Čeští a slovenští fotografové na Bauhausu

Jana Nováková

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Opava, 2008

Čeští a slovenští fotografové na **Bauhausu**

Jana Nováková

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Opava, 2008

Čeští a slovenští fotografové na **Bauhausu**

BAKALÁŘSKÁ TEORETICKÁ DIPLOMOVÁ PRÁCE

Obor: Tvůrčí fotografie
Vedoucí práce: prof. PhDr. Vladimír Birgus
Oponent: Odb. as. MgA. Tomáš Pospěch

Jana Nováková

Slezská univerzita v Opavě
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Institut tvůrčí fotografie

Opava, 2008

DĚKUJI,
za neocenitelnou pomoc a odborné vedení předkládané práce panu prof. PhDr. Vladimíru Birgusovi. Dále Josefu Repkovi a Milanu Matouškovi za technickou pomoc a v neposlední řadě Kateřině Rivolové za editorskou práci.

PROHLAŠUJI,
že práci jsem vypracovala samostatně za použití pouze citovaných pramenů a literatury.

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

V Opavě, 3. září 2008

Jana Nováková

OBSAH:

I. Rozhodnutí pro toto téma 5

II. Bauhaus 6

III. Čeští a slovenští fotografové spojení s Bauhausem 16

IV. Zdeněk Rossmann 24

V. Marie Rossmannová 27

VI. Jindřich Koch 30

VII. Irena Blühová 32

VIII. Ladislav Foltyn 37

IX. Vliv Bauhausu na budoucí generace 42

X. Závěr 47

XI. Seznam použité literatury 48

XII. Jmenný rejstřík 50

I. Rozhodnutí pro toto téma:

Proč jsem se rozhodla pro téma českých a slovenských fotografů studujících na Bauhausu?

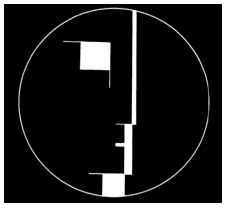
Téma Bauhausu, avantgardy a tato historická doba byly zpracovány mnohokrát, ale málokdy se dočtete bližší informace o našich umělcích. Většinou se autor věnuje nejznámějším jménům spojeným s touto dobou, rozvoji Bauhausu a většinou také rozdělení, které spočívalo v průmyslovém vývoji, a tím také používání nových materiálů.

Má práce by naopak měla obsahovat informace o jednotlivých fotografech, i když se samozřejmě zmíním o Buahausu jako takovém, o tehdejší sociální situaci a historickém vývoji.

Myslím si totiž, že čtenář, který by si neuměl přesně vybavit informace spojené s tehdejší dobou, by byl ochuzen o důležitá fakta, která by později musel hledat v jiných publikacích, a tím by má práce postrádala svůj význam.

Jana Nováková

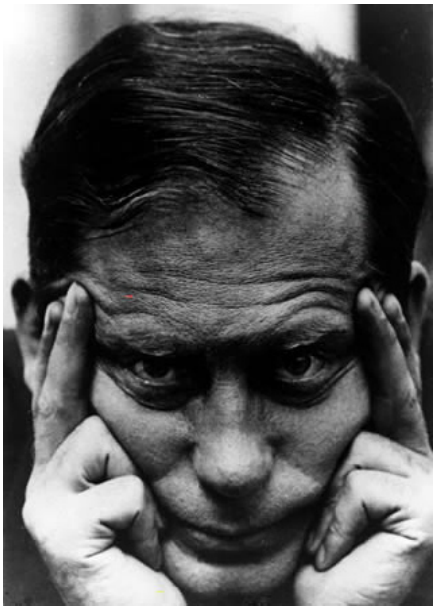
II. Bauhaus



Jak už jsem naznačila v úvodu své práce, chtěla bych jednu kapitolu věnovat škole jako takové. Fotografům, kteří na Bauhausu studovali, dopřejeme dostatek místa v dalších částech práce. Myslím, že pro „vplutí" do děje té doby je to vhodný začátek.

Co se lidem vybaví, když vyslovíme slovo Bauhaus? Většinou je to design, škola, průmysl nebo třeba moderní materiály, jako jsou sklo nebo kov. Málokdo však odpoví slovem fotografie. Ještě méně lidí si spojí Bauhaus jakožto německou školu s českými a slovenskými umělci. Přece jen tam studovali a dokonce byli velmi úspěšní.

Bauhaus byla státní umělecká škola, založená ve Výmaru v roce 1919 německým architektem Walterem Gropiem. Jednalo se o první avantgardní uměleckou školu a první vysokou školu designu na světě. Gropius byl ředitelem od jejího založení. Ve svém manifestu z roku 1919 uvedl: „Architekti, sochaři a malíři se musí vrátit k řemeslu. Konečný cíl všech tvůrčích činností je budova." Je tedy patrné, že Gropius chtěl vytvořit kolektivní dílo, v němž by neexistovaly hranice mezi dekorativním uměním a řemeslem. Tak vznikla racionální struktura školy, ve které se slučovaly veškeré disciplíny potřebné při navrhování budov. Dále se zde nabízely obory v řemesle, typografii, fotografii a komerčním i průmyslovém designu, v sochařství a malířství. Jsou zde navrhována radikální řešení výuky a později i výroby.



1. Walter Gropius,
Foto: L. Moholy

2. Zaměstnanci v Gropiově atelieru,
Foto: E. Collein

Každý žák bez ohledu na svůj studijní obor prošel kursem věnovaným formě, materiálu, barvě a jejich využití, který trval půl roku. Po úspěšném absolvování kursu následovalo tříleté studium, které se skládalo z umělecké části a dílenské praxe. Postupně zde vyučovali Johannes Itten, László Moholy-Nagy a Joseph Albers. V Desavě, kolem roku 1925, se tento systém změnil. Později vedli dílny i bývalí žáci Bauhausu. Takto koncipovaná výuka představovala revoluci v systému uměleckého školství.

Joseph Albers při přednášce, 1928/1929, Foto: Umbo

Bauhaus můžeme v podstatě rozdělit na tři části, dokonce bych si troufla tvrdit, že tento „rozpad" do charakteristických částí byl způsoben příliš silnými povahami ředitelů či některých pedagogů.

V praxi to znamenalo razantní změnu v přístupu k umění pokaždé, když nastoupilo nové vedení nebo nový profesor. Jako příklad bych uvedla stěhování školy z Výmaru do Desavy, kdy byl přerušen obchod s hrnčířskou hlínou, což byl velmi přínosný finanční zdroj. Dalším příkladem nám může sloužit Němec Ludwig Mies van der Rohe, který po svém nástupu na ředitelskou židli změnil školu na soukromou. Můžeme se pouze dohadovat, zda jí to pomohlo k jedinečnosti nebo naopak.

Na začátku školy můžeme nazvat Bauhaus jako expresionistický. Inspirací je anglické hnutí Arts and Crafts (v překladu „Umění a řemeslo"), které vzniklo v druhé polovině 19. století jako protest proti designu viktoriánské doby. Jeho cílem bylo zrušit stávající hranice mezi umělci, návrháři a řemeslníky.

Na Bauhausu převládá středověký model. Základní principy ustanovené anglickým řemeslníkem a spisovatelem Wiliamem Morrisem s Hnutím umění a řemesel byly: Umění musí splňovat potřeby společnosti a nedělat rozdíl mezi krásným uměním a praktickým řemeslem. Také byl kladen důraz na prozíravější zásady, říkající, že moderní umění a architektura musí odpovídat potřebám a vlivům moderního průmyslového světa a že dobrý design musí být esteticky příjemný i technicky působící. Dílenští mistři, jako byli Paul Klee, Vasilij Kandinskij, Oskar Schlemmer nebo Johanes Itten, jsou v mnohém spojeni se skupinami Der Sturm a Der blaue Reiter.

Následoval Bauhaus konstruktivistický a to v době, kdy Ittena na učitelském křesle v roce 1923 nahradil László Moholy-Nagy. Švýcar Itten byl v době svého největšího vlivu na Bauhausu ovlivněn sektářským východním mazdeismem. Studenty přísně kontroloval například v jejich stravování a hodnotil spíše jejich názory než předvedenou práci. Za tento postoj si vysloužil vyhazov od Waltera Gropia. V témže roce se na Bauhausu konala Mezinárodní výstava architektury, které se zúčastnilo i mnoho českých umělců.

L. Moholy-Nagy

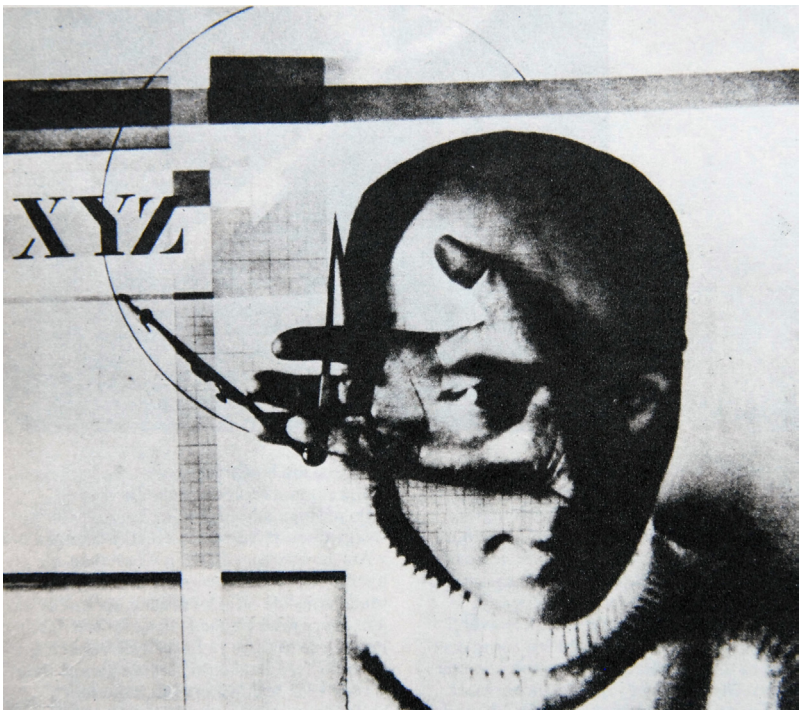
László Moholy-Nagy byl avantgardní maďarský malíř, sochař, typograf, divadelní výtvarník, filmař, průmyslový návrhář, teoretik a fotograf. Směřoval Bauhaus ke skutečnosti, a ne k mystice. Dokonce už před nástupem na školu, v roce 1922, vydal v časopise Sturm svoji konstruktivistickou studii Dynamicko-konstruktivní systém sil. Šlo v ní o odmítnutí dosud užívaného vidění a o novou kompozici pomocí proměnlivých úhlů pohledu vzbuzujících pocit pohybu. Jedná se o ptačí a žabí perspektivu, či diagonálu. Od téhož roku je členem skupiny De Stilj.

Kinetická světelná rekvizita představuje charakteristickou realizaci jeho názorů. Pracoval na ní v letech 1922—1930. Vytvořil zde ideál pohybu bez zobrazení pohybujícího se předmětu za účasti světla a projekce. Později na základě těchto myšlenek vytvořil plastiky z plexiskla a po roce 1935 otevřel postkonstruktivistickou etapu své tvorby.

Jako pedagog na Bauhausu působil v letech 1923—1928. Studenty uváděl do kontaktu s výrobou a kladl důraz na užívání průmyslových materiálů, především kovů, ale i kůže nebo skla. Pořádal pro ně přípravné kursy. Jeho práce však přinesla jistý paradox. Masový prodej a rozšíření jejich výrobků znemožňovala vysoká cena, která byla zapříčiněna právě luxusním materiálem.

Kompozice A XXI., 1925,
Autor: L. Moholy-Nagy

Jeho tvorba byla zpočátku velmi ovlivněna světovým konstruktivistickým architektem, výtvarníkem a také přítelem El Lisickým (vlastním jménem Lazar Markovič Lisickij), se kterým spolupracoval v letech 1920—1922. Ten experimentoval zejména s využitím fotografie a fotomontáže v reklamě, typografii a výstavnictví. Také Moholy-Nagy zahrnoval do výuky fotomontáž, koláž, fotogramy, negativní zvětšeniny, neobvyklé úhly záběru, velké detaily, několikanásobnou expozici. Dokonce začal pracovat s mikrofotografií, makrofotografií či rentgenografií, což byly postupy do této doby používané pouze ve vědě.



Konstruktér, vlastní portrét, 1924,

Fotomontáž: E. Lisickij

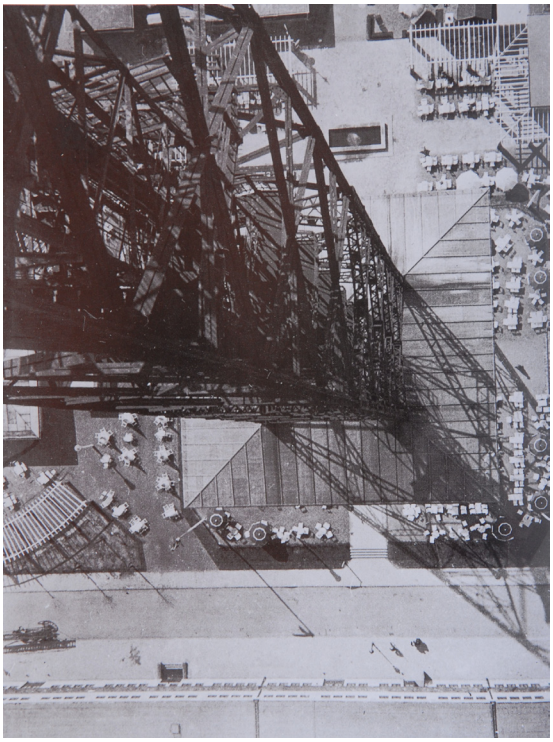
Fotomontáži se všeobecně věnovalo na Bauhausu mnoho pedagogů i žáků. O její znovuobjevení se zasloužili dadaisté, kteří spojovali dohromady různé výseky reality. Zkoušení těchto nových forem, především kompozičního řešení do úhlopříčky a nápaditého využívání zvláštních fotografických technik, je charakteristickým znakem pro všechny fotografy z Bauhausu.

Fotografie na Bauhausu byla zpočátku soukromou záležitostí Lászla Moholy-Nagye. Věnoval se jí ještě před založením první fotografické třídy. Vytvořil teoretické zásady a rozlišoval osm způsobů fotografování. Abstraktní vidění (fotogram), přesné vidění skutečnosti, rychlé vidění pohybu v nejkratším čase, pomalé vidění pohybu v dlouhém čase, vystupňované vidění (mikrofotografie), více vidění (panoráma, rentgen), simultánní vidění přecloněním (automatická fotomontáž) a optický vtip. Fotografie spolupracovala s typografií, která na Bauhausu odstraňovala velká písmena a zrovnoprávňovala bílé a černé plochy.

Nemohu zapomenout na Lucii Moholyovou, manželku Lászla Moholy-Nagye. Neprávem bývá opomíjena, i přes to, že fotografii vystudovala a důkladně dokumetovala objekty navržené ve Výmarském Bauhausu a později i v Desavě. Také pomáhala manželovi s prací ve fotografické laboratoři a redigovala knihy vydané na Bauhausu. Bohužel se o její práci mluví pouze jako o pomocné.

Roku 1933 emigroval Moholy-Nagy z Německa přes Holandsko a Británii až do USA. V roce 1937 založil v Chicagu Institut designu Nový Bauhaus (The New Bauhaus).

Pro mou práci je směrodatné i to, že udržoval úzký styk s československou avantgardou. V roce 1925 přednášel v Brně, kam byl pozván skupinou Devětsil a po odchodu z Bauhausu zde měl i několik výstav. Především v Künstlerhaus, dnešním Domě umění.
Jeho dílu bylo věnováno první a také poslední číslo časopisu Telehor, připraveného Františkem Kalivodou, který pořádal již zmiňované výstavy v Brně. Telehor vyšel v několika jazycích a autor jej koncipoval podle svých představ a také na své náklady. Bylo v něm uveřejněno i několik dosud nepublikovaných prací Moholy-Nagye.



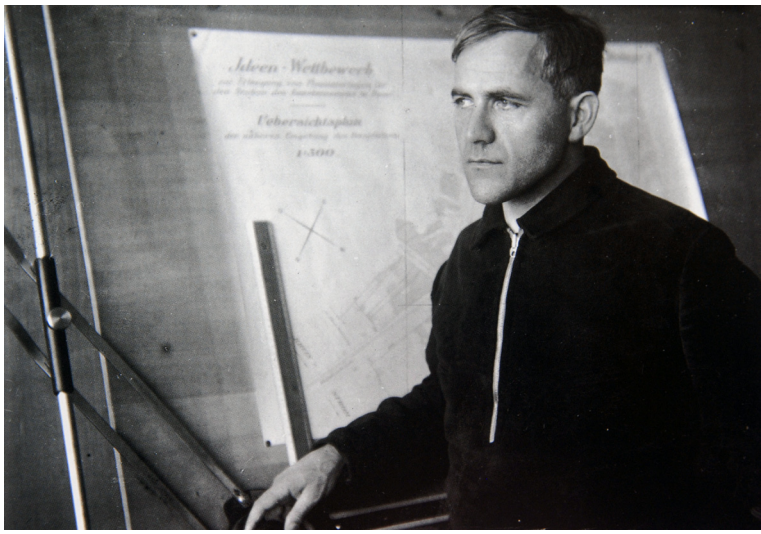
Telehor, 1936,
Autor: F. Kalivoda

Věž vysílače, Berlín, 1926,
Foto: L. Moholy-Nagy

Ten se roku 1929 se účastnil slavné stuttgartské výstavy Film und Foto a v roce 1932 měl přednášky o moderním umění a o Bauhausu na škole uměleckých řemesel v Bratislavě. O dva roky později měl na stejné škole výstavu.
Byl významným teoretikem. Publikoval knihu Malířství, fotografie, film. Pro své fotomontáže v ní používal výraz fotoplastika. Shrnul také přednášky z přípravného kursu z let 1923—1928.
Bauhaus podporoval levicovou politiku, a tak není divu, že pocítil silnou změnu po vítězství pravicové strany ve volbách. Město jej přestalo financovat a škola se v roce 1925 přesunula do sociálnědemokratické Desavy, kde sídlila v nové, obdelníkové, třpytivě skleněné a betonové budově navržené zakladatelem Gropiem. Celý areál byl dokončen v roce 1926. Můžeme si povšimnout jednoduchosti konstrukce a také využívání barev. Pracuje s elegantní kombinací černé, bílé a šedé. Výhodou těchto odstínů byl i fakt, že krásně vynikaly na tehdejších černobílých snímcích.

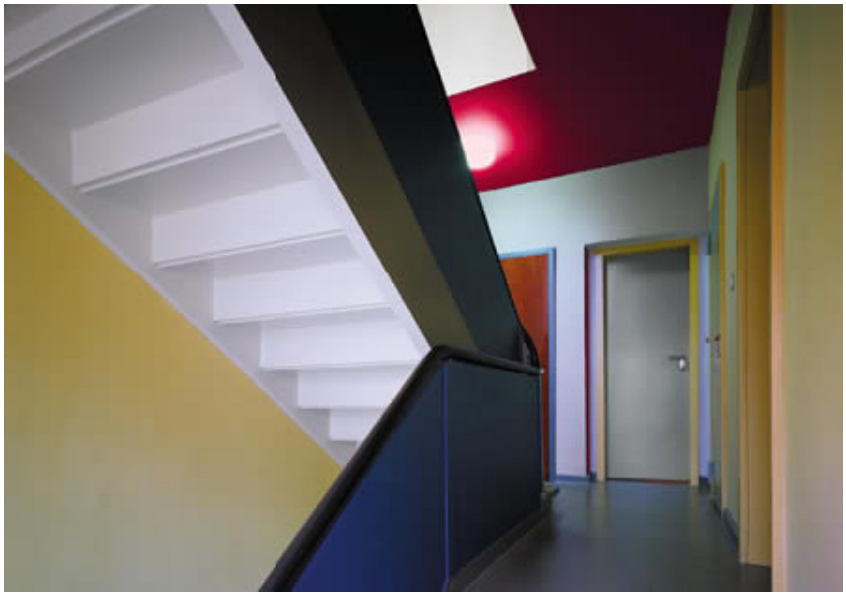
Budova školy Bauhaus v Desavě, 1926
Architekt: W. Gropius

Důležité body, jako jsou například dveře, byly vyznačeny kontrastní červenou barvou.
V podstatě to byla demonstrace nové architektury. Bauhaus se v Desavě stal přísněji funkcionálním, kladl větší důraz na krásu a vhodnost základních, nezdobených materiálů. Škola zde pobývala do roku 1932.
S příchodem švýcarského architekta Hannese Meyera roku 1928 nastal další zlom, který můžeme nazvat jako revoluční. Walter Peterhans se stal prvním vedoucím samostatné fotografické dílny po odchodu Lászla Moholy-Nagye. Umělec, který se zabýval především fotografickými studiemi různých objektů, tvorbou moderních zátiší s nezřídkým nádechem fantastičnosti.
Na škole měl v roce 1929 sérii přednášek o sociologii architektury i Karel Teige. Je znám jako teoretik a snad každý si při vyslovení jeho jména vybaví stovky koláží, které mají nesmírnou hodnotu pro český surrealismus.
Dalším tématem výuky byla barva. Hlavní ideu pravděpodobně vytvořil Němec Hinnerk Scheper, který vedl malování interiérů. Rovněž barevné kombinace v budově Bauhausu jsou jeho dílem. Šlo o vytvoření daného slovníku, který bude řídit barevné kombinace a tvary podle zákonů, jež budou považovány za přirozené.
Styl Bauhausu se stal velice rychle mezinárodně známým. Byl typický především absencí jakýchkoli ozdob, ornamentů či výrazných fasád a harmonií funkce a technického smyslu výroby, čehož bylo využito i v tomto komplexu.



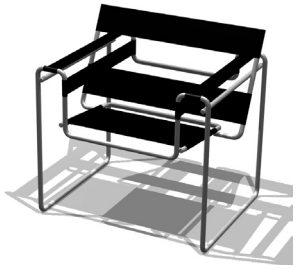
Hannes Meyer, 1924
Foto: Umbo

Walter Gropius kromě budov školy navrhl také takzvané Mistrovské domy. Jednalo se o jeho vlastní dům a pak tři dvojdomy pro profesory.
Žili v nich Lászlo Moholy-Nagy a Lyonel Feininger, Georg Muche a Oskar Schlemmer, Vasilij Kandinskij a Paul Klee. Domy se opět vyznačovaly jednoduchostí tvarů a zajímavostí je, že jednotlivé byty jsou k sobě pootočené o 90°. Vypadají tedy jako velká vila, a ne jako dvojdomek. Ateliéry v Mistrovských domech mají velké prosklené okno a vybavení pochází od slavného žáka, mistra stolařské dílny Marcela Breuera, jehož nábytek je mimochodem tak proslaven, že se jeho repliky prodávají dodnes.



Vstupní část Mistrovského domu
Architekt: W. Gropius

Ve vstupních částech Mistrovských domů jsou použity pestré barvy, které jsou v dalších místnostech míchány a doplňovány dalšími odstíny. Nina, žena ruského malíře Kandinského, jednou zavzpomínala: „Obývací pokoj byl vymalován světle růžovou, nika olemována zlatými listy. Ložnice byla vymalována mandlovou zelení, Kandinského pracovna světle žlutou, studio a pokoj pro hosty světle šedou. Stěna mé malé soukromé sféry zářila jasnou růžovou.“
Snahou Bauhausu bylo stavět i pro nižší vrstvy obyvatelstva. Škola se v této fázi věnovala větší produktivitě a spíše technickému vyučování. Studenti projektovali budovy a jejich vybavení. Okolí domů a zahrad na Bauhausu příliš neřešili. Měli v maximální míře využívat svou představivost, experimentovat, ale nikdy neztrácet z paměti funkci, které má návrh sloužit. Vznikly zde také známé židle z ocelových trubek pro každodenní potřebu lidí. Bauhaus je tedy typickým představitelem funkcionalismu, i když jsou v něm zastoupeny i jiné směry. Je-li něco navrženo účelově, krása se pak postará sama o sebe.



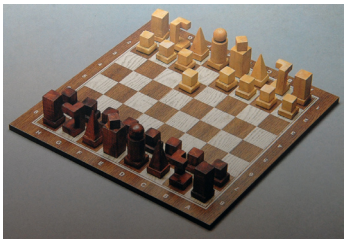
Židle z ocelových trubek,
Autor: M. Breuer

Postoje ředitele Hannese Meyera nakonec vedou k demisi několika profesorů, mezi nimi i Moholy-Nagye nebo Klea. Bauhaus navazuje kontakty s ruskou školou Vchutemas, která byla založena roku 1920 v Moskvě. Jejich ideály jsou podobné a je zde cítit touha vychovávat umělce pro socialismus.

V roce 1932 opustil Bauhaus budovy v Desavě. O rok dříve totiž vyhrály volby nacionální socialisté a škola se stala středem jejich zájmu. Sebrali jí státní podporu, a Bauhaus tak byl nucen přestěhovat se do Berlína, kde už působil jako soukromá instituce. Byl to poslední zoufalý pokus o záchranu této výjimečné školy.
V roce 1933 musel tehdejší ředitel školy Ludwig Meis van der Rohe, který v Brně postavil slavnou vilu Tugendhat, oznámit definitivní uzavření Bauhausu. Ukončení školy má na svědomí nastupující nacistická moc, která Bauhaus považuje za semeniště internacionalismu.
Po uzavření školy emigrovalo několik z jejích členů do Spojených států, kde se vliv Bauhausu stal dominantním ve výtvarném umění a architektuře na desetiletí a velmi přispěl k architektonickému „mezinárodnímu stylu". Snahy o znovuzrození školy, zejména v Chicagu pod vedením Lászla Moholy-Nagye, jsou důkazem o důležitosti jeho výchovy pro několik generací architektů a umělců vůbec.

Studenti s tapetami,
Autor: neznámý

Dětský nábytek, 1923,
Autor: M. Breuer



Šachy, 1922,
Autor: J. Hartwig

Souprava na čaj, 1924,
Autoři: Ch. Dell, W. Wagenfeld, J. Knau

Kořenky, 1923,
Autor: T. Bogler

Díla vzniklá v této škole svědčí o předválečném ohrožení tvorby v Německu. Přestože to nebylo jednoduché, často se publikovala v českých časopisech. Velký ohlas měly také práce z kovu, textilie, nástěnné koberce, vitráže. Velice známé byly tapety Bauhausu, které se vytvářely novými technologickými postupy a zářili barevností. Největší ohlas však zaznamenala nábytkářská dílna.

Paul Klee a Vasilij Kandinskij, 1929, Foto: L. Klee

Význačnými umělci a architekty Bauhausu byli švýcarský malíř Paul Klee, který místo „mistra formy" získal od Waltera Gropia těsně po válce. Učil zde až do roku 1930. Při výuce používal několik technik, jako je kombinace oleje a dalších médií, vytvářel koláže, pracoval s pastózními barvami. Jednoznačně odmítal zobrazování skutečnosti.

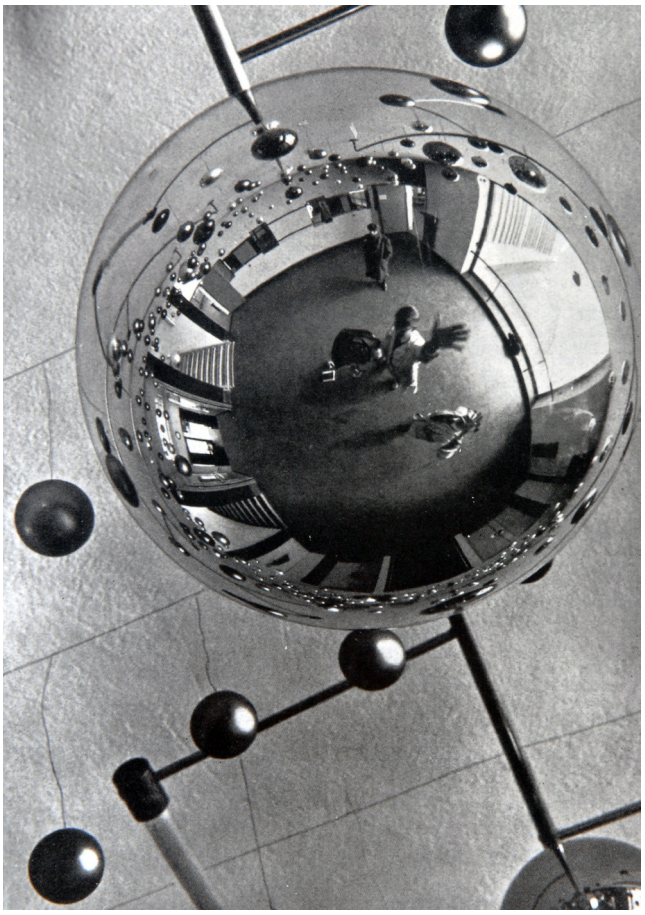
Ruský malíř Vasilij Kandinskij učil na Bauhausu po celou dobu jeho fungování. Tedy od Výmaru až po Berlín. Svou výuku zaměřil na bod, čáru a plán, což také sepsal ve svém manifestu z roku 1925. Popsal v něm zejména použití diagonály, které nazývá „harmonické diagonály". Zabýval se také prvotním plánem a geometrickými křivkami.

Další důležití umělci, o kterých jsme hovořili, byli maďarský malíř, sochař, fotograf, teoretik a návrhář László Moholy-Nagy, americký malíř Lyonel Feininger a německý malíř Oskar Schlemmer. Jeho hlavním dílem je Triadický balet, který dokončil až s pomocí svých studentů. Zaměřoval se na divadlo, tělo a pantomimu. Kritizoval sport, který nacisté v té době hodně propagovali, a proto uzavíral herce do těsných kostýmů, které umožňovaly jen velmi málo pohybu.

Ze studentů se proslavili Marcel Breuer (nábytek), Marianne Brandtová (osvětlovací tělesa, nádoby) a další. Ve fotografii získal věhlas Umbo, který školu Bauhaus absolvoval v letech 1921—1923 ve Výmaru. Je známý jako přední avantgardní umělec v Německu a průkopník moderny. Ve 20. letech získal mezinárodní uznání za snímky velkoměsta, portréty a fotogramy.

Mohla bych také jmenovat Ernu Niemeyerovou vystupující pod jménem Ré Soupault. Zabývala se autoportréty, životy lidí ve městech, i když lidé na snímcích byli zezadu, podobně jako u Foltýna nebo je snímala shora jako Umbo.

Autoportrét, 1940, Foto: R. Soupault



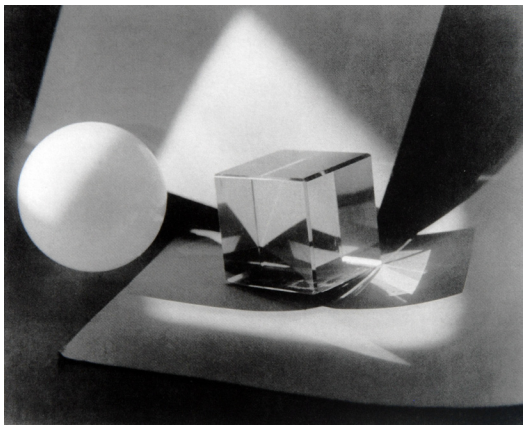
Autoportrét, 1929
Autor: W. Funkat

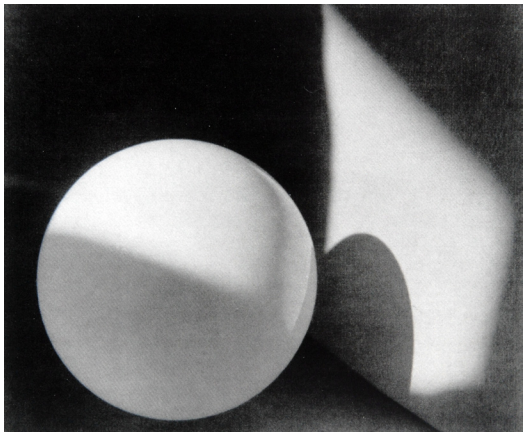
Časopis Bauhaus, 1926
Autor: H. Bayer

První výstavu měla škola Bauhaus už roce 1923 ve Výmaru. Triumfovala na výstavě Die Wohnung ve Stuttgartu roku 1927. Velký ohlas získala i na mezinárodní výstavě výtvarné výchovy v Praze roku 1928.
Myšlenky a dílo, které vznikly na Bauhausu, silně ovlivnily tvorbu uměleckého školství celé Evropy, ale i Spojených států, kam odešlo mnoho žáků i učitelů. László Moholy-Nagy založil Nový Bauhaus v Chicagu (1937), Albers a Schawinsky pokračovali na Black Mountain College v Severní Karolíně, ve Švýcarsku hlásá myšlenky Bauhausu Max Bill. V Bratislavě to byla Škola uměleckých řemesel, v českých zemích Státní grafická škola v Praze a Škola uměleckých řemesel v Brně, ale tomu se budeme věnovat podrobněji v dalších kapitolách.
Kdybychom dnes hledali infocentrum Bauhausu v Desavě, museli bychom najít tzv. „Ocelový dům“, dokončený roku 1927. Navrhli ho Georg Muche a Richard Paulick. Je to typický pokus o zprůmyslnění výroby, přičemž inspirací jim byla letecká firma Junkers. V obytných částech Junkersových závodů žilo několik studentů Bauhausu, kvůli nedostatku místa v areálu školy a tím se staly předmětem jejich zájmu. Dům se používal až do roku 1990, i přestože to byla pro Bauhaus „slepá ulička“.

III. Čeští a slovenští fotografové spojení s Bauhausem

Německá škola Bauhaus byla velmi lákavá pro studenty i pedagogy. Získala si velikou prestiž. Proto se sem sjíždělo mnoho lidí a studovali zde nejen němečtí občané. Bauhaus se stal na pár let domovem i pro několik českých a slovenských studentů. Byli jimi Zdeněk Rossmann, jeho žena Marie Rossmannová a Jindřich Koch. Ze slovenských umělců Irena Blühová a Ladislav Foltyn. Hlásil se také Petr Hanso, ale bohužel se na školu nedostal.
O studiu na Bauhausu uvažoval i Jaromír Funke, ale nakonec dal přednost pedagogické činnosti na Škole umění a řemesel v Bratislavě. Funke byl vlastně fotograf amatér, který pocházel z Kolína nad Labem.
S několika přáteli, jako byl Josef Sudek, založil Fotoklub Praha. Prosazovali myšlenku tzv. „čisté fotografie", která byla pro Funkeho celoživotní zásadou. Tehdy v amatérských klubech fungoval systém tzv. Okružních map. Fotografie postupně prošly posouzením všem českým klubům fotografů amatérů a vinou jedné tvrdé kritiky byli vyloučeni z Fotoklubu Praha. Týkalo se to i Josefa Šroubka, který kritiku také podepsal. Později se ukázalo, že šlo o celý Svaz amatérských fotografických klubů v Čechách.
V roce 1924 založili nezávislou Českou fotografickou společnost a stále rozvíjeli zásady Nové věcnosti, ve kterých byl patrný vliv Německé fotografie. Podobným způsobem pracoval i Eugen Wiškovský. Funke také často publikoval své teoretické úvahy a kritiky. Byl prvním velkým představitelem moderní československé fotografie.
Série zátiší je počátkem jeho avantgardního díla. V roce 1921 vytváří soubor snímků z Kolína. Jedná se o věcné záběry architektury. Asi v roce 1923 začíná pracovat se světlem a stínem, a vznikají tak tzv. „stínohry". Postupuje od předmětu k abstrakci. Téhož roku vytvořil snímky Fotografická konstrukce, Koule a krychle a Kompozice s koulí. Některými sestavami geometrických těles se přiblížil Bauhausu, i když on sám se orientoval na Paříž. Ve stejné době pracoval s geometrickými předměty i František Drtikol a podobně jako Funke si je nechával vyrábět na zakázku. Nakonec Funke vytvářel snímky pouze ze světel a stínů, předměty byly mimo obraz. Většinu z těchto prací použil Zdeněk Rossmann pro brněnskou inscenaci hry J. M. Synge Jezdci k moři, kterou režíroval E. F. Burian.



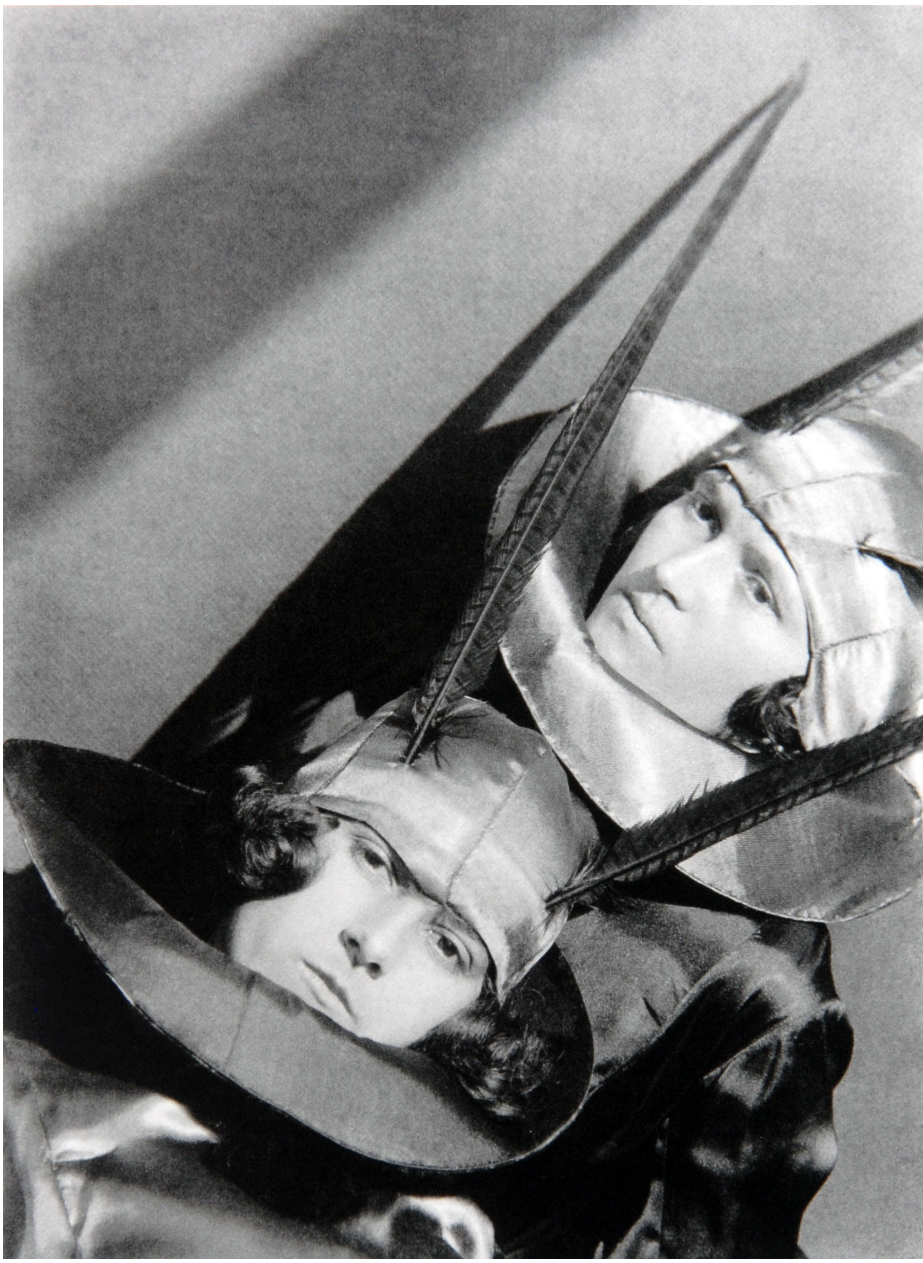


Fotografická konstrukce, 1923
Foto: J. Funke

Kompozice s koulí, 1923
Foto: J. Funke

Počátkem 30. let dokumentuje Funke nově dokončený Masarykův studentský domov v Brně. Vše bylo na objednávku architekta Bohuslava Fuchse, který ze snímků vytvořil publikaci a vydal ji vlastním nákladem.

V době rozkvětu fotogramů s nimi Funke experimentuje a nechává se jimi inspirovat, ale posléze je zavrhuje a snaží se vytvářet podobné obrazy pomocí fotografie, což byly již zmiňované stínohry. Ve 30. letech se pro jeho dílo stává charakteristická dynamická diagonála, se kterou však pracoval již roku 1924. Tehdy také vzniká snímek Po karnevalu, který evokuje pozdější snímky z plesů Bauhausu. Je to šokující kompozice. Dvě ženy, zabrané v detailu, nakloněné na diagonálu, není ani jasné zda stojí nebo leží. Pracuje také s aktem. S Bauhausem se opět střetává při vytváření snímků předmětů, které fotografuje z nadhledu. Pravděpodobně je to další reakce na fotogramy.



Po karnevalu, 1924
Foto: J. Funke

Stejně koncipovaná díla vystavuje učitel Bauhausu Walter Peterhans na výstavě Film und Foto ve Stuttgartu roku 1929. Této výstavy se bohužel nezúčastnil ani Funke ani Rössler, protože sestavitel Karel Teige nezařadil jejich snímky do výběru. Ve stejném roce pořizuje Funke tzv. Reflexy. Jsou to zrcadlící se výkladní skříně. Tento soubor je reakcí na fotomontáže, se kterými se neuměl smířit podobně jako předtím s fotogramy a zároveň reakcí na fotografie Eugéna Atgeta.

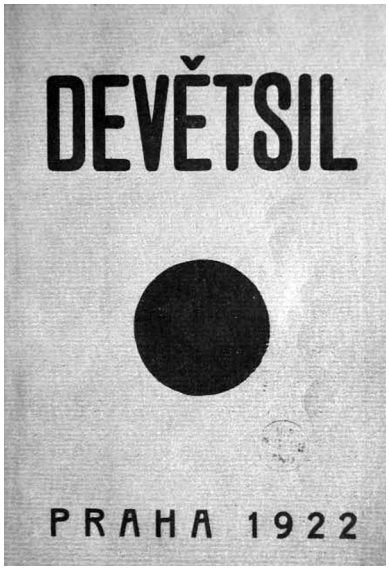
Z cyklu čas trvá, 1932
Foto: J. Funke

V roce 1932 tímto způsobem vyfotografoval reklamu optika, jedno ze svých nejslavnějších děl, které zařadil do cyklu Čas trvá.
Funke vyučoval od roku 1931 fotografii na výtvarné škole v Bratislavě, kde je také jmenován státním profesorem, a od roku 1935 v Praze. V Bratislavě vytvořil Funke hned několik maket svých publikací, spolupracoval s časopisem Nová Bratislava. Měl také pracovní zakázky. Nevystudoval žádnou fotografickou ani výtvarnou školu, a přesto vytvořil kvalitní způsob výuky. Nejprve žáky učil fotografování dvojrozměrných předloh, poté přešel k cvičení nazvanému Těleso v prostoru. Závěrečné lekce věnoval momentní fotografii. V Praze na Státní grafické škole se podle jeho osnov učilo patrně už od roku 1933. S jeho příchodem do Prahy vyšla publikace Fotografie vidí povrch. Knihu vydala Státní grafická škola, grafickou úpravu zajistil Ladislav Sutnar a úvodní text V. V. Štecha. Původně bylo plánováno osm svazků, ale v dalším roce už jen dva. Nakonec nevyšel žádný.
Nejlepším žákem Jaromíra Funkeho byl Vilém Kříž, který mu pomáhal fotografovat kostely a hřbitovy. Josef Ehm mu pak pomáhá zvětšovat. Kříž později většinu své profesionální kariéry strávil v Kalifornii.
V soukromém životě udržoval Funke styk s Annou Kellerovou, kterou si 28. listopadu 1935 vzal za ženu. O dva roky později se jim narodila dcera Miloslava. Ke konci svého života musel Funke opustit učitelské místo a pracoval jako dělník. Bohužel těsně před osvobozením Prahy, 22. března 1945, zemřel. Jeho operace dvanácterníkového vředu musela být kvůli leteckému náletu odložena.
Po první světové válce bylo velmi těžké pokračovat v předešlých zahraničních kontaktech. V tomto směru velice dobře pracovala skupina Tvrdošíjných, kteří už za války publikovali v časopisech Die Action a Der Sturm. Po válce uspořádali několik putovních výstav v Německu, Rakousku a Švýcarsku.

Fotografie vidí povrch (kniha), 1935
Autor: L. Sutnar

Fotografie vidí povrch, 1935
Foto: J. Funke

V roce 1921 uskutečnili výstavu v Praze a pozvali na ni několik zahraničních hostů, jako byli Paul Klee nebo Otto Dix. Úzké styky s Německem měl i světoznámý fotograf František Drtikol, protože studoval v Mnichově ještě před první světovou válkou.
Díky Bauhausu se prohloubily naše kontakty s Německem. Jak už jsem zmiňovala v úvodní kapitole o Bauhausu, udržoval úzké styky s československou avantgardou zejména László Moholy-Nagy, který u nás přednášel a několikrát vystavoval.
Naopak od nás do Německa zavítal Karel Teige. Zabýval se i fotografií, ale spíše jen okrajově. Používal ji jako prostředek ke svým montážím, které nacházely uplatnění zejména v knihách či časopisech, které Teige řídil. Jmenujme Pásmo, Disk, ReD a Sborník Devětsil.
Pásmo zajišťovalo spojení se zahraničními avantgardními hnutími a jejich časopisy. Svědčí o tom i fakt, že se některé pasáže textů psali v originálním jazyce. S Pásmem spolupracovali umělci jako byl Walter Gropius, László Moholy-Nagy, Hans Richter, El Lisický a další. Bohužel zaniklo již v roce 1926, ale na jeho místo nastoupil nový časopis, ReD.
Teige působil jako výtvarník, literát, publicista, kritik, teoretik a mluvčí avantgardistů. V roce 1920 se stal hlavním představitelem uměleckého svazu Devětsil, který získal název podle horské byliny. Kvůli svým levicovým názorům byli jeho členové sledováni a obsah jejich časopisu cenzurován. Nechali se inspirovat zahraničními umělci z Francie, Bauhausem nebo sovětským konstruktivismem. Vydali sborníky Devětsil a Život II. v roce 1922. Jistě nás překvapí, že jsou reprodukována v drtivé většině zahraniční díla. Pravděpodobně inspiraci čerpali z Dada-Almanachu, který byl vydán v roce 1920, i zde je cítit nadšení moderními technologiemi.



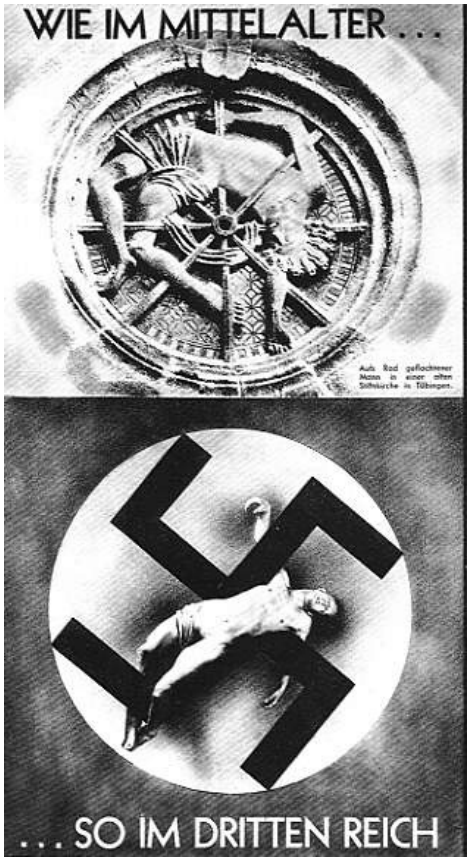
Titulní strany časopisů Pásmo, Disk, Devětsil a ReD

Pozdrav z cesty, 1923
Autor: K. Teige

Koláž No. 40, 1937
Autor: K. Teige

V roce 1923 proběhla výstava s názvem Bazar moderního umění, kterou uspořádal Devětsil. V podstatě to byla první ukázka české avantgardy a zahraničním hostem byl Man Ray.
Teige vedl od roku 1923 také redakci časopisu Stavba. Udržoval vztahy s představiteli avantgardy, uznávanými umělci, kritiky a teoretiky. Spolupracoval například s časopisem G, který vydával Hans Richter.
Začal vytvářet tzv. obrazové básně, což byl zcela nový útvar. Vidíme v nich například okouzlení moderním světem a technologiemi. Doba obrazových básní však skončila v polovině 20. let, kdy nadešla krize, která v roce 1931 vyústila v zánik Devětsilu.
Od roku 1927 vycházel již zmiňovaný časopis ReD, který fungoval právě až do zániku Devětsilu. Za dobu své existence vydal velké množství básní, prózy a dalších teoretických děl členů Devětsilu. Opět zde působil Karel Teige jako redaktor. ReD se stal významným mezinárodním časopisem a pravidelně se v něm psalo o současné avantgardní tvorbě. Dokonce vycházela i monotématická čísla, jedno z nich bylo věnováno i škole Bauhaus.
První kontakty Karla Teigeho s Bauhausem sahají až do roku 1923, kdy se seznámil s kritikem dr. Adolfem Behnem. Teige začal Bauhaus soustavně sledovat a informovat o něm v českém tisku. Byl ve svých názorech nestálý a často je měnil, později i kvůli nastupující nacistické moci, přesto nás zarazí jeho postoj k této škole. „...není vzornou školou, poněvadž jeho osnova a učební metoda zásadně trpí několika bludy. Založení a vývoj akademie znamená konec lidového umění, vznik salonního, luxusního umění oficiálního. Umělecká škola jakákoli, i ta nejlepší jest dnes nesmyslem a anarchismem... Náprava nevznikne, je-li blud akademie korigován bludem umělecko-průmyslové školy: případ výmarského Bauhausu. Pochopí, že by měl přestat býti uměleckou školou a státi se školou architektury.“ Později od svých názorů ustupuje, pravděpodobně právě kvůli tehdejší politické situaci. Stejně jako Bauhaus se přikláněl spíše k levicové straně. Uvedl: „Zrušení této významné instituce, která je jednou z nejvzornějších škol Evropy, bylo by těžkou kulturní ztrátou. Tak významná instituce a zejména tak slibná pro budoucnost, jako je výmarský „Bauhaus“, nesmí být zrušena a na místo ní restaurována nějaká nadbytečná regulérní akademie umění či umělecko-průmyslová škola.“

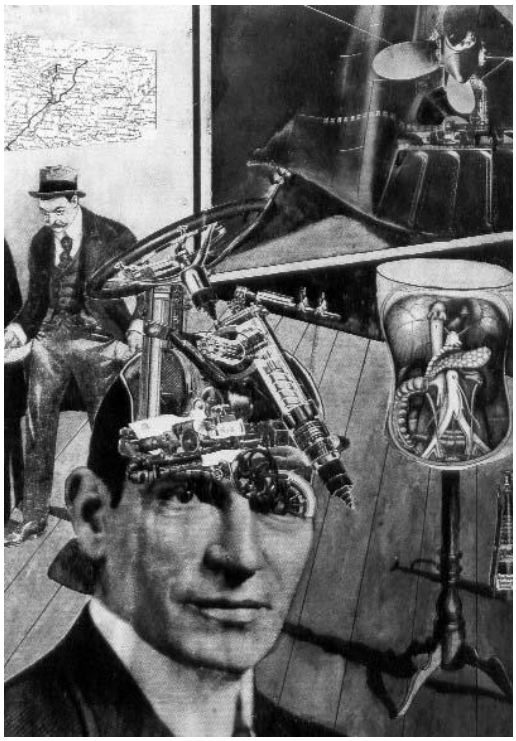
Ve 30. letech zakládá s básníkem Vítězslavem Nezvalem surrealistickou skupinu, která hraje významnou roli až do předválečného období, kdy zaniká. Právě tehdy vznikají jeho nejzajímavější „soukromé“ koláže.
Bauhaus měl u nás velký vliv, a to nejen po mezinárodní výstavě výtvarné výchovy v Praze roku 1928. Změnil svými myšlenkami a díly mnohé, i naše školství. Období největších zvratů bylo mezi roky 1928—1938. Příkladem nám může sloužit bratislavská Škola uměleckých řemesel. Její ředitel Josef Vydra spojil odborné učňovské školy s večerními kursy a vybral nejlepší umělce, kteří zde měli učit. Podklady pro tento krok získal přímo na Bauhausu, který navštívil s Ludovítem Fullou v Berlíně. Školu uměleckých řemesel koncipoval jako přípravu pro další studium. Navštívil ji například Hannes Meyer v roce 1935. Moholy-Nagy zde měl přednáškový cyklus o moderním umění a o Bauhausu již v roce 1932. O dva roky později tu měl výstavu. Dále to byla pražská Státní grafická škola a brněnská Škola uměleckých řemesel. Bohužel se nezdařil plán Jindřicha Starého vybudovat český Bauhaus.
Československo se po nástupu nacistů k moci v roce 1933 stalo útočištěm několika umělců z Německa a Rakouska. Jeden z nejznámějších je John Heartfield, který vytvářel protifašistické fotomontáže a publikoval je v časopisu Arbeiter Illustrierte Zeitung. Používal ke svým dílům i fotografie Ireny Blühové, která studovala na Bauhausu. V roce 1934 byly prezentovány na Mezinárodní výstavě karikatury a humoru v pražském Mánesu. Bohužel musely být po druhém protestu německého velvyslance dr. Kocha oficiálně sundány. Reakcí na tento krok byla masivní návštěvnost galerie lidmi, kteří s rozhodnutím nesouhlasili.



Jako ve středověku, tak i v Třetí říši
Autor: J. Heartfield

Jenom žádný strach, je vegetarián, 1936
Autor: John Heartfield

Praha posloužila jako dočasný azyl i pro studenta Bauhausu Wernera Davida Feista, který pokračoval do Anglie a později do Kanady. Dalším umělcem byl Raul Hausmann, který odešel z Německa v roce 1933 a v Praze pobýval do roku 1938. Jeho matka pocházela z Brna a otcovi předci byli také Češi. Není tedy divu, že i Raul považoval Čechy za „starou vlast". V roce 1937 měl v Uměleckoprůmyslovém muzeu samostatnou výstavu, kde uveřejnil snímky z Ibizy, které pořídil před příchodem do Prahy. Fotografové Erich Salomon a Sasha Stone z Německa neuprchli a zemřeli v koncentračních táborech.



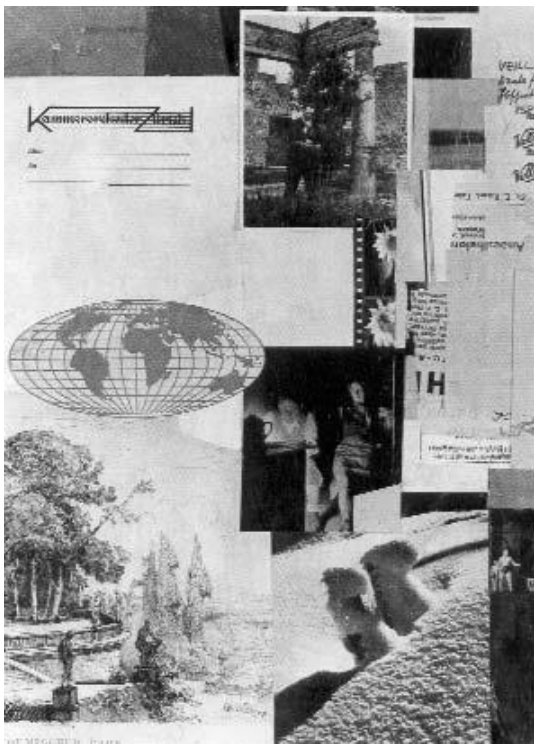
Tatlin doma, 1920
Autor: R. Hausmann

Z našich umělců strávil v Berlíně na začátku 20. let rok svého života Bedřich Václavek. Seznámil se zde mimo jiné s dadaismem a velmi ho zaujal. Napsal článek Dada tvořivé. Později mluvil o povaze současného umění v prvním projevu na Sjezdu československého díla v Hradci Králové. Příklad viděl v ruských konstruktivistech a Bauhausu.

Za významného německého fotografa pocházejícího z Čech můžeme považovat Ericha Auerbacha. Během druhé světové války pobýval v Londýně a fotografoval exilovou vládu Edvarda Beneše.

V Praze měl velký úspěch Kurt Schwitters. Jeho díla se publikovala v časopisech i s texty a v roce 1926 pořádal dva Večery grotesek v Osvobozeném divadle. Dokonce měl v pražském Domě umění samostatnou výstavu. Představil na ní 50 děl. K vytvoření těchto prací použil i českých materiálů, jako je tramvajový lístek nebo výtisk časopisu Stavba.

Ke konci této kapitoly bych zmínila několik důležitých výstav. V roce 1934 vystavovala na Masarykově koleji v Brně Hannah Höchová díky Františku Kalivodovi. Další důležitá akce je Mezinárodní výstava fotografie v Mánesu pořádaná na jaře roku 1936. Zúčastnili se jí Man Ray, László Moholy-Nagy, Alexander Rodčenko, Raul Hausmann nebo John Heartfield, který byl zastoupen dvaceti fotomontážemi. Bylo vystaveno přes 600 prací a česká díla tvořila pouze polovinu vystavených prací.



Římský park, 1934
Autor: K. Schwitters

Tentýž rok proběhla výstava českobudějovické skupiny Fotolinie, kde opět vystavoval László Moholy-Nagy, dále Jindřich Štyrský z Prahy, Fotoskupina pěti (f5) z Brna a Fotolinie z Českých Budějovic. Tato výstava byla zaměřena na surrealismus, který zastupovaly avantgardní skupiny f5, Fotolinie a samozřejmě Jindřich Štyrský, a na konstruktivismus v podání Moholy-Nagye.
Také nesmíme zapomenout na stuttgartskou mezinárodní výstavu Film und Foto z roku 1929, která u nás vzbudila výraznou pozornost. Psalo se o ni v ReDu, Stavbě, ve Fotografickém obzoru. Práce zde mělo mnoho významných umělců, jako byli John Heartfield, Man Ray, Walter Peterhans. László Moholy-Nagy vystavoval v samostatném sále a bylo k vidění téměř sto jeho prací. Karel Teige byl československý sestavitel, ale jak už jsem zmiňovala, bohužel se ve fotografii příliš neorientoval, a proto nezahrnul práce Jaromíra Funka a Jaroslava Rösslera. Vystavil své ilustrace k Abecedě Vítězslava Nezvala a obaly knih a časopisů.
Bohuslav Fuchs zde představil tři fotomontáže ze snímků moderní architektury Luhačovic a Brna. Zdeněk Rossmann byl zastoupen svými typografickými návrhy a Evžen Markalous čtyřmi fotografiemi využívajících tvarových deformací v křivých zrcadlech.
Film und Foto následovala „Nová fotografie“ v pražské Aventinské mansardě. Alexander Hackenschmied shromáždil a vystavil práce Jaroslava Rösslera, Jaromíra Funka, Eugena Wiškovského, Josefa Sudka a Evžena Markalouse, kteří byli spojeni se skupinou Devětsil a s avantgardou dvacátých let. V Aventinské mansardě se roku 1931 konala ještě druhá výstava „Moderní fotografie“. Lidé měli na tyto práce rozdílné názory. Někomu se líbily, byly chápány a u někoho sklidily velkou kritiku. Obě výstavy tvoří jasný předěl mezi dvacátými a třicátými léty.

Abeceda (písmeno G, S, V), 1926
Autoři: K. Teige (typografie), K. Paspa (fotografie), V. Nezval (text), M. Mayerová (tanec)

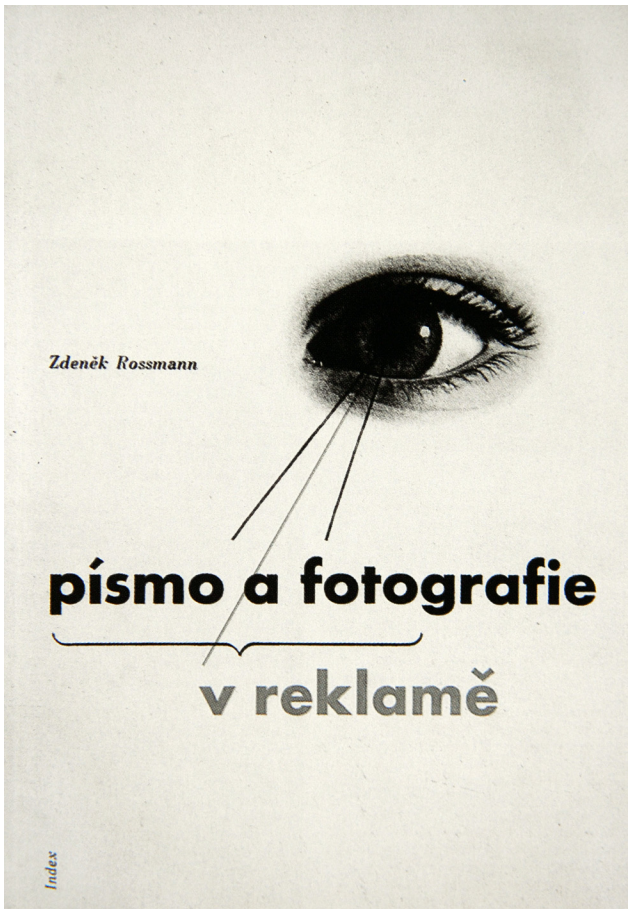
IV. Zdeněk Rossmann (1905—1984)

Zdeněk Rossmann se synem, 1936
Foto: I. Blühová

Kapitoly o Zdeňku Rossmannovi a Marii Rossmannové (viz následující kapitola) jsou v mnohém podobné, ale vše je zapříčiněno tím, že byli manželé a jejich osudy samozřejmě byly velice propleteny.
Zdeněk Rossmann se narodil 3. 9. 1905 v Ostravě. Roku 1928 vystudoval VUT v Brně. Stal se členem brněnského Devětsilu a spoluzakladatelem brněnské Levé fronty.
Podílel se na založení časopisu Index roku 1928. Měl na starosti typografii. Je to typická ukázka jeho díla. Projevoval se vliv Bauhausu v graficky promyšlené a účelové výzdobě obálek s častým zařezáváním fotografií, vůbec nepoužíval velká písmena. Hrál si s přehledností jednotlivých stránek a s jejich prostorem. Pracoval s tučnými titulky a absencí extrémních módních prvků. Vytvořil také grafickou podobu časopisu Pásmo a v roce 1930 Vydal a graficky upravil monografii Architekt Bohuslav Fuchs.
Od roku 1927 navrhoval výpravy pro Zemské divadlo v Brně, kde spolupracoval s Emilem Františkem Burianem. Později pracoval také pro Národní divadlo v Praze a Divadlo E. F. Buriana v Praze. Využil scénograficky Funkeho prací ve stylu abstraktní fotografie k inscenaci Jezdců k moři v roce 1929.
Sám se začal fotografii věnovat už během 20. let. Publikované snímky byly většinou dokumentární momentky, ale fotografii používal především v knižních úpravách, na plakáty a výstavní projekty. Svými typografickými návrhy byl prezentován na prestižní výstavě Film und Foto ve Stuttgartu roku 1929, což už jsem zmiňovala v předešlé kapitole.
Studoval na škole Bauhaus v Desavě společně se svou přítelkyní a pozdější manželkou Marií Rossmannovou, kterou sem následoval v letech 1930—1931. Fotografii ho učil Walter Peterhans. Počátkem roku 1931 na Bauhaus lákal svého přítele Jaromíra Funka. Na toto téma spolu vedli čilou korespondenci. Funke projevil o studium zájem a Rossmann mu v dopise z 16. 3. 1931 odpověděl: „Žádný abteilung není tak dobře veden jako foto. Peterhans je ve své věci machr, je to chemický inženýr rozumí té věci jako nikdo v Německu a jeho vyučovací metoda je skutečně na úrovni vědeckých experimentů vysokých škol.

Pracovat se zde musí velmi pilně a právě ve fotoableitungu je k tomu skvělá možnost, protože mají výborně založené dílny.“ (Dufek Antonín: Jaromír Funke-Průkopník fotografické avantgardy, Katalog, MG Brno 1996, strana 60-80). Dále mu sdělil, že se bude učit teorii fotografie a pak praktické dílny, a doba studování bude závislá na pracích, které na školu pošle. Také mu napsal, že po ukončení školy dostane diplom, a zmiňuje se rovněž o ubytování, které je nedaleko Bauhausu. Pravděpodobně myslel obytnou část podkroví Junkersových leteckých závodů, kde bydlela i Irena Blühová. Funke nebyl na školu přijat, i když své snímky poslal. Rossmann mu tuto skutečnost nikdy nevysvětlil.
Rossmann pracoval na teoretické studii o kolektivizaci umění, ale nedokončil ji. Díky tehdejším politickým podmínkám byl vyhoštěn a vrátil se zpět do Československa, kde byl velmi úspěšný. Následoval studijní pobyt v Paříži.
Napsal významné dílo s názvem Písmo a fotografie v reklamě, které vyšlo roku 1938. Kniha shrnuje a na ukázkách představuje funkcionalistickou estetiku 30. let. Řešil otázku formátu fotografie: „Velikost fotografie je omezena schopnostmi našeho oka... Proto je při reklamní kompozici nesmírně důležité, abychom při zobrazení určitého předmětu zobrazili pouze to, co chceme sdělit – charakteristiku.“

Večeře v Bílém domě (Mladá fronta), 1947
Autor: Z, Rossmann



Písmo a fotografie v reklamě, 1938
Autor: Z. Rossmann

Také popsal, že je vhodné při fotografování reklamy použít formát jiného geometrického tvaru než obdélníku. Aby vytvořil tvar kruhu nebo trojúhelníku, vystříkal okraje snímku americkou retuší.
Působil jako pedagog na Škole uměleckých řemesel v Bratislavě až do roku 1938. Opět se dopisem ze 7. 5. 1931 obrátil na Funka. „Píši ti jako člověk, který chce něco udělat pro moderní věci.. Jsem zaměstnán jako učitel na učňovské škole a vedu reklamu a typografii. K této je dosud přidělena fotografie. Mají zde lépe vybavené ateliery než na Bauhause. Přesvědčil jsem ředitele Vydru, že na to nestačím a že potřebuji nutně fotografa. Neznám v ČSR lepšího než tebe. Navrhl jsem tě a byl bys přijat. Měl bys fotooddělení (samostatné) a mimo to ti chce opatřit ředitel Vydra dobrý obchod v památkovém ústavě nebo bys mohl zařídit atelier…obchody jsou zde veliké…napiš mi…nastoupil bys ještě tento měsíc. Pošli několik fot a formální žádost…“ Můžeme se domnívat, zda tento krok nebyl pouze náplastí za nabízené studium na Bauhausu, kam se Funke nedostal z osobních důvodů Waltera Peterhanse.
Rossmann se věnoval zejména užité grafice, výstavnictví a drobné architektuře. V roce 1936 navrhoval plakát na přednášku, kterou měl v Bratislavě přednést Hannes Meyer.
Později pracoval i na Škole uměleckých řemesel v Brně (1939—1943). Stal se významným představitelem levicové avantgardy, a proto byl od heydrichiády sledován a později zatčen i s manželkou Marií Rossmannovou. „Den po našem zatčení 13. dubna 1943 nám zabavili a ihned odvezli vše z našeho bytu a po návratu jsme neměli ani kapesník, takže to, co máme, bylo náhodou uloženo u rodiny, ovšem také jen nepatrná část.“ (Encyklopedie českých a slovenských fotografů, ASCO Praha 1993, strana 304).
Po válce Rossmann působil v Praze na významných funkcích a koncem 40. let se stal samostatným výtvarníkem.
Zemřel 8. 11. 1984 v Praze.
Jeho široký záběr působení obsahoval architekturu, knižní grafiku, scénografii do které výrazně zasáhl konstruktivismem zejména ve 20. a 30. letech, fotografii, grafický design a působil také jako redaktor. Vytvořil několik perfektních grafických návrhů s použitím fotografie. Byl představitelem funkcionalismu a konstruktivismu. Jeho vliv bývá dokonce srovnáván s významem Ladislava Sutnara.

Civilizovaná, 1929-1930
Rentgenogramy, 1945
První estetik filmu, nedatováno
Autor: Z. Rossmann

V. Marie Rossmannová (1909—1983)

Marie Doležalová, později Rossmannová, se narodila 9. 12. 1909 v Nítkovicích v okrese Kroměříž. Roku 1929 vystudovala Školu uměleckých řemesel v Brně. Zažila konec aktivit brněnské pobočky Devětsilu.

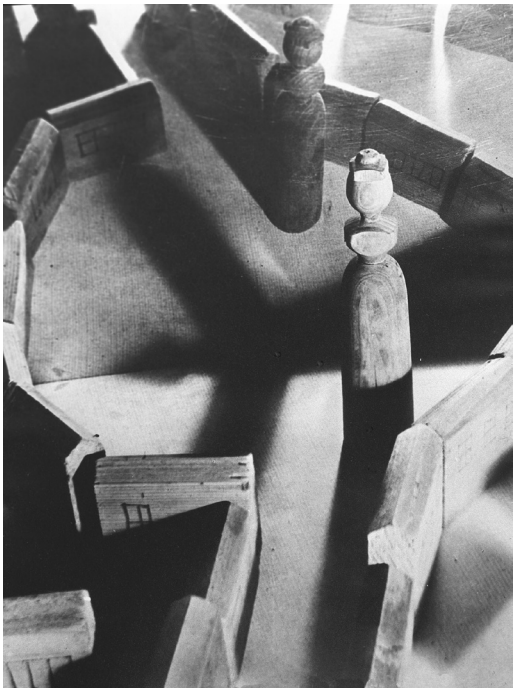
V roce 1929 začala studovat na Bauhausu. Nastoupila tam v pouhých dvaceti letech, což z ní dělá nejmladší československou studentku fotografie na této škole, i když původně se zde učila textilu a kreslení. O rok později ji sem následoval přítel a budoucí manžel Zdeněk Rossmann a společně zde žili a pracovali až do roku 1931, kdy museli kvůli politické situaci opustit Německo.

Marie se začala věnovat fotografii pod vedením Waltera Peterhanse a její snímky nesou charakteristické znaky Bauhausu. Používala ostrost, detail, neobvyklé úhly záběru, rytmické opakování motivu. Fotografovala například struktury, věnovala se také sociální fotografii. Stejně jako Foltýn si vybírala jednoduchá témata, s tím rozdílem, že Marie nehledala motivy ve stavebnictví, ale spíše v předmětech denního používání, jako byly škopky nebo dětské hračky, které zachycovala v působivých detailech. Dbala na práci se světlem, používala velké kontrasty.

Z jarmarku (pejsci), 1934
Foto: M. Rossmannová

Z jarmarku (škopky), 1934
Foto: M. Rossmannová

Vedla aktivní kulturní život. Vystupovala také pod pseudonymem Mary Norová. Po Bauhausu nastoupila na studia fotografie do bratislavské Školy uměleckých řemesel, kam si přišla doplnit fotografické vzdělání. Pobývala zde až do roku 1939. Učil ji i přítel Jaromír Funke. Ten o ní z Bratislavy v dopisu ze 7. 11. 1931 své budoucí manželce Anně Kellerové píše: „…odpoledne jsem byl s Marií Rossmannovou fotografovat po Bratislavě. …udělal jsem dva bezvýznamné obrázky, ale celkem bylo zajímavější, co mi Marie vyprávěla o Bauhausu.



Bez názvu (značeno: nálepka Košice), 1936
Foto: M. Rossmannová

Hračky (domečky s panenkami), 1935
Foto: M. Rossmannová

Peterhans o fotografii málo mluví. Ve škole dá žákům práci a sám si jde do kanceláře. Nikomu nepomáhá a pak jen koriguje. …Peterhans si svoje tajemství velmi chrání. Dělají tam studie materiálů, ale nějak teoreticky je z toho nezkouší a zde jsem pozoroval, že Marie je nějak vedle. Ptal jsem se jí na leccos, ale nikde nic neví. Byla na Bauhause na textilu, zpočátku na kreslení a pak tři měsíce na foto. Tak vidíš, jak vypadá pravda, bez nadsázek. Není to, jak to vypravoval Rossmann.“ (Dufek Antonín: Jaromír Funke-Průkopník fotografické avantgardy, Katalog, MG Brno 1996, strana 60-80).

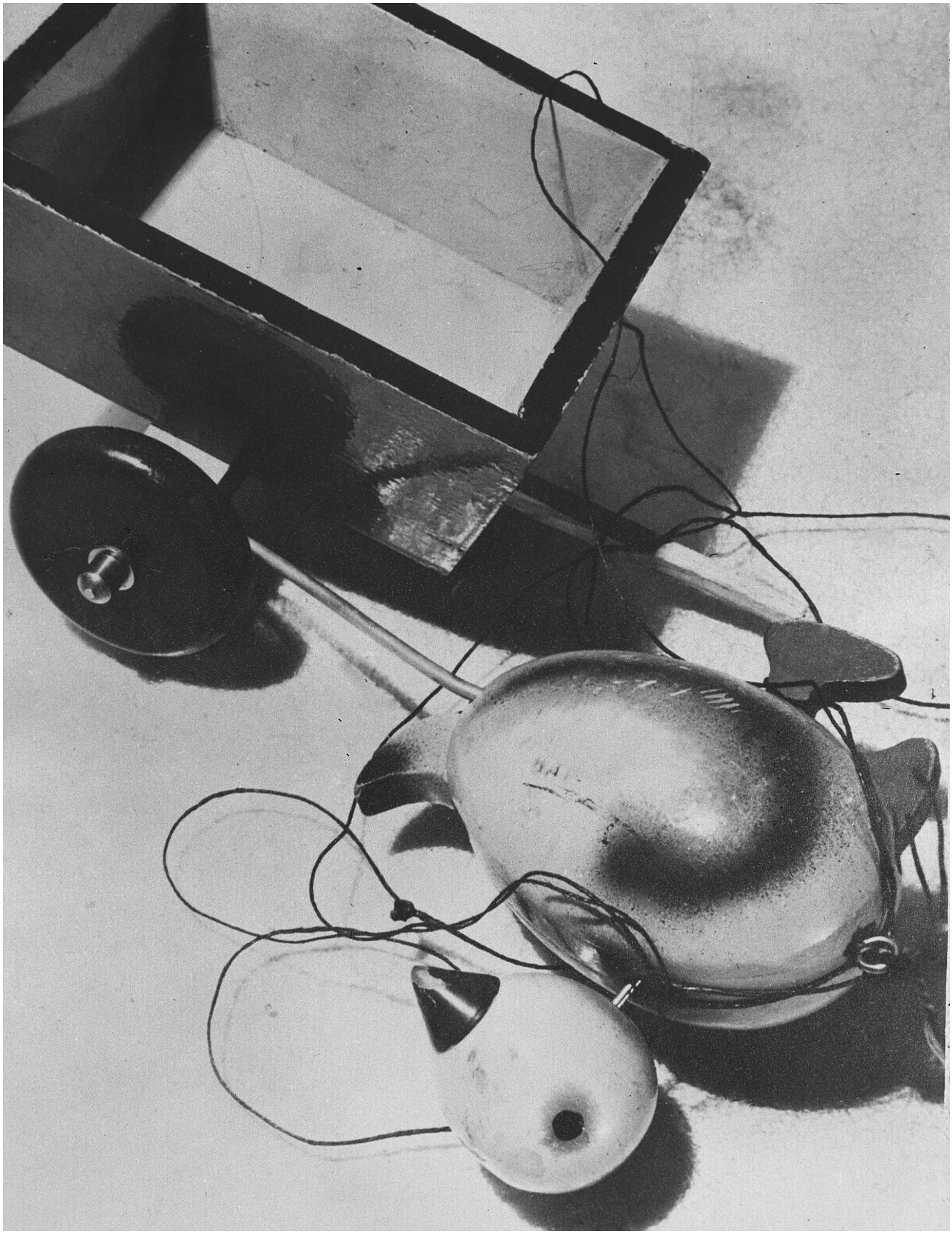
Marie Rossmannová také Funkemu částečně osvětlila, jak to dopadlo s jeho snímky, které poslal na Bauhaus. Možná nevěděla, zda o tom může mluvit či nikoli. Sdělila mu, že se jeho snímky k Peterhansovi dostaly a prý se mu velice líbily. U jednoho dokonce prohlásil, že něco podobného také dělal, na zadní straně však bylo dřívější datum, než se podobným věcem Peterhans věnoval. Nakonec si prý ani nepřál, aby Funke na Bauhaus přišel, jak jsem se již zmínila.

Jak jsem se již zmínila v předchozí kapitole, Rossmannová s manželem byli sledováni od heydrichiády a roku 1943 zatčeni. Do konce války byli internováni. Celý jejich archiv byl zničen. Dochovaly se jen náhodné zbytky, které byly v té době uloženy u příbuzných a přátel. Několik jejích snímků je známo z tisku.

Podobně jako manželé Rossmannovi přišel o celý svůj fotografický archiv další student Bauhausu Umbo, vlastním jménem Otto Maximilian Umbehr. Ten ovšem upadl v zapomnění a byl znovu objeven až v roce 1978.

Po válce se Marie Rossmannová přestěhovala do Prahy. Zemřela 29. 5. 1983 v Praze.

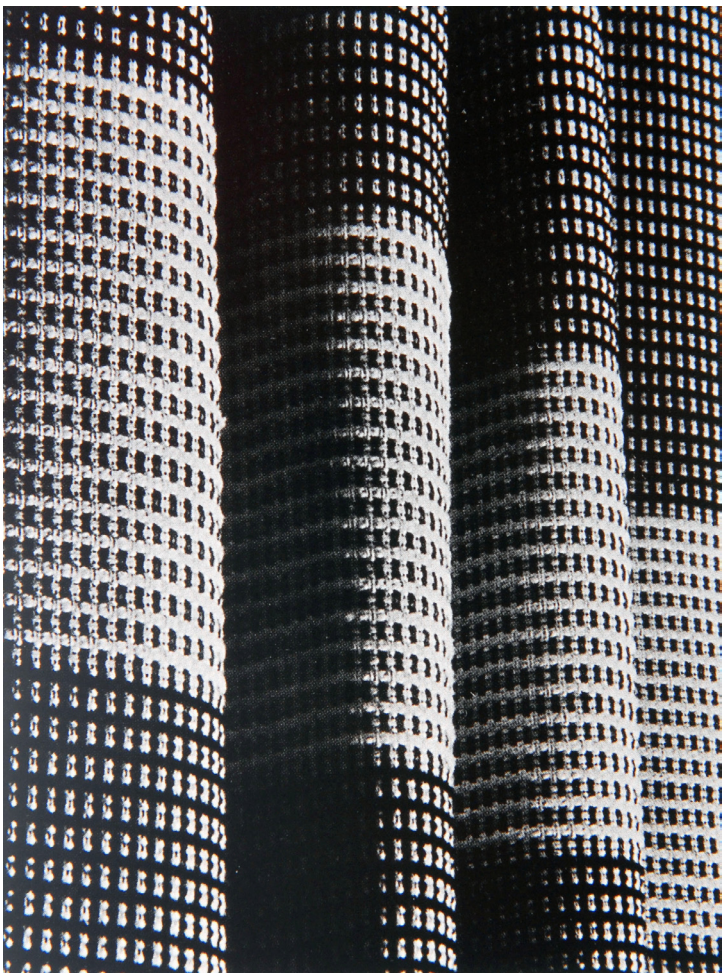
V dnešní době je správcem pěti uvedených snímků Moravská galerie v Brně.



Hračka, 1935
Foto: M. Rossmannová

VI. Jindřich Koch (1896—1934)

Tato kapitola je věnována nejvýraznějšímu českému studentovi fotografie na Bauhausu, a v České republice dosud nejméně známé osobnosti fotografie nové věcnosti, Jindřichu (Heinrichu) Kochovi. Narodil se 20. 8. 1896 v Uherském Hradišti, datum ani místo narození však nejsou jistá, ale někdy se uvádí 29. 8. 1896 v Olomouci.



Reklamní fotografie, nedatováno
Foto: J. Koch

Věnoval se sochařství, fotografii, nástěnnému malířství, architektuře a reklamě. Koch po maturitě, kterou absolvoval v Uherském Hradišti, studoval práva a historii umění na vídeňské univerzitě. Po té studoval Akademii výtvarných umění také ve Vídni. Do Prahy se přijel učit sochařství k Janu Štursovi, aby absolvoval Akademii výtvarných umění v Praze.

Stal se prvním studentem na Bauhausu z Československa. Pobýval ve Výmaru v letech 1922—1923. Jeho učiteli byli mimo jiné i Paul Klee, Vasilij Kandinskij ho učil dekorativní malbu a Oskar Schlemmer sochařství, které bylo jeho hlavním oborem. S Bauhausem spolupracoval až do roku 1928. Koch v této době přešel ze studia sochařství k designu interiérů, architektuře a reklamě. Pravděpodobně díky reklamě se začal zabývat také fotografií.

Pracoval samostatně jako nábytkový architekt do doby hospodářské krize. Poté byl nucen odejít a stal se žákem i spolupracovníkem předního fotografa nové věcnosti Hanse Finslera ve Škole užitých umění na hradě Giebichenstein u Halle. Po Finslerově odchodu v roce 1932 se stal jeho nástupcem a vedl fotografické oddělení uměleckoprůmyslové školy. Asi po roce byl kvůli nástupu nacistů k moci vyhoštěn a vrátil se do Prahy.

V únoru 1934 ho přijalo Národní muzeum v Praze jako fotografa. Po krátkém působení na této funkci ho srazilo nákladní auto a Koch 1. 3. 1934 zemřel.

Bez názvu, kolem 1930
Foto: J. Koch

Jeho dílo je velmi málo známé a mimo fotografie obsahuje také sochařství, architekturu a grafiku. Aktivní fotografická tvorba Jindřicha Kocha nebyla dlouhá, spadá do pětiletého období od roku 1929 až 1934, přesto vytvořil velmi hodnotné dílo. Ve fotografii užíval principů Bauhausu. Byl významnou osobností reklamní fotografie. Jeho snímky se vyznačují technickou dokonalostí a perfektní kompozicí, jsou v duchu funkcionalismu a nové fotografie. Sám je jedním z jejích významných představitelů. Jeho snímky působí staticky, ale čiší z nich výtvarné nadání. Koch si vybírá předměty z běžného života a nachází nové pohledy. Vznikají tím výtvarně působivé snímky. Často používá detail, výřezy, rytmické opakování některých motivů, objevují se symbolické významy.
Podobně jako Foltyn, jemuž věnuji VIII. kapitolu, si hledal náměty v cirkusech a kolotočích. Když ale porovnáme snímek Kochových slonů například s Foltynovým snímkem Kolotoč v Prátri z roku 1933-1934, najdeme několik patrných rozdílů, i když téma je podobné. Koch využívá detailu sloních nohou s důrazem na technické zpracování a strukturu sloní kůže. Kompozice je pečlivě vybraná a hraje v ní výraznou roli rytmické opakování motivu. Foltyn si vybral také téma cirkusu či kolotočů, ale jeho snímek dává na první pohled, díky úhlu záběru a většímu celku, tušit, kde byl snímek vytvořen. Není tak statický, i když se kolotoč zrovna nepohybuje.
Úplnou pozůstalost po Kochovi získala galerie Schürmann a Kicken v Cáchách. U nás je jedním z mála dochovaných dokladů brožura, kterou zhotovil a graficky připravil Ladislav Sutnar. Vydala ji Státní grafická škola roku 1935.
V roce 1934, již po jeho smrti, mu Uměleckoprůmyslové muzeum v Praze uspořádalo výstavu.

VII. Irena Blühová (1904—1991)

Irena v atelieru v Praze, 1929
Foto: I. Weiner-Král

Irena a Imro, 1935
Foto: I. Blühová

Irena Blühová se narodila 2. 3. 1904 v Považské Bystrici. Můžeme ji právem považovat za jednu z nejvýznamnějších postav slovenské fotografie.
Otec se jmenoval Móric Blüh. Matka Žofie pocházela z Oravy, kde trávila Irena hodně volného času a také se tu seznámila a sžila s místní starobylou architekturou a lidovou kulturou. Bohatý výběr děl v dědečkově knihovně jí poskytl přehled ve slovenské i světové literární tvorbě. Během dospívání ji ovlivnil také strýc Emil Halász, známý jako „soudce chudých" v Budapešti. Byl odsouzen za revolucionářství a stal se dívčiným velkým vzorem.
Irena měla čtyři sestry a jednoho bratra, možná právě proto ji tolik přitahovalo vše, co náleželo mužům. Nedokázala si připustit „ženský svět". Že by měla strávit život u plotny, nepřicházelo v úvahu, a tak jako jedna z prvních žen vzala do ruky fotoaparát Görz-Tenax.
Kamera sloužila zpočátku jako zápisník na jejích cestách s mužem, který se později stal jejím manželem, známým malířem Imrem Weinerem-Králem. Imrova rodina bydlela kousek od Ireniny, a proto se znali už od dětství. Jak už jsem uvedla dříve, Blühová obdivovala vše „mužské", tudíž i jejich zájmy byly stejné: turistika, sport, politika, umění, výtvarné motivy, dokonce i přátelé měli společné. Nepoznali Irenu bez Imra a Imra bez Ireny.
Od svých obrazových zápisníků a sportovní fotografie přešla k dokumentování bídy a lidské zaostalosti na venkovech a v maloměstech. Snímala nemoci, ale i práci dětí. Vytvořila cykly: Deti a detská práca, Sezónni robotníci, Život a práca pastierov, Tabačiarky, Jarmoky a další. Používala modernistické prvky, jako jsou reportážní výřezy, strmý nadhled a podhled, zbíhání diagonál.
S manželem a ostatními přáteli vytvářeli takzvanou Žilinskou skupinu sociálních fotografů, která záměrně mapovala životní podmínky v kraji. Fotografie se jí stala prostředkem politické aktivity.
Od maturity ji už rodina nemohla podporovat v dalším studiu. Naopak sama se musela podílet na financování rodinného rozpočtu.

Pracovala jako úřednice ve spořitelně nebo v bance, ale to ji neuspokojovalo, a tak si začala hledat školu, která by jí nejlépe vyhovovala. Záhy odešla do německé Desavy, možná i kvůli zvýšenému zájmu četnictva o její osobu.
Na Bauhaus nastoupila roku 1931 a začala studovat moderní formy fotografické a typografické propagace u Waltera Peterhanse a dějiny umění u Vasila Kandinského. V budoucnu chtěla pracovat jako fotografka pro časopisy, knihy nebo noviny. Z nedostatku místa v areálu Bauhausu ubytovali Irenu, stejně jako mnoho dalších studentů, v podkroví obytné části Junkersových leteckých závodů. Ona se tím ocitla ve dvou rozdílných světech. Jeden svět byl mezi dělníky, z již zmíněných závodů, a druhý avantgardní Bauhaus.
Strávila tu pouze dva roky, ale ty ji poznamenaly na celý život. Seznámila se s evropskými avantgardními proudy a jejich představiteli. Stala se velmi vnímavou žačkou a za tak krátký čas si dokázala vytříbit vkus. Její dosud amatérský projev fotografie se změnil. Začala používat nové prvky, nezvyklé úhly záběru, zdokonalila si svou techniku a samozřejmě se snažila diváka zaujmout. Principy moderní fotografie používala ještě ve větší míře než před studiem. Vyzkoušela si také experimentování s vyvolávacím procesem. Překrýváním negativů vytvořila „zdvojené“ autoportréty s manželem Imrem.

Autoportrét s manželem Imrem, 1932
Foto: I. Blühová

Autoportrét s manželem Imrem, 1932
Foto: I. Blühová

Také vytvořila mužské akty svého manžela, které byly tehdy na Slovensku ojedinělým pokusem. Až do konce života ji pronásledovalo poznání, že fotografii musí diktovat tvar její funkce. Říkala: „Bauhaus v nás žije navždy!“

Uklízečka na Bauhausu, 1932
Foto: I. Blühová

Přestávka studentů na Bauhausu, rok není znám
Foto: I. Blühová

S nástupem nacistů k moci v roce 1933 byl Bauhaus zrušen jako semeniště internacionalismu, jak o této škole hovořili. Irena Blühová se vrátila domů. V Bratislavě otevřela knihkupectví s názvem Blüh. Zúročila zde vše, co se naučila na Bauhausu. Kolem knihkupectví se soustředili i další umělci, studenti, řemeslníci. S jejich pomocí šířila všemožné formy moderní propagandy v Československu, zfašizovaném Maďarsku, Polsku a dokonce i v Německu. Pořádala malé výstavy a okolí ji prohlásilo za „bratislavskou Gertrudu Steinovou“.
Vznikl zde kroužek fotografů, kteří mapovali zaostalé části Slovenska. Už v roce 1934 vystavovali své práce v Bratislavě na výstavě nazvané, stejně jako jejich skupina, Sociofoto. Toto hnutí získalo širokou odezvu právě díky neúnavné Blühové. Všichni umělci, kteří patřili do hnutí Sociofota, vystupovali pod stejným anonymním názvem na všech výstavách i v tisku. Samotná Irena se tak prezentovala na obou pražských výstavách sociální fotografie, pořádaných českou Film-foto skupinou Levé fronty v letech 1933 a 1934.
Z jejích snímků vycházel známý výtvarník a publicista John Heartfield k politickým montážím. Jednu fotografii použil na titulní stranu románu Petra Jilemnického s názvem Pole neorané.
V letech 1937 až 1938 docházela Irena na večerní filmový kurs, který vedl Karol Plicka na Škole uměleckých řemesel v Bratislavě. Po připojení Rakouska k německé říši projevila Blühová velikou statečnost.

Ukrývala utečence před policií, poskytovala jim oblečení a jídlo. Také organizovala přechody z rakouského břehu Dunaje na slovenský, bohužel si tím opět vysloužila zájem policie a byl na ni vydán zatykač. Pravděpodobně i kvůli jejímu židovskému původu. Pouze díky včasnému varování ze stran svých přátel stihla uprchnout. Nejprve se skrývala na Malé Fatře, následně získala falešné doklady na jméno Elena Fischerová a našla si zaměstnání.

Druhá světová válka jí přinesla mnoho utrpení a ztrát. Stala se zarytou komunistkou. Její manžel žil v tu dobu ve Francii. V Osvětimi a Terezíně jí zahynul otec, čtyři sourozenci s rodinami a mnoho přátel. Přišla o archív, všechny fotografie a negativy.

Po válce se opět vrhla do politického života, otevřela nakladatelství Pravda v Bratislavě a v roce 1945 se dokonce stává jeho ředitelkou. Byla to velmi těžká práce, ale Blühová se jí znovu zhostila téměř s mužskou silou. V roce 1951 začala pracovat ve Státním pedagogickém ústavu. Dokonce ve svém postupujícím věku vystudovala dálkově pedagogiku. Přednášela na katedře žurnalistiky a knihovědy. Roku 1955 se stala zakladatelkou a následně ředitelkou Slovenské pedagogické knihovny.

Věnovala se také literární tvorbě. S Kristou Bendovou vydala knihu pro mládež První kroky (1959), za kterou získaly ocenění Nejlepší próza roku. S Elenou Čepčekovou připravila knihu O jedno prosím (1966), která vyšla i v německém jazyce. Také působila jako poslankyně a zastávala řadu dalších veřejných funkcí.

Po roce 1966, kdy odešla do důchodu, se vrátila zpět ke své lásce fotografii. Ačkoli mohla pracovat s moderními fotoaparáty, zůstala věrná Flexaretu.

Košíkář ze Šebesťanova, 1926–1932
Foto: I. Blühová

Rodina, 1924
Foto: I. Blühová

Dlaždič, 1930
Foto: I. Blühová

Začala se zajímat o krajinářskou fotografii, kde vytvořila cyklus Stromy. V 80. letech se soustředila na městskou architekturu Londýna a Amsterdamu.
Pro nás však zůstává těžiště jejího významu ve 20. a 30. letech, kdy jako jedna z prvních fotografů u nás využila svých snímků k moderní propagandě. Zaujala svým stylem, věcnými záběry, drsnou tonalitou, tvrdými světelnými přechody a dynamickou kompozicí. Podílela se na vytvoření moderní podoby dokumentární fotografie. Stala se průkopnicí a hlavní představitelkou sociální fotografie u nás.
Její dcera emigrovala do Velké Británie a dodnes žije v Londýně, Blühová kvůli tomu samozřejmě měla velké problémy.
Zemřela v Bratislavě 30. 11. 1991.

VIII. Ladislav Foltyn (1906—2002)

Ladislav Foltyn byl především architekt. Fotografii bral jen jako koníček a další výrazový prostředek, jako předlohu ke svým architektonickým nákresům. Sám uvedl, že se jako fotograf necítí, že není fotografem.
Narodil se 2. září 1906 ve Spišské Nové Vsi. Maminka pracovala jako učitelka a otec byl hodinář. Vystudoval gymnázium, kde začal fotografovat. Pozitivy si vyvolával pomocí slunečního světla. Kromě fotografie měl ještě jednu velkou zálibu, a to hudbu.

Studie materiálu: struktura a kontrast, 1929
Foto: L. Foltyn

Při výzkumu architektury Banskej Štiavnice, 1953
Foto: není znám

Po maturitě začal studovat architekturu na Německé vysoké škole technické v Brně. Později přešel na Uměleckoprůmyslovou školu ve Vídni, kde ho učil prof. Oskar Strnad. Utkvěla mu v hlavě Strnadova rada: „Když máte navrhnout dům, než uděláte první čáru, běžte nejdřív ven a podívejte se, jak lidi žijí.“ (Fotografické etudy Ladislava Foltyna, Iva Mojžišová, strana 12).
Vídeňskou školu navštívil tehdejší ředitel Bauhausu Hannes Meyer a mluvil o architektuře. Foltyn se rozhodl ho následovat, a tak roku 1929 nastoupil do Desavy. Prošel, ostatně jako všichni studenti, přípravným kursem, který vedli Josef Albers, Vasilij Kandinskij, Paul Klee a Joost Schmidt. Po té se věnoval kovu a vnitřní architektuře pod vedením Alfreda Arndta. Podstoupil také kurs věnovaný své zálibě fotografii, který vedl Walter Peterhans. Studium fotografie ukončil společným leporelem s ostatními studenty z vytvořených snímků. „Spôsob výučby na Bauhause sa líšil od všetkého, čo som poznal predtým.“ Po letech řekl: „Nestavali nás pred hotové a overené vedomosti ale usilovali sa rozvíjať naše vlastné myslenie a vlastnú tvorivosť.“ (Mojžišová Iva: Fotografické etudy Ladislava Foltyna, Fotofo 2002, strana 12,14). Fotografie ho uchvátila a věnoval se jí i během prázdnin.

Rybářská síť, 1929
Foto: L. Foltyn

Na staveništi, 1929
Foto: L. Foltyn

Málokdo asi ví, že Peterhans učil kromě fotografie také matematiku a ta byla hlavním předmětem právě Ladislava Foltyna. Ve fotografii si Foltyn vybíral jednoduchá témata a ta ještě minimalizoval na kousky tkaniny, střepy skla, detail houslí, kovové trubky a další předměty spojené se stavařinou. Snímky ozvláštnil kompozicí, ale i o té bychom mohli hovořit jako o jednoduché. Peterhans jeden z těchto snímků zařadil do souboru prvních výsledků svého vyučování fotografie na Bauhausu.
Detailům textilií se věnovalo hodně studentů. S Foltynovým snímkem Rybářská síť můžeme porovnat například textilii Marie Rossmannové z roku 1936. Oba snímky jsou řešené diagonálně, na černém pozadí, zabývají se detailem a strukturou. Přesto jsou fotografie na první pohled rozdílné. Stejný snímek můžeme porovnat s prací dalšího studenta Bauhausu Wernera Davida Feista. Jedná se o Detail mechanického tkalcovského stavu. Opět jsou podobné kompozice, ale rozdílného materiálu a pojetí.
Ve fotografiích Ladislava Foltyna se neobjevilo nic, co by obraz dramatizovalo nebo rušilo kompozici. Téměř nepoužíval prudké světlo, spíše dbal na plynulé přechody, věnoval se kompozici do horizontál a vertikál, i když ani diagonály nejsou vyjímkou.
Myslím si, že je možné, že i sám by se dopracoval ke stejnému závěru, k jakému došel pod vedením Peterhanse. Vždy chtěl odkrýt podstatu věci, její materiál a také měl v sobě určitý druh pokory, vždy fotil věci takové, jak opravdu vypadaly. Logickým závěrem by pravděpodobně bylo, že Foltyn by se stejně věnoval strukturám, materiálům a dalším snímkům v duchu Nové věcnosti, možná jen o něco později.
V době, kdy byl odvolán Hannes Meyer ze své funkce ředitele školy, vedl Foltyn jako zástupce studentů protest proti tomuto činu. Policie ho vyhostila z města v roce 1930 a Foltyn se stal pomocníkem architekta Huga Häringa v Berlíně. Školu Bauhaus vystudoval externě v roce 1932 s diplomovou prací o sanatoriu pro plicní choroby ve Vysokých Tatrách. Bohužel i Berlín musel opustit kvůli nastupující nacistické moci a dokonce velmi narychlo. Nevzal s sebou ani jeden snímek a odcestoval pouze s jedním malým kufrem.

Noční Vídeň, 1933-1934
Foto: L. Foltyn

Asi do roku 1934 pracoval ve Vídni. Věnoval se architektuře a navrhl několik domů. Nepřestal ho zajímat ani velký koníček, fotografie. Snímal noční město, mosty, postranní uličky bez lidí, prázdnou zahradní kavárnu, Ruské kolo, kolotoče a vše bez lidí. Pokud na fotografii přeci nějací byli, většinou stáli zády nebo úplně nezúčastněně. Výjimkou je cyklus o životě městských dětí, který Foltyn využil při navrhování zařízení dětských školek.

Nezapřel však znalost moderních kompozičních postupů. Používal odrazy ve vodě, světelných her vytvořených nočními poutači kin a restaurací. Všechny záběry komponoval tak, aby nebyl nutný žádný výřez pod zvětšovákem.

Vrátil se domů ještě v roce 1934 a nastoupil do vojenské prezenční služby. Dvakrát ho povolala československá armáda do služby. Poprvé v roce 1938 a pak v roce 1945. Z nouze tenkrát prodal i svůj Rolleiflex a kvůli tomu nefotografoval delší dobu.

Byl zaměstnaný jako architekt v Nitře a také v Popradě. Od konce 30. let se intenzívně věnoval projektování budov. Můžeme zmínit továrnu na výrobu konopí, měšťanskou školu nebo internát, který postavil ve svém rodném městě, Spišské Nové Vsi. Během 40. let projektoval léčebné komplexy lázní, byty, ateliéry, chaty.

Po válce pracoval na Plánovacím úřadě v Bratislavě. Dělal územní plánování a zabýval se obnovou zničených staveb.

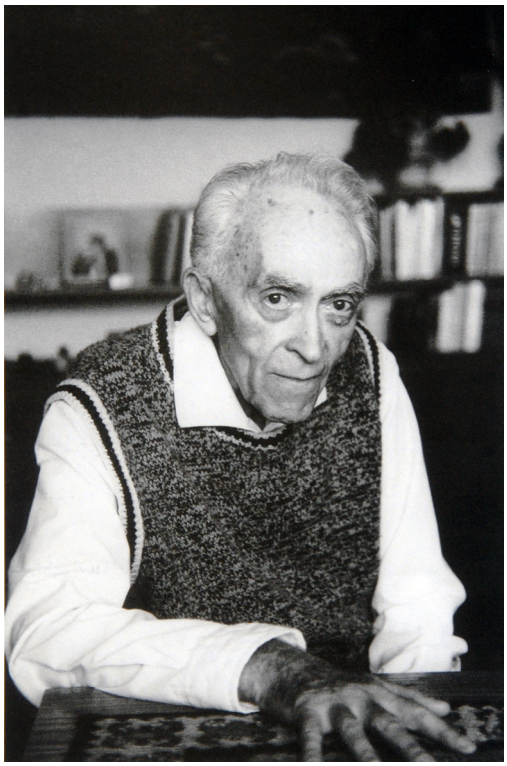
Působil také jako pedagog, konkrétně historik architektury na Slovenské vysoké škole technické od roku 1952. I v této fázi svého života používal fotografii ke své práci. Tentokrát si však najímal profesionální fotografy, kterým zadával způsob osvětlení architektury a úhly záběru, díky kterým chtěl objevit architektonickou a historickou podstatu díla.

Fotografie pro něj byla prostředek k hlubšímu ponoření se do skutečnosti, poznání tvarů a materiálů. Své snímky považoval za cvičení, studie, a proto je nikomu neukazoval, nedával jim názvy a místo roků je označoval třeba poznámkou nedatováno. Vytvářel cykly, málokdy jednotlivé fotografie.

Vídeňský dvůr, 1933-1934
Foto: L. Foltyn

Balóny, 1933
Foto: L. Foltyn

Spolupracoval na několika knižních publikacích. Jednalo se o knihu Klasická architektura na Slovensku (Bratislava 1955), Architektura na Slovensku do poloviny 19. století (Bratislava 1958), Československá architektura od nejstarší doby po současnost (Praha 1965). Pro tuto knihu zpracoval pouze kapitoly, které se týkaly Slovenska. Nebyl ale pouze spoluautorem, vydal i svou knihu s názvem Volksbaukunst in der Slowakei (Praha 1960). Další důležitá kniha vyšla ve slovenštině až roku 1993. Jednalo se o Slovenskou architekturu a českou avantgardu 1918—1939. Tak pozdě vyšla jen díky normalizačnímu režimu, který ji nedovolil zveřejnit, a dokonce vyšla o dva roky dříve v němčině.
Roku 1976 dostal medaili za zásluhy při zachování humanistického odkazu Bauhausu, a to při příležitosti 50. výročí Bauhausu v Desavě. Také získal cenu Emila Belluša za celoživotní dílo roku 1996.
Spolupracoval na přípravě 10 přednášek Bauhaus a kultura 20. století pro studenty dějin umění Filozofické fakulty univerzity Komenského na přelomu let 1997—1998. Iva Mojžišová o něm napsala několik textů. Můžeme jmenovat článek v časopisu Imago z roku 2001, kde bylo uveřejněno kromě psaného textu také 22 jeho fotografií. V roce 2002 shrnula jeho dílo a životní pouť v knížce Fotografické etudy Ladislava Foltyna. Publikace je protkána snímky rodiny, škol, architektonických návrhů budov. Největší část je však věnována jeho fotografiím z Bauhausu a Vídně, tedy z let 1929—1935.



Ladislav Foltyn, 2002
Foto: není znám

Slovenská národní galerie v Bratislavě uspořádala v roce 2001 výstavu Slovenská fotografie 1925-2000. Moderna – postmoderna – postfotografie. I zde měli jeho snímky zastoupení, a to dokonce v souvislosti s historií Slovenské fotografie. Zemřel při práci 27. května 2002 v Bratislavě. Poslední výstavu věnovanou jeho fotografiím už bohužel nezažil. Konala se v Listopadu roku 2002 v Bratislavě v rámci festivalu Měsíc fotografie v Bratislavě. Otevřeli zde jeho první samostatnou výstavu Fotografické etudy Ladislava Foltyna v K.F.A. Gallery v Bratislavě.

IX. Vliv Bauhausu na budoucí generace

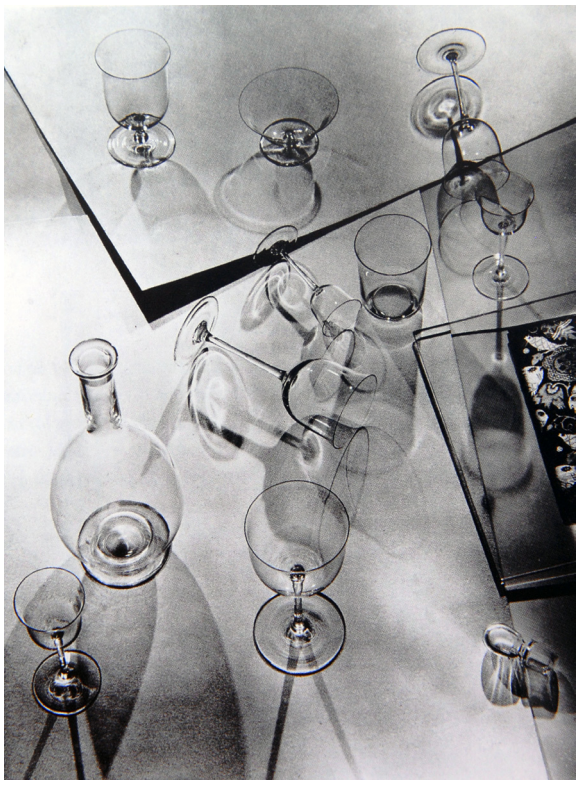
Kdyby byl Bauhaus člověk, řekli bychom, že byl velice silná osobnost. Takto můžeme hovořit pouze o vlivu, který měl na své okolí a dokonce na generace umělců po něm. Nebyl tedy nijak malý, spíše naopak.
Bauhaus ovlivňoval umělce, a ne jen fotografy, už za svého působení. Tak například Československo. Malý, nový stát, který neměl téměř žádná pravidla a směr, kterými by se jeho umění ubíralo. Jiné státy zase naopak hledaly něco nového, odklon od starých a vžitých pouček. Ať tak či tak, Bauhaus byl pro ně tím pravým, protože nechával umělcům prostor rozvíjet jejich vlastní tvořivost a myšlení a nestavěl před ně poučky. Byl moderní, používal nejnovější materiály, fascinovala ho moderní technika. Ve fotografii používali nové úhly záběru, detaily, dbali na strukturu materiálu.
K rozšíření nových metod a ovlivnění tvorby uměleckého školství Evropy i Spojených států vlastně pomohlo uzavření Bauhausu. Samozřejmě pouze pokud vezmeme v úvahu, kolik studentů a pedagogů odjelo ze země. László Moholy-Nagy emigroval roku 1933 z Německa do USA a v roce 1937 založil v Chicagu Institut designu Nový Bauhaus (The New Bauhaus). Albers a Schawinsky učili na Black Mountain College v Severní Karolíně a ve Švýcarsku to byl Max Bill. V Bratislavě byla Bauhausem silně ovlivněna Škola uměleckých řemesel, kde ředitel školy Josef Vydra přijel navštívit Bauhaus, aby si odvezl podklady pro vytvoření školy s podobným řešením výuky. Také zde učil student Bauhausu Zdeněk Rossmann a později také Jaromír Funke, kterého si Rossmann vyžádal.

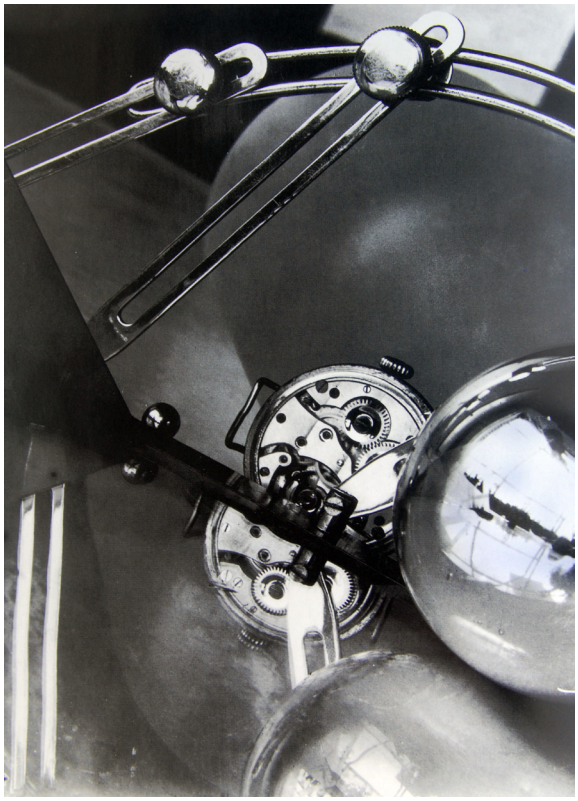
Reklama, 1922-1923
Autor: J. Schmidt

Reklamní poutač na školu Bauhaus, 1929
Foto: není znám

Studenti, 1930
Foto: není znám

Portrét Edwarda E. Fischera, 1926—1928
Foto: G. Kallin-Fischer





Reklamní fotografie, rok není znám
Foto: W. Peterhans

Reklamní fotografie, 1928-1929
Foto: M. Brandtová

Oba zde vyučovali novými metodami, Rossmann ovlivněn Bauhausem a Funke si vytvořil své vlastní učební osnovy, ale opět inspirované Bauhausem. V českých zemích to byla Státní grafická škola v Praze a Škola uměleckých řemesel v Brně, taktéž velmi silně ovlivněna. Tyto informace už byly jednou řečeny, a proto se u nich příliš dlouho nezdržím, ale záměrně jsem je do této kapitoly zařadila, protože je nezpochybnitelné, že sem patří.

V Čechách byl vliv Bauhausu opravdu silný. Projevil se zejména ve funkcionalistické architektuře, v uměleckoprůmyslových oborech, v typografii, kde začala mít silné slovo fotografie a samozřejmě ve fotografické tvorbě. Nechal se jím inspirovat Devětsil vedený Karlem Teigem, který byl se školou v úzkém kontaktu. Další příklad můžeme vidět po mezinárodní výstavě výtvarné výchovy v Praze roku 1928. Bauhaus změnil svými myšlenkami a díly mnohé, i naše školství, kde se tato skutečnost odráží dodnes, i když období největších zvratů bylo mezi roky 1928—1938.

Nejsilnější projevy vlivu Bauhausu můžeme hledat ve stopách studentů a pedagogů Buahausu. Reklamě se například věnovalo mnoho fotografů díky zvýšené možnosti otisknutí snímků v tehdejších časopisech. Používali velké detaily, diagonálu, strmé pohledy, fotomontáže. Zdeněk Rossmann ji ovlivnil především typografií, charakteristickou malými písmeny a výraznými kontrasty. Svou práci shrnul v knize Písmo s fotografie v reklamě z roku 1938.

Podněty Bauhausu rozvíjeli také členové avantgardní Fotoskupiny pěti, složené ze studentů Školy uměleckých řemesel v Brně, kde se vyučovala reklamní fotografie a volná tvorba právě po vzoru Bauhausu. Dále se jednalo o pozdější Fotoskupiny tří a čtyř nebo českobudějovickou skupinu Fotolinie z 30. let. I když někteří autoři postupně přecházeli k poetičtějšímu pojetí, stále vycházeli ze základních principů Bauhausu.

Irena Blühová zase ovlivnila sociální fotografii, která byla stěžejní pro její dílo. Založila na Slovensku skupinu Sociofoto.

Autoportrét, 1929
Foto: M. Brandtová

Dvojportrét Loew a Trinkhaus, 1927
Foto: H. Loew a H. Trinkhaus

Všichni autoři vystupovali jednotně pod tímto názvemmapovali zaostalé části Slovenska a lidskou bídu.
Myslím, že je patrné, že vliv Bauhausu je dalekosáhlý. Každá generace nových umělců se k němu vrací, aniž by to třeba věděla. Na fotografických školách se studenti učí zacházet se světlem a stínem při fotografování struktur. V reklamní fotografii se učí zvýraznit materiál, ze kterého je výrobek vytvořen.
I způsob výuky byl nový. Již v roce 1926 umožnil Walter Gropius získání diplomu. Studenti tedy podstoupili závěrečnou tovaryšskou zkoušku a o něco později už oslavovali získání diplomu. Tyto diplomy navíc neobsahovaly pouze známku ze zkoušky, ale celý výčet dosažených výsledků. Nepřipomíná to některá dodnes platná pravidla a postupy?
Na konec bych zařadila drobnou spekulaci založenou na mých zážitcích. Jedná se o srovnání Gropiovy představy komunity, ve které budou učitelé a žáci žít a pracovat společně. Tato myšlenka se odráží i v názvu školy, evokující středověké stavební hutě – Bauhütten. Stejná myšlenka mě provází každou konzultaci na Institutu tvůrčí fotografie.

Oskar Schlemmer jako klaun muzikant, 1927
Foto: L. Feininger

X. Závěr

Má práce je věnovaná českým a slovenským fotografům, kteří studovali na Bauhausu. Chtěla jsem vytvořit práci, která by byla pro čtenáře přehledným shrnutím informací, týkající se těchto fotografů a zároveň, aby posloužila i lidem, kteří o škole, politické a sociální situaci 20. a 30. let nic nevědí.
Bauhaus byl školou mnoha odvětví, ať už se jednalo o architekturu, která měla největší zastoupení, nebo o nábytkářství, textil, doplňky, jakými je porcelán a keramika, ale i malířství, fotografie, typografie. Bauhaus pracuje s nejmodernějšími materiály, jako je sklo nebo kov. Zároveň mám z dobových fotografií pocit, že se dají charakterizovat také příjemnou náladou, radostí, zábavou a v souvislosti s tím mě vždy napadne „škola hrou", i když víme, že kvůli politické situaci to je opravdu jen dojem.
Zcela záměrně jsem se věnovala šíři kontaktů s okolním světem, které mělo tehdejší Československo, i přesto, že to byl nový stát a později hrozila válka. Je obdivuhodné kolik lidí se nebálo těchto hrozeb a pořádali protesty, ať už formou výstav protifašistických děl, přednášek nebo širším zájmem o zahraniční kulturní články, či školy, jako byl Bauhaus.
Snad se mi podařilo zachytit životy a díla fotografů, kteří několikrát riskovali život jako Irena Blühová nebo přišli o fotografické archivy svých prací jako manželé Rossmannovi.

XI. Seznam použité literatury

Birgus Vladimír: **Česká fotografická avangarda 1918-1948.** Nakladatelství KANT, Praha 2000

Birgus Vladimír, Mlčoch Jan: **Česká fotografie 20. století.** Uměleckoprůmyslové museum v Praze a nakladatelství KATN, Praha 2005

Birgus Vladimír, Scheufler Pavel: **Fotografie v českých zemích 1839-1999.** Grada Publishing, spol. s.r.o., Praha 1999

Drosteová Magdalena: **Bauhaus.** Přeložila: Váňová Michaela, TASCHEN, Kolín nad Rýnem 2007, Slovart, Praha 2007

Dufek Antonín: **Jaromír Funke.** TORST, Praha 2003

Fiedler Jeannine, Feierabend Peter: **Bauhaus.** Könemann, Německo 2000

Frontisi Claude: **Obrazové dějiny umění.** Knižní klub, Praha 2005

Frýdlová Jana: **Meziválečná fotografie na grafické škole.** Bakalářská diplomová práce, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity, Opava 2004

Gombrich E.H.: **Příběh umění.** Mladá fronta a Argo, Praha 2003

Klepikovová Xenie (překlad): **Fotografie 20. století.** Nakladatelství Slovart, s.r.o., Praha 2003

Matušík Radislav: **Bauhaus.** Vydavateľstvo slovenského fondu výtvarných umení, Bratislava 1965

Mojžišová Iva: **Fotografické etudy Ladislava Foltyna.** FOTOFO, Bratislava 2002

Mrázková Daniela, Remeš Vladimír: **Cesty československé fotografie.** Mladá fronta, Praha 1989

Mrázková Daniela, Remeš Vladimír: **Příběh fotografie.** Mladá fronta, Praha 1986

Novozámská Martina: **Vztahy České a Německé fotografické avantgardy.** Bakalářská diplomová práce, Institut tvůrčí fotografie FPF Slezské univerzity, Opava 2004

Prouza Jiří: **Můj dům.** Vydavatelství Springer Media CZ, Praha č.5/2005

Srp Karel: **Karel Teige.** TORST, Praha 2001

Sutnar Ladislav, Funke Jaromír: **Fotografie vidí povrch.** Státní grafická škola, Praha 1935 (reprint TORST, Praha 2003)

Šlapeta Vladimír: **Das Bauhaus und die tschechische Avantgarde.** Berlín 1978

kolektiv autorů: **Encyklopedie českých a slovenských fotografů.** ASCO, Praha 1993

www.bauhaus-dessau.de (navštíveno 28.2.2008 a 16.5.2008)

Fotografie do kapitoly Marie Rossmannová poskytla Moravská galerie v Brně.

XII. Jmenný rejstřík

Albers Joseph: 7, 15, 37, 42
Arndt Alfred: 37
Atget Eugén: 17
Auerbach Erich: 22
Behm Adolf: 20
Bendová Krista: 35
Beneš Edvard: 22
Bill Max: 15, 42
Blüh Móric: 32
Blühová Irena: 16, 21, 25, 32, 33, 34, 35, 36, 43, závěr
Blühová Žofie: 32
Brandtová Marianne: 14
Breuer Marcel: 12, 14
Burian Emil František: 16, 24
Čepčeková Elena: 35
Dix Otto: 19
Drtikol František: 16, 19
Ehm Josef: 18
Feininger Lyonel: 12, 14
Feist Werner David: 22, 38
Finsler Hans: 30
Fischerová Elena: 35
Foltyn Ladislav: 14, 16, 27, 31, 37, 38, 39, 40, 41
Fuchs Bohuslav: 17, 23, 24
Fulla Ludovít: 21
Funke Jaromír: 16, 17, 18, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 42
Gropius Walter: 6, 8, 10, 12, 14, 19, 43
Hackenschmied Alexander: 23
Halász Emil: 32
Hanso Petr: 16
Häring Hugo: 38
Hausmann Raul: 22
Heartfield John: 21, 22, 23, 34
Höchová Hannah: 22
Itten Johannes: 7, 8
Jilemnický Petr: 34
Kalivoda František: 10, 22
Kandinská Nina: 12
Kandinskij Vasilij: 7, 12, 14, 30, 33, 37
Kellerová Anna: 18, 27

Klee Paul: 7, 12, 14, 19, 30, 37
Koch Jindřich: 16, 30, 31
Kříž Vilém: 18
Lisický El: 9, 19
Markalous Evžen: 23
Meyer Hannes: 11, 12, 21, 26, 37, 38
Mies van der Rohe Ludwig: 7, 13
Miloslava (dcera Funkeho): 18
Moholy-Nagy László: 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 19, 21, 22, 23, 42
Mojžišová Iva: 40
Muche Georg: 12, 15
Nezval Vítězslav: 21, 23
Niemeyerová Erna (Ré Soupault): 14
Paulick Richard: 15
Peterhans Walter: 11, 17, 23, 24, 26, 27, 28, 33, 37, 38
Plicka Karol: 34
Ray Man: 20, 22, 23
Richter Hans: 19, 20
Rodčenko Alexander: 22
Rössler Jaroslav: 17, 23
Rossmann Zdeněk: 16, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 42, 43, závěr
Rossmannová Marie: 16, 24, 26, 27, 28, 38, závěr
Salomon Erich: 22
Schawinsky: 15, 42
Scheper Hinnerk: 11
Schlemmer Oskar: 7, 12, 14, 30
Schmidt Joost: 37
Schwitters Kurt: 22
Starý Jindřich: 21
Steinová Gertruda: 34
Stone Sasha: 22
Strnad Oskar: 37
Sudek Josef: 16, 23
Sutnar Ladislav: 18, 26, 31
Šroubek Josef: 16
Štech Václav Vilém: 18
Štursa Jan: 30
Štyrský Jindřich: 23
Teige Karel: 11, 17, 19, 20, 23, 42
Umbo: 14, 28
Václavek Bedřich: 22
Vydra Josef: 21, 26, 42
Weiner-Král Imro: 32, 33
Wiliam Morris: 7
Wiškovský Eugen: 16, 23