

Rokytová, Bronislava

**"Kaluž se stane Atlantským oceánem, popel z cigarety horou..." : relativita optického vnímání
"všedního" ve fotografické tvorbě Hannese Beckmanna**

Opuscula historiae artium. 2018, vol. 67, iss. 1, pp. 76-81

ISSN 1211-7390 (print); ISSN 2336-4467 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/138628>

Access Date: 22. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

„Kaluž se stane Atlantským oceánem, popel z cigarety horou...“

Relativita optického vnímání „všedního“ ve fotografické tvorbě Hannese Beckmanna*

Bronislava Rokytová

The article focuses on an extraordinary and yet to date overlooked figure – German-born artist Hannes Beckmann (1909–1977), a graduate of the Bauhaus in Dessau, one of the refugees who fled to Czechoslovakia to escape Nazism, and, no less importantly, director of the Photography Department of the Guggenheim Museum in New York. Beckmann's work represented the fulfilment of the avant-garde ideas about the synthesis of the different arts. He was a painter, a photographer, a scenographer, a theorist, and a teacher, but he also created a number of abstract objects that border between minimalist and kinetic constructions. He graduated from the Bauhaus in Dessau, where he studied under Wassily Kandinsky, Paul Klee, and Josef Albers. For a year he was a guest student in the Photography Department under Walter Peterhans, a representative of the 'New Objectivity' and he worked for two years more in a photography studio in Vienna. It would be impossible to responsibly interpret how Beckmann's work was impacted by his emigration to Czechoslovakia, where he lived in 1933–1948, without looking for its foundations in the Bauhaus and the influence of a classical education in photography from Graphische Lehr und Versuchsanstalt in Vienna. This article draws attention to several thematic areas of the photographic work Beckmann created in Prague that tied in with the poetics of the everyday within the frame of the artistic and theoretical influence of a Bauhaus education.

Keywords: photography; anti-Nazi emigration; Bauhaus; abstraction; New Objectivity

PhDr. Bronislava Kuzica Rokytová, Ph.D.
Památník národního písemnictví, Praha / Museum
of Czech Literature, Prague
e-mail: rokytova@pamatnik-np.cz

Kosmopolitní umělec Hannes Beckmann (1909–1977), ztělesňoval svou prací avantgardní myšlenky o syntéze uměleckých oborů. Byl malířem, fotografem, scénografem, teoretikem a pedagogem. Vytvořil i řadu abstraktních objektů pohybujících se na pomezí minimalistických a kinetických konstrukcí. Absolvoval Bauhaus v Dessau, kde studoval u Vasilije Kandinského, Paula Klea nebo Josefa Albersa. Rok působil jako hospitant v oddělení fotografie u Waltera Peterhansa, představitele „nové věčnosti“. Další dva roky Beckmann pokračoval ve studiu fotografie ve Vídni. V letech 1933–1948 žil v Československu. Důsledky jeho emigrace před nacismem, zasahující do jeho práce vytvořené především v Praze nebo jejím okolí, by nebylo možné odpovědně interpretovat bez hledání bauhausových východisek a vlivu klasického fotografického vzdělání z Grafického učebního a výzkumného ústavu (Graphische Lehr und Versuchsanstalt) ve Vídni. Stať proto upozorní na několik tematických oblastí Beckmannovy dosud neznámé pražské fotografické tvorby. Navazují na poetiku všedního dne v kontextu uměleckého i teoretického vlivu pedagogiky Bauhausu. Vzhledem k omezenému rozsahu textu se jim však nebylo možné věnovat důsledněji. Z toho důvodu byly upřednostněny pouze zmínky o stěžejních přístupech v Beckmannově tvorbě s uvedením konkrétních příkladů jeho fotografických děl.¹

Kouzlo bauhauské preciznosti

Hannes Beckmann absolvoval v roce 1931 Bauhaus na oboru Volná malba pod vedením Vasilije Kandinského. V dalším semestru se ale stal hospitantem oddělení fotografie Waltera Peterhansa. Snímky Hannese Beckmanna a jeho spolužáků z oboru fotografie většinou zosobňují Peterhansovo „dívat se – učit se“. Snažily se zachytit „život (věci) mimo nás“. Vystihnout jejich námět, materiál a charakter povrchu pomocí kompozi-

ce, světelného působení a pojednání textury, zaznamenané z přímého nadhledu nebo v pohybu. Výuka experimentální fotografie na Bauhausu byla ovlivněna dvěma odlišnými přístupy. Vedle „kouzla preciznosti a detailu“ Waltera Peterhause to bylo „utváření světlem“ Lászlóa Moholy-Nagyje.²

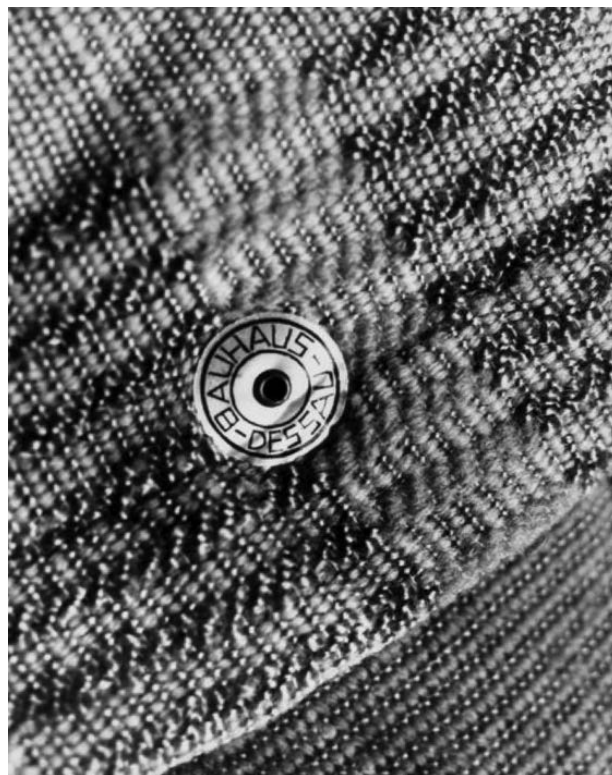
S ním se Hannes Beckmann na škole sice míjel, jeho práce ale stále poutala pozornost studentů. Nové vidění Moholy-Nagyje mělo posouvat lidské vědomí působením geometrických tvarů a světla nebo neuchopitelné perspektivy s využitím mezioborových výzkumů. K jeho práci odkazují zřejmě Beckmannovy fotografické abstrakce, experimenty se solarizací, retuší nebo dvojitými negativy vytvořenými později v Praze. Beckmannovy snímky v sobě smiřují názory obou pedagogů. Prokazuje to bezejmenná fotografie vlněné textilie, snad detailu kabátu s knoflíkem, na němž je nápis „Bauhaus Dessau“. [obr. 1] Jednoznačně upozorňuje na souvislost mezi novou fotografií a avantgardní školou. Podobně je tomu u Beckmannova snímku opuštěné *Židle Miese van der Rohe*. Byl vytvořen v okupovaném Československu, a stal se tak tichým mementem svobodomyšlného života stráveného na Bauhausu v Desavě.³

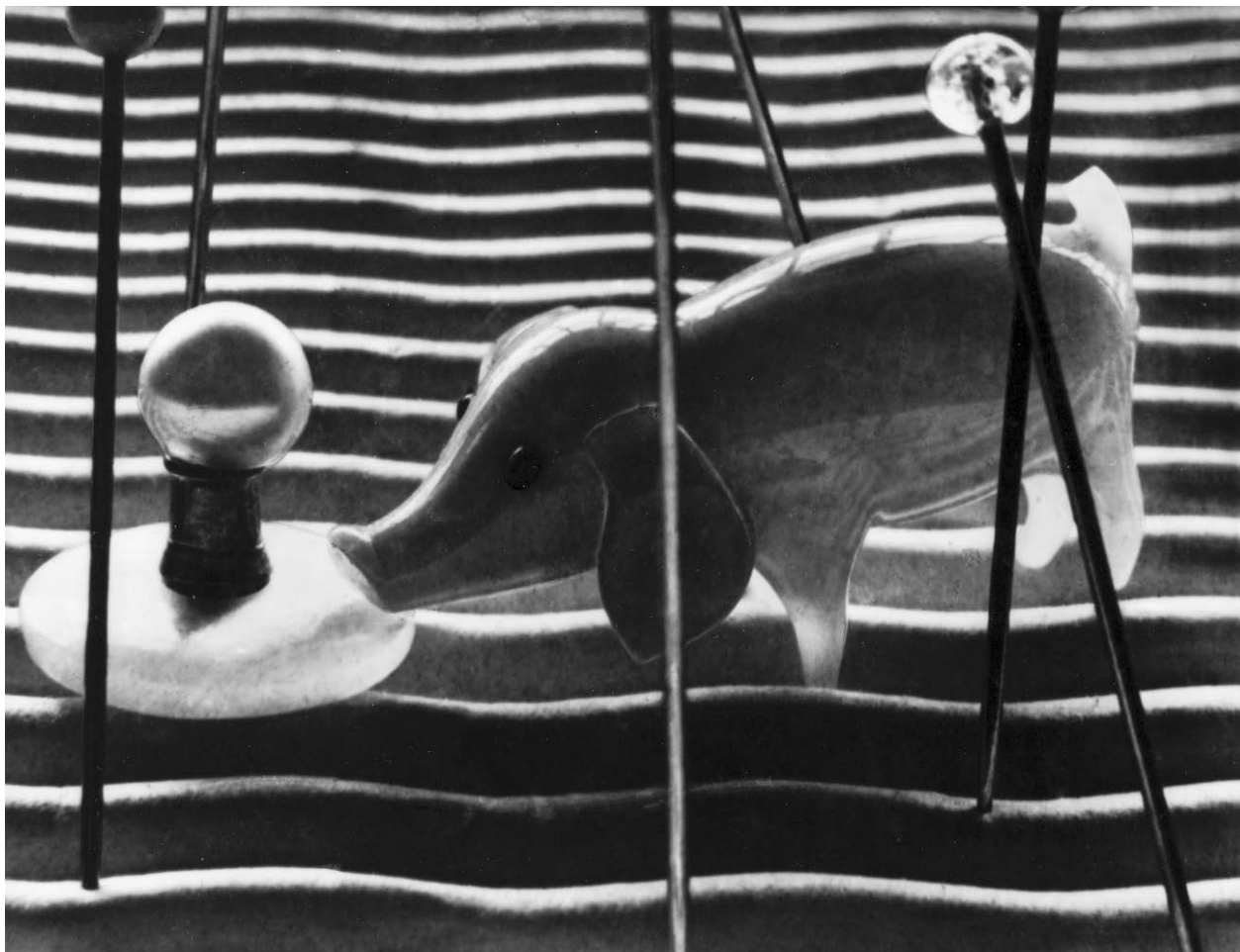
Hannese Beckmanna uchvacovala jistá scénická a dramaturgická linie. Lze to přikládat znalosti tvorby dalšího výrazného pedagoga Bauhausu Oskara Schlemmera. Své fotografie komponoval jako divadelní nebo cirkusové prostředí. Hannes Beckmann vytvářel podobně v obrazech napětí rytmickými tvary postavenými do protikladného vztahu k aktivnímu pohybu živých bytostí. Takový typ inscenace je patrný na snímku uveřejněném k Beckmannově studiu o umělecké fotografii. Roku 1935 ji publikoval pražský německý umělecký žurnál Adolfa Donatha, časopis *Die Internationale Kunstwelt*.⁴ Doprovodná fotografie *Umělci obručí* zabírá akrobaty balancující na vysokých cirkusových kolech a házející obručemi. Také v jiném díle nazvaném *Na visutém laně* Beckmann zachytil více než jen běžné varietní vystoupení. Je zaujat geometrickými bílými kruhy v konfrontaci s vertikálními liniemi. Z postav akrobatů se staly divadelní loutky, strnulé v zastaveném pohybu, natahující se po nedosažitelném kruhu, dokonalém tvaru, symbolizujícím vyváženost a stabilitu. Dochované Beckmannovy snímky tím naznačují, že významný vliv na jeho práci měl nejen Josef Albers, ale také Gestalt psychologie Rudolfa Arnheima, s nímž si Beckmann od šedesátých let až do své smrti dopisoval. Arnheim přikládal kruhu význam při definování vidění a chápání světa u dětí a jeho ztvárnění v dětských kresbách. Josef Albers se zase zabýval povahou tvarů a jejich lidským vnímáním. Dochovány jsou jeho kresby podobné iluzivním „vázám“ dánského psychologa a fenomenologa Edgara Rubina, který členil percepční pole na figuru a pozadí, a jehož terminologie měla vliv na tvarovou psychologii.

1 – Hannes Beckmann, **Bez názvu (Bauhaus Desava)**, kolem 1931. Cathy Beckman, Texas

Fotografické hříčky v kontextu tvarové psychologie

Sám Hannes Beckmann často poukazoval na všeobecný význam Gestalt psychologie (též tvarová psychologie nebo gestaltismus). S českoněmeckým spisovatelem, básníkem a historikem umění Johannesem Urzidilem například diskutoval o práci Christiana von Ehrenfelse, předchůdci tvarové psychologie, přednášejícímu na pražské německé univerzitě.⁵ Tvarové systémy byly představeny v práci Maxe Wertheimera. Vztahy mezi koulí, kruhem a liniemi zkoumal zjevně nejen Josef Albers ve svých designových výrobcích Bauhausu. Nejednalo se jen o abstraktní tvary, mentální formy určily způsob vnímání objektů. Stojí za jejich obsahem spojením myslí a hmoty. Obor tvarové psychologie na Bauhausu vedl filosof a psycholog Karlfried Graf Dürckheim, představitelem lipské školy, vycházející z genetické celostní psychologie. Na rozdíl od teorie působení tvarů, uzavřených mentálních celků, takzvané berlínské školy představované zmíněnými Maxem Wertheimerem nebo Rudolfem Arnheimem, byli představitelé lipské školy toho mínění, že pocity jsou podmíněny. Vznikají v transfenomenální oblasti duševního bytí, z níž je odvozena „struktura“. Preferovali zkoumání nečleněných celků zážitkového charakteru, které mohou mít celostní kvalitu. Je možné, že i z toho důvodu se stala Dürckheimova výuka pro dílo Hannese Beckmanna nakonec podnětější. Beckmann se totiž ve svých fotografiích nikdy nezabýval percepční organizací struktur a jejich





2 – Hannes Beckmann, **Fotografická hříčka (Skleněné prasátko)**, 1935. David Hall Fine Arts LLC, Wellesley

vztahem jako Josef Albers, ale zachovával objekt. Jeho vykonstruované formy jsou emocionálně souvztažné, vede nás a nechává na nás výběr pohledu od jednotlivin k celku. Základní paradigma Gestalt psychologie poznané na Bauhausu, že naše mysl nevnímá svět v jednotlivostech, ale v celkových tvarech, které následně interpretuje, předznamenává obsahy Beckmannových pražských děl.

Beckmannův snímek *Fotografická hříčka* [obr. 2] je záběrem zvlněných černobílých horizontálních linií. Protínají je vertikální přímkami a kruhy. Je komplikován zdánlivou nesourodostí prvků. Ve skutečnosti to jsou jen ozdobné špendlíky se skleněnou hlavičkou, zapíchnuté do osvětleného vlnitého papíru. Prvky kompozice mají exaktně vymezené vztahy. Ty jsou však znejistěny nejen rozpoznatelností předmětů, ale i přidanou skleněnou figurkou „prasátka“ a další bizarní sestavou z pravidelných útvarů. Celek působí jako komická teatrální scéna. Nic není, jak by se mohlo zdát, naše vidění je znejistěno. Fotografie tím spojuje především scénické i geometricky abstraktní principy, kombinace materiálů nutí ke světelnému experimentu a přidává se „relativita optického vnímání“ všedního, mnohdy spojená až

s domnělou komikou. Beckmann o tomto „vědomém užívání fotografických možností“ píše: „Volba objektů fotografování mnohdy připadá na nevýznamné předměty jako zápalky, knoflíky, nůžky – jako strojní součásti, které se plněním své funkce vykazují jako organicky vyrostlé formy, které mohou umělecky smysluplným způsobem vyplnit plochu. Snímáním zblízka, osvětlením, zvětšením apod. se z nevýznamného stává významné, kaluž se stane atlantským oceánem, popel z cigarety horou, knoflíček na límečku mohutným památníkem.“⁶⁶ Podle Beckmanna umělec vychovává pozorovatele k prožívání „poesie všedních předmětů“.⁶⁷ Tím navázal na studium u Waltera Peterhansa, představitele nové věčnosti. Zřejmě ale také na teorii tvarové psychologie Karlfrieda Grafa Dürckheima, podněcováním k novému způsobu poznávání světa vyjadřovanému řečí forem.

To, že tyto novátorské myšlenky nebylo vždy snadné zprostředkovat v uměleckých dílech ani samotným Bauhauslerům, prokazuje jeden dopis Hannese Meyera Beckmannovi z května 1947. Meyer, v té době v Mexiku, připravoval publikaci o práci bývalých studentů Bauhausu a na fotografie Beckmannových děl, které od něho obdržel,



3 – Hannes Beckmann, **Saka a kravaty**, kolem 1935. David Hall Fine Arts LLC, Wellesley

reagoval takto: „Zvláště se mi líbí ti provazochodci a scénická dekorace pro FAUSTA. Ta zasněžená Vltava ve mně přirozeně vzbuzuje důvěrné vzpomínky na různé berušky mé pražské minulosti. Ten předměstský obrázek se tu líbí všem. (Jen to prasátko s upevňovačem límce mi nějak nejde do hlavy).“⁴⁸

Mezi Beckmannovy obdobně pitoreskní inscenované fotografie patří *Plastová rybička ve váze* z roku 1935. Z ní se již formální dualita a geometrizace vytratily. Fotografie má vlastní svět a definitivně se rozešla s mimetickými výtvarnými prostředky, naše racionalita je napadnuta. „Toto ‚lepší vidění‘, zcela obsáhne reálné prostředí, umožní nám, že je zažijeme s uměleckou intenzitou, to dokáže fotografie, a to je její neocenitelná hodnota,“⁴⁹ uvažoval Beckmann nad významem a uměleckými kvalitami fotografie dále ve svém pražském textu. Beckmannovy fotografie pohybující se na pomezí nové věcnosti, vyjadřují osobitý svět každého ze zobrazovaných předmětů. Řeší svůj osamělý nebo, v poměru k dalším formám, vzájemný vztah s okolním světem.

Realita žíví abstrakci

Beckmannovy jiné, nemanipulované fotografie ze čtyřicátých let dokumentují výrobu brýlových čoček. [obr. 4] Poukazují na symbiózu lidské činnosti a promyšlené technické výroby s použitím strojů. Beckmann hovoří čistě fotografickými prostředky, jazykem přísně objektivní reality, kde se, jak sám

4 – Hannes Beckmann, **Muž zkoumající brýlové čočky**, kolem 1940. David Hall Fine Arts LLC, Wellesley

napsal ve svém článku o umělecké fotografii, „z nevýznamného stává významné“. Kompozičním řešením obrazů kladl důraz na námět, a toto výsledné „vidět více“ považoval za zásadní obohacení života. Přestože vývoj nové věcnosti v umění byl oficiálně přerušen nástupem nacismu, nastolený směr se již neodmyslitelně vepsal do rukopisu řady umělců. Je to prokazatelné ve fotografické práci nejen Hannese Beckmanna, ale například i českého fotografa Josefa Sudka. Původní volná tvorba posléze našla svůj nový vyjadřovací prostor v užité fotografii. V polovině třicátých let Beckmann vytvářel poklidné fotografické skladby složené ze sak a kravát [obr. 3] nebo z lahví a sklenic. Rozvrhl je, pro umělce zásadními, obrysovými liniemi. Ve čtyřicátých letech se pak vyvinuly v ostře kontrastní a detailně vykreslené snímky s lucernou nebo sklenicí a lahví ginu. Jejich užitá funkce je nasnadě. Vystihují názory Karla Teigehe na budoucí vývoj české fotografie ve stati *Foto Kino Film*, publikované v roce 1922 ve sborníku *Život II*.

Do jaké míry měl Beckmann v různých ohledech povědomí o vývoji české umělecké scény, stanovit nelze. I když některá česká odborná periodika sledoval, neznalost českého jazyka přejímání informací jistě komplikovalo. Přestože se o aktuální tendence avantgardní fotografie zajímal, jakékoli tvrzení o českém vlivu na jeho tvorbu by bylo vzhledem k dostupným informacím pouze spekulativní. Kontakt s některými zásadními osobnostmi jako byl Karel Teige nebo umělci kolem pražského fotografického ateliéru Karla Stehlíka, zejména fotograf vycházející z nové věcnosti Josef



Ehm, je však prokazatelný. K ojedinělým případům uplatnění Beckmannových fotografií vzniklých experimentálními světelnými technikami pak patří obálky časopisu *Světový zdroj zábavy a poučení z válečných let*.

Beckmannovi muselo být nejpravděpodobnějším zprostředkovatelem místní kultury českoněmecké prostředí, většinou s vazbami k židovské kultuře. Naznačují

to mnohé spojitosti mezi fotografickými ateliéry i umělci samými. Johannes Urzidil, který s Beckmannem udržoval přátelský vztah až do své smrti, o jeho scénické a malířské tvorbě napsal dvě zřejmě nepublikované eseje. Dotkl se v nich také fotografické práce a výstižně poznamenal, že Hannes Beckmann ve všech svých činnostech syntetizoval „*zdravý smysl pro realitu se schopností k hluboké abstraktnosti*.“¹⁰

Původ snímků – Photographic credits: 1–4: David Hall Fine Arts LLC, Wellesley

Poznámky

* Stať vznikla na základě výzkumu podpořeného v letech 2015–2017 Grantovou agenturou České republiky (KTF UK, reg. č. 15-04761S, Hannes Beckmann (1909–1977). Desava – Praha – New York).

¹ Podrobněji se autorka zmiňované problematice, včetně kontextu s českým prostředím, věnuje v kapitolách Desava a Praha in: Bronislava Rokytová, *Hannes Beckmann (1934–1977)*. Desava – Praha – New York, Praha 2017.

² Walter Peterhans, Zum gegenwärtigen Stand der Photographie, *RED. Měsíčník pro moderní kulturu* III, 1930, č. 5, s. 138–141.

³ Všechny zmiňované fotografie byly reprodukovány in: Rokytová (pozn. 1).

⁴ Hannes Beckmann, Künstlerische Photographie, *Die Internationale Kunstwelt: Monatsschrift für Alte und Neue Kunst, Kunstmarkt und Sammeln, Buch, Autographen, Münzen* II, 1935, č. 7–8, s. 112–116.

⁵ Hannes Beckmann, Formative Years, in: Eckhard Neumann (ed.), *Bauhaus and Bauhaus People*, New York 1993, s. 204–209, cit. s. 209.

⁶ Viz Beckmann (pozn. 4), s. 114.

⁷ Ibidem.

⁸ Dopis Hannese Meyera Hannesi Beckmannovi, 5. května 1947, The Getty research Institute, Los Angeles, USA, sign. 890163*, kart. 1, složka 12.

⁹ Viz Beckmann (pozn. 4), s. 116.

¹⁰ Johannes Urzidil, *Zu Bühnenbildern von Hannes Beckmann*, nedatovaný rukopis, Getty Research Institute, Los Angeles, USA, sign. 890163*, kart. 1, složka 24.

SUMMARY

'A puddle becomes the Atlantic Ocean, the ash of a cigarette a mountain ...'

The Relativity of the Optical Perception of 'the Everyday' in the photographs of Hannes Beckmann

Bronislava Rokytová

The article focuses on an extraordinary but to now overlooked figure – German-born artist Hannes Beckmann (1909–1977), a graduate of the Bauhaus in Dessau, one of the refugees who fled to Czechoslovakia to escape Nazism, and, no less importantly, director of the Photography Department of the Guggenheim Museum in New York. Beckmann's work represented the fulfilment of the avant-garde ideas about the synthesis of the different arts. He was a painter, a photographer, a scenographer, a theorist, and a teacher, but he also created a number of abstract objects that border between minimalist and kinetic constructions. He graduated from the Bauhaus in Dessau, where he studied under Wassily Kandinsky, Paul Klee, and Josef Albers. For a year he was a visiting student in the Photography Department studying under Walter Peterhans, a representative of the 'New Objectivity', and he worked for two years more in a photography studio in Vienna.

It would be impossible to arrive at a proper interpretation of how Beckmann's emigration to Czechoslovakia, where he lived in 1933–1948, impacted the work he created, particularly in Prague and its vicinity, without looking for its foundations in the Bauhaus and for the influence of the classical education in photography he obtained from Graphische Lehr und Versuchsanstalt in Vienna. Therefore, this article draws attention to several thematic areas of the photographic work Beckmann created in Prague that tied in with the poetics of the everyday against the backdrop of the artistic and theoretical influence of his Bauhaus education. It also looks at the concept of the new photography, which had an impact on Beckmann's applied photography, which he practised, among other places, in the Prague studio of Karel Stehlík. The article presents the artist's thoughts on artistic photography published in an article written for an art journal run in Prague by Adolph Donath, and describes his relationship to the Czech-German environment and to figures such as Johannes Urzidil. This interpretation here is supported by contemporary discourse on the role of photography based on the theories of László Moholy-Nagy, Walter Peterhans, and Oskar Schlemmer. Also mentioned are the theories of the Gestalt psychology of Karlfried Graf Dirckheim, which inspired a new way of knowing the world expressed through the language of forms and aided in Beckmann being able to achieve the suggestive spatial depth that is found in his works.

Figures: **1** – Hannes Beckmann, **Untitled (Bauhaus Dessau)**, c. 1931. Cathy Beckman, Texas; **2** – Hannes Beckmann, **Photographic pun (Glass Piggy)**, 1935. David Hall Fine Arts LLC, Wellesley; **3** – Hannes Beckmann, **Jackets and ties**, c. 1935. David Hall Fine Arts LLC, Wellesley; **4** – Hannes Beckmann, **A man observing glass lenses**, c. 1940. David Hall Fine Arts LLC, Wellesley