

Habán, Ivo

Nová věcnost v Československu: k východiskům současného výzkumu

Opuscula historiae artium. 2018, vol. 67, iss. 1, pp. 4-13

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/138621>

Access Date: 18. 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.

Nová věcnost v Československu

K východiskům současného výzkumu*

Ivo Habán

Modern realist work in interwar Czechoslovakia has not yet been thoroughly analysed, in contrast to current research on the German and American scenes. In those countries there has been a recent revival of interest in not just the New Objectivity but also modern realism in its wider sense. A project titled New Realisms in the Czechoslovak Art Scene 1918–1945 seeks to fill this gap. This article tries to understand what has led to the current state of affairs and to formulate the boundaries and premises a complex analysis of this subject would be based on. It is conceived as a summary of the starting points from which to proceed to gain insight into the new realisms, one particular example of which is represented by the New Objectivity. It also focuses on the response to the New Objectivity in Czech art history and questions of defining the new realisms in the specific circumstances of interwar Czechoslovakia.

Keywords: New Objectivity; new realisms; social art; interwar Czechoslovakia

Mgr. Ivo Habán, Ph.D.
Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště
v Liberci / National Heritage Institute, Regional
Office in Liberec
e-mail: haban.ivo@npu.cz

„Nová věcnost tvoří pouze krátký a svými realizacemi nepočtený závěrečný úsek vývoje mladého českého malířství první poloviny dvacátých let. Její význam je však souměřitelný s kteroukoli z předchozích tendencí, jež někdy dokonce převyšuje hodnotou svých děl, z nichž některá patří k trvalým jistinám celé naší moderní malby.“¹

Citát Františka Šmejkalů představuje jeden z mála hmatatelných pokusů o připomenutí nové věcnosti a zhodnocení její role v kontextu českého moderního malířství. Jakkoli je dnes v prostředí Čech, Moravy, Slezska i na Slovensku zřejmá existence děl zřetelně ovlivněných novou věcností, v rámci tuzemského dobového uměnovědného diskurzu dohledáváme přímočarý ztotožnění s touto tendencí jen roztroušeně. Moderní realistické projevy v prostoru meziválečného Československa nebyly doposud uceleně analyzovány, což kontrastuje s aktuálním výzkumem na německé či americké scéně, kde byla v nedávné době nejen nové věcnosti, ale i moderním realismům v širším smyslu věnována zvýšená pozornost.² Zaplnit tuto mezeru usiluje projekt *Nové realismy na československé výtvarné scéně 1918–1945*, v jehož počáteční fázi vznikla i tato studie, jež se pokouší objasnit příčiny dosavadního stavu a formulovat limity a předpoklady komplexního zpracování tématu. Text je koncipován jako sumarizace východisek pro poznání nových realismů, jejichž určitou část představuje nová věcnost, přičemž i samotná definice nové věcnosti je komplikovaná.

Vycházíme z předpokladu geograficky a společensky propojeného, kosmopolitního československého prostoru, při respektování jeho specifík, ale současně s vědomím nutnosti překonání přežitého nacionálního dělení. V rámci tohoto prostoru je možné na základě kritérií určených již v dobovém uměnovědném diskurzu sledovat skupinu moderních realistických děl, která korespondují s projevy označovanými jako nová věcnost na německé scéně i s širším proudem moderních realistických tendencí nastupujících ve dvacátých letech 20. století.³ Sledujeme především úzce související projevy výtvarného umění a fotografie, které spojuje úsilí po novém, pronikavém a objektivním, tedy

věcném, nikoli prostě popisném zachycení reality, jak na ně upozornil László Moholy-Nagy již roku 1925 v teoretické knize *Malerei, Photographie, Film*.⁴ Jedním z pojmů těchto děl je také snaha o zachycení nové reality rychle se proměňující moderní společnosti, tradičně spojované především s městským a industriálním prostředím. Stranou však nemohou zůstat ani ostatní oblasti a média, v nichž se fenomén nové věčnosti odrazil.

Metodologicky stojíme před možností korigovat zažitě nahlížení na okruh realistických děl vyskytujících se v geografickém prostoru někdejšího Československa a nabídnout ucelený pohled na jejich problematiku a inspirační zdroje. Vstupujeme přitom do terminologicky a nacionálně roztržitého prostředí, jehož nahlížení je zatíženo kano-nickými výklady a zažitým členěním českých dějin umění, v jejichž příběhu souhrnná recepce moderních realismů zatím chybí. Podobná situace panuje prozatím i na Slovensku, jehož meziválečná scéna se vyvíjela svébytně, ale byla zároveň navázána na pražskou akademii a do jisté míry i na umělecký provoz Čech, Moravy a Slezska. Sledujeme paralelně vznikající, svojí podstatou příbuzná umělecká díla, z nichž některá byla z formálních, ideologických či jiných důvodů delší dobu považovaná za nemoderní, nepochopená nebo zkrátka ignorovaná, přičemž můžeme na československé prostředí aplikovat již prověřené postupy výzkumu obdobných projevů na německé, italské či americké scéně.⁵ Kritéria týkající se modernity, ikonografie, formálních i obsahových prvků a jejich společenských souvislostí umožní klást vedle sebe i běžně nespojované autory a projevy. Spolu s připomenutím některých dosud opomíjených či málo známých děl se naskytá možnost nabídnout nový, objektivnější pohled na kvality, inspirace a směřování československé výtvarné scény sledovaného období.

V českém poválečném diskurzu se novými realismy nejvíce zabýval František Šmejkal,⁶ který datoval a analyzoval jednotlivé fáze přechodu stylových podob realistických tendencí dvacátých let, zejména je řeč o magickém realismu, neoklasicismech a tzv. sociálním umění. Ve studii *Nové tendence v českém malířství první poloviny 20. let* se zabýval problematikou nové věčnosti na české výtvarné scéně. Jasně přitom ukázal, že i v případě českého umění, které nebývá do souvislosti s novou věčností přímočaře kladeno, je třeba vzít v úvahu také německé a italské vlivy. Dobově symptomaticky však ani František Šmejkal nepočítal v příběhu dějin umění někdejšího Československa s přítomností německy či maďarsky hovořících umělců, čímž zůstal jeho rozbor v rámci sledovaného prostoru jen dílčí, jazykově vymezenou sondou do celkové dobové produkce. Na Šmejkalovo důležité teoretické dílo navázali v tomto ohledu již komplexněji zejména Hana Rousová⁷ a Vojtěch Lahoda⁸. Nové věčnosti v německém prostředí v období Výmarské republiky a posléze i dalšímu vývoji během éry nacionálního socialismu se z českých badatelů nejpodrobněji věnoval Pavel Liška.⁹ Po-



1 – Paul Gebauer, **Portrét MUDr. Cornelia Veitse**, 1933. Národní památkový ústav, územní památková správa v Kroměříži, Státní zámek Hradec nad Moravicí

stupně oživení zájmu o moderní realismy je patrné od devadesátých let 20. století. Děje se tak v souvislosti s mapováním bílých míst v regionech, ve snaze o uplatnění nových pohledů z hlediska genderu¹⁰ či v rámci překračování národnostních konceptů dějin umění.¹¹

Nahlížení na moderní realismy je dlouhodobě zatíženo negativní konotací s totalitním hitlerovským režimem a následným zneužitím a jednostrannou interpretací obsahů v době komunistické éry. To se týká zejména termínu sociální umění, který je však pro americké nebo německé prostředí běžně používán a má opodstatnění i s ohledem na jasné obsahové zacílení takto označovaných děl apelujících na palčivé společenské problémy každodenní reality své doby.¹² Je proto zapotřebí pouze očistit jej v tuzemských podmínkách od sekundárního nánosu z doby poválečného socialistického realismu. Přirozeně ne všechna sociálně-kriticky orientovaná díla bude možné označit jako moderní či novověcnostní.

Jedním ze stěžejních východisek výzkumu uvedeného tématu je označení nová věčnost, jež představuje široký zastřešující termín vycházející z německého prostředí.¹³ Pro paralelně vznikající nové realismy v Československu není všeobecně užíván, neboť na termínu nová věčnost ulpívá

2 – Ernest Neuschul, **Mořské pobřeží (Biarritz)**, 1923.
Oblastní galerie Liberec

také určité stigma germánského vlivu na českou výtvarnou kulturu. Tento vliv byl po vzniku Československa, stejně jako později, po odsunu německy hovořící části obyvatelstva, vnímán jako zcela nežádoucí element a už jen možná přítomnost vlivů z německojazyčného prostředí byla cíleně upozadována. Československá republika se po svém vzniku programově orientovala na Francii a Malou dohodu, což se odrazilo i v převažující frankofonně zaměřené interpretaci vývoje zdejších dějin umění.

Politická polarizace Německo versus Francie se přenášela i do prestižního souboje na poli výtvarného umění,



3 – Miloslav Holý, **Jednoruký zmrzlinář**, 1923. Západočeská galerie v Plzni

kteřý bylo možné v průběhu dvacátých let sledovat v rámci mezinárodních výstav, na nichž byly prezentovány národní výběry jednotlivých zemí.¹⁴ Německo-francouzská rivalita zasahovala i do oblasti trendů a životního stylu, kde postupně historické nacionální hledisko vystřídaly nová kritéria, konfrontace a jevy, město versus venkov, moderní versus tradiční, proměna tradičních společenských elit a růst vlivu střední třídy jako příjemce moderního umění. Do poměrování Německa a Francie, dvou tradičních kulturních velmocí, navíc ve dvacátých letech postupně stále více vstupoval vliv americké městské životní kultury, která silně zasáhla i střední Evropu a zejména prostřednictvím filmu formovala běžné oblasti každodenního života.¹⁵ A konečně bez zřetele na československou scénu nezůstaly ani avantgardní vlivy ze sovětského Ruska a tradiční vazby orientované tímto směrem. Situace tedy už zdaleka nebyla tak jednoznačná, jako například v osmdesátých letech 19. století, kdy jasnou metou pro středoevropské umělce byl Mnichov, nebo v době před první světovou válkou, kdy se takovým středobodem stala Paříž. Nová kulturní konstelace ve dvacátých letech byla v tomto ohledu méně přehledná. V poválečné Evropě sice ještě doznívalo dědictví kosmopolitních předválečných let a nástupnické státy Rakousko-Uherska udržovaly do jisté míry zaběhnuté kontakty, změny politické a společenské situace však už neumožňovaly návrat k předválečnému stavu a vedly k větší diferenciaci a k prosazování národních konceptů. Jestliže v Německu můžeme v druhé polovině dvacátých let považovat za národní styl produkci ve stylu *Neue Sachlichkeit*, v československém prostředí tyto tendence sice také najdeme, ale označovat je za národní styl určitě nelze. Charakter české umělecké scény a také optiku jejího reflektování nadále výrazně formovaly úzké vazby na Francii, vycházející z předválečných kontaktů. Při bližším ohledání nicméně zjistíme, že inspirace francouzskými kulturními vlivy nebyla vždy tak dominantní, jak bývá interpretována. Neplatí přitom ani prvoplánový předpoklad, že česky hovořící umělci se inspirovali převážně ve Francii a jejich německy hovořící současníci z Československa hledali inspiraci převážně v Německu. Množství progresivních, německy hovořících umělců prošlo ve dvacátých letech francouzskou zkušeností v Paříži. Česká avantgarda, jakkoli byla bezesporu orientována francouzsky, přijímala stejně tak moderní impulsy přicházející z německého prostředí, a netýká se to jen typografie, fotografie či reklamy.¹⁶

Otázkou prozatím zůstává, do jaké míry je možné působení nové věcnosti na československé scéně vystopovat i v dobovém teoretickém diskurzu: můžeme-li na základě existence několika odborných textů a trvalejší přítomnosti několika nezpochybnitelných umělců hovořit o nové věcnosti v Československu jako zřetelnějším proudem. Tím se však nutně dotýkáme esenciální otázky základního vymezení fenoménu nové věcnosti, které je klíčové pro nezátížené uchopení sledovaných děl. Zahraniční výzkum

na německé scéně jasně ukazuje, jak problematické takové vymezení může být.¹⁷ V souvislosti s novou věcností v Německu je tradičně zdůrazňována její podmíněnost regionálními specifiky vzhledem k tamní hospodářsko-politické situaci. Z tohoto pohledu se jeví Československu bližší spíše situace v USA. Pokusy vymezit německou novou věcnost politicky jako programově pravicové či levicové umění selhávají, respektive není možné je bezvýhradně uplatnit na veškerou tvorbu odpovídající po formální stránce zařité představě o této produkci.¹⁸ Stejně tak nelze důsledně aplikovat na veškerou novověcnostní uměleckou tvorbu ani tradiční formální model rozdělení na klasicistní a veristické křídlo. Jakkoli je nová věcnost považována na chladnou záležitost, rozpětí poloh spadajících pod toto označení sahá od puristických projevů – které daleko za hranice německé nové věcnosti posunuli američtí precizionisté – v podstatě až téměř do oblasti art deco, jež se však v některých momentech už dotýká hranic komerčního konzumu a kýče.¹⁹ Pohybujeme se tedy nikoli na úrovni jasně rozpoznatelného uměleckého proudu, definovaného určitým teoretikem, manifestem, spojeného s úzkou skupinou umělců či umělkyní, ale spíše už v širší rovině společenských trendů. Dostáváme se tak k dalšímu důležitému bodu, jímž je intermedialita. Ta představuje významný moment spojený s estetikou nové věcnosti, jež zasáhla mnohé další kulturní sféry, nejen bezprostředně související fotografii, ale také literaturu, film, typografii, reklamní a zábavní průmysl či hudbu. I v rámci těchto oblastí se opakovaně vynořují otázky, je-li možné novou věcnost definovat jako styl, je-li možné ji vnímat jako specificky německou záležitost nebo jedná-li se spíše o širší mezinárodní fenomén. Právě šablonovitost, vyprázdňování, komercializace a postupné zmasovění novověcnostních postupů tvorby představují důležitý moment vývoje těchto původně velmi originálních nových realismů. Klíčovým kritériem vymezení se proti ostatní formálně či kvalitativně odlišné produkci je modernita. Její definování a chápání je však v euroamerickém diskurzu velmi různorodé, proměňuje se v čase, a v rámci nové věcnosti v sobě zároveň obsahuje i retrospektivní prvky například v podobě reminiscencí postupů staromistrovské renesanční malby. Zejména tento bod je nutně do budoucnosti precizně definovat.

Vazby na německé prostředí jsou na osobní úrovni prokazatelné, vyplývají z logických geografických a společensko-historických souvislostí střední Evropy.²⁰ Stejně tak lze na základě osobních kontaktů sledovat vazby na italskou scénu, jejíž vliv na české umění je v době před polovinou dvacátých let patrný a odráží se v oblasti magického realismu. Zajímavá, byť teoretická paralela některých československých realismů se nabízí v souvislosti s americkým regionalismem. Jakkoli je tato možná komparace limitována množstvím přímo doložených osobních kontaktů a průníků v rámci výstavního provozu, vychází z existence analogických společensko-geografických souvislostí. Americká

recepcí realismů je též podnětná k diskusi na téma možné přítomnosti modernity v tematicí venkova, tedy ve spojení dvou oblastí tradičně považovaných za neslučitelné.²¹ Pracujeme zde nejen s výlety moderních umělců z městského do venkovského prostředí, ale také s modelem trvalé přítomnosti nositelů moderních projevů mimo centra.

Na malém prostoru se zde koncentruje okruh otázek, na něž v mnoha případech nelze ještě dát v této fázi výzkumu jednoznačnou odpověď. Úsilí o objektivní posouzení role nových realismů na meziválečné československé scéně vychází z pokračujícího systematického mapování těchto projevů. Z části se stále jedná o zaplňování bílých míst v regionech, avšak těžiště spočívá v teoretickém vymezení, v překonání zažitého dělení na skupiny a národnosti a v zařazení vývoje v Československu do širšího mezinárodního kontextu. Dobový mezinárodní koncept nových realismů představuje Franz Roh, který ve své zásadní knize *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei* do aktuálního evropského dění zařadil tvorbu Georga Karse, Otakara Kubína, Alfreda Justitze a Rudolfa Kremličky.²²

Česká meziválečná uměnověda žádnou podobnou dobovou ani pozdější komplexní syntézu nových realismů nenabídla. Většina dobových textů německy hovořících historiků umění z Československa nepřekročila, podobně jako v případě jejich česky hovořících kolegů, národnostní horizont a teritoriální či skupinové členění. Texty o německočeském umění mají vesměs obranný, buditelský či nacionalistický charakter a ani v tomto okruhu žádný pokus o souhrn nových realismů nevznikl. Přehled moderního československého umění sestavil v průběhu třicátých let Václav Nebeský ve svém díle *L'art moderne tchécoslovaque*, kde se dotknul například otázky verismu v díle Otto Gutfreunda.²³ Moderních realismů se ve svých textech příležitostně dotýkal i František Kovárna, který se zamýšlel nad otázkami obecného významu českého umění, vzhledem k míře původnosti či epigonství českých umělců ve vztahu k zahraničním vzorům.²⁴ V době Kovárnova působení v redakci *Volných směrů*, které reflektovaly realistickou tvorbu v okruhu Umělecké besedy, zde vyšel text vídeňského historika umění Hanse Tietzeho, zaměřený obecně na novověcnostní problematiku ve středoevropském prostoru.²⁵ Tietze

4 – Milada Marešová, *Pražská kavárna*, 1924. Západočeská galerie v Plzni





5 – Pravoslav Kotík, **Holčička**, 1926. Oblastní galerie Liberec

se v něm pokusil shrnout teoretické předpoklady nové věčnosti, mj. i její vymezení proti expresionismu: „*Místo otevřené formy je uzavřená, místo pohybu je klid, zobrazováno je nikoliv to, co se mění, ale to neměnné.*“²⁶ Zdůrazňoval zřetel nové věčnosti k detailu a úsilí o stejnoměrné zacházení se všemi partiemi. Tietze se vymezil proti ztotožňování nové věčnosti s naturalismem. Připomněl, že nová věčnost se nespokojuje s opisováním vnějších jevů, ale staví svou zkušenost z nitra, čímž se dostal i k důležitému momentu napětí mezi skutečností a neskutečností, které je charakteristické pro oblast magického realismu.²⁷

V průběhu roku 1930 se rozproudila diskuse na téma nové věčnosti také na stránkách levicově orientovaného *Indexu*. Zahájil ji článek německého spisovatele Heinze Lueddeckeho, napsaný na popud redakce za účelem diskreditace tohoto termínu, „*ježto se počíná i u nás hantýrovati heslem »nové věčnosti«, importovaným z Německa.*“²⁸ Lueddecke se zabýval projevy nové věčnosti v poezii, v reportáži a ve výtvarném umění. V souladu se zaměřením periodika konstatoval rozpor novověcnostních projevů, kde proti sobě spatřoval měšťanskou novou věčnost a proletářskou novou věčnost, přičemž první skupinu charakterizoval jako novoveristy, kteří „*malují opět neškodná a krotká zátiší, krajiny a obrazy měst.*“²⁹ Negativně vnímal pojetí nové věčnosti jako projevu městské estetiky, uklidnění a demokracie, tyto projevy interpretoval jako falešné, neboť dle jeho názoru ve skutečnosti ve světě k žádnému uklidnění nedochází.

Vymezení nové věčnosti k sociálnímu umění, naturalismu, magickému realismu a dalším polohám moderních realismů dvacátých let je komplikované a místy se prolíná. Zde uvádím pouze několik příkladů. Do jaké míry propustovala problematika nových realismů a nové věčnosti dobovou uměnovědnou teorii v československém prostoru a jakým způsobem reagovala umělecká a uměnovědná scéna v Československu na novověcnostní podněty, bude možné konstatovat až po dokončení probíhajících rešerší a podrobné analýze textů.

Meziválečné období v Československu se v průběhu druhé dekády 21. století obecně těší zvýšenému zájmu historiků a historiček umění a je podrobováno širšímu mezioborovému výzkumu.³⁰ Také v souvislosti s výročí vzniku republiky byla nově podrobně rozpracována i některá tradiční modernistická a avantgardní témata.³¹ Na základě dosavadního výzkumu lze již nyní bezpečně vyvrátit hypotézu, že nová věčnost v Československu neexistuje. Budeme-li ji chtít poměřovat učebnicovými příklady z výmarského



6 – Otto Gutfreund, **Anička Strnadová**, 1926.

Západočeská galerie v Plzni



7 – Konštantín Bauer, **Starosť**, 1927. Bratislava, Slovenská národná galéria



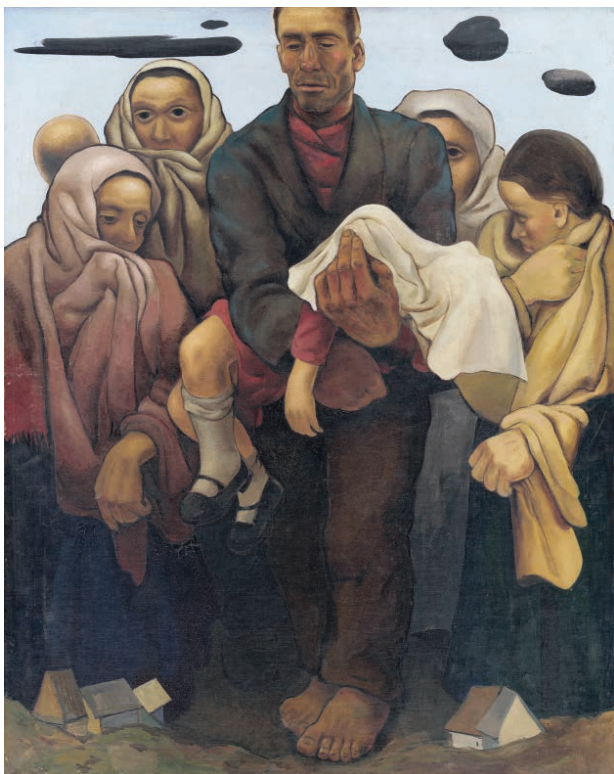
8 – Karl Harrer, **Zátiší s citróny**, 1928. Soukromá sbírka

Německa, pravděpodobně skončíme u výčtu přibližně desítky jmen, která ob stojí v mezinárodním srovnání. Jen velmi obtížně budeme v Československu hledat nějaké jasné umělecké centrum novověcnostních tendencí. Stejně tak není možné uvažovat ani o modelu teritoriálního rozdělení forem novověcnostních projevů, jaký pro Německo sestavil Sergiusz Michalski.³² Podobně jako na německé scéně bude i v Československu složité najít pro tyto projevy společného jmenovatele. Pokusíme-li se nahlédnout na dobovou produkci tradičním dělením na veristické a neoklasicistní křídlo, otevře se před námi široká oblast označovaná více či méně problematičticky jako sociální umění a neméně široké spektrum neoklasicistních tendencí. Obě tyto oblasti rezonují velmi silně v době krátce před a po polovině dvacátých let. Možné prolínání tvorby tzv. sociální skupiny Ho-Ho-Ko-Ko s dobově paralelními, podobně orientovanými díly německy hovořících umělců skýtá prostor pro jednu ze zajímavých konfrontací v rámci regionů i volby témat.³³ Zmapování situace na Slovensku je podobně jako v zemích koruny české podmíněno překonáním etnického dělení. V malbě korespondující s oblastí nových realismů se vedle slovenských autorů jako Konštantín Bauer nebo Imrich Weiner-Kráľ setkáváme také s několika výraznými maďarsky hovořícími osobnostmi globální středoevropské scény typu Sándor Bortnyik, jejichž příslušnost ke slovenskému prostředí formou účasti na výstavách či osobními společenskými vazbami se proměňovala v čase. Maďarská výtvarná scéna ve srovnání s děním na Slovensku reagovala daleko inten-



9 – Herbert Seemann, **Hyacinty**, 1931. Soukromá sbírka

zivněji na mezinárodní podněty v oblasti nových realismů. Na přelomu dvacátých a třicátých let zde nalezneme hned



10 – Imrich Weiner-Král, **Protest**, 1937. Bratislava, Slovenská národná galéria

mi silná byla také novověcnostně orientovaná maďarská fotografie. Míru vlivu maďarské umělecké scény na podobu a vývoj výtvarného umění na Slovensku naznačil např. projekt *Košická moderna*,³⁴ hlubší zhodnocení recepce maďarských impulsů v rámci nových realismů je předmětem probíhajícího výzkumu.

Při pohledu na spektrum realistických tendencí v Československu je zřejmé, že nepracujeme s mechanickými klony evropského umění, ale se svébytnými projevy. Úzká skupina z nich snese přísná mezinárodní kritéria. Mnohá další díla odrážejí jasně přejímání dobových trendů, které ruku v ruce s konkrétními podmínkami nově vzniklého státu formovaly specifickou podobu tuzemských nových realismů. Některé z nich přitom obsahují prvky, jež paralelně můžeme sledovat u amerických regionalistů, jejichž koncept je daleko více než na striktním vymezení formálních prvků založen na společných jmenovatelných obsahu, prostředí a ikonografie, která tato díla pojí. Chceme-li porozumět domácím novým realismům, je třeba si uvědomit, že korespondují také s děním v Maďarsku, Polsku, Rakousku a náleží do širšího proudu moderních realistických tendencí, jejichž sílu a proměny postřehli krátce před polovinou dvacátých let Franz Roh a Gustav Friedrich Hartlaub.

několik zajímavých malířů, jejichž tvorba koresponduje s předními protagonisty *Neue Sachlichkeit* v Německu a Rakousku (Ödön Vaszkó, Lajos Pándy, Béla Kontuly). Vel-

Původ snímků – Photographic credits: 1: Archiv Národního památkového ústavu, územního odborného pracoviště v Ostravě; 2, 5: Oblastní galerie Liberec; 3, 4, 6: Západočeská galerie v Plzni; 7, 10: Bratislava, Slovenská národná galéria; 8, 9: soukromá sbírka, archiv autora (foto Oto Palán)

Poznámky

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

¹ František Šmejkal, *Nové tendence v českém malířství první poloviny 20. let*, *Výtvarné umění* 12, 1962, s. 250–264, 289–303, zde s. 299.

² Z delšího výčtu možných odkazů zde uvádím tři zásadní tituly: Stephanie Barron – Sabine Eckmann, *New objectivity: modern German art in the Weimar Republic 1919–1933* (kat. výst.), Los Angeles County Museum of Art a Museo Correr, Munich, London – New York 2015. – Ralf Grüttemeier, Klaus Beekman, Ben Rebel, *Neue Sachlichkeit and avant-garde*, Amsterdam 2013. – Birgit Dalbajewa (ed.), *Neue Sachlichkeit in Dresden* (kat. výst.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2011.

³ Steve Plumb, *Neue Sachlichkeit 1918–33. Unity and Diversity of an Art Movement*, Rodopi 2006. – Sabina Becker, *Neue Sachlichkeit*, Köln 2000.

⁴ László Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*, München 1925.

⁵ Srov. Barron – Eckmann (pozn. 2); dále např. Andrew Hemingway, *Artists on the Left: American Artists and the Communist Movement, 1926–1956*, New Haven 2002. – Patrick Elliott, *True to Life: British Realist Painting in the 1920s and 1930s*, Edinburgh 2017.

⁶ Šmejkal (pozn. 1), s. 250–264, 289–305.

⁷ Hana Rousová, *Český neoklasicismus dvacátých let, část 1. Malba – kresba* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, Praha 1985. – Eadem, *Český neoklasicismus dvacátých let, část 2. Mezi klasickým řádem a selankou: malba – kresba* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, Praha 1989.

⁸ Vojtěch Lahoda, *Civilismus, primitivismus a sociální tendence v malířství dvacátých a třicátých let*, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Platovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2. 1890/1938*, Praha 1998, s. 61–99. – Idem, *Proměny realismu a kubismu v malířství dvacátých a třicátých let*, in: *ibidem*, s. 101–146.

⁹ Pavel Liška, *Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland* (disertační práce), Universität Osnabrück, Düsseldorf 1976.

¹⁰ Martina Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění. Pod lupou genderu*, Praha 2004. – Eadem, *Milada Marešová: malířka nové věcnosti*, Brno 2008.

¹¹ Anna Habánová (ed.), *Mladí lvi v kleci. Umělecké skupiny německy hovořících výtvarníků z Čech, Moravy a Slezska v meziválečném období* (kat. výst.), Oblastní galerie v Liberci, Liberec 2013.

¹² Srov. Hemingway (pozn. 5). – Judith A. Barter, *America After the Fall: Painting in the 1930s*, Art Institute of Chicago, 2016.

¹³ Holandský malíř, básník a umělecký kritik Albert Plasschaert vnímal roku 1931 značku *Neue Sachlichkeit* jako německý exportní produkt; srov. Klaus Beekman, *The Term Neue Sachlichkeit and Nieuwe Zakelijkheid*

- in Art Critics, in: Ralf Grüttemeier – Klaus Beekman – Ben Rebel, *Neue Sachlichkeit and Avant-garde*, Amsterdam 2013, s. 171–184, zde s. 174.
- ¹⁴ To se týká např. dobových polemik kolem mezinárodní výstavy v Drážďanech 1926, v českém prostředí konkrétně mezi Vincencem Kramářem a Jaromírem Pečirkou na stránkách *Volných směrů*.
- ¹⁵ K podílu německých a amerických filmů na celkové produkci v Československu viz Ivan Klimeš, *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*, Praha 2016; srov. též Ivan Klimeš – Gernot Heiss, *Obrazy času: český a rakouský film 30. let. Bilder der Zeit: tschechischer und österreichischer Film der 30er Jahre*, Praha 2003.
- ¹⁶ Markéta Svobodová, *Bauhaus a Československo 1919–1938: studenti, koncepty, kontakty. The Bauhaus and Czechoslovakia 1919–1938: students, concepts, contacts*, Praha 2016.
- ¹⁷ Srov. Barron – Eckmann (pozn. 2). – Plumb (pozn. 3). V oblasti literatury viz Sabina Becker, *Neue Sachlichkeit. Band 1: Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920–1933). Band 2: Quellen und Dokumente*, Köln 2000.
- ¹⁸ Wolfgang Fähnders ve vztahu k literatuře uvádí: „If one takes *Neue Sachlichkeit* as a style, the relation to the different ideological positions under the same label is hard to cope with; and if one defines *Neue Sachlichkeit* politically, then not all of the antagonistic writers following this flag can be dealt with.“ Srov. Wolfgang Fähnders, *Avantgarde und Moderne 1890–1933*, Stuttgart 2010, s. 244; citováno podle: Ralf Grüttemeier – Klaus Beekman – Ben Rebel, *Neue Sachlichkeit and avant-garde*, Amsterdam 2013, s. 9.
- ¹⁹ Srov. Marie Rakušanová, *Bytosti odnikud. Metamorfózy akademických principů v malbě první poloviny 20. století v Čechách*, Praha 2008.
- ²⁰ Naznačily je např. projekty: Agnes Tietze (ed.), *Messerschar und detailverliebt: Werke der Neuen Sachlichkeit* (kat. výst.), Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg 2015. – Agnes Husslein-Arco – Matthias Boeckl – Harald Krejci (edd.), *Hagenbund: ein europäisches Netzwerk der Moderne: 1900 bis 1938*, Wien 2014.
- ²¹ Amanda C. Burdan (et al.), *Rural Modern: American Art Beyond the City*, New York 2016.
- ²² Franz Roh, *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*, Leipzig 1925.
- ²³ Václav Nebeský, *L'art moderne tchécoslovaque (1905–1933)*, Paris 1937.
- ²⁴ František Kovárna, Otázky současného malířství, in: Jiří Koukal – Martina Koukalová (edd.), *František Kovárna: Uměleckohistorické texty z pozůstalosti*, Praha 2013, s. 10–21, zde s. 20–21.
- ²⁵ Hans Tietze, Nová věcnost ve výtvarném umění, *Volné směry* 27, 1929–1930, s. 43–48.
- ²⁶ Ibidem, s. 45.
- ²⁷ Ibidem, s. 46 a 47.
- ²⁸ Heinz Luedecke, Nová věcnost jako útěk z reality, *Index* 2, 1930, č. 6, 26. 5., s. 44–45, zde s. 44.
- ²⁹ Ibidem.
- ³⁰ Milena Bartlová et al., *Co bylo Československo? Kulturní konstrukce státní identity*, Praha 2017. – Svobodová (pozn. 16). – Lenka Bydžovská – Karel Srp, *Krása bude křečovitá: surrealismus v Československu 1933–1939*, Řevnice 2016. – Milena Bartlová et al., *Budování státu: reprezentace Československa v umění, architektuře a designu. Building a state: the representation of Czechoslovakia in art, architecture and design*, Praha 2015.
- ³¹ Hana Rousová, *Abstrakce: Čechy mezi centry modernity 1918–1950: nejen o vztazích volného a užitého umění*, Řevnice 2015.
- ³² Sergiusz Michalski, *Neue Sachlichkeit, Malerei, Graphik und Photographie in Deutschland 1919–1933*, Köln 1992.
- ³³ K převážně česky hovořící části uměleckého spektra srov. Dagmar Mazancová, *Sociální skupina Ho–Ho–Ko–Ko (1925–1927) v kontextu poválečných realismů v Německu, Francii a Itálii* (disertační práce), Ústav pro dějiny umění FFUK, Praha 2009.
- ³⁴ Lena Lešková – Zsófia Kiss-Szemán (edd.), *Košická moderna. Umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia* (kat. výst.), Východoslovenská galéria, Košice 2012.

SUMMARY

The New Objectivity in Czechoslovakia The Starting Points for Research Today

Ivo Habán

Although the New Objectivity has for at least the past three decades been explored in detail in Europe and America, there has as yet been no attempt to identify and analyse work done in this style in Czechoslovakia, including in the field of photography, or to situate it within a wider context. The reason for this neglect may be the stigma that realisms still carry from the communist period. Work created in the new realist styles in Czechoslovakia is as a result situated haphazardly and disconnectedly within the context of European art.

On the basis of research conducted to date it is possible to safely refute the hypothesis that the New Objectivity did not exist in Czechoslovakia. If we were to compare the Czechoslovak version with the textbook examples of the style from Weimar Germany, we would probably end

up with around a dozen names that would stand up in an international comparison. It would be very difficult to find any obvious artistic centre of developments in this style of art in Czechoslovakia. If we were to look at the work from that time through the traditional division of verists and classicists, we would find ourselves facing the whole field of work more or less problematically labelled social art and a no less vast spectrum of production with classicist tendencies. Both of these fields resonated very strongly in the time shortly before and after the the mid-1920s. Parallels between the work of the so-called social group Ho-Ho-Ko-Ko and the contemporaneous, similarly oriented work of German-, Hungarian-, and Slovak-speaking artists provides space for an interesting comparison within the frame of regions and choice of subject-matter.

A look at the range of realist tendencies that existed in Czechoslovak art, it is clear that what we see there are not cloned examples of European art but distinct forms of expression. As well as typical examples of the New Objectivity, we also find a large group of borderline works that show signs of having adopted but then uniquely adapted contemporary trends, which in the setting of the new state gave rise to specific domestic forms of the new realisms.

Figures: **1** – Paul Gebauer, **Portrait Dr. Cornelius Veits**, 1933. State Chateau Hradec nad Moravicí, National Heritage Institute, Regional Historic Sites Management in Kroměříž; **2** – Ernest Neuschul, **Seaside (Biarritz)**, 1923. Liberec Regional Gallery; **3** – Miloslav Holý, **One-armed Ice Cream Maker**, 1923. Gallery of West Bohemia in Pilsen; **4** – Milada Marešová, **Prague Café**, 1924. Gallery of West Bohemia in Pilsen; **5** – Pravoslav Kotík, **Little Girl**, 1926. Liberec Regional Gallery; **6** – Otto Gutfreund, **Anička Strnadová**, 1926. Gallery of West Bohemia in Pilsen; **7** – Konstantín Bauer, **Worry**, 1927. Bratislava, Slovak National Gallery; **8** – Karl Harrer, **Still Life with Lemons**, 1928. Private collection; **9** – Herbert Seemann, **Hyacinths**, 1931. Private collection; **10** – Imrich Weiner-Král, **Protest**, 1937. Bratislava, Slovak National Gallery