

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Dějiny výtvarného umění

Disertační práce

PhDr. Lenka Pastýříková

Recepce abstraktního umění v meziválečném Československu

Reception of Abstract Art in Interwar Czechoslovakia

Vedoucí práce:

PhDr. Lenka Bydžovská, CSc.

Prof. PhDr. Vojtěch Lahoda, CSc.

Praha 2021

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala všem, bez nichž by disertační práce nevznikla.

Největší dík patří PhDr. Lence Bydžovské, CSc. za odborné vedení, podnětné rady a neobyčejnou vstřícnost. Prof. PhDr. Vojtěchu Lahodovi, CSc. in memoriam vděčím za trpělivé vedení mého postgraduálního studia v počátečních stadiích.

Ráda bych také poděkovala všem přátelům, kteří mi poskytli pomoc a podporu.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 3. května 2021

Lenka Pastýříková

Klíčová slova

dějiny recepce, abstraktní umění, české moderní umění, výstavy abstraktního umění, výtvarná kritika, světelný kinetismus, abstraktní film

Keywords

reception history, abstract art, Czech modern art, abstract art exhibitions, art criticism, kinetic light art, abstract film

Abstrakt

Disertační práce se zabývá recepcí českého a evropského abstraktního umění ve dvacátých a třicátých letech 20. století v Československu. Vychází z předpokladu, že kulturní prostředí první republiky sice nebylo pro abstraktní umění příznivé, přesto probíhaly různé formy jeho recepce. Cílem pak je představit a doložit možnosti veřejné prezentace abstraktního umění, související kritické reakce a příklady teoretické reflexe. Zvolený recepčně historický přístup se na základě písemných pramenů zaměřuje na vztah publika k abstraktnímu umění a zacházení s konkrétními díly. Věnuje se jeho vystavování, hodnocení a interpretaci v době vzniku a zohledňuje převážně recipienty z řad teoretiků, výtvarných kritiků, redaktorů, umělců a dalších účastníků uměleckého provozu. Pojednání zahrnuje odezvu a názory na abstraktní malířství a sochařství, ale i na abstraktní fotografii, film a kinetické umění.

Abstract

The dissertation examines the reception of Czech and European abstract art in Czechoslovakia in the 1920s and 1930s. It assumes that the Czechoslovak cultural milieu was unfavourable for abstract art at that time, yet various forms of its reception were occurring. Thus, the objective is to demonstrate and document opportunities for abstract art public presentation, related critical reactions and theoretical reflection. The reception history perspective followed in the dissertation deals with written sources, and focuses on relationship between viewers and abstract art and on handling particular works of art. When exploring contemporaneous exhibiting, evaluation and interpretation of abstract art predominantly recipients such as theorists, art critics, editors, artists, and other participants in the artworld are taken into consideration. The paper includes responses and attitudes to abstract painting and sculpture as well as to abstract photography, film and kinetic art.

Obsah

1 ÚVOD	7
2 K POČÁTKŮM RECEPCE ABSTRAKTNÍHO UMĚNÍ V LETECH 1912–1914	17
3 UMĚLCI.....	27
3.1 Situace abstraktního umění v meziválečném Československu	27
3.2 Zvláštní případ: František Kupka	33
3.3 Na okraji Devětsilu	59
3.4 Abstrakce v sochařství	67
3.5 Abstraktní umění na periferii	71
3.6 Limity recepce abstraktního umění ve třicátých letech	77
3.7 Stopy abstraktního umění na Slovensku	104
4 ABSTRAKTNÍ UMĚNÍ NA VÝSTAVÁCH	108
4.1 Čeští umělci na tuzemských výstavách	108
4.2 Zahraniční umělci na výstavách v Československu	119
4.3 Čeští umělci na výstavách abstraktního umění v zahraničí	146
4.4 Česká veřejnost a moderní umění	155
5 AVANTGARDA A ABSTRAKTNÍ UMĚNÍ	159
5.1 Karel Teige a abstraktní malířství	159
5.2 Artificielismus	173
5.3 Absolutní automatismus	185
5.4 Typy abstraktní fotografie	192
5.5 Abstraktní obrazy v pohybu: abstraktní film a světelná kinetika	203
6 FRANTIŠEK KOVÁRNA: ORNAMENT A OBRAZ	230
7 ZÁVĚR.....	248
8 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	256
9 SEZNAM VYOBRAZENÍ	296
OBRAZOVÁ PŘÍLOHA	303

1 ÚVOD

Disertační práce se věnuje recepci abstraktního umění v Československu ve dvacátých a třicátých letech 20. století. Tohoto tématu jsem se dotkla již v diplomové práci Vizualizace hudby v českém meziválečném výtvarném umění,¹ do níž jsem zahrnula otázku interpretací hudebnosti abstraktních obrazů Františka Kupky a kritické ohlasy na abstraktní vizualizace hudby. Kritické reakce otištěné v novinách a časopisech dokládaly odstup a odmítavé postoje, ale také obtíže s výkladem abstraktního výtvarného projevu a určité stereotypy v jeho negativním hodnocení. S vědomím, že abstraktní umění bylo v tomto období v Československu marginální tendencí doprovázenou neporozuměním, minimálním zájmem publika a malou pozorností odborníků, jsem se rozhodla prozkoumat rozdíly v hodnocení a názorech na ně, které zastávali umělci, redaktoři, výtvarní referenti, teoretikové a další účastníci uměleckého provozu. Cílem disertační práce je představit a dokumentovat vybrané typy recepce, zejména v oblasti veřejné prezentace uměleckých děl a publikací. Potvrdí tezi o prostředí nepříznivém pro rozvoj a recepci abstraktního umění, z níž vychází, zároveň ale upozorní i na odlišné postoje a méně známé události a souvislosti.

Lokální abstraktní tendence třicátých let pro dějepis českého umění objevila Hana Rousová a téma poprvé souhrnně zpracovala v roce 1988 v katalogu výstavy *Linie / barva / tvar v českém výtvarném umění třicátých let*, kompaktní přehled pak napsala pro čtvrtý díl akademických dějin českého výtvarného umění.² Do uspořádání objevené výstavy v Galerii hlavního města Prahy³ byli jako představitelé abstraktního umění první poloviny 20. století v podstatě známi jen František Kupka, Vojtěch Preissig a František Foltýn, k částečné rehabilitaci jejichž abstraktní tvorby došlo již v šedesátých letech.⁴ Některým umělcům se

¹ Viz též Lenka Pastýřiková, Vizualizace hudby v českém meziválečném výtvarném umění, *Umění* 52, 2004, č. 4, s. 336–352.

² Hana Rousová (ed.), *Linie / barva / tvar v českém výtvarném umění třicátých let* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, 1988. – Eadem, Abstrakce třicátých let, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Platovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890–1938*, Praha, Academia, 1998, s. 300–321. – Viz též eadem, Ein anderer Grund für die Abstraktion, in: Jürgen Schilling (ed.), *Wille zur Form: Ungegenständliche Kunst 1910–1938 in Österreich, Polen, Tschechoslowakei und Ungarn* (kat. výst.), Hochschule für angewandte Kunst, Wien, 1993, s. 122–130.

³ Zpětné hodnocení výstavy viz Hana Rousová, *Život Galerie hlavního města Prahy 50* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, 2013, s. 94–95. Výstava byla v roce 1989 reprizována ve Východočeské galerii v Pardubicích a v Alšově jihočeské galerii v Hluboké nad Vltavou.

⁴ Na další osobnosti českého abstraktního umění první poloviny 20. století poprvé upozornil stručným přehledem František Šmejkal, L'Art abstrait, in: *Dessins tchèques du 20e siècle* (kat. výst.), Centre Georges Pompidou, Paris, 1983, s. 19.

Hana Rousová věnovala také podrobněji – v katalogových studiích Aloisi Bílkovi, Arne Hoškovi a Františku Foltýnovi, v monografii sochaři Zdeňku Dvořákovi.⁵ Zkoumání abstraktního umění zatím uzavřela tématem interakcí a transferů malířské abstrakce do užitého umění a sériové výroby užitkových předmětů v knize *A(bs)trakce: Čechy mezi centry modernity 1918–1950: Nejen o vztazích volného a užitého umění*.⁶ Na výsledky rozsáhlého průzkumu abstraktních tendencí Hany Rousové si dovoluji navázat a využívám je jako východisko a výborný základní přehled materiálu. Zároveň je doplňuji o nové poznatky z řady monografií a výstavních katalogů vydaných v posledních desetiletích, které tento základ již značně rozšířily.

Uměleckohistorická recepcí abstraktního umění se v Československu po sporadických náznacích ve třicátých letech začala rozvíjet až po druhé světové válce, zásadně ji ale poznamenaly proměny státní kulturní politiky a oficiální marxistické uměnovědy. Teprve s počátky liberalizace kulturního života po roce 1956 se otevřela cesta k rehabilitaci moderního umění a uměleckohistorickému výzkumu českého meziválečného umění, který se od roku 1948 omezoval na ideologickou interpretaci národní tradice realismu. Zhodnocení domácího umění dvacátých a třicátých let se věnovali především Miroslav Lamac,⁷ Jiří Padrta a František Šmejkal a od konce padesátých a v šedesátých letech o něm publikovali řadu studií, recenzí a diskuzních příspěvků v periodikách vydávaných Svazem československých výtvarných umělců.⁸ České čtenáře poprvé s vývojem světového abstraktního umění seznámil v roce 1957 Jiří Padrta ve dvoudílném článku Umění nezobrazující a neobjektivní v časopisu *Výtvarné umění*.⁹ První stat' o teorii

⁵ Hana Rousová, *Arne Hošek: souvislosti barev a tónů: muzikalistická tvorba třicátých let* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, 1991. – Eadem, *Alois Bílek: abstrakce 1913–1914* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1998. – Eadem (ed.), *František Foltýn, 1891–1976. Košice – Paříž – Brno* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, 2007. – Eadem, *Zdeňk Dvořák 1897–1943: sochař abstrakcionista*, Řevnice, Arbor vitae – Praha, Památník národního písemnictví, 2013.

⁶ Hana Rousová, *A(bs)trakce: Čechy mezi centry modernity 1918–1950: Nejen o vztazích volného a užitého umění*, Řevnice, Arbor vitae societas – Praha, Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2015.

⁷ Zásadní význam pro rehabilitaci moderního umění připadl výstavě Zakladatelé moderního českého umění v Domě umění v Brně v roce 1957, reprízované v Jízdárně Pražského hradu v roce 1958, kterou připravil Miroslav Lamac spolu s Jiřím Padrtou a Janem Tomešem. Zahrnovala počátky českého moderního v letech 1905–1920, plánované prezentace umění dvacátých a třicátých let podobného rozsahu se uskutečnit již nepodařilo.

⁸ O souvislostech historizace českého moderního umění v tomto období viz Milena Bartlová, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969: Dějiny umění slouží vědě o člověku*, Praha, Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2020, zvl. s. 313–322.

⁹ Jiří Padrta, Umění nezobrazující a neobjektivní, jeho počátky a vývoj, *Výtvarné umění* 7, 1957–1958, č. 4, s. 174–181, Umění nezobrazující a neobjektivní, jeho současný stav, *Výtvarné umění* 7, 1957–1958, č. 5, s. 214–221. – V roce 1956 došlo v československé uměnovědě k přehodnocení socialistického realismu. Nejzávažnějším problémem teorie umění sice nadále zůstával realismus a vztah ke skutečnosti, někteří marxističtí teoretikové ale již připouštěli odbornou diskuzi o abstraktním umění bez apriorního zavržení, ta však předpokládala znalosti o západoevropském umění. Padrtova informativní studie vycházející

abstraktního umění, problematice jeho definice a pojmenování napsal Jindřich Chalupecký a v roce 1964 ji otiskl časopis *Výtvarná práce*.¹⁰ Nejvýznamnější českou publikací šedesátých let o abstraktním umění se pak stala monografie Františka Kupky od Ludmily Vachtové vydaná v roce 1968, která představuje základ tuzemského kupkovského bádání.¹¹ Na jaře tohoto roku také proběhla v Národní galerii v Praze souborná přehlídka Kupkových děl z českých sbírek doplněná zápůjčkami z Paříže,¹² na podzim pak Památník národního písemnictví uspořádal výstavu Vojtěch Preissiga, aby představil další nedoceněnou osobnost českého moderního umění. Připravil ji Tomáš Vlček, jenž zpracovával Preissigovo dílo komplexně a poprvé upozornil na výjimečnost jeho abstraktní tvorby.¹³

Nové impulsy pro výzkum abstraktního umění přinesla až osmdesátá léta. František Šmejkal, jenž se výzkumu avantgardy z okruhu sdružení Devětsil věnoval již od šedesátých let, publikoval první zásadní studie o českém avantgardním umění meziválečného období.¹⁴ Hana Rousová upozorňovala na tendence probíhající mimo hlavní proudy modernismu a jejich význam pro výklad dějin moderního umění. Od devadesátých let se čeští historikové umění soustředili na revidování nebo nové zhodnocení tvorby nejvýraznějších umělců první poloviny 20. století (např. Františka Foltýna, Vojtěcha Preissiga) a především pak na abstraktní umění druhé poloviny století. V roce 1996 Jiří Zemánek završil výzkum díla Zdeňka Pešánka v kontextu české avantgardy objevnou výstavou, jejíž katalog je zároveň první umělcovou monografií.¹⁵

z francouzských a německých publikací a také z vlastních zkušeností získaných během studijního pobytu ve Francii je měla pomoci doplnit. Významně ovlivnila i mladé české umělce směřující na konci padesátých let ke strukturální abstrakci. Jiří Padrta byl spoluzakladatelem skupiny Křižovatka, v šedesátých letech se stal předním teoretikem konstruktivních tendencí v českém umění. V závěru života se intenzivně věnoval dílu Kazimira Maleviče a jeho teorii suprematismu.

¹⁰ Jindřich Chalupecký, Co je to abstrakce, *Výtvarná práce* 12, 1964, č. 1, s. 1, 6–8. Otištěno též in: idem, *Umění dnes*, Praha, NČSVU, 1966, s. 53–68.

¹¹ Ludmila Vachtová, *František Kupka*, Praha, Odeon, 1968.

¹² Při příležitosti výstavy Petr Wittlich publikoval studii o problému pohybu příznačném pro Kupkovo dílo: Kupka a dealegorizace pohybu (Na okraj výstavy děl Františka Kupky v Praze r. 1968), *Umění* 17, 1969, č. 2, s. 168–172.

¹³ Tomáš Vlček, *Vojtěch Preissig (1873–1944)* (kat. výst.), Galerie Václava Špály – Nová síň, Praha, 1968. – Idem, Vojtěch Preissig, *Výtvarné umění* 18, 1968, č. 7, s. 306–337. – Idem, *Vojtěch Preissig: grafika a malba 1932–1938* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem, 1983. – Idem, *Vojtěch Preissig (1873–1944): průvodce výstavou životního díla Vojtěcha Preissiga*, Národní galerie v Praze, 2004.

¹⁴ Např. František Šmejkal, Český konstruktivismus, *Umění* 30, 1982, č. 3, s. 214–243. – Idem (ed.), *Devětsil: Česká výtvarná avantgarda dvacátých let* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, 1986. – Idem, Futurismus a české umění, *Umění* 36, 1988, č. 1, s. 20–53. – Idem, Surrealismus a české umění, *Umění* 37, 1989, č. 5, s. 377–400.

¹⁵ Jiří Zemánek (ed.), *Zdeňk Pešánek 1896–1965* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1996 (texty: Jiří Zemánek, Jaroslav Anděl, Magdalena Juříková, Rostislav Švácha, Vít Havránek).

Setrvalé pozornosti mezinárodních badatelských týmů, pořadatelů výstav a trhu s uměním se těší František Kupka. Zájem o Kupkovo abstraktní dílo zesílil zejména kolem roku 2012, kdy uplynulo sto let od proslulé první veřejné prezentace abstraktního obrazu *Amorfa. Dvoubarevná fuga* na Podzimním salonu v Paříži.¹⁶ Téma abstraktního umění jako specifické tendence meziválečného období představované v Československu individuálními experimenty méně známých, často solitérních osobností zůstává ve stínu Františka Kupky, kromě textů Hany Rousové se s ním setkáváme spíše výjimečně, převážně ve výstavních katalozích.¹⁷ Tak jako se badatelé s časovým odstupem a s různými motivacemi znovu vrací k dílu významných jednotlivců, vracím se k okrajovému fenoménu české umělecké scény dvacátých a třicátých let, s přihlédnutím k situaci na Slovensku. Zvolila jsem kontextuální přístup a soustředím se především na veřejnou prezentaci abstraktních uměleckých děl, komentáře a hodnocení v době jejich vzniku, především na názory recipientů zapojených do uměleckého provozu. Průzkum recepce abstraktního umění pak upřesnění pohled na jeho situaci v uměleckém a teoretickém diskurzu meziválečného období.

V dějepisu umění se v sedmdesátých letech začalo vedle zájmu o osobnost umělce, umělecká díla a tvůrčí proces silněji prosazovat zaměření na publikum a uživatele uměleckých děl, na mechanismy působení a vnímání výtvarného umění nebo na divákovu zkušenost. Již dříve se však Ernst Hans Gombrich v knize *Art and illusion: A study in the psychology of pictorial representation* (1960) zabýval kognitivními procesy probíhajícími při prohlížení uměleckých děl a aktivním „podílem diváka“ při čtení obrazového znázornění.¹⁸ Recepce výtvarného umění v sociálním kontextu se jako jednomu z aspektů studia vztahu umění a společnosti věnovali například Francis Haskell a Timothy J. Clark,

¹⁶ Viz např. Helena Musilová (ed.), *František Kupka: Cesta k Amorfě: Kupkovy salony 1899–1913* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 2012. – Karel Srp, *František Kupka. Geometrie myšlenek*, Řevnice, Arbor vitae, 2012. – Idem, *František Kupka. Sujet dans l'objet*, Řevnice, Arbor vitae, 2018. – Vladimír Lekeš (ed.), *František Kupka: catalogue raisonné des huiles / catalogue raisonné of oil paintings / soupis olejomalb*, Praha, Adolf Loos Apartment and Gallery – London, Koenig Books, 2016. – Anna Pravdová – Markéta Theinhardt (edd.), *František Kupka 1871–1957*, Praha (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 2018.

¹⁷ Viz např. Jaroslav Anděl, Solitéři abstrakce, in: idem (ed.), *Umění pro všechny smysly: Meziválečná avantgarda v Československu* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze, 1993, s. 65–88. – Markéta Theinhardt et al., Les artistes tchèques sur la voie de l'art „abstrait“: Interrogation générale et recherche individualiste, in: *Prague 1900–1938: Capitale secrète des avant-gardes* (kat. výst.), Musée des Beaux Arts, Dijon, 1997, s. 56–81. – Jiří Zemánek, K problematice abstraktního a kinetického umění 30. let v Čechách, *Ateliér 10*, 1997, č. 3, s. 2. – Karel Srp, Duše přírody (1931–1944), in: Lenka Bydžovská – Vojtěch Lahoda – Karel Srp, *Černá slunce: Odvrácená strana modernity* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2012, s. 138–181.

¹⁸ Ernst Hans Gombrich, *Umění a iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*, Praha, Orbis, 1985, zvl. s. 312–332. Gombrich pokládal za závažný problém abstraktního umění jeho nejednoznačnost. Abstraktní obraz umožňoval široké spektrum nejrozumnějších čtení a recipient neměl žádné nástroje k tomu, aby mohl prověřit, jaké čtení má přijmout. (s. 329–331)

antropologický přístup k otázkám účinnosti obrazu zvolili Hans Belting a David Freedberg a podněty z recepčních teorií zformulovaných literární vědou rozvinuli v dějinách umění Michael Fried a Wolfgang Kemp.¹⁹ Mieke Bal a Norman Bryson navrhli, jak v dějinách umění využívat nástroje sémiotiky, mimo jiné v přístupu ke klíčovým pojmům oboru – kontext, autor a recepce. Za jeden z ústředních zájmů sémiotiky označili právě recepci, protože cílem sémiotické analýzy vizuálního umění je zkoumat procesy, jimiž recipienti dávají smysl viděnému, a popsat konvence a pojmové operace, jež formují reakce diváků.²⁰

Wolfgang Kemp představil svou vlastní metodu recepční estetiky poprvé v roce 1983. V předmluvě antologie *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik* (1985) ji přesněji vyložil a vymezil vůči příbuzným disciplínám.²¹ Od recepční estetiky (*Rezeptionsästhetik*) odlišil psychologii recepce (*Rezeptionspsychologie*)²² a rozlehlou, metodicky nesourodou oblast dějin recepce (*Rezeptionsgeschichte*). Zatímco Kemp se zabýval způsobem aktivace účasti pomyslného recipienta na komunikaci v konkrétních obrazech a funkcí implicitního diváka v uměleckém díle, dějiny recepce se zaměřují na reálné historicky determinované publikum a způsoby vnímání a reagování na díla nebo skupiny děl, které jsou zachyceny v historických pramenech. Přístupy k dějinám recepce vizuálního umění Kemp pak rozdělil do tří hlavních skupin – zkoumání uměleckých vlivů a přejímání určitých motivů v čase nebo mezi kulturními prostředími, tj. podněty jsou zpracovány v dalších uměleckých dílech; literární recepce, tj. písemně zaznamenané reakce

¹⁹ Uvádím zde pouze několik významných příkladů různých metodologických přístupů. Např. Francis Haskell, *Rediscoveries in art: Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, London, Phaidon, 1976. – T. J. Clark, *Image of the people: Gustave Courbet and the 1848 revolution*, London, Thames & Hudson, 1973. – Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, Gebrüder Mann, 1981. – David Freedberg, *The Power of images: Studies in the history and theory of response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989. – Michael Fried, *Absorption and theatricality: Painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980. – Wolfgang Kemp, *Der Anteil des Betrachters: rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München, Mäander, 1983.

²⁰ Mieke Bal – Norman Bryson, Semiotics and art history, *The Art bulletin* 73, 1991, č. 2, s. 174–208, zvl. s. 184–184, 206–208.

²¹ Wolfgang Kemp, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, in: idem (ed.), *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln, DuMont, 1985, s. 7–27. Později též: idem, The work of art and its beholder: The methodology of the aesthetic of reception, in: Mark A. Cheetham – Michael Ann Holly – Keith Moxey (edd.), *The subjects of art history: Historical objects in contemporary perspectives*, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 1998, s. 180–196.

²² Např. Ernst Hans Gombrich a Rudolf Arnheim. – Poznání recepce vizuálního umění rozšiřují od konce 20. století neurovědy o neurobiologickou dimenzi, když při výzkumu nervového systému spojují poznatky z biologie, psychologie, filozofie a teorie umění. Spojením dějin umění a kognitivní neurovědy se zabývá např. historik umění David Freedberg. Na vnímání moderního a speciálně abstraktního umění se zaměřil např. neurobiolog Eric R. Kandel, nositel Nobelovy ceny za fyziologii a lékařství (2000). Viz Eric R. Kandel, *Reductionism in art and brain science: Bridging the two cultures*, New York, Columbia University Press, 2016.

publika; dějiny vkusu sledující faktickou recepci díla prostřednictvím obchodu s uměním, sběratelství, činnosti galerií a institucí zprostředkovávajících umění. Disertační práce se zaměřuje na druhou a třetí oblast a jako předmět recepce zohledňuje jak české, tak evropské abstraktní umění.

Různým obdobím, osobnostem, oborům a tématům z dějin recepce moderního umění se věnuje nepřehledné množství uměleckohistorické literatury. V poznámce je proto uvedeno jen několik vybraných příkladů novější zahraniční literatury zaměřené na institucionální formy recepce v muzeích a galeriích, obchod s uměním, výtvarnou kritiku a otázky vztahu produkce a prezentace umění nebo uměleckého uznání.²³ Podobným tématem z dějin recepce jako disertační práce se v nedávné době zabýval tým německých badatelů, který zajímavé výsledky výzkumu recepce abstraktního umění v Drážďanech v letech 1919–1932 publikoval v katalogu výstavy *Zukunftsräume: Kandinsky, Mondrian und die abstrakt-konstruktive Avantgarde in Dresden 1919 bis 1932*.²⁴ Představil v něm úzký spolupracující okruh aktivních podporovatelů abstraktně konstruktivního umění, který se ve dvacátých letech vyprofiloval mezi drážďanskými galeristy, sběrateli, kritiky a historiky umění. Přestože jejich činnost tvořila jen malý segment místního kulturního dění, vznikl v jinak konzervativním městě v období Výmarské republiky mimořádně příznivý rámec pro recepci nejnovější tvorby pedagogů Bauhausu, neoplasticismu a ruského konstruktivismu, zejména díky soukromým galeriím a několika výjimečným sběratelům a mecenášům.²⁵

²³ Bruce Altshuler (ed.), *Exhibitions that made art history: Salon to biennial 1863–1959*, London, Phaidon, 2008. – Brian O’Doherty, *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*, Santa Monica – San Francisco, Lapis Press, 1976 (česky: *Uvnitř bílé krychle: ideologie galerijního prostoru*, Praha, tranzit.cz, 2014). – Charlotte Klonk, *Spaces of experience: Art gallery interiors from 1800–2000*, New Haven – London, Yale University Press, 2009. – Dagmar Svatošová, *Exhibition histories: nová uměnovědná disciplína*, in: Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Dagmar Svatošová, *Výstava jako médium: české umění 1957–1999*, Praha, VVP AVU, 2020, s. 13–34. – Jana Baumann, *Museum als Avantgarde: Museen moderner Kunst in Deutschland 1918–1933*, Berlin – München, Deutscher Kunstverlag, 2016. – Henrike Junge-Gent (ed.), *Avantgarde und Publikum: zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, Köln – Weimar – Wien, Böhlau, 1992. – Uwe Fleckner (ed.), *Das verfemte Meisterwerk, Schicksalswege moderner Kunst im „Dritten Reich“*, Berlin, Akademie Verlag, 2009. – Marion von Osten – Grant Watson (edd.), *Bauhaus imaginista – die globale Rezeption bis heute*, kat. výst., Haus der Kulturen der Welt, Berlin, 2019. – Klaus Beekman – Jan de Vries (edd.), *Avant-garde and criticism*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2007 (Avant-garde critical studies; 21). – Malcolm Gee, *Dealers, critics, and collectors of modern painting: Aspects of the Parisian art market between 1910 and 1930*, New York – London, Garland, 1981. – Christel H. Force (ed.), *Pioneers of the global art market: Paris-based dealer networks, 1850–1950*, London, Bloomsbury Visual Arts, 2020. – Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler: Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, DuMont, Köln 1997. – Nancy J. Troy, *The afterlife of Piet Mondrian*, Chicago, University of Chicago Press, 2013.

²⁴ Birgit Dalbajewa – Hilke Wagner et al. (edd.), *Zukunftsräume: Kandinsky, Mondrian und die abstrakt-konstruktive Avantgarde in Dresden 1919 bis 1932* (kat. výst.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, 2019.

²⁵ Např. soukromé galerie, které vystavovaly současné umění – Galerie Ernst Arnold (Wilhelm Gutbier), Galerie Neue Kunst Fides (Rudolf Probst), Kunstausstellung Kühl & Kühn (Heinrich Kühl), Kunsthandlung Emil Richter a Graphisches Kabinett Hugo Erfurth, sběratelská a mecenášská činnost Idy Bienert zaměřená

Přestože bychom při srovnání situace abstraktního umění v Praze a Drážďanech našli více odlišností než společných rysů, inspiroval mě katalog výstavy použitým postupem, blízkým koncepci a východisku disertační práce – mezi zdánlivě izolovanými, známými událostmi a díly²⁶ existuje bohaté předivo vztahů a uměleckohistorických souvislostí, kterého si povšimneme až při detailním výzkumu zaměřeném na relativně omezené, okrajové téma.

V literatuře ze dvacátých a třicátých let týkající se abstraktního umění převažuje výtvarná kritika a publicistika nad uměleckohistorickou reflexí, tedy kritické posouzení současného umění a odhad budoucího vývoje nad retrospektivním hodnocením, k němuž zatím chyběl časový odstup a vyjasnění otázek týkajících se legitimacy nezobrazujícího díla. Zásadní krok v počátcích historizace abstraktního umění učinil Alfred H. Barr, ředitel newyorského Museum of Modern Art, když v roce 1936 uspořádal výstavu *Cubism and abstract art*, největší přehlídku abstraktního umění, jaká by se v tomto období v Evropě rozdělené nacionalismem, politickými ideologiemi a rasovými teoriemi nemohla uskutečnit. Doprovázel ji katalog s bezpočtukrát reprodukováným a kritizovaným diagramem znázorňujícím rodokmen abstraktního umění od formálních předpokladů z konce 19. století až do roku 1935, který se stal milníkem v historiografii moderního umění a kanonizaci abstrakce. Erwin Panofsky se domníval, že činnost Alfreda H. Barra a dalších amerických historiků umění potvrdila, že při metodické práci se současným uměním z Evropy může být historický odstup docela dobře nahrazen kulturní a geografickou vzdáleností.²⁷ Ty Barrovy dodaly nadhled nad rivalitou evropských národních kultur a tradiční koncepcí národních dějin umění a moderní umění chápal jako jeden celek procházející sledem formálních proměn a vyvíjející se podle imanentních zákonů. Na Barrův formalistický výklad rodokmenu abstraktního umění a jeho logického vývoje k estetické čistotě a autonomii obsažený v katalogu výstavy reagoval Meyer Schapiro studií *Nature of Abstract Art* publikovanou v roce 1937.²⁸ Schapiro vycházel z marxismu, ale jeho kritika nebyla nijak

na konstruktivismus a abstraktní umění, sbírka avantgardní fotografie Kurta Kirchbacha, činnost kritika a historika umění Willa Grohmana. V drážďánských galeriích proběhly v tomto období samostatné výstavy Vasilije Kandinského, Paula Kleea, Lyonela Feiningera, Lászlóa Moholy-Nagye, Oskara Schlemmera, Williho Baumeistera, Kurta Schwitterse, Ela Lisického a Pieta Mondriana.

²⁶ Např. unikátní výstavní sál *Raum für konstruktive Kunst*, který navrhnul El Lisickij pro rozsáhlou přehlídku současného umění Internationale Kunstausstellung Dresden v roce 1926 nebo nerealizovaný Mondrianův návrh neoplasticistního interiéru „*Salon de Madame B... à Dresden*“ (1926) pro extravagantní drážďánskou sběratelku Idu Bienert.

²⁷ Erwin Panofsky, *Three decades of art history in the United States*, in: idem, *Meaning in the visual arts: Papers in and on art history*, New York, Doubleday Anchor Books, 1955, s. 321–346, zvl. s. 326–329. Panofsky jinak pokládal za nezbytný historický odstup šedesát až osmdesát let.

²⁸ Meyer Schapiro, *Nature of abstract art*, *Marxist Quarterly* 1, 1937, č. 1, s. 77–98, otištěno in: idem, *Modern art: 19th and 20th centuries. Selected papers II*, New York, George Braziller, 1979, s. 185–211.

zaměřena proti abstraktnímu umění. Za zásadní nedostatek pokládal, že Barr opomíjel souvislosti uměleckých směrů s historickými okolnostmi a nezabýval se sociálními, ekonomickými a politickými podmínkami, ani subjektivní situací umělců. Nesouhlasil proto ani s jeho teorií o vzniku abstraktního umění jako nevyhnutelné, zákonité reakce na vyčerpání možnosti zobrazujícího umění, ale naopak zdůrazňoval mimoestetické okolnosti, které moderní umění utvářely. U českých teoretiků a kritiků v meziválečném období při hodnocení abstraktního umění převládal formalistický přístup, zájem o formu obvykle doprovázelo přesvědčení o absenci obsahu a selhání komunikační funkce umění. V první řadě šlo v jejich textech o zaregistrování abstraktního umění, krátký komentář, zařazení do sledu uměleckých směrů nebo poznámky o jeho potenciálním přiměřeném využití.

V meziválečném období došlo k šíření a diferenciaci abstraktního umění, čemuž odpovídala také širší recepce a různé její typy se vyskytovaly i mimo hlavní umělecká centra. V Československu šlo většinou o méně nápadné události – abstraktní díla českých, případně i zahraničních umělců se tu a tam objevila na výstavách v Praze, Brně nebo Bratislavě, kritiky výstav obsahovaly záznamy o estetickém prožitku a zároveň hodnocení abstraktního umění, díla příležitostně reprodukoval denní tisk a umělecké časopisy, tendence evropské abstrakce byly občas reflektovány v teoretických člancích apod. Zohlednit lze i sběratelství, zájem českých sběratelů o abstraktní umění se ale omezoval většinou jen na umělce, s nimiž je pojily přátelské vztahy. Základní materiál pro sledování recepce abstraktního umění poskytují výstavní katalogy, monografie umělců, historiografie moderního umění, teoretické spisy, specializované časopisy a novinové články a doplňují ho archivní prameny, zejména korespondence a rukopisné poznámky umělců. Dostupná literatura a další písemné prameny dokládají téměř výlučně reakce intelektuálního a uměleckého publika – výtvarných kritiků, teoretiků, historiků umění, estetiků, členů uměleckých sdružení, organizátorů kulturních akcí a odborných shromáždění. Zvláštní nepočetnou skupinu pak představují umělci, kteří publikovali texty objasňující vlastní přístup k tvorbě nebo obhajující abstraktní umění.

Disertační práce je rozčleněna tematicky do čtyř hlavních částí. Jako prolog jim předchází kapitola věnovaná recepci abstraktního umění v Praze v samých počátcích v letech 1912–1914, kdy probíhala v pozadí aktuálních polemik o kubismu. Některé z publikovaných názorů a hodnocení přetrvávaly a staly se konstantami uvažování o abstraktním umění. Kapitola *Umělci* obsahuje přehled individuálních pokusů o abstrakci, jež ve dvacátých a třicátých letech podnikli čeští a slovenští malíři, grafici a sochaři. Podrobně jsou probrána specifika a limity recepce tvorby umělců, kteří se abstraktnímu

umění věnovali soustavněji – Františka Kupky, Františka Foltýna, Jiřího Jelínka, Arneho Hoška a Vojtěcha Preissiga. Recepce tradičních výtvarných technik a moderních reprodukovatelných médií probíhala v tomto období převážně odděleně.²⁹ Setkávala se pouze v programu a aktivitách avantgardy, proto je problematika abstraktní fotografie, experimentálního filmu a koncepce světelného kinetismu Zdeňka Pešánka v disertační práci uvedena až v jedné z následujících kapitol v souvislosti s postoji české avantgardy k abstraktnímu umění.

Kapitola *Abstraktní umění na výstavách* je věnována výstavám českých a zahraničních umělců v Československu, na nichž byla významně zastoupena abstraktní tvorba, zvláště pak okolnostem přípravy, výběru exponátů, souvisejícím publikacím a reakcím výtvarné kritiky. Rozdílné příležitosti k prezentaci abstraktního umění v sousedních zemích ilustruje několik příkladů z výstavních aktivit polské konstruktivistické avantgardy a z dění v německých muzeích a galeriích.³⁰ Uzavírá ji sonda do vztahu české veřejnosti k modernímu umění, která sleduje dva pokusy o povzbuzení zájmu širšího publika o výtvarná díla současníků podniknuté v první polovině třicátých let.

Kapitola *Avantgarda a abstraktní umění* vychází z předpokladu, že s mezinárodním avantgardním hnutím je neodmyslitelně spjata abstraktní, především konstruktivně geometrické umění. Lze proto předpokládat, že ho reflektovali také čeští umělci a teoretikové, kteří se aktivně zapojovali do sítě kontaktů a výměny informací mezi evropskými centry avantgardy. Nejvíce příkladů takové recepce obsahují texty Karla Teigehe, zejména jeho interpretace vztahu poetismu, artificialismu a surrealismu k abstraktnímu umění. V recepčním rámci české meziválečné avantgardy tato kapitola představuje také několik typů abstraktní fotografie, realizace a teorii světelného kinetismu Zdeňka Pešánka v souvislosti s abstraktním uměním a na závěr situaci abstraktního filmu.

²⁹ Walter Benjamin se ve studii *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) věnoval mimo jiné proměnám recepce výtvarného umění v souvislosti s rozpadem „aury“, moderními reprodukcími technologiemi a masovou kulturou. Podrobněji analyzoval i rozdíly funkce a recepce malířských děl a filmu, tj. mezi kontemplativním soustředěným vnímáním obrazu a rozptýleným sledováním filmu určeného pro kolektivní simultánní recepci. Viz Walter Benjamin, *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*, in: idem, *Dílo a jeho zdroj*, Praha, Odeon, 1979, s. 17–47.

³⁰ Pro srovnání se situací v Německu viz např. podrobně zpracovaný výběr významných výstav v publikaci *Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland* (kat. výst.), Berlinische Galerie, 1988. Kontext výstavních aktivit středoevropských avantgard představila např. Krisztina Passuth, *The exhibition as a work of art*, in: Timothy O. Benson (ed.), *Central European avant-gardes: Exchange and transformation, 1910–1930* (kat. výst.), Los Angeles County Museum of Art, 2002.

Ústřední postavou poslední kapitoly *František Kovárna: ornament a obraz* se stal kritik, redaktor, estetik a historik umění, odpůrce teorie kubismu Vincence Kramáře a názorový protivník české avantgardy vedené Karlem Teigem. Kovárna se sice k abstraktnímu umění vyjadřoval značně kriticky, zároveň k němu ale přistupoval jako k relevantnímu problému výtvarné estetiky a vyhraněný, teoreticky podložený názor uplatňoval jak ve výkladu dějin moderního umění, tak ve výtvarné kritice. Kovárnův systematický přístup byl mezi českými teoretiky ojedinělý a jeho texty tak představují příhodný pramen pro studium literární recepce abstraktního umění.

2 K POČÁTKŮM RECEPCE ABSTRAKTNÍHO UMĚNÍ V LETECH 1912–1914

První abstraktní obrazy si veřejnost mohla v Praze prohlédnout od 25. února do 19. března v roce 1914 na výstavě nazvané Moderní umění v secesním výstavním pavilonu SVU Mánes. První zprávy o abstraktním umění se v českém tisku objevily již na počátku roku 1913. Pařížský dopisovatel Richard Weiner nejprve napsal pro deník *Samostatnost* fejeton o návštěvě v ateliéru Františka Kupky v Puteaux. Hlavním tématem textu datovaného 31. července 1912 je aktuální zlom v Kupkově tvorbě.³¹ V referátu o pařížském desátém Podzimním salonu (1912) otištěném ve *Volných směrech* se Weiner již zmínil o konkrétních Kupkových abstraktních obrazech. Upoutaly ho malby *Amorfa. Dvoubarevná fuga* (1912, Národní galerie v Praze) a *Amorfa. Teplá chromatika* (1912, Museum Kampa) vystavené v takzvaném kubistickém sálu č. XI: „*Také Kupka ocitl se mezi nejmladšími. Jeho zásilky mají hudební označení: Fuga o dvou barvách a Teplá chromatika. Lidé tomu říkají arabesky. Kupka, vím, chce tím říct mnohem více. Znáám jeho boj – kéž jej šťastně vybojuje. Vzdává se volumnu, nevím, lze-li takto dospěti jinam než k plošné dekoraci. Jest jakýmsi mystikem barvy.*“³² V obou vyjádřeních se již ve stručnosti objevují základní témata charakteristická pro kritiku abstraktního umění v meziválečném období – ornament, dekorace a srovnání s hudbou. Richard Weiner ovšem k této části salónu, která v Paříži vyvolala nejen silný odpor výtvarné kritiky, ale podnítila i nacionalistickou polemiku na politické úrovni,³³ přistupoval s porozuměním.

Význam Kupkova díla pro dějiny českého umění však byl rozpoznán až o několik desetiletí později, uznání Kupky jako jednoho z průkopníků abstraktního umění v evropském kontextu trvalo ještě o něco déle. V Paříži před první světovou válkou byla v neakademických uměleckých kruzích aktuální především diskuze o vývoji a diferenciaci kubismu. Na jejím okraji probíhala i recepce raného abstraktního umění, které se tehdy převážně jevilo jako neperspektivní odnož kubismu. Pro Guillaumea Apollinaira, jednoho z nemnoha příznivců abstraktního umění, představovalo součást nového malířského směru

³¹ Richard Weiner, Návštěvou u nového Františka Kupky, *Samostatnost* 16, 1912, 8. 8., č. 218, s. 1–2.

³² Richard Weiner, Podzimní salon I. Malíři, *Volné směry* 17, 1913, s. 29–30.

³³ V českém tisku viz např. Ž., Boj proti výstředním směrům v umění, *Zlatá Praha* 30, 1912–1913, č. 6, 18. 10. 1912, s. 71–72. – Josef Čapek, Podzimní salon v Paříži, *Lumír* 41, 1912–1913, č. 2, 15. 11. 1912, s. 92–96.

vyvinutého z kubismu: „Druhou významnou moderní tendencí je orfický kubismus, v němž buduje umělec nové celky z prvků, které nepřevzal z vizuální zkušenosti, ale cele vytvořil a sám prodchnul mohutnou skutečností.“³⁴ Vedle kategorie orfického kubismu razil Apollinaire v letech 1912–1913 pro umění nenapodobující viděnou realitu problematický termín orfismus, který se záhy rozšířil ve francouzských textech o umění, v české výtvarné kritice a publicistice byl pak volně využíván ve dvacátých a třicátých letech. Nejasnou definici pojmenování naznačuje i spektrum osobností, které pod něj postupně Apollinaire zařadil: Františka Kupku (pouze v přednášce v roce 1912), Roberta Delaunaye, Fernanda Legéra, Francise Picabiu, Marcela Duchampa, Henryho Valensiho, v roce 1913 pak připojil jména Vasilije Kandinského, Franze Marca, Augusta Mackeho, Otto Freundlicha a dalších německých malířů, ale také italských futuristů.³⁵

Josef Čapek v rozsáhlém referátu o pařížském podzimním salonu otištěném v časopisu *Lumír* Františka Kupku nezmínil vůbec a zaměřil se především na otázku kubismu.³⁶ V říjnu 1913 Čapek v Berlíně navštívil První německý podzimní salon (Erster Deutscher Herbstsalon), mezinárodní výstavu uspořádanou Herwarthem Waldenem, vydavatelem časopisu *Der Sturm* a majitelem stejnojmenné galerie. Na výstavě, kterou koncipoval jako přehlídku nejvýraznějších tendencí současného umění, expresionismu, kubismu a futurismu, převažovali umělci žijící v Německu nad umělci z Paříže a italskými futuristy. V souboru 366 exponátů byli nejsilněji zastoupeni umělci ze skupiny Der Blaue Reiter a jejího okruhu. Mezi vystavená díla Vasilije Kandinského, Roberta Delaunaye, Pieta Mondriana, Hannse Bolze, Patricka Henryho Bruce a Amadea de Souza-Cardosy³⁷ zařadil

³⁴ Guillaume Apollinaire, *Les peintres cubistes: Méditations esthétiques*, Paris, Eugène Figuière, 1913, s. 25, cit. dle idem, *O novém umění*, Praha, Odeon, 1974, s. 16.

³⁵ Guillaume Apollinaire, Die moderne Malerei, *Der Sturm* 3, 1913, č. 148–149, s. 272. Vasilij Kandinskij, němečtí malíři a italští futuristé podle Apollinaira patřili k orfismu „instinktivně“.

³⁶ Čapek (pozn. 33). Františka Kupku nezmínil ani Franz Marc, jenž svůj špatný dojem z návštěvy Podzimního salonu zaznamenal v dopisech Vasiliji Kandinskému: „Der Kubistensaal ist ein futuristisches Monstrum.“ (1. 10. 1912), „[...] Kubistensaal des Herbstsalons, der für mich grauenhaft ist: pedantisch und äußerlich und möglichst blödsinnig [...]“ (5. 10. 1912). Ze současných malířů ho zaujal pouze Robert Delaunay. Viz Klaus Lankheit (ed.), *Wassily Kandinsky, Franz Marc: Briefwechsel*, München – Zürich, Piper, 1983, s. 190, 193.

³⁷ Portugalský malíř Amadeo de Souza-Cardoso (1887–1918) bývá pouze zběžně zmiňován v souvislosti s pařížským Podzimním salonem v roce 1912, kde byly v sálu č. XI vystaveny jeho dva figurální obrazy poblíž Kupkovy *Amorfy*. *Dvoubarevné fugy*. V letech 1906–1914 žil v Paříži, v roce 1913 začal malovat abstraktní obrazy, aniž by zcela opustil figuraci. Dva jeho abstraktní obrazy byly vystaveny na Prvním německém podzimním salonu v Berlíně (1913). Po návratu do vlasti uspořádal v roce 1916 v Portu a Lisabonu rozsáhlou přehlídku své tvorby *Exposição de Pintura (Abstracionismo)*. Výstavu, která vzbudila mnoho negativních či přímo nenávislných reakcí, považoval za vůbec první výstavu moderního umění v Portugalsku. Viz např. Maria Leonor Soares et al. (edd.), *1º Congresso Internacional Amadeo de Souza Cardoso: Centenário da Exposição de Pintura (Abstracionismo) Porto 1916*, Porto, Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, 2018. Dílo Souza-Cardosy zůstalo do konce padesátých let téměř neznámé.

Herwarth Walden i abstraktní obrazy. Josefa Čapka podle referátu o výstavě otištěném v *Lumíru* zaujal Mondrian a zklamaly malby Roberta Delaunaye, protože se od kubismu odkláněly směrem k čisté abstrakci. Vývoj německého expresionismu považoval za úpadek „do nevýtvarné stylisovanosti a do mystického visionářství“.³⁸ Pozastavil se pochopitelně u prací krajanů, členů Skupiny výtvarných umělců.³⁹ Jejich ortodoxnímu pojetí kubismu vyčítal ve srovnání se zástupci mezinárodní avantgardy málo samostatnosti a odvahy.

Tato kritika se stala součástí vleklého sporu o kubismus a podobu moderního umění mezi dvěma tábory českých kubistů, jehož byl Josef Čapek aktivním účastníkem. Proti zastáncům stylové rozmanitosti a individuálních modifikací moderního výrazu sdružujícím se kolem bratří Čapků ostře vystupovala skupina kolem Emila Filly akceptující výhradně Picassovu a Braquovu tvorbu jako jedinou autentickou formu kubismu a východisko dalšího vývoje moderního umění. Polemika vyvrcholila v Praze na začátku roku 1914 v souvislosti s konkurenčními, souběžně probíhajícími výstavami, které manifestovaly rozdílné chápání kubismu a vývoje moderních uměleckých směrů. Proti sobě byly postaveny 54. výstava SVU Mánes Moderní umění a VI. výstava Skupiny výtvarných umělců v Obecním domě, na níž byly vedle členské sekce vystaveny obrazy a grafiky Pabla Picassa, Georgese Braqua a Andrého Deraina a také několik afrických plastik. Z dnešního pohledu se obě přehlídky doplňovaly a spory rivalizujících spolků znemožňovaly docenit velkoryse pojatou mezinárodní výstavu, kterou připravil francouzský básník a kritik Alexandre Mercereau pro spolek Mánes jako informativní přehlídku kubismu a nejnovějších směrů v malířství a sochařství z něj vycházejících. Se 188 exponáty od 35 umělců různých národností žijících v Paříži se rozsahem a pestrostí zastoupených tendencí sice nemohla vyrovnat berlínskému podzimnímu salonu, ani nebyla výstavou „nejúplnější ze všech, jež kdy byly kdy pořádány na celém světě, aby představovaly hnutí zvané více i méně vhodně ‚kubistickým‘“,“⁴⁰ jak přehnaně tvrdil Mercereau v předmluvě ke katalogu, přesto představila v kontextu pražského výstavního provozu unikátní výběr.⁴¹

³⁸ Josef Čapek, První berlínský podzimní salon, *Lumír* 42, 1913–1914, č. 2, 21. 11. 1913, s. 94–95.

³⁹ Český kubismus reprezentovali Emil Filla, Vincenc Beneš, Antonín Procházka, Otto Gutfreund, Pavel Janák a Josef Gočár, viz Herwarth Walden (ed.), *Erster Deutscher Herbstsalon* (kat. výst.), Berlin, 1913.

⁴⁰ 45. výstava S.V.U. Mánes v Praze, *Moderní umění: Soubor sestavený A. Mercereauem v Paříži* (kat. výst.), Mánes, Praha, 1914, nestr.

⁴¹ Ibidem. Na výstavě byli zaszoupeni Alice Bailly, Hanns Bolz, Patrick Henry Bruce, Robert Delaunay, Raoul Dufy, Roger de La Fresnaye, Othon Friesz, Albert Gleizes, Moïse Kisling, André Lhote, Jean Marchand, Louis Marcoussis, Jean Metzinger, Piet Mondrian, Luc-Albert Moreau, Adya van Rees, Otto van Rees, Diego Rivera, John Sten, Félix Tobeen, Marie Vassilieff, Jacques Villon, Waclaw Zawadowski, Helena Morawska, Julio González, Alexander Archipenko, Constantin Brâncuși, Raymond Duchamp-Villon. K výstavě zahraničních umělců byl připojen menší soubor českých kubistů, členů SVU Mánes.

Odpůrci ze Skupiny výtvarných umělců výstavě vytýkali nízkou uměleckou kvalitu, například Vincenc Beneš exponáty považoval za snůšku paumění a „*nechutné odvary z celého světa*“,⁴² a nekompletnost. Postrádali na ní vůdčí osobnosti kubismu, Picassa, Braqua a Deraina. Gladys Fabre ovšem odkazuje na dochovaný původní Mercereauův seznam umělců,⁴³ které chtěl na výstavě v Praze představit. Jména této trojice jsou v něm uvedena, ale byla vyškrtnuta, protože se jejich práce nepodařilo zapůjčit. Přeskrtnuté je také jméno Františka Kupky. Mercereau ho požádal, aby vybral na výstavu do Prahy dvě nebo tři nejnovější malby, Kupka se ale vždy od kubismu distancoval a v tomto období nestál o skupinovou prezentaci a svou účast tak s poděkováním a omluvou odmítl.⁴⁴

Abstraktní obrazy Roberta Delaunaye, Pieta Mondriana, Patricka Henryho Bruce a Hannse Bolze⁴⁵ nevyvolaly ve stínu vyhroceného lokálního sporu o kubismus žádnou výraznější odezvu. Pro stoupence výlučné autority Picassova a Braquova kubismu byly pouze výsledkem špatného pochopení a zcestné aplikace kubistických principů stejně, jako ostatní exponáty. Největší pozornost vzbudily dominantní soubory salonních kubistů Alberta Gleizeze a Jeana Metzingera. V novinových a časopiseckých článcích věnovaných výstavě⁴⁶ převažuje nepochopení, rozčilení a odpor ke kubistickému znetvoření skutečnosti. V několika jsou přece jen obsaženy i zmínky o abstraktních obrazech nebo náznaky obecnější charakteristiky. Pokusy o dílo nezobrazující viděnou realitu byly v zásadě považovány za nesmyslné, jak vyjádřil například výtvarný kritik Vilém Dvořák: „*Výkony pana Delaunaye jsou, mírně řečeno, omyl, jinak však vždy výtvarná pošetilost. [...] jeho*

⁴² Vincenc Beneš, Kubistická výstava v Manesu, *Umělecký měsíčník* 2, 1912–1913, č. 11–12, s. 326–331.

⁴³ Gladys Fabre, Paris / Prague: la querelle des cubistes, in: *Prague 1900–1938: Capitale secrète des avant-gardes* (kat. výst.), Musée des Beaux-Arts, Dijon, 1997, s. 132–135.

⁴⁴ Dopis Mercereaua Kupkovi a koncept Kupkova dopisu Mercereauovi ze soukromé sbírky otištěny in: Musilová (pozn. 16), s. 132–133. Alexandre Mercereau napsal úvod do katalogu první Kupkovy samostatné výstavy v Paříži, viz *Exposition François Kupka: Peintures – blancs et noirs* (kat. výst.), Galerie Povolozky, Paris, 1921.

⁴⁵ Tito čtyři umělci byli zastoupeni také na Prvním německém podzimním salonu v Berlíně (20. 9. – 1. 12. 1914).

⁴⁶ Hubert Cyriak [Arnošt Procházka], Moderní umění [v pavillonu „Manesu“], *Moderní revue* 20, 1914, č. 28, s. 282–284. – Josef Čapek, 45. výstava SVU Mánes. Moderní umění. Organizoval Alexandre Mercereau, *Čas* 28, 1914, č. 77, 19. 3., s. 2–3. – Karel Čapek, 45. výstava S.V.U. Mánes: Moderní umění, *Lumír* 42, 1913–1914, č. 4, 13. 3. 1914, s. 191. – Karel Čapek, Moderní umění, *Přehled* 12, 1913–1914, č. 21, 13. 3. 1914, s. 379–381, č. 22, 20. 3. 1914, s. 398–399. – J. L. [Jan Lier], Moderní umění naplnilo výstavní pavillon S.V.U. Mánes, *Zvon* 14, 1914, č. 23–24, 20. 3., s. 338–340. – Jaroslav Řehulka, Kubistická smetánka v „Mánesu“, *Našinec* 50, 1914, č. 72, 29. 3., s. 15. – Vilém Dvořák, Dvě výstavy mladého umění („Manes“ a „Skupina“), *Snaha* 2, 1913–1914, č. 9, 7. 4. 1914, s. 124–126. – K. B. M. [Karel Boromejský Mádl], Kubistní moderna, *Národní listy* 54, 1914, č. 100, 12. 4., s. 2–3. – Otakar Marvánek, Praha ve znamení kubismu, *Česká kultura* 2, 1913–1914, č. 14–15, 9. 4., s. 227–229. – Vincenc Beneš, Kubistická výstava v Manesu, *Umělecký měsíčník* 2, 1912–1913, č. 11–12, s. 326–331. – Karikaturou na výstavu zareagoval Zdeněk Kratochvíl, viz Veselý koutek VIII. (Le plus grand cirque cubiste moderne de tout le monde!), *Umělecký měsíčník* 2, 1912–1913, č. 11–12, s. 336.

obraz je vlastně jakési harmonicky seřaděné pokládání barev; v nejlepším případě byla by to snad dekorace nebo nějaká reklamní pomůcka pro ulici, ale musila by být jasnější a vkusnější. Delaunay spolu s Brucem a Mondrianem jsou zástupci t. zv. absolutního malířství (podle hudby). Naznačil jsem již na počátku, že podobná theorie, odmítající v malířství realitu, jest blud nesmysl.“⁴⁷ Podobně se vyjádřil Vincenc Beneš v *Uměleckém měsíčníku*: „Je jedním z mnohým poblouzení malířů tato ‚absolutnost‘. Nemají na mysli určité představy objektu ani prostoru – chtějí jakousi obdobu hudby, jen jakýsi rytmus vln, linií a barev. Podobné chtění nebylo ve výtvarnictví nikdy přípustno, natož nyní v novém umění, které je nejreálnějším uměním všech dob. Tyto ‚zásady‘ falešných modernistů za každou cenu zase vznikly naprostým nepochopením díla Picassova, kde laik často zprvu vůbec předmětu nevidí. K nim patří Mondrian, Bruce, Kandinský, Kupka.“⁴⁸

Publikované komentáře ke konkrétním exponátům a jednotlivým umělcům, často posměšné či jízlivé, jsou v některých případech jedinou dostupnou informací o podobě nedochovaných děl, v jiných můžou posloužit jako vodítko při jejich identifikaci. U málo známého německého malíře a sochaře Hannse Bolze⁴⁹ žijícího před první světovou válkou v Paříži jde jen o domněnku, že mezi jeho šesti vystavenými pracemi byly abstraktní kompozice. Zakládá se pouze na biografických údajích a hodnocení Karla Čapka, že exponáty byly „absolutní“ a „nic objektivního nezobrazující malby“.⁵⁰

Americký malíř Patrick Henry Bruce, vystavující pravidelně v Paříži na Salonu nezávislých a Podzimním salonu a v letech 1912–1914 tvorbou i osobně velmi blízký Delaunayovi, zapůjčil na výstavu dvě malby z roku 1913, které později zřejmě sám zničil.⁵¹ K jedné z nich se dochovala černobílá reprodukce a poznámky v tisku, například od Arnošta Procházky v *Moderní revue*: „absolutní kompozice? Jsou zde také zastoupeny. Američan P. H. Bruce vystavuje dvě rozměrná plátna, posetá barevnými plochami, velmi pestrými

⁴⁷ Vilém Dvořák, Dvě výstavy mladého umění („Manes“ a „Skupina“), *Snaha* 2, 1913–1914, č. 9, 7. 4. 1914, s. 124–126, cit. s. 125.

⁴⁸ Beneš (pozn. 42), s. 330.

⁴⁹ Hanns Bolz (1885–1918) pocházel z Cách, v letech 1908–1914 žil v Paříži, s přestávkou v letech 1911–1912, kdy pobýval v Mnichově a patřil k okruhu přátel skupiny Der Blaue Reiter. Jeho jméno je spojeno s počátky abstraktního umění v Německu. Začínal jako ilustrátor a karikaturista, jeho rané malířské dílo ovlivnil expresionismus a kubismus. V roce 1912 začal vedle figurálních námětů malovat čistě abstraktní obrazy. Velká část jeho díla je z velké části ztracena, některé obrazy zničil sám autor, viz Martin Turck, heslo Hanns Bolz, in: *Saur allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, sv. 12, München, Saur, 1996, s. 428–429.

⁵⁰ Karel Čapek, 45. výstava S.V.U. Mánes: Moderní umění, *Lumír* 42, 1913–1914, č. 4, 13. 3. 1914, s. 191.

⁵¹ William C. Agee – Barbara Rose, *Patrick Henry Bruce: American modernist*, New York, The Museum of Modern Art, 1979, s. 183 a 192. Podle soupisu díla byly krátce před cestou do Prahy oba obrazy označeny jako *Kompozice* vystavené na pařížském 11. Podzimním salonu (15. 11. 1913 – 5. 1. 1914).

*a svítivými, pro jejichž celkovou spojitost [...] není nikde v přírodě vzoru: nekopírují ničeho, jsou zcela autonomní, ale ovšem ne více než leda vzorníky barev.*⁵² [obr. 1]

Arnošt Procházka se Vyjádřil se i dalším exponátům: „*K nim se druží tři ‚Obrazy‘ (č. 73–75) Pierra Mondriana, předvádějící žluté a šedé plochy čtverečkův a obdélníků: nechceme-li mysliti na omšenu a rozpukanou zed’, máme před sebou zase absolutní výtvar kubistický, jenž se obrátil k přírodě zády a vzešel sám ze sebe a podává jen sám sebe, čili – nicotu. Dejte k tomu ještě ‚Slunce č. 1‘ (č. 17) a umění prostoru (č. 18) Roberta Delaunaye [...], což jsou ‚kontrasty simultánních barev‘ v podobě pestře pruhovaných kruhů, a máte hlavní díla, kde kubismus došel plné autonomie tvarné i výrazové.*“⁵³ Mondrianovy malby, v katalogu uvedené všechny se stejným názvem *Obraz* vznikly v Paříži, kde malíř pobýval od roku 1912 do léta 1914 a vyrovnával se s analytickým kubismem. Již podle popisů a ironických přirovnání z tisku⁵⁴ snadno odhadneme, že mezi exponáty byly obrazy z roku 1913, v nichž téměř celou plochu plátna vyplňují soustavy nepravidelně uspořádaných horizontálních a vertikálních černých linií doplněných obloučky a plošek charakteristické kubistické barevnosti v odstínech šedé, okrové a hnědé. Tyto plošné geometrické konstrukce se již značně vzdálily původnímu východisku v motivu stromu nebo architektury. V soupisu díla Pieta Mondriana jsou obrazy z pražské výstavy identifikovány – kat. č. 73, *Composition no. II* (1913, dnes Kröller-Müller Museum, Otterlo), kat. č. 74, *Tableau no. 2* (1913, Solomon R. Guggenheim Museum), kat. č. 75, *Gemälde no. I* (1913, dnes Van Abbemuseum, Eindhoven).⁵⁵ [obr. 2] Všechny tři byly ještě v červnu 1914 představeny na výstavě sestávající ze šestnácti Mondrianových obrazů z Paříže v galerii Kunsthandel W. Walrecht v Haagu, kde je zakoupili holandsští sběratelé.

⁵² Hubert Cyriak [Arnošt Procházka], Moderní umění [v pavillonu „Manesu“], *Moderní revue* 20, 1914, č. 28, s. 282–284, cit. s. 283.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Viz Jaroslav Řehulka, Kubistická smetánka v „Mánesu“, *Našinec* 50, 1914, č. 72, 29. 3., s. 15. Dopisovatel katolického regionálního deníku poznamenal k dílům, která se v zásadě zdráhal označovat jako obrazy: „*Američan Bruce má tam na příklad metrová plátna, na něž po lakýrnicku natřel čisté skvrny barevné. Holanďan Mondrian ‚obrazy‘, v nichž je zobrazena žlutou hnědou barvou směs obdélníků, jež vypadají jako hanácká zed’ z nepodařených ‚vepřáků‘. Delaunay z Paříže maluje šílené kompozice [...] a celkově vytváří ukrutné nesmysly. Řadí barvy do kruhů souběžných a nazve tuto dětskou hračku ‚Slunce čís. 1‘ [...]. A aby to bylo učenější, přidá podtitul ‚contrastes couleurs simultanées‘.*“ – Viz J. L., Moderní umění naplnilo výstavní pavillon S.V.U. Mánes, *Zvon* 14, 1914, č. 23–24, 20. 3., s. 338–340, cit. s. 339: „[...] spatříme plátno šedivě natřené, pokryté černým čtverečky a obdélníčky. Ničím jiným. Zřejmě půdorys vykopaného sídliště starověkého, snad z Pompejí, z Mykénska, z Malé Asie,“ a „Delaunay namázne ledabyle několik koncentrických kruhů různými zednickými barvami. Na prvý pohled vyhlíží to jako primitivní střelecký terč na hrubě omítnuté zdi. Ale je to ‚slunce‘.“

⁵⁵ Joop M. Joosten – Robert P. Welsh, *Piet Mondrian: Catalogue raisonné*, sv. 2: Catalogue raisonné of the work of 1911–1944, New York, Harry N. Abrams, 1998, s. 222 (B35), s. 224 (B38), s. 227 (B42), též: Piet Mondrian: catalogue raisonné, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, <http://pietmondrian.rkdmonographs.nl/>. – Obraz *Gemälde no. I* (kat. č. 75) byl vystaven také na Prvním německém podzimním salonu v Berlíně na konci roku 1913.

Ani u obrazů Roberta Delaunaye nejsme při identifikaci odkázáni na hypotézy, neboť v autorových osobních poznámkách se dochoval seznam exponátů pro pražskou výstavu,⁵⁶ který můžeme porovnat s údaji v katalogu obsahujícím jen nepřesné názvy v češtině. Díla uvedená v katalogu představují různé možnosti Delaunayova pojetí čisté malby nazývané *simultanéisme*, jejímž hlavním prostředkem se staly dynamické kontrasty barev. Jeho metou nebyla naprostá eliminace předmětu, ale v mnoha obrazech volně spojoval abstraktní barevné rytmy překrývajících se oblouků a kruhových forem s reálnými předměty a pohledy na moderní Paříž s Eiffelovou věží, obřím kolem, horkovzdušným balónem nebo sportovním utkáním (kat. č. 14–16). Ze série *Formes circulaires* založené na formách odvozených z pozorování světelných efektů nebeských těles vybral abstraktní obraz *Soleil no. 1* (1912–1913, dnes Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen, kat. č. 17). [obr. 3] V katalogu bylo pod číslem 18 zařazeno dílo *Umění prostoru*, které podle Delaunayových záznamů sestávalo z obrazu kruhového formátu *Disque simultanée* (1912–1913, dnes soukromá sbírka), jeho nejradikálnější předválečné abstraktní malby,⁵⁷ instalované ve dvojici s nedochovanou plastikou koníka kolorovaného podobnými barevnými segmenty. Na žádné ze známých fotografií výstavy však tato díla nejsou zachycena. Fotografii s podobnou, unikátní Delaunayovou instalací obrazu a pokusu o „simultánní plastiku“ otiskl v roce 1914 pařížský časopis *Montjoie!*⁵⁸

Podle některých recenzentů se návštěvníci výstavy před exponáty buď dobře bavili, nebo rozčilovali. Obrazy a sochy se zdráhali akceptovat jako umělecká díla, spíš je považovali za hlouposti a patologické projevy. Z průklepů dopisů odeslaných Alexandru Mercereauovi po skončení výstavy vyplývá, že výstavu shlédlo 20.000 návštěvníků

⁵⁶ Pierre Francastel (ed.), *Robert Delaunay: Du cubisme à l'art abstrait*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957, s. 139. Vystavené obrazy: kat. č. 13, *Le dirigeable et la tour* (1909, dnes soukromá sbírka); kat. č. 14, *Les fenêtres sur la ville (1re partie 2e motif)* (1912, dnes Solomon R. Guggenheim Museum, New York); kat. č. 15, *Les trois fenêtres, la tour et la roue* (1912, dnes Museum of Modern Art, New York); kat. č. 16, *L'équipe de Cardiff* (1912–1913, dnes Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris); kat. č. 17, *Formes circulaires, Soleil no. 1* (1912–1913, dnes Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen); kat. č. 18, *Disque simultanée* (1912–1913, dnes soukromá sbírka). Před tuto malbou byla umístěna nedochovaná plastika *Cheval. Prisme. Soleil. Lune*, 1913. V pražském katalogu byla instalace uvedena jako *Umění prostoru (c. c. s.)*, zkratka zastupuje sousloví „*contrastes couleurs simultanées*“.

⁵⁷ Robert Delaunay se o významu obrazu *Disque simultanée* zmínil ve svých poznámkách: „*Jednoho dne jsem si uvědomil základní problém barvy. Začalo období mých simultánních disků, kde barva vyvolává dojem krouživého pohybu a forma se rozvíjí z tohoto dynamického rytmu barvy. Nejjednodušší kruhová plocha je pomalované plátno, přičemž proti sobě postavené barvy nemají vyjadřovat nic jiného než to, co je vskutku vidět (nic předmětného, ani symbolického), totiž barvy v krouživém pohybu. Ale jaké barvy? Červené a modré, umístěny ve středu, vyrážejí proti sobě – přirovnal jsem jednou tento účín k úderu pěstí.*“ Cit. dle Miroslav Lamač, *Myšlenky moderních malířů*, Praha, Odeon, 1989, s. 161.

⁵⁸ *Montjoie!* 2, 1914, č. 4–6, s. 25. Více o této instalaci, která byla také součástí Prvního německého podzimního salonu v Berlíně (1913), viz Gordon Hughes, *Resisting abstraction: Robert Delaunay and vision in the face of modernism*, Chicago, University of Chicago Press, 2014, s. 5 a 134–136.

a představitelé SVU Mánes byli s návštěvností i výběrem exponátů spokojeni. Z jejich pohledu prezentovaný soubor příhodně objasnil pražské veřejnosti principy kubismu. S lítostí Mercereauovi ovšem oznámili, že se žádný obraz neprodal.⁵⁹

Při sledování recepcí výstavy Moderní umění uspořádané spolkem Mánes v roce 1914 se již projeví typy negativních reakcí a hodnocení abstraktního umění, které dále přetrvávaly po celá dvacátá a třicátá léta. Koncept uměleckého díla, které nezobrazuje objektivní realitu, byl v tomto období zpravidla obtížně pochopitelný a existence autonomního abstraktního díla zpochybňována nebo vylučována. Přestože převládající reakcí je odmítnutí, disertační práce se v následujících kapitolách soustředí na různé druhy recepcí a pokouší se upozornit na méně obvyklé postoje k abstraktnímu umění, které jeho existenci v meziválečném období akceptovaly. Jen v ojedinělých případech ho osobnosti kulturního života hodnotily kladně nebo obhajovaly jeho smysl a perspektivy. Vzhledem k minimální obeznamovanosti českého publika s abstraktním uměním před první světovou válkou a také vzhledem k negativním reakcím i skandálům, které provázely jeho veřejnou prezentaci například na nezávislých salonech v Paříži (1912–1914), na přehlídce evropské avantgardy The Armory show v New Yorku (1913) nebo na Prvním podzimním německém salonu v Berlíně (1913),⁶⁰ by nebylo realistické předpokládat odlišné přijetí v Praze.

Kromě členů pořadatelského spolku na koncepci výstavy v Praze shledal pozitivní aspekty pouze malíř Otakar Marvánek, výtvarný referent časopisu *Česká kultura* a budoucí člen skupiny Tvrdošíjní. Ocenil svobodu, originalitu a různorodost představených tendencí v porovnání s jednostrannou interpretací kubismu charakteristickou pro Skupinu výtvarných umělců. Výběru ale opět vytýkal nízkou uměleckou kvalitu: „Zde jednotlivci velmi málo se sobě podobají, vládne zde svoboda. [...] Impotence zůstane však impotencí v každém přestrojení a povinností pořadatelovou bylo vyloučiti aspoň zřejmé ubohosti (Mondrian, Bolz, Bailly, Moreau, Sten, Vasiliev, Zawadovski).“⁶¹

⁵⁹ Archiv hlavního města Prahy, fond Spolek výtvarných umělců Mánes, výstavní činnost, složka Moderní umění 1914, karton 49, inv. č. 4029, dopisy Alexandru Mercereauovi ze 31. 3. 1914, <http://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=77C16827220E11E0823600166F1163D4&scan=19#scan19> a 8. 4. 1914, <http://katalog.ahmp.cz/pragapublica/permalink?xid=77C16827220E11E0823600166F1163D4&scan=20#scan20>, vyhledáno 6. 2. 2020.

⁶⁰ Herwarth Walden sestavil slovník nevybíravých výrazů, kterými bylo moderní umění označeno ve zprávách o této výstavě uveřejněných v německém tisku. Týkají se např. směšnosti a bezvýznamnosti exponátů, pošetilosti autorů, nedostatku talentu vystavujících umělců, jalové touhy vyvolat senzaci nebo zabíhají do oblasti psychopatologie. Viz Herwarth Walden, Lexikon der deutschen Kunstkritik, *Der Sturm* 4, 1913–1914, č. 182–183, říjen 1913, s. 115.

⁶¹ Otakar Marvánek, Praha ve znamení kubismu, *Česká kultura* 2, 1913–1914, č. 14–15, 9. 4., s. 227–229, cit. s. 228.

S novým hodnocení abstraktní malby Pieta Mondriana přišla až ve dvacátých letech avantgarda. V té době Mondrian již zformuloval pro holandský časopis *De Stijl* v řadě článků svou teorii abstraktního umění, kterou od roku 1920 prezentoval pod názvem neoplasticismus.⁶² Karel Teige nejprve jeho „bezpředmětné kompozice“ pokládal jen za studie vzájemných vztahů geometrických forem, které jsou zcestným důsledkem kubismu.⁶³ Později vyhodnotil Mondrianovy obrazy jako přechodné stádium ve vývoji moderního umění navazující na Picassův kubismus. Měly význam jako výzkum elementárních výtvarných prostředků a nezbytný základ pro překonání přežitých tradičních malby a vznik nových forem optické poesie.⁶⁴

V roce 1937 zaznamenáváme stížnost Františka Foltýna obsaženou v textu pro katalog 114. výstavy Skupiny výtvarných umělců v Brně: „*Je velkou chybou, že u nás nebyla dána možnost vystavěti Mondriana, Wanton Gerla a Gleizesa. Ve vývoji vizuální kultury, máme-li si vytvořiti jasný názor, je každá pozitivní tvorba důležitá.*“⁶⁵ Mezi členy nejdůležitějšího moravského sdružení moderních umělců s programem podobným SVU Mánes byly ovšem Foltýnovy názory na abstraktní umění anomálií. V sousedním Německu byly ve stejné době abstraktní obrazy, dříve kritizované za bezúčelnost, bezobsažnost a odtrženost od života, prohlášeny za výsměch německému lidu a doklad kulturního úpadku způsobeného kosmopolitismem a bolševismem. V německých muzeích probíhaly v uměleckých sbírkách systematické čistky, které je měly zbavit všech projevů moderního umění označených nacistickou ideologií za podvrtné, chorobné a nebezpečné. Dvě Mondrianovy abstraktní malby⁶⁶ tak byly ve druhé polovině roku 1937 vystaveny jako odstrašující příklady na propagandistické výstavě Entartete Kunst v Mnichově. Jiří Kárnet ve zprávě o mnichovské přehlídce zvrhlého umění otištěné v časopise *Přítomnost* poznamenal: „*Ale je nutno zjistit, že největší zuřivost aranžérů výstavy rozpoutaly obrazy,*

⁶² Piet Mondrian, *Le Néoplasticisme: principe général de l'équivalence plastique*, Paris, Éditions de l'Effort Moderne, 1920.

⁶³ Karel Teige, Malířství a poesie, *Disk 1*, 1923, s. 19–20.

⁶⁴ Viz např. Karel Teige, *De Stijl a holandská moderna*, *Stavba 3*, 1924–1925, č. 2, s. 33–41. – Idem, Neoplasticismus a suprematismus, in: idem, *Stavba a báseň: Umění dnes a zítra. 1919–1927*, Praha, Vaněk a Votava, 1927, s. 111–117.

⁶⁵ František Foltýn, Forma a forma, in: *114. výstava skupiny v. u. v brně* (kat. výst.), Künstlerhaus Brno, 1937, nestr., též otištěno in: *Index 9*, 1937, č. 7, s. 77 [správně: Vantongerloo].

⁶⁶ Obraz *Komposition mit Gelb, Zinnober, Schwarz, Blau und verschiedenen grauen und weißen Tönen* (1923) byl zkonfiskován v Landesmuseum Hannover. Do sbírek hannoverského muzea byl zakoupen v roce 1924, tehdy šlo o vůbec první akvizici Mondrianova díla do německého muzea. Obraz *Farbige Aufteilung* (1928) byl zkonfiskován v Museum Folkwang v Essenu. Obě malby jsou považovány za ztracené. Viz Stephanie Barron (ed.), *Entartete Kunst: Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland* (kat. výst.), Los Angeles County Museum of Modern Art – Deutsches Historisches Museum, Berlin, 1992, s. 305.

v nichž by asi našel divák nejméně tendence, nejméně srozumitelného obsahu: abstraktní umění, surrealismus.“⁶⁷ V této době také v Sovětském svazu vedla stalinská kulturní politika kampaň proti zvrácenému formalismu v umění. Její ohlas se projevil i v Československu, kde boj s formalismem vedli zastánci stalinského marxismu v letech 1936–1938. Zároveň v předválečných letech konzervativní kritika vyzývala umělce, aby se podřídili potřebě zachování ohrožených národních hodnot a prostřednictvím realistického projevu a srozumitelných námětů navázali znovu vztah s národem.

⁶⁷ Karnet [Jiří Kárnet], S uměním na pranýř!, *Přítomnost* 14, 1937, č. 33, 18. 8., s. 526–528, cit. s. 527.

3 UMĚLCI

3.1 Situace abstraktního umění v meziválečném Československu

František Kupka v roce 1933 na žádost redakce firemního časopisu Jindřicha Waldese *Koh-i-noor Magazin* napsal krátký článek, v němž vysvětlil vývoj své abstraktní malby. Narůstající počet stoupců abstraktního umění, jehož centrem se na počátku třicátých let stala Paříž, znamenal jeho vítězství: „Dnes již není nutností vysvětlovati, že malba představující tvary a pŕívaby přírody je velice výhodně nahrazena kinem a jinými mechanickými prostředky, že má-li malba existovati dále, může být něco jiného než byla dosud. Můj dvacetiletý boj je vyhrán, teď již na sta malířů vidí důležitost technické procedury samé a stavby v uspořádání všech výtvarných činitelů vymyšlených, vynalezených a postupně propracovaných.“⁶⁸ Kupka sám ovšem pojem abstraktní umění nepoužíval.

Pro české texty je ve sledovaném období vůbec typická rozkolísanost v označování souboru uměleckých děl, pro které dnes používáme souhrnný termín abstraktní umění. V dobových textech se častěji objevují jiné, synonymní nebo obsahově se překrývající názvy – abstrakcionismus, abstraktivismus, nepředmětné či bezpředmětné umění, nefigurativní umění, absolutní umění, nezobrazivé umění, orfismus ad. V publicistických žánrech je autoři používali podle svých osobních preferencí, často nedůsledně, libovolně a na základě nejasných kritérií. V disertační práci používám pro umělecká díla, která nezobrazují vnější skutečnost, dnes nejrozšířenější termín abstraktní umění bez další diferenciaci a dobové terminologické modifikace uvádím v řadě citací. Varianty pojmenování nového, stále se vyvíjejícího jevu se ve dvacátých a třicátých letech přirozeně vyskytovaly i ve světových jazycích a pojmy se zpřesňovaly teprve postupně. Zdá se však, česká literární recepce se sousloví abstraktní umění spíše vyhýbala.⁶⁹

⁶⁸ Mistr František Kupka (Paříž) patří mezi nejhorlivější průkopníky moderních směrů, *Koh-i-noor Magazin* 4, 1933, č. 41, s. 4. Na obálku redakce umístila reprodukcí Kupkova obrazu *Elementární hry* (1932). Kompozice ze soustředných kruhů a vertikálních pásů představovala novou etapu jeho abstraktní malby, pro niž bylo charakteristické očišťování výtvarných prostředků, přísná geometričnost a redukce barevnosti.

⁶⁹ V neměckojazyčném prostředí byl pojem *abstrakte Kunst* poměrně běžný, stejně jako *absolute Kunst*, viz např. články v kulturní rubrice pražského deníku *Prager Presse* nebo dvojjazyčný, maďarsko-německý časopis *Forum* o architektuře a umění vydávaný v Bratislavě (1931–1938).

České všeobecné encyklopedie uváděly pouze termín absolutní malířství, jehož výklady se lišily.⁷⁰ Například pro *Ottův slovník naučný nové doby* (1935) toto heslo zpracoval Antonín Matějček: „moderní směr, který odmítá vjemy, představy a zážitky závislé na světě jevů jako východisko uměleckého tvoření a usiluje o vytvoření formy svébytné a svéprávné pomocí prostředků, jež jsou malířství vlastní. [...] užívá linie a barvy jako hodnot absolutních, komponuje obraz na základě soustavy, jež má mnoho podobností se soustavou hudební.“⁷¹ Matějčkova definice se vztahovala jen na rané dílo Vasilije Kandinského a orfismus Františka Kupky, zatímco autor hesla v *Novém velkém ilustrovaném slovníku naučném* (1929), obeznámený s teoretickými texty avantgardy dvacátých let, zvolil mnohem širší vymezení překračující hranice malířství: „poslední etapa logického vývoje malířství od řemeslného umění reprodukčního k samostat. produkčnímu [...]. Absolutní, abstraktní či bezpředmětné malířství domýšlí a realisuje důsledky plynoucí z kubismu. Jako skutečně moderní směr vyhovuje požadavkům nové doby: maxim. funkčnosti, čistotě a specialisaci práci. Obraz je oproštěn od všech vedlejších prvků [...] a plní jedinou svoji funkci, t.j. vzbuzuje v divákovi zrakové emoce. Nové umění odhazuje předsudky a nehledí na způsob práce, nýbrž na její výsledek. Proto je mu lhostejno, vznikne-li obraz vlastnoruční prací autorovou, či cestou mechanickou, hl. fotografickou. [...] Proto také bude příhodnější zde mluvit o optické tvorbě a ne o malířství. Moderní autoři se neomezují již na obrazy statické, nýbrž tvoří i obrazy dynamické: abstraktní filmy a reflektorické hry.“⁷² Poněvadž se abstraktnímu umění nikdo z českých kritiků a teoretiků nevěnoval soustavně a většina ho nepokládala za perspektivní směr, neprojevila se zřejmě ani potřeba pojmy upřesnit. Disertační práce zohledňuje různé přístupy k abstraktnímu umění, jejichž rozsah naznačují tyto dva výklady, od opatrného stanoviska historiků umění udržujících si odstup od aktuálního dění po představy některých představitelů mezinárodní avantgardy o budoucích formách vizuálního umění.

V západní Evropě a Spojených státech se ve třicátých letech postupně prosadil termín abstraktní umění. Mnozí autoři ho považovali za málo výstižný, sporný či nešťastný, přesto ho využívali, protože žádné vhodnější označení se nenaskytlo.⁷³ S pojmenováním často

⁷⁰ O specifickém významu pojmu absolutní umění ve třicátých letech viz Hana Rousová, *Absolutní umění / abstraktní umění*, in: Rousová, *Linie / barva / tvar* (pozn. 2), s. 28–29.

⁷¹ mj. [Antonín Matějček], *Absolutní malířství*, in: *Ottův slovník naučný nové doby: dodatky k velikému Ottovu slovníku naučnému*, díl 1, sv. 1, Praha, J. Otto, 1930, s. 7.

⁷² *Absolutní malířství*, in: *Nový velký ilustrovaný slovník naučný*, sv. 1, Praha, [Gutenberg], 1929, s. 22–23 (autor hesla není uveden).

⁷³ Podrobně k problematice terminologie v první polovině 20. století (zejména ve francouzštině, němčině a angličtině) viz Georges Roque, *Qu'est-ce que l'art abstrait? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860–1960)*, Paris, Gallimard, 2003, zvl. s. 119–179, 280–285.

nesouhlasili ani umělci, adjektivum abstraktní podle nich označovalo jen formy vytvořené abstrahováním od podoby vnější skutečnosti, kdežto pro svá díla, zcela nezávislá na vnějším světě a využívající pouze autonomní výtvarné prostředky, upřednostňovali označení konkrétní umění. V tomto smyslu se vyjádřili například Hans Arp,⁷⁴ František Kupka, Vasilij Kandinskij⁷⁵ nebo Theo van Doesburg.⁷⁶ Vasilij Kandinskij navrhol také termín reálné umění, poněvadž umělec vedle vnější reality vytváří nový reálný svět duchovní povahy.⁷⁷ Když František Kupka v roce 1946 při příležitosti své první retrospektivní výstavy v Praze promluvil v pražském rozhlasu o vlastní tvorbě, jako pamětník poznamenal k problematice pojmenování: „*letos už byl založen salon nových realit [Salon des réalités nouvelles], který nahrazuje různé etikety, které byly používány pro umění, které nic nepředstavuje z přírody. Takovou etiketou byl název ‚orfismus‘, navržený Apollinaiem, později se objevil název ‚umění abstraktní‘. Abstraktního ovšem v umění nic není, poněvadž každá malba sama o sobě je konkrétní. Když byl objasněn tento omyl, byl název ‚abstraktní umění‘ nahrazen zase pojmem ‚konkrétní‘.*“⁷⁸ Přes různé námitky se neoblíbený souhrnný název osvědčil, po druhé světové válce došlo v souvislosti s expanzí abstraktní malby v západní Evropě a Spojených státech a s rozvojem historiografie abstraktního umění k jeho ustálení.

S konkrétním vyjádřením k situaci abstraktního umění v Československu se setkáme pouze výjimečně. Stručně ji popsal například Jaroslav B. Svrček, teoretik a kritik výtvarného umění a divadla, který v letech 1925–1927 předsedal Brněnskému Devětsilu. V biografickém medailonu Františka Foltýna zařazeném do knihy *Moderní výtvarné umění na Moravě* vydané k desátému výročí Skupiny výtvarných umělců v Brně v roce 1933 uvedl: „*Abstraktní umění zůstalo v české umělecké tvorbě bez patrnější odezvy. Kromě Kupkova orfismu můžeme snad ještě u Šímy zaznamenati krátkou periodu abstraktního malování a u Štyrského a Toyen z doby jejich artificiélismu.*“⁷⁹ Abstraktní tendence v českém umění sílily od konce dvacátých let a vrcholily v první polovině třicátých let, pro současníky sledující uměleckou scénu přesto nebyly téměř patrné. Probíhaly na jejím okraji, převážně

⁷⁴ Hans Arp, A propos d'art abstrait, *Cahiers d'art* 6, 1931, č. 7–8, s. 357–358. Cit. s. 358: „*Domnívám se, že obraz nebo socha, které neměly jako model předmět, jsou stejně tak konkrétní a smyslový jako list nebo kámen.*“

⁷⁵ Vasilij Kandinskij, *L'art concret, XXe siècle* 1, 1938, č. 1, s. 10–15.

⁷⁶ Theo van Doesburg, Commentaires sur la base de la peinture concrète, *Art concret* 1, 1930, č. 1, s. 2–4.

⁷⁷ Vasilij Kandinskij, *Abstrakte Kunst* (1935), in: idem, *Essays über Kunst und Künstler* (Max Bill ed.), Hatje, Stuttgart, 1955, s. 172–180.

⁷⁸ František Kupka hovoří o svém umění, *Hollar* 20, 1946–1947, č. 3, s. 130–131.

⁷⁹ Jaroslav Bohumil Svrček, *Moderní výtvarné umění na Moravě: Deset let Skupiny výtvarných umělců v Brně*, Brno, Skupina výtvarných umělců v Brně, 1933, s. 36.

bez vůdčích osobností a skupinového programu, bez opory vlivného uměleckého sdružení, galerie nebo jiné instituce a také bez zájmu publika a sběratelů. Abstraktní tvorbě se kromě Františka Kupky dlouhodobě věnovali jen František Foltýn a Vojtěch Preissig. Pro Kupkovu a Foltýnovu volbu abstraktní malby byl zásadní pobyt v Paříži. Foltýn se za desetiletého pobytu v Paříži stejně jako Kupka zapojil do nejvýznamnějšího mezinárodního sdružení prosazujícího v první polovině třicátých let abstraktní umění, když se vrátil do Československa, zůstal solitérem a za druhé světové války se vrátil k realistické krajinomalbě. Preissig žil v letech 1910–1933 ve Spojených státech, grafickým experimentům a abstraktní malbě se věnoval především až po návratu do vlasti, když jen stěží nalézal uplatnění jako grafik. Za svého života své abstraktní obrazy neměl možnost vystavit. Systematicky se abstraktním uměním zabýval také Arne Hošek. Specifická podoba jeho abstraktní malby úzce souvisela s hudebními jevy a byla důležitou součástí koncepce syntézy umění, jež se později měla stát prostředkem k nutné obnově moderní kultury. Výtvarné výsledky Hoškových výzkumů i publikované teoretické úvahy ale postrádaly pro plnění tohoto poslání přesvědčivost a efektivitu.

Pohled Jaroslava B. Svrčka na domácí abstraktní umění byl jistě ovlivněn osobními kontakty s umělci a výstavami v Brně. V roce 1925 spolupracoval na přípravě výstavy Josefa Šímy, kterou z Prahy převzal Brněnský Devětsil a otevřel v dubnu tohoto roku v salonu knihkupectví Barvič a Novotný, a od Šímy získal dvě abstraktní malby z roku 1925 (*Kompozice*, dnes Moravská galerie v Brně).⁸⁰ [obr. 9–10] Díky Devětsilu se seznámil také s Jindřichem Štyrským a Toyen v době, kdy v Paříži poprvé vystavovali artifielistické obrazy. V březnu 1932 pak zahájil jejich společnou výstavu v brněnské Galerii Vaněk a do katalogu napsal úvodní text *Poesie v malířství pojednávající o artifielismu*.⁸¹

Abstraktní umění a tendence blízké abstraktnímu umění v Čechách a na Moravě v meziválečném období zůstaly, s výjimkou jmen nejznámějších představitelů, nezapozorované až do osmdesátých let, kdy jejich šíři v období kulminace odhalila Hana

⁸⁰ Petr Ingerle uvádí, že Šíma po skončení výstavy daroval některé obrazy spolupracovníkům, kteří se podíleli na její přípravě. Další díla z výstavy byla po mnoho let deponována v Uměleckoprůmyslovém muzeu v Brně. Viz Petr Ingerle, Brněnský Devětsil – lokální kapitola v historii mezinárodní avantgardy, in: Petr Ingerle – Lucie Česálková, *Brněnský Devětsil a multimediální přesahy umělecké avantgardy* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, 2014, s. 3–89, zvl. s. 38–39. Údaj o tom, kdy Jaroslav B. Svrček získal Šimovy obrazy není zatím k dispozici.

⁸¹ *Jindřich Štyrský, Toyen: Obrazy a kresby* (kat. výst.), Galerie Vaněk, Brno, 1932, nestr. Štyrského artifielistický obraz *Jinovatka* (1927, dnes Moravská galerie v Brně) byl v katalogu uveden jako Svrčkův soukromý majetek. Do sbírky získal i další dvě díla z výstavy: Štyrského obraz *Vegetace* (1931, dnes Moravská galerie v Brně) a *Jitro* od Toyen (1931, dnes Moravská galerie v Brně).

Rousová. V katalogu výstavy *Linie / barva / tvar v českém výtvarném umění třicátých let* představila 41 umělců, mezi nimi nejvýznamnější osobnosti českého moderního umění i outsidersy, včetně umělců dodnes málo známých.⁸² Antonín Dufek pak pro katalog zpracoval přehled abstraktních projevů v české fotografii třicátých let. Na Slovensku se abstraktní tendence projevily jen zcela ojediněle a obvykle bývají uváděny ve spojení se jmény Ludovíta Fully a Mikuláše Galandy na přelomu dvacátých a třicátých let.⁸³

Abstraktní umění bylo na československé umělecké scéně ve dvacátých a třicátých letech ve srovnání s dominantním pozdním kubismem a surrealismem okrajovým jevem bez kontinuálního vývoje. V málo příznivém prostředí se nevyvinulo v samostatné umělecké hnutí s vlastní výstavní a publikační činností a s nezbytnými zahraničními kontakty, ale mělo podobu individuálních experimentů vycházejících z různých stylových a myšlenkových zdrojů. Většinou jim chyběla důslednost a vyhraněnost, kromě Františka Kupky jen výjimečně abstraktní umění některý z umělců přijal alespoň na čas za svůj výhradní program (např. František Foltýn, Arne Hošek). Někteří mladí umělci prošli v tomto období abstraktní epizodou nebo při hledání vlastního výtvarného výrazu nakrátko odbočili ze svého hlavního směru a podnikli jen několik pokusů s abstraktním tvaroslovím (např. Josef Šíma, Jaroslav Šefl, Miloš Boria). Někteří umělci udržovali oddělené, souběžné linie figurální a abstraktní tvorby (např. Zdeněk Dvořák, Bohumil Stanislav Urban), pro jiné byla abstrakce jednou z rovnocenných možností, které lze volně využívat (např. Zdeněk Macek). Pro někoho byla zcela soukromou, nezveřejňovanou záležitostí (např. František Drtikol, Jan Trampota). Mnozí umělci se přiblížili k hranici abstraktního projevu, aniž by zcela přerušili spojení

⁸² Josef Bartuška, Miloš Boria, Václav Boštík, Alén Diviš, František Drtikol, Zdeněk Dvořák, František Foltýn, Arne Hošek, František Hudeček, Jiří Jelínek, Věra Jičínská, František Kobliha, Jan Konůpek, Jaroslav Král, František Kupka, Zdeněk Macek, Vincenc Makovský, František Matoušek, František Muzika, Vítězslav Nezval, Oldřich Nouza, Vilém Plocek, Vojtěch Preissig, Zdeněk Rykr, Augustin Sagner, Bedřich Stefan, Otto Stritzko, Jaroslav Šefl, Josef Šíma, Karel Šourek, Jindřich Štyrský, Karel Teige, Toyen, Bohumil Stanislav Urban, Josef Váchal, Karel Valter, František Vobecký, Josef Wagner, Alois Wachsmann, Hana Wichterlová, Ladislav Zivř. Rousová, *Linie / barva / tvar* (pozn. 2). – Později doplnila ještě další autory: Jan Trampota, Jaroslav Grus, Jiří Krejčí, Mikuláš Galanda. Viz Hana Rousová, *Abstrakce třicátých let*, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Platovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890–1938*, Praha, Academia, 1998, s. 300–321. Do disertační práce nejsou zařazeni všichni uvedení umělci, ale především ti, jejichž výtvarná nebo teoretická činnost a ohlas díla poskytují relevantní materiál pro zkoumání recepce abstraktního umění v meziválečném období.

⁸³ Aurel Hrabušický – Dagmar Poláčková, *Umenie ako samoúčel: sen o absolútnom obraze*, in: Aurel Hrabušický (ed.), *Nové Slovensko: (Ťažký) zrod moderného životného štýlu 1918–1949* (kat. výst.), Slovenská národná galéria, Bratislava, s. 192–203. Autoři uvádějí práce těchto umělců: Ludovít Fulla, Mikuláš Galanda, Michal (Mihály) Staudt a Ludovít (Lajos) Kudlák. Ve slovenské literatuře bývá zmiňován ještě obraz Ester Šimerové Martinčekové *Kompozícia* (1935, Slovenská národná galéria). Viz např. Eudmila Peterajová, *Ester Martinčeková Šimerová*, Slovenská národná galéria, Bratislava, 1994, s. 27: „slovenské maliarstvo nemá druhú podobnú náročnú abstraktnú kompozíciu na princípe francúzskeho kubizmu.“

s viditelnou realitou a ani o něj neusilovali. Hana Rousová proto zvolila označení abstraktní tendence a jejím cílem bylo „zmapovat tehdejší specificky české směřování k abstrakci. Přesněji: malířské a sochařské postupy, založené nějakým způsobem na procesu abstrakce, na zhodnocení autonomie elementárních výtvarných prostředků směrem k různě pochopeným zákonitostem eliminace nepodstatných znaků a vztahů pojmově uchopitelné skutečnosti [...]. Jen výjimečně však tyto postupy vedly k sémanticky indiferentní formě.“⁸⁴ Její širší přehled rozrůzněných abstraktních tendencí třicátých let tak obsahuje kromě abstraktních děl i ta, v nichž jsou zřetelné odkazy k vizuální realitě, figurální nebo krajinné náměty, abstrahované předměty nebo antropomorfní znaky.

Mezi abstraktním a figurativním uměním, které od šedesátých let 20. století již nejsou chápány jako soupeřící, navzájem se vylučující protiklady, nelze vyznačit přesnou hranici. Z pohledu recipienta se mezi vyhraněnými oblastmi abstrakce a figurace nachází přechodné pásmo, v němž se tyto dva přístupy k zobrazování skutečnosti v různých poměrech překrývají a nelze jednoznačně identifikovat, který z nich je rozhodující. Označit umělecká díla za abstraktní nebo figurativní je pak vhodné nejen na základě formálních znaků a vizuálního dojmu, ale také po zohlednění záměrů a teoretických východisek tvůrce a kontextu jeho tvorby. Problematika takové klasifikace uměleckých děl nebo směrů se pak odráží v jejich recepci, kdy se názory dobových aktérů značně rozcházejí, jako například při hodnocení artificialismu Jindřicha Štyrského a Toyen. Sami umělci se od abstraktní malby výslovně distancovali a české avantgardní autority propagující jejich malířský směr opakovaně zdůrazňovaly zásadní odlišnost artificialismu od abstraktní malby. Výtvarná kritika, soustředící se více na umělecká díla než na nuance v teorii malířství poetismu, ovšem Štyrskému a Toyen vytýkala stejné nedostatky, jaké shledávala u abstraktních obrazů, nejednou ztotožnila artificialismus s orfismem a nacházela souvislosti s tvorbou Františka Kupky.⁸⁵

Ideálnímu schématu individuálního vývoje abstraktního malíře, jak ho reprezentují v první polovině 20. století například Vasilij Kandinskij a Piet Mondrian, se z českých umělců blížil jen František Kupka. Všichni tři malíři prošli procesem od akademického školení přes postupné osamostatňování malby od napodobování a závislosti na vizuální realitě až po úplné osvobození výtvarných prostředků a dosažení ideálu čisté malby, u níž

⁸⁴ Rousová, *Linie / barva / tvar* (pozn. 2), s. 10.

⁸⁵ O rozporech v recepci artificialismu a problematice vztahu české avantgardy k abstraktnímu umění pojednávají podkapitoly 5.1 a 5.2.

setrvali. V modernistické interpretaci bývají rezidua předmětů nebo figur objevující se znovu, i po úplném očištění a osvobození abstraktního obrazu od všech vazeb ke smyslově vnímané skutečnosti považována za nanejvýš problematickou, regresivní tendenci, jako například Kupkovo mašinstické období ve druhé polovině dvacátých let nebo Malevičův návrat k figurální malbě v roce 1928.

3.2 Zvláštní případ: František Kupka

Hlavním představitelem českého abstraktního umění dvacátých a třicátých let je nepochybně František Kupka (1871–1957).⁸⁶ Přestože trvale žil v Paříži, jeho profesní a osobní vazby s Prahou zůstávaly silné. Za významného umělce byl považován i v meziválečném Československu, jeho aktuální tvorba však zde zůstala málo známá. Český i německý tisk občas přinášel kritické komentáře, zprávy o Kupkových samostatných výstavách v pařížských galeriích, recenze jeho prvních monografií – francouzské od kritika a spisovatele Louise Arnould-Grémillyho (1922),⁸⁷ české od tanečního estetika a kritika Emanuela Siblíka (1928),⁸⁸ anotace a recenze Kupkovy knihy *Tvoření v umění výtvarném* (1923),⁸⁹ biografické medailony při příležitosti umělcových šedesátin, zprávy o Kupkových cestách do Prahy, dojmy z návštěv jeho ateliéru v Puteaux⁹⁰ a záznamy rozhovorů. O událostech a setkáních informovaly nejen specializované umělecké časopisy, ale i noviny a společenské revue.⁹¹

⁸⁶ Tato kapitola vychází z biografických údajů uvedených v publikacích: Vachtová (pozn. 11). – Meda Mladek – Margit Rowell, *František Kupka (1871–1957): A Retrospective* (kat. výst.), Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1975, s. 305–317. – Brigitte Léal (ed.), *František Kupka: La collection du Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2003, s. 194–216. – Jaroslav Anděl – Dorothy Kosinski (edd.), *František Kupka: Průkopník abstrakce, malíř kosmu* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1997, s. 19–37. – Anna Pravdová – Markéta Theinhardt (edd.), *František Kupka 1871–1957* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 2018, s. 206–223.

⁸⁷ Louis Arnould-Grémilly, *Frank Kupka*, Paris, Povolozky et Cie, 1922 (Quelques peintres). V dopisu Jindřichu Waldesovi ze 14. 4. 1922 se Kupka zmínil, že s monografií není spokojený, Archiv Národní galerie, nezpracovaný fond Jindřich Waldes.

⁸⁸ Emanuel Siblík, *František Kupka*, Praha, Aventinum, 1928 (Musaion; 8).

⁸⁹ František Kupka, *Tvoření v umění výtvarném*, Praha, SVU Mánes, 1923 (Dráhy a cíle; 11), z rukopisu ve francouzštině přeložila Věra Urbanová.

⁹⁰ Např. František Žákavec, František Kupka, *Národní listy* 62, 1922, č. 71, 12. 3., s. 11. – Bohumil Stanislav Urban, Kupkův orfismus (K návštěvě u malíře Frant. Kupky v Paříži v říjnu 1927), *Cesta* 10, 1928, č. 16, 28. 1., s. 247–248. – Miloslava Síssová, U Fr. Kupky, *Národní listy* 69, 1929, č. 96, 7. 4., s. 1–2.

⁹¹ Např. *Volné směry*, *Umění* (Štenc), *Veraikon*, *Hollar*, *Dílo*, *Moderní revue*, deníky: *Národní listy*, *Tribuna*, *České slovo*, *Lidové noviny*, *Národní osvobození*, *Lidové noviny*, *Československá republika*, *Polední list*, *Venkov*, *Prager Presse*, časopisy: *Rozpravy Aventina*, *Světovzor*, *Pestrý týden*, *Salon*, *Český svět*, *Domov*

Zdvořilé hodnocení díla převažující v žurnalistických žánrech bylo podpořeno oceněním Kupkovy činnosti během první světové války, kdy se nejprve jako dobrovolník účastnil bojů na západní frontě a po zranění se v letech 1915–1918 podílel na organizaci a propagaci zahraničního odboje jako předseda České kolonie ve Francii. Po válce se respektovanou osobností kulturního života stal díky zásluhám na vzniku republiky, jako spolupracovník nově založeného Památníku odboje v Praze⁹² a čestný člen významných pražských uměleckých spolků SVU Mánes a SČUG Hollar. [obr. 4] Ve dvacátých letech byl pak známý také jako profesor pražské Akademie výtvarných umění zajišťující stipendistům v Paříži úvod do francouzské kultury.⁹³ V rodné zemi si získal renomé jako vynikající grafik, kreslíř a ilustrátor, který se v Paříži na počátku 20. století prosadil s kresbami pro satirické časopisy a ilustracemi bibliofilských tisků. Tyto žánry ale Kupka považoval jen za prostředek obživy a vedlejší činnost, jejíž výsledky závisely na rozhodnutích nakladatele a nemohl je mít plně pod kontrolou. Umělcovo jméno zde bylo dobře známé, pozornosti ovšem unikala jeho poválečná tvorba. S ní se v podstatě mohli seznámit jen krajané, kteří vážili cestu do Paříže, ostatní byli odkázáni na reprodukce, vesměs černobílé.⁹⁴ Také Emanuel Siblík⁹⁵ se v první Kupkově monografii vydané v Praze zevrubně zabýval malířovou biografií od studia na pražské akademii po první dekádu v Paříži a během světové války a věnoval se více figurálním obrazům a ilustracím. Při výkladu o abstraktní malbě, kde si již nemohl vystačit s vyprávěcím postupem, Siblík převážně parafrázoval Kupkovy myšlenky a využil rozsáhlé citáty z jeho textů publikovaných v češtině nebo francouzštině.

a svět, Naše doba, Zvon: týdeník belletristický a literární.

⁹² Památník odboje byl zřízen v roce 1919 s úkolem dokumentovat československý odboj za první světové války, od roku 1929 se stal součástí Památníku osvobození. Ve sbírkách památníku (dnes Vojenského historického ústavu) byly uloženy Kupkovy návrhy vyznamenání, praporů, uniforem pro čsl. armádu a práce na papíře s figurálními náměty z vojenského života a bojišť. – Projevem úcty oficiálního i osobního charakteru je také busta *Podobizna prof. Františka Kupky* od Karla Kotrby (1927), bronzový odlitek zakoupil jak Památník odboje, tak Moderní galerie (1928). Kotrba se jako legionář účastnil bojů na západní frontě, studium sochařství dokončil až po první světové válce. Během studijního pobytu v Paříži v letech 1928–1929 navštěvoval Kupkovy přednášky.

⁹³ Viz též Antonín Matějček, *Almanach Akademie výtvarných umění v Praze, vydání ke stodvacátému pátému výročí založení ústavu 1926*, Praha, Akademie výtvarných umění, 1926, s. 104–105. – Platon Dějev, *Výtvarníci legionáři*, Praha, Čs. legionář, 1937, s. 151–155. – Heslo František Kupka, in: *Nový velký ilustrovaný slovník naučný*, sv. 11, Praha, [Gutenberg], 1931, s. 226–227. – mj. [Antonín Matějček], heslo František Kupka, in: *Ottův slovník naučný nové doby: dodatky k velikému Ottovu slovníku naučnému*, díl 3, sv. 2, Praha, J. Otto, 1935, s. 978–979.

⁹⁴ Např. obraz *Amorfa. Dvoubarevná fuga* byl v Československu zřejmě poprvé reprodukován až v roce 1928 v Kupkově monografii od Emanuela Siblíka (pozn. 88).

⁹⁵ Emanuel Siblík (1886–1941) vystudoval estetiku u Otakara Hostinského, specializoval se na taneční estetiku a kritiku. Ve dvacátých a třicátých let žil střídavě v Praze a v Paříži a vydal řadu biografických, historických a teoretických publikací o tanci. Zajímal se ale také o výtvarné umění a literaturu, vydal monografie o Františku Kupkovi, Jaroslavu Čermákovi a Josefu Mařatkovi.

Kupkovo dílo vznikající po roce 1911 bylo u nás ve dvacátých letech akceptováno jen s pochybnostmi nebo výhradami. V novinových a časopiseckých článcích se referenti často věnovali zlomu v roce 1912, kdy umělec středního věku opustil svou veřejně známou realistickou tvorbu a soustředil se na abstraktní malbu, respektive překvapivě popřel, zavrhnul či obětoval své dosavadní úspěchy a pro mnohé nepochopitelně skoncoval s napodobováním skutečnosti. Jen výjimečně si někteří kritikové povšimli kontinuity, například František Žákavec, jenž Kupkův ateliér v Puteaux navštívil na podzim roku 1921: „*Se stěn a štaflí vítají nás orfická plátna, dnešní Kupka. Nic než extase barev, kvetoucích na luzích nekonečna. Zrak se noří do mimozemského prostoru, kde vzplála barevná ohniska a kol nich se rozvířil tanec zářivých křivek. [...] Oko prostě hledí: není těl, věcí, tvarů, je jen rytmus, tanec linií a barev. A zde, v ucelené náladě atelieru oko ssaje rozkošivě toto umění barevné arabesky, ohnivě vznícené. Je to extase Březinova kosmického optimismu. [...] Je jisto, že malba je důsledek osobního vývoje. U jiného by byla omylem. [...] Je-li jeho orfismus slepou uličkou, vysvobodí se z ní sám. Zatím nám poskytl svou hudbou barev syté požitky, kterých snad by nebylo lze donekonečna obměňovati, ale které nezdaří se nám zcela neslovanské: ta radost ze zpěvnosti barev, z kterého to koutu umělcovy duše vyvěrá a zurčí?*“⁹⁶ František Kovárna nalézal souvislost Kupkových karikatur, ilustrací, raných symbolistních maleb a abstraktních obrazů jednoznačně umělcově mysticismu. Za všemi proměnami výtvarné formy spatřoval neměnný základ v jeho přetrvávajících mystických sklonech. Zároveň je považoval za příčinu umělcova „tragického nedostatku“, jímž měl byla absence bezprostředního vztahu k životu a současnosti.⁹⁷

Někteří kritikové, byť abstraktní malbu považovali za pochybný svérázný experiment, oceňovali Kupku jako silnou a inspirativní osobnost nebo oceňovali jeho nekompromisnost a důslednost při hledání podoby vlastního, radikálního malířského projevu nezávislého na napodobování přírody (např. Josef Čapek,⁹⁸ František Xaver Šalda,⁹⁹ Jaromír

⁹⁶ Žákavec (pozn. 90). Referenti se nemohli spoléhat na reprodukce, ale na své literární nadání a museli se vyrovnat s nelehkým úkolem přiblížit Kupkovy abstraktní obrazy slovně. V popisech často využívali poetické příměry a metafory, např. Jaroslav Jíra, František Kupka, *Národní osvobození* 1, 1924, č. 294, 25. 11., s. 4: „jeho plátna někdy budí někdy dojem harmonicky dekorativního chromatismu, jakési geometrie aplikované do malířství. Harmonicky sladěné plány řadí se a prohání v nejfantastičtějších útvarech, jaké míváte snad jen v polobdění, když otvíráte oční víčka po krásném snu, který ještě dozpívává ve vašem nitru, či vzpomínáte-li na cizokrajné motýle nádherných opálových barev.“

⁹⁷ František Kovárna, Kupkova monografie, *Volné směry* 26, 1928–1929, s. 234–236.

⁹⁸ Josef Čapek, František Kupka o umění, *Lidové noviny* 31, 1923, č. 636, 20. 12., s. 7: „Mám ke Kupkovi velký respekt právě pro tuto nesmlouvavost, s níž dovedl vyúčtovat se svou dřívější praxí i vírou, aby se cele oddal nové věci, jež je jeho vírou dnešní.“

⁹⁹ František Xaver Šalda, (Frant. Kupka), *Šaldův zápisník* 4, 1931–1932, č. 1 (září 1931), s. 46: „když se ho dotkl vnitřní hlas, touha, tvořit opravdu a po svém a nově, a on nechal úspěchů a peněz a šel oddaně za ním pro posměch, urážky, nepochopení. Kupka se odchýlil co nejradiálněji od kopírování přírodních skutečností

Pečírka¹⁰⁰). Jiní se zase domnívali, že jde jen o přechodné období a Kupka se navrátí ke konvenčním malířským námětům a ilustrační tvorbě. Na počátku třicátých let se již stávalo zřejmé, že Kupkova proměna nebyla dočasná, ale zásadní a trvalá, i přes mašinstické období druhé poloviny dvacátých let charakterizované návratem reálných předmětů do obrazu.

Česká výtvarná kritika postupně vzala na vědomí fakt, že se Kupka po dvou desetiletích soustavné práce přerušené jen první světovou válkou, k realistickému zobrazení nevrátí. V publicistice se ustálilo označení Kupky za zakladatele a hlavního představitele nového uměleckého směru – orfismu, příp. orfistické malby. K posunu v chápání jeho díla docházelo nejen díky respektu, který nakonec pozvolna získával v zahraničí, ale i v souvislosti s upevňující se pozicí abstraktního umění ve Francii. Do Paříže během dvacátých let přicházeli významní představitelé konstruktivismu, geometrické abstrakce a holandského neoplasticismu. Následkem politických represí zanikala ve druhé polovině dvacátých let v Sovětském svazu a na počátku třicátých let v Německu dosavadní centra avantgardních hnutí a šíření abstraktního umění napomohli umělci odcházející do emigrace. Hlavním městem mezinárodní avantgardy se stala kolem roku 1930 Paříž. V následujícím desetiletí vznikala nová centra abstraktního umění ve Švýcarsku, Itálii, Velké Británii, Švédsku, Dánsku a Spojených státech. V Paříži začali umělci věnující se abstraktní tvorbě vytvářet od konce dvacátých let programová sdružení profilující se jako opozice k surrealismu. Po relativních nezdarech a krátkém trvání skupin Cercle et Carré (1929–1930) a Art Concret (1930) se ve skupině s největší členskou základnou, Abstraction Création (1931–1936) sešli představitelé různých generací a proudů abstraktního umění – konstruktivisté, neoplasticisté, bývalí pedagogové Bauhausu, stoupcí přísně geometrické i biomorfni abstrakce, ale i solitérní osobnosti s různými individuálními přístupy. Ve výběru názvu skupiny se odrazily dvě základní koncepce abstraktního umění (*l'art non-figuratif*), jejichž koexistenci skupina zastřešovala a jež zakladatelé skupiny považovali za rovnocenné. Termín *abstraction* označoval tvorbu založenou na postupném abstrahování přírodních

a ve svém ‚orfismu‘ [...] stvořil malbu čistoty abstraktně hudební. Budiž tato cesta schůdná nebo ne, je to zcela lhostejné; zůstává stále velký mravní i umělecký příklad v době dnešní nevýslovné bídě intelektuální i charakterové.“

¹⁰⁰ Jaromír Pečírka, František Kupka, *Prager Presse* 9, 1929, č. 3, 3. 1., s. 7. – Idem, František Kupka, *Prager Presse* 11, 1931, č. 258, 23. 9., s. 8. Pečírka Kupku vnímal jako výjimečnou a zároveň komplikovanou uměleckou osobnost, jeho abstraktní tvorbu považoval za pozdní výhonek vídeňské secese a čistě dekorativní záležitost. Přesto uznával, že jeho obrazy jsou nabitý neznámou, znepokojující silou a podstatu abstraktního umění se snažil čtenářům srozumitelně přiblížit.

forem (*l'évolution abstractive*), *création* zase přístup vycházející výlučně z geometrického řádu (*création directe*).¹⁰¹

Pro Kupku byl vznik sdružení, které mělo v programu zejména organizovat „výstavy děl nefigurativního umění, obecně nazývaného umění abstraktní, tj. uměleckých děl, která nejsou ani kopií ani interpretací přírody“,¹⁰² zadostiučiněním, veřejným potvrzením uměleckého přesvědčení a uznání statusu zakladatele abstraktního umění, jak napsal pár měsíců po jeho založení v dopisu Jindřichu Waldesovi: „Velkým vzružením pro mne bylo vidět v poslední době utvoření se spolku umělců, kteří zcela fanaticky hlásají, že se nesmí nic dle přírody malovat ani cokoliv představovat. Že se musí dělat čisté umění. To pro mne je ohromný úspěch, neboť se to může brát jako potvrzení ideí jež již po 19 let hájím a uplatňuji. Tak myslím že nezemřu jako nepochopený a skoro mučedník pro přesvědčení, a že teprv po mé smrti, snad dost dlouho potom bych teprve byl oceněn –. V Praze se o tom ještě moc neví ale přijde to, že tam budou lidé, kolégové také říkat: No tak vida, Kupka měl předce pravdu.“¹⁰³ Kupkovi bylo nabídnuto předsednictví v Abstraction Création, ale ze zdravotních důvodů nabídku odmítl a stal se členem výboru. Ve skupině setrval do září 1934, v tomto roce skupinu opustili také Hans Arp, Sophie Taeuber-Arp, Piet Mondrian, Jean Hélion, Alexander Calder a další umělci. Skupinových výstav uspořádaných ve výstavním sále na adrese 44, avenue de Wagram se Kupka nezúčastnil, svoji koncepci abstraktního umění prezentoval pouze prostřednictvím příspěvků v prvních třech vydáních časopisu *Abstraction Création, art non-figuratif*.¹⁰⁴ Obětí permanentního nedostatku finančních prostředků omezujícího výstavní a publikační aktivity skupiny se stala i publikace o Kupkovi, která byla zařazena v plánované edici uměleckých monografií.¹⁰⁵ Skupina Abstraction Création se stala jakousi mezinárodní základnou pro šíření abstraktního umění. Členové skupiny žijící v zahraničí se snažili udržovat kontakty s pařížským ústředím

¹⁰¹ *Abstraction Création, art non-figuratif* 1, 1932, s. 1. Výbor sdružení se zde vyjádřil i k obtížím při výběru názvu: „Tato slova jsme vybrali pro označení naší skupiny a činnosti, protože jsme nenašli žádná jiná méně nejasná nebo méně sporná.“ – Kupkův názor na zvolený název zprostředkovává rukopisná poznámka publikovaná in: Gladys C. Fabre – Norbert Nobis (edd.), *Abstraction Création 1931–1936* (kat. výst.), Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster – Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1978, s. 52.

¹⁰² Abstraction Création, association artistique fondée le 15 février 1931: Statuts (čl. 1 stanov skupiny Abstraction Création).

¹⁰³ Dopis Františka Kupky Jindřichu Waldesovi z 9. 6. 1931, Archiv Národní galerie, nezpracovaný fond Jindřich Waldes. Kupka k dopisu přiložil list se stanovami skupiny Abstraction Création a list s projektem skupinového časopisu.

¹⁰⁴ Kupkovy texty spolu s reprodukcemi maleb nebo kreseb byly otištěny v letech 1932–1933, viz František Kupka, [L'essentiel dans mon attitude?], *Abstraction Création, art non-figuratif* 1, 1932, s. 23. – Idem, [Les complexes d'organismes vivantes...], *Abstraction Création, art non-figuratif* 2, 1933, s. 25–26. – Idem, [L'art, habileté de saisir la Nature?], *Abstraction Création, art non-figuratif* 3, 1934, s. 28.

¹⁰⁵ Fabre – Nobis (pozn. 101), s. 13.

a v domácích podmínkách navazovat na skupinový program. Vytvořili tak mezinárodní síť, kterou ale zanedlouho zničila druhá světová válka. Vliv a recepce mezinárodních skupin prosazujících v Paříži s velkými finančními obtížemi a za malého zájmu publika abstraktní umění byly v Československu minimální. Jedinou výjimku představovali malíři František Foltýn a Jiří Jelínek, členové skupiny Abstraction Création, a nezdařený pokus několika členů Sdružení výtvarníků v Praze o navázání spolupráce se skupinou a uspořádání společné výstavy v roce 1931. Pražská avantgarda se ve výtvarném umění a literatuře na počátku třicátých let začala orientovat jiným směrem, na francouzský surrealismus, a přikláněla se ke schematickému chápání surrealismu a abstraktního umění jako vyhraněné polarity.

U Františka Kupky převažovalo zklamání z nedostatečného pochopení jeho abstraktní tvorby a nedocení jeho přínosu pro vývoj moderního malířství. V českých publikacích byl sice ve třicátých letech označován za zakladatele abstraktního umění a jeho jméno se často uvádělo spolu se jménem známějšího Vasilije Kandinského, tato charakteristika se ale vžila spíše mechanicky. Opomíjení, jednostranné chápání nebo povrchní hodnocení postihovalo abstraktní umění všeobecně, jako tendenci moderního umění bez hlubšího vztahu k tuzemské umělecké scéně. Případ Františka Kupky je ovšem ve srovnání s ostatními českými umělci inklinujícími k abstraktnímu vyjádření, z nichž u mnoha ohlas nepřesáhl úzký okruh přátel a spřízněných osobností, výjimečnou různorodostí druhů a aktérů dobové recepce, přestože byla provázena nepochopením a paradoxy. Proměny ve vnímání a interpretaci Kupkova díla v různých historických, politických a kulturních kontextech v první polovině 20. století, tj. v období od podceňovaných počátků abstraktního umění po jeho poválečný rozmach ve Spojených státech i západní Evropě a vyhocení polarity abstraktního a figurativního umění, jsou tak obsáhlým tématem, že podrobná analýza přesahuje možnosti této disertační práce.¹⁰⁶ Dále se proto zaměříme jen na některé aspekty recepce Kupkovy abstraktní tvorby – na termín orfismus, jímž byla běžně označována, na přijetí Kupkových teoretických textů, na uvedení jeho maleb na reprezentativních výstavách v Praze a v zahraničí a také na Kupkův vliv na české studenty přijíždějící do Paříže.

¹⁰⁶ Souhrnné studie o recepci Kupkova díla publikovali např. Arnauld Pierre, *De l'orphisme à l'abstraction: La réception de Kupka dans l'entre-deux-guerres*, *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* 1995, s. 249–267. – Andrei Nakov, *Jenseits des Realismus: die fortuna critica von Frank Kupka* „idealistischem“ und „geistigem“ Werk, in: *Frank Kupka: Die andere Realität* (kat. výst.), Galerie Gmurzynska, Köln am Rhein, 1995, s. 21–30. – Dorothy Kosinski, *Přijetí Kupky: Totožnost a odlišnost*, in: Jaroslav Anděl – Dorothy Kosinski (edd.), *František Kupka: Průkopník abstrakce, malíř kosmu* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1998, s. 98–112. – Friedmann Malsch, *Sur la réception de l'œuvre de František Kupka*, in: *František Kupka: la collection du Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2003, s. 30–33.

O novém uměleckém směru, který pojmenoval *orfismus*, poprvé mluvil podle zaznamenaných osobních svědectví Guillaume Apollinaire před Kupkovými obrazy na výstavě Salon de la Section d'Or v říjnu 1912. Zajímal se o něj do začátku roku 1914, mezitím se Apollinairova neurčitá definice i jeho seznam orfistů postupně proměňovaly.¹⁰⁷ Do estetiky orfismu promítnul své zájmy o orfický mýtus a představu o souvislosti uměleckých druhů a čistém umění, které nepřebírá prvky z viditelné skutečnosti. S básnickým osobním, krátkodobým projektem se ale umělci příliš neztotožňovali. Po první světové válce, jejíž následky byly pro Apollinaira osudné, se termín orfismus oproštěný od subjektivních poetických rysů vžil jako označení pro tvorbu umělců první generace abstraktního umění, paušalizovaný se rozšířil také jako synonymum pro abstraktní umění.

Kupka se proti označení „orfista“ ohrazoval již v roce 1913, kdy orfismus vzbudil nejvíce pozornosti kritiků i publika na jarním Salonu nezávislých.¹⁰⁸ Obvykle zdůrazňoval svou nezávislost a distancoval se od současných uměleckých směrů a kolektivů, které je prosazovaly. V meziválečném období byl přesto považovaný za zakladatele a hlavního představitele orfismu a spojení jeho jména s orfismem upevnili ve dvacátých letech autoři malířových monografií a biografických přehledů.¹⁰⁹ Na rozdíl od mnohých publicistů ho nepřejímali nekriticky jako pouhou stylovou nálepkou doprovázenou často také s neuváženými spekulacemi o přepisu hudby v malířství a o muzikálním charakteru orfistické malby. Arnould-Grémilly při zahájení Kupkovy výstavy v Galerie Povolozky v červnu 1921 pronesl přednášku *De l'Orphisme à propos des tentatives de Kupka*, jež se s pozměněným názvem „L'Orphisme“ et les tentatives de F. Kupka stala základem první monografie.¹¹⁰ Uznával, že „Kupka je orfistou proti své vůli.“¹¹¹ a zároveň hledal odpověď na otázku, zda je Kupka opravdu orfistický malíř. Nejednoznačnými odpověďmi ji průběžně problematizoval a orfismus spojoval mimo jiné s dobově populárními etnickými stereotypy o muzikálním založením slovanských umělců a lyrismu. V následujících letech již zažitý

¹⁰⁷ Historickým kontextem vzniku orfismu i jeho pozdějším fungováním se zabýval Pierre Brullé, *Orfismus na křižovatce směrů*, in: Musilová (pozn. 16), s. 52–62.

¹⁰⁸ Dopis Františka Kupky Andrému Warnodovi z března 1913, in: *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* 1995, s. 263.

¹⁰⁹ Siblík (pozn. 88), s. 27–28. – G. T. [Georges Turpin], heslo Kupka (Frank ou François), in: René Édouard-Joseph (ed.), *Dictionnaire biographique des artistes contemporains, 1910–1930*, Paris, Art & Édition, 1931, sv. 2, s. 284–288. – Arnould-Grémilly (pozn. 87).

¹¹⁰ Přednáška vyšla nejprve jako časopisecký článek: Louis Arnould-Grémilly, *De l'Orphisme à propos des tentatives de Kupka*, *La Vie des lettres* 7, 1921, s. 670–686, knižně v roce 1922. Části textu vyšly v češtině: idem, *Orfismus a pokusy Fr. Kupky*, *Veraikon* 9, 1923, č. 5–6, s. 56–61.

¹¹¹ Arnould-Grémilly (pozn. 87), s. 40.

termín Kupka příležitostně akceptoval.¹¹² V českém tisku se k orfismu nejkritičtěji a nejobsáhleji vyjádřili Kupkův vrstevník a zakladatel časopisu *Moderní revue* Arnošt Procházka a z avantgardní perspektivy o třicet let mladší Karel Teige v revue *ReD*.¹¹³ Zdá se, že poměrně otevřený postoj k abstraktnímu umění zaujímali čeští pedagogové, kteří usilovali o modernizaci prvorepublikové výtvarné výchovy a vstřebávali podněty z nejrůznějších moderních uměleckých směrů. Například Zdeněk Louda, zakladatel a redaktor odborného časopisu *Nové směry*, publikoval kompilaci z Teigeho článku a Siblíkovy monografie doplněnou svým komentářem, aby upozornil na závažné pokusy o novou koncepci výtvarné tvorby, které mohou inspirovat pedagogy při nepopisném využívání barvy a odklonu od tradiční výuky kreslení podle skutečnosti.¹¹⁴

V roce 1923 SVU Mánes vydal Kupkův spis *Tvoření v umění výtvarném*, na jehož rukopisu malíř pracoval již před první světovou válkou. Teoreticky v něm zdůvodnil vznik abstraktního umění a shrnul osobní zkušenosti s výtvarnými prostředky a technikami i názory na psychiku umělce. Výklad opíral o poznatky načerpané při samostudiu fyziologie, optiky a psychologie, čerpal také z filozofie a dějin umění včetně starověkých kultur a arabského umění. V Praze ale kniha připomínající malířský traktát neměla očekávaný ohlas.¹¹⁵ František Kupka věřil, že se mu publikováním vlastního uměleckého programu podaří změnit mylný pohled českých umělců na uměleckou tvorbu a doufal, že prosazováním nového umění nezávislého na přírodě, ale vytvářeného se stejnou logikou jako příroda, zásadně přispěje k výchově mladé umělecké generace. Předpokládal, že mu kritika „*zcela jistě bude vytýkat nedostatek smyslu pro lyrismus*“, kterého je podle něj v umění zatím přespříliš.¹¹⁶ Kritikové však na knihu reagovali spíše výjimečně. Mizivý vliv Kupkovy teorie abstraktního umění bývá připisován přibližně desetileté prodlevě mezi jejím koncipováním a vydáním knihy, která v roce 1923 působila již zastarale. Jistou roli hrála i skutečnost, že

¹¹² Např. František Kupka v Praze [rozhovor s Františkem Kupkou], *Světovzor* 36, 1936, č. 2, 9. 1., s. 19: „*Vytvořil jsem si malbu úplně novou, nepřihlížející k žádné kulturní osnově s výjimkou řecké, „malbu abstraktní“, orfismus.*“ V tomto roce ale v jiném rozhovoru pro tisk uvedl: „*Orfismus? Příznávám, že jsem v ten termín nikdy nevěřil.*“ Miloslava Síssová, S Fr. Kupkou pod plátany Elysejských polí, *Národní listy* 76, 1936, č. 216, 8. 8., s. 1–2, cit. s. 1.

¹¹³ Hubert Cyriak [Arnošt Procházka], *Orfismus, Moderní revue* 28, 1922, č. 10–12, s. 293–299. – Karel Teige, *Orfismus, ReD* 2, 1928–1929, č. 5, s. 159–164.

¹¹⁴ Zdeněk Louda, *Orfismus, abstraktní a absolutní malířství, Nové směry* 2, 1928–1929, s. 101–102. Emanuel Siblík v monografii používal pro Kupkovu tvorbu označení absolutní malířství.

¹¹⁵ Příznivou recenzi Kupkovy knihy napsal František Žákavec, *Malířovo Credo, Národní listy* 63, 1923, č. 355, 29. 12., s. 4. Kupku charakterizoval jako „*samorostlého myslitele*“. Negativní recenze publikovali Josef Čapek (pozn. 98) a František Xaver Harlas, *František Kupka, Tvoření v umění výtvarném, Zvon* 24, 1924, č. 17, s. 237.

¹¹⁶ Dopis Františka Kupky Antonínu Matějčkovi z 16. 9. 1923, Archiv Národní galerie v Praze, fond Antonín Matějček, karton 2, přijatá korespondence, př. č. AA 3571.

Kupkova abstraktní malba byla v Československu prakticky neznámá a zprostředkovávaly ji převážně černobílé reprodukce.¹¹⁷

Na vydání knihy *Tvoření v umění výtvarném* zpočátku spolupracoval Antonín Matějček působící od roku 1920 jako profesor dějin umění a kultury na Akademii výtvarných umění v Praze. Začal Kupkům francouzský text překládat do češtiny, ale překlad nedokončil a tento úkol převzala Věra Urbanová. Kupka ho také bez výsledku požádal o napsání úvodu.¹¹⁸ Dochované dopisy Františka Kupky Antonínu Matějčkovi dokládají že se mezi nimi rozvinulo vřelé přátelství.¹¹⁹ Kupka si Matějčka velmi vážil jako historika umění, Matějček zase napsal několik fundovaných biografických přehledů Františka Kupky pro různé publikace,¹²⁰ v odborných článcích se ale věnoval výhradně jeho figurální ilustrační tvorbě.¹²¹ Kupka ilustrování považoval jen za vedlejší činnost za účelem obživy, a tak by zřejmě býval uvítal, kdyby se Matějček zajímal více i o jeho abstraktní dílo: „*A jakým by bylo štěstím nejen pro mne ale pro celý směr abstraktního (či absolutního malířství a třeba i orphismu) v malbě, kdybyste věnoval tu samou pozornost tomuto tvoření jako jste jí věnoval mým ilustracím. Nebudete to jednou litovat? Já sám držím pevně svoje přesvědčení pomalu již 20 let a teď s přidružením se mně holandských neoplastiků jsem se stal tak silným, že jsem objeven jako obroditel, otec budoucí malířské tvorby. Tatík Hynais ve mně viděl stále jen ilustrátora [...]*.“¹²²

Přestože Josef Čapek Františka Kupku respektoval, přiznal, že dlouho nečetl „*takové knihy o umění [...], která by tolik podněcovala k nesouhlasu i k odporu a uváděla přímo do*

¹¹⁷ Tento důvod zdůrazňoval Antonín Matějček: „*Česká veřejnost, která neměla příležitosti býti svědkem Kupkova úsilí o malířský projev ve smyslu jeho nové víry, nemohla vniknouti v knihu, jejíž vlastní smysl mohl pochopiti jen čtenář Kupkových děl znalý. Odtud malý ohlas spisu, v němž se pokusil poprvé český umělec o nástin teorie umění, odpovídající soudobému úsilí o nové umění.*“ A. M., Dvě knihy o českých umělcích, *Umění* 2, 1929, s. 357–358.

¹¹⁸ „*Dnes přicházím již s prosbou: uvolte se napsati úvod. Tam by jste ovšem mohl projeviti Vaše osobní stanovisko – a snad i částečně přistoupiti na moje přesvědčení že v umění je duševní mechanika umělcova důležitější než jeho přízpůsobování se k zásadám hlásaným.*“ Dopis Františka Kupky Antonínu Matějčkovi z 22. 2. 1922, Archiv Národní galerie v Praze, fond Antonín Matějček, karton 2, přijatá korespondence, př. č. AA 3571.

¹¹⁹ Dopisy Františka Kupky Antonínu Matějčkovi 1920–1931, Archiv Národní galerie v Praze, fond Antonín Matějček, karton 2, přijatá korespondence, př. č. AA 3571.

¹²⁰ Matějček (pozn. 93). – A. M., Dvě knihy o českých umělcích, *Umění* 2, 1929, s. 357–358. – Idem, Šedesátiny Františka Kupky, *Umění* 5, 1931–1932, s. 45–46. – mj., heslo František Kupka, in: *Ottův slovník naučný nové doby: dodatky k velikému Ottovu slovníku naučnému*, díl 3, sv. 2, Praha, J. Otto, 1935, s. 978–979.

¹²¹ Antonín Matějček, Kupkova ilustrační grafika, *Ročenka Štencova grafického kabinetu 1919*, Praha, Jan Štenc, 1919, s. 47–92. – Idem, Kupkům Prométheus, *Umění* 3, 1930, s. 125–134. – Idem, Neznámé ilustrační dílo F. Kupky, *Umění* 5, 1931–1932, s. 241–245.

¹²² Dopis Františka Kupky Antonínu Matějčkovi z 16. 9. 1931, Archiv Národní galerie v Praze, fond Antonín Matějček, karton 2, přijatá korespondence, př. č. AA 3571.

zuřivosti.“¹²³ Považoval v zásadě za správnou Kupkovu ústřední myšlenku o nemožnosti a nesmyslnosti objektivního napodobování přírody, které je třeba opustit a vytvářet umělecká díla, která jsou svébytným, nezávislým organismem, nicméně Čapkovy námitky ke koncepci a stylu knihy byly závažné. Kromě nepřehlednosti textu s mnoha nepodstatnými odbočkami a rozvleklosti úvah Kupkovi po obsahové stránce vytýkal zejména rozbujelý materialismus, přehnané zaměření na laické poznatky z fyziologie, jejímž výsledkem je redukce duševní činnosti umělce na fyziologické procesy a opomíjení duchovních aspektů tvorby. Domníval se také, že Kupka nesprávně chápal vztah umění a přírody a mylně zvolil za výchozí bod svých bod otázku mizeze. Podle Čapka nebylo totiž vůbec základem umění napodobování, ale především soutěž se skutečností a umělec se měl zabývat spíše lidskými a duchovními hodnotami než přírodou.¹²⁴ Zatímco Josefa Čapka v tomto případě rozčiloval Kupkův materialismus, většina kritiků mu vytýkala mysticismus přezívající v abstraktní malbě (např. František Kovárna, Jaromír Pečírka). Na Kupkovu rozporuplnou povahu jako na významný zdroj nedorozumění při interpretaci jeho díla upozornila Ludmila Vachtová a malíře charakterizovala jako „mystického materialistu“.¹²⁵

V listopadu roku 1926 František Kupka vydal v Paříži vlastním nákladem grafické album *Čtyři příběhy bílé a černé* (*Quatre histoires de blanc et noir gravées par Frank Kupka*), v němž prostřednictvím čtyř sérií dřevorezů představil morfologii své dosavadní abstraktní tvorby a úvodním textu shrnul principy svého pojetí abstraktního umění. Základní teze, které rozpracoval v knize vydané v Praze v roce 1923 podrobně a s mnoha zvláštními exkurzy, zde zkoncentroval do podoby jednostránkového manifestu, který měl znovu posloužit jako pádná obhajoba abstraktního umění.¹²⁶ Vydání grafického cyklu ale skončilo finančním nezdarem, jako prostředek k propagování abstraktního umění kvůli malému

¹²³ Čapek (pozn. 98).

¹²⁴ Ibidem: „Trýzeň však je v metodě, jakou Kupka své poznatky podává, v jeho způsobu myšlení a vyjadřování. Kupka je zamořen naturalistickým a realistickým vzdělanectvím, všechno poznávání redukuje na fyziologii [...], zato však se vyslovuje horším stylem se zbytečnými nesrozumitelnostmi a zmatanostmi, jimiž je jeho kniha přeplněna [...].“ – „Tak všechn vzlet knihy se dusí ve vzbujelém materialismu, ve fyziologii a v přírodě, co umění samo zůstává tu nějak stranou a je náramně nevýmluvné a němé. Mluví jen autor, a to velmi temperamentně a hojně, s ustavičnými odbočkami a poznámkami, které je mrzuto čísti, protože se rovněž v nich ničeho podstatného nedovíme.“

¹²⁵ Ludmila Vachtová, Zur anderen Realität mit universellem Anspruch, in: *Frank Kupka: Die andere Realität* (kat. výst.), Galerie Gmurzynska, Köln am Rhein, 1995, s. 8–20.

¹²⁶ Kupka se v dopisu malíři a grafikovi Antoinu-Pierru Gallienovi z 15. 9. 1926 přímo zmínil o manifestačním charakteru úvodního textu, na kterém právě pracoval: „Text od základů snad patnáctkrát přepsaný. Zdá se mi stále ještě příliš dlouhý, ale přesto nezbytný pro to, abych v něm obhájil princip a vzbudil zájem lidí zajímajících se o umění. A potom, chtěl jsem stůj, co stůj využít příležitost k tomu, abych textu vtisknul podobu jakéhosi manifestu.“ Cit. dle: Arnauld Pierre, *Čtyři příběhy bílé a černé: Bílá a černá v díle Františka Kupky*, in: *Příběhy bílé a černé: hommage à Aurelie Nemours* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, s. 26–37, cit s. 30.

ohlasu selhal. Český překlad tohoto Kupkova textu začlenil Emanuel Siblík do textu monografie vydané v roce 1928. Bez autorské grafické úpravy však manifest abstraktního umění v Siblíkově knize zanikl a pozbyl účinku.¹²⁷

Československá republika během dvacátých a třicátých let usilovala doma i na prestižních mezinárodních přehlídkách v zahraničí manifestovat vysokou úroveň své umělecké scény a vztah ke kulturním hodnotám prostřednictvím velkorysých výstavních souborů bilancujících vývoj umění 20. století. Prezentace moderní výtvarné kultury a uměleckého řemesla měly svědčit o kulturní vyspělosti nového středoevropského státu srovnatelné se západní Evropou. Abstraktní umění, které v rozsáhlých výstavních projektech představovaly pouze obrazy Františka Kupky, bylo okrajovým jevem a nemělo žádný zvláštní význam pro státní nebo národní kulturní reprezentaci. Kupkova díla do nich byla zařazována spíše shodou okolností a díky specifickým osobním kontaktům než na základě široké shody o významu a přínosu jeho tvorby pro umění v Československu.

Kupkovy abstraktní obrazy se ve službách státní reprezentace objevily neplánovaně, v úloze interiérové dekorace v československém pavilónu na Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes v Paříži v roce 1925, jak upozornila Hana Rousová.¹²⁸ Dva obrazy z autorova majetku, *Příběh o pesticích a tyčinkách I*, (1919–1920, dnes Národní galerie v Praze) a *Studie k Mluvě kolmic* (1911–1920, dnes Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid), byly do expozice doplněny pravděpodobně na poslední chvíli, až během instalace jako výzdoba zákoutí naaranžovaného z luxusního masivního sedacího nábytku a stolku. Kupkovy malby, aniž by byly označeny popiskem se jménem autora, se pravděpodobně doslova ztrácely v honosné expozici přeplněné ukázkami nejlepšího československého řemesla a bohatého dekoru typického pro národní styl.¹²⁹ Tento typ prezentace abstraktního obrazu jako by přímo demonstroval převládající dobové chápání abstraktního umění jako pouhé dekorace nebo ornamentu. Jeho jediným ospravedlnitelným účelem pak může být výzdoba stěny v podobě závěsného obrazu v soukromém interiéru, nebo nástěnné malby ve veřejném prostoru. V tomto smyslu se vyjádřil o Kupkových malbách například Richard Weiner v recenzi výstavy v Galerie La Boétie v roce 1924: „*jsme dokonce oprávněni k pochybám o tom, lze-li tyto barvy ,na svobodě‘ vůbec ještě řaditi do umění výtvarného.*

¹²⁷ Siblík (pozn. 88), s. 34–35.

¹²⁸ Rousová (pozn. 6), s. 84–87. Kupkovy obrazy nebyly uvedeny v oficiálním katalogu československé expozice, jejich vystavení dokládá pouze fotografická dokumentace expozice.

¹²⁹ Názor Františka Kupky na československou expozici neznáme, Antonínu Matějčkovi se v dopisu z 1. 6. 1925 jen zmínil, že „*výstava dekorativního umění je zajímavá.*“ Archiv Národní galerie, fond Antonín Matějček, karton 2, přijatá korespondence, př. č. AA 3571.

A dodám hned, že vyslovení této pochybnosti neznamena nikterak [...], že mě výstava odpuzuje. Naopak, dojem z ní je dokonce lahodný, a třeba bych neprazil po majetnictví některého z Kupkových pláten (netroufám si napsati obrazů), jsem nicméně jist, že by mě intimní a trvalé sousedství s kterýmkoliv z nich nebylo sousedství obtížným. Ale lahoda, kterou tu pocítujeme, sotva se liší od té, která se nás zmocňuje při pohledu na duhu, světelný lom, vír prachu, v němž si pohrává paprsek, interferenční kroužky či hromadu skvělých a pestrých látek. Takže [...] Kupkovo umění, které si zakládá na své spiritualitě, niternosti a metafysických základech, působí rovnou a výlučně na mysl nejprimérnější, nejvíce sensualistický, a řekl bych nejhrubší: zrak.“¹³⁰

Koncepce výstavy Sto let českého umění 1830–1930, kterou uspořádal SVU Mánes na konci roku 1930 u příležitosti otevření nové spolkové a výstavní funkcionalistické budovy, nebyla ovlivňována požadavky kladenými na oficiální reprezentaci. Slavnostní přehlídka vývoje českého výtvarného umění od romantismu po nejnovější tendence sestávala převážně ze zápůjček ze soukromých sbírek zahrnovala jak představitele národní tradice počínaje generací Josefa Mánesa, tak nejmladší umělce. Jediným zástupcem abstraktní malby byl František Kupka,¹³¹ od roku 1919 čestný člen SVU Mánes, datem narození náležející ke generaci, která se ve spolkové činnosti začala uplatňovat v devadesátých letech 19. století (např. Jan Preisler, Antonín Slavíček, Ladislav Šaloun, Jan Kotěra).¹³² [obr. 5]

Z dochované korespondence Františka Kupky s Antonínem Matějčkem (1920–1931) a Jindřichem Waldesem (1919–1936) vyplývá, že během dvacátých a třicátých let se v SVU Mánes vícekrát jednalo o umělcově samostatné výstavě v Praze. Zdá se, že Kupka na počátku dvacátých let, kdy se vracel k malování a k výtvarným problémům rozpracovaným před válkou, nejevil velký zájem o veřejnou prezentaci abstraktní malby a důležitější pro něj byla soustředěná práce v ateliéru. Zároveň ho zřejmě odrazovaly reakce pražské umělecké scény, kterou vnímal velmi kriticky a se značnou podezíravostí, jak napsal Antonínu Matějčkovi 5. 11. 1921: „Výstavu mi spolek Mánes také připomíná. Já na vystavování

¹³⁰ R. W. [Richard Weiner], Výstava Františka Kupky v Paříži, *Lidové noviny* 32, 1924, č. 571, 14. 11., s. 7.

¹³¹ Vystaveny byly dva obrazy ze sbírky Jindřicha Waldese: *Neodbytná bílá čára* (1913–1923, dnes Národní galerie v Praze) a *Ocel pije I.*, (1927, dnes soukromá sbírka). Viz *Sto let českého umění 1830–1930*, 153. výstava S.V.U. Mánes (kat. výst.), Mánes, Praha, 1930, s. 39. Viz též dopis Františka Kupky Jindřichu Waldesovi ze 14. 8. 1930: „Milý a vážený příteli, skutečně nevím, jak bych se Vám odměnil za Vaše laskavosti jinak než prosbou, abyste přijal tyto dvě malby, které se Vám za Vaší návštěvy v mé dílně zalíbily. ‚Le trait obsédant‘ je z roku 1919 a ‚L’acier boit‘ je z nejposlednější doby, nevím ani sám udělal-li jsem pokrok tím, že jsem se vrátil k materiálnosti námětu. Ale doufám, že i v této druhé malbě je viděti že to je napřed malba a pak teprve záležitost myšlenkového programu.“ Archiv Národní galerie, nezpracovaný fond Jindřich Waldes.

¹³² František Kupka se zúčastnil již v letech 1900 a 1903 třetí a sedmé výstavy SVU Mánes v Praze.

nejsem, myslím, že dobré dílo vyžaduje dlouhou dobu než se vykrystalisuje. [...] A do Prahy se mi – abych řekl pravdu – ani nechce, vím co tam to plebejství je schopno a co můžou skomplotovat ti (nejslabší) umělci. Kdybych alespoň mohl být přítomen abych se mohl hájit [...]. Patrně také ještě počkám – a nebo vůbec nikdy nic nepošlu, tak si ušetřím rozčilování se.“¹³³ Podobně se vyjádřil i 12. 6. 1922 v odpovědi na přátelský dotaz předsedy Jednoty umělců výtvarných Ladislava Šalouna, jestli by měl zájem uspořádat v Praze výstavu: „Vystavovati pro mne samého je hrozně vedlejší věci. [...] Já se zatím biju s problémy v dílně. Výstavu v Praze jsem už odřekl několikrát, proč konečně do toho vosího hnízda strkat nos?“¹³⁴

Na jaře v roce 1930, když Kupka přijel na několik týdnů do Prahy, se mluvilo o retrospektivě v nové budově SVU Mánes, plánované pravděpodobně u příležitosti umělcových šedesátin. Tehdy se propagace samotářského malíře, jenž s veřejnou prezentací váhal, ale zároveň doufal ve výraznější ocenění svého díla, ujal jeho mecenáš a přítel, jeden z nejúspěšnějších prvorepublikových podnikatelů, Jindřich Waldes. **[obr. 6]** Do své vily ve Vršovicích pozval výtvarné redaktory českých novin a uspořádal pro ně setkání s umělcem. Kromě prohlídky děl z Waldesovy sbírky si vyslechli Kupkovu krátkou přednášku, po níž se rozproutila diskuze.¹³⁵ Není známo, jestli měl tento odpolední čaj u Waldesů nějaký konkrétní efekt. Očekávaná výstava se zatím neuskutečnila a Kupka se raději dál věnoval malbě: „*Ohledně výstavy v Praze to je stále v latentním stavu. Já sám na ní nespěchám, neboť příliš cítím, jak je nutno prokontrolovat každý obraz a nespěchat s pustěním jej do světa.*“¹³⁶ Četné novinové a časopisecké články ve zdvořilém tónu otištěné v souvislosti s malířovým životním jubileem v roce 1931 jen upevnily stávající stav. V rodné zemi, kde měl Kupka naposledy samostatnou putovní výstavu satirických kreseb v letech 1905–1906 bylo známé jeho jméno, dílo nikoliv.

Průmyslník Jindřich Waldes, s nímž se Kupka setkal poprvé v roce 1919, nejenže sbíral jeho obrazy, kresby a ilustrace a byl jeho nejvýznamnějším sběratelem

¹³³ Dopis Františka Kupky Antonínu Matějčkovi z 5. 11. 1921, Archiv Národní galerie, fond Antonín Matějček, karton 2, přijatá korespondence, př. č. AA 3571.

¹³⁴ Pařížský dopis, *Dílo* 16, 1921–1922, č. 8–10, s. 175–176, cit. s. 176.

¹³⁵ Viz např. ma., Kupka v Praze, *Lidové noviny* 38, 1930, č. 187, 12. 4., s. 5. – E. S. [Emanuel Siblík], Malíř Kupka v Praze, *Rozpravy Aventina* 5, 1929–1930, č. 33, 8. 5. 1930, s. 424–425. – V nezpracovaném osobním fondu Jindřicha Waldese v Archivu Národní galerie v Praze je uložen neoznačený strojopis začínající větou „*Jsem štasten, že mohu říci několik slov o otázkách umění právě, když jsem hostem tak mocného tvůrce továren a velkého milovníka a sběratele českých uměleckých děl, jako je můj dávný přítel, p. Jindř. Waldes,*“ který je pravděpodobně textem této Kupkovy přednášky o cestě k abstraktní malbě.

¹³⁶ Dopis Františka Kupky Jindřichu Waldesovi z 9. 6. 1931, Archiv Národní galerie, nezpracovaný fond Jindřich Waldes. – Kupka odřekl také nabídku spolku Hollar na soubornou výstavu grafického díla.

v meziválečném období, malíře také různým způsobem podporoval.¹³⁷ Někdy se osobitým způsobem pouštěl do činností, které pro umělce vykonávají spíše galeristé,¹³⁸ nabízel pomoc při jednáních s institucemi a spolky, zprostředkoval kontakty, plánoval zřídit veřejně přístupnou galerii, propagoval jeho tvorbu ve firemním časopisu *Koh-i-noor Magazin*.¹³⁹ Popularizační texty o významu abstraktního malířství pro moderní umění a reprodukce Kupkových obrazů se tak objevovaly v sousedství článků zaměřených hlavně na Waldesovy obory, průmysl, obchod a kovovou textilní galanterii. Exemplární příklad ovlivnění recepce Kupkova díla u laického, nepoučeného čtenáře, jímž je svérázný pokus o zprostředkování Kupkova obrazu *Ocel pije I.*, nalezneme na obálce březnového čísla z roku 1936. Pod barevnou reprodukcí malby z Waldesovy sbírky je uveden text, který má pomoci aktivizovat vztah mezi čtenářem a současným uměleckým dílem a usnadnit mu porozumění: „*Ocelové soukolí nemůže běžet bez oleje. Zdá se Vám, že obraz jest příliš abstraktní? Podívejte se do některého stroje, v němž běží ozubená kola a teče olej! Otevřete hodinky a zadívejte se delší dobu do lesknoucích se koleček. Pak zavřete oči a myslte usilovně na to, co jste právě viděli. A pak otevřete oči a pohlédněte na tvorbu mistra Kupky! Řeknete: „Ano! Je to ono. Ocel pije!“*“¹⁴⁰ Sběratelskou činnost Jindřicha Waldese a podporu českých umělců, stejně jako podnikání ukončila druhá světová válka, kdy se stal kvůli židovskému původu obětí nacistických perzekucí a jeho majetek byl zkonfiskován. Kupkovu retrospektivu se podařilo v Praze v SVU Mánes uspořádat až v roce 1946. Jeho chronický pocit nedocení a nepochopení nezměnila ani tato výstava a s ní spojené oficiální pocty a státní nákup obrazů.¹⁴¹

Vrchol výstavní aktivity meziválečného období a určitý průlom představovaly pro Kupku úspěšné roky 1936 a 1937, kdy byl zastoupený na velkých přehlídkách moderního

¹³⁷ Podrobně viz *Kupka – Waldes: malíř a jeho sběratel: dílo Františka Kupky ve sbírce Jindřicha Waldese* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum, Praha, 1999. – Patrik Šimon, *Jindřich Waldes sběratel umění*, Praha, Patrik Šimon – Eminent, 2001. – Kupkova díla se nacházela také ve sbírkách Emanuela Siblíka, Edvarda Beneše, Štefana Osuského a Jaroslava Šejnohy a v soukromých sbírkách ve Francii a Spojených státech.

¹³⁸ František Kupka v tomto období nebyl zastupován žádným galeristou. První smlouvu o zastupování podepsal až v roce 1951 s Louistem Carré, majitelem galerie v Paříži a v New Yorku.

¹³⁹ Mistr František Kupka (Paříž) patří mezi nejhorlivější průkopníky moderních směrů, *Koh-i-noor Magazin* 4, 1933, č. 41, s. 4–5. – Krátký rozhovor s mistrem Kupkou, *Koh-i-noor Magazin* 6, 1935, č. 72, s. 7–8. – Kupka: Odpověď na čtyři otázky, *Koh-i-noor Magazin* 7, 1936, č. 77, s. 99–100. – Kupka – původcem abstraktní malby, *Koh-i-noor Magazin* 7, 1936, č. 79, s. 148–150. Waldesův firemní časopis redigoval publicista, spisovatel a strojní inženýr Vojtěch Ženatý.

¹⁴⁰ *Koh-i-noor Magazin* 7, 1936, č. 75, obálka.

¹⁴¹ Národní galerie od Františka Kupky v roce 1946 zakoupila 20 obrazů z různých období. V roce 1947 pak Kancelář prezidenta republiky zakoupila z Národního fondu Masarykova tři abstraktní obrazy, mezi nimi *Amorfu. Dvoubarevnou fugu*. V Národní galerii byla po druhé světové válce také deponována umělecká díla z Waldesovy sbírky, která zkonfiskovali nacisté v roce 1939. Dědičce sbírky se před únorem 1948 nepodařilo dosáhnout dohody o restituci sbírky.

umění v prestižních institucích v Paříži a New Yorku, jejichž prostřednictvím se začal formovat modernistický kánon a genealogie abstraktního umění. Nezájem uměleckého světa a hradba ticha kolem něj, na něž si na počátku dvacátých let Kupka stěžoval Louisi Arnould-Grémillymu¹⁴² a Theo van Doesburgovi v roce 1926,¹⁴³ se ve třicátých letech podařilo nakonec prolomit.¹⁴⁴

Výstava *Cubism and abstract art*, kterou uspořádal v Museum of Modern Art v New Yorku v roce 1936 jeho první ředitel Alfred H. Barr, představila zatím nejkompexnější přehled vývoje evropského moderního umění od Cézanna a impresionismu po současnost. Barr v katalogu systematicky sledoval formální stylový vývoj moderního umění, za jehož jednotící myšlenku zvolil směřování k abstrakci. I když v jeho systematice měl dominantní postavení kubismus, vyznačil v ní také linii abstraktního umění na kubismu zcela nezávislou. Františku Kupkovi v katalogu přisoudil prominentní pozici jednoho z nejranějších a zároveň nejméně známých průkopníků abstraktního umění: „*V letech 1911–1913 jako první v západní Evropě namalovali čistě abstraktní obrazy Robert Delaunay, František Kupka a Vasilij Kandinskij.*“¹⁴⁵

Alfred H. Barr navštívil Kupku v Puteaux v červenci 1935, zřejmě na doporučení Marcela Duchampa, a osobně ho pozval k účasti na výstavě. Kupka na ní zapůjčil tři obrazy *Newtonovy kotouče II* (1911–1912, dnes Philadelphia Museum of Art), *Vertikální plány III* (1912–1913, dnes Národní galerie v Praze) a *Elementární hry* (1932, dnes soukromá sbírka). Barr si původně mezi exponáty vybral také *Amorfu. Dvoubarevnou fugu*, která v jeho výkladu sledujícím purifikaci výtvarných prostředků měla významnou roli jako patrně vůbec první čistě abstraktní dílo vytvořené v Evropě,¹⁴⁶ musel se však spokojit jen s otištěním reprodukce. V katalogu výstavy byl Kupka zařazen do kapitoly Abstraktní malířství v Paříži, které dále reprezentovali Robert Delaunay, Jacques Villon, Marcel Duchamp, Francis

¹⁴² Např. Arnould-Grémilly (pozn. 87), s. 40.

¹⁴³ Dopis Františka Kupky Theo van Doesburgovi ze 4. 6. 1926: „*Votre voix est puissante. Pendant de longues années j'avais à souffrir de la chaîne de silence tendue autour de moi avec une injustice cruelle. Par votre intervention elle pourra être complètement rompue.*“ RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Archive of Theo and Nelly van Doesburg, NL-HaRKD.0408, Correspondence with individual persons, 102, <https://rkd.nl/nl/explore/archives/file/110001668>, vyhledáno 2. 3. 2020. Dopisy byly otištěny též jako příloha k článku Arnoulda Pierra (pozn. 106), s. 264–266.

¹⁴⁴ Důvody nezájmu pařížského uměleckého světa analyzovala např. Gladys Fabre, uvádí francouzskou xenofobii, slovanské kořeny, obecně malý zájem o abstraktní umění ve Francii ve dvacátých letech a také Kupkovu relativní finanční nezávislost na trhu s uměním, kterou mu zajišťovalo jednak profesorské místo, jednak štědrý mecenáš v Praze. Viz Gladys Fabre, *La création artistique comme métaphore du vivant*, in: *František Kupka 1871–1957: Ou l'invention d'une abstraction* (kat. výst.), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, s. 31–39.

¹⁴⁵ Alfred H. Barr, *Cubism and abstract art* (kat. výst.), Museum of Modern Art, New York, s. 73.

¹⁴⁶ *Ibidem*, s. 122.

Picabia, Hans Arp a synchromisté Stanton MacDonald-Wright a Morgan Russell. Společně s Delaunayem byl uváděn jako průkopník orfismu. Barrovi došla z Evropy řada dopisů od zastoupených umělců a galeristů, kteří jeho formalistickou interpretaci moderního umění odmítali, kritizovali jeho metodu nebo upozorňovali na chyby v chronologii a terminologii (např. od Vasilije Kandinského, Lászlóa Moholy-Nagye, Hanse Richtera, Antoina Pevsnera, Augusta Herbina, Georgese Vantongerlooa, Daniela Henry-Kahnweilera a Léonce Rosenberga).¹⁴⁷ Kupka byl zřejmě spokojený, jak se zmínil v rozhovoru s novinářkou Miloslavou Sísovou v létě 1936, když srovnával výstavu v zámoří (2. 3. – 19. 4. 1936) se svou velkou dvojjvýstavou s Alfonsem Muchou v Jeu de Paume Paříži (červen 1936): „Šťastnou náhodou jsem zrovna za trvání pařížské výstavy dostal katalog novoyorské výstavy, v němž je znamenitě vystiženo moje úsilí, v němž je krásně psáno o orfismu. To mi stačí. To, co vyvolala pařížská výstava, by mi asi nestačilo.“¹⁴⁸

I přes geografickou vzdálenost a převažující orientaci na francouzskou kulturu nezůstala výstava Cubism and Abstract Art v Československu zcela bez ohlasu. Zatím se podařilo dohledat dva doklady její recepce v českém tisku. Waldesův firemní zpravodaj *Koh-i-Noor Magazin* v červencovém čísle 1936 otiskl článek oslavující Kupkovy výstavní úspěchy v Paříži a New Yorku, do nějž je začleněn i překlad textu z Barrova katalogu věnovaný Kupkovi. Autor článku, jehož jméno není uvedeno, s nadšením oznamoval, že v tomto roce konečně došlo k oficiálnímu uznání umělcova „prvenství v moderní malbě“: „Jest zadostiučiněním pro všechny ty, kteří nikdy nebyli o hodnotě Kupkových prací v pochybnostech, že jejich uznávání Mistrových zásluh o nové směry v umění bylo odjinud tak skvěle potvrzeno.“¹⁴⁹

Redakce kulturně politického týdeníku *Přítomnost* se rozhodla v říjnu 1936 otisknout úryvky z katalogu především pro jejich informační hodnotu: „Americký umělecký historik a kritik A. H. Barr vydal [...] obsažnou publikaci o tom, jak se moderní umělecké směry od kubismu, přes futurism a expressionism vyvíjely k dadaismu a surrealismu z impresionistických kořenů na konci minulého století. Přinášíme několik ukázek z této knihy jednak pro její věcnou střízlivost, jednak proto, že přehledně informuje o vývojové souvislosti všech těch suprematismů, konstruktivismů a purismů – přinášejíc současně výrazné portréty

¹⁴⁷ Susan Noyes Platt, Modernism, formalism, and politics: The „Cubism and abstract art“ exhibition of 1936 at The Museum of Modern Art, *Art Journal* 47, 1988, č. 4, s. 284–295. Zmiňovaná korespondence je uložena v The Museum of Modern Art Archive, New York.

¹⁴⁸ Sísová (pozn. 112), s. 1. – Dobré vztahy s autorem výstavy dokládá Kupkův dar Barrovi – obraz *Vertikální plány* (1911–1912, dnes soukromá sbírka), i dar několika set studijních kreseb, akvarelů a kvašů k abstraktním obrazům do sbírek newyorského muzea v roce 1956.

¹⁴⁹ Kupka – původcem abstraktní malby, *Koh-i-noor Magazin* 7, 1936, č. 79, s. 148–150, cit. s. 150.

nejvýznamnějších umělců posledních čtyřiceti let.“¹⁵⁰ Nedoprovázely je však žádné reprodukce. Při porovnání otištěného překladu s originálem v angličtině se ukazuje, že výběr úryvků a redakčně upravený výtah z Barrova textu je značně nevyvážený a silně zkresluje celkovou koncepci katalogu. Již titulek zvolený redaktorem se s ní neshoduje: Od abstraktního umění ke skutečnosti. Barr v posledním odstavci vyslovuje domněnku, že aktuálně je geometrická abstrakce v úpadku a sílí organická linie abstraktního umění. Zřejmě tento závěr redaktor interpretoval jako návrat ke skutečnosti, zároveň zcela vypustil kapitolu věnovanou mladší generaci a poznámky o šíření abstraktního umění do Velké Británie a dalších evropských zemích (Alexander Calder, César Domela, Jean Hélion, Ben Nicholson, Henry Moore, Alberto Giacometti). Původní názvy kapitol včetně označení uměleckých směrů jsou přizpůsobeny přístupnějšímu žurnalistickému stylu, závažnější deformace Barrovy koncepce však způsobují disproporce ve výtahu. Téměř v plné délce byly přeloženy pasáže o umění od impresionismu po kubismus, zatímco katalogové texty o následujících uměleckých směrech prošly radikálně krácením na úkor informační hodnoty.¹⁵¹ Konzervativní výtah z výkladu genealogie moderního umění navíc zcela opomíjí úvod, v němž Barr stručně objasnil své chápání pojmu abstraktní umění a načrtnul historický vývoj jeho dvou základních linií, geometrické a organické (*geometrical* a *nongeometrical abstract art*). Věnoval se tedy také otázkám terminologie, které v českojazyčném prostředí vyhýbajícím se pojmu abstraktní umění zůstaly v meziválečném období nereflektované a neujasněné. Jestliže Barr byl kritizován za formalistický přístup k modernímu umění, představuje výtah v článku v *Přítomnosti* krajně formalistickou polohu. Pravděpodobně vyvolal minimální reakci, jako pomůcku pro výklad vývoje moderního umění ho patrně uvítali pedagogové.¹⁵²

¹⁵⁰ Alfred H. Barr, Od abstraktního umění ke skutečnosti, *Přítomnost* 13, 1936, č. 41, 14. 10., s. 649–653, č. 42, 21. 10., s. 663–666, cit. s. 649.

¹⁵¹ Přeloženy byl výtah z těchto Barrových katalogových textů: From Impressionism to Fauvism, 1875–1905. – Analytical Cubism. – Futurism. – Abstract Expressionism in Germany. – Abstract painting in Paris (v překladu byla tato pasáž nazvána *Český „orphista“ v Paříži*). – Synthetic Cubism. – Cubist sculpture – Paris 1909–1920. – Abstract painting in Russia. – Constructivism. – Abstract art in Holland: *De Stijl* and Neo-plasticism. – Post-war Germany; The Bauhaus. – Purism. – Abstract Dada. Kapitola Abstract photography byla shrnuta ve dvou větách, zcela byly vynechány kapitoly Abstract films a The younger generation. – Barrova poněkud zvláštní poznámka o rostoucím počtu mladších stoupenců abstraktního umění ve většině evropských zemích, včetně Československa, přičítáme tomu, že americký historik umění zřejmě neměl dostatek informací o umělecké scéně ve střední Evropě. Viz Barr (pozn. 145), s. 197, 200.

¹⁵² Na článek v *Přítomnosti* upozornil např. redaktor odborného časopisu Josef Vydra: jv, Od abstraktního umění ke skutečnosti, *Výtvarná výchova* 3, 1936–1937, č. 3, s. 54. – Katalog výstavy Cubism and abstract art byl v prodeji např. v knihkupectví Orbis na Václavském náměstí v Praze, viz inzerce novinek na knižním trhu v deníku *Prager Presse* ve druhé polovině roku 1936.

Kupkova první retrospektivní výstava ve francouzské státní instituci proběhla zároveň s výstavou Alfonse Muchy v červnu 1936 v Musée des Écoles Étrangères Contemporaines v Jeu de Paume.¹⁵³ Galerie zřízená v roce 1922 uváděla spíše kolektivní přehlídky zahraničních umělců definované jako národní než výstavy jednotlivců. I v tomto případě ředitel galerie André Dezarrois velkou dvojjvýstavu doplnil menším souborem československého moderního umění z francouzské státní sbírky, který byl na základě jeho osobního výběru v Praze zakoupen v roce 1934. František Kupka a Alfons Mucha tak byli situováni do národního kontextu a v katalogu také výslovně představeni jako „*dva mistři současného československého malířství*.“¹⁵⁴ Výstavu konanou ve státní galerii pod oficiální záštitou francouzského a československého ministra školství a za přispění československého velvyslance Štefana Osuského nešlo nevnímat jako poctu. [obr. 7] Ohlasy a komentáře se však týkaly především Muchova výstavního souboru zahrnujícího malby, práce na papíře, divadelní a reklamní plakáty a tři monumentální historické výjevy z cyklu *Slovanská epopěj* z let 1923–1926. Pařížskému obecenstvu byl z dvojice vystavujících jistě mnohem bližší Muchův dekorativní styl typický pro přelom 19. a 20. století, veřejnosti známý zejména díky secesním plakátům pro slavnou herečku Sarah Bernhardt. Obliba Muchova díla se v Paříži zakládala na nostalgii spojené s atmosférou fin de siècle, zatímco Kupkova abstraktní malba byla po dvaceti pěti letech pro francouzský vkus stále ještě cizorodým jevem.

Pro další kupkovské bádání se stala klíčovou typologie vystavených obrazů a grafik. V katalogu výstavy jsou uspořádány do skupin tak, jak je na základě morfologie rozdělil Kupka. Autorské členění díla se uplatnilo také při retrospektivě v Praze v roce 1946 a tuto koncepci několika souběžných obrazových řad zatím využila většina autorů monografií a rozsáhlejších studií o Kupkovi. Pro recepci Kupkova abstraktního díla v meziválečném období je důležitým bodem institucionální uznání v podobě akvizice do veřejné sbírky. Dezarrois z výstavy zakoupil Kupkův obraz *Vertikální plány I* (1912, dnes Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne) do francouzských státních sbírek, čímž o deset let předešel první státní nákup Kupkových abstraktních obrazů v Československu.¹⁵⁵

¹⁵³ Jindřich Waldes se v dopisu Kupkovi z 15. 4. 1936 zmiňuje o retrospektivě v Praze, která měla být otevřena brzy po zahájení výstavy v Jeu de Paume, Archiv Národní galerie, nezpracovaný fond Jindřich Waldes. Tato výstava nebyla uskutečněna.

¹⁵⁴ *F. Kupka, A. Mucha: œuvres exposées* (kat. výst.), Musée des Écoles Étrangères Contemporaines, Jeu de Paume, Paris, 1936, nestr. Autorem úvodního textu o Františku Kupkovi byl Gustave Kahn.

¹⁵⁵ Od Kandinského zakoupil René Dezarrois do francouzské státní sbírky dvě díla, v roce 1937 kvas *La Ligne blanche* (1936), v roce 1939 olej *Composition IX* (1936, oba dnes Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne). Přestože Mondrian v Paříži pobýval v letech 1912–1914 a 1920–1937 a neoplasticismus měl silný vliv na abstraktní umění v Paříži, v tomto období od něj stát žádné dílo nezakoupil.

V roce 1937 byly Kupkovy abstraktní obrazy zastoupeny na dvou souběžných výstavách, mezinárodní a národní, které se uskutečnily v rámci světové výstavy Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne v Paříži. Opět bylo potvrzeno, že Kupka má své místo ve francouzské interpretaci vývoje moderního umění, stejně tak v československém umění, i když s charakterem recepce zůstával trvale nespokojený. Na prominentní rozsáhlé přehlídce francouzského umění *Les maîtres de l'art indépendant, 1895–1937* v Petit Palais (1. 6. – 31. 10. 1937) nebyli až na několik výjimek akceptováni umělci cizích národností. Odmítnutí postihlo zejména představitele abstraktního umění a surrealisty. Protestující umělci dostali jinou příležitost k prezentaci, když André Dezarrois společně s Christianem Zervosem narychlo uspořádali menší výstavu *Origines et développement de l'art international indépendant* v Musée du Jeu de Paume (30. 7. – 31. 10. 1937) zaměřenou převážně na zahraniční umělce žijící v Paříži. Kritikové proto namítali, že internacionálnost výstavy je problematická a její rozsah nedostatečný. Zatímco v Petit Palais moderní umění zastupoval pouze kubismus, přehlídka moderních směrů v muzeu v Jeu de Paume působila pestřeji. Nicméně i na této výstavě dominoval privilegovaný kubismus, který ve třicátých letech přijala za vlastní oficiální francouzská kultura. Zahnut do ní byl fauvismus, kubismus, purismus, neoplasticismus, konstruktivismus, abstraktní umění, dadaismus a surrealismus. Představitelé abstraktního umění a konstruktivismu¹⁵⁶ byli představeni ve dvou výstavních sálech spolu s puristy, dadaisty a surrealisty. Znalci moderního umění pak nejvíce postrádali německý expresionismus, italský futurismus, ruský konstruktivismus a suprematismus.

I proti této výstavě vznesli umělci protest a v otevřeném dopisu zaslaném na francouzské Ministerstvo veřejného vzdělávání a krásných umění požadovali reorganizaci výstavy, která by napravila nespravedlivé, nerovnoměrné zastoupení a doplnila opomenuté autory. Mezi více než padesáti podepsanými umělci byl také Kupka,¹⁵⁷ představený v posledním sále pouze jednou malbou, *Vertikálními plány I* (1912) z francouzské státní sbírky. Ani Vasilij Kandinskij nebyl s výstavou spokojený. Jeho díla zde poprvé vystavila

¹⁵⁶ Robert Delaunay, Francis Picabia, Vasilij Kandinskij, František Kupka, Piet Mondrian, César Domela, Jean Hélion, Alberto Magnelli, Willi Baumeister, Rudolf Bauer, Theodor Werner, Hans Hartung, Joaquín Torres García, Antoine Pevsner, Naum Gabo, Charles Joseph Biederman, John Ferren, John Storrs, John Wardell Power. – Vojtěch Volavka k abstraktním uměleckým dílům vystaveným v sálu č. XIV poznamenal: „Návštěvník si z tohoto sálu spíše odnesl názor, že na tomto břehu moderní tvorby není – až na vzácné výjimky – významnějších individualit a že hranice mezi obrazem a ornamentem a mezi plastikou a umělecko-průmyslovým předmětem může být někdy labilní.“ Vojtěch Volavka, *Z letošních výstav moderního umění v Paříži*, *Volné směry* 34, 1937–1938, s. 120–139, cit. s. 138.

¹⁵⁷ En marge de l'exposition du Jeu de Paume: une lettre ouverte au Président du Conseil, *Beaux-Arts* 75, 1937, č. 242, 20. 8. 1937, s. 1, 4.

francouzská státní instituce a účast tak pro něj znamenala počátek oficiálního uznání v Paříži. Sice měl možnost vybrat pět obrazů, které by reprezentovaly jeho malířský vývoj v letech 1912–1936 a v počátku se podílel i na koncepci výstavy, výsledek považoval za nevyvážený a značně zkreslený. Zejména během příprav mu záleželo na tom, aby abstraktní umění nebylo interpretováno jako odnož kubismu. V dopisech důrazně upozorňoval Reného Dezarroise na tento obvyklý omyl francouzských kritiků a historiků umění. V období 1934–1944 ho Kandinskij ještě mnohokrát vyvracel, aby obhájil autonomii svého uměleckého vývoje nesouvisejícího s kubismem. Opakovaně zdůrazňoval, že abstraktní umění a kubismus se vyvíjely na sobě nezávisle a měly pouze společné východisko v Cézannově malbě. Připomínal, že z kubismu vyšel pouze konstruktivismus a ten nelze zaměňovat s abstraktním uměním.¹⁵⁸

Na reprezentativní přehlídce L'Art moderne tchécoslovaque (1. 8. – 25. 11. 1937) byl František Kupka představen třemi obrazy z poloviny dvacátých let jako fakticky jediný, oficiální zástupce abstraktního umění v Československu.¹⁵⁹ [obr. 8] Připomeňme jen, že pařížská kulturní veřejnost měla ve dvacátých a třicátých letech mnohem více možností setkat se s Kupkovými abstraktními obrazy a grafikami než pražská – na samostatných výstavách v roce 1921 v Galerie Povolozky a 1924 v Galerie La Boétie,¹⁶⁰ na dvojevýstavě s Alfonsem Muchou v červnu 1936, opakovaně na Salonu nezávislých, Podzimním salonu a Salonu 1940. Československé publikum mohlo originály shlédnout pouze výjimečně a bylo odkázáno převážně na černobílé reprodukce a textové informace.¹⁶¹ Výběr exponátů, který by prezentoval ideu moderní národní výtvarné kultury a obstál ve srovnání s evropským uměním, byl svěřen Václavu Nebeskému, estetikovi, historikovi umění a znalci

¹⁵⁸ Marie Gispert, Kandinsky et le „label parisien“. Stratégies de diffusion d'un peintre abstrait étranger dans le Paris de l'entre-deux-guerres, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, 2013, č. 125, s. 82–110.

¹⁵⁹ Vystaveny byly obrazy z autorova majetku *Forma fialové* (1923, neidentifikováno), *Energické na fialové* (1925–1926, dnes Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne), *Energické II* (1924–1926, dnes Národní galerie v Praze), viz *L'Art moderne tchécoslovaque* (kat. výst.), Galerie Jean Charpentier, Paris, 1937 (text Jaromír Pečírka). – První etapa výstavy moderního československého umění proběhla v Galerie Charpentier (1. 6. – 27. 6. 1937), poté byla v upravené podobě přesunuta do budovy Palais des arts graphiques et plastiques na pařížském výstavišti. Na začátku roku 1938 byl zredukovaný soubor představen na výstavě Československé umění na Mezinárodní výstavě v Paříži 1937 uspořádané Svazem československého díla v Domě uměleckého průmyslu v Praze, obrazy Františka Kupky ale vystaveny nebyly.

¹⁶⁰ François Kupka – Peintures – Blanc et Noirs, Galerie Povolozky, 1921, Exposition des œuvres de F. Kupka, Galerie La Boétie, 1924.

¹⁶¹ Na výstavě 50 let Mánesa, kterou SVU Mánes uspořádal v roce 1937 s cílem představit vývoj českého umění za posledních padesát let prostřednictvím čtyř generací členů spolku, byl František Kupka jakožto představitel nejstarší generace zastoupen dvěma symbolistními grafikami a malbou *Radosti života* (1901, dnes Národní galerie v Praze). Na výstavě L'École de Paris, kterou uspořádala Umělecká beseda v roce 1931 v Obecním domě v Praze, byl vystaven obraz *Stroje* (1929–1932, dnes Národní galerie). Kupkova díla na tyto výstavy zapůjčil ze své sbírky Jindřich Waldes. Zatímco Kupka v Praze v roce 1931 reprezentoval pařížské umění, v roce 1937 v Paříži reprezentoval umění československé.

současného umění. Nebeský žil v letech 1923–1936 v Paříži, kde se věnoval obchodu s uměním. Přibližně v roce 1933 začal pracovat na reprezentativní publikaci o českém umění prvních desetiletí 20. století. Vyšla v roce 1937 pouze ve francouzštině s titulem *L'Art moderne tchécoslovaque (1905–1933)* a stala se jediným zevrubným prvorepublikovým přehledem současného umění.¹⁶² Nebeský při přípravě národní expozice uplatnil stejné pojetí moderního umění a modernity jako v knize, v níž nevykládal vývoj moderních směrů v malířství a sochařství, ale upřednostňoval analýzu individuálních uměleckých přínosů.

V přehledu nejvýraznějších československých umělců Václav Nebeský uvedl v poslední kapitole věnované novým extrémním polohám současného umění jako jediného představitele abstraktního umění Františka Kupku. Jeho dílem se značně kriticky zabýval již v první polovině dvacátých let.¹⁶³ Například v článku *Malířství a hudba* z roku 1922¹⁶⁴ napsaném při příležitosti vydání první Kupkovy francouzské monografie od Louise Arnould-Grémillyho vycházel z nepřesného předpokladu, že Kupka koncipoval abstraktní obrazy jako vizuální obdobu hudby. Zevrubné kritice podrobil myšlenku zhudebnění malby, včetně údajné Kupkovy dogmatické estetiky, jež na ní měla být založena. Pustil se do vyvrácení omylů abstraktního umění v chápání vztahu objektu a subjektu, obsahu a formy. Z hlediska psychologie nakonec abstraktní umění označil za abnormální fenomén. Zřejmě na tento článek Kupka zareagoval v dopise Nebeskému z 13. srpna 1923, v němž mu vysvětloval svoji averzi vůči uměleckým směrům a problematičnost spojování jeho malby s hudbou, k níž dalo prvotní podnět pojmenování obrazu vystaveného na Podzimním salonu v roce 1912: „[...] věřte mi, že se mi každý ...ismus vždycky zdál jen značkou nějakého houfu a že jsem v životě – ani v chvílích ochablosti – ani nikdy víc nepomýšlel být orphistou. Ismy jsou šuplátka pro žurnalisty! Ovšem doposud lituji tu bláznivou myšlenku názvu ‚Fuga‘, – tenkrát to bylo jaksi z nouze, zdálo se že, konvenčně, nějaký předmětný název dát musím!“¹⁶⁵ Bytostný individualista Kupka a Nebeský měli v „ismech“ společného nepřítele a podobně posuzovali závislost na uměleckých vzorech a přejímání stylových formulí. Kupka však na rozdíl od Nebeského stále vnímal rezidua historicky podmíněných německých a rakouských vlivů, kvůli nimž je pro české umění typický nedostatek odvahy, samostatnosti a málo

¹⁶² Václav Nebeský, *L'Art moderne tchécoslovaque (1905–1933)*, Paris, Félix Alcan, 1937. – Podrobněji o Nebeského knize a pojetí historiografie moderního umění viz kap. 6, s. 231–233.

¹⁶³ Václav Nebeský, K padesátinám Františka Kupky, *Tribuna* 3, 1921, č. 227, 27. 9., s. 5. – Idem, Malířství a hudba, *Tribuna* 4, 1922, č. 163, 15. 7., s. 1–2. – Idem, Výstava Františka Kupky, *Tribuna* 6, 1924, č. 254, 28. 10., s. 8.

¹⁶⁴ Nebeský, *Malířství a hudba* (pozn. 163).

¹⁶⁵ Dopis Františka Kupky Václavu Nebeskému z 18. 8. 1923, Archiv Národní galerie, fond Václav Nebeský, karton 1, přijatá korespondence, př. č. AA 1529.

silných individualit: „*Naši malíři jsou příliš upjatí k velkým vzorům a nepočítají s tím, že pravé umění vzniká jen tvorbou z vlastního nitra a po vlastních cestách.*“¹⁶⁶

Přestože František Kupka byl ve Francii nakonec uveden jako významný představitel abstraktního umění v Československu, byl jeho umělecký vliv ve vlasti nepatrný. Předpokládaný Kupkův vliv na Aloise Bílka (1887–1961) zůstal omezený na ranou abstraktní epizodu mladého malíře v letech 1913–1914. Bílek vycházející ze symbolistních základů se po příchodu do Paříže v dubnu 1913 začal zabývat naukami o barvách a fyziologií a psychologií vnímání barev. Výsledky zkoumání manifestoval v řadě akvarelů, buď v čistě abstraktních kompozicích, nebo abstrahovaných figurálních motivech. V roce 1914 výtvarné experimenty opustil a vystavoval je jen výjimečně. Do Prahy se vrátil v roce 1928, ve dvacátých a třicátých letech tu byl známý jako figurální malíř neoklasicistního směru.¹⁶⁷ Takto zhodnotil Bílkovy začátky v cizině plzeňský literární kritik Bohumil Polan: „*V Paříži se Bílek vrhl na malování jakýchsi gobelinových stylizací, jejichž barevní složení mělo vyjadřovat myšlenkový a náladový stav nitra. Čisté plochy vodových barev, dekorativně vázané střídou kresebnou čarou, chtěly bezprostředně působit psychickou náplní jediného tónového akordu. Těmito celkem prostomyslnými pokusy hledal malíř cestu z romantického klasicismu školy ke konstruktivnímu hodnocení výrazových materiálů. [...] A přece například vedle orfistických barevných vodopádů a ohňostrojů našeho Františka Kupky musily se ocúnově bezkrevné půvaby listů Bílkových vyjímát přímo panensky sladce. Najisto už tehdy bylo by se dalo předpovědět, že v umělecké experimentaci Bílek mnoho sil a času neutratí.*“¹⁶⁸

Badatelé předpokládají určité ovlivnění v rovině uvažování o výtvarném umění a inspiraci u některých mladých umělců, kteří od roku 1923 navštěvovali Kupkovy přednášky pro stipendisty pražské akademie i další zájemce.¹⁶⁹ Obsahem Kupkovy pedagogické činnosti nebyla praktická výuka, ale seznamování studentů s francouzským uměním a také kultivace mladých uměleckých osobností. V žádném případě mu nešlo o směřování studentů k abstraktnímu umění, což by ani neschválila pražská akademie. Abstraktnímu umění byla v Paříži nakloněná soukromá Académie Moderne, kterou založili

¹⁶⁶ František Kupka v Praze [rozhovor s Františkem Kupkou], *Světovzor* 36, 1936, č. 2, 9. 1., s. 19.

¹⁶⁷ Hana Rousová, *Alois Bílek: abstrakce 1913–1914* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1998, s. 10–13.

¹⁶⁸ Bohumil Polan, O malíři Aloisi Bílkovi, *Panorama* 4, 1927, č. 1–2, s. 217–221, cit. s. 218.

¹⁶⁹ Anna Pravdová, František Kupka and Czech Fine Arts Students in France, *Centropa* 6, 2006, č. 2, s. 114–127. – Eadem, Duševní lékárna v Puteaux. František Kupka a jeho čeští studenti, in: Anna Pravdová – Markéta Theinhardt (edd.), *František Kupka 1871–1957* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 2018, s. 110–115.

v roce 1924 Albert Gleizes, Fernand Léger a Amédée Ozenfant. Věnovali se mu zejména studenti z Légerova ateliéru (1924–1931).¹⁷⁰

Cílem Kupkovy výchovy bylo, aby se ze studentů staly silné osobnosti, které by nekriticky nepodléhaly cizím uměleckým vlivům a nenapodobovaly vzory (včetně svého profesora). Snažil se je vést k hledání vlastních cest: „*Moje dílna slouží za školní místnost a malá pohoštění dělají velkou radost, [...] zatím mi to vše je spláceno sympatií a oddaností těch dobrých mladých duší, pomocí kterýchž vysílám do Prahy pocit uvědomění si individuální důstojnosti a pro umělce nenávisť před každým plagiováním módních zjevů.*“¹⁷¹ Uvažovat je možné o určitém vlivu na Vincence Makovského a Hanu Wichterlovou, kteří po ukončení studia sochařství v ateliéru Jana Štursy odjeli v roce 1926 do Paříže. K zásadní proměně sochařského názoru a posunu od tradiční figurální orientace k elementárním organickým tvarům v letech 1926–1930 je podnítilo setkání se současným pařížským sochařstvím. Hana Wichterlová vzpomínala na výuku v Puteaux jako na srdečná, téměř rodinná setkání a ke Kupkovým dílům, která si mohla prohlédnout v ateliéru, chovala obdiv.¹⁷² Svou důsledností mohl být Kupka příkladem pro Františka Foltýna a Jiřího Jelínka, kteří se po příchodu do Paříže začali soustavně věnovat abstraktní malbě a oba se později také stali členy skupiny Abstraction Création. Foltýn ovšem Jiřímu Hlušičkovi později sdělil, že mu Kupka nebyl blízký, jako malíř kvůli pozůstatkům secesní dekorativnosti, osobní averzi zase prý způsobil odlišný světový názor.¹⁷³

Přímý, krátkodobý Kupkův umělecký vliv se podařilo vystopovat u méně známého návštěvníka přednášek, u malíře Eduarda Stavinohy (1903–1973), jednoho ze zakládajících členů Brněnského Devětsilu. V jeho biografii bývá uváděno studium architektury na brněnské technice a poté soukromé studium u Františka Kupky v Paříži v letech 1926–1927. Po návratu studoval na akademii v Praze malířství v ateliéru Willyho Nowaka (1930–1933). Poprvé samostatně vystavoval v roce 1935 v Krasoumné jednotě v Praze.¹⁷⁴ Většinu exponátů tvořily ženské akty, ale také portréty a zátiší výrazně ovlivněné francouzskou malbou, zejména Matissem. Z recenzí v tisku je zřejmé, že malou část výstavy zaujímala

¹⁷⁰ Např. Otto G. Carlsund (Švédsko), Francisca Clausen (Dánsko), Arpad Szenes (Maďarsko), Vieira da Silva (Portugalsko), Wanda Chodasiewicz-Grabowska (později Nadia Léger) (Polsko), Stanisław Grabowski (Polsko), Marlow Moss (Velká Británie).

¹⁷¹ Dopis Františka Kupky Jindřichu Waldesovi z 12. 12. 1923, Archiv Národní galerie, nezpracovaný fond Jindřich Waldes.

¹⁷² Eva Jůzová, Rozhovor s Hanou Wichterlovou o mládí, škole, Paříži, první výstavě, *Výtvarná kultura* 12, 1988, č. 2, s. 35–39, cit. s. 38.

¹⁷³ Jiří Hlušička, *František Foltýn 1891–1941*, Brno, Galerie Antonína Procházky v Brně, 2006, s. 32.

¹⁷⁴ Viz např. Dušan Konečný, heslo Eduard Stavinoha, in: Emanuel Poche (ed.), *Encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha, Academia, 1975, s. 486–487.

Stavinohova tvorba z let 1926–1927 inspirovaná Kupkovou abstraktní malbou: „*orfismus geometrický a negeometrické linie*“¹⁷⁵ – „*Po delším pobytu v Paříži, kde byl žákem F. Kupky, vrátil se domů a tvořil v duchu orfismu podivuhodná díla, plná kouzla osvobozených linií a tvarů.*“¹⁷⁶ – „*Tehdy pobýval v Paříži a byl ovlivněn prof. F. Kupkou, vyzkoušel orfismus a u mistra měl úspěch. Jedna Stavinohova orfistická studie je vyznamenána velmi pochvalnými řádky.*“¹⁷⁷ Někteří recenzenti považovali ovšem Kupkův vliv na mladého malíře za značně neblahý: „*Několik ‚orfických‘ kompozic, svědčících ostatně též o dobrém štětcovém duktů mladého malíře, je zajímavých jako doklad, čím se probral k nové životnosti. Ale také pochvalné přípisky Kupkovy na některých z nich – označil třeba tušovou spleť jako hotový organismus, podivuhodný pramen, z něhož lze čerpati po celá léta – ukazují, jak tento ztracený umělec je našim výtvarníkům v Paříži dobrý především k tomu, aby je zbalamutil.*“¹⁷⁸ Žádná konkrétní díla, která by odpovídala těmto svědectvím návštěvníků výstavy, se nepodařilo dohledat. Tvzení o Kupkově přímém vlivu podporuje také charakteristika Stavinohovy pařížské tvorby v biografickém medailonu v knize Jaroslava Bohumila Svrčka věnované umělcům z Brna: „*Uvedl se do výtvarného umění orfistickými kresbami pojmenovanými: organismy, vertikály, orgány, grafismy, v nichž se zračil přímý vliv Kupkův [...]. Od něho převzal estetiku absolutního malířství, výtvarné principy orfismu, usilujícího rytmem abstraktních forem, souvztažností harmonie a disharmonie barevných ploch dosáhnouti na podkladě ‚barevného slyšení‘ emoce, jakých je schopna vyvolati hudba. Stavinoha se snažil ve svých kresbách dáti tomuto geometrickému ornamentálnímu, nebezpečně se přibližujícím schématu, alespoň dramatičtější napětí. Bezkrvná ‚bezobsažnost‘, která u Kupky koření v mysticismu, byla protichůdná citové vznětlivosti a silné vitálnosti E. Stavinohy. Opustil abstraktní malířství a přiklonil se k fauvismu, který lépe vyhovoval jeho temperamentu.*“¹⁷⁹ Eduard Stavinoha se po návratu z Paříže věnoval již jen figurativní malbě. Po roce 1948 vytvářel obrazy s náměty revolučního dění poplatné nové státní ideologii, od šedesátých let se soustředil na krajinomalbu. Věnoval se také marxistické teorii umění.

František Kupka neměl v meziválečném Československu žádné následovníky a k recepci jeho abstraktního díla v tvorbě československých malířů tehdy docházelo jen výjimečně, abstraktní tendence se zde rozvíjely jen s velmi omezeným kontaktem se

¹⁷⁵ František Kovárna, Přehled výstav, *Pražské noviny* 256, 1935, č. 57, 8. 3., s. 5.

¹⁷⁶ J. K., Malíř Eduard Stavinoha, *Středisko* 3, 1932–1933, č. 4–5, s. 113.

¹⁷⁷ Jaromír Pečírka, Verblašte Motive, *Prager Presse* 15, 1935, č. 57, 27. 2., s. 6.

¹⁷⁸ Kr. [Jaromír Krečar], Zpět k životu, *Polední list* 9, 1935–1936, č. 53, 22. 2. 1936, s. 2.

¹⁷⁹ Svrček (pozn. 79), s. 101.

zahraničním. Jejich pozdější rozpoznání a zhodnocení mohl znesnadnit i stín Františka Kupky. Krajan, který se prosadil v zahraničí, upoutával bezpochyby vždy více pozornosti badatelů i veřejnosti, než malíři žijící v Československu s minimálními možnostmi veřejné prezentace abstraktních prací. Avšak v modernistické hierarchii abstraktního umění byla Kupkovi dlouhodobě připisována marginální pozice,¹⁸⁰ daleko za triem zakladatelů, Vasilijem Kandinským, Pietem Mondrianem a Kazimirem Malevičem, ale i za francouzskými malíři.

Ať byly životní dráhy, povaha a renomé umělců přicházejících do Paříže ze zahraničí jakkoli rozdílné,¹⁸¹ pokud jde o recepci abstraktního umění, potýkali se s podobnými problémy. S nepochopením, odmítáním a malým zájmem kulturní veřejnosti mimo síť spřízněných osobností a organizací se setkávali před druhou světovou válkou v demokratických evropských zemích i zakladatelské osobnosti. Jako příklad uvedme závěrečné období Vasilije Kandinského, který se v roce 1934 usadil v Neuilly-sur-Seine, městečku vzdáleném jen několik kilometrů od Puteaux na druhém břehu Seiny, kde žil až do své smrti v prosinci 1944. Na konci roku 1933 opustil Německo, kde nacistická kulturní politika nastolila krajně negativní podmínky pro moderní umění a začala s represemi vůči nežádoucím umělcům, galeristům, sběratelům i uměleckým dílům. Francouzský kulturní rámec byl však pro přijetí Kandinského abstraktního díla méně příznivý než prostředí Výmarské republiky. Pravděpodobně očekával větší zájem ze strany trhu s uměním, více možností spolupráce s pařížskými galeriemi a hlubší porozumění, než jakého se mu ve Francii za jeho života dostalo. Trvale pociťoval nutnost ostře se vymezovat zejména vůči kubismu, ale také vůči konstruktivismu a surrealismu, s nimiž bylo jeho dílo v Paříži spojováno. Znovu musel obhajovat své postavení zakladatele abstraktního umění, neboť jeho díla z let 1910–1912 byla ve Francii málo známá. Nejasnosti přetrvávaly také ohledně Kandinského příslušnosti k národní škole v souvislosti s etnickými stereotypy, obvykle byl řazen k německému umění, nebo považován za germanizovaného Rusa. Kromě slovanských kořenů a germánských vlivů byly v tomto období v Kandinského díle na základě domněnek

¹⁸⁰ Viz např. Michel Seuphor, *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, Paris, Maeght, 1949, s. 31. – Dora Vallier, *L'Art abstrait*, Paris, Pluriel, 2012² (1. vyd. 1967), s. 202–203. – Christopher Green, *Cubism and its enemies: Modern movements and reaction in French art, 1916–1928*, New Haven – London, Yale University Press, 1987, s. 226–228.

¹⁸¹ Porovnáním recepcí a koncepcí abstraktního umění Františka Kupky a Vasilije Kandinského se zabývala např. Isabel Wünsche, Wassily Kandinsky und František Kupka. Alternativen zum Kubismus, in: Siegfried Ulbrecht – Helena Ulbrechtová (edd.), *Die Ost-West-Problematik in den europäischen Kulturen und Literaturen: ausgewählte Aspekte: kollektive Monographie*, Praha, Slovanský ústav AV ČR – Dresden, Neisse, 2009, s. 205–227. – Eadem, Wassily Kandinsky and František Kupka: Between metaphysics and psychophysics, in: Isabel Wünsche – Wiebke Gronemeyer (edd.), *Practices of abstract art: between anarchism and appropriation*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2016, s. 11–29.

o jeho předcích ze Sibíře a Mongolska navíc nalézány také vzdálenější exotické rysy a příbuznost s kulturami severní a východní Asie.¹⁸²

Nejvýznamnějšími propagátory Kandinského díla se před druhou světovou válkou v Paříži stali Christian Zervos, vlivný kritik, sběratel a vydavatel časopisu *Cahiers d'art*, a galeristka Jeanne Bucher. Podporu mu poskytovaly také skupiny prosazující abstraktní umění Cercle et Carré (1930) a Abstraction Création (1933–1936). Zervos jednoznačně prosazoval Kandinského prvenství v abstraktní malbě v roce 1912 před Františkem Kupkou a Robertem Delaunayem.¹⁸³ Kandinskij s ním navázal kontakt ještě v době, kdy působil na Bauhausu v Dessau a Zervos se od sklonku dvacátých let pokoušel v Paříži povzbuzovat zájem o jeho dílo na stránkách svého časopisu a prostřednictvím výstav, ale dosáhl spíše skromných výsledků. První Kandinského samostatnou výstavu v Paříži se nepodařilo dojednat s žádnou z prominentních galerií, ale s menší galerií Zak, která v lednu 1929 vystavila jeho akvarely z druhé poloviny dvacátých let. I když Kandinskij dlouhodobě usiloval prosadit se ve světovém centru moderního umění s velkou retrospektivou, a toto přání se upínalo zejména k významnému životnímu jubileu v roce 1936,¹⁸⁴ uskutečnily se v Paříži jen autorské výstavy nevelkého rozsahu. Po galerii Jadwigy Zak ji z podnětu Christiana Zervose uspořádala Galerie de France (1930), poté také galerie Cahiers d'Art vedená Yvonne Zervos (1934, 1935) a galerie Jeanne Bucher (1936, 1939, 1942).¹⁸⁵ Zervos ve svém nakladatelství Éditions Cahiers d'art vydal v roce 1930 také Kandinského první monografii ve francouzštině. Napsal ji Will Grohmann, kritik a historik umění z Drážďan, který se v meziválečném období zaměřoval na německé expresionisty a blíže se věnoval také dílu Paula Kleea, Vasilije Kandinského, Williho Baumeistera a Oskara Schlemmera. V úvodu poznamenal, že jen málokdy umělec, jehož díla se nacházejí ve sbírkách po celém světě, naráží od počátku na tak závažné nepochopení, a ještě po šedesátce se setkává stále spíše jen s úctou než s opravdovým porozuměním.¹⁸⁶

¹⁸² Georgia Iletschko, *Kandinsky und Paris: die Geschichte einer Beziehung*, München – New York, Prestel, 1997, s. 28–34.

¹⁸³ Christian Zervos, *Histoire de l'art contemporain*, Paris, Cahiers d'art, 1938, s. 311.

¹⁸⁴ V roce 1926 uspořádala jubilejní retrospektivní výstavu ke Kandinského šedesátým narozeninám Galerie Ernst Arnold v Drážďanech, pak ji převzala Galerie Neumann & Nierendorf v Berlíně a Anhaltischer Kunstverein v Dessau. V roce 1927 putovala ještě do městských muzeí v Amsterdamu a Haagu, poté do Galerie Goltz v Mnichově.

¹⁸⁵ Exposition d'Aquarelles de Wassily Kandinsky, Galerie Zak, 1929. – Exposition Kandinsky, Galerie de France, 1930. – Kandinsky: peintures de toutes les époques, aquarelles et dessins, Cahiers d'Art, 1934. – W. Kandinsky: nouvelles toiles, aquarelles et dessins, Cahiers d'Art, 1935. – Kandinsky: toiles récentes, aquarelles, graphiques de 1910–1935, Galerie Jeanne Bucher, 1936. – Kandinsky: aquarelles et gouaches, 1910–1920 et 1937–1939, Galerie Jeanne Bucher, 1939. – Wassily Kandinsky: peintures gouaches récentes. Galerie Jeanne Bucher, 1942.

¹⁸⁶ Will Grohmann, *Kandinsky*, Paris, Cahiers d'art, 1930, s. IX.

3.3 Na okraji Devětsilu

Nastupující generace českých umělců sdružená ve skupině Devětsil v roce 1922 opustila proletářské umění a poetický primitivismus a začala se orientovat na francouzský purismus a konstruktivismus. Kromě podnětů ruského konstruktivismu zprostředkovaných zpočátku hlavně umělci a teoretiky působícími v Berlíně absorbovala také podněty z okruhu Bauhausu, vlivy neoplasticismu a dadaismu. Konstruktivistická orientace se prosadila nejvýrazněji v architektuře, grafickém designu a scénografii, ve volné tvorbě pak v obrazových básních a fotomontážích. Ohlasy purismu a konstruktivismu v malbě a plastice, jimž se devětsilští umělci nepřestali věnovat ani přes proklamovaný zánik tradičních výtvarných oborů, byly poměrně slabé.¹⁸⁷ Kolem roku 1925 se stalo jeho výsledkem jen několik abstraktních obrazů a kreseb Josefa Šímy, Otakara Mrkvičky, Jindřicha Štyrského, Toyen a Františka Matouška.

Po přehodnocení postoje k malířství se s představou české avantgardy o jeho podobě neslučovala žádná z tendencí geometrické abstrakce, které v tomto desetiletí představovaly důležitou součást v programu avantgardních hnutí v Německu, Holandsku, Rusku nebo Polsku (např. konstruktivismus, neoplasticismus, elementarismus, suprematismus, unismus). Když Karel Teige v polovině dvacátých let zpřesňoval směřování české avantgardy, stal se konstruktivismus jedním ze dvou základních, pevně spjatých aspektů teoreticko-estetického modelu. Úkol konstruktivismu spatřoval v racionálním utváření a organizaci fyzického prostředí, zatímco hédonistický a hravý poetismus měl naplňovat psychické potřeby moderního člověka. Právě do oblasti poetismu Teige později včlenil i volné umělecké disciplíny, které realizovaly jeho představu univerzální poezie výtvarnými prostředky. Poetistické malířství pak reprezentovaly artificioelismus, lyrický kubismus a malba Josefa Šímy. Zcela výjimečně se vliv konstruktivismu projevil v českém sochařství dvacátých let, v návrzích světelně-kinetických plastik Zdeňka Pešánka a ve studiích Vincence Makovského, jak dokazuje například nedochovaná abstraktní studie *Rychlost* (1927).¹⁸⁸ [obr. 11]

Strohý geometrický řád a zjednodušené formy purismu se vyvinuly do krajní, bezpředmětné polohy v několika obrazech Josefa Šímy, Jindřicha Štyrského a Toyen v letech 1924–1926 a později u Otakara Mrkvičky v období 1927–1929. Veškeré náznaky

¹⁸⁷ František Šmejkal, Český konstruktivismus, *Umění* 30, 1982, č. 3, s. 214–242.

¹⁸⁸ Viz Jiří Šebek, Soupis sochařského díla Vincence Makovského, in: Jiří Hlušíčka – Jaroslav Malina – Jiří Šebek, *Vincenc Makovský*, Brno, Nadace Universitas Masarykiana et al., 2002, s. 285 (č. 35).

reality a konkrétních předmětů však tito umělci z obrazů eliminovali pouze výjimečně a geometrická abstrakce byla v jejich tvorbě jen ranou epizodou. Teige ji posuzoval jako přechodné období experimentování se základními malířskými prostředky, které přispělo k osvobození malby a napomohlo ke vzniku nového typu moderního obrazu odpovídajícího estetice poetismu. Abstraktní obrazy, které předcházely artificialismu Štyrského a Toyen a imaginativní malbě Josefa Šímy, tak představovaly podle propagátora poetismu jen dílčí krok na cestě k dosažení autonomní barevné poezie. Neobjevily se na výstavách Devětsilu a jen výjimečně jejich reprodukce otiskly avantgardní časopisy.

U Otakara Mrkvičky (1898–1957) přetrvál vliv purismu až do konce dvacátých let, a tedy nejdéle ze všech malířů Devětsilu. V lednovém čísle revue *ReD* z roku 1929, do něhož Karel Teige zařadil mimo jiné dva převzaté články o puristické estetice Amédéea Ozenfanta a svou kritiku orfismu a abstraktní malby Františka Kupky, najdeme reprodukce dvou Mrkvičkových *Kompozicí* z roku 1928 vytvořených subtilní technikou rozprašováním barvy přes pravoúhlé šablony. Jedna je přísně abstraktní sestavou ortogonálně uspořádaných překrývajících se pravoúhelníků, ve druhé se s podobnou geometrickou kompozicí prolíná ženský, puristicky redukovaný půlakt.¹⁸⁹ [obr. 12] V prvním ročníku měsíčníku *Plán*, který Mrkvička také graficky upravil, otiskoval své geometrické kresby.¹⁹⁰ [obr. 13–16] V rámci jeho mnoha uměleckých aktivit ve dvacátých letech jde však jen o detaily. Veřejnosti byl známý zejména jako kreslíř a karikaturista,¹⁹¹ jeho kresby publikovaly satirické časopisy *Sršatec* a *Trn*, ale také *Lidové noviny*, *Pestrý týden* a další česká periodika. Věnoval se typografii a knižní ilustraci, navrhoval scény a kostýmy pro Osvobozené divadlo a divadlo Dada a začal psát výtvarné kritiky.¹⁹²

Podobným spektrem činností se ve dvacátých letech zabýval František Matoušek (1901–1961). Vedle malby, časopiseckých ilustrací a grafického designu se věnoval

¹⁸⁹ *ReD* 2, 1928–1929, č. 5, s. 156.

¹⁹⁰ *Plán: revue pro literaturu, umění a vědu* 1, 1929–1930, č. 2, s. 65, č. 3, s. 111 a 123, č. 4, s. 197 a 237.

¹⁹¹ Na Mrkvičkově první samostatné výstavě, která se konala ve Fromkově nakladatelství Odeon v listopadu 1927, převažovaly nad obrazy satirické kresby a ilustrace, jeho druhá samostatná výstava v Krásné jizbě v listopadu 1929 měla v podtitulu uvedeno Veselé a politické kresby.

¹⁹² Výtvarné kritice a teorii se věnoval zejména ve čtyřicátých a padesátých letech, viz Anděla Horová, Teoretický odkaz Otakara Mrkvičky, *Umění* 30, 1982, č. 6, s. 543–564. V roce 1941 *Lidové noviny* poměrně překvapivě otiskly Mrkvičkův článek připomínající dílo Františka Kupky při příležitosti umělcových sedmdesátin, viz om, František Kupka sedmdesátníkem, *Lidové noviny* 49, 1941, č. 485, 23. 9., s. 7. Otakar Mrkvička také referoval o retrospektivních výstavách Vojtěcha Preissiga a Františka Kupky uspořádaných v Praze po druhé světové válce. Kupku sice respektoval jako průkopníka abstraktního umění a nepochyboval o jeho významu v dějinách moderního umění, ale zdůrazňoval, že výtvarné umění se nadále již musí opírat o skutečnost. Kupkovy a Preissigovy obrazy kritizoval hlavně za to, že mají blízko k ornamentu. Viz om, Dílo Vojtěcha Preissiga, *Svobodné noviny* 1, 1945, č. 82, 29. 8., s. 4. – Idem, Dílo Františka Kupky, *Svobodné noviny* 2, 1946, č. 296, 25. 12., s. 7.

spolupráci s avantgardními scénami Jiřího Frejky Dada a Moderní studio. Poprvé na sebe upozornil obrazovou publikací *Obrazy 1925: obrazy knižně vydané*,¹⁹³ k níž napsal předmluvu Josef Čapek. Malá kniha zahrnuje deset černobílých reprodukcí puristických obrazů s náměty z moderního života. Matoušek obrazy, které posloužily jako předlohy, maloval již s ohledem na jejich mechanické reprodukování. Kritikové mu vytýkali technický či mechanický charakter obrazů, kvůli němuž se kompozice podléhající přísnému geometrickému řádu podobaly spíše technickým výkresům. Matoušek ale v podstatě jako jediný z českých umělců realizoval ideál cenově dostupného sériově reprodukovatelného uměleckého díla, který prosazovala levicová avantgarda proti individuálně vlastněným autorským originálům. S rozšířením tohoto typu moderního, knižně vydávaného obrazu počítal také Karel Teige, což uváděl ve svých programových článcích od roku 1923.¹⁹⁴ Členem Devětsilu se František Matoušek stal v roce 1926, kdy byly na třetí skupinovou výstavu vybrány jeho obrazové básně. V tomto roce vydal soubor abstraktních litografií *Vyšínutá rovnováha*. Matouškovo grafické album a geometrické malby ze druhé poloviny dvacátých let jsou výjimečným příkladem recepce konstruktivismu v českém malířství, blízkým tvorbě maďarských konstruktivistů, například obrazové architektury Lajose Kassáka a Sándora Bortnyika. [obr. 17–18]

Matouškovy abstraktní obrazy a další díla z meziválečného období z umělcovy pozůstalosti uložené v Městské galerii ve Vysokém Mýtě byly poprvé vystaveny až v roce 2009¹⁹⁵ a jeho činnost před druhou světovou válkou zatím nebyla podrobněji zpracována. Bez ohlasu zůstaly abstraktní práce pravděpodobně i v době svého vzniku, zatím není známo, které představil veřejnosti. V roce 1929 Matoušek vstoupil do Umělecké besedy a na počátku roku 1930 se zúčastnil členské výstavy v Obecním domě. Jedním z jeho pěti vystavených děl byla litografie *Vyšínutá rovnováha* (1928), pod názvy maleb uvedenými v katalogu *Obraz* (1928) a *Konstrukce* (1928), můžeme pouze tušit geometrické kompozice. V dobovém tisku se nacházejí zmínky o dvou samostatných výstavách Františka Matouška v Praze,¹⁹⁶ v březnu 1930 v architektonickém ateliéru Zdenky Košákové na Národní třídě

¹⁹³ František Matoušek, *Obrazy 1925: obrazy knižně vydané*, Praha, Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství, 1925 (předmluva Josef Čapek).

¹⁹⁴ Hodnocení publikace viz Tge [Karel Teige], F. Matoušek: *Obrazy*, *Stavba* 3, 1924–1925, č. 12, s. 220–221.

¹⁹⁵ Pavel Chalupa – Jana Svobodová, *Residue: František Matoušek 1901–1961* (kat. výst.), Městská galerie Vysoké Mýto, 2009. Matouškovo dílo dosud nebylo monograficky zpracováno, předcházející publikace se zaměřily především na jeho tvorbu a organizační činnost ve čtyřicátých letech.

¹⁹⁶ Např. Jaromír Pečírka, Prager Kunstaustellungen, *Prager Presse* 10, 1930, č. 86, 27. 3., s. 8. – fvm [František Viktor Mokřý], Pražské výtvarnické výstavy, *Venkov* 32, 1937, č. 100, 28. 4., s. 6 – Fdl. [Antonín Friedl], Umělecké výstavy v Praze a jinde, *Pestrý týden* 12, 1937, č. 17, 24. 4., s. 17. – F. K. [František Kovárna], V Domě uměl. průmyslu..., *Pražské noviny* 258, 1937, č. 104, 5. 5., s. 4.

sestavující z malého souboru figurálních kreseb a v dubnu 1937 ve funkcionalistickém Domě uměleckého průmyslu na Národní třídě. Zatím se nepodařilo dohledat konkrétní informace o exponátech, ale na druhé z výstav podle otištěných zpráv zřejmě představil novější díla ze třicátých let, kdy postupně opouštěl přísnou geometrii a racionální konstrukci [obr. 19] a nakonec se přiklonil pod vlivem surrealismu a malby Josefa Šímy k imaginaci a poetickým námětům.

Dalším pozoruhodným, marginálním příkladem geometrické abstrakce je výtvarná tvorba skladatele Miroslava Ponce (1902–1976) ze dvacátých let, jejíž fragment je uložen ve sbírkách Galerie hlavního města Prahy. Téměř nepovšimnutá byla nejen v meziválečném období, ale až do prvního souhrnného zhodnocení české výtvarné avantgardy sdružené ve skupině Devětsil, k němuž došlo v osmdesátých letech.¹⁹⁷ Výtvarnému umění se Ponce začal věnovat během studijního pobytu v Berlíně v letech 1922–1925. V rušné metropoli, která byla ve dvacátých letech jedním z nejvýznamnějších center konstruktivismu a abstraktního umění v Evropě a důležitou křižovatkou, kde se setkávali příslušníci avantgardního hnutí z východní, střední a západní Evropy, studoval kompozici a hru na klavír a varhany. Ponce v tomto období vystupoval nejen jako skladatel, ale i jako malíř. Na jaře 1924 se připojil ke skupině Der Sturm, zároveň se stal také členem Brněnského Devětsilu. V galerii Der Sturm měli ve dvacátých letech ojedinělou možnost vystavovat představitelé německého abstraktního umění a konstruktivisté ze střední Evropy, zejména z Polska a Maďarska. Ponce se prostřednictvím skupiny seznámil s berlínskou avantgardou a umělci z Bauhausu a navázal cenné umělecké kontakty, například s Hansem Richterem, Lászlóem Moholy-Nagyem, Oskarem Schlemmerem, Walterem Gropiem, Lotharem Schreyerem nebo Willim Baumeisterem.

K abstraktní malbě tedy Miroslav Ponce, ve výtvarném umění samouk, nedospěl přes francouzský purismus, jak bylo u jeho současníků mezi českými malíři v polovině dvacátých let obvyklé, ale díky přímému poučení konstruktivismem a podnětům z okruhu Bauhausu. Dochované abstraktní akvarely sestávající z rytmicky uspořádaných geometrických tvarů jsou vyjádřením umělcových osobních představ o spojení hudby s malbou a optickými

¹⁹⁷ Miroslav Ponce získal po druhé světové válce renomé jako skladatel scénické hudby. Jeho avantgardní skladatelská činnost dvacátých let byla dlouho málo známá (jako žák Aloise Háby se naučil pracovat ve čtvrttónové a dalších mikrintervalových soustavách, spolupracoval s Osvobozeným divadlem a Moderním studiem). Monograficky ji zpracoval muzikolog Jaromír Paclt, který se věnoval i Poncevě výtvarnému dílu, viz Jaromír Paclt, *Miroslav Ponce: neznámá kapitola z dějin meziválečné umělecké avantgardy*, Praha, Supraphon, 1990. – Idem, *Koncepce barevné hudby ve výtvarném díle skladatele Miroslava Ponca*, *Umění* 35, 1987, č. 2, s. 151–157. – Idem, *Hudebně výtvarné koncepce v tvorbě M. Ponca*, *Opus musicum* 22, 1990, č. 7, s. 193–205.

analogiemi subjektivních hudebních prožitků. Vytvářel jen na základě nadání k synestetickému vnímání, které korigoval poznatky získanými ze studia nauky o barvách Wilhelma Ostwalda, a nazýval je „*kompozice melodické linie barevné*“. Svou koncepci vizualizace hudby statickým nebo pohyblivým abstraktním obrazem, k níž dospěl v roce 1924, označoval běžným dobovým souslovím jako barevnou hudbu.¹⁹⁸ Ponc akvarely také pokládal za přípravné studie ke kompozici budoucí barevné filmové hudby, plány na filmové experimenty ale neuskutečnil.

Abstraktní obrazy vystavil v Berlíně poprvé v březnu 1925 na 139. výstavě galerie Der Sturm, na níž rozsáhlejší autorské soubory představili maďarští umělci László Moholy-Nagy a Hugo Scheiber, kteří do Berlína přesídlili v roce 1922. Zastoupeni byli například také Alexander Archipenko, Albert Gleizes, Vasilij Kandinskij, Otto Nebel, László Péri, Lothar Schreyer, Kurt Schwitters a William Wauer. Miroslav Ponc vystavil scénografický model a čtyři geometrické akvarely.¹⁹⁹ Později v roce 1925 se vrátil do Prahy a zapojil se do aktivit české avantgardy, spolupracoval s Osvobozeným divadlem a Moderním studiem, na jaře 1926 se zúčastnil výstavy Svazu moderní kultury Devětsil v Domě umělců v Praze. Poncovy exponáty zmínil Karel Teige ve zprávě o výstavě otištěné v časopisu *Stavba*, aniž by jakkoliv hodnotil: „*K výstavě Osvobozeného divadla jsou připojeny kompozice barevné hudby M. Poncovy.*“²⁰⁰ Dalších výstav se Ponc v Praze již neúčastnil a věnoval se především propagaci pražské čtvrttónové hudby a přednáškové, koncertní a organizátorské činnosti. Teigeho poznámka tak zůstala jediným dobovým ohlasem Poncovy abstraktní malby v českém tisku. Další stopa Miroslava Ponce v českém meziválečném abstraktním umění je spojena se jménem architekta Arneho Hoška, s nímž se setkal někdy kolem roku 1925 a dodal mu zásadní tvůrčí impuls. Hoška seznámení s Poncovými malbami podnítilo k vlastním pokusům o malířské transpozice hudby, které na mnoho let udaly směr jeho výtvarným i teoretickým snahám.²⁰¹

Ve dvacátých letech zřejmě nejvíce zájmu vzbudily abstraktní obrazy Josefa Šímy (1891–1971), pravděpodobně také proto, že příznivý ohlas měly již malířovy obrazy z první

¹⁹⁸ Miroslav Ponc, Pohybová melodika základem nového hudebního slohu, in: František Halas – Vladimír Průša – Zdeněk Rossmann – Bedřich Václavěk (edd.), *Fronta: mezinárodní sborník soudobé aktivity*, Brno, Fronta, 1927, s. 78. Teoretickým propracováním vlastní koncepce barevné hudby se zabýval pouze nesoustavně.

¹⁹⁹ *Moholy-Nagy, Hugo Scheiber, Gesamtschau* (kat. výst.), Der Sturm, Berlin, 1925, kat. č. 82–85: dva akvarely s totožným názvem *Melodische Komposition, Sopran C² a Chromatische Turbine in Achtel-Tönen* (pravděpodobně *Chromatická turbína v osminotónech*, kolem 1925, dnes Galerie hlavního města Prahy), kat. č. 86: model scénografického návrhu pro operu.

²⁰⁰ -e [Karel Teige], Výstava SM. K. Devětsilu, *Stavba* 5, 1926–1927, č. 1, s. 16.

²⁰¹ Hana Rousová, Arne Hošek (pozn. 5), nestr.

poloviny dvacátých let, které zasílal z Paříže na skupinové výstavy do Prahy a Brna. Důležitým faktorem podporujícím recepci umělecké tvorby byla vždy spolupráce s vlivným spolkem nebo aktivní skupinou. Když se Šíma se v říjnu 1921 usadil v Paříži, zůstával stále v kontaktu s českým kulturním prostředím. Začal podílet na aktivitách sdružení Devětsil a v roce 1923 patřil k zakládajícím členům Brněnského Devětsilu, stal se také pařížským dopisovatelem časopisů *Disk* a *Pásma* a zprostředkoval kontakty mezi avantgardními umělci v Čechách a Francii. K abstrakci se však Šíma přiblížil ještě předtím, než přijel do Paříže. Od konce roku 1920 strávil deset měsíců v baskickém městečku Hendaye na pobřeží u hranic se Španělskem. Kresby a akvarely z tohoto období zachycující stavby v přímořských francouzských a severošpanělských městech byly ovlivněny puristickou estetikou nového časopisu *L'Esprit nouveau*, který vycházel v Paříži od října 1920. Architektura získala v kresbách podobu geometrických, rytmicky ortogonálně uspořádaných výrazně barevných hranatých tvarů. Redukce forem v pohledech na města a krajinu postupovala v malbách z let 1923 a 1924, aniž by ztratily poetickou atmosféru. Náznaky viděné reality v nich postupně vymizely a v roce 1924 proces abstrahování Šíma zakončil abstraktními obrazy, většinou kompozicemi ortogonálně uspořádaných, jemně barevně a světelně modulovaných ploch. Nebyly konstruované neosobně a rigidně geometricky, naopak díky malířskému provedení zůstal zachován lyrický efekt. Vývoj Šímovy tvorby v tomto období ovlivnilo přátelství s Pietem Mondrianem a Theem van Doesburgem, návštěvy u Františka Kupky i rozhovory s Albertem Gleizesem a Robertem Delaunayem. Kromě působení neoplasticismu lze počítat také s vlivem programu Devětsilu zahrnujícím konstruktivismus a poetismus.²⁰²

Abstraktních obrazů Josefa Šímy z let 1924–1926 se dochovalo velmi málo, ve veřejných sbírkách dvě olejomalby v Moravské galerii v Brně, pastel v Galerii výtvarného umění v Ostravě a olejomalba v Musée des Beaux-Arts de Reims. Některé obrazy známe pouze z reprodukcí v českých avantgardních časopisech, zejména pak z vydání *Pásma* tematicky souvisejícího se Šímovou první samostatnou výstavou v Praze a Brně v roce 1925.²⁰³ [obr. 20–22] Šíma se na přípravě tohoto čísla podílel, zajistil texty zahraničních autorů²⁰⁴ a vybral reprodukce, o nichž se zmínil v dopisu Artuši Černíkovi z 5. února 1925:

²⁰² František Šmejkal, *Josef Šíma*, Praha, Odeon, 1988, s. 65–86. Šmejkal toto abstraktní období charakterizoval v kapitole Abstraktní mezihra jako „laboratorní fázi Šímovy tvorby“.

²⁰³ *Pásma* 1, 1924–1925, č. 9, s. 1–3. – *Disk* 2, 1925, obrazová příloha na vnitřní straně obálky. – *Stavba* 3, 1924–1925, č. 9, s. 167.

²⁰⁴ Články pro časopis *Pásma* Šímovi dodali Amédée Ozenfant, Georges Ribemont-Dessaignes a Ilja Erenburg.

„Rád bych na první stránku *Pásma* dal dost velkou reprodukci nějaké nové věci hodně geometrické, tištěné rastrovým štočkem [...]“²⁰⁵ Výběr prozrazuje, že mu zvlášť záleželo na prezentaci abstraktních obrazů. Přání, aby získal také článek od Thea van Doesburga, se mu ale nespĺnilo.²⁰⁶

Na Šimově chronologicky uspořádané výstavě v Topičově salonu v březnu 1925 bylo vystaveno 110 obrazů a kreseb z let 1916–1925. Podle údajů v katalogu nelze určit, kolik abstraktních děl bylo mezi exponáty představujícími přehled raného díla.²⁰⁷ Jako pomůcka při identifikaci by mohl posloužit komentář Karla Teigehe otištěný v *Národním osvobození*: „U komposice č. 60 mizí skutečnostní prvky téměř docela a další obrazy jsou již posicemi čistě bezpředmětnými. Pro tuto Šimovu estetiku je nejpregnantnějším příkladem obraz č. 61 a 64.“²⁰⁸ Pod těmito čísly katalogu jsou však uvedeny nedatované obrazy shodně nazvané *Komposice*, můžeme se tedy jen dohadovat, že byly vystaveny některé z obrazů reprodukováných v *Pásmu* nebo malby z Moravské galerie v Brně. Soubor abstraktních prací, umístěný v závěru Šimovy výstavy mezi nejnovějšími díly, nebyl nijak početný. Kritika ho zaznamenala jako poněkud problematickou, přechodnou součást hledání vlastního malířského výrazu nebo exces mladého umělce. Pouze v interpretaci vývoje moderního umění Karla Teigehe zaujímaly Šimovy abstraktní obrazy významné místo. Reprízu výstavy uspořádal Brněnský Devětsil v dubnu 1925 v salonu knihkupectví Barvič a Novotný. V tomto období ale Šimova tvorba již začala čerpat inspiraci z hlubších, nevědomých vrstev psychiky a geometrické formy vystřídaly archetypální a symbolické předměty vznášející se ve volném prostoru imaginativních obrazů.

Nesoustavné, individuální kontakty českých umělců s abstraktním uměním přibývaly od konce dvacátých let. U soukromých, někdy pouze příležitostných pokusů a studií výrazových prostředků bez záměru zobrazovat skutečnost nelze sledovat recepci. Například v pozůstalosti krajináře Jana Trampoty (1889–1942), jehož malířské dílo je spojeno především s Orlickými horami, je uložen soubor geometrických kreseb a pastelů z let 1927–1931 přímo nesouvisejících s krajinomalbou. Tyto soukromé studie byly vystaveny poprvé až v roce 1989.²⁰⁹ Obdobně se dochovaly studijní abstraktní kresby brněnského malíře

²⁰⁵ Cit. dle Ingerle, Brněnský Devětsil – lokální kapitola (pozn. 80), s. 38.

²⁰⁶ Ibidem, dopis Josefa Šímy Artuši Černíkovi z 5. 2. 1925: „Doufám, že něco napíše také Van Doesburg [...] Jsem hlavně rád, že to nebudou banální kritiky, nýbrž spíše články o malířství vůbec.“

²⁰⁷ Souborná výstava Josefa Šímy (1916–1925) (kat. výst.), Topičův salon, Praha, 1925.

²⁰⁸ Karel Teige, Souborná výstava Josefa Šímy, *Národní osvobození* 2, 1925, č. 79, 21. 3., s. 5.

²⁰⁹ Abstraktní kresby poprvé publikoval Jiří Zemánek, *Jan Trampota, obrazy a kresby z let 1905–1942* (kat. výst.), Orlická galerie v Rychnově nad Kněžnou, 1989. Podrobněji se jím věnoval Jiří Hlušička, který navrhnul datování 1927–1931, viz Jiří Hlušička, *Jan Trampota 1889–1942*, Brno, Galerie Antonína Procházky, 2009.

Jaroslava Krále (1883–1942) z doby kolem roku 1933.²¹⁰ Je pravděpodobné, že při průzkumech uměleckých pozůstalostí a monografickém zpracování méně známých nebo regionálních autorů budou nalezeny další práce podobného typu.

Několik abstraktních obrazů namaloval Alén Diviš (1900–1956) v roce 1927 po příchodu do Paříže, než se přiklonil k expresivní malbě. Rané dílo malíře Zdeňka Macka (1905–1987),²¹¹ který prožil meziválečné období v Paříži, nebylo a dosud není ve vlasti známé. Macek se neidentifikoval s žádnou z aktuálních tendencí francouzského umění. Významné podněty získával z okruhu pařížských surrealistů, ale poučení čerpal souběžně z mnoha různých zdrojů. Jeho tvorba se tak vyznačuje experimentálními technikami a stylovou nesourodostí založenou na volném užívání a kombinování nejrůznějších přístupů k figurativní malbě, ale také surrealistického automatismu a abstraktního organického i geometrického tvarosloví. Vytvářel také asambláže, abstraktní malbu kombinoval s koláží nebo do ní začleňoval různé plastické prvky.

Svobodné zacházení s dostupnými malířskými styly a asambláže z neuměleckých materiálů jsou charakteristické také pro tvorbu Zdenka Rykra (1900–1940) ve třicátých letech, kdy v malbách a kresbách s krajinnými náměty dováděl proces abstrahování zachycené skutečnosti do krajních poloh. Patřil mezi umělce, kteří přijímali nejrůznější podněty z aktuálních tendencí a volně je využívají, kvůli čemuž pak bývají považováni za nezařaditelné solitéry. Jejich dílo je oceňováno opožděně až v době, kdy se eklektické střídání stylů již nepovažuje za povrchní bezzásadovost a nemusí se vylučovat s originalitou a uměleckou hodnotou. Jindřich Chaloupecký, hlásící se k „*nepopulárně kladnému názoru*“²¹² na Rykrovo dílo, oceňoval, když umělci pracovali samostatně a mechanicky nepřijímali zahraničí malířské styly. Nezávislý vývoj ale může umělce zavést špatným směrem, jak ukazuje Chaloupeckého kritika několika Rykrových obrazů z autorské výstavy prací z let 1932–1933 v Rubešově galerii v Praze v říjnu 1933. Rykrovy malířské pokroky dlouhodobě pozorně sledoval a tentokrát uvítal, že se již zbavil naturalismu ve vazbě k vizuální podobě skutečnosti. V posledních obrazech s takřka dekorativními abstrahovanými motivy města, venkova a přírody, jako *Vesnice v únoru* (1932), *Slunce v mrazivém dni* (1932–1933), *Ráno v červnu* (1933) nebo *Únorové slunce nad malým*

²¹⁰ Jiří Valoch, *Jaroslav Král: kresby (K 35. výročí umělcovy smrti v Osvětimi)* (kat. výst.), Dům umění města Brna, 1977.

²¹¹ Milan Knížák – Jiří Valoch, *Zdeňk Macek: Česká protopostmoderna* (kat. výst.), Galerie Akademie výtvarných umění, Praha, 1995.

²¹² J. Ch. [Jindřich Chaloupecký], Zdeňk Rykr. U Rubeše, *Čin* 5, 1933, č. 19, s. 455–456, cit. s. 455.

městem (1933), však zašel příliš daleko a odpoutal se od všech vazeb ke skutečnosti, až na některé schematické detaily.²¹³ [obr. 23] Odmítání skutečnosti Chalupecký považoval za vážný nedostatek, protože malířův zájem se pak omezuje jen na subjektivní výraz. Opravdu moderní umění muselo podle Chalupeckého vyjadřovat umělcův vztah ke světu a nový pohled nebo výklad skutečnosti, jen tímto způsobem mohla vznikat díla s významem přesahujícím subjekt tvůrce. V kritizovaných obrazech tak postrádal důležité poznání podstaty skutečnosti: „*osobní uvědomění skutečna, uhadujícího pod tvářností věcí nějakou hlubší existenci, jejich symboličnost.*“²¹⁴ Chalupeckého vyjádření můžeme chápat obecněji jako kritiku abstraktního malířství, jako výstřední výjimky naprosto ignorující úkol formulování vztahu k realitě totiž uvedl Františka Kupku a Vasilije Kandinského. Pokud v umění chyběl aktivní vztah k realitě, považoval je jen za netvůrčí, pomíjivou módu, která nepřinese žádné nové podněty.

3.4 Abstrakce v sochařství

České sochařství první poloviny 20. století se pouze výjimečně zcela odpoutalo od tradičního úkolu zobrazování lidského těla a od obvyklých sochařských materiálů. Abstraktní plastiky, ať už geometrické konstrukce nebo elementární biomorfí formy, vznikaly jen výjimečně. Nejvlivnější vzory pro mladé sochaře v tomto období představoval buď většinou Jan Štursa, nebo iniciátor kubismu a civilismu Otto Gutfreund.²¹⁵ Silná sochařská generace, která prošla školením ve Štursově ateliéru na pražské akademii v letech 1919–1925 dále rozvíjela zejména klasickou figurální tradici. Radikálně a zcela výjimečným způsobem se s ní rozešel Zdeněk Pešánek, mimo její hranice zamířili na konci dvacátých

²¹³ K těmto obrazům, dnes uloženým ve sbírce CEKUS Chotěboř, Městské muzeum, bychom mohli přiřadit ještě obraz *Neklidná komposice* (1932, dnes Národní galerie v Praze), takřka gestickou malbu bez popisných detailů.

²¹⁴ Chalupecký (pozn. 212).

²¹⁵ Vývoj kubistického sochařství Otty Gutfreunda vyústil ve druhé polovině roku 1916 v radikální díla sestavená z opracovaných kousků dřeva. Třemi sochami, které vytvořil v jihofrancouzském internačním táboře Frigolet ze zbytků starých beden, rozvíjel dostupnými prostředky kubistické principy směrem ke krajně abstrahované konstrukci vertikálních a horizontálních plánů. Na figurální a předmětný základ konstrukcí upozorňují jen jejich názvy: *Sedící žena* (dnes Národní galerie v Praze), *Hlava* (nedochována), *Truhlářské zátiší* (dnes Národní galerie v Praze). Po návratu do vlasti v roce 1920 už nenavázal na tento směr, jímž se vydalo i evropské sochařství, a věnoval se civilnímu a věcnému, sociálně motivovanému žánru.

let Hana Wichterlová, Vincenc Makovský a Bedřich Stefan, kteří oproštěním plastických organických forem dospěli k přechodu mezi abstrakcí a figurací. Způsob práce Wichterlové, Makovského a Stefana s jednoduchými organickými objemy v tomto období lze označit termínem *organický elementarismus*, který ve třicátých letech do dějin sochařství uvedla německo-švýcarská historička umění Carola Giedion-Welcker. Ve vůbec prvním publikovaném přehledu evropského moderního sochařství z roku 1937 jím charakterizovala tvorbu Hanse Arpa, Constantina Brâncușiho, Henryho Moora a Barbary Hepworth.²¹⁶

V letech 1926–1930 žili Hana Wichterlová (1903–1990) a Vincenc Makovský (1900–1966) v Paříži, kde navštěvovali přednášky Františka Kupky a načerpali nové podněty ze současného evropského sochařství. Absorbovali stylové podněty pozdního kubismu, silně na ně zapůsobily zejména elementární formy Constantina Brâncușiho. Osvojili si tak postup radikálního abstrahování a plastické tvary zjednodušovali až k prvotní organické formě. U Makovského hlav a ženských torz z pařížského období je figurální východisko jen málo patrné.²¹⁷ Nejvýznamnější plastika Hany Wichterlové vytvořená v Paříži *Kompozice – Pomeranč* (1929–1930) pak představuje abstraktní geometrizovanou interpretaci figurálního detailu. Inspirací pro plastiku zamýšlenou jako návrh na fontánu se stal obyčejný pohybový motiv odpozorovaný ze skutečnosti, rozkrojení pomeranče přidržovaného rukama. Této kompozici byl blízký Makovského abstraktní, do prostoru otevřený *Návrh plastiky na bazén* (1930). Po návratu do Prahy Hana Wichterlová vytvořila mramorovou sochu *Pupen* (1932), zásadní dílo svého organického elementarismu inspirované rostlinnou morfologií a vitalitou růstu, na nějž navázala až v šedesátých letech. Po návratu z Paříže se Vincenc Makovský přiklonil k surrealistické imaginaci a experimentům s neobvyklými materiály,²¹⁸ souběžně však vytvářel i realistické portréty a v polovině třicátých let natrvalo přešel k figurálnímu realistickému sochařství.

V meziválečném období měli Wichterlová a Makovský pouze jednu samostatnou výstavu v malé galerii architekta Antonína Heythuma ve Štěpánské ulici v Praze v červnu

²¹⁶ Carola Giedion-Welcker, *Moderne Plastik: Elemente der Wirklichkeit. Masse und Auflockerung*, Zürich, H. Girsberger, 1937. Všeobecný obrat k elementarismu v současném umění pokládala za duchovně podmíněný proces spojený s celkovými změnami v oblasti kultury. Termín organický elementarismus využil také Petr Wittlich, *České sochařství ve XX. století, 1890–1945*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1978, s. 158–184.

²¹⁷ Např. nedochovaná plastika *Hlava I (Vejce)* (1926–1927) ovoidního tvaru s vyříznutým segmentem; opuková *Hlava II* (1926–1927) homolovitého tvaru, *Torzo* (1929) z černého vápence připomínající balvan omlutý vodou.

²¹⁸ Makovského surrealistickým plastikám předchází ještě abstraktní reliéfy *Kompozice* (1930), *Milenci* (1930) a *Námět k reliéfu* (1932) a nedochovaná plastika *Člověk* (1932), která má podobu prostorového znaku bez antropomorfních rysů.

1931, která zahrnovala plastiky doplněné kresbami. Wichterlová později na výstavu v Heythumově galerii vzpomínala: „Nainstaloval to Heythum s Makovským, výstava byla bez vernisáže, lidi tam chodili, nikdo si nic nekoupil ani od Vincka, ani ode mě.“²¹⁹ A takto ji stručně zhodnotil František Matoušek: „Plastiky V. Makovského a Hany Wichterlové [...] jsou nejlevnějšího pařížského ražení. Jejich cílem je nejzazší abstrakce skutečnosti, abstrakce, směřující k nejzákladnějšímu principu sochařství.“²²⁰ Mladí sochaři měli možnost představit některá z raných děl na počátku třicátých let také na členských výstavách SVU Mánes a na výstavě Poesie 1932. Přestože mezinárodní výstava uspořádaná na podzim 1932 spolkem Mánes byla propagována jako surrealistická, její záběr byl mnohem širší a zahrnoval i aktuální imaginativní tendence v českém malířství, pojal i sochařský elementarismus Hany Wichterlové a Vincence Makovského. [obr. 24]

Bedřich Stefan strávil v Paříži na stipendijní pobyty jeden rok (1925–1926), i jeho zaujaly Brâncușiho elementární formy. Ve druhé polovině dvacátých let jednak přehodnocoval kubismus, jednak podobně jako Makovský a Wichterlová radikálně zjednodušoval lidskou postavu. V roce 1929 dosáhl mramorovou sochou *Torzo III* své meze abstrakce a maxima tvarové redukce, když stojící štíhlé ženské torzo proměnil v čistý elementární tvar podobný archaickým stélám. Pozoruhodným experimentem Bedřicha Stefana byla nedochovaná abstraktní *Kompozice* (1930–1932), známá jen z fotografií Josefa Sudka.²²¹ V objektu sestaveném ohýbáním pásku z neznámého materiálu nahradil sochařský objem odhmotněnou kompozicí dynamických linií. [obr. 25]

Tradičnímu pojetí plastiky se zcela vymykal průkopník kinetického umění Zdeněk Pešánek (1896–1965), jeho díla se od něj odlišovala natolik, že je kritikové odmítali považovat za sochařské práce nebo za umělecký výtvar. Od roku 1922 začal převratným způsobem využívat barevné světlo jako reálný výtvarný prostředek proměňující podobu uměleckého díla v čase. Pešánkovy projekty, využívající moderní techniku a materiály v sochařství dosud neuplatňované, ve dvacátých letech formálně vycházejí z konstruktivismu, ve třicátých letech ho pak ovlivnily imaginativní tendence, s nimiž je

²¹⁹ Jůzová (pozn. 172), s. 39. – Seznam exponátů není známý, identifikovány byly pouze některé exponáty. Hana Wichterlová vystavila *Podobiznu Vincence Makovského* (1928) a *Kompozici – Pomeranč* (1929–1930), viz Eva a Michal Jůzovi (edd.), *Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 2000, s. 83, 85. Vincenc Makovský vystavil sádrovou studii *Hlava I (Vejce)* (1926–1927), *Torzo I* (1929) z tmavého vápence a asambláž z papíru a lepenky *Kytara* (1931), viz Šebek (pozn. 188), s. 284 (č. 20), s. 285 (č. 32) a s. 287 (č. 59).

²²⁰ F. Mat. [František Matoušek], *Plastiky V. Makovského a Hany Wichterlové*, *Prospekt* 1, 1930–1931, č. 8, s. 14.

²²¹ Viz např. *Bedřich Stefan: Výběr z díla* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1980, nestr. (obr. 4).

spojen návrat k figuře v podobě torza. Abstraktní forma pro Zdeňka Pešánka nebyla cílem, ale jen jedním z důležitých předpokladů a prostředků světelně kinetické tvorby.

Za abstraktního sochaře bychom mohli označit ve třicátých letech jen Zdeňka Dvořáka (1897–1943), jenž byl absolventem oddělení figurálního a ornamentálního modelování na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Zdrojem poučení pro jeho abstraktní sochařskou tvorbu bylo biomorfni tvarosloví obrazů Františka Foltýna a zřejmě také reliéfů Hanse Arpa. Kompoziční systém Foltýnových maleb použil a rozpracovával v plastických formách reliéfů, které komponoval jako sestavy konkávních a konvexních překrývajících a prostupujících se plošných organických útvarů a dynamických křivek. Zdeněk Dvořák abstrakci sice přijal od roku 1932 jako svůj program, ale mimo okruh podobně orientovaných umělců znal jeho abstraktní práce jen málokdo. Reprodukce dvou abstraktních reliéfů se objevily v obrazové příloze v revue *Kvart* na jaře 1934 a 1935.²²² Pět abstraktních reliéfů si mohli prohlédnout návštěvníci výstavy Skupiny Kvart v Ústřední knihovně hlavního města Prahy v roce 1935, jiná abstraktní díla ale za svého života Zdeněk Dvořák již nevystavil. Kresebné studie reliéfů a plastik, z nichž se část dochovala v umělcově pozůstalosti v Památníku národního písemnictví, zůstaly soukromým výzkumem biomorfniho a geometrického abstraktního tvarosloví. V pracích na zakázku, soutěžních návrzích, pamětních medailích a komorních figurálních plastikách, které mu sloužily jako prostředek obživy, naopak zachovával realistický styl. Velká část sochařského díla umělce, který byl v roce 1942 zatčen za účast v protinacistickém odboji a zemřel v koncentračním táboře v Osvětimi, byla během druhé světové války zničena. Z Dvořákovy abstraktní tvorby se dochovalo pouze šest reliéfů a kresby, až do osmdesátých let dvacátého století zůstalo jeho jméno téměř zapomenuto.²²³

²²² *Kvart* 2, 1933–1935, č. 2 (jaro 1934): nedochovaný reliéf z roku 1934. – *Kvart* 2, 1933–1935, č. 4 (jaro 1935): *Plastron* (1935, dnes Národní galerie v Praze). – *Kvart* 4, 1915–1946, č. 1: nezvěstný *Reliéf* z roku 1936 (V prvním poválečném čísle *Kvartu* byli připomenuti umělci a publicisté, kteří zemřeli za války, mezi nimi i Zdeněk Dvořák).

²²³ Rousová, *Linie / barva / tvar* (pozn. 2), s. 21, 23. – Hana Rousová, *Zdeněk Dvořák 1897–1943: sochař abstrakcionista*, Řevnice, Arbor vitae – Praha, Památník národního písemnictví, 2013.

3.5 Abstraktní umění na periferii

Na přelomu dvacátých a třicátých let výjimečně vznikaly v Československu abstraktní obrazy také mimo umělecká centra. Ve fatální materiální nouzi a umělecké izolaci vycházel z nejnovejších tendencí moderního malířství Miloš Boria ve východomoravském regionu. Naopak učitelé a zároveň výtvarníci, fotografové a básníci z jižních Čech Josef Bartuška, Oldřich Nouza a Karel Valter, byli důležitými členy aktivního tvůrčího společenství. V radikální sekci českobudějovické skupiny Linie (1931–1939) navázali na avantgardní estetiku Devětsilu a chtěli oživit a modernizovat kulturní život v krajském městě.

Miloš Boria (1896–1937)²²⁴ pocházel z Uherského Hradiště, na podzim 1919 začal studoval malířství na pražské akademii a docházel na soukromé lekce k Janu Zrzavému, ale již v únoru 1922 z finančních důvodů studia zanechal a opustil Prahu. V roce 1923 se usadil na Vsetínsku a jeho umělecký osud zůstal nadále svázaný s Valašskem a Slováckem kvůli existenčním potížím, které se mu nikdy nepodařilo překonat. Nejprve v jeho malbě převládala neoklasicistická orientace. Navzdory odtrženosti od uměleckého dění a nedostatku kontaktů se pokoušel od konce dvacátých let následovat aktuální tendence české avantgardy. Zcela mimořádným zdrojem tvůrčích podnětů a povzbuzení pro Boriu byla cesta do Paříže v roce 1927. Finanční podpora bratra mu umožnila zdržet se v centru moderního umění dva měsíce. O změnách a plánech po návratu do Vsetína mu napsal: „*Pracuji dost a studuji při tom. Nejnovejší směry. Přišel jsem v malování až k tomu, že už nemaluji nic, co by zpodobňovalo přírodu, anebo by jakkoli na ní závislé. Nemusím nic napodobit, a proto mohu vymýšlet báječný kolorit. [...] Až se v tom trochu vypracuji, chtěl bych se dostat s tím do Prahy do spolku Devětsil.*“²²⁵ K radikální proměně v Boriově díle došlo v roce 1928, i když úmysl připojit se k Devětsilu mu nevyšel. Směřoval ke geometrické abstrakci, zpracovával vlivy purismu, konstruktivismu, artificialismu, imaginativní tendencí a v letech 1933–1936 se přiklonil k surrealismu. [obr. 26–27] Tehdy se bez úspěchu pokoušel prostřednictvím Jindřicha Štyrského navázat spolupráci s pražskou Skupinou surrealistů v ČSR.

²²⁴ Vilém Jůza, *Miloš Boria 1896–1937* (kat. výst.), Slovácké museum, Uherské Hradiště, 1964. – Ludvík Ševeček, Miloš Boria: poznámka k osudu malíře a umění v regionu, *Prostor Zlín* 1, 1993, č. 5, s. 7–8. – Tomáš Mikuláščík, Dopisy Miloše Borii, *Prostor Zlín* 22, 2015, č. 3, s. 49–57. – Ivan Bergman, Miloš Boria: Osamělý proti své vůli, *Prostor Zlín* 23, 2016, č. 2, s. 32–33.

²²⁵ Z dopisu Antonínu Boriovi ze 13. 12. 1927, cit. dle Jůza (pozn. 224), s. 21.

V dopisu bratrovi z 1. března 1937 se zmínil o zlomu: „*Abstraktní experimenty mám už asi za sebou. Bylo by už na čase. Možná, že teď budu už taky lidem srozumitelnějším.*“²²⁶ Tehdy se také rozhodnul, že se přestěhuje a pokusí se prosadit v Praze. Zemřel však ve Vsetíně několik měsíců po odeslání dopisu. Takto v něm charakterizoval životní podmínky na umělecké periferii a naprosté nepochopení: „*Okolí a podmínky, ve kterých se tu plahočím, velmi na mne doléhají. [...] Život malíře, který nezkompromitoval kumšt, ale sedí za to v díře. Svoboda vykoupená bídou. [...] Konstatuji pouze, že tu v té zapadlé víšce jsem naprosto ztraceným člověkem, kterému tu nikdo neodkoupí obraz, protože ho nepotřebuje.*“²²⁷ Možnosti prezentace a recepcce moderní malby, která byla v rozporu s tradicionalismem regionálních institucí a umělecké scény, byly nulové.²²⁸ Zcela se mýjela se vkusem publika, které v kraji se silnými lidovými tradicemi očekávalo konzervativní, folkloristicky laděnou tvorbu. Situaci v regionu však ve druhé polovině třicátých let změnila aktivita Jana Antonína Bati na podporu kulturního života v průmyslovém Zlíně. Jednou z nich bylo založení Zlínských salónů na jaře 1936. Každoročně na největší a zároveň hojně navštěvované přehlídce současného výtvarného umění v meziválečném Československu vystavovalo několik set umělců. Jury dávala příležitost k účasti umělcům všech generací a stylových zaměření, od akademismu přes členy konzervativního Sdružení výtvarných umělců moravských v Hodoníně po nejvýznamnější představitele SVU Mánes a nejmladší surrealisty. V širokém spektru zastoupených malířských tendencí bylo v letech 1936–1937 zahrnuto i několik abstraktních obrazů. Dílu Miloše Borii se průběžně věnují regionální galerie ve Zlínském kraji, do kontextu českého moderního umění ho uvedla až Hana Rousová na výstavě *Linie, barva, tvar v českém výtvarném umění třicátých let* v roce 1988.

Ve stejném roce jako Miloš Boria se v Uherském Hradišti narodil Jindřich (Heinrich) Koch (1896–1934),²²⁹ interiérový architekt, sochař a fotograf. Narozdíl od Borii ale rodný kraj opustil a roky 1922–1933 strávil v Německu, kde zpočátku pobýval na Bauhaus. Školu designu a architektury s nejmodernějšími výukovými metodami poznal od doznívající první

²²⁶ Z dopisu Antonínu Boriovi z 1. 3. 1937, *ibidem*, s. 23.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ Za svého života Miloš Boria měl jen jednu samostatnou výstavu v Uherském Hradišti v roce 1927, uspořádal ji místní Klub přátel umění a trvala pouhé tři dny. V roce 1930 se zúčastnil výstavy *Valašsko* v dílech výtvarných umělců, která byla součástí národopisných slavností ve Vsetíně, Boria se stylem malby i námětem přizpůsobil tématu výstavy. Z finančních důvodů si nemohl dovolit obesílat skupinové výstavy v Praze a Brně. První retrospektivní výstava díla Miloše Borii se konala v roce 1964 ve Slováckém museu v Uherském Hradišti.

²²⁹ Ladislav Sutnar – Karel Herain, *Práce Jindřicha Kocha*, Praha, Státní grafická škola, 1935. – Markéta Svobodová, *Bauhaus a Československo 1919–1938. Studenti, koncepty, kontakty*, Praha, KANT, 2016, s. 69–70, 196–200.

expresionistické fáze do nástup funkcionalismu. Volné umění nepatřilo ke stěžejním oborům vyučovaným na Bauhausu, přesto škola měla významný podíl na šíření abstraktního umění díky pedagogům, jako byli Vasilij Kandinskij, László Moholy-Nagy, Josef Albers, Georg Muche, i díky některým absolventům, například Maxu Billovi, Ludwigu Hirschfeld-Mackovi, Andoru Weiningerovi a Fritzi Winterovi. Přispěla k němu také prostřednictvím vlastní knižní edice, v níž vydala důležité teoretické spisy Vasilije Kandinského, Pieta Mondriana, Thea van Doesburga, Lászlóa Moholy-Nagye a Kazimira Maleviče.

Jindřich Koch nejprve odjel za studiem do Vídně, poté v letech 1919–1922 docházel do Štursova sochařského ateliéru na pražské akademii. Na podzim 1922 nastoupil jako jeden z prvních studentů z Československa do přípravného kurzu Johannese Ittena na Bauhausu. Ve Weimaru navštěvoval dílnu sochařství Oskara Schlemmera, v Dessau dílnu nástěnné malby Hinnerka Schepera,²³⁰ později také dílnu tisku a reklamy Herberta Bayera. Jméno Jindřicha Kocha snad můžeme spojit s reprodukcemi abstraktních sochařských studií plastik otištěných v časopisu *Stavba* a geometrizovaných figur v *Pásmu* v roce 1925,²³¹ o jeho sochařské tvorbě však nejsou žádné další doklady. Po složení tovaryšských zkoušek v roce 1928 Koch přesídlil do Halle a provozoval firmu realizující interiéry ve veřejných i soukromých budovách. Během hospodářské krize však jeho podnik zkrachoval a rozhodl se pro dráhu profesionálního fotografa. Po převzetí moci nacisty v roce 1933 Německo opustil a usadil se v Praze, v březnu 1934 však zemřel při autonehodě. Z jeho tvorby je považováno za nejvýznamnější fotografické dílo následující estetikou nového vidění (Neues Sehen), jejímž centrem byl ve Výmarské republice Bauhaus.

Na jihu Čech objevilo lyrickou polohu abstraktního umění několik členů výtvarné a literární skupiny Linie navazující ve třicátých letech na některé myšlenky mezinárodní avantgardy a aktivity sdružení Devětsil. Volné sdružení malířů, grafiků, fotografů, spisovatelů a divadelníků bylo založeno v Českých Budějovicích v září 1931.²³² Od regionálních uměleckých skupin se lišila širí aktivit zahrnujících kromě tradičních uměleckých druhů i fotografii, film, typografii, rozhlas a scénická umění a také vizí moderní

²³⁰ V roce 1926 Hinnerk Scheper a Henrich Koch navrhli výmalbu tří výstavních sálů vyhrazených pro skupinu Die Abstrakten na berlínské výstavě Große Berliner Kunstausstellung, viz *Führer durch die Ausstellung der Abstrakten: Große Berliner Kunstausstellung* (kat. výst.), Landesausstellungsgebäude, Berlin, 1926, s. 2.

²³¹ Viz *Stavba* 3, 1924–1925, č. 6, s. 114. – *Pásmo* 1, 1924–1925, č. 13–14, s. 7. – *Pásmo* 2, 1925–1926, č. 2, s. 29. V popiskách je autor uváděn autor jako „R. Koch“.

²³² Členy skupiny Linie byli Josef Bartuška, Karel Fleischmann, Miroslav Haller, Richard Lander, Oldřich Nouza, Emil Pitter, Miloš Mühlstein a Rudolf Stejskal jako redakční rada časopisu *Linie*, k nim se přidali Karel Fiala, Jiří Linhart, Jan Mleziva, Ada Novák, Josef Stejskal, Karel Valter, Karel Vopátka a další.

společnosti formovanou levicovou politickou orientací. Avantgardní jádro se vymezovalo vůči jihočeskému regionalismu a konzervativním názorům na umění místního publika. Skupinová činnost se pak soustředila na pořádání společných výstav a vydávání měsíčníku *Linie* (1931–1938) reflektujícího všechny oblasti kulturního života a společenské otázky přesahující hranice regionu. Každoročně se v letech 1932–1938 konala výstava členů výtvarné nebo fotografické sekce *Linie* a hostů v sálu Ústavu pro zvelebování živností v Českých Budějovicích. Nejvýznamnějším počinem pak byla v roce 1936 zcela výjimečná výstava výtvarné tvorby Lászlóa Moholy-Nagye společně se surrealistickými kolážemi a fotografiemi Jindřicha Štyrského a fotografiemi členů Fotolinie a brněnské Fotoskupiny pěti.

Abstrakci se věnovali ještě před založením skupiny od roku 1929 Josef Bartuška (1889–1963), později vůdčí osobnost *Linie* a šéfredaktor stejnojmenného časopisu, a Oldřich Nouza (1903–1974). V první polovině třicátých let se k nim přidal Karel Valter (1909–2006), v té době se v jejich malbě, kresbě a grafice ale začaly již více projevovat vlivy artificialismu a surrealismu doprovázené návratem k zobrazení krajiny a figurálním námětům. Z jejich raného abstraktního období, kdy vytvářeli lyrické abstraktní kompozice i sestavy čistě geometrických prvků, se dochovaly jen zlomky, zejména kresby tuší, akvarely a kvaše z let 1929–1932. Především Josef Bartuška ve svých rukopisných knihách využíval různé možnosti poezie vyjádřené abstraktním obrazem, slovem nebo veršem a jejich kombinacemi.²³³ Samostatné abstraktní práce Oldřicha Nouzy jsou převážně známé jen z reprodukcí v časopisech.²³⁴ [obr. 28–30] Na skupinových výstavách se abstraktní obrazy objevovaly minimálně, pokud vůbec, jen výjimečně otiskl jejich reprodukce časopis *Linie*. Nevýrazné zastoupení abstrakce mezi zveřejňovanými díly odpovídá její pozici v širokém stylovém a názorovém spektru malířů *Linie*. Díky otevřenosti skupiny ve výtvarné sekci koexistovaly impresionismus, kubismus, expresionismus, neoklasicismus, sociální umění, nová věcnost, abstraktní umění a surrealismus. Program skupiny se navíc realizoval v mnoha uměleckých oborech. I když ani avantgardní jádro skupiny tradiční výtvarné obory neopustilo, mělo o nich pochybnosti a intenzivně se zabývalo moderními technickými

²³³ Více o možnostech spojování obrazu a slova a novém chápání jejich vztahu v tvorbě Josefa Bartušky, Oldřicha Nouzy a Karla Valtera viz Jiří Valoch, *Obraz a slovo*, in: Rousová, *Linie / barva / tvar* (pozn. 2), s. 114–115. – Jaroslav Anděl, *Avantgarda o mnoha médiích: Josef Bartuška a skupina Linie 1931–1939* (kat. výst.), Obecní dům, Praha, 2004, s. 165–197.

²³⁴ *Sdružení 2*, 1931, č. 3, s. 4. – *Kornout, neperiodický leták číslo 1*, jaro 1931, s. 1. – *ReD 3*, 1929–1931, č. 9, s. 262. – *Index 3*, 1931, č. 5, s. 54. – *Index 3*, 1931, č. 7, s. 82. – *Index 5*, 1933, č. 3, s. 33. – *Náměstí 1*, 1930–1931, č. 7, s. 71, 76. – *Náměstí 1*, 1930–1931, č. 8, s. 87. – *Linie 1*, 1931–1932, č. 8, s. 60. – *Linie 2*, 1932–1933, č. 9, s. 68.

obrazy. Linie tak podporovala amatérskou fotografii, někteří členové psali libreta lyrických filmů a pokoušeli se amatérskými kamerami natáčet krátké filmy. Teprve od konce osmdesátých let badatelé zdůrazňují vedle kvality fotografické produkce Fotolinie také osobitý příspěvek Josefa Bartušky, Oldřich Nouzy a Karla Valtra k abstraktnímu umění meziválečného období.²³⁵

Josef Bartuška a Oldřich Nouza svůj raný program, k němuž náleželo i krátké abstraktní období, shrnuli v manifestu *poesie imaginerního prostoru* datovaném 13. prosince 1930, otištěném v českobudějovickém studentském časopisu *Sdružení*.²³⁶ Východiskem jejich univerzální poezie bylo osvobození od reality, ale jiným způsobem, než jako ho dosáhl neoplasticismus, který zmínili v úvodu manifestu. Více než rigidní geometrie je zajímala imaginace vlastností reality. Malíř zachycoval prostřednictvím barev, forem a linií napětí vyvolané „z poetických dobrodružství, kterými je stále obklopován ve svém nadvědomém životě“ a zpřítomňoval je v imaginárním prostoru tvořeném ze smyslových počitků a snů: „nazýváme-li naše obrazy poesii imaginerního prostoru, nemáme na mysli snad ilusi barevného prostoru v obraze, nýbrž onen vsutku imaginerní útvar prostorový, vytvořený vůní, barvou, zvukem, pohybem, snění – infinitivem. zkrátka čistou poesii bez lokálního zabarvení.“²³⁷ Podobně, jako se podařilo osvobodit obrazy, mělo být od reality osvobozeno také divadlo, film a básnická tvorba.

Mnohé Bartuškovy a Nouzovy formulace připomínají texty Karla Teigehe o poetismu a artificialismu a inspirovaly se jistě Teigeheho koncepcí univerzální poezie pro všechny smysly a Štyrského prohlášením o ztotožnění malíře a básníka. Jejich první společná knižní realizace této poezie imaginárního prostoru, soukromý tisk *infinitivy: výkřiky, vůně, šelesty, resonance* z roku 1929, byla ovšem originální a radikální.²³⁸ Programový text ve zkrácené verzi byl v této publikaci použitý jako úvod k souboru patnácti básní využívajících literární i výtvarné vyjadřovací prostředky. Verbální básně napsal Josef Bartuška, početně převažující obrazové kompozice vytvořili oba autoři. Neilustrují lyrické volné verše ani nepředstavují jejich varianty, ale jsou samostatnými vizuálními básněmi. Mají podobu abstraktních kreseb většinou kombinujících základní geometrické tvary, linie

²³⁵ Viz např. Rousová, *Linie / barva / tvar* (pozn. 2), s. 36–40. – Valoch (pozn. 233). – Anděl (pozn. 233), s. 179–163, 200–211.

²³⁶ Josef Bartuška – Oldřich Nouza, *poesie imaginerního prostoru*, *Sdružení 2*, 1930–1931, č. 3, s. 4–6. Text doprovázely dva abstraktní linoryty.

²³⁷ *Ibidem*, s. 6.

²³⁸ bartuška & nouza, *infinitivy: výkřiky, vůně, šelesty, resonance*, České Budějovice, [s. n.], 1929. Útlá knížka vyšla v březnu 1929 v nákladu třiceti číslovaných výtisků s ručními kresbami obou autorů (tuš, akvarel), autorem obálky a grafické úpravy byl Josef Bartuška. Vytiskl ji Karel Fiala, budoucí člen skupiny Linie.

a plochy pokryté stříkanou akvarelovou barvou a vždy jsou uvedeny slovním titulem. [obr. 31–33] Karel Teige na společné dílo mladých umělců z Českých Velenic zareagoval příznivě: „*Tato imaginární poesie, jak nazvali v hodně konfusním úvodu autoři své verše, které provázejí také několika abstraktními kresbami, je prozatím hodně zelená, začátečnická, primitivní: Některé z oněch kresbiček jsou lepší než ty verše. A má to přece dosti elánu a hodně kuráže. Autoři nejsou bez talentu a bez odhodlání: snad brzy smíme od nich čekat více.*“²³⁹

Oldřich Nouza ještě na konci roku 1931 navázal na teorii poezie imaginárního prostoru a v úvaze Formové tendence statického obrazu²⁴⁰ se zabýval nezobrazujícími výtvarnými prostředky lyrického osvobozeného obrazu, během roku 1932 však oznámil, že období abstraktní malby končí a do obrazu se vrací předmětnost.²⁴¹ Recepce abstraktního výtvarného projevu u členů skupiny Linie provázely výhrady, jak dokládají recenze od Karla Fleischmanna²⁴² v časopisu *Linie*. V březnu 1932 publikoval kritické vyjádření ke knize *infinitivy*: „*Neveliká knížka, vkusně vybavená a bohatá ručně kolorovanými kresbami, vzbudila rozruch a zčechrala unylou hladinu naší kulturní nádrže. [...] Do chrámu vystupňovaného subjektivismu, v němž se dogmatický káže věřit anebo nevěřit, dostane se i zasvěcenec nesnadno, škobrtá o vysoké stupně schodiště dómu, který se mu s počátku zdá vystavěn z extravagantního verbalismu a poněkud násilných tvarových i barevných komposic. Později se přece domaká zákonitosti a v přítmi mysteria surrealismu vycítí harmonii slov, tvarový libozvuk, vznosnost ducha, jenž vládne nad vodami. Pocit osvobození ze zakletí reálna je hlavní a možná, že jediný klad imaginární poesie.*“²⁴³ V říjnu 1934 pak Fleischmann uvítal „*návrat do světa reality*“, sdělnost a přístupnější tematiku, jenž se projevil ve společném grafickém albu Josefa Bartušky a Oldřicha Nouzy obsahujícím dvacet linorytů se sociálními náměty: „*Po výtvarném vzletu do stratosféry surrealismu a mléčné dráhy imaginace dostavil se seskok padákem na pozemskou oblast skutečna ve formě souboru dvaceti linorytů [...]. Protrhli pavučinovou tkáň svého zasněného a těžko sledovatelného subjektivismu, do nějž se dlouho zamotávali jako bourec do kokónu. Konečně prorazili skořápku své exklusivnosti (žijeme na venkově) a nakoukli zvlhle naivním a dětsky*

²³⁹ Tge. [Karel Teige], Bartuška & Nouza: *Infinitivy*, *ReD* 2, 1928–1929, č. 9, s. 297.

²⁴⁰ Oldřich Nouza, Formové tendence statického obrazu, *Linie* 1, 1931–1932, č. 3, s. 3–4 a č. 4–5, s. 32.

²⁴¹ Oldřich Nouza, Barva v moderním obraze, *Žijeme* 1, 1931–1932, č. 9, s. 281.

²⁴² Karel Fleischmann byl spoluzakladatel skupiny Linie, lékař, spisovatel, malíř, grafik a fotograf, jakožto člen redakční rady časopisu *Linie* se významně podílel na programovém zaměření a aktivitách skupiny.

²⁴³ Dr. K. F. [Karel Fleischmann], Bartuška & Nouza, *Linie* 1, 1931–1932, č. 8, s. 60.

kritickým pohledem do slzavého údolí všednosti.“²⁴⁴ Ocenil, že svůj zájem přesměrovali od přeludů ke každodenní, sociálně determinované skutečnosti. Fleischmannova přátelská kritika tak obsahuje obvyklé dobové výhrady k abstraktnímu umění týkající se subjektivnosti, výlučnosti a odtrženosti od života. V pozadí také cítíme náznak výtky typické pro levicové kritiky, pro něž abstraktní díla představovala nepatřičný únik od skutečnosti a nedostatek zájmu o životní realitu a potřeby prostého člověka. Individualismus a soustředění na vlastní výrazové prostředky byly naprostým opakem předpokladů pro naplnění sociální funkce umění.

3.6 Limity recepce abstraktního umění ve třicátých letech

Pro zkoumání recepce abstraktního umění je vhodné zvolit umělce, kterým se i v nepříznivých podmínkách podařilo určitým způsobem zapojit do uměleckého provozu a jejichž abstraktní tvorba nebo organizační činnost tak vyvolaly kritické ohlasy. Kromě Františka Kupky lze recepci podrobněji sledovat u několika málo vyhraněnějších osobností, které se věnovaly abstrakci dostatečně dlouho a s takovou intenzitou, že se jim podařilo prezentovat svou tvorbu prostřednictvím výstav, přednášek nebo publikací. Příklady Františka Foltýna, Jiřího Jelínka a Arneho Hoška i nezdařený pokus o zformulování programu a skupinovou činnost poukazují na limity recepce abstraktního umění ve třicátých letech, příklad Vojtěch Preissiga pak na míjení s prvorepublikovým recepčním rámcem. Vedle osobního přesvědčení a odhodlání k prosazování nové umělecké tendence hrálo určitou roli zřejmě také sociální zajištění, neboť abstraktní díla se na trhu s uměním ani při veřejných zakázkách nemohla uplatnit. Pokud umělci abstrakci s minimální nadějí na úspěch nebo prodej zcela neopustili, museli se buď v dílech určených na prodej přizpůsobit požadavkům objednavatelů a kupců, nebo se spoléhali na zajištění obživy jinými způsoby.

František Foltýn (1891–1976) se abstraktní malbě věnoval systematicky patnáct let, nejdříve během pobytu v Paříži v letech 1924–1934, kdy dosáhl určitého uznání ve spřízněném mezinárodním uměleckém společenství, pak i po návratu do vlasti, kde sice

²⁴⁴ k. f. [Karel Fleischmann], Bartuška – Nouza: Grafika, *Linie* 4, 1934–1935, č. 2, s. 11. Album linorytů nazvané prostě *Grafika* bylo vydáno jako šestý svazek Edice Linie v roce 1934.

zůstal solitérem, ale přesto se mu podařilo zapojit do kulturního života v Brně.²⁴⁵ Na jaře 1935 proběhla v brněnském Uměleckoprůmyslovém museu společná výstava Františka Foltýna s Jiřím Jelínkem a Vojtěchem Tittelbachem a hned v následujícím roce Foltýnova samostatná výstava.²⁴⁶ Do Brna v roce 1937 také natrvalo přesídlil a jako člen Skupiny výtvarných umělců, jež měla ambice stát se brněnským kulturním centrem orientovaným na moderní umění, získal výstavní příležitosti, které byly ve srovnání s možnostmi ostatních představitelů abstraktního umění v meziválečném Československu mimořádné. Díky putovním členským výstavám tak Foltýnovy abstraktní malby byly k vidění nejen v Brně [obr. 34], ale v roce 1937 i v Mánesu v Praze a v Městském muzeu v Hradci Králové, v roce 1938 v únoru ve Východoslovenském muzeu v Košicích a poté v Užhorodu. Na konci roku 1938 mu také skupina uspořádala samostatnou výstavu ve spolkové galerii v hotelu Passage.

Propojení Skupiny výtvarných umělců s činností Odboru přátel umění, jehož členy byli přední moravští sběratelé, mecenáši a příznivci současného umění, zajistilo Foltýnově tvorbě také zájem brněnských sběratelů. I když mezi sběrateli byli nejoblíbenějšími umělci Emil Filla a Antonín Procházka, dostaly se do významných soukromých sbírek moderního umění v Brně i Foltýnovy abstraktní obrazy a kresby. Získali je například Václav Dvořák, František Venera, Otakar Teyschl a František Dvořáček²⁴⁷ a v Praze František Čeřovský. Neobvyklé byly i akvizice Foltýnových děl do muzejních sbírek. Malba *Kompozice* (1934, dnes Moravská galerie v Brně) je zřejmě prvním abstraktním obrazem, který se stal součástí veřejné umělecké sbírky v Československu. [obr. 35] V roce 1934 ho zakoupilo Ministerstvo školství a národní osvěty a předalo do Obrazárny Moravského zemského musea v Brně.²⁴⁸ Muzeum od autora ještě zakoupilo v roce 1938 šest abstraktních akvarelů a v roce 1939 čtyři abstraktní kresby tuší.²⁴⁹ [obr. 36] Pokud bychom úspěšnost umělce posuzovali podle dobového zastoupení ve veřejných a soukromých sbírkách a podle počtu výstav, na kterých prezentoval abstraktní obrazy, byl by František Foltýn ve druhé polovině třicátých

²⁴⁵ Biografické údaje jsou čerpány z monografií: Hana Rousová (ed.), *František Foltýn: 1891–1976: Košice – Paříž – Brno* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, 2007. – Jiří Hlušíčka, *František Foltýn 1891–1941*, Brno, Galerie Antonína Procházky v Brně, 2006.

²⁴⁶ Petr Ingerle v životopisném přehledu Františka Foltýna také uvádí, že v listopadu 1935 SVU Mánes vyhověl jeho žádosti o uspořádání výstavy v Praze v květnu nebo červnu 1936, výstava však nebyla realizována. Viz Rousová (pozn. 245), s. 212.

²⁴⁷ Obraz ze sbírky Františka Dvořáčka *Kompozice* (1933) je dnes ve sbírkách Národní galerie v Praze. Některé Foltýnovy abstraktní obrazy také patřily osobnostem brněnské kulturní scény, např. Jaroslavu B. Svrčkoví, Josefu Kubíčkoví, Františku V. Süsserovi nebo Bohuslavu Fuchsovi.

²⁴⁸ Poprvé Ministerstvo školství a národní osvěty zakoupilo abstraktní obraz od Františka Foltýna již v roce 1932 – *Oranžová, červená, modrá* (1928, dnes Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně).

²⁴⁹ Všechna díla jsou nyní uložena ve sbírce moderního umění v Moravské galerii v Brně: inv. č. STD 30, inv. č. B 1938 – B 1943, inv. č. B 3044 – B 3047.

let jediným relativně úspěšným abstraktním malířem v Československu. I tak se stejně jako ostatní setkával převážně s nepochopením a odmítáním. Foltýnově malbě byla obvykle vytýkána nesrozumitelnost, neschopnost vzbuzovat estetické prožitky, monotónnost a sklon ke schematičnosti. Kriticky ji zhodnotila například Zoroslava Drobná v recenzi výstavy v roce 1935: „*Vystavených 21 olejů z posledních tří let ukazuje velmi dobře nebezpečí této racionální abstraktní malby. Tímto nebezpečím jest nutně jednotvárnost opakování několika výtvarně chudých obrazových prvků. V několika posledních obrazech temná, suchá barevnost starších prací se rozrůžňuje a mění v jasnější olejové tóny. To jest jediný pozorovatelný vývoj v této dosti omezené výtvarné mluvě, která stojí, jak jsem přesvědčena, na základech nevýtvarných a nenese v sobě zárodku dalšího vývoje.*“²⁵⁰ Recenzent členské výstavy brněnské skupiny uspořádané v Praze v Mánesu v únoru 1937, na níž byl Foltýn zastoupen osmi obrazy, přímo popíral jakoukoliv jejich uměleckou hodnotu: „*jakési geometrisující orfismy Foltýnovy, rozvěšené hned u vchodu, náleží již do žánru umělecké slabomyslnosti.*“²⁵¹

František Foltýn namaloval první abstraktní obrazy v Paříži v roce 1924. Kosmopolitní prostředí metropole s bohatým uměleckým děním pro něj bylo zásadním stimulem k přechodu od figurativní malbě k abstraktní podobně, jako před první světovou válkou pro Františka Kupku a Aloise Bílka a v polovině dvacátých let pro Josefa Šímu. Změna ve Foltýnově tvorbě od poeticky zabarveného sociálního civilismu k abstrakci proběhla poměrně rychle. Patřil ke druhé generaci abstraktních umělců, kteří se nemuseli k eliminaci figury a předmětu těžko, postupně propracovávat, ale abstraktní malbu si vybrali z již existujících koncepcí výtvarného projevu. Na konci dvacátých let se ustálila ve Foltýnova malbě jeho typická morfologie a kompoziční principy. Pečlivě promyšlené kompozice založil na vrstvení, překrývání a prostupování barevných ploch, biomorfních a geometrických forem a uzavřených křivek. Vytríbená barevnost se v nich spojovala s racionálním kompozičním systémem, který se snažil zdůvodnit také teoreticky. Podle rozsáhlých osobních poznámek v zápisnicích, uložených dnes v Archivu Moravské galerie v Brně, se věnoval formálním problémům obrazové kompozice a výzkumu základních výtvarných prostředků, zejména barvy. Nesnadno srozumitelné zápisky se týkaly převážně jejich vizuálního působení a malířské techniky, v poznámkách k připravovaným přednáškám a článkům se setkáme i s obecnějšími úvahami o společenském významu abstraktního malířství spojené s problematikou vnímání výtvarného díla.

²⁵⁰ z.d. [Zoroslava Drobná], Brněnské výstavy v dubnu, *Index* 7, 1935, č. 2, s. 19.

²⁵¹ Kr. [Jaromír Krečar], Brněnští výtvarníci v Praze, *Polední list* 11, 1937, č. 37, 6. 2., s. 2.

V Paříži byl František Foltýn v kontaktu s nejdůležitějšími představiteli mezinárodního hnutí abstraktního umění přelomu dvacátých a třicátých let. První samostatnou výstavu měl v listopadu 1927 v galerii Au Sacre du Printemps,²⁵² kterou provozoval polský spisovatel a skladatel Jan Śliwiński. Připravili ji pravděpodobně Michel Seuphor a Paul Dermée, kteří kromě výstav v této galerii pořádali také literární večery Les soirées de l'Esprit nouveau.²⁵³ Další dvě Foltýnovy samostatné výstavy obrazů namalovaných v Paříži se konaly v roce 1930, v březnu v galerii Quatre Chemins a v listopadu v Éditions Bonaparte, která se zaměřovala na surrealismus a abstraktní umění. V roce 1929 v ní proběhla dvojdílná výstava Exposition d'art abstrait, ale také první výstava skupiny Le Grand Jeu. Foltýnovy výstavy, stejně jako další přehlídky abstraktního umění, kterému se v Paříži věnovali ve druhé polovině dvacátých let převážně cizinci, neměly mimo okruh podobně smýšlejících umělců a galeristů žádný širší ohlas. Abstraktní umění před druhou světovou válkou nedosáhlo publicity, jakou si dokázalo zajistit surrealistické hnutí. Existence pestrého mezinárodního společenství umožňující širokou výměnu myšlenek a konfrontaci uměleckých koncepcí byla však důležitým předpokladem pro Foltýnovu abstraktní malbu. Stal se také členem skupiny Cercle et Carré, kterou na konci roku 1929 založil Michel Seuphor a Joaquín Torrès-García. Na jediné skupinové výstavě v Galerie 23 na jaře 1930 byly ve třetím sále vystaveny dvě Foltýnovy malby společně s obrazy Fernanda Légera, Amédéea Ozenfanta, Marcelle Kahn, Joaquína Torrès-Garcíi, Very Idelson, Sophie Taeuber-Arp a reliéfem Antoina Pevsnera, v prostoru vyhrazeném pro purismus a abstraktní tendence mimo neoplasticismus.²⁵⁴

Po časném zániku skupiny přešli někteří umělci do skupiny Abstraction Création. I když František Foltýn patřil k méně významným členům obou mezinárodních sdružení, přispěl svou osobitou verzí biomorfní abstrakce k rozmanitosti zastoupených tendencí a získal si respekt kolegů. Z umělců ze sdružení Abstraction Création byla Foltýnově malbě blízka současná tvorba Alberta Gleize, Hanse Arpa, Jacquese Villona a Jeana Héliona. Zřejmě neměl příležitost zúčastnit se žádné z výstav pořádaných v prostorech skupiny na

²⁵² Zároveň s Foltýnovou výstavou 15 obrazů probíhala výstava kreseb polského umělce Syriusze Korngolda, viz *Foltýn – Korngold* (kat. výst.), Au Sacre du Printemps, Paris, 1927.

²⁵³ Michel Seuphor, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Paris, Fernand Hazan, 1957, s. 52: „Au ‚Sacre du Printemps‘, une galerie d'art aujourd'hui disparue [...] nous organisons, Paul Dermée et moi, en 1927, des expositions d'art abstrait et des réunions littéraires. [...] Des peintures de Werkman, Huszar, Vantongerloo, Mondrian, Arp, Sophie Taeuber et de quelques autres, aujourd'hui oubliés, y furent mises en montre et ardemment discutées.“ Seuphor, který se po druhé světové válce stal prvním historiografem abstraktního umění, také vzpomínal, že jeho organizační činnost se setkávala s lhostejností nebo nepřátelstvím uměleckých kritiků.

²⁵⁴ Viz Marie-Aline Prat, *Peinture et avant-garde au seuil des années 30*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1984, s. 76. Více o skupině, výstavě a reakcích francouzské výtvarné kritiky viz s. 61–92.

avenue de Wagram,²⁵⁵ ale publikoval v prvních dvou ročnících časopisu *Abstraction Création art non-figuratif* – v roce 1932 reprodukce dvou maleb, v roce 1933 vedle reprodukcí obrazů také dva své typické texty věnované teorii barvy.²⁵⁶

S návratem do Československa František Foltýn přišel o široké vstřícné společenství a stimulující tvůrčí atmosféru. Nejprve žil v Praze a Táboře, nakonec se usídlil v Brně, kde mu určité zázemí poskytla Skupina výtvarných umělců, která tolerovala výlučnost jeho abstraktní malby. Foltýn již v roce 1922 patřil mezi její zakladatele a v roce 1937 tak obnovil své členství. Jen podrobnější srovnání pražské a brněnské umělecké scény třicátých let by odpovědělo přesněji na otázku, proč malíř přicházející z evropské metropole moderního umění našel alespoň omezené uplatnění v menším z obou kulturních center, a proč v Brně byly v meziválečném období podmínky pro abstraktní umění o něco příznivější než v Praze. Kromě méně autoritativního prostředí měly pro Foltýna zásadní význam jistě i osobní kontakty navázané v Brně již před odchodem do Paříže.

V Brně také František Foltýn poprvé publikoval texty obhajující abstraktní umění. Uvědomoval si, že nepřipravené publikum nechápe jeho význam pro současnou vizuální kulturu a reaguje na něj odmítavě: „*Zdánlivá malá rozmanitost a vzájemná podobnost u tvorby oprostěnou formou je zdrojem klamného názoru na ni: z tohoto názoru vyplývá netečnost vůči této tvorbě. Ustavičné záměny, se kterými se člověk u diváka stýká – dávají tušiti bezradnost [...]*“²⁵⁷ Publikum, které dosud nemělo žádnou zkušenost s vnímáním abstraktních obrazů, je podle Foltýna také dezorientované překotným vývojem uměleckých směrů poháněným požadavkem na originalitu. Sice vyjádřil naději, že publikum obtíže spojené s chápáním abstraktního umění postupně překoná, ale zároveň počítal s tím, že díla významná pro vývoj vizuální kultury bývají často oceňována velmi opožděně.²⁵⁸

Nejen svérázný vyjadřovací styl a slovník bránil tomu, aby Foltýnovy pokusy o obhájení vlastního díla měly zdar. Získal však podporu respektované osobnosti brněnského

²⁵⁵ Dříve než skupina *Abstraction Création* začala pořádat výstavy ve vlastních prostorech na adrese 44 avenue de Wagram (prosinec 1933), účastnili se mnozí členové výstavy Salon de 1940. Na prvním a druhém salonu (1931, 1932) byli zastoupeni také František Foltýn a František Kupka. Foltýn se účastnil také druhého a třetího salonu v Bordeaux (Salon des Indépendants Bordelais) v roce 1929 a 1930.

²⁵⁶ *Création, art non-figuratif* 1, 1932, s. 12. – František Foltýn, *Saturation – Ton. Intervalles, Abstraction Création, art non-figuratif* 2, 1933, s. 15. Dvě z publikovaných *Kompozicí* se dochovaly v soukromých sbírkách, viz Katalog malířského díla, in: Rousová (pozn. 245), CD ROM (O 99, O 104).

²⁵⁷ František Foltýn, *Forma a forma*, in: 114. *výstava Skupiny v. u. v Brně, členská výstava, soubor evropského malířství* (kat. výst.), Künstlerhaus Brno, 1937, nestr. Otištěno též in: idem, *Forma a forma, Index* 9, 1937, č. 7, s. 77.

²⁵⁸ Ibidem: „*Nic nepředstavující forma nedává okamžitých efektů a okamžitého stravení. Její malá znalost je zapříčiněna pohodlností a snahou po ozdobování. Překonají-li se jednou obtíže, které velká tvárná různost formy klade bezprostřednímu vjemu – je naše estetické vnímání odměněno jejím jasem, čistotou projevu a bohatstvím.*“

kulturního života. Jaroslav B. Svrček v roce 1933 publikoval formou biografického medailonu první souhrnný pohled na vývoj Foltýnovy tvorby, za jejíž její vrchol pokládal abstraktní obrazy. Abstraktní malbu považoval za plnohodnotné výtvarné vyjádření vnitřních zážitků: „*Foltýn usiluje laboratorní metodou vytvořiti neilusivní malířský prostor a vyvolati vztahem optických sensací barev k jejich psychickým reakcím silné citové dojetí. [...] Foltýnovy obrazy dojmají svou kouzelnou barevností, překvapují bohatostí fantazie a čistotou výtvarného podání.*“²⁵⁹ Svrčkův text ve třicátých letech působil neobvykle, informovaností o abstraktním umění a nezaujatým, srozumitelným výkladem o jeho podstatě. I jeho vstřícný postoj k abstraktnímu umění byl mezi českými teoretiky ojedinělý. V recenzi výstavy v Uměleckoprůmyslovém museum v Brně v roce 1935 ale uvedl rovněž výhrady k limitům malířova kompozičního systému: „*Variabilnost Foltýnových abstraktních kompozic je přece jen hodně úzká a jeho tvorba, vyživovaná jemnou kulturou barevného vidění, má nebezpečný sklon k schematičnosti, kterou bude možno paralyzovati jen objevováním nových vztahů barvy a formy.*“²⁶⁰

Ve čtyřicátých letech však nakonec i Svrček přivítal Foltýnův návrat ke krajinomalbě: „*v námětech z Českomoravské vysočiny zdá se prorazit čarovný kruh abstraktního malířství [...]. Velké zkušenosti, jichž získal dlouholetým dobýváním obrazového prostoru záměrným řaděním barevných plánů a jejich protikladů, uplatňuje také v těchto krajinách [...].*“²⁶¹ Radikální obrat od abstrakce k realistické krajinomalbě v roce 1939 úzce souvisel s vnějšími okolnostmi. František Foltýn se přizpůsobil protektorátnímu uměleckému provozu, opustil nepřipustné abstraktní umění a připojil se k oficiálně akceptovanému, konzervativnímu proudu realistického malířství využívajícímu neproblematické žánry a obecně srozumitelné náměty. Za války se v Brně zúčastnil několika kolektivních výstav, na něž poslal obrazy zachycující pochmurnou krajinu Vysočiny. V roce 1941 Foltýnovi Zemský úřad v Brně udělil cenu prezidenta za výtvarné umění za obraz *Z českomoravské vysočiny* a padesátiletý malíř tak během okupace získal první oficiální ocenění za realistickou malbu. Válečná recepce Foltýnova díla předjímal hodnocení jeho abstraktní malby v padesátých letech. Aby Václav Zykmond nemusel Foltýnovo dílo z let 1920–1939 zcela zavrhnout, interpretoval je jako „dočasný formalismus“, který ze subjektivního hlediska představoval užitečné období pokusů a omylů, po němž naplno mohla

²⁵⁹ Svrček (pozn. 79), s. 36–40.

²⁶⁰ jbs [Jaroslav Bohumil Svrček], Z brněnských výstav: Foltýn, Jelínek, Tittelbach, *Lidové noviny* 43, 1935, č. 218, 30. 4., s. 9.

²⁶¹ jbs [Jaroslav Bohumil Svrček], Národ svým výtvarným umělcům: Výstava umění brněnského kraje, *Lidové noviny* 48, 1940, č. 647, 20. 12., s. 7.

vyznět realistická krajinomalba.²⁶² Až dokonce života byl František Foltýn oceňován za krajinomalbu a k abstrakci se vrátil znovu jen nakrátko v letech 1946–1947 a výhradně v soukromí pak v období 1966–1974.

Kupkova abstrakce se vyvíjela bez souvislosti s českým uměním a výtvarně ho ovlivnila jen minimálně. Malíř ale zůstával váženou osobností a vztažným bodem tuzemských pokusů o abstraktní umění. Větší přímý ohlas v dílech českých umělců měla malba Františka Foltýna vycházející z lyrického kubismu. Jiří Zemánek poznamenal, že měla potenciál „*snadno osvojitelné formule*“, jejímž prostřednictvím by se bývala mohla „*stát východiskem pokusu o formulování stylového idiomu typicky české abstrakce.*“²⁶³ Nakonec se stala inspirací a vzorem pro malou skupinu umělců v Praze, která se s nespécifickým programem abstraktní tvorby snažila v letech 1930–1935 organizačně ukotvit ve větším uměleckém sdružení a získat tak výstavní příležitosti. U počátku snah o skupinovou aktivitu stáli malíři Jiří Jelínek (1901–1941) a Bohumil Stanislav Urban (1903–1997), kteří se v Paříži seznámili s Kupkou a Foltýnem. Urbanův zájem o abstraktní umění, jež chápal jako malířskou realizaci dojmů a duševních stavů, dokládá článek o Kupkově orfismu založený na dojmech z návštěvy jeho ateliéru v říjnu 1927, otištěný v týdeníku *Cesta*. Urban oceňoval zejména Kupkovo zacházení s barvou a jeho malbu hodnotil jako „*subjektivní umění, bezprostředně působící svým barevným a lineárním členěním. Obraz není objektem, bytostí nebo krajinou – není v něm ani prvků geometrických, jejichž rytmus by měl způsobiti barevné chvění. Je snažením po harmonickém souladu mezi barvou, tryskající z vnitřní radosti, a její lineární závislosti. Je podáním nálady v tónech a jejich ryzi hudebnosti.*“²⁶⁴ Subjektivnost Kupkova díla kupodivu neuváděl jako výtku, v jeho tvorbě i teoretických úvahách spatřoval nové možnosti malířství. Bohumil Stanislav Urban sám maloval abstraktní obrazy v první polovině třicátých let, zejména na jejich počátku, zároveň se ale kontinuálně věnoval figurální malbě. Vystavoval zejména své obvyklé náměty jako zobrazení ženy, scény z pražské periferie a zátiší, které počtem vždy

²⁶² Viz Václav Zykmond, *František Foltýn*, Brno, Krajské nakladatelství v Brně, 1957, s. 4, 33. – Zájem o Foltýnovo abstraktní dílo vzrostl až v polovině šedesátých let, kdy se mu začali věnovat zejména Jiří Hlušíčka a Jaromír Zemina.

²⁶³ Jiří Zemánek, K problematice abstraktního a kinetického umění 30. let v Čechách, *Ateliér 10*, 1997, č. 3, s. 2.

²⁶⁴ Bohumil Stanislav Urban, Kupkův orfismus, *Cesta 10*, 1928, č. 16., 28. 1., s. 247–248, cit. s. 247. – O Kupkovi dále např. idem, „1940“, *Národní listy 71*, 1931, č. 185, 8. 7., s. 4. Bohumil Stanislav Urban byl výtvarným referentem týdeníku *Cesta* (1927–1930) a deníku *Národní listy* (1931–1935).

převažovaly nad abstraktními kompozicemi, v nichž Foltýnovu morfologii rozvolňoval energickým expresivním rukopisem.²⁶⁵

Jiří Jelínek se v letech 1923–1926 pod pseudonymem Remo podílel na aktivitách avantgardního sdružení Devětsil. Vytvářel obrazové básně, vystavoval puristické obrazy a publikoval programové články reflektující Teigeho myšlenky.²⁶⁶ S abstraktním uměním se blíže seznámil během stipendijního pobytu v Paříži v letech 1928–1930. Navštěvoval přednášky Františka Kupky v Puteaux, ale výrazněji ho ovlivnil nejprve artificialismus Štyrského a Toyen, poté si osvojil principy abstraktní malby Františka Foltýna. Taktéž Foltýnovy pokusy o teorii abstraktního malířství jako vzor pro Jelínkovo studium barvy a obrazové kompozice, jak dokládají poznámky a kompoziční analýzy podobné obsahu Foltýnových zápisníků.²⁶⁷ Abstraktní malby po návratu z Paříže poprvé představil v květnu 1931 v Berouně, kde je zařadil mezi obrazy zachycující francouzskou krajinu a pohledy na města, portréty a zátiší.²⁶⁸ Jedinou samostatnou výstavu, která se konala za Jelínkova života, tehdy uspořádala v sálu obchodní akademie Podbrdská kulturní pospolitost v Berouně. V kulturním životě malého města, které malíři poskytlo prostředky na studijní pobyt v Paříži, byla nezvyklou událostí, abstraktní obrazy však neměly žádný ohlas.²⁶⁹ K další veřejné prezentaci Jelínkova abstraktního díla došlo na skupinových výstavách v Praze a v Paříži za výrazně odlišných podmínek. Jelínkovo abstraktní období je přibližně ohraničeno lety 1929 a 1935, po účasti na výstavě skupiny Kvart v Praze a společné výstavě s Františkem Foltýnem a Vojtěchem Tittelbachem v Brně v roce 1935 již jen doznívalo. Ve druhé polovině třicátých let abstrakci opustil a definitivně přešel k figurálním námětům a krajinám.

Augustin Ságner napsal v roce 1945 o Jiřím Jelínkovi krátký vzpomínkový článek pro časopis *Kvart*. Věnoval se v něm hlavně válečným rokům a Jelínkově účasti v protinacistickém odboji, za niž byl uvězněn a umístěn v koncentračním táboře v Mauthausenu, kde zemřel v roce 1941. Zaznamenal ale i vzpomínku z let předcházejících: „Vidali jsme ho, asketického gentlemana, šťastného a vášnivého při práci na abstraktních

²⁶⁵ Největší a zároveň poslední soubor pěti Urbanových abstraktních olejomalb byl k vidění na 54. výstavě Sdružení výtvarníků v Praze v Obecním domě v prosinci 1935, na které byli představeni jen dva malíři, vedle Bohumila Stanislava Urbana předseda sdružení František Charvát.

²⁶⁶ Remo, Situace na počátku roku 1924, *Veraikon* 10, 1924, č. 2, s. 30–34. – Idem, *Laterna magika, Pásmo* 1, 1924–1925, č. 5–6, s. 9.

²⁶⁷ Archiv Národní galerie v Praze, fond Jiří Jelínek, karton 1, vlastní rukopisy, př. č. AA 2990.

²⁶⁸ Podíl abstraktních obrazů na výstavě nelze přesně určit, přibližně čtvrtina maleb a akvarelů je v katalogu uvedena bez datování jen s obecným názvem *Komposice*. Pojmenování může naznačovat, že šlo o abstraktní kompozici, není ale spolehlivým indikátorem. Viz *Výstava obrazů a kreseb J. Jelínka* (kat. výst.), Podbrdská kulturní pospolitost, Beroun, 1931 (úvodní text Vladimír Holan).

²⁶⁹ Václav Živec, Výstava malířského díla Jiřího Jelínka, *Osvětový věstník Podbrdská* 9, 1931, č. 7, s. 121–124.

obrazech, v nichž jakoby z matečné látky, která naplňuje formát, krystalisoval tvar, který se rovnal objevu. Ta krystalisace potřebovala svůj čas.“²⁷⁰ Zdá se však, jako by v ní Ságner mluvil spíš o své vlastní abstraktní malbě, kterou popsal jako proces krystalizace uměleckého záměru prostřednictvím autonomních barev a tvarů v imaginárním barevném prostoru. Ságnerova malba vycházely z osobního filozofického a duchovního založení a lyrického symbolismu, používal pro ni frekventovaný dobový přívlastek absolutní: „Vzniká tak nová básnická skutečnost vybudovaná z čistě malířských hodnot – absolutní malířství, jež hledá takovou zákonitost, aby se v něm odrážela podstata jevů, netříštěná povrchovými a povrchními vlastnostmi rodů a druhů.“²⁷¹

Zatímco Jiří Jelínek převzal Foltýnovu racionální kompoziční metodu a oba se v abstraktní malbě zaměřovali na zkoumání formálních vztahů a působení výtvarných prostředků, Augustin Ságner postupoval od reálných přírodních forem. Proces abstrahování ho dovedl k organickým i geometrickým tvarům na svém východisku nezávislým, nenapodobujícím přírodu, ale symbolizujícím podstatu skutečnosti a vnitřní souvislosti přírodního dění s kosmickými zákonitostmi. Výchozími tématy nejvýznamnějších abstraktních obrazů z let 1934–1936 byly proces růstu a proměny vegetabilních nebo krystalických forem. Pokud abstrahováním v některých malbách dospěl až ke geometrické kompozici, stále v nich zachovával lyrismus a symbolickou barevnost. Abstraktní dílo pro Augustina Ságnera nebylo zvláštním cílem a ve druhé polovině třicátých letech se vrátil k symbolickým figurálním námětům.

Umělci zabývající se abstrakcí se setkali poprvé ve Sdružení výtvarníků v Praze, v nevyprofilovaném uměleckém spolku spíše průměrných konzervativních umělců. K Bohumilu Stanislavu Urbanovi, jenž byl členem výboru, se v roce 1931 přidali Jiří Jelínek, sochař Zdeněk Dvořák a malíři Jaroslav Šefl a Augustin Ságner, později do sdružení vstoupil i František Foltýn.²⁷² Byli si vědomi, že v Praze není tolik umělců, aby mohli vytvořit samostatnou abstrakcionistickou skupinu, a tak se chtěli zapojit do většího sdružení, které by tolerovalo jejich program. V konceptu prohlášení nadepsaném *Pokusme se najít formu*

²⁷⁰ Augustin Ságner, Vzpomínka na Jiřího Jelínka, *Kvart* 4, 1945–1946, č. 1, s. 20.

²⁷¹ Miroslava Hlaváčková, *Augustin Ságner: výběr z díla* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem, 1991, nestr.

²⁷² Pokusy o organizaci českých abstraktních umělců v rámci Sdružení výtvarníků v Praze, ve Spolku pracovníků v umění a ve vědě Purkyně a kolem časopisu *Kvart* se detailně zabývala Hana Rousová, *Linie / barva / tvar* (pozn. 2), s. 12–25. – Eadem, Vliv na českou abstrakci třicátých let 1929–1935, in: Rousová (pozn. 245), s. 125–151. – Eadem, *Zdeněk Dvořák 1897–1943: sochař abstrakcionista*, Řevnice, Arbor vitae – Praha, Památník národního písemnictví, 2013, s. 23–43. Zde budou peripetie těchto pokusů uvedeny jen stručně.

a definici spolupráce „Sdružení Výtvarníků“ a „Abstraction Création“ svůj výtvarný program uvedli jen opatrnou formulací: „*položiti základy čistého, absolutního a podstatného výtvarnictví, jež nepoužívá jiných prostředků než čistě výtvarných (bez pomoci dekorace, literárnosti a ilusionistické ilustrativnosti)*“.²⁷³ Realizovat ho chtěli ve spolupráci s pařížskou skupinou, již měl pomoci zprostředkovat Foltýn. Pokoušeli se najít způsob, jak zůstat loajálními členy pražského sdružení a zároveň pořádat výstavy abstraktního umění společně se zcela nesouměřitelnou pařížskou skupinou. Jejich představy o vzájemném respektu a toleranci konzervativního sdružení však byly značně nerealistické, což se projevilo již při přípravách členské výstavy na podzim roku 1931, na niž se podařilo dojednat účast zahraničních členů Abstraction Création. Za své vzala striktní zásada uvedená v prohlášení: „*Vystoupíme-li společně s ‚Abstr. Création‘ před veřejnost, mohou být pohromadě pouze výtvarná díla souhlasného výtvarného nazírání a cítění ve smyslu našeho programu.*“²⁷⁴ Na členské výstavě v Obecním domě tak podle katalogu měly být práce dvaceti pěti členů sdružení doplněny jen o abstraktní díla Hanse Arpa, Sophie Taeuber-Arp a Georgese Vantongerlooa (od každého po dvou).²⁷⁵ Nakonec vystavena vůbec nebyla, ani deset obrazů Františka Foltýna. První pokus o prezentaci souboru abstraktního umění v Praze zkrachoval, výstavě byly vytýkána programová bezradnost, nedostatek výrazných osobností a průměrná umělecká kvalita. Jelínkovi pravděpodobně nakonec nepřítomnost Foltýnových maleb, vedle nichž by byl patrný epigonský charakter jeho tvorby, umělecky prospěla. Jeho obrazy přece jen některé z recenzentů zaujaly, například Viktora Nikodema: „*Z experimentování mladších nejpozoruhodnější jsou bezpředmětné a surrealismu blízké obrazy Jelínkovy, pečlivě jemné malby a kultivovaného koloritu.*“²⁷⁶

Po neshodách abstraktní sekce s konzervativní většinou nakonec Jiří Jelínek, Zdeněk Dvořák, Jaroslav Šefl, Augustin Ságner a František Foltýn ze Sdružení výtvarných umělců v roce 1932 vystoupili. Urban ve sdružení setrval a v roce 1936 se stal jeho předsedou. František Foltýn po tomto neúspěchu spolupráci s umělci v Praze přerušil. Jelínka, Dvořáka, Ságnera a Šefla přijal Spolek pracovníků v umění a ve vědě Purkyně sdružující mladé

²⁷³ Archiv Národní galerie v Praze, fond Zdeněk Dvořák, karton 1, Prohlášení abstrakcionistů, př. č. AA 3825. Prohlášení v době svého vzniku nebylo publikováno.

²⁷⁴ Ibidem.

²⁷⁵ XLII. členská výstava Sdružení výtvarníků v Praze (Se souborem několika členů pařížské skupiny „Abstraction Création“) (kat. výst.), Obecní dům, Praha, 1931.

²⁷⁶ N. [Viktor Nikodem], Členská výstava Sdružení výtvarníků, *Národní osvobození* 8, 1931, č. 331, 3. 12., s. 5. – Srov. recenze společné výstavy Františka Foltýna, Jiřího Jelínka a Vojtěcha Tittelbacha v Brně v roce 1935, např. Drobná (pozn. 250): Jelínkovy obrazy „*prozrazují zcela jasně naprostou závislost na své předloze s příslušnou mírou tvarového ochuzení a barevné omezenosti.*“

historiky, filozofy a umělce. Ústřední osobností v počátcích spolku byl historik Václav Husa, jenž se zajímal o umění a kulturní historii a během studijního pobytu ve Francii na konci dvacátých let navštěvoval také přednášky Františka Kupky v Puteaux, stejně jako další z členů, filosof Jan Patočka. Z původních členů se k abstraktnímu umění nakrátko přiklonil jen malíř Vilém Plocek. Spolek sice vytvářel intelektuálně příznivé prostředí a ponechával volnost v uměleckých otázkách, ale jeho publikační činnost a výstavní možnosti pro výtvarníky byly malé. Abstraktní obrazy vystavil pouze Jiří Jelínek na výstavě v Krasoumné jednotě v červnu 1932, ještě jako host spolku.²⁷⁷

Úsilí o organizovanou aktivitu a veřejné vystoupení abstraktních umělců mělo v Praze ve třicátých letech jen minimální výsledky a chyběly mu kromě zázemí i vůdčí osobnosti, pro Jiřího Jelínka se otevíraly nové možnosti v Paříži. V roce 1932 se stal díky Foltýnovi členem mezinárodní skupiny *Abstraction Création*. Kvůli své přetrvávající špatné finanční situaci sice skupina musela původní plány značně zredukovat, přesto členům každý rok umožňovala za poplatek publikovat reprodukce s doprovodnými texty, krátkými úvahami nebo programovými texty ve svém časopisu, který je dnes cenným dokumentem diferenciací abstraktního umění a jeho rozšíření ve třicátých letech. Skupině se podařilo alespoň v roce 1934 provozovat vlastní výstavní prostor na avenue de Wagram 44, kde se konaly společné i samostatné výstavy členů. I když Jelínek byl jedním z mnoha méně významných členů skupiny, zřejmě se jako jediný z Čechů zapojil do těchto výstav,²⁷⁸ v letech 1932–1935 také využil příležitost ke zveřejnění reprodukcí svých obrazů a příspěvků v časopisu *Abstraction Création art non-figuratif*.²⁷⁹ V textu otištěném v roce 1933 se vyjádřil k zastaralosti zobrazujícího umění a aktuálnosti i účelnosti abstraktního umění: „Jediným účelem nové malby je kultivovat zrak pomocí uspořádaných vjemů,

²⁷⁷ *Purkyně, spolek pracovníků v umění a ve vědě* (kat. výst.), Krasoumná jednota, Praha, 1932. Výstavy se zúčastnili zakládající členové Jan Benda, Emanuel Famira, Josef Olexa, Vilém Plocek, jako hosté Jaroslav Šefl a Jiří Jelínek.

²⁷⁸ Jiří Jelínek byl zastoupený v expozici otevřené ve výstavním sále na avenue de Wagram 22. 12. 1933, jak je uvedeno v oznámení v *Abstraction Création, art non-figuratif* 3, 1934, s. 1. Pozvánka na pátou část výstavy *Abstraction Création* (30. 3. – 12. 4. 1934) dokládá, že Jelínek vystavoval společně s Louisem Connem, Otto Freundlichem, Albertem Gleizesem, Jeanem Albertem Gorinen, Tarō Okamoto, Alfredem Rethem, Maxem Ulrichem Schoopem a Theem van Doesburgem. Pozvánka je uložena např. v Archivu Národní galerie, fond Jiří Jelínek, karton 1, př. č. AA 2990.

²⁷⁹ *Abstraction Création, art non-figuratif* 1, 1932, s. 21: *Šedý obraz* (1930, dnes Národní galerie v Praze), *Kompozice v modré* (1931, dnes Galerie umění Karlovy Vary). *Abstraction Création, art non-figuratif* 2, 1933, s. 24: dva neidentifikované obrazy z roku 1933. – *Abstraction Création, art non-figuratif* 3, 1934, s. 26: *Kompozice* (1933, dnes Národní galerie v Praze) a neidentifikovaný obraz z roku 1933. – *Abstraction Création, art non-figuratif* 4, 1935, s. 17: nedostupný obraz *Stupnice žlutí* (asi 1934) a neidentifikovaný obraz z roku 1934.

realizovaných podle optických zákonů barev.“²⁸⁰ S největší pravděpodobností převzal a parafrázoval názory Františka Foltýna na úlohu abstraktního umění v psychickém životě moderního člověka, který spatřoval v kultivování zrakového vnímání a senzibility a jeho prostřednictvím pak k posílení duševní vyrovnanosti. V textu otištěném v roce 1935, tedy v době, kdy se jeho abstraktní období již chýlilo ke konci, se Jelínek přihlásil k inspiraci morfologií mikroskopických organismů: „Příklad. V současné době studuji, maluji, vyrývám, vyřezávám nádherné tvary *arcella vulgaris*, *nebela collaris*, *amoeba terricola*. Říká Vám to něco? Ne? Uvidíme! Mikroskopická pozorování vody. Právě odtud se my mladí pouštíme do uměleckého bádání.“²⁸¹ Biologické formy, včetně buněčných a embryonálních, inspirovaly pozdní abstraktní malby Vasilije Kandinského od roku 1934. Ve třetím a čtvrtém svazku *Abstraction Création art non-figuratif* ale nechal reprodukovat obrazy z let 1932 a 1933, biomorfni abstrakci tak v nich reprezentují například Hans Arp, Hans Erni, Auguste Herbin nebo Kurt Seligman. Jelínka mohl inspirovat také koncept iracionální linie současného biomorfniho umění různých stylových projevů Ernőho Kállai, který zformuloval na počátku třicátých let pod označením bioromatika.²⁸²

V Praze se rok 1935 stal mezníkem organizačních aktivit Jiřího Jelínka a čtveřice podobně smýšlejících umělců inspirovaných malbou Františka Foltýna. V květnu tohoto roku poprvé a naposledy jako skupina představili svá abstraktní díla na výstavě spolupracovníků kulturní revue *Kvart*²⁸³ v Ústřední městské knihovně hlavního města Prahy.

²⁸⁰ Jiří Jelínek, [L'homme moderne comprend...], *Abstraction Création, art non-figuratif* 2, 1933, s. 24. V textu reagoval na otázky, k jejichž zodpovězení umělce vybídl výbor skupiny. Koncept textu v češtině se nachází v Jelínkových rukopisných poznámkách: „Moderní člověk vnímá skutečnost kolem sebe takovou jaká jest, chce mít ve všem jasno a při všem se ptá – proč. Pak zřejmě malířství, jež je v podstatě ilustrací, je pro nás anachronismem. Podstata ilustrace se nemění ať ilustrujeme optický vjem předmětu nebo názor na předmět – a ať je námětem akt, strom, lokomotiva nebo sen. Funkce nové malby je kultivovati zrak spořádanými vjemy, realizovanými podle optických zákonů barev. A nemůže tudíž dílu přispěti ani podobnost stroje ani appearance animal. Spíš uškoditi, protože podrážděná fantazie počne tvořiti představy, jež se staví mezi dílo a naše oko.“ Archiv Národní galerie, fond Jiří Jelínek, karton 1, vlastní rukopisy, př. č. AA 2990.

²⁸¹ Jelínek [Jiří Jelínek], [Un exemple...], *Abstraction Création, art non-figuratif* 4, 1935, s. 17.

²⁸² Ernst Kállai, Bioromantik, *Forum* 2, 1932, č. 10, s. 271–274. – Ernő (Ernst) Kállai, maďarský publicista a teoretik, žil v letech 1920–1935 v Německu, převážně v Berlíně. Spolupracoval s Bauhausem, kde se aktivně účastnil debaty o konstruktivismu. V letech 1928–1929 vedl redakci časopisu *Bauhaus*. V první polovině třicátých let se zajímal o abstraktní a surrealistické tendence, mj. o tvorbu členů skupiny *Abstraction Création*, zaujala ho i díla Františka Kupky a Františka Foltýna. V letech 1932–1933 a 1935 publikoval články v bratislavském německo-maďarském časopisu o architektuře a umění *Forum*, některé z nich se dotýkaly problematiky abstraktního umění.

²⁸³ *Kvart: sborník poesie a vědy* vycházel nepravidelně v letech 1930–1937, obnoven byl po válce v letech 1945–1949. První ročník (1930–1931) vydával Vít Obrtel, druhý ročník (1933–1935) Spolek pracovníků v umění a ve vědě Purkyně, třetí ročník (1937) pražský nakladatel Václav Čejka. Redakci časopisu vedl Vít Obrtel. V redakci působili např. Jiří Jelínek, Václav Navrátil, František Halas, František Hrubín, Jaroslav Seifert a Karel Honzík.

Díky názvu výstavy byli malíři Jiří Jelínek, Augustin Ságner, Vilém Plocek a Jaroslav Šefl a sochař Zdeněk Dvořák veřejnosti známí jako skupina Kvart. Výtvarní umělci na ní vystavovali společně s architekty, básníky a filosofy sdruženými kolem stejnojmenného časopisu, který v roce 1930 založil architekt Vít Obrtel. Vydavatelem čtyř čísel *Kvartu* publikovaných od podzimu 1933 do jara 1935 se stal Spolek pracovníků v umění a ve vědě Purkyně a do redakce byli tehdy přijati jeho členové Jiří Jelínek a filosof Václav Navrátil. Od druhého do čtvrtého čísla tohoto ročníku Jelínkovou zásluhou *Kvart* otiskoval jako celostránkové obrazové přílohy černobílé reprodukce děl Viléma Plocka, Augustina Ságnera, Jaroslava Šefla, Zdeňka Dvořáka i jeho vlastní.²⁸⁴ Jelínek zřejmě také získal příspěvky od členů Abstraction Création Georgese Vantongerlooa a Augusta Herbina a kritika Anatola Jakovského,²⁸⁵ který s pařížskou skupinou úzce spolupracoval. V koncepci časopisu, již charakterizovala intelektuální náročnost a různorodé názorové spektrum, však byla stěžejní literatura, filosofie a teoreticky zaměřené texty o umění a architektuře. Současné výtvarné umění redakce reflektovala pouze ve výběru obrazových příloh (např. Jindřich Štyrský, Toyen, Alois Wachsmann, Emil Filla). Články zaměřené na aktuální tendence, jako například surrealismus, neokonstruktivismus nebo výjimečně i na abstraktní umění,²⁸⁶ se zabývaly otázkami umělecké tvorby v obecné rovině, případně v souvislosti s filosofií. Efemérní skupina Kvart po výstavě ve společné činnosti nepokračovala. Jiří Jelínek, Augustin Ságner, Vilém Plocek a Jaroslav Šefl abstraktní umění postupně opustili, učinili tak po negativních ohlasech a několika nepřilíš úspěšných pokusech o nalezení organizačního rámce pro jeho prezentaci v Praze. Zdeněk Dvořák ještě do konce třicátých let vytvořil několik abstraktních reliéfů a řadu kresebných studií reliéfů a plastik.

V roce 1936 se ve Zlíně objevila nová výstavní příležitost pro umělce z celé republiky. Koncepce zlínských salonů konaných jednou ročně v nové budově Studijního

²⁸⁴ K reprodukcím nebyl připojen žádný vysvětlující komentář, autoři uměleckých děl nebyli v časopisu označeni jako skupina.

²⁸⁵ Anatole Jakovskij (1907–1983), spisovatel a výtvarný kritik, původem z Moldavska. Ve druhé polovině dvacátých let žil v Praze, studoval architekturu na německé technice, zajímal se o malířství a napsal svou první knihu, monografii malíře Gregorije Musatova (Anatole Jahovsky, *Grigorij Musatov: anti-surrealismus*, Praha, František Richter, 1931). Od léta 1932 žil v Paříži, sblížil se s abstraktními umělci, spolupracoval zejména se skupinou Abstraction Création, publikoval monografie a články o abstraktním umění. Od čtyřicátých let se věnoval naivnímu umění, ve Francii je známý především jako sběratel a autor četných publikací o naivním umění.

²⁸⁶ Anatole Jakovskij, Nekrolog několika malířských směrů, *Kvart* 2, 1933–1935, č. 3 (jaro 1934), s. 25–28. – Georges Vantongerloo, Výtvarné umění, *Kvart* 2, 1933–1935, č. 3 (jaro 1934), s. 39–40. – František Kovárna, O nefigurativním malířství, *Kvart* 2, 1933–1935, č. 4 (jaro 1935), s. 11–16. – Abstraktního umění se dotýkají také články Vít Obrtela, Renaissance, *Kvart* 2, 1933–1935, č. 3 (jaro 1934), s. 8–13 a Intermezzo, *Kvart* 2, 1933–1935, č. 3 (podzim 1934), s. 45–47.

ústavu neměla v meziválečném Československu obdobu. Předválečné salony představovaly neobvykle široký přehled současné umělecké produkce bez ohledu na členství autorů v uměleckých sdruženích, region působení nebo národnost. Vystavující malíře, grafiky a sochaře vybírala jury tak, aby byly zastoupeny různorodé tendence a námětové okruhy, umělci od generace devadesátých let po surrealisty, přední představitelé moderního umění i umělci regionálního významu. Mezi umělci vyzvanými k účasti na I. jarním zlínském salonu (1936) a II. zlínském salonu (1937) byl Jiří Jelínek. Na III. zlínském salonu (1938) kromě Jelínka pak vystavovali také František Foltýn a Augustin Ságner. Do pestré směsi několika set uměleckých děl tak bylo zařazeno i několik málo abstraktních obrazů.

Záznamy, které si vedl Jiří Jelínek ve třicátých letech o svých obrazech v soukromém majetku,²⁸⁷ dokládají, že abstraktní obrazy našly příležitostně své místo i v českých soukromých sbírkách, i když mnozí majitelé byli malířovi přátelé nebo příznivci. Tři obrazy vlastnil berounský stavitel Josef Jelínek, po dvou získali berounský rodák, básník František Branislav a brněnský architekt Alfred Neumann, mezi majitele olejomalb patřili také Zdeněk Dvořák a Vít Obrtel. Z patnácti obrazů z Jelínkova seznamu, nazvaných podle dominantní barvy, se většina nedochovala, zatím se podařilo identifikovat pouze *Hnědý obraz* ze sbírky Františka Čerovského, který je dnes ve sbírce Galerie výtvarného umění v Chebu evidován pod názvem *Kompozice* (kolem roku 1935). [obr. 37] Podle údajů v zápisníku si tři abstraktní malby od Jiřího Jelínka zakoupilo také Ministerstvo školství a národní osvěty, *Šedý obraz* (1930) z tohoto souboru je dnes součástí sbírek Národní galerie v Praze. [obr. 38]

Arne Hošek (1885–1941), vzděláním a profesí architekt, uznávaný odborník na stavební akustiku, byl od roku 1925 zaměstnaný jako vrchní odborový rada na ministerstvu veřejných prací a oborem jeho působnosti byl urbanismus. Vedle práce ve státní správě a účasti v architektonických soutěžích se od konce dvacátých let až do své smrti soustavně věnoval abstraktní malbě, výzkumu synestetického vnímání a teoretické koncepci budoucí syntézy umění.²⁸⁸ V těchto aktivitách spatřoval své životní poslání a intenzivně se zabýval také jejich prezentací. Na výtvarné scéně meziválečného Československa se ale neprosadil

²⁸⁷ Zápisník s poznámkami o prodeji vlastních děl, Archiv Národní galerie v Praze, fond Jiří Jelínek, vlastní rukopisy, karton 1, př. č. AA 2990.

²⁸⁸ Viz Rousová (pozn. 5). – Jan Flajšhans, Arch. A. Hošek a jeho studie o vztahu hudby a výtvarného umění, *Česká hudba* 38, 1937, s. 88–89. – *Architektura* 3, 1941, č. 11, s. 257–258: číslo věnované památce zesnulého Arneho Hoška obsahující nekrolog od Oldřicha Starého a článek Miroslava Kouřila hodnotící jeho celoživotní práci, doplněné byly četnými ukázkami z Hoškova díla teoretického, malířského i architektonického.

a do kontextu českého moderního umění ho uvedla retrospektivně až Hana Rousová.²⁸⁹ Arne Hošek, byť byl jako výtvarník outsider, téměř neznámý pro návštěvníky výstav, navazoval vcelku úspěšně doma i v zahraničí kontakty s jiným publikem, s vědci, hudebníky a architekty. Pozitivní ohlasy jeho estetických teorií přicházely zejména od odborníků specializujících se na spojování vizuálních a auditivních vjemů a na výzkum vztahů mezi barvami a tóny.

Dochované akvarely ze třicátých let, které jsou pečlivě promyšlenou vizualizací hudby, představují jen jednu, vizuálně nejzajímavější část díla Arneho Hoška. Abstraktní malba, již se začal věnovat až kolem svého čtyřicátého roku, byla úvodním stádiem na cestě k nadčasovému ideálu umění slučujícího všechny specializované, izolované umělecké druhy na základě specifických poznatků o smyslovém vnímání ve *všeumění*, které má zabránit úpadku moderní kultury. Východisko Hoškovy teorie o syntéze a obnově umění tvoří synestézie, tj. vzácný percepční fenomén, kdy určitý vjem spontánně vyvolá vjem jiného smyslu. Nejznámější a nejčastější druh, spojení zrakových a sluchových vjemů, byl známý pod dobovým označením barevné slyšení.

Teoretické úvahy a malba byly u Hoška neoddělitelně spojeny a estetickou stránku obrazových realizací do velké míry podřizoval své teorii. Akvarely a kresby je možné chápat i jako dokumentaci k pseudovědeckému výzkumu, který prováděl v průsečíku různých oborů, estetiky, filozofie, psychologie, fyziologie, optiky, akustiky, matematiky, geometrie, teorie a dějin hudby a výtvarného umění. Vlastní synestetické vlohy postupně rozvíjel a snažil se ze subjektivního vnímání odvodit zákonitosti, vytvořit systém souvislostí barev, tvarů a tónů a následně co nejpřesněji stanovit obecně platné kompoziční prvky budoucího všeumění. Zabýval se grafickým znázorněním základních hudebních útvarů, například tvary tónin a stupnic, barvami intervalů a akordů, dráhou tónu, a postupoval ke komplexním hudebním formám. Z formálního hlediska akceptoval pouze abstraktní malbu, protože je nejbližší hudbě. Mimesis a naturalismus podle něj vedly jen k umrtvení umění. Ideální vývoj pak má vést od naturalismu, přes chaotické užívání náhodných abstraktních forem po systematickou abstrakci uzákoněnou podle hudebních principů. Kromě vztahů malířství a hudby Hošek analyzoval také vztahy architektury a hudby. Problematiku souvislostí sochařství, scénografie, filmu a hudby již nestihl podrobně rozpracovat a naznačil je jen v poznámkách.²⁹⁰ Pokoušel se o také spolupráci s divadlem, ale žádný z Hoškových

²⁸⁹ Rousová, *Linie / barva / tvar* (pozn. 2), s. 29–36. – Rousová, *Abstrakce třicátých let* (pozn. 2), s. 308–309.

²⁹⁰ O sochařských pokusech Arneho Hoška, které však v začátcích ukončilo umělcovo úmrtí, máme jen tuto zprávu: „*Jeho zájem sochařský se omezil jen na fonismy k sochařským dílům a pokusy o abstraktní kompozici*

scénografických projektů, ani architektonických návrhů divadelního prostoru nebyl realizován.

Teoretické články o spojení hudby a výtvarného umění Arne Hošek publikoval v nejrůznějších českých periodikách, nikoliv však v časopisech o výtvarném umění. V jejich seznamu²⁹¹ se objevuje více odborných architektonických a hudebních časopisů, což odpovídá jednak Hoškovým profesním kontaktům, jednak poukazuje na recepci spíše u hudebního publika. Zájem o Hoškovu činnost projevil také hudební spolek Přítomnost, sdružení pro soudobou hudbu a v Praze uspořádal několik jeho přednášek.²⁹² Členy sdružení byli hlavně skladatelé, interpreti a hudební kritikové. Arne Hošek zase navštěvoval přednášky Aloise Háby o kompozici, seznámil se s jeho teorií čtvrttónového systému a využil ji pak ve svých vizualizacích hudby. Uznání bylo vzájemné, český průkopník čtvrttónové hudby Hoška podporoval a oceňoval jeho tvorbu i teoretické úvahy.

Výsledky základního výzkumu synestézie Arne Hošek veřejnosti poprvé představil na VI. mezinárodním kongresu pro kreslení a užitá umění v Praze v létě 1928. Kongres s bohatým programem a více než třemi tisíci účastníky z Evropy, Spojených států a Japonska se stal významnou událostí pro českou uměleckou pedagogiku, podpořil snahy o reformu výtvarné výchovy a byl příležitostí pro navázání plodných kontaktů.²⁹³ Hošek přednesl

dřevořezby [...]. Odchod z dílny byl příliš náhlý a nečekaný; zkoumání a pokusy v tomto oboru měl teprve v plánu.“ Miroslav Kouřil, Dílo Arnošta Hoška, *Architektura* 3, 1941, č. 11, s. 264–266, cit. s. 265. – Hošek považoval abstraktní film za dokonalejší metodu spojení obrazu a hudby, než jaké umožňoval statický obraz, a tedy i za jeden z prostředků k uskutečnění ideálu zhudebnění výtvarného umění. Ve filmu chtěl prakticky využít výsledky svých výzkumů synestézie, zajímal se o pokusy se syntetickým zvukem a napsal filmové libreto *Zdravý život*. Tyto projekty však již nestihl realizovat. Záměr transformovat abstraktní malbu do filmového děje zmínil např. v článku o obrazové transpozici Foerstrovy skladby: „*Kdyby bylo lze skladbu vyjádřit kineticky (barevným filmem), bílé kruhy by se zužovaly a rozšiřovaly, kvintové kruhy setrvaly by tvarově v stejném rozsahu v pohybu otáčivém.*“ Arne Hošek, Barevná realizace písně „*Polní cestou*“ op. 47 č. 5 od J. B. Foerster, *Česká hudba* 37, 1933–1935, č. 18–19, s. 279.

²⁹¹ Arne Hošek, Je melodie základem umění?, *Stavba* 5, 1926–1927, č. 6, s. 121–123. – Idem, Hudba barev a tvarů, in: *Světlo a výtvarné umění v díle Zdenka a Jönya Pešánkových*, Praha, Elektrické podniky hl. m. Prahy, 1930, s. 22–25. – Idem, Základy všemumění, *Klíč: nezávislá revue soudobé hudby* 1, 1930–1931, č. 4, s. 105–108, č. 5–6, s. 157–163, č. 7, s. 207–212, č. 8, s. 241–246, č. 9, s. 277–279, č. 10, s. 291–295. – Idem, Synesthesie, *Česká hudba* 34, 1930–1931, č. 11, s. 58–60. – Idem, Gibt es eine Allkunst?, *Prager Presse*, 12, 1932, č. 139, 22. 5., s. 5. – Idem, Kulturní význam synesthesie, *Přehled rozhlasu* 1, 1932, č. 1, s. 5–6. – Idem, Výstava skupiny Les artistes musicalistes v Paříži, *Česká hudba* 36, 1932–1933, č. 9, s. 121–122. – Idem, Komposice, umění, film, divadlo, *Magazin DP* 3, 1933–1934, č. 9, s. 277–279. – Idem, Barevná realizace písně „*Polní cestou*“ op. 47 č. 5 od J. B. Foerster, *Česká hudba* 37, 1933–1935, č. 18–19, s. 279. – Idem, Poznámky k estetice filmu, *Program D* 40, 1939–1940, č. 1, s. 15–18. – Arne Hošek publikoval také odborné články a zprávy o architektuře a akustice.

²⁹² V roce 1931 Arne Hošek přednášel o zákonitostech synestézie také v Berlíně v Die deutsche Musikgesellschaft a v Praze v Umělecké Besedě a Pražském pěveckém sboru Smetana.

²⁹³ Více o kongresu viz Alena Kavčáková, Z korespondence F. V. Mokrého s účastníky VI. mezinárodního kongresu pro kreslení a užitá umění v Praze – Galkou E. Scheyerovou, Josefem Albersem a Lucií Moholy-Nagyovou, *Umění* 66, 2018, č. 5, s. 400–421.

referát Souvislost barev a tónů²⁹⁴ a v doprovodné VI. mezinárodní výstavě výtvarné výchovy uspořádané ve výstavních pavilónech na holešovickém Výstavišti měl vyhrazenou vlastní kóji s kompozicemi představujícími základy grafického znázornění souvislostí barev a tónů. Kongresový příspěvek, ve kterém Hošek zformuloval jakýsi úvod do své teorie, vydal vlastním nákladem později také samostatně a užíval ho k propagaci svých myšlenek.²⁹⁵

Téma vztahů a analogií výtvarného projevu a hudby nebylo ve výtvarné pedagogice nijak neobvyklé a na pražském kongresu se mu věnovali také někteří pedagogové z Německa a Rakouska, z nichž nejznámější byl Oskar Rainer z Vídně, který se zkoumáním vzájemných vztahů harmonie tónů a barev a jejich využitím ve výtvarné výchově zabýval již od roku 1913 a své zkušenosti publikoval knižně v roce 1925.²⁹⁶ V referátu představil vlastní metodu výuky nazvanou hudební grafika (*musikalische Graphik*), jejíž principy považoval za využitelné i ve volném umění a scénografii. V doprovodné expozici pak byly vystaveny abstraktní kresby jeho žáků vytvořené při poslechu hudby: „*Muzikální grafika Rainerova představila se nám vodotrysky linií a barev, které mají svou obdobu u nás v kresbách z podvědomí. [...] Celkem představuje nám tato exposice svým úžasným subjektivismem jeden z posledních květů expresionismu. Čsl. exposice architekta Arn. Hoška řeší problém barvy a tónu tak velmi schematicky, že barva tu ztrácí naprosto svou hodnotu a stává se jakousi náhražkou notových značek.*“²⁹⁷ Velký ohlas na kongresu měla experimentální technika volného kreslení Franze Čížeka, profesora na uměleckoprůmyslové škole ve Vídni. Největší pozornost vzbudila prezentace pedagogických metod Bauhausu, přednáška Josefa Alberse a expozice, v níž byli zastoupeny žakovské práce z kurzů Josefa Alberse, Vasilije Kandinského, Paula Kleea, Oskara Schlemmera a Joosta Schmidta.

Na kongresu v Praze vystoupil také Georg Anschütz, německý psycholog specializující se na hudební psychologii a studium synestézie, jenž vedl na hamburské univerzitě Psychologicko-estetickou vědeckou společnost zabývající se výzkumem vztahů

²⁹⁴ Arne Hošek, Souvislost barev a tónů, in: *Kongresová zpráva: VI. Mezinárodní kongres pro kreslení a užitá umění v Praze, 1928*, Praha, Výbor VI. mezinárodního kongresu pro kreslení a užitá umění, 1931, s. 464–489.

²⁹⁵ Arne Hošek, *Souvislosti barev a tónů / Relation between colours and tones*, Praha, [s. n.], 1933. Text vydal také ve formě litografované rukopisné knihy s akvarelovými ilustracemi, jeden exemplář je uložen ve Sbírcce grafiky a kresby Národní galerie v Praze (inv. č. K 56192).

²⁹⁶ Oskar Rainer, *Musikalische Graphik: Studien und Versuche über Wechselbeziehungen zwischen Ton- und Farbharmonien*, Wien, Deutscher Verlag für Jugend und Volk, 1925. – Výstava prací žáků Oskara Rainera byla uspořádána také v roce 1934 v Bratislavě (*Preßburger Kunstverein*), viz Imre Weiner, Eine Ausstellung Musikalischer Graphik in Preßburg, *Forum* 4, 1934, č. 7, s. 210.

²⁹⁷ Antonín Kurš, Po mezinárodní kreslířské výstavě, *Výtvarná výchova* 10, 1928–1929, č. 5, s. 53–56, cit. s. 56.

barev a tónů jako novým vědním oborem (*Farbe-Ton-Forschung*).²⁹⁸ V rozmezí let 1927–1936 na univerzitě v Hamburku uspořádal čtyři mezinárodní interdisciplinární kongresy s tímto zaměřením, které měly podpořit další spolupráci různých oborů přírodních a humanitních věd a praktickou aplikaci v umění a pedagogice. Činnost Arneho Hoška naprosto souzněla s Anschützovou výzkumnou a organizační prací nejen tematicky, ale shodovali se také v idealistickém přesvědčení, že zkoumání vztahů barev a tónů a synestézie bude východiskem pro novou univerzální kulturu. Potenciál synestézie oba značně přecenili, v obecné psychologii zůstala okrajovým percepčním fenoménem. Do vypuknutí druhé světové války ani výzkum Georga Anschütze nepřinesl očekávané výsledky a žádná obecná pravidla se pro specifické subjektivní vjemy nepodařilo stanovit. Synestézie je dnes obvykle považována za individuální zkušenost bez objektivních zákonitostí.

Na druhém kongresu, zaměřeném na využití výzkumů vztahů barev a tónů v divadle a pedagogice, na začátku října 1930 Arne Hošek vystoupil s referátem *Elemente der Allkunst* a na jednom z menších, méně formálních zasedání s příspěvkem o reformě divadelního prostoru kombinující stavebně-technické aspekty s výzkumem synestézie.²⁹⁹ Georg Anschütz na kongres do Hamburku pozval také Zdeňka Pešánka, aby představil svůj barevný klavír. Již během prvního kongresu v roce 1927 vystoupil klavírista a skladatel Alexander László, jenž se těšil mimořádné podpoře organizátorů, s produkcí světelné barevné hudby na svém sonchromatoskopu. Na druhém kongresu byla do experimentální programové části zařazena dokonce čtyři představení, kromě Pešánkova spektrofonu také reflektorické hry Ludwiga Hirschfeld-Macka, chromatophon Anatola Vietinghoffa-Scheela a abstraktní film Oskara Fischingera *Studie Nr. 5*. Na třetím kongresu v říjnu 1933 zaměřeném na divadlo a film pak Charles Blanc-Gatti uvedl svůj chromofonický orchestr a promítaly se opět Fischingerovy abstraktní filmy.³⁰⁰

²⁹⁸ V 19. století se synestézií zabývali spíše filozofové, spisovatelé a teoretikové umění, souběžně se mu věnovaly okultní nauky a později teozofie. S etablováním psychologie jako univerzitního oboru a se zdokonalením experimentálních výzkumných metod se na konci 19. století stala předmětem vědeckého výzkumu. Vyšly první vědecké publikace od švýcarských lékařů Eugena Bleuera a Karla Lehmana, zároveň byl vyvrácen názor, že synestézie je jen patologický jev. Toto téma bylo exponované ve vědě a umění zejména v Německu v letech 1925–1933. K rozšíření jeho poznání a popularity výrazně přispěli psycholog Georg Anschütz, muzikolog a antropozof Friedrich Mahling a hudební psycholog Albert Wellek, jenž studoval také na pražské konzervatoři.

²⁹⁹ Arne Hošek, *Elemente der Allkunst*, in: Georg Anschütz (ed.), *Farbe-Ton-Forschungen, III. Band, Bericht über den II. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung (Hamburg 1.–5. October 1930)*, Hamburg, Psychologisch-ästhetische Forschungsgesellschaft, 1931, s. 58–79. – Idem, *Zur Theaterfrage*, in: ibidem, s. 420–424. V češtině byl první příspěvek s názvem *Základy všeučení* otištěn na pokračování v hudebním časopisu *Klíč*, 1, 1930–1931, č. 4–10.

³⁰⁰ Na kongres v roce 1933 Zdeněk Pešánek zaslal příspěvek o barevných světelných hrách a reformě divadla, ale osobně se ho nezúčastnil. Arne Hošek vystoupil s příspěvkem *Dichtung und synästhetisches Bühnenbild*.

Jörg Jewanski upozornil, že ačkoliv konstrukce a produkce těchto nových nástrojů měla často jen málo společného se synestézií a spíše využívala intermodální analogie, spadaly v meziválečném období všechny uvedené typy interdisciplinárních uměleckých děl a projektů, pod pojem synestézie bez ohledu na teoretická východiska a charakter výtvarných experimentů, a to včetně malby jako vizualizace akustických.³⁰¹ Léta 1925–1933 pak Jewanski označil v Německu za euforické období synestézie, protože vědecký a umělecký zájem o spojování vizuálních a auditivních fenoménů v souvislosti s technologickými inovacemi byl neobyčejně intenzivní a produktivní. V Německu ho zpopularizovaly především koncerty Alexandra Lászlóa uspořádané v letech 1925–1927 v Kielu, Hamburku, Mnichově, Stuttgartu, Düsseldorfu, Berlíně, Drážďanech, Magdeburku a dalších městech a abstraktní filmy Oskara Fischingera promítané v kinech do roku 1935.³⁰² Mnoho podobných audiovizuálních experimentů vzniklo v anglosaské kulturní oblasti, moderní nástroje barevné světelné hudby zde navrhli a předváděli ve dvacátých a třicátých letech například Adrien Bernard Klein, Thomas Wilfred, Mary Hallock Greenewalt a Charles Dockum. Ve frankofonní oblasti byly méně četné, například malíři Charles Blanc-Gatti a Henri Valensi, zakladatelé a nejvýznamnější členové skupiny Les Artistes Musicalistes se ve třicátých letech pokoušeli o kinetickou transpozici hudby v animovaném abstraktním filmu. Charles Blanc-Gatti také v roce 1932 sestrojil nástroj využívající techniku převodu zvukových vibrací na barevné světelné projekce. Ukrajinský malíř a sochař Vladimír Baranoff-Rossiné v roce 1925 natrvalo přesídlil do Paříže a pořádal zde koncerty s optofonetickým klavírem, který poprvé veřejně předvedl v Moskvě o rok dříve. Po úspěchu ve Spojených státech představil také v Paříži Thomas Wilfred nástroj nazvaný clavilux, s nímž se vydal v roce 1925 se na koncertní turné po Evropě a jehož recitály byly uvedeny také na Mezinárodní výstavě dekorativních umění. V meziválečném Československu zůstalo světelně kinetické umění Zdeňka Pešánka jediným svého druhu, spíše teoreticky s ním volně souvisejí obrazy, úvahy a nerealizované plány Miroslava Ponce a Arneho Hoška.

³⁰¹ Jörg Jewanski, Die neue Synthese des Geistes. Zur Synästhesie-Euphorie der Jahre 1925 bis 1933, in: Hans Adler – Ulrike Zeuch, *Synästhesie: Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002, s. 239–248.

³⁰² Ibidem. – Alexander László (1895–1970), skladatel a klavírista pocházel z Maďarska, v letech 1915–1933 žil v Německu, poté emigroval do Spojených států. Jeho varianta barevného klavíru patřila ve druhé polovině dvacátých let k neznámějším, stejně i jeho koncepce syntézy hudby, barevného světla a obrazu publikovaná v knize *Die Farblichtmusik* (1925). Nástroj k projekci barevné hudby (sonchromatoskop) poprvé veřejně představil na festivalu Deutsches Tonkünstlerfest v Kielu v roce 1925. V roce 1926 pravidelně, po několik měsíců koncertoval na výstavě Gesolei v Düsseldorfu. Ve spolupráci s Oskarem Fischingerem se zde pokusili vytvořit „prostorovou světelnou hudbu“ spojením klavírní hudby a světelné projekce barevného klavíru s promítáním abstraktního filmu.

Ve volném mezinárodním sdružení umělců Les Artistes Musicalistes, jehož se stal členem, našel Arne Hošek další názorově spřízněné společenství.³⁰³ Pařížskou skupinu spojovala víra v dominanci hudby v kultuře 20. století a v nutnost přiblížit moderní výtvarné umění hudbě. Program musikalismu byl zformulován jen obecně v manifestu otištěném 17. dubna 1932 v časopisu *Comœdia*.³⁰⁴ Nijak nespécifikoval ani formu ani výtvarné prostředky, jakými by se mělo dosáhnout ideálu zhudebnění současného umění. Musikalistické estetiky tak odpovídaly nejrůznější stylové polohy, abstraktní i figurativní tvorba. Arne Hošek se k této různorodosti vyjadřoval kriticky, protože setrvávání u figurativního vyjádření považoval za nedůslednost a vážný nedostatek. Svou abstraktní tvorbu považoval za pokročilejší také proto, že se opírala o systematické výzkumy a vlastní teorii, zatímco ostatní musikalisté postupovali jen empiricky nebo čistě intuitivně. Hošek zřejmě patřil významným členům skupiny, nikoliv ale nejznámějším.³⁰⁵ Zúčastnil se údajně všech společných výstav, prvních tří musikalistických salonů v Paříži v letech 1932,³⁰⁶ 1934, 1935 a výstav v zahraničí – v Haagu, Rotterdamu, Amsterdamu a Praze v roce 1935, v Budapešti, Bratislavě a Brně v roce 1936 a v São Paulu v roce 1938.³⁰⁷ Určité uznání teoretického a výtvarného díla tak dosáhl spíše na kongresech a skupinových výstavách s mezinárodní účastí. Jedinou samostatnou výstavu abstraktních akvarelů měl v Topičově salonu v Praze na podzim roku 1934. Oldřich Starý v nekrologu Arneho Hoška

³⁰³ Skupinu Les Artistes Musicalistes (též Association des Artistes Musicalistes) založili v roce 1932 Charles Blanc-Gatti, Gustave Bourgogne, Vito Stracquadaini a Henry Valensi. První společnou výstavu Premier Salon des „Artistes Musicalistes“ zahájili 20. prosince 1932 v Galerie de la Renaissance v Paříži, zúčastnilo se jí třicet dva umělců. Skupina měla přibližně padesát členů, umělců různých národností, z nichž většina žila v Paříži.

³⁰⁴ Manifeste des peintres du groupe: „Les Artistes musicalistes“, *Comœdia* 26, 1932, č. 7010, 17. 4., s. 3. Překlad do češtiny: Manifest malířů skupiny „Les artistes musicalistes“, *Česká hudba* 35, 1932, s. 262–263.

³⁰⁵ Nebyl zastoupen na retrospektivních výstavách *Première rétrospective des salons musicalistes (1932–1960)* (kat. výst.), Galerie Hexagramme, Paris, 1973. – Daniel Schidlower (ed.), *Qu'est-ce que le musicalisme?* (kat. výst.), Galerie Drouart, Paris, 1990. – V neúplném seznamu členů je uváděn např. v hesle Les Artistes Musicalistes, in: Christoph Wilhelmi, *Künstlergruppen in West- und Nordeuropa einschliesslich Spanien und Portugal seit 1900: ein Handbuch*, Stuttgart, Ernst Hauswedell & Co, 2006, s. 50–52.

³⁰⁶ Arne Hošek na prvním salonu musikalistů v Galerie de la Renaissance v Paříži vystavil sedm akvarelů, viz *Premier Salon des „Artistes Musicalistes“* (kat. výst.), Galerie de la Renaissance, Paris, 1932, kat. č. 58–64. Při této příležitosti vydal vlastním nákladem brožuru *L'importance de la synesthésie dans la culture artistique*. V katalogu prvního musikalistického salonu v Paříži je kromě Arneho Hoška uveden jako československý umělec také sochař František Šimeček (1898–1950, též François Louis Simeček), švýcarský sochař českého původu žijící v Lausanne. Z Čech pocházel i Frederick Kann (1886–1965), uváděný jako americký malíř. Studoval malířství na akademiích v Praze a Mnichově, v roce 1910 přesídlil nejprve do Kanady a poté do Spojených států, kde se usadil v New Yorku. V letech 1928–1936 žil v Paříži a stal se členem skupin Abstraction Création a Les Artistes Musicalistes, po návratu se stal jedním ze zakládajících členů sdružení American Abstract Artists, jehož cílem bylo podporovat a propagovat abstraktní umění ve Spojených státech.

³⁰⁷ V letech 1936–1938 měli musikalisté také každý rok vlastní sál na Salonu nezávislých v Paříži.

charakterizoval jako osamělého umělce, vědce a myslitele, který se nedočkal ani uznání ani ocenění.³⁰⁸

Životní osud a recepcce díla Vojtěcha Preissiga (1873–1944) mají mnoho společných momentů s příběhem Františka Kupky. Pojilo je přátelství, patřili ke stejné generaci a vycházeli ze středoevropského symbolismu a secese. Oba se ve své vlasti potýkali s omezenými možnostmi uplatnění a určitého uznání dosáhli až v zahraničí. Po první světové válce bylo v Československu zvláště oceňováno jejich zapojení do zahraničního odboje a zásluhy o vznik samostatné republiky, zatímco jejich aktuální umělecká tvorba vyvolávala rozporné reakce. Tato situace u obou umělců vyvolávala deziluzi z domácí umělecké komunity a hořkost z nedocenění a nepochopení. Opožděná uměleckohistorická recepcce Preissigova díla jako koherentního celku, podobně jako Kupkova, byla zapříčiněna jak proměnami kulturně-politického kontextu ve druhé polovině 20. století, tak obtížemi při interpretaci mnohotvárného díla solitérních, těžko zařaditelných osobností. Vojtěch Preissig ale na rozdíl od Františka Kupky abstraktní tvorbu dvacátých a třicátých let za svého života nevystavoval a zůstala tak bez ohlasu až do konce šedesátých let.³⁰⁹ Zastavíme se tedy pouze u Preissigovy retrospektivní výstavy v roce 1933 v Topičově salonu ilustrující nepoměr mezi recepcí výtvarného díla a respektem k osobnosti umělce.

V roce 1910 Vojtěch Preissig, zakladatel české moderní grafiky a knižní tvorby, zrušil grafický ateliér v Praze a přesídlil do Spojených států, kde žil v New Yorku, Bostonu a Chicagu.³¹⁰ Věnoval se grafickému designu, působil jako umělecký poradce velkých amerických nakladatelství a tiskáren, vyučoval grafiku a typografii na univerzitách v New Yorku a Bostonu. Renomé získal jako specialista na grafické techniky, polygrafický tisk a typografii, také jako autor bibliofilských tisků i jako pedagog. Během první světové války se zapojil do československého odboje a pracoval pro České národní sdružení ve Spojených státech. Organizoval nábor dobrovolníků do zahraničních vojsk a tiskl materiály pro propagační a náborové kampaně. V srpnu 1920 navštívil Prahu a doufal, že by mohl získat vedoucí místo ve státní tiskárně, nebo profesuru na některé z pražských uměleckých škol.

³⁰⁸ Oldřich Starý, Ing. Architekt Arne Hošek † 30. října 1941, *Architektura* 3, 1941, č. 11, s. 257–258.

³⁰⁹ Na Preissigovu abstraktní tvorbu upozornila až výstava uspořádaná Památkem národního písemnictví v roce 1968, viz Tomáš Vlček, *Vojtěch Preissig (1873–1944)* (kat. výst.), Galerie Václava Špály – Nová síň, Praha, 1968. – Přehled tvorby třicátých let včetně soupisu malby a vybraných příkladů volné grafiky viz Tomáš Vlček, *Vojtěch Preissig: grafika a malba 1932–1938* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem, 1983.

³¹⁰ Biografické údaje jsou čerpány z publikací: Lucie Vlčková, *Vojtěch Preissig*, Praha, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, 2012. – Lucie Vlčková (ed.), *Vojtěch Preissig: Ze Světce do světa*, Světec, Obec Světec, 2014.

Zpátky do Bostonu však odjížděl bez příznivého výsledku, po cestě se ještě zastavil v Paříži a navštívil Františka Kupku. Tomáš Vlček se domníval, že poučení z Kupkových maleb, které si Preissig mohl prohlédnout v ateliéru v Puteaux, bylo impulsem k vlastním abstraktním experimentům a studiím k monumentálnímu modelu výtvarného myšlení nazvanému *Art Fundamental* (1922).³¹¹ Preissigovy experimentální práce dvacátých a třicátých let vycházely ze studia přírodních forem a struktur a jejich secesní stylizace, z geometrického ornamentu a volně využívaly biomorfní i geometrické tvarosloví. Zahrnovaly také koláže využívající neumělecké materiály, geometrické kresby, otisky textilií a otisky struktur různých materiálů fixovaných často na matrice ze smirkového papíru.

V létě 1931 se Vojtěch Preissig vrátil do Prahy,³¹² v oboru uměleckého tisku a grafického designu se mu již nepodařilo prosadit a kvůli nedostatku zakázek rezignoval na provozování grafického ateliéru. Potíže s přijetím způsobené jak dlouhodobým pobytem v zahraničí a ztrátou kontaktů, tak výtvarným projevem spojeným se secesním dekorativismem mu způsobily zklamání a pocity zneuznání. I když vynikající technická úroveň jeho prací byla uznávána, vedle funkcionalistického grafického designu působily zastarale. Obživu tak Preissigovi zajišťovala funkce výtvarného poradce v uměleckém oddělení Památníku osvobození a podpora Jindřicha Waldese, jenž ve své sbírce postupně shromáždil velký konvolut umělcových grafik, kreseb a publikací i několik abstraktních obrazů.³¹³ [obr. 39–40] Ve spořilovském ateliéru se tedy intenzivněji věnoval volné tvorbě a soustředil na experimenty s grafickými a malířskými technikami a materiály. Vedle elementárních grafik začal také vůbec poprvé v letech 1935–1938 malovat. Preissig v malbě vyzkoušel široké spektrum neobvyklých malířských technik a materiálů. Jeho abstraktní obrazy postrádají stylovou jednotu a představují různorodou abstraktní morfologii – kombinoval geometrickou a organickou abstrakci, volně využíval motivy mikroskopické, kosmické a vegetabilní.

Jako světlý bod v Preissigově umělecké kariéře ve třicátých letech působí souhrnná výstavní prezentace grafického díla u příležitosti šedesátých narozenin a s ní spojené

³¹¹ Tomáš Vlček, Vojtěch Preissig, *Výtvarné umění* 18, 1968, č. 7, s. 306–337.

³¹² Viz např. oznámení v pražském deníku *Československá republika* 252, 1931, č. 202, 30. 8., s. 6: „Grafik Vojtěch Preissig vrátil se 23. srpna t. r. ze Spojených států severoamerických a trvale se usídlí v Praze.“

³¹³ V rozsáhlém přehledu Preissigovy tvorby ve sbírce Jindřicha Waldese byly studie pro projekt *Art Fundamental* (1922) a abstraktní malby *Tvary, světlo, prostor* (1936–1937, dnes Národní galerie v Praze), *Pavouci* (1936, dnes Národní galerie v Praze) a *Zborcená harfa Karla Hynka Máchy* (1936, dnes soukromá sbírka).

oficiální pocty. Preissigovu retrospektivní výstavu v Topičově salonu uspořádalo v červnu 1933 Sdružení českých umělců grafiků Hollar společně s Památníkem osvobození.³¹⁴ Výstavu zahájil proslovem vyzdvihujícím umělcovy zásluhy v zahraničním odboji ministr národní obrany Bohumír Bradáč. Převládaly na ní rané grafiky, válečné propagační tisky a vojenské náborové plakáty, které byly vedle ilustrací z počátku století nejznámější částí Preissigovy tvorby. V katalogu výstavy je uvedeno jen jedno abstraktní dílo, akvarel *Rovnováha* ze série *Art Fundamental* (1922).³¹⁵ Reprízy výstavy proběhly v Preissigově rodném městě Světcí u Bíliny v červenci 1933 a ve výstavní síni Muzea v Hradci Králové na přelomu roku 1933 a 1934. V severočeské obci Světec připravili svému rodákovi velkolepou oslavu šedesátin zahrnující vernisáž výstavy nainstalované v české škole, slavnostní proslovy a průvod, udělení čestného občanství a odhalení pamětní desky. Na podnět výboru pro oslavu umělceho jubilea bylo v budově české školy ve Světcí na konci tohoto roku zřízeno muzeum Vojtěcha Preissiga, základem jeho expozice se staly umělcovy grafické tisky a publikace. Existenci pamětní expozice ukončilo již v roce 1938 obsazení Sudet.³¹⁶

V přehledu recepce abstraktního umění v meziválečném období se tak objevují případy, kdy umělci v současnosti uznávaní za nejvýznamnější osobnosti českého umění byli v odlišném historickém, společenském a kulturním kontextu oceňováni především jako bojovníci za národní a státní samostatnost. U Vojtěcha Preissiga je pak ambivalence ve vnímání osobních společenských zásluh a v hodnocení uměleckých kvalit vyhrocená a charakterizuje i recepci jeho díla po skončení druhé světové války.

Preissigovy abstraktní obrazy, grafiky, kresby a koláže zůstaly za jeho života neznámé. Není však možné je všechny považovat za privatissima, jak dokládá koncept dopisu z vazby z 28. prosince 1941, v němž se Preissig zmínil o plánované výstavě nejnovější volné tvorby, kterou chtěl uspořádat ke svým sedmdesátým narozeninám: „*Jen nové věci, které jsem udělal v posledních letech. Vedle těch asi čtyřiceti olejomalb měly to býti ještě desky malované novou křídovou metodou, pro kterou jsem připravil a vyzkoušel*

³¹⁴ Ohlasy na výstavu a Preissigovo dílo viz např. Jan Rambousek, Šedesátiny Vojtěcha Preissiga, *Venkov* 28, 1933, č. 125, 28. 5., s. 7. – Josef Richard Marek, Vojtěch Preissig, *Národní listy* 73, 1933, č. 170, 22. 6., s. 5. – jč [Josef Čapek], Práce Vojtěcha Preissiga, *Lidové noviny* 41, 1933, č. 315, 24. 6., s. 9. – Jaromír Pečírka, Die Ausstellung Vojtěch Preissig, *Prager Presse* 13, 1933, č. 175, 28. 6., s. 6. – fvm [František Viktor Mokřý], Přehled Preissigova díla, *Venkov* 28, 1933, č. 153, 2. 7., s. 6.

³¹⁵ *Přehled díla Vojtěcha Preissiga* (kat. výst.), Topičův salon, Praha, 1933, s. 13 (kat. č. 85).

³¹⁶ Pavel Koukal, Vojtěch Preissig v historii obce Světec, in: Vlčková, Vojtěch Preissig: Ze Světce do světa (pozn. 310), s. 11–31.

*svůj vlastní materiál a barvy ve škálách pro určité náměty.*³¹⁷ Preissigovy plány ale zmařila druhá světová válka. Aktivně se zapojil do protinacistického odboje a stal se členem redakce ilegálního časopisu *V boj*. V září 1940 byl za odbojovou činnost zatčen, vězněn a zemřel 11. června 1944 v koncentračním táboře v Dachau.

Výstavní sezónu v poválečné Praze slavnostně zahájily v červenci 1945 tři výstavy, které uspořádaly umělecké spolky k počtě svých významných členů postižených nacistickými perzekucemi, SVU Mánes Emilu Fillovi, Umělecká beseda Josefu Čapkovi a Hollar Vojtěchu Preissigovi.³¹⁸ Ve výstavní síni Hollaru bylo jen s minimálním úspěchem vystaveno poprvé 22 Preissigových abstraktních obrazů z let 1936–1938.³¹⁹ Takto je v katalogu výstavy charakterizoval Jan Loriš: *„Mezitím věčně hledající, zkoušející a vynalézající Preissig se obíral prací, jež dodnes zůstala utajena veřejnosti a s níž se chtěl představit na své nové výstavě. Vrátil se totiž v letech 1936–37 k malbě, k malbě zcela abstraktní, v níž bychom při bedlivé analýze mohli nalézt něco z orfismu, něco z fauvismu, něco ze surrealismu, hlavně však mnoho preissigovsky osobitého, jež se projevuje v záměrné dekorativnosti linií a ploch, ve volbě barevných kombinací i prostředků, jimiž chce dekorativního účinku dosáhnouti. [...] Různorodost projevu ukazuje, že Preissig nebyl ještě u konce se svými pokusy, je proto těžké posoudit, kam směřovala a kde by byla vyústila tato cesta nového Preissigova experimentování [...].“*³²⁰

Při příležitosti výstavy byl umělec v tisku vzpomínán především jako hrdina protinacistického odboje a národní mučedník s upozorněním na jeho neopominutelný přínos pro českou knižní grafiku a typografii. Abstraktní malbě byl v Preissigově díle přisuzován jen okrajový význam, ale vzhledem k pietnímu charakteru výstavy se kritikové vyjadřovali k malířským experimentům a zlomu v jeho tvorbě ve druhé polovině třicátých let shovívavě, jako například Otakar Mrkvička: *„Sahá k štětcí a začíná malovat. Vytváří řadu abstraktních obrazů, v nichž se chce vyjádřit bezpředmětnými tvary a barvou osvobozenou od jakéhokoliv popisného úkolu. Jsou to malby velmi složité a umné techniky, hodně poučené v kubismu, ale*

³¹⁷ Koncept dopisu uloženého v Literárním archivu Památníku národního písemnictví cituje Lucie Vlčková, Vojtěch Preissig (pozn. 310), s. 204–205. Z další korespondence vyplývá, že Preissig snad měl možnost výstavu uspořádat v obchodním domě Bílá labuť, nebo v SVU Mánes.

³¹⁸ K zahájení výstav zaslal Edvard Beneš pořádatelům uměleckým spolkům dopis s blahopřáním k novému zahájení činnosti v osvobozené zemi a vyjádřil hlubokou úctu k památce Josefa Čapka a Vojtěcha Preissiga, kteří za odpor proti nacismu položili život. Prezident republiky výstavy Vojtěcha Preissiga a Josefa Čapka později osobně navštívil.

³¹⁹ Jan Loriš, *Vojtěch Preissig (1873–1944): výběr z jeho díla* (kat. výst.), Sín Hollara, Praha, 1945, nestr. Kat. č. 49–70: *„Obrazy, oleje, abstraktních motivů, připravovaných pro vlastní výstavu k sedmdesátce. Obrazy jsou označeny čísly I až XXII, 1936–1938.“* Kat. č. 71: *„Obraz, malovaný křídami vlastního složení a výroby, na desce s povrchem skleného papíru, zřejmě pokus o novou techniku.“*

³²⁰ *Ibidem.*

v celku přibližují se orfismu Kupkově. Vadí jim přílišná dekorativnost (bliží se někdy až ornamentu), leč ty nejjednodušší mají svůj účín.“³²¹ Malý zájem odborné veřejnosti v roce 1945 dokládá reakce Národní galerie, která nebyla do svých sbírek ochotna přijmout pozůstalost Vojtěch Preissiga. Výběr šestnácti Preissigových maleb akceptovala jako dar manželky umělce až v roce 1963.

Hana Rousová upozornila na specifický názorový okruh českého umění založený na procesu abstrakce, který byl nápadný především ve třicátých letech.³²² Nešlo o organizovanou skupinu nebo hnutí, ale naopak o individuální práci spíše solitérních osobností, jež měly společné východisko tvorby v duchovních zdrojích, ať už esoterismu, mystice nebo východních náboženstvích. Do popředí se dostávala funkce zaznamenání vnitřního zření, naopak do pozadí ustupovala otázka výtvarné formy vhodné pro sdělení skrytého obsahu. Ve třicátých letech se s tímto účelem spojilo oživení symbolistických tendencí vycházejících z přelomu 19. a 20. století a směřování k formám nezávislým na viděné realitě. Díla znázorňovala transcendentní zkušenost a záleželo jen na subjektivní vizi, jestli vznikne výjev v některých rysech vzdáleně připomínající běžnou skutečnost, abstraktní obraz nebo symbol. Individualismus této tvorby minimalizoval její recepci, která probíhala převážně v okruhu přátel nebo v duchovním společenství. Díla většinou nebyla určená k veřejné prezentaci a za života umělců nebyla vystavena ani publikována.

Ke druhé vlně českého symbolismu, jejíž představitelé se setkali v letech 1910–1912 v duchovně zaměřené skupině Sursum, patřil František Koblíha (1877–1962) a Jan Konůpek (1883–1950). Koblíha se ve třicátých letech téměř přestal věnovat grafice a zachycoval uvolněným rukopisem technikou pastelu a akvarelu imaginární podmořské krajiny a mystické vize živlů vzdálené okolní realitě vnímané zrakem. Pří dílo Jana Konůpka byl charakteristický základ v secesním symbolismu, inspirace literaturou a filosofií, mysticismus a meditativnost.³²³ Vedle knižní grafiky se volné tvorbě věnoval spíše soukromě. Volně zužitkoval nejrůznější formální podněty a zacházejí s nimi zcela subjektivně podle vlastních záměrů. Od poloviny dvacátých a ve třicátých letech čerpal pro obrazy mystických zjevení a imaginárních světů podněty z kubismu, konstruktivismu,

³²¹ om [Otakar Mrkvička], Dílo Vojtěcha Preissiga, *Svobodné noviny* 1, 1945, č. 82, 29. 8., s. 4. – Např. též jer. [Josef Heller], Nad dílem V. Preissiga, *Svobodné Československo* 2, 1945, č. 183, 24. 7., s. 3: „Pravda, malíř tu dochází zdánlivě opožděně k uměleckým směrům, zčásti již opuštěným, jako fauvismus a orfismus je už jen historisujícím materiálem, ale i tak je to závažný pokus, v němž jsme u Preissiga ani nevěřili. To, co tu bylo stvořeno, je tak křehké, subtilní, ale i nové, že by bylo nespravedlivé, přejít tuto jeho uměleckou éru bez povšimnutí.“

³²² Rousová, *Linie / barva / tvar* (pozn. 2), s. 67–81.

³²³ Hana Larvová (ed.), *Jan Konůpek: Poutník k nekonečnu* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, 1998.

artificielismu a surrealismu. Mezi jeho kresbami a akvarely nacházejí jak práce blížící se abstrakcí využívající biomorfni i geometrické tvarosloví, tak v menším počtu i zcela abstraktní kompozice. Na konci života se k abstrakci přiblížil v sérii grafik inspirovaných hudbou August Brömse (1873–1925), vrstevník Františka Kupky, malíř exaltovaných biblických výjevů a profesor grafické školy na Akademii výtvarných umění v Praze (1910–1925).³²⁴ Z mladší generace do okruhu této esoterické abstrakce náleželi malíři ovlivnění antropozofií Rudolf Michalik (1901–1993), Otto Stritzko (1908–1986) a Augustin Sagner (1891–1946).

Mimo kontext českého umění vznikaly v Itálii již v letech 1915–1916 abstraktní kresby Růženy Zátkové (1885–1923) vyjadřující různé psychické stavy a pochody. Vycházely ze spiritismu a z frekventovaného námětu italských futuristů, zejména z dynamických obrazů duševních stavů a energií Umberta Boccioniho a Giacoma Bally. Východisko v italském futurismu a symbolismu měly také materiálové z abstraktní asambláže z počátku dvacátých let, které Růžena Zátková nazvala *Světelné malby*. Abstraktní malby zachycující duševní život a experimenty s různými materiály pokoušející se vystihnout podstatu skutečnosti za její smyslově vnímatelnou stránkou malířka představila na své nejdůležitější samostatné výstavě v Casa d'arte Bragaglia v Římě v listopadu 1922.³²⁵

František Drtikol (1883–1961) dnes patří mezi nejznámější české umělce-mystiky. Mystické náměty se objevovaly v jeho fotografiích i kresbách průběžně, od druhé poloviny třicátých let jsou pak hlavním obsahem malířského díla.³²⁶ František Drtikol v dubnu 1935 zrušil svůj renomovaný fotografický ateliér ve Vodičkově ulici a ukončil úspěšnou fotografickou kariéru. Odstěhoval se na Spořilov a v ústraní se věnoval především duchovní praxi a studiu filosofických a náboženských textů. V roce 1935 také začal malovat obrazy vlastních mystických prožitků, světelných vizí a symboly duchovních stavů. Malba sloužila jen jako prostředek k zaznamenání vnitřního vidění a záleželo více na skrytém obsahu než na výtvarných aspektech. Záznamy tak byly buď čistě abstraktní, nebo obsahovaly figurální a vegetabilní motivy.³²⁷ K duchovním zdrojům Drtikolovy malířské imaginace patřily

³²⁴ Gabriela Kašková, *Schattenseiten: August Brömse und Kathrin Brömse* (kat. výst.), Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, 2011, s. 77–78.

³²⁵ Alena Pomajzlová, *Růžena: příběh malířky Růženy Zátkové*, Praha, Arbor vitae societas – Porte, 2011, zvl. s. 70–79 a 103–111.

³²⁶ Stanislav Doležal – Anna Fárová – Petr Nedoma, *František Drtikol: Fotograf, malíř, mystik* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum, Praha, 1998.

³²⁷ Jako klíč k interpretaci maleb mohou být využity Drtikolovy deníky a písemné poznámky, např. edice Drtikolova filosofického a duchovního odkazu, viz Stanislav Doležal (ed.), *František Drtikol: Duchovní cesta*, 2 sv., Praha, Nakladatelství Svět, 2004–2008 (2. uprav. a rozš. vyd. 2018–2019).

buddhismus, jóga a další východní nauky, křesťanská mystika, teozofie a antropozofie. Od počátku třicátých let byl František Drtikol také známý jako duchovní učitel a svým žákům zprostředkovával Buddhovo učení a meditační techniky. Drtikolovy abstraktní obrazy byly určeny výhradně k individuální soukromé, respektive meditativní recepci a rozdával je návštěvníkům spořilovské vily. V době svého vzniku nebyly součástí uměleckého provozu a v dobové recepci tak byl jejich status uměleckého díla oslaben, jakožto projekce mystických vizí mohly sloužit i jako pomůcka na duchovní cestě.

Protiklad k abstrakci spojené s transcendentním nebo filozofickým obsahem představuje ve sledovaném období v Československu racionální abstrakce, která se soustředí na formální otázky a nevztahuje se k oblastem přesahujícím autonomní výtvarné prostředky. Ve dvacátých letech se projevila spíše ojedinělými případy puristické a konstruktivistické provenience, ve třicátých letech ji zastupuje například František Foltýn. Jeho biomorfni abstraktní malba se vyvinula z pozdního lyrického kubismu a přes soustavné využívání racionální kompoziční metody se vyznačuje lyrickým působením. Biomorfni a expresivní abstrakce převažovala nad konstruktivně geometrickou a ponecháme-li stranou dílo Františka Kupky, ryzí geometrická malba nebo kresba se vyskytovala jen sporadicky. K nejlepším příkladům ze dvacátých let patří malby Josefa Šímy a Františka Matouška, akvarely Miroslava Ponce a nedochované fotogramy Jaroslava Rösslera otištěné v časopisu *ReD*, z počátku třicátých let pak soubor deseti akvarelů Karla Valtera *Kompozice* (1932) vytvořených rozprašováním barvy přes šablony a soubor přípravných kreseb Zdeňka Dvořáka k neprovedeným reliéfům (kolem roku 1932).

Z let 1931–1932 pocházejí geometrické kresby Františka Hudečka a malba *Afinita* (1931, dnes Oblastní galerie v Liberci). Byla jedním ze tří obrazů, které Hudeček zaslal do soutěže vypsané Sdružením výtvarníků v Praze pro začínající umělce a jimiž se poprvé představil veřejnosti jako malíř širokého rozpětí od geometrické konstrukce po imaginaci blízkou surrealismu. V Rubešově galerii v Praze se tak v roce 1932 na výstavě výsledků soutěže objevila tato geometrická abstraktní malba vedle expresivní figurální scény *Zatmění slunce* (1932) a kompozice monstrózních hadovitých těl *Láokoón* (1932).³²⁸

³²⁸ Eva Petrová, *František Hudeček*, Praha, Obelisk, 1969, s. 7. František Hudeček se k abstraktní malbě přiklonil znovu v letech 1940 a 1946–1947. Od roku 1964 se věnoval konstrukcím optických efektů blízkým op-artu.

3.7 Stopy abstraktního umění na Slovensku

Generaci zakladatelů slovenského moderního umění a slovenský kulturní život meziválečného období silně ovlivňovalo úsilí o realizování myšlenky národního umění, která často byla naléhavější než potřeba překonat určitou izolovanost a regionalismus a vyrovnat se s tendencemi aktuálními v západní Evropě. Na Slovensku se ne vytvořila skupina s avantgardním programem a ani kontakty s avantgardou v zahraničí, zejména s Lajosem Kassákem, maďarskými umělci a teoretiky z jeho okruhu a se spolupracovníky Bauhausu, se na směřování slovenského malířství a sochařství významněji neprojeví. K vystižení situace abstraktního umění na Slovensku bychom mohli použít slovo stopy. Zanechali je po sobě slovenští umělci a teoretikové ti, kteří zemi jen navštívili. Marginální příklady skrývají našli slovenští badatelé zejména při monografickém zpracování fenoménu košické moderny dvacátých let a při rekonstrukci dějin Školy uměleckých remesiel fungující v Bratislavě v letech 1928–1939.

Maďarští avantgardní umělci a spisovatelé ze skupiny MA žijící v emigraci ve Vídni nebo v Berlíně během dvacátých let programově cestovali po střední Evropě a pořádali přednášky, umělecká matiné a divadelní představení. Maďarský konstruktivismus byl na Slovensku známý díky revue *MA* a dalším avantgardním časopisům, zejména v Košicích pak i díky osobním návštěvám Lajose Kassáka a Sándora Bortnyika, kteří s sebou zřejmě přiváželi své práce na papíře.³²⁹ Zprostředkovat ho také mohla kniha teoretika konstruktivismu a spolupracovníka Bauhausu Ernőho Kállaiho o současném maďarském malířství *Új magyar piktúra: 1900–1925*, která vyšla v roce 1925 v maďarštině a němčině.³³⁰ Sándor Bortnyik, jenž žil v letech 1922–1924 ve Weimaru v bezprostřední blízkosti Bauhausu, se v Košicích nakonec na pět měsíců usadil, když se z emigrace vracel zpět do Budapešti. V září 1924 měl výstavu ve Východoslovenském muzeu, která zřejmě zahrnovala i abstraktní práce. Bortnyikova abstraktní díla následující Kassákovu koncepci obrazové architektury (*képarchitektúra*) pocházejí převážně z počátku dvacátých let, během pobytu v Košicích již žádná další nevytvořil, ale věnoval se portrétům ve stylu nové věčnosti a kresbám s náměty ze života dělníků a rolníků.³³¹

³²⁹ Více o působení maďarské avantgardy v zahraničí viz Júlia Szabó, *Avant-garde visitors in Central Europe, 1913–1931*, *Ars* 27, 1994, č. 2, s. 175–186.

³³⁰ Maďarští konstruktivisté byli také silně zastoupeni v obrazové antologii umění po kubismu *Buch neuer Künstler*, kterou vydali Lajos Kassák a László Moholy-Nagy v emigraci ve Vídni v roce 1922.

³³¹ Katalin Bakos, *Výstava Alexandra Bortnyika v Košiciach v roku 1924*, in: *Košická moderna: umenie Košic v dvadsiatych rokoch 20. storočia, I. časť mezinárodného projektu 2010–2013: zborník príspevkov z mezinárodného vedeckého sympózia*, sv. 1, Košice, Východoslovenská galéria, 2010–2012, s. 74–79.

Východoslovenské muzeum se za vedení Josefa Poláka stalo díky výstavní činnosti jedním z center uměleckého dění v Košicích, nejvýznamnější a zároveň poslední prezentací avantgardního umění v meziválečném období ale byla až výstava Lászlóa Moholy-Nagye v Bratislavě v květnu 1935. Uspořádala ji Škola uměleckých remesiels, první veřejná umělecká škola na Slovensku vedená Josefem Vydrou, založená s cílem modernizovat průmyslovou tvorbu a design. Díky moderním pedagogickým metodám inspirovaným výukou na Bauhausu a vynikajícím pedagogickému sboru se bratislavská škola v první polovině třicátých let proměnila v avantgardně zaměřenou vzdělávací instituci otevřenou podnětům mezinárodní avantgardy. S přednáškami na ní vystoupili například László Moholy-Nagy, Hannes Mayer, Ernő Kállai, Zdeněk Pešánek a František Kalivoda.³³²

Mezi pedagogy Školy uměleckých remesiels patřili malíři Ludovít Fulla a Mikuláš Galanda, kteří jako první na Slovensku vystoupili s manifestem moderního umění zdůrazňujícím autonomii uměleckého díla, jehož prostřednictvím chtěli vést boj za nové umělecké směry. Svoje prohlášení zveřejnili 28. února 1930 v prvním a 30. dubna 1930 ve druhém čísle letáku nazvaném *súkromné listy fullu a galandu*, vydaném vlastním nákladem pokaždé v počtu 500 exemplářů.³³³ Texty vyznačující se spíš nadšením než solidním teoretickým základem, měly ve stručnosti společně s ukázkami vlastní abstraktní tvorby seznámit slovenskou veřejnost s novou koncepcí umění. Uvědomovali si, s jakým nepochopením se současné umění setkává a zároveň zastávali názor, že moderní obraz má u diváka vyvolávat stejné dojmy jaké zažíval umělec, a tak se důležitým motivem listů stalo také usnadnění jeho recepce u zcela nepřipraveného, konzervativního publika. Ohled na nepoučeného čtenáře a snaha o srozumitelnost je zřejmá z textu prvního listu, který navíc obsahuje i provokativně formulovaná základní poučení pro potenciálního recipienta zvyklého dosud jen na popisný realismus, například: „1. nepýtaj sa, čo znamená obraz, pýtalo sa to už pred tebou 100.000 ľudí. 2. nevyblafni, že by si si moderný obraz predstavoval jako tapetu alebo farebné okno, tento žart vyslovili pred tebou mnohí kritikovia. [...] 6. neber so sebou na výstavu deti, môžu by sa ti vysmiať, že na obraze nič nerozoznávajú.“³³⁴

Ludovít Fulla a Mikuláš Galanda zdůrazňovali, že moderní umělec nekopíruje ani nenapodobuje realitu, ale vytváří z vlastních citových podnětů pomocí barev, ploch a světla „novou emotivní realitu“. Ve druhém čísle pak malbu definovali jako hru linií a tzv.

³³² Iva Mojžišová, *Škola moderného videnia: Bratislavská ŠUR 1928–1939*, Bratislava, Artforum – Slovenské centrum dizajnu, 2013, zvl. s. 50–69. Mezi pedagogy patřili Ludovít Fulla, Mikuláš Galanda, Jaromír Funke, Zdeněk Tröster, Zdeněk Rossmann, Júlia Horová, Josef Vinecký, Karol Plicka ad.

³³³ 15. února 1932 vydali ještě list č. 3–4, který obsahuje text Josefa Vydry.

³³⁴ *súkromné listy fullu a galandu* 1930, č. 1, nestr.

farboforiem a moderní obraz využívající jen čisté výtvarné prostředky ztotožnili s obrazem absolutním, jenž nic nenapodobuje ani nezobrazuje, ale je individuální skutečností a diagramem umělcovy duše.³³⁵ Listy nezbudily velký ohlas, zaznamenal je ovšem v první Fullově monografii z roku 1935 Vladimír Wagner: „*Zo Súkromných listov vyznieva iba elán mladého nadšenca pre súčasnú umeleckú tvorbu, plantovanú istý čas najmä v Nemecku v smysle umenia absolútneho, v ktorého intenciách Fulla dlho nezotrval.*“³³⁶ Uvítal, že Fulla brzy rané období subjektivismu a „odbornictví“ překonal návratem ke smyslovému světu. Wagner také ve stručném přehledu dějin slovenského umění vydaném v roce 1934 citoval podstatnou část textu druhého čísla *súkromných listov fullu a galandu*. Přestože v proklamacích mladých umělců našel omyly, považoval za důležité zařadit informaci o nich do kapitoly věnované současnosti. Také ovšem konstatoval, že listy svůj účel u široké veřejnosti nesplnily a abstraktní umění bylo pro tyto malíře jen přechodným zdržením.³³⁷

Ve své vlastní tvorbě byli v Ľudovít Fulla a Mikuláš Galanda v porovnání s publikovanými prohlášeními mnohem méně radikální a teze o vývoji malířství od kubismu a suprematismu po elementarismus se slovenským výtvarným uměním prakticky nesouvisela. I přes důraz na nezávislost výrazových prostředků téměř vždy v malbě zachovávali spojitost s vizuální realitou a jejich experimenty by bylo možné charakterizovat jako abstraktní tendence. Iva Mojžišová zmínila pouze jediný Fullův abstraktní obraz *Ruže a svah*, dnes překrytý jinou malbou, a nedochované abstraktní předlohy pro nerealizované dílo autorem označené jako „kinetické leporelo“ či „suprematistická skládačka“, které mělo vyjít tiskem.³³⁸ Dagmar Poláčková zase upozornila na Fullovy zaniklé abstraktní nástěnné malby na balkoně divadelního sálu v Živnostenském domě v Bratislavě (1932).³³⁹ Od obou umělců se dochovaly abstraktní kresby a kompoziční studie, Fullovy spíše geometrické a Galandovy vyznačující se biomorfním tvaroslovím. Abstrakci oba využívali v knižní grafice, například Fulla vytvořil v roce 1929 konstruktivistickou kompozici na obálku básnické sbírky Jána Roba Poničana *Demontáž*, Galanda doprovodil lyrickými abstraktními ilustracemi sbírku básní *Studené svetlo* od Il'ji Jozefa Marka vydanou v roce 1930. Fulla se na přelomu dvacátých a třicátých let věnoval také avantgardní typografii a v čistě geometrických kompozicích vyvázaných z užitkové funkce, jakýchsi osamostatněných

³³⁵ *súkromné listy fullu a galandu* 1930, č. 2, nestr.

³³⁶ Vladimír Wagner, *Ludo Fulla*, Praha – Prešov, Československá grafická Unia, 1935, s. 8.

³³⁷ Vladimír Wagner, *Profil slovenského výtvarného umenia*, Turčiansky sv. Martin, Matica slovenská, 1934, s. 56–57.

³³⁸ Iva Mojžišová, Konštrukcia, pohyb, svetlo. Podnety a predchodcovia kinetizmu na Slovensku (1929–1938), in: eadem, *Giacomettiho smiech?*, Bratislava, Vysoká škola výtvarných umení, 2009, s. 222–229.

³³⁹ Hrabušický – Poláčková (pozn. 83), s. 199.

typografických obrazech rozmnožovaných tiskem, dospěl ke krajnímu elementarismu. V roce 1930 je otiskl například časopis *Slovenská grafia* specializovaný na grafický design.

V meziválečném období se Ľudovít Fulla a Mikuláš Galanda jako jediní ze slovenských umělců vyjádřili k abstraktnímu umění a v rané tvorbě k němu příležitostně inklinovali. V díle zakladatelů slovenského moderní malířství ale zůstalo okrajovou epizodou, stejně jako v případě mnoha českých umělců. Dnes jsou podobné abstraktní epizody, mezidobí, experimenty a vedlejší linie známe jen díky podrobnému, specializovanému uměleckohistorickému výzkumu okrajových, zapomenutých nebo opomíjených fenoménů a osobností.

4 ABSTRAKTNÍ UMĚNÍ NA VÝSTAVÁCH

4.1 Čeští umělci na tuzemských výstavách

Abstraktní umění se v Československu v meziválečném období vystavovalo sporadicky, což odpovídalo jeho marginálnímu významu na tuzemské umělecké scéně. Ojedinele se abstraktní díla objevila na členských výstavách nebo výstavách pořádaných uměleckými spolky a skupinami, ve větších celcích ale zůstala nepovšimnuta a mnohé exponáty nelze zpětně identifikovat. V recepčním kontextu proto bude představeno jen několik výstav českých umělců, na nichž měla abstraktní tvorba signifikantní podíl. Odborná veřejnost, především výtvarná kritika, obvykle při této příležitosti publikovala v souvislosti s kritickým hodnocením výstavy také své názory na abstraktní umění.

Jediná společná výstava spolupracovníků kulturní revue *Kvart* v květnu 1935 představovala vrchol a zároveň ukončení snah o zformování umělecké skupiny zaměřené na abstraktní umění. V roce 1931 jí předcházela neúspěšný pokus Jiřího Jelínka, Augustina Ságnera, Jaroslava Šefla, Zdeňka Dvořáka a Františka Foltýna o navázání spolupráce s pařížskou skupinou *Abstraction Création* a uspořádání společné výstavy s jejími členy pod hlavičkou *Sdružení výtvarníků v Praze*. Záměry těchto umělců byly pro převážně tradicionalistické, spíše nevýrazné sdružení příliš radikální a společnou prezentaci abstraktního umění z Prahy a Paříže nakonec vůbec neumožnilo.³⁴⁰ Měla se konat v listopadu 1931 v pražském Obecní domě v rámci kolektivní výstavy, z velkých plánů zbyl jen katalog *XLII. členská výstava Sdružení výtvarníků v Praze: se souborem několika členů pařížské skupiny „Abstraction Création“*. Poněvadž byl vytištěný v předstihu, jsou v něm uvedena i díla účastníků žijících v Paříži – Hanse Arpa, Sophie Taeuber-Arp, Georgese Vantongerlooa a Františka Foltýna, která nebyla vůbec vystavena. Skromný soubor ze zahraničí měly doplnit ještě architektonické návrhy Gabriela Guévrékiana. Z dvaceti dvou výtvarníků nakonec abstraktní malby vystavili pouze Jiří Jelínek a Bohumil Stanislav Urban.³⁴¹ [obr. 41]

³⁴⁰ Hana Rousová, Vliv na českou abstrakci třicátých let 1929–1935, in: Rousová (ed.) (pozn. 245), s. 124–151, zvl. s. 135–137.

³⁴¹ Augustin Ságner a Jaroslav Šefl vystavili obrazy s figurálními a krajinnými náměty, Zdeněk Dvořák figurální plastiky. Po roztržce vzniklé kolem členské výstavy v roce 1932 Jiří Jelínek, Augustin Ságner, Jaroslav Šefl a Zdeněk Dvořák sdružení opustili a stali se členy Spolku pracovníků v umění a ve vědě

Tři umělci z výboru skupiny Abstraction Création, založené 15. února 1931, byli v tomto roce již na konci jara zastoupeni na výstavě L'École de Paris uspořádané Uměleckou besedou v Obecním domě v Praze. Hanse Arpa, Augusta Herbina a Františka Kupku ale katalog neuváděl jako představitele nové skupiny, Arp byl v katalogu představen jako „člen surrealistické skupiny Bretonovy“ a Herbin jako „příslušník kubistické skupiny Metzingerovy a Gleizesovy“.³⁴² Od Hanse Arpa, pro kterého polarita surrealismu a abstraktního umění neplatila a byl uznávaný v obou, nikoliv pokaždé antagonistických táborech, si vypůjčili pět exponátů také organizátoři výstavy Poesie 1932, pracovně označované za surrealistickou. Výstava proběhla v budově SVU Mánes na podzim roku 1932 a předznamenala orientaci české avantgardy na surrealismus.

Jako členové výtvarné sekce skupiny Kvart, existující pouze po dobu této výstavy, se ve výstavním sálu Ústřední knihovny hlavního města Prahy v květnu 1935 představili malíři Jiří Jelínek, Augustin Ságner a Jaroslav Šefl, každý pěti díly, čtyřmi díly Vilém Plocek a pěti reliéfy sochař Zdeněk Dvořák. Architektonické návrhy vystavili Vít Obrtel, Evžen Linhart a Jan Sokol, knihy a rukopisy umístěné ve vitrínách představily literární tvorbu a filozofické práce osobností sdružených kolem časopisu *Kvart*, Václava Černého, Františka Halase, Jindřicha Hořejšího, Františka Hrubína, Jaroslava Janoucha, Svatopluka Kadlece, Václava Navrátila, Jana Patočky, Jaroslava Seiferta, Jana Zahradníčka a Viléma Závady. Filozof Václav Navrátil také na vernisáži 8. května 1935 pronesl úvodní slovo. Pojítkem mezi vystavujícími výtvarníky a básníky ale byla jenom společná publikační platforma, nikoliv myšlenkové zázemí.

Katalog výstavy obsahuje pouze seznam autorů a exponátů.³⁴³ Za pomoci reprodukcí v denním tisku můžeme určit jen několik děl, která byla pravděpodobně vystavena: obraz Jiřího Jelínka *Stupnice žlutí*,³⁴⁴ obraz Augustina Ságnera *Šedá a hnědá*³⁴⁵ a dvě práce Zdeňka Dvořáka, nedochovaný reliéf z roku 1933³⁴⁶ a *Plastron* (kolem roku 1935, dnes v Národní

Purkyně, který jim poskytl jen jednu příležitost vystavovat. Na výstavě spolku Purkyně v Krasoumné jednotě v červnu 1932 vystavil abstraktní díla pouze Jiří Jelínek (tři obrazy se shodným názvem *Realita barev*).

³⁴² *L'École de Paris: francouzské moderní umění* (kat. výst.), Obecní dům, Praha, 1931, s. 21, 43.

³⁴³ *Výstava skupiny „Kvart“* (kat. výst.), Ústřední knihovna hlavního města Prahy, 1935.

³⁴⁴ Kat. č. 2, viz *Pestrý týden* 10, 1935, č. 21, 25. 5., s. 7, obraz je dnes nedostupný.

³⁴⁵ Kat. č. 10, viz *Die Welt am Sonntag: Bilderbeilage der Prager Presse* 15, 1935, č. 21, 26. 5., s. 2, obraz byl reprodukován také v obrazové příloze revue *Kvart* 2, 1933–1935 č. 4, jaro 1935, dnes je v soukromé sbírce.

³⁴⁶ *Die Welt am Sonntag: Bilderbeilage der Prager Presse* 15, 1935, č. 21, 26. 5., s. 2.

galerie v Praze).³⁴⁷ Ságnerův obraz *Pohyb šedých* uvedený v katalogu pod číslem 12 je pravděpodobně totožný s malbou z roku 1934 evidovanou dnes pod tímto názvem v Galerii hlavního města Prahy. [obr. 42–46] Nápadnou absencí programového nebo doprovodného textu k prezentaci abstraktního umění, vnímaného nepoučenými recipienty obvykle jako naprosto nesrozumitelné, nemohly zmírnit intelektuálně náročné texty Františka Kovárny a Václava Navrátila otištěné v *Kvartu* na jaře 1935.

Kovárna ve studii O malířství nefigurativním³⁴⁸ charakterizoval aktuální situaci abstraktního malířství a na základě historických analogií se pokoušel naznačit jeho funkci a možnou perspektivu. Vychází přitom z vlastní teoretické konstrukce o obecných zákonitostech vývoje výtvarného umění mezi obrazovým a ornamentálním polem, kterou podrobně rozpracovanou předložil v roce 1934 ve své habilitační práci *Malířství ornamentální a obrazové* analyzující funkci předmětu ve výtvarném umění. Základní polaritu obrazu a ornamentu³⁴⁹ aplikoval i při objasnění zásadního nedorozumění vyplývajícího z mylného chápání abstraktní malby jako „obrazu v původním slova smyslu“, tj. stejně jako figurativního obrazu, jehož úkolem je vyjadřovat subjektivní kvality. Autonomní výtvarné prostředky abstraktní obraz objektivizují a jeho tvůrce by proto neměl marně usilovat o obraz jakožto subjektivní výraz, ale měl by přijmout jeho odlišnou funkci, kterou spatřoval zejména ve spojení s architekturou. Situaci ovšem komplikují předsudky vůči ornamentu z protilehlého pólu, jemuž je tak blízké abstraktní umění. U jejich kořenů se nacházelo nejprve oddělení umění od řemesla a proměna statusu umělce v novověku, potom především modernistické zavržení ornamentu, které ho zcela zdiskreditovalo. Také v recenzi výstavy skupiny Kvart František Kovárna uplatnil některé teze článku O malířství nefigurativním a upozorňoval, že ornament není vhodné podceňovat a považovat ho za méněcenný výtvarný projev. V současném umění zaznamenal náznaky, že brzy vznikne nový ornament.³⁵⁰ Právě abstraktní tvorbu členů Kvartu hodnotil pozitivně jako „úsilí o nový ornament“ a návrhy ornamentu, který by jednou mohl nalézt uplatnění a architektuře, i když si byl vědom, že umělci tuto charakteristiku zcela jistě odmítnou: „Malíři dnes chápou

³⁴⁷ Kat. č. 24, viz fotografie z Československé tiskové kanceláře uložená v Archivu Národní galerie v Praze, fond Zdeněk Dvořák, karton 1, př. č. AA 3825. V popisku je reliéf označen jako *Plastika V.* (sádra) z výstavy skupiny Kvart.

³⁴⁸ František Kovárna, O malířství nefigurativním, *Kvart* 2, 1933–1935, č. 4, jaro 1935, s. 11–16.

³⁴⁹ Kovárna ve svých textech pracuje se specifickou definicí pojmů obraz a ornament, jeho estetické teorii ve vztahu k hodnocení abstraktního umění bude podrobněji uvedeno v kap. 6.

³⁵⁰ Např. v recenzi samostatné výstavy Augustina Ságnera v Topičově salonu v únoru 1935 popsal nový typ ornamentu jako „volný neaplikovaný ornament“. F. K. [František Kovárna], Přehled výstav, *Pražské noviny* 256, 1935, č. 43, 20. 2., s. 4.

ornament jako příhanu a odsouzení; je to předsudek, z něhož vyvěrá konzervativní úsilí o udržení individuálnosti obrazu i tam, kde už je přímá oblast ornamentu. Tak i nefigurativní malířství, k němuž se hlásí výtvarníci z Kvartu, snaží si uchovat obrazovost, ačkoliv se opuštěním předmětu stalo objektivním a vzdalo se vyjadřování individuálních pocitů či představ.³⁵¹

Filozoficky orientovaní čtenáři si v jarním vydání *Kvartu* mohli přečíst také úvahu Václava Navrátila Poznámky k heterothesi v uměleckém díle³⁵² zabývající se transcendencí uměleckého díla a dotýkající se i abstraktního umění. Podmínkou transcendence v malířství bylo podle Navrátila odpoutání se od konkrétních smyslových vjemů a překonání tradičního pojetí zobrazení jako nápodoby nebo reprodukce. V zobrazujícím malířství se zobrazovaný objekt nachází mimo obraz, zatímco v nezobrazujícím je objektem obrazu absolutno a obraz se pak stává oknem otvírajícím pohled do absolutna. Ukazuje detail nekonečna a člověk tak může prostřednictvím tvorby nebo vnímání uměleckého díla participovat na absolutnu. Navrátilova metafyzická koncepce absolutního obrazu se s pojmem abstraktní obraz ale nekryje, zahrnuje ho v sobě jako jednu z možných forem.

Nezájem o výstavu spolupracovníků revue *Kvart* v roce 1935 a přetrvávající neúspěchy přispěly k ukončení snah o další společnou prezentaci abstraktního umění. Výtvarná kritika se v reakcích na výstavu³⁵³ vymezovala vůči abstraktnímu umění jednak s námitkami k jeho bezúčelnosti vyplývající z nedostatečného vztahu k životu a zapřičiňující jeho mizivý význam pro společnost, jednak s negativním hodnocením dekorativnosti a ornamentální podstaty. K pojmu formalismus, obvykle s přívlastkem samoúčelný, se ve

³⁵¹ František Kovárna, *Za novým ornamentem*, *Pražské noviny* 256, 1935, č. 116, 18. 5., s. 4. Stejně myšlenky obsahuje i kratší zpráva o výstavě, viz idem, *Skupina Kvartu*, *Literární noviny* 7, 1934–1935, č. 14, s. 6.

³⁵² Václav Navrátil, *Poznámky k heterothesi v uměleckém díle*, *Kvart* 2, 1933–1935, č. 4, jaro 1935, s. 25–35. Filosof Václav Navrátil se zajímal vztah filosofie a umění a jeho eseje obsahují řadu postřehů o výtvarném umění a poezii. Měl také mimořádný přehled o moderním a současném umění. Surrealismus, imaginativní směry a abstraktní tendence považoval za rovnocenné realismu, protože z jeho pohledu měly stejné cíle, jen se lišily jejich metody. Zdůrazňoval, že podstatu umění nelze hledat v popisu nebo reprodukci viditelné skutečnosti, ani vnitřního modelu. Nehledal hodnotu obrazu v malířských kvalitách, ale v transcendentální poezii, která z něj činí protiklad zobrazující malby.

³⁵³ Zhodnocení postojů výtvarné kritiky vychází z těchto recenzí a zpráv o výstavě: N. [Viktor Nikodem], *Spolupracovníci revue Kvart*, *Národní osvobození* 12, 1935, č. 111, 12. 5., s. 5–6. – Jaromír Pečírka, *Die „Kvart“-Ausstellung*, *Prager Presse* 15, 1935, č. 132, 16. 5., s. 8. – František Kovárna, *Za novým ornamentem*, *Pražské noviny* 256, 1935, č. 116, 18. 5., s. 4. – Idem, *Skupina Kvartu*, *Literární noviny* 7, 1934–1935, č. 14, s. 6. – jk. [Jiří Krejčí], *Výstava skupiny výtvarníků soustředujících se okolo revue „Kvart“*, *Právo lidu* 44, 1935, č. 115, 21. 5., s. 7. – řk., *Výstava „Kvartu“*, *Ranní noviny* 3, 1935, č. 118, 23. 5., s. 4. – bsu [Bohumil Stanislav Urban], *Výtvarná skupina „Kvartu“*, *Národní listy – Večerník* 75, 1935, č. 142, 23. 5., s. 3. – V. H. [Václav Hrudka], *Výstavní sál Ústřední městské knihovny: Skupina „Kvart“*, *Lidové listy* 14, 1935, č. 122, 25. 5., s. 5. – rsa., *Malíři, sochaři a architekti „Kvartu“*, *Haló noviny* 3, 1935, č. 145, 26. 5., s. 4. – fvm. [František Viktor Mokřý], *Skupina „Kvart“*, *Venkov* 30, 1935, č. 128, 30. 5., s. 7.

druhé polovině třicátých let uchylovala pouze marxistická kritika,³⁵⁴ v méně ideologicky zatížených vyjádřeních byla běžnější označení artismus, estétství, hříčky, výlučnost apod. V konvenční terminologii výtvarné kritiky označení abstraktního díla za ornament implikovalo zpochybnění umělecké hodnoty, případně její snížení natolik, že dílo bylo překvalifikováno na výsledek uměleckořemeslné činnosti. Blízkost abstraktního obrazu k ornamentu recenzenti posuzovali hlavně podle subjektivního dojmu. Někteří z kritiků distinkci mezi obrazem a ornamentem zachovali, pokud zaznamenali určitou estetickou působivost abstraktních kompozic alespoň na smyslové nebo emocionální úrovni, jiní tento základní efekt za významný nepovažovali a abstraktní obraz ztotožnili s ornamentem.

Jindřicha Chalupeckého, od poloviny roku 1932 výtvarného referenta kulturně politického týdeníku *Čin*, inspirovala výstava skupiny Kvart společně se souběžnou samostatnou výstavou Františka Janouška v Mánesu k filozoficky zaměřenému eseji o problematice abstraktnosti a konkrétnosti v malbě nazvanému *Abstraktní umění*. Odvrat abstraktního umění od smyslově vnímané skutečnosti Chalupecký považoval za zbytečně omezující a neadekvátní smyslu výtvarného umění. Jeho princip popisoval takřka mysticky jako „*zavření očí*“ a přerušení vazeb mezi obrazem a smyslově vnímanou skutečností, kdy uměleckost je určována „*mírou zapomenutí, mírou zničení objektivních nositelů barev a tvarů, jejich osamostatněním a osvobozením z konkrétních svazků*.“³⁵⁵ Umělec, který se rozhodl neopírat se již o svět smyslových vjemů, vstupuje „*v nádrž bezbarvého rozpuštění, v němž nekmitne již sebenepatrnější zbytek barevného tvaru*“ a rozhoduje, jaké formy z této materie vzniknou: „*noví živočichové, více nebo méně podobní známým, snad mapa, [...] snad lomný krystal, použitelný k tomu, aby skrze něj skutečnost se překonkretizovala, a nejspíše útvar všeho tohoto trojího smyslu*.“³⁵⁶ Odvrácení se od světa se tak může stát počátkem tvořivého, iracionálního přehodnocení skutečnosti a nepředvídatelných objevů, jako v případě surrealismu Františka Janouška. Může ale také znamenat netečnost k otázkám lidské existence a převahu čistě formálních zájmů, což neodpovídalo Chalupeckého

³⁵⁴ Viz např. Stanislav Kostka Neumann, *Forma a formalismus*, *Lidová kultura* 2, 1938, č. 3, s. 1: „*kdo formě dává zbytněti na úkor obsahu, pro koho obsah je pouhou zámkou k formálním kejklům a hříčkám, ten je formalista. [...] Dnes nazýváme formalismem ony literární a výtvarné směry, které nadřadují formu obsahu a vymýšlejí si výstřední formy z přesycenosti nebo z odporu k objektivní přírodě. Povaha tohoto formalismu vyniká nejlépe v oněch malbách, kde výtvarník na nějaké obecné a nejvšednější téma skládá veliké kompozice, jejichž smysl jest jen v plané a často zcela nechutné hře s liniemi, tvary nebo barvami. [...] Formalismus je směr posledního úpadku měšťácké epochy, je to směr duševních lenochů, zbabělců a tatrmanů. Není pro něj místa mezi námi.*“

³⁵⁵ Jindřich Chalupecký, *Umění abstraktní*, *Čin* 7, 1935, č. 13, s. 194–196, cit. s. 194–195.

³⁵⁶ *Ibidem*, s. 195.

představě o poslání moderního umění. Podle toho také hodnotil abstraktní tvorbu členů skupiny Kvart: „otázka po pohnutce vytvoření obrazu z beztvárné a bezbarvé nádrže zničených vjemů barevných a tvarových, zodpovídá se tu prostě: vůle udělat obraz těch a těch rozměrů a tak dále, vyvážený a tak dále, uplatnit zálibu v barevných sestavách a tak dále. Totéž a ještě hůře o vystavených sochách.“³⁵⁷ Zároveň Chalupecký zastával názor, že protiklad abstraktního a figurativního obrazu v zásadě neexistuje, protože proces abstrakce v umění nelze zcela oddělit od „uspořádání světa“ a tvoření z beztvaré matérie je tak vždy konkretizací tohoto uspořádání: „z nepostižitelné prázdnoty se rodí konkrétní plnost. [...] Primární pohnutky, jaké se manifestují zřetelně v tak živé tkáni organické či neorganické bytosti automatické kresby ‚bezpředmětné‘, nejsou abstrakcí, ale přirozenými principy figurace, kosmogonie.“³⁵⁸

Výrazně negativně výstavu zhodnotil malíř Bohumil Stanislav Urban, dřívější aktivní souputník vystavujících umělců ve Sdružení výtvarníků v Praze. Sám v prosinci 1935 naposledy zařadil abstraktní malby do výstavy uspořádané tímto sdružením. Podle Urbana výstava skupiny Kvart pouze „propaguje jakýsi do prázdna se rozbíhající artismus, který nesleduje zatím jiného cíle než snahu po ujasnění pojmu barvy a tvaru. Obrazy, které jsou zde vystaveny a které – až na výjimku Ságnerovu – nesvědčí ani o zvláštním školení, malířské erudici či přemíře vkusu, jsou pouhou suchou dekorací, bez vnitřní plnosti a výrazové síly. [...] Ostatně i těmto primitivním barevným pokusům lze dáti jistou pečeť programu, záleží jen na tom, znamená-li takové odvození a nepůvodní malování sebenepatrnější přínos pro moderní umění. Na reklamní štít je to příliš složité, na obraz je to málo.“³⁵⁹

Od tónu kritických reakcí se nejvíc odchyluje příznivá recenze Jaromíra Pečírky, v níž se mimo jiné pokusil charakterizovat jednotlivé autory: „U Jiřího Jelínka převládá představa krystalu; obrazy Viléma Plocka připomínají cosi kaleidoskopického; obrazy Augustina Ságnera jsou nejbližší zemi, životu; Jaroslav Šefl je nejakademičtější, nejdůkladnější, nutno podotknout, v tomto abstraktním umění. Plastiky – spíše plastické obrazy – Zdeňka Dvořáka jsou v počátečním vývojovém stádiu.“³⁶⁰ Vcelku abstraktní díla považoval za docela zajímavá a tušil v nich určitý potenciál, který teprve klíčí a čeká na plné rozvinutí. Pečírka sice nebyl příznivcem abstraktního umění, ale z mnoha recenzí výstav a zpráv ze světa umění, které napsal v letech 1919–1938 pro pražský deník *Prager Presse*,

³⁵⁷ Ibidem.

³⁵⁸ Ibidem.

³⁵⁹ bsu [Bohumil Stanislav Urban], Výtvarná skupina „Kvartu“, *Národní listy* 75, 1935, č. 142, 23. 5., s. 3.

³⁶⁰ Jaromír Pečírka, Die „Kvart“-Ausstellung, *Prager Presse* 15, 1935, č. 132, 16. 5., s. 8.

je zřejmé, že k současnému umění a tvorbě mladých výtvarníků nepřístupoval apriori odmítavě, ale se snahou o pochopení, i když je považoval za problematické a měl k nim řadu námitek.

Nejlépe z vystavujících kritikové hodnotili Augustina Ságnera, jehož obrazy stále obsahovaly rezidua předmětnosti a náznaky příběhu odehrávajícího se v imaginárním prostoru. Oproti ostatním vystavujícím je zaujalo také Ságnerovo malířské podání a kultivovaný kolorismus. Jeho abstraktní malba se od ostatních vystavujících lišila lyrickým symbolismem a východiskem v romantickém zaujetí přírodními procesy a jejich skrytými významy. Na jeho vlastní pojetí abstrakce měly vliv i malířské začátky na pražské akademii u Maxmiliána Pirnera a Jana Preislera. Zatímco Jiří Jelínek, dříve účastník aktivit avantgardního sdružení Devětsil, svědomitě převzal na konci dvacátých let kompoziční principy abstraktního obrazu od Františka Foltýna a zůstal na nich víceméně závislý, Augustin Ságner po neoklasicistickém období prošel samostatně procesem postupného abstrahování a dematerializace reálného poetického námětu až k jeho úplnému vyloučení a Foltýnovou abstraktní malbou se přitom jen inspiroval.

Výstavě skupiny Kvart předcházela první samostatná výstava Augustina Ságnera v únoru 1935 v Topičově salonu v Praze,³⁶¹ na níž mohli návštěvníci na obrazech z první poloviny třicátých let sledovat proces abstrakce postupující od přízračných ženských postav ve snových krajinách až po geometrické kompozice. František Kovárna popsal tento vývoj jako postupné zastírání reálného tvaru barvou, kterou ale malíř dále v jemných odstínech kultivuje i v abstraktních obrazech, a proto má z výtvarníků Kvartu nejdále k ornamentu, k čemuž přispívá také uchování vzdálených náznaků předmětu.³⁶² Výstava sestávala ze sedmnácti obrazů s figurálním a krajinnými náměty a patrně ze čtrnácti abstraktních obrazů z posledního roku, což naznačuje odlišnost názvů zvolených podle převažující barevnosti nebo dominantních forem (kat. č. 18–31). Nejsilněji na ní bylo tedy zastoupeno období přechodu k abstrakci v letech 1932–1934 a nejnovější abstraktní malby. Čtyři z nich se dnes nacházejí ve veřejných sbírkách – *Signál* (1934, Galerie Benedikta Rejta v Lounech), *Červená koule* (1934, Galerie Benedikta Rejta v Lounech), *Kontrast* (1934, Galerie hlavního města Prahy) a *Pohyb šedých* (1934, Galerie hlavního města Prahy).

³⁶¹ V roce 1935 Augustin Ságner představil své abstraktní malby dokonce na třech výstavách: v únoru na autorské výstavě v Topičově salonu, v květnu na výstavě skupiny Kvart a na přelomu září a října na společné výstavě se Zdeňkem Dvořákem v Muzeu v Hradci Králové (Výstava malířského díla Augustina Ságnera a plastických karikatur Zdeňka Dvořáka).

³⁶² Kovárna (pozn. 350). – Kovárna (pozn. 351).

Mnozí recenzenti Ságnerovy výstavy³⁶³ se pozastavili u procesu přechodu od zobrazující malby k abstraktní. V meziválečné Praze byl takto názorně předveden již jen na výstavě Josefa Šímy v roce 1925. Výsledek tohoto procesu často přirovnávali k orfismu ve smyslu čisté malby nezávislé na přírodě, většinou ve spojení se jménem Františka Kupky. Pojem orfismus se v tomto období obvykle využíval v širším smyslu jako synonymum pro abstraktní malířství, a tak ho někteří výtvarní kritikové používali také pro malbu Františka Foltýna, Josefa Šímy, Jindřicha Štyrského nebo Toyen. Díky Ságnerově citlivé práci s barvou a světlem kritikové uznávali určitou zajímavost a osobitost i jeho abstraktní malbě. Varovali ovšem před ornamentální dekorativností, strnulostí a omezenou účinností výtvarných prostředků abstraktních kompozicí. Za jediné východisko považovali návrat ke skutečnosti, jako například Josef Richard Marek: „*Kruhy, mnohoúhelníky a jiná geometrie vytváří tu ornamentální arabesky, zajímavé více barevně než kresebně, ale jež přes všechnu malířskou kulturu chudé proti jeho dřívějším visím. Mám za to, že se tu Ságner jen vyrovnati s běžnými hesly dne, ale že má tolik zdravého výtvarného citu, že se zase dotkne živné půdy země. Bylo by škoda, kdyby měl v této slepé uličce abstrakce uváznouti.*“³⁶⁴

Samostatné výstavy českých umělců, na nichž většinu exponátů tvořila abstraktní díla, byly v meziválečném období výjimečné. Výstavy Františka Foltýna v Brně v letech 1935–1938 uvedené v předcházející kapitole 3.6 se uskutečnily díky podpoře Skupiny výtvarných umělců. V Praze proběhla pouze jediná autorská výstava abstraktních obrazů v renomované soukromé galerii. V Topičově salonu od 21. září do 4. října 1934 Arne Hošek vystavil pod názvem *Hudba v barvách a tvarech své výtvarné vizualizace hudby*.³⁶⁵ Vybral 80 abstraktních akvarelů, výtvarných prepisů hudebních skladeb, rozsáhlých hudebních cyklů i elementárních motivů, které se vyznačovaly stylovou spřízněností se secesním symbolismem a ornamentálností. Z formálního hlediska byla pro Hoška k zaznamenávání vizuálních vjemů vyvolaných akustickými podněty přijatelná pouze abstrakce, hudbě vždy mnohem bližší než předmětné vyjádření. K tomuto účelu mu nejlépe vyhovoval akvarel,

³⁶³ Zhodnocení postojů výtvarné kritiky vychází z těchto recenzí a zpráv o výstavě: J. P. [Jaromír Pečírka], *Der Maler Augustin Ságner*, *Prager Presse* 15, 1935, č. 44, 14. 2., s. 6. – jk. [Jiří Krejčí], *Pražské výstavy*, *Právo lidu* 44, 1935, č. 38, 14. 2., s. 6. – E. K. [Emanuel Knížek], *Malíř Augustin Ságner*, *Národní politika* 53, 1935, č. 46, 15. 2., s. 4. – jč [Josef Čapek], *Několik menších výstav v Praze*, *Lidové noviny* 43, 1935, č. 90, 19. 2., s. 9. – jrm. [Josef Richard Marek], *Augustin Ságner*, *Národní listy* 75, 1935, č. 50, 19. 2., s. 5. – F. K. [František Kovárna], *Přehled výstav*, *Pražské noviny* 256, 1935, č. 43, 20. 2., s. 4. – Václav Vilém Štech, *Tři výstavy*, *České slovo* 27, 1935, č. 46, 23. 2., s. 8.

³⁶⁴ jrm. [Josef Richard Marek], *Augustin Ságner*, *Národní listy* 75, 1935, č. 50, 19. 2., s. 5.

³⁶⁵ Jinou samostatnou výstavou již Arne Hošek za svého života neměl, zato od roku 1932 do konce třicátých let pravidelně vystavoval v zahraničí s mezinárodní skupinou *Les Artistes Musicalistes*.

a také jej považoval za neušlechtilější malířskou techniku. Subjektivní synestetické vjemy nezaznamenával automaticky, ale zohledňoval také analýzu partitur.

Výstavu zahájil skladatel Alois Hába a v zasvěceném proslovu uvedl Hoškovy práce do kontextu různých výtvarných i vědeckých metod vizualizace zvuku a hudby.³⁶⁶ Hošek pak na památku profesoru pražské konzervatoře Hábovi věnoval akvarel *Humoreska Antonína Dvořáka* (1934, dnes Galerie hlavního města Prahy), který v souvislosti s výstavou reprodukoval denní tisk.³⁶⁷ [obr. 47]

Položky v katalogu výstavy podávají obraz o Hoškových hudebních preferencích. Základem akvarelových kompozicí se stala vizualizace skladeb slavných skladatelů vážné hudby³⁶⁸ nebo lidové písně různých evropských národů, ale také pouhé akordy, včetně čtvrtónových. Arne Hošek se teoreticky zabýval divadlem, zejména architektonickým řešením divadelního prostoru a scénografií, a ve své výtvarné tvorbě považoval za důležité transpozice větších hudebních a dramatických celků a zamýšlel je využít ke scénickému provedení. Vystavil proto také dva soubory návrhů pro scénickou výpravu hry Georgese Neveuxe *Julie aneb snář* (1932) a Sofoklovy tragédie *Oidipus* (1933). Text do katalogu napsal Hošek sám a uvedl v něm své abstraktní akvarely jako obrazovou realizaci hudby, která je jednou z možností provedení tzv. „devátého umění“ vznikajícího ze vzájemných vztahů smyslů a smyslových vjemů a vyjmenoval také celou řadu jeho historických i současných představitelů. Tento termín, překrývající se s jeho vlastním pojmem všeumění, převzal od francouzského kritika Philippa Diolé, jenž ho použil v roce 1932 v souvislosti s první výstavou skupiny Les Artistes Musicalistes v Paříži. V závěru pak Hošek naznačil jeho perspektivu: „Dnes, kdy pohyb s obrazem se pojí čím dále tím více v jeden celek, dosáhlo toto umění značné samostatnosti a dospělo již k výtvarné realizaci, jež vytvoří novou epochu zejména v inscenaci a ve filmu.“³⁶⁹ Na jeho neuskutečněné plány realizovat spojení vizuální a akustické oblasti konsekventně pohyblivým obrazem poukazuje *Filmová studie: vodorovný a svislý pohyb modré a fialové barvy* uvedená v katalogu jako poslední pod číslem 79.

³⁶⁶ N. [Viktor Nikodem], *Hudba v barvách a tvarech*, *Národní osvobození* 11, 1934, č. 231, 3. 10., s. 6.

³⁶⁷ Na rubu akvarelu *Humoreska Antonína Dvořáka* je uvedeno: „Panu profesoru Aloisu Hábovi jako vzpomínku na 21. září 1934 věnuje A. Hošek, 1934. Realizace *Humoresky* op. 101 č. 7. od A. Dvořáka“. Reprodukce akvarelu viz např. *České slovo* 26, 1934, č. 223, 25. 9., s. 8. – *Národní politika* 52, 1934, č. 263, 24. 9., s. 4.

³⁶⁸ Pro akvarely vystavené v Topičově salonu využil např. skladby Johanna Sebastiana Bacha, Ludwiga van Beethovena, Paula Dukase, Antonína Dvořáka, Gabriela Faurého, Christopa Willibalda Glucka, Fryderyka Chopina, Modesta Petroviče Musorgského, Jacquese Offenbacha, Gioacchina Rossiniho, Bedřicha Smetany, Antonia Vivaldiho, zpěv Amelity Galli-Gurci, ale také historické skladby, např. řecký chór, píseň z kancionálu ze 16. století a liturgická skladba renesančního skladatele Josquina Desprez.

³⁶⁹ *Hudba v barvách a tvarech: soubor prací A. Hoška* (kat. výst.), Topičův salon, Praha, 1934.

Výstava akvarelů Arne Hoška byla jistě velmi zvláštním debutem padesátiletého architekta v pražské galerii. Výtvarné referenty podnítila zejména k úvahám o souvislostech uměleckých druhů a polemice o vztahu výtvarného umění a hudby, otázka abstraktního umění naopak zůstala spíše v pozadí. Recenze uveřejněné v denním tisku³⁷⁰ ovšem vyzněly velmi nepříznivě. Většina kritiků se shodla, že Hošek nevytvořil žádné nové syntetické umění, pouze pracuje s dávno známými poznatky a ve spojení hudby a výtvarného umění navazuje na dlouhou tradici, aniž by k ní přispěl čímkoliv novým. Přímé odmítnutí či pochyby o existenci a zvláštním poslání devátého umění Hoška zřejmě zklamaly. Výstava pro něj nebyla jen prezentací abstraktních obrazů, ale také propagací vlastní teoretické práce zaměřené na syntézu umění, jejímž východiskem a prostředkem byl svérázný výzkum zvláštního percepčního fenoménu a cílem nic menšího než celková obnova upadající moderní kultury. Na výstavě byly proto k dispozici kromě katalogu také brožury a letáky s Hoškovými teoretickými texty.

Kritikové se často soustředili také zvolenou metodu vizualizace hudby a poukazovala obecně na její neadekvátnost. Vystavené výtvarné interpretace hudebních skladeb považovali za nepřesvědčivé, intenzita působení akvarelů ani zdaleka neodpovídala intenzitě zážitku při poslechu hudby a u některých recipientů abstraktní kompozice nezbuzovaly žádné hudební dojmy a emoce. Bez znalosti Hoškových textů a popisků by nebylo vůbec možné rozeznat, že jde o výtvarný výraz hudby či identifikovat, jaký žánr, skladba nebo akustický jev byly východiskem. Převážná většina kritiků přiznávala, že pro ně obrazy zůstávají nesrozumitelné a nezprostředkovaly jim žádný hudební zážitek a Hoškův pečlivě promyšlený systém výtvarné realizace hudby aspirující na objektivní platnost, označili za

³⁷⁰ Zhodnocení postojů výtvarné kritiky vychází z těchto recenzí a zpráv o výstavě: Kr. [Jaromír Krecar], Hoškovo deváté umění, *Polední list* 8, 1934, č. 264, 22. 9., s. 2. – R. F., Ausstellungen, *Prager Tagblatt* 59, 1934, č. 223, 23. 9, s. 7. – Jaromír Pečírka, Die Musik in Farben und Formen, *Prager Presse* 14, 1934, č. 264, 27. 9., s. 6. – jrm. [Josef Richard Marek], Hluchá hudba, *Národní listy* 74, 1934, č. 266, 27. 9., s. 1–2. – Š. [Václav Vilém Štech], Hudba v barvách a tvarech, *České slovo* 26, 1934, č. 227, 29. 9., s. 8. – V. J., Přeměna hudby v obrazy architekta A. Hoška, *Národ* 10, 1934, č. 190, 29. 9., s. 4. – a. st. [August Ströbl], Ton, Gestalt, Farbe, *Deutsche Zeitung Bohemia* 107, 1934, č. 229, 30. 9., s. 6. – František Xaver Harlas, Výstava „Hudba v barvách a ve tvarech“, *Národní politika* 52, 1934, č. 271, 2. 10., s. 4. – V. H. [Václav Hrudka], Hudba v barvách a tvarech, *Lidové listy* 13, 1934, č. 225, 3. 10., s. 7. – jč [Josef Čapek], Soubor prací A. Hoška v Topičově salonu, *Lidové noviny* 42, 1934, č. 496, 3. 10., s. 9. – N. [Viktor Nikodem], Hudba v barvách a tvarech, *Národní osvobození* 11, 1934, č. 231, 3. 10., s. 6. – jk. [Jiří Krejčí], Výstava A. Hoška v Topičově síni, *Právo lidu* 43, 1934, č. 233, 5. 10., s. 4. – Rk. [Rudolf Rouček], Z pražských výstav: Deváté umění, *Národní střed* 16, 1934, č. 237, 10. 10., s. 4. – František Kovárna, Hudba v barvách a tvarech, *Pražské noviny* 255, 1934, č. 238, 16. 10., s. 4. – Karel Tondl, Hudba v barvách a tvarech, *Naše doba* 42, 1934–1935, č. 1, s. 48–51. K výstavě se vyjádřili také hudební referenti: Dr. B. [Jaromír Borecký], Hudba v barvách a tvarech, *Národní politika* 52, 1934, č. 263, 24. 9., s. 4. – jbk. [Josef Bachtík], Hudba v barvách a tvarech, *Venkov* 29, 1934, č. 225, 26. 9., s. 7. Aniž by hodnotili výtvarné kvality vystavených akvarelů, reagovali na výstavu s větším zaujetím než výtvarní referenti.

čistě subjektivní, nesrozumitelné reakce na hudební díla, v nichž jsou výtvarné a hudební výrazové prostředky uváděny do vzájemných souvislostí zcela libovolně. Propracovaný teoretický základ a metodický postup navíc Hoškovým akvarelům podle referentů nijak neprospívaly, naopak jim značně ubíraly na vizuální působivosti, působily chladně, vyumělkovaně a neživotně.

Ačkoliv se téma výstavy zdálo podnětné, Hoškovy akvarely téměř nikoho neoslovily a z výtvarného hlediska byla jejich kvalita hodnocena velmi negativně. Většině kritiků vadil ornamentální charakter a dekorativnost vycházející ze secesního tvarosloví, někomu připomínaly diagramy, vědecké nákresy, vzory pro ruční práce a dekorativní papír, někdo je vnímal jako chaotickou změť nebo samoúčelné hříčky linií a barev. Například Josef Čapek jim vytýkal bledým barvám a ornamentálně stylizovaným tvarům nedostatek výrazové síly a malířskosti vůbec: „*Jsou to spíše jakési vidinovitě diagramy, silokřivky a stenogramy, prolínající se do ornamentálně vířivých, krouživých, stoupajících a slehávajících se roztoků, do mdloně bledavé irizace, do lineárních stylizací, jejichž nevelká výtvarná vydatnost opravdu značně odpoutává tyto práce od každého řádu čistě a plně malířského.*“³⁷¹ František Kovárna zase zdůraznil úskalí transpozice uměleckého díla rozvíjejícího se v čase do simultánně vnímaného prostorového útvaru. Výtvarník podle něj nemá při znázornění hudby prostředky, jak náležitě usměrnit sled vjemů recipienta, proto jeho dílo nemůže působit jednoznačně a vyjádřit individuální kvality. Nevytvořil tedy spojení hudby a malby, ale ornament a za něj považoval i celý Hoškův koncept devátého umění.³⁷² Podle odborného publika tedy Hoškova celkově jednotvárná výtvarná tvorba problematické umělecké kvality neměla potenciál zprostředkovat hudební vjemy a selhávala při plnění programu, který si autor vytyčil. Určitou hodnotu někteří kritikové spatřovali alespoň v experimentálním zaměření a obohacení výtvarné teorie, ocenili také možnost budoucího praktického využití Hoškových poznatků ve scénografii a filmu.

³⁷¹ jč [Josef Čapek], Soubor prací A. Hoška v Topičově salonu, *Lidové noviny* 42, 1934, č. 496, 3. 10., s. 9.

³⁷² František Kovárna, Hudba v barvách a tvarech, *Pražské noviny* 255, 1934, č. 238, 16. 10., s. 4. – Arne Hošek k ornamentu nestavěl nijak odmítavě, oceňoval na něm abstraktní kompozici vystavěnou pouze na principech rytmu a harmonie a věřil, že ornament v budoucnosti nebude pouhou dekorací, ale stane se duševním obrazem člověka.

4.2 Zahraniční umělci na výstavách v Československu

Arne Hošek měl jistě velké zásluhy na tom, že se v Československu v letech 1935 a 1936 konaly tři výstavy pařížské mezinárodní skupiny Les Artistes Musicalistes, k jejímž členům patřil od roku 1932. První z nich proběhla ve výstavním sále Institutu Ernesta Denise v Praze v listopadu 1935 a pořadatelsky ji zaštilil SVU Mánes a Klub architektů. Na vernisáži 8. listopadu promluvil Arne Hošek, během konání výstavy Henry Valensi, předseda a jeden ze zakládajících členů skupiny, přednášel několikrát o estetice musikalismu. V úvodním textu katalogu André Warnod uvedl musikalismus jako tendenci tvořit z inspirace „*hudebním duchem naší doby*“, která byla v malířství, sochařství a literatuře přítomna již dlouho před vznikem umělecké skupiny, a použil Valensiho definici: „*Musikalismus je v podstatě hudební intuici, zmocňující se ducha umělcova ve chvíli tvoření, a to v jiném odvětví umění, než je hudba.*“³⁷³ Ani musikalistický manifest z roku 1932 neobsahoval konkrétní zásady a prostředky, podstatné bylo pouze „*tvořiti v poslušnosti zákonů inspirace a komposice současné hudby, jež ovládá všechna umění.*“³⁷⁴ Individuální výtvarný projev tak neomezovaly žádné direktivy týkající se formy, námětu nebo techniky. Ve způsobu naplnění programu měli umělci značnou volnost a členy skupiny se proto stávali stoupenci různých stylových tendencí první třetiny 20. století, tvořili díla abstraktní i figurativní. Hoškova metodická transpozice hudby do výtvarného umění byla mezi musikalisty vlastně výjimkou.

Na výstavě v Praze v různorodé skupině devatenácti musikalistů žijících většinou ve Francii převažovali malíři,³⁷⁵ nelze však odhadnout, kolik abstraktních děl bylo mezi 97 exponáty. Nejrozsáhlejší soubor vystavil Arne Hošek, na základě zásad vyplývajících z jeho teorie a podle údajů v katalogu můžeme předpokládat, že obsahoval abstraktní vizualizace hudby. [obr. 48–49] Početnější soubory obrazů pocházely od malířů Henryho Valensiho [obr. 50], Victora Servrancxe [obr. 51] a Ernóho Klausze.³⁷⁶ Zúčastnili se také Robert

³⁷³ André Warnod, Musikalismus, in: *Les Artistes Musicalistes: pařížská skupina malířů, architektů, sochařů a literátů* (kat. výst.), Ústav Ernesta Denise, Praha, 1935, nestr.

³⁷⁴ Manifest malířů skupiny „Les artistes musicalistes“, *Česká hudba* 35, 1932, s. 262–263, cit s. 263.

³⁷⁵ Pauline Adour, Louis Baudon, Marie-Antoinette Boullard-Devè, Robert Delaunay, Théodore Fried, Albert Gleizes, Arne Hošek, Frederik Kann, Ernest Klausz, Ervand Kotchar, Vera de Landchevsky, Marcel Lempereur-Haut, Maurice Lerouillé, Léon Leyritz, Constantin Popoff, Victor Servranckx, Henry Valensi, architekti Stanislas Joseph Landau a Elio Quintilli, Součástí výstavy byly také ukázky musikalismu v literatuře.

³⁷⁶ Ernó (Ernest) Klausz (1898–1970), malíř a scénograf původem z Maďarska. V roce 1923 emigroval do Německa a usadil se v Berlíně, kde ve druhé polovině dvacátých let dařilo abstraktnímu umění a zároveň kulminovaly experimenty se spojováním hudby a výtvarného umění prostřednictvím světelných projekcí. V roce 1931 přesídlil do Paříže, Henry Valensi ho přivedl do skupiny Les Artistes Musicalistes. V roce 1933

Delaunay, Albert Gleizes, Marcel Lempereur-Haut [obr. 52], jimž abstraktní umění bylo blízké. Možnost shlédnout jejich práce se v Praze naskytlá zcela výjimečně, v Brně se ze známějších představitelů abstraktního umění objevili ještě Otto Freundlich a István Beöthy.³⁷⁷ Recenze výstavy³⁷⁸ v Institutu Ernesta Denise obsahují podobné názory a argumenty jako reakce na výstavu Arne Hoška v roce 1934. Kritikové vyjádřili opět pochybnosti o spojování výtvarného umění a hudby, které i v případě musikalistů končilo ilustrací hudby, schématem nebo ornamentem.³⁷⁹ Umělecká skupina je vcelku spíše zaujala a doporučili ji pozornosti čtenářů jako zajímavý experiment, ale váhali nad její nesourodostí, názorovou nejednotností a neurčitým programem. Na konci roku 1936 se skupina Les Artistes Musicalistes vrátila do střední Evropy v pozměněné sestavě.³⁸⁰ V listopadu měli musikalisté vlastní velkou expozici na velkém Národním salonu (Nemzeti Szalon) v Budapešti, poté následovaly menší výstavy na Škole umeleckých remesiel v Bratislavě a v Uměleckoprůmyslovém museu v Brně, které ji pořádalo ve spolupráci s brněnskou pobočkou Alliance Française.³⁸¹ Až na několik výjimek zatím exponáty ze skupinových výstav musikalistů v Praze, Brně ani Bratislavě nebyly identifikovány.

začal spolupracovat s pařížskou operou, pro niž do roku 1954 navrhoval světelné jevištní projekce. Na musikalistických salonech vystavoval kresběné návrhy těchto projekcí, v Praze vystavil čtyři návrhy pro inscenaci opery *Sigurd* od Ernesta Reyera (1934). Viz Mathias Auclair, À la recherche d'un art total: Ernest Klausz à l'Opéra de Paris, *Revue de la Bibliothèque nationale de France* 37, 2011, č. 1, s. 23–30. Arne Hošek své abstraktní scénické návrhy (akvarely), při jejichž provedení chtěl také uplatnit světelné projekce, vystavil v Topičově salonu v roce 1934. Žádný ze scénografických projektů se mu však nepodařilo realizovat.

³⁷⁷ Z podnětu Istvána Beöthyho a Ference Martyna, maďarských členů skupiny Abstraction Création, byla v roce 1938 uspořádána v budapeštské Galéria Tamás první kolektivní výstava abstraktního umění v Maďarsku – Párizsi Magyar Művészek (Maďarští umělci v Paříži).

³⁷⁸ Zhodnocení postojů výtvarné kritiky vychází z těchto recenzí a zpráv o výstavě: rf., Die „Musikalien“, *Prager Tagblatt* 60, 1935, č. 261, 9. 11., s. 8–9. – jč [Josef Čapek], Výstava Les artistes musicalistes, *Lidové noviny* 43, 1935, č. 569, 14. 11., s. 9. – Josef Richard Marek, Chvála abstraktní, *Národní listy* 75, 1935, č. 313, 15. 11., s. 5. – František Xaver Harlas, Ve výstavním sále ústavu „Ernest Denis“, *Národní politika* 53, 1935, č. 313, 15. 11., s. 4. – Jaromír Pečírka, „Les Artistes Musicalistes“, *Prager Presse* 15, 1935, č. 310, 16. 11., s. 8. – jk [Jiří Krejčí], Musikalisté, *Právo lidu* 44, 1935, č. 271, 21. 11., s. 6. – Johannes Urzidil, Les Artistes Musicalistes, *Forum* 5, 1935, č. 11–12, s. 329. – [Arne Hošek?], Výstava pařížské skupiny „Les artistes musicalistes“, *Stavba* 13, 1936–1937, č. 3, s. 53.

³⁷⁹ Např. Jiří Krejčí napsal, že procesem abstrahování dospívají až k obrazcům, které na první pohled připomínají, ale nemají jen funkci čistě dekorativní: „není to ornament jen zdobný, nýbrž ornament, který vyjadřuje duševní stavy.“ jk, Musikalisté, *Právo lidu* 44, 1935, č. 271, 21. 11., s. 6.

³⁸⁰ Pauline Adour, Louis Baudon, István (Étienne) Beöthy, Jean-Marie Euzet, Otto Freundlich, Honor Gell, Arne Hošek, Louise Janin, Edward Judd, Ernest Klausz, Jeanne Kosnick-Kloss, Vera de Landchevsky, Marcel Lempereur-Haut, Maurice Lerouillé, Léon Leyritz, Jean Martel, Joël Martel, Constantin Popoff, Anton Prinner, Helena Puciatycka, Victor Servranckx, Henry Valensi, architekti Stanislas Joseph Landau, Robert Mallet-Stevens a Elio Quintilli.

³⁸¹ Výstava v Brně trvala pouze od 12. do 21. prosince 1936. Podle obsáhlé zprávy Jaroslava B. Svřčka rozsahem i počtem vystavujících umělců překonala pražskou výstavu, viz jbs, Výstava musikalistů v Brně, *Lidové noviny* 44, 1936, č. 629, 16. 12., s. 9.

Další abstraktní díla zahraničních umělců se vyskytla na importovaných výstavách v Praze jen ojediněle, zařazena například do větší přehlídky současného umění z Paříže L'École de Paris v Obecním domě (1931) nebo do mezinárodní výstavy Poesie 1932 v Mánesu (1932). Jejich prezentace v Československu byla výsledkem shody okolností vzniklých v síti kontaktů mezi umělci, uměleckými skupinami a galeristy. Mnohá díla se v katalogích výstav uváděla pouze pod obecnými názvy, bez datování a bližšího určení, jde tedy jen o indicie a domněnky, jejichž prokázání by vyžadovalo další výzkum.

O abstraktních malbách polských konstruktivistů na výstavě Polské moderní umění v Obecním domě v Praze na konci roku 1927 se dochovaly kromě nejednoznačných katalogových údajů i zmínky v tisku. Reprezentativní přehlídku polského umění od druhé poloviny 19. století do současnosti uspořádal SVU Mánes s oficiální podporou polských a československých institucí, politických představitelů i záštitou prezidenta Tomáše Garrigua Masaryka. Bylo na ní představeno celkem 363 děl, jednak od členů krakovského Towarzystwa Artystów Polskich Sztuka, tradicionalistického uměleckého spolku založeného v roce 1897, jednak od přizvaných umělců z celého Polska.³⁸² Mezi vystavujícími převažovali profesoři akademií a starší konzervativní umělci, mezi hosty ovšem nechyběli zástupci nejmladší generace, malíři Andrzej Pronaszko, Tytus Czyżewski a tři představitelé polské konstruktivistické avantgardy Alexander Rafałowski, Henryk Stażewski a Marja Nicz-Borowiak. Tito členové avantgardních skupin Blok (1924–1926) a Praesens (1926–1929) ve dvacátých letech prošli vývojem od kubismu k přísné geometrii suprematismu a konstruktivismu. Stażewski navíc často pobýval v Paříži a navázal kontakty s Pietem Mondrianem, Theo van Doesburgem a Michelelem Seuphorem, v roce 1929 se stal členem skupiny Cerle et Carré a po jejím zániku přešel do skupiny Abstraction Création. K obrazům nejmladších polských umělců máme k dispozici vyjádření Karla Teigeho otištěné v časopisu *Stavba*. V recenzi výstavu označil za trapně bezvýznamnou a kritizoval převahu neaktuálního eklektického uměleckého projevu, který nereprezentoval skutečně současné polské umění zastoupené naopak zcela nedostatečně: „*Moderní umění je na této výstavě utlačováno asi tak krutě, jako v polském kulturním životě vůbec.*“³⁸³ Teige postrádal kubistickou tvorbu umělců usazených v Paříži a zejména avantgardu, z níž mu byli nejbližší Mieczysław Szczuka a Teresa Żarnower. Letmo zaznamenal obrazy vystavujících

³⁸² Rozsahem a oficiálním charakterem byla přehlídka polského moderního umění obdobou Výstavy francouzského umění 19. a 20. století, kterou uspořádal SVU Mánes na jaře 1923. Podobně jako v roce 1923 stát zakoupil kolekci francouzského umění pro budoucí státní galerii, zakoupil i díla z výstavy polského umění.

³⁸³ Karel Teige, Pražské výstavy podzimní sezóny II., *Stavba* 6, 1927–1928, č. 7, s. 112.

představitelů polského abstraktního malířství – „*neoplasticistní, mondrianovské barevné konstrukce*“.³⁸⁴

S nepříznivými podmínkami se potýkala nejen polská, ale i česká avantgarda. Porovnáme-li jen několik událostí z chronologie avantgard meziválečného období, nebyla situace v polské kultuře tak vyhrcočeně nepřátelská, na rozdíl třeba od represivního Horthyho režimu v Maďarsku.³⁸⁵ První společnou veřejnou prezentací polské konstruktivistické avantgardy byla na konci jara 1923 Výstava nového umění ve Vilniusu v kině Corso, již zorganizovali malíři Władysław Strzemiński a Vytautas Kairiūkštis. Mezi vystavujícími byli dále například Henryk Stażewski, Mieczysław Szczuka a Teresa Żarnower. Po prvním kolektivním vystoupení se v následujícím roce nejvýznamnější představitelé polské avantgardy sdružili ve Varšavě do skupiny Blok kolem stejnojmenného časopisu. Členy se stali účastníci výstavy ve Vilniusu, k nim se ještě připojili sochařka Katarzyna Kobro, malíři Henryk Berlewi, Marja Nicz-Borowiak, Alexander Rafałowski a další. Tak jako ve Vilniusu, byly na první skupinové výstavě Bloku ve Varšavě v autosalonu Laurin & Klement na jaře 1924 zastoupeny kubismus, suprematismus a konstruktivismus, vedle přísné geometrické abstrakce i figurativní díla. Po rozpadu Bloku v roce 1926 způsobeném konfliktními uměleckými názory, Strzemińského suprematistickou zkušeností a teorií unismu a Szczukovým utilitarismem, byla následující dvě období ve vývoji polské avantgardy spojena s činností skupiny Praesens ve Varšavě v letech 1926–1929 a skupiny a.r. v Lodži v letech 1929–1936.³⁸⁶ Díky výtvarníkům ze skupiny Praesens se abstraktní umění představilo v zahraničí na prestižních akcích, například v polské sekci na Podzimním salonu v Paříži v roce 1928 a na oficiální přehlídce polského umění L'Art polonais v Bruselu na přelomu let 1928 a 1929, reprízované v Haagu a Amsterdamu. V úvodu katalogu historik umění Mieczysław Treter ve zkratce seznámil návštěvníky s vývojem polského umění od středověku po současnost a podrobněji se věnoval modernímu umění, za jehož středobod označil nejstarší umělecký spolek Sztuka, ale zmínil se i o nejnovějších tendencích. V Treterově oficiálním přehledu dějin polského umění tak měli na levici uměleckého spektra své místo i mladí „radikální modernisté“ ze skupiny Praesens a abstraktní umění, jemuž

³⁸⁴ Ibidem. V katalogu výstavy jsou uvedeny dvě olejomalby *Komposice* Marji Nicz-Borowiak (kat. č. 203, 204), olejomalba *Konstrukce* Alexandra Rafałowského (kat. č. 291) a dvě olejomalby *Konstrukce* Henryka Stażewského (kat. č. 314 a 315).

³⁸⁵ K porovnání situace výtvarné avantgardy v Československu, Polsku, Maďarsku, Rumunsku a Srbsku ve dvacátých letech viz Krisztina Passuth, *Les avant-gardes de l'Europe centrale: 1907–1927*, Paris, Flammarion, 1988. – Eadem, *Treffpunkte des Avantgarden: Ostmitteleuropa 1907–1930*, Budapest, Balassi Kiadó – Dresden, Verlag der Kunst, 2003.

³⁸⁶ Podrobně o polské konstruktivistické avantgardě viz Ryszard Stanisławski (ed.), *Constructivism in Poland 1923–1936: BLOK, Praesens, a.r.* (kat. výst.), Museum Folkwang, Essen, 1974.

věnoval jeden odstavec.³⁸⁷ V expozici ho reprezentovala *Prostorová kompozice* Katarzyny Kobro a malby Marji Nicz-Borowiak a Władysława Strzemińskiego.

Na konci dvacátých let se v Polsku stalo avantgardní hnutí včetně abstraktního umění akceptovanou součástí současné národní kultury, i když posuzovanou stále značně kriticky. Na Všeobecné zemské výstavě (Powszechna Wystawa Krajowa) zahájené v květnu 1929 v Poznani, jež měla při příležitosti desátého výročí vzniku druhé Polské republiky manifestovat úspěchy moderního státu v kultuře, vědě, průmyslu, obchodu, zemědělství a dalších oborech, vystavovali v Pavilonu umění abstraktní obrazy Stażewski, Strzemiński a Nicz-Borowiak. Podobně koncipovaná, masově navštěvovaná výstava soudobé kultury v Brně 1918–1928 probíhala od května do září roku 1928 na nově vybudovaném výstavišti. Součástí velkorysé přehlídky úspěchů v různých oborech byla expozice Československé výtvarné umění 1918–1928 s výrazným zastoupením akademické tvorby zasloužilých profesorů a eklektického středního proud modernismu. Karel Teige v ostré kritice vytýkal výstavě konzervativnost a absenci aktuálních směrů, z jejichž představitelů jmenoval na prvním místě členy Devětsilu Jindřicha Štyrského, Toyen, Josefa Šímu a Otakara Mrkvičku.³⁸⁸ Nejmladší umělecká generace a radikální tendence mezi více než osmi sty exponáty zcela chyběly.

Po neshodách v polské skupině Praesens vyvstalých během příprav na Všeobecnou zemskou výstavu v Poznani mezi výtvarníky a architekty skupinu v roce 1929 opustili Strzemiński, Stażewski a Kobro a záhy založili společně s básníky Janem Brzękowskim a Julianem Przybošem skupinu a.r. V tomto období se centrum polské avantgardy přesunulo do Lodže. K posunu došlo i v evropském měřítku, když se po nepříznivých politických změnách v Sovětském svazu a Německu novým centrem mezinárodního avantgardního hnutí stala Paříž. Polští umělci tu začali navazovat intenzivnější kontakty a na konci dvacátých let se zapojili mezinárodního hnutí abstraktního umění ve skupinách Cercle et Carré a Abstraction Création.³⁸⁹

Na polské umělecké scéně hrál od svého založení v roce 1930 velmi důležitou roli Instytut Propagandy Sztuki (IPS) ve Varšavě. Z iniciativy několika umělců a historiků

³⁸⁷ Mieczysław Treter, *Les Arts plastiques en Pologne*, in: *L'Art polonais* (kat. výst.), Palais de Beaux Arts de Bruxelles, 1928, s. 3–16, zvl. s. 12. Výstavu připravilo Towarzystwo Szerzenia Sztuki Polskiej wśród Obcych, společnost pro propagaci polského umění v zahraničí působící pod záštitou polského ministerstva zahraničí a ministerstva náboženství a veřejné osvěty, jejím předsedou by Mieczysław Treter.

³⁸⁸ Karel Teige, *Výtvarné umění na brněnské Výstavě soudobé kultury*, *Stavba* 7, 1928–1929, č. 4, s. 44–47.

³⁸⁹ Členy skupiny Cercle et Carré se stali Jan Brzękowski, Wanda Chodasiewicz-Grabowska (později Nadia Léger), Henryk Stażewski a Wanda Wolska. Do skupiny Abstraction Création přešli Stażewski, Chodasiewicz-Grabowska a Wolska, dalšími členy se stali Marja Nicz-Borowiak, Katarzyna Kobro a Władysław Strzemiński.

umění, mezi nimiž byl i Mieczysław Treter, vznikla instituce zaměřená na propagaci současného umění. V letech pořádala 1930–1939 každoroční zimní salony, výstavy uměleckých skupin i individuální a přednášky, a to nejen ve Varšavě, ale i Lodži a dalších polských městech. Poskytovala tak i avantgardním umělcům příležitost pravidelně vystavovat nejnovější tvorbu, využívali ji i Strzemiński, Kobro a Stażewski. V roce 1935 se skupina a.r. prostřednictvím IPS pokusila o uspořádání výstavy skupiny Abstraction Création, jež měla proběhnout ve Varšavě, Lodži a Krakově. Přestože polská skupina s vyhraněným programem, řadou výstavních a publikačních počinů a intenzivnější spoluprací s pařížskou avantgardou měla výrazně lepší předpoklady k uskutečnění takového projektu než pražská skupinka umělců kolem Františka Foltýna a Jiřího Jelínka uvnitř Sdružení výtvarných umělců v Praze v roce 1931, ani její záměr se nezdařil a s žádostí o podporu u IPS neuspěli.³⁹⁰

V meziválečném Československu, orientovaném umělecky i kulturně politicky na Francii, se současné umění ze sousedního Německa, kde se ve dvacátých letech nacházela významná centra konstruktivismu a abstraktního umění v Berlíně, Výmaru, Dessau a Hannoveru, nevyskytovalo ve výstavním programu spolkových a soukromých galerií příliš často. Pražská, brněnská a bratislavská avantgarda sice navazovaly kontakty s německými umělci, redakcemi avantgardních časopisů a představiteli Bauhausu, spolupráce s mezinárodní avantgardou však probíhala převážně formou publikačních aktivit. Výstavy německých, rakouských a českoněmeckých umělců uváděla v Praze zejména Krasoumná jednota (Kunstsverein für Böhmen) ve svých prostorách v Domě umělců nebo ve výstavní síni Pštrossově ulici, v Brně Künstlerhaus. V Praze tak vystavovali například Emil Nolde a Max Pechstein (1924), Kurt Schwitters (1926), Wenzel Hablik (1930), pedagogové Bauhausu Paul Klee (1926) a Lyonel Feiniger (1929) a řada méně známých umělců. Paul Klee, který se volně pohyboval mezi fantazijním figurativním a abstraktním vyjádřením, v březnu 1926 představil v Domě umělců v Praze 60 akvarelů. O problematice recepcí Kleeova díla se v *Rozpravách Aventina* zmínil Bohumil Markalous: „*Paul Klee vypracoval se z duchamorného německého spekulantství a mystického blouznění k umělectví, jež je osobité v nejkrásnějším slova smyslu. Klee ruší všechny konservativní, pojmové ustálenosti obrazu, netvoří vlastně obrazy, nýbrž snové průhledy, ruší metody malířství jako výtvarnictví, jako umění a pracuje virtuosně s prvky zloha neuměleckými. [...] Paul Klee je velký umělec. Byl u nás v Praze pokřtěn infantilistou. Nemůže býti hrubšího omylu.*“³⁹¹ Paul

³⁹⁰ Katarzyna Kobro 1898–1951: w setną rocznicę urodzin (kat. výst.), Muzeum sztuki w Łodzi, 1998, s. 54.

³⁹¹ Bohumil Markalous, Paul Klee, *Rozprawy Aventina* 1, 1925–1926, č. 7, s. 95.

Klee se ještě ve třicátých letech zúčastnil dvou výstav spolku Prager Secession v Krasoumné jednotě jako host, významnější ale byla jeho díla na výstavách pořádaných SVU Mánes, čtyři malby na výstavě Poesie 1932 a velký soubor maleb a akvarelů na I. Mezinárodní výstavě v roce 1935.

Jediná výstava abstraktních prací zahraničního umělce v Praze proběhla na přelomu roku 1926 a 1927, když Kurt Schwitters představil v Domě umělců soubor 50 koláží. Krasoumná jednota obvykle pořádala ve svých výstavních sálech několik výstav souběžně, někdy bez jakéhokoliv dramaturgického záměru, v Domě umělců tedy po dobu necelých tří týdnů byla k vidění podivně nesourodá sestava, dadaistické koláže Kurta Schwitterse, portréty a krajiny průměrného rakouského malíře Rudolfa Zeileissena, přehlídka Svazu československých klubů fotografů amatérů a vitrína s loutkami a uměleckořemeslnými výrobky Nelly Winternitz.

Kurt Schwitters (1887–1948) do Prahy zavítal vícekrát již před svou výstavou, první doloženou cestu pojmenovanou Anti-Dada-Merz-Reise podnikl společně s Raulem Hausmannem, Hannah Höch a Helmou Schwitters v září 1921. Tehdy v sále Urania uspořádali dadaistický literární večer a jejich vystoupení mělo jen malý ohlas u pražských Němců. V první polovině dvacátých let Schwitters udržoval kontakty s pražským i brněnským Devětsilem.³⁹² V Československu byl známější jako dadaistický básník a recitátor, ale s jeho názory na umění a tvorbou se mohli seznámit jen čtenáři avantgardních časopisů. Brněnské *Pásmo* otisklo dva Schwittersovy články, Merz o podstatě originality v umění a Nacionální umění o nezávislosti umění na národnosti a sociální třídě a později dvě krátké prózy v němčině.³⁹³ Pro sborník *Fronta* Schwitters také napsal příspěvek Umění a doby,³⁹⁴ v němž se vyjádřil k otázkám redakce uvedeným v předmluvě. Nesouhlasil se skepsí redakce v otázce o oprávněnosti existence umění a vyjádřil se polemicky i ke vztahu umění a společnosti a k podobě kultury v budoucí socialistické společnosti. Karel Teige proto v jinak příznivé recenzi sborníku označil Schwittersův text za „*nebezpečný defétismus*“, který by bývalo bylo lepší vyřadit, neboť se výrazně odchyluje od hlavní politické linie mezinárodní avantgardy.³⁹⁵ V mimořádně kvalitní obrazové příloze sborníku

³⁹² František Šmejkal, Kurt Schwitters a Praha, *Umění* 34, 1986, č. 6, s. 184–191.

³⁹³ Kurt Schwitters, Merz, *Pásmo* 1, 1924–1925, č. 4, s. 1. – Idem, Nacionální umění, *Pásmo* 1, 1924–1925, č. 11–12, s. 5. – Idem, Spaziergang, *Pásmo* 2, 1925–1926, č. 9–10, s. 97. – Idem, Und, *Pásmo* 2, 1925–1926, č. 9–10, s. 106.

³⁹⁴ Kurt Schwitters, Umění a doby, in: František Halas – Vladimír Průša – Zdeněk Rossmann – Bedřich Václavek (edd.), *Fronta: mezinárodní sborník soudobé aktivity*, Brno, Fronta, 1927, s. 13–14. Ve sborníku byly také otištěny dvě Schwittersovy básně *Zwei Liebeslieder* (s. 18).

³⁹⁵ Tge [Karel Teige], *Fronta, Kmen* 1, 1927, č. 8, s. 206. Na předmluvu sborníku *Fronta* Kurt Schwitters kriticky reagoval znovu v článku otištěném v časopisu *Der Sturm*, který podepsali společně členové nově

pak nalézáme reprodukci Schwittersovy koláže *Mz 26,45. Sch.* (1925–1926), jež byla součástí výstavy v Domě umění (kat. č. 17), a reprodukci nedochované asambláže *Merzbild L2 (Das Kindermärchen)* (1919).

Ke Schwittersově výtvarné tvorbě se Karel Teige vyjádřil v přehledu dějin dadaistického hnutí publikovaném poprvé v *Pásmu* v prosinci 1925: „*Naprostý odpůrce estétství a artismu, zahazuje štětce a plátno do starého železa, lepí svou obrazovou plochu útržky z novin, poštovní razítka a známky, nápisy, viněty a všechny možné zlomky reality. Tyto zlomky realit, jimiž Picasso a Braque osvěžovali abstraktní osnovu svých děl, jsou u Schwitterse jediným materiálem obrazu.*“³⁹⁶ Schwittersovy koláže a asambláže, souhrnně charakterizoval jako odvětví malířství, které ze zlomků skutečnosti sestavuje umělecká díla. Ostatní dadaistické výtvarníky Teige pouze vyjmenoval, aniž by se zmínil o jejich díle, můžeme se proto domnívat, že Schwitterse považoval za nejvýznamnějšího. Větší hodnotu, než ve výtvarném díle ale spatřoval ve Schwittersově dadaistické poezii, recitačních vystoupeních, divadelních představeních, typografii a vydavatelské činnosti. Podle Teigeho mělo dadaistické výtvarné umění celkově mělo menší význam než dadaistická literatura, protože bylo zatíženo literárností a postrádalo výtvarnou sílu. Dadaističtí výtvarníci podle něj ustrnuli v aktu destrukce malířství a svými díly jen opakovaně dokazovali jeho zánik, aniž by navrhovali nové způsoby vizuální tvorby.³⁹⁷ Někteří umělci ovšem tuto fázi překonali a vhodné východisko z pomíjivé dadaistické módy našli v konstruktivismu, někteří dokonce přišli s novým typem obrazu, jako například Hans Richter s abstraktním animovaným filmem nebo Man Ray s fotogramem.

Kurt Schwitters se na rozdíl od radikálních berlínských dadaistů nikdy nepřipojil k revoltě proti umění ani politickému aktivismu, ale pouze namísto konvenčních uměleckých forem vytvářel vlastní, nezávislé a všezahrnující *Merzkunst*. I v jeho výtvarné tvorbě sílil od roku 1922 vliv konstruktivismu poté, co poznal Ela Lisického, Thea van

vzniklé umělecké skupiny die abstrakten hannover. Viz Front gegen Fronta: Nachwort zum Vorwort der Fronta, *Der Sturm* 18, 1927–1928, č. 4–5, s. 64, překlad do češtiny: Fronta proti „Frontě“ (Doslov k předmluvě „Fronty“), *ReD* 1, 1927–1928, č. 1, s. 42–43. Umělci z Hannoveru zastávali názor, že vývoj umění probíhá jednotně a logicky směrem k abstrakci a jeho úkolem je stvořit nového člověka, který vybuduje novou společnost. V odpovědi „*německým abstraktivistům*“ polemiku z opačného tábora ukončil Bedřich Václavek, jenž považoval naopak společenské změny za nezbytný předpoklad dalšího vývoje kultury. Viz Bedřich Václavek, Fronta (Autoreferát a epilog), *ReD* 1, 1927–1928, č. 1, s. 30. – Viz též Igor Zhoř, Kurt Schwitters polemizuje s brněnskou Frontou, in: *Sborník památce Jiřího Padrtý*, Praha, [s. n.], 1985, s. 130–136.

³⁹⁶ Karel Teige, Vojenská přehlídka dada, *Pásmo* 2, 1925–1926, č. 3, s. 38–40, zvl. s. 39–40.

³⁹⁷ Karel Teige tvrdil, že i nezobrazující dadaistická díla jsou zatížena literárností: „*Dadaistické obrazy i tenkrát, jsou-li zcela abstraktní, jsou v jádře ilustrací nějakého vtípu, karikaturou malířství, pamfletem proti malířství, nejsou svébytnou a samostatnou skutečností. Jsou oposicí proti malířství, ale právě proto nemohly by o sobě bez malířství existovat.*“ Ibidem.

Doesburga a Lászlóa Moholy-Nagye, dadaistické východisko a výtvarné principy, jimiž byla inspirace a tvorba jakýmkoliv materiálem a technikou bez jakýchkoliv předsudků, se ale nezměnily. Umělec jen směřoval od volnější skrumáže nalezených materiálů k přehlednějším, přísnějším sestavám heterogenních fragmentů převzatých ze všední reality a postupně kladl stále větší důraz na uspořádání nalezeného materiálu. Při rekapitulaci vývoje vlastní tvorby pak v roce 1927 napsal, že díla vznikající od roku 1926 považuje sice za stále za „Merz“, ale zájem o precizní kompozici v nich již převažuje nad původní dadaistickou hrou s nejrozmanitějšími materiály.³⁹⁸

Schwitters svá plošná, reliéfní a později i prostorová díla sestavoval z bezcenného odpadu, drobných opotřebovaných předmětů a různých pozůstatků každodenního života. Například v kolážích používal často jízdenky, vstupenky, obaly od sladkostí a cigaret, účtenky, útržky nejrůznějších druhů papírů a tiskovin. Koláže (*Merzzeichnungen*) a asambláže (*Merzbilder*) poprvé představil veřejnosti v červenci 1919 na 76. výstavě galerie Der Sturm v Berlíně. Do katalogu napsal text *Die Merzmalerei*, v němž poprvé poskytl komentář ke své koncepci malby nemalířskými prostředky a k materiálové estetice, koláže a asambláže v něm označil za abstraktní umělecká díla.³⁹⁹ Od prvního zveřejnění je tedy prezentoval jako abstraktní, i když mohly obsahovat fragmenty reálných předmětů a zobrazení. Všechny nezvyklý materiál začleněním do kompozice pro Schwitterse totiž ztrácel svůj původní význam a obsah a stával se formálním prostředkem. Díla nic nezobrazovala, ale měla působit jako celky výtvarnými kvalitami použitých materiálů. Nejen z několika dobových ohlasů české výtvarné kritiky, které budou uvedeny dále, ale vyplývá, že pro návštěvníky výstav nebyly Schwittersovy koláže příliš zajímavé jako abstraktní kompozice, ale recipienty naopak často upoutaly detaily, dobře známé i povědomé fragmenty reality, které se pokoušeli identifikovat a snažili se uhodnout, jak byly původně upotřebeny.

³⁹⁸ Kurt Schwitters: Katalog, *Merz* 1927, č. 20, s. 98–105, cit. s. 100: „*Es ist immer noch Merz, denn ich habe mich immer noch anregen lassen durch irgendwelche nicht von mir selbst geformte Einzelheit. Aber es sind doch so wenige Anregungen, und die kontrapunktische Durcharbeitung ist so hauptsächlich, daß man die Arbeiten zuerst als Kompositionen und erst in zweiter Linie als Merz betrachten sollte.*“

³⁹⁹ „*Die Bilder Merzmalerei sind abstrakte Kunstwerke. Das Wort Merz bedeutet wesentlich die Zusammenfassung aller erdenklichen Materialien für künstlerische Zwecke und technisch die prinzipiell gleiche Wertung der einzelnen Materialien. [...] Der Künstler schafft durch Wahl, Verteilung und Entformung der Materialien. [...] Die Merzmalerei erstrebt unmittelbaren Ausdruck durch die Verkürzung des Weges von der Intuition bis zur Sichtbarmachung des Kunstwerkes.*“ Viz Kurt Schwitters, *Die Merzmalerei*, in: *Kurt Schwitters: Gemälde / Bildwerke, Magda Langenstrass-Uhlig: Aquarelle / Zeichnungen, Gesamtschau* (kat. výst.), Galerie der Sturm, Berlin, 1919, nestr. – Mírně zkrácený text též otištěn: *Der Sturm* 10, 1919, č. 4., s. 61.

Provokativnost dadaistických experimentů v roce 1926 již poněkud vyprchala i odpor ke Schwittersovým dílům vytvářeným odpadu pomalu slábnul. Stávala se součástí německých veřejných sbírek (např. Stadtmuseum Dresden, Nationalgalerie Berlin, Provinzialmuseum Hannover), i když tyto akvizice byly ve Výmarské republice stále spíše ojedinělé a institucionální přijetí Schwittersova díla jen dočasné. Ve třicátých letech se stalo typickým příkladem zvrhlosti nenáviděného dadaismu.⁴⁰⁰

Hannover se shodou příznivých okolností během dvacátých let proměnil v pozoruhodné centrum avantgardního umění a Kurt Schwitters, jenž odtud pocházel a žil až do počátku roku 1937, se stal jednou z jeho nejvýznamnějších osobností. Jako představitel konstruktivně geometrického abstraktního umění výrazněji vystupoval od roku 1927, kdy 12. března s malíři Carlem Buchheisterem, Rudolfem Jahnsem, Hansem Nitzschkem a Friedrichem Vordemberge-Gildewartem založili skupinu die abstrakten hannover.⁴⁰¹ O něco později se k nim připojil ještě jediný zahraniční člen, César Domela. Hannoverská skupina, která fungovala do roku 1932, se prosadila na domácích výstavách, organizovala pravidelné společenské večery s přednáškami a kulturním programem a udržovala kontakty s Bauhausem, berlínskou skupinou Der Sturm, holandským De Stijlem a pařížskými sdruženími abstraktních umělců Cercle et Carré a Abstraction Création.

Kurt Schwitters pro výstavu v Domě umělců v Praze v termínu od 30. prosince 1926 do 16. ledna 1927 vybral 50 koláží menšího formátu z let 1920–1926, přičemž většinu z nich vytvořil během posledního roku.⁴⁰² [obr. 53–57] Katalog výstavy kromě seznamu exponátů obsahoval Schwittersovu předmluvu Umělec a jeho názvy obrazů. Pořadatelé výstavy tápali při překladu specifických, někdy zcela nesrozumitelných názvů děl do češtiny, proto umělce

⁴⁰⁰ Jedna ze Schwittersových asambláží byla reprodukována v průvodci výstavou Entartete Kunst v Mnichově (1937) a umělec byl zmíněn v oddílu č. 9 „Naprosté šílenství“: „*Der eine ‚malte‘ schließlich nur noch mit dem Inhalt von Mülleimern.*“ Jeho díla byla označena za projev duševního onemocnění. Viz Fritz Kaiser, *Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst*, Berlin, Verlag für Kultur- und Wirtschaftswerbung, 1937, s. 22–23. Dvě Schwittersovy asambláže z drážďanských městských sbírek byly již na podzim roku 1933 zařazeny do výstavy Entartete Kunst uspořádané v nové radnici v Drážďanech a v letech 1933–1937 putovaly po německých městech jako součást jejich repríz. Viz Christoph Zuschlag, *Die Dresdner Ausstellung „Entartete Kunst“ 1933 bis 1937*, *Dresdner Hefte* 22, 2004, č. 77, s. 17–25. Na výstavu v Mnichově, na níž bylo shromážděno nejvíce odstrašujících příkladů zabavených v německých veřejných sbírkách, navazovala série menších výstav v letech 1937–1941, i na nich byl Kurt Schwitters zastoupen.

⁴⁰¹ Skupina die abstrakten hannover byla oficiálně součástí berlínského sdružení Die Abstrakten. Internationale Vereinigung der Expressionisten, Futuristen, Kubisten und Konstruktivisten e. V. Hannoverské umělce spojovala utopická myšlenka společenské proměny prostřednictvím abstraktního umění, důvody pro založení skupiny byly však spíše praktické, jako více možností k prezentaci a prosazování abstraktního umění a k získávání podpory osobností místní kulturní scény. Oficiálně byla skupina zrušena společně s berlínskou centrálou v roce 1935.

⁴⁰² V soupisu Schwittersova výtvarného díla je reprodukováno 26 exponátů z této výstavy, viz Karin Orchard – Isabel Schulz, *Kurt Schwitters: catalogue raisonné*, 2 sv., Sprengel Museum Hannover – Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2000–2003.

požádali o zaslání vysvětlení a instrukcí k překladu. Schwittersovu odpověď odeslanou 1. října 1926 pak otiskli v katalogu výstavy.⁴⁰³ I jeho neologismy působily pořadatelům značné potíže, a tak podtitul pražské výstavy Merzausstellung uvedli pouze v německé verzi katalogu a v české ho zcela vynechali. Vhodný ekvivalent se nepodařilo zřejmě nalézt ani pro složeninu *Merzzeichnung*, kterou Schwitters v korespondenci označoval exponáty. V češtině v tomto období ještě nebyl k dispozici termín koláž a česká verze katalogu pracovala s poněkud matoucím překladem „kresby“. Schwitters sám připouštěl, že jeho autorské pojmenování *Merzzeichnung* nevystihuje zrovna nejvhodněji techniku koláže pracující s barevnými plochami a blížící se spíš malbě, ale ze zvyku u něj setrval.⁴⁰⁴

František Šmejkal uvedl, že podle pamětníků byl Kurt Schwitters na vernisáži osobně přítomen a výstava, kterou pravděpodobně také sám nainstaloval, vzbudila pozornost u českých umělců.⁴⁰⁵ Zcela jistě zaujala Artuše Černíka a Františka Halase, členy Devětsílu, kteří sami dříve tíhli k dadaismu. Oba akceptovali Schwittersovu koncepci obrazu a tlumočili ji v recenzích výstavy. František Halas zdůraznil poetický aspekt koláže: *„Divák je jistě zmaten, co to vše znamená, ale je to v podstatě jednoduchá a prostá věc. Nehledejte tu věci, se kterými nemá Schwitters co dělat, nezpodobuje nic, nehlásá nic, jde mu jen a jen o poetičnost určitých všedních věcí: o kouzlo barevných plošek, o komposici, a tím vším dociluje neobyčejné emotivnosti. [...] Tramwayový lístek, kus pohlednice, obal čokolády a cigaret má také své zasuté a nevšimavé kouzlo, jenom je ozřejmit a nalézt. Schwittersovi se to dobře daří. Je toho sice mnoho, a snad příliš subjektivní, ale nakonec vás to chytne také.“*⁴⁰⁶ Artuš Černík zase váhal nad přívlastkem abstraktní v souvislosti se Schwittersovými kolážemi: *„Obrázky abstraktní? Přece ne tak zcela. Do těchto barevných abstrakt jsou vloženy nejen skutečné jízdní lístky metra a železnic, ale i tištěná písmena – a tyto slepované obrázky [...], jak správně praví autor, jsou jen výrazem vnitřní spojitosti mezi skutečným a jeho uměleckým výrazem. Tyto práce mají jakési fyziologické fluidum, barevnou vnitřní vyrovnanost, takže ani nepociťujete, že porušily s okolním světem i poslední zjevnou ‚podobu‘.“*⁴⁰⁷

⁴⁰³ Dopis Kurta Schwitterse tajemníkovi Krasoumné jednoty z 1. 10. 1926, Archiv Národní galerie v Praze, nezpracovaný fond Krasoumná jednota. Překlad do češtiny viz *Výstava Svazu fotografů-amatérů. Výstava Rudolfa Zeileissena. Výstava Kurta Schwitterse. Uměl. průmysl Nelly Winternitzové* (kat. výst.), Krasoumná jednota pro Čechy, Dům umělců, Praha, 1926, s. 2–3.

⁴⁰⁴ Kurt Schwitters: Katalog, *Merz* 1927, č. 20, s. 98–105, zvl. s. 102.

⁴⁰⁵ Šmejkal (pozn. 392), zvl. s. 189.

⁴⁰⁶ H [František Halas], Hra černá a bílá: II. výstava Svazu čs. klubu fotografů-amatérů v Praze, *Právo lidu* 36, 1927, č. 19, 23. 1., s. 9.

⁴⁰⁷ A. Č. [Artuš Černík], Výstava Kurta Schwitterse, *Rudé právo* 8, 1927, č. 14, 18. 1., s. 7.

Někteří kritikové odmítli Schwittersovy koláže pokládat za umělecká díla. Jaromír Pečírka v recenzi pro deník *Prager Presse* popsal své rozporuplné dojmy z výstavy oscilující mezi nadšením a znevážením. V recenzi pojmenoval efekt běžný jistě dodnes u nejširšího okruhu recipientů Schwittersova díla. Koláže ho zaujaly hravostí a dobře se bavil při zkoumání útržků reality. Použité materiály u něj vyvolávaly osobní vzpomínky a asociace spojené například s romantikou cestování nebo dětskými hrami. Ocenil také celkový estetický prožitek a výtvarný talent autora. Když se však serióznímu výtvarnému kritikovi podařilo odpoutat od emotivního zaujetí exponáty, vyvstaly závažné námitky a pochybnosti, jestli je vůbec možné brát Schwittersovy „slepeniny“ vážně a akceptovat je jako umělecká díla. V závěru recenze nazvané příznačně *Kritik na rozcestí* Pečírka položil otázky: „*Je toto lepení pana Schwitterse uměním? Nebo nanejvýš vybraným duševním sportem?*“⁴⁰⁸ Kladná odpověď na první otázku by zřejmě už byla nemístným znehodnocením pojmu umění.

O mnoho kritičtější recenzent deníku *Prager Tagblatt* Schwittersovi vytýkal mechaničnost, odosobnění a povrchnost, které považoval za vlastnosti zvolené výtvarné techniky a „absurdního materiálu“. I když vytvoření koláže předpokládalo určitou zručnost a cit pro barvy, postrádala podle něj hloubku uměleckého díla, v němž se mají otisknout všechny složky umělcovy osobnosti. Tradiční koncepci uměleckého díla odpovídá také výtka, že kolážím chybí podobně jako ornamentálním pracím autorský rukopis, postrádají zásadní tvůrčí dotyk umělcovy ruky, a tak i souvislost s umělcovým vnitřním životem.⁴⁰⁹ Obdobné argumenty byly v meziválečném období využívány také proti fotografii a při kritice experimentálních výtvarných technik, jako například nanášení barev rozstříkáním přes šablony. Přisuzované charakteristiky, jako odosobnění, využití mechanických postupů a spoléhání se pouze na čistě vizuální efekty, se podle jejich odpůrců neslučovaly s uměleckou tvorbou a náležely do oblasti řemesla nebo uměleckého průmyslu.

Z dochované korespondence mezi Kurtem Schwittersem a tajemníkem Krasoumné jednoty Ströbelem týkající se přípravy výstavy a organizačních záležitostí⁴¹⁰ vyplývá, že německý umělec také velmi stál o uspořádání výstavy v Brně a opakovaně se dotazoval na průběh jednání o repríze. Schwitters o ní zřejmě nakonec začal vyjednávat sám, protože v dopisu z 20. listopadu 1926 požádal, aby po skončení výstavy v Krasoumné jednotě byly všechny exponáty zabaleny a odeslány na adresu Brněnského Devětsilu, na níž bydlel

⁴⁰⁸ Jaromír Pečírka, *Allerhand Kunst, Prager Presse* 7, 1927, č. 8, 9. 1., s. 8.

⁴⁰⁹ F. L., *Rudolfinumausstellung, Prager Tagblatt* 52, 1926, č. 307, 31. 12., s. 6.

⁴¹⁰ Korespondence Kurta Schwitterse s představiteli Krasoumné jednoty z 8. 8. – 20. 11. 1926 (8 dopisů), Archiv Národní galerie v Praze, nezpracovaný fond Krasoumná jednota.

Bedřich Václavěk. Brněnská pobočka Devětsilu se ale od konce roku 1926 potýkala s interními problémy a pozvolna šla k zániku, který potvrdilo hlasování na valné hromadě v červnu 1927. Výstava se v Brně neuskutečnila a Schwitters celý soubor padesáti exponátů z Prahy zahrnul do katalogu velké putovní retrospektivy nazvané Große Merzausstellung 1927. Ta jaře 1927 proběhla ve Wiesbadenu, poté pokračovala do Frankfurtu nad Mohanem, Bochumi, Barmen, Kolína nad Rýnem a pravděpodobně také do Drážďan a Hannoveru (ověřit). Výstava v Praze zájem o Schwittersovo výtvarné dílo pravděpodobně moc nepovzbudila, u české avantgardy se naopak s nástupem intenzivního vlivu francouzského surrealismu vytrácel.⁴¹¹

V polovině třicátých let, kdy pražská avantgarda již plně žila surrealismem a spoluprací s André Bretonem a jeho skupinou, proběhla v Bratislavě a Brně mimořádná pozdní manifestace konstruktivistické avantgardy, již byla velká samostatná výstava Lászlóa Moholy-Nagye (1895–1946). Představení díla mnohostranného umělce, bývalého pedagoga Bauhausu (1923–1928), který se prakticky věnoval malbě, fotografii, filmu, typografii, plastice, výstavnímu designu a scénografii a zabýval se teorií vizuálního umění a architektury, se stalo zároveň nejvýznamnější prezentací konstruktivně geometrické abstrakce v meziválečném Československu. Výstava realizovaná v roce 1935 byla výsledkem přátelských kontaktů a spolupráce Moholy-Nagye s několika veřejně aktivními osobnostmi působícími v Brně a Bratislavě, s architektem, typografem a znalcem avantgardního filmu Františkem Kalivodou, literárním vědcem, kritikem a sociologem umění Bedřichem Václavěkem a ředitelem Školy umeleckých remesiel v Bratislavě, pedagogem Josefem Vydrou. V tomto období Moholy-Nagy hledal uplatnění mimo Německo, kde od roku 1933 nemohl ani vystavovat ani pracovat a kde se útoky na představitele zrušeného Bauhausu staly součástí nacistické kulturní politiky vyžadující zúčtování s tzv. židobolševickou avantgardou. Nejprve pobýval střídavě v Amsterdamu, Londýně a ve Švýcarsku, až se v květnu 1935 usadil v Londýně. Na další cestu se vydal v roce 1937, kdy odjel do Spojených států s pozváním, aby vedl obnovený Bauhaus v Chicagu. V tomto mezidobí měl několik samostatných výstav v západní a střední Evropě, v červnu 1934 ve výstavním sálu skupiny Abstraction Création v Paříži, na konci roku pak ve Stedelijk Museum v Amsterdamu. Následovaly výstavy v Československu v Bratislavě

⁴¹¹ Poslední spoluprací Kurta Schwitterse s pražskou avantgardou tak byly dva večery autorské recitace v květnu 1926 uspořádané v Osvobozeném divadle a premiéra hry *Schattenspiel* v divadle Dada Jiřího Frejky 8. 5. 1927.

a Brně v květnu a červnu 1935 a v Českých Budějovicích v březnu 1936, v lednu 1937 pak první výstava ve Velké Británii v London Gallery.

Spolupráce Lászlóa Moholy-Nagye s českou avantgardou začala o deset let dříve. V roce 1925 jeho teoretické texty poprvé publikoval Bedřich Václavek v časopisu *Pásmo*.⁴¹² V březnu tohoto roku také Moholy-Nagy na pozvání Brněnského Devětsilu přijel poprvé do Československa přednášet. V Brně vystoupil s přednáškou Malířství, fotografie, film nazvanou stejně jako jeho první publikace vydaná v knižní edici Bauhausu v roce 1925.⁴¹³ Mezi třemi oblastmi optické tvorby, o jejichž perspektivách uvažoval, dominovala v této knize fotografie, a také v recenzích a anotacích v českém tisku byla hodnocena jako výjimečná práce o fotografii a filmu. Vztahem malby, fotografie a filmu z hlediska napodobování reality nebo naopak tvorby elementárních optických vztahů, se zabýval v příspěvku pro brněnský mezinárodní sborník *Fronta* z roku 1927.⁴¹⁴ Menší pozornost vzbudila další publikace Lászlóa Moholy-Nagye *Vom Material zu Architektur* (1929), pedagogicky zaměřený soubor textů vztahujících se k základnímu kurzu na Bauhausu, který dříve vedl.⁴¹⁵ Například Karel Teige byl velmi kritický k celkové koncepci a zejména k pasážím o architektuře.

Během pedagogického působení na Bauhausu se László Moholy-Nagy stal jednou z nejvýznamnějších osobností mezinárodní avantgardy, jeho články otiskovaly časopisy německé, maďarské, holandské a později i britské. České meziválečné časopisy uveřejňovaly hlavně jeho úvahy o filmu a fotografii, například *Pásmo*, *ReD*, *Linie*, *Studio*, *Index*, *Měsíc*, *Monat*, *Středisko*, *Ekran*, *Telehor* a *Výtvarná výchova*. Avantgardní časopisy otiskovaly reprodukce jeho obrazů, grafik, plastik, fotomontáží, fotografií a fotogramů, nejčastěji se ale v tisku ve třicátých letech objevovaly filmové záběry *Světlené rekvizity* (*Lichtrequisit einer elektrischen Bühne*, též *Licht-Raum-Modulator*, 1922–1930), která se stala ikonou kinetického umění a experimentálního filmu. Mechanismus kinetické plastiky v pohybu a proměnlivá světelná projekce, kterou plastika generovala v okolním prostoru, se staly hlavním objektem filmové sekvence *Lichtspiel: Schwarz – Weiß – Grau* (*Světelná hra:*

⁴¹² František Kalivoda, L. Moholy-Nagy, přítel Bedřicha Václavka, in: *Index, vzpomínkový sborník Bedřicha Václavka*, Brno, Museum dělnického hnutí Brněnska, 1957, s. 37–38. Více o textech Lászlóa Moholy-Nagye publikovaných v českém tisku, zejména v avantgardních časopisech a v periodikách zaměřených na kinematografii, viz František Kalivoda, *Výstava: László Moholy-Nagy* (kat. výst.), Dům umění města Brna, 1965, s. 7–9.

⁴¹³ László Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*, München, Albert Langen, 1925 (Bauhausbücher; 8). – Idem, *Malerei, Fotografie, Film*, München, Albert Langen, 1927 (2. upravené vydání).

⁴¹⁴ László Moholy-Nagy, *Ismus nebo umění?*, in: *Fronta* (pozn. 394), s. 128–131. Ve sborníku bylo zařazeno 7 reprodukcí Moholy-Nagyových děl (fotogramy, fotomontáže, obraz a plastika z niklu).

⁴¹⁵ László Moholy-Nagy, *Vom Material zu Architektur*, München, Albert Langen, 1929 (Bauhausbücher; 14).

černá – bílá – šedá, 1930). Jednotlivé záběry nebo několik políček filmového pásu otiskly například časopisy *Středisko*, *Měsíc*, *Index*, *Linie*, *Forum*, *Ekran* a *Telehor*, objevily se ale i v tradičněji zaměřených *Volných směrech*,⁴¹⁶ v časopisu Družstevní práce *Žijeme* i ve společenských týdenících. Na Moholy-Nagyovu abstraktní malbu upozornily československé publikum až výstavy v Brně a Bratislavě, kde byla jeho tvorba známější dříve než v Praze díky osobním návštěvám, aktivitám místních přátel a speciálním filmovým projekcím.⁴¹⁷ Zásadní podíl na zprostředkování Moholy-Nagyova díla měl František Kalivoda (1913–1971), brněnský architekt, typograf, propagátor avantgardního filmu a sociální fotografie, externí pedagog Školy umeleckých remesiel v Bratislavě a zdatný levicově orientovaný organizátor.⁴¹⁸ Po uspořádání výstavy v roce 1935 završil prezentaci a propagaci jeho tvorby vydáním jediného dvojčísla časopisu *Telehor* s podtitulem *Mezinárodní časopis pro vizuální kulturu* v únoru 1936.⁴¹⁹ Monotematické zvláštní číslo bylo exkluzivní čtyřjazyčnou antologií Moholy-Nagyových textů v Kalivodově grafické úpravě, s více než šedesáti kvalitními reprodukcemi. Obsahovalo přetištěný dopis od Moholy-Nagye Kalivodovi z června 1934 dopis, tři teoretické texty,⁴²⁰ které měly společné téma světlo v jednotlivých oborech optické tvorby, a filmové libreto *Kuře zůstane kuřetem*, doplnilo je úvodní slovo švýcarského historika architektury Sigfrieda Giediona a doslov Františka Kalivody.

Výstava Lászlóa Moholy-Nagye v Bratislavě se konala ve velkém sále v budově Školy umeleckých remesiel od 2. do 11. května 1935, instaloval ji vedoucí grafického oddělení Zdeněk Rossmann a navrhnul také plakát a leták. **[obr. 58]** Iva Mojžišová při průzkumu archivních dokumentů k činnosti bratislavské školy narazila na událost, kterou

⁴¹⁶ J. Kěr, Černá – bílá – šedá, *Volné směry* 30, 1933–1934, s. 91 (dvě reprodukcce s krátkým komentářem režiséra a filmového publicisty Jana Kučery).

⁴¹⁷ V letech 1933–1934 uspořádal František Kalivoda v Brně několik promítání Moholy-Nagyových filmů a přednášek o jeho filmových experimentech.

⁴¹⁸ Podrobně o různých aktivitách Františka Kalivody viz Zuzana Marhoulová, František Kalivoda – organizátor brněnské avantgardy, *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 89–117. – Markéta Svobodová, František Kalivoda, László Moholy-Nagy and the Left Front in Prague and Brno, *Umění* 62, 2014, č. 2, s. 141–153.

⁴¹⁹ Propagace časopisu *Telehor* s podtitulem *Mezinárodní měsíčník pro optickou kulturu* se objevila již v Kalivodově měsíčníku pro avantgardní fotografii a film *Ekran*, jehož jediné číslo vyšlo 15. 11. 1934. Nový měsíčník měl mít více než 300 spolupracovníků a měl se zaměřovat na mezinárodní avantgardu a věnovat se filmu, fotografii, architektuře, malířství, plastice a „mechanickým uměním“. Propagační leták z roku 1936 oznamoval vydávání časopisu *Telehor: mezinárodní časopis pro vizuální kulturu* šestkrát ročně. Majitelem, vydavatelem, odpovědným redaktorem a autorem grafické úpravy byl František Kalivoda. Z velkolepého projektu ale realizoval pouze první dvojčíslu vydané v 28. 2. 1936. Podrobně o jeho vzniku viz Klemens Gruber – Oliver A. I. Botar (edd.), *Telehor, L. Moholy-Nagy: Kommentarband / Commentary & translations*, Zürich, Lars Müller Publishers, 2013.

⁴²⁰ László Moholy-Nagy, *Od pigmentu ke světlu (1923–1926)*, s. 60–66, *Fotografie, objektivní forma vidění naší doby (1932)*, s. 68–81, *Problémy nového filmu (1928–1930)*, dodatek 1935, s. 86–104.

bychom mohli chápat jako specifický, protiprávní akt recepce současného umění. Z desetidenní výstavy byla odcizena abstraktní malba na trolitu *tp 4* (1930). **[obr. 59]** Vyšetřování místní policie bylo bezúspěšné, nakonec se však obraz po několika měsících našel zapomenutý pod sedadlem v tramvaji a byl navrácen autorovi.⁴²¹ O události otiskl zprávu deník *Slovenská politika*: „*Už sa i moderné umenie kradne! [...] ukradnutý bol obraz, abstraktná kompozícia, v cene 1600 Kč. Tak máme už i umeniamilovných zlodejov!*“⁴²² Zvláštější, než sama krádež je náhodné nalezení obrazu, o němž ale nemáme žádné informace. O důvodech můžeme jen fabulovat, můžeme si také položit čistě teoretickou otázku, kdo mimo úzký okruh poučených recipientů by byl v roce 1935 schopen identifikovat desku z plastu s geometrickou kompozicí a převažujícím modrým nátěrem jako umělecké dílo?

Nejvíce dokumentů se zachovalo k výstavě v brněnském Künstlerhausu⁴²³ konané od 1. do 16. června 1935. V pozůstatostech Lászlóa Moholy-Nagye a Františka Kalivody jsou uloženy fotografie instalace **[obr. 60–62]**, seznam exponátů a související korespondence.⁴²⁴ Další informace obsahuje katalog vzpomínkové výstavy, kterou Kalivoda připravil v roce 1965 pro Dům pánů z Kunštátu v Brně z Moholy-Nagyových děl a dokumentárních materiálů ze své sbírky. Zařadil do něj i kompletní seznam exponátů z roku 1935 obsahující 150 položek z období 1921–1935 – malby na plátně, aluminiu, celuloиду, galalitu, neolitu, silberitu, trolitu, akvarely, kresby, fotografie, fotogramy, fotomontáže, grafiky, dokumentaci ke *Světelné rekvizitě*, typografické práce, fotografie scénografických projektů a architektonického řešení výstav.⁴²⁵ František Kalivoda meziválečnou výstavu také nainstaloval, navrhnul pozvánku **[obr. 63]** a plakát a připravil přednášku s promítáním Moholy-Nagyových experimentálních filmů v brněnském kině Lucerna. Úvodní slovo na vernisáži pronesl Bedřich Václavek, který sice prošel vývojem od členství Devětsilu a zájmu o avantgardní umění k marxistické literární vědě a vlastní koncepci socialistického realismu

⁴²¹ Mojžišová (pozn. 332), *Škola moderného videnia: Bratislavská ŠUR 1928–1939*, s. 134.

⁴²² Už sa i moderné umenie kradne!, *Slovenská politika* 16, 1935, č. 111, 12. 5., s. 4.

⁴²³ Künstlerhaus v Brně byl výstavní síní moravského spolku Mährischer Kunstverein, v meziválečném období jedním z center německo-českého umění. Kromě německo-českých spolků a umělců zde také často vystavovali němečtí a rakouští malíři. Výstava Lászlóa Moholy-Nagye se zcela vymykala obvyklému výstavnímu programu. V roce 1935 jí předcházela například výstava krajináře Františka B. Zvěřiny (1835–1908) a výstava spolku Verein deutscher Malerinnen Prag s připomínkou díla Hermine Laukota (1853–1931), po ní následovala výstava brněnské Skupiny výtvarných umělců a výstava rakouské krajinářky Tiny Blau-Lang (1845–1916). Abstraktní malby v Brně vystavil na jaře 1935 František Foltýn (Fr. Foltýn, J. Jelínek, V. Tittelbach, Uměleckoprůmyslové museum, Brno, 22. 4. – 6. 5. 1935).

⁴²⁴ Osobní fond Františka Kalivody v Oddělení architektury Muzea města Brna, dokumentace v majetku dědiců Lászlóa Moholy-Nagye v Ann Arbor.

⁴²⁵ František Kalivoda, *Výstava: László Moholy-Nagy* (kat. výst.), Dům umění města Brna, 1965, s. 10–12.

vypracované ve třicátých letech, ale Moholy-Nagyovo dílo stále akceptoval jakožto experiment: „*Vedle přehlídky díla významné umělecké osobnosti bude to i – řídka u nás – příležitost shlédnouti dnešní experimentální úsilí výtvarné vůbec.*“⁴²⁶

Výstavě dominovaly abstraktní malby a fotogramy, z nichž některé Moholy-Nagy zvětšil do formátu obrazu, jak je patrné z fotografií instalace ve velkém sálu.⁴²⁷ Dopis Moholy-Nagye Kalivodovi z června 1934 otištěný v *Telehoru*⁴²⁸ obsahuje vysvětlení, proč umělec, který tvůrčím způsobem využíval možnosti nové techniky a věnoval se fotografii, filmu a světelným experimentům, stále ještě maloval a vystavoval obrazy. V teoretických textech předpokládal postupnou dematerializaci a nahrazení manuální malby pigmenty novými metodami práce se světelnými zdroji a budoucnost umění spatřoval ve světelných projekcích.⁴²⁹ Pro volný prostor plánoval světelnou architekturu a světelné projekce na mraky a mlhu, pro uzavřený prostor vícenásobné filmové projekce, reflektorické světelné hry a světelné fresky. Velké úsilí ho stálo jen uskutečnění počátečních experimentů – konstrukce *Světelné rekvizity* (1922–1930), přístroje demonstujícího světelně kinetické jevy, a experimentálních filmů. Realizování dalších nákladných projektů nové optické tvorby podle něj neznemožňovaly jen materiální podmínky, ale i absence kolektivu potenciálních recipientů: „*zůstává dále ochromující nesnáze předvádění, demonstrace. Sotva existuje místo, kde by se vytvořené mohlo zpřístupnit veřejnosti, uskutečněný sen je dán na led a leží tam tak dlouho, až se vypaří v bezvýznamnosti své izolace. Je nesmírně těžké bojovat o realizaci těchto plánů, nemůže-li za výsledky – většinou z neznalosti – spolubojovat žádné obecnstvo.*“⁴³⁰

Moholy-Nagy tedy zůstal u abstraktní malby jako u základní statické techniky optické tvorby, obzvláště se věnoval využití podkladů z různých druhů plastu umožňujícím nové světelné efekty. Také fotogramy, které začal vytvářet již na podzim roku 1922 v Berlíně, chápal jako snadno dostupnou metodu elementární práce se světlem a prostředek zkoumání zásad optické tvorby. V korespondenci s Kalivodou týkající se přípravy *Telehoru* se dochoval fragment dopisu, v němž Moholy-Nagy zdůraznil, že mu velmi záleží na tom,

⁴²⁶ bv. [Bedřich Václavek], Výstava prací L. Moholy-Nagyho, *Index 7*, 1935, č. 2, s. 14.

⁴²⁷ Autoři soupisu fotogramů Lászlóa Moholy-Nagye identifikovali 7 zvětšenin fotogramů z výstavy v Brně (originály z let 1922–1928, v soupisu označené jako fgm 15, fgm 80A, fgm 164, fgm 185, fgm 186, fgm 221, fgm 264), Renate Heyne – Floris M. Neusüss (edd.), *Moholy-Nagy: Photograms: Catalogue raisonné*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009, s. 215, 226–227. Dále můžeme předpokládat, že byly vystaveny fotogramy reprodukováné na plakátu k výstavě: fgm 59, fgm 120.

⁴²⁸ László Moholy-Nagy, Milý Kalivodo, *Telehor 1*, 1936, č. 1–2, s. 55–60.

⁴²⁹ V českém tisku byly tyto úvahy poprvé zveřejněny v roce 1925 jako ukázky z připravované knihy *Malerei, Photographie, Film*, viz László Moholy-Nagy, *Von der Pigmentmalerei bis zur reflektorisch geworfenen farbigen Lichtgestaltung*, *Pásmo 1*, 1924–1925, č. 7–8, s. 9–11.

⁴³⁰ *Ibidem*, s. 57.

aby v připravovaném vydání časopisu bylo jasně uvedeno, že abstraktní malba je jen prvním prozatímním krokem k rozvoji práce se světelnými projekcemi, která bude zásadní v budoucnosti.⁴³¹ Kalivoda se držel tohoto přání v doslovu parafrázoval jeho věty: „Šlo mnohem více o to, aby z Moholyho práce byla vyňata nezbytná speciální otázka: problém světla, který – usnadněn novými technickými možnostmi – bude nepochybně tvořiti dominující umělecký problém příštích desetiletí, pravděpodobně století. [...] naším cílem musí býti poznání světla v jeho synthetických souvislostech. Celé abstraktní malířství je jen prvním krokem k těmto cílům a jen stálý pochod kupředu ve světelné tvorbě ospravedlní tyto výsledky.“⁴³² V doslovu Kalivoda také označil účel abstraktního malířství jako pedagogickou pomůcku připravující umělce i recipienty na budoucí světelnou tvorbu. Koncept publikace později v souladu se svým osobním zájmem charakterizoval jako „dokumentaci vývoje abstraktního malířství přes fotogram a fotografii k filmu a o určení vývojové cesty budoucího filmu abstraktního.“⁴³³

Moholy-Nagyova teorie i tvorba výrazně ovlivnily Kalivodovo chápání vývoje moderního umění, jak je zřejmé z jeho teoretických textů.⁴³⁴ Z mladého brněnského architekta se tak ve třicátých letech stal propagátor abstraktního umění. Jehož současnou statickou formu považoval za východisko budoucí dynamické: „Před námi leží nesmírné, dosud nevyčerpané a nedohodnocené bohatství abstraktních děl z posledních desetiletí [...]. Všechny tyto malby a kresby jsou v přeneseném smyslu studii nepřehledné řady abstraktních filmů a pohybových barevných světelných her. Ano, můžeme je považovati přímo za návrhy statických fází abstraktních filmů a pohybových barevných světelných her.“⁴³⁵ Kalivoda se kromě mnoha organizačních a publikačních aktivit věnoval také vlastní volné abstraktní tvorbě, jak upozornila Markéta Svobodová.⁴³⁶ [obr. 64] Podle popisků u reprodukcí doprovázejících Kalivodův článek o tendencích a perspektivách optofonetiky otištěný v časopisu *Výtvarná výchova* v ledna 1938 zřejmě vlastnil také pozoruhodnou sbírku abstraktního umění,⁴³⁷ která vznikala pravděpodobně z darů od umělců. Patřily do ní

⁴³¹ Markéta Svobodová, „Mein lieber Ka“: Letters from László Moholy-Nagy to František Kalivoda, 1933–1946, *Umění* 62, 2014, č. 2, s. 154–160, cit. s. 157.

⁴³² František Kalivoda, Doslov, *Telehor* 1, 1936, č. 1–2, s. 111.

⁴³³ František Kalivoda, Fotografie pro telehor, *Linie* 5, 1935–1936, č. 8, s. 60.

⁴³⁴ Např. Kalivoda (pozn. 432). – Idem, Nové podněty pro optofonetickou tvorbu, *Výtvarná výchova* 4, 1937–1938, č. 2, s. 1–45. – Idem, [Úvod], in: Zdeněk Pešánek, *Kinetismus: Kinetika ve výtvarnictví – barevná hudba*, Praha, Česká grafická unie, 1941, s. 5–8.

⁴³⁵ Kalivoda, Nové podněty pro optofonetickou tvorbu (pozn. 434), s. 6–7. K významným osobnostem abstraktního umění zařadil Františka Foltýna a jako jeden z příkladů obrazů vhodných jako základ pro filmovou realizaci reprodukoval jeho obraz *Kompozice* (kolem roku 1933, dnes Národní galerie v Praze).

⁴³⁶ Svobodová (pozn. 418), zvl. s. 151.

⁴³⁷ *Výtvarná výchova* 4, 1937–1938, č. 2, s. 3, 10, 11 a barevná obraz. příloha.

díla Lászlóa Moholy-Nagye, minimálně dva fotogramy⁴³⁸ a obrazy *al 3* (1933–1934, dnes IVAM, Institut Valencià d'Art Modern)⁴³⁹ a *La Sarraz* (1935).⁴⁴⁰ [obr. 65–67] Druhý z obrazů s věnováním „für Kalivoda“ byl upomínkou na letní pobyt na zámku v La Sarraz u Lausanne u švýcarské mecenášky, sběratelky současného umění a hostitelky umělců a představitelů mezinárodní avantgardy Héléne de Mandrot, která je v tiráži *Telehoru* uvedena jako spolupracovnice. V srpnu roku 1935 hostila kromě Moholy-Nagye a Kalivody také Maxe Ernsta, Waltera Gropia, Xantiho Schawinského, Györgye Kepese, Sigfrieda Giediona, Wenera Hartmanna, Géu Augsbourga a Alexis-Louise Roche.⁴⁴¹ V Kalivodově sbírce se nacházela ještě litografie Friedricha Vordemberge-Gildewarta podle geometrické malby *Komposition Nr. 79* (1934) [obr. 68] a obraz Williho Baumeistera *Horizontal-abstrakt* (1937, dnes Galerie Valentien, Stuttgart) [obr. 69] Soupis Baumeisterova díla uvádí, že kvaš je opatřen vlastnoručním věnováním: „zur Erinnerung an La Sarraz 1937 Willi Baumeister“, přičemž jméno obdarovaného někdo později odstranil.⁴⁴² Bezpochyby jím byl František Kalivoda, protože se s Willim Baumeisterem, Oskarem Schlemmerem, Friedrichem Vordemberge-Gildewartem, Paulem Citroenem a dalšími umělci poznal během dalšího letního pobytu v La Sarraz v červenci 1937.

Podstatnou část publikovaných recenzí výstavy Lászlóa Moholy-Nagye v Brně tvoří informativní výklad o oborech, jimž se věnoval, o moderních materiálech a méně známých technikách, ale také pokusy o vysvětlení principů abstraktního obrazu. Recenzenty nejvíce zaujaly malby, fotografie a fotogramy, u některých si výstava vysloužila příznivé hodnocení.⁴⁴³ Přes respekt k autorovi ale vyjadřovali námitky ke strohosti racionálního konstruktivismu, který v zásadě považovali buď za málo umělecký nebo zcela neumělecký, jako například Albert Kotal: „Jakýkoliv vztah ke smyslové skutečnosti je vymýcen. Z primárních abstraktních prvků je budován prostor a vše osobní je z výtvarného projevu odstraněno. Úplná bezpředmětnost je znakem tohoto hnutí, jež nemá možnosti vývoje. Citová

⁴³⁸ V soupisu fotogramů jsou uvedeny jako fgm 85A (dnes soukromá sbírka v New Yorku) a fgm 305 (nedochováno), viz Heyne – Neusüss (pozn. 427).

⁴³⁹ V dopisu z 13. 11. 1935 Moholy-Nagy uvedl, že tento obraz je dar Kalivodovi za obětavou práci při přípravě časopisu *Telehor*. Viz Svobodová (pozn. 431), s. 157.

⁴⁴⁰ Barevná reprodukce malby temperou *La Sarraz* (1935) viz *Telehor* 1, 1936, č. 1–2, s. 76.

⁴⁴¹ Sigfried Giedion, *La Maison des Artistes, Index 7*, 1935, č. 9, s. 105–106.

⁴⁴² WVZ 0656, <https://werkverzeichnis.willi-baumeister.org/werk/horizontal-abstrakt>, vyhledáno 1. 9. 2020.

⁴⁴³ jbs [Jaroslav B. Svrček], Obrazy a fotografie Moholy-Nagyho, *Lidové noviny* 43, 1935, č. 296, 13. 6., s. 4. – Eugen Dostál, František Povolný, Fotografie Moholy-Nagyho, *Lidové noviny* 43, 1935, č. 296, 13. 6., s. 4. – Jaroslav Kopa, Výtvarník konstruktivista: L. Moholy-Nagy, *Moravské noviny* 56, 1935, č. 137, 13. 6., s. 4. – Jaroslav Kopa, Výstava L. Moholy-Nagyho v brněnském Künstlerhausu, *Moravské slovo* 3, 1935, č. 126, 15. 6., s. 5. – Alfred Wosyka, Ausstellung Moholy-Nagy im Künstlerhaus, *Morgenpost* 70, 1935, č. 14, 18. 6., s. 3. – al. [Albert Kotal], Brněnské výstavy, *Index 7*, 1935, č. 4, s. 42.

stránka tvorby vychází na prázdno. Výsledkem je výtvarná chudoba, nedostatek výtvarných hodnot.“⁴⁴⁴ Objevuje se i obvyklé ztotožnění abstraktního obrazu s ornamentem, v diferencovanější podobě například u Jaroslava B. Svrčka, který výstavu označil za zajímavou: „Tyto abstraktní konstrukce, počítající s emocionálností barvy a čistotou geometrických tvarů a jejich vztahu jako s jedinými konstitutivními prvky, nemají však schopnosti zprostředkovati v takové bezprostřednosti a síle umělecký zážitek, jak lze dosáhnouti v hudbě tóny. Obrazy Moholy-Nagyho tvoří jakousi novou formu geometrického ornamentu uplatněného hodně v moderní typografii.“⁴⁴⁵ Svrček uznával umělcovu malířskou kulturu a nalézal její uplatnění i ve fotogramech, které posuzoval i přes jejich působivost s výhradami: „fotografické básně, kde tvůrčí fantasmii se otvírají netušené nové pohledy a možnosti. Avšak i tady technická stránka fotogramů a chladný konstruktivismus Moholy-Nagyho je nad složkami invenčními a básnivými.“⁴⁴⁶ Podobně se k fotogramům již o něco dříve vyjádřil Jaromír Funke, podle něj se práce strohého konstruktivisty Moholy-Nagye kvalitou nemohly vyrovnat poetickým fantastickým vizím Mana Raye.⁴⁴⁷ Ani u devětsílské avantgardy fotografické práce Moholy-Nagye z dvacátých let nikdy nezbuzovaly takové nadšení jako fotogramy Mana Raye, které Karel Teige horlivě propagoval od roku 1922 jako fotografickou optickou poesii s takřka magickým působením.

Podle některých zmínek v tisku se měla výstava Lászlóa Moholy-Nagye uskutečnit v roce 1936 také v Praze, o snaze o prezentaci v hlavním městě u mezinárodně uznávaného umělce nemusíme pochybovat. Nejkonkrétnější zprávu otiskly na začátku roku *Lidové noviny*: „Uměleckoprůmyslové museum v Praze uspořádá v únoru již delší dobu chystanou výstavu fotografií, kreseb a maleb maďarského, popařížštělého výtvarníka a avantgardisty moderní fotografie Moholy Nagy. Výstava soustředí materiál z mnohaleté práce a bude tak prvou zevrubnou retrospektivou díla výtvarníka, který v mnoha směrech určoval novou estetiku fotografie.“⁴⁴⁸ O plánované výstavě svědčí také poznámka v dopisu Lászlóa Moholy-Nagye Františku Kalivodovi ze 13. listopadu 1935, v němž ho požádal, aby pro výstavu v Praze nechal vyměnit rámy u obrazů na kovové podložce.⁴⁴⁹ Žádné další okolnosti nejsou zatím známy a důvody, proč se tato výjimečná výstava v Praze nekonala by mohl v budoucnosti odhalit další archivní průzkum. Poslední zastávkou výstavy Moholy-Nagye

⁴⁴⁴ Kutal (pozn. 443).

⁴⁴⁵ Svrček (pozn. 443).

⁴⁴⁶ Ibidem.

⁴⁴⁷ Jaromír Funke, *Moholy-Nagy, Žijeme* 1, 1931–1932, č. 3, s. 82–83.

⁴⁴⁸ Výstava fotografií a kreseb Moholy Nagy v Praze, *Lidové noviny* 44, 1936, č. 1, 1. 1., s. 10.

⁴⁴⁹ Svobodová (pozn. 431), s. 157.

v Československu tak byly České Budějovice, kde ji uspořádala skupina Linie v Ústavu pro zvelebování živností od 15. do 29. března 1936. V dalších sálech současně probíhala přehlídka tvorby členů fotografické sekce Fotolinie, výstavy surrealistických fotografií a koláží Jindřicha Štyrského a výstavy experimentů brněnské Fotoskupiny pěti. Pořadatelé neváhali vedle konstruktivismu představit surrealismus a vedle umění evropské úrovně prezentovat regionální kulturu.

Linie dlouhodobě spolupracovala s ústředím brněnské avantgardy a zřejmě díky osobnímu kontaktu Josefa Bartušky s Bedřichem Václavkem mohla uskutečnit svůj nejvýznamnější a nejodvážnější výstavní počín. Pozvánka na výstavu, jejíž organizace se ujal Josef Bartuška, ohlašovala: „*vystavuje l. moholy-nagy. mezinárodní fotografie. fotogram, fotomontáž, fotoplastika, obrazy na plátně, aluminii, silberitu, galalitu, neolitu, trolitu, celluloidu, akvarely, kresby, scénické práce, typografie aj. mimoto vystavují soubory fotografií a montáží j. štýrský (praha) fotoskupina pěti f 5 (brno) a fotolinie (č. budějovice).*“⁴⁵⁰ Podle vzpomínek Karla Valtera byla výstava pro místní publikum nevídanou událostí, zároveň však také sotva přijatelnou. Běžné návštěvníky pobuřovala, i přes několikaleté úsilí členů Linie o propagaci současného umění na Českobudějovicku na takovou výstavu ještě nebyli připraveni.⁴⁵¹ Ani v samotné Linii s širokou členskou základnou a heterogenním stylovým zaměřením nebyla abstrakce všemi akceptovaná. Členy skupiny pravděpodobně nejvíce mohly oslovit Moholy-Nagyovy fotografie a fotogramy, které nejvíce souzněly se zaměřením Fotolinie. Emil Pitter uzavřel svůj vysvětlující komentář k výstavě s pochybami: „*Ale posud snad jen na vyvolené dovede přímo působit abstraktní krása tvarů a barev.*“⁴⁵²

K recepci díla Vasilije Kandinského (1866–1944), jehož jméno v německojazyčném prostředí fungovalo téměř jako synonymum pro abstraktní umění, docházelo v meziválečném Československu převážně prostřednictvím zahraničních časopisů a publikací o současném umění, německých vydaných do roku 1933 a francouzských ze třicátých let. Mezi umělci a odbornou veřejností byly známé Kandinského knihy *Über das Geistige in der Kunst* (1912) a *Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (1926). Český překlad osmé kapitoly z předválečného teoretického spisu předpovídajícího zduchovnění umění otiskl v roce 1938 časopis Jednoty umělců

⁴⁵⁰ *Linie* 5, 1935–1936, č. 7, s. 49.

⁴⁵¹ Karel Valter, *Linie: Vzpomínky na českobudějovickou avantgardní uměleckou skupinu a lidi kolem ní*, České Budějovice, Jihočeské nakladatelství, 1980, s. 70–71.

⁴⁵² ep [Emil Pitter], Moholy-Nagy. Výstava obrazů a fotografií, *Linie* 5, 1935–1936, č. 8, s. 59–60, cit. s. 60.

výtvarných *Dílo*.⁴⁵³ Vydání druhé publikace v edici Bauhausbücher, v níž se Kandinskij pokusil analyzováním výtvarných prvků o vytvoření základů nové uměnovědy, bylo oznámeno anotacemi i v českém tisku. Tato knižní řada (1925–1930), již koncipovali Walter Gropius a László Moholy-Nagy, byla v Československu pozorně sledována, stejně jako ostatní publikační, pedagogické a výstavní aktivity Bauhausu. Nejdelším textem o abstraktní tvorbě Vasilije Kandinského publikovaným v meziválečném Československu, který se zatím podařilo dohledat, je článek Paula Westheima, německého kritika, sběratele a vydavatele časopisu *Das Kunstblatt*, publikovaný k šedesátým narozeninám umělce v deníku *Prager Presse* 5. října 1926. Přestože ho napsal k životnímu jubileu, Westheim se vyjádřil nadmíru kriticky k „romantickému subjektivismu“ Kandinského rané abstraktní malby, zároveň ale poznamenal, že Kandinskij našťestí subjektivismus samoúčelných forem překonal během působení na Bauhausu.⁴⁵⁴

Kandinského abstraktní obrazy, kresby a grafiky si nejpravděpodobněji mohli prohlédnout návštěvníci Berlína nebo Drážďan, kde v letech 1921–1932 nejčastěji vystavoval. Kandinského abstraktní malby byly také součástí stálých expozicí moderního umění ve Státní obrazárně v Drážďanech a v budově Kronprinzenpalais v Berlíně, kde sídlilo tzv. Nové oddělení Národní galerie včetně expozice žijících umělců.⁴⁵⁵ František Kovárna v roce 1930 napsal zprávu o poučné návštěvě státních sbírek v Drážďanech pro *Volné směry*. Nejvíce se v ní věnoval porovnání francouzského a německého malířství 19. století a jen letmo zmínil německé expresionisty a malby Oskara Kokoschky, Paula Kleea, Karla Hofera, Maxe Beckmann, Otty Dixe a Vasilije Kandinského. Stručně komentoval Kandinského obraz *Einige Kreise* (1926, dnes Solomon R. Guggenheim Museum): „zde se malíř ani jednou nohou nedotýká země, vstoupil na nebesa, ale touto cestou promění se obraz v tapetu nebo předsádku.“⁴⁵⁶ Pro drážďanskou státní galerii ho zakoupilo sdružení přátel Patronatsverein z velké mezinárodní výstavy Internationale

⁴⁵³ Vasilij Kandinskij, Umělecké dílo a umělec, *Dílo* 29, 1938–1939, č. 3, s. 86–88. Tento časopis již dříve otiskl vzpomínky člena Jednoty umělců výtvarných Ludvíka Kuby na studium na soukromé malířské škole Antona Ažběho v Mnichově. Zde se seznámil s Kandinským, který u Ažběho studoval v letech 1897–1899. Viz Ludvík Kuba, Zaslá paleta: Rusové, *Dílo* 25, 1933–1934, č. 5–6, s. 74–76.

⁴⁵⁴ Paul Westheim, Gegenstandslose Kunst: Zum 60. Geburtstag von Kandinsky, *Prager Presse* 6, 1926, č. 237, 5. 10., s. 6.

⁴⁵⁵ Kandinského abstraktní malby a práce na papíře byly získány i do dalších veřejných sbírek ve Výmarské republice, např. do Anhaltische Gemäldegalerie v Dessau, Folkwang-Museum Essen, Städtisches Museum für Kunst und Kunstgewerbe v Halle, Provinzialmuseum Hannover, Städtische Kunsthalle Mannheim, Ruhmeshalle Barmen. Podrobně viz Magdalena Droste, Arbeiten Kandinskys in deutschen Museen bis 1937, in: Peter Hahn (ed.), *Kandinsky: Russische Zeit und Bauhausjahre 1915–1933* (kat. výst.), Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin, 1984, s. 406–407.

⁴⁵⁶ -rna [František Kovárna], Poznámka z Drážďan, *Volné směry* 27, 1929–1930, s. 139–141, cit. 140.

Kunstaussstellung Dresden v roce 1926. O umístění malby v expozici v rozmezí let 1926–1933 se nedochovaly žádné písemné doklady, kromě zmínek o neuspokojivé instalaci v Kandinského korespondenci z roku 1927 a osobních svědectví. Osud obrazu je zdokumentován až od srpna 1937, kdy byl zabaven, převezen do Berlína a poté zařazen do denunciační putovní výstavy navazující v roce 1938 na mnichovskou přehlídku Entartete Kunst. Vystavená díla bylo možné v průběhu výstavy odkoupit a obraz se tak dochoval díky prodeji do zahraničí.⁴⁵⁷

Kandinského abstraktní díla vytvořená do roku 1921 než opustil Moskvu, mohli vidět účastníci delegací a studijních cest do Sovětského svazu ve dvacátých letech. Během nich zájemci o výtvarné umění měli možnost spatřit výsledky porevoluční reformy muzeí, které ovšem již ve druhé polovině dvacátých začaly podléhat změnám ve státní kulturní politice. Mohli navštívit expozice sovětské avantgardy v nových státních muzeích řízených umělci, zejména nejvýznamnější z nich – Muzeum malířské kultury (Музей живописной культуры) v Moskvě, v roce 1924 začleněné do Tret'jakovské galerie, a Muzeum umělecké kultury (Музей художественной культуры) v Petrohradě, přesunutě v roce 1926 do Ruského muzea.⁴⁵⁸ Okrajovou zmínku o Kandinského tvorbě a účast na reorganizaci kulturního života obvykle obsahovaly publikace o kultuře a umění v Sovětském svazu, například od Karla Teigehe nebo Otakara Mrkvičky,⁴⁵⁹ které sloužily vedle avantgardních časopisů jako jeden z mála zdrojů informací o výtvarném umění ruské avantgardy. Kromě přehledu vývoje moderního umění zahrnovaly i výklad o kubofuturismu, suprematismu a konstruktivismu doplněný reprodukcemi.

Jedinečnou příležitostí k osobnímu setkání s ruským avantgardním uměním v západní Evropě byly od poloviny října do konce roku 1922 tři sály vyhrazené pro kubofuturismus, suprematismus, konstruktivismus na výstavě Erste Russische

⁴⁵⁷ Thomas Rudert, Wassily Kandinskys Gemälde „Einige Kreise“ in Dresden (1926–1937), *Dresdener Kunstblätter* 63, 2019, č. 1, s. 33–41. Obraz z putovní výstavy zakoupil v únoru 1939 Hildebrand Gurlitt a obratem ho prodal galerii Gutekunst & Klipstein v Bernu. Obraz zakrátko vydražil sběratel Solomon R. Guggenheim, jenž v roce 1937 založil vlastní nadaci a v roce 1939 v New Yorku otevřel muzeum abstraktního umění Museum of Non-Objective Painting. V roce 1941 Kandinského malbu daroval do sbírek muzea.

⁴⁵⁸ Viz např. Karel Teige, Umělecké výstavy a obrazárny v Moskvě a Leningradě, *Stavba* 5, 1926–1927, č. 3, s. 39–48. Teige navštívil Moskvu a Leningrad v září 1925 s delegací Společnosti pro hospodářské a kulturní styky s SSSR.

⁴⁵⁹ Karel Teige, Dnešní výtvarná práce sovětského Ruska, in: Bohumil Mathesius et al., *SSSR: Úvahy, kritiky, poznámky: kniha delegace Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s Novým Ruskem*, Praha, Čin, 1926, s. 119–179. – Idem, *Sovětská kultura*, Praha, Odeon, 1928. – Otakar Mrkvička, Výtvarnictví v SSSR, in: Zdeněk Nejedlý et al., *Sovětský svaz – umění: literatura, divadlo, výtvarnictví, film, vývoj sovětské architektury, hudba*, Praha, Pavel Prokop, 1936, s. 163–196. (Kniha byla součástí edice připravené Společností pro hospodářské a kulturní styky s SSSR, která měla přiblížit čtenářům život v Sovětském svazu.)

Kunstaussstellung v Galerie van Diemen v Berlíně.⁴⁶⁰ Rozsáhlou oficiální výstavu ruského moderního umění od roku 1905 do současnosti připravili David Šterenberg, Nathan Altman a Naum Gabo a uspořádal ji Lidový komisariát pro vzdělání (Narkompros) při příležitosti obnovení diplomatických styků mezi Sovětským Ruskem a Výmarskou republikou. Repríza proběhla na jaře 1923 ve Stedelijk Museum v Amsterdamu a podle zprávy Ela Lisického napsané pro časopis *Stavba* organizátoři plánovali dalších reprízy ve Francii a Spojených státech. Uvedl také, že v nejbližší době, má být výstava přenesena do Prahy.⁴⁶¹ Není známo, jestli bylo zahájeno oficiální jednání o výstavě, nebo jestli šlo jen o přání Ela Lisického nebo české avantgardy.

V Praze byla v meziválečném období vystavena zřejmě jen jedna Kandinského abstraktní malba. Stalo se tak na podzim roku 1937 v Galerii dr. Feigla na Masarykově nábřeží, již provozoval Hugo Feigl v letech 1931–1939. Tehdy se stal jedním z nejvýznamnějších galeristů v Praze, v roce 1931 patřil k zakladatelům ambiciózní Galerie Evropa v paláci Dunaj na Národní třídě, která měla v programu přivážet do Prahy prvotřídní zahraniční moderní a současné umění a propagovat československé umění v zahraničí.⁴⁶² Lepší dostupnost francouzského umění pro pražské publikum měla zajistit spolupráce s galeristou a sběratelem Alfredem Flechtheimem, jenž díky obchodnímu partnerství s Danielem-Henrym Kahnweilerem úspěšně působil jako prostředník mezi pařížskou uměleckou scénou a německým publikem ve svých pobočkách v Berlíně, Frankfurtu a Kolíně nad Rýnem. Zároveň je pravděpodobné, že Flechtheim by býval zprostředkoval také díla těch německých umělců, s nimiž byl dlouhodobě v kontaktu. V roce 1931 v Berlíně uspořádal například výstavy Oskara Schlemmera, Vasilije Kandinského,⁴⁶³ Karla Hofera a Paula Kleea. Galerie Evropa, otevřená 31. ledna 1931 výběrem pozdního díla z pozůstalosti Augusta Renoira, však po třech výstavách v červnu téhož roku ukončila činnost.

Hugo Feigl uspořádal v říjnu 1937 výstavu Němečtí expresionisté: olejomalby, akvarely a kresby (z majetku drážďanského sběratele), na níž byli zastoupeni Max

⁴⁶⁰ Abstraktní umění a konstruktivismus zastupovali Nathan Altman, Naum Gabo, Karl Ioganson, Vasilij Kandinskij, El Lisickij, Kazimir Malevič, Kazimir Medunckij, Ljubov Popova, Alexander Rodčenko, David Šterenberg, Vladimir Šterenberg a Vladimir Tatlin.

⁴⁶¹ El Lisickij, Výstava ruského umění v zahraničí, *Stavba* 2, 1923, č. 2, s. 15.

⁴⁶² Viz např. -rna [František Kovárna], Galerie Evropa, *Večerník Práva lidu* 40, 1931, č. 35, 12. 2., s. 4. – Bohumil Markalous, Nový výstavní podnik v Praze: Galerie Evropa, *Pestrý týden* 6, 1931, č. 3, 17. 1., s. 5. – Galerie Evropa [odpověď Bohumila Markalouse redakci], *Prospekt* 1, 1930–1931, č. 4, s. 4.

⁴⁶³ Reprodukci obrazu *Spitzen im Bogen* (1927) ze sbírky Idy Bienert v Drážďanech, v popisku označenou jako exponát z výstavy Vasilije Kandinského v galerii Alfreda Flechtheim v Berlíně v únoru 1931, otiskly *Volné směry* 28, 1930–1931, s. 146.

Beckmann, Lovis Corinth, Otto Dix, Otto Griebel, Erich Heckel, Karl Hofer, Vasilij Kandinskij, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Käthe Kollwitz, Georg Muche, Emil Nolde, Max Pechstein, Karl Schmidt-Rottluff, Oskar Schlemmer. Prodejní soubor 42 maleb, akvarelů a kreseb do Prahy zapůjčil drážďanský právník a sběratel současného německého umění Fritz Salo Glaser.⁴⁶⁴ S ohledem na židovský původ ale jeho jméno nebylo během výstavy v Praze nikde uváděno. Glaser od roku 1933 musel čelit stupňujícím se nacistickým represím a po zákazu výkonu povolání začal uměleckou sbírku postupně rozprodávat, aby zajistil obživu pro svoji rodinu. Ovšem i prodej uměleckých děl spadajících do kategorie zvrhlého umění byl pro židovského sběratele riskantním podnikem, za nějž hrozily tvrdé tresty. V prosinci 1938 navíc v Německu vešlo v platnost nařízení zakazující židovskému obyvatelstvu prodej vlastního majetku musel. Glaser přesto musel pokračovat ve zpeněžování své sbírky i proto, aby dokázal uhradit zvláštní daň uvalenou na židovský majetek.⁴⁶⁵ V roce 1937 zřejmě v nouzi doufal i v odbyt v Praze, v nejbližším demokratickém kulturním a hospodářském centru.

Vasilij Kandinskij byl na výstavě v Galerii dr. Feigla zastoupen obrazem *Gelbe Begleitung* (1924, dnes Solomon R. Guggenheim Museum) [obr. 70] a dvěma zatím neidentifikovanými akvarely z roku 1917 a 1918 (kat. č. 22, 23). Malbu Fritz Glaser zakoupil v roce 1926 na Kandinského jubilejní výstavě k šedesátým narozeninám v drážďanské galerii Ernst Arnold, v Praze však nového kupce v roce 1937 nenašel. Obraz *Gelbe Begleitung* nakonec v roce 1939 získal Solomon R. Guggenheim.⁴⁶⁶ Z recenzentů se o Kandinského dílech zmínil Jaromír Pečírka jako o ohňostroji ornamentů, linií a barev.⁴⁶⁷

⁴⁶⁴ Sbíрка Fritze Glasera, budovaná v letech 1918–1933, patřila k nejvýznamnějším soukromým sbírkám současného umění v Drážďanech. Soupis sbírky a další dokumentaci majitel po roce 1933 z bezpečnostních důvodů zničil. Obsahovala převážně kresby, akvarely a grafiky, zastoupeni v ní byli umělci ze sdružení Dresdner Sezession – Gruppe 1919 (např. Otto Dix, Conrad Felixmüller, Otto Griebel, Lasar Segall) a další němečtí expresionisté (např. Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde), také Max Beckmann, Lovis Corinth, Carl Hofer, Oskar Kokoschka, Kurt Schwitters, Paul Klee, Oskar Schlemmer, Willi Baumeister ad. Podrobně o sbírce viz Heike Biedermann – Mathias Wagner, *Die Sammlung Fritz Glaser – „... alles verbotene expressionistische, ‚entartete Kunst‘!“*, in: Heike Biedermann (ed.), *Von Monet bis Mondrian: Meisterwerke der Moderne aus Dresdner Privatsammlungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts* (kat. výst.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2006, s. 112–126.

⁴⁶⁵ Sabine Rudolph, *Restitution von Kunstwerken aus jüdischem Besitz: Dingliche Herausgabeansprüche nach deutschem Recht*, Berlin, De Gruyter, 2007, s. 29–32.

⁴⁶⁶ Obraz byl barevně reprodukován již v katalogu Guggenheimovy sbírky z roku 1939, viz *Art of tomorrow: Fifth catalogue of the Solomon R. Guggenheim collection of non-objective paintings*, New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1939, s. 71, č. kat. 264.

⁴⁶⁷ Jaromír Pečírka, *Deutsche Expressionisten*, *Prager Presse* 17, 1937, č. 275, 6. 10., s. 8: „Dann von W. Kandinsky das Feuerwerk von Ornamenten, Linien, Einfällen und Farben, ganz zahm und zart in Orient-duftenden ‚Aquarell 1917‘, wegweisend im ‚Aquarell III. 1918‘ an welchem Masson hätte lernen können.“

I když všechny exponáty nelze označit za expresionistické práce, Josef Čapek referoval o výstavě jako o reprezentativním přehledu německého expresionismu, a upozornil, že díla všech zastoupených umělců jsou v sousedním státě považována za zvrhlá: „*Co nás se týká, nevidíme tu nic zvrhlého; ten německý expresionismus jevil se nám vždycky, hned už od svých začátků, projevem velmi význačně německým, charakterově, ba i hodně tradičně německým, a to ve svých dobrých, i těch svých horších stránkách. Vždycky v sobě nesl rysy určité německé exaltovanosti, strohosti, krajnosti, něco velmi povahově německého; nehlásí-li se dnešní Německo k tomuto umění, zapírá tím věru notný kus toho nejpůvodnějšího němectví.*“⁴⁶⁸

V soukromých sbírkách v Československu se pravděpodobně nacházely Kandinského grafiky a práce na papíře. Doklad máme pouze o jednom abstraktním díle ze dvacátých let ve sbírce továrního ředitele Armanda Grosze v Praze zachyceném na fotografii otištěné v roce 1932 ve *Volných směrech*, které v tomto ročníku zveřejňovaly pohledy do nejhodnotnějších soukromých sbírek v Československu.⁴⁶⁹ Groszovu sbírku domácího a zahraničního moderního umění, s důrazem na francouzské, představil podrobněji ve *Volných směrech* v roce 1937 Vojtěch Volavka. Kandinskému nevěnoval žádnou zvláštní pozornost, pouze zmínil, že spolu s Paulem Kleem byli v této sbírce jedinými zástupci abstraktního umění.⁴⁷⁰ Groszovu sbírku v roce 1939 jako židovský majetek zkonfiskovali nacisté a její další osud zatím zůstal nezmapován.

V Čechách žil v letech 1934–1948 německý malíř a fotograf Hannes Beckmann (1909–1977), absolvent Bauhausu, který studium zakončil v listopadu 1931 jako žák Kandinského školy volné malby a scénograf.⁴⁷¹ Na školu v Dessau nastoupil v roce 1929 a mezi jeho nejvýznamnější učitele patřili kromě Kandinského také Josef Albers a Paul Klee, kteří měli na jeho malířské dílo rozhodující vliv. Kandinského a Kleea následoval Beckmann

⁴⁶⁸ jč [Josef Čapek], *Výstavy v Praze*, *Lidové noviny* 45, 1937, č. 510, 10. 10., s. 9–10. Také František Kovárna psal o expresionismu jako o jakési konstantní vlastnosti německého umění a varoval před instrumentalizací kultury v totalitních režimech, viz František Kovárna, *Němečtí expresionisté*, *Pražské noviny* 258, 1937, č. 241, 14. 10., s. 5. Pro Johannes Urzidila byla zpráva o výstavě příležitostí vyjádřit se k nesmyslnosti nacistické kategorizace umění, viz Johannes Urzidil, *Prager Ausstellungen*, *Forum* 7, 1937, s. 219. S výjimkou Käthe Kollwitz byli všichni umělci zastoupeni na výstavě *Entartete Kunst* v Mnichově ve druhé polovině roku 1937.

⁴⁶⁹ *Volné směry* 29, 1931–1932, s. 187.

⁴⁷⁰ Vojtěch Volavka, *Sbírka Armanda Grosze v Praze*, *Volné směry* 33, 1936–1937, s. 83–86.

⁴⁷¹ Tato pasáž vychází z podrobného monografického zpracování života a díla Hannese Beckmanna od Bronislavy Rokytové. Viz Bronislava Rokytová, *Hannes Beckmann (1909–1977): Desava – Praha – New York*, Praha, Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy, 2017. – Eadem, *The Prague intermezzo of the painter and photographer Hannes Beckmann (1934–1948): Dessau – Prague – New York*, *Umění* 62, 2014, č. 1, s. 17–35. – Eadem, „Lieber Herr Beckmann...“ From Wassily Kandinsky’s letters to Hannes Beckmann in Prague (1934–1939), *Umění* 62, 2014, č. 1, s. 55–65.

ve třicátých letech takřka epigonsky, v některých obrazech ovšem kombinoval vlivy obou umělců. Albersova přísně geometrická abstrakce ho inspirovala až v šedesátých letech. V Dessau Beckmann zůstal do uzavření Bauhausu, poté v letech 1932–1934 pobýval ve Vídni, kde si doplnil fotografické vzdělání. Před silícím nacismem v létě 1934 Rakousko s manželkou opustili a z finančních důvodů se usadili v Praze, odkud pocházela její rodina. Z Prahy si až do vypuknutí války Beckmann dopisoval s Kandinským a v korespondenci neprobírali jen umělecké otázky, ale sdělovali si také zkušenosti ze života v emigraci. Beckmann se v Praze nacházel jako německý emigrant v izolaci a stále se potýkal s existenčními problémy, ve třicátých a čtyřicátých letech se pokoušel žít jako fotograf. Beckmannovy kontakty s pražskou uměleckou scénou byly jen sporadické a jeho malířské i fotografické dílo se ze základů získaných na Bauhausu rozvíjelo bez souvislosti s českým uměním.

V Praze Vasilij Kandinskij nepatřil mezi zvláště oceňované umělce a typ jeho abstraktní malby neměl mezi českými umělci a teoretiky mnoho příznivců, a tak zde mohla být kladně přijata spíše Beckmannova díla zpracovávající podněty z tvorby Paula Kleea, kterou si oblíbili surrealisté. Beckmann se po několika letech k malbě vrátil v létě 1935 a šest nových obrazů vystavil v únoru 1936 na I. výstavě nesdružených umělců v Mánesu.⁴⁷² [obr. 71–72] Na ní SVU Mánes poskytl možnost prezentace třem desítkám umělců, kteří se z různých důvodů zatím nestali členy žádného uměleckého sdružení (např. Václav Zykmond, Josef Bartovský, Karel Černý, Bohdan Heřmanský). Beckmannovy obrazy z roku 1935 silně poznamenané vlivem učitelů z Bauhausu se zřejmě výrazně odlišovaly od vystavených figurativních děl českých umělců následujících tradici francouzského malířství. Recenzenti výstavy z různorodé, kvalitativně rozkolísané směsi výtvarných přístupů obvykle upozornili na osobnosti, které je nejvíce zaujaly.⁴⁷³ Obrazů Hannese Beckmanna si povšiml Jindřich Chaloupecký: „*Jistě nejvyspělejší ze všech jsou malířsky velmi citlivé a jasné obrazy Hannese Beckmanna; jeho obdiv a pochopení Kleea a Kandinského slouží mu k uvolňování opravdových sil básnických, ale zároveň jej přivádí až na hranici všeuměleckého eklekticismu.*“⁴⁷⁴ Karel Teige zase v Beckmannovi viděl surrealistu

⁴⁷² Beckmannovu účast na výstavě pečlivě zdokumentovala Bronislava Rokytová, identifikovala čtyři vystavené obrazy uvedené v katalogu pod názvy *Pod vodou*, *Nokturno*, *Procesí*, *Sedmičlenná rodina* a dohledala fotografie dvou nedochovaných obrazů uvedených jako *Kosmos* a *Obraz*. Rokytová, Hannes Beckmann (pozn. 471), s. 275–277. Reprodukci vystaveného obrazu *Procesí (Prozession)* otiskl deník *Prager Presse* 16, 1936, č. 8, 23. 2., s. 2.

⁴⁷³ jč [Josef Čapek], Tři výstavy v Mánesu, *Lidové noviny* 44, 1936, č. 76, 12. 2., s. 9. – Josef Richard Marek, Výstavy v „Mánesu“, *Národní listy* 76, 1936, č. 46, 16. 2., s. 11. – Fdl. [Antonín Friedl], Výstava „Nesdružených“ a „Umělců z Ostravska“, *Pestrý týden* 11, 1936, č. 11, 14. 3., s. 7.

⁴⁷⁴ J. Ch. [Jindřich Chaloupecký], Z pražských výstav, *Čin* 8, 1936, č. 8, s. 125.

s uměleckým potenciálem: „Z účastníků výstavy nesdružených umělců přihlašuje se k surrealismu i Hannes Beckmann, který vystavuje několik malých obrazů, zjevně malovaných pod vlivem Paula Klee a Joana Miró. V. Zykmond a Hannes Beckmann jsou rozhodně z nejzajímavějších a výrazově nejradiálnějších malířů na této výstavě. [...] Výstava jako celek zklamává očekávání a naději, která byla dychtivá příchodu nových uměleckých sil. V každém případě máme však plné právo důvěřovat, že alespoň dvě jména z této výstavy, Václav Zykmond a Hannes Beckmann, stanou se jmény, s nimiž se budeme setkávat v řadách revoluční umělecké avantgardy a levice.“⁴⁷⁵

Beckmann se žádné další výstavy v Československu nezúčastnil, po tragických prožitcích z válečných let a dalších špatných zkušenostech z období třetí republiky se rozhodl opustit Evropu. V květnu 1948 s rodinou vycestoval do Spojených států a všechna zachovaná díla z let strávených v Československu odvezl s sebou.⁴⁷⁶ Druhá polovina třicátých let a zejména následující desetiletí byly pro recepci abstraktního umění v Praze extrémně nepříznivé, o to výrazněji, pokud autor byl emigrant německé národnosti. Uznání dosáhl až ve Spojených státech, kde se nejprve usadil v New Yorku a krátce po příjezdu začal pracovat v Guggenheimově muzeu, které za života svého zakladatele (do roku 1949) neslo název Museum of Non-Objective Painting.

4.3 Čeští umělci na výstavách abstraktního umění v zahraničí

Úměrně k tomu, jak mírně a nevyhraněně se abstraktní tendence projevíly v českém umění dvacátých a třicátých let, je i téma účasti českých umělců na zahraničních kolektivních výstavách abstraktního umění značně omezené. Týká se jen několika malířů, kteří buď přímo žili v Paříži, nebo se alespoň stali členy mezinárodních skupin s ústředím v Paříži. Dva zajímavé příklady se ovšem vyskytly i mimo kosmopolitní centra moderního umění – v Mannheimu v jihozápadním Německu a v průmyslové Lodži ve středním Polsku. Téma zahrnuje také otázku, jak došlo k tomu, že Emil Filla byl zastoupen na nejobsáhlejší přehlídce abstraktního umění v Německu, která proběhla na začátku roku 1927 v Mannheimu. Výlučné postavení mezi českými umělci měl bezpochyby František Kupka.

⁴⁷⁵ Karel Teige, První výstava nesdružených umělců v Praze, *Rudé právo* 15, 1936, č. 45, 22. 2., s. 4.

⁴⁷⁶ Rokytová, Hannes Beckmann (pozn. 471), s. 245–257.

Jeho abstraktní obrazy byly na skupinových přehlídkách nejčastěji prezentovány ve třicátých letech v Paříži, ale díky Theu van Doesburgovi a jeho manželce také ve Stedelijk Museum v Amsterdamu na podzim v roce 1929 a na jaře 1938.⁴⁷⁷ Do nejobsáhlejšího mezinárodního přehledu vývoje abstraktního umění uspořádaného v meziválečném období *Cubism and Abstract Art* (1936) je zařadil Alfred H. Barr, ředitel Museum of Modern Art v New Yorku. František Foltýn se zúčastnil v dubnu 1930 jediné společné výstavy skupiny *Cercle et Carré* v Paříži, Jiří Jelínek byl zastoupen pravděpodobně na dvou výstavách uspořádaných skupinou *Abstraction Création* na konci roku 1933 a na jaře 1934. Nepotvrzenou zůstává účast Františka Foltýna na výstavě abstraktního umění a surrealismu uspořádané pod názvem *Produktion Paris 1930: Werke der Malerei und Plastik* v Zürichu na podzim 1930. Exponáty u umělců žijících v Paříži na ni vybíral Hans Arp, Foltýnovy obrazy ale v katalogu uvedeny nejsou.⁴⁷⁸

František Kupka chyběl na první manifestační přehlídce abstraktních tendencí *L'Art d'aujourd'hui: Exposition internationale* v Paříži v prosinci 1925, čehož si povšimli i jeho současníci. Výstava se podle úvodního textu v katalogu soustředila na tendence současného *nenapodobujícího umění* (*l'art plastique non imitatif*), nikoliv nutně jen na čistě abstraktní umění. Představila je v dílech umělců z 24 zemí, převážně ovšem žijících v Paříži.⁴⁷⁹ Koncepce výstavy také zahrnovala coby východisko většiny nejnovějších malířských směrů

⁴⁷⁷ ESAC (*Expositions sélectes d'art contemporain*), Stedelijk Museum, Amsterdam, 1929. Výstavu připravila Nelly van Doesburg, František Kupka vystavil čtyři malby: *Tvar modré* (1913, dnes soukromá sbírka), *Tvar rumělký* (1919–1924, dnes Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne), *Neodbytná bílá čára* (1913–1923, dnes Národní galerie v Praze), *Energické na fialové* (1925–1926, dnes Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne). Repríza výstavy se konala na přelomu roku v Haagu v galerii Pulchri Studio. – *Tentoonstelling Abstracte kunst*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 1938. Nelly van Doesburg byla tentokrát členkou výstavní komise, František Kupka vystavil obraz *Vertikální plány II.* (1912–1913, dnes Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne).

⁴⁷⁸ František Foltýn v rukopisném seznamu svých výstav uloženém v Archivu Moravské galerie uvedl účast na nejmenované výstavě v Zürichu v roce 1930, viz Rousová (pozn. 245), s. 209. Jeho jméno katalog výstavy neobsahuje, viz *Produktion Paris: Werke der Malerei und Plastik* (kat. výst.), Kunstsalon Wolfsberg, Zürich, 1930.

⁴⁷⁹ Zastoupení umělci: Hans Arp, Willi Baumeister, Constantin Brâncuși, Patrick Henry Bruce, Marcelle Cahn, Otto Gustaf Carlsund, Francisca Clausen, Jean Crotti, József Csáky, Robert Delaunay, Sonia Delaunay, Fortunato Depero, Walter Dexel, Theo van Doesburg, César Domela, Max Ernst, Alexandra Exter, Albert Gleizes, Natalia Gončarova, Juan Gris, Thorvald Hellesen, Florence Henri, Evie Hone, Vilmos Huszár, Georgij Jakulov, Marcel Janco, Charles-Édouard Jeanneret, David Kakabadzé, Ida Kerkovius, Ragnhild Keyser, Paul Klee, Michail Larionov, Henri Laurens, Fernand Léger, Jacques Lipchitz, Waldemar Lorentzon, André Lurçat, Louis Marcoussis, André Masson, Vera Helga Meyerson, Joan Miró, László Mohly-Nagy, Piet Mondrian, Paul Nash, Ben Nicholson, Winifred Nicholson, Hans Nitzschke, Olof Osterblom, Amédée Ozenfant, Georges Papazoff, Pablo Picasso, Wictor (Victor Yanaga) Poznański, Enrico Prampolini, Manuel-Antonio Rendon, Alfred Reth, Kazuo Sakata, Auguste Sandoz, Victor Servranckx, Josef Šíma, Niklaus Strunke, Jindřich Štyrský, Romans Sutta, Jean Syrak, Lajos Tihanyi, Toyen, Georges Valmier, Georges Vantongerloo, Jacques Villon, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Charlotte Wankel ad.

odklánějících se od napodobování skutečnosti kubismus (Pablo Picasso, Juan Gris) i souběžný surrealismus (Max Ernst, André Masson, Joan Miró). Abstraktní malbu jako vývojové stádium následující po kubismu zastupovali zejména Albert Gleizes a Fernand Léger společně s jejich převážně zahraničními žáky z Académie Moderne a členové skupiny De Stijl. Výstavu zorganizoval a financoval zámožný polský malíř, soukromý žák Alberta Gleizeho Wictor Poznański. Výběr ostatních vystavujících se odvíjel od osobních kontaktů Poznaňského a jeho přátel či spolupracovníků. Například z Německa byli pozváni ze Stuttgartu Willi Baumeister, s nímž měl v roce 1922 společnou výstavu Fernand Léger v galerii Der Sturm v Berlíně, a z Hannoveru Hans Nitzschke a Friedrich Vordemberge-Gildewart, kteří se znali s Theem van Doesburgem díky jeho návštěvám tohoto města. Na výstavě však chyběl Vasilij Kandinskij a Bauhaus zastupovali pouze László Moholy-Nagy a Paul Klee. Ruskou avantgardu mohli v zásadě po celé meziválečné období v Paříži reprezentovat pouze umělci, kteří se usadili v západní Evropě, protože vývoz uměleckých děl ze Sovětského svazu byl povolován jen výjimečně.

Absenci Františka Kupky vykládali jeho zastánci, například francouzský malíř a grafik Antoine-Pierre Gallien, jako záměr Alberta Gleizeho prosadit se do role vůdčí osobnosti abstraktního umění v Paříži prostřednictvím výstavy, na jejíž podobu měl vliv díky přátelství s Poznaňským. Proto nebylo vhodné připomínat průkopníka Kupku, jehož abstraktní tvorba předcházela Gleizesovu o mnoho let. Na explicitně nevyjádřenou rivalitu mezi Kupkou a Gleizesem a na Kupkovu potřebu obhajovat svoje prvenství před Gleizesem upozornila Gladys Fabre. Její počátek spatřovala ve výstavách obou autorů v pařížské galerii Povolozky v roce 1921, přičemž Gleizesova jen o měsíc přecházela Kupkovu. K tiché rivalitě dále přispěla Gleizesova kniha *La Peinture et ses lois, ce qui devait sortir du cubisme* (1924), kterou stejně jako další teoretické spisy publikoval Jacques Povolozky, zároveň vydavatel Kupkovy první monografie od Louise Arnould-Grémillyho.⁴⁸⁰ Až v roce 1926 konečně Kupka získal v Theu van Doesburgovi významného příznivce, který uznával význam jeho malby pro počátky abstraktního umění.

Na konci roku 1925 vystavoval František Kupka abstraktní obrazy na první výstavě skupiny Vouloir v Lille společně s Félixem del Marle, Pierrem Huguetem a Marcelem Lempereur-Hautem. Na výstavě L'Art d'aujourd'hui v Paříži se za to objevila díla Kupkových mladších krajanů, tři neidentifikované obrazy Josefa Šímy uvedené v katalogu pouze jako *Tableau* a nejnovější malby Jindřicha Štyrského a Toyen, kteří přesídlili do

⁴⁸⁰ Fabre, (pozn. 144), zvl. s. 34–35.

Paříže teprve na podzim tohoto roku. Štyrského obrazy *Šachová krajina* (1925, dnes Centre Pompidou, Musée National d'Art Moderne)⁴⁸¹ a *Květinové korzo v Cannes* (1925, dnes Galerie výtvarného umění v Ostravě) spolu s *Přístavem* (1925, dnes soukromá sbírka) od Toyen představovaly vypořádání se s kubismem, Toyenin figurální cirkusový výjev *Cirkus Conrado* (1925, dnes soukromá sbírka) pak konec malířčina naivizujícího období. Štyrský a Toyen pokračovali ve směrfau vyznačeném v anonymním úvodním textu katalogu, který za hlavní poslání vystavených děl prohlásil vyvolání lyrického stavu v duši recipienta a potěšení z poezie tvarů a barev, která je spřízněná s moderní básní, jejímž jediným účelem je lyrismus a sen.⁴⁸² V následujícím roce rozvinuli vlastní malířský styl, který začali prosazovat pod názvem artificialismus.

Pařížská kritika první velkou mezinárodní přehlídku pokubistického vývoje směřujícího k abstraktnímu umění odmítla, v českém tisku se objevila její recenze od Miloslavy Sísové, v níž zahraniční dopisovatelka *Národních listů* vyjádřila hluboké zklamání. Kritizovala neaktuálnost a uniformitu výtvarných projevů, které všechny společně charakterizovala jako již dobře známou kubistickou školu, tvořenou navíc jen eklektiky a napodobiteli Picassova a Braquova kubismu. Výstava v ní vzbuzovala dojem, že vývoj kubismu za uplynulých patnáct let nepřinesl nic nového a pouze dospěl do slepé uličky.⁴⁸³

Na jaře 1927 redakce *Volných směrů* otiskla poněkud zvláštní krátkou zprávu o výstavě: „V Mannheimu uspořádána byla v ‚Kunsthalle‘, výstava abstraktního evropského malířství. Vystavovali Picasso, Braque, Kandinský, Klee, Lissitzki, Moholy-Nagy, Delaunay, Gleizes, Léger atd. Z Čechů vystavoval E. Filla tři oleje.“⁴⁸⁴ Týkala se výstavy *Wege und Richtungen der abstrakten Malerei in Europa* v městské galerii *Städtische Kunsthalle Mannheim* proběhlé od 30. ledna do 27. března 1927, kterou připravil německý historik umění Gustav Friedrich Hartlaub. V letech 1923–1933 byl ředitelem mannheimské

⁴⁸¹ Štyrského *Šachovou krajinu* z výstavy zakoupil mecenáš a sběratel moderního umění vikomt Charles de Noailles zároveň s obrazy Georgese Valmiera, Francisky Clausen, Bena Nicholsona, Friedricha Vordemberge-Gildewarta a Pieta Mondriana, viz Malcolm Gee, *Dealers, critics, and collectors of modern painting: Aspects of the Parisian art market between 1910 and 1930*, New York – London, Garland, 1981, s. 275. Piet Mondrian prodal za svého života jen dva abstraktní obrazy francouzským sběratelům – jeden vikomtovi de Noailles (*Tableau no. II / Composition avec gris et noire*, 1925, dnes Kunstmuseum Bern), který ho nechal zavěsit v pokoji pro hosty v právě dokončené vile Noailles v Hyères, druhý architektovi Pierru Chareauovi v roce 1928 (*Compositie no. I*, 1927, dnes Baltimore Museum of Art). V meziválečném období měli zájem o Mondrianovy abstraktní malby sběratelé v Holandsku, Německu a Švýcarsku, od druhé poloviny třicátých let také ve Velké Británii a Spojených státech.

⁴⁸² *L'Art d'aujourd'hui: Catalogue* (kat. výst.), Salle du Syndicat des négociants en objets d'art, Paris, 1925, nestr. (jako pravděpodobný autor úvodu katalogu bývá uváděn Wictor Poznański).

⁴⁸³ Miloslava Sísová, *Umění dneška?*, *Národní listy* 65, 1925, č. 357, 31. 12., s. 5.

⁴⁸⁴ Zprávy, *Volné směry* 25, 1927–1928, s. 97.

městské galerie a do výstavního programu zařadil i několik přehlídek současného umění, které jsou zpětně hodnocené jako zásadní a v kontextu Výmarské republiky mimořádné. Vycházel z přesvědčení, že povinností veřejných kulturních institucí je seznamovat návštěvníky i s nejnovějšími uměleckými fenomény, v nichž se příznačně projevuje duch doby. V německém umění za ně pokládal veristickou figurální malbu, kterou představil pod označením *Neue Sachlichkeit* (nová věcnost) na úspěšné výstavě v roce 1925, a různé směry abstraktního malířství v Evropě, o koncepci jejichž prezentace začal uvažovat v tomto roce. Karoline Hille v publikaci o výstavné činnosti mannheimské galerie v období 1918–1933 podrobně zrekonstruovala na základě Hartlaubovy korespondence s galeristy a umělci a dalších archivních dokumentů, jak probíhaly přípravy výstavy. Zabývala se také její recepcí i tím, jak různé postoje ke spornému pojmu abstraktního umění ovlivňovaly již přípravné práce a jednání o zapůjčení obrazů, při nichž musel Hartlaub před potenciálními půjčiteli nejednou obhajovat svou koncepci výstavy a pečlivě vážit slova.⁴⁸⁵ Archivní výzkum Karoline Hille také poskytl zajímavou sondu do galerijní diplomacie a odkryl důvody, proč bylo do výstavy abstraktního umění v roce 1927 zařazeno i pět obrazů Emila Filly.

Gustav Friedrich Hartlaub koncipoval první mezinárodní přehled abstraktního umění pro německé publikum z uměleckohistorického hlediska, jako průřez ukazující souvislosti a vývoj od francouzského kubismu ke konstruktivismu se samozřejmým důrazem na tvorbu umělců žijících v Německu.⁴⁸⁶ Největší autorské soubory pocházely od Williho Baumeistera, Vasilije Kandinského, Paula Kleea, Ela Lisického, Lászlóa Moholy-Nagye, Oskara Schlemmera, Pieta Mondriana, Roberta Delaunaye a Alberta Gleizeze.⁴⁸⁷ Hartlaub

⁴⁸⁵ Karoline Hille, *Spuren der Moderne: die Mannheimer Kunsthalle von 1918 bis 1933*, Berlin, Akademie Verlag, 1994, zvl. kap. 3: Wege und Richtungen der abstrakten Malerei in Europa: Ausstellung Mannheim 1927: Tendenzen der ungegenständlichen Kunst und ihre Bedeutung für die Kunsthalle, s. 156–219.

⁴⁸⁶ Gustav Friedrich Hartlaub, [závěrečná poznámka k výstavě], *Wege und Richtungen abstrakten Malerei in Europa* (kat. výst.), Städtische Kunsthalle Mannheim, 1927, s. 8: „Die Ausstellung gibt im wesentlichen einen Querschnitt durch die gegenwärtige Verfassung des abstrakten Kunstwollens in Europa: sie zeigt die mehr westliche Form des älteren französischen Kubismus [...], ihm gegenüber die mehr östliche und jüngere Erscheinung des sogen. Konstruktivismus in Rußland und Deutschland, zwischen beiden die freie Farbensymbolik Kandinskys und Klees, den mehr dekorativen Expressionismus Delaunays und zahlreiche Zwischenstufen. Bewußt wurde vermieden, die Ausstellung streng auf die völlig ‚gegenstandslose‘ Kunst zu beschränken, denn tatsächlich kommen viele Künstler [...] im Anfang doch von den Motiven der Außenwelt her oder sie streben heute von der Abstraktion zu naturgemäßer Gestaltung zurück.“

⁴⁸⁷ Zastoupení umělci: Alexander Archipenko, Willi Baumeister, Georges Braque, Erich Buchholz, Robert Delaunay, Sonia Delaunay, Henri Le Fauconnier, Lyonel Feininger, Emil Filla, Albert Gleizes, Juan Gris, Jacoba van Heemskerck, Béla Kádár, Vasilij Kandinskij, Paul Klee, Henri Laurens, Fernand Léger, André Lhote, El Lisickij, André Lurçat, Louis Marcoussis, Jean Metzinger, László Mohly-Nagy, Johannes Molzahn, Piet Mondrian, Otto Nebel, Oskar Nerlinger, Pablo Picasso, Oskar Schlemmer, Kurt Schwitters, Arthur Segal, Georges Valmier, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Nell Walden.

netrval na naprosté nepředmětnosti všech exponátů a v katalogu svůj výběr autorů zdůvodnil hlavním společným rysem: „*upuštění od perspektivně jednoznačného napodobování objektivního předmětného světa jako motivu a jako modelu.*“⁴⁸⁸ Tomuto kritériu odpovídaly nejen abstraktní obrazy, ale i kubistické malby a figurativní díla Williho Baumeistera, Oskara Schlemmera, Paula Kleea, Roberta Delaunaye ad. Kubismus, ve dvacátých letech již etablovaný umělecký směr, byl i na dalších výstavách podobného typu uváděn jako východisko abstraktního umění, které tak pomáhal situovat do historického vývoje a měl posloužit pro jeho legitimizaci. V úvahu připadá i didaktický záměr, protože pochopení vývojových souvislostí by mohlo pozitivně ovlivnit recepci abstraktního umění, pro niž byl i v Německu stále typický odpor a neporozumění.

Hartlaub nepočítal s příznivými ohlasy kritiky, prodejem vystavených děl nebo úspěchem výstavy u místního publika a očekával spíše skandál,⁴⁸⁹ zřejmě ho ale překvapila odmítavá reakce galeristů, které požádal o zapůjčení francouzských kubistů. Jeho žádost o zapůjčení obrazů Pabla Picassa, Georgette Braqua, Juana Grise a Fernanda Légera odmítl Alfred Flechtheim s vysvětlením, že umělci, jejichž by nesouhlasili s vystavením a jakožto jejich výhradní zástupce v Německu se s nimi nechce dostat do konfliktu. Pomoc přímo z Paříže mu odmítl i Daniel-Henry Kahnweiler, protože koncepci výstavy pokládal v principu za špatnou a tvrdil, že tito malíři do ní vůbec nezapadali. Zdůraznil, že by nikdy nedopustil, aby byli uvedeni v nevhodném matoucím kontextu, za nějž považoval pomýlené abstraktní umění. Hartlaub nepochodil ani u německých sběratelů a muzeí, až nakonec na radu a za vydatné pomoci Oskara Schürera, německého historika umění a kritika žijícího od roku 1924 v Praze, se obrátil na Vincence Kramáře a Moderní galerii. Schürer mu doporučil, aby kromě zapůjčení Picassových a Braquových obrazů požádal také o zapůjčení kubistických obrazů Emila Filly, čímž by si Kramáře naklonil. Připojil ještě varování, aby se v korespondenci pokud možno nezmiňoval o abstraktním umění, protože Kramář soustavně bojuje proti označování kubismu za abstraktní směr. Na výstavě v Mannheimu byla tedy jako ukázky francouzského kubismu vystavena dvě Picassova zátíší ze sbírky Vincence Kramáře (kat. č. 268–269) a také Braquovo zátíší a tři Picassovy malby z pražské Moderní galerie (kat. č. 27 a 270–272). Emil Filla byl zastoupen nejen třemi obrazy od

⁴⁸⁸ Gustav Friedrich Hartlaub, *Kunst im Zeitalter der Abstraktion und der Technik*, in: *Wege und Richtungen abstrakten Malerei in Europa* (kat. výst.), Städtische Kunsthalle Mannheim, 1927, s. 1–8, cit. s. 1.

⁴⁸⁹ Hartlaub věřil v budoucnost abstraktního umění a v aktuální nepříznivé situaci spatřoval až určité rysy hrdinství: „*Daß die große internationale Bewegung der abstrakten Kunst – der etwas Heroisches gerade in ihrer Unpopularität anhaftet – auf keinen Fall vergebens gewesen sein wird: dies eine ist freilich heute schon gewiß. Zu mächtig sind die Analogien und Beziehungen zum fruchtbarsten und zukunftsreichsten Kunstschaffen der Gegenwart: zu der neuen Baukunst [...].*“ Ibidem, s. 8.

Vincence Kramáře, ale i dvěma zátišími z galerie Alfreda Flechtheima (kat. č. 49–53). Fillův obraz *Stůl* (1922, zkonfiskován v roce 1937, dnes nedostupný) pak Flechtheim mannheimské městské galerii daroval, stal se tak zřejmě prvním kubistickým dílem v jejích sbírkách.⁴⁹⁰

Vincenc Kramář svůj protest proti spojování kubismu s pojmem abstraktnost nebo přívlastkem abstraktní podrobně zdůvodnil v článku *Abstraktnost a věcnost současného umění* otištěném ve *Volných směrech*.⁴⁹¹ Výtvarná kritika podle něj při hodnocení současného umění velmi často používá nevhodné termíny a zmatek způsobuje obzvláště přívlastek abstraktní, který je přímo protikladný k podstatě pravého kubismu (tj. pouze Picassova, Braquova a Fillova kubismu). Kramář se pokusil vyvrátit všechny zásadní omyly kritiků týkající se Picassova kubismu, se kterými se setkal, aby prokázal, že kubismus je věcný, předmětný a realistický a pojmy kubismus a abstraktnost jsou naprosto neslučitelné. Mimochodem vyjádřil i svůj názor na abstraktní umění „vzniklé na půdě kubismu“ – neoplasticismus charakterizoval jako podružný úkaz a považoval ho společně se suprematismem spíše za architektonickou nebo uměleckoprůmyslovou tvorbu. Využívání výtvarného procesu abstrakce podle Kramáře v zásadě vede ke vzniku formalistického umění, které nevyhnutelně vyústí v dekoraci, zatímco cílem pravého, vždy předmětného kubismu je vytvářet neodvozená díla, která mohou být zdrojem silných emocí. Absence předmětu vede pouze ke vzniku „poetisující formalistické hříčky“ a nepředmětné umění tak postrádá jakýkoliv význam pro další vývoj. Nejzazším důsledkem abstrahování, tedy potlačování individuálních rysů ve prospěch formálního ideálu, je pak ornament: „*Jde konec konců o nahrazení životné přírody schématem, geometrickou zkratkou a na konci této řady je čistý geometrický ornament. Naproti životné plnosti znamená abstrakce vždy ochuzování, umrtvování.*“⁴⁹² S Vincencem Kramářem zásadně nesouhlasil František Kovárna a kubismus považoval za subjektivní projev, který nemůže být východiskem stylu a přes veškeré úsilí umělce může na recipienty působit pouze svými dekorativními vlastnostmi: „*vystupňovaný subjektivismus, který si tvoří svůj vlastní svět, stává se na cestě k objektivitě ornamentem. Jasně to ukazuje kubismus, který při vši touze po stylu nemohl v širší oblasti života zplodit*

⁴⁹⁰ Hille (pozn. 485), s. 203–210. – V Archivu Národní galerie v Praze se dochovaly tři dopisy Vincenci Kramářovi ze Städtische Kunsthalle Mannheim týkající se zápůjčky obrazů na tuto výstavu: dopis od Edmunda Strübinga z 10. 1. 1927 a dva dopisy od Gustava Friedricha Hartlauba ze 17. 1. a 3. 2. 1927, viz Archiv Národní galerie v Praze, fond Vincenc Kramář, karton 3, přijatá korespondence, př. č. AA 2945/719. Kramář Hartlauba upozornil také na další české kubistické malíře, z důvodu časové tísně ale jejich díla již zapůjčena být nemohla.

⁴⁹¹ Vincenc Kramář, *Abstraktnost a věcnost současného umění*, *Volné směry* 28, 1930–1931, s. 206–215.

⁴⁹² *Ibidem*, s. 206.

víc než ornament.“⁴⁹³ Kovárna hodnotil podobně kubismus i abstraktní malbu jako ornamentální projevy subjektivistické doby, pro niž je charakteristická absence jednotlivých idejí a roztržitost výtvarných tendencí.

Mimořádným počinem polské avantgardní skupiny a.r. v oblasti prezentace současného umění bez obdoby v celé Evropě bylo shromáždění mezinárodní sbírky současného umění a její vystavení v městském muzeu v Lodži přístupná od roku 1931 do vypuknutí druhé světové války. Jedním z významných prostředků prosazování a popularizace současného umění, o něž skupina ve třicátých letech usilovala, se měla stát stálá expozice dostupná široké veřejnosti. Dlouhodobě se tímto projektem zabýval především Władysław Strzemiński. Do roku 1922 žil v Rusku, kde byl svědkem reformy muzeí po roce 1917 a zakládání nových sbírek a institucí zaměřených na moderní a současné umění vedených a spravovaných umělci. V Polsku ani ve střední Evropě v meziválečném období žádná veřejná sbírka nebo expozice současného, avantgardního umění neexistovala, v západní Evropě vnikaly spíše výjimečně. Nejpokročilejšími příklady nových trendů v muzejnictví Výmarské republiky byla sbírka současného umění Národní galerie v Berlíně zřízená Ludwigem Justim spolu s expozicí děl žijících umělců (Galerie der Lebenden, Kronprinzenpalais) a akviziční činnost Alexandera Dornera v Provinzialmuseum Hannover zahrnující konstruktivismus a abstraktní umění a jeho inovativní koncepce prezentace současného umění. Na Dornerovu objednávku El Lisickij navrhnul pro hannoverské muzeum v roce 1926 prostor uspořádaný speciálně pro prezentaci abstraktního umění se záměrem aktivizovat percepční schopnosti návštěvníka. Expozice Kabinett der Abstrakten byla zpřístupněna v sálu č. 45 v roce 1927.⁴⁹⁴ Další projekt zvláštního výstavního prostoru od Lászlóa Moholy-Nagye z roku 1930 (Raum der Gegenwart), v němž měla být představena současná architektura a design prostřednictvím fotografií a filmových projekcí, se již Dornerovi realizovat nepodařilo.⁴⁹⁵

⁴⁹³ F. K. [František Kovárna], O Picassa a kubismus, *Československá republika* 252, 1931, č. 177, 31. 7., s. 5.

⁴⁹⁴ Více viz Monika Flacke-Knoch, *Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik: Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover*, Marburg, Jonas, 1985. – Maria Gough, Constructivism disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hannover *Demonstrationsräume*, in: Nancy Perloff – Brian Reed (edd.), *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2003, s. 76–125.

⁴⁹⁵ Více viz Ines Katzenhusen, Alexander Dorners und László Moholy-Nagys „Raum der Gegenwart“ im Provinzialmuseum Hannover, in: Ulrike Gärtner – Kai-Uwe Hemken – Kai Uwe Schierz (edd.), *KunstLichtSpiele: Lichtästhetik der klassischen Avantgarde* (kat. výst.), Kunsthalle Erfurt, 2009, s. 128–137. – Noam M. Elcott, Rooms of our time: László Moholy-Nagy and the stillbirth of multi-media museums, in: Tamara Trodd (ed.), *Screen / space: The projected image in contemporary art*, Manchester, Manchester University Press, 2011, s. 25–52.

Władysław Strzemiński chtěl svůj projekt uskutečnit ve Varšavě, podporu ale nakonec získal u městské rady průmyslového města Lodž, zejména u vedoucího odboru pro školství a kulturu Przeclawa Smolika, který na přelomu dvacátých a třicátých let prováděl reorganizaci městských muzeí. První jednání o vytvoření veřejné sbírky současného umění proběhla na konci roku 1929, mezi lety 1929–1931 pak členové skupiny a.r. oslovovali jednak představitele pařížské avantgardy jednak polské umělce s žádostí o dary do připravované sbírky. Sestávala převážně z obrazů ve stylovém spektru od kubismu a futurismu přes konstruktivismus, purismus a neoplasticismus až po surrealismus. Zvláště silně byly zastoupeny různé tendence abstraktního umění přelomu dvacátých a třicátých let a díky kontaktům s Michele Seuphorem zejména umělci ze skupiny Cercle et Carré. Abstraktní díla darovali například Hans Arp, Willi Baumeister, Alexander Calder, Theo van Doesburg, Jean Gorin, Jean Hélion, Karol Hiller, Vilmos Huszár, Kurt Schwitters, Sophie Taeuber-Arp, Georges Vantongerloo, Friedrich Vordemberge-Gildewart, Teresa Żarnower a členové skupiny a.r. Některá jednání o darech se nepodařilo dovést do zdárného konce a do lodžské sbírky se tak nedostaly obrazy Vasilije Kandinského, Kazimira Maleviče a Roberta Delaunaye a plastika Hanse Arpa. Mezi nerealizované akvizice patřila i díla českých umělců, o jejichž získání se snažil Strzemiński.⁴⁹⁶ Jediným zástupcem Československa se tak v této unikátní sbírce stal František Foltýn díky členství v pařížských mezinárodních skupinách Cercle et Carré a Abstraction Création.

Skupina a.r. v únoru 1931 městu Lodž předala k trvalému vystavení sbírku 21 děl, později ve třicátých letech postupně celý konvolut přešel jako dar do majetku městského muzea (Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów, dnes Muzeum Sztuki w Łodzi). Sbírkou byla dále rozšiřována, v roce 1933 obsahovala 76 uměleckých děl a 113 v roce 1938.⁴⁹⁷ První sál s expozicí současného umění překvapující svou radikálností byl otevřen 15. února 1931, v říjnu tohoto roku pak expozici obohatily další akvizice. Mezi nově nainstalovanými díly se nacházela i nedochovaná abstraktní malba Františka Foltýna *Komposice* zasláná z Paříže.⁴⁹⁸ Její podobu známe jen ze snímku expozice

⁴⁹⁶ Mirosław Borusiewicz, Die Künstlergruppe „a.r.“ und deren internationale Sammlung moderner Kunst im Muzeum Sztuki in Lodz, in: idem (ed.), *Die Zeit der Avantgarden: aus den Sammlungen des Muzeum Sztuki in Lodz* (kat. výst.), Sprengel Museum Hannover, 2006, s. 9–18. – Paulina Kurc-Maj – Anna Saciuk-Gąsowska, The International Collection of Modern Art of the „a.r.“ group: a few words about its history, in: eadem (edd.), *The International Collection of Modern Art of the „a.r.“ group*, Muzeum Sztuki, Łódź, 2019, s. 9–32.

⁴⁹⁷ Kurc-Maj – Saciuk-Gąsowska (pozn. 496), s. 30.

⁴⁹⁸ Ibidem, s. 19–22. Obraz byl do muzea předán jako depozitum v srpnu nebo září 1931, podle dochované korespondence Władysława Strzemińskiego autorky stanovily terminus ante quem 29. 9. 1931. Majetkem lodžského muzea se stal v květnu 1933.

otištěného na zadní straně obálky katalogu sbírky, který vyšel v březnu 1932.⁴⁹⁹ [obr. 73] Byla zavěšena mezi obrazy Vilmore Huszára, Georsese Vantongerlooa, Fernanda Légera, Louise Louis Marcoussise, Kurta Seligmana a reliéfy Hanse Arpa.

Expozici zlikvidovalo vedení muzea dosazené nacisty v roce 1939. V období okupace pak došlo v lodžském městském muzeu podobně jako ve všech ukořistěných sbírkách k rozprodávání nebo ničení uměleckých děl vyřazených jako zvrhlá a židovská. Z konvolutu současného umění darovaného skupinou a.r. se nedochovala přibližně čtvrtina děl, mezi válečné ztráty patří i abstraktní obraz Františka Foltýna.⁵⁰⁰

4.4 Česká veřejnost a moderní umění

Ke zhodnocení recepce abstraktního umění u neoborného kulturního publika ve dvacátých a třicátých letech nemáme k dispozici dostatek pramenů. Vzhledem k omezeným příležitostem k setkání s abstraktním díly v meziválečném Československu vylučujeme jeho obecnou známost, informovanost předpokládáme jen v uzavřeném okruhu odborníků a umělců. Poznámky o českém publiku obsažené v mnoha dobových publicistických textech pomáhají alespoň zhruba vystihnout jeho vztah k tvorbě současníků a poskytují tak alespoň širší kontext pro recepci, která je předmětem disertační práce. Svědčí převážně o odmítavém postoji veřejnosti vůči modernímu a současnému umění, jež pro ni bylo nesrozumitelné. Ve třicátých letech byly expresionismus a kubismus stále ještě i pro mnohé kultivované diváky nepřijatelné směry nesmyslně deformující skutečnost.

Míru nepochopení, dokonce i odporu k modernímu umění může ilustrovat spor o první kalendář Družstevní práce.⁵⁰¹ Kalendáře s reprodukcemi uměleckých děl rozesílalo družstevní nakladatelství od roku 1931 všem svým členům. Díky nízké ceně měly kromě praktického využití plnit také funkci lidové umělecké publikace a pěstovat cit pro rozpoznání umělecké hodnoty. Kolektivní forma vlastnictví Družstevní práce měla ale zásadní vliv na

⁴⁹⁹ Kat. č. 26: „Franciszek Foltyn, Czechosłowacja – Paryż, Kompozycja“, *Międzynarodowa kolekcja sztuki nowoczesnej. Katalog nr 2* (kat. výst.), Miejskie muzeum historii i sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi, 1932, nestr.

⁵⁰⁰ Paulina Kurc-Maj, Von „Errungenschaften der geistigen Kultur“ zur „entarteten Kunst“: das Kriegsschicksal der Internationalen Sammlung Moderner Kunst der Gruppe a.r., in: *Polowanie na awangarde: zakazana sztuka w Trzeciej Rzeszy / Jagd auf die Avantgarde: verbotene Künste im Dritten Reich* (kat. výst.), Galeria Międzynarodowego Centrum Kultury, Kraków, 2011, s. 194–198.

⁵⁰¹ Spor o kalendář, *Zpravodaj DP* 2, 1930–1931, č. 11, s. 73.

nakladatelskou produkci i vzorkové obchody, které se do určité míry musely přizpůsobovat sociální struktuře a estetickým preferencím členstva. Na limity recepce a tolerance moderního výtvarného výrazu tak narazil Ladislav Sutnar, jemuž byl svěřen výběr dvaceti šesti reprodukcí a grafická úprava *Kalendáře českých výtvarníků* na rok 1931, který vyšel v nákladu 8.000 kusů. Do souboru zařadil převážně tvorbu českých malířů⁵⁰² z dvacátých let různých stylových poloh, například lyrický kubismus zátiší Emila Filly, neoklasicistní toaletu od Rudolfa Kremličky, pohled na benátské náměstí od Jana Zrzavého, sociální námět pradelny od Bedřich Piskače, žánrový výjev z venkovského života od Vlastimila Rady, polní krajinu od Václava Rabase, obraz imaginárního interiéru od Josefa Šímy, ale také starší kubistickou alpskou krajinu od Bohumila Kubišty. Kalendář vzbudil nečekanou vlnu negativních reakcí. Redakce nakladatelského časopisu se ji rozhodla reflektovat otištěním ukázek z členské korespondence s vysvětlujícími komentáři, které měly čtenářům pomoci zpřístupnit estetický prožitek ze současného výtvarného umění. Došlé dopisy ukázaly, že většina členské základny, tvořené převážně příslušníky nižší střední třídy, dávala ve výtvarném umění jednoznačně přednost prověřeným hodnotám a srozumitelnému, jednoznačnému obsahu. Odmítala moderní směry rozcházející se s konvencemi realistického zobrazení, jejímu vkusu vyhovovalo nejlépe malířství devatenáctého století. Mezi oblíbenými umělci byli nejčastěji zmiňováni Mikoláš Aleš, Josef Mánes a Julius Mařák. Prudké odmítnutí vyvolalo diskuzi o nesrozumitelnosti a elitářství moderního umění, která se rozšířila i do dalších periodik a podnítila řadu popularizačních článků, jejichž autoři se snažili vyvracet předsudky o moderním umění a obhajovali jeho nezávislost na napodobování viděné reality.⁵⁰³ Závazek nakladatelství vyhovět většinovému vkusu ale nadále vyloučil reprodukce současné umění a pro následující kalendáře byly zvoleny s ohledem na konzervativní vkus členů družstva.⁵⁰⁴

⁵⁰² *Kalendář českých malířů 1931*, Praha, Družstevní práce, 1930 (Česká galerie; 4). Reprodukce: Jan Bauch, Karel Boháček, Vratislav Hugo Brunner, Josef Čapek, Emil Filla, Karel Holan, Miloslav Holý, Alfred Justitz, Oldřich Kerhart, Pravoslav Kotík, Jaroslav Král, Rudolf Kremlička, Bohumil Kubišta, Alois Moravec, František Muzika, Antonín Pelc, Bedřich Piskač, Václav Rabas, Vlastimil Rada, Vojtěch Sedláček, Jan Slavíček, Ladislav Sutnar, Josef Šíma, Václava Špála, Josef Zamazal, Jan Zrzavý.

⁵⁰³ Viz např. Otakar Mrkvička, Jak se dívati na moderní obrazy, *Přítomnost* 8, 1931, č. 12, s. 189–191. – Josef Čapek, Jak se dívati na moderní obrazy, *Přítomnost* 8, 1931, č. 16, s. 248–250. – Karel Teige, Před moderním obrazem, *Žijeme* 1, 1931–1932, č. 1, s. 10. – Bedřich Václavěk, O konsumu moderního umění, *Žijeme* 1, 1931–1932, č. 4–5, s. 139–141. – Ladislav Žák, Sociální význam nesrozumitelného umění, *Magazin DP* 2, 1934–1935, č. 7, s. 208–210. – Jindřich Chaloupecký, Nesnáze s moderním uměním, *Přítomnost* 19, 1939, č. 28, 12. 7., s. 434–436.

⁵⁰⁴ Následující, úspěšný kalendář na rok 1933 obsahoval dvacet sedm fotografií Josefa Sudka, dlouholetého spolupracovníka Družstevní práce. Výběr reprodukcí pro další kalendáře svěřila Družstevní práce Václavu Vilému Štechovi, sestavil např. soubory *Kalendář českých impresionistů* (1934), *Kalendář českých romantiků* (1935), *Kalendář českých realistů* (1936) a *Krajiny z pěti století* (1937).

Josef Čapek se ve své publicistice ve dvacátých a třicátých letech věnoval také popularizaci moderního umění a jeho zpřístupnění laickému obecenstvu. Příležitostně se zabýval i charakteristikou průměrného diváka výtvarného umění. Jeho vnímavost byla podle Čapka utvářena oblibou akademického naturalismu. Běžné, nepoučené publikum na uměleckém díle oceňovalo především autorovu dovednost v napodobování vnější viditelné skutečnosti, upřednostňovalo obrazy vyznačující se popisností, narativností a povrchní líbivostí. Orientace na snadno čitelný obsah pak omezovala smysl pro vnímání výtvarné stránky díla. Moderní umělci využívali výtvarné prostředky nepopisně a individuálně, bez ohledu na ohlas, proto tato díla zůstávala pro většinu diváků exkluzivním samoúčelným jevem.⁵⁰⁵ Setkání recipientů s nesrozumitelným současným dílem, jež se pokoušejí s různou mírou úspěšnosti dešifrovat, se stávalo také námětem kreslených vtipů. [obr. 74]

Setrvalý nezájem o současnou tvorbu byl pro výtvarné umělce obzvlášť tíživý v době hospodářské krize. Proto se pražské umělecké spolky rozhodly společně s odborovými organizacemi československých umělců⁵⁰⁶ uspořádat na podzim roku 1934 velkou propagační akci nazvanou Týden výtvarného umění, jež měla oslovit co nejširší veřejnost a prolomit její lhostejnost vůči současnému umění. Od 10. do 18. listopadu byly ve výkladních skříních obchodů na rušných hlavních ulicích v centru Prahy mezi spotřebním zbožím vystaveny obrazy a plastiky od současných umělců. Pořadatelé zdůrazňovali, že akce zorganizovaná na pomoc výtvarným umělcům, nebyla komerční, ale především manifestační a primárně neměla za cíl prodej, ale získání pozornosti i mimo úzký okruh odborníků nebo návštěvníků výstav a navázání vztahu mezi umělci a publikem. Společenskou prospěšnost této propagace posvětila oficiální záštita ministra školství a národní osvěty, ministra obchodu a pražského primátora, upozorňoval na ni denní tisk i rozhlasové vysílání.⁵⁰⁷ Kritické hlasy zpochybňovaly smysl a přínos popularizační akce především kvůli problematickému výběru exponátů, v němž byla výrazně zastoupena konvenční, průměrná i podprůměrná produkce. Vystavení líbivých prací s nízkou uměleckou hodnotou nemohlo nijak přispět k porozumění a povzbuzení zájmu o kvalitní moderní umění. Akce tak byla hlavně podívanou pro kolemjdoucí, které pravděpodobně upoutala víc nezvyklá forma

⁵⁰⁵ Čapek (pozn. 503).

⁵⁰⁶ Jednota umělců výtvarných, Umělecká beseda, SVU Mánes, SVU Myslbeek, SČUG Hollar, Sdružení výtvarníků v Praze, Kruh výtvarných umělkyně, pražská pobočka Klubu výtvarných umělců Aleš, Bratrstvo výtvarných umělců v Praze, Odborová organizace československých výtvarných umělců, Syndikát výtvarných umělců československých. Předsedkyní přípravného výboru Týdne výtvarného umění byla malířka Božena Vejrychová, místopředsedkyně Kruhu výtvarných umělkyně.

⁵⁰⁷ Antonín Matějček připravil pro vysílání Českého rozhlasu 13. 11. 1934 přednášku, v níž analyzoval vzájemné odcizení širší veřejnosti a moderního umění. Viz Antonín Matějček, Umění a veřejnost, *Umění* 8, 1935, s. 259–261.

prezentace než sama umělecká díla.⁵⁰⁸ Otázkou zůstává, jestli umístění obrazů a plastik do výkladních skříní luxusních pražských obchodů naopak nepodpořilo pohled na moderní umění jako na exkluzivní zboží, který kritizovala levicová avantgarda.⁵⁰⁹

Karel Teige se problematikou komercializace uměleckého provozu vzrůstající v meziválečném období kriticky zabýval v sociologické studii *Jarmark umění*. Její základní teze vycházející z marxistické teorie zformuloval v roce 1932 a knižně ji vydal v roce 1936. Podle Teigeho kategorií umělecké produkce v kapitalistickém ekonomickém systému by většina prací vystavených během Týdne výtvarného umění zřejmě spadala buď do oblasti komerčního komorního umění určeného buržoazii nebo sentimentálního kýče pro lidové publikum. Avantgarda předpokládala likvidaci tradičních uměleckých druhů podléhajících komoditnímu fetišismu a po pádu kapitalismu realizaci zcela nových forem kultury a umění. V polovině třicátých let zatím oporu avantgardního umění nezávislého na buržoazní ideologii podle Teigeho představovala pouze sociální třída nemajetné inteligence.⁵¹⁰

⁵⁰⁸ V tisku byly zmiňováni autoři a konkrétní díla vystavená během Týdne výtvarného umění pouze výjimečně. Zřejmě deník *Prager Presse* otiskl několik ukázek: zátiší Václava Špály a Boženy Vejrychové, krajiny Vincence Beneše, Rudolfa Vejrycha a Jana Trampoty, sochařský portrét Jana Zrzavého od Marty Jiráskové.

⁵⁰⁹ Karel Teige, *Jarmark umění*, Praha, Nakladatelství a galerie Živého umění F. J. Müllera, 1936, s. 37: „*Obrazy a sochy staly se zvláštním druhem zboží, druhem, kterému ze všech odvětví výroby jsou svou povahou nejbližší produkty luxusní industrie, klenotnické a galanterní výrobky, – tedy zbožím zvláštní povahy a zvláštního určení. [...] Umělecká díla se uplatňují na trhu, protože mohou být nejen, díky svým jedinečným vlastnostem, předmětem uložení peněz, nýbrž mohou být potravou snobismu a manifestovat i záliby, přepych, procovství a společenskou hodnotu svého majetníka.*“

⁵¹⁰ Ibidem. Knižní studii předcházela kratší článek z počátku roku 1933 obsahující hlavní teze, viz Karel Teige, *Jarmark umění: Úryvek z delší studie o sociologii moderního malířství*, *Žijeme* 2, 1932–1933, č. 9, s. 263–269.

5 AVANTGARDA A ABSTRAKTNÍ UMĚNÍ

5.1 Karel Teige a abstraktní malířství

V období šíření konstruktivismu a avantgardních programů v západní a střední Evropě působilo Kupkovo pojednání *Tvoření v umění výtvarném* (1923) obsahem i literární formou anachronicky již v okamžiku, kdy bylo vydáno.⁵¹¹ Potřeba obhajovat existenci abstraktního umění nebyla ve dvacátých letech již tak naléhavá, pro západní i východní avantgardu se důvody pro využití tvorby nezobrazující vnější realitu již staly samozřejmé.⁵¹² I když Kupka v teoretických úvahách zohledňoval také nové vědecké poznatky a moderní média, nepřekračoval stávající hranice uměleckých disciplín. Avantgarda však v utopické vizi kultury spojené s novým společenským uspořádáním s tradičními uměleckými druhy již nepočítala. S nejradikálnějšími názory proti malířství a sochařství vystupovali ruští umělci a teoretikové. Například Nikolaj Tarabukin ve významném manifestu produktivismu *Od malířského stojanu ke stroji* vydaném v Moskvě v roce 1923 označil obrazy a sochy za mrtvé muzeální předměty bez sociálního opodstatnění a konec malířství vymezil Rodčenkovými monochromními obrazy z roku 1921. Smrt malířství znamenala obrat, kdy na místo zastaralého individualistického umění měla nastoupit produkce nových výtvarných forem určená pro masové publikum.⁵¹³

Teoretický požadavek na likvidaci umění, či minimálně tradičních uměleckých druhů převzala také česká avantgarda. Na jaře 1923 začalo Umělecké sdružení Devětsil v Praze vydávat časopis *Disk* a v prvním čísle Karel Teige a Jindřich Štyrský vyhlásili tezi o zániku malby a tradičního závěsného obrazu. Poněvadž v moderní společnosti zcela ztratil svůj účel, měly by nahradit snadno dostupné, mechanicky reprodukovatelné obrazy jako plakáty nebo knihy obrazových básní, ale i zcela nové formy umění.⁵¹⁴ Podoba nového typu obrazu

⁵¹¹ Viz např. Teigeho zpráva o publikaci: Tge., *Výtvarné publikace, Stavba 3, 1924–1925, č. 10, s. 184.*

⁵¹² Např. v obrazovém kompendiu nových uměleckých směrů z let 1914–1924 *Die Kunstismen*, které vydali Hans Arp a El Lisickij v roce 1925, jsou bohatě ilustrována hesla abstraktní film, konstruktivismus, suprematismus, neoplasticismus a abstraktivismus, přičemž poslední z uvedených tendencí je dokumentována nejrozsáhleji, tvorbou umělců z Německa a Sovětského svazu. Viz Hans Arp – El Lissitzkij, *Die Kunstismen*, Erlenbach – Zürich – München – Leipzig, Rentsch, 1925, s. 2–5, 12–14, 22–25, 28–35. Teige knihu považoval za příkladný přehled tendencí posledního desetiletí: „*Skvělá a vybraná monografie ismů. [...] Nejvýznačnější jsou reprodukce ruských abstraktivistů, suprematistů a konstruktivistů [...]*“ ge. [Karel Teige], El Lissitzky & Hans Arp: *Kunstismen* (rec.), *Stavba 5, 1926–1927, č. 3, s. 49–50.*

⁵¹³ Nikolai Tarabukin, *From the Easel to the Machine*, in: Francis Francina (ed.), *Modern art and modernism: A critical anthology*, London, Harper & Row, 1982, s. 135–142.

⁵¹⁴ Karel Teige, *Malířství a poesie, Disk 1, 1923, s. 19–20.*

měla být určována aktuálními potřebami co nejširšího, nepriviligovaného moderního publika: „*stručná, přesná, srozumitelná, zábavná, přehledná, konstruktivní, prostá; žádná dekorace, ornament, titěrnost, literatura, psychologie, mystika.*“⁵¹⁵

V polovině dvacátých letech chápala česká avantgarda volné umění jako hru a zábavu: „*Umění činí nebezpečná určitá představa nadsvětské vznešenosti, kdežto ono je pouze zábavou, již nutno oceniti. Je květem nejvzácnějším v Epikurově zahradě.*“⁵¹⁶ Zavrhovala ateliérovou malbu a sochařství jako buržoazní přežitek. Zamítala je kvůli odtrženosti od sociální reality a udržování mylných romantických představ o účelu umění, úkolech umělce a jeho vztahu k publiku. Ve druhém čísle *Disku* na jaře 1925 Karel Teige oznámil likvidaci umění: „*S konstruktivismem přikročujeme k regulérní likvidaci umění.*“⁵¹⁷ Senzibilitu moderního člověka oslovuje „mechanická krása“ strojové estetiky a nové formy, z nichž některé byly v časopisu představeny – fotografie, libreta lyrických filmů a obrazové básně. Jaromír Krejcar v přednášce o moderní architektuře prohlásil: „*Dnes je kinoplátno jediné obrazové plátno, které stojí za podívanou.*“⁵¹⁸ Jaroslav B. Svrček zase propagoval vizualitu ulice moderního velkoměsta jako skutečné, živé umění, které je přístupné a srozumitelné všem: „*V ateliérech umírá výtvarné umění na bezpředmětnost. Ztratilo kontakt s životem, ztratilo základnu, o kterou by se opřelo. Nemůže žiti bez konkrétního úkolu, bez cíle. A přece žije ještě výtvarné umění v karikatuře, plakátě, letáku, v reklamě, v agitačním umění. Žije v těchto věcech účelných, potřebných, dostalo tu zase pevnou kontinuitu s životem. Je lhostejno, spěje-li se k anonymitě. Z atelieru, kde plesnivělo v koutech, ze salonů buržoazie, kde nikoho nerozradostňovalo, stěhuje se umění do ulic, kde září a zpívá k tisícům očí a pomáhá budovati novou, radostnou krásu světa.*“⁵¹⁹ Avantgarda oceňovala také různé druhy populární kultury a lidové zábavy, jako například cirkus, filmovou grotesku, varieté, music-hall, taneční bar, vystoupení jazzbandu nebo sportovní utkání.

Mezi představiteli české avantgardy dvacátých let převažoval odmítavý postoj k abstraktnímu malířství pro jeho bezobsažnost a odtrženost od života. Akceptovali pouze geometrické abstraktní umění, a to v roli experimentu s elementárními výrazovými prostředky, jakéhosi výzkumu v oblasti experimentální estetiky.⁵²⁰ S výhradami ho také

⁵¹⁵ Jindřich Štyrský, *Obrazy*, *Disk* 1, 1923, s. 1–2, cit. s. 2.

⁵¹⁶ Karel Teige, *Moderní umění a společnost*, *Pásmo* 1, 1924–1925, č. 1, s. 1–2, zde s. 1.

⁵¹⁷ Karel Teige, *Konstruktivismus a likvidace „umění“*, *Disk* 2, 1925, s. 4–8, cit. s. 4.

⁵¹⁸ Jaromír Krejcar, *Cesta k moderní architektuře*, *Disk* 2, 1925, s. 26–30, cit. s. 30.

⁵¹⁹ Jaroslav B. Svrček, *Agitační umění*, *Disk* 2, 1925, s. 18–21, cit. s. 21.

⁵²⁰ V českých avantgardních časopisech byly ve dvacátých letech příležitostně publikovány reprodukce abstraktních maleb nebo plastik Pieta Mondriana, Thea van Doesburga, Kazimire Maleviče, ěla Lisického,

uznávali, pokud opustilo tradiční formát závěsného obrazu – v abstraktním filmu, světelných projekcích, prostorových objektech nebo v interiérovém designu. Od převládající názoru se výrazně odlišovalo stanovisko Zdeňka Pešánka, jenž nesdílel omezení významu abstraktního umění na formální experiment, ale naopak byl přesvědčený o jeho sociální funkčnosti. Otázku účelu abstraktního umění obvykle zahrnoval do úvah o světelně kinetickém umění, které bylo v monumentálních formách určené pro veřejný prostor a kolektivní recepci, s důrazem na dostupnost pro nejširší lidové vrstvy.

František Kupka naopak abstraktní tvorbu vnímal v neměnných nadčasových souvislostech. V jeho estetické koncepci umění se činnost umělce stále vyznačovala vážností, vznešeností a univerzálním posláním. Dílo bylo individuálním jedinečným výkonem, který ocení spíše poučený vnímatel. Svě abstraktní obrazy nikdy nepřestal chápat jako autonomní organismy a uvědomoval si jejich výlučnost i obtížnou přístupnost pro běžné publikum.⁵²¹ Abstraktní umění mělo podle Kupky čerpat výhradně z umělce vnitřního světa bez ohledu na vnější realitu a jeho subjektivní vize pak zhmotňovat, tj. vyjadřovat prostřednictvím výtvarných technik v objektivně vnímatelné podobě. Umělec ale zároveň nesmí diváka opomíjet a kompozici forem a barev má uspořádat uvážlivě tak, aby dílo oslovilo vnitřní svět recipienta a poskytlo mu zážitek. Přitom se umělec divákovi nesmí podbízet, například převzatým konvenčním obsahem, ani mu recepci díla usnadňovat tím, že by se zaměřoval hlavně na snadnou čitelnost svého sdělení.⁵²²

Karel Teige hodnotil z průkopníků abstraktního umění⁵²³ kladně Kazimira Maleviče a Pieta Mondriana, důvody k odmítnutí abstraktní malby Františka Kupky a Vasilije Kandinského shrnul v článku *Orfismus* otištěném v lednu 1929 v časopisu *ReD*.⁵²⁴

László Moholy-Nagy. Výjimečně se objevily také reprodukce děl Césara Domely, Georgese Vantongerloa, Friedricha Vordemberge-Gildewarta, Otto Carlsunda, Williho Baumeistera, Josefa Alberse, Joosta Schmidta, Nauma Gaba, Antoina Pevsnera, Vasilije Kandinského, Roberta Delaunaye, Fernanda Légera, Alberta Gleizea a Paula Kleea. Nejzajímavější výběr abstraktních děl v meziválečném období obsahovala obrazová část mezinárodního sborníku *Fronta* (1927). Zahrnoval malby Thea van Doesburga, Césara Domely a Williho Baumeistera, koláž Kurta Schwitterse, fotogramy Lászlóa Moholy-Nagy, Jaroslava Rösslera a F. A. Flachsländera, plastiky Joosta Schmidta, Gerharda Schunkeho, Lászlóa Moholy-Nagy, kresebné studie a filmy Vikinga Eggelunga a Hanse Richtera a barevný klavír Zdeňka Pešánka.

⁵²¹ Viz např. Miloslava Sísová, S Fr. Kupkou pod plátany Elysejských polí, *Národní listy* 76, 1936, č. 216, 8. 8., s. 1–2: „Je to malba, která je někdy až zavřená na sto zámků laikovi a která místo aby jej lákala, leckdys jej odpuzuje. Je to malba vlastně jen pro malíře.“

⁵²² Kupka (pozn. 89), s. 211–213. – „Tváří v tvář dílu má divák cítit, že se tu něco stalo, že se tu něco děje – a že tak bude vždy, dokud bude dílo trvat.“ Ibidem, s. 213.

⁵²³ Od dvacátých do čtyřicátých let Karel Teige pro abstraktní umění používal nesoustavně, většinou jako synonyma spíše termíny abstraktivismus, abstrakcionismus, nefigurativní umění a bezpředmětné umění.

⁵²⁴ Karel Teige, *Orfismus*, *ReD* 2, 1928–1929, č. 5, s. 159–164. Článek doprovázejí reprodukce Kandinského dřevorezu z alba *Klänge* (1913) a Kupkova dřevorezu *Mluva vertikál* z počátku dvacátých let. Reprodukci této Kupkovy grafiky otiskly již dříve časopisy *Veraikon* a *Pásmo*.

Podnětem k jeho napsání byla Kupkova první monografie v češtině od Emanuela Siblíka, který podle Teigeho malíře nekriticky přeceňoval. Nicméně Teige jednoznačně uznával historický význam prvních abstraktních obrazů Kupky a Kandinského pro vývoj moderního umění. Důslednou negaci naturalismu a prvenství v opuštění zobrazující malby oceňoval jako odvážný čin. Teige byl přesvědčen o tom, že zrod abstraktního obrazu jako autonomního celku uspořádaného jen podle vlastních zákonitostí, naprosto nezávislého na napodobování přírody, umožnil kubismus. Kupka a Kandinskij ale neprošli „školou kubismu“, pouze se jako první odvážili vyvodit z něj důsledky, ale k abstraktní malbě dospěli jinými cestami. Základem Teigeho kritiky kvality a hodnoty jejich tvorby se stala absence této podstatné formální zkušenosti zahrnující respekt ke geometrickému řádu: „*Základní vadou těchto dnešních Kupkových obrazů je jejich subjektivnost, která je činí nesdělitelnými. Mimo to čistě malířské kvality barvy, linie a tvary mají stále jakousi secesní příchut': neurčitost, libovolnost a přitom někde až kýčářskou libivost.*“⁵²⁵ Kubismus považoval za počátek převratných změn a východisko moderního umění a tento požadavek na důkladné poučení kubismem u české avantgardy zobecněl. Podobnou výtku k Františku Kupkovi měl i Václav Nebeský, jak malíř poznamenal v dopisu Antonínu Matějčkovi: „*Dr. Nebeský [...] mi dával za pravdu, že jsem se odtrhl od konvencionální malby, ale vyčítal mi (po pražsku), že nemaluji jako Picasso a Braque.*“⁵²⁶

Další vada Kupkovy a Kandinského malby podle Teigeho spočívala v „nebezpečí muzikálnosti“. Počátky abstraktního umění před první světovou válkou ztotožňoval s Apollinairovým pojmem orfismu, v němž byla nadmíru zdůrazněna souvislost rané abstraktní malby s hudbou, a proto ho považoval za nepůvodní a závislé hudbě. Tato tendence sblížení uměleckých druhů podstatně ohrožovala čistotu malby, stávala se pak pouhou subjektivní transpozicí hudby nebo její ilustrací. Abstraktní umění počáteční závislost překonalo a hudba mu sloužila dále jen jako vzor čistého umění, nezávislého na napodobování přírody. Kritiku orfismu obsahoval již Teigeho Manifest poetismu publikovaný v červnu 1928, v němž ho označil za estetický omyl a nečistý, odvozený útvar, v principu podobný barevné hudbě Alexandra Lászlóa nebo wagnerovské syntéze uměleckých druhů. Orfistická malba tak byla podřízena libovolným individuálním hudebním vjemům a transponovala je zcela nevhodně do statické malby.⁵²⁷

⁵²⁵ Ibidem, s. 162. Teige nalezl v Kupkově monografii reprodukován alespoň jeden obraz oproštěný od „secesní mystické příchuti“, kterého si mohl vážit – geometricky přísné *Vertikální plány III* (1912–1913).

⁵²⁶ Dopis Františka Kupky Antonínu Matějčkovi z 16. 9. 1931, Archiv Národní galerie v Praze, fond Antonín Matějček, karton 2, přijatá korespondence, př. č. AA 3571.

⁵²⁷ Karel Teige, Manifest poetismu, *ReD* 1, 1927–1928, č. 9, s. 317–336, cit. s. 331.

Takto Teige charakterizoval Kandinského východiska: „*Současně s Kupkou dospívá k podobným důsledkům, k opuštění zobrazujícího malířství a sblížení abstraktního obrazu s hudbou Rus Vasilij Kandinskij. I Kandinskij dospívá ke svému orfismu cestou mimo kubismus, od žhavého koloritu ruského folkloru, přes barevné orgie fauvismu a expresionismus.*“⁵²⁸ Domníval se však, že jeho tvorba se ve dvacátých letech začala ubírat příhodnějším směrem: „*Orfismus Kandinského, zamořený zprvu, podobně jako Kupkův, jakýmsi německo-ruským musikálním mysticismem, objektivisuje poslední dobou svůj subjektivismus a snaží se pracovatí toliko objektivními hodnotami barev a linií.*“⁵²⁹ Ocenil alespoň jeho pokus o vědeckou analýzu výtvarné formy v knize *Punkt und Linie zu Fläche: Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (1926). Kandinskij jako malíř Teigeho příliš nezajímal, nemohl ale přehlízet jeho aktivity v Moskvě v letech 1918–1921, kdy se podílel na porevoluční reformě státních muzeí a uměleckého školství, ani pedagogické působení na Bauhausu od roku 1922. Tomu odpovídá, že jediné reprodukce Kandinského abstraktních obrazů ze dvacátých let se v časopisu *ReD* objevily v listopadu 1927 v čísle nazvaném 10 let kulturní práce Sovětského Ruska 1917–1927 a v únoru 1930 v čísle věnovaném Bauhausu obsahujícím reprodukce prací pedagogů i žáků.⁵³⁰

Také Theo van Doesburg Františka Kupku, jenž se většinou tomuto označení bránil, zařadil pod značku orfismu, ovšem bez negativních konotací. Kupka van Doesburg se seznámili a spřátelili v roce 1926 zřejmě prostřednictvím francouzského malíře, stoupence neoplasticismu Félix del Marle, který byl od roku 1924 Kupkovým příznivcem a jeho spojkou s avantgardními umělci v Lille v okruhu časopisu *Vouloir*.⁵³¹ Kupkovi tyto nové kontakty sice pomohly dostat se z umělecké izolace, podle van Doesburga ale situace tehdy nebyla nijak příznivá. Charakterizoval ji v bilančním článku napsaném pro mezinárodní sborník *Fronta*: „*Boj o t. zv. ‚abstraktní‘ umění trvá již tak dlouho, že mnozí budou pochybovati, přinese-li vůbec kdy vítězství.*“⁵³²

V archivu Thea a Nelly van Doesburgových uloženém v Haagu se dochoval fragment korespondence Františka Kupky s Theem van Doesburgem od března 1926 do počátku roku 1931, kdy se oba stali členy výboru pařížské skupiny Abstraction Création. Přátelství však ukončilo náhlé úmrtí Thea van Doesburga v březnu 1931. Dopisy dokládají, že Kupka si nejen vážil jeho názorů a organizačních aktivit, ale byl mu také vděčný za upřímný zájem

⁵²⁸ Teige (pozn. 524), s. 163.

⁵²⁹ Ibidem, s. 164.

⁵³⁰ *ReD* 1, 1927–1928, č. 2, s. 62. – *ReD* 3, 1929–1931, č. 5, s. 157.

⁵³¹ Pierre (pozn. 106).

⁵³² Theo van Doesburg, Balance umění v r. 1926, in: *Fronta* (pozn. 394), s. 124–125, cit. s. 124.

o své dílo, jenž pro něj znamenal povzbuzení a zadostiučinění.⁵³³ Van Doesburg otiskl v holandském avantgardním časopisu *De Stijl* reprodukci Kupkovy malby *Vertikální plány III* (1912–1913) jako časné dílo průkopníka geometrické abstrakce.⁵³⁴ Mezi významnými představiteli současného malířství žijícími v Paříži uvedla Kupku Nelly van Doesburg na výstavě ESAC (Expositions sélectes d'art contemporain) v Amsterdamu v roce 1929. Zastoupeni mezi nimi byli například Pablo Picasso, Hans Arp, Joan Miró, Joaquín Torres García, Piet Mondrian, Jean Crotti, Leopold Survage, Jacques Villon a Léon Tutundjian. Theo van Doesburg v létě tohoto roku připravil pro deník *De Groene Amsterdammer* studii o nových směrech v malířství a sochařství ve Francii od fauvismu po současnost. Ve třetí závěrečné části věnované orfismu, neoplasticismu, elementarismu, purismu a surrealismu představil Guillaume Apollinaire jako původce orfismu a Františka Kupku jako tvůrce orfismu a mimořádného umělce, který se vymanil z tradice akademické malby a za nemalých obětí se propracoval k abstraktnímu umění a nadále sledoval již jen čistě malířské cíle. Lyrickou orfistickou malbu s její „orchestrální paletou“ zastupovali kromě Kupky také Robert Delaunay, Morgan Russel a Charles Blanc-Gatti, a van Doesburg ji dával do souvislosti s „abstraktním slovanským expresionismem“ Vasilije Kandinského. Její spontánnost považoval za opak neoplasticismu, který vyšel z latinského kubismu.⁵³⁵ S takovou charakteristikou orfismu ovšem příliš nekorespondovala reprodukce Kupkova obrazu *Energické II* (1925–1926, dnes Národní galerie v Praze) doprovázející článek.

V polovině dvacátých let se v Čechách stal Theo van Doesburg jedním z nejrespektovanějších představitelů mezinárodní avantgardy a nejznámějším představitelem hnutí De Stijl. S Karlem Teigem spolupracoval od roku 1924, zasílal mu holandské avantgardní časopisy a poskytoval obrazové materiály a informace o holandských umělcích a architektch a Teige mu naopak dodával dokumentaci o činnosti české avantgardy. V říjnu 1924 van Doesburg navštívil Prahu a Brno s přednáškou o moderní holandské architektuře. Jeho články o architektuře a o neoplasticismu otiskly časopisy

⁵³³ Theo van Doesburg vlastnil 12 fotografií obrazů Františka Kupky: reprodukci figurální malby *Biblioman* (1896) a 11 reprodukcí abstraktních maleb z let 1912–1926, dnes jsou uloženy v RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Archive of Theo and Nelly van Doesburg, NL-HaRKD.0408, Photographs – Illustrations of works by fellow artists, 2059,

<https://rkd.nl/nl/explore/archives/file/110001410>, vyhledáno 2. 3. 2020. Je možné, že van Doesburg chtěl některé reprodukce chtěl využít v plánovaných publikacích. V pozůstalosti se dochovala také Kupkova portrétní fotografie z roku 1921 s osobním věnováním „à mon bon amie Théo van Doesburg“.

⁵³⁴ *De Stijl* 76, 1926, č. 73–74, s. 10. Časopis začal vydávat Theo van Doesburg v roce 1917.

⁵³⁵ Theo van Doesburg, Fransche schilderkunst: De nieuwe richtingen in schilderkunst en plastiek, *De Groene Amsterdammer* 30. 11. 1929, č. 2739, s. 10–11.

ReD,⁵³⁶ *Pásmo a Stavba*, dvěma texty věnovanými abstraktnímu umění přispěl do mezinárodního sborníku *Fronta*. V článku *Film a abstrakce* nastínil svou představu vývoje abstraktního filmu od plošného, malířského pojetí ke světelné architektuře.⁵³⁷ V příspěvku *Bilance umění v r. 1926* zhodnotil situaci abstraktního umění a konstruktivismu v souvislosti se stávajícími sociálními a ekonomickými podmínkami, které nutily umělce ke kompromisům, buď k přizpůsobení se vkusu publika a trhu s uměním návratem k naturalismu, nebo k produkci užitého umění a dekorací. Změnu situace mohlo přinést pouze nastolení hospodářské rovnováhy a nová architektura, pro niž by mohli tvořit již bez kompromisů.⁵³⁸ Podle Teigeho vzpomínky Theo van Doesburg byl „*charakter heroické nezištnosti a nesmlouvané přísnosti idejí, neúnavný organizátor kolektivní práce, vůdce a obětavý služebník kolektivních hnutí*“.⁵³⁹ K jeho architektonickým návrhům však měl mnohé výhrady a se značnou skepsí přistupoval k abstraktním malbám.

Teige ve dvacátých letech bez averze přistupoval ke geometrickému abstraktnímu umění, zaujal ho zejména ruský suprematismus a holandský neoplasticismus. Zpočátku geometrickou abstrakci považoval za problematický jev: „*Bezpředmětné komposice, studující čisté tvary a jejich vzájemné vztahy, jsou zcestným důsledkem kubismu: Mondrian, Doesburg, suprematismus apod. jsou v nebezpečí dekorativismu*“.⁵⁴⁰ Brzy svoje stanovisko revidoval a suprematismus a neoplasticismus zapojil do svého formalistického schématu vývoje moderního umění jako logický důsledek kubismu, s konkrétním významem pro následující změny.⁵⁴¹ Rozhodující vývojovou tendenci v malířství 20. století definoval jako osvobozování malířství. Postupně prošlo tímto procesem od tradičního, po staletí zakořeněného napodobování přírody k autonomní barevné poesii. Poté, co bylo zproštěno utilitárních úkolů a jeho dosavadní dokumentární, narativní a reprezentační funkce převzaly

⁵³⁶ Monografické číslo časopisu *ReD* věnované hnutí De Stijl se vydat nepodařilo. V březnu 1929 byl alespoň v souhrnném článku vedle jeho historie představen také neoplasticismus a elementarismus, viz Theo van Doesburg, *Orientační poznámky*, *ReD* 2, 1928–1929, č. 7 s. 211–215.

⁵³⁷ Theo van Doesburg, *Film a abstrakce*, in: *Fronta* (pozn. 394), s. 109–110. Do obrazové části sborníku editoři zařadili fotografii van Doesburgova modelu vily a reprodukce dvou abstraktních obrazů z roku 1925 *Contra-compositie XV*. a *Contra-compositie XVI*.

⁵³⁸ Doesburg (pozn. 532).

⁵³⁹ Karel Teige, Theo van Doesburg zemřel!, *Musaion* 2, 1931, s. 121–128, cit. s. 128.

⁵⁴⁰ Teige (pozn. 514), s. 20.

⁵⁴¹ Vývojem malířství od kubismu přes abstraktní umění k dalším etapám se Karel Teige zabýval v těchto studiích: Karel Teige, *Obrazy*, *Veraikon* 10, 1924, č. 3–4, s. 34–40 (datováno listopad 1923). – Idem, *Nové ruské umění*, *Host* 4, 1924–1925, č. 1, s. 33–46. – Idem, *De Stijl a holandská moderna*, *Stavba* 3, 1924–1925, č. 2, s. 33–41. – Idem, *Neoplasticismus a suprematismus*, in: *Stavba a báseň*, Praha, Vaněk & Votava 1927, s. 111–117 (datováno duben 1926). – Idem, *Abstraktivismus, nadrealismus, artificialismus*, *Kmen* 2, 1928–1929, č. 6, s. 120–123.

fotografie a film, stalo je osvobozené malířství nezávislým výtvarným projevem univerzální poesie vzbuzujícím lyrické emoce a působícím na citový život recipienta.

Zásadní krok v odklonu od napodobování reality podle Teigeho učinil kubismus. Ze skutečnosti sice vycházel, ale abstrahováním a geometrizací ji výrazně proměňoval podle vlastních pravidel a intencí. Za tuto hranici pokročilo abstraktní umění a zřeklo se jakékoliv souvislosti se smyslově vnímanou skutečností a zcela nezávisle na přírodě se řídilo výhradně zákony obrazové kompozice. Obsahem abstraktní malby se tak stala pouze forma. Úzké zaměření na vzájemné vztahy tvarů a barev v obrazové ploše ale mělo svá úskalí: „*Toto estetické stanovisko, výsledek staletého vývoje, není tedy nové: Nová je toliko jeho výlučnost a nesnášenlivá čistota; a přece definuje-li abstraktivismus obraz jako vyrovnaný celek, v sobě rovnovážný systém s vlastními imanentními zákony, nesmí chápati formu a její soustavu jako samoučelnou, nýbrž jako předpoklad a induktor emocí. Kvalita těchto emocí, jež dílo v divákovi probouzí, je mírou hodnoty díla. Abstraktnímu umění hrozilo často nebezpečství, že emoce, které vzbuzuje, zůstanou jen emocemi dekorativní lahodnosti a libosti a nepovznesou se na svrchovaný řád čistých básnických pocitů harmonie a rovnováhy.*“⁵⁴² Abstraktní obrazy neměly dostatečný emotivní potenciál, nicméně exaktní geometrické malby Teige považoval za prospěšné experimenty, které slouží při studiu zákonů statické obrazové kompozice. Obdobně hodnotil první animované abstraktní filmy Vikinga Eggelinga a Hanse Richtera z počátku dvacátých let jako výzkum elementárních zákonů pohyblivé obrazové kompozice.

V suprematismu a neoplasticismu se malířství zcela osvobodilo od zobrazování a námětu. Umělci pracovali jen s čistými, co nejjednoduššími malířskými prostředky, s uspořádáním základních barev a základních geometrických tvarů. Symbolem převratné změny se pro Teigeho stala Malevičova malba směřující ke krajnímu formálnímu zjednodušení až k „nulovému bodu malířství“ a jeho zániku. Tyto směry uzavřely jedno období ve vývoji výtvarného umění a zároveň položily základy pro následující fázi, kterou v ideálním případě budou usměrňovat teoretikové avantgardního hnutí podle svého přesvědčení o budoucím společenském uspořádání. Díky suprematismu a neoplasticismu umění prošlo očištěním a ukázněním: „*Důležitá laboratorní ateliérová práce experimentální metody, zdravá desinfekce.*“⁵⁴³ Suprematismus byl také „*nesporně výbornou školou očišty*

⁵⁴² Karel Teige, Abstraktivismus, nadrealismus, artificioelismus, *Kmen* 2, 1928–1929, č. 6, s. 120–123, cit. s. 121.

⁵⁴³ Karel Teige, Obrazy, *Veraikon* 10, 1924, č. 3–4, s. 34–40, cit. s. 35.

výtvarných prostředků a disciplínou výtvarné ekonomie.“⁵⁴⁴ Neoplasticistní obrazy Pieta Mondriana a Thea van Doesburga Teige pokládal za základní kameny nového malířství. Studium vzájemných vztahů elementárních prvků v ortogonálních kompozicích připravovali jeho základní pravidla: „*tyto ploché bezpředmětné komposice přestávají být obrazem. Jsou jistě gramatickou poučkou komposice.*“⁵⁴⁵

Tradiční umělecké formy a techniky ale Teige pokládal za vyčerpané konvence, neodpovídající psychice a požadavkům moderního umělce i publika. A tak ani manuálně malovaný závěsný abstraktní obraz nepřinášel řešení problémů současného malířství, pouze mohl jakožto „laboratorní pokusnictví“ přinést dílčí poučení. Pro abstraktní malířství trvale balancující na hraně završované dekorace se nabízely dvě přijatelné možnosti. Jako první Teige uvedl přechod od abstraktního malířství k prostorovým formám a architektuře, jak ho uskutečnil například Kazimir Malevič v architektonech, El Lisickij v prounech nebo hnutí De Stijl v interiérové architektuře. Druhou perspektivní možnost představovala autonomní optická poezie, buď statické barevné básně nebo abstraktní filmy a světelné projekce. S novými druhy optické poezie Teige spojoval nutnost sériové výroby ve velkých nákladech, jenž by zlepšila dostupnost umění pro všechny sociální vrstvy a umožňovala co nejširší recepci. Zjednodušením a standardizací výtvarných prvků suprematismus a neoplasticismus vytvořily předpoklady pro strojovou výrobu obrazů, která se kromě kvantity produktů vyznačovala precizností, technickou dokonalostí a díky novým materiálům také novými výtvarnými efekty.

Příhodným příkladem dokládajícím Teigeho představu o transformaci abstraktního umění se staly abstraktní obrazy Josefa Šímy z let 1924–1925. Teige se k nim vyjádřil při příležitosti Šímovy výstavy v Topičově salonu v Praze v roce 1925 a interpretaci jeho nových obrazů zcela přizpůsobil svému vývojovému schématu a estetice statické a dynamické poezie pro zrak.⁵⁴⁶ Oceňoval Šímovu kultivovanou malířskou kulturu, rozvážné experimentování a očistu výrazových prostředků, které ho dovedly až k barevným harmoniím osvobozeného malířství zdůrazňujícího poetickou funkci. Šímovy abstraktní obrazy považoval za projekty čistého optického umění, které mají být v blízké budoucnosti buď vyráběny sériově nebo realizovány ve filmu a reflektorických hrách: „*Recentní obrazy Šímovy mají experimentativní charakter. Jsou to čistě barevné výtvoř, které se mohou*

⁵⁴⁴ Karel Teige, Nové ruské umění, *Host* 4, 1924–1925, č. 1, s. 33–46, cit. s. 38.

⁵⁴⁵ Karel Teige, De Stijl a holandská moderna, *Stavba* 3, 1924–1925, č. 2, s. 33–41, cit. s. 139.

⁵⁴⁶ Karel Teige, Souborná výstava Josefa Šímy, *Národní osvobození* 2, 1925, č. 79, 21. 3., s. 5. – Idem, Souborná výstava Josefa Šímy, *Stavba* 3, 1924–1925, č. 9, s. 167–168. – Karel Teige, Pozor na malbu!, *Pásmo* 1, 1924–1925, č. 9, s. 2–3.

uplatnit jen fyziologickými sensacemi. Jsou abstraktní harmonií barevného organismu. Jejich působnost je čistě fyziologická, jejich prostor je imaginární a jejich život touží po dynamice. Barvy těchto obrazů jsou vlastně připraveny opustit rám obrazu a usadit se světelnou projekcí na plátně kina. V té chvíli nemůže již býti, přesně vzato, již řeč o malířství. Neboť dnešní obrazy Šimovy jsou především návrhy na barevné, optické organismy, které by bylo lze realizovati vhodněji než olejovou barvou než pigmentem, světelnou projekcí či barevně chemicky. [...] Dovedeme si představit Šimovy obrazy, jejichž pohyb, který v sobě skrývají v barevném napětí, by byl rozvinut souvislou dynamickou projekcí: Byly by to silné abstraktní filmy.“⁵⁴⁷ Obdobně uvažoval Zdeněk Pešánek o abstraktních malbách jako o potenciálním východisku zpracovaném světelně kinetickými technikami, kterými se systematicky zabýval: „Vzpomeňme na Šimovo období jednoduchých harmonií barevných z let 1924 až 1925. Vzpomeňme na práci Kupkovu. To jsou již opravdu akordy barevně formové, kde harmonie je přísně studována [...]. Tyto obrazy jsou již hotová témata, připravená k ‚rozehrání‘. Technika stroj-nástroj ve své nejreálnější existenci daly možnost časového přeskupování funkčních částí takového obrazu – to je skvrn, čar, bodů, jejich zmenšování, zvětšování, ztemňování atd.“⁵⁴⁸ Podobné názory na animaci abstraktní malby byly běžné v Německu, v této souvislosti se objevilo i jméno Františka Kupky. Ernő Kállai byl po prolistování prvního čísla časopisu *Abstraction Création* přesvědčen, že nové abstraktní obrazy Alberta Gleizeze, Augusta Herbina a Františka Kupky se přímo nabízejí k filmovému zpracování.⁵⁴⁹

Teige byl ovšem také přesvědčen, že Šimovy abstraktní malby by mohly sloužit jako návrhy pro sériovou výrobu s využitím moderních materiálů. Precizně mechanicky nanášené emaily na kovových podložkách by podle jeho názoru dokonce zvýšily působivost Šimových

⁵⁴⁷ Teige, Pozor na malbu (pozn. 546), s. 2. – Opakem Teigeho návrhu na zdynamizování malby filmem byl postoj Amédéea Ozenfanta. Schopnost tradiční malby vyjadřovat se nadčasově a nezávisle na aktuálních trendech oslavujících rychlost a dynamičnost považoval za důležitou přednost, protože emoce vzbuzené statickým uměním jsou trvalejší a univerzálnější. V článku napsaném pro Šimu ocenil, že v malbě nepodléhal módě dynamiky a úžasu z možností nových technických vynálezů. Amédée Ozenfant, *Drahý Šimo, Pásmo* 1, 1924–1925, č. 9, s. 1–2.

⁵⁴⁸ Zdeněk Pešánek, *Kinetismus (Kinetika ve výtvarnictví – barevná hudba)*, Praha, Česká grafická unie, 1941, s. 15. – František Kupka nijak k rozvíjení abstraktní obrazové kompozice v reálném čase nesměřoval. Z průkopníků abstraktního umění se o překročení hranic statického malířství pokoušeli Vasilij Kandinskij a Kazimir Malevič. Kandinskij pracoval za svého působení na Bauhausu na syntetických scénických kompozicích, jejichž součástí byly světelné projekce, Malevič se zabýval projektem suprematistického filmu. Během pobytu v Berlíně v roce 1927 požádal o spolupráci Hanse Richtera, k realizaci ale nedošlo.

⁵⁴⁹ „Es gibt genügend Maler und Plastiker, denen man Phantasie und auch die Musikalität zutrauen könnte, die eine abstrakte Filmkunst zur Voraussetzung haben muß. [...] Die Bewegungsvisionen eines Albert Gleizes, Auguste Herbin oder Frank Kupka scheinen förmlich auf den Moment zu warten, der ihre statischen Fesseln lösen und ihnen auf dem laufenden Filmband die Freiheit bringen würden in den Raum hinauszujagen.“ Ernst Kállai, *Abstrakter Film*, *Sozialistische Monatshefte* 38, 1932, č. 8, s. 726–727, cit. s. 272.

kompozicí.⁵⁵⁰ Byl si však vědom, že tyto plány zatím nelze uskutečnit: „*Dokud není možno takovéto realizace, zůstávají Šímovy obrazy projektem, asi tak jako mnohé návrhy architektonické a filmové jsou pro nepřízeň výrobních poměrů odsouzeny zůstat na papíře. Není-li možno přikročiti k výrobě, je třeba věnovati se důležité, výzkumné práci laboratorní. A skutečně Šíma theoreticky i pokusně studuje zákony tohoto nového optického umění, ukládaje své poznatky do obrazů [...]*“.⁵⁵¹ Šímovo abstraktní období trvalo jen krátce. Na počátku jara 1928 se konala jeho další samostatná výstava v Praze a Teige uvítal, že Šíma po dosažení svého nulového bodu malířství směřoval po boku francouzských básníků ze skupiny Le Grand Jeu k malířské poezii. Nová díla Teige situoval na pomezí poetismu a surrealismu, zájem o formální stránku v nich ustoupil ponoru do hlubších vrstev psychiky.⁵⁵²

V červnu 1928 debutovali v Aventinské mansardě v Praze Jindřich Štyrský a Toyen. Artificielistické obrazy, které namalovali v Paříži, uchvátily Karla Teigeho, Vítězslava Nezvala a další básníky. Tvorba Josefa Šímy a artificielismus a probudily u české avantgardy znovu zájem o malířství, nebylo ho již třeba likvidovat. O deset let později Nezval a Teige vydali první výpravnou monografii Jindřich Štyrského a Toyen. S časovým odstupem Teige v doslovu zasadil artificielismus, který byl již uzavřenou minulostí, do kontextu pokubistického pařížského malířství dvacátých let a hodnotil ho především ve vztahu k abstraktnímu umění a surrealismu, v jejichž blízkosti v Paříži v roce 1926 vznikl. V doslovu napsaném v září 1937 tak zároveň objasnil svůj názor na situaci abstraktního umění: „*Abstrakcionismus, tento nedosti přesný a málo výstižný úhrnný název, kryjící často heterodoxní a heterogenní tendence, je označením širokého a různotvarého hnutí, které se štěpí na množství podružných směrů; spíše než pojmenováním určitého, přesně definovaného estetického programu je abstraktivismus společným jménem celé řady rozrůzněných pokusů a hledání, které mají společný jen jediný znak, totiž úplnou nebo téměř úplnou eliminaci modelu a vnějšího sujetu.*“⁵⁵³ Abstraktní umění rozdělil na tři základní proudy, které se odlišovaly tím, jakým externím zákonům mají tendenci se podřizovat: „*v okamžiku, kdy se malířství zbavuje v abstraktivismu pout, již bylo dotud vázáno k modelu, a kdy dostupuje absolutní čistoty a stratosférické mrazivosti, stávají se ‚čistým malířstvím‘, porušuje*

⁵⁵⁰ Teige, Pozor na malbu (pozn. 546).

⁵⁵¹ Karel Teige, Souborná výstava Josefa Šímy, *Stavba* 3, 1924–1925, č. 9, s. 167–168, cit. s. 168.

⁵⁵² Karel Teige, Malíř Josef Šíma, in: *Výstava nových obrazů Josefa Šímy* (kat. výst.), Aventinská mansarda, Praha, 1928. – Idem, Malíř Josef Šíma, *ReD* 1, 1927–1928, č. 8, s. 274–276.

⁵⁵³ Karel Teige, [Doslov], in: Vítězslav Nezval – Karel Teige, *Štyrský a Toyen*, Praha, Fr. Borový, 1938, s. 189–195, cit. s. 191–192.

*zároveň a ihned svou čistotu a nezávislost: zcela odpoutáno od přírodní předlohy, podrobuje se malířství nyní buď: 1. podmínkám hudby (orfismus, musikalismus), nebo 2. podmínkám architektury (purismus, neoplasticismus, elementarismus, suprematismus a konstruktivismus), anebo posléze 3. podmínkám poesie (dada, poetismus, artificialismus a surrealismus).*⁵⁵⁴ Teige se domníval, že všechny tři směry byly v rané fázi zastoupeny na výstavě L'art d'aujourd'hui v Paříži v roce 1925, již se zúčastnili Jindřich Štyrský, Toyen a Josef Šíma. Abstraktní malířství ale chápal jen jako kratší mezidobí, po němž má dojít k vývojové diferenciaci – buď k syntéze obrazu a hudby, k přechodu malířství do architektury, nebo ke ztotožnění malířství a poezie. Pro českou avantgardu byl zásadní poslední z uvedených směrů „cesta k poetickému obrazu uvede poetismus, artificialismus a surrealismus záhy do poloh úplně protikladných vůči abstrakcionismu.“⁵⁵⁵ Artificialismus, který se vůči abstraktnímu umění programově vymezoval s důrazem na individuální vzpomínkové obsahy, na počátku třicátých let organicky vrostl do surrealismu.

Pokud výtvarní umělci následovali Bretonovu definici surrealismu z roku 1924, museli tvorbu založit na psychickém automatismu. Zásadní význam mělo potlačení racionální kontroly a ponoření se do hlubin vnitřního světa, styl, technika a výběr materiálu nepodléhaly žádným omezením nebo požadavkům estetické hodnoty. Vyloučena zůstala pouze vyprázdňená výtvarná forma bez imaginativního potenciálu. Díky této volnosti se v surrealismu uplatnila jak iluzivní akademická malba a naturalistické zobrazení nevědomých motivů a fantastických přízraků, jejichž provedení předpokládalo vědomé řízení, tak spontánní automatická kresba, asambláže z náhodně nalezených předmětů a mechanicky prováděné techniky jako frotáž nebo dekalk. Vznikaly jak figurativní záznamy snových představ, tak abstraktní kompozice a struktury, které byly podnětem k další imaginativní interpretaci. Pro surrealistické techniky, při jejichž realizaci byla vědomá kontrola minimalizována, používal André Breton od roku 1939 pojem *absolutní automatismus* a v následujících letech jim začal přikládat větší význam než dosud. Zaujaly

⁵⁵⁴ Ibidem, s. 192.

⁵⁵⁵ Ibidem. – Artificialistické obrazy nikdy nebyly abstraktní: „i tam, kde v kaskádách svítivých i podsvětích barev zcela zmizí poslední obrysy jevové skutečnosti, nestanou se obrazy Toyen a Štyrského abstraktními kompozicemi: naopak, právě nyní, kdy kontury věcí se rozplynuly v mlžné irisaci barev, situují se čarodějná a magická díla [...] do míst, kde žijí protinožci racionalistických abstraktivistů, do míst, jež budou co nevidět zalidněny fantomy a spektry surrealismu. Takové obrazy, férie barev, červánky nového úsvitu poesie, jenž se rozbřeskují nad námi, jsou přímým opakem a protikladem arabesek a mosaik bezpředmětných komposic.“ a „Jejich poesie pramení z nejhlubších zdrojů života. Nikoliv ‚bezpředmětný svět‘, ale dalo by se říci, svět spící reality.“ Ibidem, s. 193.

ho hlavně práce Oscara Domíngueze, Wolfganga Paalena, Estebana Francése, Roberta Matty Echaurrena a Gordona Onslow-Forda.⁵⁵⁶

Teige následoval posuny v Bretonových názorech na výtvarném umění, a tak ve čtyřicátých letech postupně antinomii surrealismu a abstraktního umění ve svých úvahách zmírňoval. K otázce vztahu surrealismu a abstraktního umění se přímo vyjádřil v roce 1951 v odpovědi na anketu o surrealismu v květnovém vydání samizdatovém sborníku *Znamení zvěrokruhu*. Tento vztah považoval především za paradoxní. Přestože se surrealismus od abstraktního umění distancoval,⁵⁵⁷ uvnitř jeho vlastního rámce existoval ohlas tohoto protikladu, zřejmý ve schématickém rozdělení do dvou proudů podle metody zvolené pro zaznamenávání nevědomých impulsů. Podle Teigeho terminologie *automatismus vize* spočíval v kopírování vnitřního modelu výtvarnými prostředky, tj. ve věrném zobrazení iracionální představy, která se nejprve ustálila v mysli a pak byla zhmotněna. *Automatismus vytváření* se obešel bez předcházející představy i bez napodobování vnitřní či vnější reality a byl spontánním grafickým záznamem podnětů z nevědomí, které nabývaly svou formu bezprostředně až v procesu tvorby. Teige pak velmi zjednodušeně ztotožnil první metodu s figurativním veristickým surrealismem a výsledky grafického automatismu označil za „*nefigurativní pól surrealistického malířství*“.⁵⁵⁸ Jako příklady umělců přibližujících se tomuto pólu jmenoval členy skupiny Abstraction Création Hanse Arpa,⁵⁵⁹ Alexandra Caldera a Arshila Gorkyho. K surrealismu měli blízko také další členové – Wolfgang Paalen, Kurt Seligman, Hans Erni, Hans Fischli, Léon Tutundjian nebo Tarō Okamoto. V díle některých umělců se obě tendence projevíly zároveň, vedle konkretizací fantazijních představ malovali i abstraktní obrazy. Hlavní příklady této podvojnosti pro Teigeho představovali kromě Paula Kleea malíři druhé generace českého surrealismu Josef Istler

⁵⁵⁶ André Breton, Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste, *Minotaure* 7, 1939, č. 12–13, s. 16–21. – André Breton, Genèse et perspective artistiques du surréalisme [1941], in: idem, *Le surréalisme et la peinture: suivi de genèse et perspective artistiques du surréalisme et de fragments inédits*, New York, Brentano's, 1945, s. 77–103.

⁵⁵⁷ Obzvláště vyhocená byla např. Dalího averze vůči abstraktnímu umění. V jeho autobiografii se úspěšné uvedení filmu *Andaluský pes* v Paříži v roce 1929 stalo také symbolem triumfu nad Pietem Mondrianem: „*Rozmetal za jediný večer deset let pseudointelektuálního poválečného avantgardismu. Ohavnost, již se říká abstraktní umění, padla se smrtelnou ranou k našim nohám, aby se už nevzpamatovala, když na začátku našeho filmu spatřila „divčí oko rozříznuté čepelí břitvy“.* V Evropě už nebylo místo pro maniakální kosočtverečky pana Mondriana.“ Cit dle Salvador Dalí, *Tajný život Salvadora Dalího*, Praha, Nakladatelství Lidových novin, 1994, s. 232.

⁵⁵⁸ Karel Teige, Odpověď na anketu o surrealismu, in: *Znamení zvěrokruhu: Blíženci*, samizdatový sborník, Praha, 1951, otištěno in: Karel Teige (Jiří Brabec – Vratislav Effenberger edd.), *Výbor z díla III.: Osvobozování života a poezie: studie ze čtyřicátých let*, Praha, Aurora, 1994, s. 403–416, cit. s. 411.

⁵⁵⁹ Hans Arp patřil do Bretonovy surrealistické skupiny a zároveň byl členem skupin Cercle et Carré a poté i Abstraction Création. Jeho příspěvky a reprodukce otiskoval jako skupinový časopis *Abstraction Création art non-figuratif* tak surrealistické revue *La Révolution Surréaliste* a *Surréalisme au Service de la Révolution*.

a Václav Tikal. Teige mladší surrealisty podporoval, přestože k nim měl řadu výhrad. Byli kritičtí k dogmatickému pojetí čistého psychického automatismu a vlivu psychoanalytické teorie, za důležité považovali také estetické kvality a vědomou práci s působením výtvarných prostředků. Poté, co malíři z okruhu budoucí skupiny Ra, odpoutali od veristického surrealismu inspirovaného Salvadorem Dalím, využívali ve čtyřicátých letech automatismus a další surrealistické metody svobodněji. Zejména u Josefa Istlera a Václava Zykunda koexistoval surrealismus s abstraktní tvorbou, oba se pohybovali mezi fantaskní figurací, konkretizací fantazijních představ v ponurých výjevech a různými typy abstrakce. Anticipovali tak poválečný vývoj od surrealismu k lyrické abstrakci a informelu. Istlerovy abstraktní malby a grafiky byly založeny buď na spontánním gestickém projevu, nebo na malířské struktuře nepravidelných barevných ploch, či na lineární konstrukci. Jeho zájem o nepředmětnou organickou strukturu se projevil také ve fotografických experimentech a dekalku.

Surrealisté obvykle neuvažovali o všech představitelích abstraktního umění stejně, jednoznačný odpor směřovali k racionálnímu, konstruktivně geometrickému směru, protože postrádal jakýkoliv vztah k nevědomým psychickým procesům, zatímco biomorfni a spontánní abstraktní tvorba jim byla bližší. Teige zpětně rovněž rozlišoval tyto dva směry: *„abstraktní ismy, které usilují o racionální, téměř vědeckou konstrukci obrazové harmonie a o uvědomělou systematiku tvárných prostředků – například neoplasticismus, suprematismus a jiné směry extrovertní povahy – nemají se surrealismem zjevně nic společné a jsou mu zásadně protichůdné. Naproti tomu takové nefigurativní obrazy, jimž abolicí vnějšího modelu dala volnost spontánního grafického a barevného projevu, jsou svou introvertní povahou v bližším nebo vzdálenějším příbuzenském vztahu k surrealismu: například Kandinskij.“*⁵⁶⁰ Hodnocení zřejmě reflektovalo Bretonův názor na Vasilije Kandinského. Breton si oblíbil jeho biomorfni abstrakci, již v roce 1929 získal dva abstraktní akvarely z jeho první samostatné výstavy v Paříži v galerii Zak. Na podzim 1933 pak pozval o dvě generace staršího malíře, aby společně se surrealisty vystavoval na šestém ročníku přehlídky Salon des Surindépendants. Poté, co přesídlil do Paříže, se ve třicátých letech Kandinskij těšil zájmu a respektu pařížských surrealistů. Formálně se sice jeho pozdní biomorfni tvorba surrealismu přibližovala, zachovával si však vůči nim rezervovaný až nedůvěřivý postoj.⁵⁶¹

⁵⁶⁰ Teige (pozn. 558), s. 411–412.

⁵⁶¹ Gispert (pozn. 158). – André Breton napsal také úvod do katalogu Kandinského samostatné výstavy v Londýně v galerii Guggenheim Jeune v roce 1938, malíř byl s textem spokojený.

Abstraktní umění bylo pro Karla Teigeho pouze vedlejší otázkou, k níž se vyjadřoval v souvislosti se svými stěžejními tématy a osobnostmi. V polovině dvacátých let akceptoval strohou geometrickou abstrakci jako pole pro efektivní výzkum elementárních výtvarných prostředků a toto experimentování chápal jako důležitou, ale pouze přechodnou fázi v procesu autonomizace výtvarného umění. Hodnocení abstraktního malířství zmiňoval později při definování svébytnosti artificiélismu, ve třicátých letech ho uváděl jako protiklad surrealismu. Hodnotu uměleckého díla dával do přímé souvislosti se schopností vzbuzovat emoce a po přijetí psychoanalytické teorie ve třicátých letech pro něj představovala odezva vyvolaná uměleckým dílem v nevědomí recipienta počátek osvobození jedince ze společenských norem. V tomto období byl Teige přesvědčen, že bezobsažné abstraktní umění v tak zásadním úkolu nemůže ničím přispět.

5.2 Artificielismus

Jindřich Štyrský (1899–1942) a Toyen (1902–1980), členové avantgardního sdružení umělců Devětsil, přesídlili na podzim 1925 na několik let do Paříže. Změna prostředí nezůstala bez zásadního vlivu na jejich malbu. V říjnu 1926 představili na soukromé výstavě ve svém ateliéru v rue Barbès v Montrouge svůj nový malířský styl pojmenovaný jako artificiélismus. Společně pak vystavovali dvakrát v pařížských galeriích, na konci roku 1926 v Galerie d'Art Contemporain a na přelomu roku 1927 a 1928 v Galerie Vavin. Nepředpokládali, že artificiélismus bude mít více než dva původní představitele a neusilovali o zformování kolektivu následující jejich umělecký směr. Štyrský prohlásil, že samo označení, inspirované knihou Charlese Baudelaira *Les paradis artificiels* (1860), jim bylo lhostejné a zvolili je především „z potřeby odlišiti a oddělit se od hnoje takzvané moderní malby.“⁵⁶² Pro stabilní uměleckou dvojici se vyhlášení vlastního „ismu“ stalo prostředkem ke zdůraznění originality a odlišnosti od nejnovějších malířských směrů, se nimiž se v Paříži seznámili. První výstava surrealistického malířství zde proběhla v listopadu 1925 v galerii Pierra Loeba a o měsíc později také první mezinárodní přehlídka abstraktních tendencí L'Art d'aujourd'hui, jíž se zúčastnili i Štyrský a Toyen. S abstraktním uměním se ale

⁵⁶² Jindřich Štyrský – Toyen, *Báseník* (Přednáška proslovená při vernisáži výstavy v Aventinské mansardě r. 1928), *Rozpravy Aventina* 3, 1927–1928, č. 20, s. 241–242, cit. s. 241.

neztotožňovali a kriticky se vymezovali také vůči surrealismu. I když vystoupili s vlastní uměleckou značkou, aby se vyhnuli nevídaným filiacím, výtvarná kritika je často k těmto směrům přirovnávala. V referátu o výstavě v Galerie Vavin pro české čtenáře Richard Weiner označil malbu Štyrského a Toyen za téměř bezpředmětný, abstraktní surrealismus⁵⁶³ a Emanuel Siblík, který ve svém článku jinak věrně parafrázoval základní body teorie artificioelismu zformulované Štyrským, ji charakterizoval jako lyrický výtvarný projev v oblasti abstraktního umění.⁵⁶⁴

První černobílé reprodukce a zprávy o artificioelismu v češtině se objevily během roku 1927. Mezinárodní sborník *Fronta* obsahoval provokativní úvod do artificioelismu od Štyrského a Toyen⁵⁶⁵ a Karel Teige otiskl manifest artificioelismu podepsaný oběma umělci v prvním čísle avantgardní revue *ReD* v říjnu 1927.⁵⁶⁶ Zatímco v prvním čísle *Disku* v roce 1923 Teige a Štyrský s malířstvím manifestačně skoncovali, do úvodního čísla *ReDu* Teige zařadil dva programové texty konvenující s jeho představou o nových formách malířství – *Artificioelisme od Štyrského a Toyen* a *Neoplasticismus a malířství od Pieta Mondriana*.⁵⁶⁷ U artificioelismu brzy shledal tak těsnou příbuznost s poetismem, že ho včlenil do své estetiky poezie pro všechny smysly a stal se spolu s Vítězslavem Nezvalem jeho nejvýznamnějším interpretem a propagátorem.

Štyrský a Toyen manifest artificioelismu napsali v Paříži v květnu 1927 a objasnili v něm základní principy svého individualistického malířského směru – identifikaci malíře a básníka a vztah k imaginaci. Přestali se přímo zabývat vnější smyslově vnímanou skutečností a obrátili se k vnitřní realitě a vzpomínkovému materiálu: „*Artificioelismus má abstraktní vědomí reality. Nepopírá existenci reality, ale neoperuje s ní. Jeho zájem je soustředěn na POESII, jež vyplňuje mezery mezi reálnými formami a již realita vyzáruje. Na latentní poesii interiérů reálných forem reaguje kontinuitou pozitivní. Exteriér je určen poetickými percepcemi vzpomínek (kontinuita negativní). Vzpomínkami na vzpomínky. [...]* Výslednicí abstraktních visuelních vzpomínek ve stadiu prolínání jsou nové útvary, nemají nic společného s realitou ani s umělou přírodou.“⁵⁶⁸ Vzpomínky pro ně nebyly důležité jako paměťové záznamy konkrétních události nebo prostředí, ale jako citové představy

⁵⁶³ rd [Richard Weiner], Malíři Štyrský a Toyen, *Lidové noviny* 36, 1928, č. 33, 19. 1., s. 7

⁵⁶⁴ Emanuel Siblík, Štyrský a Toyen, artificioelisté, *Rozpravy Aventina* 3, 1927–1928, č. 11–12, s. 144–145.

⁵⁶⁵ Jindřich Štyrský – Toyen, Populární uvedení do artificioelismu, *Fronta* (pozn. 394), s. 18

⁵⁶⁶ Jindřich Štyrský – Toyen, *Artificioelisme*, *ReD* 1, 1927–1928, č. 1, s. 28–30. – V říjnu 1927 otiskl brněnský časopis *Horizont: revue současné kultury v Československu* text datovaný 1926: iidem, *Tři kapitoly z připravované knihy, Horizont* 1, 1927–1928, č. 8, s. 134–135. Jedním z vedoucích redaktorů byl Jaroslav B. Svrček, jenž se s mladými malíři seznámil při návštěvě Paříže.

⁵⁶⁷ Piet Mondrian, *Neoplasticismus a malířství*, *ReD* 1, 1927–1928, č. 1, s. 26–27.

⁵⁶⁸ Štyrský – Toyen, *Artificioelisme* (pozn. 566), s. 28–29.

s poetickým nábojem, které generují dosud nespátřené obrazy, neukotvené v prostoru a času. Důležitost vzpomínek pro psychoanalýzu se odrazila v surrealismu, který často vynášel na povrch potlačené úzkostné, děsivé nebo pohoršující vzpomínky, u artificioelismu ale měly pozůstatky minulých zážitků lyrický charakter. Následkem transfigurace vzpomínkového materiálu připomínají artificioelistické obrazy běžnou skutečnost jen v náznacích, vzdálená spojitost s vnější realitou, obvykle přírodou, tak nebyla úplně přerušena. Umělci předpokládali, že s rostoucí distancí mezi realitou a obrazem se zvětšovala jeho působivost: „*Realita a formy obrazu působí na sebe silou odtazitou. Čím větší je poměr jejich vzdálenosti, tím visuelně dramatičtější stává se emotivnost, vznikají analogie emocí, jejich spojitě vlnění, ozvěny vždy vzdálenější a složitější, takže při pokusu konfrontace reality s obrazem připadají si obě naprosto cizí.*“⁵⁶⁹

Odvratem od popisu a napodobování vnější reality se přiblížili zásadám abstraktního malířství, důrazem na maximální imaginativnost zase surrealistickému ponoru do skrytého vnitřního světa.⁵⁷⁰ Zdůrazňovali ovšem hlavně rozdíly, odmítli surrealistické malířství jako „*formově historisující*“ a abstraktní malířství jako „*pouhou formovou hru a zábavu očí*“.⁵⁷¹ Připadalo jim povrchní a bezobsažné: „*Konstruktivism a bezpředmětná malba, basující na hře s formami a na pouhé radosti očí, podobá se psaní slohových úloh.*“⁵⁷² Naopak artificioelistický obraz měl vždy obsah tvořený lyrickými transfiguracemi vzpomínek i účel. Vzbuzoval v recipientovi emoce a řetězce poetických představ, aby hlouběji zasáhl a regeneroval jeho psychiku: „*Odvádí diváka z kolotoče jeho obvyklé představivosti, boří systém a mechanismus souvislých představ.*“⁵⁷³

Citové představy vycházející ze živné půdy abstrahovaných vzpomínek Štyrský a Toyen materializovali v obraze v nepředemětných barevných strukturách, v širokém rozpětí od subtilních mlžných ploch rozprášené barvy po pastózní nánosy s drsnou strukturou. Nově vzniklá lyrická realita nejasných prostorových vztahů byla někdy beztvará a působila dojmem plynutí nebo proměnlivého přechodného stavu. Jindy obsahovala náznaky a fragmenty předmětů a vzdáleně připomínala krajinné motivy a přírodní jevy. Názvy obrazů, odkazující často právě ke krajinným námětům a vodnímu živlu, měly pouze dát směr

⁵⁶⁹ Ibidem, s. 29.

⁵⁷⁰ Ke srovnání artificioelismu se surrealismem a meziválečným abstraktním uměním, ale i s poválečnou lyrickou abstrakcí viz František Šmejkal, *Artificioelismus, Výtvarné umění* 16, 1966, č. 8, s. 381–391. Šmejkal artificioelismus považoval za „samostatný útvar na pomezí surrealismu a geometrické abstrakce“ a charakterizoval ho také jako „imaginativní abstrakci“.

⁵⁷¹ Štyrský – Toyen, *Artificioelisme* (pozn. 566), s. 28.

⁵⁷² Štyrský – Toyen (pozn. 562), s. 241.

⁵⁷³ Štyrský – Toyen, *Artificioelisme* (pozn. 566), s. 29.

asociacím: „*Formy v obraze kryjí se s představami vzpomínek. Pojmenování obrazu není opsáním ani názvem sujetu, ale udáním charakteru a direktivou emocí. Sujet je ztotožněn s obrazem. Jeho formy se vysvětlují samy sebou.*“⁵⁷⁴ Několik kritiků se ovšem vyjádřilo, že jim poetické názvy připadají zbytečné a jen znesnadňují bezprostřední zážitek z malby.

Velkou pozornost Štyrský a Toyen věnovali formální invenci a výtvarné stránce vědomého zpracování psychických obsahů. K vytvoření lyrické atmosféry využívali neobvyklé malířské techniky uvolňující barvu z pevně vymezených tvarů, buď barvu dematerializující (např. rozprašování barvy přes drobné předměty) nebo naopak zdůrazňující její hmotnost (např. reliéfní zpracování pastózní barvy, volné stékání barev). Jejich malířské prostředky procházely proměnami a v obrazech dospívali k různému stupni odpoutání od reality, neurčitost a nepředmětnost převládala v malbách z let 1927–1929. Maximum nezávislosti na vnější skutečnosti představují potměšelé malby Toyen, v nichž využila volně stékající barvy (*Bažina, Šero v pralese, Noční slavnost*).⁵⁷⁵ [obr. 75] Odlišnost mnohých artificioelistických obrazů, v nichž nelze identifikovat žádný předmět známý z běžné zkušenosti, od abstraktního umění není pro nepoučeného recipienta zřetelná. Bez znalosti záměru umělců nebo textů jejich komentátorů nelze odhadnout, jak silná byla distance artificioelismu od abstraktní malby. V pozdní fázi artificioelismu, kdy se v obrazech z počátku třicátých let znovu objevila prostorová iluze a formy neodbytně připomínající konkrétní předměty, se rozdíl stával zřejmější. Uměleckohistorická interpretace respektující intence malířů a teoretické pozadí artificioelismu s abstraktním uměním neztotožňuje, i když nachází společné rysy.⁵⁷⁶

Vymezení artificioelismu vůči souběžným uměleckým směrům se věnoval podrobně Karel Teige. Stěžejní teoretické texty a komentáře k artificioelismu byly publikovány v souvislosti s první výstavou Štyrského a Toyen v Praze, která proběhla v červnu a červenci

⁵⁷⁴ Ibidem, s. 30. – Název byl prostředníkem mezi obrazem, resp. abstrahovanými vzpomínkami malíře a imaginací recipienta. Obraz nic přímo nesděloval a recipient musel využít vlastní imaginální schopnosti. Vítězslav Nezval dokonce při zpětném hodnocení artificioelismu tvrdil, že potenciál neurčitých tvarů artificioelistických obrazů vyvolávat představy navozuje mezi malířem a recipientem hypnotický stav. Viz Vítězslav Nezval, [Úvodní slovo], in: Vítězslav Nezval – Karel Teige, *Štyrský a Toyen*, Praha, Fr. Borový, 1938, s. 5–17, zvl. s. 8.

⁵⁷⁵ Negativně zaujatý referent bulvárního deníku se ani při pohledu na tyto obrazy nedokázal oprostít od zvyku pokládat každou malbu za napodobení skutečnosti: „*Noční slavnost se tu podobá vzorku škotské šály [...]. Prales, v němž patrně Toyen mnoho pobývala, působil na ni mocným dojmem rezatých chlupů a krvavého tratoliště.*“ Kr. [Jaromír Krecar], *Štyrský & Toyen v Mansardě, Polední list* 4, 1930, č. 61, 2. 3., s. 2.

⁵⁷⁶ Viz např. Karel Srp, Teorie artificioelismu, in: Lenka Bydžovská – Karel Srp, *Štyrský, Toyen: Artificialismus. 1926–1931* (kat. výst.), Středočeská galerie, Praha, 1992, s. 18–40.

v Aventinské mansardě. Každý z malířů vystavil 21 obrazů z let 1926–1927.⁵⁷⁷ [obr. 76] Teige přivítal artificialismus jako novou mízu českého malířství, ocenil jeho originalitu kontrastující s českou malířskou scénou, kterou považoval za stagnující a nudnou. Nalezl společná východiska a hlubokou spřízněnost artificialismu s poetismem, zahrnul ho proto do svého systému poezie pro všechny smysly a artificialistické obrazy charakterizoval jako specifické básnění barvami a liniemi.⁵⁷⁸ Teige tak slevil ze svého původního plánu na likvidaci malířství, neboť tvorba Štyrského, Toyen a také Šímy ho povzbudila k optimističtějšímu pohledu na budoucnost malířství. Teigeho zájem naopak neupoutal světelný kinetismus Zdeňka Pešánka, ačkoliv za pomoci moderní techniky dokázal nahradit tradiční malbu barevnými pigmenty novými metodami tvůrčí práce s reálným světlem. Pešánek ve svých světelně kinetických projektech jako jediný v Československu uskutečnil Teigeho propozici dynamické poezie pro zrak obsažené v manifestu poetismu: „*Moderní technika dala možnost promítat reflektoricky konkrétní barevná světla, reflektorické barevné hry, pohyblivé útvary, souvislé dynamické světelné a barevné symfonie, jež otevírají nové možnosti barevné tvorby: projekční pohyblivé obrazy, zbavené strnulosti středověkých rukodílných technik, rodící se ze světla, fotogenická báseň. [...] Dospěli jsme k definitivnímu překonání tradičního tabulového obrazu: na jeho místo nastupuje tu projekční, světelný obraz dynamický (reflektorické hry, film, ohňostroj) a knižní foto- a typomontážní, sériově vyráběný v tisících exemplářích obraz statický.*“⁵⁷⁹ Pešánek o spolupráci s pražskou avantgardou usiloval,⁵⁸⁰ ale Teige přínosy světelného kinetismu trvale přehlížel a upřednostňoval tvůrce z kategorie statické poezie pro zrak. Do ní zařadil jako barevnou báseň artificialismus, vyhraněně individualistickou malbu závěsných obrazů využívající manuální materiály a postupy, které jinde označil za zastaralé. S tímto rozparem se Teige vyrovnal výkladem o změně funkce obrazu, která způsobila mezi historickým a moderním malířstvím tak zásadní rozdíly, že dokonce pochyboval, jestli je lze ještě shodně nazývat malířstvím. Současné malířství bylo zproštěno mimoestetických funkcí, jež převzaly dokonalejší záznamové techniky, proto se mohlo proměnit v čisté lyrické básnění nezávislé

⁵⁷⁷ *Výstava nových obrazů Štyrského a Toyen* (kat. výst.), Aventinská mansarda, Praha, 1928. Katalogový text Karla Teigeho byl otištěn v časopisu *ReD*, v čísle věnovaném manifestům poetismu, viz Karel Teige, *Ultrafialové obrazy čili artificialismus*, *ReD* 1, 1927–1928, č. 9, s. 315–317. Přednáška Jindřicha Štyrského z vernisáže výstavy, která se obsahově kryla s manifestem artificialismu, byla také publikována, viz Štyrský – Toyen (pozn. 562).

⁵⁷⁸ Teige (pozn. 542).

⁵⁷⁹ Teige (pozn. 527), s. 328.

⁵⁸⁰ V pozůstalosti Zdeňka Pešánka se dochoval dopis z listopadu 1928, v němž navrhoval Jindřichovi Štyrskému a Toyen společnou výstavu, která by se konala v roce 1929 nejprve v Praze, a poté v Berlíně, Vídni, Paříži, Varšavě, Rusku a Spojných státech. Tato výstava se neuskutečnila. Viz Jiří Zemánek (ed.), *Zdeněk Pešánek 1896–1965* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1996, s. 125, 280.

na napodobování vnější skutečnosti. Teige také ocenil, jak Štyrský a Toyen dokázali tradiční výtvarné materiály nápaditě a rafinovaně využívat k novým okouzlujícím efektům, zejména v jemných barevných odstínech.⁵⁸¹

V poznámkách k výstavě v článku *Abstraktivismus, nadrealismus, artifičielismus*⁵⁸² se Teige více zabýval zařazením artifičielismu do kontextu současného evropského malířství a srovnáním s abstraktním uměním a surrealismem. Za východisko zvolil kubismus, který představoval v jeho koncepci vývojové linie rozhodující bod v procesu emancipace malířství. Různými směry a prostředky v ní pokračovaly abstraktní umění a artifičielismus, zatímco surrealismus považoval za retrogradní směr završující romantické a expresivní tendence. Místo artifičielismu definoval pomocí působivé metafory z vlnové optiky – surrealismus a „infrarudou“ skutečnost nevědomí lokalizoval na opačnou stranu spektra než artifičielismus, který *„ve shodě s poetismem, žije v ultrafialovém světě nadvědomí. Tvorba není dějem psychického automatismu, ale volným, záměrným aktem. Vzdálivše se malířské vivisekci kubismu i pouhé formové hře abstraktivismu, ohradivše se proti surréalismu, jenž pracoval literárně zpodobivými prostředky, svou svrchovaností umělé, od jevové skutečnosti neodvislé formy, realizovali Toyen a Štyrský své nové umělé básně barev [...]“*⁵⁸³

Malířství osvobozené od konvencí napodobování vnější skutečnosti se ale podle Teigeho nesmělo vzdávat obsahu a úkolu generovat emoce, k čemuž naopak došlo v abstraktním umění, z formalistického stanoviska spojovaném s vlastnostmi jako bezúčelnost, bezobsažnost nebo prázdnota. Teige hodnotil rozdíl artifičielismu a abstraktního umění podobně jako Štyrský, spočíval v účelnosti malířské formy: *„Nejsou také toliko umnou a rafinovanou hrou pro zábavu zraku jako postkubistické abstraktní kompozice, které přes všecku perfektnost barevné rovnováhy nevzrušují a nedojímají divákovu sensibilitu. Štyrský a Toyen nechtějí okouzlovati jen naše oči, ale zažehují ohně nejvyšších básnických intuicí.“*⁵⁸⁴ Artifičielistické obrazy podněcovaly v recipientech hlubší duševní hnutí a působily jako „induktor emocí“, zatímco bezúčelná díla mohla vzbuzovat nanejvýš fyziologické reakce a základní pocity libosti nebo nelibosti. Stávala se tak jen dekorací nebo v moderní době zcela nemístným ornamentem: *„kde první rozsvěcují lyrické*

⁵⁸¹ Karel Teige, *Ultrafialové obrazy čili artifičielismus*, *ReD* 1, 1927–1928, č. 9, s. 315–317.

⁵⁸² Teige (pozn. 522).

⁵⁸³ *Ibidem*, s. 121

⁵⁸⁴ Teige (pozn. 581), s. 316.

ohňostroje a vodotrysky barevných básní, druzí látají nemohoucí dekorace.“⁵⁸⁵ Obsahovost artificialismu zdůrazňoval Vítězslav Nezval, a to nejen v kontrastu s abstraktním uměním, ale považoval ho za obsahově bohatší než jakékoliv naturalistické zobrazení, jako vysvětlil na vernisáži druhé výstavy Štyrského a Toyen v Aventinské mansardě v roce 1930: „*Chci říci, že se patrně mylili ti, kteří chtěli viděti v jejich obrazech tzv. hru barev a tvarů, onu odrůdu malířství, která bývá nazývána abstraktivismem. Není nic vzdálenějšího Štyrského a Toyen jak tento quasivědecký artismus. Nemají nic společného s malířstvím, které prý skončilo Malevičovým čtvercem. [...] Jejich obrazy [...] jsou a byly vždy obsažné. Jako jsou obsaženy v lipovém odvaru aleje, tak v jejich obrazech v novém, duchovnějším skupenství a nepřesahuje melodramaticky jejich tón, byl obsažen svět alchymicky.*“⁵⁸⁶ Artificialistické obrazy byly podle Nezvala realitou dokonce přesyceny a komplexní obsah malíři mohli subtilními prostředky pouze evokovat.

Na rozdíl od Karla Teigeho a Vítězslava Nezvala byl František Foltýn pevně přesvědčen o účelnosti a významu abstraktního umění pro celou společnost, který bude ale pravděpodobně pochopen až v budoucnosti. Dochované Foltýnovy rukopisné poznámky obsahují kromě problematiky kompozice abstraktního obrazu a malířské techniky také úvahy o vnímání a konkrétním poslání současného výtvarného umění včetně abstraktního, které jsou součástí konceptů přednášek nebo textů určených k publikování. Obrazy a kultivaci vizuálního vnímání Foltýn pokládal za nepostradatelné především pro duševní hygienu moderního člověka: „*Hodnotný výtvar a výtvarná krása odkrývají se pomalu. Vykonávají vliv (nepozorovatelný, ale jistý) na každého diváka a životní rovnováha je ovoce této vizuelní kultury.*“⁵⁸⁷ Na rozdíl od artificialismu, který měl aktivovat poetické asociace a imaginaci, zdůrazňoval přímé působení na fyziologické úrovni. Zdánlivě bezúčelné pokusy o řešení formálních problémů tak směřovaly k využití výtvarných prostředků k vyvolávání emocí a nálad. Foltýnovy názory na tříbení percepce prostřednictvím abstraktní malby převzal Jiří Jelínek: „*Výtvarník je okem společnosti; jeho úkol: dobře vidět a učit*

⁵⁸⁵ Teige (pozn. 553), s. 120. – Souvislostí Teigeho důrazu na emocionalitu artificialismu a poetismu s puristickým konceptem uměleckého díla jako stoje na emoce (*machine à émouvoir*) se zabýval Josef Vojvodík, Pulverizace a purifikace světa: artificialismus a purismus, in: idem, *Povrch, skrytost, ambivalence: Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*, Praha, Argo, 2008, s. 121–127.

⁵⁸⁶ Vítězslav Nezval, K výstavě Štyrského a Toyen, *Rozpravy Aventina* 5, 1929–1930, č. 24, s. 284. Nezval také napsal úvod do katalogu této výstavy: idem, Lístek do katalogu in: *Výstava Jindřicha Štyrského a Toyen*, kat. výst., Aventinská mansarda, Praha, 1930.

⁵⁸⁷ František Foltýn, [úvod], in: *Fr. Foltýn, J. Jelínek, V. Tittelbach* (kat. výst.), Průmyslové museum, Brno, 1935, nestr.

*dobře vidět. Kultivovat oči lidí k správnému vnímání.*⁵⁸⁸ Podobně hodnotil i přínosy umění pro kultivaci duševního života a dosažení rovnováhy.⁵⁸⁹

S přijetím surrealismu Karel Teige své vývojové schéma moderního umění přehodnotil a s přesunem surrealismu na špičku vývoje se ve zpětném hodnocení změnila i situace artifizielismu. V doslovu v monografii Štyrského a Toyen roku 1938 raný artifizielismus umístil na rozcestí směrů vycházejících z kubismu jednak směrem k abstraktnímu umění, jednak k surrealismu. Další vývoj lyrické barevné básně artifizielistického malířství zařadil do přímé linie vedoucí od kubismu k surrealismu.⁵⁹⁰ Stejný názor zastával v roce 1934 také surrealista Štyrský: „*Kdybych měl situovati artifizielismus, označil bych ho za pojítka mezi kubismem a surrealismem.*“⁵⁹¹ Po druhé světové válce došlo k dalšímu posunu a Teige v nepublikovaném rukopisu vycházejícím z proslovu při vernisáži posmrtné výstavy Jindřich Štyrského v roce 1946 označil artifizielistickou malbu přívlastky bezpředmětná, abstraktní a nefigurativní. Na počátku třicátých let se postupně vyvíjela od abstrahovaného podání transfigurovaných vzpomínek ke konkretizaci fantazijních a snových představ: „*Řadí-li se artifizielismus zhruba do nefigurativního, takzvaného abstraktního umění, hlásí se předzvěst surrealismu v těch obrazech Štyrského a Toyen, v nichž je patrné směřování od abstrakce ke konkrétnu.*“⁵⁹² Teige pak artifizielismus interpretoval jako přechod od vnějšího modelu k vnitřnímu.

Doklady recepce artifizielismu v zahraničí v meziválečném období se týkají zejména let 1926 a 1927, kdy Jindřich Štyrský a Toyen uspořádali společné výstavy v Paříži, na něž zareagovali francouzští kritikové. Problematiky vztahu artifizielismu a abstraktního umění se dotýkají pak také dva zvláštní, zatím blíže neobjasněné příklady zájmu o tvorbu Štyrského a Toyen. První z nich je jen zmínkou v korespondenci představitelů mezinárodní avantgardy – na konci dvacátých let Theo van Doesburg připravoval neurčenou publikaci o moderním malířství a Karel Teige mu s dopisem 8. února 1929 zaslal fotografie dvou artifizielistických

⁵⁸⁸ Rukopisné poznámky Jiřího Jelínka z první poloviny třicátých let, Archiv Národní galerie, fond Jiří Jelínek, vlastní rukopisy, př. č. AA 2990.

⁵⁸⁹ Jiří Jelínek, *Rovnováha, Život* 12, 1933–1934, č. 7–8, s. 116–121.

⁵⁹⁰ Karel Teige, [Doslov], Vítězslav Nezval – Karel Teige, *Štyrský a Toyen*, Praha, Fr. Borový, 1938, s. 189–195.

⁵⁹¹ Jindřich Štyrský, Surrealistické malířství (Několik poznámek), *Doba* 1, 1934–1935, č. 9, s. 135–136, cit. s. 135.

⁵⁹² Karel Teige, Jindřich Štyrský, in: idem, *Výbor z díla III.: Osvobození života a poezie: studie ze čtyřicátých let* (Jiří Brabec – Vratislav Effenberger edd.), Praha, Aurora, 1994, s. 336–344, cit. s. 339.

obrazů Štyrského a Toyen z roku 1927 k reprodukování v této knize.⁵⁹³ [obr. 77] Druhý souvisí s počátky Guggenheimova muzea v New Yorku – katalog sbírky Solomona R. Guggenheima, vydaný v červnu 1939 při příležitosti otevření mecenášova muzea nazývaného zpočátku Museum of Non-Objective Painting, uvádí mezi 725 položkami také dva akvarely Jindřicha Štyrského z roku 1927 a jeden akvarel Toyen z téhož roku.⁵⁹⁴ Artificielistické akvarely byly v soupisu zařazeny do stěžejní části sbírky, kterou v době založení muzea tvořilo západoevropské abstraktní malířství. České umělce zřejmě kurátorce Guggenheimovy sbírky Hilla von Rebay doporučil její blízký přítel, německý malíř Rudolf Bauer, kterého nekriticky protežovala jako nejvýznamnějšího abstraktního malíře.⁵⁹⁵

Obraz dobových interpretací artificielismu dokreslují recenze tří výstav Jindřicha Štyrského a Toyen v rozmezí let 1928 až 1931 v pražských galeriích. Výtvarné kritiky nový malířský směr představený v Aventinské mansardě (1928, 1930) a v Alšově síni Umělecké besedy (1931) zaujal a většina z nich se shodla na výjimečném postavení Štyrského a Toyen mezi mladými českými malíři a na kvalitě jejich malby. Příznivě se o artificielismu vyjádřili například Viktor Nikodem, Jaromír Pečírka, Josef Čapek, Vojtěch Volavka, Jiří Krejčí a František Viktor Mokrý, s nadšením ho přivítali členové Devětsilu František Matoušek a František Halas. Tito recenzenti často vyzdvihovali vytříbenost malířského projevu, originalitu a nápaditost, obrazy na ně ale zároveň často působily dekorativně. Obvykle se pozastavili u srovnání uměleckého temperamentu Štyrského a Toyen a odlišností ve zhmotňování prchavých pocitů. Krajně subjektivní podstatu obsahu spojovali s výhradou, že díla jsou jen těžko srozumitelná. Nepovažovali je tedy za bezpředmětná a vnímali, že i přes distanci od napodobování vnější skutečnosti s ní malíři spojení zcela nepřerušili, někteří ale upozornili na podobnost artificielistických obrazů s abstraktní malbou. Přímou vývojovou

⁵⁹³ Dopis Karla Teigeho Theo van Doesburgovi z 8. 2. 1929, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Archive of Theo and Nelly van Doesburg, NL-HaRKD.0408, Correspondence with individual persons, 204 Karel Teige, <https://rkd.nl/nl/explore/archives/file/110001774>, vyhledáno 2. 3. 2020. V pozůstalosti Theo van Doesburga se dochovaly fotografie obrazu *Noční rychlík* od Jindřicha Štyrského (1927, dílo nedostupné) a *Cigaretový dým* od Toyen (1927, dnes soukromá sbírka).

⁵⁹⁴ Hilla Rebay, *Art of tomorrow: Fifth catalogue of the Solomon R. Guggenheim collection of non-objective paintings*, New York, Solomon R. Guggenheim Foundation, 1939, s. 166, kat. č. 401–403. V biografických údajích autorka chybně uvedla, že oba malíři pocházejí z Itálie a žijí v Paříži. Seznam uměleckých děl je v katalogu rozdělen dvě části – na abstraktní a figurativní obrazy. Akvarely Štyrského a Toyen byly zařazeny do soupisu „Non-objective painting“, jemuž dominovaly velké konvoluty děl Rudolfa Bauera a Vasilije Kandinského. Díla v Guggenheimově sbírce, která obsahovala zobrazení předmětu, měla dokumentovat vývoj malířství od impresionismu přes kubismus k abstraktnímu umění. V této části soupisu je uveden také obraz Emila Filly *Stül* (1922, kat. č. 471).

⁵⁹⁵ Karole P. B. Vail, Inaugural exhibition of the permanent collection MNOP, 24 East 54th Street, in: eadem (ed.), *The Museum of Non-Objective Painting: Hilla Rebay and the origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, New York, Guggenheim Museum, 2009, s. 57–61.

souvislost artificialismu s abstraktním uměním nacházeli převážně autoři silně negativních kritik.⁵⁹⁶

Viktor Nikodem se domníval, že návštěvníkovi výstavy neobeznámenému s programem artificialismu, by se jevil „jako abstraktní hra barev, linií a materiálových struktur, nic skutečně předmětného nezobrazující, jakási abstraktní neornamentální, neukončená arabeska.“⁵⁹⁷ Obrazy neurčitě naznačující realitu podle něj působí dráždivě na představivost diváka právě svou záhadností založenou na abstrakci a absolutním subjektivismu. Poetické subjektivní vize Štyrského a Toyen charakterizoval jako „abstraktní poetismus“.

Se sympatiemi malbě Štyrského a Toyen přistupoval Josef Čapek a oceňoval její původnost. Artificialismus zaměřený na psychické procesy považoval za exkluzivní, nezařaditelný fenomén vymykající se současnému českému malířství. V poetických kompozicích ho zaujala komplikovaná subtilní technika a rafinované malířské efekty. Problém ale spatřoval ve výlučnosti a nepřístupnosti artificialistických obrazů pro většinu recipientů. Ozvěny psychických procesů, někdy až halucinačního charakteru, které zachycovaly, jsou jen velmi těžko sdělitelné, nesrozumitelnost způsobovala navíc také odlišnost nové koncepce nenapodobujícího fluidního obrazu: „vše, co se nám ve světě jeví skutečným, pevným, hmatatelně stálým, jako by naopak úsilně převáděl v plynutí, míjení, v měnivý obraz růstu, pohybu a prolínání, je to tedy malířství velmi abstrahující, feerické, představové a snové. Obrazy, které nejsou nikterak vázány hranicemi hmotné skutečnosti, zdají se býti neuzavřené, mohly by na sebe navazovati a navzájem ze sebe vycházeti skoro až do nekonečna.“⁵⁹⁸ Tyto vlastnosti Čapka dovedly k závěru, že malířská inspirace artificialistů byla spojená s atmosférou dekadence a secesní stylizací. Poznámku o formální příbuznosti se secesí nalzáme i v recenzích Jaromíra Pečírky. Snové artificialistické malby

⁵⁹⁶ Zvláštní stanovisko k artificialismu zastával začínající publicista Bohuslav Brouk, když podrobil kritice Teigeho estetiku poetismu. Teige podle něj chybně chápal psychologii tvorby a vnímání uměleckého díla, praxe poetismu se ale s Teigeho teorií naštěstí rozcházela: „Artificialistické umění je psychicky pochopený abstraktivismus, proti němuž zůstávají obrazy neoplasticismu a suprematismu pouhými vzory ‚uměleckého díla‘ zplozenými pochybenými teoriemi, které byly nejdůslednějším pojetím optické emotivnosti umění, takže i co nejbližší Teigově estetice. Mezi abstraktivismem, tvoří-li jej theoretik nebo umělec je velký rozdíl.“ Bohuslav Brouk, Nové these o umění, *Odeon* 1, 1930–1931, č. 10, s. 145–147, cit. s. 146.

⁵⁹⁷ N. [Viktor Nikodem], Artificialismus Toyen a J. Štyrského v Aventinské mansardě, *Národní osvobození* 5, 1928, č. 178, 28. 6., s. 4.

⁵⁹⁸ jč [Josef Čapek], Jindřich Štyrský a Toyen v Aventinské mansardě, *Lidové noviny* 38, 1930, č. 133, 14. 3., s. 9. Další recenze artificialistických výstav: idem, Toyen a Štyrský, *Lidové noviny* 36, 1928, č. 288, 7. 6., s. 7. – Idem, Výstava obrazů Štyrského a Toyena, *Lidové noviny* 39, 1931, č. 588, 24. 11., s. 9.

mu secesní eleganci připomínaly malby Gustava Klimta a Františka Kupky, později také vyslovil domněnku o úzké souvislosti artificialismu s orfismem.⁵⁹⁹

Na zpátečnické opakování omylů raného abstraktního umění se zaměřil ve sžíravé kritice artificialismu Karel Šourek: „*Štýrský a Toyen před prázdninami dekretovali výstavou v Aventinské mansardě artificialismus co by malířství zítřka. Bohužel, bližším pátráním jsme zjistili, že neběží ani o malířství včerejška, ale o malířské omyly dokonce z let kolem roku 1910. Poněvadž je artificialismus prohlašován za zcela jedinečný a osobní, zjistili jsme jeho původ: povstal křížením pokusů Kandinského s pokusy orfistů. Patrně i umění podléhá přírodním zákonům, jako je Mendelův zákon o dědičnosti. Podle něho se ukázaly znaky jednoho z rodičů v čisté formě, v určitém procentu produktů Štýrského a Toyen-Kandinského.*“⁶⁰⁰

Soustavně odmítavě se k artificialismu vyjadřoval Teigeho oponent František Kovárna, který v negativním hodnocení použil podobné přirovnání: „*na vrub snahy naprosto vylučující z obrazu prostor nutno přičísti okolnost, že obrazy artificialismu nejsou už obrazy, ale plošné a plochové dekorace opřené jednak o dekorativnost japonského umění a výrazově příbuzné s Kandinským, orfismem a směry, jež se snaží vyvolávat z barvy pouze účín hudební.*“⁶⁰¹ Poněvadž artificialisté eliminovali v obrazech nejen předmět, ale i linii, tvar a prostor a spoléhali pouze na abstrahovanou barvu, zrušili v obraze prostorovou iluzi. Podle Kovárny obrazy bez iluze prostoru, vycházející jen ze subjektivního světa snových fantazií, nemůžou cíleně působit na emotivitu recipienta a podobají se spíše tapetě, která nanejvýš příjemně působí na zrak. Kvůli této zásadní chybě se z artificialismu stalo jen dekorativní „uměleckoprůmyslnictví“. Obrazy Toyen si díky malířčinu temperamentu a intenzivní barevnosti sice ještě uchovaly nějakou emotivní sílu, Štýrského plátna ale zcela odsoudil jako neživotná a beznadějně upadající do dekorativismu. Krajní subjektivismus a ornamentální charakter „bezpředmětného malování“ Štýrského a Toyen potvrdily i jejich následující výstavy v pražských galeriích.⁶⁰²

Další závažné ochuzení malířského výrazu Štýrského a Toyen Kovárna spatřoval v technice rozprašování barvy přes přírodniny a drobné předměty pokládáné na plochu obrazu. Mechanický postup podle něj připravil malbu o další důležitý výrazový prostředek,

⁵⁹⁹ Jaromír Pečírka, Bilder-Ausstellung von Jindřich Štýrský und Toyen in der „Umělecká beseda“, *Prager Presse* 11, 1931, č. 328, 4. 12., s. 8. – Idem, Výstavy, *Rozpravy Aventina* 9, 1933–1934, č. 6, s. 57.

⁶⁰⁰ Karel Šourek, Štýrský a Toyen, *Signál* 1, 1928–1929, č. 8–9, s. 248. – Karel Šourek (1909–1950) v roce 1933 vytvořil pozoruhodný soubor barevných abstraktních monotypů, které se vyznačují neortodoxním zacházením s barvou a gestickým rukopisem. Viz Rousová, *Linie / barva / tvar* (pozn. 2), s. 57.

⁶⁰¹ -rna [František Kovárna], Štýrský a Toyen, *Volné směry* 26, 1928–1929, s. 66.

⁶⁰² Viz např. František Kovárna, Dva protiklady, *Československá republika* 252, 1931, č. 284, 6. 12., s. 7.

zbavená individuálního rukopisu se povážlivě přibližovala ke sféře ženských ručních prací a dekorativních výrobků. V podstatě žádný z kritiků, kteří se vyjadřovali k artificiovistickým výstavám, nesdílel Teigeho a Nezvalovo zaujetí pro tuto neobvyklou techniku, spíše poukazovali na její neuměleckou rukodělnost, která oslabuje výraz umělecké individuality. Upozornili také na fakt, že ji Štyrský a Toyen nevynalezli, ale vkusně a s invencí ji kultivovali, neboť rozprašování barev všichni již znali ze školních hodin kreslení.⁶⁰³ Podobně byly jako amatérské výtvarné techniky nebo uměleckořemeslné postupy známy již od 19. století také například koláž, frotáž, dekalk a fotogram. Ve 20. století je převzali avantgardní umělci a aktualizovali v experimentech využívajících jejich výtvarný potenciál. Teige potlačení autorského rukopisu vítal, protože odpovídalo avantgardnímu požadavku likvidace tradiční štětcové malby. Subtilní efekty artificiovistického malířství ovšem znemožňovaly jakékoliv úvahy o neosobní výrobě mechanicky reprodukovatelných obrazů a zpřístupnění originálů širokým lidovým vrstvám.

Proti důrazu na vytríbenost artificiovistické malířské techniky se postavil Jindřich Chaloupecký: „Z dobrodružného výzkumu se pak umělecká práce mění v zálibnou a duchaplnou kratochvíli, místo na jedinečné zahledění se v člověka zájem se soustředí na vymýšlení a technické vypracování obrazu. Obrazu, jenž nerozruší, nanejvýš pobaví.“⁶⁰⁴ Zároveň artificiovistické estetice vytýkal nedostatek autentičnosti. Malby Štyrského a Toyen byly z jeho pohledu popisem vnitřního světa („svět v člověku“), který se nedotýká psychické reality přímo a její zobrazení bylo výsledkem intelektuální a schematizace.

Vytváření obrazu rozprašování barvy přes šablony se v meziválečném období užívalo v reklamní grafice, v uměleckém řemesle se uplatnilo v geometrickém dekoru předmětů denní potřeby z keramiky i jiných materiálů. Do povědomí českého odborného publika se umělecké využití této techniky dostalo zejména díky Paulu Kleeovi, který se jí věnoval od začátku dvacátých let. O něco později ji na Bauhausu začali používat také Ludwig Hirschfeld-Mack, László Moholy-Nagy a od podzimu 1927 také Vasilij

⁶⁰³ Např. -k., Výstava Štyrského a Toyen. Aventinská mansarda, *České slovo* 10, 1928, č. 135, 10. 6., s. 10: „Stací-li jim k docílení určitých kouzel prostříkávati barvu sítkem (což se zdarem pěstují v dívčích lyceích), mohou se opovržlivě dívati na štětec a na všechny, kdož touto starobylou zbraní ještě zacházejí. Svůj problém vyřešili nikoli bez vynalézavosti, nikoli bez vkusu a intelligence, ale doplatili současně na tento jistě zajímavý podnik ztrátou živého spoludění, bez něhož jsou obraz i socha nemyslitelný.“

⁶⁰⁴ Jindřich Chaloupecký, Jindřich Štyrský a Toyen, *Čin* 5, 1933, č. 25, s. 590–591.– Viz též Chaloupeckého poznámka o artificiovistismu z roku 1935: „Abstraktní umění“, které se u nás nedožilo dosud úspěchu, třebaš uplatňováno již pod heslem orfismu a artificiovistismu [...].“ Idem, Umění abstraktní, *Čin* 7, 1935, č. 13, s. 194–196, cit. s. 194.

Kandinskij.⁶⁰⁵ V meziválečném období podnikli pokusy s rozprašováním barvy i někteří další čeští umělci – Otakar Mrkvička, Karel Valter, Josef Bartuška, Oldřich Nouza a Vojtěch Preissig. Kompozice Štyrského a Toyen z let 1926–1928 vynikaly tvarovou různorodostí díky výběru specifických pomůcek, po nichž v obraze zůstávaly dematerializované stopy. Barvy rozprašovali přes síť, provázky, listy květin a stromů, slupky z ovoce, peří, sirky, kostky cukru, připínáčky, hřebíky nebo kancelářské sponky. Teige tuto techniku ve společné monografii Štyrského a Toyen z roku 1938 přirovnal k frotáži, jedné z oblíbených surrealistických metod výtvarné realizace psychického automatismu. Později se ale přiklonil k příhodnějšímu přirovnání k fotogramu,⁶⁰⁶ na němž zůstávají obrysy nepřítomných předmětů položených na fotocitlivém materiálu během expozice. V současnosti badatelé spojují artificioelisticou techniku stříkání barvy s inspirací fotogramy Mana Raye,⁶⁰⁷ které devětsílská avantgarda obdivovala od roku 1922, kdy Teige začal zveřejňovat jejich reprodukce.

5.3 Absolutní automatismus

Vítězslav Nezval v roce 1938 v úvodu k monografii Jindřicha Štyrského a Toyen se velkým zaujetím sledoval vývojovou křivku jejich malířského díla. V artificioelismu nacházel intuitivní předznamenání surrealismu, například rozprašování barvy typické pro obrazy z let 1926–1928 přirovnal k výtvarným experimentům, které si oblíbili surrealisté: *„Přecházejí [...] k technice, jež bere za základ samu beztvárnost, schopnou navázat svými nesčetnými evokačními schopnostmi co nejotevřenější hypnosu mezi divákem a malířem. V této fázi svého vývoje objevili Štyrský a Toyen techniku, jež za pomoci fixativu a nahodile zvolených předmětů dává ‚zed‘ obrazu‘, kterou pak malíři po svém ustalují. Tato technika, jak dnes jasně vidíme, usilovala originálním způsobem o totéž, oč usiloval surrealismus při používání frotáže a oč usiluje dnes v experimentaci dekalku.“*⁶⁰⁸ Výstižnost přirovnání nebyla pro

⁶⁰⁵ Vivian Endicott Barnett, „Meinem lieben Freund von vielen Jahren“: Klee und Kandinsky – Arbeiten auf Papier, 1911–1937, in: Vivian Endicott Barnett – Michael Baumgartner (edd.), *Klee & Kandinsky: Nachbarn, Freunde, Konkurrenten* (kat. výst.), Paul Klee Zentrum, Bern, 2015, s. 256–267.

⁶⁰⁶ Teige (pozn. 592).

⁶⁰⁷ Lenka Bydžovská, Poetika artificioelismu, in: Lenka Bydžovská – Karel Srp, *Štyrský, Toyen: artificioelismus* (kat. výst.), Středočeská galerie, Praha, 1992, s. 6–16.

⁶⁰⁸ Nezval (pozn. 574), s. 8.

básníka zřejmě tak důležitá, jako fascinace dekalkem, kterému se s horlivým nadšením začal věnovat v létě 1936.

V manifestu z roku 1924 André Breton definoval surrealismus jako čistý psychický automatismus, ale popsal pouze jednu konkrétní metodu – automatické psaní. Jak ji přenést do výtvarného umění a ztvárnit nevědomé touhy výtvarnými prostředky však nespécifikoval. Sami výtvarníci pak objevili řadu technik ke zhmotňování ničím neomezované surrealistické imaginace. Automatickému psaní se nejvíce podobala automatická kresba, rychlý grafický záznam nevědomých impulzů a stopa vědomě nekontrolovaných gest. Různorodá skupina metod, pro niž lze použít Bretonův termín absolutní automatismus, pracovala s výtvarným materiálem jako s prostředníkem imaginace, nad nímž umělec neměl plnou kontrolu (např. frotáž, gratáž, fumáž, dripping, coulage). Prominentní postavení mezi nimi měl ve druhé polovině třicátých let díky propagaci Andrého Bretona dekalk (též dekalkomanie).

Obsahy nevědomí potřebovaly pro svou konkretizaci projekční plochu, kterou umělec v tomto případě připravil mechanickým způsobem (např. otisk, lití nebo stírání barvy). Vědomý podíl tvůrce na vzniku obrazu tak byl značně omezen a výsledek nepředvídatelných, jen částečně řízených proměn materiálu sledoval jakoby z pozice diváka. Beztvarou, abstraktní strukturu pak umělec interpretoval, stimulovala jeho představivost a do neurčitých mnohoznačných tvarů promítal své nevědomé psychické procesy. Interpretační proces probíhal buď dalším výtvarným zpracováním a konkretizováním vzniklé struktury, nebo se odehrával pouze v imaginaci. Ve druhém případě autor obrazu nechával zcela volné pole pro imaginativní aktivitu recipienta. Surrealistický absolutní automatismus využíval po staletí obecně známý lidský sklon nalézat v neurčitých vizuálních podnětech, jako jsou například mraky, kouř, skaliska, kávová sedlina, náhodná skvrna nebo oprýskaný nátěr, povědomé tvary a latentní obrazy. Zakládal se na univerzálním, spontánním percepčním fenoménu, při němž automaticky dochází k dotváření neurčitých forem do smysluplných, konkrétních obrazů podle předchozích subjektivních zkušeností, vloh a struktury osobnosti.⁶⁰⁹

Většina úvah o významu tohoto přirozeného mechanismu vnímání v moderním výtvarném umění se odvolává na několik pasáží z traktátu o malířství Leonarda da Vinciho.

⁶⁰⁹ Jsou na něm založeny také některé psychodiagnostické metody. Nejvýznamnější a nejrozšířenější projektivní metodou je Rorschachův test (1921), jehož testový materiál tvoří deset tabulí s osově symetrickými skvrnami. Jeho vizuální podoba inspiruje umělce od druhé poloviny 20. století (např. Vladimíra Boudníka, Andyho Warhola a Rosemarie Trockel). Později pronikla i do populární kultury a s ohlasy Rorschachových testových tabulí se v současnosti lze setkat v designu, módě, literatuře, filmu a reklamě, často je ale využíván pouze jako senzace nebo dekorace.

V poznámkách o vizuální stimulaci obrazotvornosti Leonardo malířům doporučoval zdánlivě bezvýznamný, ale velmi užitečný postup: „*Budeš-li se dívati na opelichané a zašpiněné zdi nebo na nestejnorodé kameny, můžeš tam viděti sestavy a podoby různých zemí (map), bitev rozmanitých, hbité pohyby osob, neobvyklé výrazy obličejů, oděvy, a jiných věcí do nekonečna, protože ve změní věcí důmysl se vzchopuje k novým vynalézavostem.*“⁶¹⁰ Skvrny na zdi se staly výchozím podnětem, umělec si v mysli má na jeho základě vytvořit představu o obraze, kterou pak před pečlivým finálním provedením ještě zpřesňuje v kresebných studiích. Leonardovu metodu cvičení fantazie aktualizovali surrealisté, kromě Andrého Bretona ji zmiňovali také například André Masson, Max Ernst a Salvador Dalí. Breton shrnul její význam pro surrealisty v textu *Le Château étoilé*,⁶¹¹ který později zařadil jako pátou kapitolu do knihy *L'Amour fou* (1937). Uvažoval také o jejím univerzálním uplatnění při interpretaci všedních a prchavých událostí v životě člověka, mezi nimiž není zřejmá kauzální spojitost, ale které mají pro jedince zvláštní racionálně nevysvětlitelný význam (objektivní náhoda): „*Leonardova metoda [...] ještě zdaleka není pochopena. Dokonale je v ní vyřešen celý problém přechodu od subjektivního k objektivnímu a dosah toho řešení daleko přesahuje pouhé řešení technické, byť by šlo o techniku samotné inspirace. Zvláště v tomto směru zaujala surrealismus. Surrealismus z ní nevyšel, na své cestě, na své cestě ji znovuobjevil a spolu s ní i její možnosti rozšíření na všechny oblasti, nejen na malířství. Vlastním posláním básníka, umělce, vědce je vyvolávat nové obrazné asociace, jež mají to společné, že si ke svému uskutečnění vypůjčují jakési projekční plátno zvláštní textury, ať už je to sešlá zeď, mračno nebo něco jiného: naléhavý, neurčitý zvuk vyloučí vše ostatní a přivolá k životu právě tu větu, kterou jsme potřebovali slyšet zaznít.*“⁶¹²

Pro Bretona byl dekalk v podstatě jen „*stará paranoická zeď da Vinciho, ale tato zeď je dovedená k dokonalosti.*“⁶¹³ Za objevitele dekalku uznával španělského malíře Óscara Domíngueze,⁶¹⁴ jenž své první pokusy vystavil v roce 1935 v Café de la Place Blanche v Paříži. V této kavárně se pravidelně setkávali surrealisté a Domínguezovy práce je hned

⁶¹⁰ Leonardo da Vinci, Trattato della pittura [Codex Urbinas Latinus 1270], 63. Modo d'augmentare e destare l'ingegno a varie invenzioni, kolem roku 1540. Cit. dle Leonardo da Vinci, *Úvahy o malířství*, Praha, Gryf, 1994, s. 7.

⁶¹¹ André Breton, *Le Château étoilé*, *Minotaure* 4, 1936, č. 8, s. 25–39.

⁶¹² Cit. dle André Breton, *Šílená láska*, Praha, Dauphin, 1996, s. 109–110.

⁶¹³ André Breton, *D'une décalcomanie sans objet préconçu (Décalcomanie du désir)*, *Minotaure* 4, 1936, č. 8, s. 18.

⁶¹⁴ Domínguez v podstatě pro surrealisty znovu objevil starší techniku monotypu, jejíž původ sahá do čtyřicátých let 17. století. Její vynález bývá připisován Giovannimu Benedettu Castiglionemu, viz např. Sue Welsh Reed, *Monotypes in the seventeenth and eighteenth centuries*, in: *The painterly print: Monotypes from the seventeenth to the twentieth century* (kat. výst.), Metropolitan Museum of Art, New York, 1980, s. 3–8.

zaujaly a techniku si přisvojili. Breton ji představil v pařížské revue *Minotaure* v červnu 1936 v článku *D'une décalcomanie sans objet préconçu*,⁶¹⁵ který doprovázely reprodukce dekalků Óscara Domíngueze, Andrého a Jacqueline Bretonových, Marcela Jeana, Yvese Tanguyho a Georgese Hugneta⁶¹⁶ a jimi inspirovaný automatický text básníka Benjamina Péreta. V článku Breton techniku dekalku popsal jako všem přístupný návod na magické surrealistické umění, jehož prostřednictvím se komukoliv může otevřít pohled na nejkrásnější krajiny a fantastické světy. Když vysvětloval mechanismus sugestivního působení dekalku, označil ho za ideální interpretační pole. K vytvoření dekalku a jeho imaginativní interpretaci nebylo potřeba žádné zvláštní vybavení ani výtvarného nadání, proto si ho oblíbili i spisovatelé a básníci. Nejjednodušší postup transferu barevné plochy mohl ovládnout kdokoliv, stačilo nanést barvu na podložku a přitisknout na ní list papíru. Takto vzniklý náhodný otisk z barevné plochy mohli umělci dál upravovat, například doplnit kresbou, aby zdůraznili povědomé antropomorfní a zoomorfní formy nebo krajiny. Neurčité skvrny tak surrealistům při průzkumu nevědomí sloužily jako plocha k projekci a konkretizaci nevědomých představ, proto je ani nepovažovali za abstraktní obrazy.⁶¹⁷

Vlna nadšení pro dekalk jako osvěžující zdroj nových subjektivních zážitků v Paříži kulminovala v letech 1936–1937, možnosti této techniky se ale poměrně rychle vyčerpávaly, podobně jako u jiných mechanických metod surrealistického automatismu. Dekalku se u nás jako první pravděpodobně začal věnovat malíř František Vobecký v roce 1936. Dekalky často používal jako pozadí při fotografování efemérních surrealistických asambláží.⁶¹⁸ Francouzští surrealisté inspirovali k tvorbě dekalků Vítězslava Nezvala a Karla Teigeho, pro ně ale zůstaly především soukromými výtvarnými experimenty. Pouze Nezval publikoval šest dekalků v básnické sbírce *Absolutní hrobař* v roce 1937 jako výsledky spontánní „maniakální činnosti“ podobné stavu transu, které ho později nevědomě inspirovaly k těmto básním.⁶¹⁹ V doslovu Nezval vysvětlil techniku dekalku a vyprávěl, jak se v létě 1936 pustil

⁶¹⁵ Breton (pozn. 613).

⁶¹⁶ Nejintenzivněji se dekalku věnovali Oscar Domínguez a Marcel Jean, do čtyřicátých let ho užíval Max Ernst. O rozšíření dekalku viz např. Emmanuel Guigon (ed.), *Sueños de tinta: Óscar Domínguez y la decalcomanía del deseo* (kat. výst.), Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas, 1993.

⁶¹⁷ Poměr předmětnosti a nepředmětnosti v dekalku později charakterizoval Vratislav Effenberger: „*Spolu s metodou frotáže vnesly do rozlišování předmětného a nepředmětného imaginativního výrazu specificky surrealistickou polohu, kde nedefinovatelnost předmětných významů a konkrétně iracionální interpretace nepředmětných tvarů vytváří jakýsi indiferentní mezní stav, v němž oba tyto výrazové druhy splývají.*“ Vratislav Effenberger, *Výtvarné projevy surrealismu*, Praha, Odeon, 1969, s. 56.

⁶¹⁸ František Šmejkal, Zapomenutý malíř, in: *František Vobecký: raná tvorba 1926–1938* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, 1985, nestr.

⁶¹⁹ Vítězslav Nezval, *Absolutní hrobař: básně 1937*, Praha, Fr. Borový, 1937. Jeden dekalk byl použit přímo na obálce v grafické úpravě Jindřicha Štyrského. Dekalky se vztahovaly ke konkrétním básním: *Modla ženy, Soví muž, Opičí muž, Vlny, Po smršti a Večerní magická krajina*. Nezval se v doslovu zmínil, že vytvořil

do horečné práce s kvašovou barvou a náhodné otisky využil k projekci své „spontánní fantazie, prahnoucí zhmotnit se právě takto a nejinak, když byl přece výrazem nutnosti, která se projevila pomocí náhody.“⁶²⁰ Interpretaci náhodných nepředmětných forem pak chápal jako aktivaci delirantních psychických mechanismů, které vedly ke zviditelnění netušené touhy či ke konkretizaci iracionálního obsahu. Nezvalovi se v dekalcích zjevovaly imaginární krajiny a hybridní bytosti, které pak vystupovaly v jeho básních. Jan Mukařovský se domníval, že Nezvalovy básně a dekalky na sobě byly zcela závislé: „významotvorný proces odehrává se při jejich vzájemné konfrontaci: báseň bez obrazu ztrácí účel stejně jako obraz bez básně. Sepětí poesie s malířstvím je tímto experimentem vyhoceno do paradoxu.“⁶²¹ [obr. 78–79]

Nové metody absolutního automatismu začali objevovat kolem poloviny třicátých let také čeští fotografové, kteří upřednostňovali imaginaci před čistotou fotografického média. Pražská surrealistická skupina naopak kladla důraz na dokumentární fotografický záznam skutečnosti a nalézání nadreality v realitě všedního dne, jehož vzorem byly snímky z pařížských ulic a zákoutí Eugèna Atgeta. Oblíbili si nejen konkrétní iracionalitu nalezených objektů, ale také fotografie aranžovaných surrealistických objektů. Automatické fotografické techniky vznikaly rovněž z inspirace surrealistickým postulátem psychického automatismu. Experimenty umělci prováděli bez fotoaparátu, spoléhali na řízenou náhodu a manipulací s fotografickým materiálem vytvářeli mnohoznačné nepředmětnými obrazy, které se stávaly zdrojem pro imaginativní projekci. Používali jen fotografické desky, papíry a chemikálie a negativ nebo pozitiv upravovali mechanickými či chemickými zásahy, případně ještě využívali optickou soustavu zvětšovacího přístroje. Ve třicátých letech se v Československu této radikální, okrajové oblasti fotografie věnovala s velmi zajímavými výsledky především mladší generace surrealistů stojící mimo Skupinu surrealistů v ČSR.

František Povolný (1914–1974) byl vedoucím členem brněnské avantgardní Fotoskupiny pěti, v níž se nakrátko sešli studenti brněnské Školy uměleckých řemesel a za program si zvolili fotografický experiment.⁶²² Fotografické zobrazení skutečnosti pro ně ztratilo výsadní postavení a jakékoliv deformace, kombinování speciálních technik nebo

několik set dekalků. – O Nezvalových dekalcích viz David Voda, Aniž se otisknou, aniž zmizí. „Vzpomínky“ na dekalkomanii Vítězslava Nezvala, in: idem (ed.), *Hra v kostky: Vítězslav Nezval a výtvarné umění* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc, 2004, s. 53–67.

⁶²⁰ Nezval (pozn. 619), s. 198–199.

⁶²¹ Jan Mukařovský, Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův „Absolutní hrobař“, *Slovo a slovesnost* 4, 1938, č. 1, s. 1–15, cit. s. 14. Mukařovský se také domníval, že metoda surrealistických básní Vítězslava Nezvala byla ovlivněna jeho posedlostí malířstvím.

⁶²² Podrobně o Fotoskupině pěti viz Antonín Dufek, *Avantgardní fotografie 30. let na Moravě* (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci, 1981.

manipulace s fotografickým materiálem byly vítány, pokud to vyžadovala autorova vnitřní představa. Výsledkem některých jen částečně kontrolovaných experimentálních postupů Františka Povolného byla abstraktní díla, vznikala například při malbě vývojkou nebo ustalovačem na fotografický papír a při tavení fotografické emulze na skleněném negativu, případně jejím dalším mechanickým narušováním. [obr. 80] Destrukci negativu vytvářel abstraktní fotografiky, které poprvé vystavil na jaře 1934 v Krásné jizbě Družstevní práce v Praze výstavě Fotoskupina pěti: fota, fotoexperimenty, fotogramy, foto-grafiky. Výtvarné kritiky zaujala rozmanitost imaginativních experimentálních technik, jež členové skupiny představili, ale většinou pochybovali o jejich dalším uměleckém využití. Reprízu výstavy v Uměleckoprůmyslovém museu v Brně zahájil 9. října 1934 Vítězslav Nezval a v jeho proslovu byla zjevná náklonnost k pokusům mladých brněnských fotografů. Oceňoval jejich úsilí o subjektivní vyjádření nespoutané konvencemi moderní fotografie a označil je za básnickou aktivitu rozvíjenou fotografickými prostředky a přinášející nové dojmy: „*Jen díky této odvaze a požadavkům sensibility, která se raduje ze zázraků nemožného a nedovoleného, můžeme být svědky, jaká nová vzrušení nám bude moci poskytnouti rozpouštěný negativ staré fotografie. Je-li člověk předem uzpůsoben vnímat krásy jistého druhu, pak je náhoda právě tak tvůrčím prostředkem jako cokoliv jiného.*“⁶²³ Naopak Jindřich Štyrský tvorbu Fotoskupiny pěti odsoudil, protože neměla nic společného s jeho pojetím přímé surrealistické fotografie: „*Jediné, co mne dnes na fotografii přímo fanaticky zajímá, je hledání nadreality utajené v předmětech skutečného života. Tato snaha ovšem vylučuje jakýkoli zájem o abstraktní fotografii a fotografii bez objektivu. Surrealistická fotografie není fotografií abstraktní. [...] To, co tato fotoskupina dělá, je prachobyčejná estétská fotografie žijící z kouzel Man Raye, Moholy-Nagye atd.*“⁶²⁴

Malíř František Hudeček podnikal podobné experimenty na fotografických deskách za pomoci fotografa Miroslav Háka v letech 1934–1935. Emulzi negativů upravoval zejména škrábáním a rytím, někdy jsou pod náhodnými abstraktními kompozicemi patrné zbytky původních snímků. Ve čtyřicátých letech imaginativní fotografické postupy využívali dva členové skupiny Ra, malíř Josef Istler a fotograf Miloš Koreček. Istlerovy příležitostné pokusy manipulace s roztavenou emulzí představují paralelu k jeho abstraktní malbě.⁶²⁵ Miloš Koreček pojmenoval svoji techniku v roce 1947 jako fokalk – fotografický

⁶²³ Vítězslav Nezval, Fotoskupina pěti, *Měsíc* 3, 1934, č. 8, s. 10–11, cit. s. 10.

⁶²⁴ Jindřich Štyrský, Surrealistická fotografie, *České slovo* 27, 1935, č. 25, 30. 1., s. 10.

⁶²⁵ Antonín Dufek, Surrealistická fotografie: metody a témata, in: Lenka Bydžovská – Karel Srp (edd.), *Český surrealismus 1929–1953* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, s. 280–295. Istlerovy ani Hudečkovy fotografické experimenty nebyly v době svého vzniku zveřejněny.

dekalk, který je otiskem pořízeným zjednodušeným fotografickým procesem. Postup objevil náhodou na přelomu roku 1943 a 1944, když zvětšoval nedostatečně vysušený negativ a horký zvětšovací přístroj emulzi na fotografické desce roztavil. Snímek zcela zničil a proměnil v beztvárovou hmotu. Nepředvídaným poškozením byl Miloše Koreček nadšený natolik, že se fokalku v letech 1944–1948 věnoval systematicky a vrátil se k němu ještě na počátku sedmdesátých let. Ve struktuře zdeformované želatinové emulze vyhledával nejzajímavější výřezy, které následně zvětšoval.⁶²⁶ Často se podobaly přízračným prehistorickým krajinám, fantastické vegetaci, snímkům organických procesů nebo vesmírných prostorů.

Miroslav Hák (1911–1978) používal kolem roku 1937 odlišnou techniku, kterou nazýval strukáž. **[obr. 81]** Nespočívala v zásazích do negativu, ale v přímém zpracování pozitivu. Vývojku, ustalovač a další chemické látky reagující s fotocitlivou vrstvou na fotografickém papíru používal podobně jako barvy, papír jimi postříkal nebo je po něm roztíral. Strukáže se tak podobají abstraktní gestické malbě. Od roku 1937 byl zaměstnán jako fotograf divadla D Emila Františka Buriana, jenž v tomto roce začal na chodbě divadla pořádat výstavy výtvarného umění a dával příležitost k prezentaci začínajícím umělcům. Miroslav Hák vystavil strukáže poprvé na jaře 1937 na Výstavě československé avantgardy v Domě uměleckého průmyslu v Praze zorganizované tímto avantgardním divadlem. Dvě strukáže vystavil na I. Salonu na chodbě na podzim 1937, minimálně sedm exemplářů pak na jaře 1938 na V. Salonu na chodbě divadla, který byl zároveň Hákovou první samostatnou výstavou a přehledem jeho tvorby před vznikem Skupiny 42.⁶²⁷ Zahájil ji Jaromír Funke a jeho proslov dokládá, jak dokázal poněkud slevit ze svých přísných požadavků na čistotu fotografického procesu, zřejmě díky vlivu imaginativních tendencí ve fotografii a přátelství s Miroslavem Hákem. Při hodnocení Hákovy tvorby akceptoval i strukáže, ale jen díky tomu, že perfektně ovládal i přímou fotografii: *„Okouzlení z černobílé stupnice, experimentaci s materiálem a zkoušení únosnosti opticko-chemického procesu dovedly Háka k vlastním objevům, kterými se Hák silně přiblížil k hranicím, kde přestává fotografie. Jeho strukáže, jím objevené, dokazují, že v samotném procesu jsou ukryty možnosti, jejichž automaticčnost převyšuje detaily. Strukáž jest jedna z cestiček, po které jest dovoleno jít jenom těm, kteří mají odvahu a osobní zodpovědnost k fotografii. Automaticčnost strukáží, by*

⁶²⁶ Miloš Koreček, Tři poznámky na okraj..., in: František Šmejkal (ed.), *Skupina Ra* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, 1988, s. 82–83.

⁶²⁷ Katalog výstavy byl otištěn v časopisu divadla D 38: V. Salon na chodbě. Fotograf Miroslav Hák, *Program D 38, 1937–1938*, č. 7, s. 189–196.

byla pro mnohé scestím, ale fotografovi dobré vůle a odvahy, fotografovi, oddanému svému řemeslu, přináší jen nové ukázky i možnosti v černo-bílém podání. – Okouzlení zakryté v nich jest z fotografického rodu.“⁶²⁸ Jaromír Funke se důsledně, pouze s výjimkou několika fotogramů, držel zásady přímé fotografie a nezasahování do negativu a pozitivu a tímto způsobem vytvářel své abstraktní fotografie ve druhé polovině dvacátých let. Až ke konci třicátých let připustil, že experimenty bez fotoaparátu „jsou rovněž možností, kdy citlivé chtění a specificky fotografická fantazie dovede vyzařovat nový svět záhad, oblud, fantasií, přirovnání i náhod.“⁶²⁹

5.4 Typy abstraktní fotografie

V meziválečném období v Československu se fotografie ještě nestala běžnou součástí uměleckého diskurzu, stále nerozhodnutá zůstávala otázka, jestli má charakter řemeslné nebo umělecké činnosti. Otázka statusu fotografie byla v roce 1936 předmětem reprezentativní ankety v časopisu *Světozor*, kterou redakce připravila v návaznosti na významnou Mezinárodní výstavu fotografie v Mánesu.⁶³⁰ Tradiční umělecké druhy a fotografie se v tomto období obvykle prezentovaly odděleně, pouze avantgarda, která zpočátku předpokládala nahrazení malířství mechanicky reprodukovatelnými technickými obrazy, vystavovala společně obrazy a fotografie umělecké, dokumentární i vědecké.⁶³¹

⁶²⁸ Jaromír Funke, O Miroslavu Hákoví, *Program D 38*, 1937–1938, č. 8, s. 244. – Jaromír Funke toto stanovisko zopakoval znovu v článku shrnujícím vývoj fotografie ve dvacátých a třicátých letech: „A zde nalézá také své oprávnění i kombinovaný experiment, jehož podstatou jest přivlastnění si hry náhody na citlivé emulsi. Tak se objevily strukáže, jejichž barevná skvrnitost vykouzluje podivuhodné fantazie pohádkových příšer a záhad.“ Jaromír Funke, Od fotogramu k emoci, *Fotografický obzor* 48, 1940, č. 11, s. 121–123, cit. s. 122.

⁶²⁹ Jaromír Funke, O fotografii a fotografických možnostech, *Program D 38*, 1937–1938, č. 7, s. 189–194, cit. s. 193.

⁶³⁰ [Red.], Je fotografie umění? [anketa], *Světozor* 36, 1936, č. 29, 16. 7., s. 484–488. Např. Václav Nebeský, s. 486: „Není, ježto není a za žádných okolností nemůže býti uměním výrobek stroje, který nota bene nemůže vydat víc, než co zvenčí přijímá. Nanejvýše by se dalo o fotografii mluvit jen jako o uměleckém průmyslu, pokud ovšem chceme považovati za zvláštní umělecký výkon apartní nebo pikantní arrangement fotografovaného předmětu nebo retuš jeho mechanické reprodukce.“ – Karel Teige, s. 488: „fotografie, světelné písmo, prostředek uměleckého i naučného sdělení, nazírána jako samoučel, stává se, dostupujíc jistého stupně dokonalosti a kultury zpracování i záběru, fotografickým uměním.“ – Na tuto anketu ještě navázala polemika v časopisu *Přítomnost*.

⁶³¹ Provokativní výstava Bazar moderního umění, kterou uspořádalo sdružení Devětsil na konci roku 1923 představovala ráznou opozici ke standardním galerijním přehlídkám. Přestože na ní byly tradiční techniky stále silně zastoupeny, objevily se vedle olejomalb a kreseb také obrazové básně, fotogramy Mana Raye

Kontext produkce a prezentace pohyblivého obrazu se s praxí a technickými možnostmi pořadatelů uměleckých výstav v Československu v tomto období neprotunuly. Avantgardní a abstraktní filmy mohli diváci shlédnout pouze výjimečně při zvláštních projekcích v kinech nebo v kulturních a vzdělávacích institucích. Nejširší spektrum abstraktních projevů představila mezinárodní výstava *Cubism and Abstract Art* v Museum of Modern Art v New Yorku v roce 1936, kdy se v Německu blížila k vrcholu difamační kampaň proti modernímu umění a řada umělců odcházela do exilu. Mimořádný výstavní počín newyorského muzea stvrzující význam evropského abstraktního umění zahrnoval jak abstraktní filmy, tak fotografické práce – fotogramy Mana Raye a Lászlóa Moholy-Nagye a fotografie Francise Bruguièra.⁶³²

Odvrat od předmětnosti ve druhém desetiletí 20. století nezasáhl jen malbu, přesto mezi publikacemi a výstavami věnovanými abstraktnímu umění dosud převažuje malířství. Uplatnění pojmu abstraktního umění v případě nezobrazujícího animovaného filmu, který byl v podstatě stále malbou nebo kresbou uvedenou do pohybu za pomoci nových technických prostředků, se v meziválečném období zřejmě nesetkalo s vážnými potížemi. Umělec buď abstraktní kompozici vytvářel přímo na filmový pás bez použití filmové kamery (hand-made film), nebo za pomoci animátorů proměny kompozice rozfázoval a jednotlivé abstraktní kresby se nasnímaly, přičemž každé políčko filmového pásu je obdobou abstraktního obrazu. Zato fotografie byla již od svých počátků obdivována za dokumentární dokonalost a běžně chápána jako věrný a přesný záznam viděné skutečnosti v jedinečném okamžiku, otázka uskutečnitelnosti fotografie nezobrazující realitu proto stále zůstává sporná. Existenci abstraktní fotografie někteří teoretikové zpochybňují s odůvodněním, že fotografie je vždy obrazem reálné předlohy a pouze abstrahuje od některých aspektů skutečnosti natolik, že její podoba je znejasněna nebo zobrazené předměty nelze identifikovat (např. díky velkému detailu, nezvyklému úhlu pohledu, rozostření nebo vícenásobné expozici).

i předměty prohlášené za moderní plastiky. Co nejširší spektrum kulturních odvětví usilovala představit Výstava československé avantgardy uspořádaná Burianovým divadlem D 37 v Domě uměleckého průmyslu v květnu 1937, vedle hlavní sekce moderního divadelnictví uvedla film, hudbu, fotografii a výtvarné umění.

⁶³² Alfred H. Barr, *Cubism and abstract art* (kat. výst.), Museum of Modern Art, New York, s. 167–171. – V roce 2012 v tomto muzeu proběhla výstava *Inventing Abstraction 1910–1925: How a Radical Idea Changed Modern Art*, která navázala na odkaz prvního ředitele Alfreda H. Barra. Její kurátorka Leah Dickerman téma abstraktního umění ještě rozšířila o design, abstraktní environment, kinetické umění, tanec a hudbu. Koncept výstavy situoval počátky abstraktního umění do komplexní sítě vlivů a přirozených kontaktů umělců z různých oborů.

Konstituování pojmu abstraktní fotografie⁶³³ probíhalo jiným způsobem a později než v malířství a její tematizace se začala výrazněji prosazovat až na konci 20. století.⁶³⁴ V meziválečném období se proto budeme zabývat pouze recepcí konkrétních souborů fotografických prací českých umělců, které odpovídají pozdějšímu teoretickému vymezení a typologii abstraktní fotografie.⁶³⁵ Vyjdeme přitom z obecné definice, že tvůrce abstraktní fotografie se nezabývá věrnou dokumentací předmětů a prostředí ani vyjádřením subjektivního rozpoložení, ale jeho zájem se přesouvá přímo na fotografický proces, fotografické prostředky a formální kvality zachycovaných jevů. Abstraktní fotografie pracuje jen se svými vlastními, jedinečnými výtvarnými prostředky a stává se přitom reflexí a prostředkem zkoumání fotografického média.⁶³⁶

Význam moderní fotografie pro estetiku české avantgardy poprvé analyzoval Karel Teige ve studii Foto, kino, film v programovém sborníku *Život* vydaném v roce 1922.⁶³⁷ Uznával pouze dokumentární a reportážní fotografii a volné, neimitativní využití fotografie ve fotomontáži a fotogramu jako projev nové optické poezie. Poetickou fotografii nejlépe ztělesňovaly fotogramy Mana Raye, jehož experimentální tvorba českou avantgardu fascinovala a inspirovala. S rodící se avantgardní fotografií vznikly v Československu ve dvacátých letech i první abstraktní fotografie mimořádné úrovně. Jejich tvůrce, Jaroslava Rösslera (1902–1990) a Jaromíra Funkeho (1896–1945), zařazují v současnosti čeští historikové fotografie mezi nejvýznamnější průkopníky abstraktní fotografie vedle Erwina Quedenfeldta, Paula Stranda, Alvina Langdona Coburna a Francise Bruguièra.⁶³⁸ Podobně

⁶³³ První úvahy o abstraktní fotografii publikoval v roce 1916 Alvin Langdon Coburn v článku *The Future of Pictorial Photography* (in: *Photograms of the Year 1916: The Annual Review of the World's Pictorial Photographic Work*, London, 1916).

⁶³⁴ Viz např. Thomas Kellein – Angela Lampe (edd.), *Abstrakte Fotografie* (kat. výst.), Kunsthalle Bielefeld, 2000. – Gottfried Jäger (ed.), *Die Kunst der abstrakten Fotografie / The art of abstract photography*, Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2002. – Lyle Rexer, *The edge of vision: the rise of abstraction in photography*, New York, Aperture, 2009 – Kathrin Schönegg, *Fotografiegeschichte der Abstraktion*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2019. – Simon Baker (ed.), *Shape of light: 100 years of photography and abstract art* (kat. výst.), Tate Modern, London, 2018. Před vydáním prvních monografií a sborníků zaměřených na abstraktní fotografii byla obvykle zahrnuta v historických přehledech a v publikacích a výstavách věnovaných experimentální nebo subjektivní fotografii. – O analogiích abstraktní fotografie a malířství v meziválečném období viz např. Oliver Kase (ed.), *Licht-Bilder: Fritz Winter und die abstrakte Fotografie* (kat. výst.), Pinakothek der Moderne, München, 2012.

⁶³⁵ O české abstraktní fotografii v meziválečném období viz Antonín Dufek, *Světlo / stín / a objekt v české fotografii třicátých let*, in: Rousová, *Linie / barva / tvar* (pozn. 2), s. 87–111. – Antonín Dufek, *Abstraktní a nefigurativní tendence*, in: Vladimír Birgus (ed.), *Česká fotografická avantgarda 1918–1948*, Praha, KANT, 1999, s. 73–100. – Vladimír Birgus – Jan Mlčoch, *Česká fotografie 20. století*, Praha, KANT, 2010, kap. 4: *Poetismus a začátky abstraktní fotografie*, s. 45–51.

⁶³⁶ Gottfried Jäger, *Die Kunst der abstrakten Fotografie*, in: Jäger (pozn. 634), s. 11–35.

⁶³⁷ Karel Teige, *Foto, kino, film, Život 2*, 1922, s. 153–167, zvl. s. 156–161.

⁶³⁸ Birgus – Mlčoch (pozn. 635), s. 47.

jako abstraktní malby Františka Kupky, byly i Rösslerovy a Funkeho fotografie vlivem životních osudů a politických okolností doceněny opožděně.

Fotogramy abstrahují podobu předmětů, které jsou vkládány mezi světlený zdroj a podložku s fotocitlivou vrstvou, na níž po osvětlení zůstávají jen stopy po jejich přítomnosti, bílé a v bohaté škále šedí v závislosti na transparentnosti použitých materiálů, vzdálenosti předmětů od podložky a délce expozice. Fotogramy sice použité objekty nezobrazují, na některých ale podle obrysů lze rozeznat konkrétní předměty, vedle abstraktních fotogramů existují i figurální s obrysy lidského těla nebo mrtvých zvířat. Objev techniky fotogramu v 19. století nelze přesně datovat, byl výsledkem série chemických a optických výzkumů, které vedly ke vzniku fotografie.⁶³⁹ Meziválečné avantgardy tuto fotografickou techniku bez použití fotoaparátu znovu objevily a dokázaly plně využít její výtvarný potenciál.⁶⁴⁰ Dadaisty a konstruktivisty téměř magicky přitahoval zredukovaný fotografický postup vytvářející vlastní obrazovou realitu, tvořivá práce se světlem dematerializujícím předmětný svět a určité napětí mezi konkrétností a abstrakcí. Surrealismus pak ve fotogramu spatřoval automatickou techniku zviditelňující obrazy z hlubin nevědomí a sny.

První varianty moderních fotogramů vznikly v rozmezí několika let na různých místech Evropy.⁶⁴¹ Prvenství připadlo německému malíři Christianu Schadovi a jeho *schadografím*, dadaistickým pokusům vytvořeným v roce 1919 v Ženevě. Schad některé své fotogramy daroval Tristanu Tzarovi, díky němuž se s nimi v Paříži seznámil Man Ray. Ihned začal s novou technikou experimentovat a v roce 1922 vydal slavné album dvanácti fotogramů *Champs délicieux* ve čtyřiceti číslovaných exemplářích s předmluvou od Tristana Tzary, jenž také vymyslel označení *rayographie*. László Moholy-Nagy na počátku dvacátých let žil v Berlíně a věnoval se zejména abstraktní malbě, nicméně na podzim roku

⁶³⁹ S počátky fotogramu je spojováno jméno jednoho z průkopníků fotografie, Henryho Foxe Talbota. V letech 1835–1839 experimentoval se zcitlivováním papíru chloridem sodným a dusičnanem stříbrným a na upravený papír pokládá ploché objekty, rostliny nebo krajky. Negativní otisky, které ne něm zůstaly po osvětlení slunečním světlem, nazýval fotogenické kresby. Proces negativu a pozitivu se v 19. století rychle zdokonaloval, zatímco fotogram až do 20. století spíše stagnoval. Anna Atkins a její následovníci se ve čtyřicátých a padesátých letech 19. století pokoušeli uplatnit kyanotypický fotogram v botanické dokumentaci, poté se dále používal v reprografii, nakonec se stal hříčkou amatérských fotografů.

⁶⁴⁰ Obsáhlý přehled o uměleckém využití techniky fotogramu ve 20. století viz např. Floris M. Neusüss – Renate Heyne (edd.), *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts: Die andere Seite der Bilder: Fotografie ohne Kamera*, Köln, DuMont, 1990. – Floris M. Neusüss (ed.), *Kamera los: das Fotogramm: eine künstlerische Position von der Klassik bis zur Gegenwart* (kat. výst.), Museum der Moderne Salzburg, 2006.

⁶⁴¹ Téma znovuobjevení techniky fotogramu, problematika chronologie a upřesňování vzájemných vlivů jsou součástí každé monografie nejvýznamnějších tvůrců fotogramů meziválečného období, viz např. Nikolaus Schad – Anna Auer (edd.), *Schadographien: Die Kraft des Lichts*, Passau, Klinger, 1999. – Emmanuelle de L'Écotais, *Man Ray: Rayographies*, Paris, Scheer, 2002. – Renate Heyne – Floris M. Neusüss (edd.), *Moholy-Nagy: Photograms: Catalogue raisonné*, Ostfildern, Hatje Cantz 2009.

1922 začal vytvářet první fotogramy a zabýval se jimi průběžně až do roku 1943.⁶⁴² Jako svou prvotní inspiraci uváděl amatérské florální fotogramy Berty Günther, obyvatelky antroposofické komunity v Lohelandu ve východním Hessensku, které si prohlédl při návštěvě tamní školy o letních prázdninách v roce 1922. Prostřednictvím surrealisty Mana Raye a konstruktivisty Lászlóa Moholy-Nagye se s fotogramem seznámila mezinárodní avantgarda. K jeho popularizaci přispěl Moholy-Nagy také časopiseckými články a knihou *Malerei, Photographie, Film* (1925), v níž poprvé použil termín *Photogramm* a věnoval mu samostatnou kapitolu. Fotogram umístil i na obálku a do obrazové části zařadil další vlastní i Man Rayovy exempláře, mimo jiné také v zajímavé konfrontaci s rentgenovými fotografiemi. Zatímco pro Mana Raye při tvorbě fotogramu nabývaly na důležitosti obyčejné předměty, jejich tajemné metamorfózy a podivná setkání jejich stínů na fotografickém papíru, Moholy-Nagy pracoval především se světlem a předměty mu sloužily jako modulátory světelného záření. Zkoumal nuance přechodů mezi světlem a stínem a volně se vznášející světelné stopy bez ohledu na hmotnou podobu použitých předmětů. Jeho fotogramy jsou převážně abstraktní a snažil se vyloučit jakékoliv předmětné asociace, mimoděk ovšem někdy docílil dojmu kosmického prostoru. Recepce Moholy-Nagyových fotografických prací v Československu sice provázelo menší nadšení,⁶⁴³ jeho vliv na české umění byl ale rozsáhlejší.

Obdiv devětsilské avantgardy k dílu Mana Raye má počátek v létě 1922, kdy se v Paříži s americkým fotografem osobně seznámil Karel Teige.⁶⁴⁴ V tomto roce pak publikoval své první dojmy, v albu fotogramů *Champs délicieux* Teige spatřoval „pravé fotografické básnictví, kouzlo téměř černokněžnické.“⁶⁴⁵ Fotogramy charakterizoval jako čistě poetickou fotografii a popisoval jako „úžasné, magické vidiny. Man Ray, jenž dokázal, že fotografie není jen banální zručností, ale může se stát uměním vzácné poetičnosti, vytvořil

⁶⁴² Fotogramy Lászlóa Moholy-Nagye byly poprvé publikovány v mezinárodním časopisu *Broom* v březnu 1923 společně s jeho prvním teoretickým článkem k fotogramu, viz László Moholy-Nagy, Light: a medium of plastic expression, *Broom* 4, 1923, č. 4, s. 283–284. Další fotogramy byly otištěny ve Schwittersově časopisu *Merz* v červenci 1923. K první doložené výstavní prezentaci Moholy-Nagyových fotogramů došlo na jaře 1926 v galerii Neue Kunst Fides v Drážďanech v rámci jeho samostatné výstavy.

⁶⁴³ Viz např. srovnání fotogramů obou umělců od Jaromíra Funkeho: „[Moholy-Nagy] nedosahuje kvality a básnického zmožení fantastických visí Mana Raye. Neboť rozdíl [...] jest již příliš nápadný rozdílem ve fixaci fotografického nadskutečna. Jest totiž Man Ray básník, kdežto Moholy-Nagy technik. Je-li fotogram odhmotněním skutečnosti a umocněním reálných znaků na fantastické a snové jednotky, podřízené fotogenické absolutní čistotě a vedené vědomým úsilím o nový výtvarný výraz, jest oproti tomu fotogram Moholy-Nagye veden technickou radostí z vykonané práce, která opájí objevenými možnostmi.“ Jaromír Funke, Moholy-Nagy, *Žijeme* 1, 1931–1932, č. 3, s. 82–83.

⁶⁴⁴ Podrobně o významu Mana Raye pro českou meziválečnou avantgardu viz Antonín Dufek, Man Ray a fotografie v Československu, *Bulletin Moravské galerie* 2002–2003, č. 58–59, s. 228–239.

⁶⁴⁵ Teige (pozn. 637), s. 160. K článku byly připojeny také reprodukce dvou Man Rayových fotografií a fotogramu z roku 1922 v popisku chybně označeném jako list z alba *Champs délicieux*.

*fotografické listy pravé a údivné moderní poesie, poesie algebraické, okouzující fotografické coctaily.*⁶⁴⁶ Později uznal také László Moholy-Nagy a Jaroslava Rösslera jako další významné představitele této neimitativní poetické fotografie, která odpovídala estetice poetismu a uspokojovala touhu po nových vizuálních zážitcích. Navíc předpokládal, že fotogramy byly předzvěstí nové lyrické kinematografie a čistých kinografických básní: „*Před prvými Man Rayovými a Moholy-Nagyovými fotogramy mohli jsme upozornit, že kino, jakmile se zmocní tohoto černokněžnictví, tohoto fantastického tance světél, stane na prahu nové oblasti, totiž integrální poesie.*“⁶⁴⁷ V listopadu a prosinci 1923 byly fotogramy Mana Raye poprvé vystaveny v Praze, kde se objevily na Bazaru moderního umění uspořádaném sdružením Devětsil. Katalog výstavy je uváděl v oddílu Mechanická + fotogenická krása. Mohli je vidět také návštěvníci výstavy Sdružení moderní kultury Devětsil v květnu 1926 nebo Mezinárodní výstavy fotografie v Mánesu v roce 1936. Reprodukce fotogramů Mana Raye otiskly avantgardní časopisy *Pásmo*, *ReD*,⁶⁴⁸ *Plán*, *Index* a *Forum*. Fotogramy László Moholy-Nagy reprodukovaly tytéž časopisy, jeho další práce navíc obsahovalo monografické dvojčíslo časopisu *Telehor* z roku 1936. Oba autory uváděl i mezinárodní sborník *Fronta*, přičemž reprodukovaný fotogram Mana Raye byl součástí nedochovaného filmu *À quoi rêvent les jeunes films?* z roku 1925, který vznikl z nepříliš vydařené fotografovy spolupráce s filmaři Henrim Chomettem a Étienne de Beaumontem.

První fotogramy v Československu vytvořil pravděpodobně Jaroslav Rössler v letech 1925–1926, tyto konstruktivistické práce se dochovaly jen v reprodukcích v časopisu *ReD* a ve sborníku *Fronta*.⁶⁴⁹ [obr. 82–83] V roce 1923 se Rössler na výzvu Karla Teigeho stal jako jediný profesionální fotograf členem Devětsilu. Teigeho uznání dokládá hodnocení Rösslerových fotografií vyřčené na jaře 1923 tradované v odborné literatuře: „*vždyť je to lepší než Man Ray*“. Dokazuje ho také fakt, že Teige umístil Rösslerův fotogram přímo na obálku prvního čísla *ReDu* v říjnu 1927 a jeho fotografie a koláže otiskly ve dvacátých letech i další avantgardní časopisy – *Disk*, *Pásmo* a *Stavba*. Recepce fotografických prací Jaroslava Rösslera byla ale v meziválečném období značně omezená, protože s Devětsilem

⁶⁴⁶ Karel Teige, *Optický film*, *Pásmo* 1, 1924–1925, č. 5–6, s. 10–11, cit. s. 11.

⁶⁴⁷ Karel Teige, *K estetice filmu*, *Studio* 1, 1929, č. 10, s. 289–293, cit. s. 292.

⁶⁴⁸ Z českých periodik obsahují nejvíce reprodukcí fotogramů první dva ročníky časopisu *ReD*, zastoupeni jsou Man Ray, László Moholy-Nagy, Jaroslav Rössler, Karel Tršický a El Lisickij (reklamní fotogram pro německou firmu Pelikan). Reprodukce fotogramů Moholy-Nagy jsou soustředěny spíše v časopisech vydávaných v Brně.

⁶⁴⁹ *ReD* 1, 1927–1928, č. 1, obálka, s. 24, č. 6, s. 211, č. 8, s. 295. – *ReD* 2, 1927–1928, č. 8, s. 248. – *Fronta* (pozn. 394), obr. 24 a 25.

spolupracoval pouze do roku 1927, kdy přesídlil do Paříže.⁶⁵⁰ Mimo okruh avantgardního uměleckého sdružení o zveřejnění volné fotografické tvorby v Praze výrazně neusiloval, fotogramy a fotografie představil pouze na výstavě Devětsilu v Domě umělců v roce 1926.⁶⁵¹ Po vynuceném návratu do Prahy v roce 1935 se stáhnul do ústraní a volnou tvorbu přibližně na dvě desetiletí přerušil. Jaromír Funke se pokusy s fotogramem zabýval pouze v roce 1926, buď při nich používal skleněné součástky léčebného přístroje zvaného ozonit nebo sestavil schematickou podobu lidského obličeje z brýlí a drobných předmětů.⁶⁵² V následujícím roce však Funke v článku o Manu Rayovi techniku fotogramu odmítl a označil ji za fotografovo poblouznění.⁶⁵³ Fotogram fascinoval umělce z československé skupiny Linie, dochovaly se například práce Karla Valtera a Josefa Bartušky evokující poetické krajinné motivy.⁶⁵⁴ Ve třicátých letech se fotogramu věnovali například Josef Ehm, Václav Zykmond, členové Fotoskupiny pěti a Fotoskupiny tří – Hugo Táborský⁶⁵⁵ [obr. 84], František Povolný, Otakar Lenhart, Jaroslav Nohel, Karel Kašpařík a Bohumil Němec.⁶⁵⁶

První abstraktní fotografie Jaroslava Rösslera předcházely jeho fotogramům. Nejvýznamnější rané soubory vznikly již v letech 1923–1925, většinou v kopírně fotografického ateliéru Františka Drtikola, u něhož se Rössler vyučil a poté i pracoval. Sestávají jednak z fotografií světelných kompozicí neostrých geometrických forem nebo virtuálních světelných těles vznášejících se v temném prostoru, jednak ze zátiší komponovaných z minima předmětů a ze snímků geometrických kompozicí z kartónu.⁶⁵⁷ V prvním případě se místo na hmotné objekty zaměřil na umělé světelné jevy a v ateliéru

⁶⁵⁰ V Paříži Jaroslav Rössler pracoval na komerčních zakázkách v reklamních studiích, fotografickým experimentům se věnoval soukromě. Z přelomu dvacátých a třicátých let se zachovaly fotogramy s předmětnými motivy, např. cigaretou, sirkami, rukou, kousky filmu nebo kancelářskými sponkami.

⁶⁵¹ -e [Karel Teige], Výstava SM. K. Devětsilu, *Stavba* 5, 1926–1927, č. 1, s. 16: „Značnou pozornost vzbudí dokonalé fotogramy Jaroslava Rösslera.“ V květnu 1930 byl Jaroslav Rössler zastoupen na Výstavě nové fotografie v Aventinské mansardě, není však známo, jaké fotografie organizátoři výstavy vystavili.

⁶⁵² Pravděpodobně jediný publikovaný fotogram Jaromíra Funkeho, podobně evokující obličej, byl umístěn na obálku časopisu *Index* 2, 1930, č. 9–10, v popisku je datován 1930.

⁶⁵³ Jaromír Funke, Man Ray, *Fotografický obzor* 35, 1927, č. 3, s. 36–38.

⁶⁵⁴ Josef Bartuška, Fotogram, *Linie* 2, 1932–1933, č. 1, s. 5.

⁶⁵⁵ Na konci roku 2018 byl v Domě umění města Brna poprvé vystaven pozoruhodný soubor drobných geometrických kvašů brněnského fotografa, člena Fotoskupiny pěti Huga Táborského (1911–1991) z počátku třicátých let. Výstavu Hugo Táborský: Seriální abstrakce připravil Jaroslav Anděl a řadu kompozičních variací shodného formátu využívající základních geometrických tvarů v černé, bílé a šedé interpretoval jako časný příklad seriálního umění. Východisko pro využití seriální metody spatřoval v designérské praxi, kterou si Táborský osvojil během studia na Škole uměleckých řemesel v Brně v letech 1927–1932 a poukázal na souvislost s jeho fotogramy.

⁶⁵⁶ Antonín Dufek, Das Fotogramm in der tschechischen Fotografie der Zwischenkriegszeit, in: Neusüss – Heyne, (pozn. 640), s. 277–281.

⁶⁵⁷ Vladimír Birgus, Fotografická tvorba 1919–1935, in: Vladimír Birgus – Jan Mlčoch (edd.), *Jaroslav Rössler: fotografie, koláže, kresby*, Praha, KANT, 2003, s. 5–21 – Josef Moucha, *Jaroslav Rössler: abstraktní fotografie / abstract photography 1923–1978* (kat. výst.), Galerie Art, Chrudim, 2005.

fotografoval projekce reflektorů na tmavém pozadí, upravoval je soustavou čoček, rozostřením objektivu, převrácením negativu v pozitiv, vícenásobnou expozicí a dalšími technikami. Jediným tématem těchto fotografií se stalo světlo a Rössler v obdobných experimentech pokračoval do třicátých let. Ve druhém případě jednotlivě zabíral obyčejné předměty elementárních tvarů (např. krabičku, misku, kalamář, svíčku a sklenici) nebo jen ohnutý pruh papíru na výrazném pozadí z černých a bílých kartónů. Zátiší se pro Jaroslava Rösslera stalo příhodnou příležitostí k experimentování s fotografickou abstrakcí, podobně jako o několik let později pro Jaromíra Funkeho.⁶⁵⁸ Vedle krajně zjednodušených trojrozměrných zátiší Rössler fotografoval také plošné sestavy geometrických tvarů vyříznutých z kartónů a dále upravoval negativy (např. vícenásobnou expozicí, montáží), případně adjustoval pozitivy jako geometrické koláže. [obr. 85] Jeho fotografická tvorba dvacátých let, dnes uznávaná jako jeden vrcholů české moderní fotografie, byla v meziválečném období sotva známá mimo okruh devětsilské avantgardy nebo profesní skupinu fotografů. Zcela soukromou činností zůstala Rösslerova malba a kresba, z níž se dochovalo i několik abstraktních pastelů a kreseb uhlem.⁶⁵⁹

Jaromír Funke se stal díky účasti na tuzemských výstavách, ale také díky zapojení do různých skupinových aktivit, pedagogickému působení a publikační a teoretické činnosti o mnoho známější osobností než Rössler, což podpořilo zpřístupnění a recepci různorodého fotografického díla. Abstraktní fotografie byly chápány jako jeho integrální součást, zapojená do logiky fotografova vývoje od piktorialismu k emoční fotografii inspirované surrealismem a nové fotografii ve třicátých letech. Funke se od roku 1924 angažoval ve fotoamatérském hnutí, v následujícím roce začal publikovat recenze výstav a články o fotografii. Od roku 1929 spolupracoval s pražskou a brněnskou avantgardou, Karel Teige otiskoval jeho fotografie v časopisu *ReD* a Bedřich Václavek v *Indexu*. Přesto, že Funkeho i Rösslerovy fotografické práce byly blízké programu poetismu a Teige je oceňoval, nevěnoval českým fotografům žádnou samostatnou studii a upřednostňoval spíše fotomontáž a film. Od září 1931 Funke vedl fotografické oddělení na Škole uměleckých remesiel v Bratislavě a na počátku roku 1935 přestoupil na Střední školu grafickou v Praze.

⁶⁵⁸ Srovnání tvorby Jaroslava Rösslera a Jaromíra Funkeho viz Antonín Dufek – Jaroslav Anděl, Přetvoření fotogramu. Průkopnické dílo Jaromíra Funka a Jaroslava Rösslera, in: Jaroslav Anděl (ed.), *Umění pro všechny smysly: Meziválečná avantgarda v Československu* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1993, s. 57–60. Podstatné rozdíly spočívaly ve Funkeho důrazu na čistotu fotografického procesu a zkoumání specifických prostředků fotografie oproti Rösslerově heterogenitě využívaných technik (včetně ušlechtilých tisků, fotogramu a koláže) a sledování abstraktních výtvarných motivů.

⁶⁵⁹ Štěpán, Petr, *Jaroslav Rössler: kresby a malby*, Praha, KANT, 2012. Jaroslav Rössler v kresbě a malbě nejprve vycházel z Drtikolových symbolistních krajin, poté reagoval na podněty kubismu, futurismu a konstruktivismu. Tyto moderní malířské směry ovlivnily i Rösslerovo fotografické dílo dvacátých let.

Následovala první retrospektivní výstava v říjnu 1935 v Praze, reprízovaná v lednu 1936 ve velkém sále bratislavské školy.

Vrchol Funkeho fotografické abstrakce představuje soubor asi dvaceti snímků z let 1927–1929 nazvaných *Abstraktní foto*. Zachycovaly pouze osamostatněné stíny různých předmětů a završovaly fotografické experimenty, jimž se Funke věnoval od roku 1923. Hlavním polem zkoumání specifických výrazových prostředků fotografie se pro něj ve dvacátých letech stalo zátiší a jedinou možnou technikou přímá fotografie. Kromě purismu přísně odmítajícího jakékoliv dodatečné zásahy do negativu a pozitivu charakterizoval jeho tvorbu v tomto období zájem o základní geometrické formy a vržené stíny. Souvislou sérii aranžovaných zátiší, v nichž stíny předmětů vystupovaly stále výrazněji a postupně začaly převládat nad reálnými předměty, zakončily pouhé stíny fotografované přímo nebo s pomocí zrcadel. Obyčejné předměty využívané v domácnosti, které vrhaly stíny, zůstaly zcela mimo záběr a jen někdy lze v tomto dematerializovaném a deformovaném odrazu reality ve fotografii rozpoznat tvar jejich fragmentů.⁶⁶⁰

Abstraktní stínohry Funke považoval za překonání fotogramu, kterému vytýkal především vyřazení fotoaparátu z procesu tvorby, což ho jako kuriozitu odsouvalo mimo oblast fotografie.⁶⁶¹ Tyto fotografie rovněž poskytovaly nové poetické dojmy, ale při jejich vzniku nebyla nijak narušena čistota fotografického procesu. Funke v teoretickém článku *Od fotogramu k emoci* publikovaném v roce 1940 v časopisu *Fotografický obzor* shrnul vývoj fotografie dvacátých a třicátých let, který v podstatě reflektoval především vývoj jeho vlastního díla. Důležitou roli v něm hrál experiment, včetně fotogramu jako předstupně abstraktní fotografie, v níž se přesný záznam stínohry komponované na různě tvarovaných plochách stal východiskem k vytvoření nové fotografické reality s převažujícím zájmem o světlo, variace černobílé škály a vyváženost kompozice. V abstraktních snímcích tak vznikala čistá černobílá fotografická poezie.⁶⁶²

⁶⁶⁰ Antonín Dufek, *Jaromír Funke: průkopník fotografické avantgardy* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, 1996, zvl. s. 5–11. – Idem, *Jaromír Funke: mezi konstrukcí a emoci* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, 2013, zvl. s. 32–33. – Souboru *Abstraktní foto* se podrobně věnoval Mathew S. Wittkowsky, *Cyklus Jaromíra Funkeho Abstraktní foto: historie ve stavu zrodu*, *Bulletin Moravské galerie v Brně* 2006, č. 62, s. 83–92.

⁶⁶¹ Na rozdíl od profesionálních fotografů László Moholy-Magy nepovažoval za základ fotografického procesu optiku, ale světlocitlivou plochu. Více než fotoaparát ho zajímala elementární práce se světlem a fotogram se tak stal důležitým prostředkem k systematickému výzkumu hlavních zásad nové optické tvorby. Jeho hlavní výhodou představovala technická a finanční dostupnost, když v tomto období bylo možné volně experimentovat s filmem, výkonnými reflektory nebo projekční technikou pouze výjimečně.

⁶⁶² Jaromír Funke, *Od fotogramu k emoci*, *Fotografický obzor* 48, 1940, č. 11, s. 121–123. Svou koncepci vývoje fotografie Funke představil v kratších článcích publikovaných již v roce 1936: Jaromír Funke, *Od piktorialismu k emoční fotografii*, *Fotografický obzor* 44, 1936, č. 6, s. 148–149. – Idem, *Současné směry ve fotografii*, *Národní listy* 76, 1936, č. 183, 5. 7., příloha s. 2.

Podstatu abstraktní fotografie Funke charakterizoval jako skutečnost, „*kteřá ofotografováním jest popřena jako tělesná skutečnost a začíná žít novým životem, svým vlastním teprve na hotové fotografii*“ a stínohry jako „*černobílé obrazce, které mají v sobě čisté okouzlení z tvarové promiscuity, evokující fantazii i představivost. Variace na úzce vymezený prostor, prostoupený světly a stíny, v nichž náznakově jsou zaznamenány fantomy světelné hry promítaných objektů jest téma těchto fotografií. Diváku zůstává jen báseň oproštěná od skutečnosti, v níž objekt jest úplně popřen a zůstává jen čistá forma.*“⁶⁶³ Termín abstraktní fotografie vyskytující se v teoretických textech české avantgardy jen výjimečně Funke používal běžně, nezabýval se ale jeho přesným definováním. Zařazoval pod něj obvykle své fotografie zátiší z druhé poloviny dvacátých let a stínohry, ale někdy také kompozice stínů a drobných předmětů umístěné na vodorovné podložce a fotografované shora. Funkeho návrh, aby fotografové do stínohry zapojovali předmětné prvky, souzněl s estetikou poetismu a představoval spojnicí k emoční fotografii spřízněné se surrealismem: „*Exotičnost kolibříků nebo mořských hvězd a mušlí jsou přínosy pro nás alespoň trochu ve všedním životě neobvyklé, které s úspěchem ob stojí jako složky výhodně doplňující tuto světlenou hru. Na těchto abstraktních fotografiích jest zřetelně dokázáno, že prostá realita má v sobě mnoho záhadného, a co fotografii dodává fantastičnost, novost i evokační poetickou hodnotu.*“⁶⁶⁴ Zpětně Funke spatřoval hlavní hodnotu abstraktní fotografie v experimentu a objevování nových možností černobílé fotografické poezie. Její potenciál se podle něj však kvůli jisté výlučnosti a omezeným technickým možnostem brzy vyčerpal.

Funkeho snímky ze souboru *Abstraktní foto* byly součástí prvního kolektivního vystoupení českých avantgardních fotografů v Praze, které proběhlo v Aventinské mansardě v květnu 1930 pod názvem Výstava nová fotografie.⁶⁶⁵ V předcházejícím roce některé z nich poprvé otiskly časopisy *ReD* a *Index* a projekce abstraktních fotografií převedených na diapozitivu využili režisér Emil František Burian a scénograf Zdeněk Rossmann v inscenaci scénické balady *Jezdci k moři* od Johna Millingtona Synge ve Studiu Národního divadla v Brně.⁶⁶⁶ V říjnu 1935 proběhla ve výstavní síni Krásné jizby Družstevní práce v Praze první Funkeho souborná výstava zahrnující 74 fotografií z let 1922–1934. Byly mezi nimi

⁶⁶³ Funke, *Od fotogramu k emoci* (pozn. 662), s. 122.

⁶⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁶⁵ Seznam exponátů z výstavy, kterou připravil Alexandr Hackenschmied, se nedochoval. Některé exponáty identifikoval Antonín Dufek podle dochované fotografie z vernisáže, viz Antonín Dufek, Otakar Štorch Marien & fotografie, in: *Aventinská mansarda: Otakar Štorch-Marien a výtvarné umění* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, 1990, s. 81–85.

⁶⁶⁶ Vladimír Birgus, Fotografie v meziválečných inscenacích E. F. Buriana, *Revue fotografie* 2, 1981, č. 1, s. 78–81. Několik Funkeho abstraktních fotografií bylo podobně využito v inscenaci Wedekindova *Procitnutí jara* v Burianově pražském divadle D 36.

portréty, fotografie krajiny, rodného Kolína a současné architektury. Referenty denního tisku i specializovaných časopisů z Funkeho stylově a tematicky mnohostranného díla obvykle upoutaly dva vystavené soubory – deset fotografií z cyklu *Abstraktní foto* (1927–1929) [obr. 86–87] a o něco více čtrnáct fotografií z nejnovějšího cyklu *Čas trvá* (1930–1934) inspirovaného poetismem a surrealismem. Výstavu přijali vesměs kladně, například fotograf a publicista Jiří Jeníček konstatoval: „*Jeho výstava je nejpoučňivější z pražských fotografických výstav posledních dvanácti let, neboť ukazuje růst úsilí o dobrou fotografii.*“⁶⁶⁷ Pro Lubomíra Linharta Funkeho výběr přehledně reprezentující všechna tvůrčí období představoval „*názornou školu moderní československé fotografie.*“⁶⁶⁸ Publicista, teoretik filmu a fotografie a člen Film-foto skupiny Levé Fronty Funkeho výstavu také zahájil a napsal studii o jeho díle pro časopis nakladatelství Družstevní práce. Vývoj Funkeho díla Linhart interpretoval jako souvislou cílevědomou cestu od studia formy a struktury fotografovaných objektů přes studium světelného obsahu v abstraktních fotografiích po nejvýznamnější období let 1928–1934, které označil za syntetickou fotografii reflektující komplex vztahů člověka k životu a skutečnosti.⁶⁶⁹ Oprávněnost experimentálních období podle něj spočívala v nezbytném studiu fotografických prostředků. Další meziválečná přehlídka Funkeho tvorby proběhla jako součást první členské výstavy fotografické sekce SVU Mánes v roce 1938, jíž se zúčastnilo šest fotografů. I na její přípravě se podílel Linhart. Podle katalogu byly do Funkeho souboru 74 prací zařazeny i tři fotogramy z roku 1926 a devět fotografií abstraktních stínůher z let 1927–1929 uvedených jako *Černá a bílá (abstraktní foto)*.⁶⁷⁰

Linhart z pozice marxistického kritika ve třicátých letech prosazoval především sociální fotografii prostou všech subjektivních deformací a vyjadřující sociální postavení člověka a vyzdvihoval ji jako protiklad k bezduchosti moderní fotografie, v níž převažoval zájem o formu a technickou dokonalost nad obsahem. Teige na počátku desetiletí radikalizoval své názory na fotografii a dospěl k názoru, že má plnit zejména utilitární

⁶⁶⁷ -ček [Jiří Jeníček], Jaromír Funke vystavuje, *České slovo* 27, 1935, č. 234, 9. 10., s. 12.

⁶⁶⁸ Lubomír Linhart, Výstava fotografií Jaromíra Funkeho, *Panorama* 13, 1935, č. 8, s. 124–125. – Další recenze výstavy viz např. Josef Richard Marek, Výmluvnost fotografie, *Národní listy* 75, 1935, č. 279, 11. 10., s. 1–2. – lht. [Lubomír Linhart], Výstava fotografií Jaromíra Funke, *Tvorba* 10, 1935, č. 42, 17. 10., s. 691–692. – po-, Pražské fotografické výstavy, *Lidové noviny* 43, 1935, č. 521, 17. 10., s. 4. – jk. [Jiří Krejčí], Z výstavního ruchu, *Právo lidu* 44, 1935, č. 244, 19. 10., s. 6. – -ček [Jiří Jeníček], Výstava fotografií Jaromíra Funke, *Pestrý týden* 10, 1935, č. 42, 19. 10., s. 10. – K. H. [Karel Hermann], Krásná jízba – Funkeho výstava, *Fotografie* 2, 1935, č. 18, s. 286.

⁶⁶⁹ Lubomír Linhart, Od studia tvarové krásy k syntetické fotografii, *Magazin DP* 3, 1935–1936, č. 4, s. 119–123.

⁶⁷⁰ *Výstava fotografií* (kat. výst.), Praha, Mánes, 1938 (úvod Lubomír Linhart), s. 9–10. Výstavy se zúčastnili Jaromír Funke, Jiří Lehovec, František Pekař, Josef Sudek, Jindřich Štyrský a František Vobecký.

funkce ve vědě, technice, průmyslu a zpravodajství, reflektovat sociální realitu a sloužit jako prostředek revolučního boje a společenského pokroku. Avantgardní fotografie s uměleckými ambicemi stagnovala v opakování konvencí nové fotografie a upadala do samoúčelného estétství. Přiznával jí sice zásluhy při studiu fotografické techniky a kultivaci zrakové zkušenosti, ale novým vzorem moderní fotografie se pro něj stala sovětská reportážní a dokumentární fotografie.⁶⁷¹

Českou avantgardní fotografii ve třicátých letech ovládly tři směry – nová fotografie, sociální fotografie a imaginativní tendence včetně surrealismu. S posledně jmenovaným směrem souvisel intenzivní zájem mladší generace avantgardy o experimentální fotografii. Nezabývala se již přesnou reprodukcí reality fotografickým zobrazením, ale podobu skutečnosti buď znejasňovala a deformovala nebo vytvářela pomocí libovolné manipulace s fotografickým materiálem autonomní nezobrazující struktury. Ve volném experimentování s nejrůznějšími technikami nepřihlížela ke specifickým rysům fotografie, ale sledovala jiné výtvarné cíle spojené s imaginativní interpretací. Vedle tematizace světla a stínu tak vznikl další typ abstraktní fotografie představený v závěru kapitoly 5.3. Ve třicátých letech ho reprezentovaly práce Františka Povolného, Františka Hudečka a Miroslava Háka, nejvýrazněji pak rozsáhlý souborem fokalků Miloše Korečka ze čtyřicátých let.

5.5 Abstraktní obrazy v pohybu: abstraktní film a světelná kinetika

Mezi návrhy meziválečné avantgardy na transformaci statického obrazu se objevil film a výtvarné techniky využívající jako médium reálné umělé světlo.⁶⁷² Pro různé metody světelných projekcí a efektů, umožňující přechod od tradicemi zatíženého malířství ke světelné tvorbě, používal Zdeněk Pešánek termín *světelná výtvarná kinetika*, László Moholy-Nagy souhrnný pojem *kinetická optická tvorba (kinetische optische Gestaltung)* a Karel Teige je kategorizoval jako *dynamickou poezii pro zrak*.

Úvahy o dynamizaci malby prostřednictvím filmu a světelných projekcí zaznívaly i v mnohdy velkolepých plánech české avantgardy. Přestože praktické výsledky filmových

⁶⁷¹ Karel Teige, Úkoly moderní fotografie in: Antonín Hořejší – Jan Hofman (edd.), *Moderná tvorba uživatelská*, Bratislava, Svaz československého díla, 1931, s. 77–88.

⁶⁷² K tomuto tématu viz též Lenka Pastýřiková, *Obrazy v pohybu: abstraktní film a světelná kinetika*, in: Alena Pomajzlová (ed.), *Rytmy + pohyb + světlo: impulsy futurismu v českém umění* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni, 2013, s. 198–234.

tvůrců, výtvarných umělců a propagátorů moderní kultury v Praze a Brně byly spíš skromné, nechyběly mezi nimi výjimečné počiny. Filmové experimenty české avantgardy a světelně kinetické projekty Zdeňka Pešánka, z nichž se přes velké úsilí podařilo realizovat jen zlomek, byly většinou přístupné jen užšímu uměleckému a intelektuálnímu publiku a zůstaly na okraji vizuální kultury meziválečného Československa.

Film byl na přelomu 19. a 20. století vnímán buď jako technický vynález ve službách vědy nebo jako lidová podívaná, experimentálním uměním se měl stát až ve druhém desetiletí 20. století. Do tohoto období spadají také první pokusy o transformaci abstraktní malby ve film, které měly vyústit v dokonalejší, dynamickou vývojovou fázi malířství. První pokusy o abstraktní film následovaly brzy po prvních abstraktních obrazech. V Ravenně malíř Arnaldo Ginno a spisovatel Bruno Corra, blízcí futuristům, se od roku 1909 pokoušeli o vytvoření syntetického uměleckého díla rozvíjejícího se v prostoru a čase. V letech 1910–1912 našli uspokojivé řešení spojení malby a hudby v abstraktním filmu a vytvořili několik nedochovaných hand-made filmů bez použití kamery (tj. malovali přímo na celuloidový filmový pás). V letech 1912–1914 v Paříži malíř Léopold Survage připravil několik set akvarelových studií jednotlivých fází abstraktního filmu *Rythmes colorés*. Jeho realizaci ve filmových ateliérech společnosti Gaumont ale znemožnilo vypuknutí první světové války. Survage přípravné studie vystavoval i jako samostatné obrazy na pařížských nezávislých salonech v letech 1913–1914.

Paralelní řešení překonání stacionarity tradičních uměleckých druhů v tomto období rozvíjeli také umělci a technici navazující na dlouhou tradici barevné hudby a barevných klavírů, které využívaly jako výrazový prostředek reálný pohyb světla již po celou poslední třetinu 19. století. Technické inovace a využití elektrického proudu vedly k výraznému zdokonalení konstrukce nástrojů umožňujících komponovat barevné světelné projekce a v první třetině 20. století došlo k rozmachu nástrojů navazujících na princip barevného klavíru, ale i k vývoji reflektorických her (např. Ludwig Hirschfeld-Mack, Kurt Schwerdtfeger) a scénických světelných experimentů (např. Achille Ricciardi, Anton Giulio Bragaglia, László Moholy-Nagy, El Lisickij). S různými multimediálními nástroji pracovali například Alexander Skrjabin, Alexander László, Stanton Macdonald-Wright, Vladimir Baranoff-Rossiné, Raoul Hausmann, Adrian Bernard Klein, Charles Blanc-Gatti a Zdeněk Pešánek v Evropě, ve Spojených státech Thomas Wilfred, Mary Hallock-Greenewalt, Mary Ellen Bute a Charles Dockum a v Austrálii Alexander Burnett Hector.⁶⁷³

⁶⁷³ Podrobný chronologický přehled nástrojů, technik a událostí uvádí např. Philippe Junod, *Contrepoints: Dialogues entre musique et peinture*, Genève, Éditions Contrechamps, 2006, s. 74–104. – Lauren Hebert –

Karel Teige nástroje k produkci barevné hudby považoval za nečistý výsledek libovolných subjektivních transpozicí hudebních dojmů, jimž je vizuální složka díla zcela podřízena. Myšlenka jejich konstrukce vycházela z historické tradice⁶⁷⁴ a často i z pseudovědeckých teorií a korespondencí barvy a tónu, proto neměly místo v Teigeho estetice poetismu a nehodily se mezi moderní umělecké druhy, které měly zpoetizovat celou lidskou zkušenost. Mezi techniky dynamické poezie pro zrak přijal reflektorické hry, ohňostroj a specifický druh filmu charakterizovaný jako poetická kinografie nebo chronospaciální báseň, mezi prostředky „poezie intersenzorielních ekvivalencí“ zařadil optofonetiku, barevná světla a zpěv fontán.⁶⁷⁵ Z dynamických vizuálních metod se Teige teoreticky věnoval nejvíce filmu a dosud nerealizované optofonetice, které v sobě skrývaly největší potenciál k vytvoření integrální poezie barev, světla, tvarů a zvuků.

Film splňoval poetistickou touhu po intenzivnějších prožitcích, překvapení a zábavě, avantgardě také konvenovala jeho antitradičnost, lidovost, internacionálnost a technický základ produkce i projekce. Mezi avantgardní představou o autentické filmové poezii a produkty filmového průmyslu ovládané komerčními zájmy ovšem zela hluboká propast. Většinu běžné filmové produkce avantgarda považovala za kýč a odsuzovala za sentimentalitu, nedostatek invence, divadelní patetičnost a závislost na literární předloze. Proto nemohla neusilovat o vyvedení fascinujícího moderního média z krize a stagnace. Návrhy na rekonstrukci filmové tvorby zformuloval Karel Teige, který se ve dvacátých letech stal předním českým filmovým teoretikem.

Teige spatřoval východisko z krize a zároveň budoucnost filmu jednoznačně ve sloučení výtvarnosti, poezie a precizní techniky ve fotogenické básni tvarů, barev a světla v pohybu, jež bude vzbuzovat intenzivní lyrické emoce. Při hledání nových perspektiv filmové tvorby měl splnit určitý úkol i abstraktní film.⁶⁷⁶ Filmová avantgarda se v Čechách

Heather McGuire, Chronology, in: Kerry Brougher (ed.), *Visual Music: Synaesthesia in art and music since 1900* (kat. výst.), Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Washington, 2005, s. 235–247.

⁶⁷⁴ První barevný klavír postavil francouzský matematik Louis Bertrand Castel (*clavecin oculaire*) na základě poznatků z optiky Isaaca Newtona a pojednání Athanasia Kirchera o analogiích mezi barvami a tóny. Jeho prostřednictvím chtěl spojit hudbu a malířství v nové umění. První nástroj, známý jen z písemných pramenů, Castel dokončil v roce 1734. Jeho vynález inspiroval mnohé další konstrukce barevných klavírů v 19. a na počátku 20. století, stal se jedním z významných článků prehistorie světelně kinetického umění. S touto tradicí byl obeznámený i Zdeněk Pešánek.

⁶⁷⁵ Teige (pozn. 527), zvl. s. 334–335.

⁶⁷⁶ Teige texty z let 1922–1924 věnované kinematografii vydal souborně, viz Karel Teige, *Film*, Praha, Václav Petr, 1925. Jeho názory na abstraktní film jsou obsaženy v kapitolách Kinografie (s. 73–83), Obroda filmového umění (s. 84–103) a Závěrečné poznámky (s. 108–127). – Problematiku abstraktního filmu zmiňoval také v časopiseckých článcích: Karel Teige, Estetika filmu a kinografie, *Host* 3, 1923–1924, č. 6–7, s. 143–152. – Idem, Optický film, *Pásmo* 1, 1924–1925, č. 5–6, s. 10–11. – Idem, Optofonetika, *Pásmo* 1, 1924–1925, č. 7–8, s. 11. – Idem, K estetice filmu, *Studio* 1, 1929, č. 9, s. 262–266. – O abstraktním filmu vyšly v meziválečném období pouze dvě monografie: Menno ter Braak, *De absolute film*, Rotterdam, Brusse,

zrodila přibližně s desetiletým zpožděním za západoevropskou,⁶⁷⁷ proto v tomto období můžeme sledovat pouze teorii čisté kinematografie a recepci zahraničních filmů a teorií. Zamýšlená proměna filmového umění v intencích poetismu spočívala především v očištění filmového jazyka, důsledné autonomii a poetizaci filmu. Dříve, než by mohly být zachyceny na film plnohodnotné poetistické obrazové básně v pohybu,⁶⁷⁸ bylo potřeba se naučit správně využívat rapidně se zdokonalující filmovou techniku a prozkoumat specifické výrazové prostředky filmu, světlo a pohyb. Filmovou estetiku Teige založil na pojmu fotogenie převzatém od francouzského avantgardního filmaře a kritika Louise Delluca a metodu vhodnou pro úvodní experimenty s výrazovými prostředky si našel u německé avantgardy – animovaný abstraktní film, známý pod dobovým označením *absolutní film*,⁶⁷⁹ na němž v první polovině dvacátých let intenzivně pracovali Viking Eggeling a Hans Richter. Teige považoval jejich experimenty jednak za logické vyvrcholení a překonání principů kubistického a futuristického malířství, jednak za vývojové stádium filmu bezprostředně předcházející zrodu čisté kinematografie, jejím základem se měla stát fotografie a fotochemická technologie. Viking Eggeling a Hans Richter, oba původně malíři, se při experimentování s rytmem a geometrickou kompozicí světelného děje zcela oprostili od literárnosti a do té doby jedinečným způsobem zdůraznili optické aspekty filmu. Teigeho nároky na radikální očištění filmu ale dynamizované abstraktní kompozice nesplnily, protože zůstaly příliš spojeny s rukodělným malířstvím. Přesto význam černobílých Eggelingových a Richterových abstraktních filmů považoval za nesporný: „jejich dynamické kompozice jsou jakousi abecedou kinografie, experimentálně estetickou prací, zkoumající elementární zákony časoprostorového dynamického obrazu. Takovéto filmové partitury byly především důležité jako demonstrace, které měly ukázat a částečně nám ukázaly elementární

1931 a Victor Schamoni, *Das Lichtspiel – Möglichkeiten des absoluten Films*, Hamm, [s. n.], 1936. – Nejdůležitější kritické a teoretické texty o abstraktním filmu z tohoto období obsahuje antologie Christian Kiening – Heinrich Adolf (edd.), *Der absolute Film: Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*, Chronos Verlag, Zürich, 2012.

⁶⁷⁷ K situaci české meziválečné filmové avantgardy viz Michal Bregant, Avantgardní tendence v českém filmu, *Filmový sborník historický* 3, 1992, s. 137–174. – Jaroslav Anděl – Petr Szczepanik (edd.), *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, Praha, Národní filmový archiv, 2008. – Lucie Česálková, Shoraskrzněcopřes. Filmová avantgarda v uměleckém, politickém a filmově-průmyslovém kontextu, in: Ingerle – Česálková (pozn. 80), s. 93–126.

⁶⁷⁸ Konceptu lyrických filmových básní se podařilo naplnit jen částečně. Nikdo z členů Devětsilu neměl filmařské zkušenosti ani prostředky potřebné k jejich realizaci. Lyrická filmová libreta z dvacátých let proto zfilmována nebyla, ale byla prezentována jako literární žánr. V avantgardních publikacích se dochovala filmová libreta Jaroslava Seiferta, Karla Teigeho, Artuše Černíka, Vítězslava Nezvala, Vladislava Vančury, Jiřího Mahena, Jiřího Voskovce a Adolfa Hoffmeistera.

⁶⁷⁹ Pro německý abstraktní film vytvářený snímáním jednotlivých pohybových fází obrazu (animace), vycházející z grafiky a malířství, se běžně užívalo označení *absoluter Film*. V německy psaných textech z první poloviny dvacátých let se objevují i další termíny vyjadřující souvislost s malířstvím nebo hudbou, např. *bewegte Malerei, Augenmusik, optische Musik, Bewegungskunst, Kinomalerei, Lichttonsymphonie*.

*filmové prvky.*⁶⁸⁰ Nadšené ohlasy zaznamenaly jejich abstraktní filmové experimenty u německé, holandské, maďarské a polské avantgardy. Předmětem kritiky se někdy stávala pouze malířskost animace nebo technická nedokonalost filmů.

Teigeho názor na využití abstraktního filmu je analogický k jeho názoru na abstraktní malbu. Eggelingovy a Richterovy abstraktní filmy měly primárně posloužit ke zvládnutí základů kompozice filmového obrazu a časové dimenze. Experimentální techniky nepřinášely užitek jen tvůrcům jako studijní metody, ale měly přispět také ke kultivaci zrakové vnímavosti publika. Nicméně podle poetistické psychologie abstraktní filmy, stejně jako abstraktní obrazy, nemohly dostatečně stimulovat psychiku moderního člověka a naplnit jeho silnou touhu po poetických emocích. Poetismus měřil kvalitu uměleckého výkonu intenzitou a kvalitou divákovy emoční odezvy a vyžadoval nějaké pojítko s realitou: „*Proti úplné bezpředmětnosti sluší se namítnouti, že člověk chová potřebu asociace a asimilace, kterou navazují zlomky reality právě tak jako náznaky snů v abstraktní básnické osnově.*“⁶⁸¹ O pár let později se v artificielistické malbě spojením s vnější realitou staly předmětné náznaky a názvy obrazů. Kvalitní výsledky Teige očekával od lyrických filmových básní, jejichž nepostradatelnou součástí měly být fragmenty a konkrétní náznaky reality vřazené do abstraktního kompozičního rámce a vzbuzující bohaté asociace a poetické emoce. Zakomponování realistických prvků jako spojení s běžnou lidskou zkušeností a jako základu pro indukci emocí představuje v Teigeho teorii nejdůležitější rozdíl mezi abstraktním filmem a poetistickou chronospaciální básní. Jejím námětem se mohla stát i statická obrazová báseň, kterou Teige interpretoval jako moment z lyrického filmu.⁶⁸²

Vynález zvukového filmu z pohledu avantgardy zmařil dosavadní snahy o očistu filmového média a vrátil jeho vývoj o několik desetiletí nazpět k naturalistické reprodukci a divadelnosti. Do pražských kin začal zvukový film naplno pronikat v roce 1929. Karel Teige proto v roce 1930 znovu prosazoval jako východisko z této krize elementární experimenty, které by tentokrát pomohly zvládnout zvukový materiál a kultivovaly sluchovou vnímavost.⁶⁸³ K tomuto účelu mu připadala nejvhodnější optofonetika jako metoda přímého převodu světelných vln ve zvukové a naopak, na vědeckém základě a za využití nových technologií. Abstraktní kompozice by tedy bylo možné nejen rozhybat, ale i rozeznít: „*Světelné paprsky, promítnuté na kinoplátno vyvolají v přístrojích indukční*

⁶⁸⁰ Karel Teige, K estetice filmu, *Studio* 1, 1929, č. 9, s. 262–266, cit. s. 262.

⁶⁸¹ Teige, Film (pozn. 676), s. 126.

⁶⁸² Ibidem, s. 125.

⁶⁸³ Karel Teige, Divadlo a zvukový film, *Nová scéna* 1, 1930, č. 2, s. 39–41.

*proudy a zvláštní telefon je převede ve zvuky. Obrázec, promítnutý na plátno, musí se v přístroji ohlásit zvukem. Čtverec patrně vyvolá jiný tón než trojúhelník, jinak bude znít světelná koule, jinak válec a krychle apod. Bude lze kombinovati akordy světelných geometrických tvarů. Geometrické bezpředmětné kompozice, které jsme marně nazývali optickými symfoniemi, uvedené v pohyb filmem, ozvou se nutně akordem [...].“⁶⁸⁴ Očekával, že optofonetika jednou bude v závrtných opticko-akustických představeních přinášet ohromující dojmy: „*Snad se nebude příští hudba psát na notových papírech: budou se promítat filmové světelné kompozice!? Krystaly a hvězdy k nám promluví: jakým tónem, jakou řečí? U naslouchátek svých přístrojů budeme poslouchati – hudbu sfér.*“⁶⁸⁵*

Koncepci optofonetiky Teige převzal od Raoula Hausmanna, který se převodem světla na zvuk teoreticky zabýval od roku 1921 a později navrhl několik variant optophonu, přístroje generujícího optické ekvivalenty ke zvukům. Hausmann poprvé představil svoji vizi optofonetiky v roce 1921 v manifestu *présentismu*: „*Požadujeme elektrické, vědecké malířství!!! [...] je maličkostí použít tyto vlny za pomoci vhodných transformátorů obrovských rozměrů pro barevná nebo hudební představení pod širým nebem... V noci se budou na naší obloze odehrávat obrovská barevná světelná dramata, ve dne budou tyto transformátory přepnuté na zvukové vlny, které rozezvučí atmosféru!*“⁶⁸⁶ Hausmannův projekt dynamizace umění založený na kombinaci vjemů z různých smyslových oblastí a obohacení smyslového vnímání za pomoci moderní techniky se shodoval s Teigeho manifestem *poetismu* a estetikou poezie pro všechny smysly.

Projdeme-li jen zběžně články a reprodukce týkající se filmu v českých avantgardních časopisech z dvacátých let, je zřejmé, že abstraktní film jako studijní metoda mohl zaujmout jen úzký okruh umělců a kritiků a redaktoři ho nijak nezdůrazňovali. Upřednostňovali americké filmové grotesky, francouzskou avantgardu a od konce dvacátých let sovětskou kinematografii. Karel Teige na obálku své knihy *Film* (1925) použil fotomontáž se snímky odkazující na specifické oblasti jeho zájmu – fotografie amerických herců Harolda Lloyd a Ally Nazimové, záběr z grotesky Charlieho Chaplina a dvě sekvence z abstraktního filmu Hanse Richtera. Díky přátelství Teigeho s Richterem a spoluprací s jeho konstruktivistickým časopisem *G: Material zur elementaren Gestaltung* vydávaným v Berlíně reprezentovali v českých publikacích abstraktní film skoro vždy jen Hans Richter

⁶⁸⁴ Karel Teige, *Optofonetika*, *Pásmo* 1, 1924–1925, č. 7–8, s. 11.

⁶⁸⁵ *Ibidem*.

⁶⁸⁶ Raoul Hausmann, *PRÉsentismus: Gegen den Puffkeismus der deutschen Seele*, *De Stijl* 4, 1921, č. 9, s. 136–143, cit. s. 140.

spolu s Vikingem Eggelingem, například reprodukcemi kresebných studií k filmům a filmových políček v knize *Film*, ve sborníku *Fronta* a v časopisech *ReD* a *Pásmo*. Teige představil Eggelinga jako iniciátora „abstraktní kinografie“: „Opustil statický tabulový obraz a vytváří abstraktní filmové kaleidoskopy. Filmová technika je ti ve službě malířství – není to fotogenické, není to fotogram. Je to dynamická grafika.“⁶⁸⁷ V Teigeho textech se vyskytují pouze zmínky o dalších představitelích meziválečného abstraktního filmu – Walteru Ruttmannovi, Werneru Graeffovi, Mieczysławu Szczukovi,⁶⁸⁸ Terese Żarnower a Lászlóovi Moholy-Nagym. V souboru statí *Film* také najdeme fotografie momentů z reflektorických her Ludwiga Hirschfelda-Macka a Kurta Schwerdtfegera, jež byly běžně považovány za předstupeň abstraktního filmu.

V roce 1922 začali studenti výmarského Bauhausu Hirschfeld-Mack a Schwerdtfeger společně s učitelem ze sochařské dílny Josefem Hartwigem experimentovat se světelnými projekcemi. Při přípravě stínohry pro letní lampionovou slavnost v roce 1922 došlo při poškození žárovky k náhodnému optickému efektu, který je podnítil k systematickým pokusům s barevným pohyblivým světlem, zmnoženými stíny a šablonami s geometrickými výřezy. Výsledkem byl projekční aparát produkující komponovanou světelnou hru znásobených geometrických tvarů. Poprvé byly reflektorické světelné hry (*reflektorische Farbenlichtspiele*) s nezávislým hudebním doprovodem předvedeny na festivalu Bauhauswoche v srpnu roku 1923, další představení se s příznivým ohlasem konala ve Vídni, Berlíně, Hannoveru, Lipsku, Halle, Norimberku a dalších německých městech. Teige je označil za abstraktní kinetické obrazy příbuzné filmu, za optické fugy a přirovnal je k modernímu ohňostroji.⁶⁸⁹

V roce 1929 Teige shrnul ve studii K estetice filmu⁶⁹⁰ svoje názory na filmovou a avantgardu a vývoj kinematografie. Naděje, které vkládal do koncepce čisté filmové poesie, se nenaplnily a ryzích lyrických filmových básní bylo natočeno jen velmi málo. Než téma filmu zcela opustil, publikoval v následujících letech ještě několik textů o sovětské

⁶⁸⁷ Teige, *Film* (pozn. 676), cit. s. 117.

⁶⁸⁸ Mieczysław Szczuka (1898–1927), člen polské avantgardní skupiny Blok a redaktor stejnojmenného časopisu, pracoval na dvou abstraktních filmech, ani jeden však nedokončil. Teige otiskl je kresbu filmového pásu s abstraktními kompozicemi vytrženou z původního kontextu, pouze s jednoduchým popisem „abstraktní film“ v *ReDu* 2, 1928–1929, č. 8, s. 246. V časopisu *Blok* ji Szczuka v roce 1924 publikoval s vysvětlujícími poznámkami jako „Parę zasadniczych elementów filmu abstrakcyjnego“ („Několik základních prvků abstraktního filmu“). Avantgardní filmové experimenty, stejně jakok teoretická a kritická reflexe abstraktního filmu byly v meziválečném Polsku bohatší než v Československu.

⁶⁸⁹ Teige, *Film* (pozn. 676), s. 120.

⁶⁹⁰ Karel Teige, K estetice filmu, *Studio* 1, 1929, č. 6, s. 166–171, č. 7, 193–197, č. 8, s. 231–234, č. 9, s. 262–266, č. 10, s. 289–293.

kinematografii a sovětská montážní škola se pro něj stala vrcholem ve vývoji filmového umění.

Problematikou obrazu v pohybu uskutečněného světelnou projekcí nebo abstraktním filmem se v meziválečném období zabýval také Zdeněk Pešánek. Považoval je za plošné techniky nového světelně kinetického umění využívajícího reálné světlo jako dynamický výtvarný prostředek a moderní technologie a materiály (např. barevné žárovky, neonové trubice, plasty). Neomezoval se jen na tvorbu v ploše, ale uvažoval i o výtvarných technikách rozvíjejících světelné děje uvnitř plastické formy nebo ve volném prostoru, často i v monumentálním měřítku. Koncepti světelného kinetismu vypracoval již v polovině dvacátých let, ale pokusy o knižní vydání rukopisu ztroskotaly. Až v roce 1941 Pešánkovu knihu *Kinetismus* s podtitulem *Kinetika ve výtvarnictví – barevná hudba* vydala Česká grafická unie, mezi tím rukopis ještě do konce třicátých let rozšiřoval o své další projekty, praktické zkušenosti a poznatky. Pro neobvyklost a technickou a finanční náročnost nebyla většina jeho návrhů multimediálních uměleckých děl pro veřejné prostory vůbec uskutečněna. Sochařským zvyklostem a dobové definici uměleckého díla se Pešánek vymykal natolik, že jeho současníci světelně kinetická díla vůbec neakceptovali jako uměleckou činnost, ale jen jako uměleckoprůmyslovou produkci. V meziválečném období měl Pešánek čas od času možnost svoji výtvarnou práci veřejně prezentovat doma i v zahraničí a význam světelného kinetismu a světelně kinetické výtvarné techniky představil alespoň v časopiseckých článcích a kratších textech.⁶⁹¹ Nejznámějšími uměleckými realizacemi tohoto období se stal barevný klavír a světelně kinetické plastiky vytvořené pro Elektrické podniky hlavního města Prahy – plastika osazená na budově Edisonovy transformační stanice v Jeruzalémské ulici v Praze, uvedená do provozu v říjnu 1930, a velké modely čtyř plastik pro fasádu Zengerovy transformační stanice na Klárově, které byly vystaveny na podzim 1936 v Uměleckoprůmyslovém museu v Praze.

S Pešánkovým teoretickým pojetím nového kinetického umění byl tehdy obeznámen jen úzký okruh umělců a odborníků. Ačkoliv osobitým způsobem naplňoval poetistický program české avantgardy, zůstal okrajovou postavou avantgardního hnutí. Za člena byl přijat do Brněnského Devětsilu, kde ho podporoval zejména a Artuš Černík. Pešánek se

⁶⁹¹ Zdeněk Pešánek, Doslov, in: *Světlo a výtvarné umění v díle Zdenka a Jöny Pešánkových*, Praha, Elektrické podniky hl. m. Prahy, 1930, s. 25–27. – Idem, *Bildende Kunst vom Futurismus zur Farben- und Formkinetik. (Mit Vorführung eines Farbe-Ton-Klaviers)*, in: Georg Anshütz (ed.), *Farbe-Ton-Forschungen, III. Band, Bericht über den II. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung (Hamburg 1. – 5. October 1930)*, Hamburg, Psychologisch-ästhetische Forschungsgesellschaft, 1931, s. 193–114. – Idem, *Světlo ve výtvarnictví*, *Výtvarná výchova* 4, 1937–1938, č. 3, s. 6–9. – Idem, *Výtvarný kinetismus?*, *Výtvarná výchova* 6, 1939–1940, č. 4, s. 18–23.

stejně jako Teige domníval, že je nezbytné přehodnotit kategorii statického umění, oba uvažovali o nahrazení tradiční malby pigmenty pohyblivými světelnými projekcemi a shodovali se v požadavku na využívání moderní techniky v umění a překonávání hranic mezi uměleckými obory. Teige ale Pešánkův modernismus neakceptoval, protože byl nepřijatelně kontaminován romantickou tradicí a symbolickým obsahem. Zatímco Pešánek předpokládal, že budoucnost umění spočívá v rozvoji světelně kinetických technik, Teige ve dvacátých letech z realizovatelných technik prosazoval zejména obrazové básně, fotografii a film. Pokud šlo o spojení obrazu a zvuku uznával pouze exaktní optofonetiku a vůči tradičním pokusům zkoumajícím analogie mezi barvou a tónem projevoval silnou averzi. Orfismus jako malbu ilustrující melodii, společně s barevnou hudbou a wagnerovským gesamtkunstwerkem považoval za estetické omyly.⁶⁹² Do programu poezie pro všechny smysly ale kromě filmu Teige zařadil i některé další techniky, které zároveň Pešánek považoval za metody světelného kinetismu – reflektorické hry, světelný obraz a ohňostroj.⁶⁹³

Publikované texty Zdeňka Pešánka obsahují ve vyjádřeních k vztahu výtvarného umění a hudby rozpory. Zdůrazňoval sice, že počáteční podněty ke vzniku světelného kinetismu nevyšly z hudby⁶⁹⁴ a jeho zájem o práci se světlem byl vždy primárně výtvarný. Od spojování těchto uměleckých druhů a zkoumání analogií se distancoval, přesto se ve dvacátých letech dočasně sblížil s tradicí barevné hudby nevyhnul, zejména při experimentech s konstrukcí barevného klavíru (1924–1930). Ani shrnutí Pešánkových názorů a poznatků v knize *Kinetismus* nevyznívá zcela jednoznačně, pro její podtitul znovu jako synonymum pro světelný kinetismus zvolil sousloví barevná hudba.⁶⁹⁵ Hudba pro něj

⁶⁹² Názorové rozdíly a příčiny Teigeho nezájmu o Pešánkův světelný kinetismus podrobně analyzoval Jiří Zemánek. Za zásadní považoval rozdíl v teoretických východiscích a Pešánkův vztah k romantické tradici barevné hudby, již modernisticky přehodnotil. Jiří Zemánek, Ke genezi kinetického umění v českém poetismu: Teigeho idea kinografické obrazové básně a Pešánkův barevný klavír, in: Ludvík Hlaváček – Marta Smolíková (edd.), *Orbis Fictus – nová média v současném umění* (kat. výst.), Sorosovo centrum pro současné umění v Praze, 1995, s. 21–53.

⁶⁹³ Karel Teige o ohňostroji viz např. Teige, Film (pozn. 676), s. 120: „Ve filmu a při obraze pouhý sled samotných tvarů a barev nepůsobí na senzibilitu člověka; ohňostroj a reflektorická hra je však umění stejně svobodné jako hudba.“ – Na Bazaru moderního umění v roce 1923 byly vystaveny také fotografie ohňostrojů.

⁶⁹⁴ Zdeněk Pešánek, *Kinetismus (Kinetika ve výtvarnictví – barevná hudba)*, Praha, Česká grafická unie, 1941, s. 118: „Kvantita světelného jevu byla prvou věcí, jež mne zaujala. Kontrast tmy a světla získaný otočením vypínače, to je nejjednodušší kinetický jev, kterým bylo možno vyvolat rytmus, byl druhým poznatkem, ten byl pak rozváděn čemuž napomáhal asi poměr k mechanismu aparátu získaný v mládí výchovou ve varhanářské dílně. Určení vývoje nemělo nic společného s hudbou.“

⁶⁹⁵ Viz dříve v jednom z prvních publikovaných textů (1927): Zdeněk Pešánek, Barevný klavír, in: Václav Kotyška – Vladimír Teyssler (edd.), *Technický slovník naučný: ilustrovaná encyklopedie věd technických*, 1. díl, Praha, Borský a Šulc, 1927, s. 1020–1021: „Naše doba má všechny předpoklady, aby o tomto umění barevné hudby mohlo být velmi vážně uvažováno [...] jako o náhradě malířství, jehož hlavní funkci od věků tradovanou převzala fotografie a film.“

nakonec ale zůstala nejbližším příkladem nemateriálního umění, která se rytmicky rozvíjí a proměňuje v čase, a zvuková kinetika paralelou ke světelné kinetice.⁶⁹⁶

S meziválečnou avantgardou Zdeněk Pešánek sdílel nadšení pro film. V roce 1927 ho přivedlo v roce 1927 mezi zakládající členy Klubu za nový film, jehož hlavním cílem byla propagace moderní kinematografie a podpora při realizaci avantgardních filmů. Komerční filmová produkce podřízená vkusu masového diváka založená na divadelnímu ději a naturalistické reprodukci skutečnosti zůstala stranou jeho zájmu. Teoreticky se zabýval jen filmovou tvorbou založenou na práci s abstraktními výrazovými prvky, časem a rytmem, a využívající jak abstraktní formy, tak záběry reálného prostředí. Filmu věnoval samostatnou kapitolu v knize *Kinetismus*, protože ho pokládal za jednu z neznámějších světelně kinetických výtvarných technik. V jejich klasifikaci ho zařadil na první místo jako téměř univerzální plošnou techniku s neomezenými formálními možnostmi, jak při záznamu reálných dějů, tak při kompozici abstraktních tvarů. Film měl ale i značné nevýhody a omezení. Na filmovém pásu bylo zaznamenáno dokončené umělecké dílo, zatímco na barevném klavíru lze improvizovat a světelnou kompozici pomocí jednoduchého mechanického ovládání bezprostředně ovlivňovat. Barevný klavír se tedy lépe hodil k pokusnému komponování světelných dějů, které sloužilo jako příprava k náročnějším světelně kinetickým technikám, a proto mu Pešánek dával přednost před filmem. Žádné vlastní pokusy o výtvarný film neuskutečnil, ale v jeho pozůstalosti se dochoval strojopis scénáře filmu *Zrození vesmíru: Obrazová kinetická vize* z doby kolem roku 1930.

Za nejzávažnější nedostatek filmu Pešánek považoval svázanost s projekční plochou znemožňující monumentální tvorbu, ke které svým utopickým rozletem inklinoval. Zato ji umožňovaly prostorové kinetické techniky jako ohňostroj, světelná fontána, světelně kinetická plastika, prostorové reflektorické hry a světelný urbanismus. Film nedokázal sugestivně vytvářet atmosféru a diváka zcela obklopit tak, jako prostorové exteriérové i interiérové kinetické metody. Pešánek ho proto považoval za „salónní kinetickou techniku“, která může výborně sloužit ke studijním účelům.⁶⁹⁷ Abstraktní film pak měl význam zejména při praktickém ověřování principů světelné výtvarné kinetiky a k hledání základních postupů k vyvolávání emoční reakce. Stejně kritické výhrady k omezením filmu

⁶⁹⁶ K úvahám o úzkém souvislosti Pešánkova světelného kinetismu s hudbou přímo podněcovala konstrukce barevného klavíru, koncertní prezentace a pokusy o spojení světelně kinetického představení s hudebním doprovodem ve druhé polovině dvacátých let. Záměry k těmto úvahám mohlo také představovat využívání hudební terminologie, notace, normalizované stupnice nebo mechaniky klavíru, které Pešánek ale zvolil zejména z praktických důvodů. Převzetí ustálených postupů hudební kompozice, klaviatury a typu grafického záznamu mělo usnadnit ovládání a kompozici světelně kinetických dějů podle určitého záměru.

⁶⁹⁷ Pešánek (pozn. 694), zvl. kapitola Film, s. 20–29.

vznesl Theo van Doesburg a snažil se tento nedostatek překonat návrhem prostorového filmu vtahujícího diváka do samého středu dění.⁶⁹⁸ László Moholy-Nagy se zase zabýval projektem simultánního kina s projekční plochou ve tvaru kupole, na jejíž vnitřní stranu by se promítalo několik filmů zároveň.⁶⁹⁹ Obdobně jako se filmová projekce ve van Doesburgových a Moholy-Nagyových návrzích proměňovala z plošné na imerzivní prostorovou, směřoval Pešánkův světelný kinetismus ke svému vrcholu v prostorových monumentálních technikách.

Od české avantgardy se Zdeněk Pešánek odlišoval postojem k abstraktnímu umění, jemuž přikládal důležitou úlohu v genezi světelného kinetismu, a názorem na jeho společenskou působnost. Výtvarné předpoklady kinetismu připravil vývoj moderního umění po impresionismu, který se ubíral směrem osamostatňování výtvarných prvků a oprošťování od předmětnosti. Následující zjednodušení autonomních výtvarných prvků až na základní geometrické tvary dovolilo v umění využívat technické přístroje a moderní technologie. Některé nové techniky umožnily řízeně pracovat s „kinetickými výtvarnými jevy“ a vnesly tak do výtvarného umění časovou dimenzi a skutečný pohyb.⁷⁰⁰ Světelně kinetické dílo ale nemuselo být vždy abstraktní. Pokud umělec produkci světelného děje svázal se sochařsky utvářenou hmotou, mohl zvolit pro světelně kinetickou plastiku nebo monumentální pomník figurální motiv a symbolické předměty (např. nerealizovaný projekt Pomníku letcům, 1925–1938, světelně kinetická plastika pro Edisonovu transformační stanici v Praze, 1929–1930 nebo Fontána lázeňství pro československý pavilon na světové výstavě v Paříži v roce 1937). Pešánek nesměřoval programově k abstraktnímu umění, ale uznával figurativní i abstraktní polohu výtvarného umění. Záleželo na světelně kinetické technice nebo účelu díla, jaký přístup zvolit. Zároveň pro něj nepřestával být důležitý symbolický obsah díla a vyprávění příběhu. Pro své dílo tedy používal označení „obsahový konstruktivismus“ a Jiří Zemánek je později charakterizoval jako „*narativně symbolický a expresivní konstruktivismus*“.⁷⁰¹

Za ryze abstraktní techniky Zdeněk Pešánek označil barevný klavír, reflektorické hry a ohňostroj. Na příkladu ohňostroje, všem známé, oblíbené podívané, se rozhodl dokázat, že

⁶⁹⁸ Theo van Doesburg kritizoval závislost abstraktního filmu na omezeném chápání projekční plochy jako plochy obrazu. Namísto toho by měla být vnímána jako povrch světelného prostoru, který je konstruován pohybem světla. Doesburg tak navrhoval přechod od malířské koncepcie abstraktního filmu ke světelné architektuře. Viz Doesburg (pozn. 537).

⁶⁹⁹ László Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film*, s. 33–35. Také u Teigeho najdeme poznámku: „čekáme nová optická dramata, pro něž simultánnost je nutnou podmínkou. [...] Simultánní kino s projekční kupolí a větším počtem promítacích aparátů.“ Teige, *Film* (pozn. 676), s. 116.

⁷⁰⁰ Pešánek (pozn. 694), s. 13–19.

⁷⁰¹ Jiří Zemánek, Ve znamení hvězd: Pomník letcům, in: idem (ed.), *Zdeněk Pešánek 1896–1965* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1996, s. 80–109, cit. s. 86.

abstraktní světelně kinetická tvorba může plnohodnotně zastat všechny úkoly, které doposud plnily tradiční druhy statického figurativního umění, a že abstraktní umění oslovuje i lidové publikum. Kniha *Kinetismus* tak kromě klasifikace výtvarných technik a popisů technických řešení obsahuje obhajobu abstraktního umění a úvahu o jeho sociálním poslání vycházející z autorovy levicové politické orientace.⁷⁰² Podle Pešánka potřebnost umění v zásadě spočívala v poskytování podnětů k duševní aktivitě, jejíž nedostatek způsobuje psychickou degeneraci. Obzvláště proměnlivá kinetická umělecká díla mohla zajišťovat velké množství takových podnětů. Dvě z obecných otázek položených v úvodu knihy konkretizoval v kapitole XI. O ohňostroji: „*Může být emoce vzbuzena kinetickým jevem ,abstraktním‘?*“ a „*Má umění ,abstraktní‘ význam pro nejšířší vrstvy lidové?*“⁷⁰³ Jejich zodpovězením se vyjádřil ke společenskému významu abstraktního umění.

Výtvarné prostředky ohňostroje (světlo, barva, trajektorie, rytmus) nejsou schopny napodobovat a vytvářet realistické zobrazení, proto je abstraktním výtvarným uměním. Nadšení publika všech sociálních vrstev pro ohňostroj jako součást různých slavností podle Pešánka dokazuje, že v nepochybně vzbuzuje emoce. Abstraktní umění tak není exkluzivním estetismem, ale naopak může získat masovou oblibu. Jeho stálé odmítání by jen ochudilo prosté publikum, pro které jsou právě ohňostroj nebo světelná fontána často jediným kontaktem s výtvarným uměním: „*Pouze výjimečně se přiznává význam pokusům o bezpředmětné umění, pokud se produkuje za zavřenými dveřmi atelieru. Zcela se popírá význam tohoto umění pro nejšířší vrstvy lidové.*“⁷⁰⁴ Pešánek kritizoval také formalistické předsudky zahrnuté ve slovním spojení „bezobsahové umění“: „*Toto slovo zbytečně dávalo příležitost k popírání významu abstraktního umění v dobách, kdy tendence a účel umělecké tvorby nemohou zůstatí lhostejnými k událostem vně hranic umění samotného.*“⁷⁰⁵ Umění bez obsahu pokládal v zásadě za nesmyslnou představu, neboť obsah výtvarného díla podle něj tvoří i emoce a nálady nebo pouhý fakt hledání kompozičních zákonů. Podobnými argumenty jako v kapitole o ohňostroji obhajoval abstraktní světelně kinetické umění znovu v padesátých letech. Věřil, že prostřednictvím abstraktních výtvarných prostředků může vyjádřit realistický, a dokonce i „*socialistickorealistický obsah*“.⁷⁰⁶

⁷⁰² Pešánkovu knihu *Kinetismus* vydala Česká grafická unie v roce 1941 jako osmý svazek Edice výtvarné výchovy, jejímž redaktorem byl Josef Vydra. Protektorátní cenzura zřejmě nevěnovala velkou pozornost obsahu odborných pedagogických publikací. Podstatnou část Pešánkovy knihy tvoří popisy technických řešení s nákresy elektrotechnických součástek, na první pohled tak může působit jako praktická příručka.

⁷⁰³ Ibidem, s. 62.

⁷⁰⁴ Ibidem, s. 63.

⁷⁰⁵ Ibidem, s. 64.

⁷⁰⁶ Viz např. Zdeněk Pešánek, O světle, světle barevném a kinetickém ve výtvarném umění, *Kultura* 2, 1958, č. 33, s. 105. – Idem, Poznámky k estetice světelné kinetiky, *Výtvarné umění* 9, 1959, č. 5, s. 220–227.

Na počátku vývoje Pešánkova světelně kinetického umění se nacházel nedochovaný barevný klavír (spektrofon), na jehož první verzi začal pracovat v roce 1924. [obr. 88] V říjnu 1925 dvě fotografie světelného tělesa publikoval týdeník *Český svět*, příznačně barevný klavír nebyl představen jako Pešánkovo první světelně kinetické výtvarné dílo, ale jako „Nový český senační vynález – klavír pro hluché“ a „malba tónů pomocí klavíru.“⁷⁰⁷ Pro Pešánka byl barevný klavír také díky snadnému individuálnímu ovládnutí nejvhodnějším mechanickým nástrojem ke zvládnutí základů kompozice světelně kinetických jevů a k dalšímu zkoumání možností práce s pohybem barevného světla.⁷⁰⁸ V první verzi stačilo pro vyvolání světelného děje stisknout klávesy, pod nimiž byly kontakty napojené na barevné žárovky umístěné uvnitř transparentního puristického reliéfu. Normalizovanou barevnou stupnici spojil s hudební dvanáctitónovou stupnicí mechanicky a korelaci barev a tónů zvolil náhodně, bez zřetele na hudební teorii nebo symboliku. Při konstrukci barevného klavíru mu nešlo primárně o spojení zvuků s barvami, ale o rytmický pohyb barevného světla, a tak pouze druhá verze počítala se synchronizací světelného děje s hudbou. Tato varianta však byla rovnocenná s němými, světelný koncert bez hudebního doprovodu Pešánek pokládal za dostatečně působivý.

Druhá verze barevného klavíru z let 1926–1928 skýtala mnohem větší množství kombinací barev, forem a tónů a variabilitou se podobala reflektorickým hrám nebo projekci abstraktního filmu. Pešánek zásadně změnil koncepci projekční plochy. Zatímco v první verzi bylo statické těleso zevnitř prosvětlováno barevnými žárovkami, tato verze byla založena na pohybu a modifikacích geometrických tvarů na kruhové projekční ploše o průměru tři metry. Světelné geometrické kompozice generoval mechanismus skrytý za projekční plochou, sestavený z žárovek v trubicích, otočných šablon a barevných filtrů a napojený na klaviaturu. Barvy ani formy nebyly pevně spojeny s určitými klávesami a tóny, umělec je mohl při přednesu skladby volně kombinovat a světelný děj byl výrazem jeho subjektivního citění. Několik kresebných záznamů světelných abstraktních kompozic vyvolaných na tomto barevném klavíru bylo otištěno ve sborníku z druhého mezinárodního

⁷⁰⁷ Nový český senační vynález – klavír pro hluché, *Český svět* 22, 1925–1926, č. 5, 22. 10., s. 13. – Zdeněk Pešánek navázal v letech 1928–1929 kontakty s Výmolovým ústavem pro hluchoněmé děti v Praze Radlicích a se spolky neslyšících. Barevný klavír prezentoval v roce 1929 ve Výmolově ústavu, kde vzbudil nadšení u pedagogů a zejména u neslyšících diváků, jimž přinesl nové emotivní zážitky a plnohodnotně nahradil hudbu. V červenci 1929 Pešánek vystoupil s barevným klavírem na oslavách desátého výročí založení Zemské ústřední jednoty hluchoněmých v Brně. O tom, že neslyšícímu publiku může barevný klavír umožnit vnímat krásu hudby očima, uvažoval již v roce 1725 Louis Bertrand Castel.

⁷⁰⁸ Podrobně o genezi a technickém řešení barevného klavíru viz Jiří Zemánek, Pešánkův spektrofon, in: idem (ed.), *Zdeněk Pešánek 1896–1965* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze, 1996, s. 40–63. – Pešánek (pozn. 694), s. 34–44.

kongresu Farbe-Ton-Forschungen proběhlého v říjnu 1930 v Hamburгу, na němž Zdeněk Pešánek předvedl třetí verzi svého barevného klavíru a přednesl příspěvek o vývoji výtvarného umění od futurismu ke světelnému kinetismu.⁷⁰⁹ [obr. 89–90] Tato efemérní světelná produkce představovala v českém umění meziválečného období zcela mimořádný příklad geometrické abstrakce. Její audiovizuální záznam, ani další dokumentace však nejsou k dispozici, dochovaly se jen zprávy v tisku o veřejném koncertu, který v roce 1928 uspořádal Elektrotechnický svaz československý.

Druhou verzi barevného klavíru Pešánek představil ve Smetanově síni Obecního domu 13. dubna 1928. Po jeho úvodním slovu klavírista a skladatel Ervín Schulhoff brilantně zahrál šest Skrjabinových skladeb, ovládal také světelný děj. Koncertní prezentace předurčila recepci – k barevnému klavíru se většinou vyjadřovali hudební kritikové a posuzovali ho jako nástroj barevné hudby a technický vynález. Jen zcela výjimečně se zmínili o světelné projekci jako o výtvarném díle. Převážně se velmi kriticky věnovali problematické souvislosti mezi akustickou a vizuální složkou. Považovali Pešánkův nástroj za vcelku zajímavý, nicméně zatím nedomyšlený a velmi nedokonalý. Plošné světelné projekce se podle nich hudbě nevyrovnaly a působily jen jako poněkud nadbytečný barevný doprovod, který zpočátku sice zaujme, ale nelze ho déle sledovat, protože rychlé proměny světelných kompozic brzy unaví zrak. O podobě vizuální složky se referenti zmiňovali jen zřídka, například hudební psycholog Albert Wellek, jemuž světelná projekce připadala jednotvárná, poznamenal: „*tanec barevných hroznů (nebo také lampiónů, chcete-li), jehož jednotlivé okamžiky poskytují často docela půvabný, čistě impresionistický barevný dojem; ale je nemožné v průběhu čtvrt hodiny ocenit nebo jenom plně (a bez bolesti očí!) vnímat tři nebo čtyři tisíce barevných formací bez uspořádání nebo motivu.*“⁷¹⁰ Pešánkův příznivec Artuš Černík, který se ujal organizace koncertu, vzpomínal: „*Koncert, při němž Skrjabinovy skladby se mění na bílé projekční ploše v požáry, bílá slunce a modravé blankyty, kde hudební i výtvarný kritik nalézají neobsáhlé a definitivně neřešitelné, překvapivé pole pro analysu a hypotesy, přináší Pešánkovým uspokojení i zneklidnění, která provázejí původce všech nových cest.*“⁷¹¹

Pro druhou verzi barevného klavíru Pešánek navrhl skladbu *Světla velkoměsta* a její osnovu zaznamenal v knize *Kinetismus*, aby demonstroval, jak lze námět ze všedního života

⁷⁰⁹ Pešánek, *Bildende Kunst* (pozn. 691).

⁷¹⁰ Albert Wellek, *Das Farbenklavier*, *Der Auftakt* 8, 1928, č. 4, s. 85–89, cit. s. 88–89.

⁷¹¹ Artuš Černík, *Od sochy akademické ke světelně-barevné plastice*, in: *Světlo a výtvarné umění v díle Zdenka a Jöny Pešánkových*, Praha, Elektrické podniky hl. m. Prahy, 1930, s. 13–20, cit. s. 20.

převést ve světelný děj komponovaný z čistě abstraktních prvků.⁷¹² Zachytil v ní dění v ulicích města po setmění – ubývání přirozeného světla a přibývání různých umělých světelných zdrojů, například pouliční osvětlení, rozsvícené výkladní skříně a okna, pohybující se světla dopravních prostředků. Na projekční ploše barevného klavíru by se pak tyto světelné situace projeví jako kompozice geometrických prvků v pohybu a různých intenzitách, například: „3. Ztemňováním plochy se kmitá více a více bodů. 4. K světelným bodům přibývají v dolních částech projekční plochy obdélníky horizontál. 5. Porůznu se na ploše objevují světelné body a čtverce. Zatím co se plocha – jako celek – setměla. 6. Řady bodů – jako hrášky – rozsvěcují se ve stakatu. [...] 7. Mění se rytmus. Rázem přibylo barvitosti. Objevují se barevná světla. Přibývá a ubývá jich v nově voleném rytmu.“⁷¹³ Skladba pro barevný klavír byla buď samostatným abstraktním dílem, nebo mohla posloužit jako pomůcka pro studium filmového tempa a rytmu, a to i při natáčení filmu s reálnými záběry.

V souvislosti s touto Pešánkovou názornou ukázkou, jak komponovat skladby pro barevný klavír, je zajímavý popis vzniku světelné skladby *City Windows, Op. 56* Thomase Wilfreda.⁷¹⁴ Realizoval ji v New Yorku v roce 1934 na claviluxu, svém vlastním nástroji generujícím barevné světelné projekce za pomoci soustavy reflektorů, čoček a dalších optických zařízení. Wilfred proměnil konkrétní zážitky z noční procházky podzimmím New Yorkem v abstraktní světelnou projekci, „velkoměstské noční“: „Na začátku je mnohosemerné vlnění rozsvícených oken [...]. Postupně se barva oken mění na tmavě modrou, jako by zrcadlila noční nebe. Ponenáhlu se pohyb zpomaluje a intenzita klesá, dokud nezůstane nahoře v tmavém poli jen jeden malý žlutooranžový obrys. Velmi pomalu se vynořují siluety vysokých budov, nebe se vyjasňuje do mdlého purpurového odstínu a jediné okno náhle také ztmavne.“⁷¹⁵ Clavilux byl v Evropě známý díky Wilfredovým vystoupením na Mezinárodní výstavě dekorativních umění v Paříži a recitálům v Londýně a Kodani v roce 1925. Informace o něm měl i Zdeněk Pešánek, přímá spojitost těchto dvou světelných skladeb je ale velmi nepravděpodobná. Obě vycházejí z podobné inspirace vizuálními

⁷¹² Pešánek (pozn. 694), s. 40–42.

⁷¹³ Ibidem, s. 42.

⁷¹⁴ Thomas Wilfred (1889–1968) pocházel z Dánska, v roce 1916 přesídlil do New Yorku. Po mnoha letech experimentování sestrojil první clavilux v roce 1919, první veřejný recitál se pak konal v roce 1922. Pro různé modely claviluxu složil více než 160 světelných kompozicí, které se většinou podobaly pohybujícím se mlhovinám. Svě světelné umění nazval lumia, v květnu 1930 založil na Manhattanu Institute of Light pro uměleckou tvorbu, školení, výzkum a popularizaci nového umění. Podrobněji viz Keely Orgeman (ed.), *Lumia: Thomas Wilfred and the art of light* (kat. výst.), Yale University Art Gallery, New Haven, 2017.

⁷¹⁵ Thomas Wilfred, Composing in the art of Lumia, *The journal of aesthetics & art criticism* 7, 1948, č. 2, s. 79–93, cit. s. 93. Záznam této skladby se nedochoval.

senzacemi, které poskytuje noční život moderního velkoměsta ve dvacátých a třicátých letech.⁷¹⁶

V meziválečném Československu neobvyklý, podobný názor na sociální poslání abstraktního umění jako Zdeněk Pešánek, zastával František Kalivoda. Vycházel sice z myšlenek Lászlóa Moholy-Nagye, ale později se stal také příznivcem Pešánkova světelného kinetismu a v roce 1941 napsal úvod k jeho knize.⁷¹⁷ V doslovu v časopisu *Telehor* Kalivoda převyprávěl zážitek holandského architekta Marta Stama se sovětskými dělníky, který pro něj byl důkazem nepostradatelnosti reflektorických her jako velkolepého druhu abstraktního umění. Když Stam s dělníky diskutoval o svých plánech pro ruské průmyslové město Magnitogorsk, jeden z nich mu sdělil, že v návrzích postrádá barevné světelné reklamy, které viděl v ulicích Berlína: „*myslíl zcela instinktivně na světelnou hru ve volném prostoru, přirozeně nebude chtít žádný pokrokový architekt v plánovaném socialistickém sídlišti rekonstruovati panoptikum světelných reklam kapitalistického velkoměsta, ale požadavek osvobozeného člověka po kulturním přebytku – po světelné hře ve volném prostoru – je naprosto prokázán, a toto přání musí být uskutečněno.*“⁷¹⁸ Tento příběh Kalivodovi posloužil jako ilustrace tvrzení, že problematika abstraktního umění je zatím většinou nepochopena, ale v blízké budoucnosti lze očekávat, že celkový vývoj umění bude určovat abstraktní umění. Avantgarda mezitím navzdory různým technickým obtížím usiluje o experimentální realizaci nových uměleckých forem. Těžiště umění v budoucí socialistické společnosti spatřoval v různých technikách světelných projekcí a abstraktním filmu.⁷¹⁹

František Kalivoda měl rozsáhlé znalosti o abstraktním umění, filmu a experimentech se zvukovou syntézou a shromáždil velké množství dokumentačního materiálu pro samostatné odborné pojednání o tomto tématu. Publikoval ale pouze studii

⁷¹⁶ Okouzlení ruchem moderního velkoměsta neustávajícího ani v noci bylo typické pro pražskou devětsílskou avantgardu. Záliba v poezii nočních ulic s elektrickým osvětlením a neonovými reklamami, v níž se projevil civilizační optimismus meziválečné avantgardy, inspirovala básníky, výtvarné umělce, architekty i teoretiky. Noční život města byl také námětem filmu Svatopluk Innemanna *Praha v záři světla* (1928). Reklamní film vznikl v produkci společnosti Elekta Journal na objednávku Elektrických podniků hl. města Prahy.

⁷¹⁷ František Kalivoda, [Úvod], in: Pešánek (pozn. 694), s. 5–8. „*V této chvíli cítím, že se tato kniha stává proklamací nového umění blízké budoucnosti. Umění, které nastoupí po této válce, aby spolupracovalo na duševním ozdravění lidstva. S novým rozmachem techniky a průmyslu, se vzestupem kulturní činnosti po válce očekáváme zobecnění dvou oblastí, jež byly až dosud známy jen z mála zveřejněných pokusů a odborných publikací. Jsou to televize a – kinetismus.*“ Ibidem, s. 5.

⁷¹⁸ František Kalivoda, Doslov, *Telehor* 1, 1936, č. 1–2, s. 111.

⁷¹⁹ František Kalivoda, Nachwort, *Telehor* 1, 1936, č. 1–2, s. 131–132. Některé myšlenky v Kalivodově doslovu zřejmě pocházejí přímo od Lászlóa Moholy-Nagye. Rozdíl mezi českou a německou verzí v této pasáži naznačují, že byla pravděpodobně převzata a nepřesně přeložena z němčiny, okazujeme zde proto na německý text.

Nové podněty pro optofonetickou tvorbu v časopisu *Výtvarná výchova* na počátku roku 1938.⁷²⁰ Přesto, že článek přizpůsobil zaměření časopisu na moderní výtvarnou pedagogiku, byl v meziválečném Československu vedle Pešánkových textů jediným pojednáním o uměleckém využití světla a pohybu v abstraktním filmu, světelných projekcích a optofonetických experimentech. Termín optofonetika používali Raoul Hausmann, László Moholy-Nagy a Karel Teige pro exaktní metody převodu optických jevů na akustické, založené na vědeckých poznatcích a nejnovějších technických vynálezech. Považovali je za optimální řešení vztahu tónu a barvy v kontrastu k subjektivnosti barevné hudby. Optofonetika také ovládla Kalivodovu představu o budoucnosti umění a v článku představil méně známé zahraniční experimenty, které měly vést k tomuto cíli.

Východiskem dalšího vývoje optofonetického umění pro Kalivodu představovalo statické abstraktní malířství jako první krok a nepostradatelné přípravné stádium. Abstraktní malby interpretoval jako návrhy momentů abstraktních filmů nebo světelných projekcí. Tuto funkci mohl mít i fotogram: „*směřuje k nové formě abstraktního filmu a světelných (stínových) her. Tak lze považovati dnešní fotogramy za části přímo světlem vytvářených abstraktních filmů.*“⁷²¹ Vynikající příklady poskytovala tvorba Lászlóa Moholy-Nagye, jenž Kalivodu inspiroval názorem, že fotogram je základní pomůckou ke kinetické optické tvorbě filmovou technikou. Od abstraktního umění vývoj pokračoval k abstraktnímu filmu a reflektorickým hrám a dále směrem ke zvukovému filmu a optofonetice, přičemž ústřední postavou pro Kalivodu zůstával László Moholy-Nagy a jeho koncepce optické tvorby. Mezi nejvýznamnějšími novinkami pak uvedl pokusy s grafickým zvukem Rudolfa Pfenningera, Oskara Fischingera, Arsenije Avraamova a Jevgenije Šolpa a vynálezy prvních elektronických hudebních nástrojů Jörga Magera a Lva Těrmena. S optofonetikou se umění otevíraly netušené perspektivy: „*bylo by možné snímati jako zvukový záznam fotografickou cestou filmem dráhu různých nebeských těles v dané světelné intenzitě a odposlechnouti je. Výsledek – hudba sfér? Nikoliv, ještě ne.*“⁷²² Prozatím bylo třeba soustavně pokračovat v experimentech a zdokonalovat vizuální kulturu a optofonetické techniky. V roce 1941 Kalivoda uvažoval i o zdokonalení Pešánkových světelně kinetických technik: „*budou pravděpodobně těž realizovatelné jako sensace optofonetické. Kinetismus tu může být*

⁷²⁰ František Kalivoda, Nové podněty pro optofonetickou tvorbu, *Výtvarná výchova* 4, 1937–1938, č. 2, s. 1–45. Článek byl uveden jako „Informační souhrn nových výtvarných možností pro orientaci moderní pedagogiky.“

⁷²¹ Ibidem, s. 8. – Filmovou animací fotogramů zabývali nejvýznamnější představitelé experimentálního polského filmu třicátých let Stefan a Franciszka Themersonovi. Jejich první krátký film vytvořený celý animací fotogramů *Apteka* (1930) se nedochoval, fotogramové sekvence využili i v následujících filmech.

⁷²² Ibidem, s. 37–38. Podobnou představu popsal v roce 1925 Karel Teige (pozn. 684).

umocněn na kinetismus optofonetický. Některé vztahy mezi zjevy vizuálními a zvukovými nám již dnes prozradil fonofilm. Tyto vztahy jsou však mnohem hlubší, než jsme měli příležitost dosud poznati. Jejich objevení a využití nám přinese zážitky překvapivé mohutnosti.“⁷²³

Pešánek spoléhal na Kalivodovu erudici a v kapitole XVI. Historie, směry a školy v knize *Kinetismus* přímo odkázal na jeho článek Nové podněty pro optofonetickou tvorbu pro *Výtvarnou výchovu* a na časopis *Telehor*, v nichž zájemci najdou podrobnější přehled historie i současných směrů výtvarné kinetiky. Z obrazové dokumentace ke Kalivodovu článku také Pešánek vybral reprodukce pro svoji publikaci.⁷²⁴

První promítání abstraktního filmu se konalo na začátku dubna 1921 ve Frankfurtu nad Mohanem pro pozvané publikum, které v kině Ufa-Theater im Schwan shlédlo *Lichtspiel Opus 1* Waltera Ruttmanna. Veřejná premiéra s hudebním doprovodem Maxe Buttinga následovala na konci tohoto měsíce v Berlíně. V Praze k prvnímu promítání abstraktních filmů došlo pravděpodobně na jaře 1925. Od 20. března na 1. dubna uspořádal Umělecký svaz Devětsil v Akademickém domě v Praze cyklus přednášek o filmu a pozval také zahraničního hosta.⁷²⁵ S přednáškou vystoupil Hans Richter a podle Františka Šmejkal a doplnil ji ukázkami z dadaistických a abstraktních filmů Francise Picabii, Fernanda Légera, Vikinga Eggelinga a svých vlastních.⁷²⁶

Na jaře 1925 byly abstraktní filmy poprvé širšímu publiku zpřístupněny v Německu. Filmové matiné *Der absolute Film*, dnes považované za mimořádnou událost v dějinách

⁷²³ Kalivoda (pozn. 717), s. 7.

⁷²⁴ V Pešánkově knize *Kinetismus* z roku 1941 u převzatých reprodukcí abstraktních filmů již není uvedeno autorství Hanse Richtera, Oskara Fischingera, Lászlóa Moholy-Nagye a Waltera Ruttmanna. První tři umělci emigrovali před nacismem do Spojených států, Ruttmann Německo neopustil a po roce 1933 natáčel propagandistické a dokumentární filmy. – Časopis *Výtvarná výchova*, jehož redakci vedli Josef Vydra a František Viktor Mokrý, vydávala od roku 1935 Československá grafická Unie, která byla zároveň vydavatelem Pešánkovy knihy. S Františkem Kalivodou a Zdeňkem Pešánkem se poznal v období, kdy byl ředitelem Školy uměleckých remesiel v Bratislavě. V lednu 1937 se obrátil na Pešánka s dotazem, za jakých podmínek by bylo možné uspořádat výstavu jeho světelně kinetických plastik v Bratislavě, na konci března tohoto roku Pešánek vystoupil na bratislavské škole se dvěma přednáškami. Viz Iva Mojžišová, Konštrukcia, pohyb, svetlo. Podněty a předchodcovia kinetizmu na Slovensku (1929–1938), in: eadem, *Giacomettiho smiech?*, Bratislava, Vysoká škola výtvarných umení, 2009, s. 222–229.

⁷²⁵ *Karel Teige 1900–1951* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, 1994, s. 176. (Karel Srp – Michal Bregant et al.)

⁷²⁶ František Šmejkal, Výtvarná avantgarda dvacátých let, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Platovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890–1938*, Praha, Academia, 1998, s. 147–203, zvl. s. 162. Šmejkal neuvedl původ této informace, zatím se jí nepodařilo ověřit z jiných zdrojů. Stejně tak se nepodařilo ověřit následující údaje Marion von Hofacker: při převzetí moci nacisty v roce 1933 Hans Richter pobýval v Rusku, odkud musel uprchnout. Vydal se do Holandska a na cestě přes Prahu kontaktoval Karla Teigeho. Od něj dostal zprávu, že se v Praze nacházejí některé kresby Vikinga Eggelinga k abstraktním filmům u novináře, který zamýšlel o Eggelingovi napsat knihu. Kresby byly nakonec v roce 1935 Richterovi zaslány do Švýcarska. Viz Marion von Hofacker, *Kunsthistoriker gegen Künstler*, in: Justin Hoffmann et al., *Hans Richter: Malerei und Film* (kat. výst.), Frankfurt am Main, Deutsches Filmmuseum, 1989, s. 155–167, zvl. s. 156.

avantgardního filmu, uspořádalo 3. května 1925 umělecké sdružení Novembergruppe společně s kulturním oddělením německé filmové společnosti Ufa v jejím berlínském kině Ufa-Theater. Pro velký zájem proběhla 10. května repríza a částečně pozměněný program uvedl ještě umělecký spolek Kestnergesellschaft v Hannoveru 22. května 1925 s úvodní přednáškou Friedricha Vordemberge-Gildewarta. Po úvodním slovu berlínský program zahájilo živé představení reflektorických her Ludwiga Hirschfeld-Macka, uvedených v tomto kontextu jako prekinematografická kinetická technika. Následoval blok německého absolutního filmu zastoupeného černobílými filmy Hanse Richtera (*Rhythmus 21*, 1921) a Vikinga Eggelinga (*Symphonie diagonale*, 1924) a třemi barevnými filmy Waltera Ruttmanna (*Lichtspiel Opus 2*, 1921, *Opus 3*, 1924, *Opus 4*, 1925). Poté byly promítnuty dva francouzské filmy natočené v roce 1924, *Balet mécanique* Fernanda Légera a Dudleyho Murphyho, v němž se rychle rytmicky střídají záběry předmětů s abstraktními tvary, a dadaisticky laděná mezihra *Entre 'acte* Reného Claira a Francise Picabii.⁷²⁷

Berlínské filmové matiné odstartovalo popularitu animovaného abstraktního filmu v Německu. Větší divácký ohlas tak poprvé získal až v době, kdy jeho průkopníci opustili animační techniky i koncepci filmu jako oživené malby. Viking Eggeling předčasně zemřel pár týdnů po matiné, Hans Richter v roce 1926 natočil film *Filmstudie*, v němž asociativně kombinoval abstraktní formy s reálnými záběry předmětů a postav. Walter Ruttmann natočil stylizovaný dokument jednoho dne ve velkoměstě *Berlin: Die Synfonie der Großstadt* (1927) a v roce 1928 již psal o módě absolutního filmu a připojil kritiku samoúčelnosti a estetismu tvorby, která se zabývá jen formou a nevyjadřuje žádný názor.⁷²⁸ V abstraktním animovaném filmu v Německu s úspěchy pokračoval souvisle až do roku 1935 jen o generaci mladší Oskar Fischinger. Přestože nacistická kulturní politika zavrhlá abstraktní umění a od roku 1933 byli represím vystaveni i tvůrci experimentálních filmů, ještě tři roky se mu dařilo vyhýbat restrikcím a postihům a vytvořil své nejpoblárnější abstraktní filmy, pro něž využil nový barevný systém Gasparcolor. Německé publikum je přijímalo s nadšením a byly distribuovány i do zahraničí. Když na počátku roku 1936 dostal pracovní nabídku od hollywoodské filmové společnosti Paramount, před sílícím tlakem nacistické totalitní diktatury emigroval do Spojených států. Do konce třicátých let se v Německu v animovaném abstraktním filmu pokoušel pokračovat ještě jeho bratr Hans Fischinger.⁷²⁹

⁷²⁷ Podrobně viz Holger Wilmesmeier, *Deutsche Avantgarde und Film: die Filmmatinée „Der absolute Film“ (3. und 10. Mai 1925)*, Münster, Lit, 1994.

⁷²⁸ Walter Ruttmann, Die ‚absolute‘ Mode, *Film-Kurier* 10, 1928, č. 30, 3. 2., s. 1, cit. dle Jeanpaul Goergen (ed.), *Walter Ruttmann: Eine Dokumentation*, Berlin, Freunde der deutschen Kinemathek, 1989, s. 82.

⁷²⁹ William Moritz, *Optical poetry: the life and work of Oskar Fischinger*, Eastleigh, John Libbey, 2004,

Čeští avantgardní filmoví kritikové společně s malým segmentem pražského publika nespokojeným s běžnou komerční filmovou produkcí volali po otevření kina zaměřeného na avantgardní a dokumentární tvorbu po vzoru malých specializovaných pařížských studií. S nadšením přivítali výjimečnou možnost zhlédnout projekce v kině Kotva v Revoluční třídě během tří týdnů avantgardního filmu 21. – 28. listopadu 1930, 16. – 23. ledna 1931 a 13. – 20. února 1931.⁷³⁰ Uspořádal je začínající filmař a fotograf Alexander Hackenschmied ve spolupráci s pražským Filmklubem sdružujícím filmové publicisty. Na dramaturgii se podíleli jeho další členové Lubomír Linhart a Ladislav Kolda. Do programu zařadily krátké české, francouzské a německé avantgardní filmy, sovětskou kinematografii zastupovaly filmy Oleksandra Dovženka a Michaila Kaufmana. Současnou tvorbu doprovázel výběr filmů natočených před první světovou válkou, včetně nejstarších českých snímků Jana Kříženeckého z roku 1898. Součástí projekcí každého týdne se staly také zahraniční krátké abstraktní filmy jako příklady „čistého filmového umění“ – *Cinq minutes du cinéma pur* od Henriho Chometta (1925) a černobílé animované filmy Oskara Fischingera. Francouzský čistý film (*cinéma pur*) dosahoval abstrakce jinými prostředky než německý absolutní film vycházející z malířství. Namísto vyprávění děje stavěl na vizuálním rytmu neiluzivních obrazů a využíval světelné efekty, které silně deformovaly snímanou realitu, aby vytvořil vizuální symfonii. Během druhého týdne se promítaly filmy *Studie Nr. 5* (1928) a *Studie Nr. 6* (1929) Oskara Fischingera a pro velký úspěch ještě během třetího týdne *Studie Nr. 3* (1921–1925) a *Studie Nr. 7* (1930). Ačkoliv Oskar Fischinger experimentoval s různými technikami abstraktního filmu už od začátku dvacátých let, jeho jméno vešlo ve známost až v období zvukového filmu. Na rozdíl od Hanse Richtera a Vikinga Eggelinga nepatřil do okruhu mezinárodní konstruktivistické avantgardy, zřejmě proto se o něm Teige nezmiňoval. Kromě kladných reakcí na projekce Fischingerových abstraktních filmů pronikly do českého tisku také zprávy o jeho pokusech s optickou zvukovou stopou filmu a grafickým zvukem z počátku třicátých let („znějící ornamenty“).

Týdny avantgardních filmů představily nedlouho po dokončení i dvě nejvýznamnější díla z počátků české filmové avantgardy. V listopadu 1930 se promítala Hackenschmiedova

s. 58–66. Filmoví kritikové, kteří byli i po roce 1935 nakloněni experimentálnímu filmu museli při hodnocení pečlivě vážit slova při hodnocení abstraktních filmů Oskara Fischingera. K jejich legitimizaci využili v roce 1935 například argument, že Fischinger filmem vytváří pohyblivý ornament, který vychází z tradice sahající až ke středověké germánské ornamentice, viz s. 60.

⁷³⁰ O programu referoval např. Karel Smrž: ksž., Avantgardní filmy v Praze, *Rozpravy Aventina* 6, 1930–1931, č. 10, s. 118. – Idem, Druhý týden avantgardního filmu, *Rozpravy Aventina* 6, 1930–1931, č. 18, s. 214. – Idem, Třetí avantgardní program, *Rozpravy Aventina* 6, 1930–1931, č. 24, s. 286. – Taktéž viz Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1943*, sv. 3, Praha, Československý filmový ústav, 1990, s. 186–187.

Bezúčelná procházka (1930) zaznamenávající cestu po velkoměstské periferii střídavě z perspektivy hlavní postavy a z perspektivy svědka jeho všedního příběhu. Během třetího týdnu v únoru 1931 měl premiéru filmový debut studentů Otakara Vávry a Františka Piláta *Světlo proniká tmou* (1930) inspirovaný světelně kinetickou plastikou Zdeňka Pešánka na Edisonově transformační stanici v Jeruzalémské ulici v Praze. Otakar Vávra napsal scénář a ujal se režie a střihu, František Pilát zastal práci kameramana.⁷³¹ Hlavní myšlenka filmu, jehož vznik podpořily Elektrické podniky hlavního města Prahy, byla prezentována jako oslava moderního rozvoje využití elektrické energie, jako filmová „píseň ke chvále elektriny“. Ve Vávrových vzpomínkách však výrazněji, než tento obsah vystupuje zaujetí experimentem a zkoumáním filmových výrazových prostředků v „emocionální rapidmontáži“ poučené sovětskou a francouzskou avantgardou.⁷³² V rychlém sledu záběrů se objevují elektrický výboj, žárovky, elektrická cívka, prskavky, stožár vysokého napětí, světelné reklamy, osvětlené město a v závěru Pešánkova plastika snímaná v celku i detailech z různých úhlů, díky níž elektrické světlo definitivně vítězí nad tmou. Celá série obrazů, v níž se rychle střídají záběry abstraktních světelných efektů se záběry konkrétních předmětů a prostředí, podléhá rytmu světelných dějů odehrávajících se uvnitř plastiky. Film, který bývá označován pomocným přívlastkem poloabstraktní, měl příznivý ohlas u filmové kritiky a políčka ze závěrečné sekvence otiskly mnohé české i zahraniční časopisy. Zároveň se stal i působivou propagací Pešánkovy plastiky, zejména poté, co začal být distribuován do českých kin jako přírůstek k hlavnímu programu.⁷³³

Mnohé pokusy o experimentální filmovou tvorbu meziválečného období nebyly z důvodů technické a finanční náročnosti dokončeny nebo ani nebyla zahájena jejich realizace, dochovaly se o nich jen kusé zprávy. K filmu směřovali například fotografové Jaroslav Rössler a Jaromír Funke. Rösslerovy projekty krátkých experimentálních filmů s technickými poznámkami se zachovaly v jeho soukromých zápiskách z let 1926–1927.⁷³⁴ Funkeho korespondence dokládá, že zkoušel filmovat v roce 1930, kdy strávil několik měsíců v Brně v okruhu tamní Levé fronty. V oznámení o připravovaném založení Českého studia, profesního sdružení zaměřeného na avantgardní fotografii a film, otištěném v roce 1931 ve filmové revue *Studio* pak bylo uvedeno i jméno Jaromíra Funkeho s dodatkem, že

⁷³¹ Čtyřminutový experimentální němý film *Světlo proniká tmou* vyrobila společnost Legiafilm Brno a distribuovala brněnská společnost Futurum Film.

⁷³² Otakar Vávra, *Paměti aneb Moje filmové století*, Praha, BVD, 2011, s. 32.

⁷³³ Jiří Zemánek v biografii Zdeňka Pešánka uvedl, že v roce 1931 Pešánek ve spolupráci s Františkem Pilátem připravovali krátký avantgardní film, který by navazoval na čtyřminutový film *Světlo proniká tmou*. Viz Jiří Zemánek (ed.), *Zdeněk Pešánek 1896–1965* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1996, s. 282.

⁷³⁴ Josef Moucha, *Filmař snů: Jaroslav Rössler, Iuminace* 17, 2005, č. 1, s. 77–94.

pracuje „na abstraktním filmu kompozičně pohybovém“.⁷³⁵ O pokusu o natočení abstraktního filmu Karla Tršického se dochovala pouze zpráva v týdeníku *Český svět* z června 1929 spolu s reprodukcemi dvou sekvencí filmových políček u článku filmového historika, publicisty a scénáristy Karla Smrže.⁷³⁶ Kromě reprodukcí fotografických prací v časopisu *ReD* v roce 1928 a 1929 více informací o Tršického činnosti zatím není k dispozici.

Další zahraniční abstraktní filmy byly ve třicátých letech v Československu zřejmě na programu uzavřených promítání pořádaných různými kulturními a vzdělávacími organizacemi a spolky, zde se omezíme jen na několik příkladů veřejných představení. Brněnská Film-foto skupina Levé fronty pořádala v letech 1931–1933 nedělní dopolední promítání avantgardních filmů, na jejichž organizaci se podíleli František Kalivoda a Otakar Vávra. Ačkoliv byly uváděny hlavně dlouhometrážní sovětské filmy, mělo brněnské publikum možnost shlédnout i několik krátkých abstraktních filmů: *Světlo proniká tmou* Otakara Vávry a Františka Piláta, *Light Rhythms* Oswella Blakestona a Francise Bruguiera (1930), *Studie Nr. 7* Oskara Fischingera (1931) a *Lichtspiel: Schwarz – Weiß – Grau* Lászlóa Moholy-Nagy (1930).⁷³⁷ V Praze byl tento Moholy-Nagyův film veřejně promítán například v červnu 1933 v kině Kotva společně s reportáží se sociálním akcentem *Marseille vieux port* (1929) od téhož autora. Několikaminutová abstraktní hra světla a pohybu byla filmovým záznamem detailů Moholy-Nagyovy otáčející se kinetické plastiky osvětlené elektrickým světlem a proměňující se stínohry, kterou vytváří.⁷³⁸ Představoval ale jen jednu sekvenci neuskutečněného filmového projektu, který měl obsahovat jednak záběry různých umělých i přírodních světelných zdrojů, například plameny sirky, svitu měsíce, blesku, automobilových a leteckých reflektorů nebo světelných reklam, jednak zachycovat momenty z výroby plastiky zkonstruované z geometricky přesných dílů. Závěr filmu pak měl tvořit záznam mechanismu plastiky odrážející světlo a vrhající stíny podle naprogramovaného pohybu a osvětlení.⁷³⁹ Díky filmu se plastika, kterou Moholy-Nagy navrhl jako přístroj

⁷³⁵ Antonín Dufek, *Jaromír Funke (1896–1945): průkopník fotografické avantgardy* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, 1996, s. 58–59. – *Studio 2*, 1930–1931, č. 7, s. 220.

⁷³⁶ Karel Smrž, Absolutní film?, *Český svět* 25, 1928–1929, č. 37, s. 889.

⁷³⁷ Soupis filmových akcí Levé fronty viz Otakar Franěk – František Kalivoda – František Priester (edd.), *Index – vzpomínkový sborník Bedřicha Václavka: 1897–1957*, Brno, Museum dělnického hnutí Brněnska, 1957, s. 44–56.

⁷³⁸ Kinetickou plastiku podle návrhu Lászlóa Moholy-Nagy a za spolupráce architekta Stefan Seböka vyrobilo divadelní oddělení německého elektrokoncernu AEG pro výstavu Werkbundu v Grand Palais v Paříži v létě 1930. Poprvé byla vystavena a publikována pod názvem *Lichtrequisit einer elektrischen Bühne* (1922–1930), viz László Moholy-Nagy, Lichtrequisit einer elektrischen Bühne, *Die Form* 5, 1930, č. 11–12, s. 297–299. Známa jako *Licht-Raum-Modulator* představuje vrchol jeho experimentů a teoretických úvah o uměleckém využití světla.

⁷³⁹ László Moholy-Nagy, Die neuen Möglichkeiten des Films (Lichtspiel Schwarz – Weiß – Grau), in: Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*, Dresden, Verlag der Kunst, 1987, s. 330–331.

k demonstraci světelných a kinetických efektů a jejich systematickému studiu, stala známou v celé západní Evropě. Silným dojmem film zapůsobil na fotografa a budoucího režiséra Jiřího Lehovce: „*Výsledný film je svrchovaně dramatický [...]. Jakési napínavé drama, chcete-li, v němž hlavní úlohu hraje malá černá, lesklá koule, pak skleněná spirála a několik kovových disků, tyčí a síť. Ale suverenním hercem je světlo [...]. Moholy-Nagy stupňoval účín světla nepřetržitým pohybem své plastiky, různými průhledy, prolínáním dvou scén hranoly, jež nasazuje před objektiv své kamery a kousky vkládaného filmového negativu. Snad je to trochu zastaralé [...]. Ale dojem z tohoto filmu je neobyčejně silný, uvědomujeme si, jak je to stále živé, potřebné a vlastně dosud nevyužité. Neboť, ačkoliv jde o film studijní, není určen jen pro soukromou potřebu autora a několika zasvěcenců, nýbrž je to i studijní dílo pro široké obecnstvo, jehož vizuální a kinetická kultura je dosud nevyvinutá a hranými filmy bohužel již namnoze zkažená.*“⁷⁴⁰

První abstraktní filmy využívající animační techniky vytvořili manželé Karel a Irena Dodalovi v Praze v letech 1937–1938. Navázali na již uzavřenou etapu německého absolutního filmu reprezentovanou jmény Hans Richter, Viking Eggeling, Walter Ruttmann a Oskar Fischinger. Pouze Fischinger ve třicátých letech pokračoval v tvorbě krátkých abstraktních filmů synchronizovaných s hudebními skladbami. Jako jediný oslovil širší publikum a animovaný abstraktní film se mu podařilo technicky zdokonalit a zpopularizovat, v neposlední řadě i díky komerčním zakázkám od reklamních agentur.

Fischingerovy abstraktní filmy byly v první polovině třicátých let distribuovány do německých kin jako tzv. dodatky k hlavnímu programu. Úspěchy sklízel i v zahraničí, v létě 1935 získal za abstraktní film *Komposition in Blau* (1935) na III. Mezinárodním filmovém festivalu v Benátkách zvláštní uznání prezidenta festivalu, na podzim tohoto roku pak na filmovém festivalu v Bruselu zvláštní ocenění za abstraktní filmy uvedené mimo soutěž. Jeho filmovou kariéru ale po roce 1933 ohrožovala radikalizující se politická situace v Německu, která ho donutila na začátku roku 1936 k odchodu do emigrace. O popularitě Fischingerových abstraktních filmů u českého publika zanechal svědectví František Kalivoda. V roce 1936, kdy vedl brněnské kino Studio, zařadil na čtrnáct dní do programu čtyřminutovou *Komposition in Blau*, která se promítala vždy před hlavním filmem a poté po jeho skončení. O diváckém ohlasu napsal: „*Ve Fischingerových studiích jde o skutečné filmové formy a o ryzí filmový pohyb. Jejich význam spočívá především v tom, že jsou nejpopulárnější formou dosavad vyrobených abstraktních filmů, a proto každému divákovi*

⁷⁴⁰ Jiří Lehovec, Dva filmy Moholy-Nagyho, *Světlozor* 33, 1933, č. 7, 16. 2., s. 13. Článek Jiřího Lehovce se týká neveřejného promítání v Praze a Brně na začátku roku 1933.

naprosto přístupné. Je to poprvé, co zde není absolutní film jen záležitostí omezeného intelektuálního centra, ale majetkem nejširšího publika. Všude, kde se některý z Fischingerových filmů objeví, je přijat kladně.“⁷⁴¹ Film promítaný v brněnském kině „strhl vždy k velmi živému spontánnímu a přesvědčivému potlesku.“⁷⁴² Kalivoda u Fischingera oceňoval právě přístupnost jeho abstraktních filmů nikoliv jen specializovanému intelektuálnímu publiku, ale také průměrnému divákovi, kterého jejich prostřednictvím vychovává a připravuje na recepci budoucích forem optofonetického umění.

Karel a Irena Dodalovi,⁷⁴³ významní představitelé meziválečného animovaného filmu, pro nějž se používaly dobové termíny *trikfilm* nebo *trikový film*, tedy nevstupovali na neznámou pevninu. Abstraktní filmový dodatek byl ve třicátých letech již zavedeným žánrem. O evropském animovaném filmu měli Dodalovi navíc dobrý přehled a přirozeně čerpali inspiraci ze zahraničí, s některými známými tvůrci se poznali osobně během studijní cesty do Itálie, Německa a Paříže. V roce 1933 v Praze založili filmové studio IRE-film, které se specializovalo na animovaný film a dosáhlo v něm vynikající technické i výtvarné úrovně. Komerční produkce, zejména animované reklamní a propagační filmy, měla Karlovi a Ireně Dodalovým zajistit prostředky na financování experimentálních snímků s uměleckými ambicemi.⁷⁴⁴ Jejich první abstraktní film tak letech 1936–1937 vznikl ve dvou shodně výtvarně řešených verzích s expresivní hudbou Bedřicha Kertena. Umělecký film *Fantaisie érotique* (1936) tvoří pouze víření barevných kruhů komponované v souladu s hudebním rytmem. [obr. 91] V komerční verzi *Hra bublinek* (1937) se kruhy stávají mýdlovými bublinami a po abstraktní hře geometrických tvarů následuje názorná pasáž s reklamou na mýdlo Saponia. Umělecká tvorba ovšem zůstávala prvořadým zájmem Dodalových, stejně jako přesvědčení o závažnějším poslání animovaného filmu. Do

⁷⁴¹ Kalivoda (pozn. 720), s. 19.

⁷⁴² Ibidem, s. 24.

⁷⁴³ Karel Dodal (1900–1986) získával zkušenosti s filmem již od roku 1925 jako kreslíř, animátor a kameraman u pražské filmové společnosti Elekta Journal. IRE-film v letech 1933–1938 vyprodukoval na 30 filmů. Malé studio postupně získalo dokonalé technické a vypracovalo se mezi špičku v oboru reklamního a propagačního filmu. Kromě kresleného filmu se zabývalo loutkovým filmem, animací trojrozměrných předmětů a kombinací animace a reálných záběrů, stále také přicházelo s novými experimenty. Irena Dodalová (1900–1989) o animovaném filmu navíc přednášela a věnovala se jeho popularizaci. V roce 1938 Dodalovi prosperující pražskou firmu zrušili a přesídlili do Paříže, kde založili nový filmový ateliér. Karel Dodal před hrozbou světové války emigroval v prosinci 1938 do Spojených států. Irena Dodalová byla v letech 1942–1945 vězněna v Terezíně a manželka následovala až v roce 1945, později žila v Argentíně. – Tvorbě a životním osudům manželů Dodalových a produkci IRE-filmu se věnovala Eva Strusková, na jejích poznatcích je založena tato pasáž. Viz Eva Strusková, Iréna & Karel Dodal: průkopníci českého animovaného filmu, *Illuminace* 18, 2006, č. 3, s. 99–144. – Eadem, *Dodalovi: průkopníci českého animovaného filmu*, Praha, Národní filmový archiv – Akademie múzických umění v Praze, 2013.

⁷⁴⁴ Tato praxe financování autorských experimentálních filmů byla v západní Evropě běžná, abstraktní reklamní filmy vytvářeli také např. Oskar Fischinger, Walter Ruttmann a Len Lye.

obecného povědomí v meziválečném období pronikl animovaný film pouze částečně, v podobě kreslené grotesky a reklamy, proto Irena Dodalová v přednáškách a populárně naučných člancích o animovaném filmu často upozorňovala na jeho dosud nedostatečně využitý potenciál, zejména ve volné umělecké tvorbě.

Fantaisie érotique byla 9. července 1937 uvedena na slavnostním představení v rámci světové výstavy v Paříži, v srpnu pak na V. Mezinárodním filmovém festivalu v Benátkách, nakonec byla v tomto roce promítnuta ještě odbornému publiku na filmové výstavě v Uherském Hradišti. Recenzenti se obvykle pozastavili u efektního, provokativního názvu filmu, jediné vysvětlení k němu podala spoluautorka: „*abstraktní barevný film uměleckého rázu, vyjadřující na vlastní hudbu rytmem a barvami vznik hudební erotické myšlenky a lásky.*“⁷⁴⁵ Spojení abstraktního filmu a erotických představ však nebylo novým nápadem, jak dokázal průzkum publikovaných kritik raných abstraktních filmů Waltera Ruttmanna z první poloviny dvacátých let. Odkazy na jejich problematickou erotičnost se pravidelně opakovaly. Ruttmannova organická morfologie na rozdíl od grafických geometrických kompozicí Vikinga Eggelinga a pravoúhlých ploch Hanse Richtera vyvolávala antropomorfní asociace a působila živelněji. Filmy bez konkrétního děje u publika údajně vzbuzovaly erotické asociace, v horším případě i chtíč, objevily se také freudovské výklady nevědomého erotického a sadistického obsahu Ruttmanových filmů. Například v roce 1929 *Lichtspiel Opus 2* neprošel cenzurním řízením, protože podle komise podněcoval erotické vzrušení a ohrožoval mravnost.⁷⁴⁶

Také druhý a poslední abstraktní film z ateliéru manželů Dodalových z roku 1938 nazvaný *Myšlenka hledající světlo* byl uveden na filmovém festivalu v Benátkách. [obr. 92] V Praze ho mělo možnost shlédnout již jen pozvané publikum na neveřejném promítání 9. srpna 1938. Hudbu k filmu opět složil Bedřich Kerten, v úvodu a v závěru také zaznívá úryvek z poslední věty Beethovenovy Symfonie č. 9 d moll. Schillerova báseň *Óda na radost* oslavující přátelství mezi národy a další humanistické ideály, která v Beethovenově symfonii zaznívá v podání velkého sboru, byla ideovým východiskem filmu popsáným v úvodních titulcích. Snaha o zdůraznění symbolického podtextu abstraktního filmu a protiválečného poselství společně s poskytnutím vodítka k jeho porozumění působí trochu neobratně a zbytečně pateticky, obdobně jako vysvětlení významu boje světla s temnotou, formování myšlenek a závěrečný symbol vítězného latinského kříže. Hlavním motivem filmu byl podle slov Ireny Dodalové zrod a bloudění myšlenek, z nichž jedna „*svůj zářivý cíl dosáhne a spojí*

⁷⁴⁵ Irena [Dodalová], Trikfilm a jeho možnosti v Evropě, *Kinorevue* 4, 1937–1938, č. 14, s. 275.

⁷⁴⁶ Wilmesmeier (pozn. 727), s. 50–53.

se s absolutnem...“⁷⁴⁷ Pomyslný dramatický děj devítiminutového abstraktního filmu nabitého metaforami a symboly tak snad až příliš názorně směřuje do sféry věčných idejí. Mnohem originálněji působí výtvarná stránka filmu, Dodalovi použili různé techniky animace, kreslené pasáže spolu s animací prostorových modelů. Jeden moment z náročné realizace zmiňuje hudební publicista Václav Hanno v reportáži z ateliéru IRE-filmu: „Zastihl jsem malíře Dodala před jakýmsi fantastickým miniaturním planetáriem s prosvítajícími hvězdami. U toho planetária trpělivě seděla laborantka a za ní visela síť nití, dokonalá pavučina. A přece tyto nitě neměly jiného úkolu, než aby fotografovány a silně ozářeny, představovaly v tomto trikfilmu [...] paprsky světelné!“⁷⁴⁸

Další úryvek z Hannova článku nás vrací od absolutního filmu zpět ke statickému obrazu: „Zcela správně porovnával tento film dr. Osuský s někdejší Kupkovým orfismem, jenž snažil se malířsky vyjádřit hudbu. U nás byl promítnut tento avantgardní film manželů Dodalových na nedávném nočním představení ‚Evropského literárního klubu‘ v Lucerně, kde velmi čestně obstál a uhájil naši filmovou tvorbu vedle německého filmu Fischingerova ‚Komposition in Blau‘. Umělkyně se mi přiznala, že její avantgardní film povstal na základě mé loňské kritiky [...], v níž jsem vyslovil přání, aby český film vytvořil něco podobného, absolutního, jako byl právě svého času Kupkův orfismus v malířství, malování – tedy filmování hudbou.“⁷⁴⁹ Potvrzuje rozšířenost názoru o spřízněnosti abstraktního malířství s filmem. V meziválečném období Kupkova abstraktní malba z doby před rokem 1914 nejednou působila dojmem kvalitní předlohy, kterou by bylo možné rozvést technikou animace do abstraktního filmu. Také mylné a často se opakující tvrzení, že se Kupka snažil malbou vyjadřovat hudbu, se dalo dobře aplikovat na práci filmařů, kteří pokročilejšími technickými prostředky vytvářeli dokonalejší, dynamickou optickou obdobu hudby. Koordinace výtvarné složky filmu s hudebním rytmem byla zřejmá například u abstraktních zvukových filmů Oskara Fischingera a manželů Dodalových, na rozdíl od často jen dojmové hudebnosti obrazů. Zbývá se ještě vyjádřit se k dobovému přívlastku avantgardní, který pro tvorbu manželů Dodalových není vhodný, vzhledem k inspiraci orfismem, Fischingerovými filmy a evropskou produkcí animovaného filmu, která stavěla na experimentech generace průkopníků z dvacátých let. Převzali a zdokonalili filmový žánr rozšířený v sousedním Německu, kterým se v Československu doposud nikdo prakticky nezabýval. Proto je jejich experimentální práce v české kinematografii výjimečným počinem, ale nikoliv

⁷⁴⁷ Dodalová (pozn. 745).

⁷⁴⁸ V. H. Jarka [Václav Hanno], Království paní Ireny, *Národní listy* 77, 1937, č. 353, 25. 12., s. 18.

⁷⁴⁹ Ibidem.

avantgardním. Druhá světová válka Dodalovým znemožnila pokračovat ve filmových experimentech. V roce 1938 svoje úspěšné pražské filmové studio zrušili a odchod do emigrace předčasně skoncoval jejich uměleckými ambicemi a plány.

Vypuknutí války prakticky přerušilo nebo zcela ukončilo všechny technicky náročné pokusy se světlem, pohybem, zvukem a filmem v celé Evropě. V meziválečném období se kvůli značné technické náročnosti a vysokým finančním nákladům film ani světelné kinetické umění nemohly prosadit jako další fáze vývoje umění nahrazující vyžilé tradiční umělecké formy, jak předpokládali avantgardní umělci a teoretikové. Ve třicátých letech došlo k jejich popularizaci a komercializaci, protože dostatečnými prostředky k širšímu využití některých technik světelného umění byly v západní Evropě a Spojených státech disponoval převážně zábavním průmyslu a reklamě. V horším případě monumentální světelné podívané sloužily k propagaci ideologie, jak se stalo v Německu, kde jimi od roku 1934 masové publikum ohromovala nacistická propaganda. Filmové experimenty a kinetické umění navazující na meziválečnou avantgardu se v Československu znovu začaly ohlašovat až v šedesátých letech.

6 FRANTIŠEK KOVÁRNA: ORNAMENT A OBRAZ

Postoj odborné veřejnosti k abstraktnímu umění můžeme dedukovat zejména z článků a kritik ve specializovaných časopisech a denním tisku. Jeho obhajoba je zahrnuta v několika málo publikovaných textech umělců, kteří ho přijali za svůj osobní program – Františka Kupky,⁷⁵⁰ Františka Foltýna a Arneho Hoška. Stále se vyvíjející a diferencující abstraktní umění ve dvacátých a třicátých letech se ještě nestalo předmětem zájmu českých historiků umění. Pro hodnocení jim zatím chyběla kritéria a nezbytný historický odstup několika desetiletí,⁷⁵¹ příležitostně se k abstraktnímu umění vyjadřovali z pozice výtvarných kritiků v denním tisku, jako například Jaromír Pečírka, František Kovárna nebo Viktor Nikodem. Oddělování profesí výtvarného kritika a historika umění bylo v meziválečném období stále běžné, k významu abstraktního umění se tedy vyjadřovali především výtvarní kritikové, kteří také připravovali monografie svých současníků a první přehledy evropského umění 20. století zahrnující i představitele abstraktního umění, například v němčině Carl Einstein,⁷⁵² ve francouzštině Christian Zervos.⁷⁵³ Abstraktní umění ale již zaznamenaly německé akademické dějiny moderního umění, například Hans Hildebrandt v zásadním svazku *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*.⁷⁵⁴

Abstraktní umění zohlednili v knižních publikacích jen dva čeští autoři – František Kovárna ve shrnutí vývoje evropského malířství *Současné malířství* z roku 1932, začínajícím u kořenů charakteristických rysů současnosti v impresionismu a zahrnujícím

⁷⁵⁰ Kupkova kniha *Tvoření v umění výtvarném* byla nejobsáhlejším pojednáním o abstraktním umění vydaným v meziválečném období v Československu. Vznikala zároveň s prvními abstraktními malbami, vydána byla ale s fatálním zpožděním až v roce 1923 a pouze v češtině, což značně omezilo její dosah. Z francouzštiny byly přeloženy také Kupkovy dva kratší texty – úvod do katalogu vlastní výstavy v roce 1924 v Galerie La Boetie v Paříži nazvaný *Raisons de l'évasion*, shrnující malířovy důvody k odmítnutí napodobování přírody, a úvodní prohlášení o abstraktním umění z grafického alba *Čtyři příběhy bílé a černé* (1926). Oba v plné délce citoval Emanuel Siblík v Kupkově monografii z roku 1928.

⁷⁵¹ Poslední svazek svého *Dějepis umění* Antonín Matějček uzavřel evropským uměním přelomu 19. a 20. století, zahrnoval přehled vývoje českého umění ukončený malbou generace devadesátých let a sochařstvím první generace Myslbekových žáků, viz Antonín Matějček, *Dějepis umění 6, Umění nového věku IV*, Praha, Jan Štenc, 1936, s. 141–190 (kap. Impresionismus a moderna).

⁷⁵² Carl Einstein, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Propyläen, 1926 (Propyläen-Kunstgeschichte; 16), 2. vyd. 1928, 3. vyd. 1931.

⁷⁵³ Christian Zervos, *Histoire de l'art contemporain*, Paris, Cahiers d'art, 1938. – V Paříži vyšel také obsáhlý přehled současného umění členěný podle národních škol, na němž se podíleli jak kritikové, tak historikové umění: René Huyghe (ed.), *Histoire de l'art contemporain: la peinture*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1935. Obsahuje samostatnou kapitolu jen o abstraktním umění v Německu od Willa Grohmann (s. 433–440).

⁷⁵⁴ Hans Hildebrandt, *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1931 (Handbuch der Kunstwissenschaft; 22). Hans Hildebrandt působil jako docent na Ústavu pro dějiny umění na Technické univerzitě ve Stuttgartu.

i malířství druhé poloviny 19. století, a Václav Nebeský v jediné meziválečné syntetické práci o českém umění první třetiny 20. století *L'Art moderne tchécoslovaque (1905–1933)* vydané pouze ve francouzštině v Paříži v roce 1937.⁷⁵⁵ Jak Kovárna, tak Nebeský se orientovali na estetiku výtvarného umění a působili také jako výtvarní kritikové. Při hodnocení současného umění vycházeli každý z vlastního teoretického zázemí a oponenti shodně oběma často vytýkali ahistorický přístup. Do důkladnější reflexe situace a významu abstraktního umění se ve třicátých letech ale pustil pouze Kovárna.⁷⁵⁶

Uvažoval-li Václav Nebeský (1889–1949) o situaci českého umění v evropském rámci, označoval ho za mladšího sourozence francouzského umění. Zdůrazňoval ovšem, že nejde o vztah závislosti, ale české umění samostatně směřuje k podobným cílům jako francouzské, protože oba národy sdílejí určité dispozice. Za společné znaky spřízněných národních umění považoval obzvláště individualistické založení, autonomii uměleckého vyjádření a nezávislost na mimouměleckých faktorech, zejména na politických vlivech a ideologiích. Vyznačovala se podle něj také podobným primárním realistickým cítěním. Mnohost individuálních uměleckých výkonů vyrůstající z demokratických základů pak postavil do protikladu k německému umění podřízovaného jednotným stylům a kolektivním zájmům.⁷⁵⁷

Nebeský české umění rozdělil do dvou hlavních období, respektive generací. Předválečná generace Osmy a Skupiny výtvarných umělců sledovala jednotný umělecký program, poválečná se mu naopak jevila jako tříšť subjektivně diferencovaných výtvarných projevů. Umění dvacátých a třicátých let proto charakterizoval souslovím „*rozrůzněná modernost*“ a tuto pluralitu pokládal za spontánní reakci na specializaci a mechanizaci rozšiřující se do všech oblastí současného života. Důsledkem obecného trendu byly také moderní umělecké směry, jejichž prioritu odmítal a považoval je jen za odvozená

⁷⁵⁵ Václav Nebeský, *L'Art moderne tchécoslovaque (1905–1933)*, Paris, Alcan, 1937. Nebeský na konci života připravoval české přepracované a doplněné vydání knihy. V češtině vyšla nakonec pouze kapitola o počátcích českého moderního umění, viz idem, *Léta zasvěcení a učení: these, Výtvarné umění 7, 1957–1958*, č. 6, s. 253–265. – V knize se zabýval převážně českými malíři, sochařům vymezil výrazně menší prostor. Zařadil do ní čtyři německo-české umělce, slovenskému umění se věnoval pouze symbolicky (zastupoval ho jen malíř Ludovít Fulla). S ohledem na francouzské čtenáře často využíval při výkladu o českých umělcích paralely s francouzským uměním. – O polemice Václava Nebeského s Emilem Fillou o výběru osobností a koncepci československého moderního umění viz Vojtěch Lahoda, „Salát“ modernosti Václava Nebeského a Emil Filla. Jak psát o československém moderním umění?, in: Marie Rakušanová (ed.), *Wittlichovi: Sborník žáků k 80. narozeninám Petra Wittlicha*, Praha, Karolinum, 2012, s. 68–78.

⁷⁵⁶ Ve druhé polovině třicátých let pracoval na přehledu dějin českého umění od roku 1700 do současnosti Václav Vilém Štech. Velkorysý publikační počín *Československé malířství a sochařství nové doby* ale zůstal nedokončený a pojednání o umění dvacátého století nikdy nevyšlo. Nakladatelství Družstevní práce začalo postupně vydávat Štechovy dějiny v roce 1938 v sešitech. Do roku 1939, kdy byl Štech zatčen, se podařilo z plánovaných 21 sešitů vydat jen prvních sedm věnovaných baroku.

⁷⁵⁷ Nebeský (pozn. 755), s. 184–186.

schémata: „V lůně samého moderního umění vyvstal tu a tam jeho největší nepřítel: modernismus, automaticky množený ve směrech hlavních výtvarných soustav, kolektivních i individuálních, aby na místo nových živých útvarů podával standardisované -ismy. Stačilo některý takový ucelený a uzavřený systém nebo některou jeho fázi reprodukovat, tak vznikl ten -ismus nejjednodušší a nejprostodušší: picassismus, matissismus [...] atd., nebo vybrati souhrn příbuzných si prvků takového systému, na př. elementy plastické, barevné, architektonické nebo naturální, vytrhnouti je z celku a pěstovati osamoceně zcela po zahradnicku jako nějakou výtvarnou specialitu (orfismus, plasticismus, konstruktivismus, poetismus, verismus atd.). Každý našel si tak úzké pole, kde předstíral dutou a křiklavou originalitu.“⁷⁵⁸ Výklad moderního umění proto nezaložil na vývoji uměleckých směrů nebo kolektivních programech, ale na jednotlivých osobnostech a výrazných individuálních uměleckých výkonech.

Nebeský do reprezentativního výběrů osobností meziválečného období zahrnul představitele kubismu, senzuačního realismu a neoklasicismu, jak malíře ze skupiny Tvrdošijných, kteří mu byli velmi blízcí, tak Františka Kupku jako jediného představitele abstraktního umění a mladé surrealisty, k nimž se stavěl sice značně rezervovaně, ale s určitým respektem. Zjednodušeně řečeno, individuální malířské koncepce v knize uspořádal do tří hlavních skupin a několika dalších podskupin podle formálních hledisek, vztahu námětu a formy nebo postoji k realistické umělecké tradici.⁷⁵⁹ Nejprve v kapitole La différenciation představil spektrum subjektivně rozrůzněných výtvarných názorů a forem, které rozdělil na avantgardní proud vystupující proti předchozímu vývoji umění (Emil Filla, Antonín Procházka, Bohumil Kubišta, Otto Gutfreund, Václav Špála), na evolucionistický proud, jenž se jím naopak inspiroval (Otakar Nejedlý, Willi Nowak, Vincenc Beneš, Jan Slaviček, Bedřich Piskač, Vlastimil Rada, Václav Rabas, Vojtěch Sedláček) a na proud usilující o rovnováhu mezi krajnostmi (Jan Zrzavý, Rudolf Kremlička, Otakar Kubín, Georg Kars, Alfred Justitz). Druhou skupinu, uvedenou v kapitole La création des genres, tvořili malíři z generace nastupující po první světové válce, kteří nehledali novou

⁷⁵⁸ Václav Nebeský, Československé umění ve světové tvorbě, *Přítomnost* 10, 1933, č. 49, s. 777–778, č. 51, s. 809–811, č. 52, s. 824–826, cit. s. 826. V tomto článku zaslaném z Paříže a otištěném v prosinci 1933 Nebeský blíže představil některé teze rozpracované knihy *L'Art moderne tchécoslovaque (1905–1933)*.

⁷⁵⁹ Nebeský toto dělení tepe dále propracovával a později dospěl k typologii uměleckých koncepcí založené na čtyřech základních typech umělecké specializace, viz Václav Nebeský, Moderní umění v dnešní době, in: *Mánes 1907–1938: Výstava obrazů a soch členů S. V. U. Mánes pořádána u příležitosti Mezinárodního studentského kongresu v Praze* (kat. výst.), Mánes, Praha, 1945, nestr. – idem, Realismus a abstrakce v dnešním umění, *Blok* 3, 1948–1949, č. 1, s. 38–39. Brněnský časopis *Blok* otiskl Nebeského příspěvek přednesený na mezinárodním kongresu I^{er} Congrès international des critiques d'art v Paříži v červnu 1948. „Realismus a abstrakce“ bylo jedním z hlavních témat tohoto setkání výtvarných kritiků.

estetiku, ale zcela individuálně evokovali starší obrazové žánry moderními prostředky, například klasický, romantický, realistický nebo primitivistický (František Muzika, Jan Bauch, Ludovít Fulla, František Tichý, Josef Šíma). Pro tyto malíře byl charakteristický odklon od čistě výtvarných problémů, návrat k námětu a poetické vidění skutečnosti.

V kapitole *Le cadre* se pak Nebeský zabýval třetí skupinou sestávající ze směrů, které opustily vnější skutečnost a objektivní obsah – z abstraktního umění (František Kupka), surrealismu a přechodných forem (Jindřich Štyrský, Toyen, František Muzika, Vojtěch Tittelbach). V systematické klasifikaci, jak ji v této knize nastínil v teoretických pasážích, představovala vyústění obecných zákonitostí a tendencí určujících vývoj moderního umění, jako například nárůstu subjektivizace uměleckých názorů, rozpadu hierarchie tvůrčích dispozic, úzké specializace nebo rozvolnění vazby námětu a formy. V abstraktním umění a surrealismu dospěly do extrémních poloh, a proto je umístil na samý okraj uměleckého spektra jako jednostranné protějšky. Specializace výtvarného projevu v nich podle Nebeského byla dovedena až k partikularizaci. V abstraktním umění se tvůrce soustředil výhradně na čistou formu, která je pro abstraktní umění cílem sama o sobě, v surrealismu zase pouze na neobvyklost a překvapivost subjektivního námětu, jemuž zcela podřídil výtvarné aspekty díla. Nebeský v zásadě pokládal abstraktní umění a surrealismus za manifestaci nejzazších důsledků vyplývajících z osamostatnění a oddělení základních složek díla, námětu a formy, a také za krajní směry, které vytvářely limity či rámec vývoje výtvarného umění v polovině třicátých let.⁷⁶⁰

Publikované texty Františka Kovárny (1905–1952) představují v meziválečném období ojedinělý příklad literární recepce abstraktního umění. Obsahují vyhraněný osobní názor opřený o vlastní estetickou teorii, konzistentně uplatňovaný v různých typech publikací od vědeckých po popularizační – v akademickém estetickém pojednání, v souhrnném přehledu moderního a současného umění i v kritickém hodnocení nových uměleckých směrů v recenzích výstav otiskovaných ve specializovaných časopisech nebo v denním tisku.⁷⁶¹ I když Kovárna nepatřil k obhájčům abstraktního umění a ani mu nebylo

⁷⁶⁰ Nebeský (pozn. 755), s. 165–183.

⁷⁶¹ František Kovárna začínal původně jako literární kritik, výtvarné kritice se intenzivně věnoval v letech 1928–1938. Nejprve publikoval ve *Volných směrech*, jejichž redakci vedl v letech 1928–1930, poté byl výtvarným referentem deníku *Československá republika* (1931–1932), přejmenovaného na *Pražský deník* (1932–1938). Jeho recenze, zprávy a úvahy otiskovaly v tomto období také např. *Právo lidu*, *České slovo*, *Literární noviny*, periodika nakladatelství Družstevní práce a od roku 1938 *Kritický měsíčník* a *Dílo*. V publicistice se nevěnoval pouze výstavám a publikacím o výtvarném umění, ale psal také o uměleckému řemeslu, o muzeích, galeriích a veřejných sbírkách, vyjadřoval se k různým jubileím, činnosti uměleckých spolků, veřejným uměleckým soutěžím i k otázce pomníků.

blízké,⁷⁶² představovalo pro něj problematickou stránku současného výtvarného projevu a estetický fakt, s nímž je potřeba se teoreticky vyrovnat. Plně ho akceptoval pouze ve spojení s architekturou a dekorativními účely, ale zohledňoval ho v teoretických úvahách a vyjadřoval se také ke konkrétním umělcům a uměleckým dílům. Do širšího kontextu vývoje umění od impresionismu po současnost abstraktní umění obvykle řadil jako jeho extrémní vyústění ignorující základní výtvarné zákonitosti. Podrobné odůvodnění Kovárnova postoje k abstraktnímu umění, pro něž používal termíny absolutní nebo nefigurativní umění, obsahují zejména knihy *Současné malířství* (1932)⁷⁶³ a *Malířství ornamentální obrazové* (1934).⁷⁶⁴ Jedním z Kovárnových důležitých témat byla problematika recepce umění a vztahu umělce a publika, jejichž proměny analyzoval zejména v sociologicky zaměřených studiích z přelomu třicátých a čtyřicátých let, vydaných souborně v roce 1941 pod titulem *Výtvarné epistoly*. Otázka recepce se v průběhu třicátých let odvíjela od Kovárnovy teorie obecných výtvarných polarit a souvisela především s aspektem sdělitelnosti uměleckého díla.

František Kovárna zdůrazňoval, že v knize o současném malířství neměl v úmyslu podat historický přehled o vývoji umění od impresionismu do první třetiny dvacátého století. K problematice, od níž mu zatím chyběl dostatečný časový odstup, nepřistupoval jako historik, ale jako kritik, který se pokouší o souhrnný pohled a vystižení obecných rysů a názorových proměn. Evropské moderní malířství s příležitostným přihlédnutím k českému sledoval od impresionismu, v němž začalo rozrušování obrazových konvencí a objevily se některé charakteristické rysy přetrvávající do současnosti. Zároveň se v něm utvářely předpoklady pro budoucí výlučné zaměření na estetický obsah obrazu. Za nejvýraznější symptomy celého období pokládal subjektivismus a specializaci („odbornictví“) a rozlišoval tři etapy, v jejichž průběhu úměrně ke stálému stupňování subjektivismu vzrůstala i specializace.

V prvním období vznikl impresionismus založený na zachycení optické zkušenosti v určitém okamžiku, po něm následoval neoimpresionismus s intelektualizací zrakového vjemu. Do druhého období Kovárna vřadil postimpresionistické reakce na impresionistickou smyslovost, které přestávaly bezvýhradně důvěřovat zraku a podřizovaly výtvarný výraz

⁷⁶² O odborných umělecko-historických zájmech Františka Kovárny svědčí například monografie, které vydal: Antonín Slaviček (1930), Ludvík Kuba (1935), Pravoslav Kotík (1937), Karel Kotrba (1939), Zemi milované... – Mánesův odkaz národu (1939), Miloslav Holý (1940), Vojtěch Sedláček (1940), České malířství let devadesátých (1940), František Kaván (1941), František Bílek (1941), Jan Kojan (1945).

⁷⁶³ František Kovárna, *Současné malířství*, Praha, Orbis, 1932 (Ars – Sbirka rozprav o umění; 12).

⁷⁶⁴ František Kovárna, *Malířství ornamentální a obrazové: Příspěvek k určení výtvarné funkce předmětu*, Praha, Orbis, 1934 (Ars – Sbirka rozprav o umění; 14).

intelektu, symbolickému obsahu nebo dekorativním záměrům. V posledním období, zahrnujícím umění od fauvismu a expresionismu po surrealismus, vrcholily subjektivismus a specializace a zároveň se zvětšoval odklon od zrakové zkušenosti. Kovárna ho analyzoval ve třetí, stěžejní části knihy nazvané Atomismus odpoutaných vůlí. S kubismem vznikla tendence, kterou nazýval jako „čistou výtvarnost“ (případně také „výtvarný maximalismus“) a popsal ji jako malířství odvracející se od smyslů a omezující se jen na čistě výtvarné problémy. Nevýtvarné obsahy jsou v něm eliminovány a umělci vytváří soběstačné obrazy určené pro estetické vnímání a zprostředkovávající jen výtvarné emoce. V této „abstraktní linii malířství“ vedoucí až k surrealismu převládaly formální zájmy a sklon k autonomizaci výtvarných prostředků, který má v nejzazším případě za následek úplné vymizení předmětu a přerušení vztahu k vnějšímu světu. Vedle ní existuje linie malířství spoléhající na obsah, do níž patřily například expresionismus, neoklasicismus, nová věcnost, české sociální malířství, metafyzická malba a různé varianty moderního realismu. Současný stav Kovárna charakterizoval jako naprostou atomizaci a chaos souběžných individuálních projevů, kdy se z uměleckých názorů stávají uzavřené mikrokosmy odtržené od života. Vystupňovaný subjektivismus a specializace navíc vytvořily propast mezi uměním a publikem.

Představitelé abstraktního umění zastávali radikální postoj k výtvarným prvkům, zašli ještě dále než kubisté, kteří i přes čistě výtvarné zájmy stále využívali jako záminku reálné předměty. Jako příklad vyvrcholení víry v autonomii a nosnost barvy, linie, formy a dalších prostředků Kovárna uvedl abstraktní malbu Františka Kupky, který věřil, *„že lze z předpokládané výtvarné symboliky barev, čar a tvarů uskutečnit absolutní malířství, které už není zatíženo ani prostorovou představou a stává se už jakýmsi druhem malířské hudby.“*⁷⁶⁵ Bezobsažné malby, které vznikaly z tohoto Kupkova „výtvarného mysticismu“, byly podle Kovárny evidentním ornamentem. Abstraktní malbu opatřenou apollinairovskou etiketou orfismu pokládal za pokračování malířových mystických sklonů a předpokládal také její inspiraci hudbou: *„objevíme bezpečnou a úzkou souvislost s mysticismem, který se dříve vyjadřoval symbolickými tvary, sfingami, nestvůrami v karikaturách, zde se stal prostě důslednějším ve své subjektivní nesdělitelnosti [...] a mysticism přeložil na barvu, hledaje v ní hudební potenci na základě vědecky ověřeného ‚barevného slyšení‘. Když chápeme vznik Kupkova orfismu z tohoto bodu, je nám konečně zřejmo i to, že orfismus nemá ve svém štítě výtvarnost [...]“*⁷⁶⁶ Těžiště Kupkova díla jednoznačně spatřoval v satirických kresbách a figurální ilustrační grafice.

⁷⁶⁵ Kovárna (pozn. 763), s. 152.

⁷⁶⁶ František Kovárna, Kupkova monografie, *Volné směry* 26, 1928–1929, s. 234–236, cit. s. 234.

Kovářna upozorňoval, že přes podobnost abstraktních obrazů měli František Kupka a Vasilij Kandinskij rozdílná východiska. U Kandinského, který využíval výtvarné prostředky jako nositele emočního napětí, šlo o expresionistický „subjektivní mysticismus“ a od Kupkova orfismu se lišil citovým založením.⁷⁶⁷ Důsledek úplného vyloučení předmětu byl však v zásadě stejný. Abstraktní malíři takto omezili své výtvarné prostředky pouze na čistě výtvarné a tím se připravili o možnost recipientovi jednoznačně zprostředkovat své sdělení. Jejich obrazy mohou vzbuzovat jen povrchní subjektivní dojmy libosti či nelibosti. Podle Kovářny abstraktní dílo následkem takového ochuzení výrazových prostředků postrádá schopnost recipientům cokoliv jednoznačně sdělovat a úsilí o zduchovnění umění tak paradoxně končí ornamentem.

V reakci na čistou výtvarnost kubismu a abstraktního umění se v umění podle Kovářny opět objevila touha po mimovýtvarném obsahu. Na počátku třicátých let byl jejím nejnovějším projevem surrealistický sestup do hlubin nevědomí. Surrealismus jakožto krajní forma subjektivismu chtěl obsah čerpat z iracionálních nevědomých procesů, zároveň věřil v bezprostřední vyjádření a k zachycení niterné skutečnosti používal naprosto libovolně všechny výtvarné prostředky. Tím také narážel podobně jako abstraktní umění na zásadní problém jednoznačnosti sdělení. Surrealistické dílo nemohlo zprostředkovat právě ten umělecký zážitek, který umělec zamýšlel vyjádřit, ale sloužilo spíše jako projekční plocha pro asociace recipientů. Taková volnost a mnohoznačnost se neslučovala s účelem výtvarného umění: *„Nadrealistický obraz působí barvou, metaforou a linií náladu, nejistý cit, který bloudí a jak vyplývá ze smyslu tohoto hnutí, ani se nemá zachytit. Malířův obraz stává se divákově fantazii pouhou záminkou, která se může v jeho ploše rozplývat, volně pohybovat a nalézat tam své vlastní představy, jako je nalezne na oprýskaných zdích na ploše barevných mramorů. Zde se obraz nebezpečně přibližuje k poloze, kde končí umělcova zásluha i divákův dojem.“*⁷⁶⁸ Nemohl působit jednoznačně, a tak se surrealistický obraz často přibližoval k ornamentu nebo uměleckému průmyslu stejně jako abstraktní.⁷⁶⁹

Zjištění o situaci malířství Kovářna později doplnil o charakteristiku sochařství a zahrnul ji do hutnějšího přehledu výtvarného umění 20. století napsaného pro sedmý svazek kompendia *Dvacáté století: co dalo lidstvu: výsledky práce lidstva XX. věku*

⁷⁶⁷ Kovářna (pozn. 763), s. 134.

⁷⁶⁸ Kovářna (pozn. 763), s. 158.

⁷⁶⁹ Ibidem, s. 175: *„A teprve z povahy sujetu vyplývá, že výsledky jsou od ornamentu vzdáleny někdy i méně než výsledky čistě výtvarné geometrie.“*

(1934).⁷⁷⁰ Sochařství bylo vždy více než malířství závislé na vnějších, hmotných a společenských podmínkách, stav atomizace ho proto značně omezoval. I je ale postupně ovládl subjektivismus, za jehož počátek Kovárna stanovil plastiky Augusta Rodina. Sochařství se obtížněji odpoutává od figurální tradice, ke krajně subjektivním experimentům proto dochází spíše výjimečně a většinou za pomoci metod převzatých nebo odvozených z malby. Subjektivismus se projevil například u Jacquese Lipchitze aplikací principů malířského kubismu nebo u Constantina Brâncușiho ve směřování k sochařské praformě.

V Kovárnově současnosti malířství ovládané vypjatým subjektivismem dospělo ke kritické mezi, kde končí tradiční funkce obrazu a za níž by se malířství stalo „ornamentalismem“ podřízeným dekorativnímu účelu. Při rozlišování obrazu a ornamentu přitom vycházel z jistoty konstantních lidských potřeb symbolu a dekorace, mezi nimiž umění osciluje od pravěku až po současnost a mění se pouze jeho forma. Kovárna očekával, že malířství by z diagnostikované krize mohla v blízké budoucnosti vyvést silná reakce proti čisté výtvarnosti založená na rehabilitaci předmětu a přehodnocení vztahu umění a života. Řešení krize a budoucí vývoj nepředjímal, ale spíše formuloval neodbytné otázky, z nichž některé určovaly směr jeho teoretické činnosti. Souhrnný pohled kritika umožňující orientaci v současném umění musí doprovázet vyjádření estetika ke speciálním estetickým otázkám. Za důležité považoval zejména zkoumání funkce předmětu v obraze a stanovení přesnějších kritérií pro rozlišení obrazu a ornamentu, které bude nezbytné pro nové zavedení řádu do výtvarné kultury. Estetika by tak mohla jasně prokázat, jestli vůbec může obstát tvorba založená na dogmatickém přesvědčení, že formální prostředky můžou dávat obrazu obsah, a vyjasnit funkci abstraktního umění. Kovárna pokládal za vhodné v budoucnosti prozkoumat také mimoumělecké předpoklady výtvarné tvorby a proměny společenských a materiálních podmínek vzniku uměleckých děl.⁷⁷¹

Hodnocení aktuálního dění a vyjádření názoru na budoucnost umění si Kovárna mohl dovolit snadněji jako publicista, například v článku v *Pražských novinách* představil svůj názor na situaci výtvarného umění v závěru roku 1937.⁷⁷² V chaotické, atomizované současnosti již rozpoznával rozptýlené symptomy blížící se zásadní změny. Subjektivismus determinující vývoj moderního umění od impresionismu dospěl ke svému maximu

⁷⁷⁰ František Kovárna, Výtvarné umění ve XX. století, in: František Páta – Josef Páta – Jaroslav Prokeš et al., *Dvacáté století: co dalo lidstvu: výsledky práce lidstva XX. věku, VII. svazek – Z duševní dílny lidstva*, Praha, Vl. Orel, 1934, s. 530–566.

⁷⁷¹ František Kovárna své úvahy o sociologických aspektech produkce a recepce výtvarného umění později vydal souborně v knize *Výtvarné epištole*, kterou vydala Jednota umělců výtvarných v Praze v roce 1941.

⁷⁷² František Kovárna, Výtvarná situace, *Pražské noviny* 259, 1938, č. 1, 1. 1., s. 8.

v surrealismu, vyčerpal se a nadále způsobuje již jen stagnaci. Následující rekonstrukce by měla přinést obnovu řádu ve výtvarné kultuře a s ní souvisí potřeba syntézy, návrat figurativního prvku do obrazu a důsledné rozlišování funkcí obrazu a ornamentu. Zároveň by mělo dojít i ke změně v námětovém zaměření, přičemž Kovárna vkládal naděje v návrat motivu člověka a humanistického obsahu. Upřednostňoval segment figurativního umění, který označoval jako předmětnou nebo vyjadřovací linii v umění. Po radikálních uměleckých směrech zaměřených na formální prostředky na úkor obsahu, by tak výtvarné umění znovu mohlo začít plnit své sociální poslání a obnovit narušený vztah s životem a publikem.⁷⁷³

Problematice výtvarné estetiky se František Kovárna podrobně věnoval v habilitační práci *Malířství ornamentální a obrazové: Příspěvek k určení výtvarné funkce předmětu*, obhájené a knižně vydané v roce 1934.⁷⁷⁴ Podrobně v ní rozpracoval vlastní teoretický systém založený na univerzální polaritě ornamentu a obrazu a (resp. ornamentálního a obrazového malířství), který mu již dříve sloužil jako východisko k pojednáním o současném umění i kritickým hodnocením obsaženým v recenzích výstav. Naopak současné umění Kovárnovi zase poskytovalo cenné podněty při promýšlení teoretické studie, přestože v ní uvádí převážně příklady ze vzdálenější historie, včetně pravěku. Jako názorný příklad mu nejednou posloužily Monetovy pozdní malby z Giverny nacházející se na hranici předmětnosti, jindy se pouštěl do polemiky s Kandinského spisem *O duchovnosti v umění*. Svoji koncepci Kovárna charakterizoval jako dynamickou estetiku propojující teorii s metodou sledování obecných výtvarných zákonitostí v čase a využívající také principy tvarové psychologie a umělekohistorickou metodu vývojových řad.⁷⁷⁵

Uměnovědné disciplíny přijímaly za samozřejmost existenci volného umění a uměleckého řemesla či uměleckého průmyslu. Kovárna ale ornamentální a obrazové malířství neodděloval, nenadřazoval jedno druhému a chápal je jako jednu souvislou oblast ovládanou dvěma póly, které jsou v podstatě stále působícími silami. V dynamickém poli se silová působení obrazového a ornamentálního pólu v různých historických obdobích, stylech

⁷⁷³ Kovárna na svoji úvahu o symptomech blížící se změny navázal v obsáhlejší zhodnocení situace umění v první polovině čtyřicátých let potvrzující jeho hypotézu, zahrnul ho do nepublikované studie o umění 20. století napsané v protektorátním období, viz Pokolení obratu, in: František Kovárna, *Umělekohistorické texty z pozůstalosti* (František Koukal – Martina Flekačová, edd.), Praha, Karolinum, 2013, s. 112–155.

⁷⁷⁴ Svoji značně nepřístupnou teoretickou konstrukci představil v hlavních rysech a zároveň názorněji a méně akademicky v nepublikované veřejné přednášce uspořádané v dubnu 1934 v Umělecké besedě, jejíž strojopis se dochoval v Kovárnově pozůstalosti. Viz František Kovárna, *Otázky současného malířství*, in: Kovárna (pozn. 773), s. 10–21.

⁷⁷⁵ Kovárnovu teorii významně ovlivnili jeho profesori z Karlově univerzity Vojtěch Birnbaum a Otakar Zich, u nichž studoval v letech 1925–1931 dějiny umění a estetiku. Píše o tom sám Kovárna v úvodu knihy.

nebo i jednotlivých dílech kříží a vyrovnávají v různých poměrech. Na obrazovém pólu je východiskem mentální obraz vznikající na základě smyslové zkušenosti s vnějším světem, na opačném pólu pak obrazec, tj. ornamentální útvar formovaný rytmem, proporcionalitou a symetrií. V jeho základu tedy není subjektivní smyslová zkušenost, ale objektivní zákonitost vtiskovaná výtvarným prvkům, naproti tomu obraz je podřízen subjektivním zákonitostem smyslové zkušenosti. Umělec zpracovaný mentální obraz promítá a fixuje pomocí hmotných prostředků do fyzicky existujícího obrazu. Hmotu přitom popírá a slouží mu jen jako nositel pro zafixování prožitku a sdělení. Naopak ornament je vázán na věc, kterou zdobí a s hmotou je nerozlučitelně spojen.

Z kritik a studií o současném umění Františka Kovárny víme, že za jeden z vážných důvodů aktuálního chaotického stavu považoval nepochopení pojmů obraz a ornament a s tím související nerespektování jejich rozdílného účelu a porušování specifických výtvarných zákonitostí obou pólů, proto se rozhodl soustředit na rozlišení ornamentálního a obrazového umění. K analýze systému vymezeného výtvarnými polaritami mu jako nástroj použilo zkoumání funkce předmětu v uměleckém díle, zároveň tak chtěl prokázat jeho zásadní důležitost ve výtvarném umění. Předmět chápal jako prosté zobrazení – „*obraz své přírodní předlohy*“⁷⁷⁶ a zahrnoval pod něj neživé předměty, ale i všechny živé entity. Nemohl ho ale použít jako spolehlivé rozlišovací kritérium. Jeho signifikantní výskyt zaznamenal v různých modifikacích v obrazové oblasti, kde má ústřední význam. V ornamentální oblasti, kam patří uměleckořemeslné a uměleckoprůmyslové výrobky, dekorativní práce i abstraktní umění, jeho častá absence ale nebyla pravidlem, objevil se například v podobě naturalistického ornamentu.

Dalším podrobným rozbořením Kovárna dospěl ke zjištění, že předmět zásadně ovlivňuje výtvarné prvky i nadřazený obrazový celek a dodává částem i celku fiktivní kvality a takto má rozhodující význam ve vytváření obrazové fikce. Další závažná schopnost předmětu, důležitá i v souvislosti s hodnocením abstraktního umění, spočívá v připoutání subjektivních mimovýtvarných kvalit k výtvarným prvkům. Kovárna z těchto kvalit zdůrazňuje asociace. Prostřednictvím předmětu umělec může usměřňovat asociace recipienta tak, aby mu zprostředkoval své individuální prožitky a pocity. Asociace vzbuzují i pouhé autonomní výtvarné prvky, barva, linie a tvar nebo jejich ornamentální kompozice, při absenci předmětu se ale u každého vnímajícího subjektu můžou rozběhnout volně a jejich variabilita je nezměrná. Asociace a vnímání obsahu pak závisí jen individuálních duševních

⁷⁷⁶ Kovárna (pozn. 764), s. 14.

pochodech recipienta. Regulování směru asociací naopak umožňuje předat určité sdělení a předmět je přitom prostředníkem mezi záměrem umělce a recipientem. Pokud dílo identifikovatelný zobrazený předmět neobsahuje, tato komunikace nefunguje a důsledkem je nesdělitelnost: „Dnešní divák [...] nemá před barevnou plochou Kandinského obrazu jednoznačný dojem. Barevné plochy vzbuzují jistě nějaký pocit, ale pocit nejistý, neurčitý a bloudící. A tomu, kdo nevěří v budoucího diváka a chce si dobýt umělecký zážitek z díla už dnes, Kandinského obraz, kterým se končí pokus o bezprostřední malířské vyjádření, bude ornamentem. Radikální apoteóza čisté tvorby končí nesdělitelností, symbolická nosnost barev nestačí prozatím přenést na diváka malířův zážitek, pro který tvořil svůj obraz.“⁷⁷⁷ V sochařství byla situace podobná, takto se Kovárna vyjádřil například k exponátu z výstavy Francouzské moderní sochařství v pražském Belvederu v roce 1935: „nesdělitelný je Brancusiho dřevý kulovitý útvar na tyči, jemuž dává název Sokrates. To je snad autorova asociace, ale mně nic nebrání při vnímání výsledku, abych k tomuto útvaru nepřipojil asociaci docela jinou: mohu v tom vidět třeba pohádkovou lebku, kterou nabodla čarodějnice na plot.“⁷⁷⁸

Kovárna považoval za závažnou chybu, pokud umělec recipienta neusměrňuje a ponechá ho, aby si při vnímání díla libovolně vybíral asociace a vkládal obsah na základě svých vlastních zkušeností a fantazie. Jestliže si recipienti musí pomocí vlastní imaginace dílo dotvářet a promítat do něj své představy, podobně, jako při pozorování latentních obrazů v popraskané omítce nebo na mramorové desce (tj. „zpředmětnění ornamentu“), umělec nemůže mít pod kontrolou jejich čistě individuální prchavé představy.⁷⁷⁹ Kovárnův pojem sdělitelnosti se zásadně neslučoval s mnohoznačností a neurčitostí a recipientovi přisuzoval jen roli pasivního příjemce. Příkladem opovážlivosti subjektivismu pro něj byl zážitek z vernisáže výstavy Jindřicha Štyrského a Toyen, kde nejmenovaný básník (bezpochyby Vítězslav Nezval) prohlásil, „že si ve vystavených obrazech můžeme představit mořské pralesy, čajovnu v Singapuru a ještě mnohé jiné věci. Pro mne bylo toto doporučení velmi pochybné a poděkoval bych každému, kdo by mne dal čistou knihu [...] a řekl mi, že si mohu nad těmi čistými stránkami představit lyrickou poezii, drama, hrdinský epos nebo cokoliv chci.“⁷⁸⁰ Pravděpodobně právě s Kovárnovou koncepcí sdělitelnosti polemizoval Karel Teige v článku Úvod do moderního malířství napsaném k výstavě českých surrealistů

⁷⁷⁷ Kovárna (pozn. 763), s. 135.

⁷⁷⁸ František Kovárna, Pařížská škola v sochařství, *Pražské noviny* 256, 1935, č. 171, 26. 7., s. 4.

⁷⁷⁹ Kovárna (pozn. 764), s. 26–27.

⁷⁸⁰ Kovárna (pozn. 774), s. 15.

v Mánesu na začátku roku 1935.⁷⁸¹ Jednak zásadně nesouhlasil se ztotožňováním sdělitelnosti se srozumitelností a se zúžením otázky vnímání uměleckého díla na vědomou, racionální úroveň, jednak za zcela samozřejmou považoval součinnost duševních schopností umělce a recipienta, který dílo dovršuje.⁷⁸² Teige považoval za naprosto zbytečný požadavek akademické estetiky, že recipient musí přiměřeným způsobem porozumět záměru tvůrce. Krajně subjektivní surrealistické dílo si podmaňuje podvědomí recipienta i bez vědomého porozumění a Teige tento proces vysvětlil podrobněji z psychoanalytické perspektivy.

Smysl a účel nesrozumitelného a nesdělitelného experimentálního umění obhajoval Karel Šourek v úvaze *Umělecký experiment a společnost* vydané v roce 1934 ve výtvarné revue *Umělecké besedy Život*. Uznával, že z hlediska sociální funkce umění je jeho aktuální přínos záporný, ale zároveň ho chápal jako projev naprosté tvůrčí svobody a vitální počátek nové kulturní epochy. Tendenci současného umění k subjektivismu a individualismu pokládal za výraz přechodného období, v němž v Evropě dochází ke změnám společensko-politických podmínek za probíhajícího mocenského boje mezi buržoazií a proletariátem. Současný umělec, který se neztotožňuje s vládnoucí buržoazní ideologií, ale zatím se nemůže opřít o novou, zůstává v opozici ke společnosti a nezabývá se zobrazením obecně platných a přístupných obsahů, ale pouze osobními tématy. Uchyluje se proto k experimentu, k subjektivnímu hledání nových formálních nebo obsahových možností a tvoří nesrozumitelná díla, které publikum vnímá jako rébusy. Šourek tento proces podmíněný vnějšími okolnostmi nezavrhoval, ale považoval ho za součást „života umění“.⁷⁸³

Kovárna trval na tom, že umělec má recipienta pevně vést a přenést na něj své emoce a představy. Naproti tomu u ornamentu, jehož funkcí je dekorace a nemá úkol vyjadřovat nebo sdělovat, není asociační volnost a nejednoznačnost nedostatkem. Ve 20. století se ale objevil volný ornament odpoutaný ze závislosti na hmotném nositeli a zbavený původní služebné dekorativní funkce. Má vnější podobu volného obrazu a je vytvořen stejnými technikami. Kovárna pro něj příležitostně používal také označení „osvobozený ornament“ nebo „neaplikovaný ornament“ a bezpochyby jím bylo abstraktní malířství. Umělec se ovšem dopouští omylu, když se chce vyjádřit bezprostředně, jen výtvarnými prostředky

⁷⁸¹ Karel Teige, Úvod do moderního malířství, *Doba* 1, 1934–1935, č. 15–16, s. 225–231 a č. 17–18, s. 243–244.

⁷⁸² „*Obrazy a básně žádají, aby divák a čtenář byl jejich spolutvůrcem a dovršitelem, protože mohou nabýti svého plného uskutečnění teprve v duchu divákově a čtenářově, protože se mohou rozžítí teprve v jeho kontemplacích a v tom, jak ovlivňují divákův psychismus a vůbec diváka, a jak v diváku osvobozují člověka, proměňují jej a podněcují k činu.*“ Ibidem, s. 228.

⁷⁸³ Karel Šourek, *Umělecký experiment a společnost*, *Život* 12, 1933–1934, č. 7–8, s. 121–129.

nevázanými na předmět, protože spoléhá na kapacitu, kterou nemají: „*Zákonitost volných asociací [...] ohrozí ovšem každý útvar, jehož tvůrce by chtěl mimovýtvárné kvality připoutat jen těmito výtvarnými prvky, jak se o to na příklad snaží Kandinský. [...] Přeceňování nosnosti uvedených výtvarných prvků, jež odporuje hlavnímu zákonu zraku, jeho simultaneitě, má tedy své důsledky. Co mělo být subjektivním vyjádřením mimovýtvárných kvalit, stává se objektem, podléhajícím zákonitosti ornamentálního pólu.*“⁷⁸⁴ Podle univerzální zákonitosti Kovárnovy polarity ornament vzniká i bez ohledu na záměr umělce, případně i přímo proti jeho vůli. Působí pouze faktickými vlastnostmi formálních prvků a jejich vzájemných vztahů. Působnost ornamentu se tak omezuje jen na fyziologickou rovinu smyslového vnímání, nemůže překročit dekorativní funkci a být nositelem subjektivního sdělení.⁷⁸⁵ Ornamentem byly abstraktní obrazy Vasilije Kandinského a orfismus Františka Kupky, ornamentem mohly skončit celé směry, jako například vídeňská secese, pozdní fáze futurismu a konstruktivismus, který přešel přímo do oblasti uměleckého průmyslu. K hranici ornamentalismu podle dospěl i expresionismus, analytický kubismus a surrealismus.

Výtvarná kritika Františka Kovárny obsahuje mnoho příkladů, jak na základě své koncepce výtvarných zákonitostí ornamentálního a obrazového pólu hodnotil současné umění. Najdeme je v recenzích výstav spořádaných v Praze: za ornament odpoutaný od původního účelu označil například reliéfy Hanse Arpa (1931), akvarely Lyonela Feiningera (1929), některé práce Paula Kleea (1931, 1935), malby Zdenka Rykra (1933) a Augustina Ságnera (1935), obrazy Roberta Delaunaye a Fernanda Légera (1938), na hranicích sdělitelnosti se nacházely obrazy Joana Miróa (1935). Počátky nového plastického ornamentu Kovárna spatřoval ve francouzském sochařství: „*Pařížská škola v křídle opřeném o kubismus a čistou výtvarnost, proti vlastním teoretickým předsudkům klade základy k novému ornamentálnímu sochařství, jež se bude moci připojit a podřídí architektuře nebo se s ní spojit. Jasně to dokumentuje Zadkinův reliéf Hudba [...], který by mohl být vsazen přímo do architektury jako ornamentální článek.*“⁷⁸⁶

⁷⁸⁴ Kovárna (pozn. 764), s. 14.

⁷⁸⁵ Viz např. František Kovárna, Dnes, *Volné směry* 27, 1929–1930, s. 79–89, cit. s. 87–88: „*Zde se musíme zmínit o absolutním malířství, které se snažilo přímo barvou vyjadřovat sensece, chtělo se stát hudbou barev, barvou působit přímo a nikoliv prostřednictvím. Nositelem oné nedefinovatelné skutečnosti, kterou na nás působí obraz, měla se stát barva, jako je jím v hudbě zvuk. [...] A skutečně shledáváme právě podle toho, že snaha po absolutní malbě vede jen k dekorativním výsledkům, kde malířství dokonce ztrácí schopnost vyslovit to nevyslovitelné, jež dovedlo vyjádřit tam, kde bylo plně, nebo částečně (myslím kubismus) vázáno na předmět, a dovede v nás probudit jen pocit příjemnosti a vzruchu.*“

⁷⁸⁶ Kovárna (pozn. 778).

Kovárna kladně hodnotil dílo Josefa Šímy jako osobitou a malířsky vynikající reakci na estetiku čisté výtvarnosti, vycházející navíc z potřeby obnovit v uměleckém díle obsah.⁷⁸⁷ Období bezobsažnosti kolem roku 1925 Šíma překonal obratem k imaginativní malbě, která měla společné rysy s estetikou surrealismu, návrat k obsahu a užívání předmětu jako metafory. Šímův sklon k subjektivismu a neurčitosti se projevoval silně v krajinomalbě, zatímco v portrétu a ilustraci se nemohl tak rozvinout. V obrazech dematerializovaných krajin z přelomu dvacátých a třicátých let abstrahoval realitu do prolínajících se barevných útvarů („*destilace skutečnosti do metafor*“) a předmět redukoval natolik, až se dostával na hranici sdělitelnosti. Před sestupem do ornamentálnosti ale jeho obrazy chrání stopy předmětu a náznaky prostorové iluze: „*Malířský instinkt [...] nutí ho, aby šel ve své abstrakci jen tak daleko, kde je ještě myslitelný předmět a kde toto residuum předmětu se zachovávanou obrazovou linií chrání prostorovost a prostorností obraz před ornamentem.*“⁷⁸⁸ [obr. 93]

Odstranění prostorové iluze Kovárna vytýkal jako zásadní chybu Jindřichu Štyrskému a Toyen, jejichž artifielistické obrazy označil za uměleckoprůmyslovou dekoraci.⁷⁸⁹ Domníval se, že jejich pokusy o zachycení snových fantazií vycházely z přecenění nosnosti výtvarných prostředků – malbu založili na neadekvátním předpokladu, že pouhou barvou lze vyjadřovat obsah pocházející ze subjektivního světa. Tyto nedostatky způsobily, že artifielistické obrazy byly v podstatě pouze plošnými dekoracemi příbuznými s orfismem a abstraktní malbou Vasilije Kandinského. Dekorativnost maleb navíc zvyšovala mechanická technika rozprašování barev nahrazující individuální malířský rukopis a nebezpečně jen přibližovala ženské zálibě v ruční výrobě dekorací.⁷⁹⁰ Podle Kovárny byly výtvarné prostředky artifielismu natolik ochuzeny, že autoři neschopní usměrňovat recipientovy asociace, se o to pokoušeli alespoň pomocí poetických názvů obrazů. Artifielismus chápal jako projev krajního subjektivismu a zároveň také jako pokus o rehabilitaci obsahu. Plošnost Štyrský a Toyen překonali v surrealistických obrazech zavedením konkretizovaných objektů se subjektivní symbolikou, přesto je Kovárna i nadále

⁷⁸⁷ -rna [František Kovárna], Josef Šíma, Aventinská mansarda, *Volné směry* 26, 1928–1929, s. 32–33. – Idem, Malířská poesie, *Večerník Práva lidu* 41, 1932, č. 114, 17. 5., s. 4. – František Kovárna, Subjektivní symbol, *Československá republika* 253, 1932, č. 110, 8. 5., s. 7. – Idem, Poetisace obrazu, *Literární noviny* 9, 1936–1937, č. 5, s. 6.

⁷⁸⁸ Kovárna, Poetisace obrazu (pozn. 787).

⁷⁸⁹ -rna [František Kovárna], Štyrský a Toyen, *Volné směry* 26, 1928–1929, s. 66. – František Kovárna, Dva protiklady, *Československá republika* 252, 1931, č. 284, 6. 12., s. 7. – Idem, Mezi grafikou a literaturou, *Pražské noviny* 254, 1933, č. 289, 16. 12., s. 4. – F. K. [František Kovárna], Suchá destilace, *Pražské noviny* 259, 1938, č. 36, 12. 2., s. 5.

⁷⁹⁰ -rna [František Kovárna], Štyrský a Toyen, *Volné směry* 26, 1928–1929, s. 66.

považoval především za ornamentální malíře. Proto ho nijak nepřekvapilo, že se oba příležitostně věnovali textilnímu designu, a aplikaci artificialistické estetiky při navrhování vzorů látek považoval za příhodnou.

První zpráva o aktivitě Štyrského a Toyen v oboru módy a uplatnění výtvarné techniky typické pro artificialistické obrazy pochází z roku 1929: „Zařídili si módní ateliér v Praze v pasáži u Nováků. Zvláštní druh zdobení jemných textilií zcela jiným způsobem, než tomu bylo doposud. Není to batika, ale metoda zvaná stříkací, jež umožňuje daleko rozmanitější skupenství obrazců a zejména barev. Prohlížíte-li jejich zboží, šály, šátky, dámské prádlo, kravaty, máte dojem nejabstraktnějších obrazců. Je to poesie dámských budoárů, poesie plní křehkých odstínů a čtvrttónů – je to mondenní patronovaný ornament.“⁷⁹¹ Podle vzpomínek Vítězslava Nezvala s nápadem přišel provozní ředitel Osvobozeného divadla Josef Háša poté, co skončilo Štyrského angažmá vedoucího výpravy v tomto divadle.⁷⁹² U nového povolání ale malíři dlouho nevydrželi. K práci s textilem se vrátili v letech 1937–1938, kdy navrhovali vzory exkluzivních záclonovin pro prodejnu bytových doplňků v Topičově salonu. Návštěvníci výstavy surrealistických obrazů a kreseb Štyrského a Toyen ve výstavní síni Topičova salonu na počátku roku 1938 si mohli zároveň zakoupit ručně tištěné záclonoviny s jemnými biomorfními vzory od vystavujících umělců.⁷⁹³ [obr. 94]

V dílech členů skupiny Kvart Kovárna viděl již zřetelné náznaky, které svědčí o vzniku nového ornamentu: „Podle mého soudu chystá právě nefigurativní umění příchod nového ornamentu.“⁷⁹⁴ Abstraktní malířství však akceptoval jen jako experimenty s volným, neaplikovaným ornamentem. Obrazy Augustina Ságnera, Jiřího Jelínka, Viléma Plocka a Jaroslava Šefla a reliéfy Zdeňka Dvořáka ze společné výstavy v květnu 1935 v Ústřední městské knihovně v Praze uvítal jako úsilí o nový ornament: „Zařadíme-li je do linie vedoucí

⁷⁹¹ Štyrský – Toyen a Háša, *Domov a svět* 3, 1929, č. 18, 4. 5., s. 280.

⁷⁹² Lenka Bydžovská – Karel Srp, *Jindřich Štyrský*, Praha, Argo, 2007, s. 509.

⁷⁹³ Např. Kultura bytu a stolu, příloha *Lidových novin* 45, 1937, č. 623, 12. 12., s. 10. – Kultura bytu a stolu, příloha *Lidových novin* 46, 1938, č. 52, 30. 1., s. 6. – Kultura bytu a stolu, příloha *Lidových novin* 46, 1938, č. 283, 5. 6., s. 10. – V anonymním textu propagačního letáku Topičova salonu Kultura bytu a stolu v *Lidových novinách* 12. 12. 1937 byl představen nový sortiment záclonovin: „Úspěch tkví v tom, že Topičův salon dal své nejlepší kusy vytvořit umělcům, zvyklým tvořit velké umění a že dovedl vybrat z bohatství československých textílek věci opravdu nejlepší. Záclony tu navrhovali malíři Toyen, Štyrský a Milén. Pokus to byl velmi zajímavý a napínavý [...]. Malíř se i k tomuto úkolu postavil malířsky a výsledek přesvědčil, že to vzniklo cosi zcela osobitého, naprosto se vymykajícího všem měřítkům, jež jsme si zvykli klást. Bylo ovšem nutno, aby technik přenesl do tkalcovského stavu velmi složitou a důmyslnou metodu výrobní, aby nesetřel nic z malířského půvabu. Naproti tomu se ukázalo, jak tito tři autoři dovedli najít poměr k novému úkolu. A nechybíme, když s trochou zlomyslnosti řekneme, že právě na tomto poli užité dekorativnosti se uplatnil surrealismus daleko nejlépe, daleko nejlépe se přizpůsobil účelnosti dekorace.“ – Některé záclonoviny navržené Štyrským a Toyen jsou dnes uloženy ve sbírkách Uměleckoprůmyslového musea a Praze.

⁷⁹⁴ -rna [František Kovárna], Skupina Kvartu, *Literární noviny* 7, 1934–1935, č. 14, s. 6.

od kubismu, pak už je docela zřetelné, že se tu chystá budoucí ornament, který se vzpěčuje uznat jen estetický předsudek a dnešní sociologické postavení umělce, který nemá někdejší souvislost s řemeslem.“⁷⁹⁵ Doufal, že jednou umělci pochopí neodůvodněnost vlastního odporu k ornamentu spočívající v předsudcích o druhořadosti dekorativních umění a očekával, že jim současná architektura v interiérech poskytne příležitost k realizování těchto návrhů na ornament. Podstatná část dobové výtvarné kritiky se shodovala s Kovárnou v hodnocení abstraktního umění jako ornamentu nebo dekorace, Kovárnův důkladně teoreticky podložený názor byl však diferencovanější a pojem ornament pro něj neimplikoval negativní hodnocení.

Při příležitosti této výstavy také František Kovárna napsal pro časopis *Kvart* článek O malířství nefigurativním,⁷⁹⁶ svoji jedinou studii primárně věnovanou abstraktnímu umění. Upozorňoval, že se zrodilo již před dvaceti pět lety, přesto se stále ještě nepodařilo objasnit, jaké důsledky má využívání autonomních výtvarných prostředků, a stále nebylo zřejmé, jaké estetické potřeby by mělo abstraktním malířství plnit. Inherentní příčiny vysvětlil již dříve na základě teorie o interakcích ornamentálního a obrazového pólu, zde se proto soustředil na historické a sociální kořeny inferiority a podceňování ornamentu, které nepříznivě ovlivňovalo uplatnění abstraktního umění a znemožňovalo správné pochopení jeho účelu. Historicky umění a řemeslo koexistovaly v naprosté jednotě a byla jim připisována stejná umělecká hodnota. Oddělení umění od řemesla a související zvýšení společenského statusu umělce způsobilo snížení hodnoty ornamentu, který byl odsunut stranou jako neumělecký. Zhodnocení ornamentu započaté Aloisem Rieglem inspirovalo Kovárnu, aby se dále pokoušel vyvracet zakořeněnou averzi k ornamentu. Jeho argumentace vycházela z přesvědčení o rovnocennosti významu ornamentálního a obrazového pólu. Proto je nezbytné akceptovat ornament jako výtvarný projev stejné hodnoty, plnící jen jinou funkci. Z tohoto důvodu také neodmítal a nezavrhoval abstraktní malířství, pouze upozorňoval na jeho pochybené ambice plnit stejnou funkci jako figurativní obraz, tj. nepřistoupil na možnost, že bez předmětného motivu a čistě výtvarnými prostředky lze vytvořit obraz, který by byl subjektivním vyjádřením. Abstraktní malba pro Kovárnu byla objektivizovaným výtvozem a měl již představu o jejím nejvhodnějším uplatnění: „*Nefigurativní malířství je dnes architektuře nejbliž faktickou objektivitou svých prostředků a záleží jen na něm, bude-li ochotno opustit svou aspiraci na subjektivní výraz obrazu. [...] Záleží jen na nefigurativním malířství, dovede-li pochopit svůj úkol a postavit most budoucí spolupráci umění tím, že*

⁷⁹⁵ František Kovárna, Za novým ornamentem, *Pražské noviny* 256, 1935, č. 116, 18. 5., s. 4.

⁷⁹⁶ František Kovárna, O malířství nefigurativním, *Kvart* 2, 1933–1935, č. 4, jaro 1935, s. 11–16.

*bude mít odvalu přijmout v architektuře místo vymezené dnešním významem struktury.*⁷⁹⁷ Předpokládal, že problematika abstraktního malířství se definitivně vyjasní teprve v budoucnosti uměleckou praxí.

Na závěry Františka Kovárny o smyslu abstraktního umění navázal na počátku šedesátých let marxistický estetik Mirko Novák.⁷⁹⁸ Po roce 1956 došlo ve státní kulturní politice k přehodnocení dogmat socialistického realismu. Stále byl sice požadován realismus a kladný vztah ke skutečnosti, ale zároveň na konci padesátých let začínala rehabilitace moderního umění a šířily se informace o abstraktním umění ze západní Evropy. Postupně i někteří představitelé oficiální marxistické estetiky a uměnovědy měli potřebu se zabývat se abstraktním uměním, aniž by ho zcela zavrhlí, i když trvali na jeho formalistické podstatě a západní teorii abstraktního malířství odmítali. Novák svoje stanovisko vyložil v článku O abstrakci, realitě a životním pocitu z roku 1963 v časopisu *Výtvarné umění*.⁷⁹⁹ Domníval se, že sklon k abstrakci v moderním a současném umění byl reakcí na objektivní skutečnost. Vědecké a technické pokroky moderní civilizace ovlivnily estetický vztah jedince k realitě a charakteristický nový abstraktní pocit skutečnosti se projevil i v zabstraktňování její umělecké reflexe. Vzrůstající potřeba abstrakce v umění tedy měla své opodstatnění a Novák ji neměl v úmyslu pouze zavrhnout jako projev úpadkové kapitalistické kultury, ale chtěl upozornit umělce v socialistické společnosti na možnosti její vhodné aplikace. Nebylo přípustné, aby svůj abstraktní životní pocit objektivizovali v závěsném abstraktním obraze nebo abstraktní plastice. To pokládal za anachronismus, protože abstraktní projev byl v rozporu s historickou společenskou a zobrazující estetickou funkcí tradičních uměleckých forem a výrazovým prostředkům abstraktní malby tak byla vnucována cizí, nepatřičná funkce. Nabízel však řešení odpovídající aktuálním společenským požadavkům: *„potřeba abstrakce by se mohla esteticky vhodně projevit a umělecky uplatnit tam, kde dnes většinou vzniká, u svých zdrojů, nikoliv v odlehlých, vlastní historii zatížených tradičních uměleckých oborech. Zařízení letišť, nádražních hal, přístavů, továren, plánování měst a sídlišť, architektonizace krajiny a mnoho jiných*

⁷⁹⁷ Ibidem, s. 15.

⁷⁹⁸ Vrstevníci Mirko Novák a František Kovárna studovali estetiku u Otakara Zicha na Univerzitě Karlově, Novák je oba v přehledu české estetiky zařadil mezi představitele školy Otakara Hostinského, viz Mirko Novák, *Česká estetika: od Palackého po dobu současnou*, Praha, Fr. Borový, 1941, s. 126–149. V knize přímo citoval z Kovárnovy studie *Malířství ornamentální a obrazové*, aby upozornil, jak byly obecně estetické problémy Hostinského školy uvedeny do estetiky výtvarného umění. Novák po druhé světové válce působil jako profesor filozofie a vedoucí estetického semináře v Brně, od roku 1953 jako profesor estetiky a obecné teorie umění v Praze. Kovárna byl v roce 1947 jmenován profesorem estetiky na pedagogické fakultě Univerzity Karlovy, jako politický odpůrce komunistického režimu ale v dubnu 1948 odešel do emigrace.

⁷⁹⁹ Mirko Novák, O abstrakci, realitě a životním pocitu, *Výtvarné umění* 14, 1963, č. 8, s. 357–350.

nebývalých skutečností životního provozu poskytují bezpočet ideových příležitostí pro abstraktní estetický a umělecký projev.“⁸⁰⁰ Nejpříznivější podmínky pro abstraktní tvarosloví spatřoval v moderní architektuře, užitém umění a průmyslovém designu. Metody uplatnění abstraktní tvorby v oborech méně vystavených ideologickému dohledu a tlaku si čeští umělci ověřili již na konci padesátých let, úspěšní byli zejména v knižní grafice, ateliérovém sklu a textilních vzorech. Tento postup byl ovšem adaptací na podmínky, které jim vytvářela kulturní politika řízená komunistickou stranou.

Poválečný vývoj výtvarného umění teze Františka Kovárny nepotvrdil. Objev abstraktního malířství na počátku druhého desetiletí 20. století byl uznán za jednu z nevýznamnějších inovací moderního umění. Abstraktní umění zůstává trvale předmětem zájmu odborníků s různými metodologickými východisky a mnoho publikací a výstavních projektů bylo věnováno problematice abstraktního umění, jeho obsahu a interpretaci.⁸⁰¹ Zároveň také abstraktní plastiky a obrazy běžně fungují jako dekorace interiérů i veřejných prostranství, v prodeji je bezpočet reprodukcí abstraktních obrazů různé kvality určených pro výzdobu bytových interiérů a abstraktní díla nejslavnějších malířů se stávají oblíbenou dekorací nejrůznějšího spotřebního zboží.⁸⁰² Ikonickými díly významných světových muzejních sbírek v současnosti jsou jak Mondrianovy abstraktní obrazy, tak jimi inspirovaná kolekce koktejlových šatů od Yvese Saint Laurenta z roku 1965.

⁸⁰⁰ Ibidem, s. 350.

⁸⁰¹ Zkoumání byly podrobeny i vztahy abstraktního umění a ornamentu, viz např. Markus Bröderlin (ed.), *Ornament und Abstraktion: Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog* (kat. výst.), Fondation Beyler, Riehen, 2001. – Idem, Die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts oder die Fortsetzung des Ornaments mit anderen Mitteln: die Arabeske bei Runge – Van de Velde – Kandinsky – Matisse – Kupka – Mondrian – Pollock und Taaffe, in: Vera Beyer – Christian Spies (edd.), *Ornament: Motiv, Modus, Bild*, München, Fink, 2012, s. 349–374.

⁸⁰² Například na webových stránkách internetového obchodu společnosti Amazon.com lze najít široký sortiment zboží s reprodukcemi abstraktních obrazů nejvýznamnějších umělců, u nichž již uplynula doba ochrany autorských práv, aplikovaných na předmětech denní potřeby. Reprodukce obrazů Vasilije Kandinského a Pieta Mondriana komerčně využívají výrobci oblečení, módních doplňků, kancelářských potřeb, nádobí, bytového textilu apod.

7 ZÁVĚR

Vydavatel pařížského časopisu *Cahiers d'art* Christian Zervos v roce 1931 připravil anketu o abstraktním umění a oslovil významné umělce, aby se vyjádřili k obvyklým obviněním přicházejícím od jeho odpůrců. Ti ho považovali ho za příliš rozumové, což odporovalo emoční a smyslové podstatě umění. Vyjadřování emocí nahrazovalo kompozičními cvičeními a geometrickými vzory a umělecké dílo zredukovalo na pouhou hru barev a forem, jeho výtvarný výraz byl proto vhodný nanejvýš pro typografické práce. Tímto omezováním technických možností zavedlo vývoj umění do slepé uličky.⁸⁰³ Vasilij Kandinskij v odpovědi zaslané z Dessau potvrdil, že se všemi těmito námitkami se již mnohokrát setkal. V úvodu své úvahy se ale ohradil proti formulaci anketních otázek, protože je pokládal v zásadě za chybné a nespravedlivé. Implikovaly totiž, že abstraktní malíři se nějak provinili a měli by své dílo bránit a dokazovat oprávněnost jeho existence.⁸⁰⁴ Podobně o abstraktním umění uvažovali kritikové v celé Evropě, mezi další nejběžnější výtky patřil dekorativní charakter a nedostatek lidského obsahu.

Ve dvacátých a třicátých letech bylo zobrazení smyslově vnímané vnější skutečnosti stále považováno za normu a jeho absence v uměleckém díle za anomálii. Záviselo na společenském kontextu a osobnosti recipienta, jak byla tato odchylka charakterizována – jako výtvarný experiment, ornament, nový umělecký směr, bezduchá móda, uměleckořemeslný výrobek, snobský estetismus, formalismus, patologický projev nebo zvrácenost. Disertační práce obsahuje řadu příkladů z celého názorového spektra. Detailně představila několik aspektů recepce abstraktního umění ve dvacátých a třicátých letech v Československu, zejména způsoby jeho prezentace, charakteristické kritické ohlasy a teoretickou reflexi. Soustředila se proto jednak na české umělce, jimž se podařilo ve třicátých letech abstraktní tvorbu představit veřejnosti na výstavách nebo publikacemi, jednak na české teoretiky a kritiky, kteří se k abstraktnímu umění opětovně vyjadřovali. Pokud umělec svůj osobní program zaznamenal, bylo navíc možné konfrontovat autorský záměr s tím, jak současníci hodnotili jeho výtvarné dílo. Pohled na vybrané výstavy českých a zahraničních umělců v Československu a ojedinělou účast českých umělců na výstavách abstraktního umění v zahraničí se stal také příležitostí k naznačení rozdílných možností

⁸⁰³ [Red.], De l'art abstrait, *Cahiers d'art* 6, 1931, č. 1, s. 41. Ankety se zúčastnili Piet Mondrian, Fernand Léger, Willi Baumeister, Vasilij Kandinskij a Hans Arp.

⁸⁰⁴ Vasilij Kandinskij, Réflexions sur l'art abstrait, *Cahiers d'art* 6, 1931, č. 7–8, s. 351–353, cit. s. 353.

recepce abstraktního umění v Československu, Francii, Německu a Polsku. Práce zohlednila i reakce na dílo Františka Kupky žijícího v Paříži, jehož abstraktní malby se v rodné zemi vystavovaly sice jen výjimečně, malíř sám byl ale přijímán velmi zdvořile jako legionář a účastník zahraničního odboje a respektován jako profesor pražské akademie. Důležitou roli přitom sehrála orientace české prvorepublikové kultury na francouzskou, ale také podpora podnikavého mecenáše a sběratele. Kupkova činnost v zahraničí tak průběžně měla skromné ohlasy i v Praze.

Abstraktní tendence v českém umění vrcholily v první polovině třicátých let. Méně časté příklady v polovině dvacátých letech vycházely z purismu a konstruktivismu, později pak hlavně z domácích formálních zdrojů, ze secesního symbolismu, pozdního kubismu nebo artificialismu. Ve třicátých letech se mezinárodním ústředím abstraktního umění stala Paříž, odtud se dále rozšiřovalo mimo hlavní centra modernismu. Získávalo nové příznivce ve Velké Británii, Skandinávii, Itálii a Španělsku, ale i mimo Evropu.⁸⁰⁵ Souvisle se rozvíjelo v Polsku, ve Švýcarsku se ve druhé polovině desetiletí vyhranil přísný metodický směr označovaný jako konkrétní umění (např. Max Bill, Richard Paul Lohse, Camille Graeser). K internacionalizaci abstraktního umění přispívali jednak umělci, kteří prchali před perzekucemi v totalitních diktaturách a o něco později před válečným konfliktem (např. Vasilij Kandinskij, Naum Gabo, László Moholy-Nagy, Josef Albers, Piet Mondrian), jednak členové pařížských mezinárodních skupin. Například švédský malíř Otto Gustaf Carlund, člen skupiny Art Concret, uspořádal v létě 1930 ve Stockholmu v Café Puck mezinárodní výstavu současného umění *Internationell utställning av post-kubistisk konst* zahrnující velký soubor abstraktního umění převážně z Paříže, včetně obrazů Thea van Doesburga, Jeana Héliona, Léona Tutundjiana, Georgese Vantongerlooa, Pieta Mondriana, Lászlóa Moholy-Nagye, Friedricha Vordemberge-Gildewarta a švédských malířů.⁸⁰⁶ Joaquín Torres García, spoluzakladatel skupiny *Cercle et Carré*, odešel po jejím rozpadu z Paříže do Španělska a v roce 1933 založil v Madridu skupinu *Grupo de Arte Constructivo*. Poté se po návratu do rodného Montevidea na jaře 1934 stal propagátorem abstraktního

⁸⁰⁵ V roce 1936 umělci v New Yorku založili sdružení *American Abstract Artists* za účelem prezentace a podpory abstraktního umění ve Spojených státech. Na konci třicátých let pak v New Yorku existovaly již dvě soukromé sbírkové instituce zaměřené na abstraktní umění – *Museum of Living Art* Alberta Eugena Gallatina a *Museum of Non-Objective Painting* Solomona R. Guggenheima.

⁸⁰⁶ Výsledek pokusu o seznámení švédského publika s díly mezinárodní avantgardy a švédských umělců žijících v Paříži (např. Otto G. Carlund, Gösta Adrian-Nilsson, Eric Olson) bývá charakterizován jako fiasko. O recepci výstavy viz Andrea Kollnitz, *Universal language on national ground – Otto G. Carlund and Art Concret at the Stockholm Exhibition 1930*, in: Benedikt Hjartarson et al. (edd.), *A cultural history of the avant-garde in the Nordic countries 1925–1950*, Leiden – Boston, Brill Rodopi, 2019 (*Avant-garde critical studies*; 36), s. 305–317.

umění v Uruguayi, s tímto záměrem založil sdružení Asociación de Arte Constructivo a obnovil časopis zaniklé pařížské skupiny pod názvem *Círculo y cuadrado* (1936–1943).

Se skupinou Abstraction Création byla propojena většina uskupení umělců zabývajících se abstraktním uměním v Evropě. V Praze malíři František Foltýn a Jiří Jelínek iniciovali pokus o založení abstrakcionistické skupiny ukotvené ve spolupráci s Abstraction Création v roce 1931. Bezúspěšné snahy o vytvoření programového sdružení ustaly po vystoupení skupiny Kvart v roce 1935. Kolem poloviny desetiletí proběhla v Československu také většina výstav s podstatným podílem abstraktních prací a v Brně se slibně rozvíjela přátelská spolupráce Františka Kalivody s Lászlóem Moholy-Nagyem, kterou však ukončila emigrace maďarského umělce do Spojených států a druhá světová válka.

Kolem roku 1935 se začala objevovat nová umělecká uskupení a organizační aktivity spolu s novými výstavními a publikačními příležitostmi i v dalších částech Evropy, které byly z hlediska abstraktního umění doposud méně významné, například v Itálii a Velké Británii. V roce 1935 se stali členy Abstraction Création malíři a sochaři ze severní Itálie, kde v polovině třicátých let vznikla izolovaná ohniska abstraktního umění v Miláně v okruhu Galleria del Milione a v Comu.⁸⁰⁷ V milánské galerii známé jen úzkému okruhu příznivců se první prezentace regionálního abstraktního umění konala v listopadu 1934, postupně v ní v následujících letech vystavovali Virginio Ghiringhelli, Mauro Reggiani, Lucio Fontana, Osvaldo Licini, Fausto Melotti, Atanasio Soldati, Luigi Veronesi⁸⁰⁸ a další místní umělci, ale také Alberto Magnelli žijící trvale v Paříži, Vasilij Kandinskij nebo Josef Albers. V roce 1935 pak v Turíně v ateliéru Feliceho Casoratiho a Enrica Paulucciho proběhla první společná přehlídka abstraktních prací patnácti italských umělců Prima mostra collettiva di arte astratta italiana. V tomto roce se konala první výstava obsahující výhradně abstraktní umění také ve Velké Británii, v londýnské Zwemmer Gallery se jí zúčastnili členové

⁸⁰⁷ Fašistická diktatura v Itálii byla vůči novým uměleckým směrům zpočátku indiferentní, důsledné tažení proti modernímu umění zahájila až v roce 1938, kdy převzala prvky nacistické kulturní politiky. Několik umělců z Milána vystavilo své abstraktní práce i na oficiální národní přehlídce současného umění II. Quadriennale d'Arte di Roma v roce 1935. V roce 1934 ještě Galleria del Milione pořádala samostatné výstavy umělců, kteří byli v nacistickém Německu buď pronásledováni nebo již žili v emigraci – Vasilije Kandinského, Friedricha Vordemberge-Gildewarta a Josefa Alberse, v roce 1935 pak Williho Baumeistera. K recepci abstraktního umění ve fašistické Itálii viz např. Paola Pettenella (ed.), *Abstracta: Austria, Germania, Italia 1919–1939: Die andere „entartete Kunst“ / L'altra „arte degenerata“* (kat. výst.), Museion – Museum für moderne Kunst, Bozen, 1997, Itálie: s. 133–204.

⁸⁰⁸ Znalost italského abstraktního umění třicátých let v Československu je málo pravděpodobná, přesto se podařilo dohledat několik publikovaných reprodukcí. František Kalivoda připojil ke svému článku v časopisu *Výtvarná výchova* reprodukci abstraktního obrazu Luigiho Veronesiho z roku 1937, viz Kalivoda, *Nové podněty pro optofonetickou tvorbu* (pozn. 434), s. 5. Dvě abstraktní kresby Atanasia Soldatiho otiskl brněnský časopis *Index* 7, 1935, č. 5, s. 56–57. Je možné, že i tyto reprodukce vybral Kalivoda.

sdužení 7 & 5 Society Ben Nicholson, Barbara Hepworth, Henry Moore, Francis Butterfield, Ivon Hitchens, Arthur Jackson, David Jones, Winifred Nicholson, John Piper a William Staite Murray. Informace o evropském abstraktním umění pak v Británii šířil časopis *Axis: A quarterly review of contemporary „abstract“ painting & sculpture*, který v Londýně v letech 1935–1937 vydávala kritička a spisovatelka Myfanwy Evans spolu s Johnem Piperem. S abstraktním uměním se seznámila v Paříži v roce 1934 a k vydávání časopisu ji přesvědčil Jean Hélion, jenž v létě tohoto roku vystoupil ze skupiny Abstraction Création. Použitím uvozovek v podtitulu vyjádřila svůj názor na přívlastek abstraktní jako na nevhodné a zavádějící označení.⁸⁰⁹

Pro rozvoj abstraktního umění v meziválečném období ve střední Evropě zřejmě představovaly existenční nutnost silné vazby na některé z významných zahraničních center, jaké se podařilo utvořit maďarské nebo polské avantgardě. Příznivé podmínky našli maďarští umělci a teoretikové v emigraci ve dvacátých letech v Berlíně nebo ve Výmaru a Dessau na Bauhausu. Polská konstruktivistická avantgarda zase měla mimořádnou přímou zkušenost s ruskou avantgardou a Malevičovým suprematismem, ve třicátých letech jí pak prospěch přinesla spolupráce se skupinou Abstraction Création a krajany usazenými v Paříži. Pro českou avantgardu byl rozhodující vztah ke kubismu, purismu a surrealismu, zároveň vzhlížela k ruskému konstruktivismu a vstřebávala vlivy neoplasticismu. Udržovala také kontakty s Bauhausem a konstruktivisty v Berlíně, kde vzniklo prostředí vstřícné k abstraktnímu umění a jeho recepci. Z něj ale na české umělce a teoretiky podnětně zapůsobily spíše jen abstraktní filmy a experimenty se světelnými projekcemi. Prostřednictvím kosmopolitního Berlína se také česká avantgarda ve dvacátých letech seznamovala s východoevropskou, v případě malířství a sochařství ovšem hlavní směr stále určovalo francouzské umění. Abstraktní umění začali v Paříži prosazovat většinou zahraniční umělci až na přelomu dvacátých a třicátých let, v této době již českou avantgardu upoutal antagonistický surrealismus. Specifikem slovenských center moderního umění Bratislavy a Košic se staly kontakty s maďarskou avantgardou, výzkum její recepce ale předpokládá odpovídající jazykové znalosti a z tohoto důvodu byla v disertační práci jen stručně připomenuta.

Kromě skupinové součinnosti a vůdčí umělecké osobnosti v Československu chyběl zájem o abstraktní umění u galeristů a sběratelů, nevznikla zde ani žádná organizace podporující a propagující současné umění nezávislá na uměleckých spolcích, ale ani téměř

⁸⁰⁹ Podrobně viz např. Frances Spalding, *Powerful emotive agents: The association between Ben Nicholson and John Piper*, *Burlington Magazine* 149, 2007, č. 1255, s. 694–703.

žádná opora u teoretiků, historiků umění a redaktorů uměleckých časopisů. Význam podpory většího uměleckého spolku dokládaly poměrně dobré výstavní možnosti Františka Foltýna, který po návratu z Paříže obnovil své členství v brněnské Skupině výtvarných umělců a určitý respekt získal i přes výlučnost svého uměleckého názoru. Ostatní umělci byli většinou odkázáni na individuální prezentaci své práce. Velmi aktivně si v tomto směru počínal Arne Hošek, jenž usiloval o zveřejnění a šíření své osobní vize celkové obnovy moderní kultury na základě syntézy umění prostřednictvím výstav, přednášek, časopiseckých článků a brožur vydávaných vlastním nákladem. Vystupoval proto také na multidisciplinárních kongresech a obracel se na odborné hudební publikum, u něhož měl zřejmě více pozitivních ohlasů než u výtvarných kritiků. Také vizionář Zdeněk Pešánek zkoušel vzbudit zájem u odborného publika různých specializací, nejvíce mu však záleželo na oslovení nejširšího lidového publika. Monumentální formy světelně kinetického umění byly určeny pro kolektivní recepci na veřejných prostranstvích, podmínky k jejich realizaci ale měly nastat až v budoucnosti. Také Pešánkovy uskutečněné experimenty a modely byly jen málo kompatibilní s galerijními prostory. Demonstrace barevného klavíru nebo světelně kinetické plastiky měly formu koncertu nebo představení, během nichž ale recipienty, kteří neměli dosud žádnou zkušenost s kinetickými výtvarnými díly, upoutaly více technické inovace než výtvarná stránka. Jediným populárním druhem abstraktního umění byl ve třicátých letech zřejmě několikaminutový abstraktní animovaný film, který oceňovalo kolektivní filmové publikum jako pozoruhodný doplněk k hlavnímu programu. Produkce a distribuce experimentálních filmů s provozem galerií výtvarného umění ale v meziválečném období nesouvisela.

V meziválečném období v Československu recepce abstraktního umění probíhala na okraji kulturního dění nebo v pozadí úvah a diskuzí o vývoji moderního umění. Jen výjimečně se dostávalo do středu zájmu, odborné publikum nebylo přesvědčeno o jeho významu a často připouštělo jeho budoucí uplatnění jedině v designu a architektuře. Pokud bylo tematizováno, tak většinou v rámci výkladu genealogie moderního umění nebo při srovnávání aktuálních uměleckých směrů. Převažující negativní hodnocení se týkalo uměleckých a estetických aspektů, teprve nepřátelské reakce dogmatické marxistické kritiky ve druhé polovině třicátých let obsahovaly i morální odsudek. Část české krajní levice, která tehdy po vzoru sovětské kulturní politiky začala stupňovat boj s formalismem, neútočila výslovně na abstraktní výtvarné umění, jež bylo širší veřejnosti tak málo známé, že mělo mizivý společenský dosah. Zahrnovala ho však mezi úpadkové směry moderního umění vyznačující se hypertrofií zájmu o formu a zanedbáváním obsahu. Zatímco

v Československu nevráživost vůči avantgardním experimentům, modifikacím kubismu a surrealismu před druhou světovou válkou většinou nepřesáhla rovinu písemného vyjádření, v totalitních politických režimech již ve třicátých letech probíhaly extrémní, ideologicky motivované formy recepce moderního umění jako konfiskace, denunciační výstavy, likvidace uměleckých děl, státní dozor nad muzei, galeriemi a trhem s uměním nebo zákazy činnosti jednotlivců a organizací.

Vzhledem k individuálnímu charakteru a marginálnímu významu zůstalo české abstraktní umění v období okupace pod rozlišovacím prahem protektorátních úřadů vykonávajících dozor nad kulturou a stalo se v podstatě neviditelným. Většina umělců se mu přestala věnovat již po polovině třicátých let a setrvali u něj jen František Foltýn, František Drtikol, Arne Hošek, Vojtěch Preissig a Zdeněk Dvořák. Po vypuknutí války František Foltýn začal namísto abstraktních obrazů malovat pochmurné krajiny, František Drtikol žil již od roku 1935 v ústraní a jeho malby byly součástí duchovní praxe, Arne Hošek zemřel v roce 1941, Vojtěch Preissig a Zdeněk Dvořák byli zatčeni za účast v protinacistickém odboji a oba zemřeli v koncentračním táboře. František Kupka opustil Paříž a válečná léta strávil v městečku Beaugency ve střední Francii, kontakty s Prahou obnovil jen nakrátko v roce 1946 v souvislosti se svou retrospektivní výstavou v Mánesu. V první polovině čtyřicátých let se k abstraktnímu gestickému projevu přiklonili malíři z druhé generaci surrealistů a okruhu budoucí skupiny Ra Josef Istler a Václav Zykmond, kteří předznamenalí poválečný informel. Kritika abstraktního umění se v Československu dostala do popředí zájmu až v padesátých letech, kdy jak východní, tak západní blok zapojovaly do ideologických střetů i výtvarné umění. Pro marxistickou teorii umění nabylo na závažnosti jako nástroj nepřátelské imperialistické propagandy, který bylo nutné zavrhnout a oproti němu zdůraznit program socialistického realismu. V opačném táboře abstraktní malba posloužila jako výraz svobody a demokracie a důkaz kulturní převahy Západu.

Dílním cílem průzkumu recepce abstraktního umění v meziválečném období, který často vedl do uměleckohistoricky méně exponovaných oblastí vizuálního umění a uměleckého provozu, k okrajovým tématům a méně známým osobnostem, bylo také vyhledání kladných reakcí u odborného publika a recipientů akceptujících nebo obhajujících abstraktní umění. S jistými výhradami se jím zabývali Václav Nebeský a František Kovárna, kteří vyšli z akademického prostředí a zároveň se věnovali teorii a kritice současného umění. Sice nepatřili mezi obhájce abstraktního umění, ale zabývali se jím jako součástí historického přehledu moderního umění. Kovárna jako estetik výtvarného umění také

podrobně teoreticky odůvodnil svůj názor na abstraktní umění jako novou formu moderního ornamentu, jenž by měl v budoucnosti nalézt optimální uplatnění v architektuře.

Určitého uznání se abstraktnímu umění dostalo u české avantgardy v okruhu sdružení Devětsil. Karel Teige přísně geometrickému abstraktnímu umění, zejména suprematismu a neoplasticismu, připisoval důležitou úlohu v procesu osvobození a autonomizace malířství. Abstraktní malbu a animovaný film považoval především za techniky využitelné ke studiu elementárních výtvarných prostředků. Teige také průběžně zařazoval reprodukce různých příkladů abstraktního umění do časopisu *ReD*. Jedinou samostatnou výstavu abstraktních prací v Praze ve dvacátých letech neuspořádala avantgarda, ale spolek Krasoumná jednota – na konci roku 1926 zahájila v Domě umělců přehlídku nových koláží Kurta Schwitterse.

Zajímavý výběr abstraktních prací přinesl v obrazové i textové části mezinárodní sborník *Fronta* vydaný v roce 1927 v Brně. Z umělců, které oslovil editor Bedřich Václavek a jeho spolupracovníci, poskytli původní textové příspěvky Willi Baumeister, Theo van Doesburg, Lajos Kassák, László Moholy-Nagy, Hans Richter a Kurt Schwitters. V Brně v polovině třicátých let pak působilo několik osobností, které pozoruhodně přispěly k recepci abstraktního umění. Nepředpojatý postoj a porozumění projevoval ve svých textech Jaroslav B. Svěček. Do svých četných organizačních a publikačních aktivit v Brně zahrnoval abstraktní umění včetně filmu začínající architekt František Kalivoda. Statické abstraktní malířství pokládal za přípravné stádium pro budoucí syntetické optofonetické umění. Měl zásadní podíl na zprostředkování díla Lászlóa Moholy-Nagye a organizaci jeho velké výstavy v Brně v červnu 1935, která se stala nejvýznamnější výstavní prezentací abstraktního umění v meziválečném Československu. Kalivoda navazoval v zahraničí kontakty s mnoha představiteli západoevropské avantgardy, které se lišily od preferencí pražské surrealistické avantgardy. Na plánované projekty a využití mezinárodní sítě spolupracovníků měl ale vymezená pouze léta 1933–1938, než je ukončila nacistická okupace. Přes to, že protektorátní kulturní politika znemožňovala recepci abstraktního umění, překvapivě byla v roce 1941 v Praze publikována jeho nejpřímočařejší obhajoba. Do své knihy *Kinetismus* ji zařadil Zdeněk Pešánek, protože oproštění výtvarného umění od předmětnosti pokládal za nezbytný formální předpoklad pro vývoj světelného kinetismu a zároveň byl přesvědčen o obsahovosti, univerzální přístupnosti a sociálním poslání komponovaných abstraktních světelných jevů.

Recepce abstraktního umění od počátků před první světovou válkou po osmdesátá léta probíhala v různých částech světa s různou intenzitou a ideologickým předznamenáním. Její dějiny prošly během 20. století řadou výkyvů v závislosti na společenských a politických změnách, od prvotních typicky pobouřených reakcí, výsměchu a neporozumění po záplavu abstraktního umění po druhé světové válce, jeho muzealizaci, nová uměleckohistorická zhodnocení a následně také komerční využití a banalizaci. Právě rozporuplná období a zvraty se stávají často předmětem výzkumu recepce moderního umění. Přestože podmínky v meziválečném Československu zůstaly v tomto ohledu do roku 1938 stabilní, zvolený úhel pohledu na české umění a teoretický diskurz tohoto období přinesl nové poznatky o méně nápadných událostech a souvislostech. V širším časovém rozpětí přesahujícím polovinu 20. století se pak nabízejí k výzkumu další zajímavé, historicky podmíněné aspekty a podoby recepce abstraktního umění.

8 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

Archivní prameny

Archiv hlavního města Prahy, fond Spolek výtvarných umělců Mánes, <http://katalog.ahmp.cz/pragapublica/>

Archiv Národní galerie, fond Krasoumná jednota

Archiv Národní galerie, fond Antonín Matějček

Archiv Národní galerie, fond Jindřich Waldes

Archiv Národní galerie, fond Jiří Jelínek

Archiv Národní galerie, fond Václav Nebeský

Archiv Národní galerie, fond Vincenc Kramář

Archiv Národní galerie, fond Zdeněk Dvořák

RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Archive of Theo and Nelly van Doesburg, NL-HaRKD.0408, <https://rkd.nl/explore/archives/details/NL-HaRKD-0408>

Monografie:

Agee, William C. – Rose, Barbara, *Patrick Henry Bruce: American modernist*, New York, The Museum of Modern Art, 1979

Altshuler, Bruce (ed.), *Exhibitions that made art history: Salon to biennial 1863–1959*, London, Phaidon, 2008

Anděl, Jaroslav – Szczepanik, Petr (edd.), *Stále kinema: Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*, Praha, Národní filmový archiv, 2008

Apollinaire, Guillaume, *O novém umění*, Praha, Odeon, 1974

Arnould-Grémilly, Louis, *Frank Kupka*, Paris, Povoložky et Cie, 1922

Arp, Hans – Lissitzkij, El, *Die Kunstismen*, Erlenbach – Zürich – München – Leipzig, Rentsch, 1925

Bartlová, Milena, *Dějiny českých dějin umění 1945–1969: Dějiny umění slouží vědě o člověku*, Praha, Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2020

- bartuška & nouza, *infinitivy: výkřiky, vůně, šelesty, resonance*, České Budějovice, [s. n.], 1929
- Bätschmann, Oskar, *Ausstellungskünstler: Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, DuMont, Köln 1997
- Baumann, Jana, *Museum als Avantgarde: Museen moderner Kunst in Deutschland 1918–1933*, Berlin – München, Deutscher Kunstverlag, 2016
- Beekman, Klaus – Vries, Jan de (edd.), *Avant-garde and criticism*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2007 (Avant-garde critical studies; 21)
- Belting, Hans, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin, Gebrüder Mann, 1981
- Birgus, Vladimír – Mlčoch, Jan (edd.), *Jaroslav Rössler: fotografie, koláže, kresby*, Praha, KANT, 2003
- Birgus, Vladimír – Mlčoch, Jan, *Česká fotografie 20. století*, Praha, KANT, 2010
- Breton, André, *Šílená láska*, Praha, Dauphin, 1996
- Breton, André, *Le surréalisme et la peinture: suivi de genese et perspective artistiques du surréalisme et de fragments inédits*, New York, Brentano's, 1945
- Bydžovská, Lenka – Srp, Karel, *Jindřich Štyrský*, Praha, Argo, 2007
- Clark, T. J., *Image of the people: Gustave Courbet and the 1848 revolution*, London, Thames & Hudson, 1973
- Dalí, Salvador, *Tajný život Salvadora Dalího*, Praha, Nakladatelství Lidových novin, 1994
- Dějev, Platon, *Výtvarníci legionáři*, Praha, Čs. legionář, 1937
- Doležal, Stanislav (ed.), *František Drtikol: Duchovní cesta*, Praha, Nakladatelství Svět, 2004–2008
- L'Écotais, Emmanuelle de, *Man Ray: Rayographies*, Paris, Scheer, 2002
- Effenberger, Vratislav, *Výtvarné projevy surrealismu*, Praha, Odeon, 1969
- Einstein, Carl, *Die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Berlin, Propyläen, 1926
- Flacke-Knoch, Monika, *Museumskonzeptionen in der Weimarer Republik: Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover*, Marburg, Jonas, 1985
- Fleckner, Uwe (ed.), *Das verfemte Meisterwerk: Schicksalswege moderner Kunst im „Dritten Reich“*, Berlin, Akademie Verlag, 2009

- Force, Christel H. (ed.), *Pioneers of the global art market: Paris-based dealer networks, 1850–1950*, London, Bloomsbury Visual Arts, 2020
- Francastel, Pierre (ed.), *Robert Delaunay: Du cubisme à l'art abstrait*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1957
- Franěk, Otakar – Kalivoda, František – Priester, František (edd.), *Index, vzpomínkový sborník Bedřicha Václavka*, Brno, Museum dělnického hnutí Brněnska, 1957
- Freedberg, David, *The Power of images: Studies in the history and theory of response*, Chicago, University of Chicago Press, 1989
- Fried, Michael, *Absorption and theatricality: Painting and beholder in the age of Diderot*, Berkeley, University of California Press, 1980
- Gee, Malcolm, *Dealers, critics, and collectors of modern painting: Aspects of the Parisian art market between 1910 and 1930*, New York – London, Garland, 1981
- Giedion-Welcker, Carola, *Moderne Plastik: Elemente der Wirklichkeit. Masse und Auflockerung*, Zürich, H. Girsberger, 1937
- Goergen, Jeanpaul (ed.), *Walter Ruttmann: Eine Dokumentation*, Berlin, Freunde der deutschen Kinemathek, 1989
- Gombrich, Ernst Hans, *Umění a iluze: Studie o psychologii obrazového znázorňování*, Praha, Orbis, 1985
- Green, Christopher, *Cubism and its enemies: Modern movements and reaction in French art, 1916–1928*, New Haven – London, Yale University Press, 1987
- Grohmann, Will, *Kandinsky*, Paris, Cahiers d'art, 1930
- Gruber, Klemens – Botar, Oliver A. I. (edd.), *Telehor, L. Moholy-Nagy: Kommentarband / Commentary & translations*, Zürich, Lars Müller Publishers, 2013
- Halas, František – Průša, Vladimír – Rossmann, Zdeněk – Václavek, Bedřich (edd.), *Fronta: mezinárodní sborník soudobé aktivity*, Brno, Fronta, 1927
- Haskell, Francis, *Rediscoveries in art: Some aspects of taste, fashion and collecting in England and France*, London, Phaidon, 1976
- Heyne, Renate – Neusüss, Floris M. (edd.), *Moholy-Nagy: Photograms: Catalogue raisonné*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2009
- Hildebrandt, Hans, *Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1931
- Hille, Karoline, *Spuren der Moderne: die Mannheimer Kunsthalle von 1918 bis 1933*, Berlin, Akademie Verlag, 1994

- Hlušička, Jiří – Malina, Jaroslav – Šebek, Jiří, *Vincenc Makovský*, Brno, Nadace Universitas Masarykiana et al., 2002
- Hlušička, Jiří, *František Foltýn 1891–1941*, Brno, Galerie Antonína Procházky v Brně, 2006
- Hlušička, Jiří, *Jan Trampota 1889–1942*, Brno, Galerie Antonína Procházky, 2009
- Hošek, Arne, *Souvislosti barev a tónů / Relation between colours and tones*, Praha, [s. n.], 1933
- Hošek, Arne, *L'importance de la synesthésie dans la culture artistique*, Praha, [s. n.], 1932
- Hughes, Gordon, *Resisting abstraction: Robert Delaunay and vision in the face of modernism*, Chicago, University of Chicago Press, 2014
- Huyghe, René (ed.), *Histoire de l'art contemporain: la peinture*, Paris, Félix Alcan, 1935
- Iletschko, Georgia, *Kandinsky und Paris: die Geschichte einer Beziehung*, München – New York, Prestel, 1997
- Jäger, Gottfried (ed.), *Die Kunst der abstrakten Fotografie / The art of abstract photography*, Stuttgart, Arnoldsche Art Publishers, 2002
- Joosten, Joop M. – Welsh, Robert P., *Piet Mondrian: Catalogue raisonné*, sv. 2: Catalogue raisonné of the work of 1911–1944, New York, Harry N. Abrams, 1998
- Junge-Gent, Henrike (ed.), *Avantgarde und Publikum: zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905–1933*, Köln – Weimar – Wien, Böhlau, 1992
- Junod, Philippe, *Contrepoints: Dialogues entre musique et peinture*, Genève, Éditions Contrechamps, 2006
- Kandel, Eric R., *Reductionism in art and brain science: Bridging the two cultures*, New York, Columbia University Press, 2016
- Kemp, Wolfgang, *Der Anteil des Betrachters: rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München, Mäander, 1983
- Kiening, Christian – Adolf, Heinrich (edd.), *Der absolute Film: Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*, Chronos Verlag, Zürich, 2012
- Kandel, Eric R., *Reductionism in art and brain science: Bridging the two cultures*, New York, Columbia University Press, 2016
- Kemp, Wolfgang, *Der Anteil des Betrachters: rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*, München, Mäander, 1983
- Klonk, Charlotte, *Spaces of experience: Art gallery interiors from 1800–2000*, New Haven – London, Yale University Press, 2009

- Kovárna, František, *Současné malířství*, Praha, Orbis, 1932
- Kovárna, František, *Malířství ornamentální a obrazové: Příspěvek k určení výtvarné funkce předmětu*, Praha, Orbis, 1934
- Kovárna, František, *Výtvarné epištoly*, Praha, Jednota umělců výtvarných, 1941
- Kovárna, František, *Uměleckohistorické texty z pozůstalosti* (František Koukal – Martina Flekačová edd.), Praha, Karolinum, 2013
- Kupka, František, *Tvoření v umění výtvarném*, Praha, SVU Mánes, 1923
- Kurc-Maj, Paulina – Saciuk-Gąsowska, Anna (edd.), *The International Collection of Modern Art of the „a.r.“ group*, Muzeum Sztuki, Łódź, 2019
- Lamač, Miroslav, *Myšlenky moderních malířů*, Praha, Odeon, 1989
- Lankheit, Klaus (ed.), *Wassily Kandinsky, Franz Marc: Briefwechsel*, München – Zürich, Piper, 1983
- Léal, Brigitte (ed.), *František Kupka: La collection du Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne, Paris*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2003
- Lekeš, Vladimír (ed.), *František Kupka: catalogue raisonné des huiles / catalogue raisonné of oil paintings / soupis olejomalb*, Praha, Adolf Loos Apartment and Gallery – London, Koenig Books, 2016
- Matějček, Antonín, *Almanach Akademie výtvarných umění v Praze, vydaný ke stodvacátému výročí založení ústavu 1926*, Praha, Akademie výtvarných umění, 1926
- Matějček, Antonín, *Dějepis umění 6: Umění nového věku IV*, Praha, Jan Štenc, 1936
- Matoušek, František, *Obrazy 1925: obrazy knižně vydané*, Praha, Ústřední studentské knihkupectví a nakladatelství, 1925
- Moholy-Nagy, László, *Malerei, Photographie, Film*, München, Albert Langen, 1925
- Moholy-Nagy, László, *Vom Material zu Architektur*, München, Albert Langen, 1929
- Mojžišová, Iva, *Škola moderného videnia: Bratislavská ŠUR 1928–1939*, Bratislava, Artforum – Slovenské centrum dizajnu, 2013
- Mondrian, Piet, *Le Néo-plasticisme: principe général de l'équivalence plastique*, Paris, Éditions de l'Effort Moderne, 1920
- Moritz, William, *Optical poetry: the life and work of Oskar Fischinger*, Eastleigh, John Libbey, 2004
- Nebeský, Václav, *L'Art moderne tchécoslovaque (1905–1933)*, Paris, Félix Alcan, 1937

- Neusüss Floris, M. – Heyne, Renate (edd.), *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts: Die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera*, Köln, DuMont, 1990
- Nezval, Vítězslav, *Absolutní hrobař: básně 1937*, Praha, Fr. Borový, 1937
- Nezval, Vítězslav – Teige, Karel, *Štyrský a Toyen*, Praha, Fr. Borový, 1938
- Novák, Mirko, *Česká estetika: od Palackého po dobu současnou*, Praha, Fr. Borový, 1941
- O'Doherty, Brian, *Inside the white cube: The ideology of the gallery space*, Santa Monica – San Francisco, Lapis, 1976
- Orchard, Karin – Schulz, Isabel, *Kurt Schwitters: catalogue raisonné*, Sprengel Museum Hannover – Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2000–2003
- Paclt, Jaromír, *Miroslav Ponc: neznámá kapitola z dějin meziválečné umělecké avantgardy*, Praha, Supraphon, 1990
- Passuth, Krisztina, *Moholy-Nagy*, Dresden, Verlag der Kunst, 1987
- Passuth, Krisztina, *Les avant-gardes de l'Europe centrale: 1907–1927*, Paris, Flammarion, 1988
- Passuth, Krisztina, *Treffpunkte der Avantgarden: Ostmitteleuropa 1907–1930*, Budapest, Balassi Kiadó – Dresden, Verlag der Kunst, 2003
- Pešánek, Zdeněk, *Kinetismus (Kinetika ve výtvarnictví – barevná hudba)*, Praha, Česká grafická unie, 1941 (úvod František Kalivoda)
- Peterajová, Ludmila, *Ester Martinčeková Šimerová*, Bratislava, Slovenská národná galéria, 1994
- Petrová, Eva, *František Hudeček*, Praha, Obelisk, 1969
- Pomajzlová, Alena, *Růžena: příběh malířky Růženy Zátkové*, Praha, Arbor vitae societas – Porte, 2011
- Prat, Marie-Aline, *Peinture et avant-garde au seuil des années 30*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1984
- Rainer, Oskar, *Musikalische Graphik: Studien und Versuche über Wechselbeziehungen zwischen Ton- und Farbharmonien*, Wien, Deutscher Verlag für Jugend und Volk, 1925
- Rexer, Lyle, *The edge of vision: the rise of abstraction in photography*, New York, Aperture, 2009
- Rokytová, Bronislava, *Hannes Beckmann (1909–1977): Desava – Praha – New York*, Praha, Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy, 2017

- Roque, Georges, *Qu'est-ce que l'art abstrait? Une histoire de l'abstraction en peinture (1860–1960)*, Paris, Gallimard, 2003
- Rousová, Hana, *Zdeněk Dvořák 1897–1943: sochař abstrakcionista*, Řevnice, Arbor vitae – Praha, Památník národního písemnictví, 2013
- Rousová, Hana, *A(bs)trakce: Čechy mezi centry modernity 1918–1950: nejen o vztazích volného a užitého umění*, Řevnice, Arbor vitae societas – Praha, Vysoká škola uměleckoprůmyslová, 2015
- Rudolph, Sabine, *Restitution von Kunstwerken aus jüdischem Besitz: Dingliche Herausgabeansprüche nach deutschem Recht*, Berlin, De Gruyter, 2007
- Seuphor, Michel, *L'Art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, Paris, Maeght, 1949
- Seuphor, Michel, *Dictionnaire de la peinture abstraite*, Paris, Fernand Hazan, 1957
- Schad, Nikolaus – Auer, Anna (edd.), *Schadographien: Die Kraft des Lichts*, Passau, Klinger, 1999
- Schöneegg, Kathrin, *Fotografiegeschichte der Abstraktion*, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2019
- Siblík, Emanuel, *František Kupka*, Praha, Aventinum, 1928
- Srp, Karel, *František Kupka. Geometrie myšlenek*, Řevnice, Arbor vitae, 2012
- Srp, Karel, *František Kupka. Sujet dans l'objet*, Řevnice, Arbor vitae, 2018
- Strusková, Eva, *Dodalovi: průkopníci českého animovaného filmu*, Praha, Národní filmový archiv – Akademie múzických umění v Praze, 2013
- Sutnar, Ladislav – Herain, Karel, *Práce Jindřicha Koča*, Praha, Státní grafická škola, 1935
- Svobodová, Markéta, *Bauhaus a Československo 1919–1938. Studenti, koncepty, kontakty*, Praha, KANT, 2016
- Svrček, Jaroslav Bohumil, *Moderní výtvarné umění na Moravě: Deset let Skupiny výtvarných umělců v Brně*, Brno, Skupina výtvarných umělců v Brně, 1933
- Šimon, Patrik, *Jindřich Waldes sběratel umění*, Praha, Patrik Šimon – Eminent, 2001
- Šmejkal, František, *Josef Šíma*, Praha, Odeon, 1988
- Štábla, Zdeněk, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1943*, sv. 3, Praha, Československý filmový ústav, 1990
- Štěpán, Petr, *Jaroslav Rössler: kresby a malby*, Praha, KANT, 2012

- Teige, Karel, *Film*, Praha, Václav Petr, 1925
- Teige, Karel, *Stavba a báseň: Umění dnes a zítra: 1919–1927*, Praha, Vaněk a Votava, 1927
- Teige, Karel, *Sovětská kultura*, Praha, Odeon, 1928
- Teige, Karel, *Jarmark umění*, Praha, Nakladatelství a galerie Živého umění F. J. Müllera, 1936
- Teige, Karel, *Výbor z díla III.: Osvobození života a poezie: studie ze čtyřicátých let* (Jiří Brabec – Vratislav Effenberger edd.), Praha, Aurora, 1994
- Troy, Nancy J., *The afterlife of Piet Mondrian*, Chicago, University of Chicago Press, 2013
- Vachtová, Ludmila, *František Kupka*, Praha, Odeon, 1968
- Vallier, Dora, *L'Art abstrait*, Paris, Pluriel, 2012²
- Valter, Karel, *Linie: Vzpomínky na českobudějovickou avantgardní uměleckou skupinu a lidi kolem ní*, České Budějovice, Jihočeské nakladatelství, 1980
- Vávra, Otakar, *Paměti aneb Moje filmové století*, Praha, BVD, 2011
- Vinci, Leonardo da, *Úvahy o malířství*, Praha, Gryf, 1994
- Vlčková, Lucie, *Vojtěch Preissig*, Praha, Uměleckoprůmyslové museum v Praze, 2012
- Vlčková, Lucie (ed.), *Vojtěch Preissig: Ze Světce do světa*, Světec, Obec Světec, 2014
- Wagner, Vladimír, *Ludo Fulla*, Praha – Prešov, Československá grafická Unia, 1935
- Wagner, Vladimír, *Profil slovenského výtvarného umenia*, Turčiansky sv. Martin, Matica slovenská, 1934
- Wilhelmi, Christoph, *Künstlergruppen in West- und Nordeuropa einschliesslich Spanien und Portugal seit 1900: ein Handbuch*, Stuttgart, Ernst Hauswedell & Co, 2006
- Wilmesmeier, Holger, *Deutsche Avantgarde und Film: die Filmmatinée „Der absolute Film“ (3. und 10. Mai 1925)*, Münster, Lit, 1994
- Wittlich, Petr, *České sochařství ve XX. století, 1890–1945*, Praha, Státní pedagogické nakladatelství, 1978
- Zervos, Christian, *Histoire de l'art contemporain*, Paris, Cahiers d'art, 1938
- Zykmund, Václav, *František Foltýn*, Brno, Krajské nakladatelství v Brně, 1957

Kapitoly v monografiích, studie v katalogích výstav a sbornících:

Anděl, Jaroslav, Solitéři abstrakce, in: Jaroslav Anděl (ed.), *Umění pro všechny smysly: Meziválečná avantgarda v Československu* (kat. výst.), Národní Galerie v Praze, 1993, s. 65–88

Bakos, Katalin, Výstava Alexandra Bortnyika v Košiciach v roku 1924, in: *Košická moderna: umenie Košíc v dvadsiatych rokoch 20. storočia, I. časť mezinárodného projektu 2010–2013: zborník príspevkov z mezinárodného vedeckého sympózia*, sv. 1, Košice, Východoslovenská galéria, 2010–2012, s. 74–79

Barnett, Vivian Endicott, „Meinem lieben Freund von vielen Jahren“: Klee und Kandinsky – Arbeiten auf Papier, 1911–1937, in: Vivian Endicott Barnett – Michael Baumgartner (edd.), *Klee & Kandinsky: Nachbarn, Freunde, Konkurrenten* (kat. výst.), Paul Klee Zentrum, Bern, 2015, s. 256–267

Benjamin, Walter, Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti, in: Walter Benjamin, *Dílo a jeho zdroj*, Praha, Odeon, 1979, s. 17–47

Biedermann, Heike – Wagner, Mathias, Die Sammlung Fritz Glaser – „... alles verbotene expressionistische, ‚entartete Kunst‘“, in: Heike Biedermann (ed.), *Von Monet bis Mondrian: Meisterwerke der Moderne aus Dresdner Privatsammlungen der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts* (kat. výst.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2006, s. 112–126

Borusiewicz, Mirosław, Die Künstlergruppe „a.r.“ und deren internationale Sammlung moderner Kunst im Muzeum Sztuki in Lodz, in: Mirosław Borusiewicz (ed.), *Die Zeit der Avantgarden: aus den Sammlungen des Muzeum Sztuki in Lodz* (kat. výst.), Sprengel Museum Hannover, 2006, s. 9–18

Brüderlin, Markus, Die abstrakte Kunst des 20. Jahrhunderts oder die Fortsetzung des Ornaments mit anderen Mitteln: die Arabeske bei Runge – Van de Velde – Kandinsky – Matisse – Kupka – Mondrian – Pollock und Taaffe, in: Vera Beyer – Christian Spies (edd.), *Ornament: Motiv, Modus, Bild*, München, Fink, 2012, s. 349–374

Brullé, Pierre, Orfismus na křižovatce směrů, in: Helena Musilová (ed.), *František Kupka: Cesta k Amorfě: Kupkovy salony 1899–1913* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 2012, s. 52–62

Černík, Artuš, Od sochy akademické ke světelně-barevné plastice, in: *Světlo a výtvarné umění v díle Zdenka a Jöny Pešánkových*, Praha, Elektrické podniky hl. m. Prahy, 1930, s. 13–20

Česálková, Lucie, Shoraskrzněcopřes. Filmová avantgarda v uměleckém, politickém a filmově-průmyslovém kontextu, in: Ingerle Petr – Česálková Lucie, *Brněnský Devětsil a multimediální přesahy umělecké avantgardy* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, 2014, s. 93–126

Doesburg, Theo van, Film a abstrakce, in: František Halas – Vladimír Průša – Zdeněk Rossmann – Bedřich Václavek (edd.), *Fronta: mezinárodní sborník soudobé aktivity*, Brno, Fronta, 1927, s. 109–110

Doesburg, Theo van, Balance umění v r. 1926, in: František Halas – Vladimír Průša – Zdeněk Rossmann – Bedřich Václavek (edd.), *Fronta: mezinárodní sborník soudobé aktivity*, Brno, Fronta, 1927, s. 124–125

Droste, Magdalena, Arbeiten Kandinskys in deutschen Museen bis 1937, in: Peter Hahn (ed.), *Kandinsky: Russische Zeit und Bauhausjahre 1915–1933* (kat. výst.), Bauhaus-Archiv, Museum für Gestaltung, Berlin, 1984, s. 406–407

Dufek, Antonín, Světlo / stín / a objekt v české fotografii třicátých let, in: Hana Rousová (ed.), *Linie / barva / tvar v českém výtvarném umění třicátých let* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, 1988, s. 87–111

Dufek, Antonín, Das Fotogramm in der tschechischen Fotografie der Zwischenkriegszeit, in: Floris M. Neusüss – Renate Heyne (edd.), *Das Fotogramm in der Kunst des 20. Jahrhunderts: die andere Seite der Bilder – Fotografie ohne Kamera*, Köln, DuMont, 1990, s. 277–281

Dufek, Antonín, Otakar Štorch-Marien & fotografie, in: *Aventinská mansarda: Otakar Štorch Marien a výtvarné umění* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, 1990, s. 81–85

Dufek, Antonín – Anděl, Jaroslav, Přetvoření fotogramu. Průkopnické dílo Jaromíra Funka a Jaroslava Rösslera, in: Jaroslav Anděl (ed.), *Umění pro všechny smysly: Meziválečná avantgarda v Československu* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1993, s. 57–60

Dufek, Antonín, Surrealistická fotografie: metody a témata, in: Lenka Bydžovská – Karel Srp (edd.), *Český surrealismus 1929–1953* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, 1996, s. 280–295

Dufek, Antonín, Abstraktní a nefigurativní tendence, in: Vladimír Birgus (ed.), *Česká fotografická avantgarda 1918–1948*, Praha, KANT, 1999, s. 73–100

Elcott, Noam M., Rooms of our time: László Moholy-Nagy and the stillbirth of multi-media museums, in: Tamara Trodd (ed.), *Screen / space: The projected image in contemporary art*, Manchester, Manchester University Press, 2011, s. 25–52

Fabre, Gladys, La création artistique comme métaphore du vivant, in: *František Kupka 1871–1957: Ou l'invention d'une abstraction* (kat. výst.), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1989, s. 31–39

Fabre, Gladys, Paris / Prague: la querelle des cubistes, in: *Prague 1900–1938: Capitale secrète des avant-gardes* (kat. výst.), Musée des Beaux-Arts, Dijon, 1997, s. 132–135

Gough, Maria, Constructivism disoriented: El Lissitzky's Dresden and Hannover *Demonstrationsräume*, in: Nancy Perloff – Brian Reed (edd.), *Situating El Lissitzky: Vitebsk, Berlin, Moscow*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2003, s. 76–125

Hofacker, Marion von, Kunsthistoriker gegen Künstler, in: Justin Hoffmann et al., *Hans Richter: Malerei und Film* (kat. výst.), Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main, 1989, s. 155–167

Hošek, Arne, Hudba barev a tvarů, in: *Světlo a výtvarné umění v díle Zdenka a Jöny Pešánkových*, Praha, Elektrické podniky hl. m. Prahy, 1930, s. 22–25

Hošek, Arne, Souvislost barev a tónů, in: *Kongresová zpráva: VI. Mezinárodní kongres pro kreslení a užitá umění v Praze, 1928*, Praha, Výbor VI. mezinárodního kongresu pro kreslení a užitá umění, 1931, s. 464–489

Hošek, Arne, Elemente der Allkunst, in: Georg Anschütz (ed.), *Farbe-Ton-Forschungen, III. Band, Bericht über den II. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung (Hamburg 1.– 5. October 1930)*, Hamburg, Psychologisch-ästhetische Forschungsgesellschaft, 1931, s. 58–79

Hošek, Arne, Zur Theaterfrage, in: Georg Anschütz (ed.), *Farbe-Ton-Forschungen, III. Band, Bericht über den II. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung (Hamburg 1.– 5. October 1930)*, Hamburg, Psychologisch-ästhetische Forschungsgesellschaft, 1931, s. 420–424

Hrabušický, Aurel – Poláčková, Dagmar, Umenie ako samoučel: sen o absolútnom obraze, in: Aurel Hrabušický (ed.), *Nové Slovensko: (Ťažký) zrod moderného životného štýlu 1918–1949* (kat. výst.), Slovenská národná galéria, Bratislava, s. 192–203

Ingerle, Petr, Brněnský Devětsil – lokální kapitola v historii mezinárodní avantgardy, in: Petr Ingerle – Lucie Česálková, *Brněnský Devětsil a multimediální přesahy umělecké avantgardy* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, 2014, s. 3–89

Jewanski, Jörg, Die neue Synthese des Geistes. Zur Synästhesie-Euphorie der Jahre 1925 bis 1933, in: Hans Adler – Ulrike Zeuch, *Synästhesie: Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2002, s. 239–248

Katenhusen, Ines, Alexander Dorners und László Moholy-Nagys „Raum des Gegenwart“ im Provinzialmuseum Hannover, in: Ulrike Gärtner – Kai-Uwe Hemken – Kai Uwe Schierz (edd.), *KunstLichtSpiele: Lichtästhetik der klassischen Avantgarde* (kat. výst.), Kunsthalle Erfurt, 2009, s. 128–137

Kandinskij, Vasilij, Abstrakte Kunst, in: Vasilij Kandinskij, *Essays über Kunst und Künstler* (Max Bill ed.), Hatje, Stuttgart, 1955, s. 172–180

Kemp, Wolfgang, Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, in: Wolfgang Kemp (ed.), *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, Köln, DuMont, 1985, s. 7–27

Kemp, Wolfgang, The work of art and its beholder: The methodology of the aesthetic of reception, in: Mark A. Cheetham – Michael Ann Holly – Keith Moxey (edd.), *The subjects of art history: Historical objects in contemporary perspectives*, Cambridge – New York, Cambridge University Press, 1998, s. 180–196

Kollnitz, Andrea, Universal language on national ground – Otto G. Carlsund and Art Concret at the Stockholm Exhibition 1930, in: Benedikt Hjartarson et al. (edd.), *A cultural history of the avant-garde in the Nordic countries 1925–1950*, Leiden – Boston, Brill Rodopi, 2019

- Koreček, Miloš, Tři poznámky na okraj..., in: František Šmejkal (ed.), *Skupina Ra* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, 1988, s. 82–83
- Kosinski, Dorothy, Přijetí Kupky: Totožnost a odlišnost, in: Jaroslav Anděl – Dorothy Kosinski (edd.), *František Kupka: Průkopník abstrakce, malíř kosmu* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1998, s. 98–112
- Kovářna, František, Výtvarné umění ve XX. století, in: František Páta – Josef Páta – Jaroslav Prokeš et al., *Dvacáté století: co dalo lidstvu: výsledky práce lidstva XX. věku, VII. svazek – Z duševní dílny lidstva*, Praha, Vl. Orel, 1934, s. 530–566
- Kurc-Maj, Paulina, Von „Errungenschaften der geistigen Kultur“ zur „entarteten Kunst“: das Kriegsschicksal der Internationalen Sammlung Moderner Kunst der Gruppe a.r., in: *Polowanie na awangarde: zakazana sztuka w Trzeciej Rzeszy / Jagd auf die Avantgarde: verbotene Künste im Dritten Reich* (kat. výst.), Galeria Miedzynarodowego Centrum Kultury, Kraków, 2011, s. 194–198
- Lahoda, Vojtěch, „Salát“ modernosti Václava Nebeského a Emil Filla. Jak psát o československém moderním umění?, in: Marie Rakušanová (ed.), *Wittlichovi: Sborník žáků k 80. narozeninám Petra Wittlicha*, Praha, Karolinum, 2012, s. 68–78
- Malsch, Friedmann, Sur la réception de l'œuvre de František Kupka, in: *František Kupka: la collection du Centre Georges Pompidou, Musée National d'Art Moderne*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2003, s. 30–33
- Moholy-Nagy, László, Ismus nebo umění?, in: František Halas – Vladimír Průša – Zdeněk Rossmann – Bedřich Václavek (edd.), *Fronta: mezinárodní sborník soudobé aktivity*, Brno, Fronta, 1927, s. 128–131
- Mojžišová, Iva, Konštrukcia, pohyb, svetlo. Podnety a predchodcovia kinetizmu na Slovensku (1929–1938), in: Iva Mojžišová, *Giacomettiho smiech?*, Bratislava, Vysoká škola výtvarných umení, 2009, s. 222–229
- Mrkvička, Otakar, Výtvarnictví v SSSR, in: Zdeněk Nejedlý et al., *Sovětský svaz – umění: literatura, divadlo, výtvarnictví, film, vývoj sovětské architektury, hudba*, Praha, Pavel Prokop, 1936, s. 163–196
- Nakov, Andrei, Jenseits des Realismus: die fortuna critica von Frank Kupkas „idealistischem“ und „geistigem“ Werk, in: *Frank Kupka: Die andere Realität* (kat. výst.), Galerie Gmurzynska, Köln am Rhein, 1995, s. 21–30
- Nebeský, Václav, Moderní umění v dnešní době, in: *Mánes 1907–1938: Výstava obrazů a soch členů S. V. U. Mánes pořádána u příležitosti Mezinárodního studentského kongresu v Praze* (kat. výst.), Mánes, Praha, 1945
- Panofsky, Erwin, Three decades of art history in the United States, in: idem, *Meaning in the visual arts: Papers in and on art history*, New York, Doubleday Anchor Books, 1955, s. 321–346

- Passuth, Krisztina, The exhibition as a work of art, in: Timothy O. Benson (ed.), *Central European avant-gardes: Exchange and transformation, 1910–1930* (kat. výst.), Los Angeles County Museum of Art, 2002, s. 226–244
- Pastýříková, Lenka, Obrazy v pohybu: abstraktní film a světelná kinetika, in: Alena Pomajzlová (ed.), *Rytmy + pohyb + světlo: impulsy futurismu v českém umění* (kat. výst.), Západočeská galerie v Plzni, 2013, s. 198–234
- Pešánek, Zdeněk, Doslov, in: *Světlo a výtvarné umění v díle Zdenka a Jöny Pešánkových*, Praha, Elektrické podniky hl. m. Prahy, 1930, s. 25–27
- Pešánek, Zdeněk, Bildende Kunst vom Futurismus zur Farben- und Formkinetik. (Mit Vorführung eines Farbe-Ton-Klaviers), in: Georg Anschütz (ed.), *Farbe-Ton-Forschungen, III. Band, Bericht über den II. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung (Hamburg 1. – 5. October 1930)*, Hamburg, Psychologisch-ästhetische Forschungsgesellschaft, 1931, s. 193–114
- Pierre, Arnauld, *Čtyři příběhy bílé a černé: Bílá a černá v díle Františka Kupky*, in: *Příběhy bílé a černé: hommage à Aurelie Nemours* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, s. 26–37
- Pravdová, Anna, Duševní lékárna v Puteaux. František Kupka a jeho čeští studenti, in: Anna Pravdová – Markéta Theinhardt (edd.), *František Kupka 1871–1957* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 2018, s. 110–115
- Rousová, Hana, Linie / barva / tvar v české malbě, kresbě a plastice třicátých let, in: Hana Rousová (ed.), *Linie / barva / tvar v českém výtvarném umění třicátých let* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, 1988, s. 9–85
- Rousová, Hana, Ein anderer Grund für die Abstraktion, in: Jürgen Schilling (ed.), *Wille zur Form: Ungegenständliche Kunst 1910–1938 in Österreich, Polen, Tschechoslowakei und Ungarn* (kat. výst.), Hochschule für angewandte Kunst, Wien, 1993, s. 122–130
- Rousová, Hana, Abstrakce třicátých let, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Platovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890–1938*, Praha, Academia, 1998, s. 300–321
- Rousová, Hana, Vliv na českou abstrakci třicátých let 1929–1935, in: Hana Rousová (ed.), *František Foltýn 1891–1976: Košice – Paříž – Brno* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, 2007, s. 125–151
- Meyer Schapiro, Nature of abstract art, in: Meyer Schapiro, *Modern art: 19th and 20th centuries. Selected papers II*, New York, George Braziller, 1979, s. 185–211
- Soares, Maria Leonor et al. (edd.), *1º Congresso Internacional Amadeo de Souza Cardoso: Centenário da Exposição de Pintura (Abstracionismo) Porto 1916*, Porto, Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, 2018

Srp, Karel, Duše přírody (1931–1944), in: Lenka Bydžovská – Vojtěch Lahoda – Karel Srp, *Černá slunce: Odvrácená strana modernity* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Ostravě, 2012, s. 138–181

Svatošová, Dagmar, *Exhibition histories: nová uměnovědná disciplína*, in: Pavlína Morganová – Terezie Nekvindová – Dagmar Svatošová, *Výstava jako médium: české umění 1957–1999*, Praha, VVP AVU, 2020, s. 13–34

Šmejkal, František, L'Art abstrait, in: *Dessins tchèques du 20e siècle* (kat. výst.), Centre Georges Pompidou, Paris, 1983, s. 19

Šmejkal, František, Výtvarná avantgarda dvacátých let, in: Vojtěch Lahoda – Mahulena Nešlehová – Marie Platovská – Rostislav Švácha – Lenka Bydžovská (edd.), *Dějiny českého výtvarného umění IV/2, 1890–1938*, Praha, Academia, 1998, s. 147–203

Štyrský, Jindřich – Toyen, Populární uvedení do artificialismu, in: František Halas – Vladimír Průša – Zdeněk Rossmann – Bedřich Václavek (edd.), *Fronta: mezinárodní sborník soudobé aktivity*, Brno, Fronta, 1927, s. 18

Tarabukin, Nikolai, From the easel to the machine, in: Francis Frascina (ed.), *Modern art and modernism: A critical anthology*, London, Harper & Row, 1982, s. 135–142

Teige, Karel, Dnešní výtvarná práce sovětského Ruska, in: Bohumil Mathesius et al., *SSSR: Úvahy, kritiky, poznámky: kniha delegace Společnosti pro hospodářské a kulturní sblížení s Novým Ruskem*, Praha, Čin, 1926, s. 119–179

Teige, Karel, Úkoly moderní fotografie in: Antonín Hořejší – Jan Hofman (edd.), *Moderná tvorba úžitková*, Bratislava, Svaz československého diela, 1931, s. 77–88

Theinhardt, Markéta et al., Les artistes tchèques sur la voie de l'art „abstrait“: Interrogation générale et recherche individualiste, in: *Prague 1900–1938: Capitale secrète des avant-gardes* (kat. výst.), Musée des Beaux Arts, Dijon, 1997, s. 56–81

Vachtová, Ludmila, Zur anderen Realität mit universellem Anspruch, in: *Frank Kupka: Die andere Realität* (kat. výst.), Galerie Gmurzynska, Köln am Rhein, 1995, s. 8–20

Vail, Karole P. B., Inaugural exhibition of the permanent collection MNOP, 24 East 54th Street, in: Karole P. B. Vail (ed.), *The Museum of Non-Objective Painting: Hilla Rebay and the origins of the Solomon R. Guggenheim Museum*, Guggenheim Museum, New York, 2009, s. 57–61

Valoch, Jiří, Obraz a slovo, in: Hana Rousová (ed.), *Linie / barva / tvar v českém výtvarném umění třicátých let* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, 1988, s. 114–115

Vojvodík, Josef, Pulverizace a purifikace světa: artificialismus a purismus, in: Josef Vojvodík, *Povrch, skrytost, ambivalence: Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*, Praha, Argo, 2008, s. 121–127

Welsh Reed, Sue, Monotypes in the seventeenth and eighteenth centuries, in: *The painterly print: Monotypes from the seventeenth to the twentieth century* (kat. výst.), Metropolitan Museum of Art, New York, 1980, s. 3–8

Wünsche, Isabel, Wassily Kandinsky and František Kupka: Between metaphysics and psychophysics, in: Isabel Wünsche – Wiebke Gronemeyer (edd.), *Practices of abstract art: between anarchism and appropriation*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2016, s. 11–29

Wünsche, Isabel, Wassily Kandinsky und František Kupka. Alternativen zum Kubismus, in: Siegfried Ulbrecht – Helena Ulbrechtová (edd.), *Die Ost-West-Problematik in den europäischen Kulturen und Literaturen: ausgewählte Aspekte: kollektive Monographie*, Praha, Slovanský ústav AV ČR – Dresden, Neisse, 2009, s. 205–227

Zemánek, Jiří, Ke genezi kinetického umění v českém poetismu: Teigeho idea kinografické obrazové básně a Pešánkův barevný klavír, in: Ludvík Hlaváček – Marta Smolíková (edd.), *Orbis Fictus – nová média v současném umění* (kat. výst.), Sorosovo centrum pro současné umění v Praze, 1995, s. 21–53

Zhoř, Igor, Kurt Schwitters polemizuje s brněnskou Frontou, in: *Sborník památce Jiřího Padrtů*, Praha, [s. n.], 1985, s. 130–136

Časopisecké články:

[anonym], V. Salon na chodbě. Fotograf Miroslav Hák, *Program D* 38, 1937–1938, č. 7, s. 189–196

[anonym], Štyrský – Toyen a Háša, *Domov a svět* 3, 1929, č. 18, 4. 5., s. 280

[red.], Pařížský dopis [dopis F. Kupky předsedovi Jednoty umělců výtvarných], *Dílo* 16, 1921–1922, č. 8–10, s. 175–176

[red.], Spor o kalendář, *Zpravodaj DP* 2, 1930–1931, č. 11, s. 73

[red.], Manifest malířů skupiny „Les artistes musicalistes“, *Česká hudba* 35, 1932, s. 262–263

[red.], Manifeste des peintres du groupe: „Les Artistes musicalistes“, *Comœdia* 26, 1932, č. 7010, 17. 4., s. 3

[red.], Mistr František Kupka (Paříž) patří mezi nejhorlivější průkopníky moderních směrů, *Koh-i-noor Magazin* 4, 1933, č. 41, s. 4–5

[red.], Krátký rozhovor s mistrem Kupkou, *Koh-i-noor Magazin* 6, 1935, č. 72, s. 7–8

[red.], Kupka: Odpověď na čtyry otázky, *Koh-i-noor Magazin* 7, 1936, č. 77, s. 99–100

- [red.], Kupka – původcem abstraktní malby, *Koh-i-noor Magazin* 7, 1936, č. 79, s. 148–150
- [red.], František Kupka v Praze [rozhovor s F. Kupkou], *Světovzor* 36, 1936, č. 2, 9. 1., s. 19
- [red.], Je fotografie umění? [anketa], *Světovzor* 36, 1936, č. 29, 16. 7., s. 484–488
- [red.], En marge de l'exposition du Jeu de Paume: une lettre ouverte au Président du Conseil, *Beaux-Arts* 75, 1937, č. 242, 20. 8. 1937, s. 1, 4
- [red.], František Kupka hovoří o svém umění, *Hollar* 20, 1946–1947, č. 3, s. 130–131
- Apollinaire, Guillaume, Die moderne Malerei, *Der Sturm* 3, 1913, č. 148–149, s. 272
- Arnould-Grémilly, Louis, De l'Orphisme à propos des tentatives de Kupka, *La Vie des lettres* 7, 1921, s. 670–686
- Arnould-Grémilly, Louis, Orfismus a pokusy Fr. Kupky, *Veraikon* 9, 1923, č. 5–6, s. 56–61
- Arp, Hans, À propos d'art abstrait, *Cahiers d'art* 6, 1931, č. 7–8, s. 357–358
- Auclair, Mathias, À la recherche d'un art total: Ernest Klausz à l'Opéra de Paris, *Revue de la Bibliothèque nationale de France* 37, 2011, č. 1, s. 23–30
- Bal, Mieke – Bryson, Norman, Semiotics and art history, *The Art bulletin* 73, 1991, č. 2, s. 174–208
- Barr, Alfred H., Od abstraktního umění ke skutečnosti, *Přítomnost* 13, 1936, č. 41, 14. 10., s. 649–653, č. 42, 21. 10., s. 663–666
- Bartuška, Josef, Fotogram, *Linie* 2, 1932–1933, č. 1, s. 5
- Bartuška, Josef – Nouza, Oldřich, poesie imaginerního prostoru, *Sdružení* 2, 1930–1931, č. 3, s. 4–6
- Beneš, Vincenc, Kubistická výstava v Manesu, *Umělecký měsíčník* 2, 1912–1913, č. 11–12, s. 326–331
- Bergman, Ivan, Miloš Boria: Osamělý proti své vůli, *Prostor Zlín* 23, 2016, č. 2, s. 32–33
- Birgus, Vladimír, Fotografie v meziválečných inscenacích E. F. Buriana, *Revue fotografie* 2, 1981, č. 1, s. 78–81
- Bregant, Michal, Avantgardní tendence v českém filmu, *Filmový sborník historický* 3, 1992, s. 137–174
- Breton, André, Le Château étoilé, *Minotaure* 4, 1936, č. 8, s. 25–39
- Breton, André, D'une décalcomanie sans objet préconçu (Décalcomanie du désir), *Minotaure* 4, 1936, č. 8, s. 18

Breton, André, Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste, *Minotaure* 7, 1939, č. 12–13, s. 16–21

Brouk, Bohuslav, Nové these o umění, *Odeon* 1, 1930–1931, č. 10, s. 145–147

Buchheister, Carl – Jahns, Rudolf – Nitschke, Hans – Schwitters, Kurt – Vordemberge-Gildewart, Friedrich, Front gegen Fronta: Nachwort zum Vorwort der Fronta, *Der Sturm* 18, 1927–1928, č. 4–5, s. 64; překlad: Fronta proti „Frontě“ (Doslov k předmluvě „Fronty“), *ReD* 1, 1927–1928, č. 1, s. 42–43

Cyriak, Hubert [Procházka, Arnošt], Moderní umění [v pavillonu „Manesu“], *Moderní revue* 20, 1914, č. 28, s. 282–284

Cyriak, Hubert [Procházka, Arnošt], Orfismus, *Moderní revue* 28, 1922, č. 10–12, s. 293–299

Čapek, Josef, Podzimní salon v Paříži, *Lumír* 41, 1912–1913, č. 2, 15. 11. 1912, s. 92–96

Čapek, Josef, První berlínský podzimní salon, *Lumír* 42, 1913–1914, č. 2, 21. 11. 1913, s. 94–95

Čapek, Josef, 45. výstava SVU Mánes. Moderní umění. Organizoval Alexandre Mercereau, *Čas* 28, 1914, č. 77, 19. 3., s. 2–3

Čapek, Josef, Jak se dívati na moderní obrazy, *Přítomnost* 8, 1931, č. 16, s. 248–250

Čapek, Karel, 45. výstava S.V.U. Mánes: Moderní umění, *Lumír* 42, 1913–1914, č. 4, 13. 3. 1914, s. 191

Čapek, Karel, Moderní umění, *Přehled* 12, 1913–1914, č. 21, 13. 3. 1914, s. 379–381, č. 22, 20. 3. 1914, s. 398–399

Iréna [Dodalová, Irena], Triofilm a jeho možnosti v Evropě, *Kinorevue* 4, 1937–1938, č. 14, s. 275

Doesburg, Theo van, Orientační poznámky, *ReD* 2, 1928–1929, č. 7 s. 211–215

Doesburg, Theo van, Commentaires sur la base de la peinture concrète, *Art concret* 1, 1930, č. 1, s. 2–4

z. d. [Drobná, Zoroslava], Brněnské výstavy v dubnu, *Index* 7, 1935, č. 2, s. 19

Dufek, Antonín, Man Ray a fotografie v Československu, *Bulletin Moravské galerie* 2002–2003, č. 58–59, s. 228–239

Dvořák, Vilém, Dvě výstavy mladého umění („Manes“ a „Skupina“), *Snaha* 2, 1913–1914, č. 9, 7. 4. 1914, s. 124–126

Flajšhans, Jan, Arch. A. Hošek a jeho studie o vztahu hudby a výtvarného umění, *Česká hudba* 38, 1937, s. 88–89

- Dr. K. F. [Fleischmann, Karel], Bartuška & Nouza, *Linie* 1, 1931–1932, č. 8, s. 60
- k. f. [Fleischmann, Karel], Bartuška – Nouza: Grafika, *Linie* 4, 1934–1935, č. 2, s. 11
- Fdl. [Friedl, Antonín], Umělecké výstavy v Praze a jinde, *Pestrý týden* 12, 1937, č. 17, 24. 4., s. 17
- Fdl. [Friedl, Antonín], Výstava „Nesdružených“ a „Umělců z Ostravska“, *Pestrý týden* 11, 1936, č. 11, 14. 3., s. 7
- Foltýn, František, Saturation – Ton. Intervalles, *Abstraction Création, art non-figuratif* 2, 1933, s. 15
- Foltýn, František, Forma a forma, *Index* 9, 1937, č. 7, s. 77
- Fulla, Ludovít – Galanda, Mikuláš, *Súkromné listy fullu a galandu* č. 1–2, 1930, č. 3–4, 1932
- Funke, Jaromír, Man Ray, *Fotografický obzor* 35, 1927, č. 3, s. 36–38.
- Funke, Jaromír, Moholy-Nagy, *Žijeme* 1, 1931–1932, č. 3, s. 82–83
- Funke Jaromír, Od piktorialismu k emoční fotografii, *Fotografický obzor* 44, 1936, č. 6, s. 148–149
- Funke, Jaromír, O fotografii a fotografických možnostech, *Program D* 38, 1937–1938, č. 7, s. 189–194
- Funke, Jaromír, O Miroslavu Hákoví, *Program D* 38, 1937–1938, č. 8, s. 244
- Funke, Jaromír, Od fotogramu k emoci, *Fotografický obzor* 48, 1940, č. 11, s. 121–123
- Giedion, Sigfried, La Maison des Artistes, *Index* 7, 1935, č. 9, s. 105–106
- Gispert, Marie, Kandinsky et le „label parisien“. Stratégies de diffusion d'un peintre abstrait étranger dans le Paris de l'entre-deux-guerres, *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne* 2013, č. 125, s. 82–110
- Harlas, František Xaver, František Kupka, Tvoření v umění výtvarném, *Zvon* 24, 1924, č. 17, s. 237
- Hausmann, Raoul, PRÉsentismus: Gegen den Puffkeismus der teutschen Seele, *De Stijl* 4, 1921, č. 9, s. 136–143
- K. H. [Hermann, Karel], Krásná jizba – Funkeho výstava, *Fotografie* 2, 1935, č. 18, s. 286
- Horová, Anděla, Teoretický odkaz Otakara Mrkvičky, *Umění* 30, 1982, č. 6, s. 543–564
- Hošek, Arne, Je melodie základem umění?, *Stavba* 5, 1926–1927, č. 6, s. 121–123

- Hošek, Arne, *Základy všeumění, Klíč: nezávislá revue soudobé hudby* 1, 1930–1931, č. 4, s. 105–108, č. 5–6, s. 157–163, č. 7, s. 207–212, č. 8, s. 241–246, č. 9, s. 277–279, č. 10, s. 291–295
- Hošek, Arne, Synesthesie, *Česká hudba* 34, 1930–1931, č. 11, s. 58–60
- Hošek, Arne, Kulturní význam synesthesie, *Přehled rozhlasu* 1, 1932, č. 1, s. 5–6
- Hošek, Arne, Výstava skupiny Les artistes musicalistes v Paříži, *Česká hudba* 36, 1932–1933, č. 9, s. 121–122
- Hošek, Arne, Komposice, umění, film, divadlo, *Magazin DP* 3, 1933–1934, č. 9, s. 277–279
- Hošek, Arne, Barevná realizace písně „Polní cestou“ op. 47 č. 5 od J. B. Foerster, *Česká hudba* 37, 1933–1935, č. 18–19, s. 279
- Hošek, Arne, Poznámky k estetice filmu, *Program D* 40, 1939–1940, č. 1, s. 15–18
- [Hošek, Arne?], Výstava pařížské skupiny „Les artistes musicalistes“, *Stavba* 13, 1936–1937, č. 3, s. 53
- Chalupecký Jindřich, Jindřich Štyrský a Toyen, *Čin* 5, 1933, č. 25, s. 590–591
- Chalupecký, Jindřich, Umění abstraktní, *Čin* 7, 1935, č. 13, s. 194–196
- Chalupecký, Jindřich, Nesnáze s moderním uměním, *Přítomnost* 19, 1939, č. 28, 12. 7., s. 434–436
- Chalupecký, Jindřich, Co je to abstrakce, *Výtvarná práce* 12, 1964, č. 1, s. 1, 6–8
- J. Ch. [Chalupecký, Jindřich], Zdeněk Rykr. U Rubeše, *Čin* 5, 1933, č. 19, s. 455–456
- J. Ch. [Chalupecký, Jindřich], Z pražských výstav, *Čin* 8, 1936, č. 8, s. 125
- J. K., Malíř Eduard Stavinoha, *Středisko* 3, 1932–1933, č. 4–5, s. 113
- Jakovskij, Anatole, Nekrolog několika malířských směrů, *Kvart* 2, 1933–1935, č. 3 (jaro 1934), s. 25–28
- Jelínek, Jiří, [L’homme moderne comprend...], *Abstraction Création, art non-figuratif* 2, 1933, s. 24
- Jelínek, Jiří, [Un exemple...], *Abstraction Création, art non-figuratif* 4, 1935, s. 17
- Jelínek, Jiří, Rovnováha, *Život* 12, 1933–1934, č. 7–8, s. 116–121
- Remo [Jelínek, Jiří], Situace na počátku roku 1924, *Veraikon* 10, 1924, č. 2, s. 30–34
- Remo [Jelínek, Jiří], Laterna magika, *Pásno* 1, 1924–1925, č. 5–6, s. 9

- ček [Jeniček, Jiří], Výstava fotografií Jaromíra Funke, *Pestrý týden* 10, 1935, č. 42, 19. 10., s. 10
- Júzová, Eva, Rozhovor s Hanou Wichterlovou o mládí, škole, Paříži, první výstavě, *Výtvarná kultura* 12, 1988, č. 2, s. 35–39
- Kalivoda, František, Fotografie pro telehor, *Linie* 5, 1935–1936, č. 8, s. 60
- Kalivoda, František, Doslov, *Telehor* 1, 1936, č. 1–2, s. 111
- Kalivoda, František, Nové podněty pro optofonetickou tvorbu, *Výtvarná výchova* 4, 1937–1938, č. 2, s. 1–45
- Kállai, Ernst, Abstrakter Film, *Sozialistische Monatshefte* 38, 1932, č. 8, s. 726–727
- Kállai, Ernst, Bioromantik, *Forum* 2, 1932, č. 10, s. 271–274
- Kandinskij, Vasilij, Réflexions sur l'art abstrait, *Cahiers d'art* 6, 1931, č. 7–8, s. 351–353
- Kandinskij, Vasilij, L'art concret, *XXe siècle* 1, 1938, č. 1, s. 10–15
- Kandinskij, Vasilij, Umělecké dílo a umělec, *Dílo* 29, 1938–1939, č. 3, s. 86–88
- Karnet [Kárnnet, Jiří], S uměním na pranýři!, *Přítomnost* 14, 1937, č. 33, 18. 8., s. 526–528
- Kavčáková, Alena, Z korespondence F. V. Mokrého s účastníky VI. mezinárodního kongresu pro kreslení a užité umění v Praze – Galkou E. Scheyerovou, Josefem Albersem a Lucií Moholy-Nagyovou, *Umění* 66, 2018, č. 5, s. 400–421
- Kouřil, Miroslav, Dílo Arnošta Hoška, *Architektura* 3, 1941, č. 11, s. 264–266
- Kovárna, František, Kupkova monografie, *Volné směry* 26, 1928–1929, s. 234–236
- Kovárna, František, Dnes, *Volné směry* 27, 1929–1930, s. 79–89
- Kovárna, František, O nefigurativním malířství, *Kvart* 2, 1933–1935, č. 4 (jaro 1935), s. 11–16
- Kovárna, František, Skupina Kvartu, *Literární noviny* 7, 1934–1935, č. 14, s. 6
- Kovárna, František, Poetisace obrazu, *Literární noviny* 9, 1936–1937, č. 5, s. 6
- rna [Kovárna, František], Poznámka z Drážďan, *Volné směry* 27, 1929–1930, s. 139–141
- rna [Kovárna, František], Josef Šíma, Aventinská mansarda, *Volné směry* 26, 1928–1929, s. 32–33
- rna [Kovárna, František], Štýrský a Toyen, *Volné směry* 26, 1928–1929, s. 66

- Kramář, Vincenc, Abstraktnost a věčnost současného umění, *Volné směry* 28, 1930–1931, s. 206–215
- Krejcar, Jaromír, Cesta k moderní architektuře, *Disk* 2, 1925, s. 26–30
- Kuba, Ludvík, Zaschlá paleta: Rusové, *Dílo* 25, 1933–1934, č. 5–6, s. 74–76
- Kupka, František, [L'essentiel dans mon attitude], *Abstraction Création, art non-figuratif* 1, 1932, s. 23
- Kupka, František, [Les complexes d'organismes vivantes...], *Abstraction Création, art non-figuratif* 2, 1933, s. 25
- Kupka, František, [L'art, habileté de saisir la Nature?], *Abstraction Création, art non-figuratif* 3, 1934, s. 28
- Kurš, Antonín, Po mezinárodní kreslířské výstavě, *Výtvarná výchova* 10, 1928–1929, č. 5, s. 53–56
- al. [Kutal, Albert], Brněnské výstavy, *Index* 7, 1935, č. 4, s. 42
- Lehovec, Jiří, Dva filmy Moholy-Nagyho, *Světobzor* 33, 1933, č. 7, 16. 2., s. 13
- J. L. [Lier, Jan], Moderní umění naplnilo výstavní pavillon S.V.U. Mánes, *Zvon* 14, 1914, č. 23–24, 20. 3., s. 338–340
- Linhart, Lubomír, Výstava fotografií Jaromíra Funkeho, *Panorama* 13, 1935, č. 8, s. 124–125
- Linhart Lubomír, Od studia tvarové krásy k syntetické fotografii, *Magazin DP* 3, 1935–1936, č. 4, s. 119–123
- lht. [Linhart, Lubomír], Výstava fotografií Jaromíra Funke, *Tvorba* 10, 1935, č. 42, 17. 10., s. 691–692
- Lisickij, El, Výstava ruského umění v zahraničí, *Stavba* 2, 1923, č. 2, s. 15
- Louda, Zdeněk, Orfismus, abstraktní a absolutní malířství, *Nové směry* 2, 1928–1929, č. 7–8, s. 101–102
- Marhoulová, Zuzana, František Kalivoda – organizátor brněnské avantgardy, *Iluminace* 16, 2004, č. 4, s. 89–117
- Markalous, Bohumil, Paul Klee, *Rozpravy Aventina* 1, 1925–1926, č. 7, s. 95
- Markalous, Bohumil, Nový výstavní podnik v Praze: Galerie Evropa, *Pestrý týden* 6, 1931, č. 3, 17. 1., s. 5
- Marvánek, Otakar, Praha ve znamení kubismu, *Česká kultura* 2, 1913–1914, č. 14–15, 9. 4., s. 227–229

- Matějček, Antonín, Kupkova ilustrační grafika, *Ročenka Štencova grafického kabinetu 1919*, Praha, Jan Štenc, 1919, s. 47–92
- Matějček, Antonín, Kupkův Prométheus, *Umění* 3, 1930, s. 125–134
- Matějček, Antonín, Neznámé ilustrační dílo F. Kupky, *Umění* 5, 1931–1932, s. 241–245
- Matějček, Antonín, Umění a veřejnost, *Umění* 8, 1935, s. 259–261
- A. M. [Matějček, Antonín], Dvě knihy o českých umělcích, *Umění* 2, 1929, s. 357–358
- A. M. [Matějček, Antonín], Šedesátiny Františka Kupky, *Umění* 5, 1931–1932, s. 45–46
- F. Mat. [Matoušek, František], Plastiky V. Makovského a Hany Wichterlové, *Prospekt* 1, 1930–1931, č. 8, s. 14
- Mikuláščík, Tomáš, Dopisy Miloše Borii, *Prostor Zlín* 22, 2015, č. 3, s. 49–57
- Moholy-Nagy, László, Light: a medium of plastic expression, *Broom* 4, 1923, č. 4, s. 283–284
- Moholy-Nagy, László, Von der Pigmentmalerei bis zur reflektorisch geworfenen farbigen Lichtgestaltung, *Pásmo* 1, 1924–1925, č. 7–8, s. 9–11
- Moholy-Nagy, László, Lichtrequisit einer elektrischen Bühne, *Die Form* 5, 1930, č. 11–12, s. 297–299
- Moholy-Nagy, László, Milý Kalivodo, *Telehor* 1, 1936, č. 1–2, s. 55–60
- Mondrian, Piet, Neoplasticismus a malířství, *ReD* 1, 1927–1928, č. 1, s. 26–27
- Moucha, Josef, Filmař snů: Jaroslav Rössler, *Iluminace* 17, 2005, č. 1, s. 77–94
- Mrkvička, Otakar, Jak se dívati na moderní obrazy, *Přítomnost* 8, 1931, č. 12, s. 189–191
- Mukařovský, Jan, Sémantický rozbor básnického díla: Nezvalův „Absolutní hrobař“, *Slovo a slovesnost* 4, 1938, č. 1, s. 1–15
- Navrátil, Václav, Poznámky k heterothesi v uměleckém díle, *Kvart* 2, 1933–1935, č. 4 (jaro 1935), s. 25–35
- Nebeský, Václav, Československé umění ve světové tvorbě, *Přítomnost* 10, 1933, č. 49, s. 777–778, č. 51, s. 809–811, č. 52, s. 824–826
- Nebeský, Václav, Realismus a abstrakce v dnešním umění, *Blok* 3, 1948–1949, č. 1, s. 38–39
- Nebeský, Václav, Léta zasvěcení a učení: these, *Výtvarné umění* 7, 1957–1958, č. 6, s. 253–265

- Neumann, Stanislav Kostka, Forma a formalismus, *Lidová kultura* 2, 1938, č. 3, s. 1
- Nezval, Vítězslav, K výstavě Štyrského a Toyen, *Rozpravy Aventina* 5, 1929–1930, č. 24, s. 284
- Nezval, Vítězslav, Fotoskupina pěti, *Měsíc* 3, 1934, č. 8, s. 10–11
- Nouza, Oldřich, Formové tendence statického obrazu, *Linie* 1, 1931–1932, č. 3, s. 3–4, č. 4–5, s. 32
- Nouza, Oldřich, Barva v moderním obraze, *Žijeme* 1, 1931–1932, č. 9, s. 281
- Novák, Mirko, O abstrakci, realitě a životním pocitu, *Výtvarné umění* 14, 1963, č. 8, s. 357–350
- Noyes Platt, Susan, Modernism, formalism, and politics: The „Cubism and abstract art“ exhibition of 1936 at The Museum of Modern Art, *Art Journal* 47, 1988, č. 4, s. 284–295
- Obrtel, Vít, Renaissance, *Kvart* 2, 1933–1935, č. 3 (jaro 1934), s. 8–13
- Obrtel, Vít, Intermezzo, *Kvart* 2, 1933–1935, č. 3 (podzim 1934), s. 45–47
- Ozenfant, Amédée, Drahý Šímo, *Pásmo* 1, 1924–1925, č. 9, s. 1–2
- Paclt, Jaromír, Koncepce barevné hudby ve výtvarném díle skladatele Miroslava Ponce, *Umění* 35, 1987, č. 2, s. 151–157
- Paclt, Jaromír, Hudebně výtvarné koncepce v tvorbě M. Ponce, *Opus musicum* 22, 1990, č. 7, s. 193–205
- Padrta, Jiří, Umění nezobrazující a neobjektivní, jeho počátky a vývoj, *Výtvarné umění* 7, 1957–1958, č. 4, s. 174–181, Umění nezobrazující a neobjektivní, jeho současný stav, č. 5, s. 214–221
- Pastýříková, Lenka, Vizualizace hudby v českém meziválečném výtvarném umění, *Umění* 52, 2004, č. 4, s. 336–352
- Pečírka, Jaromír, Výstavy, *Rozpravy Aventina* 9, 1933–1934, č. 6, s. 57
- Pešánek, Zdeněk, Světlo ve výtvarnictví, *Výtvarná výchova* 4, 1937–1938, č. 3, s. 6–9
- Pešánek, Zdeněk, Výtvarný kinetismus?, *Výtvarná výchova* 6, 1939–1940, č. 4, s. 18–23
- Pešánek, Zdeněk, O světle, světle barevném a kinetickém ve výtvarném umění, *Kultura* 2, 1958, č. 33, s. 105
- Pešánek, Zdeněk, Poznámky k estetice světelné kinetiky, *Výtvarné umění* 9, 1959, č. 5, s. 220–227

- Pierre, Arnauld, De l'orphisme à l'abstraction: La réception de Kupka dans l'entre-deux-guerres, *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* 1995, s. 249–267
- ep [Pitter, Emil], Moholy-Nagy. Výstava obrazů a fotografií, *Linie* 5, 1935–1936, č. 8, s. 59–60
- Polan, Bohumil, O malíři Aloisi Bilkovi, *Panorama* 4, 1927, č. 1–2, s. 217–221
- Pravdová, Anna, František Kupka and Czech Fine Arts Students in France, *Centropa* 6, 2006, č. 2, s. 114–127
- Rokytová, Bronislava, The Prague intermezzo of the painter and photographer Hannes Beckmann (1934–1948): Dessau – Prague – New York, *Umění* 62, 2014, č. 1, s. 17–35
- Rokytová, Bronislava, „Lieber Herr Beckmann...“ From Wassily Kandinsky's letters to Hannes Beckmann in Prague (1934–1939), *Umění* 62, 2014, č. 1, s. 55–65
- Rudert, Thomas, Wassily Kandinskys Gemälde „Einige Kreise“ in Dresden (1926–1937), *Dresdener Kunstblätter* 63, 2019, č. 1, s. 33–41
- Ságner, Augustin, Vzpomínka na Jiřího Jelínka, *Kvart* 4, 1945–1946, č. 1, s. 20
- Schwitters, Kurt, Merz, *Pásmo* 1, 1924–1925, č. 4, s. 1
- Schwitters, Kurt, Nacionální umění, *Pásmo* 1, 1924–1925, č. 11–12, s. 5
- Schwitters, Kurt, Katalog, *Merz* 1927, č. 20, s. 98–105
- Siblík, Emanuel, Štyrský a Toyen, artificielisté, *Rozpravy Aventina* 3, 1927–1928, č. 11–12, s. 144–145
- E. S. [Siblík, Emanuel], Malíř Kupka v Praze, *Rozpravy Aventina* 5, 1929–1930, č. 33, 8. 5. 1930, s. 424–425
- Smrž, Karel, Absolutní film?, *Český svět* 25, 1928–1929, č. 37, s. 889
- ksž. [Smrž, Karel], Avantgardní filmy v Praze, *Rozpravy Aventina* 6, 1930–1931, č. 10, s. 118
- ksž. [Smrž, Karel], Druhý týden avantgardního filmu, *Rozpravy Aventina* 6, 1930–1931, č. 18, s. 214
- ksž. [Smrž, Karel], Třetí avantgardní program, *Rozpravy Aventina* 6, 1930–1931, č. 24, s. 286
- Spalding, Frances, Powerful emotive agents: The association between Ben Nicholson and John Piper, *Burlington Magazine* 149, 2007, č. 1255, s. 694–703
- Starý, Oldřich, Ing. Architekt Arne Hošek † 30. října 1941, *Architektura* 3, 1941, č. 11, s. 257–258

- Strusková, Eva, Iréna & Karel Dodal: průkopníci českého animovaného filmu, *Illuminace* 18, 2006, č. 3, s. 99–144
- Svobodová, Markéta, František Kalivoda, László Moholy-Nagy and the Left Front in Prague and Brno, *Umění* 62, 2014, č. 2, s. 141–153
- Svobodová, Markéta, „Mein lieber Ka“: Letters from László Moholy-Nagy to František Kalivoda, 1933–1946, *Umění* 62, 2014, č. 2, s. 154–160
- Szabó, Júlia, Avant-garde visitors in Central Europe, 1913–1931, *Ars* 27, 1994, č. 2, s. 175–186
- Svrček, Jaroslav Bohumil, Agitační umění, *Disk* 2, 1925, s. 18–21
- Šalda, František Xaver, (Frant. Kupka), *Šaldův zápisník* 4, 1931–1932, č. 1, s. 46
- Ševeček, Ludvík, Miloš Boria: poznámka k osudu malíře a umění v regionu, *Prostor Zlín* 1, 1993, č. 5, s. 7–8
- Šmejkal, František, Artificialismus, *Výtvarné umění* 16, 1966, č. 8, s. 381–391
- Šmejkal, František, Český konstruktivismus, *Umění* 30, 1982, č. 3, s. 214–242
- Šmejkal, František, Kurt Schwitters a Praha, *Umění* 34, 1986, č. 6, s. 184–191
- Šmejkal, František, Futurismus a české umění, *Umění* 36, 1988, č. 1, s. 20–53
- Šmejkal, František, Surrealismus a české umění, *Umění* 37, 1989, č. 5, s. 377–400
- Šourek, Karel, Štýrský a Toyen, *Signál* 1, 1928–1929, č. 8–9, s. 248
- Šourek, Karel, Umělecký experiment a společnost, *Život* 12, 1933–1934, č. 7–8, s. 121–129
- Štýrský, Jindřich, Surrealistické malířství (Několik poznámek), *Doba* 1, 1934–1935, č. 9, s. 135–136
- Štýrský, Jindřich – Toyen, Artificielisme, *ReD* 1, 1927–1928, č. 1, s. 28–30
- Štýrský, Jindřich – Toyen, Tři kapitoly z připravované knihy, *Horizont* 1, 1927–1928, č. 8, s. 134–135
- Štýrský, Jindřich – Toyen, Básník (Přednáška proslovená při vernisáži výstavy), *Rozpravy Aventina* 3, 1927–1928, č. 20, s. 241–242
- Teige, Karel, Foto, kino, film, *Život* 2, 1922, s. 153–167
- Teige, Karel, Malířství a poesie, *Disk* 1, 1923, s. 19–20
- Teige, Karel, Estetika filmu a kinografie, *Host* 3, 1923–1924, č. 6–7, s. 143–152

- Teige, Karel, Obrazy, *Veraikon* 10, 1924, č. 3–4, s. 34–40
- Teige, Karel, Nové ruské umění, *Host* 4, 1924–1925, č. 1, s. 33–46
- Teige, Karel, Moderní umění a společnost, *Pásmo* 1, 1924–1925, č. 1, s. 1–2
- Teige, Karel, Optický film, *Pásmo* 1, 1924–1925, č. 5–6, s. 10–11
- Teige, Karel, Optofonetika, *Pásmo* 1, 1924–1925, č. 7–8, s. 11
- Teige, Karel, Pozor na malbu!, *Pásmo* 1, 1924–1925, č. 9, s. 2–3
- Teige, Karel, De Stijl a holandská moderna, *Stavba* 3, 1924–1925, č. 2, s. 33–41
- Teige, Karel, Souborná výstava Josefa Šímy, *Stavba* 3, 1924–1925, č. 9, s. 167–168
- Teige, Karel, Konstruktivismus a likvidace „umění“, *Disk* 2, 1925, s. 4–8
- Teige, Karel, Vojenská přehlídka dada, *Pásmo* 2, 1925–1926, č. 3, s. 38–40
- Teige, Karel, Umělecké výstavy a obrazárny v Moskvě a Leningradě, *Stavba* 5, 1926–1927, č. 3, s. 39–48
- Teige, Karel, Malíř Josef Šíma, *ReD* 1, 1927–1928, č. 8, s. 274–276
- Teige, Karel, Ultrafialové obrazy čili artificioelismus, *ReD* 1, 1927–1928, č. 9, s. 315–317
- Teige, Karel, Manifest poetismu, *ReD* 1, 1927–1928, č. 9, s. 317–336
- Teige, Karel, Pražské výstavy podzimní sezóny II., *Stavba* 6, 1927–1928, č. 7, s. 112
- Teige, Karel, Abstraktivismus, nadrealismus, artificioelismus, *Kmen* 2, 1928–1929, č. 6, s. 120–123
- Teige, Karel, Orfismus, *ReD* 2, 1928–1929, č. 5, s. 159–164
- Teige, Karel, Výtvarné umění na brněnské Výstavě soudobé kultury, *Stavba* 7, 1928–1929, č. 4, s. 44–47
- Teige, Karel, K estetice filmu, *Studio* 1, 1929, č. 6, s. 166–171, č. 7, 193–197, č. 8, s. 231–234, č. 9, s. 262–266, č. 10, s. 289–293
- Teige, Karel, Divadlo a zvukový film, *Nová scéna* 1, 1930, č. 2, s. 39–41
- Teige, Karel, Theo van Doesburg zemřel!, *Musaion* 2, 1931, s. 121–128
- Teige, Karel, Před moderním obrazem, *Žijeme* 1, 1931–1932, č. 1, s. 10
- Teige, Karel, Jarmark umění: Úryvek z delší studie o sociologii moderního malířství, *Žijeme* 2, 1932–1933, č. 9, s. 263–269

- Teige, Karel, Úvod do moderního malířství, *Doba* 1, 1934–1935, č. 15–16, s. 225–231, č. 17–18, s. 243–244
- Tge [Teige, Karel], F. Matoušek: Obrazy, *Stavba* 3, 1924–1925, č. 12, s. 220–221
- Tge [Teige, Karel], Fronta, *Kmen* 1, 1927, č. 8, s. 206
- Tge [Teige, Karel], Bartuška & Nouza: Infinitivy, *ReD* 2, 1928–1929, č. 9, s. 297
- e [Teige, Karel], Výstava SM. K. Devětsilu, *Stavba* 5, 1926–1927, č. 1, s. 16
- Urzidil, Johannes, Les Artistes Musicalistes, *Forum* 5, 1935, č. 11–12, s. 329
- Urzidil, Johannes, Prager Ausstellungen, *Forum* 7, 1937, s. 219
- Václavek, Bedřich, Fronta (Autoreferát a epilóg), *ReD* 1, 1927–1928, č. 1, s. 30
- Václavek, Bedřich, O konsumu moderního umění, *Žijeme* 1, 1931–1932, č. 4–5, s. 139–141
- bv. [Václavek, Bedřich], Výstava prací L. Moholy-Nagyho, *Index* 7, 1935, č. 2, s. 14
- Vantongerloo, Georges, Výtvarné umění, *Kvart* 2, 1933–1935, č. 3 (jaro 1934), s. 39–40
- Vlček, Tomáš, Vojtěch Preissig, *Výtvarné umění* 18, 1968, č. 7, s. 306–337
- Volavka, Vojtěch, Sbirka Armanda Grosze v Praze, *Volné směry* 33, 1936–1937, s. 83–86
- Volavka, Vojtěch, Z letošních výstav moderního umění v Paříži, *Volné směry* 34, 1937–1938, s. 120–139
- Walden, Herwarth, Lexikon der deutschen Kunstkritik, *Der Sturm* 4, 1913–1914, č. 182–183, říjen 1913, s. 115
- Weiner, Imre, Eine Ausstellung Musikalischer Graphik in Preßburg, *Forum* 4, 1934, č. 7, s. 210
- Weiner, Richard, Podzimní salon I. Malíři, *Volné směry* 17, 1913, s. 29–30
- Wellek, Albert, Das Farbenklavier, *Der Auftakt* 8, 1928, č. 4, s. 85–89
- Wilfred, Thomas, Composing in the art of Lumia, *The journal of aesthetics & art criticism* 7, 1948, č. 2, s. 79–93
- Wittkowsky, Mathew S., Cyklus Jaromíra Funkeho *Abstraktní foto*: historie ve stavu zrodu, *Bulletin Moravské galerie v Brně* 2006, č. 62, s. 83–92
- Wittlich, Petr, Kupka a dealegorizace pohybu (Na okraj výstavy děl Františka Kupky v Praze r. 1968), *Umění* 17, 1969, č. 2, s. 168–172

Zemánek, Jiří, K problematice abstraktního a kinetického umění 30. let v Čechách, *Ateliér* 10, 1997, č. 3, s. 2

Zuschlag, Christoph, Die Dresdner Ausstellung „Entartete Kunst“ 1933 bis 1937, *Dresdner Hefte* 22, 2004, č. 77, s. 17–25

Žák, Ladislav, Sociální význam nesrozumitelného umění, *Magazin DP* 2, 1934–1935, č. 7, s. 208–210

Živec, Václav, Výstava malířského díla Jiřího Jelínka, *Osvětový věstník Podbrdská* 9, 1931, č. 7, s. 121–124

Novinové články, recenze, zprávy:

[anonym], Už sa i moderné umenie kradne!, *Slovenská politika* 16, 1935, č. 111, 12. 5., s. 4

jbk. [Bachtík, Josef], Hudba v barvách a tvarech, *Venkov* 29, 1934, č. 225, 26. 9., s. 7

Dr. B. [Borecký, Jaromír], Hudba v barvách a tvarech, *Národní politika* 52, 1934, č. 263, 24. 9., s. 4

Čapek, Josef, František Kupka o umění, *Lidové noviny* 31, 1923, č. 636, 20. 12., s. 7

jč [Čapek, Josef], Toyen a Štyrský, *Lidové noviny* 36, 1928, č. 288, 7. 6., s. 7

jč [Čapek, Josef], Jindřich Štyrský a Toyen v Aventinské mansardě, *Lidové noviny* 38, 1930, č. 133, 14. 3., s. 9.

jč [Čapek, Josef], Výstava obrazů Štyrského a Toyena, *Lidové noviny* 39, 1931, č. 588, 24. 11., s. 9

jč [Čapek, Josef], Práce Vojtěch Preissiga, *Lidové noviny* 41, 1933, č. 315, 24. 6., s. 9

jč [Čapek, Josef], Soubor prací A. Hoška v Topičově salonu, *Lidové noviny* 42, 1934, č. 496, 3. 10., s. 9

jč [Čapek, Josef], Několik menších výstav v Praze, *Lidové noviny* 43, 1935, č. 90, 19. 2., s. 9

jč [Čapek, Josef], Výstava Les artistes musicalistes, *Lidové noviny* 43, 1935, č. 569, 14. 11., s. 9

jč [Čapek, Josef], Tři výstavy v Mánesu, *Lidové noviny* 44, 1936, č. 76, 12. 2., s. 9

jč [Čapek, Josef], Výstavy v Praze, *Lidové noviny* 45, 1937, č. 510, 10. 10., s. 9–10

A. Č. [Černík, Artuš], Výstava Kurta Schwitterse, *Rudé právo* 8, 1927, č. 14, 18. 1., s. 7

- Doesburg, Theo van, Fransche schilderkunst: De nieuwe richtingen in schilderkunst en plastiek, *De Groene Amsterdammer* 1929, č. 2739, 30. 11., s. 10–11
- Dostál, Eugen, Výtvarník konstruktivista: L. Moholy-Nagy, *Moravské noviny* 56, 1935, č. 137, 13. 6., s. 4
- F. L., Rudolfinumausstellung, *Prager Tagblatt* 52, 1926, č. 307, 31. 12., s. 6
- Funke, Jaromír, Současné směry ve fotografii, *Národní listy* 76, 1936, č. 183, 5. 7., s. 2
- H [Halas, František], Hra černé a bílé: II. výstava Svazu čs. klubu fotografů-amatérů v Praze, *Právo lidu* 36, 1927, č. 19, 23. 1., s. 9
- V. H. Jarka [Hanno, Václav], Království paní Ireny, *Národní listy* 77, 1937, č. 353, 25. 12., s. 18
- Harlas, František Xaver, Ve výstavním sále ústavu „Ernest Denis“, *Národní politika* 53, 1935, č. 313, 15. 11., s. 4
- Harlas, František Xaver, Výstava „Hudba v barvách a ve tvarech“, *Národní politika* 52, 1934, č. 271, 2. 10., s. 4
- Jer. [Heller, Josef], Nad dílem V. Preissiga, *Svobodné Československo* 2, 1945, č. 183, 24. 7., s. 3
- Hošek, Arne, Gibt es eine Allkunst?, *Prager Presse*, 12, 1932, č. 139, 22. 5., s. 5
- V. H. [Hrudka, Václav], Hudba v barvách a tvarech, *Lidové listy* 13, 1934, č. 225, 3. 10., s. 7
- V. H. [Hrudka, Václav], Výstavní sál Ústřední městské knihovny: Skupina „Kvart“, *Lidové listy* 14, 1935, č. 122, 25. 5., s. 5
- ček [Jeníček, Jiří], Jaromír Funke vystavuje, *České slovo* 27, 1935, č. 234, 9. 10., s. 12
- Jíra, Jaroslav, František Kupka, *Národní osvobození* 1, 1924, č. 294, 25. 11., s. 4j
- k., Výstava Štýrského a Toyen. Aventinská mansarda, *České slovo* 10, 1928, č. 135, 10. 6., s. 10
- E. K. [Knížek, Emanuel], Malíř Augustin Ságner, *Národní politika* 53, 1935, č. 46, 15. 2., s. 4
- Kopa, Jaroslav, Výstava L. Moholy-Nagyho v brněnském Künstlerhausu, *Moravské slovo* 3, 1935, č. 126, 15. 6., s. 5
- Kovárna, František, Dva protiklady, *Československá republika* 252, 1931, č. 284, 6. 12., s. 7
- Kovárna, František, Subjektivní symbol, *Československá republika* 253, 1932, č. 110, 8. 5., s. 7

- Kovárna, František, Malířská poesie, *Večerník Práva lidu* 41, 1932, č. 117, 17. 5., s. 4
- Kovárna, František, Mezi grafikou a literaturou, *Pražské noviny* 254, 1933, č. 289, 16. 12., s. 4
- Kovárna, František, Hudba v barvách a tvarech, *Pražské noviny* 255, 1934, č. 238, 16. 10., s. 4
- Kovárna, František, Přehled výstav, *Pražské noviny* 256, 1935, č. 57, 8. 3., s. 5
- Kovárna, František, Pařížská škola v sochařství, *Pražské noviny* 256, 1935, č. 171, 26. 7., s. 4
- Kovárna, František, Za novým ornamentem, *Pražské noviny* 256, 1935, č. 116, 18. 5., s. 4
- Kovárna, František, Němečtí expresionisté, *Pražské noviny* 258, 1937, č. 241, 14. 10., s. 5
- Kovárna, František, Výtvarná situace, *Pražské noviny* 259, 1938, č. 1, 1. 1., s. 8
- F. K. [Kovárna, František], Přehled výstav, *Pražské noviny* 256, 1935, č. 43, 20. 2., s. 4
- F. K. [Kovárna, František], V Domě uměl. průmyslu..., *Pražské noviny* 258, 1937, č. 104, 5. 5., s. 4
- F. K. [Kovárna, František], O Picassa a kubismus, *Československá republika* 252, 1931, č. 177, 31. 7., s. 5
- F. K. [Kovárna, František], Suchá destilace, *Pražské noviny* 259, 1938, č. 36, 12. 2., s. 5
- rna [Kovárna, František], Galerie Evropa, *Večerník Práva lidu* 40, 1931, č. 35, 12. 2., s. 4
- rna [Kovárna, František], Malířská poesie, *Večerník Práva lidu* 41, 1932, č. 114, 17. 5., s. 4
- Kr. [Krečar, Jaromír], Hoškovo deváté umění, *Polední list* 8, 1934, č. 264, 22. 9., s. 2
- Kr. [Krečar, Jaromír], Zpět k životu, *Polední list* 9, 1935–1936, č. 53, 22. 2. 1936, s. 2
- Kr. [Krečar, Jaromír], Brněnští výtvarníci v Praze, *Polední list* 11, 1937, č. 37, 6. 2., s. 2
- jk. [Krejčí, Jiří], Výstava A. Hoška v Topičově síni, *Právo lidu* 43, 1934, č. 233, 5. 10., s. 4
- jk. [Krejčí, Jiří], Pražské výstavy, *Právo lidu* 44, 1935, č. 38, 14. 2., s. 6
- jk. [Krejčí, Jiří], Výstava skupiny výtvarníků soustředujících se okolo revue „Kvart“, *Právo lidu* 44, 1935, č. 115, 21. 5., s. 7
- jk. [Krejčí, Jiří], Z výstavního ruchu, *Právo lidu* 44, 1935, č. 244, 19. 10., s. 6
- jk [Krejčí, Jiří], Musikalisté, *Právo lidu* 44, 1935, č. 271, 21. 11., s. 6

- ma., Kupka v Praze, *Lidové noviny* 38, 1930, č. 187, 12. 4., s. 5
- K. B. M. [Mádl, Karel Boromejský], Kubistní moderna, *Národní listy* 54, 1914, č. 100, 12. 4., s. 2–3
- Marek, Josef Richard, Vojtěch Preissig, *Národní listy* 73, 1933, č. 170, 22. 6., s. 5
- Marek, Josef Richard, Výmluvnost fotografie, *Národní listy* 75, 1935, č. 279, 11. 10., s. 1–2
- Marek, Josef Richard, Chvála abstraktna, *Národní listy* 75, 1935, č. 313, 15. 11., s. 5
- Marek, Josef Richard, Výstavy v „Mánesu“, *Národní listy* 76, 1936, č. 46, 16. 2., s. 11
- jrm. [Marek, Josef Richard], Augustin Sagner, *Národní listy* 75, 1935, č. 50, 19. 2., s. 5
- jrm. [Marek, Josef Richard], Hluchá hudba, *Národní listy* 74, 1934, č. 266, 27. 9., s. 1–2
- fvm [Mokřý, František Viktor], Pražské výtvarnické výstavy, *Venkov* 32, 1937, č. 100, 28. 4., s. 6
- fvm [Mokřý, František Viktor], Přehled Preissigova díla, *Venkov* 28, 1933, č. 153, 2. 7., s. 6
- fvm. [Mokřý, František Viktor], Skupina „Kvart“, *Venkov* 30, 1935, č. 128, 30. 5., s. 7
- om [Mrkvička, Otakar], František Kupka sedmdesátníkem, *Lidové noviny* 49, 1941, č. 485, 23. 9., s. 7
- om [Mrkvička, Otakar], Dílo Vojtěcha Preissiga, *Svobodné noviny* 1, 1945, č. 82, 29. 8., s. 4
- om [Mrkvička, Otakar], Dílo Františka Kupky, *Svobodné noviny* 2, 1946, č. 296, 25. 12., s. 7
- Nebeský, Václav, K padesátinám Františka Kupky, *Tribuna* 3, 1921, č. 227, 27. 9., s. 5
- Nebeský, Václav, Malířství a hudba, *Tribuna* 4, 1922, č. 163, 15. 7., s. 1–2
- Nebeský, Václav, Výstava Františka Kupky, *Tribuna* 6, 1924, č. 254, 28. 10., s. 8
- N. [Nikodem, Viktor], Artificielismus Toyen a J. Štyrského v Aventinské mansardě, *Národní osvobození* 5, 1928, č. 178, 28. 6., s. 4.
- N. [Nikodem, Viktor], Členská výstava Sdružení výtvarníků, *Národní osvobození* 8, 1931, č. 331, 3. 12., s. 5
- N. [Nikodem, Viktor], Hudba v barvách a tvarech, *Národní osvobození* 11, 1934, č. 231, 3. 10., s. 6
- N. [Nikodem, Viktor], Spolupracovníci revue Kvart, *Národní osvobození* 12, 1935, č. 111, 12. 5., s. 5–6

- Pečírka, Jaromír, Allerhand Kunst, *Prager Presse* 7, 1927, č. 8, 9. 1., s. 8
- Pečírka, Jaromír, František Kupka, *Prager Presse* 9, 1929, č. 3, 3. 1., s. 7
- Pečírka, Jaromír, Prager Kunstausstellungen, *Prager Presse* 10, 1930, č. 86, 27. 3., s. 8
- Pečírka, Jaromír, František Kupka, *Prager Presse* 11, 1931, č. 258, 23. 9., s. 8
- Pečírka, Jaromír, Bilder-Ausstellung von Jindřich Štyrský und Toyen in der „Umělecká beseda“, *Prager Presse* 11, 1931, č. 328, 4. 12., s. 8
- Pečírka, Jaromír, Die Ausstellung Vojtěch Preissig, *Prager Presse* 13, 1933, č. 175, 28. 6., s. 6
- Pečírka, Jaromír, Die Musik in Farben und Formen, *Prager Presse* 14, 1934, č. 264, 27. 9., s. 6
- Pečírka, Jaromír, Verblaßte Motive, *Prager Presse* 15, 1935, č. 57, 27. 2., s. 6
- Pečírka, Jaromír, Die „Kvart“-Ausstellung, *Prager Presse* 15, 1935, č. 132, 16. 5., s. 8
- Pečírka, Jaromír, „Les Artistes Musicalistes“, *Prager Presse* 15, 1935, č. 310, 16. 11., s. 8
- Pečírka, Jaromír, Deutsche Expressionisten, *Prager Presse* 17, 1937, č. 275, 6. 10., s. 8
- J. P. [Pečírka, Jaromír], Der Maler Augustin Ságner, *Prager Presse* 15, 1935, č. 44, 14. 2., s. 6
- po-, Pražské fotografické výstavy, *Lidové noviny* 43, 1935, č. 521, 17. 10., s. 4
- Povolný, František, Fotografie Moholy-Nagyho, *Lidové noviny* 43, 1935, č. 296, 13. 6., s. 4
- Rambousek, Jan, Šedesátiny Vojtěcha Preissiga, *Venkov* 28, 1933, č. 125, 28. 5., s. 7
- R. F., Ausstellungen, *Prager Tagblatt* 59, 1934, č. 223, 23. 9, s. 7
- rf., Die „Musikalien“, *Prager Tagblatt* 60, 1935, č. 261, 9. 11., s. 8–9
- Rk. [Rouček, Rudolf], Z pražských výstav: Deváté umění, *Národní střed* 16, 1934, č. 237, 10. 10., s. 4
- rsa., Malíři, sochaři a architekti „Kvartu“, *Haló noviny* 3, 1935, č. 145, 26. 5., s. 4
- Řehulka, Jaroslav, Kubistická smetánka v „Mánesu“, *Našinec* 50, 1914, č. 72, 29. 3., s. 15
- řk., Výstava „Kvartu“, *Ranní noviny* 3, 1935, č. 118, 23. 5., s. 4
- Sísová, Miloslava, Umění dneška?, *Národní listy* 65, 1925, č. 357, 31. 12., s. 5
- Sísová, Miloslava, U Fr. Kupky, *Národní listy* 69, 1929, č. 96, 7. 4., s. 1–2

- Sísová, Miloslava, S Fr. Kupkou pod plátany Elysejských polí, *Národní listy* 76, 1936, č. 216, 8. 8., s. 1–2
- a. st. [Ströbl, August], Ton, Gestalt, Farbe, *Deutsche Zeitung Bohemia* 107, 1934, č. 229, 30. 9., s. 6
- jbs [Svrček, Jaroslav Bohumil], Z brněnských výstav: Foltýn, Jelínek, Tittelbach, *Lidové noviny* 43, 1935, č. 218, 30. 4., s. 9
- jbs [Svrček, Jaroslav Bohumil], Obrazy a fotografie Moholy-Nagyho, *Lidové noviny* 43, 1935, č. 295, 13. 6., s. 9
- jbs [Svrček, Jaroslav Bohumil], Výstava musikalistů v Brně, *Lidové noviny* 44, 1936, č. 629, 16. 12., s. 9
- jbs [Svrček, Jaroslav Bohumil], Národ svým výtvarným umělcům: Výstava umění brněnského kraje, *Lidové noviny* 48, 1940, č. 647, 20. 12., s. 7
- Štech, Václav Vilém, Tři výstavy, *České slovo* 27, 1935, č. 46, 23. 2., s. 8
- Š. [Štech, Václav Vilém], Hudba v barvách a tvarech, *České slovo* 26, 1934, č. 227, 29. 9., s. 8
- Štyrský, Jindřich, Surrealistická fotografie, *České slovo* 27, 1935, č. 25, 30. 1., s. 10
- Teige, Karel, Souborná výstava Josefa Šímy, *Národní osvobození* 2, 1925, č. 79, 21. 3., s. 5
- Teige, Karel, První výstava nesdružených umělců v Praze, *Rudé právo* 15, 1936, č. 45, 22. 2., s. 4
- Tondl, Karel, Hudba v barvách a tvarech, *Naše doba* 42, 1934–1935, č. 1, s. 48–51
- Urban, Bohumil Stanislav, Kupkův orfismus, *Cesta* 10, 1928, č. 16., 28. 1., s. 247–248
- Urban, Bohumil Stanislav, „1940“, *Národní listy* 71, 1931, č. 185, 8. 7., s. 4
- bsu [Urban, Bohumil Stanislav], Výtvarná skupina „Kvartu“, *Národní listy – Večerník* 75, 1935, č. 142, 23. 5., s. 3
- V. J., Přeměna hudby v obrazy architekta A. Hoška, *Národ* 10, 1934, č. 190, 29. 9., s. 4
- Weiner, Richard, Návštěvou u nového Františka Kupky, *Samostatnost* 16, 1912, 8. 8., č. 218, s. 1–2
- rd [Weiner, Richard], Malíři Štyrský a Toyen, *Lidové noviny* 36, 1928, č. 33, 19. 1., s. 7
- R. W. [Weiner, Richard], Výstava Františka Kupky v Paříži, *Lidové noviny* 32, 1924, č. 571, 14. 11., s. 7

Westheim, Paul, Gegenstandslose Kunst: Zum 60. Geburtstag von Kandinsky, *Prager Presse* 6, 1926, č. 237, 5. 10., s. 6.

Wosyka, Alfred, Ausstellung Moholy-Nagy im Künstlerhaus, *Morgenpost* 70, 1935, č. 14, 18. 6., s. 3

Ž., Boj proti výstředním směrům v umění, *Zlatá Praha* 30, 1912–1913, č. 6, 18. 10. 1912, s. 71–72

Žákavec, František, František Kupka, *Národní listy* 62, 1922, č. 71, 12. 3., s. 11

Žákavec, František, Malířovo Credo, *Národní listy* 63, 1923, č. 355, 29. 12., s. 4

Výstavní katalogy:

Erster Deutscher Herbstsalon (kat. výst.), Berlin, 1913 (text Herwarth Walden)

45. výstava S.V.U. Mánes v Praze, Moderní umění: Soubor sestavený A. Mercereauem v Paříži (kat. výst.), Mánes, Praha, 1914 (Alexandre Mercereau)

Kurt Schwitters: Gemälde / Bildwerke, Magda Langenstrass-Uhlig: Aquarelle / Zeichnungen, Gesamtschau (kat. výst.), Galerie der Sturm, Berlin, 1919 (text Kurt Schwitters)

Exposition François Kupka: Peintures – blancs et noirs (kat. výst.), Galerie Povolozky, Paris, 1921 (text Alexandre Mercereau)

L'Art d'aujourd'hui: catalogue (kat. výst.), Salle du Syndicat des négociants en objets d'art, Paris, 1925

Moholy-Nagy, Hugo Scheiber, Gesamtschau (kat. výst.), Der Sturm, Berlin, 1925
Souborná výstava Josefa Šímy (1916–1925) (kat. výst.), Topičův salon, Praha, 1925

Führer durch die Ausstellung der Abstrakten: Große Berliner Kunstausstellung (kat. výst.), Landesausstellungsgebäude, Berlin, 1926 (text William Wauer)

Výstava Svazu fotografů-amatérů. Výstava Rudolfa Zeileissena. Výstava Kurta Schwitterse. Uměl. průmysl Nelly Winternitzové (kat. výst.), Krasoumná jednota pro Čechy, Dům umělců, Praha, 1926 (text Kurt Schwitters)

Foltýn – Korngold (kat. výst.), Au Sacre du Printemps, Paris, 1927

Wege und Richtungen abstrakten Malerei in Europa (kat. výst.), Städtische Kunsthalle Mannheim, 1927 (Gustav Friedrich Hartlaub)

L'Art polonais (kat. výst.), Palais de Beaux Arts de Bruxelles, 1928 (text Mieczysław Treter)

- Výstava nových obrazů Josefa Šímy* (kat. výst.), Aventinská mansarda, Praha, 1928
(text Karel Teige)
- Produktion Paris: Werke der Malerei und Plastik* (kat. výst.), Kunstsalon Wolfsberg, Zürich, 1930 (text Sigfried Giedion)
- Sto let českého umění 1830–1930: 153. výstava S.V.U. Mánes* (kat. výst.), Mánes, Praha, 1930 (text Antonín Matějček)
- Výstava Jindřicha Štyrského a Toyen* (kat. výst.), Aventinská mansarda, Praha, 1930
(text Vítězslav Nezval)
- XLII. členská výstava Sdružení výtvarníků v Praze (Se souborem několika členů pařížské skupiny „Abstraction Création“)* (kat. výst.), Obecní dům, Praha, 1931
- L'École de Paris: francouzské moderní umění* (kat. výst.), Obecní dům, Praha, 1931
(text André Salmon)
- Výstava obrazů a kreseb J. Jelínka* (kat. výst.), Podbrdská kulturní pospolitosť, Beroun, 1931 (text Vladimír Holan)
- Jindřich Štyrský, Toyen: Obrazy a kresby* (kat. výst.), Galerie Vaněk, Brno, 1932
(text Jaroslav Bohumil Svrček)
- Międzynarodowa kolekcja sztuki nowoczesnej. Katalog nr 2* (kat. výst.), Miejskie muzeum historii i sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi, 1932 (text Przemysław Smolik)
- Premier Salon des „Artistes Musicalistes“* (kat. výst.), Galerie de la Renaissance, Paris, 1932 (Henry Valensi ed.)
- Purkyně, spolek pracovníků v umění a ve vědě* (kat. výst.), Krasoumná jednota, Praha, 1932
- Přehled díla Vojtěcha Preissiga* (kat. výst.), Topičův salon, Praha, 1933 (texty Arthur Novák, Jaroslav Werstadt)
- Hudba v barvách a tvarech: soubor prací A. Hoška* (kat. výst.), Topičův salon, Praha, 1934
(Arne Hošek)
- Fr. Foltýn, J. Jelínek, V. Tittelbach* (kat. výst.), Průmyslové museum, Brno, 1935
(text František Foltýn)
- Les Artistes Musicalistes: pařížská skupina malířů, architektů, sochařů a literátů* (kat. výst.), Ústav Ernesta Denise, Praha, 1935 (text André Warnod)
- Výstava skupiny „Kvart“* (kat. výst.), Ústřední knihovna hlavního města Prahy, 1935
- Cubism and abstract art* (kat. výst.), Museum of Modern Art, New York, 1936
(Alfred H. Barr)

- F. Kupka, A. Mucha: œuvres exposées* (kat. výst.), Musée des Écoles Étrangères Contemporaines, Jeu de Paume, Paris, 1936 (text Gustave Kahn)
- 114. výstava Skupiny v. u. v Brně, členská výstava, soubor evropského malířství* (kat. výst.), Künstlerhaus Brno, 1937
- L'Art moderne tchécoslovaque* (kat. výst.), Galerie Jean Charpentier, Paris, 1937 (text Jaromír Pečírka)
- Führer durch die Ausstellung Entartete Kunst*, Berlin, Verlag für Kultur- und Wirtschaftswerbung, 1937 (text Fritz Kaiser)
- Němečtí expresionisté: olejomalby, akvarely a kresby (z majetku drážďanského sběratele)*, (kat. výst.), Galerie Dra Feigla, Praha, 1937
- Výstava fotografií* (kat. výst.), Praha, Mánes, 1938 (text Lubomír Linhart)
- Art of tomorrow: Fifth catalogue of the Solomon R. Guggenheim collection of non-objective paintings*, Solomon R. Guggenheim Foundation, New York, 1939 (Hilla Rebay)
- Vojtěch Preissig (1873–1944): výběr z jeho díla* (kat. výst.), Sín Hollara, Praha, 1945 (text Jan Loriš)
- Miloš Boria 1896–1937* (kat. výst.), Slovácké museum, Uherské Hradiště, 1964 (Vilém Jůza)
- Výstava: László Moholy-Nagy* (kat. výst.), Dům umění města Brna, 1965 (František Kalivoda)
- Vojtěch Preissig (1873–1944)* (kat. výst.), Galerie Václava Špály – Nová síň, Praha, 1968 (Tomáš Vlček)
- Première rétrospective des salons musicalistes (1932–1960)* (kat. výst.), Galerie Hexagramme, Paris, 1973 (Elie-Charles Flamand)
- Constructivism in Poland 1923–1936: BLOK, Praesens, a.r.* (kat. výst.), Museum Folkwang, Essen, 1974 (Ryszard Stanisławski ed.)
- František Kupka (1871–1957): A Retrospective* (kat. výst.), Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1975 (Meda Mladek – Margit Rowell)
- Jaroslav Král: kresby (K 35. výročí umělcovy smrti v Osvětimi)* (kat. výst.), Dům umění města Brna, 1977 (text Jiří Valoch)
- Abstraction Création 1931–1936* (kat. výst.), Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster – Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 1978 (Gladys C. Fabre – Norbert Nobis edd.)
- Bedřich Stefan: Výběr z díla* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1980 (Václav Procházka)

Avantgardní fotografie 30. let na Moravě (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění v Olomouci, 1981 (Antonín Dufek)

Vojtěch Preissig: grafika a malba 1932–1938 (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem, 1983 (Tomáš Vlček)

František Vobecký: raná tvorba 1926–1938 (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, 1985 (František Šmejkal)

Devětsil: Česká výtvarná avantgarda dvacátých let (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, 1986 (František Šmejkal ed.)

Linie / barva / tvar v českém výtvarném umění třicátých let (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, 1988 (Hana Rousová ed.)

Stationen der Moderne: die bedeutenden Kunstausstellungen des 20. Jahrhunderts in Deutschland (kat. výst.), Berlinische Galerie, 1988 (Michael Bollé – Eva Züchner edd.)

Jan Trampota, obrazy a kresby z let 1905–1942 (kat. výst.), Orlická galerie v Rychnově nad Kněžnou, 1989 (Jiří Zemánek)

Qu'est-ce que le musicalisme? (kat. výst.), Galerie Drouart, Paris, 1990 (Daniel Schidlower ed.)

Arne Hošek: souvislosti barev a tónů: muzikalistická tvorba třicátých let (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, 1991 (Hana Rousová)

Augustin Sáagner: výběr z díla (kat. výst.), Oblastní galerie výtvarného umění v Roudnici nad Labem, 1991 (Miroslava Hlaváčková)

Entartete Kunst: Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland (kat. výst.), Los Angeles County Museum of Modern Art – Deutsches Historisches Museum, Berlin, 1992 (Stephanie Barron ed.)

Štyrský, Toyen: artificialismus (kat. výst.), Středočeská galerie, Praha, 1992 (Lenka Bydžovská – Karel Srp)

Sueños de tinta: Óscar Domínguez y la decalcomanía del deseo (kat. výst.), Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, 1993 (Emmanuel Guigon ed.)

Karel Teige 1900–1951 (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, 1994 (Karel Srp – Michal Bregant et al.)

Zdeněk Macek: Česká protopostmoderna (kat. výst.), Galerie Akademie výtvarných umění, Praha, 1995 (texty Milan Knížák – Jiří Valoch)

Jaromír Funke (1896–1945): průkopník fotografické avantgardy (kat. výst.), Moravská galerie v brně, 1996 (Antonín Dufek)

Zdeněk Pešánek 1896–1965 (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1996 (Jiří Zemánek ed.)

- Abstracta: Austria, Germania, Italia 1919–1939: Die andere „entartete Kunst“ / L'altra „arte degenerata“* (kat. výst.), Museion – Museum für moderne Kunst, Bozen, 1997 (Paola Pettenella ed.)
- František Kupka: Průkopník abstrakce, malíř kosmu* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1997 (Jaroslav Anděl – Dorothy Kosinski edd.)
- Alois Bílek: abstrakce 1913–1914* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1998 (Hana Rousová)
- František Drtikol: Fotograf, malíř, mystik* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum, Praha, 1998 (Stanislav Doležal – Anna Fárová – Petr Nedoma)
- Jan Konůpek: Poutník k nekonečnu* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, 1998 (Hana Larvová ed.)
- Katarzyna Kobro 1898–1951: w setną rocznicę urodzin* (kat. výst.), Muzeum sztuki w Łodzi, 1998 (Elżbieta Fuchs ed.)
- Kupka – Waldes: malíř a jeho sběratel: dílo Františka Kupky ve sbírce Jindřicha Waldesa* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum, Praha, 1999 (Anna Pachovská ed.)
- Abstrakte Fotografie* (kat. výst.), Kunsthalle Bielefeld, 2000 (Thomas Kellein – Angela Lampe edd.)
- Sochařka Hana Wichterlová* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, 2000 (Eva Jůzová – Michal Jůza edd.)
- Ornament und Abstraktion: Kunst der Kulturen, Moderne und Gegenwart im Dialog* (kat. výst.), Fondation Beyler, Riehen, 2001 (Markus Bröderlin ed.)
- Avantgarda o mnoha médiích: Josef Bartuška a skupina Linie 1931–1939* (kat. výst.), Obecní dům, Praha, 2004 (Jaroslav Anděl)
- Hra v kostky: Vítězslav Nezval a výtvarné umění* (kat. výst.), Muzeum umění Olomouc, 2004 (David Voda ed.)
- Vojtěch Preissig (1873–1944): průvodce výstavou životního díla Vojtěcha Preissiga*, Národní galerie v Praze, 2004 (Tomáš Vlček)
- Visual Music: Synaesthesia in art and music since 1900* (kat. výst.), Hirshorn Museum and Sculpture Garden, Washington, 2005 (Kerry Brougher ed.)
- Kamera los: das Fotogramm: eine künstlerische Position von der Klassik bis zur Gegenwart* (kat. výst.), Museum der Moderne Salzburg, 2006 (Floris M. Neusüss ed.)
- František Foltýn 1891–1976: Košice – Paříž – Brno* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, 2007 (Hana Rousová ed.)

Residue: František Matoušek 1901–1961 (kat. výst.), Městská galerie Vysoké Mýto, 2009 (Pavel Chalupa – Jana Svobodová)

Schattenseiten: August Brömse und Kathrin Brömse (kat. výst.), Kunstforum Ostdeutsche Galerie, Regensburg, 2011 (Gabriela Kašková)

František Kupka: Cesta k Amorfě: Kupkovy salony 1899–1913 (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 2012 (Helena Musilová ed.)

Licht-Bilder: Fritz Winter und die abstrakte Fotografie (kat. výst.), Pinakothek der Moderne, München, 2012 (Oliver Kase ed.)

Jaromír Funke: mezi konstrukcí a emoci (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, 2013 (Antonín Dufek)

Život Galerie hlavního města Prahy 50 (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, 2013 (Hana Rousová)

Brněnský Devětsil a multimediální přesahy umělecké avantgardy (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, 2014 (Petr Ingerle – Lucie Česálková)

Lumia: Thomas Wilfred and the art of light (kat. výst.), Yale University Art Gallery, New Haven, 2017 (Keely Orgeman ed.)

František Kupka 1871–1957 (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 2018 (Anna Pravdová – Markéta Theinhardt edd.)

Hugo Tábořský: Seriální abstrakce (leták k výstavě), Dům umění města Brna, 2018 (Jaroslav Anděl)

Shape of light: 100 years of photography and abstract art (kat. výst.), Tate Modern, London, 2018 (Simon Baker ed.)

Bauhaus imaginista – die globale Rezeption bis heute (kat. výst.), Haus der Kulturen den Welt, Berlin, 2019 (Marion von Osten – Grant Watson edd.)

Zukunftsräume: Kandinsky, Mondrian und die abstrakt-konstruktive Avantgarde in Dresden 1919 bis 1932 (kat. výst.), Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, 2019 (Birgit Dalbajewa – Hilke Wagner et al. edd.)

Slovníková hesla:

[anonym], heslo Absolutní malířství, in: *Nový velký ilustrovaný slovník naučný*, sv. 1, Praha, [Gutenberg], 1929, s. 22–23

[anonym], heslo František Kupka, in: *Nový velký ilustrovaný slovník naučný*, sv. 11, Praha, [Gutenberg], 1931, s. 226–227

G. T. [Georges Turpin], heslo Kupka (Frank ou François), in: René Édouard-Joseph (ed.), *Dictionnaire biographique des artistes contemporains, 1910–1930*, Paris, Art & Édition, 1931, sv. 2, s. 284–288

Konečný, Dušan, heslo Eduard Stavinoha, in: Emanuel Poche (ed.), *Encyklopedie českého výtvarného umění*, Praha, Academia, 1975, s. 486–487

mjk. [Antonín Matějček], heslo Absolutní malířství, in: *Ottův slovník naučný nové doby: dodatky k velikému Ottovu slovníku naučnému*, díl 1, sv. 1, Praha, J. Otto, 1930, s. 7

mjk. [Antonín Matějček], heslo František Kupka, in: *Ottův slovník naučný nové doby: dodatky k velikému Ottovu slovníku naučnému*, díl 3, sv. 2, Praha, J. Otto, 1935, s. 978–979

Pešánek, Zdeněk, heslo Barevný klavír, in: Václav Kotyška – Vladimír Teyssler (edd.), *Technický slovník naučný: ilustrovaná encyklopedie věd technických*, 1. díl, Praha, Borský a Šulc, 1927, s. 1020–1021

Turck, Martin, heslo Hanns Bolz, in: *Saur allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, sv. 12, München, Saur, 1996, s. 428–429

Internetové zdroje:

Archiv hlavního města Prahy, fond Spolek výtvarných umělců Mánes,
<http://katalog.ahmp.cz/pragapublica/>

Piet Mondrian: catalogue raisonné, RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis,
<http://pietmondrian.rkdmonographs.nl/>

RKD – Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis, Den Haag, Archive of Theo and Nelly van Doesburg, NL-HaRKD.0408, <https://rkd.nl/explore/archives/details/NL-HaRKD-0408>

Willi Baumeister: Werkverzeichnis der Zeichnungen, Gouachen und Collagen, Willi Baumeister Stiftung GmbH, Stuttgart, <https://werkverzeichnis.willi-baumeister.org/>

9 SEZNAM VYOBRAZENÍ

- 1/ Patrick Henry Bruce, Composition, 1913, olej, plátno, nedochováno
Reprodukce: William C. Agee – Barbara Rose, *Patrick Henry Bruce, American modernist*, New York, The Museum of Modern Art, 1979, s. 183
- 2/ Robert Delaunay, Formes circulaires. Soleil no. 1, 1912–1913, olej, plátno, 100 × 81 cm, Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen
Foto: <https://www.wilhelmhack.museum/de/sammlung/ueber-die-sammlung/expressionismus>
- 3/ Piet Mondrian, Compositie XIV (Gemälde no. I), 1913, olej, plátno, 94 × 65 cm, Van Abbemuseum, Eindhoven
Foto: <https://vanabbemuseum.nl/details/collectie/?lookup%5B41%5D%5Bfilter%5D%5B0%5D=id%3AC684>
- 4/ Karel Kotrba, Portrét prof. Františka Kupky, 1927, bronz, v. 39 cm
Reprodukce: *Český svět* 24, 1927–1928, č. 38, 14. 6., s. 2
- 5/ Pohled do výstavy Sto let českého umění 1830–1930, Mánes, Praha, 1930
Reprodukce: *Volné směry* 28, 1930–1931, s. 88
- 6/ František Kupka na návštěvě v Praze u Jindřicha Waldese, duben 1930
Reprodukce: *Pestrý týden* 5, 1930, č. 16, 19. 4., s. 3
- 7/ Zahájení výstavy Františka Kupky a Alfonse Muchy v Musée des écoles étrangères contemporaines, Jeu de Paume, Paříž, červen 1936
Reprodukce: *Prager Presse* 16, 1936, č. 153, 4. 6., s. 3
- 8/ Pohled do výstavy L'Art moderne tchécoslovaque, Paříž, 1937
Reprodukce: *Život* 16, 1937–1938, s. 11
- 9/ Josef Šíma, Kompozice, 1925, olej, plátno, 49 × 35 cm, Moravská galerie v Brně
Foto: http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.A_1551
- 10/ Josef Šíma, Kompozice, 1925, olej, plátno, 46 × 33 cm, Moravská galerie v Brně
Foto: http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.A_1477
- 11/ Vincenc Makovský, Rychlost, 1927, hlína, plastelína, kov, dřevo, v. 28 cm, nedochováno
Reprodukce: *Musaion* 1, 1929–1930, č. 8, s. 284
- 12/ Otakar Mrkvička, Kompozice, 1928, díla nedostupná
Reprodukce: *ReD* 2, 1928–1929, č. 5, s. 156
- 13/ Otakar Mrkvička, Kompozice, 1929, dílo nedostupné
Reprodukce: *Plán* 1, 1929–1930, č. 2, s. 65
- 14/ Otakar Mrkvička, Kompozice, 1929, dílo nedostupné
Reprodukce: *Plán* 1, 1929–1930, č. 3, s. 111

- 15/ Otakar Mrkvička, Kompozice, 1929, dílo nedostupné
Reprodukce: *Plán 1*, 1929–1930, č. 4, s. 197
- 16/ Otakar Mrkvička, Kompozice, 1929, dílo nedostupné
Reprodukce: *Plán 1*, 1929–1930, č. 4, s. 237
- 17/ František Matoušek, Kruhy v modrém (Zátiší II), druhá polovina 20. let, olej, lepenka, 47 × 47 cm, Městská galerie Vysoké Mýto
Foto: Národní galerie v Praze
- 18/ František Matoušek, Kruhy v bílém (Kompozice II), druhá polovina 20. let, olej, plátno, 40 × 46 cm, Městská galerie Vysoké Mýto
Foto: Národní galerie v Praze
- 19/ František Matoušek, Geometrická kompozice, 1930–1931, olej, plátno, 45 × 52 cm, soukromá sbírka
Reprodukce: *Art Antiques 9*, 2010, č. 7–8, s. 35
- 20/ Josef Šíma, Kompozice, 1925, nedochováno
Reprodukce: *Disk 2*, 1925, zadní strana obálky
- 21/ Josef Šíma, Kompozice, 1924, nedochováno
Reprodukce: *Pásmo 1*, 1924–1925, č. 9, s. 3
- 22/ Josef Šíma, Kompozice, 1925, nedochováno
Reprodukce: *Pásmo 1*, 1924–1925, č. 9, s. 1
- 23/ Zdeněk Rykr, Slunce v mrazivém dni, 1932–1933, olej, plátno, 68 × 82,5 cm, CEKUS Chotěboř, Městské muzeum
Foto: Národní galerie v Praze
- 24/ Josef Sudek, Pohled do výstavy Poesie 1932, SVU Mánes, Praha, 1932
Foto: Ústav dějin umění Akademie věd České republiky,
<http://www.sudekproject.cz/en/node/46964>
- 25/ Bedřich Stefan, Kompozice, 1930–1932, nedochováno (foto Josef Sudek)
Reprodukce: *Bedřich Stefan: Výběr z díla* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1980, obr. 4
- 26/ Miloš Boria, Prostorová kompozice, kolem 1929, olej, lepenka, 67 × 55 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
Reprodukce: *Valašsko: vlastivědná revue* 2003, č. 11, s. 26
- 27/ Miloš Boria, Kompozice, 1929, olej, lepenka, 43,5 × 36 cm, Krajská galerie výtvarného umění ve Zlíně
Foto: <https://www.galeriezlinc.cz/uploads/files/boria-m-ok-obalka.jpg>
- 28/ Oldřich Nouza, Kresba, 1929, nedochováno
Reprodukce: *ReD 3*, 1929–1931, č. 9, s. 262

- 29/ Oldřich Nouza, Obraz, nedochováno
Reprodukce: *Index* 3, 1931, č. 7, s. 82
- 30/ Oldřich Nouza, Kresba, 1931, nedochováno
Reprodukce: *Index* 3, 1931, č. 5, s. 54
- 31/ Josef Bartuška, Vzpomínati v snách, tuš, akvarel, in: bartuška & nouza, *infinitivy: výkřiky, vůně, šelesty, resonance*, České Budějovice, 1929, s. 17, Jihočeská vědecká knihovna v Českých Budějovicích
- 32/ Oldřich Nouza, Fialový úlek, tuš, akvarel, in: bartuška & nouza, *infinitivy: výkřiky, vůně, šelesty, resonance*, České Budějovice, 1929, s. 19, Jihočeská vědecká knihovna v Českých Budějovicích
- 33/ Oldřich Nouza, Kornout, tuš, akvarel, in: bartuška & nouza, *infinitivy: výkřiky, vůně, šelesty, resonance*, České Budějovice, 1929, s. 29, Jihočeská vědecká knihovna v Českých Budějovicích
- 34/ František Foltýn, Kompozice, 1935–1936, olej, plátno, 89,5 × 115,5 cm, Moravská galerie v Brně
Foto: http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.A_1524
- 35/ František Foltýn, Kompozice, 1934, olej, plátno, 100 × 81,5 cm, Moravská galerie v Brně
Foto: http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.STD_30
- 36/ František Foltýn, Kompozice, 1926, akvarel, papír, 27,8 × 35,2 cm, Moravská galerie v Brně
Foto: http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.B_1943
- 37/ Jiří Jelínek, Kompozice, kolem 1935, olej, plátno, 98 × 80 cm, Galerie výtvarného umění v Chebu
Reprodukce: Hana Rousová (ed.), *František Foltýn 1891–1976: Košice – Paříž – Brno* (kat. výst.), Moravská galerie v Brně, 2007, s. 128
- 38/ Jiří Jelínek, Šedý obraz, 1930, olej, plátno, 78 × 54 cm, Národní galerie v Praze
Foto: Národní galerie v Praze
- 39/ Vojtěch Preissig, Pavouci, 1936, kombinovaná technika, olej, masonit, 61 × 72 cm, Národní galerie v Praze
Foto: Národní galerie v Praze
- 40/ Vojtěch Preissig, Formy, světlo, prostor, 1936–1937, olej, sololit, 45,5 × 51,5 cm, Národní galerie v Praze
Foto: Národní galerie v Praze
- 41/ Bohumil Stanislav Urban, Šedomodrý obraz, 1931, dílo nedostupné
Reprodukce: *Veraikon* 18, 1932, č. 2, s. 25

- 42/ Jiří Jelínek, Stupnice žluti, dílo nedostupné
Reprodukce: *Pestrý týden* 10, 1935, č. 21, 25. 5., s. 7
- 43/ Zdeněk Dvořák, Plastika nefigurativní (Plastron), 1933, nedochováno
Reprodukce: *Die Welt am Sonntag: Bilderbeilage der Prager Presse* 15, 1935, č. 21, 26. 5., s. 2
- 44/ Zdeněk Dvořák, Plastron, kolem roku 1935, sádra, 42,5 × 50 cm, Národní galerie v Praze
Foto: Národní galerie v Praze
- 45/ Augustin Ságner, Šedá a hnědá, olej, plátno, 79 × 60 cm, soukromá sbírka
Reprodukce: *Die Welt am Sonntag: Bilderbeilage der Prager Presse* 15, 1935, č. 21, 26. 5., s. 2
- 46/ Augustin Ságner, Pohyb šedých, 1934, olej, plátno, 96 × 73 cm, Galerie hlavního města Prahy
Foto: <https://www.ghmp.cz/sbirky/?id=115861995>
- 47/ Arne Hošek, Humoreska Antonína Dvořáka, 1934, tužka, akvarel, papír, 46 × 24 cm, Galerie hlavního města Prahy
Foto: <https://www.ghmp.cz/sbirky/?id=115819285>
- 48/ Arne Hošek, Hlas Carusův (z Bizetových Lovců perel), soukromá sbírka
Reprodukce: <https://vesmir.cz/cz/casopis/archiv-casopisu/2006/cislo-10/videni-hudby-slyseni-obrazu.html>
- 49/ Arne Hošek, Realizace kvartetu B. Smetany „Z mého života“, 1. věta, 1934, tuš, akvarel, papír, 37 × 45,5 cm, Muzeum umění Olomouc
Foto: <https://www.muo.cz/sbirky/kresba--42/hosek-arne--204/>
- 50/ Henry Valensi, Symphonie printanière, 1932, olej, plátno, soukromá sbírka
Foto: <http://musicalisme.fr/gb/le-musicalisme/le-mouvement-artistique/>
- 51/ Victor Servranckx, Opus 20–1931 (Život začíná tajemně), 1931, olej, plátno, 70 × 58 cm, soukromá sbírka
Foto: <https://www.group2gallery.com/servranckx-788928.html>
- 52/ Marcel Lempereur-Haut, Fleurs et ondes, první polovina 30. let, dílo nedostupné
Reprodukce: *Die Welt am Sonntag: Bilderbeilage der Prager Presse* 15, 1935, č. 46, 17. 11., s. 2
- 53/ Kurt Schwitters, Mz 231 Miss Blanche, 1923, koláž, papír, 15,6 × 12,5 cm, soukromá sbírka
Foto: <https://www.wikiart.org/en/kurt-schwitters/mz-231-miss-blanche-1923>
- 54/ Kurt Schwitters, Mz 26,45. Sch., 1925–1926, koláž, papír, 14,5 × 10,6 cm, soukromá sbírka
Foto: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/kurt-schwitters-1887-1948-mz-2645-sch-5333911-details.aspx>

55/ Kurt Schwitters, Mz 26,30. Rotes Dreieck, 1926, koláž, papír, 25 × 21 cm, Sprengel Museum Hannover

Foto: <http://sprengel.hannover-stadt.de/assets/artworkImages/43117.jpg>

56/ Kurt Schwitters, Mz 26,33 Görlitz, 1926, koláž, papír, 19,3 × 16,5 cm, Sprengel Museum Hannover

Foto: <http://sprengel.hannover-stadt.de/assets/artworkImages/43122.jpg>

57/ Kurt Schwitters, Mz 26,44 res, 1926, koláž, papír, 19 × 12,7 cm, Portland Museum of Art
Foto: <http://collections.portlandmuseum.org/Obj740?sid=27918&x=101332>

58/ Dva pohledy do výstavy Lászlóa Moholy-Nagye, Škola uměleckých remesiel, Bratislava, 1935

Reprodukce: *Výtvarná výchova* 1, 1935, č. 4, s. 61

59/ László Moholy-Nagy, tp 4, 1930, olej, trolit, dílo nedostupné

Reprodukce: *Telehor* 1, 1936, č. 1–2, s. 72

60/ Pohled do výstavy Lászlóa Moholy-Nagye, Künstlerhaus, Brno, 1935

Reprodukce: *Umění* 62, 2014, č. 2, s. 144

61/ Pohled do výstavy Lászlóa Moholy-Nagye, Künstlerhaus, Brno, 1935

Reprodukce: Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*, Dresden, Verlag der Kunst, 1987, s. 406

62/ Pohled do výstavy Lászlóa Moholy-Nagye, Künstlerhaus, Brno, 1935

Reprodukce: Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy*, Dresden, Verlag der Kunst, 1987, s. 406

63/ František Kalivoda, Plakát k výstavě Lászlóa Moholy-Nagye, Künstlerhaus, Brno, 1935, papír, ofset, 44,6 × 60,1 cm, Museum of Modern Art, New York

Foto:

https://www.moma.org/collection/works/8318?sov_referrer=artist&artist_id=8251&page=1

64/ František Kalivoda, Obraz, dílo nedostupné

Reprodukce: *Výtvarná výchova* 4, 1937–1938, č. 2, s. 6

65/ László Moholy-Nagy, al 3, 1933–1934, olej, aluminium, 60 × 50 cm, IVAM, Institut Valencià d'Art Modern

Reprodukce: *Telehor* 1, 1936, č. 1–2, s. 68

66/ László Moholy-Nagy, Bez názvu, 1923–1925, fotogram (negativ), soukromá sbírka

Reprodukce: *Výtvarná výchova* 4, 1937–1938, č. 2, s. 10

67/ László Moholy-Nagy, Bez názvu, 1935, fotogram, nedochováno

Reprodukce: *Výtvarná výchova* 4, 1937–1938, č. 2, s. 11

68/ Friedrich Vordemberge-Gildewart, grafika podle obrazu Komposition Nr. 79, 1934, litografie, papír, 39 × 31,5 cm

Reprodukce: *Výtvarná výchova* 4, 1937–1938, č. 2, obrazová příloha

- 69/ Willi Baumeister, Horizontal-abstrakt, 1937, kvaš, karton, 41,7 × 29,7 cm, Galerie Valentien, Stuttgart
Foto: <https://werkverzeichnis.willi-baumeister.org/werk/horizontal-abstrakt>
- 70/ Vasilij Kandinskij, Gelbe Begleitung, 1924, olej, plátno, 99,2 × 97,4 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York
Foto: <https://www.guggenheim.org/artwork/1941>
- 71/ Hannes Beckmann, Prozession, 1935, olej, plátno, 23 × 34 cm, David Hall Fine Art LLC, Wellesley
Reprodukce: Bronislava Rokytová, *Hannes Beckmann (1909–1977): Desava – Praha – New York, Praha*, Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy, 2017, s. 110
- 72/ Hannes Beckmann, Nächtliches (Nocturno), 1935, olej, plátno, 37,5 × 30 cm, David Hall Fine Art LLC, Wellesley
Reprodukce: Bronislava Rokytová, *Hannes Beckmann (1909–1977): Desava – Praha – New York, Praha*, Katolická teologická fakulta Univerzity Karlovy, 2017, s. 131
- 73/ Pohled do expozice Mezinárodní sbírky moderního umění, Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. Juliana i Kazimierza Bartoszewiczów w Łodzi, 1932
Reprodukce: *Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej. Katalog nr 2* (kat. výst.), Miejskie Muzeum Historii i Sztuki im. J. i K. Bartoszewiczów w Łodzi, 1932, zadní strana obálky (detail)
- 74/ Josef Čapek, Emoce [kreslený vtíp], 1934
Reprodukce: *Lidové noviny* 42, 1934, č. 573, 14. 11., s. 9
- 75/ Toyen, Bažina, 1928, olej, plátno, 78 × 60 cm, soukromá sbírka
Reprodukce: *Rozpravy Aventina* 5, 1929–1930, č. 23, s. 273
- 76/ Pohled do výstavy Jindřicha Štyrského a Toyen v Aventinské mansardě, Praha, 1928
Reprodukce: *Pestrý týden* 3, 1928, č. 25, 23. 6., s. 5
- 77/ Jindřich Štyrský, Noční rychlík, 1927, dílo nedostupné
Reprodukce: *Rozpravy Aventina* 3, 1927–1928, č. 20, s. 245
- 78/ Vítězslav Nezval, Modla ženy, dekalk z knihy *Absolutní hrobař*, 1937
Reprodukce: Vítězslav Nezval, *Básně II.*, Brno, Host, 2012, s. 382
- 79/ Vítězslav Nezval, Soví muž, dekalk z knihy *Absolutní hrobař*, 1937
Reprodukce: Vítězslav Nezval, *Básně II.*, Brno, Host, 2012, s. 388
- 80/ František Povolný, Fotografika, 1933–1934
Reprodukce: *Magazin DP* 2, 1934–1935, č. 3, s. 80
- 81/ Miroslav Hák, Strukáž, 1937
Reprodukce: *Program D* 38, 1937–1938, č. 8, s. 220
- 82/ Karel Teige, přední strana obálky časopisu *ReD* 1, 1927–1928, č. 1 s reprodukcí nedochovaného fotogramu Jaroslava Rösslera, 1927

- 83/ Jaroslav Rössler, Bez názvu, fotogramy, nedochováno
Reprodukce: František Halas – Bedřich Václavek et al., *Fronta: mezinárodní sborník soudobé aktivity*, Brno, Fronta, 1927, obr. 24–25
- 84/ Hugo Tábořský, Fotogram, 1938, fotogram, 30 × 24 cm, Moravská galerie v Brně
Foto: http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.MG_9600
- 85/ Jaroslav Rössler, Fotografie I, 1925
Reprodukce: *Pásmo 1*, 1924–1925, č. 13–14, s. 7
- 86/ Jaromír Funke, Abstraktní foto, 1928–1929
Reprodukce: *Fotografie 2*, 1935, č. 19, 12. 11., s. 298
- 87/ Jaromír Funke, Abstraktní foto (Kompozice IV.), 1927–1929
Reprodukce: *Magazin DP 3*, 1935–1936, č. 4, s. 120
- 88/ Zdeněk Pešánek, Moment ze světelné kinetické hry barevného klavíru (1. verze), 1925, nedochováno
Reprodukce: Halas František – Václavek Bedřich et al., *Fronta: mezinárodní sborník soudobé aktivity*, Brno, Fronta, 1927, obr. 43
- 89/ Zdeněk Pešánek, Kresebný záznam světelných kompozicí generovaných barevným klavírem (2. verze), 1928, nedochováno
Reprodukce: Georg Anschütz (ed.), *Farbe-Ton-Forschungen, III. Band, Bericht über den II. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung (Hamburg 1. – 5. October 1930)*, Hamburg, Psychologisch-ästhetische Forschungsgesellschaft, 1931, Tafel 36/2
- 90/ Zdeněk Pešánek, Kresebný záznam světelných kompozicí generovaných barevným klavírem (2. verze), 1928, nedochováno
Reprodukce: Georg Anschütz (ed.), *Farbe-Ton-Forschungen, III. Band, Bericht über den II. Kongreß für Farbe-Ton-Forschung (Hamburg 1. – 5. October 1930)*, Hamburg, Psychologisch-ästhetische Forschungsgesellschaft, 1931, Tafel 36/3
- 91/ Záběry z filmu *Fantaisie érotique*, 1936, 2 min., Národní filmový archiv
Režie, námět a scénář: Irena Dodalová, Karel Dodal, výtvarníci, animace: Karel Dodal, Hermína Týrlová, hudba: Bedřich Kerten
Reprodukce: <https://filmcolors.org/galleries/fantaisie-erotique-1936/>
- 92/ Záběr z filmu *Myšlenka hledající světlo*, 1938, 9 min., Národní filmový archiv
Režie a scénář: Irena Dodalová, Karel Dodal, námět: Irena Dodalová, animace: Karel Dodal, Hermína Týrlová, hudba: Bedřich Kerten
Reprodukce: <https://www.csfd.cz/film/284664-myslenka-hledajici-svetlo>
- 93/ Josef Šíma, Krajina, 1931, olej, plátno, 160 × 130 cm, Moravská galerie v Brně
Foto: http://sbirky.moravska-galerie.cz/dielo/CZE:MG.A_561
- 94/ Nabídka záclonovin podle návrhů Jindřicha Štyrského a Toyen v Topičově salonu, 1938
Reprodukce: *Přítomnost 15*, 1938, č. 4, 26. 1., příloha Svět knih