PRINCIP OPAKOVÁNÍ A ŘAD VE FOTOGRAFII

Srovnávací koncepty s typologií Becherových

Bakalářská diplomová práce

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: Odb. as. Mgr., MgA. Tomáš Pospěch
Oponent: Odb. as. Mgr. Jiří Siostrzonek, Ph.D.

Dita Lamačová

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Intstitu tvůrčí fotografie

Opava, 2009

DĚKUJI ZA VEDENÍ PRÁCE A ZA KONZULTACE
PANU ODB. AS. MGR., MGA. TOMÁŠOVI POSPĚCHOVI

PROHLAŠUJI,
že práci jsem vypracovala samostatně a použila pouze citovanou literaturu.

SOUHLASÍM,
aby tato práce byla zveřejněna zařazením do knihovny FPF SU v Opavě
a Uměleckoprůmyslového muzea v Praze a na internetové stránky ITF.

V Praze, dne 15. června 2009
Dita Lamačová

Obsah

Úvod	1 - 3
Počátky využívání fotografie k vědeckým účelům Typologie, eugenika	4 - 8
Muybridge	9 - 11
Blossfeldt, Sander, Renger-Patzch	12 - 20
Počátky konceptuálního umění	21 - 25
Becherovi	26 - 33
Düsseldorfská akademie	34 - 39
Závěr	41
Prameny	43

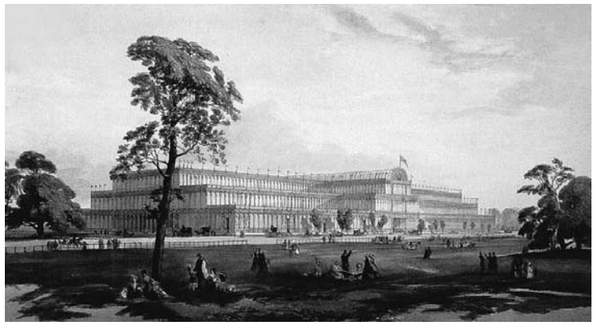
rose is a rose is a rose is a rose

Tato jedna věta od Getrudy Stein dokonale definuje téma, kterému se na těchto stránkách věnuji.
Věci jsou to co jsou. To, co vidíme, je fakt, věcná skutečnost.
Není potřeba dalších otázek. Výpověď je jasná.
Nebo to potřebujeme vidět znovu a znovu, abychom pochopili, že je tomu opravdu tak?

OPAKOVÁNÍ
S formou opakování se setkáváme často. Opakováním se učíme, ujišťujeme se v právě poznaném, potvrzujeme si zkušenost.
Přírodní cykly se opakují. V hudbě opakování tvoří rytmus. To stejné můžeme tvrdit i o vizuálním umění. Opakováním se dostáváme k jádru věci.
Neznámé pustiny neměly žádný přesný půdorys jako měl Babylón.
Tyto oblasti jsou připodobňovány chaosu. Aby byla taková oblast přijata, jinými slovy, aby se stala skutečnou, konaly se zde obřady, které symbolicky opakovaly akt Stvoření. Opakováním se mění chaos v kosmos.
Člověk opakuje archetyp a podle něj i tvoří. A obráceně - opakováním se dostává k archetypu. Časově je to vlastně zacyklené. Opakováním se tvoří vlastní čas.
Nebo zůstává svět nehybným?

ŘADA
Vizuálně může být opakování pojato řadou. Jednotlivé části řady mají mezi sebou jistý systém vztahů, a to vizuálních i myšlenkových. Vztahy v řadě mohou být harmonické i neharmonické, jde však vždy o to, aby prvky řady byly vzájemně propojeny.
Z více řad vznikají komplexní plochy - struktury. To, co je tedy platné pro řadu, je platné i pro srukturu.
Formu řad/řazení můžeme zpozorovat nejprve v architektuře, a to například v revoluční architektuře 18. a 19. století. V této době byl rozmach mechanizace a industrializace ve výrobě, přecházelo se od ruční práce k práci strojové.

Opakováním stejných architektonických prvků v řadách se poukazuje na technicko-ekonomické možnosti té doby a současně se tím i tato revoluce oslavuje. Strojovou výrobou dochází i k přeměně ve společnosti, je cítit snaha o sociální rovnost. Z této doby stojí za zmínění Křišťálový palác [1] v Londýně, který patří mezi nejoriginálnější stavby světa. Jednalo se o výstavní palác postavený architektem Josephem Paxtonem. Stavba je jednoduchá, s opakujícími se architektonickými prvky. Sám architekt udává, že se inspiroval organickou strukturou amazonské lilie. V roce 1851 se zde konala velká celosvětová výstava, na které byly předvedeny současné výdobytky průmyslové revoluce. Řada může na první pohled působit jako rozbití totality/celku. Řazením jednoho prvku za druhým se jejich hierarchický princip ruší. Každý článek řady je stejně důležitý. Hierarchie řady je tak rozpuštěna. Řada není metaforou něčeho jiného, řada je sama sebou. Řada nehledá a nepoukazuje na smysl v něčem jiném, ona sama je tím smyslem.



[1] Křišťálový palác byl původně postaven v Hyde Parku a poté byl v roce 1854 přesunut na jedno z nejvyšších míst v Londýně, Sydenham Hill. Palác je 563 m dlouhý, 124 m široký a rozkládá se na ploše přibližně 7,7 ha, co je zhruba velikost dvou katedrál sv. Pavla. Na stavbu bylo použito 4500 tun svářkové oceli litiny, 169 900 krychlových metrů dřeva a 300 000 tabulí skla. V listopadu roku 1936 byl Křišťálový palác během pár hodin zničen požárem.

Největší boom využívání řad v umění přišel v 60tých letech a to ve formálních přístupech moderny, jakými byly koláž, readymade, informel, minimalismus a koncept. U všech zmíněných pojmů byla řada základním principem jakousi kostrou.

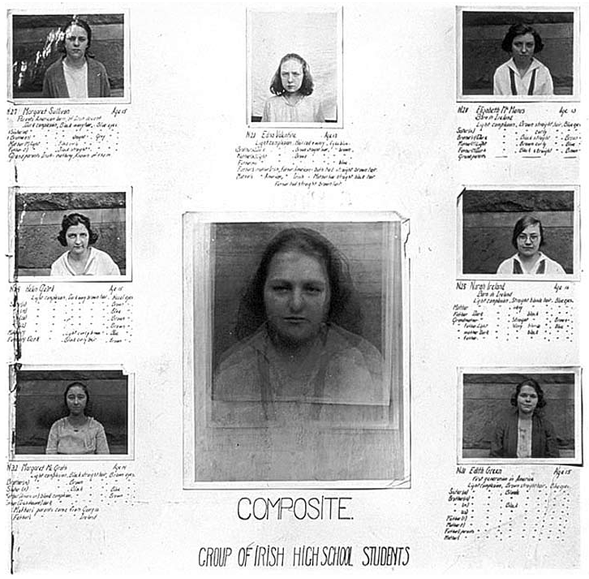
TYPOLOGIE
"Typologie ve smyslu rozlišování názorných či abstraktně zjistitelných základních forem vytváří základ veškerých věd, který spočívá v uspořádání rozmanitosti materiálu." *definice typologie z Brockhausova naučného slovníku*

Vedle repetice a sekvence je tu další pojem; typologie, která z těch předešlých dvou vychází, a zde upřesňuje linku tématu.
Opakování ve vědě vede ke zkoumání a porovnávání vybraných témat.
Často se stává, že se tak děje z důvodu snahy o potvrzení vlastních zájmů, tzn. o potvrzení předem daných teorií. Takový výzkum může vést k pseudovědeckému omylu.
Ve vědě se ze zkoumaného opakovaného stává vlastní zájem o potvrzení předem daných teorií. Věda výzkumem hledá odpovědi na otázky.
Umění si neklade za cíl něco vysvětlovat, vlastně jen ukazuje, vypovídá.
Už tím, že si všímá konkrétních témat, a zpracovává je, jim dává smysl.
Smysl, který skutečně mají. Dá se říct, že v umění se opakováním dosáhne objektivnější reality.

OPAKOVÁNÍ >>> ŘADY >>> TYPOLOGIE >>> BECHEROVI
Konkrétním a určujícím příkladem tohoto typu ve fotografii je práce manželů Becherových. Jejich práce je unikátem. Téměř padesát let se věnovali svému tématu. Jejich fotografické studie mizejících funkčních budov se staly jakýmisi vybroušenými diamanty. Práce pocházející od tvůrčí dvojice má ambice být objektivnější. Společnými debatami a pokusy se pročisťuje od subjektivních plánů. Podle mě u jejich tvorby hraje velkou roli také to, že byli manželé, tzn. kontinuita životní i tvůrčí se střetává a dostává se nám tak pohledu na dokonale spolupracující jednotku. Symbióza a vyváženost jejich vztahu se přenáší i do jejich tvůrčích aktivit.

Počátky využívání fotografie k vědeckým účelům
Typologie, eugenika

Slovo “Eugenika” pochází z řeckého slova “eu” (dobrý nebo dobře) a přípony - genēs (narozený).
Pojem Eugenika byl poprvé použit v roce 1883 britským matematikem a vědcem, sirem Francisem Galtonem.
Jde o sociálně-filosofický směr zaměřený na studium metod, které povedou k dosažení co nejlepšího genetického fondu člověka.
Francis Galton byl bratrancem Charlese Darwina a patřil mezi první a nejhorlivější propagátory sociálního Darwinismu. V roce 1904 založil Národní eugenickou laboratoř a následně i Společnost pro eugenickou osvětu. Jejím cílem bylo dosažení sterilizace duševně nemocných a neduživých. S podporou těchto institucí, jejichž členy či příznivci byli vysoce postavení a bohatí lidé, podnikal svoje výzkumy. Jeho hlavním zájmem bylo studium lidské inteligence v důsledku evoluční teorie. Galton zkoumal genetické souvislosti na 1000 případech „výjimečných“ mužů a zjistil, že pocházeli pouze z 300 rodin. Z tohoto výsledku usuzoval na fakt, že tendence k intelektovému nadání jsou dědičné. V té době se genetika opírala čistě o fyziologickou podobu člověka.



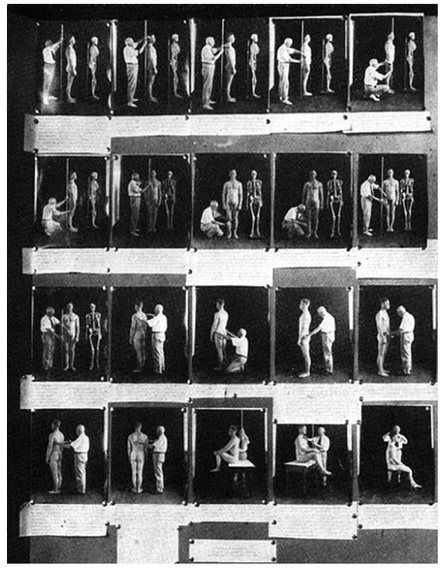
1

Galton si tedy jako pomůcku pro svoje bádání zvolil fotografii. Shromáždil velké množství fotografií tváří, podle kterých určoval společný charakter daných skupin. Snímky, podle jeho teorií nějakým způsobem spřízněných lidí, (stejná národnost, rodinná příslušnost, genialita, atd.) překrýval přes sebe a výsledkem byl dominantní charakterový rys dané skupiny. Objevil techniku nazvanou kompozitní fotografie. Domníval se, že tato technika pomůže k lékařské diagnóze či v oblasti kriminalistiky k identifikaci typických rysů zločinců.

[1] kompozitní studie Francise Galtona
[2] jedna z fotografií prezentovaná Harry H. Laughlinem na Druhé mezinárodní výstavě eugeniky, 1921, New York
[3] sbírka portrétů určená k nacistickým výzkumům

Základem jeho fotografických experimentů byly striktní ateliérové fotografie, na kterých má model neutrální výraz, aby tak co nejobjektivněji vynikly jeho rysy. Fotografoval tváře zepředu a z profilu. Fotografie si vyvolával na průhledné papíry, které na sebe vrstvil. Ta část obličeje, která byla na kompozitu nejtmavší (tzn. nejvíce reprodukovaná) definovala

společný rys zkoumané skupiny lidí. K určování podobností z profilu mu stačila kontura tváře, a tak fotografoval osoby jen při nasvíceném bílém pozadí, kdy se na fotografii objevil čistý tmavý obrys profilu. Dá se říci, že se už jednalo o jakési otisky tváře. A odtud se dostáváme k jeho dalšímu pokroku v technice určování totožnosti - daktyloskopie.


2

Velký ohlas měla eugenika ve Spojených státech amerických, kde byla na začátku 20.století založena Dokumentační kancelář pro eugeniku financovaná z vysoce vážených nadací - Rockefellerovy a Carnegieho. Prvním státem, který přijal zákon umožňující státem nařízenou sterilizaci, byla v roce 1907 Indiana a koncem 20. let již byly podobné zákony aplikovány v mnoha dalších amerických státech. Pomocí eugenických principů se následně v USA prováděla rasová selekce přistěhovalců. Fotografie zde opět hrála důležitou úlohu. Imigrační úřady měli k dispozici série fotografií dominantních typových rysů jednotlivých národností a ty srovnávali s tvářemi lidí žadajícími o americké občanství.
Hlavním podpůrným centrem myšlenek eugeniky byla nadace Eugenický archiv (Eugenics Record Office), založená na newyorském Long Islandu v roce 1910. Ředitel Harry H. Laughlin publikoval v roce 1914 modelový zákon upravující eugenickou sterilizaci, sloužící jako schéma pro legislativu přijatou v dalších státech. Tak jako v Anglii Galton, i Laughlin k podložení svých teorií používal fotografii. Na Druhé mezinárodní výstavě eugeniky v roce 1923 představil rozsáhlou sérii fotografií. Na rozdíl od Galtona fotografoval nahé postavy, které následně poměřoval a vytvářel tak jakési geometrické typologické tabulky.

Eugenika zažila velký rozmach v nacistickém Německu. Už v roce 1869 prohlásil tehdejší profesor zoologie Ernst Haeckel, že germánské národy jsou nadřazeny všem ostatním, a stejně jako Galton obhajoval systematickou likvidaci slabých a nemocných. Ještě radikálnější názory měl později Fritz Lenz z univerzity v Mnichově, které zformuloval v učebnici o rasových otázkách Nástin genetiky člověka a rasové hygieny, která vyšla v roce 1936. Jejím velkým příznivcem se stal také Adolf Hitler. Jak už bylo dříve zmíněno, v té době se genetika opírala o fyziologickou podobu, tzn. že hlavním a dá se říci jediným archivačním prostředkem pro eugenická studia byla fotografie. Během 2.světové války byli nacističtí antropologové vysláni do různých částí světa, odkud přiváželi fotografické dokumenty k potvrzování ideologie o čistotě árijské rasy. Všechny tyto expedice

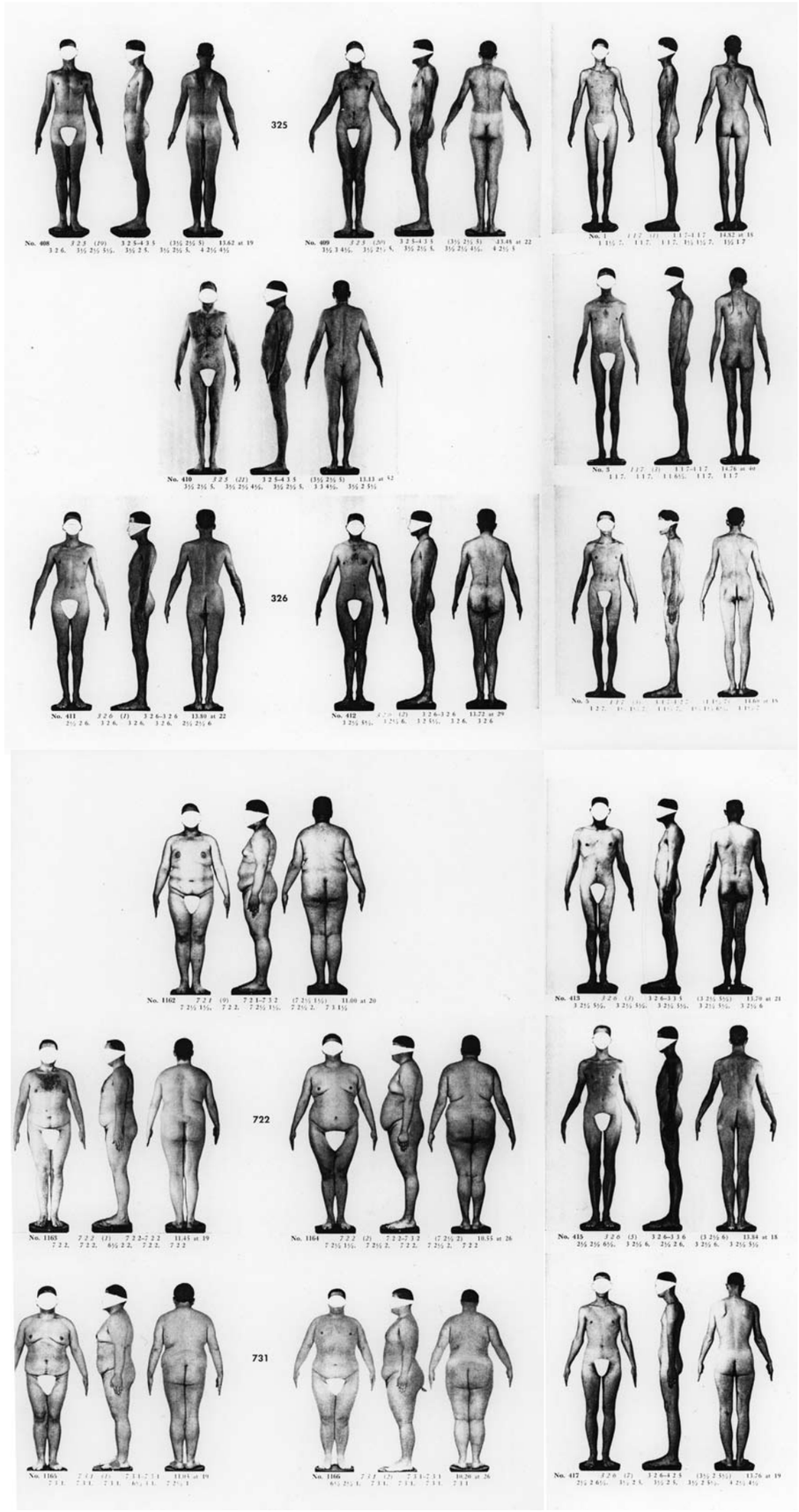

3

měly vesměs pátrat po souvislostech s Atlantidou
a snažit se najít potomky této staré civilizace a potvrdit tak mystickou ideu fašismu, že potomci atlanťanů (božských nadlidských árijských bytostí) jsou kromě Německa (kde jich lze najít nejvíce) roztroušeni po světě.
Další rozsáhlé fotografické dokumenty se prováděli v koncentračních táborech, kde šlo o určování typových rysů "nevhodných skupin". Díky početným fotografiím byly určeny základní rysy židovského národa, Rómů či snaha o typologizaci homosexuálů.

Vůbec nejobsáhlejší soubor fotografií lidí určených k vědeckému výzkumu shromáždil psycholog a antropolog W. Sheldon. V letech 1939 až 1956 pracoval na svém díle o typologii člověka. Vytvořil tzv. somatotypologický systém. Objížděl Spojené státy a fotografoval muže různých sociálních skupin a národností. Shromáždil série 3 fotografií přibližně 46 tisíc mužů americké populace. Tato dlouholetá práce byla završena dílem *Atlas of man*.
Somatotyp podle Sheldona není statickou záležitostí, nýbrž představuje pokus o postižení lidské individuality v jejím vývoji a proměnách. Svojí definicí se blíží k antickému pojetí lidské přirozenosti jako proměnlivé fysis.
Somatotyp je z definice předpoklad budoucí posloupnosti fenotypů, které žijící osoba bude představovat, jestliže výživa bude stálý konstantní faktor, nebo se bude pohybovat v normálních mezích.
Sheldonova typologie je koncipovaná jako první pokus o obecnou lidskou taxonomii, která prochází skrze všechny konvenční identifikace a hranice, kterými se lidé od sebe odlišují. Opomíjí tedy hledisko dělení podle rasy, barvy pleti, různé fyziologie, krevních skupin, geografického místa narození.
Jejím úkolem je nalezení jendotného posuzovacího kritéria, které by se dalo uplatnit na všechny příslušníky amerického národa s odhlédnutím od všech výše uvedených odlišností. Je to tedy pokus, který se otevřeně staví proti všem rasově diskriminačním snahám a poskytuje vědecký základ pro dobově proklamovaný proces "amalgamizace" tzn. rozpuštění všech kulturních a genetických specifik pod vlajkou jednotného národa.
Sám Sheldon o typologii uvádí: *"V určitém slova smyslu somatotypologická koncepce představuje první a poněkud hrubý nástroj poskytující tvar reflexi základních strukturálních zákonitostí, které můžeme vnímat v lidském životě. Navzdory zmatku nyní hojně rozšířeném v sociálních vztazích existuje základní matrice organického řádu ležící pod sociálním chaosem, která vypovídá o kráse a pravdě. Narodili jsme se do světa, ve kterém má krása pozici potácivé imaginace a žebrácké řeči. Fyzická relita člověka však nese ražení pravdy, dokonce i tehdy, když je krása nezřetelně vnímatelná. Somatotypologická metoda je především určením reflexe člověka, jako řádného pokračovatele přírody a jejího řádu. Jde tedy v určitém slova smyslu o pokus identifikovat hudbu k našemu vlastnímu tanci života."*

4 fotografické studie k výzkumu somatotypů W. Sheldona použité v knize Atlas of Man

I v tomto směru šlo tedy o novátorský přístup. V Evropě v té době ještě doznívali fašistické praktiky a přístupy k typologii. Nacistické Německo ve 40tých letech



vyslalo do různých koutů světa své antropology, aby vytvořili podobný soubor fotografií, a to za účelem potvrzení jejich eugenických teorií o čisté árijské rase.

Opomineme-li Sheldonův vědecký záměr, a podíváme-li se na jeho fotografický soubor z pohledu fotografie jako takové, jde o historický unikát.
Sheldon shromáždil na 46 tisíc portrétních fotografií mužů americké populace bez ohledu na jejich sociální či národnostní zařazení.
Při fotografování dodržoval neměnné technické parametry - stejné světelné podmínky, stejná clona, stejná vzdálenost od fotografovaného, stejná pozice fotografovaného. Můžeme tedy mluvit o koceptuálním přistupu k fotografii.
Podobný fotografický přístup lze pozorovat u dřívějších prací Augusta Sandera. Ten v roce 1929 publikoval knihu *Tvář naší doby (Antlitz der Zeit)*, která obsahuje výběr 60ti portrétů z jeho série *Lidé 20. století*.

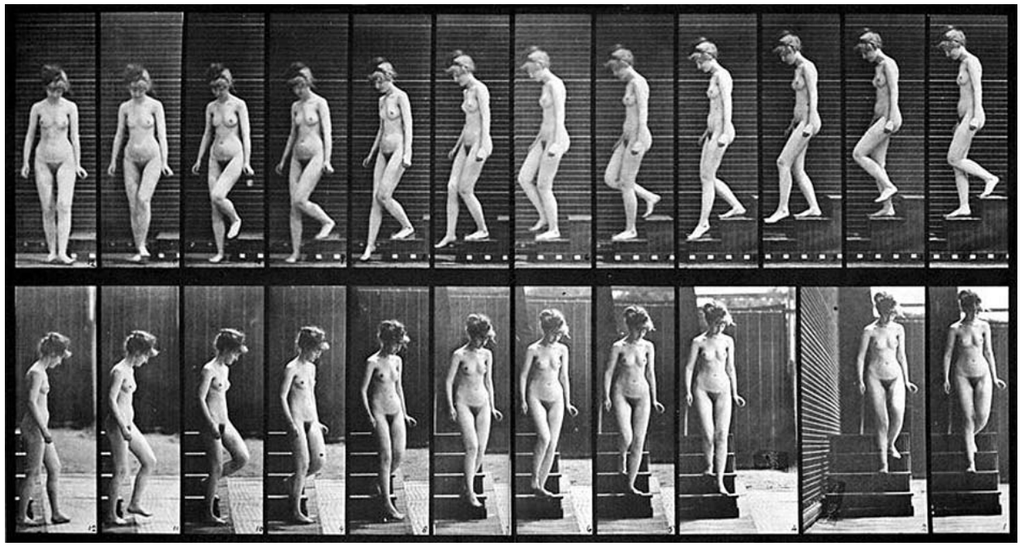
Muybridge

Vědecký (typologický) přístup k fotografii, konkrétně formu opakování a řazení, můžeme sledovat v díle Eadwearda Muybridge. Vedle vědecké kvality mají jeho fotografie i uměleckou hodnotu. Muybridge na rozdíl od vědců totiž pracoval i s kompozicí a obecně s estetikou obrazu.
Eadweard Muybridge (* 9. dubna, 1830, Anglie - 8. května, 1904) se narodil v Kingstonu v Anglii, ale jeho příběh je spojen převážně se San Franciskem a okolím, kam se přesunul v roce 1855. Spočátku se zabýval fotografií krajiny. Založil si fotografické studio s názvem *Helios (The Flying Studio)* a s podtitulem *fotografické ilustrace pobřeží Pacifiku*. V době otevírání se americkému západu se stal velice úspěšným a vyhledávaným krajinářským fotografem. Jeho přístup byl víceméně věcný. Soustředil se na technickou dokonalost snímků. Využíval k tomu v té době nejlepšího fotografického vybavení, které postupem času sám zdokonaloval.



1

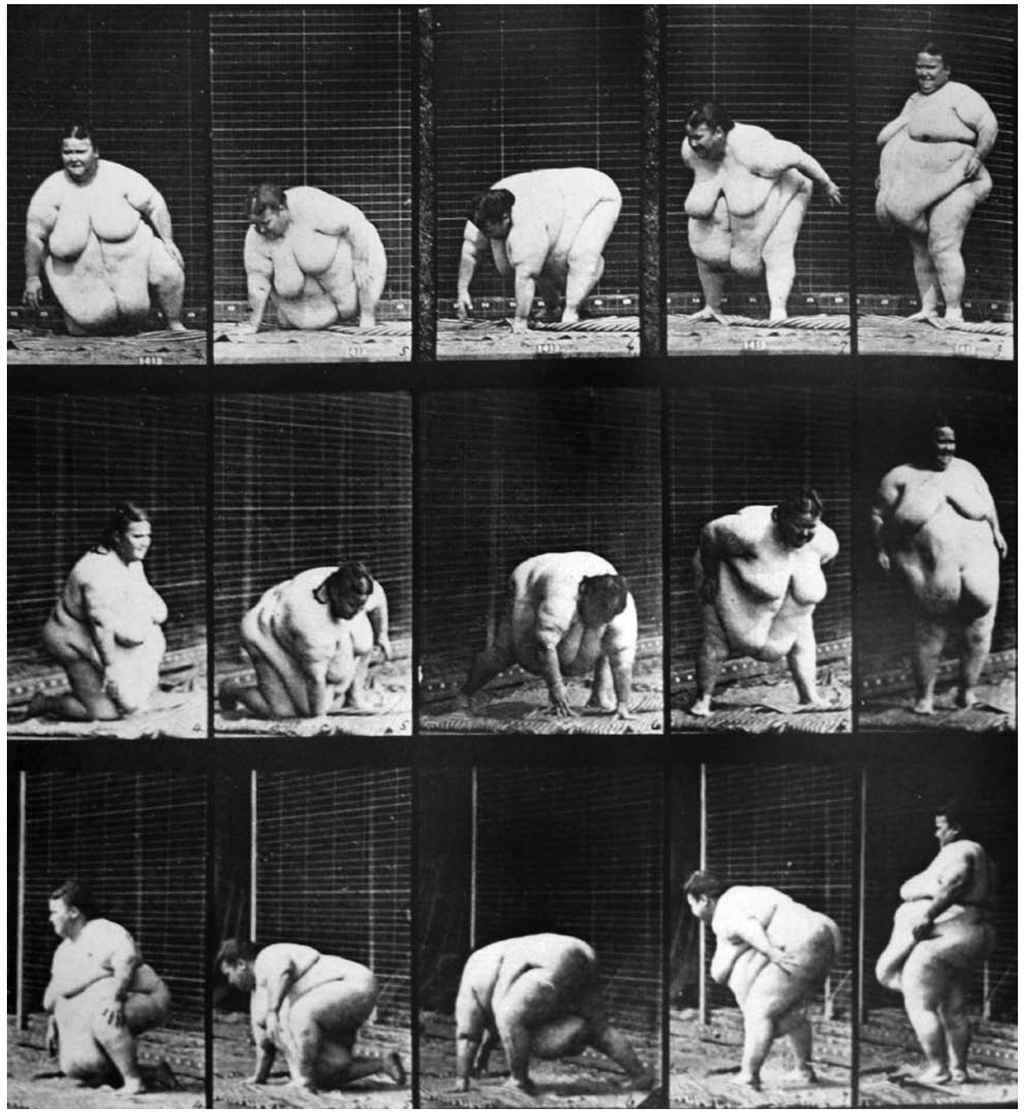
V roce 1870 fotografoval Muybridge Yosemitské údolí v Sierra Nevadě. Už tady jsou viditelné náznaky jeho sekvenčního přístupu k fotografii a to například u snímků indiánského kmene Paiutes. Záběry scenérie údolí se postupně přibližují k indiánským stanům, a právě z četnosti a řazení snímků je možno cítit pokoru, se kterou Muybridge k indiánům přistupoval. Teprve řazením jednotlivých snímků vnímáme jejich vzájemný vztah a dochází nám smysl řady, jakási nadstavba, v tomto případě zobrazená pokora. Nenarušoval sledovanou skutečnost, zachycoval její podstatu.
Zlomem v jeho kariéře se stala práce na experimentu, který měl dokázat, že se v určitém stadiu koňského klusu ani jedna ze čtyř nohou nedotýká země.
To tvrdil Leland Stanford, železniční magnát a chovatel koní. Do té doby nikdo skutečně neznal posloupnost dopadu koňských kopyt na zem při pohybu.
Muybridge se rozhodl dokázat, že Stanford má pravdu, a s jeho finanční podporou vytvořil sérii snímků, které tento výrok potvrdily.
V dřevěné budově postavil 24 fotografických přístrojů, na jeden okraj závodiště zavěsil bílý horizont a na druhý umístil v pravidelných intervalech řadu fotoaparátů. Přes dráhu položil provázky, které běžící kůň kopyty přetrhával a uvolňoval tak pružinové závěrky fotoaparátů. Práce na důkazu mu trvala šest let (1873 - 1878), během této doby vytvořil řadu fotografických přístrojů a nafotografoval přes 20.000 snímků. Již tenkrát Muybridge používal expoziční doby až 1/6000 vteřiny. Většinu snímků exponoval 1/1000 vteřiny, na tu dobu



2

[1] fotografie indiánského kmene Paiutes, Yosemitské údolí v Sierra Nevadě, 1870
[2] Žena scházející ze schodů z díla The Human Figure in Motion, Eadweard Muybridge. Tato sekvence inspirovala Marcela Duchampa k malbě díla Akt sestupující ze schodů. A následně Jána Mančušku k videu s názvem Pohyblivý obraz / Akt sestupující ze schodů/. Přes radikální deformaci obrazu a zvuku je stále možné vnímat figuru ženy v pohybu, a to i když je zcela porušené pravidlo návaznosti okének na sebe, které vytváří optickou iluzi pohybu.
[3] Edison si v roce 1889 nechal patentovat kinetograf (filmovací kamera) a tzv. kinetoskop jako promítací stroj.
[4] "Chtěl bych nám všem podat zprávu o přesných pohybech, které naše oči nemohou sledovat, protože jsou buď příliš rychlé nebo příliš pomalé nebo příliš komplikované." Marey, 1893
[5] Muybridge zjistil, že jeho žena má milence, majora Harryho Larkynse. 17. října roku 1874 ho navštívil a se slovy: "Dobrý večer, majore, mé jméno je Muybridge a zde je má odpověď na váš dopis mé ženě." ho zastřelil. U soudu byl zproštěn viny s odůvodněním *justifiable homicide - důvodné zabití.*
Philip Glass složil na základě tohoto skandálu z Muybridgova života hudební drama nazvané *The Photographer*. Hudba se opakováním a dalším vrstvením tónů stupňuje. Klid přechází v napětí a napětí opět v klid. Opakováním se tak udržuje neustálý iritující pocit. Philip Glass patří k nejznámějším současným minimalistickým skladatelům. On sám však dává před výrazem minimalismus přednost termínu *hudba s repetitivními strukturami.*
[6] Vstávající ze země, detail desky číslo 268 ze série University of Pennsylvania

také velmi krátkým expozičním časem. Později Muybridge své uspořádání zdokonalil tím, že uzávěrky byly řízeny z jediného místa elektromagneticky hodinovým strojem, v regulovatelných časových intervalech. Vynalezl kameru, která umožňovala zachytit celou sérii expozic na jednu desku, čímž získal pohybový diagram. Zachytil tak tisíce fotografií, rozkládajících pohyby různých druhů zvířat i lidí. Spolupracoval s lékaři a fyziology, jeho experimenty měli tedy skutečný vědecký podklad. Při fotografování využíval ale i svých uměleckých schopností a snímky jsou po stránce vizuální hodnoceny jako umělecké dílo. Svými studiemi ženského a mužského těla se řadí mezi průkopníky fotografie aktu. Jako výsledek své práce zveřejnil 781 světlotisků pod názvem *Animal Locomotion* a *The Human Figure in Motion*. Vytvořil typologii pohybu. Později zkonstruoval kameru, která při každém osvitu udělala samostatný snímek jedné pohybové fáze. Aby se daly jeho pohybové studie veřejně promítat, vynalezl přístroj nazvaný zoopraxiskop. Je to jakási promítačka, kde jsou na kotouči nalepené fotografie. Při točení klikou se kotouč otáčel a přes čočky se na plátno promítal pohybující se obraz. A tak 20 let před vynálezem kinetoskopu Thomase Alvy Edisona objížděl Muybridge Spojené státy a Evropu a předváděl



6

pohyblivé obázky. [3] Zařadil se tak mezi předchůdce vynálezu kinematografie. Jeho práce ohromně ovlivnila umělecký svět, a to hlavně převrácením tradičního znázorňování tělesného pohybu. Jeho průkopnická práce v používání sekvenční fotografie vedla i k vývoji ve sféře vědy. Dílem *Animal Locomotion* inspiroval například E-J. Mareye. [4] Ten zlepšil astronomický revolver Julese Janssena (1874) a vynalezl svou chronofotografickou pušku (také známou jako *fotografická zbraň*), pomocí které mohly být zachyceny pohybující se objekty v prostoru. Hudební skladatel Philip Glass inspirován životem Muybridge složil operu *The Photographer*. [5]
Pro inovátorské počiny jak v oblasti umělecké tak i vědecké můžeme o Muybridgovi mluvit jako o skutečném umělci visionáři.

Blossfeldt, Sander, Renger-Patzch

Výše zmínění fotografové jsou zařazováni do hnutí *Nové věcnosti (Die Neue Sachlichkeit)*. Tento termín poprvé použil ředitel mainnheimského muzea Gustav Hartlaub v roce 1923 ve svém článku *Nová věcnost: Německé umění po expresionismu*. Hartlaub popsal skupinu umělců jako nové umělce, kteří se snaží o opravdu objektivní zachycení nové a pouze externí reality tehdejší doby.



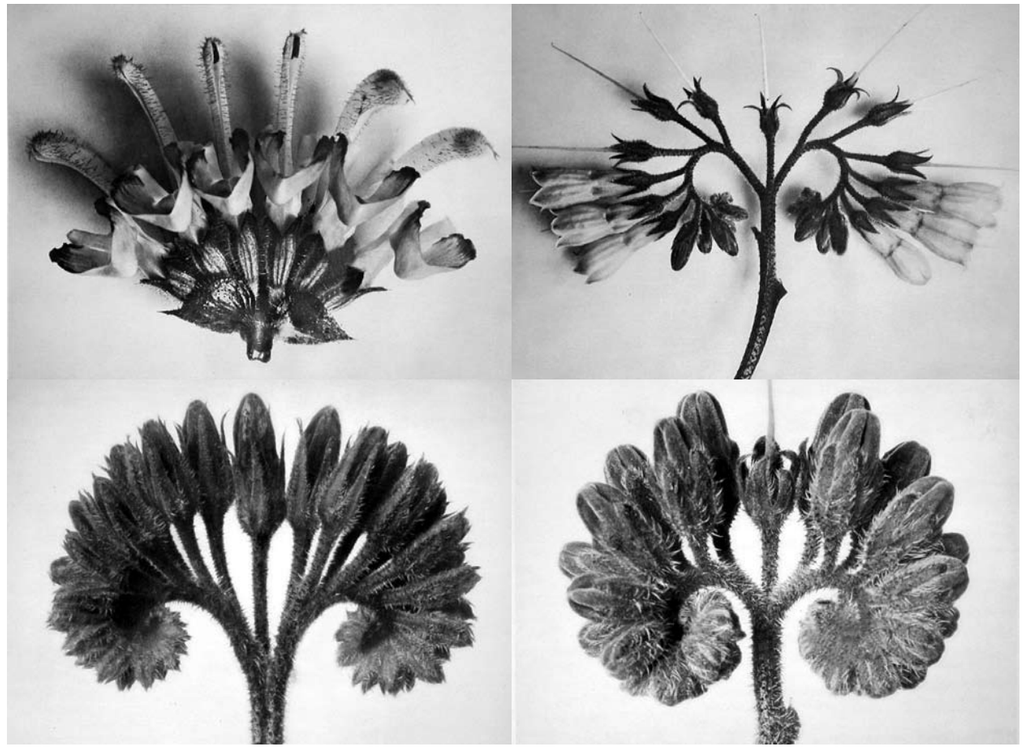
Představitelé *Nové věcnosti* chtěli vytvořit umění, které by sloužilo všem lidem, ne jen vybraným elitám. Podle nich neměli umělci vytvářet umění pouze podle vlastní inspirace nebo osobních vizí a podnětů. Měli zobrazovat užitečné věci a předměty, které odrážejí objektivní realitu tak, aby mluvila sama za sebe a nebyla nijak pozměněna vlastním umělcovým vnímáním – aby byla přísně objektivní.
Nová věcnost je z hlediska dějin umění spojovacím článkem mezi expresionismem (ze kterého vyrůstala a vůči kterému se zároveň vymezovala), dadaismem, konstruktivismem a surrealismem. Umělci *Nové věcnosti* měli mnohé společné s těmito směry Výmarské republiky, často také vystavovali společně, nicméně *Nová věcnost* nikdy neměl vlastní zásadní umělecký program. Ve srovnání se zmiňovanými směry působil jaksi nehotově a nikdy nebyl vnímán jako zásadní, jedinečný a přelomový, byl považován spíše za jakýsi doplněk -ismů té doby. Neúplnost konceptu *Nové věcnosti* byla ještě znásobena tím, že umělci hlásící se k němu spíše než ve skupině raději pracovali samostatně, což poněkud roztříštilo jejich vliv na umění té doby.
Nová věcnost oproti subjektivistickým směrům od radikálního expresionismu až po kubismus vyzdvihla význam objektu. Vycházela ze zrakové zkušenosti a skutečnosti pozorované z odstupu, chladně a střídmě, nikoli však neúčastně. Umělci se zaměřovali na civilizační prostředí měst a továren, ale také na krajinu, žánr a portrét.
Nová věcnost ve fotografii se řadí se do světové meziválečné avantgardy. Tvůrcem programu v Evropě byl Albert Renger-Patzsch. Ve fotografii nové věcnosti se přestaly používat ušlechtilé tisky, došlo k funkčnímu využívání světla, tonality, ohniskové vzdálenosti a úhlu záběru. Werner Gräff vydal r. 1929 knihu *Přichází nový fotograf (Es kommt der neue Fotograf)*, kde publikoval typické fotografie nové věcnosti.

BLOSSFELDT
Jeho životopis je na pomezí vědy a umění. Byl totiž dlouholetým profesorem na berlínské umělecké škole a jeho celoživotním zájmem byly přírodní vědy.
Věcnost, s jakou Karl Blossfeldt ukazuje zvětšené části rostlin, přesně zapadá do požadavku účelnosti nového umění.
Svou knihou *Urformen der Kunst (Pratvary umění)* [1] se nesmazatelně zapsal do dějin fotografie. Ta mu vlastně byla jen pomůckou pro zaznamenání tvarů, jimiž chtěl, aby se mohli inspirovat ostatní výtvarní umělci. Chtěl ukázat, že umění má vždy předobraz v přírodě, z níž vyšlo nejen umění, ale i sám člověk.





Blossfeldt se původně vyučil modelářem, až v pozdějších letech se začal věnovat malířství a sochařství. Od 1898-1932 vyučuje sochařství založené na přírodních rostlinných formách na Královské škole Muzea dekorativních umění (nyní Hochschule für Bildende Künste) v Berlíně. Byl fotografem samoukem, po třicet pět let nefotografoval nic jiného než části rostlin. Využití botanických exemplářů jako fotografického tématu se stalo populární již na začátku devatenáctého století, a to v úplných počátcích fotografie, jak je to patrné v kalotypii (talbotypii) Henryho Foxe Talbota [2] - a také ve studiích Anny Atkins. [3]
Blossfeldt používal deskové kamery, které si pravděpodobně i sám vyráběl.



Negativ měl formát od 6x9, 9x12, 13x18, zřídka také 9x18. Na neutrálním pozadí, v tónech od bílé po černou, fotografoval části rostlin při rozptýleném měkkém denním světle, čímž se obraz jevil tmavší a kontrastnější. Také zvolená perspektiva lehkého nadhledu či přímého postranního pohledu vypovídala o jeho snaze o věcnou výpověd. Jeho fotografie jsou čisté, informativní, technicky dokonalé. On sám řekl: "rostlina se nemůže nikdy stát pouhým suchým funkcionalismem; její podoby a tvary vycházející z logiky a účelnosti, a k tomu její prastará původní síla, to vše vede k dosažení nejvyšší umělecké hodnoty."
Specializoval se na makrofotografii, aby tak dosáhl zvětšení svých snímků.
Ty mohly být zvětšeny až třicetkrát ke své skutečné velikosti. Tím odhalil mimořádné údaje přirozené struktuře rostlin. Svých pozoruhodných fotografických studií používal k výuce na sochařské škole. Seznamoval tak své studenty s jednotlivými elementárními prvky v přírodě. V rámci tohoto procesu vytvořil jedno z nejinovativnějších fotografických děl své doby.
Jeho kniha *Urformen der Kunst / Pratvary umění*, zveřejněná v roce 1928, obsahovala 120 makrofotografií květů, listů a jiných částí rostlin. Stala okamžitě po vydání mezinárodním bestsellerem. Jeho současníci byli okouzleni přírodními abstraktními tvary a strukturami. Rostliny jsou prezentovány v řadách či skupinách řad, aby byly jejich rytmické formy zdůrazněny. Byl pevně přesvědčen, že pouze prostřednictvím úzkého studia vnitřní krásy v přírodních formách, může umění najít svůj skutečný směr.
Překvapivě moderní a ve své podstatě krásné Blossfeldtovy fotografie jsou lákavé i dnes, stejně jako tomu bylo při prvním veřejném představení jeho dvou knih *Urformen der Kunst (Pratvary umění)*, 1928 a *Wundergarten der Natur, (Zázračná zahrada přírody)*, 1932. V roce 2001 byla kniha *Urformen der Kunst* zařazen do "The Book of 101 Books" jako jedna z klíčových fotografických knih dvacátého století.
V době prvního vydání jeho knihy bylo Blossfeldtovi již třiašedesát let, a teprve tehdy byl přijat uměleckým světem. Avantgardní umělci nadšeně hovořili o "velkolepé vizi sochaře". Dostalo se mu tedy uznání a podpory ze strany uměleckých kritiků i samotných umělců. Velký ohlas měla jeho kniha u pařížských surrealistů a samozřejmě u umělců nové věcnosti, mezi které vlastně svým přístupem k fotografii spadá.



[1] První vydání knihy "Pratvary umění" obsahovalo 120 jednostranných hlubotiskových desek. Její druhé vydání obsahuje stejné obrázky, ale zdá se, že byly vytištěny z jiných desek než ty u prvního vydání knihy. Po prozkoumání kopií byly zjištěny tyto rozdíly: První desky jsou v neutrálním tónu, zatímco ty druhé trochu do zelena. První jsou více kontrastní a jejich rozměr je užší.
Pár deskových fotografií je v druhém vydání otočeno o 180 stupňů.
[2] Talbot roku 1835 vynalezl nejprve metodu nazvanou „Photogenic Drawing" (fotogenické kresby). Na papír kladl květiny, části rostlin z herbáře a jiné ploché předměty. Negativní obraz svých stínokreseb mohl převést okopírováním na obraz pozitivní. Roku 1835 si vyrobil vlastní fotoaparáty s velkými čočkami. O čtyři roky později metodu fotogenické kresby vylepšil. Běžný kreslící papír se natřel roztokem dusičnanu stříbrného, osušil se, namočil do jodidu draselného a byl opět usušen. Těsně před upotřebením se papírozmnožování snímků procesem negativ - pozitiv, obrázky byly méně zranitelné, výroba levnější a je možné ji považovat za největší přínos pro fotografii.
[3] Anna Atkins byla anglická botanička a fotografka. Vůbec jako první publikovala knihu ilustrovanou výlučně fotografiemi. Účastnila se prvního veřejného představení a výuky kalotypie přímo od Talbota.

použité fotografie z knihy Pratvary umění



"Tisíceronásobný je život, tisíceronásobné jsou proměny lidí. Rozradostňující, estetický zážitek daleko přesahující, je zjištění, že skryté tvůrčí síly, do jejichž kolísání jsme jako přírodní bytosti zasazeni, všude působí se stejnou zákonitostí, jak v dílech, která každá generace jako obraz svého bytí tvoří, tak v nejpomíjivějších, nejjemnějších výtvorech přírody."
Karl Nierendorf v úvodu o Karlu Blossfeldtovi

SANDER
August Sander je obecně považován za otce moderní portrétní fotografie. Během první světové války a těsně po ní vyfotografoval tisíce portrétů a zdokumentoval tak podobu německého národa. On sám uvádí, že jeho práce není až tak o tváři německé jako spíše o tváři evropské.
Ale s přihlédnutím k faktu, že on jako Němec fotografoval Němce, je obtížné diskutovat o jeho práci jako o něčem jiném než o poctě národu na významné křižovatce dějin.
V obecném smyslu jsou poválečná léta charakterizována porážkou a ponížením, což nakonec vrcholí jakýmsi romantickým únikem k mytologii. To samolibě využíval vznikající totalitarismus představovaný *Národním socialistickým hnutím*.



Nový režim došel k názoru, že Sanderova sociální analýza zpochybňuje jejich ideologické nastavení a představuje tak hrozbu pro nacistické myšlenky.
Po Hitlerově nástupu k moci bylo publikování Sanderových portrétů zakázáno. Jeho projekt byl označen za protispolečenský a pět let po vydání byly neprodané výtisky knihy *Antlitz der Zeit (Tvář naší doby)* zabaveny a tiskové předlohy zničeny. Sanderovy portréty tedy v zásadě zachycují společnost v krizi vlastní identity.
Je paradoxem, že nacističtí antropologové v té době dělali vlastně podobnou práci jako Sander. Shromažďovali portréty lidí, ale na rozdíl od Sandera s konkrétním záměrem - potvrdit ideologii o nadřazenosti árijské rasy v souvislosti s dominujícími rysy v lidské tváři. Usilovali o zobrazení Němců jako zdravých, silných a rasově čistých lidí.Není tedy divu, že Sanderův objektivní přístup byl trnem v oku nacistické propagandě.
Sander zastával názor, že *profese a sociální zařazení se zřetelně projevují v celé fyziognomii člověka*. Pořizoval proto snímky řemeslníků, studentů, podnikatelů, cirkusáků i nezaměstnaných vždy tam, kde pracovali nebo žili, aby i póza, kterou před kamerou zaujali, odpovídala jejich každodennímu konání. Sander fotografoval lidi bez zvláštních gest, co možná nejpříměji stojící, klidné a věcné. Ti se takto odlišují svým postojem, výrazem obličeje, oblečením a okolím. Sandersovy "archetypální obrazy" (jak je sám nazýval) sice naznačují jakousi pseudovědeckou neutralitu podobnou té, kterou používali typologizující vědy, ale Sanderův pohled není určující není soudící. Jeho fotografie mají reprezentativní charakter. Samotný Sanderův přístup k modelům je téměř odtažitý, nezúčastněný, dalo by se říci až nihilistický. A díky všem těmto aspektům se dá mluvit o formě objektivní fotografie. "Mým záměrem není tyto lidi ani kritizovat, ani charakterizovat," prohlásil Sander.



Susan Sontagová ve své knize *O fotografii* přisuzuje Sanderovi vědecký přístup. "Někteří fotografové se považují za vědce, jiní za moralisty. Vědci pořizují soupis světa; moralisté se soustřeďují na těžké případy. Příkladem fotografie jako vědy je projekt, který započal August Sander v roce 1911: fotografický katalog německého národa."

August Sander se narodil roku 1876 v malém německém městě Herdorfu. Jeho otec byl tesař pracující v důlním průmyslu. Právě v dolech se mladý Sander dostal k fotografii. Byl asistentem fotografa, který pracoval pro těžební společnost. Své získané fotografické zkušenosti poté uplatnil při vojenské službě. V roce 1901 začal pracovat pro foto studio v Linci, kde se nakonec stal partnerem, posléze jejím jediným majitelem. Z Lince odešel na konci roku 1909 a otevřel nové studio v Kolíně nad Rýnem. Po válce byly žádány hlavně portréty na identifikační karty. Portrétoval tedy lidi co možná nejvíce objektivním způsobem, využíval neutrálního světla a pozadí. Tyto fotografie měly charakter čistě praktický. V Kolíně vstoupil Sander do „Skupiny progresivních umělců" a začal plánovaně dokumentovat současnou společnost v portrétních sériích.



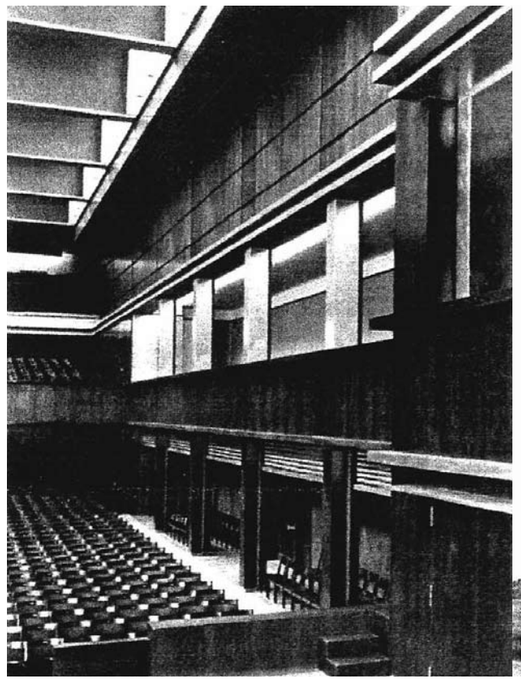
Sanderova první kniha *Antlitz der Zeit (Tvář naší doby)* byla vydána r. 1929. Obsahuje výběr šedesáti portrétů z jeho série *Menschen des 20. Jahrhunderts (Lidé 20. století)*.
Je snadné pochopit, že se tak významná postava, jakou byl Sander, objevila právě v této době německé historie. Rodící se umělecká hnutí se snažila dosáhnout nových kreativních a intelektuálních výšek a tím nových uměleckých svobod. Jedním z takových hnutí byla i Nová věcnost. Její průkopníci George Grosz a Otto Dix apelovali právě na Sandera, pro jeho kousavé zamítnutí expresionismu a nahrazení silným sociálním realismem, jež přímo reagoval na sociální a politické podmínky sužováného Německa během výmarských let. Navzdory skutečnosti, že byl v průběhu své tvorby Sander donucen dát přednost před portrétováním politicky méně angažované fotografii architektonické, jeho odkaz portrétisty vytrval.

použité fotografie z knihy Tvář naší doby

RENGER-PATZSCH
Albert Renger-Patzsch používal přístup založený na specifických vlastnostech fotografického média - věrné a opticky ostré zachycení reality. Byl technicky brilantním fotografem se širokou škálou záběru - předměty z oblasti průmyslu, zátiší, krajiny, květiny. Jako jeden z největších realistů fotografického média vůbec, se Regner-Patzsch proslavil svým ostrým analytickým viděním. Regner-Patzschova práce je charakteristická nezaujatou téměř vědeckou objektivitou a precizním smyslem pro detail.
Renger-Patzsch (22. června, 1897 – 27. srpna, 1966) se narodil ve Würzburgu. Fotografii se věnoval již od svých dvanácti let a profesionálně ji začal brát po studiích chemie na Drážďanské Technické Univerzitě. Během dvacátých let publikoval první knihy, a to o zvířecích a přírodních strukturách. Oddal se formě dokumentárního realismu, což ho rozhodně oddělilo od piktorialismu a experimentální umělecké fotografie, které udávaly tempo v meziválečně avantgardě. Stal se tak zástupcem hnutí Nové věcnosti a byl i tvůrcem jejího programu.
Věřil, že fotografie má tu největší schopnost zachytit přesnou a jasnou podobu a s ní i všechny podrobnosti organických i uměle vytvořených předmětů. Vizuální rétorika ani 'tvůrčí'



1

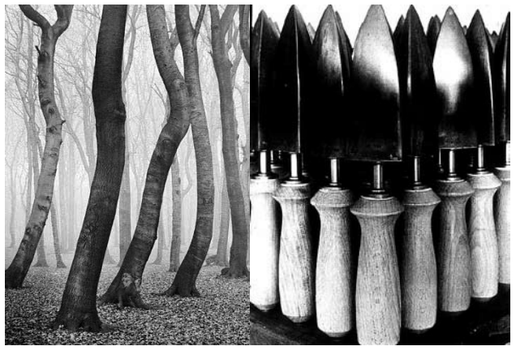


2



3

zkreslení neměli narušit skutečnou podobu objektů.
Na počátku dvacátých let působil jako fotožurnalista pro Chicago Tribune, posléze se stal nezávislým fotografem. V roce 1925 vydává svoji první knihu *The choir stalls of Cappenberg*. Během třicátých let pracoval Regner-Patzsch převážně jako reklamní a průmyslový fotograf. Vytvořil například vynikající reklamní fotografie pro jenské sklárny, a další důležité technické a průmyslové budovy. Z provizí pak financoval svoje vlastní publikační projekty. Druhá kniha *Die Welt ist schön (Svět je krásný)* následovala o rok později. Jeho vůbec nejznámější kniha je kolekcí stovky fotografií, v níž jsou různé přírodní formy, průmyslové objekty a výrobky prezentovány s čistotou a brilancí technické ilustrace. Jednotlivé předměty jsou převážně vytržené z kontextu a jsou zobrazovány ve své jednoduchosti a těsném ořezu. Snímky fascinují svou jednoduchostí a přehledností. Snažil se o zachycení základní podstaty a univerzálnosti objektů. Řazením a tím jakýmsi srovnáváním přírodních a umělých objektů, chtěl upozornit na jejich formální strukturu. Poukazoval na základní podobnosti tvarů. Neměl tedy jen estetický zájem, který mu vytýkal kritik Walter Benjamin [6] ve své eseji *Stručné dějiny fotografie*. Benjamin se ve své kritice odvolává na samotný název knihy *Svět je krásný* s tím, že jde o povrchní odlidštěný pohled na svět. Vytýkal Rengerovi-Patschovi jeho ostrost v zobrazování a samolibé řazení přemětů přírodních a člověkem vytvořených. V roce 1929 se Renger-Patzsch podílel na výstavě *Film und Foto* ve Stuttgartu a přijal místo profesora na Folkwang Schule v Essenu. Během druhé světové války působil jako válečný fotograf. V roce 1944 byl jeho celý archiv zničen během bombardování. Po válce pokračoval s fotografováním krajiny, architektury a průmyslových staveb. V průběhu své kariéry vydal více než 35 knih.



4

1 Hotel Hans-Sachs a okolí
2 Pohled do koncertního sálu
3 Hotel Hans-Sachs
4 Prales
5 Žehličky na výrobu obuvi
6 Walter Benjamin byl německý kritik, filozof a překladatel. Kvůli svému židovskému původu publikoval v předválečné době většinu svých článků pod pseudonymem Ardor. Právě on poukazal na práci Blossfeldta a zařadil ho mezi umělce Nové věcnosti. Byl propagátorem tohoto uměleckého směru.

Počátky konceptuálního umění

V polovině šedesátých let minulého století se definoval nový umělecký směr - konceptuální umění.
Konceptuální umění využívá obou v úvodu zmíněných termínů - opakování, řazení - a rozvíjí jejich obsahové možnosti.
Základní charakteristikou konceptuálního umění je opakování reprezentace jedné konkrétní myšlenky. Umělec pracuje podle předem utvořené myšlenkové kostry a vizuální obrazy se tak stávají jakýmsi fyzickým tělem konceptu.
Konceptuální umění je vlastně vždy setkáním třetího druhu s tím, co sice připomíná objekty a obrazy, a přitom není ani abstraktní, ani ryze „pozemské“. Hranice reprezentace, na kterých probíhá „kontakt“ a vlastně celé toto umění, nesledují nové techniky malby nebo neobvyklé kombinace vizuálních stylů, ani nezkoumají objekty. Jsou to spíše hranice mezi tím, co je viditelné a myslitelné, které stojí v samém základu evropské tradice spojující myšlení se světlem a vizuálními metaforami. Konceptuální umění narušuje toto intimní spojení myšlení a vidění a hledá nové formy nejen vizuální, ale také myšlenkové svobody.
Konceptuální umění navazuje na teze M. Duchampa (1887-1968) a jeho „art as idea“ – poukazující k jeho představě umění, které existuje primárně jako záměr autora.
Jako výstižnou definici lze zmínit text Sol LeWitta z roku 1969.
U konceptuálního umění je myšlenka nebo-li koncept nejdůležitějším aspektem práce. Používá-li umělec konceptuální formu umění, znamená to, že všechny plány a rozhodování se činí předem a realizace je čistě mechanickou záležitostí. Myšlenka se stane strojem, který dělá umění. Tento druh umění není teoretický a není ani žádnou ilustrací teorií; je intuitivní, zahrnuje všechny typy myšlenkových procesů a je bezúčelný. Je obvykle nezávislý na rukodělné zručnosti umělce. Cílem umělce, který se zabývá konceptuálním uměním, je udělat tvorbu pro pozorovatele zajímavou z myšlenkového hlediska, a proto obvykle chce, aby tato tvorba působila z emocionálního hlediska věcně a suše. Není nicméně žádný důvod k domněnce, že by konceptuální umělec chtěl pozorovatele nudit. Jde jen o to, že očekávání emocionálního úderu, na který je pozorovatel u perceptuálního umění zvyklý, by jej mohlo svést při chápání tohoto umění na scestí.
Konceptuální umění by mělo hovořit spíše k rozumu pozorovatele (a zaměstnat ho) než k jeho oku nebo citu.

Tato práce se zabývá médiem fotografie. Zmíním se zde tedy o těch konceptuálních umělcích, kteří používali fotoaparát jako pohodlný nástroj pro zachycení a zdokumentování, a u kterých lze najít paralely s tvorbou Becherových.

BALDESSARI

John Baldessari se ve svých pracích snaží ironicky poukázat na stav současného umění (teorie i praxe). Často dochází až k absurditám. Ve svých raných pracích propojuje fotografii a úderné slovní fráze. Nastavil si tak jedinečnou formu kreativního a působivého vyprávění, které mísí pop art se surrealismem, dadaismus s minimalismem. Je vnímán jako vizuální revoluční myslitel a vypravěč. Zkoumá, co vlastně je a není umění. Posouvá tak hranice přijatelnosti.

Ve svém fotografickém projektu *California Map (Kalifornská mapa)* hledal tvary na geografických mapách, které připomínaly písmena v názvu "California".

V sérii *Binary Code (Binární kódy)* používá Baldessari střídajících se fotografií jako zdrojů informací k rozpoznání dvou paralelních světů, časů. Série tak vytvářejí jakousi zacyklenou smyčku.

Další Baldessariho fotografická série se dá označit jako ready-made. Při cestě autem z Los Angeles do Santa Barbary fotografoval přes čelní sklo zadní části kamionů. Ploché skříně kamionů tak ztrácejí perspektivu a působí spíše jako grafická značka zarámovaná silnicí.

Značná část Baldessariho práce obsahuje jakýsi vzkaz divákovi, aby se jen nedíval, ale aby vnímal i důvod a provedení výběru a srovnával.

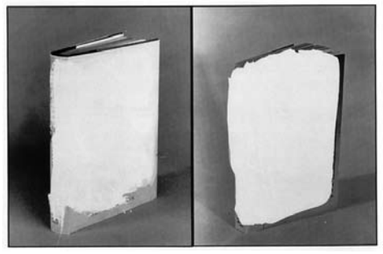
Aby reinterpretoval rozeznatelné a došel díky principu řazení obrazů k oné formální myšlence.



Alpha Truck



Concerning Diachronic/Synchronic Time: Above, On, Under



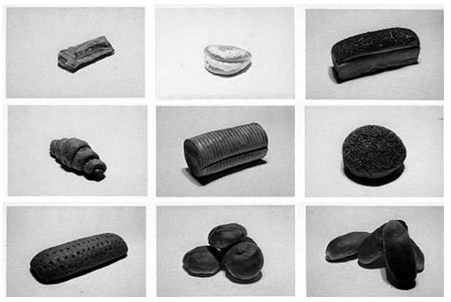
Missing

BROODTHAERS

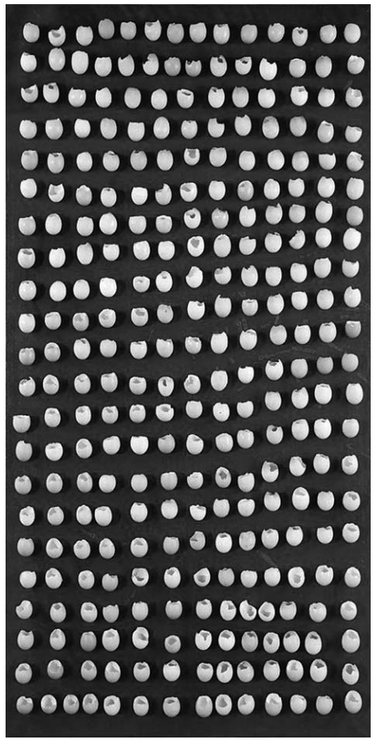
Marcel Broodthaers začal svoji uměleckou kariéru jako básník. Prostřednictvím své poezie se seznámil s belgickým surrealistickým malířem René Magrittem, který velmi ovlivnil jeho pozdější tvorbu. V roce 1958 Broodthaers vydal knihu próz, kterou již doplnil svými fotografiemi. Začal vytvářet objektové umění. Zabýval se zkoumáním aspektů každodenního života a hledáním myšlenky za určitou lidskou činností. Tento přístup je typický pro hnutí konceptuálního umění. Soustředil se na pokorné domácí aktivity a obvyklé objekty, přičemž poetická citovost jeho díla byla ovlivněna bizardními tvary surrealismu, ve kterém začínal.

V letech 1968 až 1972 Broodthaers vytvořil instalace zvané *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles (Muzea moderního umění)*, která se stavěla kriticky k činnosti, funkci a fundovanosti rozhodování veřejných muzeí a galerií. První ze série těchto výstav uspořádal ve svém domě a vystavil krabice s pohlednicemi prací umělců 19. století, což vlastně potažmo charakterizovalo činnost veřejných muzeí a zároveň naplňovalo princip konceptuálního umění.

Za zmínku stojí jeho fotografická prezentace sbírky skořápek vajec. V té době se mohlo zdát, že vystavení takovéhoto obrazu jako uměleckého díla je jen vtip. Broodthaers se ale snažil téměř prvoplánově ukázat, že za jakkoliv povrchním obrazem může být skrytý význam.



Bread

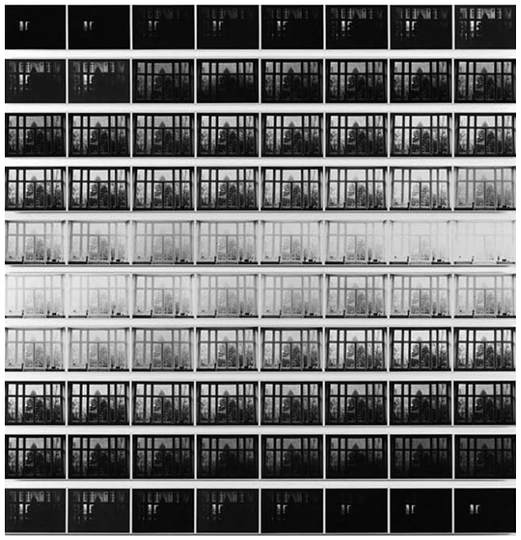


Everything is eggs. The world is eggs.

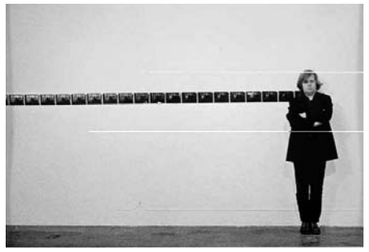
DIBBETS

Jan Dibbets vystudoval malířství. Posléze vnímá malbu jako zastaralé médium a začíná používat fotografii. Je spojován s land artem a konceptuálním uměním šedesátých a sedmdesátých let. Jemnými téměř grafickými zásahy do reálných fotografií narušuje perspektivu a dodává tak zobrazenému prostoru napětí. Při každé další prezentaci používá jiných geometrických prvků a mění tak celkový charakter díla, který se stává přechodným. Jedna série fotografií tak může organicky prozkoumávat rozdíly mezi fotografickou realitou a malířskou iluzí. Z jeho fotografických koláží vyvěrají nové nečekané vizuální struktury, které rozšiřují pojem prostoru. Je fascinován architektonickými prvky. Několik let fotografoval okna, která rámoval vrstvami inkoustu. Tyto téměř průhledné povrchy připomínají holandské malířské tradice, v kterých se dává větší důraz na nuance šedého světla. Okna nikdy nefotografoval frontálně: jejich lichoběžníkový a eliptické tvary evokují pohyb, kterému Dibbets svými zásahy do snímku narušil smysl směru.

V souboru *Shortest Day at My House in Amsterdam (Nejkratší den v mém domě v Amsterdamu)* si vystačil se samotným fotoaparátem a hrátky s perspektivou přenechal oknem přicházejícímu světlu. Soubor obsahuje 80 sekvenčních fotografií řazených chronologicky od východu po západ slunce. Jde o jakousi vizuální mřížku denního světla, která nám předkládá různé perpektivy v závislosti na měnících se světelných podmínkách.







Shortest Day at My House in Amsterdam

RUSHA

Na počátku šedesátých let byl Ed Rusha známý svými obrazy a kolážemi. Byl spojován s americkým pop-artem. Experimentoval s malbou a vkládaným textem, který měl komickou až satirickou polohu. Dá se mluvit o komiksových obrazech.

Vydal dvě fotografické knihy, které byly tehdy v rozporu s dobovými představami o umění. V knize *Twentysix Gasoline Stations* z roku 1962 ukazuje na šedých, rozostřených, za jízdy nafocených snímcích 26 benzínových stanic. Věcně, bez textové explikace, jen s přesnými názvy jednotlivých benzínových stanic. Scenérie rozlehlých kalifornských silnic a dálnic korespondují s jeho zájmem o beatnické hnutí, kdy svoboda pohybu demonstrovala revoluci proti konzervativnímu naladění společnosti.

Další kniha nazvaná *The Sunset Strips* obsahuje přes 100 vědomě stejně "neprofesionálních" fotografií formou téměř nekonečné koláže.

Ed Rusha v nich propojoval bez jakéhokoliv omezení snímky zabírající z různých pohledů hollywoodskou lokalitu. Tímto přístupem dokonale obnažil notoricky známé místo, a poskytl tak specificky sociologický, časově přesně datovatelný dokument s ironickou nadsázkou.



The Sunset Strip, 1966-1995

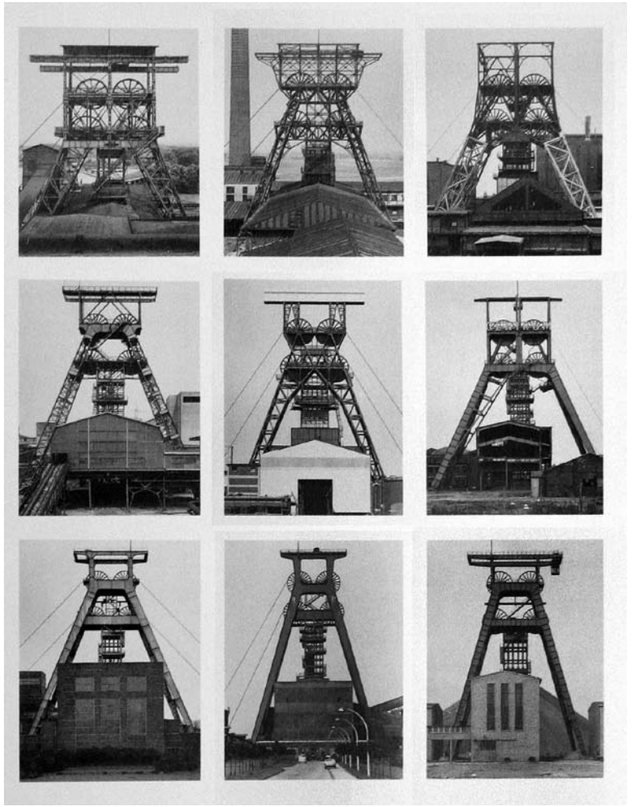
Becherovi

» “Příteli, který zde stojíš, neztratil jsi své roztomilé zvíře?”
“Ne, pane, žádné zvíře jsem neztratil.”
» “Neztratil jsi přítele?”
“Ne, pane, ani přítele jsem neztratil.”
» “Neraduješ se zde ze svěžího vzduchu?”
“Ne, pane.”
» “Proč tedy tady nahoře stojíš?”
“Já jen stojím.”

výňatek z příběhu, který zmiňuje John Cage ve svojí přednášce o ničem

Příběh, který jsem si dovolila dát na úvod této kapitoly, obsahuje jasnou výpověď. Stejně jako ona věta Gertrudy Stein. Věci jsou takové jaké jsou. Ony otázky zde pro mne prezentují vědu. Ta má potřebu se dopátrat, proč to je tak, jak to je. Čeká nějakou konkrétní odpověď, kterou může posléze zpracovat či si s ní potvrdit už předem dané. Ona poslední odpověď zde zastupuje umění. Právě tu formu umění, kterou v této práci sleduji.

Dostali jsme se k hlavnímu bodu této práce. K tvorbě manželů Becherových. Předchozí kapitoly se věnovali srovnávacím či inspiračním konceptům s jejich prací.
Podívejme se tedy na tvorbu manželů Becherových s odstupem. Pro člověka jejich práce neznalého by mohla být zajímavá a přitažlivá už jen samotná fakta. Svému tématu se věnovali více než padesát let. Po celou tu dobu vlastně pracovali na jednom konceptu, který tím dovedli k dokonalosti. Pracovali společně, v týmu.
Člověk sám se v tvorbě oddává svým myšlenkám, a může se stát, že se ve svém vlastním zájmu ukotví a nemá možnost odstupu. Pokud společně tvoří dva lidé, může být výpověď objektivnější. Myšlenky a pocity dvou lidí se vzájemně ovlivňují, ale mohou se také vzájemně potírat a filtrovat a tak vytvořit jednu novou společnou linii, která je očištěna od osobních zájmů. Pokud jsou ještě k tomu tyto dva lidé manželi, tzn. životními druhy, jejich symbióza se samozřejmě přenáší do tvorby a dílo se tak stává komplexním.
Téma, které si vybrali za celoživotní náplň má jasné objektivní tendence. Samotné budovy, které fotografovali, jsou čistě funkční. Estetičnost se podřizuje samotnému účelu stavby. Praktická funkčnost je tak dominantní a můžeme ji sledovat na všech stavbách, které Becherovi fotografovali po celém světě. Je to jakási metafora globálního světa. Výsledkem jejich práce je jakási globalní tvář světa.
Tři různé linie, které se v díle Becherových sbíhají, tvoří nový tvar. Za prvé je to fotografie jako médium dokumentární a umělecké. Za druhé je to typologie. Série obrazů a tím srovnávání jako pracovní princip. Za třetí architektonické



obsahy funkčních objektů. Práce Becherových nebojuje za zachování těchto staveb, ale snaží se o co nejobšírnější a nejobjektivnější svědectví o tomto zanikajícím funkčně opotřebovaném světě. Becherovi se zaměřili na fotografování budov či scenérií právě odcházejícího času. Termín ‘průmyslová archeologie’ byl jako by vytvořen přímo pro jejich práci. “Víte, my jsme prostě mysleli, že by v Evropě bylo podstatně hůř bez posvátných budov dřívějších epoch. Je ještě možné setkávat se z obdobím gotiky, horší je to s romantismem. A domníváme se, že z průmyslového věku už nezůstane nic. Takže jsme si mysleli, že díky našim fotografiím má divák šanci vrátit se do doby, která je navždy pryč. ”

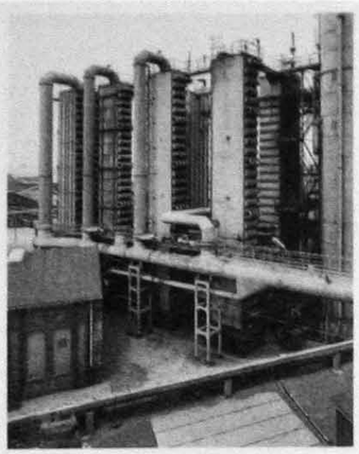
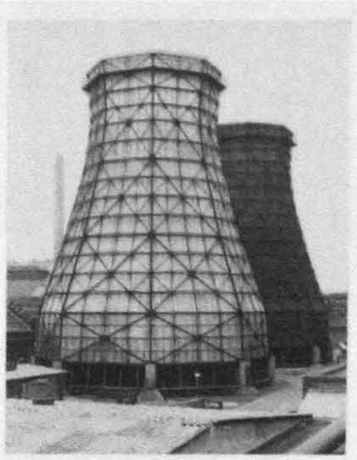
Bernd Becher se původně věnoval malířství. Maloval průmyslové stavby ve svém rodném Siegenu. Prvotním důvodem ke změně zobrazování byla pro něj rychlost, s jakou tyto již nepotřebné objekty mizely. Stávalo se totiž, že rozpracované plátno nebylo nikdy dokončeno, protože stavba byla v průběhu jeho práce zbořena. Dalším důvodem byl fakt, že fotografie dokáže za určitých podmínek, daných fotografem, věcně vypovídat o fotografovaném. A věcnost či objektivita byla mottem práce Bernda Bechera. Velký vliv na něj měly dřevoryty ve starých knihách, pro jejich řemeslnou preciznost, pro jejich snahu o přesný otisk skutečnosti.

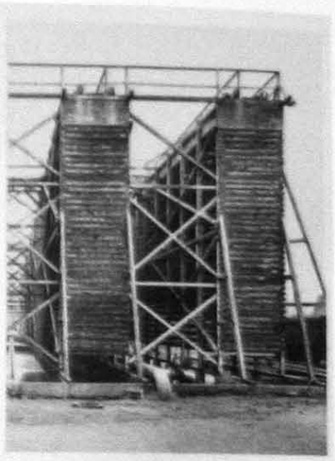
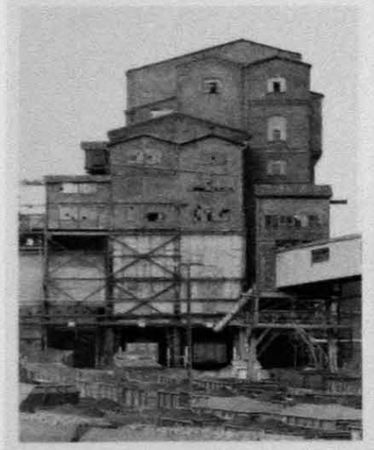
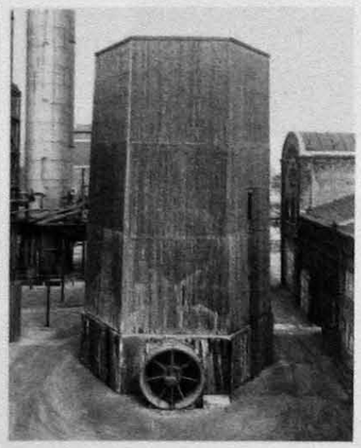
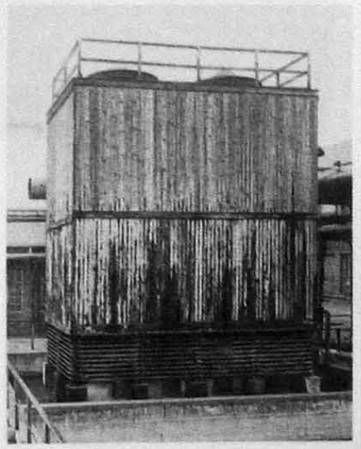
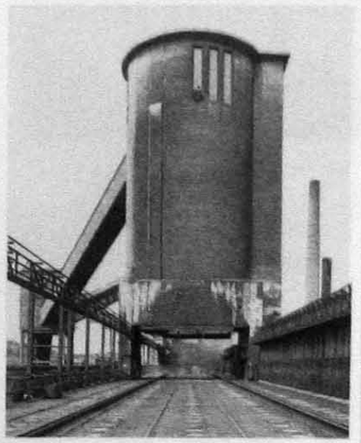
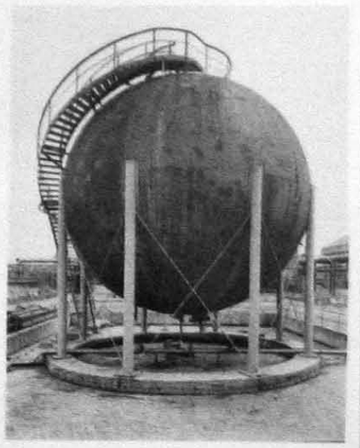


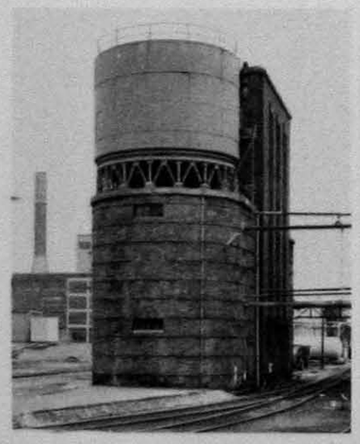
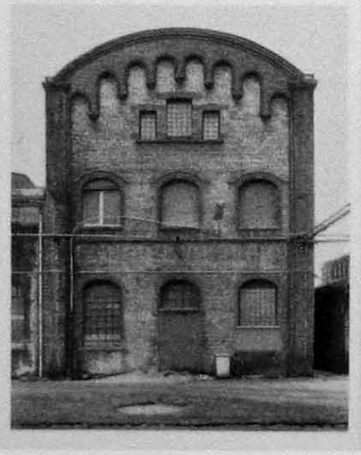
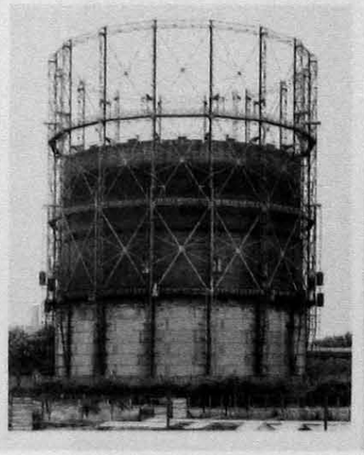
Metropolis, Paul Citroen

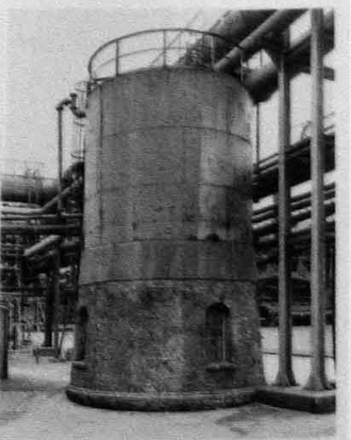
V roce 1958 ho inspirovaly fotokoláže dadaistů, především *Metropolis* Paula Citroena. Dadaisté také využívali formu opakování a řazení, jen s jiným přístupem. Koláže jsou vlastně série fotografií či obrazů navrstvených na sebe. Jednotlivé části koláže často obsahují společný faktor, či se vzájemně doplňují a tak spojením dávají celému obrazu konečný smysl. Věcná výpověď je ale skryta pod umělcovou estetickou prioritou. Právě ony související jednotlivosti, které tvořili dadaistickou koláž, inspirovali Bechera ke zrození jeho tvůrčího principu. To co bylo v kolážích spojováno, mělo podle jeho nového přístupu zůstat precizně rozeznatelné vedle sebe. Jen tak se



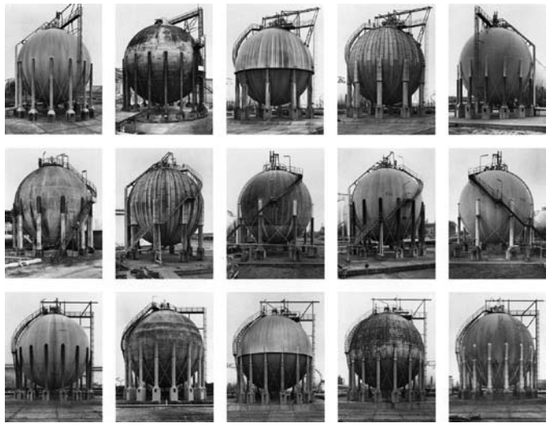



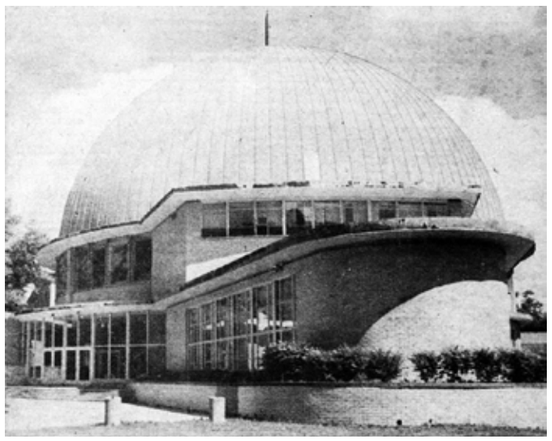




z jednotlivostí dá objektivně prezentovat celek.
Hilla Becherová, rozená Wobeserová, se už od svých třinácti let věnovala fotografii. Absolvovala tříletý učební program v Postupimi u profesionálního fotografa Waltera Eichgruuna. Studenti fotografovali převážně zámky a zahrady Sanssouci. Získala tedy základy fotografování architektury, zároveň ji však zajímalo i k téma krajiny.



Projekt systematického fotografování průmyslových staveb (vodní věže, vysoké pece, plynové bomby, obilné šachty a podobně) začali Becherovi již koncem padesátých let. Zdánlivě objektivní a vědecký charakter projektu byl zčásti sporným návratem k 'přímé' estetice a sociálním tématům let dvacátých a třicátých v reakci na sladkou sentimentální subjektivní fotografickou estetiku, která vznikla v rané poválečné době. Tento návrat k předválečným paradigmatům se dá vnímat jako logická alternativa k emocionálně zatíženému humanismu. Rodí se nové umělecké směry pracující spíše s rozumovým obsahem, jako minimalismus, konceptuální umění.....
Únava z estétství a subjektivismu, z jakýchsi krásných lží, byla cítit i v architektuře. První generace moderny, především Erich Mendelsohn a Le Corbusier, byli fascinováni jasně konstruovanými budovami předválečných let. "Racionální pracovní postup propojuje jednotlivé prvky - buňky sýpek a třídící pás, sací zařízení a příslušnou mechaniku - v dokonalý celek, v jasný výraz produktivní vůle," píše Mendelsohn v úvodu své knihy *Rusko-Evropa-Amerika*.



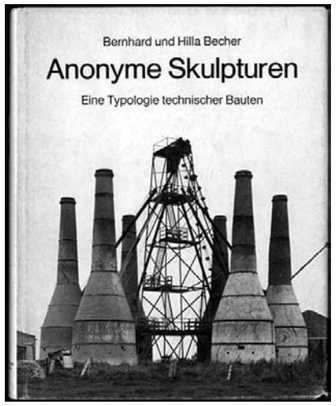
Synagoga v park Cleveland Heights je jednou z nejvýznamnějších staveb Erica Mendelsohna.

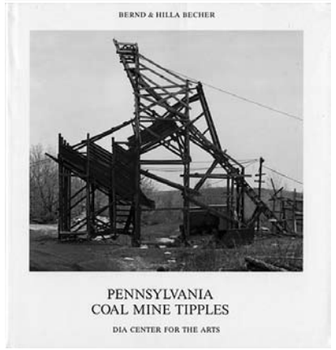
Le Corbusier začíná své hlavní dílo *Stavitelé budoucnosti,* a střízlivé fotografie, které zde používá, mají mnoho společného s fotografiemi manželů Becherových.
Systematická, téměř vědecká studie Karla Blossfeldta, Alberta Regner-Patzsche a Augusta Sandera - to jsou první vlivy na formování fotografického principu Becherových.
Zejména Sanderův celoživotní projekt sociologických portrétů poskytl Becherovým metodickou a afektivní strukturu pro jejich vlastní typologický postup. Dalším vlivem byla průmyslová ikonografie. Becherovi sbírali staré průmyslové fotografie objektů, a tím narazili na lapidární styl fotografů, z něhož vědomě převzali některé prvky: pohled z co nejvyššího stanoviště, důraz na funkční části architektury, záměrně šedé, nedramatické nebe, hloubka ostrosti, apod.

Výsledná forma, jakou si Becherovi zvolili k prezentaci svých fotografií, zdá se být ovlivněna vědeckou fotografií s jejími pokusnými řadami. A to především Muybridgovými fotografickými sekvencemi dokumentujícími pohyb lidí a zvířat.
Věci, které je pro jejich zdánlivou podobnost těžko rozeznat, mohou být totiž poznatelné přímým srovnáním v jejich odlišnosti. Jednotlivé není samo o sobě tak důležité jako rozdílnost s jiným.
Právě díky podobnosti reprodukčních principů vnějšího zjevu, kterou Becherovi na svých snímcích uplatňovali, obsahuje každý objekt i něco ze své individuální formy. Čím více je tedy objektů srovnání, tím více se projevuje jedinečnost zdánlivě opakující se formy. Právě konceptem sérií dosáhli Becherovi skutečné sílz svých fotografií. Forma opakování a rytmu mezi jednotlivými snímky (a stejně tak mezi jednotlivými sériemi) je hlavní myšlenkou jejich konceptu.
Jak sami přiznali, jejich cílem bylo produkovat více či méně dokonalé řetězce různých forem a tvarů, jakousi uměleckou charakteristiku struktury. Uctívali jednotlivé stavby a jejich detaily celistvě v jakési bezčasovosti, v jakési věčnosti.
Neřadili je podle geopolitického ani chronologického principu. Popisky k fotografiím sice obsahují přesná fakta, a to uvedení roku a místa stavby, ale jde o údaje čistě informativní. Koncept na nich nestojí ani nepadá.
Dalším aspektem, který tvořil kostru konceptu, byl jejich disciplinovaný závazek k jednotnému vidění - závazek, který v průběhu půl století, v různých částech světa, v tisíci fotografiích, precizně dodržovali.
Jejich systém je založen na důsledném souboru procedulárních pravidel: standardizovaný formát, poměr velikosti objektu k zemi, čelní pohled, totožné nebo alespoň co nejpodobnější světelné podmínky, které následně sjednotili fotografickým zpracováním, absence lidské přítomnosti, důsledné využívání chromatického spektra černobílé fotografie bez patosu tvrdých stínů, přesná uniformita v tiskové kvalitě.
S velkou trpělivostí tak vyvinuli specifický obrazový jazyk; čistě dokumentární, záměrně nesubjektivní druh snímků.

Minimalismus, konceptuální umění, nová topografie [1] - všechny tyto termíny jsou pro jejich tvorbu zástupné jen částečně. Svojí první publikaci, vydanou roku 1970, nazvali Becherovi výmluvně *Anonyme Skulpturen: Eine Typologie technischer Bauten (Anonymní Sochy: Typologie technických budov)*.
Kniha s pevnou vazbou formátu 228x286 mm obsahuje 194 fotografií a stručné popisné texty (v angličtině, francouzštině a němčině). Jde o vzácnou ranou monografii Becherových, která byla zařazena mezi stovku nejlepších knih

[1] Od poloviny padesátých let do poloviny let sedmdesátých krystalizoval nový trend ve fotografii *New Topographies - Nová topografie*. Termín pochází ze stejnojmenné výstavy, kde byl poprvé identifikován jako hnutí. Výstava, jejíž plný název byl *New Topographies: Photographs of Man Alterned Landscape*, se uskutečnila v roce 1975 v Muzeu fotografie v George Eastman House Rochester v New Yorku.
Toto hnutí se vyznačuje specifickou estetikou, pro kterou je charakteristický deskriptivní objektviní pohled, přímý vstup do reality podpořený většinou dokonalou velkoformátovou technikou. Častý je také chladný, někdy až vědecký konstatující pohled, zaměřený na městskou periferii, industriální prostředí a veřejné prostory, pod kterým se však většinou skrývá jistý sociálně kritický tón. Konceptem je často typologie určitého jevu od industriálních struktur až po člověka.
Vystavující: Robert Adams, Lewis Baltz, Becherovi, Joe Deal, Frank Gohlke, Nicholas Nixon, John Schott, Stephen Shore, Henry Wessel.





ZÁPISKY Z DENÍKU
Neděle, 20. srpen 1972, Belgie

Po další velmi studené noci svítí slunce svítí opět jasně.
Ve skutečnosti je světlo pro věže trochu moc silné (dvojitá vodárenská věž v Chapelle-lez-Herlaimont), Bernd to bere tak jako tak ... takže jsme směřovali k Monceau 14, doufajíce, že na kopci v neděli nikdo nebude. Ale jsou tam lidé z důlní společnosti. Žádáme je, aby odešli - nemají žádné námitky. Světlo šlo ze západního směru, takže jsme jeli radši na Svatý Theodor, odkud se nám podařilo získat dobrý záběr na hlavní část. Pozadí je občas osvětleno slunečním světlem, takže silueta je vynikající. Plahočíme se nahoru a dolů po horách tentokrát s těžkými zavazadly, které nás vyčerpávají. Máme hotovo asi za dvě hodiny a jedeme zpátky do Monceau Fontaine 14. Autem je možno vyjet jen do poloviny kopce. Bernd tedy dál stoupá sám jen s malým stativem, ale nemá dost energie dostat se na samý vrchol. Tak jedeme domů. Kazety jsou stejně plné.

dvacátého století. Setkáváme se zde již s onou prezentační formou jakýchsi mřížek. Tu si Becherovi vyvinuli během experimentů v šedesátých letech. Seskupení fotografií diskrétně zarámovaných do jednoho velkého tisku, za účelem usnadnění přímého a bezprostředního srovnání motivů. Fotografie jsou uspořádány bez hierarchie, podle druhu funkce konkrétních staveb. Rozdíly a podobnosti mezi souvisejícími motivy se následně objevují jako variace na ideální formu, vzhledem k tomu, že struktury jsou členy rodiny téhož druhu.
V letech 1989-91, pro výstavu v *Dia* v New Yorku, zavedli Becherovi další prezentační formu: jednotlivé fotografie o velikosti 50x60 cm jsou předloženy jednotlivě a nikoli jako mřížková tabla. Vystavovali soubory *Water Towers - Vodní věže* (1988), *Blast Furnaces - Vysoké pece* (1990) a *Pennsylvania Coal Mine Tipples - Pensylvánský uhelný důl Tipples* (1991). U příležitosti této rozsáhlé výstavy vyšla kniha *Bernd & Hilla Becher: Pennsylvania Coal Mine Tipples*, New York: Dia Center for the Arts, 1992, s předmluvou samotných autorů. Kniha zaměřená na jednu konkrétní továrnu tak dokumentuje rychlé umírání průmyslového věku. Popisky k fotografiím obsahují vedle samotného názvu stavby také datum, kdy byla továrna postavena a kdy snímek vznikl.
Trvají na tom, že "fotografie by měly vždy zobrazit všechny detaily a textury materiálů; forma mluví sama za sebe, a stává se čitelnou".
V roce 1999 přicházejí s transparentnějším a věcnějším termínem - svoji knihu pojmenovávají *Basic Forms (Základní formy)*.

Becherovi svým pozdně modernistickým přístupem, zaměřeným na formální strukturální a sériové postupy, významně ovlivnili další generaci umělců, a to nejen svých studentů na düsseldorfské umělecké akademii.



Düsseldorfská akademie

Na rozdíl od výtvarného umění, jehož význam potvrzuje rozmach nově zakládaných soukromých galerií, musela fotografie v Německu jako samostatná umělecká forma dlouho bojovat o své uznání.
Průlom nastal v 90. letech se světovým úspěchem žáků Bernda a Hilly Becherových z düsseldorfské akademie umění.
Podle německého akademického práva není povoleno zaměstnat do funkce profesorů manželský pár. A tak v roce 1976 nastupuje oficiálně na dusseldorfskou školu jako vedoucí profesor ateliéru fotografie jen Bernd Becher. Ve skutečnosti se na výuce podílí společně se svojí ženou Hillou. Studenti tak získali podněcující, uměleckou scénu výborně znající a lidsky prvotřídní učitele. Za zmínku stojí, že v době, kdy na škole působili manželé Becherovi, vedl ateliér sochařství Klaus Rinke. Jak je možno vypozorovat z jeho tvorby, s manžely Becherovými si velice dobře rozuměli a dá se mezi nimi najít jakási tvůrčí paralela. Rinke se kromě sochy věnoval instalacím, performancím a fotografii. Jeho fotografická práce je konceptuální a obsahuje opakující se prvky s cílem potvrzení informativního záměru.


Klaus Rinke

Becherovi ve výuce upřednostňují *aby si studenti zpracovávali svá témata systematicky a důsledně a aby si je nacházeli sami. (*citováno z *Odpovědí na mé otázky*, Wulf Herzogenrath, 1992)
Fotografické práce jejich žáků spojuje několik rysů: fotografie jsou nearanžované, jasné pohledy na blízké okolí umělců, ukazují sociální sílu společnosti v jejích ulicích, budovách, interiérech, bytových detailech, v sociálních vazbách.


Klaus Rinke - Von Innen nach Aussen-von Aussen nach Innen

Fotografie se neorientují na voyeurské chování pozorovatele, naopak jsou objasňující, analyzující, představující, neboť na nich není nic, co by bylo umělcem aranžováno, ale pouze to, co je možná co nejobjektivněji reprodukovat.
Dalším faktem je, že všichni pracují bez uměleckých pomůcek velkého nasvícení či jiných zásahů. Nechávají svět, aby prezentoval sám sebe, nejlépe v momentu jistého klidu a koncentrace. Tento klid míst není ani umělý, ani emoční. Jde většinoou o statické fotografie, což se slučuje s metodou dlouhých expozičních časů. To vyžaduje klid a koncentraci i při pozorování takovýchto fotografií, tedy nároky, které se zdají v současné době plné rychlých střihů téměř neuvěřitelné.
Zatímco Bernd a Hilla Becherovi mapovali industriální stavby minulosti, v podstatě všichni jejich žáci obrátili pozornost k prvkům současného světa.

Opustili důsledné zachycování architektonického celku, jeho centrální umístění v obrazu a neutrální pozadí. Upřednostnili fragment a konkrétní pozadí.
Ale pořád ještě se snaží o udržení zájmu o typovou příbuznost a obrat k reprezentaci „nového“ a „soudobého“. Tím se absolventi düsseldorfské akademie nakrátko stali misionáři globální kultury.
Společným aspektem práce Becherových a jejich žáků je znatelný vizuální odstup od okolí, a zároveň fascinující obsahová blízkost.

HÖFER
Candida Höfer našla svoje téma koncem 70tých právě při studiu na dusseldorfské akademii u manželů Becherových. Specializuje se na fotografie interiérů a společenských prostorů, které však nezpracovává s přísností černobílé fototechniky svých profesorů. Používá velkoformátové barevné fotografie. Málokdy je volena symetričnost zobrazení, pocit prostoru vytvářejí a zároveň architekturu podtrhují častěji intuitivně zvolená šikmost a lehce diagonální ubíhající linie. Od počátku osmdesátých se na jejích snímcích přestávají objevovat lidé. Höfer se tak plně soustředí na vědomé opakování prázdných rozlehlých prostorů. Důraz na uspořádanost jednotlivých částí interiérů vyvolává pocit čisté účelnosti. Důležitou úlohu v jejích fotografiích hraje světlo. Höfer dává přednost prostorům, které jsou zality denním světlem. Nevolí ho ale kvůli vytvoření dramatična, jde spíš o jakousi poetickou metaforu odlesku zanikajícího času v portrétovaných prostorách, jejichž “skvělá doba” už je za zenitem a ony jsou teď opuštěné. Jsou tím světlem jakoby zakonzervované ve své plné kráse, ve své pravé podstatě. Zdají se být více raženy minulostí než současnotí.
Dalo by se říct, že její fotografie zachycují psychologii sociální architektury.

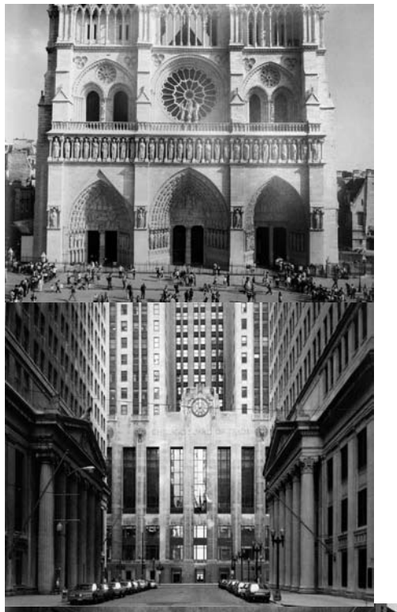




Fotografuji ve veřejném a poloveřejném prostoru.Tyto prostory jsou přístupné každému. Jsou to místa, kde se můžete setkat a komunikovat, kde můžete sdílet nebo obdržet vědomosti, kde si můžete odpočinout a zotavit se.

STRUTH

Thomas Struth navštěvoval düsseldorfskou akademii v letech 1973 - 1980. Nejprve studoval malířství pod vedením Petera Kleemanna a Gerharda Richtera. Jak sám uvádí, vyzkoušel do sytosti všechny techniky zobrazení, co si jen lze představit. Uvědomuje si, že ho zajímá více zobrazované než zobrazování, končí tedy s malováním a přechází do ateliéru fotografie k manželům Becherovým. Jeho rané práce jsou černobílé pouliční scény prázdných ulic světových měst. Jde o fotografie, které jsou pro jednotlivá města obzvlášť typické a pohromadě mají zezřetelnit strukturu jejich rozdílných podob. I přes rozmanitá témata, která si k fotografování vybírá, se vlastně v jádru neliší. Obrazy svou vyvážeností a dokonalostí vyplňují prázdné ulice a dávají jim jakési neosobní kouzlo.



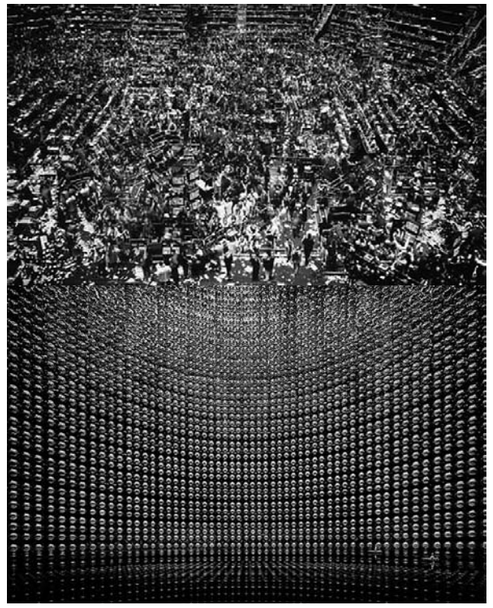




Redukuje záběry na jasné geometrické sítě, které vypadají jako z učebnice o fotografické kompozici. Z tohoto pohledu se nám pak vyjeví rozdílná města stejně. Vnímáme jejich podobnosti a je znatelný obecný charakter moderního životního prostoru.
V polovině osmdesátých let se Struth ve své tvorbě vydává novým směrem. Rozhodujícím zlomem bylo setkání s psychoanalytikem Ingo Hartmannem. Struth se začíná zajímat o zobrazení křehkého nitra člověka. Lidé na Struthových fotografiích se zvláštně usmívají; jakoby zaraženě stojí, pokoušejí se nepohnout. Struth používal při portrétování lidí dlouhou expoziční dobu, většinou jednu sekundu. To vyvolává jakýsi iritující dojem, že chtějí vlastně odejít, ale nemohou. Zůstávají tedy a dívají se upřeně do objektivu. Tímto konceptuálním přístupem dokázal Struth, že i přes lidskou jinakost lze vypozorovat vždy něco, co nás spojuje. A to má možnost pocítit i sám divák, který se při pohledu na jeho portréty stává vlastně v něčem totožným s člověkem, na kterého se dívá. Smysl jednotlivých Struthových fotografií nelze nalézt, neboť se vzájemně doplňují. Fotografie-panoramat měst, fasád kostelů a muzejních interiérů, jednotlivých lidí a rodin, lesů a džungle, mají obvykle až téměř klinickou objektivitu. Struth sám řekl, že fotografie "má jasný jazyk, který hovoří otevřeně nejen o svém obsahu ... ale také o vztahu fotografa ke snímaným věcem. V tomto ohledu je fotografie vždy objektivní." Struth tak dokazuje, že umění může "komunikovat" na univerzální rovině vnímání, což je po letech diskuzí o ideologických, kulturních či psychologických předsudcích v umění docela osvěžující sdělení.

GURSKY

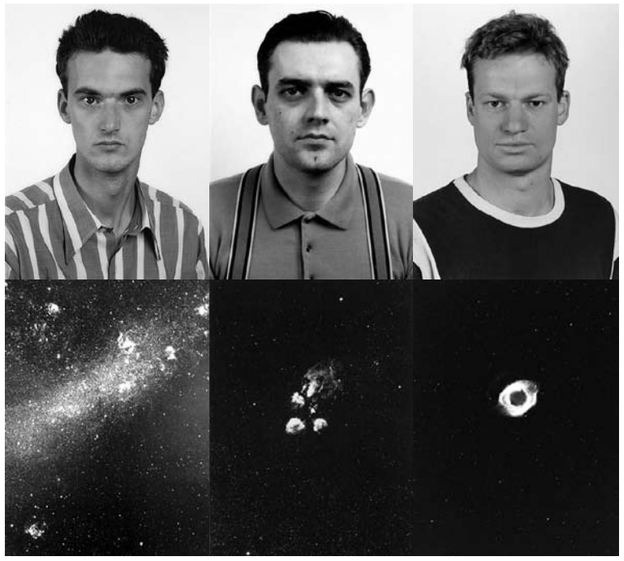
Častým motivem fotografií Andrease Gurského je architektura, zájem o prostor (topografii) města, nebo o části mnoha světových metropolí. Gursky pracuje s konceptuálním přístupem k fotografii. Jeho výtvarný přístup a fotografické schopnosti setřely hranici mezi výtvarným uměním a fotografií.
Zajímají ho symbolické, často znepokojující obrazy naší doby, kde se ztrácí akcent na obsahovost obrazu. Zachycuje prostor, ve kterém se člověk denně ocitá a kde prožívá určitou část svého života. Ať už je to supermarket, burzovní palác nebo muzeum, skleněné paláce, jejichž útroby nemají daleko k včelím úlům, koncertní sály či sportovní soutěže. Ohromné množství vzájemně se prolínajících struktur života a staveb. Gurskyho prezentace reality je často



vytvořena kombinací více stejných záběrů, které jsou snímány jen v krátkém časovém intervalu, aby nebyly narušeny světelné podmínky. Snímky jsou následně digitálně upraveny v jednu fotografii, v jeden pevný geometrický charakter. Smysl Gurského práce je sice založen na vymýšlení si neexistující reality, ale za účelem zhuštění skutečnosti. Tím jakoby zdůrazňuje pravdu o tomto světě. Na jeho fotografích je velké množství detailů, které společně utvářejí výslednou výpověď. Kritéria volby, které lze nazvat i stylovými, jsou přesahující: pohled na rozsáhlé prostory, v nichž často i velké množství lidí mizí jako mravenci; většinou z nadhledu jako v holandském malířství 17. století na velkých krajinách nebo při breughelovských scénách, které zobrazovaly křesťansko-morální témata vždy na malých epizodách. Až na druhý pohled vidíme, že je horizont zatarasen, pohled sice těká daleko, ale dálky nedosáhne. Gursky volí velké tisky (2 × 5 metrů a více) a ty se tak stávají důležitým aspektem jeho fotografií. Výraznou roli hraje barva, neboť se zde lidé i přes svou malost a ztracenost profilují a vyčleňují z přírody, průmyslových objektů a architektonických mas. Masa lidí se dokonce někdy stává ornamentem a přesto si jedinec svůj prostor nejspíše zachoval, i když by tématem mohla být citace Gaughina *Odkud přicházíme a kam jdeme*. V následujícím výroku Gursky dokládá, že i při natolik věcných a objektivních koncepcích je umělcův pohled ražen individuálně.
"Na závěr bych chtěl dodat ještě biografickou poznámku. Jsem jedináček a dobře si vzpomínám na své dětské touhy po bezpečném závětří. Proto nepřekvapuje, že neustále tematizuji lidské skupiny, které se ve svém setrvačném bytí snaží dosáhnout kolektivního pocitu smyslu."
(Rozhovor Bernharda Buurgiho s Andreasem Gurskym, v katalogu *Gursky*, Kunsthalle Zuurich, Verlag Buchhaldung Walter Koonig, Kolín 1992, str.37)

RUFF

Thomas Ruff začínal fotografováním krajiny. Poté během devadesátých let přešel na portréty. Fotografoval většinou své spolužáky z düsseldorfské akademie umění. Kombinoval typologický způsob svých učitelů Becherových se sériovým postupy a základními strukturami minimalismu. Jeho rané portréty byly černobílé a malých formátů. Brzy se přeorientoval na barvu, kdy používal jednobarevných pozadí. Záběry záměrně odkazují na neutralitu podobnou kriminalistickým fotografiím, s důrazem na fyziognomii tváře. Využívá přímého ateliérového světla, bez náznaků dramatična. Fotografie jsou technicky dokonalé, je vidět každý pór, každý jednotlivý vlas. Právě tento "všední" přístup má učinit tváře srovnatelné v jejich individuálnosti. Stejná výpověď jako u prací Becherových.



Myšlenky a pocity modelů jsou tak jen zástupné, jsou těsně mimo dosah. Série obsahuje portréty mladých lidí, většinou z okruhu přátel a známých fotografa, a tato jistá příbuznost portréty zdánlivě spojuje. Dá se pocítit Ruffův apel na všechny ty reklamní tváře, co na nás hledí z billbordů či inzertních stránek časopisů, které jsou angažované a jejich převážně veselé,šťastné pohledy se tak stávají uniformními. Ale Ruffa zajímá rozdílnost tváří v jejich samotné podstatě. Neskrývá je proto do uměle vyvolaných emocí. Jde o jakousi studii lidských typů. Už v tomto souboru začal Ruff používat velkých tisků. Fotografie dosahují formátu až 2 metrů.
Fascinace realitou a současně zdrženlivý formální přístup se stává v duchu Duchampa a Cage zřetelnějším v dalším jeho cyklu.
Ruff posouvá hranice umělecké fotografie. Série se skládá z obřích tisků hvězdné oblohy. Negativy pocházejí z archivu *Evropské jižní observatoře* a z *Mezinárodního výzkumného centra* (poušť Atacama v Chile). Temnota vesmíru a bělost hvězd stojí v ostrém kontrastu. Fotografie nám s jakousi samozřejmostí ukazují seskupování hvězdné oblohy, její zdánlivě blízké i vzdálené zákoutí. Takováto prezentace je zcela mimo jakoukoliv uměleckou svévoli. Soubor *Star (Hvězdy)* má tak zároveň intelektuální, osvětový, ale i možná nechtěný emoční a metafyzický význam. Jasné zobrazení reality, která je však lidem naprosto neznámá a tak vlastně i nepochopitelná. Ruff v jednom rozhovoru z roku 1993 říká: "V osmnácti letech jsem se musel rozhodnout, jestli se chci stát astronomem nebo fotografem. Můj soubor *Star* je také jakousi poctou Karlu Blossfeldtovi, který ve dvacátých letech svými snímky ukazoval a vysvětloval studentům základní struktury archetypů. Jeho záměr byl vlastně vědecký, ale jeho přístup měl silné znaky umělecké fotografie. Mám rád tyto přesahy."
Ruff ve svém dalším významném souboru pokračuje v přístupu "sběratelském". Tentokrát si vybírá internetové záběry pornografických scén. Jde tedy o soubor jakýchsi zcizených aktů. Ruff špatnou kvalitu internetových dat ještě zvýrazňuje rozostřením a dává tak jen tušit, co se na fotografiích odehrává. Jednotlivosti či detaily snímaného zde nejsou důležité, hlavní úlohu hraje, i přes efekt rozmazání, výběr zachycených situací. Ty jsou dostatečně srozumitelné. Tímto přístupem Ruff jakoby chladně bez konkrétního záměru ukazuje lidská těla v různých polohách. Nejde mu o provokující přístup, který forma pornografie většinou vyvolává. Ani z jeho vybraných snímků není sexuální podtext tím dominantním.
Hlavní výpověď Ruffových fotografií spočívá opět v jejich řazení, smysl nám dochází v celistvosti souborů. Ruff k tomu dodává: "Samostaná fotografie musí fungovat ve skupině stejně jako sama"

SASSE

I Jörg Sasse, jako většina studentů Becherových, začínal černobílou fotografií. U něho lze chápat tuto potřebu jako koncentraci na zvládnutí a vůbec nalezení objektivní formy kompozice. Ta v jeho fotografiích hraje stěžejní roli. Fotografie architektury, lidí či předmětů tak fungují na stejném principu. Podporují čistou mechaniku vnímání. Sasse vlastně fotografuje figurativní obrazy. Nejde mu o hledání záhady, ale spíše o poukázání na tvarovost a obsahovou prázdnotu. Sasse ve snaze o co nejjasnější zobrazení banálnosti, následně své snímky digitálně lehce upravuje podle předběžných skic. Těmito pomocnými kresbami si dopředu určuje jakousi kostru konceptu. Právě v oné banálnosti je síla Sassových fotografií, která se častým výskytem stává vlastně svůdnou. Připomíná



tak, že fotografie, jako ukázka zmrazeného pohledu, patří v první řadě a především do sféry rozumové. Jeho fotografické obrazy mají konkrétní vizuální logiku. A to je jakýsi trend, který i přes rozmanitost Sassova záběru, můžeme sledovat ve všech jeho fotografiích.
Na rozdíl od mnoha svých kolegů z dusseldorfské školy opouští princip seriality a vytváří unikátní kousky.
Důležitým aspektem Sassovy práce jsou také názvy fotografií. Precizní údaje - místo a čas - spíše ironicky popisují protiklad bezčasovosti. Strohé fotografie předmětů každodenního používání, s důrazem na jejich design, nám připadají jako samozřejmě bezčasové a prosty jakékoliv vazby, bez místního zakořenění.

Závěr

Téma opakování a řad ve fotografii má rozhodně širší rozsah.
Podtitulem *Srovnávací koncepty s typologií Becherových* jsem výběr omezila opravdu na nebližší, nejzákladnější a nejvýstižnější paralely. Snažila jsem se tím také určitých způsobem definovat práci manželů Becherových, kteří jsou svým osobitým přístupem k fotografii těžko zařaditelní do konkrétního uměleckého proudu. Teoretici je zmiňují mezi konceptuálními umělci, minimalisty, zastánci nové topografie, atd.
Pro mě byly v této práci určující tři hlavní charaktery objevující se v díle Becherových - opakování, řady a typologie. Tyto obsahy jsem pak hledala jak v pracích umělců, kteří mohli přímo inspirovat manžele Becherovi, tak i v těch, které oni sami následně inspirovali.

Prameny

William Sheldon, Atlas of Men
Immanuel Kant, Kritika soudnosti
Brockhausův naučný slovník
Verlag MUNRO UNVERZAGT, Reihung / Ordnung muß sein, aber ist Sein Ordnung?
Mircea Eliade, Mýtus o věčném návratu
Eadweard Muybridge, Animal Locomotion
“Před vernisáží”, Arts and Antique, léto 2008
Bernard Rudkofsky, Architektura bez architektů - úvod do anonymní architektury
Erich Mendelsohn, Rusko-Evropa-Amerika
Le Corbusier, Kommende Baukunst
Werner Gräff, Es kommt der neue Fotograf
Karl Blossfeldt, Pratvary umění - fotografické obrazy rostlin
August Sander, Tvář doby
Albert Renger-Patzsch, Svět je hezký
Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit
Soll Le Witt, Wall
Soll Le Witt, Odstavce o konceptuálním umění, Ateliér č.16
Daniel Marzona, Minimalismus
Moira Roth, Interview with John Baldessari
Whitney Museum, Ed Ruscha Photographer
Cage, samizdat 8
Wolf Herzogenrath, Odstup a blízkost
Carl Andre, A note on Bernhard and Hilla Becher
Bernd a Hilla Becherovi, Typologie průmyslových staveb
Bernd & Hilla Becher, Kunst Zeitung No 2
Bernd & Hilla Becher, Pennsylvania Coal Mine Tipples
Bernd & Hilla Becher, Basic Forms
Bernd & Hilla Becher, Eine Typologie technischer Bauten
Bernd and Hilla Becher, London: Arts Council of Great Britain, Text: Lynda Morris
Susanne Lange, Über die Arbeit von Bernd und Hilla Becher
Susanne Lange, Bernd und Hilla Bechers Industriearchitektur: Ein künstlerisches Kulturerbe
Michael Fried, Why Photography Matters As Art As Never Before
Interview s Thomasem Ruffem, katalog Binationale Kunsthalle Düsseldorf
Rozhovor Bernharda Bürgiho s Andreasem Gurskym, v katalogu „Gursky“
Tomáš Souček, Jasanský/Polák, diplomová práce FAMU
www.wikipedia.org