

Dufek, Antonín

Jaromír Funke a nová věcnost v internacionálních souvislostech

Opuscula historiae artium. 2018, vol. 67, iss. 1, pp. 64-75

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/138627>

Access Date: 29. 11. 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.

Jaromír Funke a nová věcnost v internacionálních souvislostech*

Antonín Dufek

The article examines the New Objectivity (Neue Sachlichkeit) in photography, in its narrower sense defining it as the detailed or close description of the surfaces of material objects. The article looks also at the role of the New Objectivity in German art and photography and examines it in relation to pictorialism and the Czech avant-garde (Devětsil). It discusses the work that the pioneer of avant-garde photography Jaromír Funke produced in the years between 1923 and 1929, which originated some of the principles of the New Objectivity. In the 1920s Funke invented also non-figurative shadow play. In the style of New Objectivity he taught his students in the 1930s.

Keywords: Jaromír Funke; New Objectivity; Neue Sachlichkeit; Bauhaus; avant-garde photography; László Moholy-Nagy; Walter Peterhans; Film und Foto; exhibitions of photography; photography in print

PhDr. Antonín Dufek, Ph.D.
Moravská galerie v Brně / Moravian Gallery in Brno
e-mail: adufek@atlas.cz

V kontextu média fotografie se k nové věcnosti v užším významu řadí zobrazování, které detailně reprodukuje povrch fotografovaných objektů. Často je vidět předmět necelý, někdy je to detail neumožňující identifikaci zobrazeného předmětu, ani jeho velikosti a prostorové orientace. Toto jednoduché vymezení se relativně často rozšiřuje. Například jsou k nové věcnosti přiřazovány i precizní fotografie architektury, kde jsou potřeba i záběry z dálky. Pro ně máme ale k dispozici pozdější nadřazené termíny jako „nová fotografie“, „nová vize“, někdy i „funkcionalistická fotografie“.¹ Časovým vymezením nové věcnosti jsou obvykle dvacátá, a zejména třicátá léta. Do Československa se název dostal z Německa (Neue Sachlichkeit), kde je pro fotografii vymezen, pokud vím, stejně. Původně však označoval novou ten-



1 – Jaromír Funke, **U kostela**, srpen 1922. Pozůstalost autora

denci v malířství, které se věnovalo nekomplikovanými až primitivními prostředky hlavně figurativní malbě portrétů, interiérů a městského prostředí své doby. Příklonem k věcnosti a všednosti lze snad vysvětlit, proč se termín *Neue Sachlichkeit* ujal i ve fotografii, jejíž výsledky byly mnohdy zajímavější.

Anglickým překladem je *New Objectivity*, protože přímý překlad neexistuje. Americká fotografická nová věcnost, představovaná především Edwardem Westonem, Anselem Adamsem a Skupinou *f/64*, má daleko širší rozsah, proto je lepší nazývat ji v češtině „nová objektivita“. Tento překlad doporučuje také Jaroslav Anděl v I. dílu své antologie *Myšlení o fotografii*.² Potud velmi zjednodušený terminologický úvod.³

Situace

První malby přiřaditelné k nové věcnosti vznikaly kolem roku 1920. Název *Neue Sachlichkeit* se prosazoval v letech 1923–1925 a vzorové knihy fotografické nové věcnosti byly publikovány roku 1928. Kniha *Die Dinge* od Alberta Rennera-Patzsche byla z komerčních důvodů vydána pod názvem *Die Welt ist Schön*.⁴ Kniha detailních záběrů a makrofotografií rostlin Karla Blossfeldta *Urformen der Kunst* z doby autorova třicetiletého působení na berlínské Škole užitého umění vznikla díky tomu, že kopie přírody fungující jako prostředek (např. předloha ornamentu), začala být vnímána jako cíl, jako objevný obraz. O rok později spatřila světlo světa kniha sociologických portrétů Augusta Sander *Antlitz der Zeit* (Tvář doby).⁶ Na dohled k nové věcnosti ji přibližuje odosobněný, chladný pohled a důraz na precizní dokumentární zpodobení osob. Spolupracovník Fritze Langa na filmu *Metropolis* Helmar Lerski portrétoval *Köpfe des Alltags* v letech 1928–1930, kniha pak vyšla roku 1931.⁷ Lerski vyšel z expresionismu, ale hlavy poprvé zobrazené v těsném přiblížení tak, že jsou vidět póry kůže a každá piha (dříve v ateliérech retušovaná), překonávaly silou výrazu expresionistickou povšechnost. Teprve později se ukázalo, jaký podíl mělo na těchto fotografiích osvětlení. Lerski nafotografoval jednu z nejvyšších poct kresbě světlem, knihu fotografií hlavy jediného člověka proměňované osvětlením.⁸ Široké námětové spektrum všednosti detailně popisovala Aenne Biermann, jejíž monografie *60 Fotos* připravená Franzem Rohem vyšla roku 1930 v Berlíně.

V USA jsou první práce Charlese Sheelera a Paula Stranda již z roku 1916 a další Strandova série je z let 1922–1923.⁹ Edward Weston vystřídal měkce kreslící objektiv za „ostrý“ při své návštěvě Ohia a New Yorku roku 1922. Skupina *f/64* byla založena v Kalifornii v roce 1932. (Clona *f/64* označuje nejvyšší tehdy nastavitelnou hodnotu zaclonění objektivu. Čím větší clona, tím delší expozice a také preciznost výsledného zobrazení, pokud je jeho předmětem nehybný objekt.) Toto je tedy východisko, které umožní



2 – Jaromír Funke, *Opěrný pilíř [Kolín]*, 1922. Moravská galerie v Brně

odpovědět na otázku, zda lze některá Funkeho díla přiřadit k načrtnutému modelu.

Proč se ale nová věcnost vůbec objevila, a to ještě na různých místech skoro zároveň? Připomeňme si, že společným znakem různých forem umělecké fotografie, praktikované od konce 19. století, byla neostrost, tedy optické vykreslení reality bez podrobností. „*Ne co obrazem řekneme, nýbrž co jím zamlčíme, činí nás mistry stylu.*“¹⁰ Po zkušenosti války a následující proměně hmotného i kulturního světa se takové „obrazy“ či „printy“, jak se tehdy říkalo, postupně jevily jako staromilské, objevil se ale problém, čím je nahradit. Prosadily se fotogramy a fotomontáže. Jak však dělat čistou fotografii z kamery, aby byla moderní a přitom tvůrčí, aby nesplyvala s produkcí laiků či naopak s rutinní produkcí profesionálů pracujících na objednávku? Odpovědí bylo vědomí, že cílem tvůrčího fotografa nemusí být umění, založené na subjektivizaci objektivního, na vtiskování uměleckého ega do technického obrazu. Nová doba vyžadovala novou fotografii, která se novým způsobem vracela k původnímu smyslu nového zobrazovacího prostředku: objevovat svět, vidět svět nově, a to právě využitím technických možností, jež má pouze fotografie. Proto se na výstavách

mohly objevit vědecké, letecké, policejní a jiné neautorské fotografie. Ne všechny fotografie působí objevně, takže fotograf, který chtěl zaujmout, to neměl jednoduché. Cesty k nové fotografii však byly natolik lákavé, že se v průběhu dvacátých let v Evropě, USA, Sovětském svazu i jinde objevili zprvu osamělí poutníci nalézající dosud nespátrané obrazy světa. Patřili k nim i profesionál a jediný fotograf přijatý do Devětsilu Jaroslav Rössler (1902–1990) a amatér Jaromír Funke (1896–1945). Počet „nových fotografů“ rostl, když László Moholy-Nagy publikoval roku 1925 svoji slavnou knihu *Malerei, Fotografie, Film*.¹¹ Po menších akcích bylo možno roku 1929 uspořádat ve Stuttgartu výstavu *Film und Foto*, jež podala obsáhlý přehled o nové fotografii. Provázely ji publikace *Foto-Auge - Oeil et photo - Photo-eye* a *Es kommt der neue Fotograf!*¹² sloužící vzápětí jako jakési vzorníky nové fotografie, stejně jako předtím kniha Moholy-Nagye. Jaromír Funke ani Jaroslav Rössler se výstavy bohužel nezúčastnili, i když jejich práce by mohly patřit k nejzajímavějším, a dobou svého vzniku také k nejstarším. Nová fotografie téměř okamžitě a zcela vytlačila předchozí změkčené či mlhavé optické obrazy, přestože právě tehdy vrcholilo vynalézání měkce kreslicích objektivů, „vyrábějících“ nové a nové světelné efekty. Nová fotografie byla „ostrá“, precizní, detailní, objektivní. Nevšedního účinku dosahovala nezvyklými úhly pohledu (jimiž proslul zejména Alexander Rodčenko), dynamickými diagonálními kompozicemi, volbou polocelků a detailů namísto celků a dalšími prostředky. Předchozí bohatou paletu fotoaparátů, objektivů a fotografických papírů nebo manipulovaných tisků vystřídal objektiv Tessar (vyhlášený svou „ostroší“) a několik dalších. Z fotoaparátů se prosadil především Rolleiflex a Leica a zvětšovalo se na lesklé papíry, které požadovaly redakce a tiskárny. Hlavní událostí bylo totiž to, že se změnilo fotografické publikum. Hlavním publikačním prostředkem nyní místo fotografických salonů a odborného tisku byly ilustrované časopisy, jichž stále přibývalo. Požadovaly novinky, senzace, fotografie se již nezkoumaly znaleckými očima, nýbrž se četly jako texty kolem nich. Potud tedy nejstručnější nástin dění, který byl nutný pro posouzení významu, jaký v této době měly fotografie Jaromíra Funkeho.

Jaromír Funke a nová věcnost ve dvacátých letech

Podíl Jaromíra Funkeho na fotografickém dění ve dvacátých a třicátých letech byl mnohostranný.¹³ Ve své avantgardní tvorbě dvacátých let Funke sledoval dva komplementární zájmy: jednak se propracovával k abstraktní fotografii (tentoto směr nazval „fotogenismus“), jednak řešil neobvyklé zobrazování předmětnosti. Některé jeho záběry starých kolínských staveb mají charakteristické znaky konstruktivismu a zájmem o popis povrchů se blíží nové věcnosti. Mohou připomenout i Eugèna Atgeta (o němž tehdy ještě Funke



3 – Jaromír Funke, *Talíře*, kolem 1923. Moravská galerie v Brně

nemohl nic vědět) a třeba i Wenera Mantze, Alberta Rengera-Patzsche nebo Walkera Evanse. Když Funke roku 1935 vystavil v Krásné jizbě Družstevní práce své dílo, postavil na jeho počátek fotografii *Zjednodušený prostor*, 1922. Název jasně říká, že jeho cílem nebylo něco zobrazit, ale tematizovat jednu ze základních charakteristik fotografie. Bohužel dnes nevíme, které jeho dílo to bylo, nebo jestli se vůbec dochovalo. Na druhé straně je zřejmé, že mezi fotografiemi z Kolína je kandidátů na první místo v katalogu hned několik (podloubí, opěrný pilíř chrámu sv. Bartoloměje) z roku 1922. [obr. 1, 2]

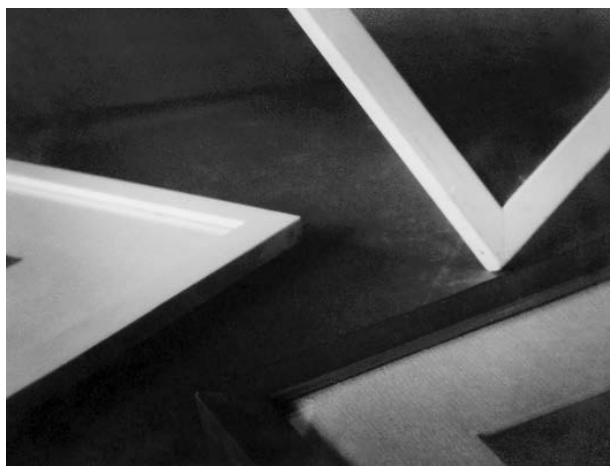
V následujícím roce 1923 tři varianty fotografie cínových talířů [obr. 3] ukázkově propojují popis materiálu s geometrickým řádem tvořeným okrouhlými tvary zobrazených částí talířů. Je to vzorové řešení, jak nepotlačit popis povrchu hmoty, a přitom vytvořit svébytný obraz, který se nedá považovat za bezduchou reprodukci předmětu. Princip skladby obrazu z částí předmětů izolovaných volbou záběru z blízkosti využívali mnozí reprezentanti nové věcnosti. Je možné, že (včetně Funkeho) navazovali na – mimochodem ne zcela ostře zobrazené – *Misky* Paula Stranda publikované roku 1917 v posledním čísle legendárního časopisu *Camera Work*, ale mohli si tento princip pro sebe objevit i sami. Výřez, volba ohraničení zorného pole, je věčným problémem každého fotografa. Funkeho *Talíře* jsou v evropském kontextu snad vůbec prvním vzorovým řešením, jak proměnit detailní zobrazení sestavy předmětů v samostatný obraz. Zajímavým výřezem fotografované sestavy vzniká svébytná kompoziční struktura. Bohužel autor, který se záhy měl stát významným kritikem a teoretikem, tehdy svůj objev slovně reflektoval jen v obecné rovině. „*Kompozice předmětů jest režií předmětu. To jest jediná věc, kterou fotograf má plně v moci. Veškerá libovůle a osobitost jest před objektivem. Výsledkem jest negativ, který jest absolutně neměnný, konstantní, zkrátka standardní.*“¹⁴ I později se Funke vyjadřoval nepříliš konkrétně

ně: „Volání po objektu, který by prostým ofotografováním přinesl nové fotografické možnosti, a touha ukázat objekt také po stránce nového objevitelského vidění přivedly fotografii k vyhledávání prostých námětů, dosud opomíjených. Jestliže piktorialismus viděl náměty romantické, tu tento směr, poněvčí v Německu fedrovaný a také od Němců nazvaný *Neue Sachlichkeit*, ukázal obyčejné věci. Kartáče, zápalky zvětšené nad obyčejnou skutečností, odlesk v louži na dlažbě, uhlí atd. vesměs objekty, které nebyly jaksi uznávány za hodné pro svoji všednost, aby si jejich fotografická komora všimnula. Tato fotografie se obírala dokumentárním povrchem věcí, zajímavým výřezem ze skutečnosti, nově viděným záběrem jen proto, aby výsledný fotografický tisk byl objevitelským činem obyčejné skutečnosti.“¹⁵

Funkeho *Rámy* z roku 1924 [obr. 4] obohacují stejný princip o dynamickou diagonální kompozici. Námět – prázdné rámy místo obrazů – může být pochopen jako tematizace výřezu i jako upozornění, že fotografie není reprodukce. Její paralely bychom snad museli hledat mezi Lissického *Prouny* a Doesburgovými diagonálními kontrakompozicemi. Diagonála, nadhledy a podhledy se začaly šířit až s Rodčenkovými snímky od roku 1927. Funke sám vysvětlení těchto svých snímků bohužel nepodává, ale nebyla asi náhoda, že nacházel v předmětném světě paralely nefigurativních uměleckých děl.

Svým námětem ještě víc šokuje snímek něčeho tak nicotného jako jsou dvě varhánkovitě lámané tenké lepenky (snad izolační výplně krabice nebo krabičky, možná bonboniéry, neznámých rozměrů).¹⁶ [obr. 5] Kompozice zdůrazňuje námět převedení nápaditě osvětleného třírozměrného předmětu do plochy. Ztráta skutečných rozměrů umožňuje až monumentální vyznění navozené opakováním schodových tvarů v řadě. Detailně zobrazené konkrétní předměty jsou svým geometrickým charakterem zároveň abstraktní. Námět je minimalistický, podání je maximalistické. Setkáváme se s později velmi frekventovaným motivem opakování, řazení, série a zároveň sériového výrobku. Ztráta skutečného rozměru zobrazeného předmětu a jeho prostorové situace či orientace je jedním z často využívaných efektů. Není to nevinný efekt. *Spirála* [obr. 6] z roku 1924 jako první ve Funkeho díle představuje moderní sériový výrobek – kovovou hadici – a může zastupovat „fotografie, které byly ostré jako v ceníku a které si na tom zakládaly“, jak se sám Funke vyjádřil o fotografiích ze „sborníku nové krásy“ *Život* (II).¹⁷ Výjimečné *Staré železo*, 1925, [obr. 7] naopak demonstruje, jaký konec je všem průmyslovým výrobkům souzen. V době vznikající konzumní společnosti, plné víry v technický pokrok, je to překvapivý námět. Přitom fotografický popis je zde až uhrančivě detailní.

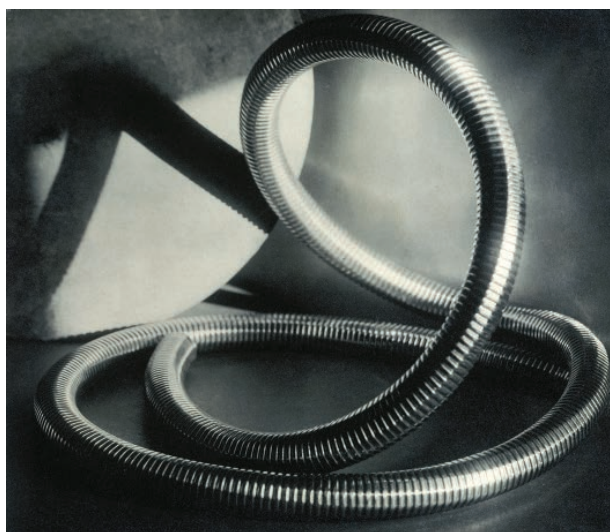
Do daných souvislostí patří také *Fotografická studie*, ca. 1925,¹⁸ a fotografie matice s perforovaným plechovým páskem stočeným do spirály (Bez názvu, 1925?) [obr. 8] evokující Tatlinovu *Věž III. internacionály*. Zjevně se jedná o upozornění na další z charakteristických složek fotografického



4 – Jaromír Funke, **Rámy**, 1924. Pozůstalost autora



5 – Jaromír Funke, **Bez názvu**, kolem 1923. Negativ v pozůstalosti autora



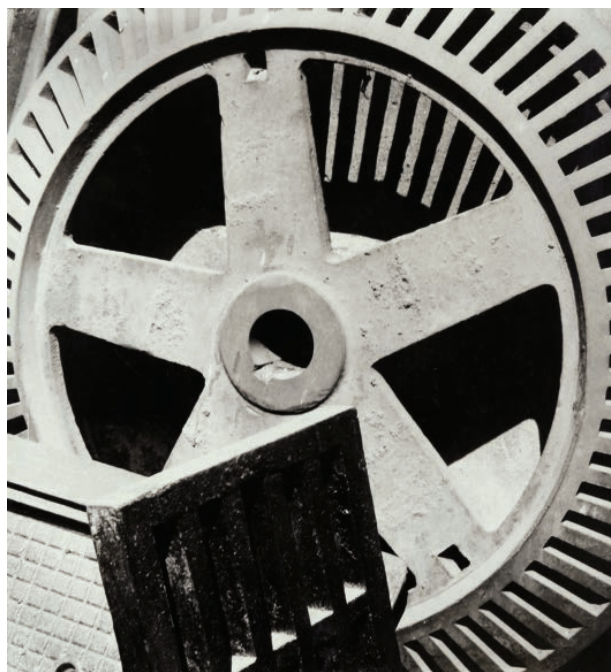
6 – Jaromír Funke, **Spirála**, 1924. Moravská galerie v Brně

zobrazování. Kromě ztráty třetího rozměru předmětu a možnosti neuvést jeho prostorovou orientaci, fotografie nezobrazuje ani skutečnou velikost zobrazeného předmětu. To vše si automaticky domýšlíme, pokud k tomu máme dostatek opor. Avantgarda ovšem analyzovala specifické možnosti každého média a využívala jich jako tvůrčích nástrojů. „Tatlinovskou“ fotografii Funke asi záměrně zvětšil na největší formát, jaký tehdy používal, téměř 50 × 40 cm (478 × 384 mm). Patrně i proto, aby doložil svůj postřeh o důležitosti fotografování objektů, „*kteřé nebyly jaksi uznávány za hodné pro svoji všednost, aby si jich fotografická komora všimnula*“.

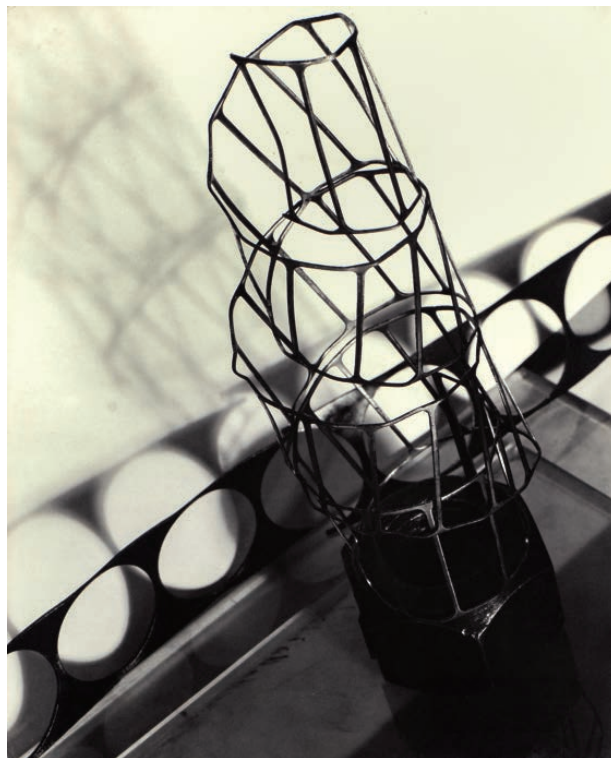
Následují další fascinující variace, Funkeho repertoár se rozšiřuje i o portréty a akty. Snímek *Po karnevalu* (1926, dříve nesprávně datován 1924) [obr. 9] vznikl na jednom z kolínských studentských maškarních plesů, futuristické kostýmy možná navrhl Zdenek Rykr. Kdybychom nevěděli, o co jde, asi bychom snímek situovali na jeden z plesů Bauhausu. Jsou na něm zobrazeny sestry Matuchovy z Kolína. Můžeme váhat, zda stojí, nebo leží. Jedna z prvních výrazných diagonálních kompozic znejasňuje prostorovou orientaci a v konjunkci s kostýmy evokuje rotaci nebo stav bez tíže. Portrét Eugena Wiškovského (*Detail a muž*, 1926) [obr. 10] je snad nejoriginálnější prací této doby, radikální výřezem, „spící“ polohou vleže se zavřenýma očima (odkaz k pařížským surrealistům?), a zejména geometrickým členěním. Koexistence konstruktivismu a poetismu v Devětsilu se zde přenáší do jediné fotografie. Zcela výjimečná byla v této době (asi 1925) fotografie dámské nohy s okrajem sukně. [obr. 11] Pozdější *Akt* (1927) [obr. 12] v těsném přiblížení reprodukuje i „husí kůži“ a komponován je mistrovsky v křížení diagonál.

Připomeňme zde i důležitou materiálovou okolnost. Ve třicátých letech působí fotografie nové věčnosti, ať už jsou dílem Funkeho nebo jiných fotografů, ještě „ostřejí“ a detailněji, než Funkeho práce z dvacátých let. Je to tím, že fotografie jako technický obraz vždy závisí na technice. V tomto případě zejména na „ostrém“ objektivu fotoaparátu a zvětšovacího přístroje (nevíme přesně, jaké vybavení měl Funke k dispozici ve dvacátých letech) a v neposlední řadě také na fotografických papírech. Ve dvacátých letech zvětšovali téměř všichni fotografové na papíry s matným povrchem, určené pro výstavy (lépe se prohlížely, byly bližší grafikám a kresbám a o detailní popis tehdy nešlo). Existoval v nich velký výběr, nicméně ve třicátých letech byla všechna pestrost smetena papíry s lesklým povrchem (jejich přízvisko někdy bývalo „brilantní“), schopným nejlépe tlumočit preciznost negativu. Rozdíl v provedení mnohdy rozeznáme i v reprodukci.

Průkopnické fotografie z dvacátých let Jaromíra Funkeho přiřaditelné k nové věčnosti jsou pozoruhodné tím, že neopakují jediný princip vytváření obrazu z detailně zobrazených předmětů. Proto jsou v tomto textu jednotlivě komentovány. Každá z nich přináší něco nového, každá z nich demonstruje mimořádnou tvůrčí potenci autorů. Přitom Funke



7 – Jaromír Funke, **Staré železo**, 1925. Moravská galerie v Brně



8 – Jaromír Funke, **Bez názvu (spirála)**, asi 1925. Moravská galerie v Brně

9 > Jaromír Funke, **Po karnevalu**, 1926. Pozůstalost autora





10 – Jaromír Funke, **Detail a muž**, 1926. Moravská galerie v Brně

tehdy paralelně pracoval na abstraktních fotografiích, kompozicích světla a stínů, využitých i v avantgardní scénografii.¹⁹

Před výstavou *Film und Foto* vytvořil Funke ještě několik málo prací jiného druhu. [obr. 13, 14] Fotogramy, s nimiž si pohrál roku 1926,²⁰ ho pravděpodobně inspirovaly k tomu, aby shora vyfotografoval ležící věci, místo aby je položil na fotopapír a jejich osvitom zhotovil fotogram. Vznikla tak první Funkeho zátiší „table top“, snímaná shora, všechna předchozí byla fotografovaná z bočních zorných úhlů. Tyto práce lze řadit k poetismu díky volbě fotografovaných předmětů. Překvapivý název jedné z nich *Věci skleněné a obyčejné* (1928) je v plurálu a připouští tedy možnost, že mohl být zamýšlen jako pojmenování zamýšleného cyklu. Zároveň název zdůrazňuje záměr zhodnocení opomíjených věcí, který známe z dřívějšího. Fotografie *Věci skleněné a obyčejné* zobrazuje acimboldovsky sestavenou tvář (en face) a v tomto smyslu navazuje na fotogramy Man Raye a Jaromíra Funkeho evokující tváře. Ze zátiší „table top“ sestává téměř celé dílo Waltera Peterhansa, učitele fotografie na Bauhausu. Oba fotografové začali tímto způsobem fotografovat ve stejné době, ale Funke asi o něco dřív.²¹ Všechny tyto a na druhé straně abstraktní práce Funkeho z dvacátých let mají své prominentní místo v kontextu evropské fotografie. Vymykají se příkladům z „učebnice avantgardy“ *Malerei Fotografie Film* od László Moholy-Nagye.²² Nejsou na nich patrné inspirace z kontextu fotografie, ale spolutvoří tehdejší uměleckou a kulturní avantgardu.

Nahlédnutí do třicátých let

Celá řada Funkeho aktů i portrétů, krajin a dokumentů architektury a designu z třicátých let patří k nejobdivuhodnějším i nejkrásnějším realizacím nové věčnosti. Takové fotografie však již nebyly tolik překvapující, jako ve dvacátých letech. Ve třicátých letech tvořila ve stylu nové věčnosti plejáda fotografií. Málokdo si uvědomoval, že Funke byl jedním z těch, kteří novou metodu fotografování vynalezli.

Nová věčnost dominovala i ve výuce fotografie. Vedle Hanse Finslera, Heinricha Kocha a Waltera Peterhansa byl Funke tehdy jedním z nejvýznamnějších fotografických pedagogů. Vytvořil vlastní systém výuky na zásadách nové věčnosti.²³ Útlá publikace *Fotografie vidí povrch* vznikla roku 1935 na Státní grafické škole v Praze²⁴ jako první z plánovaných osmi svazků. Nejvíce pozornosti vzbuzovaly výsledky druhého cvičení, fotografování trojrozměrných dřevěných geometrických těles (fotografie obvykle nesly název *Těleso v prostoru* nebo *Objekt v prostoru*). Žákovské fotografie byly představeny i na Mezinárodní výstavě fotografie v Mánesu v březnu až dubnu 1936. Funke mohl vyučovat až do roku 1944. Principů nové věčnosti využíval ve své volné i užité tvorbě i nadále, ale jeho hlavním přínosem byla cyklická tvorba inspirovaná od roku 1929 surrealismem (pojmenoval ji „emoční fotografie“).



11 – Jaromír Funke, *Noha*, kolem 1925. Pozůstalost autora



12 – Jaromír Funke, *Akt*, 1927. Moravská galerie v Brně



13 – Jaromír Funke, *Věci skleněné a obyčejné*, 1928. Moravská galerie v Brně

Před vypuknutím druhé světové války Funke dvakrát navštívil Podkarpatskou Rus (1937, 1938). Jako jeden z prvních si zde objevil nový námět: *Pralesy*. Fotografoval je „klasicky“

na formát negativu 9 × 12 cm se snahou o co nejpreciznější zpřítomnění zvoleného výřezu reality a bez snahy upoutat nezvyklou formou. Paralelou mohou být fotografie z národ-



14 – Jaromír Funke, **Kompozice s ledňáčkem**, 1928–1929.
Regionální muzeum v Kolíně

jako abstraktní. Pokud je to fotografickým cílem, nemusíme se z přesného popisu povrchu dozvědět, o jaký předmět se jedná, jaká je jeho velikost, z jakého je materiálu, jakou má velikost a polohu v prostoru. Fotografický obraz pak poutá pozornost sám na sebe, existuje jako autonomní umělecké dílo.

Jiná situace nastává, pokud je styl nové věčnosti využit k jiným cílům. Od konce dvacátých let 20. století si odosobněné detailní fotografické zobrazení přisvojila reklamní a užitá tvorba rodící se masové společnosti. Na prvním místě se samozřejmě ocitl striktní požadavek co nejvěrnějšího zobrazení „typovosti“ předmětu, vyjmutého z konkrétních souvislostí. Fotografie dejme tomu ledničky nezobrazuje ledničku, která v dané chvíli a na určitém místě stála před kamerou, nýbrž zastupuje všechny ledničky dané značky a typu. Může se před námi vznášet beze všech časových a prostorových konkrétností jako ideál a zároveň jako přístroj, o jehož účelu nemůže být pochyb. Smysl fotografie se vyčerpává zobrazeným předmětem.

Tvůrčí fotografie se v minulém století obvykle viditelně distancovala od reprodukční a reklamní tvorby. Volila způsoby vyjádření, v nichž byl jasně zřetelný autorský podíl na výsledném obraze. Teprve s masivním rozvojem barevné a později digitální fotografie od konce minulého století se i v umělecké fotografii důrazně prosadila strategie „dead pan“ (nehybné tváře, tváře hráče pokeru), která na jiné úrovni pěstuje chladný a neosobní pohled nové věčnosti či nové objektivity, a plně nechává vyznít možnosti optické reprodukce reality. Tvůrčí záměr se v tomto případě může realizovat buď například inscenováním scény před kamerou, nebo v kameře výběrem záběru a optiky, nebo „za kamerou“ konceptem, realizovaným obvykle souborem fotografií. Funkeho cykly *Abstraktní foto* (1927–1929), *Sklo a odraz* (jinak *Reflexy*, 1929) a *Čas trvá* (1930–1934) jsou patrně první svého druhu v Evropě. Starší jsou ovšem například abstrakce z Twin Lakes Paula Stranda (1916) a soubory založené na nestandardních „technikách“ – vortografie Alvina Langdona Coburna (1917) a fotogramy *Les champs délicieux* Man Raye (1922).

ních parků v USA, Funke se však soustředil na lesní interiéry, „nitro“, věčný koloběh zániku a zrodu, a to pravděpodobně pod dojmem surrealistické vize konečné nadvlády biologické formy života. Z Podkarpatské Rusi pochází i jediný Funkeho soubor momentek (fotografovaných většinou Rolleiflexem na formát 6 × 6 cm), zobrazujících tamější národnostní směs obyvatel především na trzích. Jako jeden z mála uplatnil i v tomto fotografickém oboru princip diagonální kompozice jako principu, který patří k moderní době.

Nová věčnost byla vnímána jako objevný umělecký směr jen tak dlouho, dokud nezevšednělo vše nové, co přinesla zejména v malířství a ve fotografii. V další historii fotografie zaujala ale postavení určitého prototypu odosobněného obrazu. Obrazu, který je právě tak precizní, detailní či dokonce konkrétní,

Původ snímků – Photographic credits: 1–13: Moravská galerie v Brně; 14: Regionální muzeum v Kolíně

Poznámky

* Příspěvek vznikl v rámci projektu *Nové realismy na československé výtvarné scéně 1918–1945*, podpořeného Grantovou agenturou České republiky, č. 17-06031S, řešeného na Národním památkovém ústavu, územním odborném pracovišti v Liberci.

¹ Jaroslav Anděl, *Nová vize. Avantgardní architektura v avantgardní fotografii 1918–1938*, Bratislava 2005. – Idem, *The New Vision for the New Architecture. Czechoslovakia 1918–1938*, Zurich 2006.

² Jaroslav Anděl, *Myšlení o fotografii / I. Průvodce modernitou v antologii textů*, Praha 2012.

³ K námětu tohoto textu viz též Vladimír Birgus, *Nová věčnost a konstruktivismus v české fotografii, Ateliér XII*, 1999, č. 5, s. 4–5. – Idem, *The New Objectivity and Constructivism in Czech Inter-war Photography, Imago winter*, 2000, N° 9, s. 8–20. – Kulturní interpretací fotografie nové věčnosti se zabývá Andreas Huyssen, *Writing Photography*, in: Stephanie Barron and Sabine Eckmann (ed.), *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic 1919–1933*, Los Angeles County Museum of Art, 2015, s. 115–120.

⁴ Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön*, München 1928.

- ⁵ Karl Blossfeldt, *Urformen der Kunst*, Berlin 1928.
- ⁶ August Sander, *Antlitz der Zeit*, München 1929.
- ⁷ Helmar Lerski, *Köpfe des Alltags*, Berlin 1931.
- ⁸ Ute Eskildsen (ed.), *Helmar Lerski, Verwandlungen durch Licht / Metamorphosis through Light*, Freren 1982.
- ⁹ Maria Morris Hambourg, *Paul Strand. Circa 1916*, MET + Abrams 1998.
- ¹⁰ Jaroslav Petrák, Podstata a ráz t. zv. Umělecké fotografie, *Fotografický obzor XX*, 1912, č. 1. s. 3–5, 31–36. Zde zvýrazněno.
- ¹¹ László Moholy-Nagy, *Malerei, Fotografie, Film*, München 1925; 2. vyd. Passau 1927.
- ¹² Franz Roh – Jan Tschichold, *Foto-Auge - Oeil et photo - Photo-eye*, Stuttgart 1929. – Werner Gräff, *Es kommt der neue Fotograf!*, Berlin 1929.
- ¹³ Antonín Dufek (ed.), *Jaromír Funke. Mezi konstrukcí a emocí* (kat. výst.), Brno – Praha 2013 (též anglické vydání: *Between Construction and Emotion*).
- ¹⁴ Jaromír Funke, O moderní fotografii. *Foto XII*, 1925, č. 1, s. 2–6; cit. dle Dufek (pozn. 13), s. 199.
- ¹⁵ Jaromír Funke, Od pictorialismu k emoční fotografii. *Fotografický obzor*, XLIV, 1936, s. 148–149; cit. dle Dufek (pozn. 13), s. 215. Podobné formulace najdeme i v pozdějších autorových textech.
- ¹⁶ Dochoval se pravděpodobně jediný pozitiv této fotografie bez názvu, snad 1923–1924, The Museum of Modern Art, New York, Thomas Walther Collection (inv. č. MoMA 1673.2001).
- ¹⁷ *Život* (II), Praha 1922. Jaromír Funke, Výstava spojených spolků fotografů amatérů [...] rukopis v pozůstalosti autora; cit. dle Dufek (pozn. 13), s. 197.
- ¹⁸ Viz Dufek (pozn. 13), č. k. 98, obr. s. 104.
- ¹⁹ Vladimír Birgus, Fotografie v meziválečných inscenacích E. F. Buriana, in: *Aktuálnost československé meziválečné fotografie*, (kat. výst.), Dům umění města Brna, Brno 1980, s. 39–53. – Antonín Dufek, Imaginativní fotografie Jaromíra Funkeho, *Umění XXXVII*, 1989, s. 461–464. – Matthew S. Witkovsky, Jaromír Funke's Abstract Photo Series of 1927–1929: History in the Making, *History of Photography*, 29, č. 3, autumn 2005, s. 228–239. – Idem, Cyklus Jaromíra Funkeho Abstraktní foto. Historie ve stavu zrodu, *Bulletin Moravské galerie v Brně* 62, 2006, s. 83–92. – Josef Moucha, *Jaromír Funke, Abstraktní kompozice (1927–1929)* (kat. výst.), Atelier Josefa Sudka 25. 6. – 29. 8., Praha 2010. – Idem, Jaromír Funke: Abstract Compositions (1927–1929), *Imago XV*, 2010, č. 29–30, s. 94.
- ²⁰ K fotogramům Jaromír Funke, Man Ray, *Fotografický obzor XXXV*, 1927, s. 36–38; přetisk in: Antonín Dufek (ed.), *Jaromír Funke (1896–1945). Průkopník fotografické avantgardy / Pioneering Avant-garde Photography* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, Brno 1996, s. 30–32, 155–157. – Aleš Kuneš – Tomáš Pospěch (edd.), *Čítanka z teorie fotografie*, Opava 2003, s. 15–16. – Dufek (pozn. 13), s. 202–203.
- ²¹ Podrobněji viz Dufek (pozn. 13), s. 11 a 134 a dopis Anně Kellerové ze dne 7. listopadu 1931, s. 60 a 179. – Dufek (pozn. 13), s. 34.
- ²² Viz Moholy-Nagy (pozn. 11).
- ²³ Blíže viz Dufek (pozn. 13). – Benjamin Fagner, *Funkeho žáci na Státní grafické škole v Praze*, Praha 2016.
- ²⁴ Jaromír Funke – Ladislav Sutnar, *Fotografie vidí povrch*, Praha 1935 (úvod V. V. Štech); reprint Praha 2003, doslov Matthew S. Witkovsky – Jindřich Toman, *Pod povrch české moderní fotografie / Photography Sees the Surface*, Michigan Slavic Publications, Ann Arbor 2004.

SUMMARY

Jaromír Funke and the New Objectivity in an International Context

Antonín Dufek

Jaromír Funke's contribution to developments in the field of photography in the 1920s and 1930s took various forms. In the 1920s he pursued two complementary interests in his avant-garde work, working his way towards abstraction in photography (he called this new direction of work 'photogenism') and devising an original method for depicting objectivity. Funke was a purist who did not see the future of photography in photomontage or photograms. This article examines photographs by Funke from 1922–1929 and his later writings on the context of the New Objectivity. It also refers to the Bauhaus publication *Malerei Fotografie Film*. The pioneers of avant-garde photography Jaromír Funke and Jaroslav Rössler were not presented at the exhibition *Film und Foto* (Stuttgart 1929), where František Drtikol was (also) able to show some of his work.

The first of photographs by Funke that are similar in style to the New Objectivity date from 1922. His *Talíře* (Plates,

c. 1923) may be the first model example of how a close-up depiction of a set of objects can be transformed into an image in its own right. A distinctive compositional structure can be created by cutting an interesting section out of a larger photographed set of objects. In a later writing Funke noted for the New Objectivity (*Neue Sachlichkeit*) the need to '... search for simple subjects that have hitherto been overlooked'. We find such subject-matter also in his other photographs, each of which brings something new and enriching to his existing body of work. The article looks at his photographs of frames, folded photographic paper, metal tubes, old iron objects, and a nut perforated with a strip of metal evoking Tatlin's Tower of the Third International. Particularly unique are his portraits from 1926 (*After the Carneval/Po Karnevalu, Close-up of a Man/Detail a muž*) and a partial nude composed along crossed diagonals from 1927. Lastly, there are two 'table top' still lifes (1928, 1928–29) that emerged around the same time as the earliest similar works by Walter Peterhans, a photography teacher at Bauhaus. In the 1930s Funke was one of the most important teachers of photography. He developed his own teaching system based on the principles of the New Objectivity. He went on teaching until 1944. He continued to use the principles of the New Objectivity in his independent and applied work, but his main contribution was his series work, which after 1929 was inspired by Surrealism (he called this work 'emotional photography').

Figures: 1 – Jaromír Funke, **By the Church**, August 1922. Estate of Jaromír Funke; 2 – Jaromír Funke, **Buttress (Kolín)**, 1922. Moravian Gallery in Brno; 3 – Jaromír Funke, **Plates**, c. 1923. Moravian Gallery in Brno; 4 – Jaromír Funke, **Frames**, 1924. Estate of Jaromír Funke; 5 – Jaromír Funke, **Untitled**, c. 1923, negative from Estate of Jaromír Funke; 6 – Jaromír Funke, **Spiral**, 1924. Moravian Gallery in Brno; 7 – Jaromír Funke, **Old Iron**, 1925. Moravian Gallery in Brno; 8 – Jaromír Funke, **Untitled (Spiral)**, 1925. Moravian Gallery in Brno; 9 – Jaromír Funke, **After the Carneval**, 1926. Estate of Jaromír Funke; 10 – Jaromír Funke, **Detail and a Man**, 1926. Moravian Gallery in Brno; 11 – Jaromír Funke, **Leg**, c. 1925. Estate of Jaromír Funke; 12 – Jaromír Funke, **Nude**, 1927. Moravian Gallery in Brno; 13 – Jaromír Funke, **Things of Glass and Ordinary Things**, 1928. Moravian Gallery in Brno; 14 – Jaromír Funke, **Composition with a Kingfisher**, 1928–1929. Regional Museum in Kolín