

Pachmanová, Martina

Nová věcnost nové ženy? : k genderovým aspektům moderních realismů v době první československé republiky

Opuscula historiae artium. 2018, vol. 67, iss. 1, pp. 54-63

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

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/138626>

Access Date: 08. 12. 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 nové ženy?

K genderovým aspektům moderních realismů v době první československé republiky*

Martina Pachmanová

Recent research of modern realisms, including the New Objectivity, rehabilitated or even discovered many artists whose work did not fit into the dominant canon of modernism built on formal experiments, abstraction, and/or iconoclasm. It is significant that the new realisms of the 1920s and 1930s included many women artists who considered radical avant-garde postulates too separated from life (and who were usually not welcome in avant-garde circles anyway). Analysing both the representation of femininity in inter-war visual culture and the work of several women artists who were either part of the inter-war Czech art scene (Milada Marešová, Vlasta Vostřebalová Fischerová) or were born in Bohemia but spent most of their professional lives in some neighbouring and in most cases German location (Erika Streit, Tina Bauer Pezellen), this text tries to find answers to some key questions connected with gender aspects of new realisms and the New Objectivity in particular: Why did women lean so frequently towards modern realisms? Did these fine art tendencies offer adequate means with which to express the long-suppressed and unreflected bodily and mental experiences of the 'second' sex and to find the personal and collective identity of women in modern society? Does a link exist between the New Objectivity and the ideal of a 'new' or 'civilised' woman that was one of the central icons of the 1920s? Can the gender perspective contribute to the gradual rehabilitation of figurative and realist tendencies in Czech inter-war modernism?

Keywords: New Objectivity; civilized woman; modernism; gender; women artists; Milada Marešová; Vlasta Vostřebalová Fischerová

doc. Mgr. Martina Pachmanová, Ph.D.
Vysoká škola uměleckopřemyslová v Praze / Academy of Arts, Architecture & Design in Prague
e-mail: pachmanova@vsup.cz

Úvod

Recentní bádání na poli modernistických realismů, včetně nové věcnosti, rehabilitovalo nebo objevilo mnoho umělců, jejichž dílo nezapadalo do dominantního kánonu modernismu postaveného na pilířích formálního experimentu, abstrakcionismu a/nebo ikonoklasmu. Je příznačné, že mezi představiteli nových realismů dvacátých a třicátých let minulého století byla řada žen, pro něž byly avantgardní postuláty příliš odtržené od životní zkušenosti (a pro něž se v avantgardních spolcích beztak nenacházelo místo). Ve svém příspěvku se pokusím odpovědět na několik klíčových otázek týkajících se genderových aspektů nových realismů a nové věcnosti. Proč umělkyně často inklinovaly k moderním realismům? Nabízel jazyk těchto směrů umělkyním adekvátní prostředky k vyjádření dlouhou dobu nereflektované tělesné i mentální zkušenosti „druhého“ pohlaví a k hledání osobní i kolektivní identity v moderní společnosti? Existuje nějaké spojení mezi novou věcností a ideálem „nové“ ženy dvacátých let? Může genderová analýza přispět k postupné rehabilitaci figurativních a realistických tendencí v českém meziválečném modernismu?'

Realismus a zločin

V roce 1973 publikovala Linda Nochlin v časopise *Art in America* studii nazvanou *The Realist Criminal and the Abstract Law* (Realistický zločinec a abstraktní zákon). Tento rozsáhlý text vyšel v okamžiku, kdy byla autorita anti-realistické estetiky, odpovídající formalismu pozdního modernismu – alespoň v USA – stále ještě na svém vrcholu, ale kdy se již začaly prosazovat postoje sympatizující s figurativním uměním, reflektující všednodenní skutečnost a pracující tu s dokumentárními praktikami a jindy zas s principy populární kultury a kýče. Oproti ortodoxní greenbergovské linii umění pro umění, pro niž byl zpronevěrou jakýkoli odkaz k viditelnému, se Nochlin obrátila k realismu a jeho různým projevům jakožto směru, který



1 – Pavla Pitschová, ikonografie moderní ženy, ilustrace v časopisu – módní kresba. Salon 1928, č. 3

dokáže účinně zprostředkovat lidskou – tělesnou i mentální – zkušenost, nabourávat společenské a kulturní normy a zároveň se dotýkat klíčových otázek vizuality, včetně reprezentace (ve smyslu zobrazení). Autorka logicky navázala nejen na svou první knihu věnovanou dlouhou dobu opovrhovanému realismu 19. století, ale zároveň na svůj text *Why There Have Been No Great Women Artists?* (Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?), taktéž z roku 1971. Ten je dodnes vnímaný jako manifest feministicky orientovaných dějin umění, ale lze jej mimo jiné chápat rovněž jako protest proti zákonodárnosti abstrakce pro umělecko-historické bádání a jako obranu realismu a zobrazujících praktik nikoli ve smyslu stylu, tedy jako souboru výtvarných konvencí, nýbrž ve smyslu radikálně empirického vyjádření osobní a kolektivní zkušenosti. Její pozornost již pochopitelně nebyla upřena jen ke courbetovskému realismu, příznačnému pro předchozí století, obrátila se také k jeho různým pozdějším variacím a projevům, které se tváří v tvář abstrakcionismu aspirujícím na transcendenci a avantgardním experimentům mohly zdát příliš konvenční a ve svém materialismu přízvěrně imanentní.

Jisté pohrdání nebo nedůvěru vůči realismům všeho druhu lze sledovat po celé 20. století. Svůj podíl na tom nepochybně má nejen zdůrazňovaná role kubismu a abstrakce pro vývoj moderního umění, ale rovněž využitelnost figurace pro propagandu a politické účely, které se v těch nejvulgárnějších formách prosadily v nacistickém umění a socialistickém realismu. Jak dokládá právě třeba práce Lindy Nochlin, k dílčímu očištění došlo v souvislosti s kritikou greenbergovského imperativu čisté abstrakce již v sedmdesátých letech minulého století, avšak ještě v polovině osmdesátých let jeden z nejvýznamnějších proponentů postmoderního myšlení Jean-François Lyotard prohlásoval, že „realismus [...] se ocitá vždycky někde mezi akademismem a kýčem“.² Zdá se, že teprve v posledních deseti patnácti letech se realismy posledního století starého milénia pomalu dostávají ze stínu abstrakce a že teprve v této době přestává být modernismus primárně interpretován jako antiteze zobrazivého či figurativního umění.

Pomalu vzrůstající zájem o umění, které spíše než ke spirituálnímu vytržení z reality, krajnímu subjektivismu nebo radikálnímu ikonoklasmu obracelo pozornost ke

společnosti, okolnímu světu a lidské existenci v něm, podnítil mimo jiné výzkum jedné z nejdůležitějších, avšak rovněž nedůvěrou opředených tendencí meziválečného německého umění: nové věcnosti. Dokladem budiž řada výstav, které se během několika posledních let realizovaly ve významných evropských či amerických galeriích a muzeích. Zatímco některé z nich akcentovaly lokální projevy německé nové věcnosti (*Neue Sachlichkeit in Dresden* [Nová věcnost v Drážďanech], Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2011), jiné se soustředily na její významné osobnosti (*Otto Dix und Neue Sachlichkeit* (Otto Dix a nová věcnost), Kunstmuseum Stuttgart, 2012–2013) a další se snažily o vytvoření jejího celistvého obrazu v různých médiích a v širokých společensko-kulturních souvislostech. K poslední skupině patří zřejmě nejrozsáhlejší výstava *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic 1919–1933* (Nová věcnost: Moderní umění ve Výmarské republice 1919–1933), kterou v roce 2015 připravilo Los Angeles County Museum of Art a k němuž vyšel úctyhodný třístapadesátistránkový katalog.

Podobně jako se tato monumentální kalifornská přehlídka pokusila o kontextualizaci nové věcnosti v mezinárodních souvislostech a naznačila transfer impulzů německého umění do jiných kultur, vybrání souputníci z okolních zemí se objevili po boku představitelů německého umění dvacátých a počátku třicátých let rovněž na výstavě *Messerschaf und detailverliebt: Werke der Neuen Sachlichkeit* (S ostrostí nože a láskou k detailům: Díla nové věcnosti) v Kunstforu v německém Řezně. Zatímco v Los Angeles byli umělci nové věcnosti působící mimo Výmarskou republiku zařazeni jen do katalogu, v Řezně se několik neněmeckých umělců objevilo přímo v expozici. Z naší perspektivy je zajímavé, že v obou případech se do centra pozornosti dostal nejen Ernest Neuschul, člen ústecké pobočky Metznerbundu, spolku německých výtvarných umělců v Čechách, jenž ve dvacátých letech minulého století v Německu hojně vystavoval, ale rovněž dvě do nedávné doby málo známé české meziválečné umělkyně: Milada Marešová (1901–1987) a Vlasta Vostřebalová Fischerová (1898–1963). Přímá inspirace novou věcností je u nich sice diskutabilní, avšak ozvuky soudobého německého umění se v jejich práci objevují, mimo jiné díky jejich studijním cestám do Německa, které podnikly coby studentky pražské AVU v doprovodu profesora Antonína Matějčka z kraje dvacátých let.

Linda Nochlin ve zmiňovaném textu o zločincích realismu a diktátu abstrakce důrazně odlišuje realismus od mimeze, iluzionismu a doslovnosti. Na rozdíl od umělců a myslitelů, kteří ztotožňovali realismus s nízkým, ošklivým, vulgárním či vernakulárním a kritizovali jej za akcentování konkrétního namísto univerzálního, nabízí odlišný pohled. Ukazuje, že zdánlivě nepodstatné, které na první pohled může diváka rozptylovat, nemusí být důsledkem neschopnosti selekce, nýbrž prostředkem, jak odhalit věci, události, subjekty a vztahy, které jsou či byly z různých důvodů

Jako výtvarníci, vyznávající zákony ekonomie a účelnosti, protestujeme proti plýtvání materiálem a neúčelnosti i nehygieničnosti dnešního úboru ženina.

Jako sociologové nechceme, aby Paříž svými módními úbory snižovala naše ženy na kokoty, a přejeme si, aby úbory žen byly zdemokratisovány stejně, jako jsou zdemokratisovány úbory mužské. Anglický král nosí oděv stejného střihu jako anglický dělník. Prezident Masaryk nosí stejný střih oděvu, jako mnoho mužů práce v ČSR. a americký muž nosí stejný střih jako prezident Hoover.

Jako civilizovaní a kulturní lidé voláme všechny ženy i muže k spolupráci a shrnujeme zde materiál, který jasně ukazuje nemožnost dosavadního odívání kulturních žen a nutnost obrodu oděvu ženy civilizované.



Vítáme civilizovanou, kultivovanou a ušlechtilě oblečenou ženu mezi civilizovanými muži.

11

2 – Zdeněk Rossmann, *Vítáme civilizovanou, kultivovanou a ušlechtilě oblečenou ženu mezi civilizovanými muži*, 1929

znevídětelňované a marginalizované, a jak ukázat svět v jeho protichůdných nuancích a v jeho nestálosti a proměnlivosti. Oproti univerzálnímu, nadčasovému, metafyzickému a obecnému klade důraz na ostré vidění skutečnosti a detaily.

Na pozadí nových realismů dvacátých a třicátých let minulého století se nadto – a to je pro můj příspěvek klíčové – stále zřetelněji zjevuje ještě jiná věc, a sice postavení žen v umění, tedy právě téma, jemuž se Nochlin věnuje celou svou kariéru. Je totiž neoddiskutovatelné, že umělkyně byly v moderní době často kritizovány pro stejné „prohřešky“ jako realistické tendence, tedy pro lpění na viditelné skutečnosti a detailech. Znevýhodněny tedy byly nejen genderovými předsudky, ale rovněž převládajícím názorem, že zobrazivé je identické se zpátečnickým.

Nová věcnost nové ženy?

V roce 1929 Max Brod v publikaci *Die Frau von Morgen, wie wir sie wünschen* (Žena zítřka, jak si ji přejeme) zveřejnil článek



3 – Milada Marešová, *Plovárna*, 1927. Soukromá sbírka

s názvem „*Die Frau und die Neue Sachlichkeit*“ (Žena a nová věčnost), kde výslovně odmítl novou věčnost jako výraz tvrdosti, maskulinity, ironie a deziluze, v níž není místo pro romantiku, erotiku a ženskost. Jak uvedl, „v této situaci, nemají vskutku láska a žena a srdce a duše co pohledávat. [...] Pokud je každodennost jedinou realitou, za níž není nic jiného skutečnějšího, benevolentnějšího a láskyplnějšího (nic ženštějšího), pak lze hledat odstup jen prostřednictvím humoru a ironie.“³

Přesto je zpětně zřetelné, že právě ženy, ženská identita a tzv. ženská otázka byly v rámci nové věčnosti klíčovými tématy a že se v ní prosadilo více tvůrčích osobností ženského pohlaví než v jiných uměleckých směrech. Zatímco však Brod želil absenci romantiky a erotiky, jejímž hlavním zdrojem byla žena coby hybatelka lásky a objekt erotické touhy, v nové věčnosti se tradiční a tradovaná „femininita“ přetavila v hledání nové ženské identity, která by na jedné straně odrážela požadavky moderní doby, k nimž emancipace rozhodně patřila, na straně druhé ztělesnila ženu nikoli v její zmytizované formě, ale jako skutečnou bytost. Jakkoli nebral v potaz ženskou otázku, výmluvně tento aspekt nové věčnosti vyjádřil například Hans Tietze v textu

psaném pro *Volné směry* taktéž v roce 1929: „Předmět obrazu [nové věčnosti] nevzniká z erotiky, ale z každodennosti. A tím jsou téměř úplně prostými látkami potlačena náboženská témata, která znovu a znovu dráždila ještě předcházející generaci. Tehdy vzrušovala umění tušené bytí, dnes chce zobrazit nezkalenou existenci; cílem tohoto umění není fantastičnost, ale skutečnost.“⁴

Na genderové souvislosti široce rozkročeného uměleckého „směru“, jakým byla v německém prostředí *Neue Sachlichkeit*, již v minulosti poukázalo několik badatelek a badatelů. Richard W. McCormick v knize *Gender and Sexuality in Weimar Modernity* (2011) jasně ukázal na vazbu německé nové věčnosti jakožto výrazu nesentimentálního vztahu k městské modernitě k postavě nové či moderní ženy a rovněž ke krizi genderové identity, explicitně reprezentované maskulinizovanou ženou *à la garçon* nebo „třetím pohlavím“ (termín Magnuse Hirschfelda), tedy homosexuálními muži a ženami, jejichž *coming-out* byl nepřehlédnutelnou součástí společnosti i kultury Výmarské republiky. Na příkladech z oblasti literatury a filmu McCormick dokládá, jak onen odklon od elitářského a auratického



4 – *Nové pařížské mody*, obálka časopisu, 1926–1927, č. 12

umění transcendence, specifického pro starší expresionistické proudy, k umění imanence – tedy k umění všednosti – přispělo k destabilizaci tradičních genderových kategorií a tak i k nebývalé tvůrčí a existenciální svobodě. (Za což bylo pochopitelně z konzervativních a následně především z národněsocialistických pozic kritizováno jako projev dekadence a degenerace.) „Šok z modernity byl v Německu často vnímán jako krize tradiční mužské autority, moci a identity. Avšak tradiční koncept ženské identity byl pod stejným, ne-li ještě větším tlakem. Ženská identita se na kulturní scéně tematizovala a debatovala nejen s ohledem na mužský strach z modernity a z ‚nové ženy‘, ale rovněž proto, že samy ženy byly konfrontovány s novými volbami a možnostmi stejně jako s novými stresy a břemeny. [...] Nic nesymbolizovalo novou věcnost lépe než pracující, sexuálně emancipovaná a nesentimentální ‚nová žena‘.“⁵

V článku „New Women, New Men, New Objectivity“ (Nové ženy, noví muži, nová věcnost) z katalogu ke zmiňované losangeleské výstavě *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic 1919–1933* pak v podobném duchu Maria Makela uvádí afinitu mezi novou věcností a otázkami pohlavní a sexuální identity: „At to byly obrazy pracujících žen, které narušovaly ostré genderové hranice jednoduše proto, že zobrazovaly ženy zaměstnané mimo domov, nebo obrazy maskulinních žen a zženštilých mužů, případně homosexuálů,

umělci nové věcnosti používaly svůj puntičkářský styl ke komentářům týkajícím se pohlaví, pohlavní odlišnosti a genderové nejednoznačnosti.“⁶

Výhradně z perspektivy ženských představitelk nové věcnosti na poli výtvarného umění pak vysvětluje tuto vazbu Isabell Schenk-Weininger v jedné z kapitol katalogu k výstavě *Die Neue Frau? Malerinnen und Grafikerinnen der Neuen Sachlichkeit* konané v roce 2015 v Městské galerii bádensko-württemberského Bietigheim-Bissingenu. Postavu nové ženy charakterizuje jako jeden ze symbolů epochy Výmarské republiky, v níž se manifestovalo zrovnoprávnování pověstného „druhé pohlaví“, ale kdy se také žena zvláště prostřednictvím masových médií (časopisů, reklam a filmu) stávala ikonou konzumní kultury. Výtvarné umělkyně byly přitom dle autorky díky své volbě povolání předurčeny k tomu, aby se staly reprezentantkami nové ženy: ve svých dílech mohly podkopávat maskulinní konstrukt femininity a konfrontovat mýty se skutečností prostřednictvím vizuálních obrazů, které byly pro moderní kulturu určující.⁷

Nová žena jako tvůrkyně a konzumentka: bourání společenských norem

Nové realismy či lokální varianty nové věcnosti jinde v Evropě v této době témata spjatá s genderovou a sexuální identitou rozhodně nereflektovaly s takovou intenzitou jako umělci a umělkyně Výmarské republiky. Postava nové, moderní či – jak se o ní zvláště díky iniciativám brněnských avantgardistů hovořilo v českém prostředí – civilizované ženy se nicméně zdá být v těchto výtvarných směrech jistou konstantou.

Z perspektivy rovnoprávnosti pohlaví patřilo prvo-republikové Československo k nejpokrokovějším státům v Evropě. Ženy byly stále viditelnější ve veřejném prostoru – prosazovaly se v profesích, které byly do té doby výhradně mužské, a s postupnou emancipací se po polovině dvacátých let začala formovat také identita tzv. nové ženy: vzdělané, pracující, nezávislé, jednoduše oblečené a nakrátko ostříhané bytosti, objevující se na sportovištích, v kinech a kavárnách, její atributy často připomínají chlapecké spíše než tradičně ženské vzezření. Moderní žena (zdůrazněme, že mladá žena) se brzy stává ikonou své doby: je vnímána jako doklad demokracie a pokrokovosti mladého státu; jako nástroj kultivace a modernizace ženského pohlaví ji s cílem prosazení funkcionalistických myšlenek bere za svou avantgarda – oslavuje ji, ale zároveň ji chce regulovat; tištěná masová média, reklama a film ji využívají jako účinného propagačního nástroje orientovaného primárně nejen na posílení sebevědomí žen, ale také na posílení jejich spotřebitelské a konzumní role; je živnou půdou a věčným tématem humoristických časopisů, které pod její maskou modernosti znovu a znovu objevují symptomy věčné, netransformovatelné ženské přirozenosti, onoho goethovského „Ewig-

weibliche“; pro konzervativní síly ve společnosti nakonec reprezentuje morální krizi, úpadek, dekadenci, narušení přirozené rovnováhy lidstva.

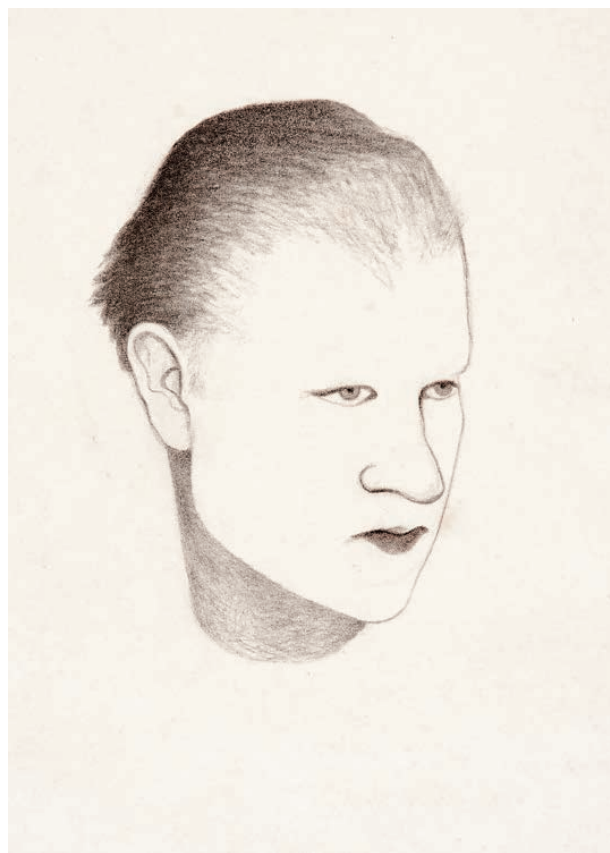
Sémantická a ideologická komplexnost výsostně vizuální ikony první republiky, kterou Milena Jesenská v publikaci *Civilisovaná žena* (1929) popisovala jako „ženu převracující staré konvence na ruby, tvořící nové hodnoty duchovní“⁸ se přirozeně propsala i do dobového výtvarného umění. Je zřejmě rovněž logické, že hledání ženské identity v moderním světě bylo téma, které rezonovala primárně v dílech prvorepublikových umělkyní a že je až na výjimky v dílech dobových umělců nenajdeme. V neposlední řadě je stále evidentnější, že umělkyně, které se tímto tématem zabývaly, často používaly výtvarný jazyk vycházející z figurálního umění spatřitého s různými projevy nových realismů.

Výtvarné ztvárnění a reflexe nové role – či nových rolí – ženy nicméně v českém meziválečném umění nebylo spjato jen s ikonickou postavou moderní ženy, která plnila stránky prvorepublikových časopisů a jejíž civilizovanou variantu využívala česká avantgarda coby symbol kulturního a sociálního pokroku. Mnohé umělkyně si naopak všímaly faktických rozporů, které s sebou postava moderní ženy defilující na stránkách módních, společenských, ale i kulturních magazínů nese, a především jak velké rozdíly panují mezi vysněným idolem emancipujících žen a reálným životem.

Ostatně i Milena Jesenská, která se spolu s Janem Vaňkem, Zdeňkem Rossmannem a Boženou Hornekovou-Rothmayerovou zapojila do promotérství civilizované ženy, v textech vycházejících jinde než na avantgardní platformě výmluvně odhalovala na nejednoznačnost a rozporuplnost této – dílem faktické a dílem fiktivní – postavy. U příležitosti *Výstavy moderní ženy* v Brně v roce 1928 v článku v *Lidových novinách* nazvaném „Co je to moderní žena“ ukazuje kupříkladu modernost v ženském životě nikoli jako samozřejmost, nýbrž jako výsadu; oproti glorifikované samostatné ženě ctící hygienu, sportující, pracující, vzdělané, sečtělé, cestující nejneobvyklejšími končinami světa a řídící auto staví obyčejnou ženu, která „nemá příležitost dělat něco zvláštního, co by jí vyneslo název: moderní.“ Jak píše, „znám [...] průměrné, bystré mladé dívky, průměrné, pečlivé mladé maminky v průměrných peněžních českých poměrech, to znamená, že jim nezbyvá ani na auto, ani na bridge v klubu, ani na toalety. [...] A je každá žena, která dovede řídit volant, moderní? Je nedomoderní umět vařit a háčkovat? [...] Je moderní asi tolik, jako dělají všechno, co dělají ostatní a co je právě v této době zvykem dělat.“⁹

Myslím, že není náhoda, že kritická reflexe adoraného ideálu moderní ženy a jeho konfrontace s jeho odvrácenou stranou se na české výtvarné scéně zřejmě nejvýrazněji propsala právě do práce dvou umělkyní, které se v posledních letech objevily na zkraje zmiňovaných výstavách či výstavních katalogích věnovaných nové věcnosti.

Milada Marešová a Vlasta Vostřebalová Fischerová, jejichž životy a tvorba byly především ve dvacátých letech silně propojeny, si totiž i díky poučení ze soudobého německého umění (obě si cenily díla George Grosze, a zvláště pak Käthe Kollwitz) brzy našly osobitý, výrazně sociálně orientovaný „realistický“ projev. Jakkoli odlišný byl jejich výtvarný rukopis, spojoval je břitký, místy až groteskní, karikaturní a tragikomický přístup k zobrazované skutečnosti, jímž zachycovaly obyčejné, někdy i banální náměty stejně jako psychologická a společenská dramata a vyjadřovaly se k otázkám, které je jako ženy – umělkyně, matky, milenky, manželky i občanky – zajímaly. U obou se zároveň od počátku dílem projevila dávka snové baladičnosti – u Vostřebalové Fischerové hraničící s fantasmagorickými vizemi. Tuto povahu jejich díla, oscilující mezi sociálním uměním, novou věcností a magickým realismem by dobře doložila slova, jimiž již citovaný Hans Tietze na konci dvacátých let vysvětloval jeden z aspektů nové věcnosti: „Mizí hranice mezi realitou a neskutečností, přišerně do sebe vrůstá bytí a zdání. [...] Zdá se, že je všednost plna tajemného významu: nadpřirozené stává se samozřejmým. [...] Mikroskopické představování malého života někdy také prospívá satirickým účelům; pohrouží-li se člověk do detailů věci, odhalí jejich směšnost, neboť se



5 – Vlasta Vostřebalová Fischerová, **Mladá žena**, počátek 30. let. Soukromá sbírka



6 – Vlasta Vostřebalová Fischerová, **Prostitutka**, kolem poloviny 30. let. Soukromá sbírka

ukáže nesrovnalost mezi skutečnými životními hodnotami a groteskní píli přehnaných maličkostí.¹⁰

Milada Marešová a Vlasta Vostřebalová Fischerová se jako mnoho jiných meziválečných umělkyní ve svém díle pokoušely zachytit to, co zůstávalo po staletí skryto pod nánosy idealizovaných ženských podobizen. Namísto odalisky, Múzy, ženy-anděla či ženy-vampa zobrazovaly skutečné ženy s jejich bolestmi a touhami, v jejich zoufalství i směšnosti, v jejich ošklivosti i stáří a snažily se odhalovat odlišnost ženské zkušenosti v patriarchálním světě a vymezovat se proti stereotypním konstruktům femininity.

Podobně jako u Käthe Kollwitz v jejich obrazech a kresbách defilovaly ženy nepokojné ulice spíše než klidu rodinného krbu a útulného domova. Marešová a Vostřebalová Fischerová v nich nacházely otisk reálného života, jenž by byl kontrapunktem narůžovo nalakovaného obrazu moderní společnosti, jenž jako libá a podbízivá náhražka plnil stránky dobových společenských žurnálů a obrázkových časopisů.

Jestli Marešovou zprvu přitahoval jak střed moderního velkoměsta, kde se protagonistky jejích obrazů objevovaly v prostředí kaváren a tančiren, tak ženy na okraji, Vostřebalo-



7 – Milada Marešová, **Kouřící nevěsta**, 1931. Soukromá sbírka

vá Fischerová byla od počátku především malířkou a kreslířkou periferie a demi-monde. I když se mezi jejími kresbami najdou nečetné portréty významných žen, případně jejích kolegyní, vnější atributy ve stylu *la femme nouvelle* u nich najdeme jen zcela výjimečně; jak v sedmdesátých letech podotkl Jan Baleka, „měštácký svět neměl pro malířku uměleckou přitažlivost, cenu mělo jen to, co bylo jeho protisvětlem, co se mu vzpíralo.“¹¹ A tak zatímco Marešová s ironií sobě vlastní karikovala komercializovaný ideál „moderní ženy“ coby příznak kapitalistické spotřeby a módní stylizace, Vostřebalová Fischerová ve svých portrétech subverzním a ikonoklastickým způsobem reagovala na populární ideál ženské krásy *à la garçon* a své androgynní portréty anti-hrdinek modernity pojímala jako obraz odvrácené strany modernistického pokroku a rovněž jako zrcadlo destabilizované genderové a sexuální identity.

Jakkoli je nová věcnost v českém meziválečném umění dosud spíše marginalizována, i na základě uvedených příkladů – a navzdory nenávisti vůči novým realismům ze strany české levicové avantgardy – je evidentní, že tento umělecký směr našel v českém prostředí pozoruhodné ozvuky a že byl podobně jako v Německu silně spjat jak s první plně profe-



8 – Tina Bauer-Pezellen, *Dvě dívky v krajině*, 1926. Soukromá sbírka

sionalizovanou generací umělkyně narozených kolem přelomu století, tak s postavou nové ženy. Dokladem budiž nejen Marešová a Vostřebalová Fischerová, které patřily k prvním absolventkám pražské Akademie výtvarných umění (pro ženy až do roku 1918 zapovězené instituce), ale rovněž několik dalších umělkyně zastoupených na zkraje zmiňované řezenské výstavě *Messerschaft und detailverliebt*. Erika Streit (1910–2011), Olga Hayduck (1896–1988) a Gertrude de Alencar (1906–2001) jsou dnes sice uváděny jako německé umělkyně, avšak narodily se v Čechách a s naším prostředím je spojena i část jejich umělecké kariéry.

A nemusí zůstat jen u nich. Také na výstavě *Die Neue Frau? Malerinnen und Grafikerinnen der Neuen Sachlichkeit*, k níž vyšel obsáhlý katalog, byla zastoupena umělkyně nedílně spjatá s naším prostředím. Tina Bauer-Pezellen (1897–1979), která vyrůstala a dospívala v Jindřichově Hradci, po studiu na vídeňské Kunstgewerbeschule a práci reklamní malířky v Mannheimu na konci dvacátých let

na čas působila v Liberci a Ústí nad Labem. V Muzeu Jindřichohradecka se dodnes nachází jeden z nejrozsáhlejších souborů jejích kreseb a olejů a zde také před deseti lety vznikla péčí kurátora Martina Vaňka první a prozatím poslední autorčina tuzemská výstava. Jak tomu v regionálních muzeích většinou bývá, proběhla bohužel bez většího zájmu odborné veřejnosti. Martin Vaněk přitom ve výstavním katalogu zdůraznil několik důležitých inspiračních zdrojů díla Tiny Bauer-Pezellen, včetně Käthe Kollwitz, Ernsta Barlachy a – příznačně – německé nové věcnosti.

Bauer-Pezellen je svým epickým, sociálně laděným pohledem na mateřství a dětství, který nepostrádá karikaturní rysy, v mnoha ohledech blízká Vostřebalové Fischerové. Namísto zpodobňování mateřství coby nejvyššího a nedotknutelného vrcholu ženské existence a glorifikace radostného a bezstarostného dětství ukazuje jejich odvrácenou stranu – smutek, strádání, chudobu. I její dílo dokládá, že nová věcnost a její „dialekty“ nemusely být jen

„estetickou paralelou konsolidace starého řádu“, „ústupem před vývojovými důsledky ke stadiu staršímu“ a vrcholem epidemie návratu realismu, jak je s odporem reflektoval v roce 1930 Bedřich Václavek,¹² a že rovněž nebyly pouhým

naturalismem opisujícím vnější jevy, za což ho někteří kritikové označovali, ale že měly naléhavý sociální apel a zároveň zprostředkovávaly niterný (nejen ženský) prožitek skutečnosti.

Původ snímků – Photographic credits: 1, 3, 5, 6, 8: archiv autorky; 2: repro: Zdeněk Rossmann – Jan Vaněk (edd.), *Civilizovaná žena*, Brno 1929, s. 11; 4, 7: MUDr. Jan Mareš

Poznámky

* Text vznikl v rámci grantového projektu *Civilizovaná žena: Ideál i paradox prvorepublikové vizuální kultury*, podpořeného Grantovou agenturou České republiky (GA ČR), č. 17-20238S.

¹ Ve svém příspěvku volně navazuji na mou rozsáhlou recenzi výstavy *Messerscharf und detailverliebt: Werke der Neuen Sachlichkeit*, kterou v roce 2015 připravilo Kunstforum v Řezně (odtud putovala do Landesgalerie v Linci); viz Martina Pachmanová, *Nová věcnost nově*, *Art + Antiques* 2016, č. 4, s. 76–79.

² Jean-François Lyotard, *O postmodernismu*, Praha 1993, s. 21 (původně 1978, resp. 1986), přeložil: Jiří Pechar.

³ „In dieser [...] Situation hat in der Tat Liebe und Frau und Herz und Seele nichts zu suchen.“ Max Brod, *Die Frau und die neue Sachlichkeit*, in: Friedrich Markus Huebner (ed.), *Die Frau von Morgen, wie wir sie wünschen*, Leipzig 1929, s. 38–48.

⁴ Hans Tietze, *Nová věcnost ve výtvarném umění, Volné směry XXVII, 1929–1930*, s. 46.

⁵ Richard W. McCormick, *Gender and Sexuality in Weimar Modernity, Film, Literature, and „New Objectivity“*, New York 2001, s. 3–4. Více viz např. Katie Sutton, *The Masculine Woman in Weimar Germany*, New York – Oxford 2011.

⁶ Maria Makela, *New Women, New Men, New Objectivity*, in: Stephanie Barron – Sabine Eckmann (edd.), *New Objectivity: Modern German Art in the Weimar Republic 1919–1933*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art 2015, s. 52.

⁷ Isabell Schenk-Weininger (ed.), *Die Neue Frau? Malerinnen und Grafikerinnen der Neuen Sachlichkeit*, Bietigheim-Bissingen: Städtische Galerie 2015.

⁸ Milena Jesenská, *Mají svobodnou vůli a šatu nemají!*, in: Jan Vaněk – Zdeněk Rossmann (edd.), *Civilizovaná žena*, Brno 1929, s. 32.

⁹ Milena Jesenská, *Co je to moderní žena*, *Lidové noviny* 37, 1929, 389, 4. 8., [s. 33].

¹⁰ Tietze (pozn. 4), s. 46.

¹¹ Jan Baleka v úvodním slovu k výstavě v Boskovicích, 26. 2. 1978, in: *Výběr z hlasů kritiky* (strojopis), archiv rodiny Fischerových.

¹² Bedřich Václavek, „Nová věcnost“ estetickou paralelou konsolidace starého řádu (1930), přetištěno in: *Avantgarda známá a neznámá*, sv. 3, Praha 1970, s. 278.

SUMMARY

The New Objectivity of the New Woman? On the Gender Aspects of Modern Realisms in Czechoslovakia during the First Republic

Martina Pachmanová

Recent research of modern realisms, including the New Objectivity, rehabilitated or even discovered many artists whose work did not fit into the dominant canon of modernism built on formal experiments, abstraction, and/or iconoclasm. It is significant that the new realisms of the 1920s and 1930s included many women artists who considered radical avant-garde postulates too separated from life (and who were usually not welcome in avant-garde circles anyway). Analysing both

the representation of femininity in inter-war visual culture and the work of several women artists who were either part of the inter-war Czech art scene (Milada Marešová, Vlasta Vostřebalová Fischerová) or were born in Bohemia but spent most of their professional lives in some neighbouring and in most cases German location (Erika Streit, Tina Bauer Pezellen), this text tries to find answers to some key questions connected with gender aspects of new realisms and the New Objectivity in particular: Why did women lean so frequently towards modern realisms? Did these fine art tendencies offer adequate means with which to express the long-suppressed and unreflected bodily and mental experiences of the 'second' sex and to find the personal and collective identity of women in modern society? Does a link exist between the New Objectivity and the ideal of a 'new' or 'civilised' woman that was one of the central icons of the 1920s? Can the gender perspective contribute to the gradual rehabilitation of figurative and realist tendencies in Czech inter-war modernism?

Figures: 1 – Pavla Pitschová, **Magazine illustrations**, Salon, 1928, No. 3; 2 – Zdeněk Rossmann, **We welcome the civilised, cultivated, and elegantly dressed woman among civilised men**, 1929; 3 – Milada Marešová, **The Outdoor Baths**, 1927. Private collection; 4 – **New Parisian fashion**, magazine cover, No. 12, 1926–1927; 5 – Vlasta Vostřebalová Fischerová, **A Young Woman**, early 1930s. Private collection; 6 – Vlasta Vostřebalová Fischerová, **Prostitute**, mid-1930s. Private collection; 7 – Milada Marešová, **The Smoking Bride**, 1931. Private collection; 8 – Tina Bauer-Pezellen, **Two Girls in a Landscape**, 1926. Private collection