 1929 začal se svou první fotografickou tvorbou, kterou pořizoval amatérským fotoaparátem. Tyto snímky vznikly v době, kdy se surrealismus stále více etabloval a získával velkou pozornost v umělecké avantgardě. Hnutí přineslo nové způsoby myšlení o realitě a zpochybňovalo tradiční představy o světě. Při zkoumání jeho fotografického díla je vždy třeba zohlednit literární kontext, z něhož vzniklo. Význam jeho fotografií totiž spočívá méně ve vizuálním, tělesném nebo formálním ztvárnění, a více v jazykových, vyprávěcích a poetických kvalitách. Proto nejdříve pracoval jako novinář, teprve později jako fotograf.

Gyula Halasz nebyl členem surrealistického hnutí a jeho fotografie se striktně nedržely teoretických pravidel nebo programů surrealismu. Používal však surrealistické prvky, přitom zůstal stylisticky i obsahově samostatný. Pro Gyulu byla fotografie méně jedinečným originálem a spíše reprodukovatelným médiem, které svůj skutečný účinek rozvíjelo až v tisku a v kombinaci s textem.[68]

Jako začínající fotograf si Gyula Halasz zvolil pseudonym „Brassaï“, odvozený od svého rodného města Brasso. V následujících letech fotografoval stále více, hlavně noční snímky Paříže. Po setmění procházel čtvrtě Montparnasse a fotografoval ulice, prostitutky, pouliční uklízeče a další postavy městského života. Z těchto nočních procházek v roce 1932 vydal svou knihu „Paris de Nuit“, která mladého umělce okamžitě proslavila. O rok později následovala jeho první samostatná výstava v Batsford Gallery v Londýně, kde byly prezentovány fotografie noční Paříže.

Picasso měl velmi rád noční fotografie Brassaïe a proto ho pozval, aby fotografoval sochy v zámku v Boisgeloup a v ateliéru na Rue La Boétie. Vzniklé snímky byly později publikovány v časopise „Minotaure“. Díky Picassovi navázal kontakty se Salvadorem Dalím a Galou a také s básníkem Pierrem Reverdym, jehož portréty rovněž vytvořil.[69]

67 BRASSAÏ, Barbara HEINRICH, a SALZBURGER MUSEUM FÜR MODERNE KUNST UND GRAPHISCHE SAMMLUNG, eds. Brassaï - vom Surrealismus zum Informel: s. 211
68 Tamtéž s. 13-14
69 Tamtéž s. 211-212



030 Brassai, Pohled do instalace výstavy Haus der Kunst, 1995. Foto: Wilfried Petzi



031 Výstavní katalog, Brassai. Foto: Scan knihy, Ústřední institut dějin umění

4.1. Brassaï Od surrealismu k informelu

Kromě slavých fotografií pařížského nočního života fotografoval mnoho portrétů přátelských umělců a spisovatelů. Když Brassaï fotografoval lidi, kladl velký důraz na osobní znalost osoby před objektivem a chtěl, aby fotografovaní byli vědomi situace snímání. Pro něj vznikala fotografie z úzkého, osobního vztahu s osobou před objektivem. Věnoval čas, aby si fotografie v klidu prohlédl, studoval je a našel správný záběr nebo rozhodující detail.[70]

Nebyl rychlým reportérem s fotoaparátem, ale spíše umělcem. Někdo, kdo pracoval s fotoaparátem citlivě a přemýšlivě. Většinou věcně a realisticky, tedy spíše střízlivě a objektivně. Přesto někdy pracoval také s experimentálními, surrealistickými nápady, například na projektu „Transmutations“. Viz fotografie 028 a 029.

Používal techniku nazvanou Cliché-verre. Ta spočívala v tom, že na nasvícený negativ drápal nebo doplňoval kresbou. Vznikaly tak spíše spontánní, částečně náhodné tvary a figury. Graffiti snímky Brassaï patřily rovněž k jeho nejoriginálnějším a typickým pracím. Ovlivnily nejen surrealisty, ale i mnoho umělců hnutí Informel ve 40. a 50. letech.[71]

Po četných výstavách měl v roce 1956 konečně svou samostatnou výstavu v Museum of Modern Art v New Yorku. Krátce poté získal zlatou medaili za fotografii na Benátském bienále. Zemřel 7. července 1984 v Beaulieu-sur-Mer ve Francii.[72]

Výstava „Brassai – Od surrealismu k Informelu“ v roce 1993 byla navržena a připravena v Barceloně ředitelem Manuelem J. Borja-Villelem z Museum Fundació Antoni Tàpies. Jeho iniciativa umožnila tuto putovní výstavu a také vydání německého katalogu. V roce 1995 se výstava konala od 21. ledna do 26. března 1995 v Haus der Kunst. Byly na ní zastoupeny fotografie z Brassaïovy pozůstalosti, což umožnilo velmi přímý a autentický přístup k jeho originálním pracím. Díky tomu bylo možné dobře pochopit a odborně představit, jak se jeho umění v průběhu času vyvíjelo. [73]

Na výstavě byly představeny snímky ateliéru, děl a předmětů Picassa, četné portréty umělců a herců, krystaly, korálové útesy, spisy, pařížské noci, pařížské fasády a graffiti, transformace a další motivy. Ze všech 129 děl kromě „Transmutations“ byly zhotoveny bromostříbrné pozitivy, provedené Yvonem Le Marlecem z originálních negativů. Rozměry zvětšenin se liší, maximálně dosahují 47,3 cm na šířku i výšku.[74]

70 Tamtéž s. 20
71 Tamtéž s. 16
72 Tamtéž s. 213-214
73 Tamtéž s. 9
74 Tamtéž s. 205-209



032 Snílci, 1928-1929. Foto: Umbo

4.2.
Umbo
Od Bauhausu k fotožurnalismu

Otto Maximilian Umbehr, zvaný Umbo, se narodil 18. ledna 1902 v Düsseldorfu. Jeho otec Karl Friedrich Umbehr byl průmyslový architekt a jeho matka Frieda Umbehr byla učitelkou. Osm let po Ottově narození jeho matka zemřela. Otto Umbehr oplakával její ztrátu. Otec se znovu oženil a Otto najednou pociťoval určitý pocit odcizení.

O několik let později přerušil kontakt s rodinou a začal se učit u Kuno Jaschinsky v Harzer Kunsttöpferei / Umělecké hrnčířství. Později byl přijat do Bauhausu ve Weimaru a navštěvoval lekce u Theo van Doesburga. Tam potkal svého nejdůležitějšího učitele, Johannese Ittena. Od něj se Umbo naučil především cíleně vidět, pozorovat. Rozvinul si smysl pro kompozici a formy a pro něj obzvláště důležitou hru světla a stínu.

Po několika nezdarech opustil Bauhaus v roce 1923 a odešel do Berlína. Tam současně navrhoval umělecké filmové plakáty a pracoval jako pomocník kameramana a fotomontér. Peněz však stále nebylo dost. Cestou zpět do rodinného domu začal fotografovat svou starou cestovní kamerou formátu 13×18cm. Brzy vyvinul nový způsob portrétování: spojoval filmové záběry zblízka s tradičními zásadami portrétní kompozice.[75]

Do roku 1926 Umbo nevěřil, že fotografie může být uměním. Pro něj byl obraz uměním pouze tehdy, když bylo vidět, že jej někdo vytvořil s velkou zručností, například díky obzvláště dobrému kreslení nebo malbě. Domníval se, že pokud je zřejmé, jak dovedně někdo pracoval rukou, je to skutečné umělecké dílo.[76]

Jeho první portréty spíše připomínají malbu než fotografii.[77]

V roce 1927 byly jeho první portréty publikovány berlínskými časopisy. Fotografoval převážně herce a umělecké přátele. V roce 1928 se zúčastnil skupinové výstavy „Neue Wege der Fotografie“ spolu s László Moholy-Nagyem, Albertem Renger-Patzschem a Walterem Peterhansem. Spolu s László Moholy-Nagyem je Otto Umbehr považován za jednoho z nejvýznamnějších fotografů vycházejících z Bauhausu. Jeho dílo dodnes ovlivňuje chápání moderní fotografie.[78]

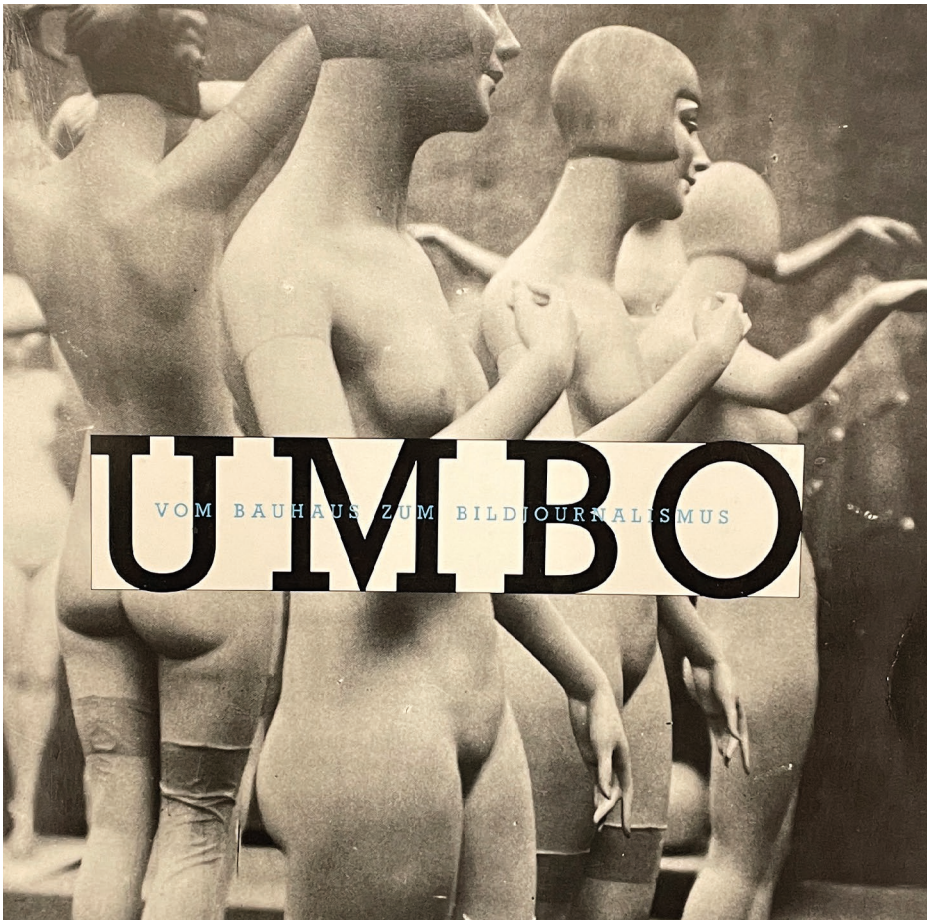
75 UMBO et al., eds. Umbo: Vom Bauhaus zum Bildjournalismus, s. 11-13
76 Tamtéž s. 34
77 Tamtéž s. 31
78 Tamtéž s. 14



033 Umbo, Maska Rut, 1927
Foto: Phyllis Umbehr/Galerie Kicken Berlin



034 Umbo, plovárna Strandbad Wannsee, 1930
Foto: Phyllis Umbehr/Galerie Kicken Berlin



035 Výstavní katalog, Umbo.
Foto: Ewelina Bialoszewska

4.2. Umbo Od Bauhausu k fotožurnalismu

Identifikoval se s reportážní fotografií a fotožurnalistikou. Jeho motivy jsou „lidé na ulici, v cirkusu, v kabaretu nebo na berlínské pláži“.

Během nacistického režimu pracoval v časopise Signal, který sloužil jako propaganda NSDAP. Krátce poté vstoupil do armády a absolvoval školení jako řidič nákladního vozu. Byl přidělen na cestu do Nizozemska kde fotografoval v Haagu členy posádky a důstojnického sboru. Během této doby byl jeho byt a pracovní atelier zničen a jeho celá archivní sbírka 60 000 negativů byla zničena.[79]

Po návratu do Německa pracoval jako fotograf pro časopis Spiegel. Později působil jako odborný učitel fotografie na Niedersächsische Landes-Versehrten-Berufsfachschule v Bad Pyrmont a na Werkkunstschule der Stadt Hannover / Umělecké škole města Hannoveru. V roce 1978 byl znovu uznán za významného představitele nové fotografie 20. let a zúčastnil se několika výstav v Německu, Paříži a Londýně. O dva roky později, 13. května 1980, zemřel Otto Umbehr v Hannoveru.[80]

Putovní výstava „Umbo – Od Bauhausu k fotožurnalistice“ byla v roce 1995 organizována Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen v Düsseldorfu. Tehdejším ředitelem byl Raimund Stecker. Koncepce výstavy a katalog vznikly díky Herbertu Molderingsovi. V Haus der Kunst byla výstava prezentována od 25. května do 28. července 1996. Návštěvníci mohli vidět přibližně 65 z jeho děl.[81]

Výstava byla rovněž prezentována na dalších místech, mimo jiné v Berlíně, v Jahrhunderthalle Höchst ve Frankfurtu nad Mohanem, v Centre National de la Photographie v Paříži, v Kestnergesellschaft v Hannoveru a v Kunstmuseumv Bernu. Výstava spojovala historickou fotografii s pohledem na současné umění. Ukazovala, jak silně fotografie ovlivnila umění, i když je to často podceňováno. Umbovy fotografie nejsou zajímavé pouze historicky, ale jsou relevantní i dnes. Poskytují pohled do tehdejší doby a tehdejší estetiku obrazu. Současně ukazují tvůrčí nápady, které jsou dodnes působivé.

79 Tamtéž s. 16-17
80 Tamtéž s. 19-20
81 Tamtéž s. 3-4



036 Pohled do výstavní instalace prací Umba v Haus der Kunst v Mnichově, 1996. Foto: Wilfried Petzi



037 Pohled do výstavní instalace prací Umba v Haus der Kunst v Mnichově, 1996. Foto: Wilfried Petzi

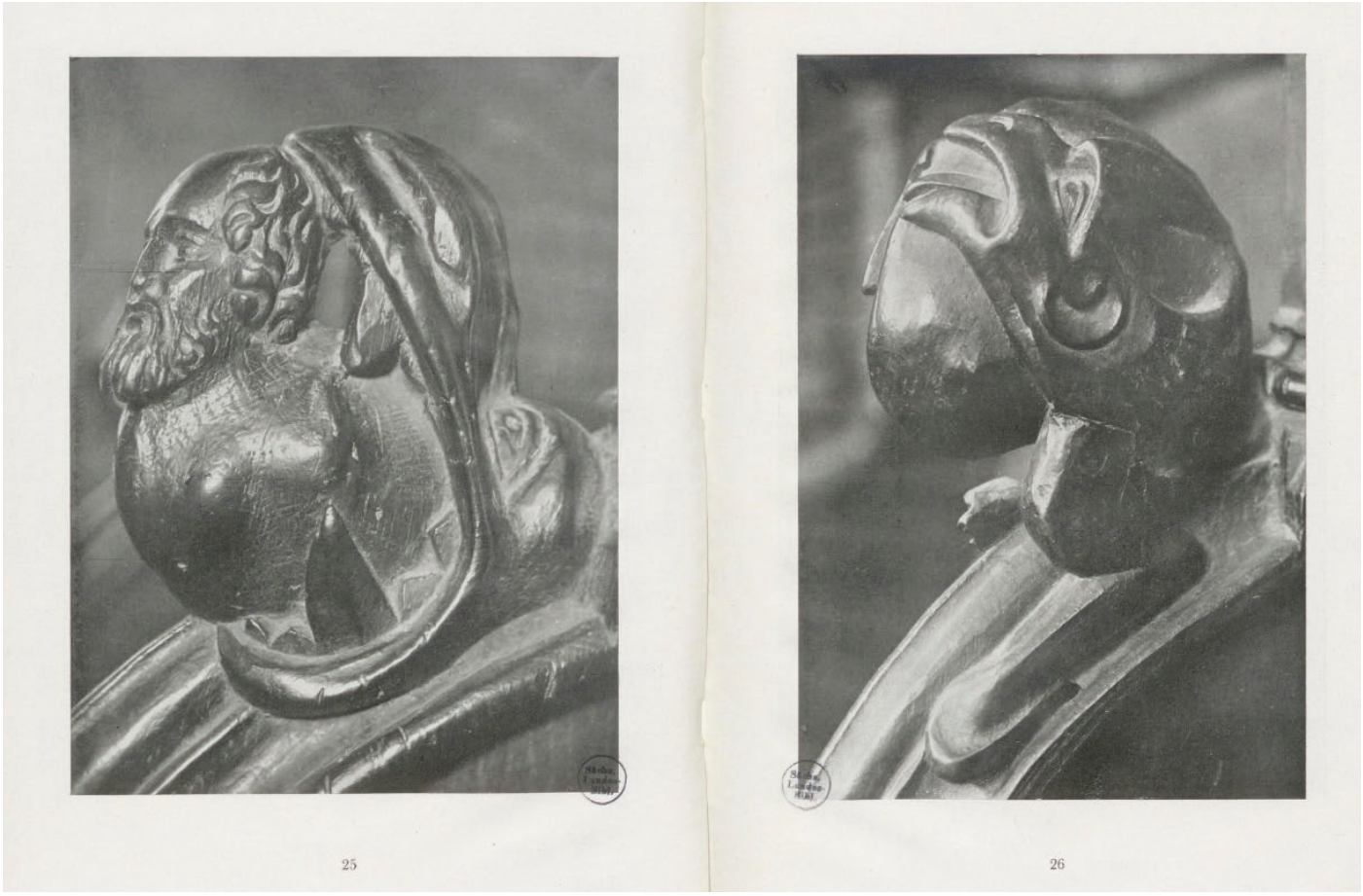
4.2.
Umbo
Od Bauhausu k fotožurnalismu

Jeho snímky jsou klidné a soustředěné. To kontrastuje s mnoha fotografiemi, které zachycují jen letmé okamžiky. Ve svých berlínských záběrech Umbo uklidňuje prostředí a uplatňuje šikmé perspektivy ‚Nového vidění'. Neukazuje spěch, ale tiché a poetické momenty velkoměsta. Tím se odlišuje od mnoha fotografů 20. let, kteří především zobrazovali rychlost a pokrok.[82]

Na výstavě v Haus der Kunst byly vystaveny originální zvětšeniny od Umba, které sám vytvořil. Dále byly prezentovány série s více originálními tisky a série z publikací a jednotlivé práce. Vystavená díla zahrnovala portréty, reportážní a dokumentární fotografii, záběry z akcí a slavností, stejně jako fotografii ulic a měst. Součástí výstavy byly také snímky z jeho cesty do Ameriky. Většina fotografií nebyla větší než 30 cm. Mnohé z nich byly v pravém dolním rohu podepsány Umbem.[83]

Výstavu půjčili byly Phyllis Umbehr, Umboova dcera, a Galerie Rudolf Kicken v Kolíně. Dále se podílela i jiná muzea, instituce a soukromí sběratelé, například Bauhaus-Archiv Berlin, Museum Folkwang, The Museum of Modern Art, Thomas Walther, Centre Georges Pompidou.[84]

82 Tamtéž s. 7-8
83 Tamtéž s. 147-154
84 Tamtéž s. 7-9



038 Sborová lavice z Kappenbergu, 1925. Foto: Albert Renger-Patzsch, digital slub-dresden

4.3.
Albert Renger-Patzsch
Mistrovská díla

Albert Renger-Patzsch se narodil 22. června 1897 ve Würzburgu. Jeho otec měl velkou vášeň pro fotografii. Díky tomu se Albert Renger-Patzsch naučil technikám fotografování. Jeho rodiče byli majitelé firmy zabývající se hudebninami a obchodem s uměním. Často se stěhovali: nejprve do Drážďan, poté do Sondershausenu a zpět do Drážďan, kde Albert Renger-Patzsch dokončil školu maturitou na Kreuzgymnasium. Byl povolán do vojenské služby v 1. světo vé válce. Při bojích ztratil oba své bratry; v důsledku toho spáchal jeho otec v roce 1918 sebevraždu.[85]

O několik měsíců později zahájil studium chemie na Drážďanské technické univerzitě. Brzy jej přerušil a v roce 1921 odešel do Hagenu, aby pracoval a vedl fotografické archivy vydavatelství Folkwang Verlag. Jeho úkolem bylo vybudovat fotografickou sbírku. V té době vznikly první fotografie rostlin a květin, které byly publikovány v albu „Die Welt der Pflanze“ / “Svět rostlin”

Na počátku dvacátých let působil jako fotožurnalista pro Chicago Tribune, posléze se stal nezávislým a roku 1925 vydal knihu “Das Chorgestühl von Kappenberg” / “Sborová lavice z Kappenbergu”.[86] Fotografia 038.

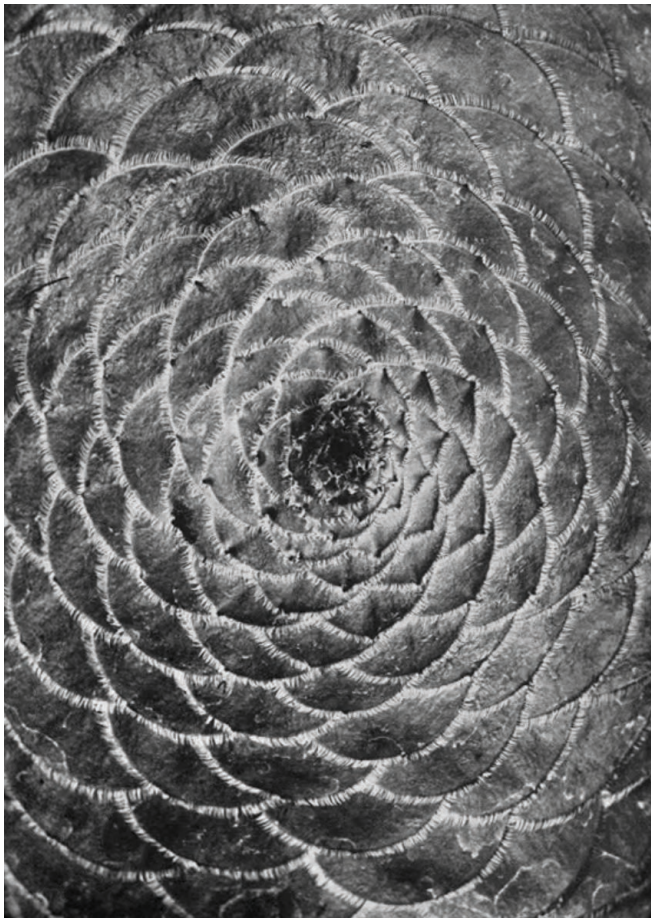
Jeho fotografie jsou velmi detailní a přesné, ukazují, jak jsou květiny stavěny zevnitř. Nezobrazuje pouze vnější tvar, ale i malé, jinak sotva viditelné části. Pro něj jsou velmi důležité výřezy a zvětšení. Díky blízkému pohledu je motiv oddělen od okolí a vnímán jako samostatný objekt. Na rozdíl od Karla Blossfeldta fotografuje Albert Renger-Patzsch živé rostliny, ale na rozdíl od Ernsta Fuhrmanna se nesoustředí na přirozený proces růstu rostlin.[87]

Mezitím Albert Renger-Patzsch rezignoval na práci v Folkwang Verlag, krátce pracoval v tiskové agentuře v Berlíně, poté se oženil, odešel do Rumunska, vrátil se do Darmstadtu a znovu pracoval v Auriga Verlag (dříve Folkwang-Verlag).[88]

85 Albert Renger-Patzsch: Meisterwerke s. 171
86 RENGER-PATZSCH, Albert. Das Chorgestühl von Kappenberg,. In: [cit. 31.03.2026]. Dostupné z: https://digital.slub-dresden.de/hey-digital.html?lang=de&id=710318/38
87 Albert Renger-Patzsch: Meisterwerke s. 9-12
88 Folkwang-Auriga Verlag – Lexikon Westfälischer Autorinnen und Autoren [online] [cit. 16.01.2026]. Dostupné z: https://www.lexikon-westfaelischer-autorinnen-und-autoren.de/autoren/folkwang-auriga-verlag/



039 Žehlička pro výrobu obuvi, Faguswerk Alfeld 1928
Foto: Albert Renger-Patzsch



040 Sempervivum Tableforme, 1922
Foto: Albert Renger-Patzsch

4.3.
Albert Renger-Patzsch
Mistrovská díla

Albert Renger-Patzsch ovlivňoval polohu fotoaparátu a kompozici obrazu, aby cíleně zdůraznil každodenní předměty a ukázal je v jiném světle. Omezoval se na věcnost objektů a často držel fotoaparát mírně šikmo, čímž vznikaly diagonální linie. Díky tomuto vědomému, formálnímu uspořádání vybíral určité detaily z prostředí a činil je ve snímku zvlášť viditelnými, například hromady dřeva, schodiště nebo scény z pracovního života.[89]

Opustil vydavatelství Auriga Verlag a stal se samostatným fotografem v Bad Harzburg. Byl pověřen Carlem Georgem Heisem, ředitelem Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck / Muzeum umění a kulturních dějin hanzovního města Lübecku, vytvořením fotografické sbírky pro muzeum. Albert Renger-Patzsch vědomě využíval perspektivy a detaily, aby město a krajinu zobrazil ne jako celek, ale prostřednictvím forem, linií a povrchů. Byla vydána fotografická kniha „Lübeck“.[90]

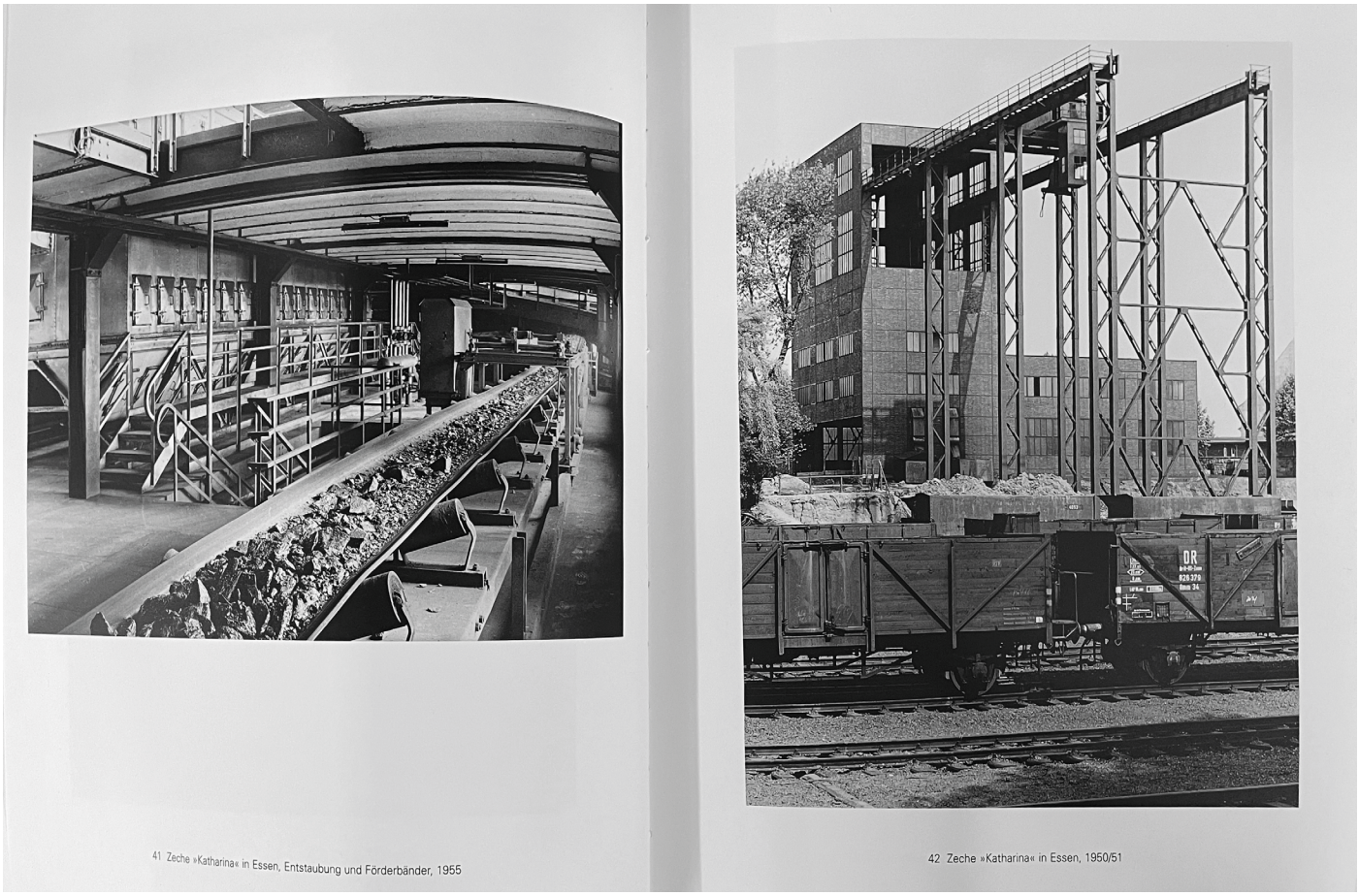
Estetika obrazů Renger-Patzsche je dvojznačná: Na jedné straně působí jeho fotografie věcně a střízlivě, na druhé straně jsou silně formálně navrženy. Toto napětí je typické pro fotografii Nové věcnosti (Neue Sachlichkeit). Pravděpodobně nejznámější dílo „Die Welt ist schön“ se stovkou fotografií bylo vydáno v roce 1928. Ukazuje, jak fotografoval, jak viděl svět a jaké myšlenky a přesvědčení zastával.[91]

Kniha obsahuje následující kategorie: rostliny, zvířata a lidé, krajina, materiál, architektura, technika, barevný svět a symbol.[92] Fotografie byla interpretována jako nástroj Alberta Renger-Patzsche, díky kterému bylo možné prostřednictvím výběru motivů, kompozice a způsobu fotografické realizace zobrazit vnitřní význam věcí. Zaměřoval se přitom na formu, strukturu a povrch.

89 Albert Renger-Patzsch: Meisterwerke s. 12, 14
90 Tamtéž s. 171
91 Tamtéž s. 15, 9
92 DRESDEN, SLUB. Die Welt ist schön. In: [cit. 17.01.2026]. Dostupné z: http://digital.slub-dresden.de/id502590017/1



041 Meiderichská ulice v Duisburgu, Porúří ,1930. Foto: Albert Renger-Patzsch



042 Výstavní katalog, Albert Renger-Patzsch. Foto: Ewelina Bialoszewska

4.3.
Albert Renger-Patzsch
Mistrovská díla

Od roku 1927 fotografoval Albert Renger-Patzsch oblast Porúří. Zajímala ho předměstí, domy na okrajích měst, osamělé a opuštěné osady, dvory a venkovské cesty. Zejména zachycoval pole nebo zahrádky mezi doly a ocelárnami. Díky vědomému uspořádání prvků obrazu a jasné kompozici zobrazil motiv v souladu se svou základní fotografickou koncepcí.

Fotografie z Porúří jsou zvláštní a neobvyklé, protože jasně ukazují, jak vědomá estetická myšlenka přesně odpovídá fotografovanému objektu. Aby zdůraznil kontrasty regionu, volil Renger-Patzsch určité úhly pohledu a nastavení kamery, při nichž střední část obrazu vykazovala menší hloubku nebo téměř zmizela. Často zabírala velkou část obrazu země nebo štěrk. Ačkoli nefotografoval lidi, přesně zachycoval atmosféru místa a zůstal věrný svému věcnému stylu.[93]

V roce 1929 se přestěhoval do Essenu, kde obdržel od Museum Folkwang ateliérové prostory a vyučoval na Folkwang-Schule v Essenu. Po dvou semestrech studium ukončil a věnoval se intenzivně zakázkové práci a spolupráci s privátními podnikateli, fotografoval volně krajiny. Během bombardování Essenu v roce 1944 byla většina jeho archivu v Museum Folkwang zničena. Na konci války se přestěhoval do Wamel u jezera Möhnesee.

Pokračoval v komerční práci pro průmyslové podnikatele, publikoval mnoho knih a fotoalb, účastnil se mezinárodních výstav, obdržel zlatou medaili za celoživotní dílo. Albert Renger-Patzsch zemřel 27. září 1966 ve Wamelu.[94]

Výstava „Meisterwerke“ / “Mistrovská díla“ se konala v Haus der Kunst od 30. ledna do 13. dubna 1998. Předtím byla představena ve Sprengel Museum Hannover, Württembergischer Kunstverein Stuttgart a Fotomuseum Winterthur. Kurátorem výstavy v Mnichově byl Hubertus Gaßner. [95]

93 Albert Renger-Patzsch: Meisterwerke s. 17-19
94 Tamtéž s. 172
95 Tamtéž s. 4



043 Albert Renger-Patzsch, Pohled do instalace výstavy Haus der Kunst, Haus der Kunst, 1997. Foto: Wilfried Petzi

4.3.
Albert Renger-Patzsch
Mistrovská díla

Díla byla vystavena díky následujícím zapůjčitelům: Albert-Renger-Patzsch Archiv Ann a Jürgen Wilde z Kolína, Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Museum für Gestaltung Zürich, Grafische Sammlung, Sprengel Museum Hannover, Lothar Schirmer München, soukromé sbírky a další.

Příležitostí k výstavě bylo výročí 100. narození Alberta Renger-Patzsche. Retrospektiva jeho životního díla jako mistra klasické fotografie ve směru Nové věcnosti zahrnovala jeho nejdůležitější fotografie – od krajin, rostlin, průmyslových měst v Porúří, portrétů, zátiší, architektury až po komerční fotografie. Výstava ukázala, jak všestranně umělec fotografoval, jak jistě a dovedně používal techniku k realizaci svých uměleckých nápadů a jak promyšleně a náročně pracoval na fotografických sériích. Ann a Jürgen Wilde nebyli jen zapůjčiteli a hostujícími kurátory výstavy, ale také významně přispěli k její realizaci.[96]

Vystaveno bylo více než sto originálních fotografií bromo-stříbrných zvětšenin (vintage prints). Názvy fotografií pocházejí z knih a textů Alberta Renger-Patzsche: “Mann im Boot”/”Muž v lodi” (1926), “Incea aloifolia” (1922/23), “Töpferhände”/”Hrnčířské ruce” (1925), “Stadtrand von Essen”/”Okraj města Essen” (1928), “Landschaft bei Hamborn”/”Krajina u Hambornu” (1929).[97]

96 Tamtéž s. 6-7
97 Tamtéž s. 165-166



044 Varování na kontrolním stanovišti, Berlín/Západ. Foto: Bernard Larsson



045 Přechod pro cizince „Checkpoint Charlie“. Foto: Bernard Larsson

4.4. Bernard Larsson Berlín, hlavní město republiky. Fotografie z rozděleného města 1961–1968

Bernard Larsson se narodil v roce 1939 v Hamburku. Jeho otec byl Švéd a matka pocházela z polské rodiny. V roce 1948 se Bernard se svou rodinou přestěhoval do Švédska, kde navštěvoval školu. V roce 1954 se s rodinou vrátili zpět do Hamburku. Krátce poté se Bernard Larsson přestěhoval do Mnichova, aby studoval fotografii na Bayerische Staatslehranstalt. Po úspěšném absolvování odjel do Paříže, kde se věnoval módní a portrétní fotografii. Stal se asistentem Williama Kleina a navázal mnoho významných kontaktů, například s Richardem Avedonem, Bruce Davidsonem a Irving Pennem.

Ačkoli si užíval života pařížské bohémy, byl zároveň velmi citlivý vůči situacím a událostem, které odporovaly jeho představě o osvícené, demokratické a svobodné Evropě po druhé světové válce. Obzvláště ho znepokojovala kultura, ve které nebyly hodnoty a svobody všude stejně respektovány. Proto byl otřesen, když slyšel zprávy o stavbě berlínské zdi v roce 1961. Tato informace probudila jeho zvědavost a donutila ho odjet do Berlína a dokumentovat situaci.[98]

Bernard Larsson dokumentoval Berlín pomocí pohotových reportážních snímků, zachycoval spíše nenápadné, ale zvláštní aspekty každodenního života. Všímal si škod a stop, které město utrpělo válkou a destrukcí. Fotografie dokumentují obyvatele, jejich život, politickou a sociální situaci. Měl švédský pas, takže se mohl v Berlíně, tehdy rozděleném do čtyř sektorů pohybovat mnohem svobodněji. Svými fotografiemi chtěl především informovat okolní svět o dění v této metropoli. Po traumatických zkušenostech války mnoho mladých fotografů považovalo za svůj úkol podílet se na budování nové Evropy.[99]

Gerhard Ullmann - německý architektonický fotograf a kritik popisuje Bernarda Larssona jako osobu vnímavou, která si vědomě uvědomuje politický vývoj své doby. Z jeho fotografií lze cítit zvědavost, otevřenost, ale také sledování politického vývoje Německa. Ukazují lidské zkušenosti (strach, naději, moc, bezmoc), typické pro tuto dobu. Fotografie však neposkytují odpovědi, spíše hledají tyto odpovědi.[100]

98 LARSSON, Bernard et al., eds. Berlin, Hauptstadt der Republik: Fotografien aus einer geteilten Stadt ; 1961 - 1968, s. 13-16
99 Bernard Larsson | Photography | Paris, Spain Morocco, Hamburg, Berlin | 1961-1967. In: [cit. 12.01.2026]. Dostupné z: https://www.bernard-larsson.com/
100 Bernard Larsson. Berlin 1961-1968. Vintage Prints - Galerie Poll, Berlin. In: [cit. 12.01.2026]. Dostupné z: https://www.kunstausstellungen.de/ausstellung/1530-Galerie-Poll-Berlin/



046 Bernard Larsson, Pohled do instalace výstavy v Haus der Kunst, 1998. Foto: Wilfried Petzi



047 Výstavní katalog, Bernard Larsson
Foto: Ewelina Bialoszewska

4.4. Bernard Larsson Berlín, hlavní město republiky. Fotografie z rozděleného města 1961–1968

Bernhard Larsson fotografoval politiky, obvykle z dálky, protože neměl možnost se k hlavám států přiblížit. Zajmal ho člověk za inscenací: osoby, které při politických shromážděních vystupují hlasitě a viditelně, především jej ale zajímal obyčejný člověk v jeho každodenním životě, vracející se do svého měšťanského života.

Díky svému rozsáhlému archivu vydal v roce 1964 knihu „Die ganze Stadt Berlin“ / “Celé město Berlín” , která byla velkým úspěchem. Později,1966-1968 pracoval jako fotožurnalista a fotografický reportér pro časopis Stern. Pro stanici WDR natáčel dokumentární filmy. V roce 1967 ublikoval dokumentaci berlínských studentských bouří ve Voltaire Flugschriften. Od roku 1975 opět žil v Mnichově a působil jako reklamní a módní fotograf.[101]

Výstava Bernarda Larssona „Berlin, Hauptstadt der Republik. Fotografien aus einer geteilten Stadt 1961–1968“ / “Berlín, hlavní město republiky. Fotografie z rozděleného města 1961-1968” se konala v Haus der Kunst od 24. dubna do 12. července 1998. Koncepci a kurátorství výstavy zajistili Hubertus Gaßner, Bernard Larsson a Winfried Ranke.

Fotografie Bernarda Larssona vystavené v Haus der Kunst nebyly stylizované ani idealizované. Jeho snímky nesměřovaly k šokujícímu efektu. Jeho práce přehledně poukazují na dějové kontrasty. Vznikl tak kaleidoskop životních příběhů, který nebyl podřízen ideologické objednávce.

Ve svých fotografiích propojuje politické události a veřejné vystoupení s běžným každodenním životem ve městě, jako je Berlín. Oba aspekty – politický i každodenní – se prolínají v jeho dílech. Berlín je městem poznamenaným historií konce druhé světové války, ale přesto otevřený nové, svobodné budoucnosti.[102]

Pečlivě vnímal destrukci města. Vnímal jeho rozdělení vítěznými mocnostmi, podobně tak ale viděl i existenční rozdíly v životě jeho obyvatel. Proto jeho snímky i dnes podněcují k zamyšlení nad tím, jak pokračovat poté, co se všechno stalo.[103]

101 LARSSON, Bernard et al., eds. Berlin, Hauptstadt der Republik: Fotografien aus einer geteilten Stadt ; 1961 - 1968, s. 7-27
102 Tamtéž s. 7
103 Tamtéž s. 12-27



048 Joseph Beuys: Akce, 1965–1986. Foto: Ute Klophaus, Sbírka Lothar Schirmer

4.5. Ute Klophaus Mýtus Weimaru

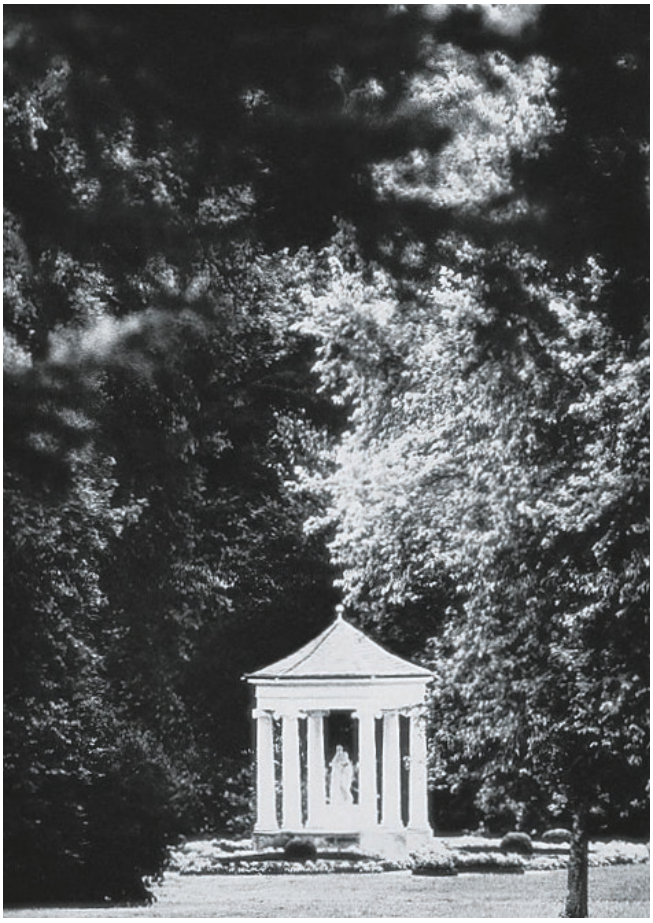
Ute Klophaus se narodila v roce 1940 ve Wuppertalu.[104] Vzdělávala se v oblasti fotografie na Staatlichen Höhere Fachschule für Fotografie / Státní vyšší odborná škola fotografie v Kolíně nad Rýnem. Ve 22 letech získala Německou cenu mládeže za fotografii. Po ukončení studia pracovala jako nezávislá fotografka a fotožurnalistka, a svou reputaci si vybudovala především dokumentací happeningů a performancí Josepha Beuyse.[105]

V roce 1965 portrétovala během 24hodinového happeningu v legendární Galerie Parnasss ve Wuppertalu klíčové představitele hnutí Fluxus v Německu. Patřili k nim Wolf Vostell, Nam June Paik, Dieter Roth, Emmett Williams a Joseph Beuys.[106] Způsob, jakým exponovala portréty Beuyse, byl velmi osobní a měl soukromý charakter. Na fotografiích bylo možné „slyšet" jejich dialog.[107]

V následujících letech vyvinula vlastní, rozpoznatelný vizuální jazyk, který se projevoval nejen ve výběru motivů, ale také v charakteristickém zpracování zvětšenin v temné komoře. Zejména ve své práci s Josephem Beuys vědomě používala trhanou hranu fotografie jako výrazný tvůrčí prvek. Individuální úprava v temné komoře proměňovala každou fotografii v unikát, který trvale určoval účinek.[108]

Kromě portrétů umělců a performance fotografie vytvářela Ute Klophaus také různé portréty měst, včetně série „Podzimní cesta do Košic-1989" (Jeseňná cesta do Košíc-1989). Pomocí záběrů města Wuppertal a Košice se surrealistickým podtextem, vyttvářela magickou atmosféru, díky níž měli diváci pocit, že se sami nacházejí v tomto městě. Motivy zahrnují stín kovaného železného plotu na zdi, gotickou síťovou klenbu, fotografie z podhledu zdola, jezdecký pomník, noční náměstí, barokní atlasy před zchátralými fasádami a odrazy lidí a architektury v kalužích.[109]

104 KLOPHAUS, Ute, Roman SOUKUP, a SCHILLERMUSEUM WEIMAR, eds. Weimar - ein Mythos: Photographien von Ute Klophaus ; s. 212
105 Ute Klophaus: Schloss Moyland. In: [cit. 27.02.2026]. Dostupné z: https://moyland.de/ausstellungen/elina-brotherus-joseph-beuys-und-der-galerist-rene-block/ute-klophaus/
106 KLOPHAUS, Ute, Roman SOUKUP, a SCHILLERMUSEUM WEIMAR, eds. Weimar - ein Mythos: Photographien von Ute Klophaus ; s. 212
107 Tamtéž s. 15
108 Ute Klophaus 70-jährig verstorben. In: DER STANDARD [online] [cit. 27.02.2026]. Dostupné z: https://www.derstandard.at/story/1291454605983/ute-klophaus-70-jaehrig-verstorben
109 KLOPHAUS, Ute, Roman SOUKUP, a SCHILLERMUSEUM WEIMAR, eds. Weimar - ein Mythos: Photographien von Ute Klophaus ; s. 13



049 Mýtus Výmaru, 1999
Foto: Ute Klophaus



050 Mýtus Výmaru, 1999
Foto: Ute Klophaus



051 Ute Klophaus, Pohled do instalace výstavy v Haus der Kunst, 1999. Foto: Wilfried Petzi

4.5.
Ute Klophaus
Mýtus Weimaru

Způsob, jakým fotografovala město Košice, ji přivedl také do Výmaru. Tam měla za úkol zachytit ve svých fotografiích okamžik německé historie. Ve svých snímcích neinscenovala - ukazovala skutečný obraz města. Fotografovala toto místo svým vlastním způsobem: pozorně, kriticky, ale zároveň se zájmem. Zobrazovala Výmar v současnosti, ale vždy také v souvislosti s historií, například prostřednictvím známých klasických míst města, ulic, uliček, dvorů, koncentračního tábora Buchenwald a Výmaru jako města Goetha.[110]

Měla vlastní strategii a metodu, jak fotograficky zachytit prožité okamžiky, které se již téměř staly vzpomínkou. Snažila se tyto krátké, prchavé momenty „zastavit" a učinit je viditelnými. K tomu musela rozpoznat „triky času", které by jinak nechaly okamžiky uniknout. To vyžadovalo velkou trpělivost, klid a vyrovnanost, aby bylo možné ovládnout neustálý pohyb a neklid času.[111]

Její fotografie umělců a měst byly prezentovány na mnoha samostatných i skupinových výstavách, například v Madridu a Salzburku, a nacházejí se ve sbírkách a muzeích po celém světě.[112] Ute Klophaus zemřela ve věku 70 let v hospici ve Wuppertalu.[113] Její archiv tvoří přibližně 15 000 převážně černobílých zvětšenin na barytové podložce fotografií a 52 000 negativů s motivy spojenými s jejím uměleckým dialogem s dílem Josepha Beuyse.[114]

Výstava „Photographien von Ute Klophaus – Mythos Weimar" / "Fotografie Ute Klophausové – Mýtus Výmaru", se konala v Haus der Kunst od 15. května do 27. června 1999. Byla uspořádána u příležitosti kulturního roku „Weimar 1999 – Evropské hlavní město kultury". Předtím byla výstava prezentována od 20. února do 9. května 1999 v Schillerově muzeu. Po uvedení v Haus der Kunst putovala výstava dále do Historického muzea Falce. Projekt organizoval Roman Soukup.[115]

110 Tamtéž s. 10-11
111 Tamtéž s. 16
112 Tamtéž s. 212-213
113 DEUTSCHLANDFUNKKULTUR.DE. Chronistin der Flux-Bewegung. In: Deutschlandfunk Kultur [online]. 7. 12. 2010 [cit. 27.02.2026]. Dostupné z: https://www.deutschlandfunkkultur.de/chronistin-der-flux-bewegung-100.html
114 Künstlerischer Nachlass der Fotografin Ute Klophaus, ab 1965, Kunstwerke In: [cit. 27.02.2026]. Dostupné z: https://www.ernst-von-siemens-kunststiftung.de/objekt/kunstlerischer-nachlass-der-fotografin-ute-klophaus-ab-1965.html
115 Kulturmanagement | behncke communications München. In: [cit. 27.02.2026]. Dostupné z: https://www.behnckecommunications.de/de/profil/kulturmanagement



052 Výstavní katalog, Ute Klophaus
Foto: Ewelina Bialoszewska



053 Ute Klophaus, Pohled do instalace výstavy v Haus der Kunst, 1999. Foto: Wilfried Petzi

4.5.
Ute Klophaus
Mýtus Weimaru

Výstava byla významná, protože znovu upozornila na kulturní dědictví a umělecký význam Výmaru. Fotografie Ute Klophaus ukazovaly nejen místa, ale i atmosféru a historii města, zejména v kontextu klasické výmarské kultury a jejích vazeb na literaturu, divadlo a umění.

Výstava dále propojovala minulost se současností tím, že dokumentovala vizuální paměť kulturně významného města a zpřístupnila ji mezinárodnímu publiku. Ukazovala, jak místa a prostory formují kulturní identitu a jakou roli hraje fotografie jako médium paměti a interpretace.

Ute Klophaus dokázala zviditelnit propojení historické tradice a současnosti. Fotografie byly na výstavě prezentovány jako černobílé bromostříbrné zvětšeniny na barytovém papíře.

Celou sérii fotografií charakterizuje pohyb. Zobrazuje procházení městem a jeho okolím jako jediné plynulé gesto – jako řeku, která se odráží ve způsobu, jakým se lidé a budovy pohybují v prostoru. Pohyb na schodech v Buchenwaldu, na cestě k místu tvůrčí činnosti, je nejvíce patrný. Tam se samotný fotoaparát začíná chvět, působí, jako by vytvářel iluze, a zachycuje emotivní pohyb fotografky. Obraz schodiště se rozmazává, téměř jako výjev z noční můry.[116]

Její fotografie nejsou určeny k rychlému prohlížení. Působí esteticky a ukazují velký prostor. Při jejich pozorování se nelze snadno rozptýlit ani se ztratit v romantických představách o „mýtu Výmaru“.[117]

116 KLOPHAUS, Ute, Roman SOUKUP, a SCHILLERMUSEUM WEIMAR, eds. Weimar - ein Mythos: Photographien von Ute Klophaus ; s. 17
117 Tamtéž s. 11



054 Ilustrátor Pol Rab, fotomontáž, 1930. Foto: Germaine Krull

4.6. Germaine Krull Avantgarda jako dobrodružství

Germaine Krull se narodila 29. listopadu 1897 ve Wildě u Poznaně. Její otec Friedrich Krull pocházel z Hamburku a matka Albertine Kunigunde Engelbrecht z Norimberku. Rodina měla málo peněz. Kvůli měnícím se zájmům a pracovním místům otce se často stěhovali. Žili mimo jiné ve Štýrském Hraci, Montreux, Paříži a nakonec v Bad Aiblingu, kde matka vedla penzion. Germaine Krull nechodila do školy, ale byla vyučována doma svým otcem.

V této době se její rodiče rozešli. Matka se s dětmi přestěhovala do Mnichova a v roce 1912 tam otevřela další penzion. Protože Germaine neměla formální vzdělání ani maturitu, nemohla studovat na univerzitě. Místo toho začala navštěvovat odbornou školu v Mnichově. Její alma mater byla v roce 1915 Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie München / Učební a zkušební ústav fotografie v Mnichově, dnes Staatliche Fachakademie für Fotodesign München / Státní odborná akademie fotografického designu Mnichov, kterou jsem také absolvovala. V Mnichově také např. studoval v letech 1901-1903 i slavný český fotograf František Drtikol. Tam se poprvé setkala s pevnou školní strukturou a jejími pravidly. Zpočátku měla jazykové potíže, a proto se fotografie stala jejím nejdůležitějším prostředkem vyjádření, který se zde naučila. Škola zastávala především piktorialistické pojetí fotografie, protože Mnichov byl tehdy jedním z center piktorialismu.[118]

Teprve po roce 1920 se škola začala orientovat na modernější pojetí výuky fotografie v duchu nastupující Nové věcnosti.[119] Germaine nejraději fotografovala portréty. Její ateliér se nacházel ve známé umělecké čtvrti Mnichova – Schwabing, kde žily osobnosti jako Wassily Kandinsky nebo Richard Strauss. Zde navázala mnoho kontaktů s dalšími fotografy v Mnichově.

Jedním z jejích prvních klientů byl Kurt Eisner, vůdce Nezávislé sociálnědemokratické strany Německa (USPD) v Bavorsku. V uměleckých kruzích Schwabingu se však setkávaly různé směry: na jedné straně nové, experimentální a pokrokové myšlenky (avantgarda), na druhé straně konzervativní postoje. Tyto protikladné vlivy existovaly současně a společně utvářely uměleckou scénu. Postupem času začala Germaine Krull psát rukopisy a deníky o svých zkušenostech a vzpomínkách. Fotografovala také piktorialistické akty a velmi dobře ovládala technická i kompoziční pravidla fotografie.[120]

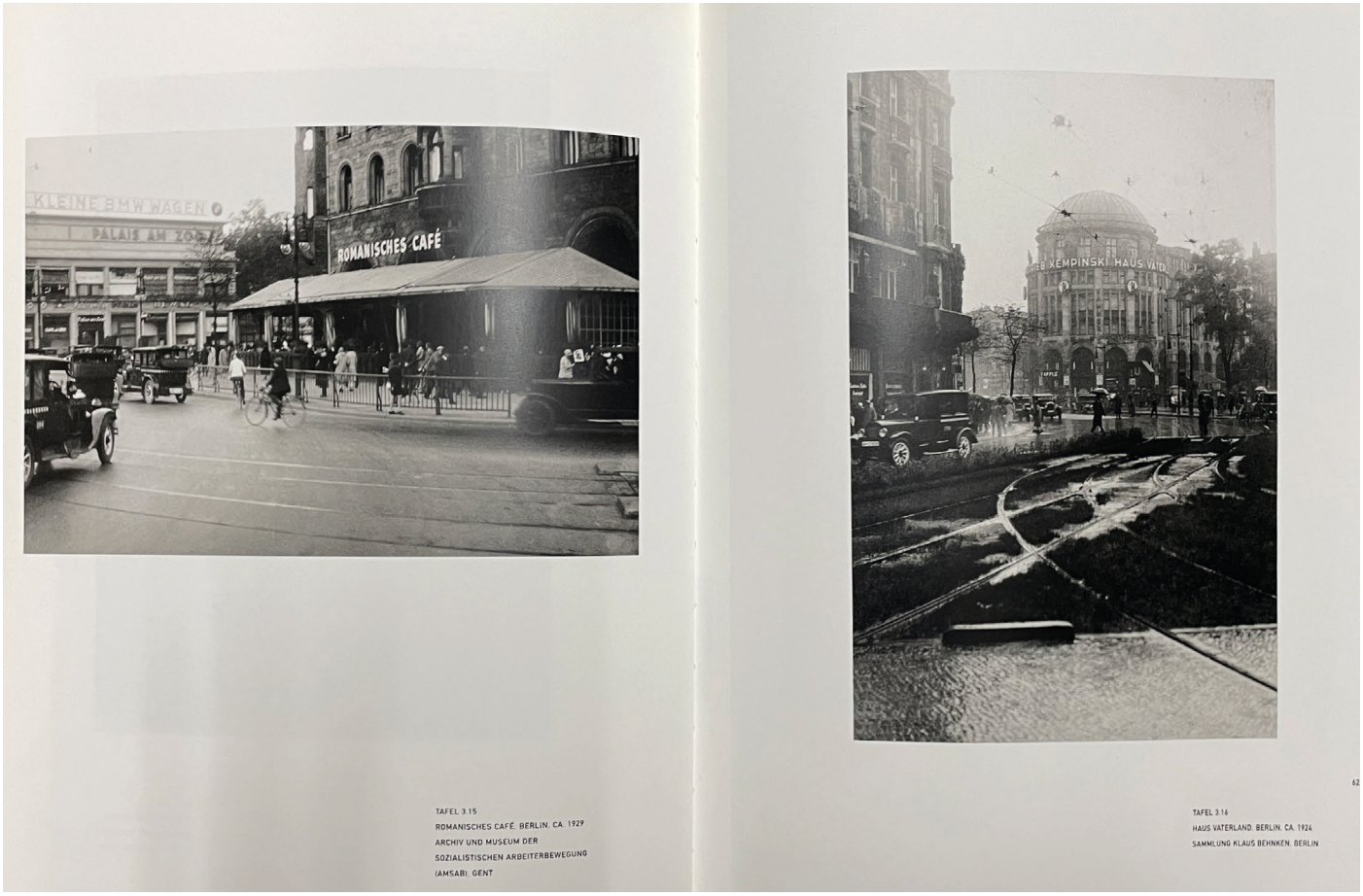
118 SICHEL, Kim. Avantgarde als Abenteuer: Leben und Werk der Photographin Germaine Krull s. 5-12
119 Tamtéž s. 12-13
120 Tamtéž s. 13-17



055 Fotokniha „Métal“, 1928. Foto: Germaine Krull, Courtesy Museum Folkwang Essen/ARTOTHEK



056 Autoportrét s Icarette, 1928. Foto: GermaineKrull, Estate Germaine Krull, Museum Folkwang, Essen



057 Výstavní katalog, Germaine Krull. Foto: Ewelina Bialoszewska

4.6. Germaine Krull Avantgarda jako dobrodružství

Po neúspěchu Bavorské republiky opustila svůj ateliér, byla zatčena za pomoc Tobiasu Axelrodovi při útěku a v roce 1920 byla vyhoštěna z Bavorska. Politicky se radikalizovala, provdala se za Samuela Levita a odjela do sovětského Ruska, kde byla znovu zatčena a v roce 1922 vyhoštěna. Tyto zkušenosti zničily její víru v politický aktivismus. V této době nefotografovala.

Poté přijela do Berlína. Události z jejího dětství, období studia fotografie v Mnichově i její politická angažovanost postupně formovaly její postoj jako fotografky a vedly k vytvoření jejího vlastního uměleckého hlasu. Po celou dobu si psala deníky. Začala znovu fotografovat portréty - téma, které bylo tehdy považováno za „typicky ženské". Fotografovala také akty, například své sestry Berthe. Postupně se však začala věnovat jiným motivům, zejména pouliční fotografii. Zajímalo ji velkoměsto a průmyslové prvky, které se stále častěji objevovaly v jejích snímcích.[121]

Její fotografie zobrazující průmyslové konstrukce a zařízení mají nápaditou estetiku. V Berlíně se seznámila s filmařem Joris Ivensem, s nímž se v roce 1925 přestěhovala do Amsterdamu. V Nizozemsku nejprve fotografovala velké kovové konstrukce, jako jsou mosty, jeřáby a přístavy, později v této práci pokračovala ve Francii. V roce 1928 vydala v Paříži svou první fotografickou knihu „Metal". Touto publikací se přiklonila k avantgardní a experimentální fotografii, která byla stejně radikální jako fotografie Bauhausu.[122] Touto tvorbou měla blízko i ke konstruktivismu Alexandra Rodčenka.

V letech 1926-1935 dosáhla svého finančního vrcholu. Zároveň byla zastoupena na mezinárodních výstavách umění v Paříži, Bruselu a v různých městech Německa, včetně jedné z nejvýznamnějších výstav v Museum Folkwang v Essenu. V roce 1934 vydala svou první sbírku memoárů (denikových záznamů) s názvem „Chien-fou".[123] Germaine Krull opustila Paříž v roce 1935 kvůli politickým a hospodářským problémům a vzestupu nacismu. V důsledku hospodářské krize zbankrotovala a svůj ateliér uzavřela. Snažila se znovu vydělat peníze prodejem svých negativů a archivu.

121 Tamtéž s. 17-44
122 Tamtéž s. 67-96
123 Tamtéž s. 336



058 Germaine Krull, Pohled do instalace výstavy Haus der Kunst, 2000. Foto: Wilfried Petzi



059 Germaine Krull, Pohled do instalace výstavy Haus der Kunst, 2000. Foto: Wilfried Petzi

4.6. Germaine Krull Avantgarda jako dobrodružství

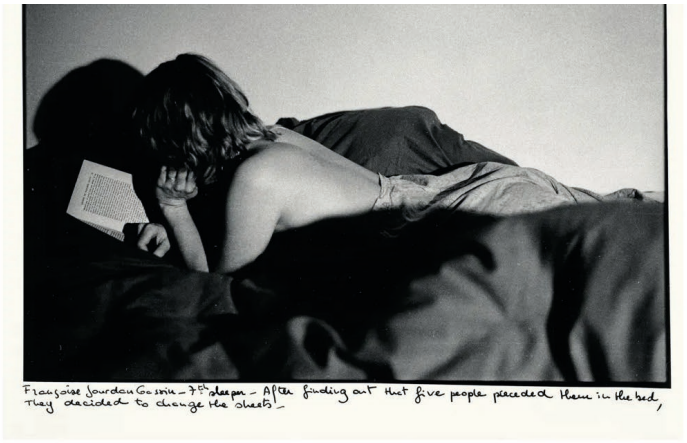
Bydlela dočasně v Brazílii i v Africe, v roce 1946 se stala válečnou dopisovatelkou v Indočíně. Během svých cest v roce 1947 převzala jako manažerka a spolumajitelka hotel Oriental v Bangkoku a podobně jako její matka dříve vedla penzion. V jejím archivu se nacházejí dokumentární fotografie z cest do Indie a Thajska. V roce 1966 hotel opustila, odjela na rok do Paříže a poté se vrátila do Asie, kde se obrátila k buddhismu. Germaine Krull zemřela 31. července 1985.[124]

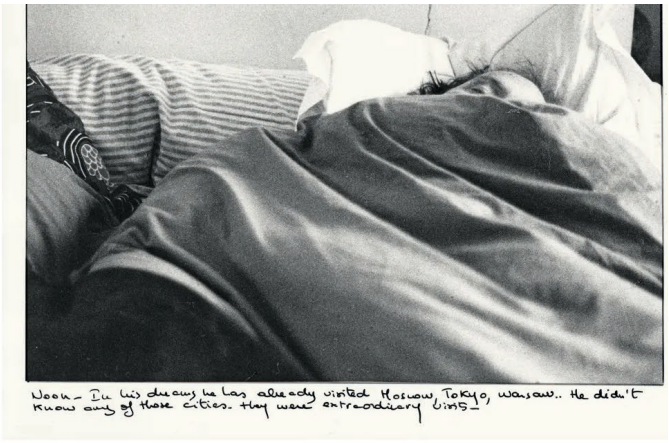
Výstava Germaine Krull „Avantgarde als Abenteuer Fotografien / Avantgarda jako dobrodružství 1915–1968“ se konala od 21. ledna do 12. března 2000 v Haus der Kunst. První zastávkou výstavy bylo Museum Folkwang. Poté následovaly Haus der Kunst, San Francisco Museum of Modern Art, Kunsthal Rotterdam a Centre Georges Pompidou. Kurátory výstavy byli Ute Eskildsen z Museum Folkwang a Hubertus Gaßner, který výstavu zastupoval za Haus der Kunst. Výstava, koncipovaná Museum Folkwang v Essenu, byla první významnou retrospektivou díla Germaine Krull. Tento přehled jejích prací vznikl na základě důkladného zpracování její pozůstalosti a archivu a řady mezinárodních výzkumů. Poprvé ukázal, jak se její fotografie vyvíjela od uměleckého fotografického vzdělání v Mnichově až po její pozdější zájem o buddhistickou kulturu v Asii.

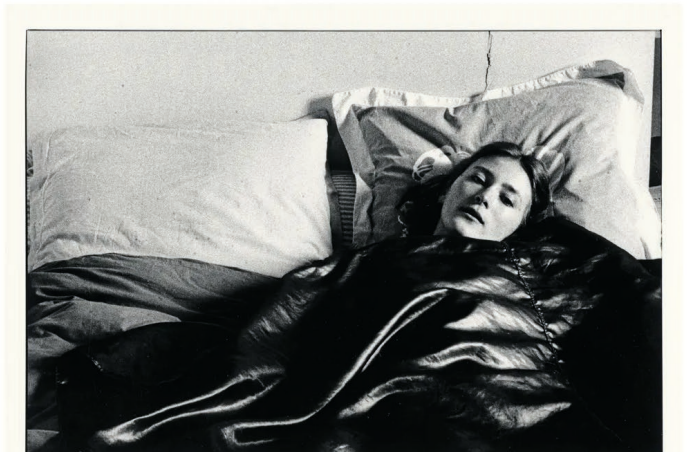
Fotoaparát byl pro Germaine Krull vždy výchozím bodem nových projektů a zároveň nástrojem, který jí pomáhal zvládat proměnlivé pracovní i osobní situace. Nepřikládala velký význam technické dokonalosti snímků. Místo toho se nechávala inspirovat neustále se měnícími životními a pracovními podmínkami a opakovaně hledala nové způsoby, jak zobrazovat a vyprávět realitu. Uplatňovala metodu podhledů, nadhledů, dynamických kompozic do úhlopříčky.[125] Dílo s přibližně 120 fotografiemi a řadou originálních dokumentů poprvé nabízí ucelený přehled její tvorby.[126]

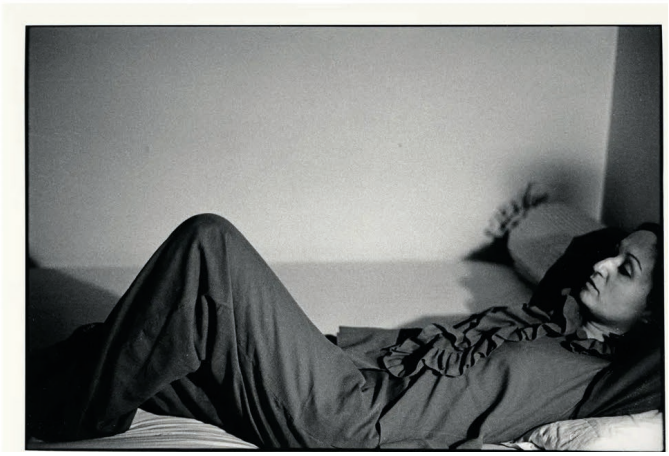
Mnichov sehrál klíčovou roli v raném uměleckém vývoji Krull. Během první světové války studovala na Staatliche Fachakademie für Fotodesign München a zde si otevřela svůj první vlastní ateliér, ve kterém již vytvářela portréty politicky angažovaných osobností. Mnichov tak nebyl pouze místem studia a práce, ale také výchozím bodem jejích raných politických a uměleckých zkušeností.

124 Tamtéž s. 255- 265
125 Tamtéž s. VII-VIII
126 Germaine Krull - Kunsthal. In: [cit. 27.02.2026]. Dostupné z: https://www.kunsthal.nl/nl/plan-je-bezoek/tentoonstellingen/germaine-krull-1897-1985/









060

Spáči, 1979. Foto: Sophie Calle/Artists Rights Society

4.7. Skutečné příběhy Sophie Calle

Sophie Calle se narodila 9. října 1953 v Paříži. Její matka Monique Sindler byla chirurg a otec Robert Calle byl vědec v oblasti výzkumu rakoviny, chirurg a sběratel umění. Když byly Sophie Calle dva roky, její rodiče se rozešli. Vyrůstala s matkou a nevlastním bratrem. Navštěvovala školu a poté se vydala na sedmiletou cestu kolem světa. Je samoukem a neabsolvovala žádné formální umělecké vzdělání. V 70. letech se vydala na cestu kolem světa. V tomto období začala během pobytu v Kalifornii fotografovat. [127]

V roce 1979 se vrátila do Paříže. Město jí však připadalo cizí. Aby tomu čelila, vzala si fotoaparát a zápisník a začala procházet ulicemi tohoto města. Náhodně si vybírala lidi, které míjela, a tajně je sledovala, aniž by si toho všimli. Tímto způsobem se snažila znovu objevit město i život kolem sebe.Pečlivě pozorovala, sbírala informace, stopy a vzpomínky a poté o nich psala do deníku. Přidávala k nim fotografie, které zaznamenané události dokládaly. Její texty vyprávěly malé příběhy a ukazovaly, jaké kroky nás vedou k určitému způsobu vidění.[128]

Mezi 1. a 9. dubnem 1979 realizovala projekt „Spáči“. Požádala 45 lidí, aby jí věnovali osm hodin svého spánku a přespali v její posteli. Každou hodinu pořizovala fotografii obsazené postele a sledovala hosty během spánku. Ti, kteří souhlasili, odpovídali na její otázky, jejichž cílem bylo navázat kontakt. Její postel byla obsazena nepřetržitě. Projekt trval jeden týden. Každý den přišel nový „spáč“ – celkem se vystřídalo 28 osob, které se projektu zúčastnily. Každý dostal jídlo v požadovaný čas a připravené bylo vždy čisté ložní prádlo. Postel tak byla téměř nepřetržitě obsazena po celý týden.[129]

Ve svém dalším projektu Suite Vénitienne z roku 1980 pozorovala a sledovala cizí osoby ve veřejném prostoru. Jeden z těchto lidí cestoval z Paříže do Benátek. Rozhodla se ho následovat.[130] Opakovaně ho tajně fotografovala a každý den si stručně zapisovala, co dělal. Čím více se mu snažila přiblížit, tím byla neopatrnější. Jednoho dne si jejího sledování všiml a požádal ji, aby ho přestala fotografovat a sledovat.

127 Sophie Calle - Munzinger Biographie. In: [cit. 04.03.2026]. Dostupné z: https://www.munzinger.de/register/portrait/biographien/sophie+calle/00/25061
128 In: [cit. 04.03.2026]. Dostupné z: https://archiv1.fridericianum.org/ausst/katext.html
129 HEINRICH, Barbara, Sophie CALLE, a MUSEUM FRIDERICIANUM, eds. Die wahren Geschichten der Sophie Calle: s. 20-21
130 Tamtéž s. 24



061 ^Ze série Suite Vénitienne, 1983. Foto: Sophie Calle



062 Sophie Calle, Pohled do instalace v Haus der Kunst, 2002. Foto: Wilfried Petzi

4.7. Skutečné příběhy Sophie Calle

Ani po oficiálním ukončení „hry“ to nevzdala. Nakonec muže následovala zpět do Paříže a pořídila poslední fotografii, když opouštěl nádraží.

V dalším projektu pracovala tři týdny jako pokojská v benátském hotelu v Paříži a využívala nepřítomnosti hostů k prohledávání jejich pokojů. Prohledávala věci, otevírala kufry hostů, četla jejich deníky i poštu. Fotografovala obsah skříní a kufrů, postele i koupelny.[131]

Mezi lety 1980 a 1999 realizovala umělkyně Sophie Calle přibližně 15 projektů. Tyto práce patří k jejím nejvýznamnějším a nejznámějším. Patří mezi ně i jedno z kontroverznějších děl – projekt, ve kterém se ptala nevidomých lidí na jejich vlastní představu o kráse.[132] Práce o nevidomých lidech působí na první pohled podivně, protože se člověk ptá, jak může někdo, kdo nevidí, mluvit o kráse. Přesto respondenti říkají, že mají dva typy vnímání, které jsou pro ně podobné vidění. Tyto vnitřní dojmy nahrazují pro ně to, co vidoucí vnímají očima. I přes první zmatení tak vznikla jasná souvislost mezi pamětí a tím, co považují za krásné.[133]

Její díla silně připomínají experimentální estetiku francouzské literární scény 60. let, zejména principy hnutí OuLiPo. Často tematizují zranitelnost jednotlivce a zkoumají otázky identity a osobní blízkosti. Její umělecký přístup je poznamenán téměř ‚detektivní‘ metodikou: pozoruje a analyzuje soukromý život neznámých lidí. Své fotografie často doplňuje vysvětlujícími panely obsahujícími vlastní texty, které otevírají další pohledy na zobrazované. Více než 30 let je mezinárodně známá díky samostatným výstavám, mimo jiné v Galerie Chantal Crousel v Paříži, Kunsthalle ve Vídni a také díky skupinovým výstavám, například v Museum of Contemporary Art v Oslu nebo Museum of Modern Art v New Yorku.[134] Pracuje a žije v Paříži.

Koncept výstavy „Skutečné příběhy Sophie Calle“ realizovali René Block a Barbara Heinrich a byla prezentována v Museum Fridericianum v Kasselu od 8. dubna do 21. května 2000.

131 In: [cit. 04.03.2026]. Dostupné z: https://archiv1.fridericianum.org/ausst/katext.html
132 STALLMANN, Birgit. Sophie Calle: Inszenierte Schnüffeleien. Der Spiegel [online]. 2000 [cit. 04.03.2026]. ISSN 2195-1349. Dostupné z: https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/sophie-calle-inszenierte-schnueffeleien-a-72349.html
133 HEINRICH, Barbara, Sophie CALLE, a MUSEUM FRIDERICIANUM, eds. Die wahren Geschichten der Sophie Calle: s. 14
134 Tamtéž s. 76-78



063 Sophie Calle, Pohled do instalace v Haus der Kunst, 2002. Foto: Wilfried Petzi



064 Výstavní katalog, Sophie Calle.
Foto: Scan knihy, Ústřední institut dějin umění

4.7. Skutečné příběhy Sophie Calle

Následující výstava proběhla od 26. srpna do 12. listopadu 2000 v Haus der Kunst v Mnichově.[135]
Dílo Sophie Calle výrazně využívá narativní prvky. To se ukázalo například na výstavě v Haus der Kunst, kde byly prezentovány multimediální práce, video- a prostorové instalace, při nichž se publikum mohlo stát spoluhráčem nebo dokonce režisérem.[136]
Publikum se často stávalo komplicem uměleckého aktu.
V takové situaci vznikal vztah, který byl současně založen na riziku i důvěře. Divák byl zapojen do činnosti umělkyně a zároveň konfrontován se svou vlastní voyeuristickou zvědavostí. Dílo ukazovalo, jak se posouvají hranice mezi veřejným a soukromým prostorem.

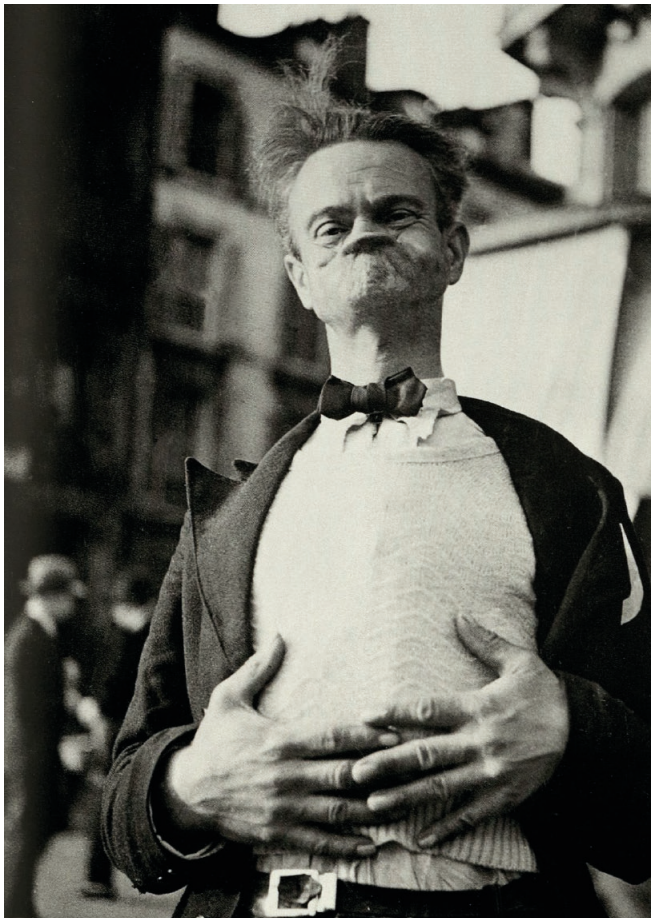
V projektu „Spáči" je obsaženo 176 černobílých fotografií z doprovodnými texty a rozhovory. Tento projekt nebyl primárně plánován jako umělecké dílo, ale byl vytvořen pro vlastní zájem. Práce se zabývá zvědavostí a tajnou radostí, kterou prožívají jak umělkyně, tak diváci, a tématem dohledu.[137]
Výstava věnovala prominentní místo sérii „Nevidomí" a instalaci „Blind Color". V centru pozornosti byla fotografie, která ukazuje nevidomého člověka v místnosti se šedými barevnými tabulemi. Bylo zřejmé, že popis toho, jak nevidomí vnímají svět, působí stejně přesvědčivě jako vysvětlení vidoucích umělců. Šlo o otázku, jak lze prezentovat libovolné pravdy. Sophie Calle vědomě využívala prostředky textu a obrazu, aby tyto nejistoty zdůraznila. Sophie Calle vytváří umění, které se zabývá pamětí, vnímáním, strukturou naší osobnosti a rozdílem mezi tím, co je veřejné, a tím, co zůstává soukromé.[138]

Sophie Calle, stejně jako mnoho dalších umělkyň, experimentovala s obrazem a textem. V době šedesátých let nebyla fotografie všude uznávána jako umění. Umělci kombinovali fotografie se slovy, ale texty málokdy vysvětlovaly obrazy. Často poskytovaly druhou úroveň významu. Někdy podporující, jindy v kontrastu s obrazem. Díky těmto dvěma vrstvám často vznikala třetí, neviditelná úroveň, na níž bylo možné objevit hlubší nebo ironicky zkreslenou pravdu.[139]

135 Tamtéž s. 80
136 Kunst, die den Betrachter zum Akteur macht - WELT. In: DIE WELT [online] [cit. 04.03.2026]. Dostupné z: https://www.welt.de/print-wams/article601822/Kunst-die-den-Betrachter-zum-Akteur-macht.html
137 In: [cit. 04.03.2026]. Dostupné z: https://archiv1.fridericianum.org/ausst/katext.html
138 STALLMANN, Birgit. Sophie Calle: Der Spiegel [online]. 2000[cit. 04.03.2026]. Dostupné z: https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/sophie-calle-inszenierte-schnueffeleien-a-72349.html
139 Die wahren Geschichten der Sophie Calle. In: www.kunstforum.de [online] [cit. 04.03.2026]. Dostupné z: https://www.kunstforum.de/artikel/die-wahren-geschichten-der-sophie-calle/



065 Čtyři slepí pouliční muzikanti, 1934
Foto: Dora Maar



066 Grimasa, 1935
Foto: Dora Maar

4.8. Dora Maar & Picasso

Dora Maar, skutečným jménem Henriette Theodora Markovitch, se narodila 22. listopadu 1907 v Paříži. Její otec Joseph Markovitch byl architekt z Jugoslávie a matka Julie Voisin byla rodilá Francouzka. Díky práci svého otce, který mimo jiné navrhl budovu rakousko-uherské ambasády v Buenos Aires, vyrůstala v multikulturním prostředí. Své rané dětství strávila v Argentině, než se rodina přestěhovala do Paříže. [140]

Ve svém mládí nejprve navštěvovala Union Centrale des Arts Décoratifs v Paříži a později Uměleckou akademii malíře Andre Lhote v Montparnassu. Dora Maar svou práci fotografky brala vážně. Společně s Pierrem Keferem otevřela vlastní fotografické studio, které později zcela převzala. Některé z jejích fotografií byly publikovány v významných časopisech a odborných periodikách.[141]

Fotografovala pomocí fotoaparátů Leica a Rolleiflex 9x12 cm.[142]

V 30. letech 20. století Dora Maar převážně fotografovala módu a akty pro ženské časopisy. Byly nápadité, protože fotografie byly dobře komponované a světlo bylo mistrně využito. Dokonce i málo dochovaných reklamních snímků ukazovalo její vlastní pohled. Dokázala tak, že ovládala nové metody umělecké fotografie a uměla je mistrně aplikovat.

Od roku 1931 vyvíjeli fotografové nové obrazové techniky. Dora Maar je rovněž používala pro své reklamní fotografie. Fotografovala z nadhledu a podhledu, zblízka k objektům. Vytvářela portréty, kde tvář vypadala téměř jako pod mikroskopem. Vytvářela fotografie jednou jako pozitiv a jednou jako negativ, využívala dvojitou a vícenásobnou expozici. Často byly její kompozice orientovány diagonálně. Všechny tyto postupy se staly moderními a našly uplatnění v reklamě.

Dora Maar si uvědomila, že prostřednictvím fotografie lze vytvářet zcela jiné, téměř snové obrazy. Proto přešla od jasných módních fotografií k surrealistické, znepokojivé fotografii. Pomohly jí přitom praktické znalosti, které získala v prvních letech své kariéry. [143]

140 HAUS DER KUNST, CENTRE DE LA VIEILLE CHARITÉ, a CENTRE CULTURAL TECLA SALA, eds. Dora Maar s. 35-36
141 Tamtéž s. 33-34
142 Tamtéž s. 55
143 Tamtéž s. 17-18



067 Stojící Pablo Picasso při práci na opeře „Guernica“, 1937. Foto: Dora Maar

4.8. Dora Maar & Picasso

V prvních letech své kariéry vystavovala jak samostatně (například v Galerie Van Den Berg a Galerie de Beaune), tak na skupinových výstavách, mimo jiné s Germaine Krull, Man Rayem, André Kertézsem a François Kollar.[144]

Mezi lety 1929 a 1933 zasáhla Evropu hospodářská krize. Ve Francii bylo 300 000 nezaměstnaných. Mnoho lidí žilo ve velmi špatných podmínkách a jediným způsobem, jak změnit tuto nesnesitelnou situaci, se zdála být pouze velká společenská změna. Na ulicích bylo vidět mnoho lidí bez práce, bez majetku a bez domova. Tato skupina lidí byla hlavním tématem fotografií Dory Maar. Fotografovala je často.[145]

Dora Maar fotograficky zachycovala lidi (viz fotografie Dory Maar 065 a 066). Lidé, kteří byli vyloučeni ze společnosti. Patřili sem žebráci, nevidomí, bezdomovci, nezaměstnaní, velmi staří a slabí lidé, zanedbané děti, osoby se zdravotním postižením a lidé, kteří se lišili od ostatních. Její snímky je zobrazují jasně a působivě, bez přehnané emotivity nebo agitace. Naopak fotografie vyzařují soucit a podporu. Dávají tvář těm, kteří jsou v bohaté společnosti často přehlíženi, a ukazují, že nejsou zapomenuti.[146]

V roce 1935 dokumentovala Dora Maar reportážním způsobem důl v Alpe d'Huez. Zajímaly ji nižší vrstvy společnosti a městské periferie.[147] Koncem roku 1935 se Pablo Picasso setkal s Dorou Maar. Stalo se to při tiskové projekci filmu „Zločin pana Lange", kdy je představil básník Paul Éluard. Picasso byl fascinován nejen Dorou Maar, ale také jejím způsobem života a osobností. Společně zkoušeli nové cesty a kombinovali fotografii s malbou. Vznikly obrazy, které připomínaly fotografie. V létě 1936 se Dora Maar stala pro Picassa novou inspirací.[148]

Dora Maar také fotografovala vznik obrazu „Guernica" Pabla Picassa (od května dpo června roku 1937 v ateliéru v rue des Grands-Augustins v Paříži) během celého pracovního procesu. Stala se svědkyní díla, které bylo později vystaveno v Haus der Kunst a dnes je považováno za symbol odporu proti fašismu.[149]

144 Tamtéž s. 58
145 Tamtéž s. 73
146 Tamtéž s. 21
147 Tamtéž s. 100
148 Tamtéž s. 246
149 Tamtéž s. 252



068 Dora Maar, Pohled do výstavy v Haus der Kunst, 2002. Foto: Wilfried Petzi



069 Dora Maar, Pohled do výstavy v Haus der Kunst, 2002. Foto: Wilfried Petzi

4.8. Dora Maar & Picasso

Soužití Dora Maar a Pablo Picasso skončilo v roce 1943. Picassův velký zájem o ženy vedl Doru k utrpení a její neklidná povaha mu byla nepříjemná. Toužil po změně.[150]

Začala proto malovat portréty. Po bolestném rozchodu se ale častěji obracela k malbě krajin. Protože se již nemohla vrátit ke své skutečné vášni – fotografii – malovala tyto scény v tmavých, šedých barvách.[151]

Fotografie Dory Maar byly vystaveny v roce 1944 v Jeanne Bucher Gallery v Paříži. Vystavené práce zahrnovaly záběry z nábřeží Seiny a několik zátiší. Během výstavy utrpěla depresi a skončila v nemocnici. V následujících letech měla ještě několik výstav a publikací v galeriích. Dora Maar zemřela 16. července 1997 v Paříži.[152]

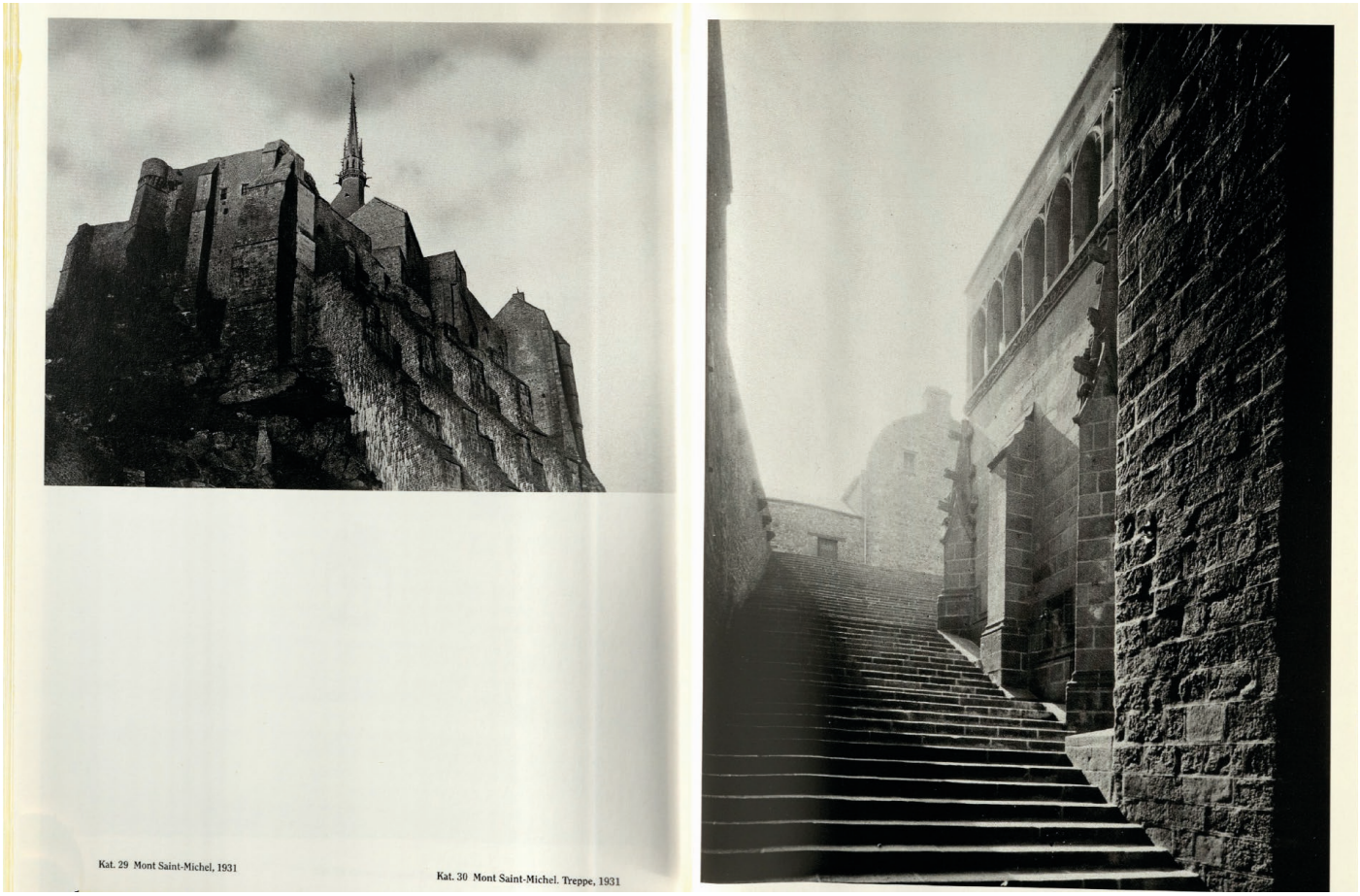
Výstava „Dora Maar & Picasso“ probíhala od 1. října 2001 do 6. ledna 2002 v Haus der Kunst. Začátek výstavy a vydání katalogu byly realizovány díky retrospektivě „Dora Maar, fotografa“ v roce 1995 ve Valencii. Tam byly publikovány první biografické studie Dory Maar. Po smrti fotografky byla její kompletní pozůstalost, fotografická díla, publikace, fotografie z dětství a dopisy svěřena kurátorce Victorii Combalia a jejímu týmu, což umožnilo shromáždit více informací o umělkyni. Mnoho dopisů zůstalo uzavřených, například korespondence s Pablem Picassem. Majitelem těchto dopisů je Musée Picasso v Paříži a s dopisy lze nakládat až po uplynutí autorských práv.[153]

Výstava v Haus der Kunst představila dílo Dory Maar, které dosud bylo málo známé a málo lidem přístupné. Mnozí sice znali její jméno, protože byla často uváděna jako muza Pabla Picassa. Dora Maar byla však samostatnou umělkyní, malířkou, fotografkou nejen múza a milenka Pabla, a zasloužila si větší pozornost.

150 Tamtéž s. 256
151 Die Bilder der weinenden Frau - WELT. In: DIE WELT [online] [cit. 04.03.2026]. Dostupné z: https://www.welt.de/print-welt/article481336/Die-Bilder-der-weinenden-Frau.html
152 HAUS DER KUNST, CENTRE DE LA VIEILLE CHARITÉ, a CENTRE CULTURAL TECLA SALA, eds. Dora Maar s. 339
153 Tamtéž s. 13



070 Dora Maar, Pohled do výstavy v Haus der Kunst, 2002. Foto: Wilfried Petzi



071 Výstavní katalog, Dora Maar. Foto: Scan knihy, Ústřední institut dějin umění

4.8. Dora Maar & Picasso

Teprve díky dražbám její pozůstalosti (fotografie a obrazy) v letech 1998/99 se ukázala celá šíře její umělecké tvorby. Výstava představila širšímu publiku její dosud skrytá díla, zejména fotografie z 20. a 30. let, širšímu publiku a měla za cíl dostat ji ze stínu Picassova vlivu.

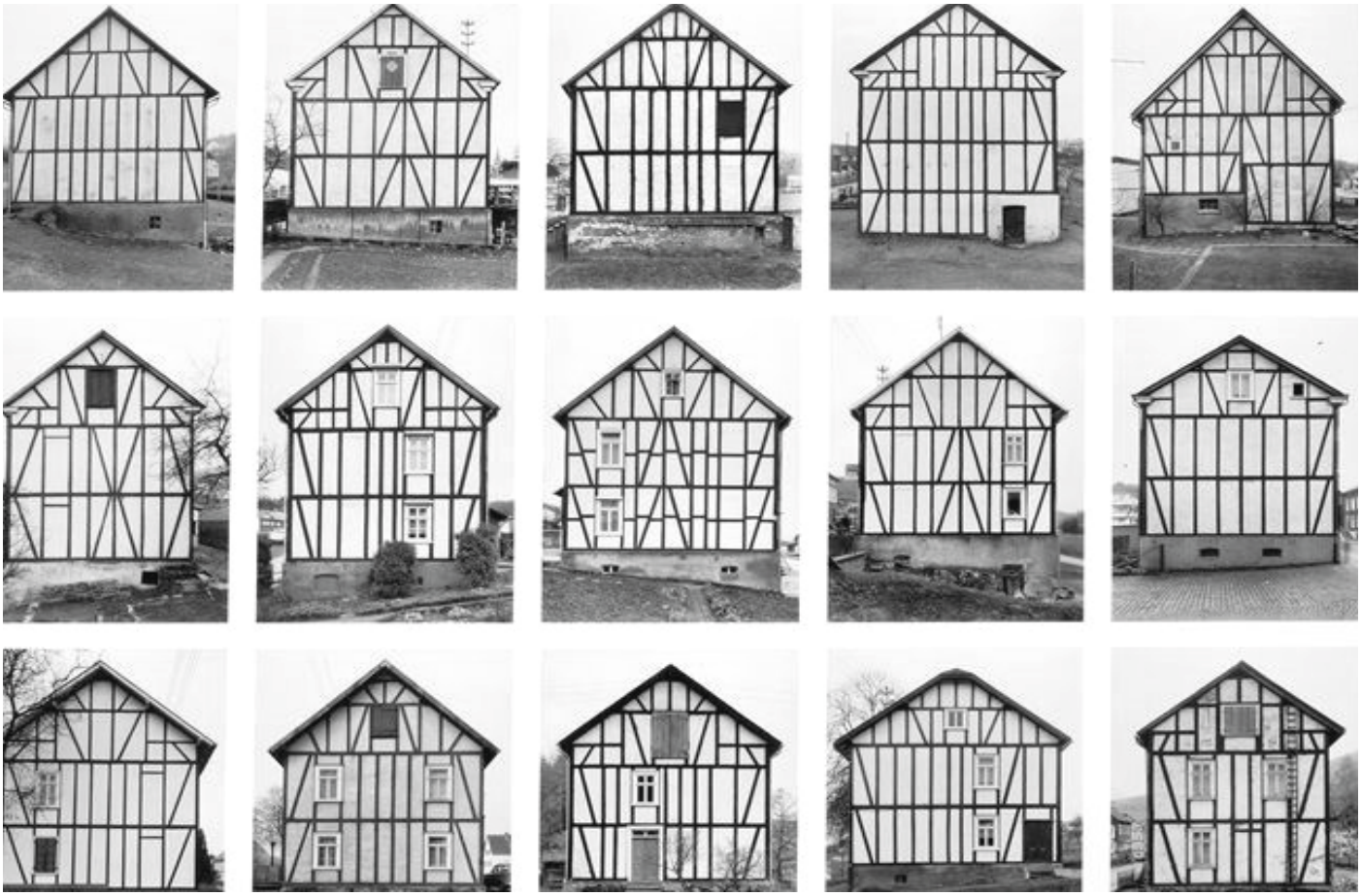
Při výběru vystavených děl Dory Maar byl kladen důraz na obrazy a fotomontáže blízké surrealismu. Fotografie, které vytvořila na konci 20. let a na začátku 30. let pod vlivem Nové věcnosti a Nové fotografie, s pravidelnými rastry, snímky z ptačí perspektivy, jednotlivými motivy a tématy působícími téměř mechanicky, byly představeny pouze v nepočetné, ale výstižné skupině.[154]

Surrealistické snímky byly experimentální exempláře a pouliční fotografie zobrazovaly děti, znevýhodněné skupiny společnosti nebo okrajová městská území. Na výstavě bylo navíc představeno sedm nových exponátů Dory Maar: Ruka podpírající ženské nohy, Stařena a dítě, Akt a svícen, Stopy v písku, Dvojník, Prodejci kreseb a Jednonohí zpěváci. U všech obrazů bez uvedeného data byl přiřazen časový rámec 1931–1936. Široký rámec a výjimečnost tohoto projektu vznikly díky angažovanosti kurátora Huberta Gaßnera a Daniele Giraudy, ředitelky Musée de Marseille.[155]

Fotografie Dory Maar byly pro výstavu zapůjčeny jak soukromými osobami, tak institucemi. Mezi zapůjčiteli byly mimo jiné: Musée Picasso v Antibes, The Museum of Fine Arts v Houstonu, The Israel Museum, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía v Madridu, Musée de la Mode v Marseille, Museum of Modern Art v New Yorku a Bibliothèque Nationale de France v Paříži.[156]

Dora Maar začínala jako malířka, poté přešla k fotografii a po asi deseti letech se opět vrátila k malbě. V tomto relativně krátkém období jako fotografka vytvořila působivé dílo. Její fotografická tvorba se bez ostychu dá srovnávat se známými pařížskými fotografy své doby, například s Brassaï, Florence Henri, André Kertézem, Germaine Krull, Eli Lotarem a Raoulem Ubacem.[157]

154 Tamtéž s. 17
155 Tamtéž s. 13-15
156 Tamtéž s. 10
157 Tamtéž s. 17



072 Hrázděné domy v siegenském regionu, 1993. Foto: Bernd a Hilla Becher

4.9. Bernd a Hilla Becher Typologie

Bernd Becher se narodil 20. srpna 1931 v Siegenu, v jedné z nejstarších průmyslových oblastí Německa. V letech 1947-1950 se vyučil dekorativním malířem v podniku svého otce. Po několikaměsíčním pobytu v Itálii, kde vytvořil mnoho kreseb měst, zahájil studium 1953-1956 na Státní akademii výtvarných umění ve Stuttgartu u Karla Rössinga a v letech 1959-1961 Akademii výtvarných umění v Düsseldorfu obor typografie.

Akademii výtvarných umění v Düsseldorfu obor typografie. V roce 1957 začal Bernd Becher fotografovat malým fotoaparátem. Jeho první motivy sloužily jako pokračování jeho kreseb. O rok později se fotografie stala jeho hlavním médiem. Fotografoval průmyslové objekty a hrázděné domy v průmyslové oblasti kolem Siegenu.

Hilla Wobeser se narodila 2. září 1934 v Postupimi. Byla vyloučena ze střední školy a v roce 1951, zatímco studovala fotografii na odborné škole a dokončovala střední školu v Berlíně, nastoupila jako stážistka k Walteru Eichgrunovi, fotografovi pracující v zakázkovém ateliéru. Tři roky zde působila a realizovala také různé vlastní projekty. Poté začala pracovat samostatně jako fotografka v oblasti letecké fotografie. Dokumentovala například zámky a sochy. V roce 1957 se přestěhovala do Düsseldorfu a pracovala v reklamní agentuře, kde se seznámila s Berndem Becherem. Do roku 1961 studovala na Státní umělecké akademii v Düsseldorfu.[158]

V roce 1959 začala spolupráce Hilly Wobeser a Bernda Bechera, společně pracovali na zobrazení rudných dolů a hrázděných staveb, které Bernd započal. O dva roky později se stali manželi.

Začali fotografovat první vysoké pece a hutní závody v okolí Siegenu pomocí dřevěné velkoformátové kamery. Pracovali systematicky a zachycovali budovy zepředu i zezadu, z bočních pohledů i z rohových perspektiv. Krátce poté představili své práce v galerii Ruth Nohl v Siegenu.

158 HAUS DER KUNST MÜNCHEN et al., eds. Bernd & Hilla Becher: Typologien industrieller Bauten. München s. 263



073 Typologie anonymní průmyslové architektury, těžní věže z Belgie, Německa a Francie, 1973
Foto: Bernd a Hilla Becher

4.9. Bernd a Hilla Becher Typologie

V následujících letech cestovali po Německu, Nizozemsku, Belgii, severní Francii a Lucembursku a fotografovali vápenky, uhelné doly a obytné domy.[159]

V roce 1965 následovala jejich druhá výstava s názvem „Anonyme Architektur“. Zde poprvé představili své fotografické série vápenek, vodárenských věží, vysokých pecí a plynojemů. O rok později se vydali na delší cestu do Anglie a Walesu. Vezli s sebou i provizorní, cestovní temnou komoru. Vznikly zde stovky fotografií zaměřených především na uhelný průmysl.

Od roku 1970 byly jejich práce prezentovány mimo jiné v Museum of Modern Art v New Yorku, Galerie Sonnabend v Paříži, La Jolla Museum of Contemporary Art v Kalifornii, National Gallery of Canada v Ottawě a Kamakura Gallery v Tokiu.[160]

Bernd a Hilla Becherovi od samého začátku věděli, v jakém stylu a jaké objekty těžkého průmyslu chtějí fotografovat, aby co nejvíce zdůraznili objektivitu a neutralitu. Jejich fotografie jsou v odstínech šedi a pořizované za zatažené oblohy. Zachycují těžký průmysl s dlouhými expozičními časy, bez přítomnosti lidí, což jim dodává až umělý charakter. Zobrazená místa působí nehybně, těžce, ale zároveň jsou prostoupena tokem energie. Často působí odtažitě, těžko přístupně a pro vnějšího pozorovatele cize.

Zároveň jsou tyto snímky velmi detailní a jasně strukturované. Technické stavby jako haly, věže, nádrže a pece jsou zobrazeny izolovaně od svého okolí, vyčleněné, umístěné do středu a fotografované tak, aby se předešlo perspektivnímu zkreslení, například bez sbíhajících se linií. Viz fotografie 073.

Becherovi se snažili co nejvíce potlačit svou vlastní uměleckou osobnost. Usilovali o to, aby jejich fotografie byly co nejvíce dokumentární a aby z nich odstranili subjektivní rozhodnutí i osobní výraz. Toho dosahovali tím, že se vědomě vzdali individuální, kreativní kompozice obrazu. Namísto umělecké interpretace nebo emocionálního zabarvení motivů je zobrazovali věcně a střídmě.

159 Tamtéž s. 264
160 Einzelausstellungen - Die Photographische Sammlung. In: [cit. 29.12.2025]. Dostupné z: https://photographie-sk-kultur.de/bestaende/bernd-und-hilla-becher/einzelausstellungen



074 Bernd und Hilla Becher, Pohled do instalace v Haus der Kunst, 2004. Foto: Wilfried Petzi



075 Bernd und Hilla Becher, Pohled do instalace v Haus der Kunst, 2004. Foto: Wilfried Petzi

4.9. Bernd a Hilla Becher Typologie

Becherovi fotografovali průmyslové objekty, protože si uvědomili, že tyto významné stavby z ekonomických důvodů rychle mizí a mohou být zachovány pouze jako dokument prostřednictvím fotografie. [161]

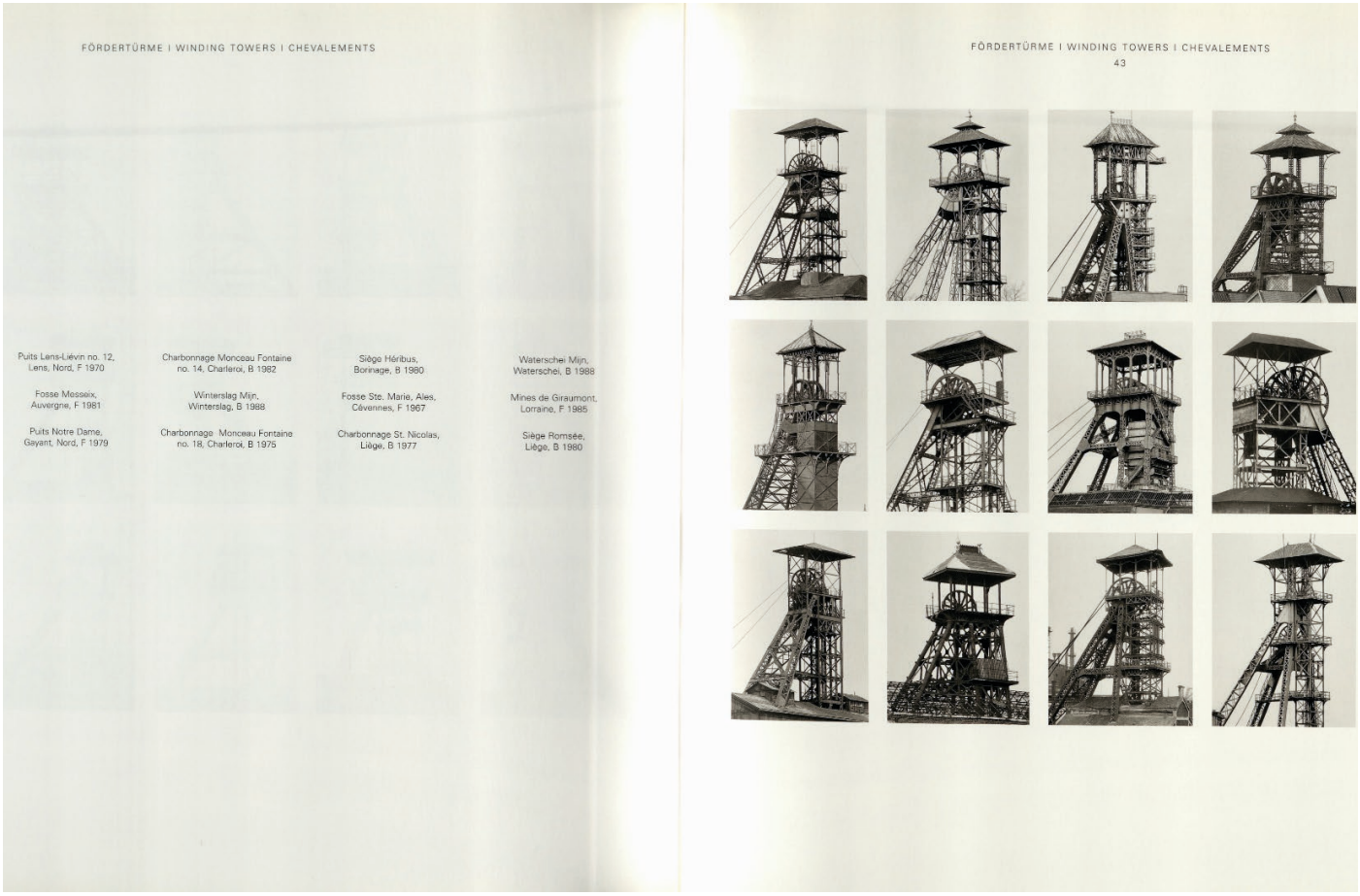
Dvojice se účastnila skupinových výstav mimo jiné s umělci jako Robert Adams, Lewis Baltz, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Scott, Walker Evans, August Sander, Karl Blossfeldt, Andreas Gursky, Thomas Ruff a Thomas Struth. V letech 1977-2002 obdrželi Bernd a Hilla Becherovi řadu ocenění a významných vyznamenání.[162]

Bernd Becher zemřel 22. června 2007 a Hilla Becherová 10. října 2015.[163]

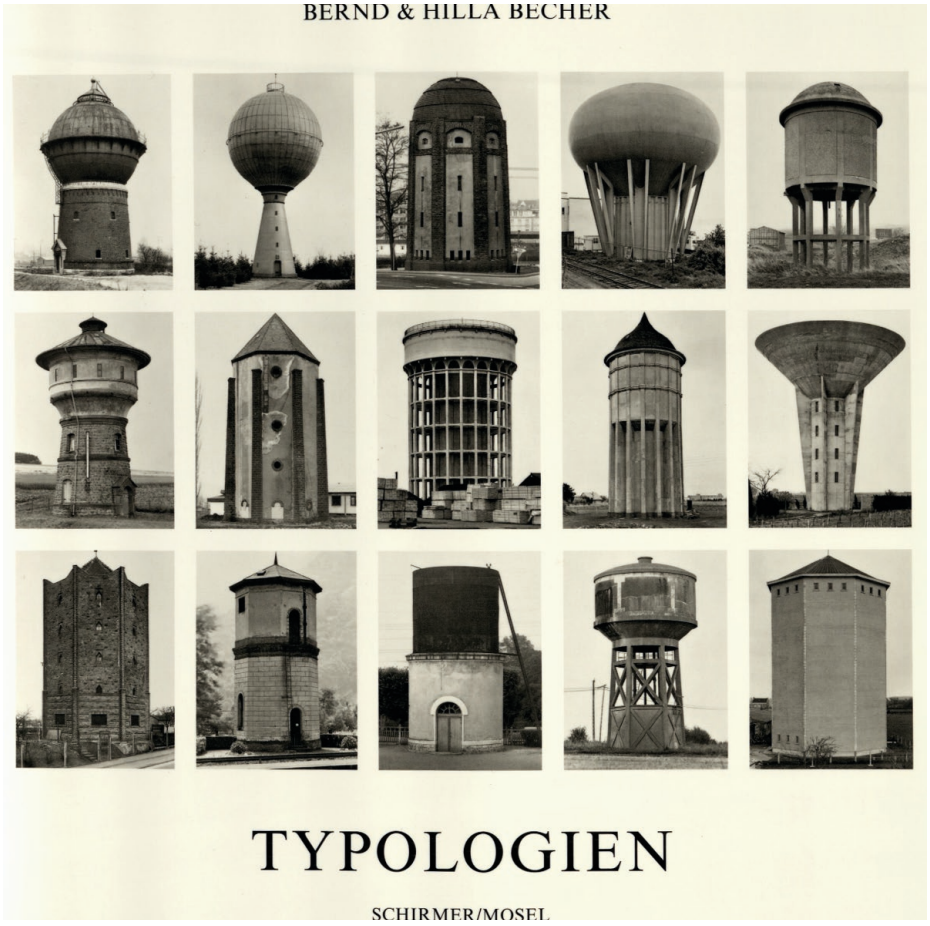
Výstava Bernda a Hilly Becherových „Typologien“ / “Typologie” se konala od 11. června do 19. září 2004 v Haus der Kunst. Jednalo se o výstavu Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen v Düsseldorfu ve spolupráci s Haus der Kunst, Musée national d‘art moderne, Centre Georges Pompidou a Staatliche Museen Berlin – Deutsches Centrum für Photographie v Hamburger Bahnhof. Kurátorem výstavy byl Armin Zweite, kurátorskou péči zajišťovali Maria Müller z Düsseldorfu, Thomas Weski z Mnichova, Quentin Bajac z Paříže a Ludger Derenthal z Berlína. Bernd a Hilla Becherovi fotografovali zařízení spojená mimo jiné s uhlím, rudami, plynem a vodou, jako jsou těžní věže, haly a vodárenské věže. Ve výstavě „Typologien“ / “Typologie“ nešlo jen o jednotlivé objekty, ale o jejich uspořádání a vztahy, které mezi nimi vznikají.

Fotografie na výstavě v Haus der Kunst v Mnichově byly vyňaty ze svého původního kontextu a prezentovány jako samostatné objekty. Byly ostré, věcné a dokumentární, s neutrálním pohledem na zobrazované formy. Rovnoměrné světlo bez výrazných stínů tento strohý dojem ještě posilovalo. Všechny snímky byly černobílé a dodržovaly stejné technické proporce: Becherovi stanovili pevné měřítko, díky němuž se velké i malé formy objevují ve stejném poměru.

161 HAUS DER KUNST MÜNCHEN et al., eds. Bernd & Hilla Becher: Typologien industrieller Bauten. München s. 13-17
162 Tamtéž s. 264-271
163 Biographie - Die Photographische Sammlung. In: [cit. 29.12.2025]. Dostupné z: https://photographie-sk-kultur.de/bestaende/bernd-und-hilla-becher/biographie#c797



076 Výstavní katalog, Bernd a Hilla Becher. Foto: Scan knihy, Ústřední institut dějin umění



077 Výstavní katalog, Bernd a Hilla Becher
Foto: Scan knihy, Ústřední institut dějin umění

4.9. Bernd a Hilla Becher Typologie

Protože všechny snímky vznikly ve stejném, velmi redukovaném a sterilním stylu, vznikl efekt série. Ten byl dále posílen jednotnými formáty fotografií (30 × 40 cm a 50 × 60 cm) a identickým rámováním.

Obrázky byly uspořádány do mřížky, v řadách nad sebou a vedle sebe, čímž vznikaly skupiny devíti, dvanácti, patnácti nebo více budov se stejnou funkcí. Díky této uspořádané expozici se pohled diváka pohyboval od jednoho snímku k druhému. Současně působila prezentace jako zcela zaplněná stěna - téměř jako jedno velké dílo. Jednotlivé fotografie se spojovaly do soudržné vizuální jednotky. Současně takové uspořádání usnadňovalo rozeznání rozdílů: přestože motivy byly velmi podobné, přímé porovnání umožňovalo odhalit jemné odchylky ve stavbách.

Becherovi vytvořili druh „zastaveného času“ v našem tak rychle se pohybujícím světě. Fotografie jsou svědky své doby. Zachytily tento typ budov a zároveň výrazně přispěly k památkové ochraně průmyslové architektury.

Dílo Becherových bylo vnímáno především jako současné umění a nebylo posuzováno pouze podle čistě fotografických měřítek. Díky dlouholeté, důsledné práci na svém projektu a vědomému zřeknutí se zjevného estetického efektu získali velké světové uznání.

Ne všechny práce z projektu „Typologie“ byly vystaveny v Haus der Kunst. Becherovi se však podíleli na plánování a sami vybrali prezentované práce. Kromě toho byly některé části projektu speciálně upraveny a doplněny pro účely výstavy. Většina vystavených fotografií pocházela přímo z jejich vlastního archivu. Série „Zollern 2“ byla naopak poskytnuta Haus der Kunst jako půjčka ze sbírek Photographische Sammlung / SK Stiftung Kultur Köln.[164]

164 HAUS DER KUNST MÜNCHEN et al., eds. Bernd & Hilla Becher: Typologien industrieller Bauten. München s. 7-9



078 Portrét velké rodiny, 1845–1850. Foto: Neznámý fotograf



079 Lidé koupající se a opalující se na pláži v Riu de Janeiru , 1949. Foto: Neznámý fotograf

4.10. Sbírka Herzog Tělo fotografie

Sbírka Herzog, založená Peterem a Ruth Herzog, je sbírka fotografií v Basileji, která ukazuje, jak lidé žili v 18. století v průmyslové společnosti. Díky nálezu na zürichském bleším trhu v 70. letech vznikla sbírka s tehdy přibližně 300 000 fotografiemi. Dnes jsou Ruth a Peter Herzog nejvýznamnějšími sběrateli fotografií na světě.

Sbírka zahrnuje fotografie od počátků tohoto média až po pozdější desetiletí. Spojuje snímky z různých období a kontextů, od profesionálních a uměleckých děl až po fotografie amatérů a soukromé rodinné fotografie. Všechny staré fotografické techniky, které existovaly od vynálezu fotografie, jsou zastoupeny. Sbírka se stále rozšiřuje. K fotografiím patří i další publikace: katalogy výstav, knihy, články v časopisech, pohlednice, plakáty a filmy. Pro výuku, výzkum, výstavy a publikace jsou k dispozici fotografie, odborné znalosti a knihovna.

Peter a Ruth Herzog-Wyss shromáždili fotografickou sbírku velmi pečlivě, s velkou vytrvalostí a svými znalostmi. Nevěnovali tomu jen svůj čas, ale také peníze a vše, co vlastní. Za jejich neúnavné kulturní zapojení byli v roce 2000 oceněni Cenou města Basilej za kulturu.[165] Peter Herzog říká: „Setkání všech těchto vrstev - dokumentární, estetické, alegorické a nakonec komické na tomto snímku - mi okamžitě otevřelo oči pro to, co fotografie je a co může být."[166] Mediální vědec Hubertus von Amelunxen vysvětluje, že sbírka Herzogů je výjimečná, protože sběratelé nemyslí na trh s uměním, ale na historii, kterou fotografie zanechala.[167]

Výstava „Der Körper der Photographie – Sammlung Herzog"/ „Tělo fotografie – sbírka Herzoga" v Haus der Kunst probíhala od 6. dubna do 12. června 2005. Výstava shromáždila přibližně 1000 fotografií, doprovázel ji impozantní katalog se 400 snímky. V jádru se jednalo o sbírku z 19. století. Ukazovala, co lidé tehdy ve světě objevovali, a zároveň, co sami v médiu fotografie vnímali.

165 Fondation Herzog. In: Fondation Herzog [online] [cit. 06.03.2026]. Dostupné z: http://fondation-herzog.ch/informationen/die-photosammlung-herzog
166 BACHMANN, Dieter. Der Körper der Photographie: eine Welterzählung in Aufnahmen aus der Sammlung Herzog s. 159
167 Der Körper der Photographie. Meisterstücke. In: [cit. 05.03.2026]. Dostupné z: https://www.ganz-muenchen.de/artculture/hausderkunst/ausstellungen/2005/der_koerper_der_photographie_meisterstuecke_sammlung_herzog/beschreibung.html



080 Sammlung Herzog, Pohled do instalace v Haus der Kunst, 2005. Foto: Wilfried Petzi



081 Sammlung Herzog, Pohled do instalace v Haus der Kunst, 2005. Foto: Wilfried Petzi

4.10.
Sbírka Herzog
Tělo fotografie

Aby Herzogové vyzdvihli lidské tělo, nazvali výstavu „Der Körper der Photographie“ / “Tělo fotografie”. Nejvýznamnější snímky byly umístěny ve vitrínách, které společně vytvořily stylizované tělo. V 143 stejně navržených vitrínách byl viditelný tento dvojí proces objevování. Fotografie vyprávějí o minulých dobách, o životě lidí, jejich zvycích a různých kulturách. Poskytovaly historický, sociologický a etnografický vhled.[168]

Sbírka ukazovala médium fotografie v různých postupech, včetně fotogenického kreslení, solného papíru, gaguerrotypie, kalotypie (Talbotypie), albuminového papíru, mokrého kolodiového procesu, ambrotypie, ferotypie, světlotisku, kopiového papíru, ušlechtilých tisků a chromolitografie.[169]

V Mnichově byla poprvé představena výběrová část fotografií ze sbírky, která ukázala její mnohovrstevnatost. Výstava působila jako rozmanité, téměř tajemné spojení různých dojmů. Na každý snímek byla vyrobena s velkou pečlivostí a přesností na milimetr pasparta. Kvůli různým formátům fotografií se lišily i velikosti rámů. Na jedné stěně byly staré skleněné snímky, tehdy nazývané autochromy, osvětleny zadním světlem. Tyto fotografie jsou dnes staré 80 až 100 let a ukazují rané barevné snímky.[170]

Výstava ukazovala fotografie známých osobností, jako jsou Hippolyte Arnoux, Eugène Atget, Colliau Eugène, Frédéric Boissonnas a Louis Alphonse de Brébisson. Současně zahrnovala anonymní snímky, zakázkové práce a fotografiemi amatérů, zejména z rodinných alb, kterých si Herzogové obzvláště cenili.[171]

168 Kultur: Objektiv unschuldig. Der Tagesspiegel Online [online] [cit. 05.03.2026] Dostupné z: https://www.tagesspiegel.de/kultur/objektiv-unschuldig-1216663.html
169 BACHMANN, Dieter. Der Körper der Photographie: eine Welterzählung in Aufnahmen aus der Sammlung Herzog s. 159
170 Historische Fotografien – Kostbarkeiten aus der Sammlung Herzog in München - Kulturplatz - Play SRF [online] [cit. 06.03.2026]. Dostupné z: https://www.srf.ch/play/tv/kulturplatz/video/historische-fotografien--kostbarkeiten-aus-der-sammlung-herzog-in-muenchen?urn=urn%3Asrf%3Avideo%3Aaa31d8d7-3f3b-41fd-8765-f4cf2d64f3f5
171 BACHMANN, Dieter. Der Körper der Photographie: eine Welterzählung in Aufnahmen aus der Sammlung Herzog s. 269



082 Portrét neznámé dívky, 1859/1860
Foto: Adolphe-Eugène Disdéri



083 Sumó zápasníci, 1886–1890
Foto: Adolfo Farsari



084 Pozůstalost pana Maedera obsahující dokumenty z jeho světového turné a práce a fotografie z jeho studií na mnichovské filmové škole. Tvůrce souboru: Julius E. A. Maeder. Foto: Neznámý fotograf

4.10. Sbírka Herzog Tělo fotografie

Kromě amatérské fotografie ukazovala vystavená díla také velké pokroky fotografické techniky, například snímek Halleyovy komety z roku 1910. K vidění byly také snímky pohybu, rentgenové záběry i první barevné fotografie.

Obálka katalogu výstavy zobrazuje portrét z Paříže. Je to snímek malé, hezky oblečené dívky, s mírně natočenou hlavou. Fotografie vznikla v letech 1859/1860 v rušném ateliéru pařížského fotografa Disdériho.[172]

Návrh výstavy byl konzultován s architekty Herzog de Meuron. Díky tomu mohou návštěvníci snadno objevovat historii fotografie a její spojení s lidským tělem.[173]

172 Kultur: Objektiv unschuldig. Der Tagesspiegel Online [online] [cit. 05.03.2026]. Dostupné z: https://www.tagesspiegel.de/kultur/objektiv-unschuldig-1216663.html
173 Der Körper der Photographie. Meisterstücke - Sammlung Herzog. Ausstellung im Haus der Kunst vom 06.04.-12.06.2005. In: [cit. 05.03.2026]. Dostupné z: https://www.ganz-muenchen.de/artculture/hausderkunst/ausstellungen/2005/der_koerper_der_photographie_meisterstuecke_sammlung_herzog/beschreibung.html



085 Cottonwood, 1973-1975. Foto: Robert Adams



086 Naše životy a naše děti, 1978-1981. Foto: Robert Adams

4.11.
Robert Adams
Otočit se zpět

Robert Adams se narodil v roce 1937 v Orange, New Jersey, USA. Jako dítě bydlel se svými rodiči ve Wisconsinu. Zamiloval se do přírody a okolí Colorada a začal objevovat krajinu, hory, parky a stezky. Ve věku 19 let se přestěhoval z Colorada do Kalifornie, aby studoval na vysoké škole.

Adams se v roce 1955 zapsal na Coloradskou univerzitu v Boulderu, kde strávil první ročník, ale následující rok se rozhodl přestoupit na Kalifornskou univerzitu v Redlands, kde v roce 1959 získal bakalářský titul z angličtiny. Ve studiu pokračoval na Jižní kalifornské univerzitě a v roce 1965 získal doktorát z anglické literatury.[174]

V roce 1963 si koupil svůj první fotoaparát. S jeho pomocí fotografoval venkovské budovy a prostředí, které pro něj mělo význam. Cestoval po východním a jižním Coloradu a navštěvoval malá města. V létě 1968 cestoval spolu se svou manželkou a rodiči do Evropy. Po návratu začal fotografovat zcela současná témata, v duchu Nové Topografie.[175]

Soustředil se na to, jak lidé mění přírodu, například prostřednictvím silnic, domů a továren. Tyto snímky publikoval v roce 1974 v knize fotografií „The New West: Landscapes Along the Front Range“ / „Nový západ: Krajiny podél pohoří Front Range” a v roce 1977 v „Denver: A Photographic Survey of the Metropolitan Area“/ “Denver: Fotografický průzkum metropolitní oblasti“[176]

Robert Adams si všiml, že v Coloradu vzniká mnoho nových domů, budov a dálnic. Protože nestíhal tempo proměn bylo pro něj důležité tyto změny dokumentovat. Viděl, jak krajina a příroda trpí a jak tím ovlivňuje život lidí. Věděl, že toto téma skrývá významný příběh, který je třeba vyprávět.[177]

174 https://en.wikipedia.org/wiki/Robert_Adams_(photographer)
175 Robert Adams. In: Jeu de Paume [online] [cit. 06.03.2026]. Dostupné z: https://jeudepaume.org/en/evenement/robert-adams-2/
176 Robert Adams | International Center of Photography. In: [cit. 06.03.2026]. Dostupné z: https://www.icp.org/browse/archive/constituents/robert-adams
177 Robert Adams. In: Jeu de Paume [online] [cit. 06.03.2026]. Dostupné z: https://jeudepaume.org/en/evenement/robert-adams-2/



087 Ze série Turning Back, 1999-2003
Foto: Robert Adams



088 Robert Adams, Pohled do výstavy v Haus der Kunst, 2005. Foto: Wilfried Petzi

4.11.
Robert Adams
Otočit se zpět

V 80. a 90. letech publikoval Robert Adams své fotografie v knihách, například „Our Lives and Our Children: Photographs Taken Near the Rocky Flats Nuclear Weapons Plant“ / „Naše životy a naše děti: Fotografie pořízené v okolí závodu na výrobu jaderných zbraní Rocky Flats“ (1984) a „Cottonwoods“ (1994). Za svou práci obdržel mnoho ocenění, včetně stipendia MacArthur Foundation, dvakrát stipendia National Endowment for the Arts (1973 a 1978) a stipendia Guggenheim (1973). V roce 1975 byla jeho díla vystavena na výstavě „New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape“ v George Eastman House v New Yorku.[178]

Výstava v New Yorku byla důležitá pro obecnou historii fotografie a dodnes má velký význam. Byla zde představena díla Roberta Adamse, Lewise Baltze, Bernda a Hilly Becherových, Joea Deala, Franka Gohlkeho, Nicholase Nixona, Johna Schotta, Stephena Shorea a Henryho Wessela Jr.[179]

V roce 1997 se Robert a jeho manželka přestěhovali do Oregonu. Brzy si všimli, že všude jsou stromy káceny holosečí. Robert Adams z toho vytvořil speciální fotografickou sérii nazvanou „Turning Back“/ „Otočit se zpět“, která patří do jeho celkového díla a byla vystavena v Haus der Kunst v Mnichově. V tomto projektu se viděl jako dokumentární, stejně jako válečný fotograf.[180]

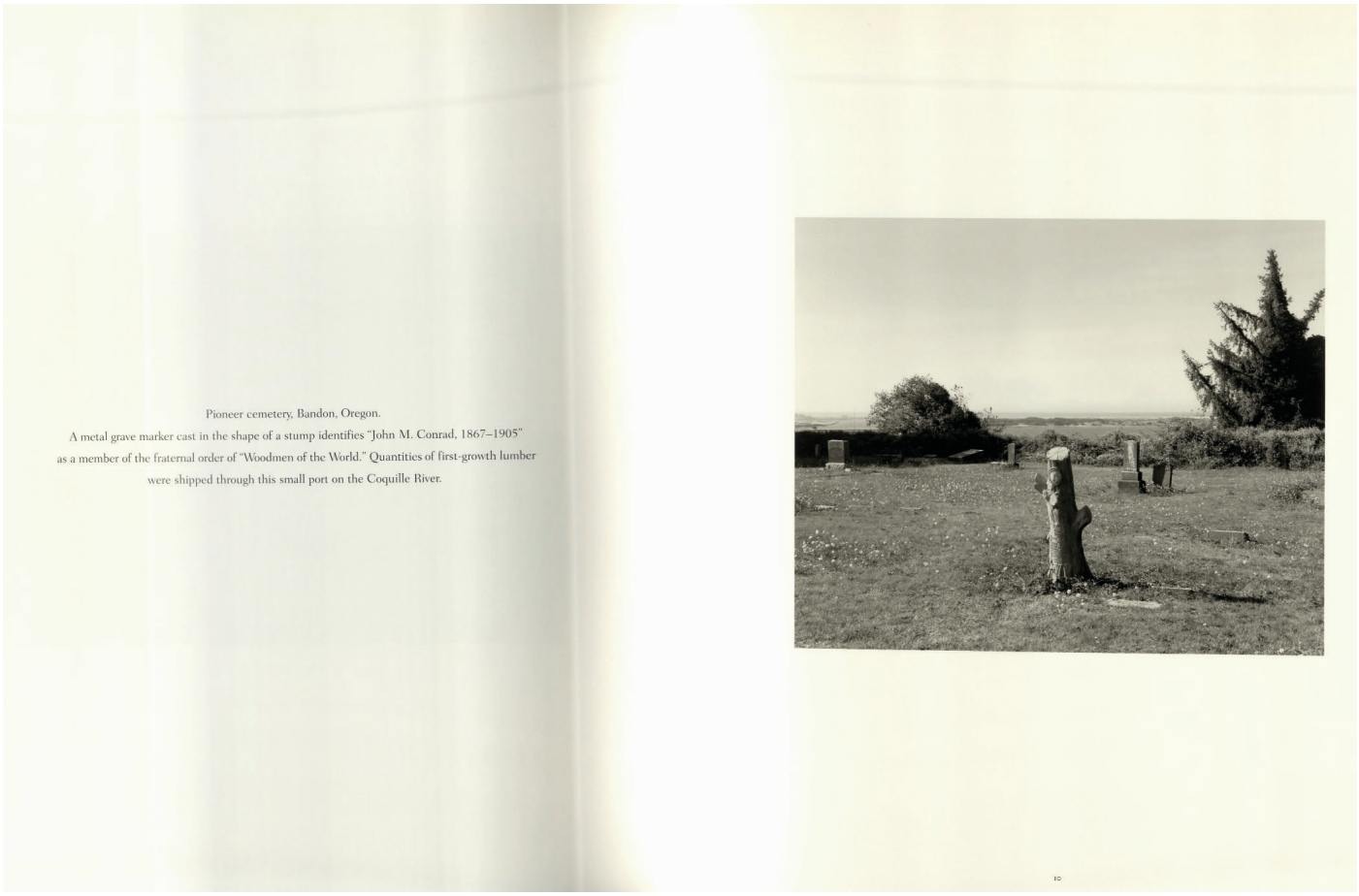
Dnes je Robert Adams považován za jednoho z nejdůležitějších a nejvlivnějších autorů, kteří zaznamenali podobu amerického Západu.

Výstava Roberta Adamse „Turning Back“ / “„Otočit se zpět“ se konala 29. června 2005 v Haus der Kunst a trvala do 25. září 2005. Následně byla jako pokračující výstava představena v San Francisco Museum of Modern Art od 29. září 2005 do 3. ledna 2006. Na výstavě v Mnichově Robert Adams ukázal americký Západ.

178 Robert Adams | International Center of Photography. In: [cit. 06.03.2026]. Dostupné z: https://www.icp.org/browse/archive/constituents/robert-adams
179 New Topographics (2025) - Britt Salvesen. In: Steidl Verlag [online] [cit. 06.03.2026]. Dostupné z: https://steidl.de/Books/New-Topographics-2025-0423294658.html
180 Robert Adams. In: Jeu de Paume [online] [cit. 06.03.2026]. Dostupné z: https://jeudepaume.org/en/evenement/robert-adams-2/



089 Robert Adams, Pohled do výstavy v Haus der Kunst, 2005. Foto: Wilfried Petzi



090 Výstavní katalog, Robert Adams. Foto: Scan knihy, Ústřední institut dějin umění

4.11.
Robert Adams
Otočit se zpět

Na jeho otografiích, bromostříbrných zvětšeninách je patrné, jak se oblast neustále mění – od čisté přírody po krajinu formovanou člověkem, od pobřeží až po rozsáhlá pole ve východním Oregonu. Západ je stále plný starých představ a mýtů, ale Robert Adams ukazuje, jak tyto představy pomalu ustupují. Kritizuje to, co se děje, a zároveň vytváří krásné snímky, které potěší oko.[181]

Výstava nabízela retrospektivu změněné krajiny vlivem technologického pokroku. Sérii snímků lze přirovnat k běžecké dráze, vedené severozápadní částí USA.

Robert Adams svou sérii fotografií „Turning Back“ vysvětlil jako druh pozvání, aby lidé šli s ním a objevovali nové cesty. Zároveň jasně ukázal, že tato cesta není jednoduchá, protože vede přes krajinu dříve poškozenou člověkem.

V první síni výstavy v Haus der Kunst byly představeny ukázky starých sérií fotografií Roberta Adamse, například „The New West” / “Nový Západ” (1974), „From the Missouri West” / “Ze západní části Missouri” (1980) nebo „Listening to the River” / “Naslouchání řece“(1994).

Fotografie pocházely ze čtyř muzeí. Půjčené sbírky zahrnovaly: Pinakothek der Moderne v Mnichově, Museum Ludwig v Kolíně, Sprengel Museum v Hannoveru a Niedersächsische Sparkassenstiftung. Celkem bylo vystaveno asi 300 děl, což byla největší prezentace Roberta Adamse v Evropě. Jeho snímky spojovaly kritiku s krásou. Významné bylo světlo typické pro americký Západ, stejně jako Adamsův střídmý způsob fotografování. Nevynucoval se do popředí, ale nechával fotografie, aby mluvily samy za sebe, zobrazující souvislosti a pojmenovávající, co bylo vidět.[182]

181 Deutsche Börse Photography Prize 2006. In: [cit. 06.03.2026]. Dostupné z: https://www.deutscheboersephotographyfoundation.org/de/foerdern/photography-prize/2006.php
182 Robert Adams - Haus der Kunst, München (29.6.-25.9.2005). In: art-in.de [online] [cit. 06.03.2026]. Dostupné z: https://www.art-in.de/ausstellung.php?id=906



091 Yusef Lateef. 1967. Foto: Lee Friedlander



092 Ruth Brown. 1958. Foto: Lee Friedlander

4.12. Lee Friedlander Fotografie 1956–2004

Lee Friedlander se narodil 14. července 1934 v Aberdeenu ve státě Washington v USA. Vyrůstal v obtížných rodinných podmínkách, poznamenaných ztrátami, rozchody a důsledky migrace a války v jeho rodině. Již jako dítě přišel do kontaktu s fotografií, když v fotografické laboratoři sledoval vyvolávání portrétu - okamžik, který pro něj byl zásadní a brzy ho přivedl k fotografii. V mládí pracoval ve fotografických ateliérech, získával praktické zkušenosti a postupně si budoval vlastní fotografickou praxi s využitím improvizovaného vybavení. Paralelně rozvíjel silnou vášeň pro jazz, která ho formovala stejně jako fotografie a zásadně ovlivnila jeho umělecké vnímání.[183]
V roce 1952 absolvoval střední školu a poté se přestěhoval do Los Angeles, kde studoval na Art Center School of Design.[184]

Zde si rychle osvojil další technické základy, ale studium přerušil a místo toho se spojil s fotografem a pedagogem Edwardem Kaminskim, u něhož bydlel a ponořil se do umělecko-avantgardního prostředí. V tomto období se stále více ponořoval do fotografie, dále rozvíjel svůj styl a navazoval důležité kontakty v místní umělecké a fotografické scéně. Paralelně začal vytvářet první fotografické práce v prostředí jazzové scény v Los Angeles, která se stala jedním z důležitých raných témat jeho uměleckého vývoje.[185] V roce 1955 se přestěhoval do New Yorku[186]

V New Yorku začal jako mladý fotograf pracovat pro časopisy. Jako freelancer poměrně snadno nacházel zakázky, přičemž současně pracoval na vlastních nezávislých fotografických projektech, které označoval jako „personal work“/“osobní tvorba“. Toto období bylo charakteristické profesní praxí, ekonomickou svobodou a zároveň vědomým rozvíjením osobního fotografického jazyka mimo komerční zadání.

Až do 70. let Friedlander nepřetržitě pracoval jako nezávislý fotograf a přijímal zakázky pro časopisy, v nichž fotografoval velmi rozmanitá témata a místa – od sportovních událostí přes celebrity až po reportáže. Tato práce mu poskytovala nejen technickou praxi, ale také ho vedla k cestování a občas přinášela snímky, které později využíval ve vlastní tvorbě.

183 GALASSI, Peter et al., eds. Friedlander. S. 15
184 Tamtéž S. 460
185 Tamtéž S. 15
186 Tamtéž S. 460



093 Autoportrét, New York City, 1966. Foto: Lee Friedlander



094 The American Monument: Těm, kteří přinesli nejvyšší oběť , 1971. Foto: Lee Friedlander

4.12. Lee Friedlander Fotografie 1956–2004

Současně si prostřednictvím kontaktů v hudebním průmyslu, zejména ve společnosti Atlantic Records, vytvořil úzké spojení s jazzovou scénou, z níž pochází řada jeho nejznámějších portrétů.[187] Jeho první samostatná výstava se konala v roce 1963 v George Eastman House v Rochesteru ve státě New York.[188]

V roce 1967 se zúčastnil skupinové výstavy spolu s Diane Arbus a Garym Winograndem. Kurátor John Szarkowski uvedl, že tato nová generace již nepoužívala dokumentární fotografii k sociální reformě, ale k osobním a individuálním způsobům vidění. Místo toho, aby „měnila svět“, jej chtěla spíše chápat a pozorovat. Výstava přinesla všem třem umělcům mezinárodní uznání a dodnes je považována za důležitý zlom v dějinách fotografie.[189]

V roce 1970 Lee Friedlander ve svých “Autoportrétech” využíval odrazy a siluety a tím narušoval tradiční pravidla fotografie. Namísto často citovaného „rozhodujícího okamžiku“ (Henri Cartier-Bresson) stojí v jeho práci v popředí souhra různých obrazových prvků, která u diváka vyvolává mnohovrstevnaté a částečně protichůdné reakce.[190]

Jeho další série “The American Monument” / “Americký památník” (1976) ukazuje specifický způsob, jakým Lee Friedlander nahlíží na americkou krajinu a památníky – zároveň distancovaně, hravě a mnohovrstevnatě. Spojuje humorné pozorování s kritickými podtóny, aniž by motivy jednoznačně hodnotil, a ponechává tak prostor pro různé interpretace historie, vlastenectví a veřejné paměti.[191]

Koncem 70. let Lee Friedlander výrazně změnil svůj pracovní přístup: místo rychlého dokončování velkých projektů začal paralelně pracovat na několika sériích. Patří k nim především série „Nudes a Letters from the People“/“Akty a dopisy od lidí“, které byly plně dokončeny a publikovány až v 90. letech.

Aktové fotografie vznikaly zpočátku spíše spontánně během jeho pedagogického pobytu v Houstonu a později se díky různým modelům a delším pracovním obdobím rozvinuly do komplexnějších obrazových cyklů.[192]

187 GALASSI, Peter et al., eds. Friedlander. S. 17-19
188 Tamtéž S. 460
189 In: . Dostupné z: https://www.moma.org/calendar/exhibitions/3487
190 Lee Friedlander | C/O Berlin. In: [cit. 21.04.2026]. Dostupné z: https://co-berlin.org/en/program/exhibitions/lee-friedlander
191 GALASSI, Peter et al., eds. Friedlander. S. 52
192 Tamtéž S. 57



095 Ticks & Stones, Architektonická Amerika, Arkansas, 2002
Foto: Lee Friedlander



095 Výstavní katalog, Lee Friedlander.
Foto: Scan knihy, Ústřední institut dějin umění

4.12. Lee Friedlander Fotografie 1956–2004

Dnes mají fotografie Lee Friedlander ještě hlubší význam. Jsou považovány za jedny z ikonických snímků každodenního života ve Spojených státech a svědčí o jejich trvalé relevanci jako zobrazení amerických sociálních krajin. Lee Friedlander žije a pracuje v New Yorku.

Retrospektivní výstava Lee Friedlander proběhla od 16. listopadu 2005 do 12. února 2006 v Haus der Kunst a byla organizována hlavním kurátorem oddělení fotografie v The Museum of Modern Art, Peterem Galassim. Projekt se uskutečnil s oficiální podporou International Council. Předtím byla výstava představena v The Museum of Modern Art v New Yorku od 5. června do 29. srpna 2005. Po prezentaci v Haus der Kunst putovala retrospektiva dále do Paříže a Barcelony. Výstava představila pestrý výběr prací - od autoportrétů a aktů, přes snímky ulic až po portréty přátel.[193]

Poprvé byly navíc v detailní a ucelené formě představeny výsledky dlouholeté práce Lee Friedlander s působivými krajinami amerického Západu. Mnohovrstevnaté, zároveň silné a osobité snímky odrážejí neoslabenou intenzitu jeho pohledu. Stejně tak schopnost jeho tvorby přenášet tuto fascinaci viděním na ostatní.[194]

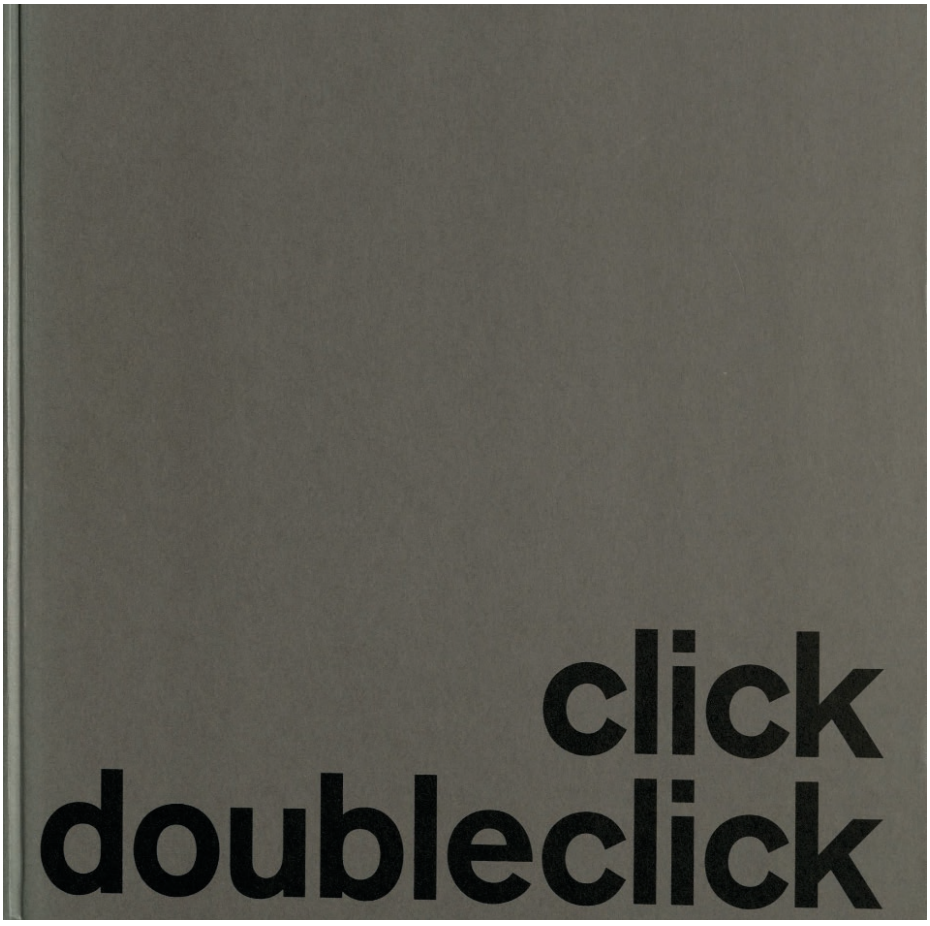
Nic neinscenuje, ale nechává autenticitu svých snímků, aby mluvila sama za sebe. V každém obraze je cítit přístup fotografa, který od mládí žije svým řemeslem celým srdcem a jehož umělecká identita je zcela prostá umělé pózy.[195]

Lee Friedlander patří k nejvýraznějším fotografům 20. století. Haus der Kunst mu věnovalo výjimečnou výstavu: s téměř 500 vystavenými objekty šlo dosud o nejrozsáhlejší prezentaci jeho tvorby v Evropě. Na výstavě byly představeny originální tisky (vintage prints), zapůjčené od samotného umělce Lee Friedlander a ze sbírek newyorského The Museum of Modern Art. Expozice mapovala více než padesát let jeho umělecké tvorby. Výstava v The Museum of Modern Art měla velmi úspěšný začátek s návštěvností 5 500 návštěvníků denně.[196]

193 Das freigebige Medium. In: taz.de [online]. 20. 12. 2005 [cit. 21.04.2026]. Dostupné z: https://taz.de/Das-freigebige-Medium/!500132/
194 Lee Friedlander. Fotografien 1956-2004 - Haus der Kunst, München. In: art-in.de [online] [cit. 21.04.2026]. Dostupné z: https://www.art-in.de/ausstellung.php?id=994
195 Das freigebige Medium. In: taz.de [online]. 20. 12. 2005 [cit. 21.04.2026]. Dostupné z: https://taz.de/Das-freigebige-Medium/!500132/
196 Lee Friedlander. Fotografien 1956-2004 - Haus der Kunst, München.In: art-in.de [online] [cit. 21.04.2026]. Dostupné z: https://www.art-in.de/ausstellung.php?id=994



096 Click, Double Click, Pohled do výstavy v Haus der Kunst, 2005. Foto: Wilfried Petzi



097 Výstavní katalog, Click, Double Click. Foto: Scan knihy, Ústřední institut dějin umění

4.13.
Click, Double Click

Skupinová výstava „click doubleclick – Das dokumentarische Moment“/ „click, doubleClick – Dokumentární moment“ se konala v Haus der Kunst od 8. února 2006 a trvala do 23. dubna 2006. Následně byla výstava představena v Centre for Fine Arts v Bruselu od 21. června 2006. Kurátorem této výstavy byl Thomas Weski. [197]

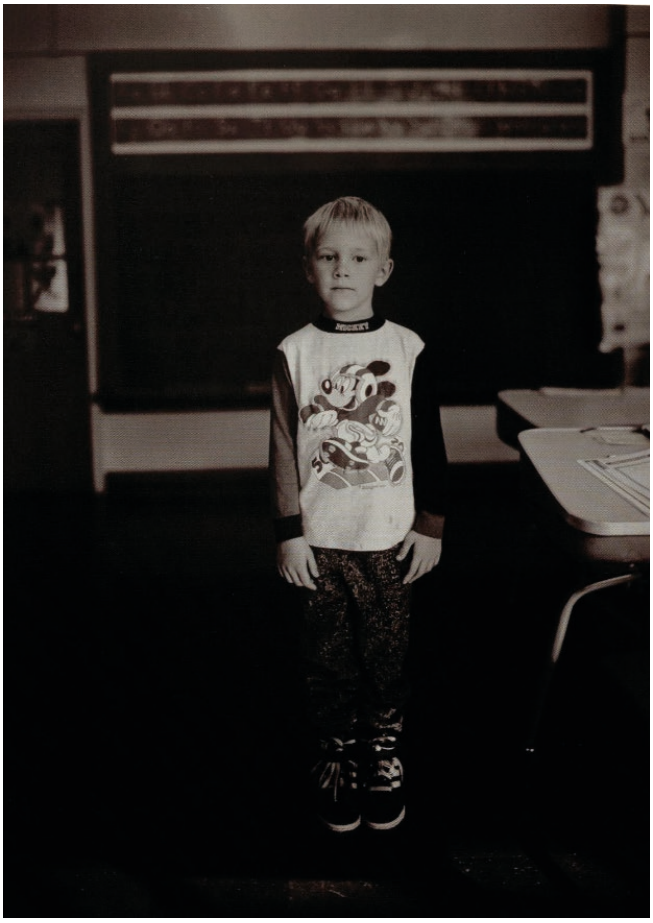
Na skupinové výstavě vystavovali následující fotografové a fotografky: Judith Joy Ross, Alec Soth, Larry Sultan, Rineke Dijkstra, Tina Barney, Taryn Simon, Hans van der Meer, Martin Parr, Stephen Gill, Patrick Faigenbaum, Dirk Braeckman, Thomas Struth, David Claerbout, Paul Graham, Laurenz Berges, Wolfgang Tillmans, Juergen Teller, Luc Delahaye, Jules Spinatsch, Jeff Wall, Andreas Gursky, Scott McFarland, Thomas Ruff a Heidi Specker.[198]

Název výstavy popisuje a odkazuje na symbolický způsob fáze, ve které se fotografická technika postupně změnila. Přešla z analogového procesu snímání na film na jednoduché „kliknutí“ k digitálnímu záznamu obrazu - ke dvojitému kliknutí (fotopřístroj-počítač).[199]

Výstava zkoumala, jak se fotografie do dnešních dnů změnila. Od samého vynálezu fotografie, od roku 1839, nešlo jen o zobrazení reality, ale o umělecký pohled na svět. Fotografové přitom využívali klasické metody: nechávali osoby pózovat před kamerou, pracovali v určených rámcích nebo scénu vědomě aranžovali. Postprodukce sloužila také k vyjádření jejich osobní představy. Výsledkem mohl být jediný snímek složený z mnoha záběrů nebo záměrně uměle působící dílo. Přesto vždy zůstávala otázka, do jaké míry obraz skutečně ukazuje realitu a jaké místo v něm má důvěra v pravdivost a jaké vyvolává pochybnosti.[200]

Fotografové a fotografky vybraní pro výstavu sdíleli společný zájem o vytváření obrazu, který něco sděluje. Nefotografují primárně proto, aby vysvětlovali sociální, politická nebo kulturní témata. Místo toho o těchto tématech přemýšlejí, inspirují se jimi a vyjadřují tak své vlastní myšlenky a pocity.

197 WESKI, Thomas et al., eds. Click doubleclick: das dokumentarische Moment s.320
198 Tamtéž S. 33
199 Tamtéž S. 36
200 Tamtéž S. 50



097 Orion, základní škola A. D. Thomase, Hazleton, Pensylvánie, 1993. Foto: Judith Joy Ross



098 Rebecea, 2005
Foto: Alec Soth



099 Sharon Wild, 2001. Foto: Larry Sultan

4.13.
Click, Double Click

Obrazy nemají sloužit jako důkaz něčeho a nepodporují vědecký výzkum. Nemají praktické využití, ale ukazují, že umělecké dílo může být samostatným, krásným objektem, který má svá vlastní pravidla.[201]

Portrétní fotografie Američanky **Judith Joy Ross** (*1946) zobrazovaly lidi. Klade důraz na skutečnost, že každý jedinec je výjimečný. Svým fotoaparátem zachycuje křehkost a jedinečnost každého člověka a ukazuje, jak zranitelní můžeme být v mezilidských vztazích. Její fotografie se zabývají typickými americkými představami, například myšlenkou, že všichni jsou před zákonem rovni, že každý člověk má důstojnost a že vzdělání je základním právem. Ukazuje jemnou hranici mezi tím, co od nás společnost očekává, a tím, co sami požadujeme. Přitom spojuje svůj osobní pohled s dokumentárním obrazovým jazykem, který téma činí jasným a srozumitelným.[202]

Další Americký fotograf **Alec Soth** (*1969) vystavil sérii fotografií o americkém snu a osobním štěstí v Niagaře. Město leží na hranici mezi USA a Kanadou a je známé jako místo svatebních cest. Na jeho snímcích jsou vidět svatby konané v krajině plné mýtů. Objevují se přitom známé stereotypy o této oblasti. Soth fotografoval také místní obyvatele a ukázal je s respektem a soucitem. Prostřednictvím uspořádání svých fotografií vytváří vztahy, které v reálném životě neexistují. Návštěvníci výstavy si mohli doplnit mezery mezi jednotlivými snímky svými vlastními představami.

Práce Američana **Larryho Sultana** (*1946-2009) ukazují iluze. Navštívil filmová místa pro pornografické filmy. Tam pořídil fotografie, které ukazují, co není vidět ve filmu. Vidíme život za scénou, štáb v přestávkách a přípravy sexuálních scén. Snímky nejsou jen spekulativní – na první pohled vypadají atraktivně, ale zároveň ukazují, jak moc je podnikání určováno sexuální touhou. Sultan představuje herce jako jednotlivce, i když se objevují ve stále stejných scénách. Díky tomuto rozdílu mají fotografie, ač vyvolávají touhu po pozorování, vysvětlující a poučný efekt.[203]

201 WESKI, Thomas et al., eds. Click doubleclick: das dokumentarische Moment s.36-37
202 Tamtéž S. 37-38
203 Tamtéž S. 38-39



100 Isabel, Berlin, 2003
Foto: Rineke Dijkstra



101 Dirndl 2004
Foto: Tina Barney



102 Maisara. Žena v domácnosti, přeživší tsunami, 2005
Foto: Taryn Simon

4.13.
Click, Double Click

Nizozemská portrétní fotografka **Rineke Dijkstra** (*1959) buduje svými záběry hluboké vztahy se svými protagonistami a zobrazuje je ve svých fotografiích. Doprovází tyto osoby po několik let a fotografuje tento proces. Zvláště zajímavé jsou fáze puberty nebo dospívání. Fotografka předem určuje místo fotografování. Modely se pohybují v rámci určeném Rineke Dijkstra a často se řídí jejími pokyny, někdy až do nejmenších detailů. Vznikají portréty, které jsou zároveň přirozené i umělé. „Umělý" nebo inscenovaný prvek jejích fotografií z nich činí něco víc než jen dokumentaci. Prostřednictvím stylizovaného, nadčasového vizuálního jazyka vytváří fotografka interpretaci dospívajících a jejich vztahů.

Tématem Američanky fotografií **Tiny Barney** (*1945) je společenská elita, z níž sama pochází. Ve svém projektu cestuje po staré Evropě a vytváří portréty rodin. Chce ukázat, jak vypadá život v horních vrstvách společnosti – aniž by se nechala rozptýlit rozdíly mezi zeměmi a kulturami. Lidé, kteří pózují, rovněž patří k vyšší společenské vrstvě. Otevírají své soukromé prostory americké fotografce a nechávají se fotografovat. Tina používá velký fotoaparát, který vyžaduje velkou přípravu. Nemůže tedy rozhodovat spontánně, co fotografuje. Snímky ukazují, jak pevně jsou rodiny stále zakořeněny ve svých tradicích. Působí trochu jako záběry z divadelních scén. Při pohledu na ně si divák neustále připomíná, že jde jen o hru, která působí dojmem zobrazení skutečného života.[204]

Práce americké multidisciplinární umělkyně **Taryn Simon** (*1975) se zabývají lidmi žijícími v obzvláště obtížných politických, ekonomických nebo společenských situacích. Za tímto účelem cestuje do krizových oblastí po celém světě. Simon při svých snímcích využívá metody, které jsou původně určeny pro reklamu. Používá velkoformátový fotoaparát a mobilní fotografické studio. Lidé, které fotografuje, jsou prezentováni téměř jako na jevišti, kde spolupracují rovnocenně s fotografkou, a my je vidíme z nového úhlu. Díky této náročné přípravě Simon vědomě zpomaluje proces velmi složité produkce v žurnalistice. Tímto pomalým postupem může příběhy vyprávět jiným, novým způsobem.

204 Tamtéž S. 38-39



103 Ondega 1996
Foto: Hans van der Meer



104 Švýcarsko, Svatý Mořic, 2002
Foto: Martin Parr



105 Hackney Wick, London 2003
Foto: Stephen Gill



106 Salvatorica Ledda a Raphaël, Sardinie, 2004
Foto: Patrick Faigenbaum

4.13.
Click, Double Click

Kolekce prací Holanďana **Hanse van der Meera** (*1955) představily fotografie fotbalových zápasů v malých klubech v Nizozemsku. Nejsou to slavní profesionální sportovci, ale amatéři z provincie. Van der Meer volí vzdálenou perspektivu, která ukazuje, jak hráči stojí ve svém prostředí a jak vše do sebe zapadá. Ve své sérii, složené z jednotlivých, jasných fotografií, vypráví lehkým, ironickým, ale zároveň teplým tónem o tomto oblíbeném koníčku a o tom, jak je zakomponován do života lidí.

Angličan **Martin Parr** (*1952–2025) ve své fotografické sérii „Parking Spaces“ / “Parkovací místa” ukazuje „poslední dostupná parkovací místa“ na světě. Při tom vyjadřuje určité poselství, přibližuje motivy. Diváci si nemohou být jisti, zda se opravdu mohou zprávě důvěřovat, přesto mají tendenci Martinovi Parrovi věřit. Je známý svými fotografickými analýzami britské společnosti a rozsáhlými sériemi o volnočasovém chování, které mu přinesly mezinárodní proslulost.

Nápad na jeho na fotografickou sérii objevil Angličan **Stephen Gill** (*1971) našel na bleším trhu. Zabývá se dlouhou fotografickou tradicí zkoumání významu veřejného prostoru. Fotografuje situace a lidi, na které na trhu narazí. Protože tam často chodí s fotoaparátem, lidé ho již znají, a tak získal jejich důvěru. Fotografie připomínají chudobu.Protože jsou fotografie záměrně nedokonalé, otevírají prostor pro vlastní myšlenky a asociace. Oddělují se od přesného zobrazení a ukazují základní, primární aspekty lidské existence.

Francouz **Patrick Faigenbaum** (*1954) ukazoval portréty a zátiší. Ve své práci se soustředí na autoportrét. Vidíme ho téměř jako amerického hudebníka Boba Dylana. Faigenbaum toto podobnost využívá záměrně, aby ukázal, jak snadno můžeme lidi zaměnit podle vzhledu. Ostatní fotografie se pohybují mezi velmi osobním pohledem a zobrazením obecného typu člověka. Neustále se střídají mezi „přirozeným“ a „umělým“. Umělé studiové portréty kontrastují s jeho myšlenkou, že každý motiv má zvláštní, téměř magickou auru.[205]

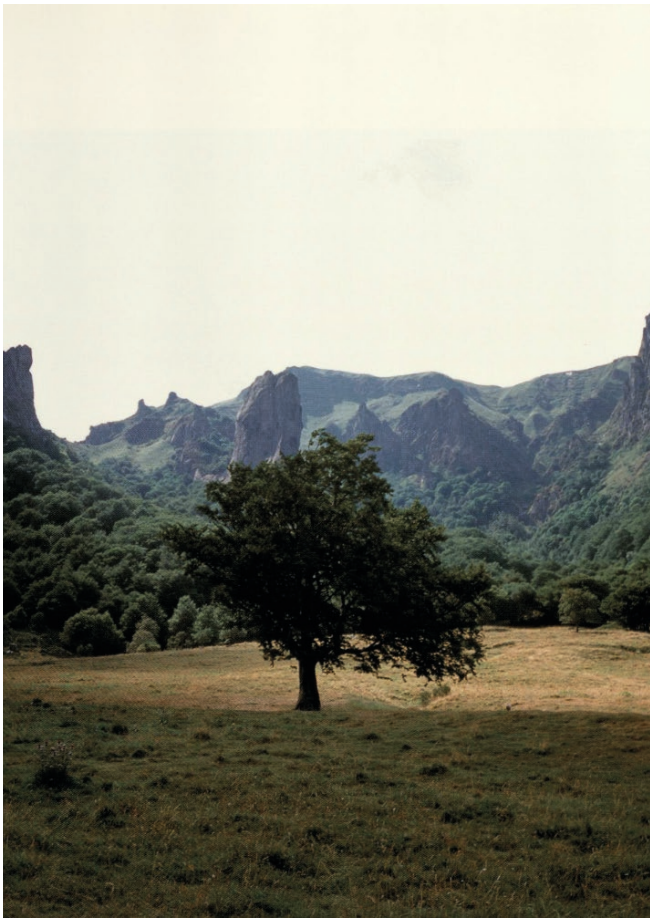
205 Tamtéž S. 39-41



107 A.D.F.-B.E.-03, 2003
Foto: Dirk Braeckman



108 Publikum 11, Florencie, 2004
Foto: Thomas Struth



109 Auvergne, Francie, 2003
Foto: David Claerbout



110 Bez názvu, New Orleans, 2004
Foto: Paul Graham

4.13.
Click, Double Click

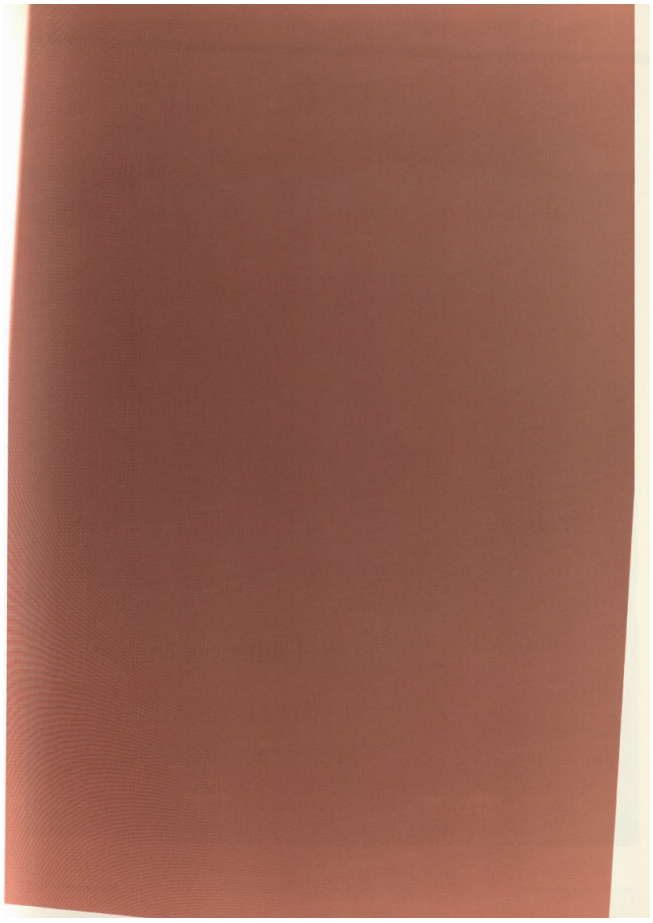
Fotografie Belgičana **Dirka Braeckmana** (*1958) zobrazovaly lidi, detaily budov a interiéry, většinou černobílé. Nejprve pořídí snímek a pak ho opakovaně upravuje. Často fotografuje motivy, které již dříve viděl, například vlastní fotografie nebo obrázky, které byly již ukázány v televizi, na internetu či v časopisech. Poté vyjímá části obrazu, mění úhel pohledu nebo fotografii upravuje v počítači. Následně fotografuje upravený obraz ze svého displeje. Tím vzniká nový snímek, který už není přímou fotografií, ale zcela osobním pohledem na realitu.

Vystavené fotografie německého tvůrce **Thomase Struthа** (*1954) ukazují jeho sérii pořízenou v muzeích. Na svých snímcích zobrazoval vztah mezi divákem a uměním. Fotografoval návštěvníky, kteří sami sledovali umělecké dílo, v tomto případě Michelangelovu sochu Davida. Díky této změně perspektivy ukazuje turisty z různých kultur, kteří projevují zájem o umění. Fotografuje náhodně vzniklé chování lidí. Série funguje jako celek a zároveň přináší pohled na turistiku a způsob, jakým naše společnost přistupuje k umění.

Belgičan **David Claerbout** (*1969) prezentoval své fotografie snímané dlouhou expozicí a pojmenovával krajinné snímky podle osob. Využil princip pomalosti tím, že rušná místa pomocí dlouhé expozice proměnil na místa bez lidí. Tento princip využívá fotograf i u portrétů: lidé mohli projít krajinou, ale na snímku po nich není žádná stopa. Díky tomu jeho fotografie působí jako obrázky v kondicionálu. Ukazují něco, co se možná stalo, ale nelze to jednoznačně dokázat. Fotografie se pohybuje mezi realitou a fikcí.

Anglický fotograf a jeden z průkopníků moderní barevné fotografie, Angličan **Paul Graham** (*1956) se představil kolekcí barevných snímků, zobrazujících život lidí. Díky barvě mohl lépe ukázat motivy a vyvolat emoce. Vytvořil celé série snímků ukazující, jak se Evropa politicky a ekonomicky propojuje, přičemž kriticky analyzoval probíhající procesy. Ve svém projektu fotografoval tentýž motiv opakovaně v barvě. Jednotlivé snímky byly umístěny vedle sebe, takže bylo vidět, jak se obraz vytváří, mění a působí téměř jako krátký film. [206]

206 Tamtéž S. 41-42



111 Nemožná barva V, 2001
Foto:Wolfgang Tillmans



112 Norimberk, podzim 2, 2004
Foto: Juergen Teller



113 o. T.(II) 2004
Foto:Laurenz Berges

4.13.
Click, Double Click

Německý fotograf **Laurenz Berges** (*1966), spojený s düsseldorfskou školou fotografie se zaměřoval na prázdné prostory, které snímal. Například opuštěné kasárny po sovětských vojenských jednotkách v NDR a domy, které byly opuštěny kvůli těžbě hnědého uhlí na západě Německa. Fotografie ukazují, jak politika a ekonomika mohou silně ovlivnit život lidí. Berges věnuje zvláštní pozornost detailům, které na první pohled vypadají nevýznamně. Jeho jednoduché snímky naznačují, k čemu byly prostory dříve používány a jak byly později přeměněny. Tak se ukazuje, jakou roli určitá místa hrají pro naši identitu a paměť na minulost.

Další Němec **Wolfgang Tillmans** (*1968) Wolfgang Tillmans zachycuje ve svých pracích životní pocit svého pokolení v krátkých fotografických momentech. Často sestavuje své snímky na zdi, přičemž vedle jasných fotografií zahrnuje také velmi abstraktní snímky. Tyto abstraktní části působí jako mezery v příběhu a vyzývají diváky k vlastnímu přemýšlení a asociacím. V novějších pracích Tillmans experimentuje se snímky, které vypadají jako čisté abstraktní umění, i když ve skutečnosti vznikly cíleným osvětlením fotografického papíru během vyvolávání. Tím zpochybňuje rozšířenou představu, že fotografie musí vždy ukazovat jasnou, rozpoznatelnou realitu.

Jiný německý fotograf **Juergen Teller** (*1964) vytvořil svou fotografickou sérii jako roční cyklus, ve kterém se fotograficky zabývá bývalým areálem stranických sjezdů nacistů v Norimberku a svou rodinou a životem. Londýnský módní a reklamní fotograf je známý snímky ve stylu „snapshot“, které působí spontánně, ale jsou úzce spjaty s jeho osobní realitou. V sérii kombinuje soukromé snímky s fotografiemi divoké vegetace, která symbolicky přerůstá bývalý areál sjezdů a zpochybňuje jeho historický význam. Prostřednictvím střídání ročních období vzniká příběh o čase, historii a identitě. Groteskní, částečně performativní autoportréty vyjadřují jak zoufalství, tak naději.



114 132. řádné zasedání konference, 2004
Foto: Luc Delahaye



115 Kufr naplněný dešťovou vodou, 2001
Foto: Jeff Wall



116 World Economic Forum WEF, CH-Davos 2003
Foto: Jules Spinatsch

4.13.
Click, Double Click

Francouz **Luc Delahaye** (*1964) několik let pracoval jako fotožurnalista pro agenturu Magnum. Ve svých reportážích ukazoval lidi velmi zblízka a jejich životy otevřeně a bez příkras. Cestoval do důležitých politických míst na světě a fotografoval tam, co se stalo. Takové historické události shrnuje do přehledných obrazových tabulí. Každý snímek je koncipován tak, aby byl pochopitelný okamžitě. Protože používá dokumentární styl, působí jeho fotografie věcně, střízlivě a trochu distancovaně. Přesto snímky upravuje v počítači. Když spojí mnoho jednotlivých záběrů do velké panoramy, ukazuje, jak nám může představit svět, který přesahuje běžné mediální obrazy.[207]

Snímky švýcarského fotografa **Julese Spinatscha** (*1964) ve své práci zkoumají velké politické události a způsoby, jak je uplatňována moc a kontrola. Během Světového ekonomického fóra 2003 v Davosu umístil malé, dálkově ovládané kamery do sítě. Tyto kamery automaticky pořídily stovky snímků krajiny. Z mnoha jednotlivých snímků složil velmi široký obraz, který působí jako film a spojuje různé časy a úhly pohledu. Vznikají tak snímky, na kterých jsou lidé a události zobrazeni společně, přestože se v reálnosti nikdy nestaly současně. Spinatsch tím chce ukázat, že snímky připomínající dohled neukazují prostě realitu, ale vždy je třeba je interpretovat.

Kanadský umělec **Jeff Wall** (*1946) vystavil fotografie které plánoval jako filmové scény. Přetváří scénu s lidmi, které si vybere. Dříve se nechával inspirovat známými uměleckými obrazy, dnes prostě sleduje, co se děje v každodenním životě, a využívá to jako nápad. Pořizuje mnoho snímků a poté vybírá fotografii, která nejlépe odpovídá jeho představě. Fotku při tom upravuje na počítači. Jeho snímky jsou velké a často umístěné v podsvícených vitrínách. Týkají se témat, jako je pocit samoty, život ve velkém městě nebo cestování do jiné země. Přestože jsou fotografie pečlivě naplánované, při fotografování se mohou objevit náhodné situace, které divákovi umožňují obraz pochopit vlastním způsobem.[208]

207 WESKI, Thomas et al., eds. Click doubleclick: das dokumentarische Moment s.43-46
208 Tamtéž S. 47-48



117 Bahrain 1 ,2005
Foto: Andreas Gursky



118 Pohled na sad, časné jaro, 2004
Foto: Scott McFarland



119 jpeg msh 01, 2004
Foto: Thomas Ruff



120 Školní dvůr 2, 2004
Foto: Heidi Specker

4.13.
Click, Double Click

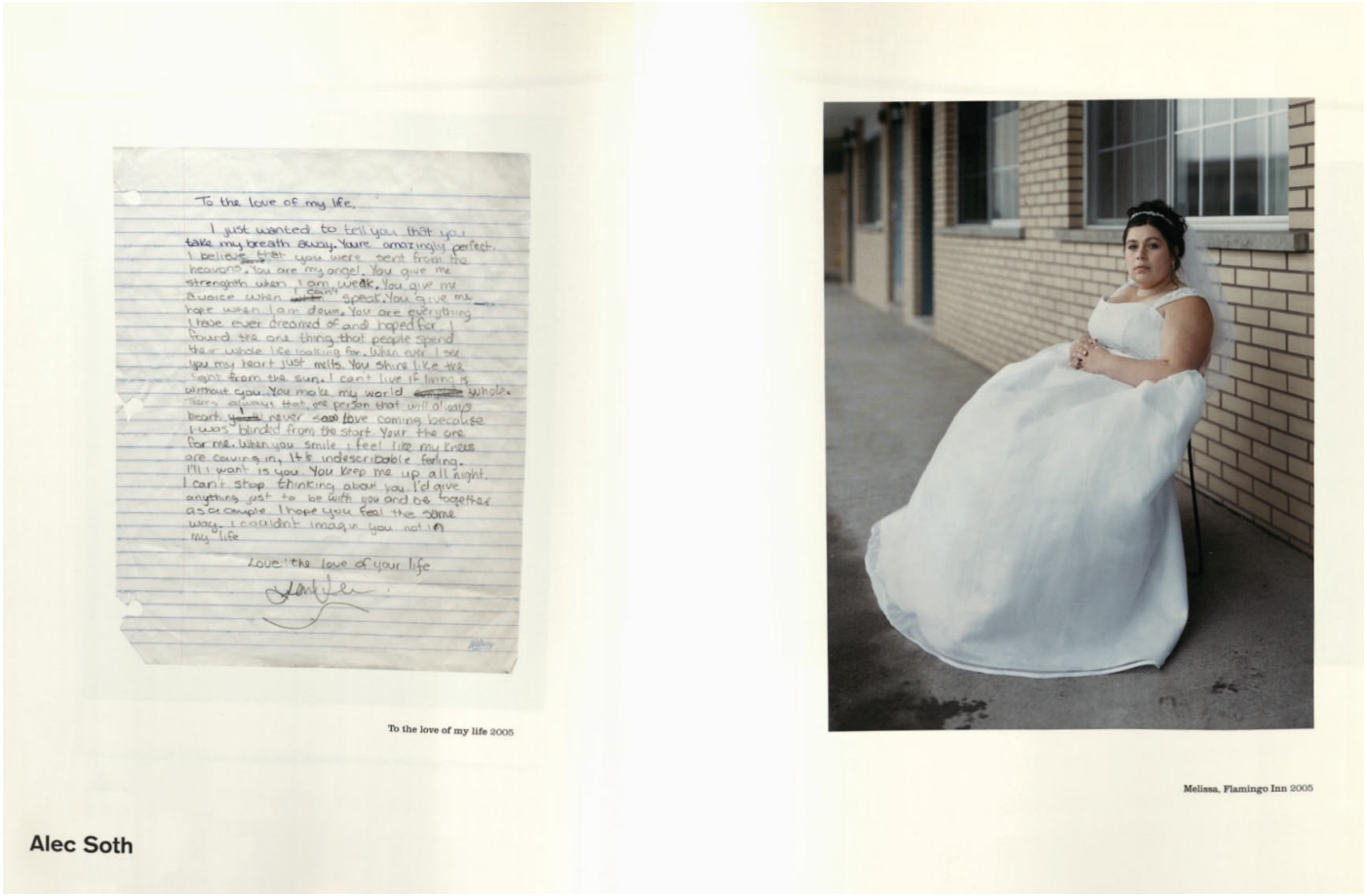
Velkoformátové fotografie německého autora **Andrease Gurského** (*1955) vznikly z nesčetných snímků, které následně složil v počítači. Snímky upravuje tak, jako by maloval štětcem a stále na ně něco nanášel. Kromě těchto pečlivě zpracovaných obrazů pořizuje také mnoho fotografií, které neupravuje. Domnívá se, že fotografie, která ukazuje jen to, co je přímo před objektivem, nestačí, a že je třeba přidat technické pomůcky, aby vzniklo něco nového. Tím patří k umělcům, kteří na začátku 20. století začali fotografii chápat jako umění. Výchozí materiál jeho obrovských snímků pochází ze skutečného světa, ale díky úpravám se oddělují od svého pevného místa a zobrazují realitu trochu jinak.

Scott McFarland (*1975) je kanadským fotografem, který stejně jako mnozí jiní digitálně upravuje své snímky. Jednotlivé záběry spojuje do dalších obrazů, které ukazují, jak vnímá kulturu v krajině. Díky skládání snímků mizí pojem prostoru a času; na jednom obrazu tak mohou stát vedle sebe například jaro a zima a lidé se mohou objevit společně, přestože se v reálném životě nikdy nesetkali. Tak vzniká obraz, který působí jako vymyšlený příběh, i když je složen z reálných fotografií.

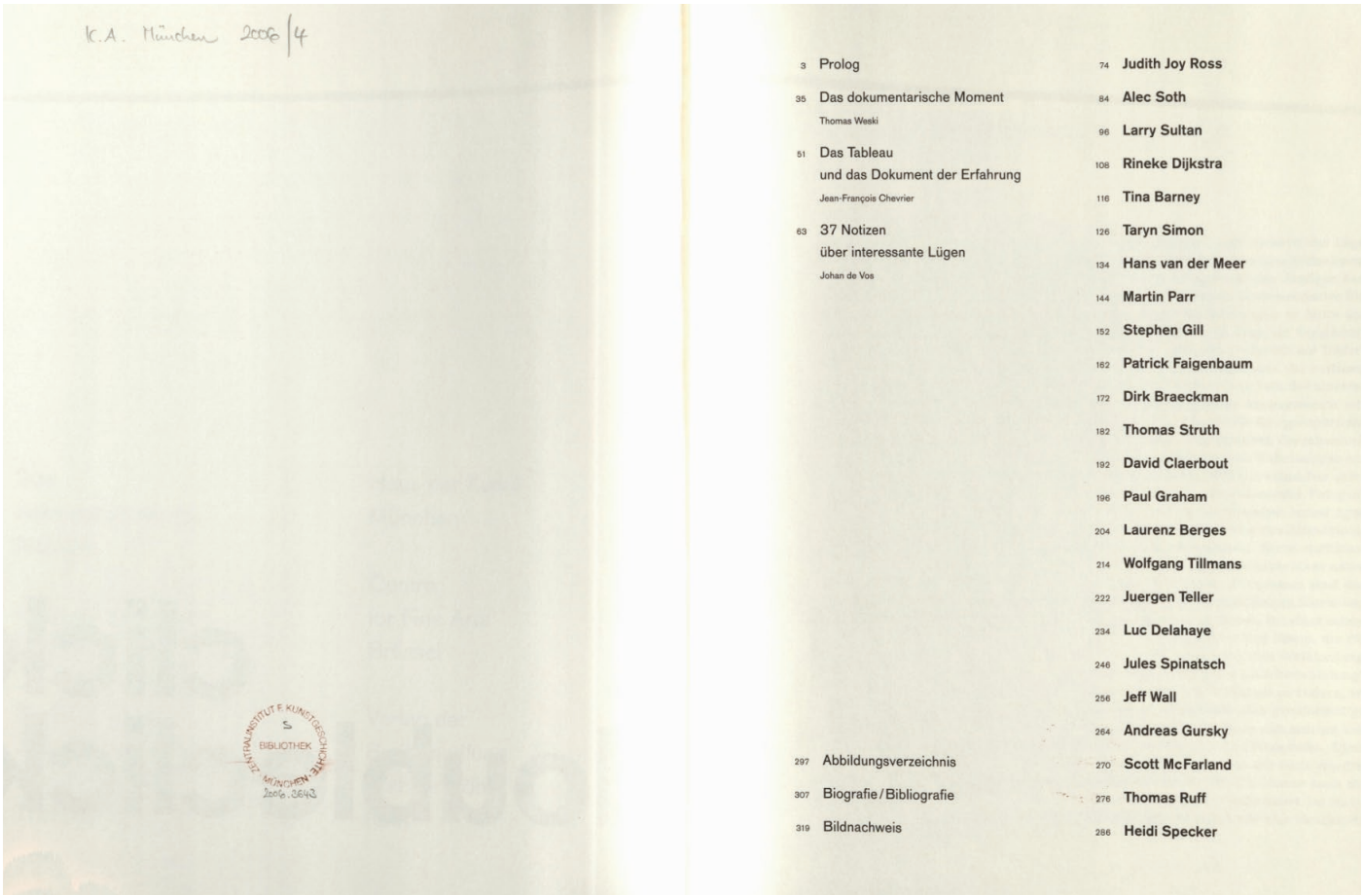
Práce jiného německého fotografa spjatého s düsseldorskou školou fotografie, **Thomase Ruffa** (*1958) se již mnoho let zabývají tím, jak jsou fotografie konstruovány a jak fungují. Využíval fotografie nalezené na internetu a dále je upravoval. Ještě více zmenšil jejich rozlišení a silně obraz zvětšil, takže jednotlivé body obrazu (pixely) jsou jasně viditelné. Z větší vzdálenosti je stále možné rozpoznat, co snímek ukazuje; zblízka se však obraz rozpadá na abstraktní vzory. Tímto způsobem podněcuje k přemýšlení o technickém vzniku a pravdivosti digitálních obrazů.[209]

Německá fotografka **Heidi Specker** (*1962) byla jednou z prvních umělkyň, které se plně zaměřily na digitální obrazy a pečlivě zkoumaly, jak technologie ovlivňuje výsledek. Již u svých prvních snímků domů, na kterých přesně zachytila malé stavební prvky, jí nešlo jen o zobrazení budovy. Vědomě nechávala do fotografií pronikat vlastnosti fotoaparátu a softwaru, takže nástroj sám se stal součástí obrazu. Tímto způsobem se nejednalo jen o zobrazení předmětů, ale také o zamyšlení nad médiem fotografie.

209 Tamtéž S. 48-49



121 Výstavní katalog, Click, Double Click. Foto: Scan knihy, Ústřední institut dějin umění



122 Výstavní katalog, Click, Double Click. Foto: Scan knihy, Ústřední institut dějin umění

4.13.
Click, Double Click

Snímky jsou elegantní a jasně strukturované: přírodní tvary rostlin kontrastují s ostrými liniemi zdí, oken a dalších stavebních prvků. Způsob, jakým jsou spojeny popředí a pozadí, činí známé městské rostliny najednou neobvyklými a cizími.[210]

Výstava v Haus der Kunst se prezentovala jako rozsáhlý, působivě inscenovaný zážitek, v němž obrovské fotografie připomínající tabule dominovaly monumentálním síním a vytvářely téměř sakrální uměleckou atmosféru; prohlídková trasa byla dramaturgicky uspořádána, začínající těžko čitelnými, téměř malířskými abstraktními díly, která provokovala pohled a zpochybňovala dokumentární charakter fotografie.

Výstava tak působila jako promyšleně komponovaný prostor, v němž se různé fotografické strategie vzájemně odrážely a komentovaly. Od inscenovaných, velkoformátových, technicky přesných obrazů až po zdánlivě náhodné, téměř amatérské snímky vznikalo napětí mezi inscenací a dokumentací. Celá expozice byla vizuálně jasná, prostorně zavěšená a intelektuálně nabitá; vyžadovala aktivní, reflektivní pohled a cíleně využívala své prostorové uspořádání, aby neustále posouvala vnímání reality, obrazu a umělecké konstrukce.[211]

210 Tamtéž S. 49-50
211 Wirklich wahr!? In: taz.de [online]. 5. 4. 2006 [cit. 19.03.2026]. Dostupné z: https://taz.de/Wirklich-wahr/!450168/



123 99 centů, 1999. Foto: Andreas Gursky



124 Mayday IV. 2000 Foto: Andreas Gursky

4.14. Andreas Gursky Retrospektiva 1984-2007

Andreas Gursky se narodil 15. ledna 1955 v Lipsku a vyrůstal v Düsseldorfu. Jeho otec pracoval jako nezávislý reklamní fotograf. Na počátku svých dvacátých let začal studovat fotografii na Univerzitě Folkwang v Essenu.[212]

Andreas Gursky si zpočátku nebyl jistý, zda se vůbec chce vydat na uměleckou dráhu fotografa. Jedním z důvodů bylo, že jeho otec působil v komerční fotografii a fotografie sama nebyla v Německu až do 70. let uznávána jako samostatná umělecká forma, a měla tak poměrně zanedbatelné postavení.[213]
V letech 1978-1981 studoval vizuální komunikaci u Otta Steinerta a Michaela Schmidta na Univerzitě v Essenu. Následně v letech 1981-1987 studoval u Bernda a Hilly Becherových na Kunstakademie Düsseldorf/ Akademie výtvarných umění v Düsseldorfu.[214]

Andreas Gursky se zpočátku věnoval především fotografii architektury a teprve později se obrátil k fotografii krajiny. Často cestoval autem a zkoumal okolí Düsseldorfu i Porúří. Na jeho krajinářských snímcích se často objevují lidé, avšak zachycení z velké vzdálenosti. Jsou natolik daleko, že si jich divák někdy všimne až při druhém pohledu.[215]
Gurského fotografie jsou dodnes velmi pečlivě plánované a vycházejí z jasně formulované ideje. Jeho snímky zobrazují velmi různorodé motivy: od rozsáhlých krajin, přes rušná místa až po interiéry obrovských továrních hal. Důležitou roli v jeho tvorbě hraje také postprodukce obrazu.[216]

Od roku 1990 začal své práce digitálně upravovat. Vytváří velkoformátové fotografie, ve kterých často opakuje prvky a zobrazuje je s velkou přesností. Nejčastěji fotografuje městská náměstí, nákupní centra nebo továrny. Dodnes zachycuje scény z městského života, například obchodní domy, hotely, parlament v Berlíně nebo obchodní komoru v Chicagu. Tyto snímky ukazují, jakým způsobem ve své tvorbě zobrazuje současné prostory a místa.[217]

212 In: [cit. 29.03.2026]. Dostupné z: https://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/andreas-gursky/biografie
213 YouTube. In: [cit. 29.03.2026]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=55zlkGqdS4g&t=10s
214 In: [cit. 29.03.2026]. Dostupné z: https://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/andreas-gursky/biografie
215 YouTube. In: [cit. 29.03.2026]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=55zlkGqdS4g&t=10s
216 Andreas Gursky | ZKM. In: [cit. 29.03.2026]. Dostupné z: https://zkm.de/de/personen/andreas-gursky
217 In: [cit. 29.03.2026]. Dostupné z: https://www.artnet.de/k%C3%BCnstler/andreas-gursky/biografie



125 Andreas Gursky, Pohled do výstavy v Haus der Kunst, 2007. Foto: Wilfried Petzi



126 Andreas Gursky, Pohled do výstavy v Haus der Kunst, 2007. Foto: Wilfried Petzi

4.14. Andreas Gursky Retrospektiva 1984-2007

Velká část jeho prací vzniká stále konvenčním způsobem, bez následné úpravy. Pro diváka většinou není přímo patrné, které snímky byly upraveny a které ne. Rozhodující je pro něj výsledný obraz, nikoli proces jeho vzniku.[218]

Fotografie Andrease Gurského se v posledních letech stávají stále známějšími. Je to dáno jednak jejich silným, působivým účinkem a jednak tím, že jsou snadno přístupné. Ve svých obrazech Gursky zpracovává motivy, které známe z každodenního života. Téměř každý tak rozpozná něco, co připomíná společné zážitky nebo sdílené zkušenosti. Díky tomu se divák okamžitě cítí osloven a může jeho díla dobře pochopit.[219] Od konce 80. let Andreas Gursky vystavuje své práce na mnoha samostatných i skupinových výstavách. Jeho první samostatná výstava se konala v roce 1987 na letišti v Düsseldorfu. Další výstavy následovaly v 303 Gallery v New Yorku, Kunsthalle Zürich, Deichtorhallen v Hamburku, Museum of Modern Art v New Yorku a Centre Pompidou. Jeho díla jsou součástí významných sbírek v Německu i v dalších zemích.[220]

Výstava Andrease Gurského v Haus der Kunst proběhla od 17. února do 13. května 2007. Kurátorem výstavy a editorem katalogu byl Thomas Weski. Koncepci výstavy vytvořil sám Andreas Gursky.[221] Andreas Gursky v Haus der Kunst představil přibližně 50 velkoformátových fotografií. Díla pokrývají téměř dvě desetiletí jeho tvorby: nejstarší snímek Niagara vznikl v roce 1989 a nejnovější fotografie, např. Tour de France I, v roce 2007. [222]

Od Cheopsovy pyramidy po thajské ostrovy, od dálničního mostu v údolí Porúří po luxusní obchody Prady a Diora. Místo zde mají také regály supermarketů, boxerské zápasy, popové koncerty, mrakodrapy i skládky. Fotografie nám umožňují být všude, ale zároveň nikde. Gursky nezkopíruje realitu přesně, ale předává z ní silný dojem. Čas je zde komprimován - mnoho sekund, minut či hodin splývá v jediný okamžik. Vzniká tak obraz globalizovaného, rychle se měnícího světa, ve kterém žijeme.[223]

218 YouTube. In: [cit. 29.03.2026]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=55zlkGqdS4g&t=10s
219 WESKI, Thomas. Andreas Gursky: Ausstellung, München, Haus der Kunst s. 19
220 Tamtéž s. 144
221 Tamtéž s.158
222 Tamtéž s.142-143
223 DEUTSCHLANDFUNKKULTUR.DE. Gefühl von der Wirklichkeit. In: Deutschlandfunk Kultur [online]. 16. 2. 2007 [cit. 29.03.2026]. Dostupné z: https://www.deutschlandfunkkultur.de/gefuehl-von-der-wirklichkeit-100.html



127 Niagara Falls/Niagarské vodopády, 1989
Foto: Andreas Gursky



128 Dolomiten, Seilbahn II/Dolomity, lanovka II, 1987
Foto: Andreas Gursky



129 Výstavní katalog, Andreas Gursky. Foto: Scan knihy, Ústřední institut dějin umění

4.14. Andreas Gursky Retrospektiva 1984-2007

Při vernisáži výstavy Andrease Gurského v Mnichově sešlo se široké publikum, včetně známých osobností jako Michael Schumacher a Jean Todt. V Haus der Kunst došlo toho večera k nečekanému výpadku elektřiny způsobeného zkratem ve výtahu. Krátkodoba tma, kouř a zásah hasičů způsobili rozruch. Situace však byla rychle pod kontrolou.[224]

Díky tomu se jednalo o dosud nejrozsáhlejší samostatnou výstavu umělce, která zabírala celkem 1800 m² ve východním křídle Haus der Kunst. Pro tuto expozici Gursky znovu zpracoval známé motivy pomocí současných digitálních technologií. Také formát jeho obrazů byl zvětšen; díla měla rozměry 188 × 508 cm.[225]

Všechny obrazy uvedené v katalogu výstavy i díla prezentovaná na expozici patří Andreasu Gurskému. Jak výstava, tak publikace byly plně realizovány jím samotným. Během procesu přípravy výstavy osobně rozhodoval, které obrazy budou vystaveny a v jakém pořadí. [226]

Andreas Gursky své fotografie neprezentuje vedle sebe, jako například Bernd a Hilla Becherovi ve svých typologiích nebo August Sander v portrétech Výmarské republiky, kde obrazy tvoří celek jako série. Místo toho spojuje mnoho jednotlivých záběrů do jednoho obrazu. Tímto spojením vznikají nové významy, které jednotlivé fotografie samy o sobě neobsahují.[227]

Snímky Andrease Gurského, jako např. Niagara nebo Dolomity, lanovka v mlze, připomínají svým pojetím práce Henriho Cartier-Bressona. Oba fotografovali vybraný okamžik, přičemž předem určili místo i stanoviště fotografa.[228]

Po prezentaci v Mnichově byla výstava uvedena také v Museum of Modern Art v Istanbulu, v Contemporary Arab Art Museum v Šardžá (Spojené arabské emiráty), v National Gallery of Victoria v Melbourne a v Ekaterina Foundation v Moskvě.[229]

224 Boxenstopp im Haus der Kunst: Andreas Gursky. In: . 17. 2. 2007 [cit. 29.03.2026]. Dostupné z: https://www.focus.de/kultur/kunst/boxenstopp-im-haus-der-kunst-andreas-gursky_id_1781282.html
225 Andreas Gursky - Haus der Kunst, München (17.2.-13.5.07). In: art-in.de [online] [cit. 29.03.2026]. Dostupné z: https://www.art-in.de/ausstellung.php?id=1338
226 WESKI, Thomas. Andreas Gursky: Ausstellung, München, Haus der Kunst s. 142
227 Tamtéž s.19
228 Tamtéž s.15
229 Andreas Gursky | Einzelausstellungen. In: [cit. 29.03.2026]. Dostupné z: https://www.andreasgursky.com/de/exhibitions/solo-exhibitions/sort:ti/order:d



130 Epsom, Surrey, Anglie 1972. Foto: Martin Parr

4.15. Martin Parr Parr-Svět

Martin Parr se narodil v roce 1952 v Epsomu v hrabství Surrey/ Anglie. Povzbuzen svým dědečkem Georgem Parrem, který byl amatérským fotografem, vytvořil Martin Parr již v šestnácti letech fotoesej o stánku s fish and chips v Yorkshire, kde jeho dědeček žil.

Jeho vědomá první fotografie vznikla později během studií při návštěvě domova. Zachycovala dojíždějícího muže s aktovkou, který čekal na vlak do Londýna. Z dnešního pohledu lze říci, že šlo o poctu jeho otci, který jako úředník denně dojížděl do hlavního města Londýna. Viz fotografia 130.

Paar studoval fotografii na polytechnické vysoké škole.[230]
Již jako dítě si vyvinul vášeň pro sběratelství. Ve sklepě rodinného domu si vytvořil malé přírodovědné muzeum, kde vystavoval fosilie, ptačí hnízda a vnitřnosti vyvržené dravými ptáky. Později přibyly také poštovní známky, autobusové jízdenky a viktoriánské jednopencové mince.[231]

Jako student se inspiroval díly Ray-Jonese. Ve svých vlastních fotografiích vnímal, jak vedle sebe existují tradice a modernita. Uvědomil si také, jak důležitý je ve fotografii odstup mezi lidmi.[232] Po ukončení studií v roce 1975 se přestěhoval do malého města Hebden Bridge v Yorkshiru. Tam začal se svými prvními fotografickými pracemi. Měl rád severní Anglii, protože život tam byl levný a jednoduchý.[233]

V roce 1980 se spolu se svou manželkou přestěhoval do Irska. V roce 1982 vydal svou první ironicko-konceptuální knihu „Bad Weather"/"Špatné počasí". Na počátku 80. let byla konceptuální umění velmi rozšířené nejen na uměleckých školách, ale v celé umělecké scéně. V roce 1982 se vrátil do Anglie, do okolí Liverpoolu. Tam se jeho pracovní přístup výrazně změnil: přešel z černobílé na barevné fotografie. Aby zesvětlil tmavé části obrazu, začal častěji používat blesk, dokonce i za slunečného počasí. Stejně jako mnoho dalších byl inspirován Williamem Egglestonem, a to jak odvážným použitím barev, tak jeho typickým vizuálním jazykem. [234]

230 PARR, Martin a Sandra S. PHILLIPS, eds. Martin Parr s. 2-3
231 ZIMMERMANN, Damian. Sein Faible fürs Absonderliche, Exzentriker der Fotografie: Martin Parr im Münchner Haus der Kunst. Kölner Stadt-Anzeiger [online]. Dostupné z: https://www.damianzimmermann.de/blog/wp-content/uploads/13-Parr-World.pdf
232 PARR, Martin a Sandra S. PHILLIPS, eds. Martin Parr s. 2-3
233 Tamtéž s.6
234 Tamtéž s.8



131 New Brighton, Anglie. Poslední útočiště, 1983–85 Foto: Martin Parr



132 New Brighton, Anglie. Poslední útočiště, 1983–85 Foto: Martin Parr

4.15. Martin Parr Parr-Svět

V jeho další knize „The Last Resort“/“Poslední útočiště“ (1986) působily fotografie ještě ostřeji a barevněji. Na snímcích jsou děti při jídle a rodiny opalující se na plážích pokrytých odpadky. Širokoúhlý objektiv zachytil celé prostředí. Lidé často působí znuděně, děti vypadají spíše divoce a nespoutaně. Jedná se o klasickou formu sociální dokumentární fotografie, ktera zachycuje, jak se mění společnost a její hodnoty.[235]

V této době si Parr všiml, že rostoucí blahobyt Britů je součástí širšího společenského vývoje. Začal se zajímat o masovou kulturu mimo Anglii a zjistil, že společenské ambice a konflikty, které dříve pozoroval, lze nalézt v celé Evropě a brzy i mimo ni. Na snímcích globálně se rozvíjejícího průmyslu volného času se stále více odrážejí typické reklamní obrazy spotřebního, rekreačního a turistického průmyslu. Jeho kniha „Small World“/“Malý svět“ (1995) se zabývá světovým turismem. Parr v ní podrobně zkoumá pravidla a problémy spojené s typickými turistickými fotografiemi. Ve svém díle „British Food“/ “Britská strava“(1995) se věnuje britské stravovací kultuře a ukazuje, jak silně jídlo ovlivňuje náš život. V průběhu let se Parr stále více soustředil na sbírání a systematizaci obrazů. Získal mezinárodní uznání jako fotograf a v roce 1994 se stal členem prestižní fotografické agentury Magnum.[236]

Britský fotograf Martin Parr patří mezi nejvýznamnější moderní dokumentární fotografy a je označován za toho, kdo zachytil naši současnost v obrazech.

Martin Parr je především známý svou sarkasticko-satirickou reprezentací současného života ve Velké Británii. Zkoumal různé společenské vrstvy a vytvořil barevný obraz britské společnosti, který díky jeho ironickému pohledu na třídu a blahobyt odhaluje jak každodennost, tak i výjimečné momenty. Jeho fotografie často působí přehnaně, ale zároveň jsou nápadité, humorné a velmi výrazně pracují s barvou i motivem. Parr dokumentoval každodenní život nejprve ve Velké Británii a Irsku, později po celém světě, přičemž zachycoval také globální jevy, jako je masová turistika, konzumní chování a sociální i kulturní události.[237]

Martin Parr zemřel 6. prosince 2025.

235 Tamtéž s.9
236 Tamtéž s.11-13
237 Baltic Archive. In: [cit. 30.03.2026]. Dostupné z: https://archive.baltic.art/exhibition/martin-parr-parrworld-ex78



133 Haute Couture Jaro-Léto, Paříž 2007. Foto: Martin Parr

4.15. Martin Parr Parr-Svět

V lednu 2026 jsem navštívila výstavu „Grand Hotel Parr“, retrospektivu v Neues Museum Nürnberg, ve spolupráci s Photobook Museum Köln. „Grand Hotel Parr“ představilo celé spektrum Parrovy umělecké tvorby - přibližně 200 fotografických knih, na kterých se podílel, bylo vystaveno v Neues Museum. Sbírka sahá od první publikace z roku 1982 až po nejnovější svazek, který vyšel teprve před několika měsíci.[238]

Výstava „Parrworld”/“Parr-Svět“ se konala v Haus der Kunst od 7. května do 17. srpna 2008 a kurátorem byl Thomas Weski.[239] V „Parrworld” Martin Parr poprvé vystavil své fotografie společně se svými vlastními sbírkami. V těchto sbírkách se nacházely obrazy umělců z celého světa, zvláštní předměty, neobvyklé pohlednice a také speciální sbírka fotografických knih. K vidění byl koberec „Made in Afghanistan”/“Vyrobeno v Afghánistánu“, na kterém byla zobrazena dvě letadla narážející do Twin Towers. Vedle toho byly vánoční ozdoby s Adolfem Hitlerem, společenská hra, ve které Saddam Hussein útočí na USA, suvenýry britské královské rodiny a Margaret Thatcherové, stejně jako obří balení brambůrků a servírovací tácy zdobené těmito neobvyklými motivy.[240]

„Parrworld” působil jako malá Wunderkammer plná překvapení. Zároveň byl zábavný a zároveň podněcoval k vážnému zamyšlení nad fotografií jako uměleckou formou. Jeho nová série „Luxury” byla poprvé představena v Haus der Kunst. Viz fotografie 133. V rámci tohoto projektu fotografoval na mnoha různých místech: na módních přehlídkách, a na velkých veletrzích umění a luxusu v městech jako Dubaj, Durban a Moskva. Fotografoval také mnichovský Oktoberfest.

238 Grand Hotel Parr: Ein schräger Check-in ins Universum von Martin Parr. In: SWR [online]. 8. 12. 2025 [cit. 30.03.2026]. Dostupné z: https://www.swr.de/kultur/kunst/grand-hotel-parr-fotobuecher-martin-parr-neue-museum-nuernberg-116.html
239 Haus der Kunst, Martin Parr. [online]. Dostupné z: https://artmap.com/hausderkunst/exhibition/martin-parr-2008
240 ZIMMERMANN, Damian. Sein Faible fürs Absonderliche, Exzentriker der Fotografie: Martin Parr Haus der Kunst. Kölner Stadt-Anzeiger [online]. Dostupné z: https://www.damianzimmermann.de/blog/wp-content/uploads/13-Parr-World.pdf



134 Martin Parr, Pohled do výstavy v Haus der Kunst, 2007. Foto: Martin Parr



135 Martin Parr, Pohled do výstavy Parr-Svět, 2007. Foto: Martin Parr

4.15.
Martin Parr
Parr-Svět

Na snímcích lze pozorovat mezinárodní jet set - velmi bohaté lidi, kteří rádi vystavují na odiv své bohatství a přebytek. Přehnanými, téměř komickými obrazy umělec kritizuje vystupování nové globální vyšší třídy. Navazuje tak na své dřívější práce věnované dělnické a střední třídě.[241]

Název výstavy „Parrworld" byl záměrně subjektivní a odrážel jeho „celý svět".Na výstavě divák často zažíval zvláštní mrazivý pocit – zejména když vstoupil do osobitého Parrrova světa. Mohlo se zdát, že jde o paralelní realitu, ve které barvy připomínají naši Zemi a lidé v ní působí povědomě.

„Pokud lidé při pohledu na mé fotografie současně pláčou a smějí se, je to přesně ta reakce, kterou mé obrazy vyvolávají i ve mně. Věci nejsou ani dobré, ani špatné. Vždy mě zajímá zobrazování obou extrémů" řekl Martin Parr.[242]

Po výstavě putovala expozice dále do Breda Design Museum v Nizozemsku, do Jeu de Paume v Paříži a do The Baltic v Gateshead ve Velké Británii.[243]

241 Haus der Kunst, Martin Parr. [online]. Dostupné z: https://artmap.com/hausderkunst/exhibition/martin-parr-2008
242 Der Jäger und der Sammler - WELT. In: DIE WELT [online] [cit. 30.03.2026]. Dostupné z: https://www.welt.de/welt_print/article2033640/Der-Jaeger-und-der-Sammler.html
243 MartinParr - Parrworld. In: . Dostupné z: www.martinparr.com/parrworld



136 Bez názvu, 1965-1970. Foto: William Eggleston

4.16. William Eggleston Demokratická kamera, fotografie a video 1961-2008

William Eggleston, narozený v roce 1939, vyrůstal u svých prarodičů v malém městě Sumner v americkém státě Mississippi. Jeho otec sloužil u US Navy. Zájem o fotografii se u něj rozvinul díky jeho dědečkovi Josephu Albertu Mayovi, který se fotografii věnoval jako koníčku, měl vlastní temnou komoru a daroval svému vnukovi Williamu Egglestonovi fotoaparát. Po smrti dědečka a po mrtvici, kterou utrpěl jeho otec, navštěvoval Eggleston internátní školu v Middle Tennessee.

Ve věku sedmnácti let navázal vztah s Rosou Dosset, kterou později pojal za manželku. Díky svému rodinnému zázemí a finanční jistotě, kterou mu poskytlo značné dědictví, mohl žít svobodně a nezávisle. Tyto podmínky podporovaly formování samostatné osobnosti, která uvažovala nekonvenčně, jednala zodpovědně a sebevědomě a důsledně následovala své vlastní sklony.[244]

Během pobytu na internátní škole si koupil fotoaparát na 35 mm film. Začal si sám vyvolávat exponované filmy a vlastními silami tisknout fotografie. Jeho velkou inspirací byl Henri Cartier-Bresson a jeho kniha „The Decisive Moment“. Tato velkoformátová monografie představila více než 120 mistrovských děl fotografa Henriho Cartier-Bressona, který měl již v roce 1947 uznávanou retrospektivu v Museum of Modern Art v New Yorku.

V roce 1959, poté co William Eggleston přešel na University of Mississippi v Oxfordu, zaměřil svou fotografickou pozornost na bezprostřední okolí svého rodného města Sumner ve státě Mississippi. Právě zde vznikly jeho první snímky, které se vyznačují syrovou, skicovitou estetikou v černobílém provedení.

Na mnoha z těchto raných fotografií působí, jako by Eggleston kompozici vědomě pouze hrubě vymezil a přijal vše, co se ocitlo v rámci záběru. Díky tomuto přístupu vznikly fotografie, které do díla zahrnují prvek nepředvídatelnosti a dávají náhodě spoluutvářející roli. [245]

Ve svých fotografiích vytvářel atmosférické snímky zobrazující interiéry supermarketů, nákupních center a jejich okolí.

244 BOOTH, Stanley et al. William Eggleston: democratic camera, photographs and video, 1961-2008 s. 1
245 Tamtéž s.2-3



137 Z Los Alamos Folio, Memphis(supermarketový chlapec s vozíky), 1965. Foto:William Eggleston



138 Z Los Alamos Folio, Memphis, (jukebox na zaprášené zelené stěně), cca 1971–1974. Foto: William Eggleston

4.16. William Eggleston Demokratická kamera, fotografie a video 1961-2008

Tyto fotografie zachycují scény z doby, kdy se supermarkety přesouvaly z center měst na jejich okraje, aby na levných pozemcích nabízely zdánlivě nevyčerpatelné množství zboží. „Novinkou tehdy byla nákupní centra - a právě ta jsem fotografoval," řekl sám William Eggleston. Viz fotografie 136. Pocit cizosti, izolace a hluboké touhy se objevoval také ve fotografiích Egglestona, stejně jako vztah jednotlivce k mase. Již dříve malíř amerického realismu Edward Hopper tyto myšlenky názorně zobrazoval tím, že je přímo spojoval s typickými americkými krajinami a městskými scenériemi, čímž vytvářel most mezi současným prostředím a lidským jednáním.[246]

Na počátku 60. let se Eggleston obrátil k barevné fotografii. K jeho úplně prvním barevným snímkům patří fotografie muže tlačícího nákupní vozík. Viz fotografie 137.[247]

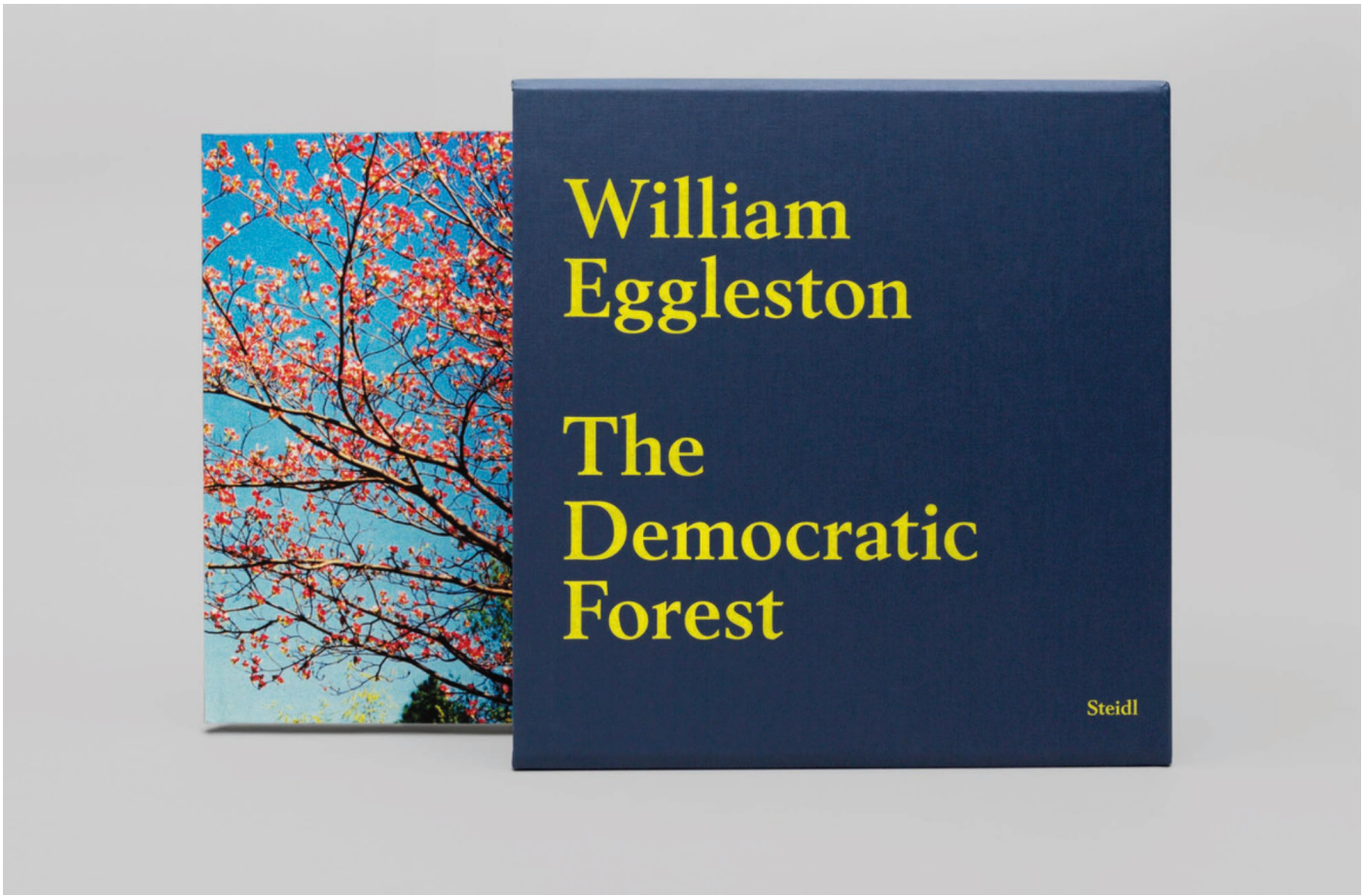
Když byl Eggleston konečně připraven představit své snímky širšímu publiku, vydal se v roce 1967 do New Yorku. Tam předal tehdejšímu kurátorovi a vedoucímu oddělení fotografie v Museum of Modern Art v New Yorku, Johnu Szarkowskému, krabici plnou fotografií. Szarkowski okamžitě rozpoznal potenciál Egglestonovy tvorby a již tehdy si představoval budoucí výstavu. Zároveň mu pomohl navázat kontakty s významnými fotografy, jako byli Diane Arbus, Lee Friedlander a Garry Winogrand.[248]

Po návratu do Memphisu začal Eggleston dále pracovat na své sérii barevných diapozitivů ze svého rodného regionu. Rozšířil tématiku svých prvních fotografických cyklů a z několika cest po Spojených státech v letech 1972 až 1974 vznikly tisíce snímků. Eggleston tehdy také sáhl po tehdy nově dostupných videokamerách. Pomocí jedné upravené kamery a další, která dokázala zaznamenávat infračervené obrazy, natáčel noční scény v dokumentárním stylu. Od barů přes byty až po koncerty - výhradně za využití dostupného světla. Zároveň zaznamenával intimní momenty se svou rodinou, přáteli a tehdejší partnerkou. Veškerý filmový materiál exponoval sám a záznamy pořizoval bez jakéhokoli střihu.[249]

246 Tamtéž s.4-5
247 Tamtéž s.6
248 Tamtéž s.8
249 Tamtéž s.10



139 Bez názvu, c. 1973 Foto: William Eggleston



140 Demokratický les, William Eggleston 1975. Foto: Steidl Verlag

4.16. William Eggleston Demokratická kamera, fotografie a video 1961-2008

William Eggleston objevil klíčovou techniku pro svou uměleckou koncepci a po prvních výsledcích se rozhodl využívat dye-transfer tisky. Díky zprostředkování Waltera Hoppse (amerického kurátora) se mu v roce 1974 podařilo vydat své první portfolio dye-transfer tisků u washingtonského galeristy Harryho Lunna pod názvem „14 Pictures“/“14 Obrázků“. Tímto způsobem našel Eggleston možnost prodávat svá díla v omezeném nákladu.

Také při výběru děl pro výstavu v Museum of Modern Art v New Yorku pokračoval Eggleston ve spolupráci s Johnem Szarkowskim. Společně vybrali 75 děl vytvořených technikou dye-transfer pro tuto výstavu. Výstava, jednoduše nazvaná „Photographs by William Eggleston“, byla zahájena v květnu 1976 a šlo o první prezentaci barevné fotografie tohoto druhu, což vyvolalo značné kontroverze. Zájem veřejnosti se ještě zvýšil, protože Szarkowski v několika rozhovorech označil Egglestona za „vynálezce barevné fotografie“.[250]

Eggleston postupně získával uznání nejen ve Spojených státech, ale také v Evropě. Kromě Anglie, kde měl v roce 1983 samostatnou výstavu ve Victoria and Albert Museum v Londýně, vystavoval svá díla také v Německu a Rakousku. Mezi jeho nejdůležitější a dlouhodobé projekty patří monografie „Democratic Forest“/ “Demokratický les“ a kniha „William Eggleston’s Guide“ z roku 1975. [251] Viz 140. Nejslavnější fotografie Egglestona dosahují na mezinárodních uměleckých aukcích pravidelně vysokých cen. Umělec byl mnohokrát oceněný. Jeho díla jsou součástí mnoha mezinárodních muzeí a sbírek po celém světě.[252]

William Eggleston byl již dříve vystavován v Mnichově. V roce 1978 představila Die Neue Sammlung pod tehdejším kurátorem Klausem-Jürgenem Sembachem jeho fotografie v rámci skupinové výstavy „Amerikanische Landschaftsfotografie“/ “Americká krajinářská fotografie“.

Sembach, který již o tři desetiletí dříve zakoupil několik děl Egglestonova pro Die Neue Sammlung, byl prvním kurátorem, který získal díla tohoto amerického fotografa do evropské sbírky.

250 Tamtéž s.11
251 Tamtéž s.14
252 Tamtéž s.16



141 William Eggleston, Pohled do výstavy v Haus der Kunst, 2009. Foto: Neznámý Autor

4.16. William Eggleston Demokratická kamera, fotografie a video 1961-2008

Dnes je Die Neue Sammlung - dříve Museum für angewandte Kunst - součástí Pinakothek der Moderne. Od roku 2003 je zde navíc zastoupen také Egglestonův cyklus „Troubled Waters“/ “Znepokojivé vody“ (1980) jako dlouhodobá půjčka ze Siemens Photography Collection.[253]

Jeho fotografie spojují blízkost s lehkostí momentky. Zároveň neobvyklá perspektiva, pečlivě volené výřezy obrazu a osobní práce s barvou znemožňují jednoznačnou a okamžitou interpretaci. Každé jeho dílo vyvolává u diváka jiné asociace. Díky svému charakteristickému stylu se Egglestonův „demokratický pohled“ stává náznakem toho, že každý objekt, který je zachycen, je rovnocenný a hodný pozornosti.[254]

Výstava Williama Egglestona se nejprve konala ve Whitney Museum of American Art v New Yorku od 7. listopadu 2008 do 25. ledna 2009 a následně od 20. února do 17. května 2009 v Haus der Kunst v Mnichově.

Výstavu uspořádalo Whitney Museum of American Art v New Yorku ve spolupráci s Haus der Kunst v Mnichově. Kurátory byli Elisabeth Sussman, Sondra Gilman a Thomas Weski.

Výstava byla retrospektivou umělce s přibližně 150 exponáty, a to jak barevnými, tak černobílými, včetně některých jeho video experimentů. Prezentovaná díla pokrývala téměř padesát let jeho umělecké tvorby. Sám Eggleston se významně podílel na koncepci i realizaci výstavy. Ve svých rychlých, dokumentárních záběrech proměňuje běžné každodenní situace v něco zvláštního a krásného. Díky jeho mimořádnému citu pro barvu vzniká působivá, téměř znepokojivá atmosféra, která činí všednost výjimečnou. [255]

V Mnichově se narativní struktura výstavy „Democratic Camera“ / “Demokratická kamera” v Haus der Kunst mohla rozvinout mnohem volněji než v omezených prostorách galerie Whitney. Výstava patřila jak zde, tak tam k nejpůsobivějším fotografickým expozicím, které bylo možné zažít.

253 Tamtéž s. XIV
254 Tamtéž s. 16
255 Tamtéž s. X



142 Výstavní katalog, William Eggleston. Foto: Scan knihy, Ústřední institut dějin umění



143 Výstavní katalog, William Eggleston. Foto: Scan knihy, Ústřední institut dějin umění

4.16. William Eggleston Demokratická kamera, fotografie a video 1961-2008

Výstava byla uspořádána chronologicky. Eggleston začal v 60. letech černobílou fotografií a později se obrátil k barvě. Základním tématem jeho tvorby jsou nenápadné předměty každodenního života: sekera položená na grilu nebo ztracena tříkolka osaměle stojící v pochmurné předměstské scenérii. Tyto zdánlivě bezvýznamné detaily tvoří ústřední motiv jeho uměleckého zkoumání. Používá přitom techniku „dye-transfer“, aby zvětšoval snímky a cíleně upravoval a zesiloval barvy.

V závěrečné místnosti visely čtyři obrazovky, na kterých byla promítána koláž „Stranded in Canton“ / “Uvízli jsme v Kantonu”. Toto dílo Eggleston sestavil z videozáznamů z let 1973–1974. Materiál tvořily zrnité černobílé záběry, natočené roztřesenou kamerou, zachycující noční scény ze subkultur Memphisu a New Orleans. Navzdory zdánlivému klidu, který jeho obrazy vyzařují, se zde objevují hlasité a násilné momenty, které naznačují, co se skrývá za majestátním klidem jeho tvorby: obraz člověka neustále zmítaného spěchem, který celý život bojoval o vnitřní klid, jenž vyzařuje z jeho umění.[256]

Thomas Weski a Elisabeth Sussman jsou dnes považováni za nejvýznamnější kurátory v oblasti fotografie. Jak jsem již dříve ve své práci zmínila zorganizoval Weski řadu fotografických výstav, včetně samostatných výstav, s díly Roberta Adamse a Andrease Gurskyho. Také Sussman kurátorovala mnoho výstav, například retrospektivy tvorby fotografek, jako jsou Nan Goldin a Diane Arbus. [257]

256 KREYE, Andrian. Der demokratische Blick. In: Süddeutsche.de [online]. 17. 5. 2010 [cit. 03.04.2026]. Dostupné z: https://www.sueddeutsche.de/muenchen/eroeffnung-eggleston-ausstellung-der-demokratische-blick-1.469415
257 BOOTH, Stanley et al. William Eggleston: democratic camera, photographs and video, 1961-2008 s. XI



144 Bez názvu, z Berlín-Wedding, 1978. Foto: Michael Schmidt

4.17. Michael Schmidt Šedá jako barva

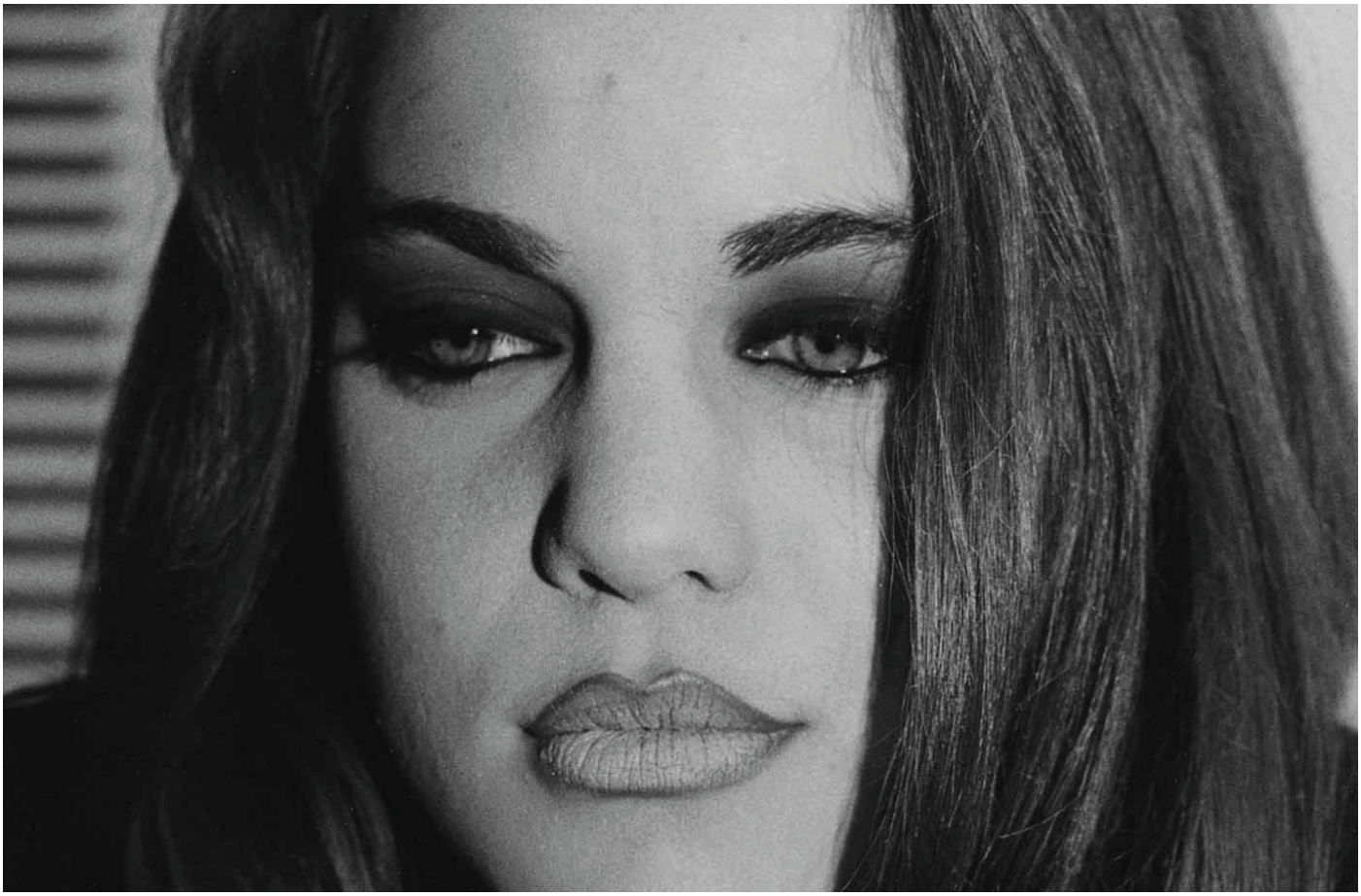
Michael Schmidt se narodil 06. října 1945 v Berlíně-Kreuzbergu. Jeho otec, Heinz Schmidt, pracoval v oblasti správy skladů, zatímco jeho matka vedla podnik specializovaný na výrobu lamp. Absolvoval střední školu a v roce 1963 nastoupil u policie do učení. V roce 1965 začal fotografovat.[258]

Za přibližně 800 marek si pořídil maloformátový fotoaparát, model Exakta Varex, vstoupil do Svazu německých amatérských fotografických spolků (VDAV) a účastnil se různých fotografických soutěží.

Čtvrť Kreuzberg, kde žil, se stala hlavním zdrojem jeho fotografických motivů. V roce 1969 doplnil svou službu u policie o pozici lektora fotografie na lidové vysoké škole v Kreuzbergu. V roce 1973 opustil kvůli psychickým potížím policejní službu a začal pracovat jako fotograf na volné noze. Berlínské muzeum společně s okresním úřadem Kreuzberg otevřely 4. června 1973 výstavu „Kreuzberger Motive“ fotografií Michaela Schmidta. V této souvislosti vyšel obrazový svazek „Berlin Kreuzberg“. Schmidt zorganizoval výstavu „Ausländische Mitbürger“ / „Zahraniční spoluobčané“ v Kreuzbergu a získal smlouvu na další fotografickou knihu, která později vyšla pod názvem „Berlin. Městská krajina a lidé“[259]

V roce 1976 ukončil Michael Schmidt zakázkovou fotografii a věnoval se dále umělecké fotografii. V této souvislosti založil na lidové vysoké škole v Kreuzbergu „Werkstatt für Photographie“ a převzal tam jak umělecké, tak organizační vedení.[260]
V roce 1979 následovala jeho druhá samostatná výstava v galerii Springer v Berlíně. Pod názvem „Photographien aus den Jahren 1965-67 und 1979“ zde představil vybrané snímky, z obou tvůrčích období. O dva roky později se v srpnu uskutečnila první samostatná výstava Michaela Schmidta „Stadtlandschaften“ / “Městské krajiny” v Museum Folkwang v Essenu.[261] Díky projektu „Waffenruhe“ / “klid zbraní”, vydanému v roce 1987, který sledoval nový poetický přístup a vědomě využíval šedou barvu jako výrazový prostředek, získal Schmidt mezinárodní uznání.

258 Biografie [online] [cit. 04.04.2026]. Dostupné z: https://www.archivmichaelschmidt.de/de/michael-schmidt/biografie/
259 WESKI, Thomas. Michael Schmidt [online]. Dostupné z: https://www.smb.museum/fileadmin/website/Presse/Pressematerial/2020/08/2_Biografie_D.pdf
260 Biografie [online] [cit. 04.04.2026]. Dostupné z: https://www.archivmichaelschmidt.de/de/michael-schmidt/biografie/
261 WESKI, Thomas. Michael Schmidt [online]. Dostupné z: https://www.smb.museum/fileadmin/website/Presse/Pressematerial/2020/08/2_Biografie_D.pdf



145 Michael Schmidt, bez názvu z EIN-HEIT / U-NI-TY, detail, 1991-94. Foto: Michael Schmidt

4.17. Michael Schmidt Šedá jako barva

V této knize zaměřil svou pozornost na psychické předpoklady ideologického obratu a ukazuje, jak se tato proměna odráží v městských prostorech Berlína i v každodenním životě jeho obyvatel.[262]

S vydáním jeho další umělecké knihy „Ein-heit“ / “jed nota” v nakladatelství Scalo byla v Museum of Modern Art v New Yorku otevřena výstava „U-ni-ty“, kurátorovaná Peterem Galassim a Thomasem Weskim. Šlo o první samostatnou výstavu německého fotografa na tomto místě po mnoha desetiletích.[263] Viz Fotografie 145.

„89/90“ bylo třetím dílem, po „Waffenruhe“ a „Ein-Heit“, mezi fotografickými knihami, které se zabývají viditelnými i neviditelnými stopami Berlínské zdi v rozděleném a později znovusjednoceném Berlíně. Tyto tři projekty zkoumaly město jako prostor formovaný zdí - nikoli prostřednictvím přímých zobrazení, ale skrze každodenní místa, okrajové zóny a detaily, v nichž její přítomnost zůstává patrná. V „89/90“ se pohled soustředí zejména na pozůstatky a situace v blízkosti bývalé hranice, které působí jako tichá, fragmentární svědectví dosud neuzavřené minulosti. Absence vysvětlujících textů ponechává obrazy otevřené a vybízí k vlastnímu zpochybňování historie a paměti.[264]

Do té doby se Michael Schmidt ve fotografii zaměřoval na portréty lidí a městské krajiny. V následujících projektech obrátil svou uměleckou pozornost k městskému prostředí, trvalé relevanci historických událostí, autoportrétům, ženám a také k roli přírody a potravin. Tím, že neustále rozvíjel svou fotografickou reflexi reality a využíval různé formy publikace, se stal vzorem mnoha fotografů.

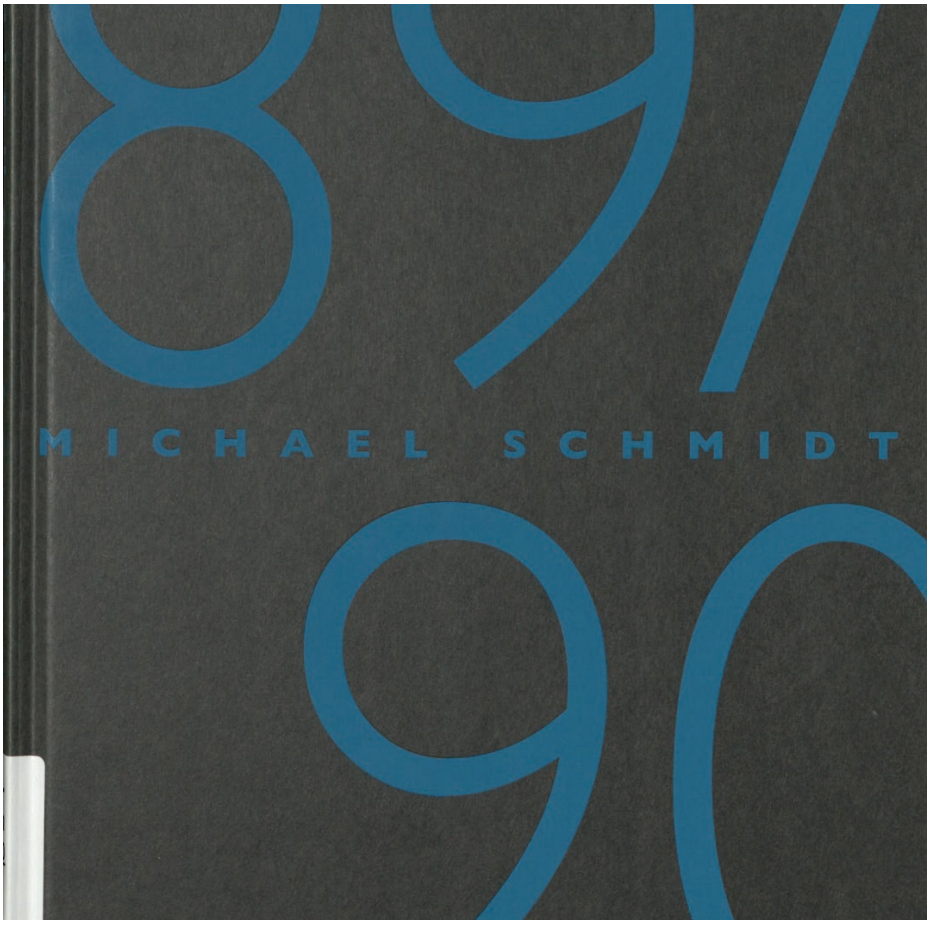
Celkové fotografické dílo Michaela Schmidta lze chápat jako rozsáhlé zkoumání stavu Německa a Berlína v minulosti, přítomnosti i budoucnosti. V tomto smyslu se jeho práce řadí do stejné fotografické tradice jako díla Augusta Sandera nebo Bernda a Hilly Becherových, reprezentativních představitelů fotografické dokumentace Německa.[265]

Michael Schmidt zemřel 24. května 2014 v Berlíně.[266]

262 SCHMIDT, Michael et al., eds. Michael Schmidt: 89/90 s. 93
263 WESKI, Thomas. Michael Schmidt [online]. Dostupné z: https://www.smb.museum/fileadmin/website/Presse/Pressematerial/2020/08/2_Biografie_D.pdf
264 SCHMIDT, Michael et al., eds. Michael Schmidt: 89/90 s. 93
265 Tamtéž s. 95
266 Biografie [online] [cit. 04.04.2026]. Dostupné z: https://www.archivmichaelschmidt.de/de/michael-schmidt/biografie/



146 Michael Schmidt. Pohled na instalaci, Haus der Kunst, 2010. Foto: Wilfried Petzi



147 Výstavní katalog, Michael Schmidt.
Foto: Scan knihy, Ústřední institut dějin umění

4.17. Michael Schmidt Šedá jako barva

Výstava Michaela Schmidta „Grau als Farbe. Fotografien bis 2009" / "Šedá jako barva. Fotografie do roku 2009" se konala v Haus der Kunst od 21. května do 22. srpna 2010. Kurátorem výstavy byl Thomas Weski. Prostřednictvím prezentace fotografií berlínského umělce Michaela Schmidta otevřel Haus der Kunst další zásadní směr v rámci současné fotografie. Schmidtovy práce byly výhradně černobílé; podle jeho názoru tak byla barevná realita neutralizována a převedena na široké spektrum odstínů šedi. Michael Schmidt řekl: „Šedá je moje barva. Existuje tisíc odstínů šedi. Černá a bílá jsou u mě vždy nejtmavší a nejsvětlejší šedá."

Výstava byla dosud nejrozsáhlejší samostatnou výstavou Michaela Schmidta. Představila jeho dílo, které se rozprostírá přes pět desetiletí, a zahrnovala přibližně 400 originálních fotografií. Vedle známých sérií, jako jsou „Waffenruhe" / "klid zbraní", „Frauen" / "Ženy" a „Ein-heit" / "jed-nota", výstava představila také množství zcela nových, dosud neprezentovaných prací Michaela Schmidta.[267]

Jednotlivé série nebyly prezentovány v lineární, chronologické posloupnosti, ale byly uspořádány tak, že se navzájem prolínaly a působily propojeně. Fotografie vytvářely plynulé, vrstvené uspořádání mnoha menších prací, z nichž každá byla zarámována v železe. Ve velkém sále visely snímky ze série „Ein-Heit" rovnoměrně a propojeně v prostoru a působily klidným dojmem - jako perly navlečené na niti. Nahlédnutí do způsobu myšlení a práce fotografa poskytovala videa, která byla k vidění v poslední místnosti.[268]
Výstava rovněž představila série „Irgendwo" / "někde" (2001-2004) a „Meer" / "moře" (2008–09), které vznikly během jeho cest po Německu. Ve svých nejnovějších pracích Schmidt ukázal spíše zdrženlivý, poetický pohled na moře.[269]
Několik sérií bylo v prostoru prezentováno volným, ne přísně uspořádaným způsobem. Výstava nebyla retrospektivou, ale nesla rukopis Michaela Schmidta, který sám realizoval v instalaci a způsobu zavěšení.[270]

267 Michael Schmidt. Grau als Farbe. Fotografien bis 2009. In: Haus der Kunst München [online] [cit. 04.04.2026]. Dostupné z: https://www.hausderkunst.de/eintauchen/michael-schmidt-grau-als-farbe-fotografien-bis-2009
268 In München beleuchtet der Fotograf Michael Schmidt das ganze Grau | Monopol. In: [cit. 04.04.2026]. Dostupné z: https://www.monopol-magazin.de/m%C3%BCnchen-beleuchtet-der-fotograf-michael-schmidt-das-ganze-grau
269 Michael Schmidt. Grau als Farbe - Haus der Kunst, München. In: art-in.de [online] [cit. 04.04.2026]. Dostupné z: https://www.art-in.de/ausstellung.php?id=2204
270 Künstlergespräch – Michael Schmidt, „Grau als Farbe"- YouTube. In: [cit. 04.04.2026]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=dOKsK2eF9Zs



148 Interiér 1D, 1982 Foto: Thomas Ruff



149 Portrét, 1988. Foto: Thomas Ruff



150 Portrét, 1988. Foto: Thomas Ruff

4.18. Thomas Ruff

Thomas Ruff se narodil v roce 1958 ve Schwarzwaldu. Po maturitě nejprve uvažoval o povolání astronoma. Nakonec však zvítězila jeho vášeň pro fotografii. Přestěhoval se do Düsseldorfu, aby tam studoval u Bernda Bechera. Nejprve fotografoval interiéry bytů ve svém rodném městě a ve svém univerzitním městě. Přitom používal techniky a styl Bernda Bechera. Více o Berndu Becherovi viz kapitola 4.9. Ve třídě Düsseldorfer Schule téměř všichni studenti fotografovali černobíle.

Ve svém prvním díle „Interieurs" (1979–1983) fotografoval interiéry. Pro projekt, viz fotografie 148, zvolil pevný koncept, ve kterém fotografoval barevně. Omezil se na určitý fotoaparát a používal objektiv, který zobrazoval vše věrně a realisticky. Po výběru záběru nastavil fotoaparát tak, aby ostrost sahala přes celý prostor. Jako zdroj světla mu sloužilo denní světlo.

Od roku 1981 fotografoval svou druhou skupinu prací „Portréty".[271] „V sérii velkoformátových, barevných fotografických portrétů zobrazujících mladé muže a ženy, přátele a známé z akademie umění, vytvořil Ruff přesný obrazový jazyk. Každý model je vyfotografován čelně před jednolitým bílým pozadím." [272] Příklad tohoto projektu viz fotografie 149 a 150. Fotografie připomínají práce Walker Evans v jeho snímcích z cyklu Penny Picture Display, Savannah nebo Andy Warhola jeho dílo „Thirteen Most Wanted Men".

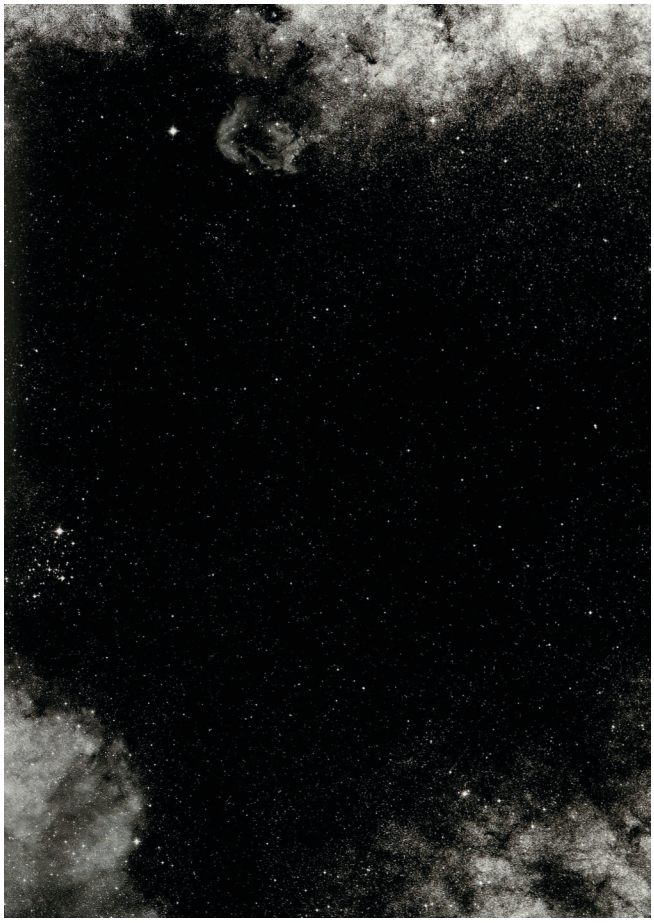
Nejprve zkoušel různé formáty, až se v roce 1986 v rámci výstavy odvážil k něčemu novému: nechal zhotovit portrétní fotografie v obrovském formátu o velikosti více než dva metry. Něco takového se do té doby téměř nevidělo.[273]

Od roku 1987 se Thomas Ruff věnoval fotografii architektury. K tomu si vybíral obyčejné obytné domy, kancelářské budovy nebo továrny v okolí Düsseldorfu. V tomto typu fotografie Ruff využil znalosti, které získal při své předchozí práci s interiéry a portréty, a spojil je s typickými pravidly architektonické fotografie. Pro svou sérii s názvem „Häuser" („Domy") volil vyvýšený stanoviště. Šedá obloha v pozadí působila jako neutrální plátno ve fotografickém studiu.

271 ENWEZOR, Okwui et al., eds. Thomas Ruff, works 1979 - 2011 s. 23-24
272 Tamtéž s. 13
273 Tamtéž s. 19



151 Dům č. 7, 1988
Foto: Thomas Ruff



152 17h 38m/-30*, 1990
Foto: Thomas Ruff



153 nudes kü12 2001
Foto: Thomas Ruff

4.18. Thomas Ruff

Zajímal se také o úpravu obrazu. V té době to vyžadovalo rozsáhlé odborné znalosti a moderní technologie, které byly tehdy teprve vyvíjeny. Protože byl s některými detaily svých snímků nespokojený, našel ve Švýcarsku firmu, která podobné práce již dělala pro reklamu. Zadával jí úpravy svých fotografií přesně podle svých uměleckých představ.

Díky tomu jeho snímky sice vypadaly jako dokumenty reality, ale ve skutečnosti jimi nebyly - šlo o záměrně konstruovaná zobrazení, která pouze působila autenticky. Ruff se často zabýval úpravou obrazů, a proto byl také zastoupen na výstavě „Click, Doubleclick“ v Haus der Kunst v roce 2005, viz kapitola 4.13.

Ve svých dalších pracích, jako například „Sterne“/„Hvězdy“, fotografoval oblohu jako poctu svému dětskému snu stát se astronautem.[274]

V dalších svých projektech Thomas Ruff experimentoval s posunem pixelů na fotografiích a tím objevil techniku úpravy obrazu, která zobrazovala motivy zvláštně rozmazaným způsobem.[275]

Dnes Thomas Ruff nepřetržitě pracuje na fotografii a dalších obrazových technikách a svou pracovní metodu neustále rozvíjí. Přitom přešel od analogové k digitální produkci obrazu a zejména zkoumal jejich kombinaci a možnosti, které z ní vyplývají.[276] Díla Thomase Ruffa zkoumají klasická obrazová témata, jako jsou krajiny nebo portréty. K tomu využívá fotografii jako nástroj. Jeho první samostatná výstava se konala v roce 1981 v galerii Rüdiger Schöttle v Mnichově, a později (1994) v White Cube a (1996) v Fraenkel Gallery.[277]

Mezi německými fotografickými průkopníky, kteří působí od 80. let a v následujícím desetiletí získali světovou slávu díky obrovským barevným formátům, Thomas Ruff výrazně vyniká. Jeho dílo je často interpretováno v kontextu inovativních obrazových modelů, které usilovaly o novou estetiku vznešenosti.[278]

274 Tamtéž s. 27-28
275 Tamtéž s. 31
276 Tamtéž s. 36
277 Thomas Ruff | ZKM. In: [cit. 15.04.2026]. Dostupné z: https://zkm.de/de/personen/thomas-ruff
278 ENWEZOR, Okwui et al., eds. Thomas Ruff, works 1979 - 2011 s. 10



154 Thomas Ruff, Pohled na instalaci, Haus der Kunst, 2012. Foto: Snímek obrazovky z videa z prohlídky výstavy



155 Výstavní katalog, Thomas Ruff.
Foto: Scan knihy, Ústřední institut dějin umění

4.18. Thomas Ruff

Výstava Thomase Ruffa se konala od 17. února 2012 do 20. května 2012 v Haus der Kunst pod kurátorským vedením Thomas Weski.

Výstava představovala první ucelenou prezentaci tvorby Thomas Ruff po více než deseti letech a chronologicky sledovala jeho umělecký vývoj. Thomas Ruff a Thomas Weski však nechtěli vytvořit klasickou retrospektivu celého díla. Místo toho nabídli přehled různých prací. Návštěvníci tak mohli přímo vnímat působení jednotlivých obrazů.

Prezentace fotografií v Haus der Kunst ukazovala jeho klíčové projekty, díky nimž se proslavil od 80. let, včetně „Interieurs“ a „Portréty“, které svou věcnou estetikou změnily vnímání fotografického zobrazení. V pozdější tvorbě se Ruff stále více zaměřuje na technické a formální otázky fotografie a využívá i cizí materiál - například snímky NASA z Mars - které přetváří do vlastních, esteticky křehkých obrazových světů.[279]

Většina motivů byla prezentována jako chromogenní barevné fotografie. Série portrétů byla zasazena do dřevěných rámů a dosahovala formátů přibližně od 210 × 165 cm až částečně po 240 × 185 cm. Dílo „Sterne“ bylo vystaveno jako Diasec-Face v dřevěném rámu o velikosti 260 × 188 cm. Další portréty byly prezentovány jako sítotisky na papíře (Schöller-Durex) s formátem listu 200 × 150 cm.[280]

Výstava byla deníkem „Süddeutsche Zeitung“ interpretována následovně: „Když člověk stojí v Haus der Kunst před dvou - až třímetrovými zvětšeninami náhodných internetových obrázků z jeho série „jpegs“, stává se okamžitě zřejmým hlavní poselství trhu s uměním. Ruff tvoří umění pro opravdové chlapy - silné v motivu, velkorysé ve formátu. Připomíná to poněkud rozkročený postoj abstraktních impresionistů, i když zde podobnosti také končí. Subtilní analýzy nebo měšťanské výšky interiérů u Ruffa rozhodně nemají místo.“[281]

279 Thomas Ruff. In: Haus der Kunst München [online] [cit. 15.04.2026]. Dostupné z: https://www.hausderkunst.de/eintauchen/thomas-ruff
280 ENWEZOR, Okwui et al., eds. Thomas Ruff, works 1979 - 2011 s. 40-252
281 KREYE, Andrian. Thomas Ruff in München: Fotos im Haus der Kunst. In: Süddeutsche.de [online]. 5. 4. 2012 [cit. 15.04.2026]. Dostupné z: https://www.sueddeutsche.de/muenchen/thomas-ruff-im-haus-der-kunst-kunst-fuer-echte-kerle-1.1286547



156 Vzestup a pád apartheidu: fotografie a byrokracie každodenního života, Pohled do výstavy v Haus der Kunst, 2013 Foto: Wilfried Petzi

4.19. Vzestup a pád apartheidu: fotografie a byrokracie každodenního života

Skupinová výstava „Vzestup a pád apartheidu: fotografie a byrokracie každodenního života“ se konala od 15. února do 26. května 2013 v Haus der Kunst v Mnichově. Výstavu kurátorovali Okwui Enwezor a Rory Bester a byla organizována International Center of Photography (New York) ve spolupráci s Haus der Kunst. Předtím byla k vidění v International Center of Photography od 14. září 2012 do 6. ledna 2013.[282]

Výstava představila působivou, více než 60letou fotografickou a vizuální produkci historické paměti jihoafrické identity a zabývala se dějinami fotografie v Jižní Africe.[283]

Výstava představila díla téměř 70 fotografů, umělců a filmařů. Byla zastoupena výjimečná díla jihoafrických fotografů, jako jsou **Leon Levson**, **David Goldblatt**, **Eli Weinberg**, **Sam Nzima**, **Peter Magubane**, **Jürgen Schadeberg** a **Ernest Cole**. Zastoupeni byli také někteří západní fotografové, mimo jiné **Margaret Bourke-White**, **Hans Haacke** a **Adrian Piper.** Výstava rovněž ukázala práce nové generace jihoafrických fotografů, jako jsou **Sabelo Mlangeni** a **Thabiso Sekgale**, kteří zkoumají přetrvávající dopady apartheidu až do současnosti.[284]

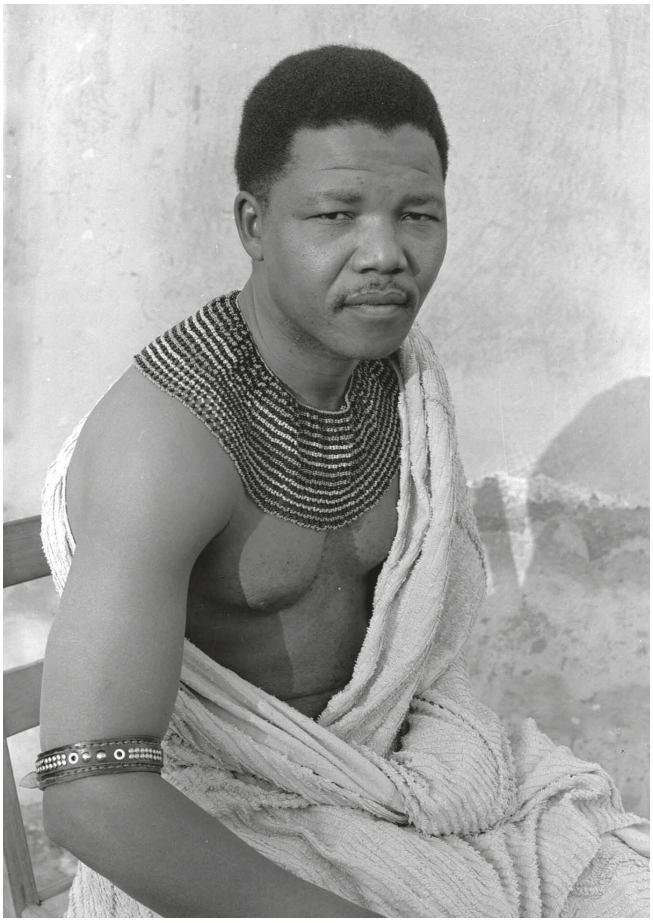
V roce 1948 překvapivě zvítězila ve volbách v Jižní Africe „Afrikánská národní strana“. Země se výrazně změnila: rasová segregace se stala zákonem. Fotografové z Jižní Afriky začali tyto změny dokumentovat. Fotografie změnila svůj vizuální jazyk a vyvinula se z antropologického nástroje v nástroj sociální. Nezobrazovala už jen utrpení lidí, ale také jim dodávala odvahu bojovat za svobodu.[285]

„Vzestup a pád apartheidu” poskytl retrospektivu éry rasové segregace. Takováto přehlídka děl v této podobě dosud nikdy nebyla uskutečněna. Prostřednictvím obrazů a médií výstava zkoumala dosah padesátiletého odporu: zachycovala, jak apartheid proměnil podstatu Jižní Afriky v letech 1948 až 1994, přibližovala politický vzestup Nelsona Mandely a tematizovala společenské důsledky, které jsou patrné až do současnosti.

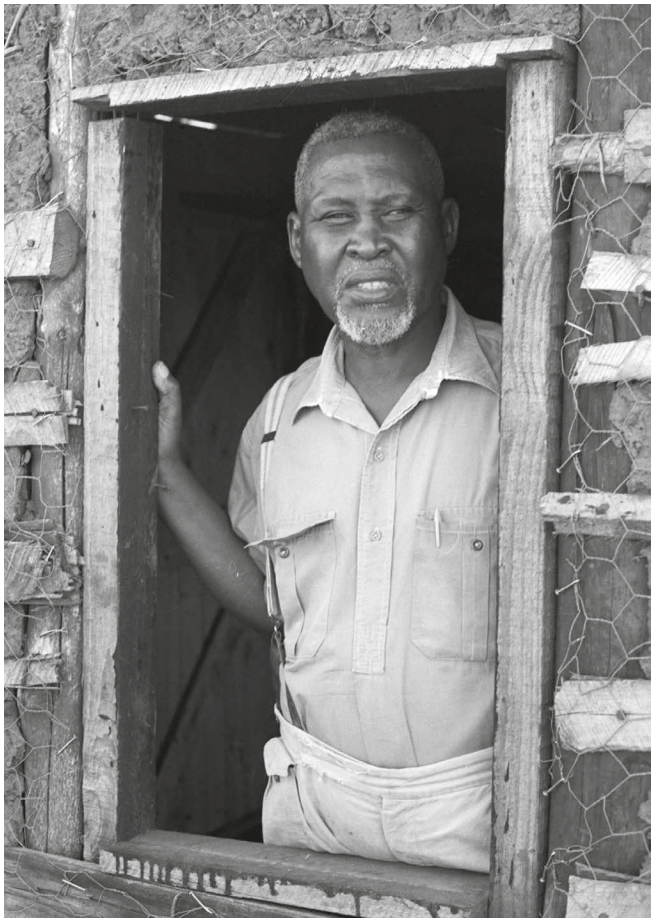
282 Rise and Fall of Apartheid - Announcements. In: e-flux [online] [cit. 23.04.2026]. Dostupné z: https://www.e-flux.com/announcements/33177/rise-and-fall-of-apartheid
283 YouTube. In: [cit. 23.04.2026]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=OR0Af9TlqrQ
284 Exhibition: Rise-And-Fall-Of-Apartheid. In: . Dostupné z: https://artmap.com/hausderkunst/exhibition/rise-and-fall-of-apartheid-2013
285 Aufstieg und Fall der Apartheid: In: Haus der Kunst München [online] [cit. 23.04.2026]. Dostupné z: https://www.hausderkunst.de/eintauchen/aufstieg-und-fall-der-apartheid-fotografie-und-buerokratie-des-taeglichen-lebens



157 Hector Pieterson, 1976 Foto: Sam Nzima



158 Nelson Mandela, 1961
Foto: Eli Weinberg



159 Chief Albert Luthuli, 1964
Foto: Ranjith Kally

4.19. Vzestup a pád apartheidu: fotografie a byrokracie každodenního života

Zároveň byla oceněna vizuální expresivita dokumentárních žánrů, od reportáže přes fotožurnalismus až po volné umění, jako nástroj analýzy a aktivního vyrovnávání se s dědictvím útlaku. Jednou z ústředních tezí výstavy bylo, že jihoafrická fotografie, jak ji známe dnes, byla v podstatě „vynalezena“ v roce 1948.

Přechod od koloniálního prostředí poznamenaného rasovou segregací ke společenské scéně definované snahou o rovnost a demokratické hodnoty proběhl rychle. I fotografie se této změně okamžitě přizpůsobila: proměnila se z čistě etnografického nástroje pozorování v účinný prostředek společenské změny.[286]

Výstava v Haus der Kunst představila přes 500 děl: fotografie, umělecká díla, filmy, videa, dokumenty, plakáty a časopisy. Místo pouhého vyprávění dějin apartheidu kladla výstava důležitou otázku: jak se rasová segregace konkrétně projevovala v každodenním životě lidí.

Slavná fotografie fotografa **Sama Nzimy** z roku 1976 zachycuje dítě a ukazuje brutalitu systému: školák nese mrtvého 12letého Hectora Pietersena. Chlapec zemřel během studentského protestu (proti zavedení afrikánštiny jako vyučovacího jazyka). Tato fotografie se stala celosvětově známou.
Také fotograf **Peter Magubane** zobrazoval každodenní útlak: fotografoval například černé dělníky, kteří po dlouhém pracovním dni, zcela vyčerpaní a v nepohodlných podmínkách spali v autobusech, protože kvůli rasové segregaci museli bydlet daleko za městem. **Eli Weinberg** portrétoval Nelsona Mandelu v tradičních perlových náhrdelnících a zabaleného do prostěradla, když se skrýval před policií (1961). **Jürgen Schadeberg** fotografoval 29 žen (z Ligy žen ANC), které byly zatčeny policií za protest proti zákonům o propustkách (1952). **Jodi Bieber** dokumentovala protest proti vraždě Chris Haniho (1993). **Ranjith Kally** fotografoval náčelníka Alberta Luthuliho, bývalého generálního předsedu Afrického národního kongresu a nositele Nobelovy ceny za mír z roku 1960, který byl umlčen vládou - nesměl publikovat ani opustit svůj pozemek ve Stangeru v Natalu (1964).[287]

286 Exhibition: Rise-And-Fall-Of-Apartheid. In: .
Dostupné z: https://artmap.com/hausderkunst/exhibition/rise-and-fall-of-apartheid-2013
287 Aufstieg und Fall der Apartheid: In: Haus der Kunst München [online] [cit. 23.04.2026].
Dostupné z: https://www.hausderkunst.de/eintauchen/aufstieg-und-fall-der-apartheid-fotografie-und-buerokratie-des-taeglichen-lebens



160 Protest proti zavraždění Chrise Haniho, 1995. Foto: Jodi Bieber

4.19. Vzestup a pád apartheidu: fotografie a byrokracie každodenního života

Výstava zabírala více než 2 000 metrů čtverečních východního křídla Haus der Kunst a byla strhujícím zkoumáním jedné z nejkontroverznějších historických epoch dvacátého století.[288]

V chronologicky koncipované výstavě „Pád apartheidu“ se ukázalo, že fotografie neslouží pouze k dokumentaci, ale funguje také jako samostatný jazyk, který umožňuje nové formy vyprávění. Šlo také o vztah mezi médii a obrazem, mezi fotografy, občanskou společností, hnutími za občanská práva a politickými odpůrci.

Výstava tak nabídla nové pohledy na Jižní Afriku v období apartheidu a zdůraznila, že fotografie přesahuje pouhou dokumentaci. Zvláštní důraz byl kladen na tři oblasti: fotožurnalismus a dokumentární fotografii, sociálně dokumentární fotografii 80. let a inscenované obrazové světy vytvářené umělci. Propojení těchto přístupů vytvořilo celkově mnohovrstevnatý a zároveň jasný pohled na význam obrazu v Jižní Africe 20. století.[289]

288 Rise and Fall of Apartheid - Announcements. In: e-flux [online] [cit. 23.04.2026]. Dostupné z: https://www.e-flux.com/announcements/33177/rise-and-fall-of-apartheid
289 YouTube. In: [cit. 23.04.2026]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=OR0Af9TlqrQ



161 Vodnář, 1986. Foto: Lorna Simpson

4.20. Lorna Simpson

Lorna Simpson se narodila v roce 1960 v Brooklynu v New Yorku. Její otec pocházel z Kuby a pracoval jako sociální pracovník, její matka pocházela z New Orleans a byla sekretářkou. Oba rodiče byli plní života a velmi se zajímali o politiku a kulturu, zejména v době hnutí „Black Power“, kdy lidé usilovali o práva černošského obyvatelstva.[290]

Lorna Simpson studovala v roce 1983 fotografii na School of Visual Arts v New Yorku a v roce 1985 pokračovala ve studiu výtvarného umění na University of California. Usilovala přitom o to, aby vnímala svět svým vlastním způsobem – jako formu umělecké svobody, která byla jejím předkům dříve upírána.[291]

Ve svých prvních černobílých fotografiích (1978–1980) zachytila každodenní gesta a setkání, která spíše ukazují vztahy a momenty přechodu než jednoznačné události.[292]

Během studia se Lorna Simpson seznámila s různými uměleckými přístupy a fotografy, například s Johnem Baldessarim, Adrian Piper a Faith Ringgold. V průběhu studia byla silně ovlivněna filmem, performancí, literaturou a uměním, mimo jiné Davidem Antinem, Eleanor Antin, Babette Mangolte a Jeanem-Pierrem Gorinem. Navzdory těmto vlivům Simpson zpočátku nechtěla vytvářet performace ani filmy či videa. Místo toho si vytvořila vlastní formu, která spojovala fotografii, text a vyprávění.[293]

Od roku 1985 začala kombinovat inscenované fotografie s vlastními texty, čímž obraz a jazyk vstupovaly do napjatého dialogu a vzájemně se proměňovaly. Ústředním principem její tvorby je souhra „gest“ a „znovuuvedení“, díky níž vzniká význam v napětí mezi obrazem a textem.[294]

Mezinárodní uznání získala díky dílům, jako je „Waterbearer“ /“Vodnář“ (1986). Tato fotografie zobrazuje ženu zezadu, která v levé ruce drží elegantní nerezový džbán a v pravé plastovou láhev „aby naznačila nedostatek nadbytku“, jak to formulovala Simpson. Viz fotografia 161.

290 Lorna Simpson. In: Emma [online] [cit. 21.04.2026]. Dostupné z: https://www.emma.de/artikel/lorna-simpson-313345
291 SIMON, Joan et al., eds. Lorna Simpson: published on the occasion of the exhibition „Lorna Simpson“ s. 199
292 Tamtéž s. 9
293 Tamtéž s. 12-13
294 Tamtéž s. 9



162 Pětidenní předpověď, 1988. Foto: Lorna Simpson



163 Šachy, 2013, Foto: Lorna Simpson

4.20. Lorna Simpson

Také v dílech, jako je „Five Day Forecast“/“Pětidenní předpověď“ (1988), si Lorna Simpson pohrává s jazykem, časem a významem. Texty jsou rozděleny na přední a zadní stranu, takže se diváci musí pohybovat, aby pochopili smysl. Tím vznikají otevřená vyprávění, která záměrně vytvářejí napětí, nejistotu a mnohoznačnost.[295]

Na počátku 90. let se Lorna Simpson stále více obracela k trojrozměrným instalacím a čím dál častěji pracovala s nalezenými objekty, zvukem a prostorem. V dílech, jako je „Hypothetica“, kombinovala různé prvky, například náustky dechových nástrojů, novinové výstřižky, fotografie a zvuk, čímž vytvářela mnohovrstevnatou zkušenost, v níž se propojuje vidění a slyšení.

Simpson hledá nové způsoby, jak zpracovávat témata jako identita, tělo a paměť bez přímého zobrazení, například prostřednictvím prostoru, materiálů nebo fragmentárních vyprávění. V jejích pracích z 90. let tak vzniká souhra obrazu, textu a zvuku, která zpochybňuje vnímání diváků.[296]

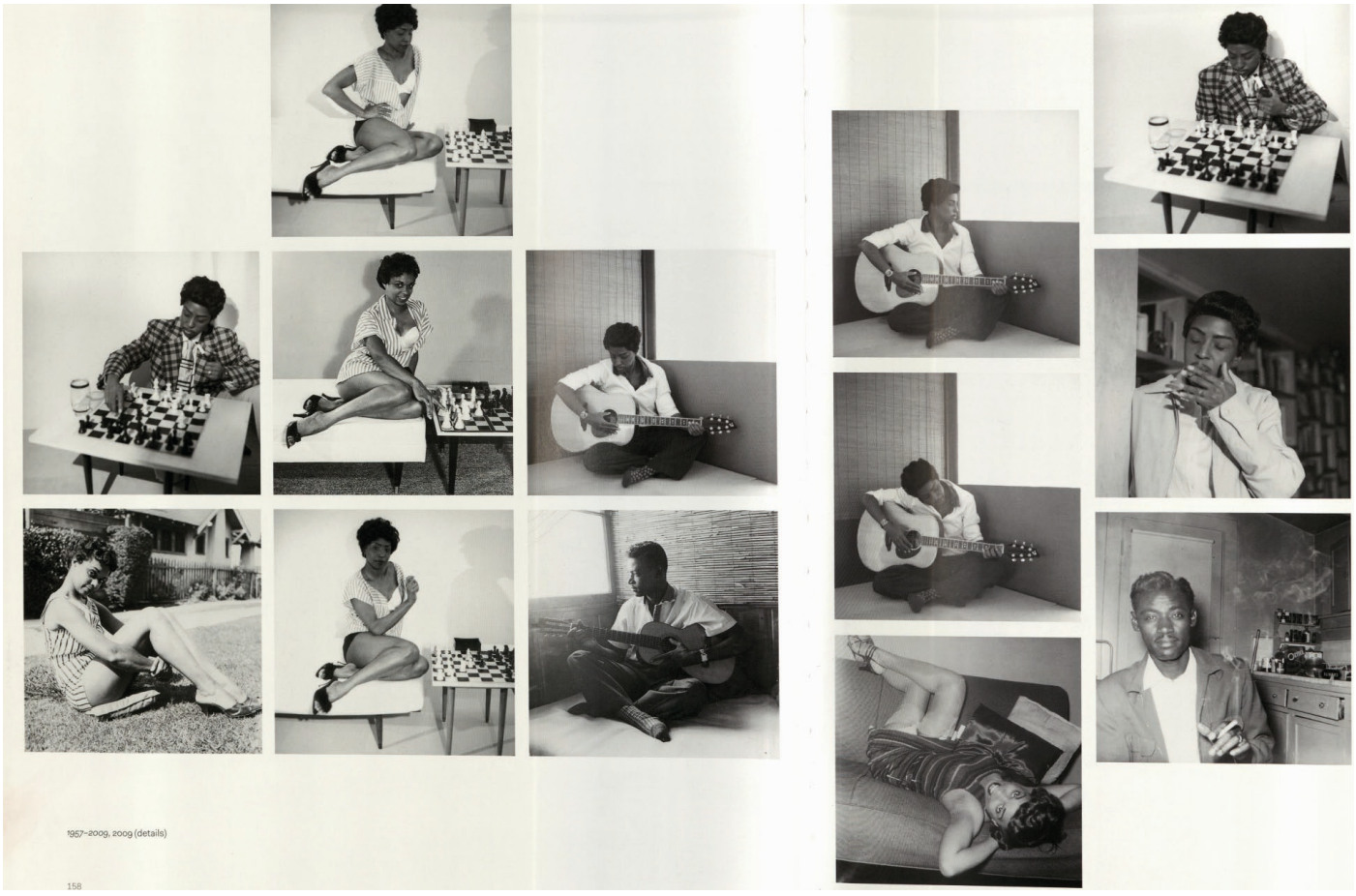
Od konce 90. let začala Lorna Simpson pracovat s filmem a videem. Ve video pracích, jako jsou „Call Waiting“ nebo „Easy to Remember“, si Simpson zvláště pohrává s jazykem a zvukem. V projektech, jako jsou „1957–2009“ a „Chess“/ “Šachy“, Simpson využívá historické fotografie a sama znovu inscenuje zobrazené scény. Tím vzniká dialog mezi minulostí a přítomností, realitou a inscenací i mezi umělkyní a diváky. Zejména v „Chess“ tuto hru posiluje pomocí odrazů a opakování, když sama přebírá různé role a pracuje s videem, hudbou a prostorem.[297]

Lorna Simpson se zúčastnila významných mezinárodních výstav, včetně Benátského bienále (1990), Documenta XI (2002) a získala ocenění Hugo Boss Prize v Guggenheimově muzeu (1998). Měla řadu samostatných výstav v Madridu (1998), Berlíně (2004), Torontu (2004–2005), Brooklynu v New Yorku (2011) a v letech 2006–2007 v Museum of Contemporary Art v Los Angeles, Miami Art Museum a Whitney Museum of American Art v New Yorku.[298]

295 Tamtéž s. 12-13
296 Tamtéž s. 18-19
297 Tamtéž s. 24-25
298 Lorna Simpson. In: Jeu de Paume [online] [cit. 23.04.2026]. Dostupné z: https://jeudepaume.org/en/evenement/lorna-simpson-5/



164 Lorna Simpson, Pohled do výstavy v Haus der Kunst, 2007. Foto: Wilfried Petzi



165 Výstavní katalog, Lorna Simpson. Foto: Scan knihy, Ústřední institut dějin umění

4.20. Lorna Simpson

Celkově se zde jasně projevuje Simpsonin umělecký přístup: využívá obrazy, opakování a inscenace k tomu, aby znovu a znovu otevírala otázky identity, historie a paměti.[299]

Výstava Lorny Simpson byla představena od 28. května do 1. září 2013 v Jeu de Paume v Paříži. Následně byla k vidění od 10. října 2013 do 19. ledna 2014 v Haus der Kunst v Mnichově. Další zastávkou byla Addison Gallery of American Art při Phillips Academy v Andoveru v Massachusetts, kde byla prezentována od 2. září 2014 do 4. ledna 2015.[300]

Kurátorkou výstavy a hlavní autorkou výstavního katalogu byla Joan Simon. Joan zná Lornu Simpson od začátku její kariéry, a díky tomu měla po mnoho desetiletí možnost sledovat její vývoj jako pozorovatelka.

Tato retrospektivní přehlídka byla první samostatnou výstavou Lorny Simpson v Evropě. Bylo zde představeno její dílo, které pokrývá více než tři desetiletí - od fotograficko-textových prací z 80. let až po její současné video instalace - stejně jako nové dílo vytvořené speciálně pro tuto výstavu: „Chess“ (2013).

Simpson představuje své práce z nových perspektiv, mění pohled na svá témata a zpochybňuje zažité představy tím, že vědomě narušuje očekávání a otevírá nové způsoby vnímání.

Ústředním tématem její tvorby je identita – tedy způsob, jakým je zobrazováno tělo a jak přemýšlíme o rase, sociální třídě, genderu, viditelnosti a schopnosti jednat. Toto téma bylo a je zvláště mnohovrstevnaté a často také předmětem kontroverzních diskusí. Stejně tak zkoumá složitost a rozpory jazyka a paměti v čase i napříč časem.[301]

299 SIMON, Joan et al., eds. Lorna Simpson: published on the occasion of the exhibition „Lorna Simpson“ s. 28-29
300 Tamtéž s.216
301 Tamtéž s.7



166 Davy a nepokoje, 2008. Foto: Stan Douglas



167 A Luta Continua, 1974/2012. Foto: Stan Douglas

4.21. Stan Douglas: inscenace

Stan Douglas se narodil v roce 1960 ve Vancouveru. Má africké kořeny. V letech 1979-1982 studoval umění na Emily Carr University of Art and Design ve Vancouveru. Krátce poté vytvářel světelné instalace, které prezentoval v kinech.

Umělec se zajímá o své rodné město Vancouver. Toto město bylo důležitým obchodním a imigračním uzlem na okraji Britského impéria. Ve svých dílech ukazuje, jak lidé žili v různých historicky významných obdobích a jak byli formováni svým sociálním prostředím. Zaměřuje se především na období změn a politického probuzení, například na dobu po druhé světové válce nebo na 70. léta.

Od roku 1983 se Douglas intenzivně věnoval dílu Samuel Beckett, z čehož vznikla vlastní putovní výstava o Beckettových filmech. V následujících letech rozšířil své zaměření a stále více pracoval s fotografií, nalezeným filmovým materiálem a novými videoformáty. Ve své tvorbě zkoumá náročná témata, jako jsou sociální nerovnosti, působení historie, otázky rasových a třídních rozdílů a fungování médií.

Jeho první velká fotografie „Panoramic Rotunda“ byla v roce 1985 představena na samostatné výstavě v umělecké galerii Or Gallery ve Vancouveru.[302]

Stan Douglas od 90. let propojuje fotografii, film, instalaci a digitální média, aby kriticky zkoumal historii a vnímání. Raná díla jako „Le Detroit“ (1999) a „Journey into Fear“ (2001) se zabývají inscenací, dějem a pocitem kontroly nebo vydání napospas v narativních strukturách.[303]

Jeho další série „Crowds and Riots”/“Davy a nepokoje“ (2008) zahrnuje čtyři velkoformátové, digitálně montované fotografie, které zobrazují historické protestní a přelomové situace ve Vancouveru. Douglas v nich rekonstruuje pomocí archivních materiálů, novinových zdrojů a inscenací různé události mezi lety 1912 a 1971, při nichž se davy střetávaly s policií nebo byly zobrazovány jako sociální skupiny.[304]

302 Stan Douglas. In: The Guggenheim Museums and Foundation [online] [cit. 22.04.2026]. Dostupné z: https://www.guggenheim.org/artwork/artist/stan-douglas
303 KREMPEL, León et al., eds. Stan Douglas: mise en scène s. 8-9
304 Tamtéž s. 16



168 Disco Angola, 2012. Foto: Stan Douglas



169 Stan Douglas, Pohled do výstavy v Haus der Kunst, 2014. Foto: Wilfried Petzi

4.21. Stan Douglas: inscenace

V sérii „Interiors" (2009-2010, publikováno 2013) jde o skutečné, dokumentární interiéry. Tyto prostory - například ateliéry umělců nebo zvláštní obchody - jsou zobrazeny jako místa formovaná lidmi, do nichž se po dlouhou dobu zapisovala individuální rozhodnutí a životní způsoby. Snímky se propojují skrze konceptuální vzorce a často ukazují přeplněné, zvláštně uspořádané prostory, které odkazují na skryté záměry a principy řádu jejich majitelů.[305]

Pozdější díla jako „Disco Angola" (2012) a „Luanda-Kinshasa" (2013) rozšiřují pohled na globální kulturní propojení a transatlantické dějiny.

V projektech „Helen Lawrence" (2014) a „Circa 1948" (2014) je divák aktivně zapojen a stává se součástí změny perspektivy. Celkově Douglas zkoumá, jak historie vzniká skrze perspektivu, paměť a inscenaci a jak se v ní zviditelňují lidé, moc a kultura.[306]

Stan Douglas je držitelem ceny Hasselblad Award za rok 2016 a Audain Prize for the Visual Arts za rok 2019. V roce 2022 reprezentoval Kanadu na Biennale di Venezia.[307] Samostatná výstava děl Stana Douglase bude zahájena v říjnu 2026 v Jeu de Paume a v následujícím roce bude převezena do Museu d'Art Contemporani de Barcelona.[308]

Stan Douglas se detailně zabývá tím, jak spolu souvisejí fotografie, film a moderní technologie. Obrazy v jeho dílech jsou natolik působivé, že je diváci sledují se zaujetím. Umělec žije a pracuje ve Vancouveru.[309]

Výstava „Stan Douglas – Mise en scène" v Haus der Kunst probíhala od 20. června do 12. října 2014 a byla podpořena Alexander Tutsek-Stiftung, David Zwirner a Victoria Miro. Předtím byla výstava k vidění v Carré d'Art od 12. října 2013 do 26. ledna 2014. Další zastávkou výstavy bylo Irish Museum of Modern Art.

305 Tamtéž s. 17
306 Tamtéž s. 8-9
307 Stan Douglas. In: Victoria Miro [online] [cit. 22.04.2026] Dostupné z: https://www.victoria-miro.com/artists/39/
308 Stan Douglas - Artworks & Biography. In: David Zwirner [online] [cit. 22.04.2026] Dostupné z: https://www.davidzwirner.com/artists/stan-douglas
309 Stan Douglas. In: The Guggenheim Museums and Foundation [online] [cit. 22.04.2026]. Dostupné z: https://www.guggenheim.org/artwork/artist/stan-douglas



170 Stan Douglas, Pohled do výstavy v Haus der Kunst, 2014. Foto: Wilfried Petzi



171 Výstavní katalog, Thomas Ruff.
Foto: Scan knihy, Ústřední institut dějin umění

4.21. Stan Douglas: inscenace

Kurátory výstavy byli: León Krempel z Haus der Kunst, Seamus Kealy z Irish Museum of Modern Art v Dublinu a Jean-Marc Prévost, ředitel Carré d'Art v Nîmes. Při sestavování tohoto přehledu Douglasovy fotografické tvorby se intenzivně zabývali jeho mimořádným dílem. Sám Stan Douglas se podílel na koncepci i realizaci výstavy.

V Haus der Kunst uplatňuje umělec Stan Douglas samostatný konceptuální přístup a intenzivně zkoumá vztah mezi filmovými formami a jejich technologickými podmínkami. Výstava se zaměřila na jeho fotografie a představila především velkoformátové fotografické práce z let 2008–2014.

Fotografie tematizovaly především historické zvraty tím, že spojovaly předválečné utopie s dokumentárním obrazovým jazykem poválečného období. Tím se prolínají politické a kulturně-historické perspektivy, například v souvislosti s postkoloniálními konflikty a městskými subkulturami. Douglas tak zpochybňuje zdánlivou objektivitu dokumentární fotografie a ukazuje, jak obrazy aktivně spoluutvářejí historické narativy a kulturní paměť.

Součástí výstavy v Haus der Kunst byly také dva nové projekty: video „Luanda Kinshasa", které rozšiřuje téma fotografií, a „Helen Lawrence", první divadelní dílo Stana Douglase. Jde o kombinaci divadla a filmu, která měla svou první evropskou premiéru v Münchner Kammerspiele. [310]

Haus der Kunst představil umělce Stana Douglase jako mistra inscenované fotografie.[311]

310 KREMPEL, León et al., eds. Stan Douglas: mise en scène s. 6
311 YouTube. In: [cit. 23.04.2026].
Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=sFpMd656-Tc



172 Crosby Street, Soho, New York, 1978. Foto: Thomas Struth



173 Národní galerie 1, Londýn 1989. Foto: Thomas Struth

4.22. Thomas Struth Figura a pozadí

Thomas Struth se narodil v roce 1954 v Geldernu na Dolním Rýnu.[312]

Struth vyrůstal v poválečném období. V hudbě a umění nacházel možnosti pro svůj osobní rozvoj a osvobození. Souběžně se školním vzděláním rozvíjel zájem o hru na klarinet a saxofon a zároveň se s velkým zaujetím věnoval malbě. V následujícím období nejen prohluboval své malířské ambice, ale také objevil fotografii, kterou si od té doby s rostoucím nadšením osvojil jako umělecký výrazový prostředek.[313]

V letech 1973 až 1980 studoval na Akademii umění v Düsseldorfu jako žák Bernda a Hilly Becherových. Ve své fotografické tvorbě Thomas Struth navazuje na realistický obrazový jazyk slavné „Düsseldorfské školy", která byla zásadně formována jeho mentory. V centru jeho práce stojí snaha o věcné a neutrální zobrazování: prostřednictvím chladného, emocionálně odtažitého pohledu a důsledného zaměření na sériové práce se mu daří potlačit vlastní roli fotografa do pozadí a dát přednost samotnému motivu.[314]

Thomas Struth se začal intenzivně zabývat zobrazováním veřejného prostoru a pořídil první snímky v Düsseldorfu, zpočátku středoformátovým fotoaparátem s formátem negativu 6 × 9 cm a později velkoformátovou kamerou 13 × 18 cm. Po vytvoření prvních „ulicních snímků" v Düsseldorfu Struth rozšířil svůj pokračující projekt zkoumání městských životních prostředí také do dalších měst. Viz fotografie 172.

V následujícím období začal Struth pracovat na sérii „Museum Photographs". V tomto projektu se jeho malířské zázemí a fotografické řemeslo spojily v jeden celek. Zachycoval okamžiky v významných muzeích, kde se staré obrazy a současní návštěvníci objevují společně v obrazovém prostoru. Tyto snímky propojují dvě časové roviny a zkoumají jak vztah mezi člověkem a uměním, tak proces historické recepce. [315] Viz fotografie 173.

312 Thomas Struth | ZKM. In: [cit. 18.04.2026].
Dostupné z: https://zkm.de/de/personen/thomas-struth
313 STRUTH, Thomas, Jana Maria HARTMANN a Ulrich WILMES s. 11
314 Thomas Struth | ZKM. In: [cit. 18.04.2026].
Dostupné z: https://zkm.de/de/personen/thomas-struth
315 STRUTH, Thomas, Jana Maria HARTMANN a Ulrich WILMES s. 13-14



174 Nové obrazy z ráje, 1999. Foto: Thomas Struth

4.22.
Thomas Struth
Figura a pozadí

Struth přitom používal velkoformátovou kameru, stejně jako ve svých dalších projektech, například při portrétech jednotlivců a rodin. Výrazným znakem je směr pohledu modelů: dívají se přímo do objektivu, nikoli na fotografa, takže spíše pózují před technikou než před člověkem, který za ní stojí. Rychlé momentky zde nahrazují dlouhodobé procesy, v nichž si portrétovaní vytvářejí vztah k fotoaparátu.

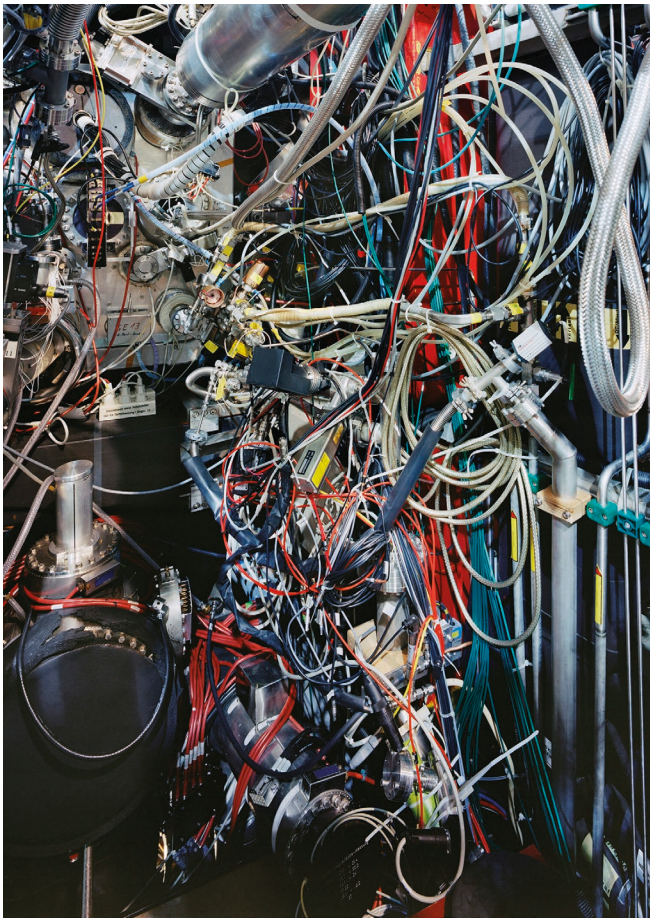
Na počátku 90. let realizoval Thomas Struth fotografický projekt pro švýcarskou kliniku s názvem „Löwenzahnzimmer“/ „Pampeliškový pokoj“. Hlavním cílem tohoto konceptu bylo zpříjemnit často sterilní atmosféru nemocničních pokojů. Aby toho dosáhl, zachytil Struth známou přírodu okolí ve velkoformátových krajinářských fotografiích, které umístil přímo do zorného pole pacientů. Pohledem na tyto známé scenérie se mohli pacienti mentálně ponořit do obrazů a podnikat virtuální procházky přírodou.

Ve své pozdější tvorbě, zejména v sérii „New Pictures from Paradise“/“Nové obrazy z ráje“ (1999), rozšířil Struth svůj zájem o přírodu na husté lesní a džunglové motivy. Na rozdíl od strukturovaných krajin nemocničního projektu se tyto práce vyznačují téměř nespoutanou vizuální hojností, která zaplňuje celý obrazový prostor. Při pohledu na tato díla mizí pevné orientační body či jasný horizont; divák je naopak doslova obklopen divočinou a zažívá úplnou imerzi do obrazové struktury.[316]

První samostatná výstava Thomase Strutha se konala v roce 1980 v galerii Rüdiger Schöttle v Mnichově. V následujících letech byly jeho práce vystavovány mimo jiné v Hamburger Kunsthalle, v galerii Marian Goodman v New Yorku a v galerii Marian Goodman v Paříži.[317]

Tvorba Thomase Strutha se silně zaměřuje na sociální témata. Tento zájem prostupuje všechny jeho fotografie: jak ve výběru motivů, tak ve způsobu jejich prezentace. Ve svých obrazech klade důležité otázky, například: jaký význam má veřejný prostor? Co drží rodiny pohromadě? Jaký je vztah mezi přírodou a kulturou? Jaké možnosti nabízejí nové technologie a kde jsou jejich hranice?

316 Tamtéž s. 16-17
317 Thomas Struth | ZKM. In: [cit. 18.04.2026]. Dostupné z: https://zkm.de/de/personen/thomas-struth



175 Max-Planck-Institut IPP, Garching 2009
Foto: Thomas Struth



176 Výstavní katalog, Thomas Struth. Foto: Scan knihy, Ústřední institut dějin umění

4.22. Thomas Struth Figura a pozadí

Ve své novější sérii „Nature & Politics“ Struth propojuje obrazy přírody s fotografiemi moderních technologií, například z oblastí kosmonautiky, medicíny nebo umělé inteligence. Tímto způsobem se zabývá otázkami vztahu mezi přírodou a technologií a tím, jak utvářejí naši budoucnost. Fotografie 175.

Jeho fotografie nejsou pouze esteticky krásné, ale ukazují také, jak nejistý a zranitelný může být lidský život i společenské struktury. Zároveň vybízejí diváky k zamyšlení a soucitu a k aktivnímu zapojení do těchto témat.[318]

Mnichovský Haus der Kunst představil od 5. května 2017 do 7. ledna 2018 dosud největší výstavu fotografa Thomase Struthа „Figure Ground“. Kurátorem výstavy byl Thomas Weski.[319]

Výstava zahrnovala všechny významné soubory děl, mimo jiné „Unconscious Places“, „Museum Photographs“, „Family Portraits“, „New Pictures from Paradise“, „Audiences“ a „Nature & Politics“, a byla doplněna o exponáty, jako jsou projekty v Münsteru a Berlíně, „Löwenzahnzimmer“ nebo jeho hudební práce.

Zvlášť pozoruhodné je poprvé zařazení archivních materiálů, které působivě zdůrazňují humanistický přístup a sociální angažovanost umělce.

Výběr více než 120 fotografií spolu s množstvím dokumentů a archivních materiálů mapoval umělecký vývoj, který již brzy získal celosvětovou pozornost a vysoké uznání. Retrospektiva zahrnovala období od raných düsseldorfských pouličních scén ze 70. let až po současné práce, které se zabývají naléhavými otázkami výzkumu a postupující globalizace. Tím se odhaluje Struthovo hluboké zkoumání zásadních jevů naší doby: ať už jde o význam veřejného prostoru, rodinné vazby, vztah mezi člověkem a přírodou, nebo o příležitosti a rizika technologických inovací, jeho obrazy dávají těmto komplexním tématům podobu, která je zároveň osobní i univerzální.

318 STRUTH, Thomas, Jana Maria HARTMANN a Ulrich WILMES s. 18-19
319 Thomas Struth: Figure Ground. In: Haus der Kunst München [online] [cit. 18.04.2026]. Dostupné z: https://www.hausderkunst.de/eintauchen/thomas-struth-figure-ground



177 Thomas Struth, Pohled do výstavy v Haus der Kunst, 2018. Foto: Maximilian Geuter



178 Thomas Struth, Pohled do výstavy v Haus der Kunst, 2018. Foto: Maximilian Geuter

4.22.
Thomas Struth
Figura a pozadí

Thomas Struth koncipuje své výstavy tak, aby divák mohl do obrazů skutečně vstoupit. V jednom prostoru spojuje několik krajinářských fotografií tak, že jimi diváka obklopí. Vzniká tak zvláštní zážitek: člověk neprohlíží jednotlivé snímky, ale pohybuje se v prostoru a objevuje mezi nimi souvislosti. Podobně je tomu u série „Audiences“. Struth zde fotografuje lidi ve známých muzeích. I zde jde o to, jak se díváme na obrazy a jak se při tom chováme.[320]

V předmluvě katalogu výstavy popisuje dr. Eva-Maria Fahrner-Tutsek, předsedkyně správní rady Alexander Tutsek-Stiftung, podporovatele Haus der Kunst, výstavu:

„Fotografické dílo Thomase Strutha osciluje mezi dokumentací a interpretací, mezi sociální studií a psychologickým výkladem. Výstava v Haus der Kunst pokrývá všechny fáze jeho mimořádné a důsledné umělecké tvorby během posledních čtyř desetiletí. Jeho fotografie zkoumají svět v různých tematických sériích prostřednictvím rozmanitých společenských a sociálních témat. Ukazují, jak je fotografie jako umělecká forma schopna prostřednictvím obrazů nově a nečekaně vnímat naše blízké i vzdálenější okolí. Struthovy nejnovější práce se po sériích jako muzeální fotografie, deštné pralesy nebo rodinné studie zaměřují na oblast vědy a techniky. Tyto fotografie výzkumných institucí, chemických společností a kosmických stanic kladou znepokojivé otázky týkající se vývoje lidstva.”[321]

320 STRUTH, Thomas, Jana Maria HARTMANN a Ulrich WILMES s. 18
321 Tamtéž s. 7



179 Trace - Formations of Likeness, Pohled do výstavy v Haus der Kunst, 2023. Foto: Maximilian Geuter



180 Trace - Formations of Likeness, Pohled do výstavy v Haus der Kunst, 2023. Foto: Maximilian Geuter

4.23. Stopa - formace podobnosti. Fotografie a video z The Walther Collection (Waltherova sbírka)

Velká skupinová výstava „Trace - Formations of Likeness. Fotografie und Video aus The Walther Collection"/ "Stopa - formace podobnosti. Fotografie a video z The Walther Collection (Waltherova sbírka)" byla k vidění od 14. dubna do 23. července 2023. Byla výsledkem 25 let intenzivní sběratelské činnosti a kurátorského výzkumu „The Walther Collection", umělecké nadace se sídly v New Yorku a Neu-Ulmu, která se kriticky zabývá historickou a současnou fotografií a mediálním uměním. Kurátorský tým výstavy vedla Anna Schneider společně se svými kolegy Damianem Lentini a Hannsem Lennartem Wiesnerem.[322]

Představeno bylo více než 1000 děl umělců z Afriky, Ameriky, Evropy, Japonska a Číny, která se částečně přímo vztahují k těmto dějinám médií. Výstava zahrnovala archivní, dokumentární a užitou fotografii. Tím vznikl globální rámec, který vybízí k zamyšlení nad různými současnými směry vývoje fotografie. Společně tato díla ukazují, že fotografie může být jak prostředkem sebeurčení a utváření identity, tak i nástrojem kontroly a útlaku.[323]

Výstava vytvořila globální kontext pro reflexi, která objasňuje složitý vývoj fotografie v minulosti i současnosti.[324]

Těžištěm byl vztah mezi (sebe)prezentací a sociální konstrukcí identity. „Důraz výstavy je kladen na portrétní fotografii lidí, objektů a míst a na sledování společenských změn v různých geografických, sociálněpolitických a kulturních prostorech. Fotografický portrét je chápán jako prostředek utváření identity, jako nástroj podpory sociální změny a jako subverzivní strategie viditelnosti. Portrétní fotografie je často spojena s hlubokým zkoumáním politiky paměti, historie a ztělesnění."[325]

322 WALTHER COLLECTION. Trace - Formations of Likeness: Fotografie und Video aus The Walther Collection. Anna SCHNEIDER a Hanns Lennart WIESNER s.10
323 Trace - Formations of Likeness. Fotografie und Video aus The Walther.... In: Haus der Kunst München [online] [cit. 17.03.2026]. Dostupné z: https://www.hausderkunst.de/eintauchen/trace-formations-of-likeness
324 WALTHER COLLECTION. Trace - Formations of Likeness: Fotografie und Video aus The Walther Collection. Anna SCHNEIDER a Hanns Lennart WIESNER s.10
325 Trace - Formations of Likeness. Fotografie und Video aus The Walther.... In: Haus der Kunst München [online] [cit. 17.03.2026]. Dostupné z: https://www.hausderkunst.de/eintauchen/trace-formations-of-likeness



181 Adiantum pedatum, 1915-1925
Foto: Karl Blossfeldt



182 Bez názvu, ze série „Hairstyles“, 1975
Foto: J. D. ‚Okhai Ojeikere



183 Ztracení a nalezení, 2011. Foto: Munemasa Takahashi

4.23. Stopa - formace podobnosti. Fotografie a video z The Walther Collection (Waltherova sbírka)

Výstava byla rozdělena do následujících kapitol: Taxonomie: (ne)pořádek věcí, Portréty: formy identity, (Re)konfigurace: minulost a přítomnost, Setkání: v dialogu s koloniálními archivy, Formy rozpoznání: identita a identifikace, Vzpomínky: krajina a trauma, Manifestace: tělo a krajina, Kartografie: zkoumání města, Následky: dystopické vize, Intimity: osobní experimenty, Pohyby: tělo pod napětím.

Taxonomie: (ne)pořádek věcí
Výstava začala díly, která navazují jak na počátky sbírky, tak na důležité dřívější výstavy, a dále je rozvíjejí. Zvláštní pozornost byla věnována pracím **Bernda a Hilly Becherových, Karla Blossfeldta a J.D. 'Okhai Ojeikereho,** kteří pracují se sériovými a často dokumentárními obrazovými strategiemi a zachycují průmyslové, botanické či kulturní formy jako vizuální archiv. Tato díla byla chápána jako jakési „památky", které nejen zobrazují objekty, ale také uchovávají paměť, identitu a kulturní dědictví. Doplněním byl projekt „The Lost and Pound"/"Ztracení a nalezení" **Munemasy Takahashiho,** který po tsunami v Japonsku v roce 2011 shromažďuje ztracené rodinné fotografie a ukazuje tak emocionální a identitu utvářející hodnotu fotografie. Celek této části spojuje různé fotografické přístupy zabývající se pořádkem, sériovostí a klasifikací a zároveň ukazuje, jak může fotografie zviditelňovat společenské změny. Zároveň však klade otázku, jak objektivní takové řády skutečně jsou a kde leží jejich hranice.[326]

Portréty: formy identity
Výstava „Trace" se zabývala fotografickým portrétem jako prostředkem, který umožňuje zviditelňovat lidi, místa a společenské proměny napříč různými regiony. Portrét zde nebyl chápán pouze jako zobrazení identity, ale také jako nástroj, který může ovlivňovat sociální a politický vývoj, zpřítomňovat historii a paměť a zpochybňovat mocenské vztahy. Od počátků fotografie sloužil portrét k uchovávání identity a dokumentaci sociálních struktur, jak je patrné například v dílech **Augusta Sandera** nebo **Seydou Keïty.**
Současná tvorba zároveň ukazuje, že portréty mohou vyjadřovat jak sebeurčení a odpor, tak klást otázky týkající se viditelnosti, moci a kontroly. Mezi další umělce patřili mimo jiné **Richard Avedon, Zanele Muholi a Samuel Fosso.**[327]

326 WALTHER COLLECTION. Trace - Formations of Likeness: Fotografie und Video aus The Walther Collection. Anna SCHNEIDER a Hanns Lennart WIESNER s.25-26, 41-42
327 Tamtéž s. 26-28, 43-57



184 Černý prezident, 2009
Foto: Kudzanai Chiurai



185 Miss D'vine I, 2007
Foto: Zanele Muholi



186 Nandipha Mntambo, 2012
Foto: Pieter Hugo



187 Memories (Me), 2000
Foto: Sheng Qi

4.23. Stopa - formace podobnosti. Fotografie a video z The Walther Collection (Waltherova sbírka)

(Re)konfigurace: minulost a přítomnost
Tato část představila díla současných umělců a umělkyň z Afriky a diaspory (mimo jiné **Jodi Bieber, Kudzanai Chiurai, Zanele Muholi**), kteří se vědomě zabývají zobrazováním černého těla. Tato zobrazení se jasně vymezovala vůči rasistickým stereotypům, které byly dlouhodobě utvářeny koloniálními obrazovými archivy. Místo toho stála v popředí témata jako sebeurčení, individualita a kulturní i sexuální identita. Celek ukazoval portrét jako možnost definovat sebe sama a vytvářet nové emancipační obrazové formy.[328]

Setkání: v dialogu s koloniálními archivy
Tato část tematizovala vztah mezi historickou etnografickou fotografií z koloniálního období a jejím kritickým přepracováním současnými umělkyněmi. Zobrazené obrazy vybízejí k zpochybnění koloniálních způsobů pohledu a k novému výkladu dějin a jejich významů. Mnohé umělkyně se vědomě zabývají stereotypními zobrazeními a prostřednictvím své tvorby rozvíjejí nové perspektivy na témata jako identita, moc a fotografický pohled. Vznikají tak kontraarchivy, které vyprávějí alternativní příběhy a zpochybňují koloniální narativy. (**Pieter Hugo, Candice Breitz, Jo Ractliffe**).[329]

Formy rozpoznání: identita a identifikace
Fotografie je spojena s otázkami identity a kontroly. Zejména u státních systémů, jako je rozpoznávání obličeje, je identita silně zjednodušována a standardizována, čímž zanikají individuální rozdíly. Takové fotografické postupy byly a jsou často zneužívány k politickým účelům nebo diskriminačním ideologiím. Současní umělci a umělkyně tento problém kriticky reflektují tím, že tyto mechanismy zpochybňují a umělecky nově interpretují (**Sheng Qi, Thomas Ruff**). [330]

Vzpomínky: krajina a trauma
Fotografové a fotografky jako **Jane Alexander a David Goldblatt** pracují s krajinou jako nositelem kolektivní paměti, do níž je zapsána lidská historie. Především násilí, války, vysídlení a vykořisťování zanechávají v prostředí viditelné i neviditelné stopy. Fotografická díla tyto zásahy a jejich důsledky zpřístupňují. Zároveň ukazují, v jak obtížných podmínkách lidé v takto formovaných krajinách žijí.[331]

328 Tamtéž s. 28, 58-62
329 Tamtéž s. 28-29, 53-66
330 Tamtéž s. 29, 67-73
331 Tamtéž s. 30, 74-78



188 Tisk na vodě, 1996. Foto: Song Dong



189 Wangjing Xincheng, čtvrť Chaoyang, Peking, 2003. Foto: Sze Tsung Nicolás Leong

4.23. Stopa - formace podobnosti. Fotografie a video z The Walther Collection (Waltherova sbírka)

Manifestace: tělo a krajina
Umělci a umělkyně jako **Song Dong** a **Cang Xin** ukazují, jak propojují lidské tělo s krajinou. Tělo se přitom může s prostředím splývat, skrývat se v něm nebo ho vědomě komentovat. Obrazy často vznikaly z performativních akcí, které byly zesíleny perspektivou a inscenací. Krajina se tak stávala aktivním protějškem a vztah mezi člověkem a prostorem otevíral společensky kritickou perspektivu.[332]

Kartografie: zkoumání města
Fotografie zachycuje proměny měst. Snímky na výstavě zobrazovaly liduprázdné městské prostory, v nichž lze společenské změny nejlépe odečíst z architektury. Budovy zde představují jak vize pokroku, tak jejich selhání. (**Thomas Struth, Sze Tsung Nicolas Leong, Ed Ruscha**).[333]

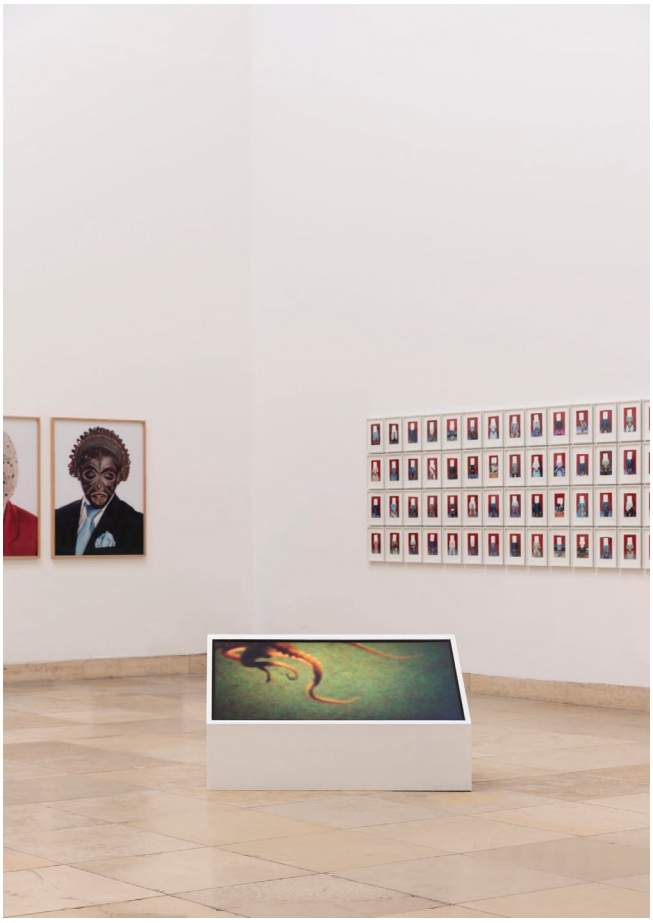
Následky: dystopické vize
Film **Yanga Fudonga** „East of Que Village" (2007) zobrazoval v temném, téměř dystopickém vizuálním jazyce dopady pokroku na život na okraji čínské společnosti. Ve fragmentární naraci sleduje zdivočelé psy v pusté krajině a zprostředkovává tak pocit odcizení a úpadku.[334]

Intimity: osobní experimenty
Tato část shromažďovala fotografie například **Bruce Bellase**, ale také amatérských autorů a autorek, kteří se zabývají tělem, genderem, identitou a sexualitou. Mnoho děl na výstavě zpochybňovalo nebo hravě pracovalo s heteronormativními rolemi a zejména zpřístupňovalo zkušenosti LGBTQIA+ osob. Fotografie byla v tomto kontextu využívána jako prostředek sebeurčení a vyjádření, především u marginalizovaných skupin. Zároveň i zdánlivě tradiční zobrazení překračovala společenské normy své doby a často měla velmi soukromý charakter.[335]

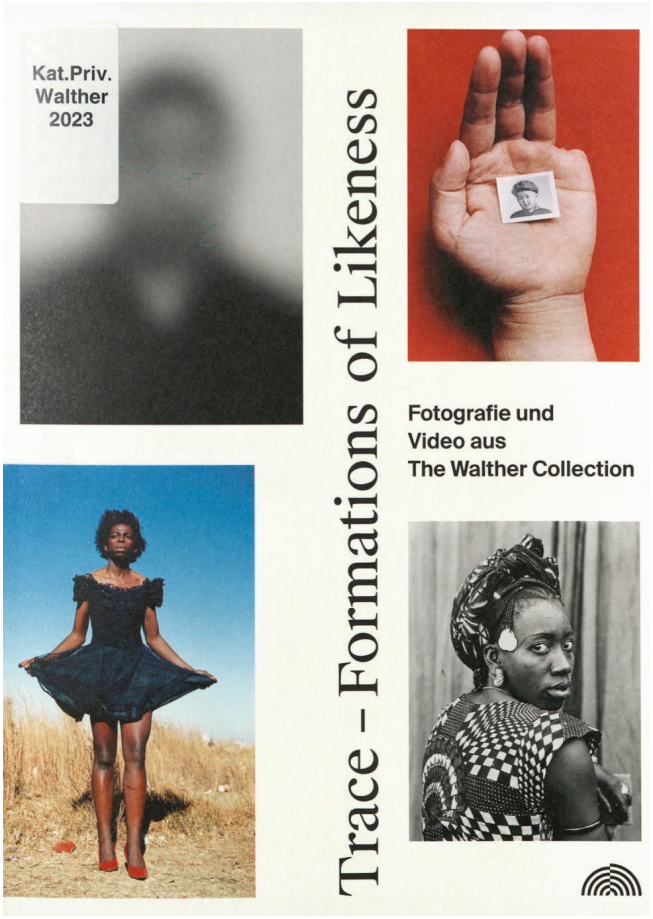
332 Tamtéž s. 30, 79-82
333 Tamtéž s. 30, 83-89
334 Tamtéž s. 30-31, 90
335 Tamtéž s. 31, 91-97



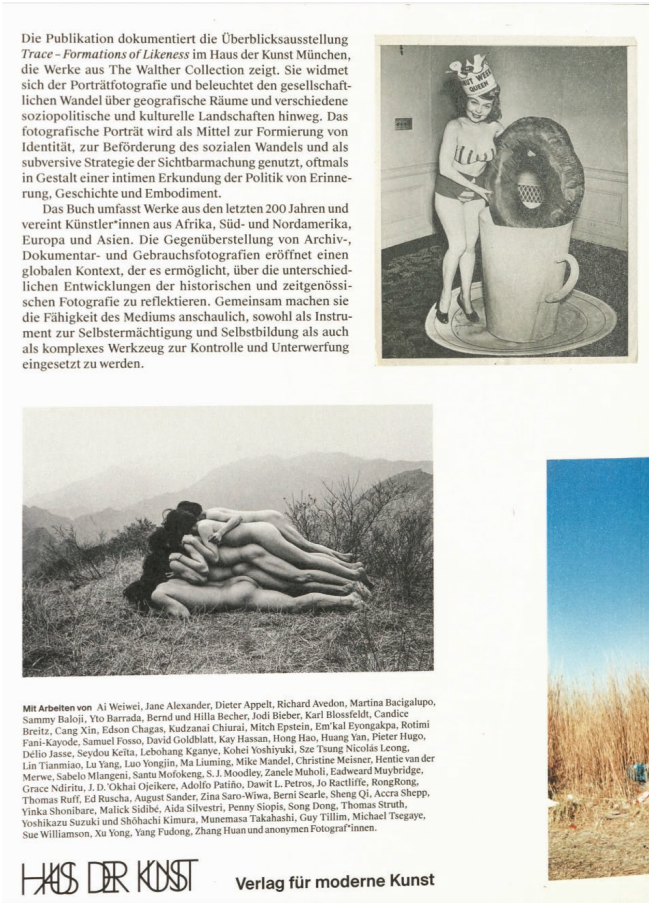
190 Trace - Formations of Likeness, Pohled do výstavy v Haus der Kunst, 2023. Foto: Maximilian Geuter



191 Trace - Formations of Likeness, Pohled do výstavy v Haus der Kunst, 2023. Foto: Maximilian Geuter



192 Výstavní katalog, Trace - Formations of Likeness Foto: Scan knihy, Ústřední institut dějin umění



193 Výstavní katalog, Trace - Formations of Likeness Foto: Scan knihy, Ústřední institut dějin umění

4.23. Stopa - formace podobnosti. Fotografie a video z The Walther Collection (Waltherova sbírka)

Pohyby: tělo pod napětím
Fotografické studie pohybu byly využívány ke zkoumání kulturní identity a tělesného projevu. Sériová a časově založená fotografie se zvlášť dobře hodí k zachycení mimiky, pohybu a performativních akcí, jak je patrné například v díle **Eadwearda Muybridge**. Zároveň se ukázalo, že tyto strategie se používají dodnes, například v performativní tvorbě umělců, jako je **Ai Weiwei**.

Výstava „Trace“ představila díla o lidské tváři, těle a jeho výrazových formách, která ukazují fotografické stopy jako jakousi cestu kulturními, sociálními a politickými vyjednávacími procesy.

Zároveň bylo patrné, jak se každodenní a umělecká fotografie propojují a vzájemně se doplňují. Tím se ukázalo, že fotografie je univerzální médium, které využívá mnoho lidí různými způsoby.

Množství stop lidského života viditelných na výstavě ukazuje, navzdory všem konfliktům a společenským rozdělením, že taková setkání jsou důležitá. Mohou podporovat empatii a ukazovat, že lidské propojení je stále možné.

5.

Rozhovor

5. Rozhovor

V této kapitole jsem provedla tři rozhovory, abych získala přehled o tom, jak je vnímán výstavní program v Haus der Kunst, jaká témata v současnosti zaměstnávají fotografii a jaké instituce nebo výstavy respondenti pravidelně navštěvují.
Všem třem respondentům jsem položila stejné otázky.

Hans Deumling je můj bývalý učitel na Fakultě designu, obor Fotodesign na Hochschule München (dříve Fotoschule München). Donedávna zde působil v oblasti fotografie a fotodesignu, kde vedl moduly zaměřené na fotografii, módní fotografii a obrazovou kompozici. V rámci své pedagogické činnosti vedl řadu studentských projektů, koncipoval a doprovázel výstavy a pravidelně se podílel na vedení uměleckých projektů.

S Marou Fischer si pravidelně vyměňuji zkušenosti o fotografii. Pracuje jako nezávislá fotografka v oblasti konceptuální a umělecké fotografie. V roce 2021 dokončila bakalářské studium na Hochschule München se zaměřením na fotografii a v roce 2025 ukončila magisterské studium „Photography Studies and Practice“ na Folkwang Universität der Künste.

Christopher Tech je fotograf z Mnichova, u kterého jsem absolvovala svou první fotografickou stáž. Již více než 35 let provozuje ateliér reklamní fotografie se zaměřením na still life, kde realizuje produkce pro národní i mezinárodní klienty, nakladatelství a redakce. Vedle komerční práce má pro něj zásadní význam i umělecká fotografie; jeho práce byly opakovaně vystavovány. Zvláště téma květin ho provází už mnoho let a přírodu chápe jako zrcadlo vnitřních stavů.

5.1. Hans Deumling

1. Sleduješ výstavní program v Haus der Kunst? Co si o něm myslíš?
Ano, sleduji program od výstavy Paula Klee na podzim roku 1970. Současný program považuji za velmi rozmanitý a chybí mi v něm jasná linie.

2. Které fotografické výstavy v Haus der Kunst ti v posledních letech utkvěly v paměti a proč?
Velké fotografické výstavy se konaly především v době, kdy byl ředitelem Chris Dercon, v letech 2003 až 2011. Bernd a Hilla Becher 2004. Pro návštěvníka byl význam prezentace obrazů v tabulárních uspořádáních jasně viditelný. Andreas Gursky 2007. Gursky nechal velkou část tisků znovu vytisknout v proporcích přizpůsobených prostorům. Bylo to opravdu ohromující. William Eggleston 2009. Skvělá výstava. Nejen kvůli samotným obrazům, ale také proto, že bylo možné v klidu vnímat kvalitu tisků vyrobených dye-transfer procesem. V té době se bohužel nekvalitní tisky stále objevovaly příliš často a byly běžné. Z období jeho nástupců v Haus der Kunst mi v dobré paměti zůstaly jen dvě výstavy: Thomas Struth 2017 a Walther Collection 2023.

3. Jak hodnotíš přítomnost fotografie v dalších institucích v Mnichově? Existuje instituce, kterou navštěvuješ obzvlášť často?
Nedostatečně. Existuje pro to řada příkladů. Například Pinakothek der Moderne – na začátku tam jednoduše zapomněli na fotografii jako samostatné oddělení. To je nepochopitelné, zvlášť když už v roce 2002 měla i ta nejmenší muzea v Americe oddělení fotografie. Dnes je v PDM naštěstí mnoho dohnáno a už to není tak nápadné.

Ve Stadtmuseu existovalo do roku 2007 Fotomuseum, které bylo v roce 2008 přejmenováno na Sammlung Fotografie. Muzeum tak prakticky zmizelo a bylo de facto degradováno. Velká škoda. V archivu Stadtmusea lze jen obdivovat množství vysoce kvalitních výstav, které zde byly do roku 2007 k vidění. V následujících letech už zde nebyly žádné velké fotografické výstavy. Dříve existovala v Mnichově řada galerií specializovaných na fotografii. Ty bohužel téměř všechny zmizely, což bohužel dobře odpovídá obrazu města. Berlín je v tomto ohledu výrazně napřed.

5.1. Hans Deumling

Také zmenšení Kunstfoyer Versicherungskammer je dobrým příkladem. Možná se chtěli zbavit budovy, ale původní prostory byly nesrovnatelně lepší. Proč tedy nehledat adekvátní řešení? Na to by si Versicherungskammer mohla a měla dovolit. Dnes je to už jen „malé foyer“.

Ne, snažím se být neustále v obraze, a proto mezi jednotlivými místy stále přejíždím. Například Museum Brandhorst také opakovaně ukazuje velmi kvalitní fotografii - stačí zmínit výstavu Richarda Avedona.

4. Zajímáš se ve fotografii spíše o lokální scénu, nebo o mezinárodní pozice? Co je na tom pro tebe zajímavé?
Rozhodně obojí. Podle mého názoru jedno bez druhého neexistuje. Vždy jsem byl zvědavý - jen tak jsem se mohl o fotografii tolik dozvědět. Cestoval jsem, když výstavy nepřišly do Mnichova. Právě prezentace obrazů se dá skutečně pochopit jen na místě, musí se zažít fyzicky. Velmi dobrým příkladem je výstava Avedona v roce 1994 v New Yorku, která poté putovala do Milána. Bylo fascinující sledovat, jak Richard Avedon pracoval se stejným souborem fotografií v tak odlišných prostorech.

5. Které umělecké směry ve fotografii tě nejvíce oslovují a proč?
Vlastně mám velmi široké spektrum zájmů a zajímají mě téměř všechny směry ve fotografii. Nejvíce mě ale zajímá člověk, který tyto obrazy vytváří – fotografka nebo fotograf jako autor. Dalo by se říct, že mě nejvíce zajímá autorská fotografie.

5.2.
Mara Fischer

1. Sleduješ výstavní program v Haus der Kunst? Co si o něm myslíš?
Sleduji výstavní program v Haus der Kunst jen v omezené míře. Mám pocit, že fotografie zde není hlavním zaměřením. Zajímá mě konceptuální fotografie a interdisciplinární přístupy k tématu narace a považuji promyšlené koncepty za velmi zajímavé. Do budoucna bych uvítala, kdyby se fotografie stala v Haus der Kunst pevnější součástí programu.

2. Které fotografické výstavy v Haus der Kunst ti v posledních letech utkvěly v paměti a proč?
Nedokážu uvést konkrétní výstavu, která by byla explicitně fotografická a kterou jsem navštívil/a. Každoročně se ale účastním SuperBooks, protože se velmi zajímám o knižní koncepty (zejména fotografické).

3. Jak hodnotíš přítomnost fotografie v dalších institucích v Mnichově? Existuje instituce, kterou navštěvuješ obzvlášť často?
Mnichov nemá explicitně fotografickou instituci. Velké instituce jako Pinakothek der Moderne nebo Museum Brandhorst mají fotografické sbírky, které pravidelně navštěvuji. Dále mě napadá Stadtmuseum München nebo Lothringer 13. Pro fotografii jsou však často důležitější tzv. off-spaces, často výstavy vznikající ve spolupráci s městem Mnichov.

4. Zajímáš se ve fotografii spíše o lokální scénu, nebo o mezinárodní pozice? Co je na tom pro tebe zajímavé?
Pro mě je zajímavější mezinárodní, případně národní scéna než lokální, protože v uměleckém kontextu je viditelnost klíčová pro získání pozornosti. Čím širší publikum, tím větší dosah vlastní práce. Zajímavé je sledovat, jak málo propojené jsou jednotlivé velké města jako Mnichov, Kolín nad Rýnem, Hamburk a Berlín v oblasti fotografie, přestože je fotografická scéna obecně velmi malá. Pohybujeme se tedy v malé bublině v rámci ještě menší bubliny, pokud mluvíme pouze o Mnichově. Mrzí mě, že v Mnichově existuje jen málo viditelných uměleckých nebo mediálně reflexivních pozic ve fotografii. Mnoho věcí je spíše užitých. Přitom vím, že tyto pozice existují a podle mého názoru je třeba to změnit.

5.2.
Mara Fischer

5. Které umělecké směry ve fotografii tě nejvíce oslovují a proč?
Zajímám se především o konceptuální přístupy, které médium fotografie určitým způsobem zpochybňují nebo rozšiřují. Jsem velmi teoreticky orientovaná a při pohledu na fotografie si často kladu mnoho otázek. Zajímavé jsou pro mě pozice, které prostřednictvím vlastní práce tyto otázky otevírají tak, že jsou jimi konfrontováni i samotní diváci. Velmi mě zajímá vztah mezi obrazovou rovinou a významovou rovinou v obrazech.



194 Růžový mák. Foto: Christopher Tech

5.3.
Christopher Tech

1. Sleduješ výstavní program v Haus der Kunst? Co si o něm myslíš?
Program nesleduji soustavně, ale věnuji pozornost aktuálním výstavám. Myslím, že program je velmi dobrý, zejména aktuální výstava umělkyně Sandry Vásquez de la Horra. Je to velmi výjimečná a inspirativní přehlídka. Navštívili jsme také dětskou výstavu s naším vnukem, která se nám velmi líbila, zvláště prostor Olafaura Eliassona s Lego kostkami. Stejně tak považujeme za nádherný sál s tisíci kresbami a malbami. Loňská výstava Rebeccy Horn se nám také velmi líbila.

2. Které fotografické výstavy v Haus der Kunst ti v posledních letech utkvěly v paměti a proč?
Zatím jsem v Haus der Kunst žádnou fotografickou výstavu neviděl.

3. Jak hodnotíš přítomnost fotografie v dalších institucích v Mnichově? Existuje instituce, kterou navštěvuješ obzvlášť často?
Považuji její přítomnost za nedostatečnou.
Mnichovu chybí něco jako National Portrait Gallery v Londýně.
Co se týče fotografie, pravidelně navštěvuji
Museum Brandhorst.

4. Zajímáš se ve fotografii spíše o lokální scénu, nebo o mezinárodní pozice? Co je na tom pro tebe zajímavé?
Zajímá mě obojí. Zvlášť fascinující je pro mě portrétní fotografie - individuální přístup umělkyň a umělců a také to, zda a jaký vliv má místo vzniku na výslednou fotografii.

5. Které umělecké směry ve fotografii tě nejvíce oslovují a proč?
Jak už jsem zmínil/a, portrétní fotografie. Je velmi zajímavé s ledovat, jak fotografky a fotografové opakovaně dokážou vytvořit portréty lidí, které nás dokážou emocionálně zasáhnout.

Instituce v Mnichově prezentující fotografii

6.



195 Thomas Weski
Foto: Autor neznámý

6. Instituce v Mnichově prezentující fotografii

Fotografie je v uměleckém provozu viditelná a úspěšná, avšak právě na institucionální úrovni dnes často chybí trvalé a intenzivní zkoumání tohoto média, zejména v Mnichově. Po dlouhou dobu byl v Mnichově o uměleckou fotografii jen malý zájem; teprve od 2000/2010 let se vytvořilo publikum otevřené novým podnětům a výstavy nemají potvrzovat známé, ale zpřístupňovat neznámé.

Fotografické výstavy v Haus der Kunst jsou z velké části výsledkem kurátorského angažmá Thomase Weského a Hubertuse Gaßnera. Lze je popsat společným jmenovatelem jako pozice nacházející se mezi dokumentární přesností, uměleckým experimentem a subjektivním vyprávěním.
Fotografie zde není chápána jako pouhé zobrazení, ale jako médium reflektující vnímání, sociální realitu a osobní perspektivy. Pod kurátorským vedením Thomase Weského byly sledovány tři hlavní přístupy: prezentace fotografických sbírek s různým koncepčním zázemím, tematické výstavy k obecným otázkám fotografie, monografické výstavy zaměřené na jednotlivé významné osobnosti současné fotografie. [336]

Fotografické výstavy v Haus der Kunst se pohybovaly v napětí mezi Novou věcností (např. Bernd & Hilla Becher, Otto Umbehr, Albert Renger-Patzsch), dokumentární přesností (mj. Michael Schmidt, Ute Klophaus, William Eggleston, Martin Parr) a uměleckým experimentem (například Germaine Krull, Andreas Gursky nebo pozice ze sbírky Herzog).

Mnohé z těchto výstav se vyznačují experimentálním obrazovým jazykem -ať už prostřednictvím kompozice, perspektivy nebo narativních strategií. Některé propojují portrét, architekturu, městský život a sociální otázky, zatímco jiné, jako například Sophie Calle, pracují silně konceptuálně a vyprávěcím způsobem.

336 BOOTH, Stanley et al. William Eggleston: democratic camera, photographs and video, 1961-2008 s. XIV



196 Haus der Kunst, 2026 Foto: Ewelina Białoszewska

6. Instituce v Mnichově prezentující fotografii

Ačkoli je umělecká fotografie dnes v německých muzeích etablovaná, v Mnichově přispívá k jejímu systematickému rozvoji jen málo institucí. Instituce jako Pinakothek der Moderne/Pinakotéka moderny, Münchner Stadtmuseum / Městské muzeum v Mnichově, Lenbachhaus, Muzeum Brandhorst a Kunsthalle München/Kunsthalle Mnichov sice příležitostně prezentují fotografické práce, avšak kontinuální a dlouhodobé zkoumání tohoto média je stále vzácnější.

Pouze několik muzeí, galerií či institucí vybudovalo vlastní oddělení nebo sbírky fotografie, v nichž mohou být fotografická díla prezentována rovnocenně vedle klasických uměleckých oborů a uváděna do vzájemných souvislostí. Příkladem je Kunstfoyer der Versicherungskammer Bayern, které pravidelně pořádá fotografické výstavy. Ty zahrnují jak samostatné výstavy významných fotografů a fotografek, tak tematické skupinové prezentace. Instituce každoročně nabízí zpravidla dvě až tři fotografické výstavy, často doprovázené katalogy a komentovanými prohlídkami.

To se ukazuje i v mém výzkumu, v němž jsem provedla srovnání všech uvedených institucí.

V následujících kapitolách budou představeny zmíněné instituce. Následně bude rozebrána analýza vývoje fotografických výstav v Mnichově.



197 Pohled na exteriér Mnichovského městského muzea z náměstí St.-Jakobs-Platz
Foto: Mnichovské městské muzeum

6.1. Münchner Stadtmuseum / Městské muzeum v Mnichově

Münchner Stadtmuseum bylo založeno v roce 1888 a jeho jednotlivá oddělení představuje témata od historie města přes umění až po současnou kulturu. V roce 1963 bylo otevřeno oddělení Fotomuseum (dnes Sammlung Fotografie/ Sbírka fotografií). Muzeum s přibližně třemi miliony objektů, včetně téměř jednoho milionu fotografií, patří k nejvýznamnějším fotografickým sbírkám v Evropě.

Sbírka zahrnuje období od počátků fotografie ve 40. letech 19. století až po současné digitální formáty. Její hlavní zaměření spočívá především na 19. století a období do 80. let 20. století, přičemž akvizice současných prací sbírku průběžně rozšiřuje. Sbírka pokrývá všechny oblasti využití fotografie. Vedle uměleckých, narativních a formálních přístupů zahrnuje také využití v módě, reportáži, reklamě, designu a vědě. Obsahuje rovněž soukromé snímky a každodenní formy kultury paměti. Tradiční žánry - krajiny přírodní, městské a průmyslové, portréty, historická dokumentace, umělecké experimenty a užitková fotografie – jsou doplněny o specifické tematické okruhy, jako je cestovatelská fotografie, válečné snímky a fotografické reprodukce uměleckých děl. [337]

Mezi výstavy patřily „Vertrauliche Distanz: Fotografien von Barbara Niggl Radloff 1958–2004" / "Důvěrná vzdálenost: Fotografie od Barbary Niggl Radloff 1958–2004" (2021), skupinová výstava „Welt im Umbruch: Von Otto Dix bis August Sander" / Svět v proměnách: Od Otty Dixe po Augusta Sandera" (2020) nebo skupinová výstava „NUDE VISIONS: 150 Jahre Körperbilder in der Fotografie" / "Nahé Vize: 150 let obrazů těla ve fotografii" (2009).[338]

Dne 8. ledna 2024 bylo Münchner Stadtmuseum z důvodu rozsáhlé generální rekonstrukce na několik let uzavřeno. Celý komplex budov je přitom jak stavebně modernizován, tak koncepčně přepracován s ohledem na budoucí potřeby. Znovuotevření pro veřejnost je plánováno na rok 2031. Od zahájení rekonstrukce jsou výstavy Sbírka fotografií prezentovány částečně na externích místech a částečně online.[339]

337 Fotografie. In: Münchner Stadtmuseum [online] [cit. 06.04.2026]. Dostupné z: https://www.muenchner-stadtmuseum.de/sammlungen/fotografie
338 Archiv der Ausstellungen. In: Münchner Stadtmuseum [online] [cit. 06.04.2026]. Dostupné z: https://www.muenchner-stadtmuseum.de/archiv
339 Ziele 2031. In: Münchner Stadtmuseum [online] [cit. 14.04.2026]. Dostupné z: https://www.muenchner-stadtmuseum.de/muenchner-stadtmuseum/ziele-2031



198 Pinakotéka moderny. Foto: Ossola Design

6.2. Pinakothek der Moderne / Pinakotéka moderny

Pinakothek der Moderne patří k nejvýznamnějším sbírkám v Evropě. Pod jednou střechou spojuje čtyři muzejní instituce zaměřené na umění, grafiku, architekturu a design. Na ploše přes 12 000 m² se rozvíjí transdisciplinární koncept rozdělený do čtyř rovnocenných oblastí. Tento vizionářský přístup je téměř bez obdoby a činí z instituce příklad interdisciplinární výstavní praxe.[340]

Poměrně pozdě bylo v Pinakothek der Moderne médium fotografie uznáno jako rovnocenná umělecká oblast. Zásadní impuls přišel v roce 2002 s dlouhodobou půjčkou fotografické sbírky Siemens (2003) a Allianz (2004).

V roce 2010 došlo k významnému rozšíření sbírky: fotografická kolekce galeristů a sběratelů Ann a Jürgena Wilde byla spolu s uměleckými archivy Karla Blossfeldta a Alberta Renger-Patzsche začleněna do Bayerische Staatsgemäldesammlungen/ Bavorská státní sbírka obrazů.

Samostatné výstavy jednotlivých umělců v Pinakothek der Moderne zahrnovaly „Albert Renger-Patzsch: Frühe Bücher/ Rané knihy" (2022) a „Friedrich Seidenstücker: Leben in der Stadt / Život ve městě" (2023), často však probíhaly v rámci Stiftung Ann und Jürgen Wilde a ne vždy jako výrazně propagované hlavní výstavy.

Skupinové výstavy se konaly především v kontextu fotografické sbírky: „ON VIEW / Výstava" (2025). Byla zde představena díla umělců jako Jeff Wall, August Sander, Ralph Gibson, Karl Blossfeldt a další. [341]

DISTANT REALITIES / DISTANČNÍ REALITY (2016) jako výstavní série zaměřená na uměleckou fotografii v digitálním věku. Fotografie umělců jako Robert Adams, Bernd a Hilla Becher nebo Zoe Leonard přesně zachycují, jak dnes vypadají města, předměstí a venkovské oblasti, ukazují proměny v čase a odhalují stopy, které v těchto místech zanechaly dějiny a čas.[342]

340 MUENCHEN.DE. Pinakothek der Moderne: Entdeckt Moderne Kunst in München - muenchen.de. In: . 25. 4. 2026 [cit. 06.04.2026]. Dostupné z: https://www.muenchen.de/sehenswuerdigkeiten/museen/pinakothek-der-moderne
341 On View. In: Pinakothek der Moderne [online] [cit. 06.04.2026]. Dostupné z: https://www.pinakothek-der-moderne.de/ausstellungen/on-view/
342 Fotografie heute. In: [cit. 06.04.2026]. Dostupné z: https://www.pinakothek.de/de/ausstellung/fotografie-heute-distant-realities



199 Lenbachhaus. Foto: Florian Holzherr

6.3. Lenbachhaus

Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau/ Městská galerie v Lenbachhausu a Kunstbau v Mnichově, původní soukromá vila a ateliér malíře Lenbacha, je muzeum umění založené v roce 1929, během Výmarské republiky. Instituce disponuje nejrozsáhlejší sbírkou děl Blauer Reiter / Modrý Jezdec na světě (avantgardního uměleckého hnutí v Mnichově na počátku 20. století, které usilovalo o duchovní, expresivní a experimentální umění, např. Wassily Kandinsky) a dále se zaměřuje na umění 19. století, klasickou modernu, poválečnou modernu a současné umění.

Fotografické výstavy byly sice prezentovány, ale nepředstavují institucionální hlavní zaměření Lenbachhausu. V programu se objevují spíše průběžně v průběhu desetiletí, často v rámci širších tématických nebo mediálně překračujících výstav. Existuje jen několik výjimek výstav zaměřených výhradně na fotografii, jako například Josef Sudek (1976) nebo Diane Arbus (1975).[343]

Dnes jsou výstavy kombinací fotografie a dalších médií (např. video, malba, dokumentace) nebo představují fotografické soubory děl umělců, kteří nepracují výhradně s fotografií, například Wolfgang Tillmans (2024).

343 Ausstellungen. In: [cit. 06.04.2026]. Dostupné z: https://www.lenbachhaus.de/programm/ausstellungen



200 Muzeum Brandhorst. Foto: Werner Boehm

6.4. Museum Brandhorst / Muzeum Brandhorst

Privátní sbirka, Museum Brandhorst je muzeum současného umění, přičemž hlavní důraz klade na malbu, sochařství a intermediální práce vzniklé od 60. let 20. století. Zvláštní význam má rozsáhlá sbírka děl Andyho Warhola a Cy Twomblyho, která instituci propůjčuje mimořádné postavení. V Mnichově dnes muzeum Brandhorst představuje moderní umění různých směrů a umožňuje návštěvníkům přímý vhled do současných trendů a vývoje výtvarného umění.[344]

Fotografie se v Museum Brandhorst objevuje nejčastěji v kontextu tematických nebo sbírkových výstav (např. jako fotografické příspěvky ve skupinových výstavách nebo v souvislosti s fotografií v historických dílech), není však hlavním institucionálním zaměřením.

Teprve v roce 2021 získalo Museum Brandhorst fotografickou sbírku sběratelky Evy Felten. Kolekce zahrnuje více než 450 děl od roku 1930 až po současnost a představuje široký průřez vývojem fotografie. Nachází se v ní řada vícedílných a instalačních prací umělců jako Diane Arbus, LaToya Ruby Frazier, Nan Goldin, Deana Lawson, Sherrie Levine, Thomas Ruff, Ed Ruscha a Carrie Mae Weems. Výstavou „This Is Me, This Is You / Toto jsem já, toto jsi ty" (2023) byla sbírka poprvé představena v Brandhorstu. [345]

344 Museum Brandhorst | Museum Brandhorst. In: Museum Brandhorst [online]. 5. 11. 2024 [cit. 06.04.2026]. Dostupné z: https://www.museum-brandhorst.de/museum-brandhorst/

345 Ausstellungsfilm | This Is Me, This Is You. Die Eva Felten Fotosammlung | Museum Brandhorst. In: Ausstellungsfilm | This Is Me, This Is You. Die Eva Felten Fotosammlung | Museum Brandhorst [online]. 5. 11. 2024 [cit. 14.04.2026]. Dostupné z: https://www.museum-brandhorst.de/videos/ausstellungsfilm-this-is-me-this-is-you-die-eva-felten-fotosammlung



201 Kunsthalle Mnichov. Foto: Kunsthalle Mnichov

6.5. Kunsthalle München / Kunsthalle Mnichov

Kunsthalle München / Kunsthalle Mnichov, známá také jako Hypo-Kulturstiftung (nezisková nadace banky HypoVereinsbank/ UniCredit Bank München), byla založena v roce 1985 a je výstavním domem v Mnichově, který každoročně pořádá tři až čtyři střídající se výstavy. Ty jsou většinou tematické, monografické a často interdisciplinární. Spektrum výstav sahá od počátků lidských dějin až po současnost a zahrnuje všechny oblasti umění, včetně malířství, sochařství, grafiky, fotografie, užitého umění a designu.[346]

Kunsthalle München není muzeum se sbírkami, ale výstavní instituce založená výhradně na dočasných výstavách. Fotografie zde nepředstavuje samostatné hlavní zaměření, ale je součástí interdisciplinárního výstavního konceptu, který pokrývá období od antiky po současnost.

Dosavadní fotografické výstavy zahrnovaly: Peter Lindbergh „From Fashion to Reality / Od módy k realitě" (2017), Erwin Olaf „Unheimlich schön / Neuvěřitelně krásné" (2021) a JR „Chronicles / Kroniky " (2023).[347]

346 Über uns. In: Kunsthalle München [online] [cit. 06.04.2026]. Dostupné z: https://www.kunsthalle-muc.de/ueber-uns/
347 Rückblick. In: Kunsthalle München [online] [cit. 08.04.2026]. Dostupné z: https://www.kunsthalle-muc.de/rueckblick/



202 Kunstfoyer. Foto: Kunstfoyer / aditive

6.6. Kunstfoyer

Versicherungskammer Kulturstiftung je nezisková nadace. Cílem instituce je aktivně podporovat umění a kulturu. Děje se tak především prostřednictvím kurátorovaného výstavního programu v tzv. Kunstfoyer, který se zaměřuje na grafiku, kresbu, film a fotografii.

Fotografie hraje v Kunstfoyer výrazně centrálnější roli než v mnoha klasických uměleckých muzeích. Díky úzké spolupráci s řadou partnerských institucí nadace cíleně podporuje mezikulturní výměnu a vstup je dokonce zdarma. Každá z vystavených výstav má individuální zaměření a prostřednictvím rozsáhlých retrospektiv umožňuje publiku hluboký vhled do uměleckých děl autorů.[348]

Nedávné fotografické výstavy v Kunstfoyer zahrnují: „Helmut Newton. Polaroids / Polaroidy" (2025), Bruce Gilden „A Closer Look / Přehledněji" (2025), „CLOSE ENOUGH: New Perspectives from 13 Women Photographers of Magnum / BLÍZKO: Nové perspektivy třinácti fotografek z agentury Magnum" (2024), Abe Frajndlich „Chameleon" (2024), Ralph Gibson „Secret of Light / Tajemství světla" (2023), Alec Soth „Gathered Leaves / Sklizené listy" (2022), Sebastião Salgado „EXODUS" (2021), Saul Leiter „Retrospektiva" (2019), MARTIN PARR „Souvenir - A Photographic Journey / Souvenir – Fotografická cesta" (2018), Henri Cartier-Bresson „The early work / Počáteční práce" (2008) a mnoho dalších.

Od 18. března 2026 představuje Kunstfoyer Mnichov výstavu fotografky Lisette Model (1901–1983), která neidealizovaně zachycovala městský život, od vyšší společnosti až po okrajové vrstvy, a představuje klíčové soubory prací a ikonické snímky, které ukazují její výrazný pohled a trvalý vliv na fotografii.[349]

348 Über uns • Versicherungskammer Kulturstiftung. In: [cit. 08.04.2026]. Dostupné z: https://www.versicherungskammer-kulturstiftung.de/ueber-uns/
349 Ausstellungen • Versicherungskammer Kulturstiftung. In: [cit. 08.04.2026]. Dostupné z: https://www.versicherungskammer-kulturstiftung.de/kunstfoyer/ausstellungen/

7.

Společné rysy a rozdíly mnichovských výstavních institucí



203 Paul McCarthy, „Květiny“. Umělecká instalace před domem umění v roce 2005. Foto: Christopher Seeberg

7. Společné rysy a rozdíly mnichovských výstavních institucí

Při srovnání různých výstavních institucí v Mnichově hraje zvláštní roli Haus der Kunst. Důvodem je především to, že nemá vlastní sbírku, a proto funguje jinak než klasická muzea.

Velkou výhodou Haus der Kunst je jeho programová flexibilita. Díky četným dočasným výstavám a mezinárodním putovním výstavám může neustále prezentovat nový obsah a reagovat na aktuální témata. Naproti tomu instituce jako Kunsthalle München nebo Kunstfoyer často pracují se známějšími f ormáty, jako jsou retrospektivy nebo tematické přehledové výstavy. Haus der Kunst působí ve svých kurátorských přístupech v tomto srovnání experimentálněji a otevřeněji. Zároveň však absence vlastní sbírky přináší i jasné nevýhody. Na rozdíl od institucí jako Pinakothek der Moderne, Städtische Galerie im Lenbachhaus nebo Museum Brandhorst nemůže Haus der Kunst prezentovat stálou expozici. Chybí mu tak určitá kontinuita i jasně vybudovaný dlouhodobý profil založený na sbírce.

Při srovnání výstavní praxe se objevují jak společné rysy, tak rozdíly. Kunsthalle München a Kunstfoyer se často zaměřují na retrospektivy, tedy výstavy, které představují dílo jednotlivých umělců v historickém pohledu. Haus der Kunst takové formáty také realizoval, ale stále častěji se obrací ke skupinovým výstavám a tematickým projektům.

Důležitou společnou vlastností, zejména mezi Haus der Kunst a Lenbachhaus, je rostoucí orientace na mixed media. To znamená, že různá média, jako fotografie, instalace, video nebo sochařství, jsou chápána a vystavována společně. Tím se tradiční hranice mezi médii stále více stírají.

Pokud jde o roli fotografie, nelze stanovit jednoznačnou hierarchii, ale existují jasné rozdíly. Kunstfoyer Versicherungskammer Kulturstiftung se fotografií zabývá obzvlášť intenzivně a často prezentuje čistě fotografické výstavy. V jiných institucích, jako Haus der Kunst nebo Lenbachhaus, je fotografie obvykle součástí větších interdisciplinárních výstav.

Souhrnně, výstavní instituce v Mnichově se liší především svou strukturou: zatímco sbírková muzea pracují dlouhodoběji a stabilněji, Haus der Kunst je flexibilnější a experimentálnější. Právě tato rozmanitost činí mnichovskou muzejní scénu pestrou, ale zároveň ukazuje různé přístupy k prezentaci a zprostředkování umění.

8. Závěr



204 Postwar - umění mezi Tichým a Atlantským oceánem, pohled do výstavy v Haus der Kunst, 2017. Foto: Maximilian Geuter

8. Závěr

Zpětně je zřejmé, že období do roku 1993 bylo silně poznamenáno snahou o ideovou a historickou transformaci Haus der Kunst. V popředí stála konfrontace s vlastní minulostí a procesy „denacifikace“. Zároveň se prostřednictvím známých pozic moderny usilovalo oslovit široké publikum a zajistit určitou přístupnost, aniž by docházelo k příliš velkému zneklidnění.

Mnichovské publikum přitom hraje významnou roli: nové umělecké směry byly často vnímány a oceňovány až tehdy, když již byly mezinárodně etablované. Takové směry jako minimalismus nebo konceptuální umění v 70. letech Mnichov do značné míry minuly nebo byly přijímány až se zpožděním. Toto chování ukazuje určitou zdrženlivost vůči experimentu a tendenci orientovat se na již uznané pozice. [350]

Současně lze pozorovat, že umění v Mnichově je často spojeno také se sociálním statusem. Lidé s odpovídajícími finančními prostředky se pohybují v určitých kulturních kruzích a účastní se exkluzivních akcí. To však nutně neznamená hlubší porozumění umění. Na rozdíl od módy nebo luxusního zboží, které slouží k přímé sebeprezentaci, se umění této funkci vymyká. To může být jedním z důvodů, proč je poměrně málo sběratelů, kteří sbírají umění z opravdové vášně a obsahového zájmu.[351]

Stavební změny – od rekonstrukcí až po zásahy do vnitřní struktury – podtrhují tento transformační proces i na materiální úrovni. V tomto kontextu získává zvláštní význam tvrzení: „Mauern tragen keine Schuld, doch bergen sie Erinnerungen und sind mit bestimmten Personen, Ereignissen und Funktionen fest verknüpft / Zdi nejsou ničím vinny, ale uchovávají si vzpomínky a jsou pevně spojeny s určitými osobami, událostmi a funkcemi”[352] odkazuje na napětí mezi architektonickou kontinuitou a obsahovou proměnou.

Právě v této vědomé reflexi vlastní historie spočívá síla této instituce. Proměna z historicky zatíženého místa v otevřenou platformu pro současné, často interdisciplinární umění ukazuje, že institucionální identita není statická, ale neustále se utváří v dialogu mezi minulostí a přítomností.

350 GARDNER, Belinda Grace, HAUS DER KUNST MÜNCHEN s. 124-125
351 Tamtéž s. 69
352 BRANTL, Sabine. Haus der Kunst, München: ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus. s. 10

Závěrem lze říci, že v současné výstavní praxi je patrná výrazná proměna: čistě fotografické výstavy ustupují do pozadí, zatímco interdisciplinární přístupy nabývají na významu. Propojování fotografie s malbou, sochařstvím či videem otevírá nové perspektivy a významně přispívá k dalšímu rozvoji umělecké scény.

Tyto procesy jsou rovněž úzce spjaty s širšími společenskými proměnami. Rostoucí digitalizace a zrychlení produkce i cirkulace obrazů způsobují, že jsou dnes obrazy vnímány a kontextualizovány jinak než ještě před několika lety. Ve vizuálně přesyceném světě ztrácí jednotlivý fotografický obraz svou dřívější autonomii a je stále více zasazován do širších souvislostí. Výstavy na to reagují tím, že již neprezentují pouze jednotlivá díla vedle sebe, ale vytvářejí celé prostory, v nichž jsou obsahy vyprávěny souvisle a návštěvníci vnímají práce spíše jako zkušenost.

Současně se zásadně rozšířilo i chápání umění. Jasné hranice mezi jednotlivými disciplínami se postupně rozplývají a nahrazuje je otevřené, procesuální pojetí umění. Současné umělecké praxe se přirozeně pohybují mezi různými médii a aktivně zpochybňují jejich hranice.

Tento vývoj není pouze estetickým rozhodnutím, ale také reakcí na stále komplexnější svět, v němž lineární narativy často přestávají stačit. Přístupy mixed media umožňují zobrazit mnohovrstevnatost, ambivalenci a zlomy, a tím přesněji zachytit současné zkušenostní reality.

Zvláštní roli v tomto kontextu hraje fotografie. Odjakživa se pohybuje mezi zachycením reality a vědomou tvorbou obrazu, tedy mezi zdánlivou objektivitou a velmi osobním, subjektivním pohledem. Díky své technické reprodukovatelnosti a úzkému vztahu k realitě byla dlouho spojována s otázkami pravdy, důkazu a paměti. Dnes je však tato role stále častěji zpochybňována: fotografie již nejsou jen obrazy reality, ale jsou chápány jako samostatné vizuální objekty, jako součást instalací nebo jako výchozí bod pro další mediální transformace.

8. Závěr

Tento posun má také přímý dopad na formy prezentace. Fotografické výstavy již nejsou nutně lineární, ale proměňují se v prostorové inscenace, v nichž hrají klíčovou roli materialita, měřítko, sekvencování a kontext. Fotografie mohou být promítány, fragmentovány, přemalovány, kombinovány nebo integrovány do sochařských souvislostí. Tím se aktivně formuje nejen jednotlivý obraz, ale i jeho vnímání.

Celkově se ukazuje, že transformace fotografie je úzce propojena se změnami společnosti a umělecké produkce. Instituce jako Haus der Kunst v tomto procesu fungují jako důležitá místa, kde se tyto proměny stávají viditelnými, diskutovanými a prožitými.

Haus der Kunst tento vývoj odráží. Přestože fotografie zde ne vždy hrála ústřední roli, zůstává instituce významným místem reflexe umění v Mnichově – právě díky své otevřenosti vůči různým médiím a formátům.

9.

Index osobností

Index osobností

A

Ade, Peter A. s. 35, 37
Adams, Robert s. 51, 55, 113, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 175, 241
Alexander, Jane s. 219
Antin, David s. 195
Antin, Eleanor s. 195
Antoniou, Lydi s.23
Arbus, Diane s. 31, 169, 175, 243, 245
Arnoux, Hippolyte s. 119
Atget, Eugene s. 119
Avedon, Richard s. 79, 217, 228

B

Bacon, Francis s. 41
Baldessari, John s. 195
Baltz, Lewis s .113, 125
Barney, Tina s. 55, 135, 138, 139
Becher, Bernd a Hilla s. 55, 108–115, 125, 153, 179, 183, 207, 217, 227, 235, 241
Beckett, Samuel s. 201
Beckmann, Max s. 37
Bellase, Bruce s. 221
Berges, Laurenz s. 55, 135, 144, 145
Białoszewska, Ewelina s. 18, 20, 22, 30, 66, 74, 80, 90, 236
Bieber, Jodi s. 191, 192, 219
Blossfeldt, Karl s. 71, 113, 216, 217, 241
Boissonnas, Frédéric s. 119
Bonnard, Pierre s. 37
Bosch, Robert s. 29
Bourke-White, Margaret s. 189
Braekman, Dirk s. 55, 135, 142, 143
Braque, Georges s. 37
Brassaï s. 41, 53, 60–63, 107
Breitz, Candice s. 218

C

Calle, Sophie s. 94–99, 235
Cartier-Bresson, Henri s. 131, 157, 167, 249
Cézanne, Paul s. 37
Chagall, Marc s. 37
Chiurai, Kudzanai s. 218, 219
Claerbout, David s. 55, 135, 142, 143
Cokes, Tony s. 47
Cole, Ernest s. 189

D

Davidson, Bruce s. 79
Deal, Joe s. 113, 125
Delahaye, Luc s. 55, 135, 146, 147
Dercon, Chris s. 43, 55, 227

de Brébisson, Louis Alphonse s. 119
Deumling, Hans s. 226, 227, 228
Dijkstra, Rineke s. 55, 135, 138, 139
Disdéri, Adolphe Eugène s. 121
Dix, Otto s. 239
Drtikol, František s. 89
Eggleston, William s. 159–175, 227, 235
Eliasson, Olafur s. 231
Enwezor, Okwui s. 45, 55, 189
Ernst, Max s. 39
Faigenbaum, Patrick s. 55, 135, 140, 141
Farsari, Adolfo s. 121
Feininger, Lyonel s. 39
Felten, Eva s. 245
Fischer, Mara s. 226, 229, 230
Fosso, Samuel s. 217
Frajndlich, Abe s. 249
Friedlander, Lee s. 55, 128–133, 169
Fuhrmann, Ernst s. 71
Fudonga, Yanga s. 221
Gaßner, Hubertus s. 41, 75, 81, 93, 107, 235
Gauguin, Paul s. 37
Geuter, Maximilian s. 50, 54, 56, 212, 214, 222, 256
Gibson, Ralph s. 241, 248
Gilden, Bruce s. 249
Gill, Stephen s. 55, 135, 140, 141
Gilman, Sondra s. 173
Gohlke, Frank s. 113, 125
Goldblatt, David s. 189, 219
Goldin, Nan s. 175, 245
Gorin, Jean-Pierre s. 195
Graham, Paul s. 55, 135, 142, 143
Grote, Ludwig s. 35
Gursky, Andreas s. 55, 113, 135, 148–157, 175, 227, 235
Heckel, Erich s. 39
Hendeles, Ydessa s. 43
Henri, Florence s. 107
Herzog, Peter a Ruth s. 117
Hitler, Adolf s. 27, 29, 163
Hopper, Edward s. 169
Horn, Rebecca s. 231
Huber-Ruppel, Magdalena s. 39

E
F
G
H

Hugo, Pieter s. 218, 219
Hussein, Saddam s. 163

I

Itten, Johannes s. 65
Ivens, Joris s. 91

K

Kally, Ranjith s. 190, 191
Kaminski, Edward s. 129
Kandinsky, Wassily s. 37, 243
Kealy, Seamus s. 205
Keïta, Seydou s. 217
Kern, Hermann s. 39
Kertész, André s. 107
Kirkeby, Per s. 41
Klee, Paul s. 37, 227
Klein, William s. 79
Klophaus, Ute s. 82–87, 235
Kokoschka, Oskar s. 37
Kollar, François s. 103
Korndoerfer, Lydi s. 23
Krull, Germaine s. 53, 88–93, 103, 107, 235

L

Le Corbusier s. 37
Leger, Fernand s. 37
Lehmbruck, Wilhelm s. 37
Leiter, Saul s. 249
Leonard, Zoe s. 241
Levson, Leon s. 189
Levine, Sherrie s. 245
Lindbergh, Peter s. 247
Lissoni, Andrea s. 47, 57
Lotar, Eli s. 107

M

Maar, Dora s. 100–107
Magubane, Peter s. 189, 191
Mangolte, Babette s. 195
Man Ray s. 103
McCarthy, Paul s. 43
McFarland, Scott s. 55, 135, 148, 149
Miro, Joan s. 39
Miro, Victoria s. 203
Moholy-Nagy, László s. 65
Muholi, Zanele s. 217–219
Müller, Maria s. 113
Munch, Edvard s. 37
Muybridge, Eadweard s. 223

N

Nakaya, Fujiko s. 47

Newton, Helmut s. 249
Nixon, Nicholas s. 113, 125
Ojeikere, J.D. 'Okhai s. 216, 217
Paik, June s. 83
Parr, Martin s. 55, 135, 140–165, 235, 249
Penn, Irving s. 79
Peterhans, Walter s. 65
Petzi, Wilfried s. 38, 52, 62, 68, 76, 80, 86, 92, 96, 98, 104, 106, 112, 118, 124, 126, 154, 180, 188, 198, 202, 204
Picasso, Pablo s. 37, 61, 101–107
Piper, Adrian s. 189, 195
Prince, Richard s. 41
Qi, Sheng s. 216, 219
Ractliffe, Jo s. 219
Ranke, Winfried s. 81
Ray-Jones, Tony s. 159
Renger-Patzsch, Albert s. 41, 65, 70–77, 235, 241
Ringgold, Faith s. 195
Ross, Judith Joy s. 55, 135–137
Roth, Dieter s. 83
Rössing, Karl s. 109
Ruscha, Ed s. 221, 245
Ruff, Thomas s. 55, 113, 135, 148–187, 219, 245
Salgado, Sebastião s. 249
Sander, August s. 45, 113, 217, 239
Schadeberg, Jürgen s. 189, 191
Schiele, Egon s. 39
Schlemmer, Oskar s. 37
Schmidt, Michael s. 152, 176–181, 235
Schneider, Anna s. 215
Schott, John s. 113, 125
Schumacher, Michael s. 157
Schwenk, Bernhart s. 41
Sekgale, Thabiso s. 189
Sembach, Klaus-Jürgen s. 171
Shore, Stephen s. 125
Simon, Joan s. 199
Simon, Taryn s. 55, 135, 138, 139
Simpson, Lorna s. 55, 194–199
Soth, Alec s. 55, 135–137, 249
Specker, Heidi s. 55, 135, 148, 149
Spinatsch, Jules s. 55, 135, 146, 147

	Stan, Douglas	s. 200–205
	Steinert, Otto	s. 152
	Struth, Thomas	s. 55, 133, 135, 142–213, 227
	Sun Kim, Christine	s. 47
	Sultan, Larry	s. 55, 135–137
	Sudek, Josef	s. 243
	Szarkowski, John	s. 131, 169, 171
T	Takahashi, Munemasa	s. 216, 217
	Tan, Xue	s. 226, 230, 231
	Teller, Juergen	s. 55, 135, 144, 145
	Theurer Johannou, Sarah	s. 23
	Tillmans, Wolfgang	s. 55, 135, 144, 145, 243
	Todt, Jean	s. 157
	Troost, Paul Ludwig	s. 19, 27, 29
	Toulouse-Lautrec, Henri	s. 37
	Twombly, Cy	s. 245
U	Ubac, Raoul	s. 107
	Ullman, Gerhard	s. 79
	Umbo	s. 53, 64–69, 235
V	van der Meer, Hans	s. 55, 135, 140, 141
	van Doesburg, Theo	s. 65
	van Gogh, Vincent	s. 37
	Vasquez de la Horra, Sandra	s. 231
	Vitali, Christoph	s. 41, 53
	Vostell, Wolf	s. 83
W	Wall, Jeff	s. 55, 135, 146, 147, 241
	Warhol, Andy	s. 183, 245
	Weems, Carrie Mae	s. 245
	Weiwei, Ai	s. 43, 223
	Weinberg, Eli	s. 189–191
	Weski, Thomas	s. 55, 113, 135–235
	Wessel, Henry Jr.	s. 125
	Wiesner, Hanns Lennart	s. 215
	Williams, Emmett	s. 83
	Winogrand, Garry	s. 131, 169
X	Xin, Cang	s. 221
Z	Zwirner, David	s. 203
	Zweite, Armin	s. 113

10.

Bibliografie

Literatura

A

ADAMS, Robert et al., eds. Turning back:
a photographic journal of re-exploration. Köln: König, 2005.
ISBN 978-3-88375-910-4

Albert Renger-Patzsch: Meisterwerke
München: Schirmer-Mosel, 1997.
ISBN 978-3-89169-116-8

B

BACHMANN, Dieter. Der Körper der Photographie:
eine Welterzählung in Aufnahmen aus der Sammlung Herzog.
Zürich: Limmat, 2005.
ISBN 978-3-85791-476-8

BOOTH, Stanley et al. William Eggleston: democratic camera,
photographs and video, 1961-2008. New York:
Whitney museum of American art, 2008.
ISBN 978-0-300-12621-1

BRANTL, Sabine. Haus der Kunst, München: ein Ort und seine
Geschichte im Nationalsozialismus. München: Allitera-Verlag,
2007. Edition Monacensia.
ISBN 978-3-86520-242-0

BRASSAÏ, Barbara HEINRICH, a SALZBURGER MUSEUM FÜR
MODERNE KUNST UND GRAPHISCHE SAMMLUNG. Brassaï -
Vom Surrealismus zum Informel. Salzburg: Rupertianum, 1994.
ISBN 978-84-604-7556-9

G

GALASSI, Peter et al., eds. Friedlander: publ. in conjunction with
the Exhibition Friedlander, at The Museum of Modern Art,
New York. 2. print. vyd. New York, NY, 2009.
ISBN 978-0-87070-344-7

GARDNER, Belinda Grace, HAUS DER KUNST MÜNCHEN,
a STIFTUNG HAUS DER KUNST MÜNCHEN, eds. Verführung
des Blicks: das Haus der Kunst, München. Hamburg: Metz, 2000.
ISBN 978-3-9805563-5-4

HAUS DER KUNST, CENTRE DE LA VIEILLE CHARITÉ,
a CENTRE CULTURAL TECLA SALA, eds. Dora Maar:
München: Haus der Kunst, 2001.
ISBN 978-3-00-008554-3

HAUS DER KUNST MÜNCHEN et al., eds. Bernd & Hilla Becher:
Typologien industrieller Bauten. München: Schirmer/Mosel, 2004.
ISBN 978-3-926154-69-9

HEINRICH, Barbara, Sophie CALLE, a MUSEUM FRIDERICIANUM,
eds. Die wahren Geschichten der Sophie Calle: Museum
Fridericianum Kassel, 8. April bis 21. Mai 2000.
Kassel: Museum Fridericianum, 2000.
ISBN 978-3-927015-21-0

KLOPHAUS, Ute, Roman SOUKUP, a SCHILLERMUSEUM WEIMAR,
eds. Weimar - ein Mythos: Photographien von Ute Klophaus ;
Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1999.
ISBN 978-3-89322-053-3

KREMPEL, León et al., eds. Stan Douglas: mise en scène.
Munich: Prestel, 2014.
ISBN 978-3-7913-5347-0

LARSSON, Bernard et al., eds. Berlin, Hauptstadt der Republik:
Fotografien aus einer geteilten Stadt ; 1961 - 1968 ;
Haus der Kunst, München . Göttingen: Steidl, 1998.
ISBN 978-3-88243-597-9

PARR, Martin a Sandra S. PHILLIPS, eds. Martin Parr. Dt.
Erstausg. vyd. Berlin: Phaidon, 2007.
ISBN 978-0-7148-9990-9

SCHMIDT, Michael et al., eds. Michael Schmidt: 89/90 ;
anläßlich der Ausstellung Michael Schmidt - Grau als Farbe -
Fotografien bis 2009 ; Köln: Snoeck, 2010.
ISBN 978-3-940953-43-8

SICHEL, Kim. Avantgarde als Abenteuer: Leben und Werk der
Photographin Germaine Krull. München: Schirmer-Mosel, 1999.
ISBN 978-3-88814-934-4

SIMON, Joan et al., eds. Lorna Simpson: published on the occasion of the exhibition „Lorna Simpson“. Munich: Prestel/DelMonico Books, 2013.
ISBN 978-3-7913-5266-4

STRUTH, Thomas, Jana Maria HARTMANN a Ulrich WILMES. Thomas Struth. Thomas WESKI, ed, Matthias WOLF. München: Schirmer/Mosel, 2017.
ISBN 978-3-8296-0798-8

U

UMBO et al., eds. Umbo: Vom Bauhaus zum Bildjournalismus: Düsseldorf: Richter Verlag, 1996. Katalog / Kestner-Gesellschaft Hannover 4.
ISBN 978-3-928762-28-1

W

WALTHER COLLECTION. Trace - Formations of Likeness: Fotografie und Video aus The Walther Collection. Anna SCHNEIDER a Hanns Lennart WIESNER, eds. Wien: VfmK Verlag für moderne Kunst GmbH, 2023.
ISBN 978-3-903439-98-6

WESKI, Thomas. Andreas Gursky: Ausstellung, München, Haus der Kunst, vom 17. Februar bis 13. Mai 2007. Köln: Snoeck, 2007.
ISBN 978-3-936859-50-8

WESKI, Thomas et al., eds. Click doubleclick: das dokumentarische Moment ; Haus der Kunst, München. Dt. Ausg. vyd. Köln: König, 2006.
ISBN 978-3-86560-053-0

www.andreasgursky.com
www.archive.baltic.art
www.archiv1.fridericianum.org
www.archivmichaelschmidt.de
www.art-in.de
www.artmagazine.cc
www.artmap.com
www.artnet.de
www.behnckecommunications.de
www.bernard-larsson.com
www.blb-karlsruhe.de
www.br.de
www.co-berlin.org
www.damianzimmermann.de
www.davidzwirner.com
www.deutscheboersephotographyfoundation.org
www.deutschlandfunk.de
www.deutschlandfunkkultur.de
www.derstandard.at
www.digital.slub-dresden.de
www.dreamideamachine.com
www.e-flux.com
www.egglestonartfoundation.org
www.emma.de
www.ernst-von-siemens-kunststiftung.de
www.focus.de
www.fondation-herzog.ch
www.ganz-muenchen.de
www.guggenheim.org
www.hatjecantz.de
www.hausderkunst.de
www.henricartierbresson.org
www.historisches-lexikon-bayerns.de
www.icp.org
www.iconeye.com
www.jeudepaume.org
www.junge.freunde-hausderkunst.de
www.kunst-mag.de
www.kunstareal.de
www.kunstausstellungen.de
www.kunstforum.de

A
B
C
D
E
F
G
H
I
J
K

Internetové stránky

www.kunsthal.nl
www.kunsthalle-muc.de
www.kuenstlerverbund-hausderkunst.de

L

www.lenbachhaus.de
www.lexikon-westfaelischer-autorinnen-und-autoren.de

M

www.magnumphotos.com
www.martinparr.com
www.moma.org
www.monopol-magazin.de
www.moyland.de
www.muenchen-online.de
www.muenchenarchitektur.com
www.muenchen.de
www.muenchner-stadtmuseum.de
www.museen-in-bayern.de
www.munzinger.de

P

www.pamme-vogelsang.de
www.photographie-sk-kultur.de
www.pinakothek-der-moderne.de
www.pinakothek.de

S

www.sabinebvogel.at
www.scilogs.spektrum.de
www.smb.museum
www.spiegel.de
www.srf.ch
www.steidl.de
www.stiftung-berliner-mauer.de
www.sueddeutsche.de
www.swr.de

T

www.tagesspiegel.de
www.taz.de

V

www.victoria-miro.com
www.versicherungskammer-kulturstiftung.de
www.viennale.at
www.welt.de

W

www.weltkunst.de

Y

www.youtube.com

Z

www.zeit.de
www.zkm.de