

UNIVERZITA KARLOVA
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Ing. Bc. Kateřina Zamazalová

SEBEREFLEXE ŽEN UMĚLKYNĚ VE STŘEDNÍ EVROPĚ 1890-1938
SELF-REFLECTION OF FEMALE ARTISTS IN CENTRAL EUROPE
1890-1938

Praha 2025

Vedoucí práce: prof. PhDr. Marie Rakušanová, Ph.D.

PODĚKOVÁNÍ

Ráda bych vyjádřila upřímné poděkování prof. PhDr. Marii Rakušanové, Ph.D. za podnětné diskuse, cenné rady, komentáře a veškerou pomoc při zpracování mé diplomové práce, stejně jako za inspirativní čas strávený na jejích přednáškách a seminářích.

Moje díky patří též mé rodině, Louisovi, Hynkovi a zejména Janovi, za pochopení a podporu při studiu.

Prohlašuji, že jsem diplomovou 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 13. dubna 2025

Ing. Bc. Kateřina Zamazalová

ABSTRAKT

Diplomová práce se zaměřuje na autoportréty žen umělkyní v období od samého konce 19. století do začátku druhé světové války. Delší sledované období přispívá k rozkrytí vlivu velkých dějin včetně měnícího se postavení žen ve společnosti na vnímání vlastní identity a na její odraz v autoportrétech umělkyní. Práce využívá transnacionální přístup a sleduje tvorbu umělkyní z geografické oblasti dnešní České republiky a s ní sousedících střeoevropských zemí. Na základě shromážděného materiálu byly identifikovány mikrosociální podmínky umělkyní jako klíčový faktor limitující profesionální umělecký život žen a následně bylo využito tohoto východiska k analýze působení socioekonomických determinant a biografického kontextu umělkyní do jejich vlastních portrétů. Specifická pozornost je věnována uměleckému vzdělávání. Téma je pojednáno z metodologických pozic feministické kritiky.

KLÍČOVÁ SLOVA

Žena umělkyně; umění přelomu 19. a 20. století; autoportrét; vzdělání žen; sociální postavení žen umělkyní; sebereflexe žen umělkyní; střeoevropský modernismus; feministická kritika;

ABSTRACT

The thesis focuses on self-portraits of female artists in the period from the late 19th century to the onset of the Second World War. The extended timeframe under study contributes to uncovering the influence of major historical events, including the shifting sociopolitical landscape concerning women, on the perception of personal identity and its subsequent reflection in the self-portraits of female artists. The study adopts a transnational approach, focusing on women artists from the geographical area encompassing the present-day Czech Republic and its neighbouring Central European countries. On the basis of the material collected, the micro-social conditions experienced by women artists were identified as a key factor limiting their professional artistic education and activities. This perspective was then used to analyze the extent to which socio-economic determinants and the biographical context of women artists have permeated their self-portraits. A particular focus is placed on the role of artistic education. The discussion of this topic is approached from the methodological perspective of feminist criticism.

KEY WORDS

Women artists; art at the turn of the 19th and 20th centuries; self-portraiture; education of women; social status of women artists; self-reflection of women artists; Central European modernism; feminist criticism;

OBSAH:

1	Úvod	6
2	Půdorys – geografie, doba	12
3	Vymezení média	15
4	Autoportrét	16
4.1	Obecně	16
4.2	Ženský autoportrét a otázka genderu	17
4.3	Vytyčení rámce mužskými autoportréty	20
5	Ženy pohledem současníka	27
6	Limitace kvalifikační	34
6.1	Rakousko, Vídeň	38
6.2	Zalitavsko, Maďarsko, Slovensko	40
6.3	České země, Praha	44
6.4	Německé země, Mnichov, Berlín, Dachau, Worspswede	46
6.5	Paříž	49
6.6	Polsko	50
6.7	Rusko	51
7	Propustnost regionu a Evropy jako celku	53
7.1	Omezení národností a náboženstvím	54
8	Limitace mikrosociálním prostředím	58
8.1	Primární rodina – Třída – finanční situace	58
8.2	Životní partnerství	70
8.3	Rodičovství – Mateřství	92
9	Neomezené možnosti	104
10	Závěr	119
11	Seznam použité literatury	128
12	Závěrečné práce	133
13	Elektronické zdroje	134
14	Seznam obrazové přílohy	140

PŘÍLOHA 1: Co umělkyně limituje a co jí pomáhá v získání uměleckého vzdělání
– schéma

PŘÍLOHA 2: Obrazová příloha

PŘÍLOHA 3: Historický a geografický přehled střední Evropy

1 ÚVOD

Je dvacáté první století, někdy nazývané digitální a informační. Stránky tiskovin i online prostor se plní portréty a autoportréty. Prezentace a sebe prezentace je všudypřítomná. V našich geografických končinách má prakticky každý možnost zvěčnit sebe nebo lidi kolem sebe pomocí mobilního telefonu a představit tyto obrázky okolnímu světu. Technické možnosti zásadně usnadnily a zlevnily obrazovou produkci natolik, že často o místě a způsobu portrétování příliš nepřemýšlíme a bez většího rozmyslu (se) fotografujeme na nejrůznějších místech a v rozličných situacích.

V době, již se věnuje moje práce, nebylo portrétování a portrétování sebe sama výjimečné, nicméně dnešního rozsahu nedosahovalo ani vzdáleně. Dnes je nepochybně nejčastěji využívanou technikou v profesionální i amatérské portrétní praxi fotografie¹. Pokud se setkáme s portrétní kresbou bývá často karikaturního, výjimečně dokumentačního rázu a malířský portrét nebo autoportrét je k vidění spíše výjimečně. Na začátku dvacátého století byl však portrétní obraz stále ještě považován za důkaz statusu a společenského významu portrétované osoby a jako takový zůstával v oblibě.

Právě statusový význam malovaného portrétního obraza mě přivedl k myšlence začít přemýšlet o malovaných, případně kreslených, autoportrétech žen umělkyní doby úplného konce 19. a první třetiny 20. století. Autoportrét vnímám v jedné z jeho poloh jako projev touhy být vidět a předpokládám, že ženy využívaly žánr autoportrétního obraza jako způsob, jak definovat svůj vlastní veřejný obraz.² Zkoumám, jak mohly vnímat svoje postavení žen a umělkyní ve společnosti. Chci identifikovat zdroje, z nichž jejich tvorba vycházela, a představit, čím byla determinovaná a limitovaná, a to na úrovni umělecké i kulturněpolitické. Domnívám se a zároveň chci ověřit, zda anebo jak se odlišné vstupní podmínky a velké dějiny propsaly prostřednictvím malých, osobních dějin do tvorby umělkyní, specificky do jejich vlastních portrétů.

Období, v němž vznikaly analyzované portréty, je záměrně vybráno tak, aby bylo možné sledovat propsání zásadního obratu ve společenské a politické situaci do sebezpodobnění umělkyní. Šlo o dobu skutečně velkých proměn, kdy po první světové válce, v novém uspořádání Evropy, většina států přijala zákony vedoucí

¹ Trischa Goodnow, The Selfie Moment: The Rhetorical Implications of Digital Self Portraiture for Culture, in: András Benedek – Ágnes Veszelszki (eds.), *In the Beginning Was the Image: The Omnipresence of Pictures: Time, Truth, Tradition*. Frankfurt am Main 2016. JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/j.ctv2t4cns> Vyhledáno 13. 10. 2024.

² Julia Fiore, MoMA: „Women have embraced the genre as a way to define their own public image. Their works contrast with the long history of often sexist representation by male artists.“ <https://www.moma.org/magazine/articles/256>

ke zrovnoprávnění žen, dala jim volební právo a možnost aktivně se podílet na společenském a ekonomickém životě. Součástí demokratizačních aktivit bylo uvědomění si, že nutnou podmínkou ženské emancipace je přístup ke vzdělání. Do té doby jen omezeně přístupné školství, včetně vysokého, postupně otevřelo svoje brány i ženám. Můžeme zde vnímat jeden ze zásadních posunů hranic, v tomto případě společenských.

Po první světové válce se významně posouvaly i jiné hranice. Hranice evropských států. Následkem válečných a revolučních událostí se původní velké říše rozložily a vznikly nové nebo staronové státní útvary. Tím se dostávám k otázce geografického území, v němž umělkyně sleduji. Sama pocházím z Čech, z čehož přirozeně vyplývá můj zájem o dění v naší zemi, a tedy i výchozí bod mého bádání. Zároveň mě v průběhu studia oslovil metodologický přístup ke zkoumání dějin umění, který před šestnácti lety zformuloval Piotr Piotrowski ve svém textu *O prostorovém obratu, aneb O horizontálních dějinách umění*³ a který on sám i další badatelé rozvíjeli a rozvíjejí. Vyzval v něm k nové vícedimenzionální interpretaci dějin umění, která zohledňuje geopolitické kontexty, ale není poplatná dosavadním hierarchiím a směřuje k transregionálnímu přístupu k nim. Moje práce k takto ambicióznímu cíli přímo nesměřuje, ale pracuji s myšlenkou stírání ostrých hranic a sledování určité umělecké úlohy, v tomto případě autoportrétů umělkyň, v širším geografickém měřítku. Stanovuji si územní oblast, na níž se zaměřuji – střední Evropu, a rámcově ji definuji jako Českou republiku a její sousedící státy. S ohledem na historické skutečnosti a pohyblivost státních útvarů ve dvacátém století ji však nevnímám rigidně. Otázce složitosti definice prostoru střední Evropy se podrobně na dvaceti stranách textu věnuje Jan Křen v první kapitole knihy *Dvě století střední Evropy*.⁴ Ukazuje, jak se historikové zabývající se historiografií v definici prostoru střední Evropy různí s ohledem na to, co stanoví za ohnisko svého pohledu. Křenova kniha je jedním z mých zdrojů pro psaní té části práce, kde vysvětluji politickou a společenskou situaci v jednotlivých částech regionu. Ta se totiž velmi lišila a pro pochopení ukotvení umělkyň je důležitá. Pro tuto kapitolu dále vycházím z několika knih edice *Dějiny států* vydávané Nakladatelstvím Lidové noviny, v nichž se specializovaní historikové zaměřují na jednotlivé země.⁵

³ Piotr Piotrowski, On the Spatial Turn, or Horizontal Art History, in: *Umění LVI*, 2008, č. 5, s. 378-383

⁴ Jan Křen, *Dvě století střední Evropy*, Praha 2019

⁵ Viz webová stránka nakladatelství prezentující všechny knihy vydané v rámci edice: <https://www.nln.cz/knihy/2/>. Jednotlivé knihy, jež používám (Rakousko, Německo, Polsko, ...) jsou uvedeny v poznámkách k textu a v bibliografii.

Metodologicky je mým vodítkem esej Lindy Nochlinové *Women Artist after the French Revolution*⁶. Nochlinová v něm sleduje roli žen umělkyní po Francouzské revoluci a zaměřuje se na to, jak politické a sociální změny ovlivnily jejich možnosti a postavení v uměleckém světě až do dvacátého století.⁷ Otázky, jež řeší, se týkají uměleckého vzdělávání, národnosti umělkyní nebo existence specifické „ženské obrazotvornosti“, k nimž se vztahuje také moje práce. Nochlinová srovnává situaci žen v Anglii, Francii a Spojených státech amerických, v tom také slouží jako určitá předloha pro moji práci.

Tématem, které zkoumám, jsou autoportréty žen umělkyní. V maximální možné míře vycházím ze samotných uměleckých děl a jejich reprodukcí. Moje pozorování, analýza a vyslovované teze mají tedy svůj základ ve shromážděném širokém souboru vlastních podobizen umělkyní středoevropského regionu pocházejícím z nejrůznějších ověřených zdrojů. Spolu s vlastním obrazovým materiálem využívám odborné texty, přičemž v jejich výběru i při práci s nimi neustále zohledňuji specifika středoevropského regionu. Použité odborné texty je možné rozdělit principiálně na dvě části. Jednou jsou práce vztahující se k teorii portrétů a autoportrétů nebo historiografii jejich tvorby. Druhou částí jsou odborné publikace zaměřující se na tvorbu jednotlivých umělkyní nebo skupin umělkyní.

V teorii portrétu a autoportrétu byly mým vodítkem knihy Richarda Brillianta *Portraiture*⁸ a stejnojmenná kniha Westa Shaerera⁹. Podstatné pro mě byly části, ve kterých popsal konvence portrétního zobrazování, analyzují jak portréty vyjadřují identitu, postavení a moc a kde ukazují jakým způsobem se (auto)portréty podílejí na tvorbě vlastní identity umělce nebo umělkyně.

Za pomoci Frances Borzellové a její chronologicky uspořádané knihy *Seeing Ourselves. Women's Self-Portraits*¹⁰ jsem si utřídila historiografické informace o umělkyních ženách v jednotlivých stoletích a o uměleckých fenoménech, které se do jejich vlastních portrétů propsaly. Podobně, díky knize Jamese Halla *The Self-Portrait. A cultural history*¹¹ jsem mohla identifikovat převažující způsob sebe prezentace umělců

⁶ Linda Nochlin, *Women Artists after the French Revolution*, in Maura Reilly, *The Linda Nochlin Reader*, London 2020, s. 93-132

⁷ Záměrně používám spojení žen umělkyní, jakkoliv již ve slově „umělkyně“ je genderový příznak obsažen. Usiluji o zdůraznění, že se jedná specificky o ženy, že nejde jen o ženskou variantu gramatického generického rodu.

⁸ Richard Brilliant, *Portraiture*, London 1991

⁹ West Shaerer, *Portraiture*, Oxford 2004

¹⁰ Frances Borzello, *Seeing Ourselves. Women's Self-Portraits*, London 2016.

¹¹ James Hall, *The Self-portrait. A cultural history*, London 2014

mužů v mnou sledovaném časovém úseku, který mi slouží jako referenční rámec ve vztahu k autoportrétům žen.

Druhou skupinou základní literatury by měly být syntézy umění v jednotlivých regionech. Tyto syntézy přinášejí však jen omezené informace o tvorbě žen umělkyní, o mnohých se ani nezmiňují.¹² V posledních desetiletích se ženám na umělecké scéně věnuje pozornost, na jejímž základě byly publikovány odborné práce namířené na určitou konkrétní badatelskou otázku nebo uspořádány výstavy zapomenutých umělkyní doprovázené příslušnými katalogy. Právě tyto publikace a texty přinášející výsledky bádání o umění žen slouží jako důležité vstupy pro moji práci. Na tomto místě uvedu příklady prací, z nichž jsem čerpala, jejich plný přehled je uveden v seznamu použité literatury a dalších zdrojů.

Nejširší seznam umělkyní v českém prostředí, jejichž autoportréty jsem vyhledávala, mi poskytl výstavní katalog *Někdy v sukni* editovaný Pavlínou Morganovou, připravený ke stejnojmenné výstavě Moravské galerie v Brně.¹³ Byl koncipovaný jako kniha mapující transformaci českého výtvarného umění v 90. letech dvacátého století. Jeho kapitola spoluautorky Martiny Pachmanové *Po mateřské linii: Pokus o diagram* obsahuje mj. komentovaný diagram sledující ženskou linii českých dějin umění.

Významným vídeňským umělkyním věnovala Julie M. Johnsonová knihu s názvem *The Memory Factory. The Forgotten Women Artists of Vienna 1900*. Protagonistky byly vybrány díky kvalitě svých děl a také pro svoji aktivní roli v uměleckém i společenském životě na přelomu devatenáctého a dvacátého století. Zároveň, jak je zřejmé z názvu knihy, byly tyto umělkyně na nějakou dobu zapomenuty a nyní jsou znovu objevovány. Sabine Plakolm-Forsthuber v knize *Künstlerinnen in Österreich 1897-1938*¹⁴ popisuje genderově specifické požadavky kladené na umělkyně v Rakousku a snaží se interpretovat jejich práci. V německém prostředí jsme mohla využít disertační práce, např. Anne-Kathrin Herberové sledující studium žen na uměleckých akademiích nebo Jens-Henninga Ullnera ke znovuobjevování umělkyní ze začátku 20. století.¹⁵ Zdrojem

¹² Důvodů je proto více, o vysvětlení a změnu usilují práce zaměřující se specificky na toto téma, na rozdíl od mé práce. Skutečnost na tomto místě tedy bez hodnocení pouze konstatuji.

¹³ Pavlína Morganová, *Někdy v sukni*, Brno 2014

¹⁴ Sabine Plakolm-Forsthuber, *Künstlerinnen in Österreich 1897-1938*. Malerei. Plastik. Architektur, Wien 1994.

¹⁵ Anne-Kathrin Herber, *Frauen an deutschen Kunstakademien im 20. Jahrhundert*.

Ausbildungsmöglichkeiten für Künstlerinnen ab 1919 unter besonderer Berücksichtigung der süddeutschen Kunstakademien (disertační práce), Heidelberg 2009.

Jens-Henning Ullner, *Bedenk auch, daß du eine Frau bist (...)* – Zur Wiederentdeckung und Neubewertung der weiblichen Avantgarde in Museen und Kunsthandel. Eine Untersuchung am Beispiel ausgewählter Münchner Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts (disertační práce), Düsseldorf 2017

poznatků o umění žen na polském území mi byla kniha Agnieszky Morawinské nazvaná lapidárně *Artystki polskie*. Podnětné texty k historii polských žen umělkyně obsahuje také sborník vydaný v roce 2003 na počest badatelky Anny Żarnowské.¹⁶

Krom tohoto druhu syntetizujících odborných knih jsou poskytovatelem mých informací monografické knihy pojednávající o dílech a životě jednotlivých umělkyně, například Vlasty Vostřebalové-Fischerové, Tamary Łempické či Zofie Stryjenské¹⁷. K práci Pauly Modersohn-Becker existují nejen monografie, ale její rodina uveřejnila také její korespondenci s rodinou, manželem a s básníkem Reinerem Maria Rilke.¹⁸

K získávání vstupních informací je třeba doplnit využití elektronických informačních zdrojů. Ty jsem použila například pro vyhledávání reprodukcí autoportrétů umělkyně, nejčastěji na webových stránkách uměleckých institucí. Podklady vztahující se k rakouskému umění žen zveřejňuje oficiální internetová stránka spravovaná Rakouskou národní knihovnou (Österreichische Nationalbibliothek), která se speciálně věnuje ženám aktivním ve společenském a uměleckém životě mezi lety 1848 a 1938.¹⁹ Překvapivým a přínosným pro informace z prostředí polského umění je web *Nieźla sztuka*²⁰. Jeho editorkami jsou dvě historičky umění, které publikují svoje vlastní texty i texty kolegů, důsledně opatřené poznámkovým aparátem a bibliografií. Oficiálním internetovým zdrojem o polském umění ve správě Institutu Adama Mickiewicze pak je web *culture.pl*²¹, uveřejňující články o umění, kde jsem čerpala životopisná data některých umělkyně.

Můj text je rozdělen do několika částí. Na úvod představuji historickou a geografickou situaci, v níž se u umělkyně pohybovaly. Navazuji teoretickou částí, jež sleduje různé aspekty tvorby autoportrétů, se zaměřením na specifika ženských autoportrétů i v porovnání s autoportréty vytvořenými muži. Pro zdůraznění rozdílnosti

¹⁶ Maria Nietyksza - Andrzej Szwarc - Katarzyna Sierakowska et al., *Spółeczeństwo w dobie przemian. Wiek XIX i XX. Księga jubileuszowa prof. Anny Żarnowskiej*, Warszawa 2003.

Agnieszka Morawinska, *Artystki polskie*, Warszawa 1991

¹⁷ Martina Pachmanová – Michala Frank Barnová, *Vlasta Vostřebalová Fischerová (1898–1963). Mezi sociálním uměním a magickým realismem*, Brno 2013

Swiatosław Lenartowicz, Tamara Łempická, Krakow 2023

Swiatosław Lenartowicz, Zofia Stryjenska, Olszanica 2020

¹⁸ Marina Bohlmann-Modersohn, Paula Modersohn-Becker. Eine Biographie mit Briefen, München 2007

¹⁹ Frauen in Bewegung 1848–1938, Österreichische Nationalbibliothek,

<https://fraueninbewegung.onb.ac.at/personen> , vyhledáno 22. 2..2024

²⁰ <https://niezlasztuka.net/> , vyhledáno 13. 10. 2024

²¹ <https://culture.pl/en> , vyhledáno 13. 10. 2024; „Culture.pl is the flagship brand of the Adam Mickiewicz Institute, a state-run cultural institution under the auspices of the Polish Minister of Culture and National Heritage, which promotes Poland and Polish culture worldwide. Featuring over 40,000 articles in Polish, English, Ukrainian and Russian, Culture.pl features the best of Polish literature, design, visual arts, music, film and more, with over 6 million visitors a year across 80 countries.“

mužského a ženského pohledu na ženské hrdinky jsem zařadila kapitolu „Ženy pohledem současníka“, která předchází zkoumání sebereflexivních výtvarných projevů žen samých. Šestou kapitolu podrobně věnuji vzdělávání, které Nochlinová identifikovala jako zásadní limitaci ženské tvorby a jejího uplatnění.²² Vzdělávání bylo také výchozím bodem pro hledání a následné zkoumání dalších omezujících faktorů. V následující kapitole jsem se zaměřila na ty, jež vycházely z regionálních, národnostních a náboženských specifikací. Nejširší část práce potom ukazuje jak se mikrosociální prostředí umělkyní, úzce provázané s ukotvením v socioekonomických třídách, propadlo do jejich uměleckého života a díla.

²² Linda Nochlinová, Proč neexistovaly žádné velké umělkyně? in: Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena*, Praha 2002, s.25-65

2 PŮDORYS – GEOGRAFIE, DOBA

O středoevropském regionu, jeho historii, politické situaci a národnostním složení byly napsány stovky odborných publikací. Na tomto místě tedy připomenu jen některé podstatné historické skutečnosti.

Na území se trvale potkávaly a prolínaly velké skupiny obyvatel hlásící se národnostně ke slovanství, germánství a menšinově k maďarskému národu. Jazyková příslušnost obyvatel se v období do konce druhé světové války nepřekrývala s příslušností státní. V regionu existovaly společnosti podporující jednotlivé skupiny na panslovanských a pangermánských principech a překračující existující státní hranice.²³

Na přelomu 19. a 20. století hrály politickou úlohu v tomto regionu habsburská monarchie, německá říše a ruské impérium a jejich vzájemné vztahy spolu se vztahy k ostatním evropským mocnostem. To se změnilo porážkou trojspolkových mocností v první světové válce, čímž se od základu proměnilo politické uspořádání Evropy. Obyvatelstvo bylo třídně a sociálně silně rozvrstvené, difference mezi životem lidí z bohatých tříd a chudými byla propastná. Hnacím motorem pokroku doby byl průmysl, který zajišťoval prosperitu nejen majitelům podniků, ale v návaznosti na další služby a potřeby celkově sídlům. Sociální situace manuálně pracujících se v jednotlivých státech různě a jen pozvolna zlepšovala se schvalováním zákonů a vyhlášek, které měly učinit přítrž drakonickým poměrům panujícím v mnoha průmyslových odvětvích a podnicích. Základní vzdělání bylo dostupné – dokonce povinné – pro všechny a míra negramotnosti se v jednotlivých zemích významně snížila. Přístup k vyššímu vzdělání však byl zásadním způsobem omezený finančními možnostmi a jazykovým vybavením potenciálních studentů a studentek. Cestování bylo s rozvojem dopravní infrastruktury v této době do značné míry otázkou peněz, kulturní výměna tedy měla otevřené pole působnosti.

²³ V období mezi lety 1890 a 1938 se pangermánská myšlenka kulturního a politického sjednocení německých mluvících národů proměnila, mezi válkami se hnutí spojilo s nově vznikajícími radikálními a fašistickými ideologiemi a po nástupu německých národních socialistů k moci se stal pangermanismus klíčovým pro další evropské a světové dění. Viz např.: Sandra Štollová, *Pangermanismus. Proměna myšlenkového směru v oficiální ideologii* (diplomová práce), ZČU, Plzeň 2014, <https://portal.zcu.cz/StagPortletsJSR168/CleanUrl?urlid=prohlizeni-prace-detail&praceldno=55718>, vyhledáno 7. 1. 2025

Panslovanské ideje se objevily na začátku 19. století se snahou o nalezení platformy spolupráce menších slovanských národů a získání silnější pozice vůči rakouským a německým konkurentům. Hnutí nebylo vnitřně jednotné, významným rozkladným prvkem byl vztah k „ruskému panslovanství“ a ruským (posléze sovětským) imperiálním ambicím. Byla to také ruská/sovětská politika, jež zásadně vstupovala do evropských dějů. Viz např.: Radomír Vlček, *Slovanství a panslavismus v 19. a 20. století. Odlišnosti české a ruské podoby*, <https://www.moderni-dejiny.cz/clanek/slovanstvi-a-panslavismus-v-19-a-20-stoleti-odlisnosti-ceske-a-ruske-podoby/>, vyhledáno 7. 1. 2025

Časový úsek let 1890-1938, z něhož pocházejí zkoumaná umělecká díla, by mohl být považovaný za dosti široký. Má to však svoje opodstatnění. Jedná se o dobu, kdy Evropa učinila převratný posun od „dlouhého“ devatenáctého století ke „krátkému“ dvacátému, a jak bylo popsáno výše, podstatně se proměnil život velkého počtu zemí a národů sdílejících společný prostor a také všech společenských vrstev. Období má převratný charakter právě proto, že v něm všechny tyto proměny probíhaly společně, synergicky a vzájemně se jednak podmiňovaly a zároveň na sebe navazovaly.

Ve svojí práci budu prostřednictvím analýzy vlastních podobizen umělkyní zkoumat, jaká byla situace žen na umělecké scéně a zda se promítla do jejich vlastní sebereflexivní tvorby. Pro postižení proměnlivosti je potřebné určit základnu, z níž vycházím. Stanovila jsem ji úmyslně do devadesátých let 19. století, kdy v žádné z evropských zemí ženy neměly volební právo²⁴, nemohly studovat na veřejných vysokých uměleckých školách a jejich postavení ve společnosti i na umělecké scéně bylo nerovnoprávné k postavení mužů. Nejpozději v průběhu první světové války ženy prokázaly, že jsou v mnoha ohledech schopné se mužům plně vyrovnat a nahradit je v pracovních rolích. Po této válce získaly ženy ve všech mnou sledovaných zemích aktivní volební právo, tedy možnost nejen být volena, ale také volit. Stejně tak jim svoje

²⁴ Volební právo v Rakousku bylo před WWI složité a na jeho základě mohly být ženy voleny do určitých funkcí stejně jako volit. Viz. Milena Štráfěldová, O právu volit mohla většina českých žen do roku 1920 jenom snít..., Český rozhlas, 29.2.2020, <https://cesky.radio.cz/o-pravu-volit-mohla-vetsina-ceskych-zen-do-roku-1920-jenom-snit-8106794>, vyhledáno 7.3.2025

V rakouském mocnářství se volilo jednak do Říšské rady a jednak do zemských sněmů. Právo volit bylo přitom omezeno daňovým censem. Volit mohli pouze muži, kteří do státního rozpočtu odváděli daně v určité výši. Z voleb tak byli prakticky vyloučeni všichni nemajetní občané. Voliči byli navíc podle svého sociálního původu nebo postavení rozděleni do tzv. kurií. Všechna tato složitá pravidla se ovšem netýkala žen, s nimi jako s voličkami zákonodárce vůbec nepočítal. Volby do českého Zemského sněmu probíhaly zase jinak. Zde se ženy, které splnily podmínky věku a daňového censu, voleb zúčastnit mohly. Umožnila jim to paradoxně rakouská ústava z r. 1861. *"Díky formulaci zákona, že každý rakouský občan může volit, tak ženy, které splňovaly podmínky dané zákonem, tedy odváděly určité penzum daní, a tím splnily daný census, mohly volit. Volební právo v monarchii bylo nesmírně komplikované. A pokud jsme u těch komplikací, tak problémy v Čechách nejsou ty poslední. Každá zemská vláda měla nejenom své zemské zřízení, ale i svůj volební zákon. A tyto volební zákony se v různých paragrafech lišily. Výhodu, kterou měly ženy v Čechách, už třeba neměly ženy na Moravě ani ve Slezsku. A netýkalo se to ani dalších korunních zemí,"* „Františka Plamínková jednala s právníky nejrůznějších stran. A ti jí potvrdili, že na základě formulace zákona 17 z roku 1861 ženy, které jsou státní občanky monarchie, mající třicet let a bydlící v daném prostoru, a navíc mající volební právo do českého Zemského sněmu, se mohou účastnit pasivní volby. První pokus byl v roce 1908, toho se účastnila Karla Máchová, Marie Tůmová a Božena Zelinková. Ta ale během kampaně odstoupila."

"Ta se stala naší první poslankyní, i když do českého Zemského sněmu, do regionálního parlamentu. Nikdy ale nevstoupila do poslaneckých lavic. A to z toho důvodu, že tehdejší pravidla zakazovala ženám vstup do budovy sněmu. A tehdejší místodržící Thun ji nepustil do budovy. Byla z toho velká aféra. Na jedné straně tu máme zvolenou ženu a na druhé straně tu máme protireakci, která byla v českém ženském hnutí i v národním hnutí vnímána a prezentována jako ukázka rakouského zpátečnictví."

Viz Jana Malínská – Marie Bahenská, *Za volební právo žen!, aneb, Jak se volilo v Čechách*, Praha: 2022, s. 114.

brány otevřely akademie výtvarných umění a získaly možnost plnohodnotného uměleckého vzdělání. Spolu s tím se ženy stávaly více či méně rovnocennými členkami uměleckých sdružení a skupin a jejich umění mělo možnost promlouvat k širšímu publiku. Společnost potřebovala čas, aby si přivykla na novou společenskou situaci. Tu jí ve střední Evropě poskytlo meziválečné období, a to až do doby nástupu národních socialistů k moci v Německu.

Národně socialistická politika od roku 1933 a následné evropské válečné události přerušily volný život, tedy i ten umělecký. Odmítání určitých uměleckých projevů a jejich označování za „zvrhlé umění“ bylo částí dobové reality, která zasáhla do uměleckého života a vnímání žen jako umělkyní citelně. Před druhou světovou válkou se ženy sice pomalu, ale dosti jistě, etablovaly jako rovnocenné a ceněné osobnosti v uměleckém světě, jenž byl doposud více ovládaný muži. Válka tomu učinila přítrž, mj. z výše uvedených důvodů, a v období po válce jako by se na ženy v umění znovu zapomnělo. Mnohým z nich byla za války znemožněna tvůrčí práce, některým bylo jejich dosavadní dílo zničeno či o něj jinak přišly, některé umělkyně byly zavražděny. Vláda národního socialismu a boj proti němu přerušil dosavadní vývoj na poli umělecké emancipace a stal se zřetelným předělem v postavení žen v uměleckém světě. To mě vede ke stanovení roku 1938 – významnému v našich domácích dějinách, z jejichž hlediska zejména ke své práci přistupuji – jako časovému mezníku, kterým zkoumané období ohraničuji shora.

3 VYMEZENÍ MÉDIA

Svoji práci jsem se rozhodla omezit na klasické médium nástěnných obrazů. Vedlo mě k tomu několik důvodů. V době, kterou sleduji, přicházelo v úvahu tvořit autoportrét v kresbě, malbě, soše nebo fotografii. Přístup k sochařské práci však měly ženy jen velmi omezeně. V 19. století byly sochařské ženské autoportréty výjimkou²⁵. Rozšíření sochařské tvorby žen přineslo až otevření akademií po první světové válce, ale i v tomto období jsem našla sochařských autoportrétů jen deset.²⁶

Fotografii naopak neuvažuji proto, že množství materiálu by bylo pro diplomovou práci neúnosně velké. Už i stávající rozsah je díky pohlížení na tvorbu ve středoevropském kontextu značně široký. Analyzovala jsem a rozmyšlela nad pracemi více než šedesáti umělkyní a celkový počet vlastních portrétů byl ještě mnohem vyšší. Dalším zvažovaným faktorem je, že by bylo velmi obtížné rozumně srovnávat navzájem práce malířské, případně kreslířské, s pracemi fotografickými.

Podstatnou pro výběr analyzovaného média byla skutečnost verbalizovaná v úvodu, že mě zajímá statusový rozměr autoportrétu a portrétu – záměrné budování představy o vlastní osobě, definice vlastního obrazu, a ten spojuji ve sledované době především s portrétem malovaným. Fotografický portrét a autoportrét byl svojí dostupností demokratičtější a méně exkluzivním médiem a nepostihuje tak důležitý aspekt toho, co mě na ženských autoportrétech zajímá.

Poslední argument pro omezení na malířské a kreslířské portréty souvisí s tím, že práci věnuji vlastním portrétům jako sebereflexi umělkyní. Předpokládám delší časovou náročnost při tvorbě kreseb a zejména maleb. A právě díky delšímu strávenému času při rozmyšlení a tvorbě vlastního portrétu očekávám hlubší propování úvah, skrytých vnitřních myšlenkových pochodů a nejosobnějších pocitů do výsledného zobrazení. Jsem přesvědčena, že právě takové obrazy mohou poskytnout lepší vhled do sledované problematiky.

²⁵ Patří sem například kryptoportrét Camille Claudel

²⁶ Do celkového počtu deseti počítám i dva keramické autoportréty, tedy nikoliv přísně sochařské.

4 AUTOPORTRÉT

4.1 OBECNĚ

„Při přemýšlení o obrazech, a dokonce i těch vytvořených vynikajícími umělci, je obtížné o portrétech uvažovat jako o umění, a nikoliv primárně jako něčem jiném, osobě, kterou reprezentuje.“²⁷

Divák interpretuje portrét způsobem, jenž odpovídá jeho znalostem a zkušenostem se zobrazovanou osobou i konvencemi portrétování v určité době. Do hodnocení kvality portréту vstupuje komplexní interakce mezi schématem, doslovným popisem zobrazované osoby a estetickým konceptem správnosti.²⁸ Vytvoření portréту dle Camilla Mauclaira zahrnuje *„zachycení vnější podoby modelu, odhalení zvláštních charakteristik modelu a jejich vyzdvížení nad těmi, které jsou vnímány jako obvyklé; zároveň však zobecnění svého pozorování a představení modelu jako zástupce svojí [sociální, rodové, rasové, profesní, ...] skupiny a především co má tato konkrétní lidská bytost společného s lidstvem.“²⁹*

Oddělení reprezentované osoby od jejího uměleckého ztvárnění je obtížnější, pokud je zobrazovanou osobou sama autorka. Standardní rozhodovací situace týkající se procesu portrétování jsou soustředěny do jedné osoby určující, zda se bude jednat o portrét oficiální nebo soukromý a co si jím přeje ukázat.³⁰ Avšak právě proto, že umělkyně promítá do autoportrétu svoje umělecké záměry, talent i um stejně jako důvěrnou znalost zobrazované osoby, a je to tedy ona sama, u níž se střetává koncepce umělce s přáním zobrazovaného modelu, není v autoportrétu možné oddělit umělecké dílo od jeho tvůrkyně. Paralelně je však zapotřebí mít na vědomí, že se jedná o záměrnou reprezentaci a součást budování či potvrzování vlastní identity, která je pozorovateli zprostředkovávaná prostřednictvím obrazu.

Podíl portrétu na spoluvytváření (vizuální) identity zajímavě ukazuje Richard Brilliant na příkladu portrétů Erasma Rotterdamského ztvárněných Albrechtem Dürerem a Hansem Holbeinem. Malíři vytvořili obsahově obdobné portréty, zpodobující

²⁷ Viz. Richard Brilliant (pozn. 8), s. 23

Divák dle Brillianta často zaměňuje obraz portrétovaného s živou bytostí a nevnímá ho jako zástupný symbol nebo znak ztvárněný umělcem, na diváka mají díky tomu portréty magický účinek. Viz Ibidem, s. 72-74

²⁸ Viz. Richard Brilliant (pozn. 8), s. 25, 31, 36-38

²⁹ Viz. Richard Brilliant (pozn. 8), s. 36

³⁰ Výjimečně může být zadavatelem autoportrétu externí zadavatel, pokud jde o autoportrét určený k veřejné prezentaci. Příkladem je nedokončený autoportrét Anny Bilińska-Bohdanowiczové z roku 1892, který zadal sběratel Ignac Korwin-Milewski pro svoji galerii portrétů nejtalentovanějších polských malířů. Viz <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/445584>, vyhledáno 5. 12. 2024

humanistického učenice při zápisu jeho myšlenek do knihy. Oba umělci zachytili obvyklý postoj a chování Erasma a jejich syntetizující portréty se staly obrazem toho, jak si ho následující generace představují. Brilliant na tomto příkladu ukazuje, že ačkoliv se mysl Erasma Rotterdamského ubírala v různých časech různými směry a stejně tak i jeho fyzická podoba se proměňovala, jeho neměnná identita jako myslící bytosti zůstala díky Dürerovi a Holbeinovi zafixována pro budoucnost.

Připomeňme si, že ve sledovaném období nebylo postavení žen umělkyní ve společnosti pevně zakotvené. V autoportrétech se tvůrkyně snažily svůj model, sebe, „syntetizovat“ do určitého obrazu, jenž předkládaly svým divákům. Možnost vlastní reprezentace a interpretace, možnost představit se veřejnosti jako profesionální umělkyně uplatňující při své práci nejen získanou manuální zručnost, ale především svoje duševní schopnosti a umělecký talent, bylo významnou složkou budování vlastní identity. Přispívalo zároveň i ke zvyšování uznání skupinové identity „žen umělkyní“. Zlepšující se postavení umělkyní ve společnosti, byť jen postupné a pozvolné, přispívalo ke snadnějšímu zapojení do výstavní činnosti a k lepším možnostem vstupu na umělecký trh.

4.2 ŽENSKÝ AUTOPORTRÉT A OTÁZKA GENDERU

Gender definujeme jako kulturní konstrukci feminity a maskulinity, na rozdíl od biologického pohlaví, s nímž se jedinec narodí.³¹ Existují i jiné, flexibilnější koncepty vnímání genderu, které se propisují i do dějin umění. Ty však mají svoje místo spíše v úvahách o umění post-moderním a současném. V období, o němž píšeme, teoretické úvahy o genderu nebyly rozvinuté a uvažování o něm se odehrávalo v bipolární rovině v závislosti na biologickém pohlaví.³²

Při zkoumání portrétních uměleckých děl jsou jedněmi ze základních otázek ty, týkající se po roli genderu v jejich produkci, prezentaci, vnímání a interpretaci. Gill Perryová používá seznam pěti otázek, které by měl ten, kdo se zajímá o vliv genderu v umění, položit:

1. Byl/je ten, kdo dílo tvořil muž nebo žena, a může naše znalost genderu autora ovlivnit porozumění dílu?

³¹ Gill Perry, *Gender and Art*, New Haven & London 1999, s.8.

³² Viz Gill Perry (pozn. 31), s.9, Tématy genderu, pohlaví a sexuality v dějinách umění se zabývají různí autoři. Např. Whitney Davis, Gender, in: Nelson – Schiff, *Critical Terms for Art History* nebo Steve Edwards, *Art and its histories : A reader*, New Haven & London 1999

2. Jak jsou genderové rozdíly v díle reprezentovány; pokud dílo obsahuje postavy, jak jsou zobrazeni muži a jak ženy? Ukazují některé aspekty postav a způsob, jakým jsou ztvárněny, na specifické mužské nebo ženské charakteristiky/vlastnosti?
3. Jaká je role genderu v zobrazovaném fyzickém nebo sociálním prostředí: jsou tyto postavy zobrazeny, jak zaujímají místo v určitém specifickém sociálním/domácím/privátním/veřejném prostoru, který by se mohl vztahovat k jejich genderu?
4. Může být samotný proces reprezentace vnímaný jako „genderově zabarvený“³³: můžeme mluvit např. o technikách malby jako o mužských nebo ženských?
5. Jak vlastní gender diváka ovlivňuje způsob, jakým se na dílo díváme: dívá se mužský divák na obraz ženy (nebo muže) rozdílně od ženské divačky? Zahrnuje samotný proces pozorování moc, kterou můžeme zaznamenat v jiných aspektech kultury?³⁴

Při pohledu na autoportréty je nutné mít na paměti, že obrazy žen nemusí nutně odrážet jejich skutečný život a prožívání. Aspekt toho, komu je obraz určen, má zásadní význam. Portréty byly často určeny ke zhlédnutí širšímu publiku. Buď se tedy snažily odpovídat dobovým představám morálky, vkusu, nebo naopak měly šokovat. V každém případě to znamená sebekontrolující povahu ženského pohledu, jenž sám sebe reguluje, aby dodržoval nebo záměrně narušoval aktuální společenská pravidla. V úvaze o historické tradici v zobrazování ženského těla v západním umění Lynda Nead poukazuje na to, že ženy byly jak objektem, tak také pozorujícím subjektem, což je vedlo k regulaci jejich obrazu v souladu s dominantními dobovými ideologiemi.³⁵ Podobně se na věc díval i John Berger před padesáti lety, kdy demonstroval, že „*ženy pozorují samy sebe, jak jsou pozorovány*“³⁶.

První zmínku o ženském autoportrétu učinil Plinius o Jaje z Kyziku, řecké umělkyni tvořící v prvním století před naším letopočtem, jež vytvořila svůj obraz dle zrcadla. Rozepsal se o ní podrobněji a zdůraznil, že po celý život zůstala svobodnou, a také, že „*nikdo nebyl v práci zručnější než ona a svým uměním předčila, co se týče odměn, i současníky Sopola a Dionýsia.*“³⁷ Jak píše James Hall je významné, že uvedl tyto dvě skutečnosti na roveň, tj. její rodinný stav, který Plinius u mužů malířů nesleduje, a je to

³³ Anglický originál „gendered“

³⁴ Viz Gill Perry (pozn. 31), s. 14

³⁵ Lynda Nead, *The female nude: art, obscenity and sexuality*, Routledge 1993, s. 10

³⁶ John Berger, *Ways of Seeing*, London, 1972, s. 47.

³⁷ Plinius st., *Kapitoly o přírodě*, Kniha XXXV, Praha 1974, s. 284

pro něj stejně důležité jako Jajiny umělecké schopnosti a komerční úspěch. Dále bychom se měli pozastavit u zmínky, že svůj vlastní portrét vytvořila pomocí zrcadla. Zrcadla tvořená z vyleštěného kusu kovu byla tehdy běžnou výbavou žen užívanou jako kosmetický pomocník.³⁸ Zrcadlo se stalo standardní rekvizitou při tvorbě autoportrétu. Je spojeno s poměrně rozsáhlou symbolikou a také diskusemi o jeho úloze v autoportrétní tvorbě. Psal o něm již Plótinos, jenž tvrdil, že autoportrét nevzniká pohledem do zrcadla, ale vhladem do svého vlastního nitra; že umělecké dílo překračuje svou materiální realitu a zobrazuje obraz přebývající v umělcově duši, v němž se zrcadlí božství. V tvorbě žen bylo naopak v průběhu všech dob poukazováno na souvislost zrcadla a marnivosti a také na zrcadlo jako prostředek pro mimetické zobrazení vlastní tváře. Tedy nikoliv na vhlad do duše, ale na pouhé zpodobení na materiální úrovni, rozumějme s nižší uměleckou hodnotou výtvarných děl vytvořených umělkyněmi.³⁹

Do úvah o specifické umělecké tvorbě žen se trvale vrací otázka jejich školení a následně možností uměleckého uplatnění. Jestliže to pro účel této práce velmi zjednoduším, ženy se věnovaly zejména těm námětům, které jim byly fyzicky dostupné a které jim otevíralo jejich omezené vzdělání. Po vyhasnutí biedermeierovské módy květinových zátiší se hlavním žánrem, v němž se ženy realizovaly, stal portrét. V 19. století však nebyl portrétní žánr v hierarchii uměleckých žánrů postaven nejvýše, někteří o něm mluvili jako o próze umění (na rozdíl od poezie vysokého umění).⁴⁰ Pole portrétů a autoportrétů si je velmi blízké a není tedy překvapující, že se zde umělkyně historicky uplatňovaly a s postupujícím časem se počet vlastních portrétů zvyšoval. Mezi umělkyněmi, jejichž autoportréty z období začátku dvacátého století jsem shromáždila, je hned několik těch, které se specializovaly na portrétní tvorbu a díky ní se uplatnily na výstavním i prodejním trhu. Jmenovat na tomto místě mohu z českého prostředí Karlu Vobišovou-Žákovou a Martu Havlíčkovou-Jiráskovou, v rakouském Louise Fraenkel-Hahnovou a Ilsu Twardowski-Conratovou, v polském Emilii Dukszyńskou-Duksza, Annu Bilińska-Bohdanowiczovou, Marii Nostitz-Wasilkowskou, Olgu Boznańskou nebo Tamaru Łempickou, v německém kontextu pak Ottilii W. Roedersteinovou, Idu Gerhardi nebo Lotte Lasersteinovou.

Ačkoliv byly v průběhu historie některé výtvarné umělkyně oceňovány, buď už svými současníky nebo se dostaly do kanonických dějin umění, jednalo se o individuality

³⁸ Viz James Hall (pozn. 11), s. 14

³⁹ Ibidem, s. 9, 31

⁴⁰ Agnieszka Morawinska, *Artystki polskie*, in: Agnieszka Morawinska, *Artystki polskie*, Warszawa 1991, s. 11

prezentované jako výjimky potvrzující pravidlo. Příčiny stavu a důsledky opakování tohoto narativu vysvětlila Linda Nochlinová.⁴¹ Přestože se ho někteří autoři populárně-naučných publikací stále drží, odborné literatuře dnes již jasně dominuje úkol ukázat jiné pohledy na uměleckou práci žen v minulosti.

4.3 VYTYČENÍ RÁMCE MUŽSKÝMI AUTOPORTRÉTY

Jak bylo řečeno, autoportréty téměř nikdy nejsou nevinnou reflexí toho, co vidí umělec při pohledu do zrcadla. Mohou být, a jsou, čímkoliv na škále od jednoduchého mimetického zobrazení ke zprostředkování nejniternějších pocitů nebo naopak transcendentních filozofických myšlenek.

Umělci malují svoje podobizny z různých důvodů. Chtějí: ukázat svoje schopnosti a dovednosti, podpořit svůj společenský status, napodobit obdivovaného mistra minulosti, dát průchod svojí volné invenci, jíž není možné uplatnit v zakázkové tvorbě nebo představit svůj myšlenkový svět. Existuje rozdíl mezi portréty vytvořenými ženami a muži. Ženský autoportrét téměř nikdy nemá heroickou, dramatickou povahu, jaká je blízka autoportrétům mužským. Naopak bývá nezřídka pojat v klidné, utlumené poloze. Tyto rozdíly vyvěrají mimo jiné z odlišné geneze a tradice autoportrétu mužského a ženského.

Dlouhá tradice mužských autoportrétů vytvořila na sebe navazující řadu „typologických“ portrétů. Odrážely proměny společnosti a postavení umělců v ní. První období většího zájmu o malbu autoportrétů v renesanci je možné spojit s obnovou zájmu o klasické texty oslavující kult slávy a velikosti. Umělci se postupně vymaňovali z kategorie služebného řemeslníka a nabývali ceněné společenské postavení, zakládali si na udržování svého dobrého jména prostřednictvím uměleckých zakázek a tvořili hrdinské portréty ideálního umělce. Ten byl většinou zobrazen v „ideálním věku“ 33 let, bez ohledu na svůj věk skutečný. Projevoval se zde kult mládí. Lidé se totiž obávali stárí, přestože pravděpodobnost dožití vysokého věku byla malá. Z doby renesance pocházejí také první známé karikatury. Leonardo napsal, že „každý umělec maluje v každém díle sám sebe“. Sebereflexivní pojetí tohoto motta pravděpodobně vedlo k tomu, že umělci nejprve kriticky nahlíželi a karikovali právě sebe. Změnu do autoportrétů vnesli Michelangelo a později hlavně Tizian, kteří se zobrazili staří a oškliví, přičemž Tizian si věk dokonce přidával. Šlo o to, ukázat, co vše zvládnou i v pokročilém věku. Heroizace

⁴¹ Linda Nochlin, Proč neexistovaly žádné velké umělkyně? in: Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena*, Praha 2002, s.42-48

umělců vyústila ve spektakulární autoportréty v ateliéru, v místě, kam přicházeli vlivní a bohatí sběratelé umění a cestovatelé. V baroku bylo dobrým zvykem, aby gentleman na cestách navštívil ateliéry umělců a prohlédl si galerie sběratelů umění. Status malířů nabyl v té době na významu, připomínalo se, že malba a poezie jsou sesterskými uměleckými obory. Umělci si byli vědomi své vlastní velikosti a ztvárnění jejich autoportrétů dávala divákům vědět, že jsou schopni ještě větších výkonů než jen těch, které představuje vlastní portrét. Dalším posunem je Rembrandtova série vlastních portrétů. Odrážejí změnu postavení umělce nikoliv jako zaměstnance – příjemce zakázek, ale jako samostatně činného autora. Umělec se vymezil vůči okolí skrze kostýmy, a hlavně výrazem tváře. Rembrandtova práce ustanovila autoportrét jako samostatný žánr. Až dosud autoportréty zrcadlily světskou slávu umělců. Spolu s klasicismem vstoupila na scénu vznešenost a oslava uměleckého génia vtěleného do umělce. Extrémním gestem v tomto smyslu je sebeoslava Antonia Canovy, který si navrhl památník ve stylu Pantheonu ve svém rodném Possagnu. V malířském oboru jsou typologickým obrazem sebevyzdvihování vlastní osoby autoportréty Gustava Courbeta. Závěr 19. století naopak přinesl autoportrét jako prostředek niterného sebevyjádření, jehož příkladem jsou práce Vincenta van Gogha.⁴²

V období secese a symbolismu se umělci stylizovali do duchovních nebo mystických bytostí. Vyjadřovali hluboké emocionální ladění, introspekci a zamyšlení nad smyslem života (např. Edvard Munch, Ferdinand Hodler). Na začátku 20. století reflektovaly autoportréty mužů transformativní změny ve společnosti i v umění, jsou to obrazy zkoumající své vlastní Já, svoji identitu. Pod vlivem populární psychoanalýzy zobrazovali umělci svoje emocionální a psychické stavy často až se znepokojivou upřímností. Deformace tváře a těla zobrazují úzkost, zranitelnost, vnitřní napětí a osobní krize hrdinů (např. Egon Schiele, Oskar Kokoschka). Častým tématem byl pocit osamění a izolace v moderním světě, v návaznosti na Nietzscheho filozofii též ztráta dříve pevných pravd, a s tím související hledání nových přesahů, transcendence. Jiní autoři pod vlivem traumatizující zkušenosti první světové války stále častěji používali autoportréty k vyjádření témat smrtelnosti a pomíjivosti. Válka tak zesílila zájem umělců o existenciální témata, nesly s sebou však i sociální a politické kontexty (např. Max Beckmann, Otto Dix). V meziválečném období avantgardní umělci zpochybňovali tradiční formy zobrazování a pojem identity. V jejich autoportrétech dochází k rozkladu

⁴² Viz James Hall (pozn. 11), s. 31-216

klasických zobrazení a kompozic a experimentování s novými uměleckými postupy. Umělci narušují realitu, využívají neobvyklá spojení, ironii, nadsázku, a také v souvislosti se zmíněnou psychoanalýzou spojení fantazie a podvědomí (např. Marcel Duchamp, Raoul Hausmann, Salvador Dalí, Man Ray). Ta do autoportrétního zobrazení již před válkou přinesla otevřenější nebo otevřenou tělesnost ve spojení s psychickými procesy a stavy. Jako způsob sebevyjádření byla stále častěji využívána i nahota, jíž umělci reflektovali právě svou tělesnost, zranitelnost a sexualitu, Egon Schiele až v provokativním a surovém zobrazení těla.⁴³ Některé autoportréty mužů z této doby naopak zkoumaly jemnější nebo nekonvenční aspekty mužnosti. Tento odklon od tradičního zobrazování mužské síly, dominance nebo hrdinství byl částečně ovlivněn avantgardními hnutími, která podporovala experimentování s genderovými rolemi a identitou. Nejednoznačnost v mužském autoportrétu můžeme sledovat asi nejznáměji u Marcela Duchampa. Jiným směrem se ubíraly vlastní portréty Lovise Corintha. Ten se v nich v rámci hledání svého vlastního postoje k emancipaci žen podílel na dobově široké diskusi, zda žena podporuje nebo naopak ničí génia mužského umělce. Debata se odvíjela kolem vztahu umělce, génia a sexu. Obrazy zpodobují nejen umělce samého, ale také ženu nebo její část, a je na divákovi, aby interpretoval, zda je žena umělcovou múzou nebo zkázou. Zmiňuji-li Corintha, nemohu opomenout, že mezi moderními umělci byl asi nejsystematičtější tvůrcem vlastních portrétů, v nichž zachycoval vždy v den narozenin svůj proces stárnutí. Jen po roce 1900 jich vytvořil čtyřicet dva. Mezi ženskými tvůrkyněmi je mu v této opakované sebereflexi nejbližší Käthe Kollwitzová, jež svých autoportrétů vytvořila na sto dvacet.

Jestliže v ženských autoportrétech víceméně chybí „typologické hrdinky“, existují mezi nimi typy vlastních portrétů, které naopak nejsou vlastní autorům mužským. V historii šlo například o podobizny umělkyň jako hudebnic. Typ trvale oblíbeného „mateřského“ autoportrétu našel jeden ze svých vrcholů na konci 18. století. Na začátku dvacátého století, za měnících se společenských podmínek, se k němu přidal vlastní portrét znázorňující autorku těhotnou.⁴⁴

Ruku v ruce s ideovými transformacemi šly i formální proměny dobového uměleckého vyjádření. Například umělci kubismu a expresionismu rozkládali rysy obličeje do abstraktních nebo deformovaných forem. To jim umožnilo vyjádřit složité emoce a zprostředkovat pocit roztržité vlastní identity, který rezonoval s moderní

⁴³ Ibidem, s. 217-253

⁴⁴ Viz Frances Borzello, (pozn. 10), s. 19-22

zkušeností. Tradiční realistický přístup k portrétu tím byl odsunut na vedlejší kolej a tato změna znamenala posun k subjektivizaci autoportrétů z hlediska tvůrce i diváka.⁴⁵

Samostatnou kategorií představují nahé vlastní portréty. V době před koncem 19. století jsou v tvorbě umělců výjimečné. Přiznaně svůj autoportrét nakreslil Albrecht Dürer⁴⁶. V dalších letech a stoletích připisují badatelé využití vlastního těla umělců a umělkyň pro symbolická vyjádření⁴⁷, avšak nejedná se o explicitní nahý autoportrét, jak ho známe v době moderní a současné. Výše jsem psala o skutečnosti, že na přelomu 19. a 20. století v ovzduší nových filosofických myšlenek a hlubšího zkoumání a poznávání lidské psychologie umělci používali autoportrét jako prostředek sebevyjádření. Freudova psychoanalýza měla velký ohlas ve Vídni, kde se udály také zásadní změny ve vnímání sexuality. Ve svojí čtvrté přednášce o psychoanalýze Freud mluví o tom, že „*lidé svoji sexualitu neukazují volně, ale aby ji zakryli, nosí silný svrchní oděv z látky lží, jako by ve světě sexuality panovalo špatné počasí. ... Jakmile si ale Vaši pacienti uvědomí, že se u Vás mohou cítit příjemně, zbaví se této slupky lží...*“⁴⁸. Zdá se, že právě v tomto uvažování můžeme hledat důvod proč se začaly objevovat ve větším počtu vlastní nahé portréty umělců. Zobrazení sebe sama v této sebeodhalující poloze ztvárnil Edvard Munch, Lovis Corinth nebo Pablo Picasso. Zmínění muži zůstali u odhalení horní poloviny těla. Vídeňské prostředí bylo zřejmě co do otevřenosti více nakloněné uměleckému experimentu, Richard Gerstl spolu s Egonem Schiele⁴⁹ se ve

⁴⁵ Ibidem, s. 141-164

Viz James Hall (pozn. 11), s.217-229

⁴⁶ Albrecht Dürer, Selbstbildnis als Akt, 1500/1505, kresba na papíře perem a štětcem, tuš, běloba, 29,1 x 15,3 cm, Grafická sbírka Klassik Stiftung Weimar, Zdroj: <https://www.klassik-stiftung.de/forschung/sammlungen-bestaende/sammlung/graphische-sammlungen/>, vyhledáno 9.1.2025

⁴⁷ Například Michelangelo Buonarroti Poslední soud na stropě Sixtinské kaple (sv. Bartoloměj, 1536–1541), Artemisia Gentileschi, La Pittura (alegorie malířství, c. 1638-39), Caravaggio Bacchus (c. 1596–1597) nebo David s hlavou Goliáše (Goliáš, c. 1609–1610).

⁴⁸ Sigmund Freud, Über Psychoanalyse. Fünf Vorlesungen, The Project Gutenberg eBook, s. 44, <https://www.gutenberg.org/files/20613/20613-h/20613-h.htm>, vyhledáno 10. 1. 2025

⁴⁹ Edvard Munch, Self-portrait in Hell, 1903, Munch-museet, zdroj: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/munch-by-himself/>, vyhledáno 9. 1. 2025

Lovis Corinth, Autoportrét se sklenicí, 1907, plátno, olej, 100 x 80 cm, Národní galerie Praha, O 14782, zdroj: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_14782, vyhledáno 13. 1. 2025

Pablo Picasso, Autoportrait, 1906, olej, plátno, 65 x 54 cm, Musée Picasso Paris, zdroj:

<https://cep.museepicassoparis.fr/explorer/autoportrait-mp8>, vyhledáno 13. 1. 2025

Richard Gerstl, Nude Self-Portrait, 1908, olej, plátno, 139.3×100 cm, Leopold Museum, Vienna, zdroj: <https://onlinecollection.leopoldmuseum.org/en/object/650-nude-self-portrait/>, vyhledáno 13. 1. 2025

Egon Schiele, Seated Male Nude (Self-Portrait), 1910, olej a kvaš na plátně, 152.5 x 150cm, Leopold Museum, Vienna, Inv. 465, zdroj <https://www.leopoldmuseum.org/en/collection/highlights/149>, vyhledáno 9. 1. 2025

Egon Schiele, Eros, 1911, kvaš, akvarel a černá tužka, 55.9 x 45.7cm, soukromá sbírka, Australia, zdroj: <https://courtauld.ac.uk/research/research-resources/publications/immeditations-postgraduate->

svých vícečetných autoportrétech radikálně osvobodili od společenských a sexuálních omezení. Jejich autoportréty ukazují postavu včetně intimních partií, Schieleho postava je navíc manipulovaná a téměř vždy nese explicitní sexuální náboj.⁵⁰

S ohledem na výše uvedené je asi méně překvapující, že ve ztvárnění vlastních aktů ženy téměř držely s muži krok. Obvykle se píše o Paule Modersohn-Beckerové jako o průkopnici námětu mezi ženami. Rozhodně se mu nevěnovala sama, viz nahé autoportréty například Käthe Kollwitz, Lili Gödl-Brandhuberové a v meziválečném období třeba Anity Reé, nebo Věry Jičínské⁵¹. A jak ještě uvidíme, Paula nebyla podle všeho ani první, přestože se to opakovaně publikuje⁵². Ženy podobně jako muži začínaly o svých tělech a také o jejich zpodobování přemýšlet svobodněji. Přestávaly se za existenci fyzického těla stydět a prostřednictvím jeho odhalení se snažily sáhnout si do své vnitřní reality. Jejich hlavním zájmem byla introspekce, pohled do vlastního nitra. Na rozdíl od umělců mužů, ve sledovaném období nenesou nahé autoportréty žen obvykle erotický nebo sexuální obsah ani heroismus nebo sebezahledění, které je čitelné například v plátcích Lovise Corinthy.

Autoportréty žen minulosti připomínají jednu okolnost. Pro umělkyně bylo vždy obtížné skloubit umělecké touhy s požadavky běžného života, který zahrnoval předpoklad obětovat se ve prospěch mužských a dětských členů rodiny. Tato otázka se zřejmě řešila od nepaměti, jak to naznačuje Pliniova informace ohledně svobodného stavu malířky Jaji z Kyziku. Do ženských portrétů se trvale propisuje každodennost. Někdy i jen jako detail, který si umělkyně ani neuvědomila, ale dnešní divák ho může zaznamenat.

Filozof a sociolog Georg Simmel ve svém eseji *Problém portréty* napsal:

[journal/immediations-online/2016-2/olivia-ghosh-drawing-death-and-desire-egon-schieles-nudes-and-early-twentieth-century-vienna/](https://journal.immediations-online/2016-2/olivia-ghosh-drawing-death-and-desire-egon-schieles-nudes-and-early-twentieth-century-vienna/) , vyhledáno 9. 1. 2025

Egon Schiele, více autoportrétů v aktu, Graphische Sammlung Albertina, Vienna, zdroj <https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/b5ab6340-7824-4f92-ab57-092c4ec23e42> , vyhledáno 9. 1. 2025

⁵⁰ Martin Hammer, *The Naked Portrait: 1900 to 2007*, National Galleries of Scotland 2007, s. 31-40

⁵¹ Žen, které vytvořily vlastní nahé autoportréty bylo výrazně více, zmiňuji pouze ty o nichž se v této práci hovoří. Více např. Frances Borzello, *Seeing Ourselves. Women's Self-Portraits*, London 2016.

Käthe Kollwitz Selbstbildnis und Aktstudien (1900), Lili Gödl-Brandhuberová, Autoportrét (1900), Anita Reé Selbstbildnis auf Pantelleria (1924/25), Věra Jičínská, Těhotná (autoportrét, 1937)

⁵² Například: Ingrid Pfeiffer (ed.), *Paula Modersohn-Becker*, München 2021, s. 43, Michael Juul Holm – Tine Colstrup (eds.), *Paula Modersohn-Becker*, Louisiana Museum of Modern Art 2014, s. 78, Jay A. Clarke – Jill Lloyd (eds.), *Paula Modersohn-Becker. Ich bin ich/ I am me*, Munich – London – New York 2024, s. 11, Hillary Reder, *Paula Modersohn-Becker. German, 1876–1907*, <https://www.moma.org/artists/4037> , vyhledáno 13. 1. 2025

“Vztah veškerého umění k životu lze popsat tak, že oproti pestré, neklidně plynoucí celistvosti skutečného života, smíšené z nespočetných různorodých prvků, každé umění zdůrazňuje nějaký prvek, smyslový svět, možnost cítění a utváření, a vytváří tak uzavřený prostor, který přijímá mnoho různých obsahů světa a utváří je podle svých zvláštních zákonitostí. Ale každý z nich je přece jen něčím jednostranným, naladěným na jeden tón, zatímco skutečnost všechny své obsahy vzájemně proplétá a umisťuje je pro každého jednotlivce do velké jednoty jeho života.

Uvnitř této jednoty však život vykazuje trhliny, podivnosti, nesmiřitelné kontrasty svých prvků a směrů, o nichž sebeomezení umění nic neví. ...”⁵³

V rámci historické tradice jsou mužské autoportréty obvykle předmětem velké stylizace, kdy vlastní sebeprezentace ve výsadním a úctyhodném společenském postavení je nositelem hlavního sdělení. Znamená to zároveň určitou odtrženost od života jako běhu dní. V tomto smyslu je tedy můžeme chápat jako ten „*zvláštní jednostranně naladěný tón*“ o němž mluví Simmel.

Ženy existují v banální životní realitě, ve které je odlišnost trvale připomínanou konstantou bez ohledu na to, zda ji ženy vnímají pozitivně či negativně. Jsou to právě „*trhliny, podivnosti a nesmiřitelné kontrasty*“, jež hlouběji pronikají do vlastních portrétů umělkyní. Zároveň si neexistence nepřetržité tradice ženských portrétů daleko méně vynucuje přidržování se stávajících modelů zobrazení a paradoxně poskytuje větší volnost konkrétnímu ztvárnění. Samozřejmě to neznamena, že by se ženy neohlížely nazpět nebo nesnažily uplatnit ve své tvorbě znalosti mužských autoportrétů, ale ty je tolik nesvazují v hledání vlastních uměleckých cest a sebereflexi.

Z těchto důvodů by bylo neproduktivní dívat se na ženské autoportréty ze stejných hledisek jako na mužské. Rozhodla jsem se proto, že budu sledovat a zamýšlet se nad tím, co stojí za autoportréty umělkyní. Čím byla tvorba ovlivněna a zda je možné vypořádat souvislost mezi určitými vnějšími okolnostmi života umělkyně a jejím

⁵³ Georg Simmel: Das Problem des Portraits in: *Die neue Rundschau*, XXIX. Jg. der freien Bühne, 1918, Bd. 2 (= Heft 10 vom Oktober 1918), S. 1336-1344, viz: <https://socio.ch/sim/verschiedenes/1918/portrait.htm>
„Das Verhältnis aller Kunst zum Leben wird man so bezeichnen können, daß gegenüber der bunten, unruhig flutenden, aus unzähligen heterogenen Elementen durcheinandergemischten Ganzheit des realen Lebens jede Kunst ein Element, die Welt eines Sinnes, eine Möglichkeit des Fühlens und Formens heraushebt und damit einen umfriedeten Bezirk schafft, der vielerlei Inhalte der Welt aufnimmt und nach seinen besonderen Gesetzen gestaltet.
Aber immerhin ist jede etwas Einseitiges, auf einen Ton Abgestimmtes, während die Wirklichkeit all ihre Inhalte ineinander webt und sie für jedes Individuum in die große Einheit seines Lebens einstellt.
Innerhalb aber dieser Einheit zeigt das Leben Zerreißen, Fremdheiten, unversöhnliche Gegensätze seiner Elemente und Richtungen, von denen die Selbstbeschränkung der Kunst nichts weiß.“

vlastním obrazem. Nabízí se i další otázky, co o sobě chtěla umělkyně autoportrétem sdělit a komu?

Navzdory neexistenci závazných vzorů jako v případě mužských autoportrétů, lze v autoportrétech žen vysledovat několik opakujících se stylizací, se kterými se setkáme i v dalším textu – umělkyně s pracovními nástroji, těhotná žena, matka nebo *la femme nouvelle*.

5 ŽENY POHLEDEM SOUČASNÍKA

Stefan Zweig v knize svých vzpomínek *Svět včerejška* vykreslil na názorném příkladu dobové módy a ne/sexuálních vztahů mladých lidí ve vídeňském prostředí postavení žen ve společnosti na přelomu devatenáctého a dvacátého století.⁵⁴ „Dnes (na začátku druhé světové války, pozn. autorky) působí [tehdejší žena], vzdor parfému, jenž vanul v její blízkosti, šperkům, jimiž byla obtížena, drahým krajkám, náběrům a třásním, jako nešťastná bytost politováníhodné bezmocnosti. Na první pohled bylo patrné, že žena obrněná takovou toaletou jako rytíř brněním už se nemůže pohybovat volně, mrštně a půvabně, že každý pohyb, každé gesto a v důsledku toho i její celkové chování se musí v takovém kostýmu stát vyumělkovaným, strojeným, nepřirozeným. ...Co dnes upoutává náš nepředsudečný pohled na těchto úborech, jež zoufale zakrývaly každou stopu nahé kůže a poctivého vzrůstu, v žádném případě není jejich mravnost, nýbrž naopak to, jak provokativně až k trapnosti vypracovala ona móda polaritu pohlaví. ...Přehnaný důraz kladl se i na postoj takzvaného silného pohlaví vůči pohlaví slabému: muž měl být statný, rytířský a agresivní, žena plachá, nesmělá a defenzivní, lovec a kořist, namísto rovný s rovným. Tímto vzájemně nepřirozeným střetáváním vnějšího chování se také zesilovalo vnitřní napětí mezi póly, ...“⁵⁵

Zweig popisuje prostředí jemu blízké, tedy svět střední třídy, inteligence, buržoazie. Podobnými pravidly fungování se řídily i vrstvy nejbohatších obyvatel, zatímco pro svět nemajetných platila pravidla jiná, mnohem volnější, jež také dosti obšírně popisuje v citované kapitole. Doslovně poukazuje na uměle konstruovanou polaritu pohlaví a nerovnost mezi nimi. Ukazuje ženy jako „nešťastné bytosti politováníhodné bezmocnosti“, a je zřejmé, že i když ženy z nemajetných tříd mají v některých ohledech určitou svobodu, ve zranitelnosti se potkávají všechny ženy bez rozdílu právě proto, že jsou ženy. Jakkoliv se zranitelnost projevuje vnějškově různě, její základ leží v nerovnoprávnosti a ve falešné morálce a přetvářce.

Kapitolu končí Zweig optimisticky: „Upřímně potěšen pozoruji, jak ohromná revoluce mravů se odehrála ve prospěch mládí, kolik lásky a života v ní mládež získala a jak velice v této nové svobodě tělesně i duševně ozdravěla; ženy se mi od té doby, co jim je dovoleno ukazovat linii svého těla, zdají krásnější, jejich chůze vzpřímenější, oči jasnější, jejich rozhovory méně afektované. Jak jiná je jistota této nové mládeže, která

⁵⁴ Stefan Zweig, *Svět včerejška. Vzpomínky jednoho Evropana*, Praha 2019, s. 57-74

⁵⁵ Ibidem, s. 60-61

*nemusí skládat účty z toho co udělala nebo neudělala nikomu jinému než sobě samé a své vnitřní odpovědnosti ...*⁵⁶

Popisovaná změna jistě znamenala obrovský pokrok v rámci čtyřiceti let. Zweigovo nadšení je však třeba vnímat s určitým rezervovaným odstupem. Svoji úvahu směřoval zejména na oblast milostných vztahů mladých lidí. Zároveň dnes s historickou zkušeností dobře víme, že nová tělesná a duševní svoboda, o níž mluví, se v době psaní vzpomínkového textu týkala jen někoho. Nad Evropou i autorem samým navíc již ležela mračna politiky národního socialismu.

V samotném rakouském prostředí jsem ze sledovaného období dohledala datované autoportréty dvanácti umělkyní⁵⁷, jež se ztvárnilы prostřednictvím celé škály uměleckých disciplín: malby, kresby, sochy i uměleckého řemesla. Devět z nich patřilo ve své době mezi uznávané osobnosti výtvarného života.

Umělkyně nejsou všechny původem z rakouských zemí, avšak Rakousko je zemí jejich uměleckého působení a v mnoha případech i kariéry mezinárodních rozměrů. Nejstarší z nich se narodila v roce 1844, nejmladší až v roce 1907 a umělecky působila až do začátku osmdesátých let minulého století.

Podívejme se, jak na sebe pohlížely ženy umělkyně, jež v Rakousku pracovaly. Pohled vlivného literáta usilujícího o zobecňující pohled na ženu již známe: „*její celkové chování se musí v takovém kostýmu stát vyumělkovaný, strojený, nepřírozený*“.

Těsně před koncem století, v roce 1899, se ve věku třiceti let zpodobnila Susanne Renate Granitschová (1869-1946) [1]. Vytvořila obraz patřící do kategorie reprezentativních, je zřetelně určen pro prezentaci umělkyně a jejích malířských schopností. Téměř celou plochu plátna velkých rozměrů (120x73 cm) zabírá tříčtvrteční portrét stojící mladé štíhlé ženy s malířskou paletou v levé ruce a štětcem v pravé. Malířský stojan na pravém okraji plátna doplňuje malířské rekvizity. Prostor, kde se žena nachází není určen, plocha pozadí obrazu v okrově hnědavé škále barev je provedená energickými, pastózními nánosy barev různého směřování. Pevnou rukou jsou vedené i tahy štětce, jež vystavěly postavu a tvář umělkyně, která zpříma a sebevědomě hledí na diváka. Zweig mluvil o nepohodlném, upjatém a postavu deformujícím oblečení žen na

⁵⁶ Ibidem, s. 73-74

⁵⁷ Jde o tyto umělkyně: Wisinger-Florian Olga (1844-1926), Blau Tina (1845-1916), Egner Marie (1850-1940), Mediz-Pelikan Emilie (1861-1908), Koller-Pinell Broncia (1863-1934), Ries Therese Feodorowna (1866-1956), Granitsch Susanne Renate (1869-1946), Fraenkel-Hahn Louise (1878-1939), Twardowski-Conrat Ilse (1880-1942), Dicker-Brandeis (Friederike) Friedl (1898-1944), Baudisch-Wittke Gudrun (1907-1982)

přelomu století, oděv Granitschové je na svou dobu velmi moderní. Je oblečena do lehké, jemné bílé halenky, v pase zastrčené do dlouhé tmavé sukně ozdobené širokým páskem se sponou. Na hlavě má světlý klobouk s širokou krempou. Právě bílá halenka a klobouk jsou prvky jasně odkazující na zamýšlenou reprezentativnost portréту. Pro skutečnou práci s barvou se bílá halenka s velkou vázačkou u krku nehodí; při práci by se snadno zašpinila a špatně od barev čistila, navíc mašle vázačky by umělkyni při práci překážely. Podobně nepraktický, byť slušivý, by byl i velký klobouk. Proč si je tedy Granitschová pro svůj portrét oblékla? Vracíme se zpět k Zweigovu popisu ženského oblečení, kde zdůrazňuje, že z dámy nesmí nikdo zahlédnout ani kousek kůže. Granitschová chce prezentovat svoji práci samostatně a soběstačně umělkyní⁵⁸, proto si bere na pomoc malířské rekvizity. Aby ji veřejnost brala vážně jako autorku, musí vyhlížet důstojně jako dáma, tedy rozhodně mít pokrývku hlavy a oblečení, které nepůsobí nijak uvolněně. Granitschová se nepředstavuje tak vážně jako její polská kolegyně ruského původu Emilia Dukczyńska-Dukszta (1847-1898), jež se pro svůj reprezentativní portrét namalovala o téměř deset let dříve celá v elegantním černém oděvu doplněném kloboukem s ozdobou z perí [2]. V době, kdy ho tvořila, jí bylo 43 let a byla již etablovanou portrétní umělkyní. To je asi důvod, proč nepřipojila žádné malířské atributy a „pouze“ se plně soustředila na dokonalé zpracování klidné tváře, detailů oblečení a doplňků. Představuje sebe samu jako umělkyni, které může zákazník nejen bez obav, dokonce s důvěrou svěřit svoje portrétování, protože výsledek bude stejně důstojný a věrný, jak to vidí na jejím vlastním zpodobení.

V obou těchto autoportrétech z konce 19. století můžeme spatřovat určitou podobnost uvažování ve vztahu ke klientele. Obě umělkyně pracovaly pro buržoazii a aristokracii. Předpokladem zajištění trvalé obživy u tohoto zákaznického segmentu je prokázání důvěryhodnosti. Pro ženu umělkyni to znamená myslet na to, aby ukázala svůj dobrý původ a dodržování dobrých mravů.

Druhou charakteristikou, kterou Zweig popisoval ženy na konci 19. století, byly „*nešťastné bytosti politováníhodné bezmocnosti*“. Shromáždila jsem z celého

⁵⁸ Nikdy se nevдалa, zůstala bezdětná a úspěšně se profesionálně věnovala umělecké tvorbě viz např. Wiener Museum, Vierter Bericht des amtsführenden Stadtrates für Kultur und Wissenschaft über die gemäß dem Gemeinderatsbeschluss vom 29. April 1999 erfolgte Übereignung von Kunst- und Kulturgegenständen aus den Sammlungen der Museen der Stadt Wien sowie der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Wiener Restitution Bericht 2003, https://www.wienmuseum.at/items/uploads/items/Restitutionsbericht_2003.pdf, vyhledáno 13.3.2025, s. 63 nebo Julie M. Johnson, The Memory Factory. The Forgotten Women Artists of Vienna 1900, West Lafayette 2012, s. 245-293

středoevropského regionu na dvacet autoportrétů umělkyně z období před rokem 1900 a dle mého názoru jen jediný vyslovené charakteristice odpovídá. Nabízejí se dvě možnosti, proč se tak stalo. Tou první je, že literát nezachytil svoje myšlenky o tématu zcela věrně skutečnosti, že byly jeho vzpomínky na dobu přelomu století překryty třiceti lety dalšího života. Nepovažuji to za pravděpodobné, protože Zweig zde nepopisoval nějakou jednu konkrétní dámu nebo situaci, ale svoji každodennost a pocity s ní spojené. Ty bývají v paměti hluboko zapsané. Moje vysvětlení je jiné a přímo souvisí s umělkyněmi. Jak víme z bohaté literatury o situaci žen na konci devatenáctého století, očekávalo se od nich, že prožijí život ve službě rodině: jako manželky pečující o blaho manžela, jako matky poskytující výchovu a péči dětem a jejich společenská role se bude v zásadě omezovat na reprezentaci dobrého jména rodiny. To přesto, že reálný život mnoha žen nabýval různých podob. Umělkyně, jež tvořily v tomto období, z tohoto rámce očekávání často podstatně a dobrovolně vystupovaly. Přály si vymanit se z uzavřeného kruhu domácích povinností a věnovat se plně svojí práci, stát se profesionálními výtvarnicemi. Navíc měly být, slovy spisovatele „*plaché, nesmělé a defenzivní*“, jenže to není ani trochu v souladu s jakoukoliv prezentací uměleckých děl i samotných umělkyně. Ženy usilující o (uměleckou i jakoukoliv jinou) kariéru musely překonávat předsudky i odsudky a postavit se za svoji práci, tedy být průbojnější, než se od nich čekalo. Musely být již svým vlastním vnitřním nastavením odlišné od žen, jež šly s proudem. Nebo musely překonat svoje vnitřní bariéry, navenek ukázat sílu a sebevědomí, aby si vydobýly pozornost a mohly svoje díla představovat a prodávat. Pokud se tedy umělkyně představovaly veřejnosti svými autoportréty, bylo žádoucí předat v nich právě takový obraz.

Přesto jsem v konvolutu shromážděných děl jedno odpovídající Zweigovu vnímání žen našla. Plátno, z něhož divák sebedůvěru ve vlastní schopnosti umělkyně nevyčte, a které naopak vzbuzuje pocity o potřebě ochrany, visí v pražské Národní galerii v expozici Dlouhého století a jeho autorkou je Pepa (Josefina) Mařáková (1872-1907). Jde o její *Vlastní podobiznu s otcem* z roku 1896 [3]. Jak název sám napovídá, Pepa, tehdy 24letá dívka, se vypořádala, jak sedí v ateliéru s paletou a štětci v ruce vedle stejně vybaveného otce, malíře Julia Mařáka, před jeho obrazem. Obraz je vyvedený v tlumených tónech hnědé, šedé a šedomodré barvy. Otec, jehož paleta je obrovská, má na sobě tmavý oblek, Pepa z obrazu vystupuje díky světlejší šedomodré barvě svojí pracovní košile. Vzájemně se na sebe dívají. Zdá se, že Pepa hledí s obavami, jak otec – profesor pražské akademie výtvarných umění – zhodnotí její práci. V jejím pohledu je

obava, úzkost, nejistota. Jediný důkaz toho, že je malířka, představuje štětec s červenou barvou na štětinách v její ruce a červeně vyvedený monogram „PM“ v pravém dolním rohu obrazu. Mařáková přitom měla předpoklady stát se na české a možná i rakouské, případně německé umělecké scéně hvězdou. Díky otcově profesuře mohla studovat na akademii výtvarných umění. Vyučoval ji nejen otec, který ji se svými studenty bral i na plenéry do okolí Prahy, ale také další významní umělci doby.⁵⁹ Studium bylo neoficiální, v seznamu zapsaných studentů ji nenalezneme, protože akademie byla až do založení Československé republiky ženám uzavřena. Rodinné zázemí, také Pepina matka byla malířka, umožňovalo jak umělecké vzdělání na vysoké úrovni, tak přístup ke klientům z nejvyšších společenských vrstev. Pepa později pracovala na otcových zakázkách spolu s dalšími žáky, a získala například i vlastní, velmi prestižní, objednávku od mecenáše Josefa Hlávky, aby namalovala portrét Františka Ladislava Riegra pro Zemskou banku.

Velkoformátová vlastní podobizna s otcem však patřila k jejím prvním vystaveným dílům⁶⁰ a umělkyně si svojí práci zřejmě zatím nebyla zcela jistá. Bez ohledu na to vyvstává otázka, proč Mařáková zvolila pro svůj výstavní debut vlastní podobiznu s otcem. Mladé umělkyni zajisté ke vstupu na veřejnou uměleckou scénu pomáhalo samotné příjmení Mařáková a příslušnost k umělecké rodině. Bylo třeba otce zobrazit ještě i na plátně? A pokud ano, chtěla portrétem a autoportrétem v jednom obraze předvést svoje malířské schopnosti? Byl to její vlastní nápad? Ten obraz je zvláštní. Kromě neobvyklosti spojení vlastního portrétu s portrétem otce je to hlavně a především pohled, který mladá umělkyně k otci upíná. Je v něm totiž podivná tíseň. Nejen tíseň spojená s obavou a hledáním potvrzení svých uměleckých kvalit, ale obecnější tenze ve vzájemném vztahu. To mě přivedlo k otázce, zda nápad namalovat dvojportrét pocházel od samotné Mařákové. Obdiv k učiteli je sice na místě, ale nikoliv obava a strach prostupující portrétem. Musím zde však připustit, že „dobové oko“ rodinných vztahů mohlo obraz vnímat trochu jinak: jako správnou silnou a patřičnou úctu k váženému umělci a hlavě rodiny. Kateřina Kuthanová se obrazem zabývala na tradiční Plzeňské konferenci k otázkám 19. století v roce 2006. Spatřovala v něm zachycení propastného rozdílu v sociálně kulturním postavení malířky a malíře ve společnosti 19. století

⁵⁹ Václav Brožík a Maxmilián Pirner Viz např. Růžena Pokorná-Purkyňová, Život tří generací, Praha 1944, s. 254-260

⁶⁰ Z výstavy v Rudolfinu. Volné listy klidného pozorovatele. (Pokračování), Lumír XXV, 1896-1897, č. 23, s. 276, <https://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LumirIII/25.1896-1897/23/276.png>, vyhledáno 10. 10. 2024

zobrazeného na úrovni tělesnosti ve způsobu držení malířské palety a na úrovni psychologické rozehrané právě v tichém dialogu pohledů mezi dcerou a otcem.⁶¹

Na většině autoportrétů z konce devatenáctého století se umělkyně zachytily jako sebevědomé ženy, schopné podat umělecký výkon srovnatelný s umělci muži. Tento aspekt snahy o dosažení rovnosti je důležitý. Nerovnost mezi ženami a muži totiž panovala v oblasti rodinného práva, občanského práva i v přístupu ke vzdělání.⁶²

Pozoruhodná je v této souvislosti stylizace autoportrétů z období konce 19. století. Představila jsem již obrazy, na nichž se žena vypodobnila v reprezentativním oděvu odpovídajícím jejímu společenskému a třídnímu postavení. Třetina žen se zobrazila s atributem svého povolání, tedy štětcem a paletou⁶³. Chtěly vyzdvihnout skutečnost, že jsou malířky, umělkyně zabývající se vysokým uměním, ke kterému podle mínění mnoha neměly mít předpoklady. Některé z žen se dokonce namalovaly i v pracovním oděvu – košili, zástěře nebo šatech typického střihu, čímž svoji profesi ještě zdůraznily. Hledáme-li tento typ autoportréту vypodobňující umělce v ateliéru s paletou a štětcem u mužů, s podobnou koncentrací ho nalezneme v 17. století.⁶⁴ Jednotlivé mužské autoportréty samozřejmě pocházejí i z pozdější doby, nejpočetnější však jsou v době o dvě století

⁶¹ Kateřina Kuthanová, Autoportrét a sebereflexe malířky v 19. století, in: *Reflexe a sebereflexe ženy v české národní elitě 2. poloviny 19. století. Sborník příspěvků z konference uspořádané ve dnech 23-24. 11. 2006 Národním archivem ve spolupráci s Archivem hlavního města Prahy*. Praha, 2007. Str. 152

⁶² Rodinné právo: Císařský patent č. 946/1811 Sb. zák. soud., Obecný zákoník občanský, III. Nedostatek podstatných obřadností. Tyto jsou: „Zvláštní manželovy; § 91 Muž je hlava rodiny. V této vlastnosti přísluší mu obzvláště právo vésti domácnost; náleží mu však také závazek, aby poskytoval manželce podle svého jmění slušnou výživu a zastupoval ji ve všech případnostech.

Manželčiny. § 92 Manželka obdrží jméno mužovo a požívá práv jeho stavu. Jest povinna následovati muže do jeho bydliště, pomáhati, seč jest, v domácnosti a ve výdělku a, pokud toho vyžaduje domácí pořádek, sama plniti i dáti plniti opatření mužem učiněná.

Volební právo: viz Pozn. 13 Jana Malínská – Marie Bahenská, *Za volební právo žen!, aneb, Jak se volilo v Čechách*, Praha: 2022.

Vzdělání: Gabriella Hauch, *Eine Stadt der Frauen!*, in: Andrea Bina – Sabine Fellner (ed.), *Auftritt der Frauen. Künstlerinnen in Linz 1851-1950*, Linz 2022, s. 136

Připomeňme si, že v tomto období ještě nebyla ve střední Evropě ženám přístupná vysokoškolská instituce vzdělávající v umění. Ženy mohly navštěvovat odborné průmyslové školy, které byly zakládány buď jako příprava na rodinný život nebo s cílem zajistit jim ekonomickou soběstačnost, jestliže neměly muže živitele či si přály být samostatně ekonomicky činné. Vyšší vzdělání bylo možné získat vstupem na umělecko-průmyslovou školu, avšak zejména z počátku to byl často vstup „vedlejším vchodem“. Tedy mohly navštěvovat tzv. dámské třídy a školy specializované např. na vyšívání a textilní tvorbu nebo malbu květin.

Viz např. Petr Šámal, *Edukací k dekoraci. Ženské umělecké vzdělání a umělecký průmysl*. In Libuše Heczková – Martina Pachmanová – Petr Šámal, *Jak odlesk měsíce v jezeře. Česká teorie a kritika umění v genderových souvislostech 1865-1945*, Řevnice 2014, s. 21-24

Martina Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*, Praha 2004, s.33-37

Viz Sabine Plakolm-Forsthuber (pozn. 14 , s. 42

⁶³ Anna Bilińska-Bohdanowicz (1887, 1892), Sabine Lepsius (1885), Pepa Mařáková (1896), Maria Nostitz-Wasilkowska (1892), Marianne von Werefkin (1893)

⁶⁴ Viz James Hall (pozn. 11, s.131-161

předcházející ty ženské. To jasně dosvědčuje, jak se nerovné podmínky žen promítly do jejich „opožděné“ sebereflexe.

6 LIMITACE KVALIFIKAČNÍ

„Vzdělání žen je z velké části jejich vlastní zásluhou. I když je kolektivní role těchto intelektuálek důležitá, jejich individuální příspěvky mají vcelku menší cenu. ... Být na okraji světa není příznivá situace pro toho, kdo chce svět přetvořit. I zde je nutno být nejprve hluboce zakořeněn v dané skutečnosti, aby bylo možno nad ní vyniknout „Kam má člověk dojít v sukních?“ ptala se Marie Baškircegová. A Stendhal říká: Všichni geniové, kteří se narodí jako ženy, jsou pro veřejnost ztraceni.“ Ale géníem se člověk nerodí – tím se stává. A to okolnosti ženského života až dosud znemožňují.“⁶⁵

Již jsem se dotkla otázky nerovnosti v přístupu ke vzdělání mezi muži a ženami. Jak významný byl pro umělecké uplatnění umělkyně přístup k institucionálnímu vzdělání? Jeden z nejvlivnějších esejů týkajících se tohoto tématu napsala Linda Nochlinová.⁶⁶ Argumentuje v něm, že ženy byly systematicky vyloučeny z oblasti vysokého umění tím, že jim bylo odepřeno oficiální studium umění, a tím i přístup na umělecký trh a v důsledku i do uměnovědných publikací. V následujících letech svoje tvrzení zjemnila⁶⁷, další badatelský výzkum totiž ukázal, že umělkyně na scéně přítomné vždy alespoň nějakým způsobem byly. Julie M. Johnsonová přišla ve své knize *The Memory Factory*⁶⁸ s myšlenkou, že důsledky vyloučení žen z institucionálního vzdělávání byly v umění méně na překážku než v jiných studijních oblastech. Umělecké vzdělání v oficiálních školách bylo totiž možné nahradit studiem v soukromých ateliérech umělců – mistrů, zatímco například právní nebo lékařské vzdělání zkrátka obejít nešlo.

Tento pohled je samozřejmě pravdivý. Musíme však k němu nezbytně dodat, že nerovnost v přístupu ke vzdělávání (uměleckému i jinému) objektivně existovala. Zároveň, nahrazujeme-li veřejné školství soukromým, znamená to vždy finanční výdaje, které omezují okruh těch, kdo si mohou dovolit na vzdělání peníze vynaložit. Tato otázka se ukazuje být vlivnou nejen z hlediska umělecké tvorby žen obecně, ale i na úrovni jejich sebe prezentace v podobě autoportrétů, a proto se k ní ještě vrátím v dalším textu.

⁶⁵ Simone de Beauvoir, *Druhé pohlaví*, Praha 1967, s. 67. Poprvé publikováno ve francouzském originálu *Le Deuxième Sexe* v roce 1949.

⁶⁶ Viz Linda Nochlin (pozn. 41)

⁶⁷ Linda Nochlin, *Why have there been No Great Women Artists? Thirty Years After*, in Linda Nochlin, *Why have there been No Great Women Artists?*, London 2021

⁶⁸ Julie M. Johnson, *The Memory Factory. The Forgotten Women Artists of Vienna 1900*, West Lafayette 2012

Jestliže mluvíme o tom, že byla ženám dlouho odpírána možnost profesionálně se vzdělávat v umění na vyšší a vysokoškolské – akademické⁶⁹ – úrovni, nese to s sebou otázky, proč tomu tak bylo. Šlo pouze o dobové uvažování o roli ženy ve společnosti? Nebo bylo cílem z titulu obecné mocenské převahy směřovat ženy do činností odpovídajících dle dobových zvyklostí „dobrým mravům“? Či je snad možné uvažovat o úmyslném záměru usměrnit jejich uměleckou činnost, a tak omezit počet konkurenčních umělců?⁷⁰ Odpovědi na tyto obecné otázky hledají a postupně nacházejí feministické dějiny umění. Jejich kladení je přirozené, neboť umělecká produkce umělkyň diletantek byla společensky nejen přijatelná, ve vyšších společenských vrstvách dokonce předpokládána a vítána.⁷¹

Víme, že se u žen předpokládala práce v technikách a žánrech, které nějakým způsobem symbolizují jejich relativní slabost, závislost, připomínají standardní role žen v rodinách – dcera, manželka, matka. Navíc byly ženy dlouho považovány za intelektuálně méně způsobilé než muži.⁷² Očekávalo se tedy, že se budou věnovat méně náročným uměleckým žánrům, kterými se rozuměla malba zátiší nebo portrétů. Tam, podle představ dobových teoretiků, nebylo třeba tak vysoké úrovně představitivosti a intelektuálního nasazení, jako u malby historické nebo mytologické, jež stála na pomyslném uměleckém žebříčku až do konce 19. století nejvýše. Proto také nebylo z dobového hlediska akademické školení pro ženy potřebné. Omezení, které z toho vyplývalo, znamenalo upření práva na oficiální získání některých uměleckých dovedností. Jak o tom píše Nochlinová, byly některé části výuky ženám zapovězeny,

⁶⁹ Výběr některých evropských akademií s uvedením roku, kdy byly zpřístupněny ženám, neznamená to však, že ve všech případech zcela rovnoprávným způsobem, někdy byla otevřena oddělení pro ženy: École des Beaux-Arts v Paříži v roce 1897, Akademie der Bildenden Künste München 1884, otevření ostatních akademií na německém území přišlo s tzv. Výmarskou ústavou 1919, Akademie výtvarných umění v Praze 1919, Akademie der bildenden Künste Wien 1920. Pozoruhodné je, že zatímco Universität Zürich promovala první studentku v německy hovořících zemích již v roce 1867 (medicína), tak první rok oficiálního studia na švýcarské akademii přišel až o dvacet let později – École supérieure des Beaux-Arts de Genève 1886. Viz webové stránky jednotlivých institucí.

⁷⁰ ABRAMSOVÁ, Lynn, *Zrození moderní ženy. Evropa 1789–1918*, Brno 2005, s. 272–273

⁷¹ Milena Lenderová – Božena Kopiczková – Jana Burešová – Eduard Maur, *Žena v českých zemích od středověku do 20. století*, Praha, 2009, s. 88–89

⁷² Např.: ABRAMSOVÁ, Lynn, *Zrození moderní ženy. Evropa 1789–1918*, Brno 2005, s. 272–273
MALÍNSKÁ, Jana, *Do politiky prý žena nesmí – proč? Vzdělání a postavení žen v české společnosti v 19. a na počátku 20. století*, Praha 2005, s. 106.

HORSKÁ, Pavla a kol., *Dětství, rodina a stáří v dějinách Evropy*, Praha 1990, s. 386

LENDEROVÁ, Milena, RÝDL, Karel, *Radostné dětství? Dítě v Čechách devatenáctého století*, Praha 2006, s. 192

Hans, Hildebrandt, *Die Frau als Künstlerin*, Berlin 1928

Karl Scheffler, *Die Frau und die Kunst*, Berlin 1908, s. 92–93, citováno dle Martina Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*, Praha 2004

např. malba podle živého modelu.⁷³ Od dob renesančních bylo za vysoké umění považováno malířství, sochařství a architektura. Ty jediné uznávaly evropské umělecké akademie hodné svého významu. Sochařská a architektonická tvorba však také nepatřila k obvyklým úkolům umělkyně.⁷⁴ Jiné umělecké obory – jako například rytectví, vyšívání nebo tkaní gobelínů a další textilní tvorba – byly považovány za řemeslné činnosti. V dobách historicky starších tak ženy profesně umělecky činné bývaly členkami malířských cechů.

V 19. století, kdy – jak napsáno dříve – na více úrovních přetrvával názor, že ženy nejsou k vysokému umění tak způsobilé jako muži, však také působily na vzdělávací situaci žen další okolnosti. Změna životních podmínek fungování společnosti v průběhu 19. století totiž zásadně ovlivnila vnímání společenské role umění a umělce. Nová doba potřebovala nové způsoby uměleckého vyjadřování. K tomu mělo vést i odpovídající umělecké vzdělávání. Tváří v tvář rostoucí konkurenci mezi národy a pokroku masové výroby se ve společnosti kladl stále větší důraz na „zušlechťování“ řemesel a všeobecného vkusu. Tomu začalo odpovídat zakládání širší sítě kreslířských a uměleckoprůmyslových škol, jež měly dodávat „designéry“ schopné navrhovat nové užité a technické předměty. Na uměleckoprůmyslové školy, jež neměly statut školy vysoké, mohly vstupovat i ženy, avšak z počátku to býval vstup „vedlejším vchodem“. Byla totiž otevírána oddělení pro ženy, kde se věnovaly těm uměleckým oborům, které se považovaly za tradičně ženské. Uměleckoprůmyslové školy byly jak státem

⁷³ Viz Linda Nochlin (pozn.41), s.42-48

⁷⁴ Viz https://www.akbild.ac.at/de/universitaet/arbeitskreis-fur-gleichbehandlungsfragen/copy_of_geschichte
„1904

Die Akademie der bildenden Künste Wien hält einem der vielen Anträge auf Öffnung der Akademie für Studentinnen neuerlich die alten Argumente entgegen, daß Frauen nur selten mit schöpferischem Geist auf dem Gebiet der großen Kunst ausgestattet seien und zum anderen ein "Überhandnehmen des Dilettantismus und ein Zurückdrängen des männlichen Elementes" zu befürchten sei. Allein die Vorstellung eines gemeinsamen Unterrichts hätte das Kollegium "perhorresziert". Die Akademie spricht sich daher für die finanzielle Förderung der Kunstschule für Frauen und Mädchen aus und lehnt den Antrag auf Öffnung der Akademie für Frauen einstimmig ab. Als Hauptargument wird immer stärker die Unmöglichkeit des gemeinsamen Aktzeichnens und die Notwendigkeit eines zweiten Aktsaales genannt, der aus Raum- und Geldmangel nicht realisierbar sei. Henni Lehmann (Das Kunststudium der Frauen, Darmstadt 1913) entgegnet dem gleichen Argument in Deutschland: "Das gemeinsame Aktstudium von Männern und Frauen kann nicht als unmöglich bezeichnet werden, da es an vielen Orten durchgeführt ist, ohne daß sich Mißstände ergeben haben." Dem Einwand des Professorenkollegiums der Berliner Hochschule, daß kein Lehrer gezwungen werden könne, Damen überhaupt in so delikaten Unterrichtsfächern zu unterrichten, wird entgegnet, daß das Problem leicht zu lösen sei, indem man den Aktunterricht bei Damen einer Dame anvertraue. Geeignete Künstlerinnen seien genügend vorhanden. Daß das Aktzeichnen noch lange (bis 1937) problematisch blieb, zeigt der Antrag der renommierten Bildhauerin Teresa F. Ries von 1931, in dem sie der Akademie ihre Dienste zum Zwecke der Leitung einer der Akademie anzugliedernden Abteilung anbot, in der die jungen Mädchen gesondert von den jungen Männern unter der Leitung einer Frau Akt arbeiten könnten. Der Antrag wurde nicht einmal zur Abstimmung gebracht."

zakládáné veřejné instituce, tak i soukromé. Vedoucími škol se většinou stávali pokrokově smýšlející muži, kterým šlo „o umění pro každý den“ a „o umění pro všechny“, minimálně v německých zemích to platí beze zbytku. Obecně lze o uměleckoprůmyslových školách mluvit jako o místech, kde měly pokrokové myšlenky otevřenější prostor než na akademiích hájících tradiční umělecké postupy i výuku. Reformy uměleckého školství, které probíhaly v období od poloviny 19. století, zažily svůj vrchol v období meziválečném. Šlo o změny v oblasti umění, architektury i designu, které na těchto školách šly ruku v ruce s prvky reformní pedagogiky, kdy se kladl důraz na praktické vyučování v dílnách a společenskou úlohu umělců a jejich tvorby. Tyto reformní kroky byly zvláště úspěšné ve střední Evropě.⁷⁵ Není tedy překvapivé, že umělkyně, zejména později narozené, studovaly na uměleckoprůmyslových školách, a do mého zkoumání sebereflexivního ztvárnění umělkyň se, byť okrajově, propracovalo také umělecké řemeslo.

V současnosti převažuje názor, že moderní umění, kterým se v této práci převážně zabývám, bylo radikální nebo progresivní (v návaznosti na lineární pojetí dějin umění) ve svém odmítnutí akademických konvencí a ustaveného kánonu umění devatenáctého století. Feministické teorie umění však argumentují, že navzdory svému technickému radikalismu v mnoha formách avantgardní praxe ve skutečnosti přetrvává a je privilegován maskulinní nebo patriarchální hodnotový systém.⁷⁶

Martina Pachmanová, která se tématu umělkyň ve společnosti a dějinách umění věnuje v českém prostředí, k tomuto píše, že od konce 19. století převládal názor opírající se o pochybné vědecké poznatky, že žena má méně vyvinuté abstraktní myšlení a představivost než muž a že tudíž je ženské umění spojeno s imitací a mimesí. Mluvílo se o smyslově konkrétní schopnosti pravých umělkyň. Zároveň však byly figurativní tendence navazující na dřívější tradici pro představitele českého meziválečného života v příkrém rozporu s moderním výrazem a pokud nebyly přímo odsuzované, zůstávaly na okraji zájmu v rámci uměleckého života. Ještě obtížnější situace byla pro umělkyně ve

⁷⁵ Hans M. Wingler (ed.), *Kunstschulreform 1900-1933: dargestellt vom Bauhaus-Archiv Berlin an den Beispielen Bauhaus Weimar Dessau Berlin, Kunstschule Debschitz München, Frankfurter Kunstschule, Akademie für Kunst und Kunstgewerbe Breslau, Reimann-Schule Berlin. Berlin 1977.* Handbuch zur Ausstellung des Bauhaus-Archivs, Berlin, im Rahmen der 15. Europäischen Kunstausstellung Berlin 1977 Tendenzen der Zwanziger Jahre, Berlin 1977. s. 9-54

Simona Bérešová – Sonia de Puineuf, Škola jako laboratorium moderného života, in: Simona Bérešová – Klára Prešnajderová – Sonia de Puineuf, *Škola jako laboratorium moderného života. K reforme uměleckého školstva v strednej Európe (1900–1945).* Bratislava 2020, s. 21-22

⁷⁶ Viz Gill Perry (pozn. 31), s.196 citováno dle Carol Duncan, Virility and dominantion in early twentieth-century vanguard painting, Broude – Arrard, *Feminism*, s.292-313

vztahu k avantgardnímu programu, jehož cílem bylo nechat umění splynout se životem. „Na jedné straně jim nabízel účast na pokusu o svržení kánonu, který je v minulosti vylučoval z kulturní a umělecké produkce; na straně druhé ... však podílet se na likvidaci dosavadních uměleckých odrůd by bývalo znamenalo vzdát se umělecké tradice ještě předtím, než se na ní mohly začít podílet. Historickým paradoxem tak zůstává, že tehdy, kdy si ženy konečně vydobýly možnost akademického studia, začala avantgarda házet oficiální vzdělání přes palubu.“⁷⁷

6.1 RAKOUSKO, VÍDEŇ

Pro studenty a studentky směřující uměleckým směrem byla od roku 1867 otevřena Umělecko-průmyslová škola (založena jako Oberste Schule für das Kunstgewerbe, později Kunstgewerbeschule), která představovala progresivnější instituci než paralelně existující akademie. Součástí pokrokovějšího uvažování bylo i otevření se ke studiu ženám hned od svého založení. Pod vlivem potřeby umělecko-průmyslového vzdělávání pro rozvoj průmyslu, obchodu a všeobecného společenského pokroku byly v Rakousku postupně zakládány i soukromé školy. Některé vznikly pod supervizí správní rady státní Umělecko-průmyslové školy; příkladně Všeobecná kreslířská škola pro ženy a dívky (Allgemeine Zeichenschule für Frauen und Mädchen) založená roku 1874 sochařem Franzem Pönningerem. Podobně se státní licencí a dotacemi města založil svoji Uměleckou školu Strehblow (Kunstschule Strehblow) v roce 1899 malíř Heinrich Strehblow a otevřel zvlášť kurzy do dámy a pro pány.⁷⁸

Vídeňská veřejná císařská dvorní akademie (K.k. Hofakademie der Maler, Bildhauer und Baukunst, později Akademie der bildenden Künste Wien) působila ve Vídni od roku 1726. Akademie prošla různými proměnami, ale jedno zůstávalo stejné: dlouho přijímala ke studiu pouze muže. Oficiální vysokoškolský statut získalo vzdělávání ve výtvarném umění v roce 1872, kdy byl potvrzen právě vídeňské akademii. Poskytovala klasické akademické vzdělání ve třech na sebe navazujících stupních. V akademickém roce 1920/1921 na ni poprvé mohly studovat i ženy, tedy až dva roky poté, co získaly plnohodnotná volební práva.⁷⁹

⁷⁷ Martina Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*, Praha 2004, s. 111-112

⁷⁸ Megan Marie Brandow-Faller, *An Art of Their Own Reinventing Frauenkunst in the Female Academies and Artist Leagues of Late-Imperial and First Republic Austria, 1900-1930* (disertační práce), Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences at Georgetown University, Washington D.C. 2010, s. 109-110

⁷⁹ Milan Hlavačka, *Rakouská monarchie v „dlouhém“ 19. století (1790-1918)*, in: Václav Veber (ed.), *Dějiny Rakouska*, Praha 2007, s. 455-456
<https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Frauenstudium>

Na konci 19. století bylo zcela běžné, že dívky navštěvovaly soukromé školy a ateliéry, aby získaly dovednosti, jež jim umožňovaly stát se profesionálními malířkami. Soukromou vzdělávací institucí založenou z iniciativy Olgy Pragerové, Tiny Blauové, Rosy Mayrederové a Friedricha Jodla v roce 1897 byla Umělecká škola pro ženy a dívky (Kunstschule für Frauen und Mädchen)⁸⁰. Vzala si za úkol prostřednictvím tříletého programu zpřístupnit ženám umělecké a řemeslné obory. V roce 1925 byl spolek reorganizován a dostal název Spolek vídeňské dámské akademie a školy pro volné a užité umění (Verein Wiener Frauenakademie und Schule für freie und angewandte Kunst). V následujících letech Spolek podnikl pokusy o co největší zrovnoprávnění s Akademií výtvarných umění ve Vídni. Školu převzalo v roce 1939 za vlády národních socialistů město Vídeň. Mezi další významné soukromé umělecké školy patřily Malířská škola Adolfa Kaufmanna (Malschule für Damen, založena 1900) nebo Malířská škola Kruis-Hohenberger (Malschule Kruis-Hohenberger, 1902-1916). Zároveň absolventky těchto škol začaly samy zakládat vlastní školy. Školu provozovala mezi lety 1909 a 1914 Irma von Ducyznska (Malschule Irma von Ducyznska) a mezi její učitelky patřila také sochařka Elsa Kövesházi-Kalmar. Brandow-Faller ve své disertační práci podala seznam asi dvaceti soukromých škol pro ženy působících začátkem dvacátého století v rakouských městech.⁸¹

Pro německojazyčné umělkyně tvořící v Rakousku je příznačné, že se téměř všechny pohybovaly na vídeňské scéně. V zemi samozřejmě existovala i další umělecká střediska, jako třeba Salzburk nebo Linec. Také v těchto městech se pořádaly pravidelně výstavy a sdružovaly se zde umělkyně. Jako příklad může sloužit linecký Oberösterreichischer Kunstverein (Hornorakouský spolek) založený v roce 1851.⁸² Místem, ke kterému se v celé Rakousko-Uherské monarchii vztahovaly umělecké osobnosti doby, však byla Vídeň. Ta byla centrem a místem, kam se obraceli umělci a umělkyně toužící plně rozvinout svoje umění a představit ho veřejnosti. V prostoru střední Evropy je jediným městem, jež mohlo ve své době soupeřit o prvenství s dalšími evropskými uměleckými metropolemi co do počtu uměleckých a vědeckých osobností ovlivňujících evropské smýšlení a dění. Jak upozornila Julie M. Johnsonová, pro potvrzení úspěchu na vídeňské scéně byla podstatná pochvala císařem. Odlišuje se

<https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Frauenbildung>

⁸⁰ oficiálně Spolek umělecké školy pro ženy a dívky, Verein Kunstschule für Frauen und Mädchen, Wien. Zdroj: <https://fraueninbewegung.onb.ac.at/node/639>, vyhledáno 13. 1. 2025

⁸¹ Viz Megan Marie Brandow-Faller (pozn. 78), s. 112

⁸² Andrea Bina – Sabine Fellner, *Auftritt der Frauen Künstlerinnen in Linz (1851-1950)*, Linz 2022, s. 193

tím od Paříže nebo Berlína; zatímco v těchto metropolích se umělci snažili o nezávislost na establishmentu, tak ve Vídni vlastně sloužil císař jako vrchní arbitr umění⁸³. I takto si Vídeň jako hlavní město monarchie a sídlo vládce v době před koncem první světové války udržovala svoje výsadní postavení ve výtvarném umění. Přestože v době mezi světovými válkami Vídeň ztratila něco ze svého lesku, stejně zůstávala na mapě uměleckého provozu výrazně viditelná.

Právě proto, že Vídeň hrála pro umělecký život regionu tak významnou roli, stala se i místem, kam ponejvíce vedly cesty studentek toužících po uměleckém vzdělání. Umělkyně, jejichž autoportréty jsem dohledala, se ve Vídni vzdělávaly alespoň nějakou dobu bez výjimky všechny. Je však třeba říci, že ne všechny získaly ve Vídni svoje hlavní školení. Marie Egner prožila nejdelší studijní dobu v šedesátých letech ve Štýrském Hradci. Tam také získala svoje znalosti a dovednosti keramička Gudrun Baudisch-Wittke, ovšem až o více než půl století později. Teresa Fjodorovna Ries, které se ještě budu věnovat později, získala svoje hlavní umělecké školení na moskevské akademii na začátku devadesátých let, tedy v době, kdy akademie ve střední a západní Evropě ještě ženám přístupné nebyly. Pro některé z žen byla Vídeň jednou ze zastávek na jejich studijní cestě a rovnocenným způsobem se připravovaly na uměleckou dráhu i v jiných destinacích. To byl případ sochařky Ilse Twardowski-Conrat na přelomu století nebo všestranně zaměřené Friedl Dicker-Brandeis na začátku let dvacátých. Všechny ostatní umělkyně působící zejména na rakouské scéně také vyšly ze zdejšího vzdělávacího prostředí.

Vzhledem k pozici rakouské metropole pro umělkyně v Rakousku mě bude později zajímat, jakou přitažlivost měly vídeňské vzdělávací instituce, soukromé i veřejné, pro ženy z ostatních území patřících k habsburské monarchii.

6.2 ZALITAVSKO, MAĎARSKO, SLOVENSKO

Nyní učiním posun více na východ do Zalitavska, tedy té části monarchie za řekou Litavou patřící do konce první světové války pod uherskou vládu. Skládalo se z několika územních a národnostních celků, za středoevropské můžeme označit Horní Uhry (Slovensko) a Uhry (Maďarsko).⁸⁴

⁸³ Viz Julie M. Johnson (pozn. 68), s. 211

⁸⁴ V Příloze 2 je popis situace na Slovensku, Maďarsku i Podkarpatské Rusi, včetně všech odkazů na použitou literaturu.

Pro tuto práci jsem vyhledávala vlastní podobizny umělkyň tvořících na území střední Evropy, jejichž původ patří do sledovaného období. Maďarských umělkyň tvořících autoportréty jsem našla pozoruhodně málo a slovenské žádné. Nemohu zcela vyloučit, že nějaká informace unikla méj pozornosti⁸⁵, proto spíše než závěry uvedu možné hypotézy důvodů velmi omezeného počtu umělkyň i konvolutu prací z východní části původní Rakousko-Uherské monarchie.

V uherských zemích působilo výrazně méně umělkyň než v jiných střeoevropských státech v důsledku několika historických a společenských faktorů. Uhersko bylo především feudálním státem s převažujícím zemědělstvím a pomalejším hospodářským i politickým vývojem. Tato situace vedla k výrazně konzervativnímu postoji vůči roli žen ve společnosti, který se řídil především principem "Kinder, Küche, Kirche" (děti, kuchyně, kostel). Navíc se společnost v té době soustředila především na řešení národnostních otázek, což odsouvalo otázky ženské emancipace a uměleckého působení žen do pozadí.

Po rozpadu Rakouska-Uherska následovalo v Maďarsku bouřlivé revoluční období, které skončilo porážkou Maďarské republiky rad. Mnoho pokrokově smýšlejících umělců a umělkyň opustilo zemi. Příkladem může být osud Jolán Gross-Bettelheimové⁸⁶. Následná pravicově orientovaná národní politika pak nebyla nakloněna progresivním uměleckým proudům ani ženám v umění.

Situace se ještě zhoršila po první světové válce, kdy se Maďarsko výrazně zmenšilo a čelilo značným hospodářským problémům. V tomto období bylo pro umělce obecně velmi obtížné užít se svou tvorbou. Zároveň již nebylo možné spoléhat na

⁸⁵ Při vyhledávání jsem postupovala stejným způsobem jako v případě ostatních zemí/národností, tedy vyhledáváním v odborných syntézách, výstavních katalogích, digitalizovaných sbírkách institucí i digitalizovaných člancích informujících o badatelských projektech nebo uspořádaných výstavách. Vyhledávala jsem také v informacích o maďarském umění publikované v angličtině a němčině.

⁸⁶ Jolán Gross-Bettelheimová (1900-1972), se narodila v Maďarsku. Studovala na Akademii výtvarných umění v Budapešti, na Kunstgewerbeschule ve Vídni a na Academie für bildende Kunst v Berlíně. V roce 1925 se provdala a přestěhovala se do Clevelandu ve státě Ohio, kde studovala na Cleveland Institute of Art School. V letech 1928-1937 zasílala grafiky do každoroční soutěže sponzorované Clevelandským muzeem umění a získala několik cen. Ve 30. letech vystavovala v Art Institute of Chicago a Pennsylvania Academy of Fine Arts, později v National Academy of Design, Library of Congress a v mnoha dalších muzeích po celé zemi. V letech 1935-36 vytvořila Bettelheimová 12 grafik pro Grafickou dílnu Federálního uměleckého projektu W.P.A., kde vznikla některá z jejích nejprogresivnějších děl s tematikou městského/průmyslového a strojového věku. Její jedinou samostatnou výstavu v New Yorku uspořádala v roce 1945 galerie Durand-Ruel. Pod vlivem smrti svého manžela, psychiatra Frigyesa Bettelheima, a antikomunistické politické atmosféry mccarthismu se umělkyně v roce 1956 vrátila do Maďarska. Přijela měsíc před pokusem o svržení tamního sovětského systému. Její prokomunistické názory z ní udělaly ve vlastní zemi outsidera a zbytek života prožila v polosamotě. Neexistují žádné důkazy o tom, že by ještě někdy tiskla. Zemřela v Budapešti v roce 1972.

viz <https://www.metmuseum.org/art/collection/search?q=Jolan+Gross+Bettelheim&sortBy=Relevance>
<https://keithsheridan.com/Bettelheim.html> , vše vyhledáno 12. 11. 2024

předchozí majetek či rodinné zázemí. To dokládá případ maďarské sochařky Elzy Kövesházi-Kalmárové, narozené a vystudované ve Vídni a po rozpadu Rakousko-Uherska se přesunuvší do maďarské části původní monarchie. Ji ekonomické a společenské podmínky vedly k tomu, že se musela svojí tvorby zcela vzdát⁸⁷.

Neznamená to však, že by v maďarském prostoru žádné umělkyně nepůsobily. Do souboru umělyň, jež sleduji, jsem mohla připojit Margit Gráberovou a Margit Anna.

Vzhledem k omezenému počtu aktivních maďarských umělyň nebylo možné identifikovat jejich typickou cestu k uměleckému vzdělání. Budapešťská umělecko-průmyslová škola (Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola) byla pro vzdělávání žen otevřena od roku 1911⁸⁸. Dále existovala od roku 1908 v Budapešti Vysoká škola výtvarného umění (Képzőművészeti Főiskola), vzniklá vyčleněním z Maďarské královské školy kreslení a přípravné školy pro učitele kreslení a připojením Malířské školy pro ženy. Z dostupných materiálů se zdá být pravděpodobné, že se jednalo pouze o administrativní sloučení a pokračovalo oddělené vyučování minimálně do roku 1921 kdy proběhly na Vysoké škole výtvarného umění zásadní reformy, které změnily jak vstupní podmínky, tak curriculum studia.⁸⁹ Maďarská badatelka Julia Csaba dokonce tvrdí, že ještě ve dvacátých letech probíhalo vyučování mužů a žen na akademii separátně a ženy jako profesionální umělkyně nebyly vnímány seriózně.⁹⁰

⁸⁷ Elsa Kövesházi-Kalmar (1876-1956, Budapešť), sochařka, malířka a umělecko-průmyslová designerka. Studovala ve Vídni, Mnichově a Dachau, cestovala do Paříže (1900), Florencie (1902, 1907-1909), Murnau (1904-5). V letech 1910-14 žila ve Vídni a Paříži, později v Salzburku a Budapešti. 1899-1905 vystavovala s Vídeňskou secesí, od 1903 s Hagenbundem, jehož byla členkou, v galerii Miethke v 1904 a v uměleckém salonu Heller v roce 1909, se spolkem Acht Künstlerinnen v 1902 a od 1910 v VBKÖ. Během první světové války pracovala více než dva roky jako zdravotní sestra v Albánii a Černé Hoře. Nadále se účastnila výstav a soutěží, například soutěže na Kossuthovo mauzoleum s architektem Gézou Márkusem, které pomáhala navrhovat. V roce 1924 získala Tolnaiovu cenu za sochu Padlý hrdina[12] a v roce 1930 zvítězila v soutěži na sochu dramatika Imre Madácha pro Panteon na katedrálním náměstí v Szegedu, ale svůj předválečný úspěch se jí již nepodařilo zopakovat. Ve třicátých letech bojovala s existenčními starostmi, a tak se ve svých 57 letech vyučila ševcovskému řemeslu a vyráběla ortopedickou obuv. Viz: Heslo Kalmar von Kövezhazi, Elsa, in Julie M. Johnson, *The Memory Factory. The Forgotten Women Artists of Vienna 1900, West Lafayette 2012*, s. 382

⁸⁸ Webová stránka Moholy-Nagy University of Art and Design, <https://timeline.mome.hu/>, vyhledáno 31.1.2025

⁸⁹ Webová stránka Magyar Képzőművészeti Egyetem (Hungarian University of Fine Arts) https://www.goldenfuture.education/brochures/hungary/hungarian-university-of-fine-arts.pdf?utm_source=chatgpt.com, vyhledáno 31.1.2025

Je obecně velmi obtížné najít informace o vzdělávání žen v maďarském prostředí, protože ani například na stránce samotné Maďarské akademie výtvarných umění není informace o tom, kdy umožnila ženám rovnoprávný studentský status. Dostupné informace jsou téměř výhradně v maďarštině, jazyce, kterým nevládnou a který není blízký žádným jiným jazykům. Rychlá orientace v textu je tak téměř nemožná. Využila jsem jazykových překladáčů, ty však jsou pro překlady textů ve formátu pdf čítajících desítky stran použitelné jen ve velmi omezené míře. Věnovala jsem nemálo času i úsilí získat více informací relevantních odborných zdrojů a ty, které jsem získala v této práci předkládám.

⁹⁰ Júlia Cserba, *The Hungarian Prinner*, in: Beáta Hock – Klara Kemp-Welch – Jonathan Owen, *A Reader in East-Central-European Modernism 1918–1956*, London 2019, s. 219

Maďarské umělkyně, jež tvořily svoje autoportréty, studovaly každá na jiných školách. Již jsem zmínila, že Elza Kövesházi-Kalmárová získala školení ve Vídni a Mnichově. Ve Vídni na Kunstgewerbeschule studovala také od roku Jolán Gross-Bettelheimová, která ve studiu pokračovala na akademii v Berlíně a později na pařížské Académie de Grande Chaumiére. Margit Gráberová, jež je autorkou několika svých autoportrétů, studovala na budapeštské Umělecko-průmyslové škole a strávila několik měsíců v modernistické umělecké kolonii Nagybanya. Mezi umělci v Nagybanyae strávila několik měsíců roku 1918 i Valéria Denés a Margit Bencze, a na úplném počátku dvacátého století také česká malířka Marie Galimberty-Provázková. Jinou vzdělávací cestou prošla Margit Anna, vlastním jménem Margit Sichermannová. Byla mezi maďarskými autorkami vlastních portrétů výrazně nejmladší, a navíc židovského původu. To předurčilo její studijní dráhu, již započala roku 1929 na škole zřízené OMIKÉ⁹¹ – Národním maďarsko-izraelským vzdělávacím spolkem, pokračovala potom na Nové umělecké škole Jánose Vaszaryho, která byla soukromá⁹². Od roku 1920 platil pro přijímání vysokoškolských studentů numerus clausus⁹³ dle příslušnosti k rase nebo národnosti, jenž omezil přijímání židovských studentů na veřejné vysoké školy. Studium na soukromé škole bylo tedy pro ně způsobem, jak ve 30. letech získat umělecké vzdělání.

V kontextu slovenského umění byl počet profesionálních umělkyň výrazně limitován systematickým potlačováním národní kultury ze strany uherské vlády. Slovenské školy byly zavírány a vzdělávací instituce byly ponechávány víceméně pouze s maďarským vyučovacím jazykem. Tento stav významně omezoval přístup ke vzdělání pro slovensky mluvící obyvatelstvo. Profesionální umělecké vzdělání bylo dostupné prakticky jen těm, kdo ovládali cizí jazyky a měli možnost studovat mimo Slovensko, což představovalo zásadní překážku pro rozvoj slovenské umělecké scény, a především pro ženy, které měly obecně omezenější přístup ke vzdělání.

Specifický charakter slovenského území, charakterizovaný pastevectvím v horských oblastech, vedl k vytvoření izolovaných kulturních center s vlastní lidovou

⁹¹ Országos Magyar Izraelita Közművelődési Egyesület

⁹² Marianna Kolozsvary (ed.), *When Dolls Speak. Retrospective Exhibition of Margit Anna (1913-1991)*, Budapest 2024, s. 378-379

⁹³ Článek XXV zákona XXV z roku 1920 o úpravě přijímání na vysoké školy vědecké, vysoké školy umělecké, ekonomickou fakultu budapeštské univerzity a právnické akademie <https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=92000025.TV&searchUrl=/ezer-ev->, vyhledáno 31. 1. 2025

tradicí. Tato geografická roztříštěnost a určitá izolovanost jednotlivých regionů také komplikovala rozvoj profesionálního umění.

Vytvoření ČSR pozitivně přispělo ke kulturnímu rozvoji Slovenska. Nicméně změny se zřejmě neměly možnost projevit v oblasti uplatnění žen v umělecké sféře dostatečně rychle, takže ženy, které toužily po umělecké kariéře se za ní přesouvaly alespoň na čas do zahraničí, podobně jako Ester Šimerová-Martinčková.⁹⁴

Je možné, že v archivech, soukromých sbírkách či regionálních muzeích Maďarska a Slovenska čekají na své objevení díla a životní příběhy dalších umělkyní a jen bádání v této oblasti ještě nepokročilo tak daleko, aby o nich byly vydány ucelené publikace nebo uspořádány reprezentativní výstavy. Současná absence většího počtu umělkyní a jejich děl tak nemusí být důkazem neexistence umělkyní, jako spíše odrazem současného stavu výzkumu. Z hlediska mé práce, to znamená, že se v textu nezabývám umělkyněmi ze slovenského území vůbec a z uherského/maďarského jen omezeně.

6.3 ČESKÉ ZEMĚ, PRAHA

Školský systém až do rozpadu Rakousko-Uherska sdílely české země s Rakouskem.

Pro studenty zajímavější se o uměleckou dráhu byla na přelomu 19. a 20. století v českých zemích k dispozici síť odborných (středních) průmyslových škol. Vyšší umělecké vzdělání bylo možné získat na Akademii výtvarných umění založené roku 1800 a od roku 1885 také na Uměleckoprůmyslové škole. Výuka na akademii se zaměřovala na tzv. vysoké umění. Do té doby soukromá instituce byla roku 1896 postátněna a získala v Praze nově postavenou budovu. Na počátku dvacátého století bylo vzdělávání na akademii stále ještě určeno jen pro muže, ženy mohly být poprvé oficiálně přijaty ke studiu až v akademickém roce 1919/1920.⁹⁵

Situace na Umělecko-průmyslové škole byla odlišná. Od svého založení na ní byla zřízena Kreslířská a malířská škola pro dámy, tzv. „dámská škola“. Její frekventantky si zde měly doplnit všeobecnou výchovu a rozvíjet svůj dobrý vkus, který budou dál šířit ve své rodině. Případně jim mělo vzdělání zajistit ekonomickou soběstačnost, jestliže

⁹⁴ Studovala v Paříži na Académie Julien Académie de la Grande Chaumiere a Académie de l(infinity)art moderne, vedenou F. Légerem a A. Ozenfantem, viz: <https://www.sme.sk/c/2039237/excelentna-ester-simerova-martinckova.html>, vyhledáno 12. 11. 2024

⁹⁵ Miloš Axman – Miloslav Dlouhý – Jiří Kotalík, Almanach Akademie výtvarných umění v Praze: k 180. výročí založení (1799-1979). Praze, 1979, s. 22-44. zdroj: <https://ndk.cz/uuid/uuid:0de0e791-7905-11e7-8b50-001018b5eb5c>, vyhledáno 14. 1. 2025

neměly muže živitele či si přály být samostatně ekonomicky činné. Nejčastější vnímání přesto bylo, že by se mělo jednat o „zdravý diletantismus“, protože se ženy nehodí pro profesionální uměleckou dráhu. Snahy žen o proniknutí do sféry vysokého umění byly zesměšňovány a považovány za naivní, naopak byl vyzdvihován a podporován zájem o ruční práce a dekorativní umění. Přestože úroveň „dámské školy“ se nemohla rovnat s obory studovanými na umělecko-průmyslové škole muži, už jen sám fakt možnosti studia na umělecko-průmyslové škole znamenal pokrok, jenž posunul ženské umělecké vzdělávání vpřed. Platí to zejména o době po roce 1896, kdy jednu ze speciálek zaměřenou na květinový dekor začal řídit Jakub Schikaneder, jenž prostřednictvím rozvíjení – pro něj typického – smyslu pro světelnou a barevnou harmonii spolu s uplatňováním symbolických významů připravil na škole půdu pro secesní ornament⁹⁶. Další speciálka se zaměřovala na vyšívání, seznamovala studentky se zdobnými možnostmi ornamentu, a třetí vyučovala textilní umění. Škola studentky většinou vzdělávala v plošných oborech, neboť se mělo všeobecně za to, že ženy nemají tak dobře jako muži vyvinutou prostorovou představivost. Z archivních materiálů umělecko-průmyslové školy však je zřejmé, že se některým studentkám dařilo uskutečňovat studijní pobyty i v dalších školních atelierech a rozšiřovat si svůj odborný obzor.⁹⁷

Podobně jako v okolních zemích, soukromé školy doplňovaly a nahrazovaly možnosti uměleckého studia pro ženy. Průmyslové školy se zaměřovaly na výuku kreslení, založeny byly např. Průmyslová škola dívčí (1865) a Obchodní a průmyslová škola (1871) v Praze. Na c.k. kreslířské škole Emila Reynera studovala ilustrátorka, grafička a malířka Helena Emingerová.⁹⁸ Kolem přelomu století byly v Praze čtyři umělecké školy, na nichž mohly ženy studovat, nejvýznamnější jsou dvě. Škola Ferdinanda Engelmülera, který si žákyně vybíral dle jejich talentu a škole udržoval vyšší úroveň. Druhou byla škola Hermíny Laukotové, jež byla známá výukou figurativní kresby. Mezi její studentky se řadily Emilie Krostová nebo Lili Gödl-Brandhuberová. Počet soukromých škol se v předválečném období ještě dále zvýšil, na jedné z nich, u Karla Raisnera, studovala další z umělkyní, o nichž bude ještě řeč, Linka Procházková.

Předěl ve výuce žen znamenal rok 1918, potažmo 1919, který v rámci demokratických změn otevřel ženám nové možnosti studia a oficiální přístup jak na

⁹⁶ Viz Martina Pachmanová (pozn.77), s. 35

⁹⁷ Ibidem, s. 33-37

⁹⁸ Kateřina Kuthanová, *Výtvarné umělkyně ve druhé polovině 19. století*. (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2007, s. 6-8.

Petra Baroňová, *Hermína Laukotová (1853-1931)* (diplomová práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 2011, s.32-33.

Akademii výtvarných umění, tak i na dosud mužům vyhrazené obory na Umprum. K odhalení nesmyslného podceňování schopnosti žen pro prostorovou tvorbu přispěly absolventky sochařského ateliéru na umělecko-průmyslové škole například Karla Vobišová-Žáková nebo Mary Duras. Ta patřila také do první vlny sochařek studujících od roku 1919 sochu na akademii u Jana Štursy a svojí tvorbou se prosadila doma i na evropské úrovni. Vedle Mary Duras se v sochařské tvorbě uplatnily také Marta Havlíčková-Jirásková nebo Hana Wichterlová.⁹⁹

Sledované umělkyně z českého území se nejčastěji rozhodly získat vzdělání v Praze. Jen několik z nich odešlo za studiem do zahraničí, šlo o umělkyně z nejmladší sledované generace. Oproti mému původnímu předpokladu to nebyla Vídeň, ale Německo (Mary Duras, Věra Jičínská, Mia Münzerová-Le Comte, Lili Gödl-Brandhuberová). Několik žen studovalo nějaký čas v Paříži (Věra Jičínská, Karla Vobišová-Žáková, Sláva Tonderová-Zátková, Ružena Zátková). Důvodem bylo hledání nejmodernějšího uměleckého školení, které se dalo v době jejich studia získat právě v Mnichově nebo ještě lépe, v Paříži.

6.4 NĚMECKÉ ZEMĚ, MNICHOV, BERLÍN, DACHAU, WORSPSWEDE

Použití pojmu německé země má své důležité opodstatnění. Přestože v roce 1871 Otto von Bismarck sjednotil německé země v jednu říši, stejně fungovala každá původní země v oblasti školství autonomně a v jednotlivých německých zemích byly různé systémy. Znamená to mj. že na přelomu století existovala v každém velkém městě uměleckoprůmyslová škola a v některých i akademie výtvarných umění. Vyučovalo se na akademiích v Düsseldorfu, Karlsruhe, Mnichově, Drážďanech nebo Berlíně. Akademie fungovaly podle pravidel nastavených nejpozději v první polovině 19. století a nebyly připraveny na požadavky změn vyvolaných novou společenskou realitou. Snahy o reformní kroky se v nich setkávaly s různým stupněm přijetí a odmítnutí.¹⁰⁰

Stejně jako ve všech okolních státech i zde platilo, že zatímco na uměleckoprůmyslové školy byl ženám umožněn vstup již v 19. století, na akademie až

⁹⁹ Ivo Habán, *Mary Duras*, Řevnice 2014, s. 24-28

¹⁰⁰ Ekkehard Mai, *Kunstakademien im Wandel. Zur Reform der Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert. Die Beispiele Berlin und München*, in: Hans M. Wingler (ed.), *Kunstschulreform 1900 - 1933: dargestellt vom Bauhaus-Archiv Berlin an den Beispielen Bauhaus Weimar Dessau Berlin, Kunstschule Debschitz München, Frankfurter Kunstschule, Akademie für Kunst und Kunstgewerbe Breslau, Reimann-Schule Berlin. Berlin 1977. Handbuch zur Ausstellung des Bauhaus-Archivs, Berlin, im Rahmen der 15. Europäischen Kunstausstellung Berlin 1977 Tendenzen der Zwanziger Jahre, Berlin 1977*, s. 22-43

po první světové válce. Ženy tak studovaly vedle svých mužských kolegů na soukromých akademiích.

Nejvíce studentek (i studentů) ze střední Evropy směřovalo do Mnichova. Nejproslulejší školu zde založil původem Slovinec Anton Ažbe (1862-1905). Soukromá škola, kterou od roku 1891 vedl, se specializovala na figurální a portrétní malbu. Po školení na Vídeňské akademii v osmdesátých letech a absolvování mnichovské akademie u Gabriela von Hackla se sám vlastními díly příliš neprosadil; jeho síla spočívala v pedagogickém talentu. Mezi světově známá jména studentů Ažbeho školy patří Vasilij Kandinský nebo Alexej Jawlenský. Z umělkyní se k nim řadí Elena Luksch-Makowská. Mezi lety 1898 a 1901 na škole učil také Igor Grabar, Ažbeho žák, a škola nesla v tuto dobu název „Ažbeho a Grabarova škola“. Tato okolnost byla pro Luksch-Makowskou příznivá, protože Grabar později doporučil její práci na výstavu *Mir iskusstva* (Svět umění) v Petrohradě.¹⁰¹

Škola, kde studovalo nejvíce ze sledovaných umělkyní byla Dámská akademie mnichovského spolku umělkyní (Die Damenakademie des Künstlerinnen-Verein München). Mnichov byl kulturním městem, ale také centrem, kde se sdružily ženy, jež usilovaly o rovnoprávné postavení žen. Umělkyně, které měly zkušenost s nedostatečnou situací v oblasti uměleckého vzdělávání žen se rozhodly samy se chopit iniciativy a umožnit ženám profesionální umělecké vzdělání založením Mnichovského sdružení umělkyní. Jeho prostřednictvím zřídily v roce 1884 soukromou Dámskou akademii. Vzorem jim byla Královská uměleckoprůmyslová škola v Mnichově (Königliche Kunstgewerbeschule München), založená v roce 1868, jež nabízela ženám vzdělání alespoň na svém „ženském oddělení“ již od roku 1872, a to v oboru učitelství kreslení¹⁰². Na Dámské akademii vyučovali učitelé z mnichovské akademie a byla na vysoké úrovni. Mezi její absolventky patřily pro tuto práci důležité Gabriele Münterová, Ida Gerhardi, Käthe Kollwitzová a Broncia Koller-Pinellová.¹⁰³

Podobným způsobem byla založena a fungovala také Dámská akademie v Berlíně, kterou založil nejstarší profesní spolek umělkyní působící v německy mluvícím

¹⁰¹ Athina Chadzis, Die Malerin und Bildhauerin Elena Luksch-Makowsky (1878-1967). Biografie und Werkbeschreibung (disertační práce), Hamburg 2000, s. 40
Více: Ambrozic, Katarina: Wege zur Moderne und die Azbee-Schule in München, Wiesbaden Ljubljana 1988, s. 117

¹⁰² Webové stránky Die Akademie der Bildenden Künste München, <https://www.adbk.de/de/akademie/archiv-historisches/chronik.html?start=1>, vyhledáno 17. 11. 2024

¹⁰³ Yvette Deseyve, *Der Künstlerinnen-Verein München e. V. und seine Damenakademie. Eine Studie zur Ausbildungssituation von Künstlerinnen im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert*, München 2005, s. 68-82

světě. V roce 1868 zřídil vlastní uměleckou školu, jejíž součástí byla později i Škola kreslení a malování a Seminář pro učitelky kreslení. Jednalo se o první instituci, která v německých zemích poskytovala ženám systematické umělecké vzdělání. Umělkyně, které spolek v roce 1867 založily, se staraly především o jeho propagaci a podporu umělkyň, členek spolku. K tomu patřila i organizace různých vzdělávacích aktivit. Hned na začátku fungování spolku v roce 1868 umělkyně shromáždily podpůrný fond a v roce 1885 dokonce založily penzijní fond, který měl umělkyním poskytovat penzi. Na berlínské Škole kreslení a malování se vzdělávaly Paula Modersohn-Beckerová, Käthe Kollwitzová a malířky nové věcnosti Lotte Lasersteinová a Jeanne Mammenová nebo sochařky Emy Roederová, Renée Sintenisová a Milly Stegerová. Kollwitzová se Stegerovou byly každá také několik let ve škole pedagožkami.¹⁰⁴

V polovině 19. století malíři začali postupně objevovat kouzlo malování krajiny přímo v plenéru. Vyjížděli mimo města a v jejich blízkosti hledali příhodné motivy. V Německu po vzoru Francie vzniklo několik malířských kolonií, jež poskytovaly zázemí umělcům, kteří tam zároveň vyučovali studenty. Na přelomu století se mezi nejvýznamnější zařadily kolonie v Dachau a ve Worpswede. Od 80. let 19. století zažívalo Dachau svoji zlatou éru, mezi umělce tvořící ve městě na sever od Mnichova patřili Lovis Corinth, Max Liebermann nebo Fritz von Uhde. V sezóně 1887/88 přišel do kolonie malíř Adolf Hölzel, jenž tam se svými přáteli založil školu, která byla hojně navštěvovaná studujícími až do roku 1905, kdy Hölzel odešel učit na akademii do Stuttgartu. Podobně jako u jiných soukromých škol, i tato v Dachau byla navštěvovaná ženami, mj. proto, že až do akademického roku 1920/21 neměly možnost studovat na veřejné akademii. Dachau prošly Ida Kerkoviusová, Erika Streitová, Emilie Mediz-Pelikanová, Elena Luksch-Makowska. Paula Modersohn-Beckerová se zde jen na krátko zastavila s manželem Ottou při svatební cestě.

Modersohn-Beckerová se se svým mužem seznámila v další z tehdy nejvýznamnějších malířských kolonií, ve Worpswede, kterou on spoluzakládal. Dalšími umělci tohoto okruhu byli Fritz Mackensen, Hans am Ende, Fritz Overbeck. Tehdy ještě jen Beckerová přijela studovat k malíři Fritzovi Mackensenovi, jenž pro umělce Worpswede a jeho kraj objevil. Umělci se zajímali o krajinu a její působení na pocity, upoutaly je neobvyklé světelné podmínky a drsná a nedotčená příroda. Sama Modersohn-Beckerová ve Worpswede strávila několik let po sňatku s Otto Modersohnem. Kromě

¹⁰⁴ Webové stránky Verein der Berliner Künstlerinnen 1867, <https://www.vdbk1867.de/geschichte/> , vyhledáno 17. 11. 2024

malířů pracovali ve Worpswede také sochaři, spisovatelé, dramatici, skladatelé nebo architekti.¹⁰⁵

6.5 PAŘÍŽ

Místem, kde pulzoval umělecký život nejsilněji a kde vznikalo nejvíce uměleckých novinek byla Paříž. Sem přijíždělo velké množství studentů, nejen mužů, ale také žen. Protože neměly jinou možnost, navštěvovaly *académies payantes*, mezi nejprestižnější patřily Académie Julian a Académie Colarossi.

Académie Julian založil v Paříži roku 1868 Rodolphe Julian a jeho škola se podařilo stát se relevantní alternativou ke klasické École des Beaux-Arts. Škola fungovala na obchodních principech, v roce 1890 sestávala z pěti ateliérů, z nichž čtyři byly určené i pro studentky. Při otevření školy studovali muži a ženy společně, avšak později došlo k oddělení ateliérů. Důvodem bylo již od počátku umožněné kreslení a malba podle nahých modelů, a společnou tvorbu těchto námětů část platících studentů považovala za společensky nevhodnou. Některé z dámských ateliérů byly umístěné na prestižních pařížských adresách, aby si získal přízeň bohatší části klientely. Přesto, že škola byla vedena obchodním zájmem, zakládal si Julian na její vysoké úrovni a na studující muže i ženy kladl stejně vysoké nároky s cílem připravit je na vystavování prací na Salónech a na soupeření v profesionálním životě.¹⁰⁶ Académií Julian prošly Anna Bilińska-Bohdanowicz, Aniela Pająková a kratší čas zde strávily Käthe Kollwitzová a Paula Modersohn-Beckerová.

Académie Colarossi, také velmi oblíbená zahraničními studentkami, byla o něco méně prestižní než Julian. Platilo se na ní nižší školné a nevyžadovala přijímací zkoušku. Stinnou stránkou nižšího školného byly konzultace jen jedenkrát týdně a s vyučujícími ne tak vysoce ceněnými. Ateliéry byly koedukované, a i zde byla součástí kurikula kresba a malba nahého modelu.¹⁰⁷ Aniela Pająková a Paula Modersohn-Beckerová strávily

¹⁰⁵ Tereza Náprstková, *Worpswedští a Praha* (bakalářská práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2023, s. 8-11

¹⁰⁶ Catherine Fehrer, Women at the Académie Julian in Paris, *The Burlington Magazine* CXXXVI, č. 1100, 11. 1994, s. 752-757, zdroj: <http://www.jstor.org/stable/886272>, vyhledáno 17. 1. 2025

Martin Hopkinson, Recenze Overcoming All Obstacles. The Women of the Académie Julian by Gabriel P. Weisberg and Jane R. Becker, *The Burlington Magazine* CXXXII, č. 1162, 01. 2000, s. 42-43, zdroj: <https://www.jstor.org/stable/888774>, vyhledáno 17. 1. 2025

Virginia Pitts Rembert, Recenze Overcoming All Obstacles. The Women of the Académie Julian by Gabriel P. Weisberg and Jane R. Becker, *Woman's Art Journal* XXII, č. 1, jaro-léto 2001, s. 2+54-55, zdroj: <https://www.jstor.org/stable/1358734>, vyhledáno 17. 1. 2025

¹⁰⁷ Carmen Stonge, Women and the Folkwang: Ida Gerhardi, Milly Steger, and Maria Slavona, *Woman's Art Journal* XV, č. 1, jaro-léto 1994, s. 3-10, zdroj: <https://www.jstor.org/stable/1358488>, vyhledáno 17. 1. 2025

určitý čas i na této akademii. Jejími frekventantkami byly také Mathilde Battenbergová, Ida Gerhardi, Maria Melania Mutermilchová (Mela Muter) nebo Vlasta Vostřebalová-Fischerová.

Podobných institucí bylo v Paříži více. Z těch, kde studovaly umělkyně, jimiž se tato práce zabývá, připomenu ještě Académie Grande-Chaumière, kde měly krom již dříve zmiňované Mely Muter větší zastoupení studující umělkyně z Čech, Sláva Tonderová-Zátková, Marta Havlíčková-Jirásková a Marie Galimberti-Provázková. Na této akademii po svém příchodu do Paříže vyučovala polská umělkyně Olga Boznianská.

6.6 POLSKO

Vzdělávací systémy na území Polska se řídily pravidly států, pod jejichž správu jednotlivé části rozdělené země spadaly – Německa, Rakouska-Uherska a Ruska. Umělecké výukové instituce se koncentrovaly do dvou měst, Krakova a Varšavy. Ve Varšavě existovala Akademie výtvarných umění, kde mohly ženy studovat od roku 1920 a stejně tomu bylo i na Akademii výtvarných umění v Krakově (Akademia Sztuk Pięknych). Do té doby akademie v Krakově výjimečně přijímala studentky jako mimořádné posluchačky, což však neznamenalo získání (a potvrzení) uměleckého vzdělání.

Dokud nebylo ženám umožněno studovat na akademiích, probíhalo v polském domácím prostředí vzdělávání standardně dvěma způsoby. Malá část nadaných studentek, jež pocházely z nejbohatších společenských vrstev, se obvykle učila kresbě a malbě na soukromých hodinách, často u známých umělců. To byl případ Emilie Dukszyńské-Dukszta nebo Anny Bilińské-Bohdanowiczové.

Největší část žen se učila v soukromých uměleckých školách. V posledních desetiletích devatenáctého století a v prvních dvou desetiletích století dvacátého existovalo mnoho takových škol, především ve Varšavě, Krakově a Lvově. Jednalo se o školy s nejrůznějším profilem a stupněm přípravy pro vzdělávání v různých specializacích v oblasti výtvarného umění, a ještě častěji v oblasti uměleckých řemesel. Méně početné školy, jako byly Vyšší ženské kurzy Adriana Baranieckého (Wyższe Kursy dla Kobiet im. A. Baranieckiego) a škola Marie Niedzielské, poskytovaly žákyním počáteční přípravu pro vysoké umění.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Maria Zientara, *Artystki polskie i ich sztuka w latach 1900–1939*. Cz. I. Nurt narodowej sztuki dekoracyjnej, Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa, 2007, č. 25, zdroj: <https://muzeumkrakowa.pl/krzysztofory-zeszyty-naukowe-nr-25>, vyhledáno 17. 1. 2025

Nejvýznamnější z nich, Vyšší ženské kurzy, založil Adryan Baraniecki v roce 1868 při Technickém a průmyslovém muzeu v Krakově. Jeho záměr vzdělávat ženy se nesetkal ve společnosti s pozitivním ohlasem a Baraniecki tak školu po celou dobu její existence financoval víceméně z vlastních zdrojů. Kurzy byly rozdělené do třech oddělení: přírodních věd, historicko-literární a umění. Mezi vyučujícími uměleckého oddělení byli významní umělci jako J. Matejko a S. Wyspiański, což zajišťovalo vysokou úroveň vzdělání. Zařazeno bylo studium základů plenérové malby, anatomie, sochařství i cyklus přednášek z dějin umění. Mezi studenty, jejichž počet osciloval mezi 100 a 200 ročně, patřily Maria Nostitzová-Wasilkowska, Aniela Pająkówna nebo Olga Boznańska. Kurzy existovaly do roku 1924, kdy po otevření vysokých škol a akademií ztratily svůj původní smysl.¹⁰⁹

Kromě těchto kurzů byla velmi oblíbená Škola výtvarného umění pro ženy Marie Niedzielské (Szkola Sztuk Pięknych dla Kobiet Marii Niedzielskiej) fungující mezi lety 1908 a 1939. Vycházela z učebních osnov Akademie výtvarných umění v Krakově a měla oddělení kreslení, malířství, sochařství, užitého umění a technické oddělení. V oddělení kresby a malby se vyučovala tvorba zátiší, dle živého modelu a práce v plenéru. Také tato škola měla vysoké renomé a mezi její frekventantky se řadily například Alicja Halicka či Zofię Lubańską-Stryjeńską.

Ve Varšavě stojí ve vztahu k mému tématu za zmínku Škola kreslení a malířství pro ženy Miloše Kotarbińskiego (Szkola Rysunku i Malarstwa dla Kobiet Miłosza Kotarbińskiego), již absolvovaly Mela Muter a Hanna Rudzka-Cybisowa.¹¹⁰

6.7 RUSKO

Umělkyně, které měly ruské kořeny, často studovaly na uměleckých akademiích v Rusku. Petrohradská Akademie výtvarných umění vpustila ženy jako řádné studentky k presenčnímu studiu v roce 1873. Moskevská škola malby, sochařství a architektury v sedmdesátých letech tento krok následovala. Původní „velkorysost“ v rovném přístupu petrohradské akademie ke vzdělání, kdy studenti a studentky pracovali společně, však byla postupně přehodnocována a od roku 1876 byly ženy vyučovány v „dámských třídách“ a bylo jim poskytováno omezenější curriculum než mužům. Další omezení přišlo

¹⁰⁹ Józef Rostafiński, *Historia Kursów Wyższych dla Kobiet im. A. Baranieckiego oraz Sprawozdanie Dyrekcyi za rok szkolny 1899/1900 istnienia kursów XXXII.*, Krakow 1900, s. 5-7, zdroj: <http://pbc.up.krakow.pl/dlibra/publication/2700/edition/2630/content>, vyhledáno 16. 1. 2025

¹¹⁰ Maria Zientara, *Artystki polskie i ich sztuka w latach 1900–1939. Cz. I. Nurt narodowej sztuki dekoracyjnej, Krzysztofory. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa*, 2007, č. 25, zdroj: <https://muzeumkrakowa.pl/krzysztofory-zeszyty-naukowe-nr-25>, vyhledáno 17. 1. 2025

v roce 1884, kdy mohlo být do každého ročníku studia přijato maximálně 50 žen, z toho 25 jako řádné studentky, a 25 jako mimořádné posluchačky bez formální registrace a možnosti skládat oficiální zkoušky. Takový vývoj odráží pokles v oblasti vzdělávání žen v Rusku na konci 19. století, kdy byla původní rozhodnutí ve prospěch přístupu žen k vyššímu vzdělávání nebo odborné přípravě limitována zejména v návaznosti na celkové omezení vysokoškolského vzdělávání následující po atentátu na Alexandra II. v roce 1881. Bez ohledu na omezení se ženy začaly na akademii prosazovat, a to zejména po roce 1894, kdy našly podporu v nově příchozím na post vyučujícího, Iljovi Repinovi. Zvláště významné je, že Repin umožňoval ženám tvořit společně s mužskými kolegy podle ženských modelů, což dokládají fotografie pořízené v jeho ateliéru.¹¹¹

Ohledně důvodů, jež mohly vést k brzkému plnému otevření akademie (i když jen dočasně) ženám existuje více domněnek. Jednou z nich je úspěšná revolta umělců Peredvižníků vůči akademii a její snaha přilákat studující pro udržení dominantního postavení na ruské umělecké scéně. Jinou možností je, že v ruské společnosti 19. století existovala silná tradice patronátu umění, přičemž ženy, zejména z vyšších vrstev, hrály významnou roli jako mecenášky i umělkyně. Ty mohly napomáhat dalším ženám získat určité uznání jako tvůrčí osobnosti. I když ženy zatím nemohly na akademii studovat, měly již od poslední čtvrtiny osmnáctého století možnost předložit akademii svoji práci a získat za ni oficiální titul, medaili nebo potvrzení, že smí vykonávat uměleckou profesi.¹¹²

Mezi umělkyně, které využily svoji blízkost ruskému prostředí a možnost vysokoškolského studia v Petrohradě, patřily Maria Nostitz-Wasilkowská a Tamara Ľempická. Dalšími, jež tam studovaly právě u Repina byly Elena Luksch-Makowskaja a Marianne Wereffkina. Na moskevské Škole malby, sochařství a architektury získala svoje vzdělání Tereza Fjodorovna Riesová.

¹¹¹ Rosalind P. Blakesley, Women and the Visual Arts, in: Wendy Rosslyn – Alessandra Tosi, *Women in Nineteenth-Century Russia. Lives and Culture*, Open Book Publishers, s. 106-107, zdroj: <https://www.jstor.org/stable/j.ctt5vjszk.9>, vyhledáno 11. 12. 2024

¹¹² Ibidem, s. 98 a 106..

Informace o tom, proč zrovna v carském Rusku byly akademie otevřeny ke studiu i ženám již v 19. století, zatímco v ostatní Evropě až téměř o půlstoletí později, jsem čerpala ze zdrojů dostupných v knihovnách a otevřených zdrojích českých i zahraničních. Nejvhodnější by bylo vyhledávat informace k tomuto tématu ve zdrojích ruských, což by mi znalost jazyka umožnila. Vzhledem k současné politické situaci a Ruskem vedené hybridní válce vůči naší zemi jsem však od připojování se k ruským webovým stránkám upustila.

7 PROPUSTNOST REGIONU A EVROPY JAKO CELKU

Umělkyně působící ve středoevropském regionu se vyznačovaly jednou zásadní charakteristikou, kterou byl multilingvismus. V geografickém prostoru se z historických důvodů mísily národy (viz Příloha 3 popisující geograficko-politicko-ekonomickou situaci). Na území, jež sleduji, spolu žili v jednotlivých státních útvarech lidé náležející k různým národnostním skupinám s různým mateřským jazykem. Potřeba se vzájemně dorozumět a tlak na používání úředního jazyka vedl obyvatele alespoň k základní znalosti jazyků užívaných v regionu. Volný pohyb osob v rámci každého státu znamenal možnost se libovolně stěhovat; na území českých zemí tedy žilo velké procento Rakušanů a Němců¹¹³, zatímco například ve Vídeňské metropoli byla zase zcela běžná česká jména na výkladcích obchodů. Podobně v Haliči, rakouské části pozdějšího Polska a dnešní Ukrajiny, žil velký počet obyvatel židovského původu, kteří kromě jidiš hovořili i německy, zatímco v polských oblastech patřících před válkou k Rusku byl velký tlak na rusifikaci, a tudíž se tam jako oficiální jazyk usídlila i ruština.

Další skutečností, která ovlivňovala jazykovou výbavu obyvatel regionu, byl fenomén, který lze nazvat jazykovou módou. Podobně jako je dnes do značné míry „lingua franca“ angličtina, v době konce 19. století až do druhé světové války byla univerzálním jazykem a jazykem diplomatů francouzština. V tzv. vyšších kruzích tedy byla znalost francouzštiny standardem, francouzština byla oblíbená a na středních školách se běžně vyučovala. V polském a ruském prostředí byla dokonce někdy používána místo polštiny a ruštiny jako výraz vyšší společenské úrovně. V českém prostředí u některých obyvatel, ač českého původu, podobně fungovala němčina. Díky volnému pohybu jak v rámci jednotlivých zemí, tak i po Evropě, bylo nemálo rodin národnostně smíšených a více či méně dobrá znalost více jazyků byla přirozená. Ve středoevropském regionu hrála vzhledem k přítomnosti dvou německy hovořících mocností jednoznačně prim němčina.

Umělkyně, jejichž autoportréty mi slouží jako základna pro tuto práci, mohou být příkladem popsanych souvislostí jazykové vybavenosti. Studium polských umělekyní se odehrávalo kromě Krakova a Varšavy téměř ve všech případech v Paříži, která byla v této době hlavním uměleckým centrem. Polské umělkyně, které ve Francii nestudovaly, tam alespoň delší dobu nebo i celoživotně pobývaly. A ta menšina, která si

¹¹³ Asi jedna třetina, je obtížné najít přesné číslo, protože sčítání obyvatelstva se provádělo za celé Předlitavsko společně, navíc se odvozovala národnost dle otázky na používaný jazyk. O národní příslušnosti to tedy vypovídá se statistickou chybou.

nevybrala zahraniční studium v Paříži, směřovala do Německa, do Mnichova. Také studentky z ostatních zemí, tedy Čech, Rakouska a Německa, směřovaly za studiem do Francie, i když to nebylo v takovém měřítku jako u studentek polských. U těch hrálo před koncem první světové války roli i vlastenectví. V rozděleném Polsku byl silný tlak na potlačování všeho polského a polské vlastenecké kruhy se mohly snáze sdružovat a udržovat svoji kulturu jazykovou i ostatní ve volném francouzském prostředí. Studentky české a překvapivě i moravské netíhly k vídeňskému centru, jak by se dalo očekávat. Ty, které se díky svým autoportrétům dostaly do mého výběru, nejčastěji studovaly doma v Čechách a pokud už odjížděly za studiem umění do německy mluvící země, směřovaly do Německa.

Volnost a jazyková propojenost fungovala různými směry a neomezovala se jen na středoevropský region sám, jak jsem ukázala na francouzském příkladu. Možnost pohodlně se domluvit a integrovat do společnosti lákala do středoevropského prostoru také příchozí odjinud.

7.1 OMEZENÍ NÁRODNOSTÍ A NÁBOŽENSTVÍM

V pozitivním smyslu zde píší o propustnosti regionu, možnosti se víceméně volně pohybovat a výhodách sdílené jazykové vybavenosti v regionu. Doba, již se zde zabývám, přinesla i sdílenou tragédii druhé světové války. Představitelé německého národního socialismu v rámci „konečného řešení židovské otázky“ zavraždili asi 6 milionů lidí. Mnozí další sice přežili, ale jejich životy zůstaly navždy poznamenány. Nacistická nenávist k různým skupinám lidí i jednotlivcům postihla uměleckou scénu podobně jako všechny ostatní společenské skupiny, dotkla se umělkyní, o nichž píší, i jejich mužských kolegů. Ve smrti a neštěstí si byli všichni rovni, avšak dějiny umění tuto rovnost neodrážejí. Být ženou znamená v dějinách umění nevýhodu – umělkyně v nich zůstaly zapomenuty dokonce, i když válku přežily. Muži, kteří také měli být dle národních socialistů zapomenuti, se do dějin umění vrátili poměrně rychle, připomeňme si jména Josef Čapek, Georg Kars, Max Beckmann, Xawer Dunikowski, Wladislav Strzeminski¹¹⁴ Ženy se postupně vracely teprve v tomto tisíciletí. Do výstavních prostor a katalogů se

¹¹⁴ Petra Kipphoff, *Max Beckmann: Der Maler Als Schreiber*, zu Klampen 2021, s. 79-88, *ProQuest Ebook Central*, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/cuni/detail.action?docID=6728617>, vyhledáno 17.2.2028
<https://culture.pl/en/artist/xawery-dunikowski>, vyhledáno 18.2.2025
Luiza Nader, Strzemiński's War, in: Beáta Hock – Klara Kemp-Welch – Jonathan Owen, *A Reader in East-Central-European Modernism 1918–1956*, London 2019, s. 343-358 viz:
<https://courtauld.ac.uk/research/research-resources/publications/courtauld-books-online/a-reader-in-east-central-european-modernism-1918-1956/21-two-important-czech-institutions-1938-1948-lucie-zadrazilova-and-milan-pech-2/>, vyhledáno 31.10.2024

znovu dostávají jména umělkyně, jež byla v době před druhou světovou válkou dobře známá a na dlouhou dobu uložena do temnoty zapomnění: Friedl Dicker-Brandeisová, Lotte Lasersteinová, Elfriede Lohse-Wächtlerová, Anita Rée, Teresa Fjodorovna Riesová, Broncia Koller-Pinellová nebo Louise Fränkel-Hahnová.

Umělkyni židovského původu Lotte Lasersteinové zachránila život v prvním kroku stockholmská Galerie Moderne, která jí uspořádala v roce 1937 výstavu, a tím jí umožnila vyvézt s sebou velkou část jejích prací. V druhém kroku to byl Švéd, se kterým uzavřela „papírový sňatek“, čímž jí zajistil švédské státní občanství a trvalý pobyt. Lotte ve Švédsku zůstala až do smrti v roce 1993. Tvorba, díky níž se Lasersteinové dostává ocenění, spadá do období mezi dvěma válkami. Její autoportréty patří k nejpozoruhodnějším z těch, které jsem našla. Spojují v sobě některé umělecké postupy, které vůbec nenalezneme u jiných umělkyně nebo jen u nemnohých.

Než bylo možné studovat na berlínské akademii, věnovala se od roku 1918 nejprve studiu dějin umění a filozofii. Po třech letech na akademii přešla, v roce 1927 úspěšně dokončila a získala medaili pro talenty udělovanou Pruským ministerstvem pro vědu, kulturu a vzdělávání.¹¹⁵ Díky svým znalostem dějin umění se v obrazech obracela k určitým zobrazovacím formulím, typům, které v minulosti i současnosti používali mužští umělci. V autoportrétech často figuruje Lasersteinové múza, tanečnice Traute Rose, navíc v expozici nahého těla. Autoportrétů namalovala Lotte celou řadu a ve velké části z nich se představuje jako malířka – v pracovním plášti, před sebou má stojan s plátnem, v jedné ruce drží paletu a v druhé štětku. Tento popis by mohl evokovat představu zpátečnictví nebo akademismu. Styl její malby je sice realistický, v žádném případě však akademický. Přibližuje se nové věčnosti, ale neobsahuje její kritickou notu ani chladný odstup, který je s ní spojen. Umělkyně se přizpůsobila dobové estetice dvacátých a třicátých let a ona sama, její modelka i zpracované náměty jsou reklamou na svoji dobu a *Neue Frau*, moderní emancipovanou ženu.

Moderní mladá emancipovaná žena meziválečného období má ustálený vizuální typus, který pomáhala ustavit dobová periodika a odlišoval se od vizuálního stylu, který patřil k ženám přelomu 19. a 20. století. Jeho základem byla nová móda, která se inspirovala oblékáním mužů, znejasnila ženskou siluetu, povolila nošení kalhot nebo

¹¹⁵ Anna-Carola Krausse, Lotte Laserstein, *Meine Einzige Wirklichkeit*, Berlin – München 2022, s. 17-50
Philipp von Wehrden, *Biographie und Zeitgeschehen in: Alexander Eiling – Elena Schroll (eds.), Lotte Laserstein: von Angesicht zu Angesicht: eine Ausstellung des Städel Museums* (kat. výst.), Frankfurt am Main in Zusammenarbeit mit der Berlinischen Galerie 2018, s. 166-179

dříve nemyslitelných šatů bez rukávů a sukní nad kolena. Zkracování proběhlo i v dámském účesu, kterému kraloval krátký sestřih vlasů. K tomu náležely atributy nové ženy: výrazná rtěnka, cigarety, řidičské rukavice a pokud možno i automobil.

Je zřejmé, že profesní a rodinná realita určovala přiblížení se ideálu reprodukovánému dobovým tiskem. Sociální původ, finanční možnosti a existující genderově nevyrovnané hierarchie stále hrály rozhodující roli.¹¹⁶ „Nová žena“ tak byla a stále je mýtem, přestože se jejímu „odmytizování“ badatelé již delší dobu věnují.¹¹⁷

Pro zkoumání vlastních podobizen Lotte Lasersteinové jsem vybrala dvě z konce dvacátých let krátce po dokončení akademie, kdy si pronajala vlastní ateliér a začala sama vyučovat malbu, *V mém ateliéru* (1928) [4] a *Já a můj model* (1929) [5]. Oba tyto obrazy totiž dobře dokládají, v čem jsou autoportréty Lasersteinové pro uvažování o vlastních podobiznách umělkyně důležité.

V mém ateliéru vystavila Lasersteinová na jarní výstavě 1929 Pruské Akademie výtvarných umění v Berlíně a měl fungovat jako vizitka její práce. V předním plánu leží na pohovce nahá modelka Traute Rose. Za pohovkou sedí v pracovním bílém plášti Lotte u rozloženého malířského stojanu, v rukách drží paletu, štětku a soustředěně maluje. Za ní přes celou šíři plátna běží dělené pásové okno, kterým je vidět ven na zasněžené berlínské střechy. Modelka Traute relaxovaně leží na pohovce jako by odpočívala, tělem je natočená k divákovi, ale hlavu má odvrácenou na druhou stranu a oči zavřené. Lasersteinová tímto obrazem jednoznačně odkazuje na zpodobení Venuše a obrazy Giorgioneho, Tiziana nebo Ingrese a současně na sebe jako profesionálku, která přesně ví, co maluje. K dobovému malířskému zpracování patří realistické zachycení celého výjevu včetně toho, že ani jedna z žen není nijak idealizována. Traute Rose byla tanečnice, zabývala se výrazovým tancem, měla štíhlou až chlapeckou postavu. Lasersteinová to nijak nezakrývá, naopak takto ztvárněné tělo ukazuje na dobový obrat ke sportu a zdůrazňování jeho zdravotní prospěšnosti. Androgynní

¹¹⁶ Zásadně se nerovnováha mezi muži a ženami projevovala ve schopnosti užít se svojí uměleckou prací. V Německu v roce 1922 žilo pod úrovní existenčního minima 87,5% umělkyně a 34,5% umělců. Viz Birgit Gattermann, *Malweiber: bildende Künstlerinnen in den zwanziger Jahren*, in: Kristine von Soden - Maruta Schmidt, *Neue Frauen: die zwanziger Jahre*, 1988, citováno dle Maren Waike-Koormann, *Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens: Ich-Bildungen und Rezeptionsverläufe zweier Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts*, Baden-Baden 2019, s. 41

¹¹⁷ Maren Waike-Koormann, *Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens: Ich-Bildungen und Rezeptionsverläufe zweier Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts*, Baden-Baden 2019, s. 37-40
Katharina Sykora, *Die Neue Frau. Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre*, in: Katharina Sykora - Annette Dorgerloh - Doris Noell-Rumpeltes et al., *Die Neue Frau: Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*, Marburg 1993, s. 9-24

vzhled mladých žen včetně krátkých vlasů je součástí celkového moderního vyznění obrazu, které mělo u dobového svobodomyslnějšího publika pozitivní ohlas.

Na tomto místě chci zdůraznit, že vytvoření nahého portréu odkazujícího k historicky významným plátnům je přihlášení se k nejvyššímu stupni malířského umění, tedy k tomu, že žena je schopna výkonu na úrovni historické malby, která byla až do nedávné doby nejvíce ceněná a vyhrazená jen mužům.

Druhý o rok pozdější obraz, *Já a můj model*, je dvojportrét, v němž využívá umělkyně podobných postupů. Tentokrát stojí Lotte a Traute těsně za sebou a jejich těla jsou obrácena k malířskému plátnu, jež je na samém levém okraji reálného fyzického plátna. Jsou namalovány jen do výše poprsí. Lotte je opět oblečená do pracovního pláště, v rukách drží nezbytné malířské rekvizity. Jako bychom ji právě vyrušili od práce, hlavu natočila k divákovi a hledí mu zpřímá do očí. Traute stojí hned za zády malířky, na sobě má jen košilku na ramínka, pravou ruku položenou na rameni malířky a dívá se jí přes rameno na právě vytvářený obraz. Fyzická blízkost ukazuje na intimní vztah mezi ženami, narušuje hierarchii mezi malířkou a „jejím objektem“. Naopak se zdá, že naznačuje bližší vztah mezi oběma ženami. K tomu však žádné doklady, ani v pozůstalosti Lasersteinové, neexistují. O vnímání hierarchie vztahu mezi modelkou a malířkou hovoří to, že umělkyně portréty, v nichž zachycovala sebe a Traute, nazývala „našimi portréty“¹¹⁸. Tedy přiznávala modelce podíl na vytvoření výsledného díla. Celková stylizace výjevu odkazuje na „dobovou současnost“, zatímco motiv umělkyně a múzy hledící jí přes rameno opět odkazuje k Lasersteinové znalosti dějin umění a nejspíše odkaz na Courbetův *Ateliér malíře* z let 1854-1855.

V obrazech Lotte Lasersteinové spatřuji zřetelný poukaz na svoje profesionální schopnosti malířky. Rozhodla se plně věnovat malířství a finančně se touto prací zabezpečit. Ze svojí rodiny si přinesla toto nastavení, protože její otec zemřel brzy, a ovdovělá matka se samostatně starala o Lotte i její sestru. Stejně tak v rodině figurovaly další samostatné a finančně nezávislé ženy, takže jí byl tento model fungování blízký a přizpůsobila mu svůj život.¹¹⁹

¹¹⁸ Anna-Carola Krausse, Lotte Laserstein, *Meine Einzige Wirklichkeit*, Berlin – München 2022, s. 69-76
Annelie Lütgens, *Selbstbewusstseinsbilder*, in: Alexander Eiling – Elena Schroll (eds.), *Lotte Laserstein: von Angesicht zu Angesicht: eine Ausstellung des Städel Museums* (kat. výst.), Frankfurt am Main in Zusammenarbeit mit der Berlinischen Galerie 2018, s. 47-55

Theresa Franke, *Der weibliche Blick*, text na stránce Städel Muzea k výstavě Lotte Laserstein. *Von Angesicht zu Angesicht*, zveřejněno 7. März 2019, <https://stories.staedelmuseum.de/de/lasersteins-weiblicher-blick-auf-den-akt>, vyhledáno 18.2.2025

¹¹⁹ Anna-Carola Krausse, *Everyday That I Don't Paint Is a Lost Day. Insights Into the Art and Life of Lotte Laserstein*, in: Lotte Laserstein. *A Divided Life*, Munich 2023, s. 41

8 LIMITACE MIKROSOCIÁLNÍM PROSTŘEDÍM

8.1 PRIMÁRNÍ RODINA – TŘÍDA – FINANČNÍ SITUACE

Značnou roli v možnosti realizovat malířskou kariéru hrálo rodinné zázemí. Rodinné zázemí určuje výchozí podmínky, s nimiž jednotlivá osoba, v tomto případě budoucí umělkyně, vstupuje do života. Nese s sebou odlišné možnosti ve smyslu přístupu ke zdrojům a pozici ve společnosti. Jde o zdroje ekonomické zahrnující příjem a majetek, zdroje kulturní a vzdělanostní, kde hraje roli jak vzdělání institucionální, tak všeobecný přehled a důležitá je zde i znalost jazyková. Z hlediska společenského postavení je podstatná velikost dostupné sociální sítě a její prestiž.

Výše uvedené platí stejně pro ženy i muže aspirující na to, věnovat se profesionálně umělecké tvorbě. Otázkou je, zda a do jaké míry byly sociální podmínky důležitější pro ženy než pro muže. Bylo jednodušší být chudým mužem a stát se umělcem, než být chudou ženou a stát se umělkyní? Na obecné úrovni není odpověď obtížná, bylo. Minimálně proto, že nemožnost studovat na uměleckých akademiích znamenala, že jediný způsob, jakým ženy mohly získat umělecké vzdělání bylo formou placeného soukromého vyučování. Vyučování žen tak bylo omezené nejen rozsahem výuky, o němž již bylo psáno výše. Zisk studijního místa v soukromé škole znamenal platit školné, jež bylo pro ženy násobné oproti školnému placenému muži¹²⁰, nemluvě o tom, že na veřejných institucích bylo studium mužům hrazeno z veřejných prostředků a frekventanta tak na školném nestálo prakticky nic. Finská malířka Victoria Åberg k tomu napsala: „*Platíme za svoje malířské studium zlatem, zatímco muži ho dostávají na jejich akademiích zadarmo. K tomu platíme nejen za výuku, ale také za ateliéry, topení, modely! Jak může být v současnosti život tak nespravedlivý!*“¹²¹ K tomu přistupovaly také společenské a právní normy a zvyklosti limitující svobodný život žen. Pro reálné socio-ekonomické postavení byly rozhodující hranice, které jim vymezovalo manželské (a v jeho rámci i dědické) právo. Míra právní samostatnosti žen, způsob vlastnictví majetku a možnosti nakládat s ním, rozhodovací pravomoci nad dětmi a další aspekty spoluzití v rámci rodiny a jejich rozdělení podle pohlaví, zásadním způsobem

¹²⁰ Na francouzské Académie Julien platily ženy dvojnásobné školné proti mužům. Viz. Gill Perry, *The Parisian avant-garde and „feminine“ art in the early twentieth century*, in: Gill Perry, *Gender and Art*, New Haven & London 1999, s. 199

Např. v Mnichovské Akademii pro dámy (Damen-Akademie) bylo roční školné 400 Marek, zatímco na Akademii výtvarných umění, kam směli jen muži, činilo 7 Marek. Viz: <https://www.adbk.de/de/akademie/archiv-historisches/chronik.html?start=1>

¹²¹ Nicole Hartje-Grave, Ottilie W. Roederstein, Köln 2021, s. 23

spoluutvářejí reálné socio-ekonomické postavení žen.¹²² Ženy z finančně zajištěných poměrů jim mohly snadněji vyhovět – například mladou adeptku umění mohla doprovázet jiná žena aniž by tento dodatečný výdaj omezoval přístup ke studiu – nebo mohly určitá společenská pravidla překračovat. Julie M. Johnson to ukazuje na příkladu obrazu Olgy Wisinger-Florianové *Karlsbader Frühstück*¹²³, na němž je vyobrazena zámožná žena užívající si slunečné ráno při snídani v zahradní restauraci, kde sedí u stolu sama. Její příslušnost k finančně zajištěné společenské třídě jí poskytuje větší svobodu.

Společenské postavení žen před první světovou válkou bylo v regionu podobné, i když v jednotlivostech se právní úpravy lišily. Ženy neměly plnou právní samostatnost, občanské zákoníky je činily právně i ekonomicky podřízené mužským rodinným příslušníkům, měly omezené právo dědit majetek. Stejně tak byly omezeny ve volebních právech, přístupu ke vzdělání a určitým pracovním pozicím.¹²⁴

První světová válka byla zejména pro evropský prostor lidskou a ekonomickou katastrofou. V jejím důsledku zapůsobila jako katalyzátor různých politických, sociálních, ekonomických i kulturních snah. Změnila evropskou mocenskou strukturu a otevřela dveře změnám, ke kterým by bez válečného a v Rusku navíc revolučního konfliktu evropská společnost dospívala výrazně pomaleji. Ve střední Evropě vznikly na území starých imperiálních mocností nové menší (nikoliv však malé) státy. Tradiční struktury byly zpřetrhány a začalo se stavět znovu, na jiných základech. Důvodem byla i snaha v co nejširším měřítku se vymezit vůči „tomu starému“, co předcházelo a symbolizovalo staré monarchie. Ženskou otázku též výrazně ovlivnila i válečná situace, kdy bylo nutné, aby ženy zastávaly práce na pozicích dříve vyhrazených mužům, protože ti byli povoláni do válečných bojů. Pro ženy to znamenalo rozšíření životního prostoru, ne však nutně vždy v pozitivním směru. Po/válečné události některé z žen postavily nikoliv před volbu, ale nutnost finančně zabezpečit rodinu, ať už proto, že přišly o živitele rodiny nebo proto, že v poválečné krizi již jeden plat nestačil na pokrytí výdajů domácnosti. Z pohledu emancipace a svobody ženy získaly rovnoprávnou možnost se vzdělávat, příležitost

¹²² Gabriela Dudeková – Tünde Lengyelová, Premeny právniho postavenia žien in: idem (ed.), *Na cestě k modernej žene. Kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*, Bratislava 2011, s. 293

¹²³ Viz Julie M. Johnson (pozn. 68), s. 253-254

Olga Wisinger-Florian, *Karlsbader Frühstück* (In der Biergarten), 1895, olej na plátně, 11.5x21.6, Eisenberger Kollektion, Wien

¹²⁴ Podrobněji viz Příloha 3 - Historický a geografický přehled střední Evropy

zastávat nové pracovní pozice a díky vlastnímu příjmu být plně samostatné. Otevřely si tím nové možnosti, jak se dostat do veřejného prostoru. Samostatné ženy samy rozhodovaly o svých výdajích, o tom, kde a jak budou žít. Začaly také samy bez mužského doprovodu navštěvovat divadla, kina nebo kavárny, což byly prostory klíčové pro modernitu. Neznamená to, že by tato nová role žen byla snadno a všemi bezvýhradně přijímána, ale rozhodně vstoupila na scénu „nová žena“.

Na tomto místě je třeba připomenout, že ženy figurující v mojí práci byly ve sledovaném období již plně vzdělanými aktivními umělkyněmi. Finanční zabezpečení studia bylo jednou z nejdůležitějších podmínek pro to, aby mohly uskutečnit svoje přání stát se profesionální umělkyní, z čehož plyne, že většina autorek vlastních podobizen, které jsem vyhledala, pocházela z dobře, nebo dokonce výborně zabezpečených poměrů. Přesto jsou mezi nimi i umělkyně, kterým mohla rodina poskytnout jen omezenou finanční podporu, a mohly počítat spíše jen s duchovním povzbuzením v úmyslu věnovat se studiu a poté profesně umělecké tvorbě.

Příkladem nalezení finanční podpory ve studiu mimo rodinný kruh je jedna z polských autorek. V době renesance bylo standardní, že umělec měl svého mecenáše, který hradil jeho studia a posléze „svého“ umělce zaměstnal prací u svého dvora. I polské umělkyni Aniele Pajakówně (1864-1912) studium neplatil nikdo z rodiny, ale mecenáši. Helena a Mieczysław Pawlikowští, zaměstnavatelé jejího otce, pro něž pracoval jako správce a kočf. Všimli si Anieliných uměleckých schopností a rozhodli se financovat její umělecké vzdělání – včetně studia v Paříži. Nejednalo se tedy o poskytnutí stipendia z veřejných nebo soukromých nadačních fondů, ale o přímou osobní mecenášskou podporu.

Podobný je i případ Anny Bilińské-Bohdanowiczové (1854-1893), další umělkyně polského původu, jejíž studium nemohla financovat rodina. Zde byla dobrodínkou její blízká přítelkyně Krystyna Krassowska, která zemřela velmi mladá a ve své závěti na Annu pamatovala. Umožnila jí, byť chudou, ale existenci v Paříži a budování malířské kariéry. Bohužel, Anna také zemřela dříve, než uskutečnila všechny svoje umělecké plány a záměr založit uměleckou školu pro ženy. Z Paříže si zpět do Varšavy přivezla podlomené zdraví a revmatismus, a lékaři, včetně jejího manžela, ji nedokázali pomoci.¹²⁵

¹²⁵ <https://culture.pl/en/article/striving-for-freedom-the-artistic-career-of-anna-bilinska-bohdanowicz>
vyhledáno 12. 11. 2024

Na příkladu Bilińské-Bohdanowiczové je vidět, jak důležitým činitelem v kariéře umělkyň byla ženská přátelství, Narcyza Zmichowska je nazývala „posestření“. Společenské stereotypy nepřály ženám samostatně pracujícím jako umělkyně nebo vědkyně. Oporou jim byly právě vzájemné přátelské vztahy, jež jim poskytovaly duchovní a někdy i materiální podporu. Stávalo se, že i ženy nemajetné činily mecenášská gesta ve prospěch jiných žen: například Aniela Pajakówna roku 1886 zakoupila obraz kolegyně Marie Dulebianky (1858-1919), jejíž finanční situace byla v daný moment ještě horší než její vlastní.¹²⁶

Také vídeňská umělkyně Friedl Dicker-Brandeisová (1898-1944), o generaci mladší než její polské kolegyně, pocházela z méně majetného prostředí. Tato všestranně umělecky nadaná žena zanechala svoji výraznou stopu také na českém území, a i díky té se znovu probudil zájem o její práci.

Narodila se ve Vídni do rodiny, která měla k bohatství daleko. Friedl v dětství trávila většinu času v otcově papírnictví, kde našla vše, co potřebovala, aby mohla kreslit, malovat a vyrábět věci z hlíny či papíru. Když vypukla první světová válka, Dickerové (tehdy ještě ne Brandeisové) se podařilo přesvědčit otce, aby ji zapsal na Rakouský spolkový vzdělávací a výzkumný institut pro grafiku (Höhere Graphische Bundes-, Lehr- und Versuchsanstalt) ve Vídni, kde studovala u mistra fotografie Johannese Beckmanna. Po ukončení studií na této škole pokračovala Dickerová ve studiu na Vídeňské škole umění a řemesel (Kunstgewerbeschule Wien) v textilním oddělení školy a zároveň navštěvovala hodiny, které vedl Franz Čížek. V roce 1916 přestoupila na soukromou uměleckou školu Johannese Ittena. Když Itten v roce 1919 svou školu zavřel a jako mistr se přestěhoval do Bauhausu ve Výmaru, Dickerová spolu s několika dalšími spolužáky šla do Výmaru za ním. V ateliéru textilu pracovala pod Georgem Muchem, litografii studovala v dílně Lyonela Feiningera. Po příjezdu Paula Klee do Výmaru v roce 1921 téměř denně navštěvovala jeho přednášky o povaze umění a dětské představivosti nebo ho pozorovala při práci. Seznámení s Kleem a jeho prací ji dále nasměrovalo ke konceptům výchovy dětí. Po celou dobu studií pracovala, buď v divadlech nebo v knihvazačských dílnách, kde si vydělávala na svoji obživu a studia. Byla všestranně nadaná. Jak je patrné ze směřování jejího studia, věnovala se designu a uměleckoprůmyslovému umění, návrhům interiérů, ale také divadelním kostýmům a

¹²⁶ Viz Agnieszka Morawinska (pozn. 40), s.11

scénografii. Zároveň byla podobně jako další umělci její generace levicového smýšlení – situace v letech hospodářské krize byla velmi špatná jak v Německu, tak v Rakousku, kde žila a tvořila – a od roku 1932 propagovala komunistické myšlenky.¹²⁷ Aktivita v rámci komunistické strany vynesly Dicker-Brandeisové několikátýdenní věznění ještě před konečným nástupem národního socialismu k moci a ve výsledku způsobily její přesídlení z Rakouska do tehdejšího Československa, kde měla příbuzné a kde se cítila bezpečněji. Pobyt v Československu usnadnila možnost fungovat bez znalosti češtiny, jen s němčinou, vzhledem k velké německé menšině a tomu, že, jak jsem zmínila výše, německy byla schopna se minimálně dorozumět velká část obyvatelstva české části republiky.

Autoportrétů Dicker-Brandeisové se dochovalo jen několik a je pravděpodobné, že jich také jen málo vytvořila, s ohledem na její zaměření na svět kolem sebe. Dva nejstarší portréty, kresebné, vznikly v době studia a pobytu ve výmarském Bauhausu. Můžeme předpokládat, že její práce orientující se hlavně na užité umění a tvorbu pro divadlo spojující různé umělecké prostředky, stojí za volbou specifické a ve své době poměrně nové umělecké techniky, fotomontáže, již využila pro svůj další autoportrét.

Vlastní podobizna z roku 1931 je v soukromé sbírce v USA a jde o výzdobu obalu desek s výkresy [6], které věnovala svým přátelům, páru mladých lékařů Elle a Josefu Deutschovým ve Vídni. Autoportrét zřejmě odcestoval s nimi roku 1938 do Chicaga, kam byli nuceni uprchnout před nebezpečím národního socialismu. Na narůžovělém papíře je v levé části nalepená vystřižená postava autorky z fotografie. Vidíme mladou ženu z profilu s nakrátko ostříhanými vlasy, usmívá se, na sobě má bílou halenku a přes ni pletený svetřík. Je skloněna nad stolem, na němž má rozloženou práci, v natažené ruce drží štětec. Ten je namalovaný červenou temperou. Bílou temperou namalovala Dicker-Brandeisová obrysy pracovního stolu, na něm desky s výkresy, které zmíněným štětcem zdobí červenou vlnovkou. Mojí první otázkou je, proč vůbec umělkyně věnovala přátelům kresby v deskách s vlastní podobenkou? Předpokládám, že v deskách byly její vlastní práce, a právě ty byly předmětem daru, i když tato informace není v literatuře k dispozici. U umělkyně, která celoživotně bojovala s vnímáním své vlastní hodnoty¹²⁸, se může zdát zobrazení sebe sama na dárku trochu překvapivé. Ale vysvětlení asi není třeba hledat nijak složitě. Autoportrét je možné vnímat jako podpis autorky portfolia a dává smysl, aby

¹²⁷ Brigitte Reutner-Doneus, Einführung, in: Hemma Schmutz – Brigitte Reutner-Doneus, *Friedl Dicker-Brandeis. Bauhaus-Schülerin, Avantgarde-Malerin, Kunst-Pädagogin*, München/Munich 2022, s. 16

¹²⁸ Stefanie Kitzberger – Cosima Reiner – Linda Schädler (eds.), *Friedl Dicker-Brandeis. Werke aus der Sammlung der Universität für angewandte Kunst Wien*, Berlin/Boston 2023, s. 16-17

se umělkyně „podepsala“ svojí prací. To, že objektem práce je ona sama, příkládám také dobové oblibě obdarovávat přátele vlastní fotografií s věnováním na památku.

Brigitte Reutner-Doneus podobně jako Julie M. Johnson příkládají využití fotomontáže pro autoportrét vzoru Johna Heartfielda, který sám sebe takto ztvárnil a svými politicky angažovanými fotomontážemi byl známý. Určitá inspirace zde možná je, protože Dicker-Brandeisová sdílela podobné ideály spojené s levicovou politikou a sociálním uměním a často spolupracovala s dalšími avantgardními umělci. Navíc v letech 1928–1930 Friedl pracovala v Berlíně a s Heartfieldem mohla být v kontaktu. Osobně však vidím pro koláž jinou, původnější a dřívější inspirační linku. Dicker-Brandeisová v raném mládí studovala ve Vídni fotografii. Po úspěšném ukončení fotografické výuky pokračovala na Uměleckoprůmyslovou školu, kde se kromě svého základního zaměření na textil zapsala také do kurzu teorie ornamentálních forem Franze Čížeka, který byl průkopníkem nových výukových metod v umění a v kurzech pro děti i dospělé využíval mezi jinými i metody vystřihování z papíru. Experimentální práce s různými materiály a výtvarnými technikami byly základem studia u Ittena i na Bauhausu¹²⁹. Jsem přesvědčena, že Friedl Dicker-Brandeisová jejíž umělecký záběh byl široký, od návrhů a výroby hraček a loutek, přes textil a vazbu knih, grafický design a divadelní dekorace k designu nábytku, interiérů a architektuře, nepotřebovala kopírovat umělecké postupy jiných, ale sama byla tvůrkyní nových avantgardních forem, a to z ní činí výjimečnou umělkyni. O uznání uměleckých schopností Dicker-Brandeisové jejími současníky vypovídá její postavení na Bauhausu, kdy, jak dosvědčuje dopis Waltera Gropia, již v prvním roce svého studia vyučovala začátečníky¹³⁰. Stejně tak, historik umění Hans Hildebrandt, značně kritický k umění žen, ji uvedl ve své knize z roku 1924 *Umění 19. a 20. století*, a ještě více pozornosti jí potom věnoval v roce 1928 v další své knize *Ženy jako umělkyně*, kdy o ní psal jako o nadané, všestranné a originální umělkyni současnosti¹³¹. A v neposlední řadě vedla spolu se svým společníkem, a dlouhou dobu

¹²⁹ der Wiener Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt, v letech 1912-1914

Die Wiener Kunstgewerbeschule v letech 1914-1916), Theorie ornamentálních forem = Ornamentale Formenlehre

Životopisy viz např. Stefanie Kitzberger (pozn. 128), s. 344-345

webové stránky institucí zabývajících se výzkumem Bauhausu: <https://bauhaus.community/>, <https://bauhauskooperation.com/wissen/das-bauhaus/koepfe/biografien/biografie-detail/person-Dicker-Friedl-241>, vyhledáno 18. 11. 2024

¹³⁰ Julie M. Johnson, The Other Legacy of Vienna 1900: The Ars Combinatoria of Friedl Dicker-Brandeis, Austrian History Yearbook LI. 2020; 1.4., s. 252-254. doi: <https://doi.org/10.1017/S006723782000017X>, vyhledáno 18. 11. 2024

¹³¹ Elisabeth Otto, Passages with Friedl Dicker-Brandeis. From the Bauhaus through Theresienstadt, in: Burcu Dogramaci – Elisabeth Otto (eds.), Passagen des Exils/Passages of Exile, München 2017, s. 234-235

i partnerem, Franzem Singerem nejprve v Berlíně úspěšnou firmu Werkstätten Bildender Kunst, později ve Vídni Atelier Friedl Dicker a Franz Singer. Vše toto podporuje mou tezi o autonomii tvorby Dicker-Brandeisové v rámci dobového avantgardního umění.

Formálně i námětově aktuální byla trojice obrazů s názvem *Verhör* (Výslech) I.-III., jež vytvořila umělkyně v roce 1934. Reagovala na konkrétní životní zkušenost a situaci, která předznamenávala její budoucí postavení ve společnosti. V odborné diskusi převažuje názor, že se jedná o vlastní podobizny, i když vzhledem k výrazné stylizaci není vyloučeno, že mohla Dicker-Brandeisová záměrně ponechat identitu ambivalentní.¹³² Obrazy se váží k době, kdy byla rakouskou policií na tři měsíce uvězněna a vyslýchána z důvodu podezření na padělání cestovních pasů, které se nepotvrdilo.

Vycházím z předpokladu, že se skutečně jedná o vlastní podobiznu a o zpracování vlastního tísnivého zážitku. Specificky se chci podívat na obraz *Výslech III.* [7] ze sbírky Uměleckoprůmyslové školy ve Vídni. Umělkyně pro tento jediný z trojice „*Výslechů*“ zvolila techniku koláže a jako podklad si vybrala karton. Ostatní dva obrazy jsou provedené olejem na plátně.¹³³ Jak jsem ukázala technika koláže jako moderního uměleckého prostředku byla Dicker-Brandeisové blízká. Výjimečné na tomto portrétu je její kombinace s kvašem ve výrazných barvách. Většinu plochy obrazu zabírá obličej Friedl. Levou polovinu obličeje vytvořila z novinového papíru, zbytek je malba. Zvýrazněné jsou oči, které jsou tvořené velkými černošedými plochami nekonkrétního tvaru a bez vyznačení zorniček a bělma. Zbytek tváře a obě uši jsou již vymalovány do zřetelných tvarů šedou barvou. Malovaná část tváře je zvýrazněna červenou barvou. Pravá dolní čtvrtina obrazu je vymalována plošně intenzivní růžovou barvou a pokrývá nejen pozadí, ale i pravé ucho a část vlasů. Zbylé tři čtvrtiny obrazu jsou v různé míře intenzity pokryty hnědošedou tvarující zbytek hlavy a skrze tuto barvu je viditelná základní okrově-béžová barva kartonu. Co na první pohled diváka na obraze zaujme je expresivní barevné ztvárnění, černí očí v kombinaci s červení tváře a sytou růží čtvrtiny obrazu je ohromující. Plná obav a zároveň ochromující zřejmě byla pro Friedl zkušenost věznění a vyslýchání. V souvislosti s výslechem působí tvář na obraze jako by byla

¹³² Hamida Sivas, *Verhör*, in: Stefanie Kitzberger – Cosima Reiner – Linda Schädler (eds.), *Friedl Dicker-Brandeis. Werke aus der Sammlung der Universität für angewandte Kunst Wien*, Berlin/Boston 2023, s. 153.

Viz Julie M. Johnson (pozn. 130), s. 263.

¹³³ Oba tyto obrazy se nacházejí ve sbírce Židovského muzea v Praze, viz <https://collections.jewishmuseum.cz/index.php/Search/Index?search=V%C3%BDslech>, vyhledáno 18.11.2024

nasvícena silným světlem, které zvýraznilo barvy a ty získaly na intenzitě. Křičí na diváka. Jejich barevný kontrast ve spojení s tmavými očními důlky působí násilně a vyvolává v divákovi pocit úzkosti a strachu. Zvláště zdůrazněné jsou na podobizně detailně zpracované uši. V nich můžeme spatřovat atribut výslechu, ve smyslu, že „i stěny mají uši“, tedy cokoliv řekne může být nebezpečné, protože někdo poslouchá. Bez významu také jistě není, že noviny, které umělkyně použila pro ztvárněné levé tváře jsou psané česky. Sama Dicker-Brandeisová česky neuměla a v Čechách byly k dispozici německy psané noviny. Šlo tedy o záměr. Záměr poukázat na nedorozumění, ke kterému dochází. Ať už se jedná o samotnou skutečnost zatčení, nemožnost obviněné pochopit co se vlastně stalo a jaká je její pozice a možnosti. Ocitla se v situaci, kterou neznala, a přestože hovořila se svým okolím, obsah jako by byl zamlžený. Písmena jsou známá, ale obsah nesrozumitelný. Použití českých novin můžeme připsat také snaze o vyjádření hlubšího významu, totiž obecnějšího nedorozumění nebo dokonce záměrného vytváření neporozumění, jež začínalo tížit evropský prostor. Záhadou zůstává na obraze význam úsměvu na tváři umělkyně. Divák ho zaregistruje až při druhém pohledu a k celkovému vyznění obrazu se úsměv vůbec nehodí. Vysvětlením by mohlo být, že Friedl byla známá svým neutuchajícím smyslem pro humor¹³⁴, to by potvrzovalo její identitu na obraze.

Žena, jejíž cesta na dráhu umělkyně začínala v rodině zabezpečené jen omezeně, byla také Käthe Kollwitzová (1867-1945). Rodina, z níž vzešla, patřila k nižší příjmové úrovni, kterou zajišťoval otec prací mistra na stavbě poté, co jako levicově smýšlející muž svoji stavební firmu přeměnil na družstvo. Rodina však Kollwitzové a jejím sourozencům poskytla intelektuálně bohaté prostředí, kde vzdělání hrálo velkou roli. Zřejmě to souviselo se skutečností, že otec Käthe byl vystudovaný právník¹³⁵. V domácnosti byla bohatá knihovna přístupná všem třem dětem, Käthinu umělecké cíle otec aktivně podporoval a zaplatil jí soukromá umělecká studia.

Otec Kollwitzové brzy rozpoznal dceřino nadání a z praktických důvodů se rozhodl ji umělecké vzdělání zajistit, přestože to pro dívku bylo obtížnější. Myslel si, a podle Käthiných vlastních vzpomínek to říkal i jí, že není dost hezká, aby jí ve vzdělávání překážely milostné záležitosti, takže bude mít možnost se plně věnovat jen umění.

¹³⁴ Viz Julie M. Johnson (pozn. 130), s. 264.

¹³⁵ silně levicově zaměřený, neprovozující právnickou praxi, viz <https://www.kollwitz.de/en/kollwitz-timeline>, rok 1875

Käthe, tehdy ještě Schmidtová, nejprve získala školení v mědirytecce dílně. Při tomto školení si uvědomila, že umění je skutečně to jediné, v čem se chce vzdělávat a čemu se chce věnovat. Další uměleckou přípravu získávala nejprve na Malířské a kreslířské škole Berlínského spolku umělkyní a posléze na mnichovské Škole pro umělkyně. Nakonec se v Královci, ve svém rodném městě, věnovala studiu techniky leptu. Ve vzdělávání pokračovala s přestávkami až do roku 1890.¹³⁶ V roce 1891 se vdala za Karla Kollwitze a společně se přestěhovali do Berlína, kde získal její manžel místo „lékaře na pokladnu“. V době krátce před svatbou psala svému bývalému spolužákovi v dopisu, že se začala věnovat technice leptu, protože v prvním roce po přesunu do Berlína nebude mít peníze na pronájem ateliéru a malovat olejem v místnosti, kde se žije, není dost dobře možné, zatímco s leptem to nebude tak nepříjemné.¹³⁷ Zde je tedy zřetelné, že příklon Kollwitzové ke kresbě a grafickým technikám měl přímou souvislost s jejími finančními možnostmi, které sice nebyly nijak alarmující, ale neumožňovaly jí fungovat a tvořit dle jejích představ. I přes omezení, která ve své tvorbě měla a bude o nich ještě psáno, v uměleckém světě prorazila. V roce 1898 ji na Velké berlínské výstavě porota¹³⁸ navrhla ocenit za vystavený grafický cyklus „Povstání tkalců“, což ale odmítl císař Vilém II. Kollwitzová tehdy získala učitelské místo na berlínské „dámské akademii“, kde dříve studovala a roku 1899 byla přijata za členku Berlínské secese. V polovině nultých let dvacátého století Kollwitzová strávila delší čas v Paříži, kde se věnovala na Académie Julian prostorové tvorbě. Obdržela také cenu *Villa-Romana*, tedy několikaměsíční stipendijní pobyt ve Florencii. V německém uměleckém světě si postupně vybudovala pevné postavení, takže například u příležitosti Käthiných padesátých narozenin byly po celém Německu uspořádány výstavy jejích prací, v Berlíně měla expozici u Paula Casirrera. Asi nejpádnějším důkazem vážnosti, které se Kollwitzové dostalo, bylo roku 1919 její zvolení první ženskou členkou Pruské akademie výtvarných umění s titulem profesorky, avšak bez povinnosti vyučovat. O deset let později byla potom jmenována hlavou mistrovského grafického ateliéru a také obdržela nejvyšší řád republiky „za zásluhy“.

Käthe za svůj život vytvořila velké množství vlastních portrétů. Martin Fritsch v katalogu k jejich výstavě v berlínském Muzeu Käthe Kollwitzové jich vypočítává na

¹³⁶ Mal- und Zeichenschule des Berliner Künstlerinnenvereins (1886/1887), Künstlerinnenschule München, viz Martin Fritsch (ed), *Käthe Kollwitz. Selbstbildnisse/Self-portraits*, Berlin 2007, s. 172

¹³⁷ Käthe Kollwitz, dopis spolužáku a příteli z Mnichova, Paulovi Hey, z 26. ledna 1891 Královec, citováno dle Martin Fritsch (ed), *Käthe Kollwitz. Selbstbildnisse/Self-portraits*, Berlin 2007, s. 34

¹³⁸ Členem byl např. i Max Lieberman

120.¹³⁹ Autoportrétů je vysoký počet srovnatelný s počty autoportrétů mužských kolegů, Lovise Corintha, Edvarda Muncha, Maxe Beckmanna nebo Ferdinanda Hodlera.

Při procházení podobizen Kollwitzové diváka zaujme, že téměř všechny jsou zaměřené pouze na tvář. Jen málokterá sahá až po ramena a je jen několik, ze známých – jmenovitě jen deset, kde umělkyně zobrazila víceméně celé tělo nebo alespoň jeho podstatnou část. Tento aspekt jejích portrétů není možné přejít bez povšimnutí. Východiska limitovaného způsobu zobrazení sebe samé můžeme hledat dvojí, která se na úrovni autoportrétu potkávají, vzájemně do sebe vnořují a syntetizují v jeden výsledný celek.

Ženské tělo bylo předmětem zobrazování od nejstarších známých dob a ženy v něm tradičně plnily roli pasivního objektu. Způsoby, jakými jsou ženy redukovány na objekt, který má být vlastněn či kontrolován muži, se krátce po období, v němž se pohybujeme, zabývala Simone de Beauvoirová.¹⁴⁰ Klasický a základní text věnující se vizuálnímu potěšení využívajícímu objektivizaci žen napsala Laura Mulvey¹⁴¹ pro vysvětlení fungování klasické hollywoodské kinematografie. Jmenované texty, množství dalších návazných teoretických prací i reálných společenských aktivit jasně ukázalo, že ačkoliv každá z autorek vycházela z jiných filozofických základů, obě shodně poukázaly na gender jako kulturně podmíněný konstrukt a na genderovou nerovnost, v níž jsou ženy záměrně odsouvány do pozice té *Druhé*. Zaměřme se na pohled, který je pro studium autoportréту stěžejní.

„Ve světě uspořádaném nerovností pohlaví je slast z dívání se rozštěpena na aktivní (mužskou) a pasivní (ženskou) pozici. Určující mužský pohled promítá svou fantazii do postavy ženy, která je příslušně stylizována. Ženy ve své tradiční exhibicionistické roli, jsou zároveň sledovány pohledem a ukazovány, přičemž jejich vzhled je kódován pro dosažení mocného vizuálního a erotického účinku, takže můžeme říci, že konotují ‚bytí-pro-pohled‘.“¹⁴² „Krása ženy-objektu a prostor plátna splývají, ona již nenese vinu, ale je dokonalým produktem, a její tělo, stylizované a roztříštěné detailními záběry, je obsahem filmu a přímým příjemcem divákova pohledu.“¹⁴³

Intelligence žen byla tradičně podceňována, byly záměrně odsouvány na okraj rozhodovacích procesů, s cílem udržet pro muže výhodně nerovné postavení a také

¹³⁹ Martin Fritsch (ed), *Käthe Kollwitz. Selbstbildnisse/Self-portraits*, Berlin 2007, s. 7

¹⁴⁰ Viz Simone de Beauvoir (pozn.65), s. 69-143

¹⁴¹ Laura Mulvey, Vizuální slast a narativní film, in: Libora Oates-Indruchová (ed.), *dívčí válka s ideologií. Klasické texty angloamerického feministického myšlení*, Praha 1998, s.115-131

¹⁴² Viz Laura Mulvey (pozn. 141), s.123

¹⁴³ Viz Laura Mulvey (pozn. 141), s.127

kontrolu mužů nad ženami. Vzhled žen byl považován a zároveň zdůrazňován jako jejich hlavní deviza. Kollwitzová si v roce 1923 v deníkovém zápisu připomněla, že jí otec nepovažoval za hezkou.¹⁴⁴ Hlavní mužská postava jejího dětství a mládí jí dávala najevo, že její hodnota ve společnosti podle dobových měřítek není příliš vysoká. Zcela jistě tím ovlivnil Käthino hodnocení vlastních fyzických kvalit. Odtud tedy může snadno vyplývat nechut' Kollwitzové k zobrazování vlastního těla. Námitka, že podobná nechut' by se mohla týkat i tváře, a přesto se zvěčnila v tolika autoportrétech, nalézá svoji odpověď v druhém východisku k malování vlastní tváře.

To, že na konci 19. století bylo přeci jen, i když v omezené míře možné, aby se žena uplatnila pomocí svých intelektuálních schopností není s výše uvedeným v rozporu, jak by se mohlo na první čtení zdát. Jestliže tedy byla Käthe otcem předkládána fyzická nedostatečnost, jeví se zcela logická snaha o uplatnění v oblasti intelektuální. Obrat k umělecké tvorbě, k níž měla Kollwitzová vlohly, je skvělým východiskem ze situace. Zvláště, když určitá forma umělecké dráhy byla dobově pro ženu společensky přijatelný způsob obživy.

Víme již, že Kollwitzová po celý život kreslila, ztvárňovala graficky nebo sochařsky v autoportrétech zejména svoji hlavu a tvář. Hlava je ta část těla, která je sídlem rozumu. Programově kreslit svoji hlavu, nebo tvář a čelo, za níž se nalézá mozek, znamená ukazovat na to, kde se rodí umělecká díla a na vlastní duševní a kreativní schopnosti, které k jejich tvorbě vedou. V minulosti umělkyně často využívaly portrét nejen k tomu, aby se ve světě, kde dominovali muži, představily, ale hlavně proto, aby utvrdily svoji existenci jako kreativní osobnosti. Käthe Kollwitzová tedy představovala a zdůrazňovala silnou stránku svojí osobnosti, která byla již v mládí pozitivně hodnocená. Autoportréty tvořila ve větším počtu v době, kdy se snažila prosadit na umělecké scéně a potom v době, kdy měla možnost svá díla prezentovat. Na počátku kariéry vytvořila přes 30 autoportrétů, dalších více než třicet má dataci v době po prosazení se na umělecké scéně do začátku první světové války, a posledním vrcholem co do počtu vlastních obrazů bylo období Výmarské republiky. Naopak v průběhu Velké války a od počátku prosazení národního socialismu v Německu můžeme počítat její vlastní portréty pouze v jednotkách.

Dokladem toho, že moje uvažování se ubírá správným směrem, mohou být práce historiků umění, kteří dříve analyzovali jednotlivé autoportréty umělkyně. Častým

¹⁴⁴ Käthe Kollwitz, *Errinerungen* [1923], *Tagebücher*, s. 725f, dle viz Martin Fritsch (pozn. 139), s. 50

způsobem zobrazení u Kollwitzové je totiž hlava podepřená rukou. První z tohoto formálního vzorce pochází z let 1889-1891 [8], tedy doby, kdy se vdávala a začínala novou životní etapu. Martin Fritsch sám i v odkazu na Juttu Hülsewig-Johnenovou dovozuje, že se jedná o napodobení charakteristického gesta Dürerova ztělesnění melancholie v ženském géniu, jako osobitého rysu tvůrčího člověka.¹⁴⁵ Dürerovský obrazový vzorec je skutečně v autoportrétu věrně napodoben – hlava těžce opřená na tváři o pěst a zastřený pohled z potměšilého výrazu vzhlížejícího do neurčité dálky. Podobných autoportrétů nakreslila Kollwitzová v počátečním období svojí tvorby hned několik. Můžeme tedy tezi, že se jedná o vlastní obrazy, jimiž potvrzovala svůj umělecký status, považovat za důvodnou.

Obrazy, na nichž se umělkyně zobrazila s rukou podpírající hlavu, však nacházíme i mezi těmi, které vytvořila v době kdy již byla úspěšnou umělkyní s nezpochybnitelným a váženým společenským postavením. Nemusela tedy nikoho, ani okolí ani sebe, přesvědčovat, že „je umělkyní“. Přisuzovat i všechny pozdější autoportréty dürerovskému typu, představuje zjednodušené čtení tvorby umělkyně, která stála na umělecké scéně přes padesát let. Je třeba vzít v úvahu okolnosti a zkušenosti života Kollwitzové, které měly nepochybný vliv na její uměleckou tvorbu. Podívejme se na dva autoportréty z let 1922 [9] a 1924 [10], jejichž výraznými detaily jsou kruhy pod očima a vrásky na čele. Gesto zůstalo téměř dürerovské, ale v tváři pětapadesátileté (resp. sedmapadesátileté) ženy, uznávané umělkyně, je zbytečné hledat potvrzování pozice profesionální umělkyně. Z fyzických známek na tváři je čitelná únava a bolest života. Propsaly se do ní zážitky první světové války, zejména smrt osmnáctiletého syna zabitého hned v prvním roce války. Neméně formujícím, tvář i tvorbu, byla zkušenost prostředí, z něhož vyšla a v němž prožila celý život. Prostředí dělnické čtvrti, kde většina obyvatel žila ve stísněných a často nevyhovujících podmínkách, finančně ze dne na den, bez výhledu na zlepšení a alespoň nějakou jistotu.

To mě vrací zpět ke vlivu mikrosociálního prostředí primární rodiny na tvorbu umělkyně. Na příkladu Kollwitzové a Dicker-Brandeisové je dokladovatelná celoživotní vnímavost k limitacím života se zásadně omezenými zdroji a promítnutí této zkušenosti do jejich tvorby, jakkoliv různým způsobem. U Kollwitzové se vědomé přihlášení jejího

¹⁴⁵ Podle myšlenky formulované již v antice, údajně Aristotelem, která se od renesance znovu rozšířila a kterou prokazatelně znala alespoň v obrysech i Käthe Kollwitzová, podléhá geniální člověk vždy proměnlivým duševním stavům. Po tvůrčím rozletu fantazie nevyhnutelně následuje fáze sklíčeného, nečinného přemítání, v níž nabývá tvaru, neviděn okolním světem, zárodek nového díla. Viz Martin Fritsch (pozn. 139), s. 36

otce k určitým ideám přeneslo i na ni a zřejmě ovlivnilo výběr manžela, jenž s nimi též souzněl. Důsledkem těchto vědomých voleb byl život v sociálním prostředí neodpovídajícím standardům obdobně vzdělané vrstvy obyvatelstva. Zde se také nalézá kořen preferenčních médií, s nimiž Käthe pracovala, kdy se počáteční nutnost přetavila v uvědomění si, jaké médium nejlépe slouží tématům vlastního uměleckého vyjádření. Těmi většinou byly citlivě vnímané expresivní figury, jejichž emoce byla Köllwitzová schopna s empatií zpracovat a přenést na papír nebo do plastik.

Podobně jako u Köllwitzové, promítaly se omezené vstupní podmínky, také do práce Friedl Dicker-Brandeisové. Její výběr umělecko-průmyslového školení souvisel s možnostmi původního rodinného prostředí. Zůstala však činná v této umělecké oblasti, kde se design a umění snoubí s funkcí, i v době, kdy se dokázala prosadit v mužské konkurenci, měla jméno a mohla se případně obrátit k tzv. vysokému umění. Byla známá svojí schopností „udělat z mála mnoho“ a pracovat s levnými materiály, což bylo, kromě školení v Bauhausu, pravděpodobně ovlivněno také ekonomickými omezeními během jejího dětství. Návrhy funkčního designu Dicker-Brandeisové bývaly jednoduchých forem, její tvorba nezdůrazňovala luxus, ale spíše estetiku všedního života a utilitární hodnoty. Při vnímání praktického přístupu k tvorbě je třeba neztratit ze zřetele ani sociální rozměr její práce. Ten je zastoupen nejen v její tvůrčí práci v oblasti designu, ale také v práci pedagogické, již se začala zabývat ve Vídni, pokračovala v Praze a završila vedením výtvarných kurzů v terezínském židovském ghettu. Její důraz na umění jako terapeutický nástroj a prostředek sebevyjádření lze spojit s empatickým pochopením potřeb dětí ze znevýhodněného prostředí.

8.2 ŽIVOTNÍ PARTNERSTVÍ

„Je údělem ženy, že musí nést břemeno drobných, ale nesčetných obtíží každodenního života, a jak těžké je skloubit tuto spoustu starostí s individuální prací, s tvůrčí prací, to uzná každá žena, která se setkala s realitou života.“ Hanna Rudzka-Cybisová¹⁴⁶

¹⁴⁶ „Taki już los kobiety, że ona dźwigać musi ciężar drobnych a niezliczonych kłopotów życia codziennego, a jak trudno jest łączyć to wielorakie kłopotanie się z pracą indywidualną, z pracą twórczą, to mi przyzna każda kobieta, która się zetknęła z rzeczywistością życia. Niestrudzona, cierpliwa, umiejąca łączyć zalety kobiety z zapalem i wytrwałością artysty, przetrwała pani Hanna Rudzka-Cybis na swym stanowisku wierna raz obranej drodze” in: M. Czapska, *Młode Malarstwo Polskie w Paryżu*, „Kobieta Współczesna” nr 20, 1930, s. 12. podle <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/hanna-rudzka-cybis-malarka-kapistka-profesorka/#fn-99437-2>, vyhledáno 23/10/2024

Umělkyně, stejně jako jakékoliv jiné ženy nebo muži, přirozeně prožívají svůj citový život. Jeho linie běží nikoliv paralelně s ostatními životními událostmi, ale je s nimi pevně propletená. Z biografii umělkyň je zřejmé, že žily v době, kdy si již mohly samy rozhodnout, zda vstoupí do partnerského svazku a kdo bude jejich partnerem nebo partnerkou. Rodiče sice mívali představu o partnerské budoucnosti svých dcer, ale podle všeho většinou přijímali jejich volbu jako fakt. To se týká nejen žen narozených na začátku dvacátého století, kdy jejich volba probíhala ve dvacátých nebo třicátých letech dvacátého století. Stejně tomu bylo i u umělkyň jejichž data narození spadají do šedesátých let století devatenáctého. Zároveň je zřetelné, že vlastní volba tehdy jako i nyní nezaručuje ono okřídlené „žili šťastně až do smrti“. Dokonce se dá předpokládat, že úspěch „partnerského svazku z lásky“ měl v době, kdy volnost v této oblasti začínala, menší šanci na úspěch v dlouhodobém měřítku než dnes. Starší stereotypní představy o rozdělení ženských a mužských rolí v partnerství, rodičovství a domácnosti byly ještě celospolečensky pevně ukotvené v myslích, a pokud měla umělkyně představu, že její rodina bude fungovat odlišně, aby i ona měla prostor pro vlastní uměleckou seberealizaci, často se setkala s nepochopením a odmítnutím ze strany svého partnera nebo manžela. Ze skupiny výtvarných umělkyň, jejichž autoportréty se zabývám, bylo v první polovině 20. století rozvedeno manželství deseti z nich. Šlo zejména o umělkyně z polského a českého území. Přičítám tuto skutečnost tomu, že v těchto zemích jsem našla autorky vlastních podobizen až mezi umělkyněmi narozenými v pozdější době, kdy byl oficiální rozchod páru proveditelnější (právně, prakticky i ze společenského hlediska). Není však možné si myslet, že se jednalo o záležitost snadnou, jak o tom vypovídá příběh české umělkyně Vlasty Vostřebalové-Fischerové.

Umělkyně pocházela z „dobré rodiny“ továrníka ve farmaceutickém průmyslu, prošla soukromým letním internátem ve Švýcarsku, aby se zdokonalila ve francouzském a německém jazyce. Její umělecký talent ji nasměroval ke studiu v soukromých malířských ateliérech a také v Kreslířské a malířské škole pro dámy na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, nejprve u Emilie Krostové a posléze u Arnošta Hofbauera. Zde se setkala s malířkou Miladou Marešovou, s níž se staly dlouholetými přítelkyněmi. Společně vstoupily v roce 1919 na Akademii výtvarných umění, která se v tom roce poprvé otevřela ke studiu ženám. Vlastin otec byl však nepřítelem ženského vysokoškolského vzdělání, nebyl ochoten ho financovat a Vlasta se tak studiem zadlužila. Tato osobní zkušenost pravděpodobně podpořila její levicové smýšlení a v roce 1922 ji přivedla do řad Komunistické strany Československa. Vostřebalová se

nejprve školila u Vojtěcha Hynaise, po dvou letech přestoupila do sochařského ateliéru Jana Štursy. V téže roce 1922 se také stala dvaadvacetiletá umělkyně partnerkou literáta a mimořádného profesora Univerzity Karlovy Otokara Fischera, jenž byl o patnáct let starší než ona. Když o rok později ve Štursově ateliéru absolvovala, byla s Otokarem těhotná.¹⁴⁷ Fischer i obě rodiny si přáli sňatek, Vlasta se ale obávala přijmout roli manželky, kterou „*chápala jako potvrzení nerovného vztahu mezi mužem a ženou, jež bere ženě svobodu*“.¹⁴⁸ Jako levicově smýšlející žena navíc manželství považovala za buržoazní přežitek a v jeho odmítání nebyla jen její osobní touha po nezávislosti, ale obecnější snaha vymanit ženy z područí mužů, k čemuž mužům v zásadě manželství sloužilo.

Obávala se, že v pozici „manželky univerzitního profesora“ jí nebude dopřán prostor pro svobodnou uměleckou tvorbu a zároveň že se stane na svém manželovi závislou. Tlaku na společensky nutný sňatek z lásky k Otokarovi podlehla a svatba se tak konala 14 dní po narození syna. Brzy však bylo jasné, že soužití těchto dvou tvůrčích osobností není realizovatelné. Manželé se rozvedli po dvou letech za dramatických okolností, kdy se rodina Otokara Fischera i on sám snažil získat syna do vlastní výlučné péče¹⁴⁹ s odůvodněním, že je Vostřebalová-Fischerová psychicky nemocná. *Kateřinky, zlý sen* [11] z roku 1926 je obraz, do něhož promítl své prožívání rozvodového řízení. Není sice označený jako autoportrét, ale vzhledem ke ztvárnění jednotlivých postav ho mezi autoportréty můžeme zařadit. V zahradě uzavřeného areálu pavilonu psychiatrické léčebny v Praze Kateřinkách stojí ve větvích vysokého stromu nahá mladá žena podobná Vlastě s dítětem v náručí, jednou rukou drží dítě, druhou se přidržuje kmene stromu. Po trávníku pod ní se ke stromu blíží menší muž zřetelně podobný jejímu bývalému manželovi. Jak identifikovaly Pachmanová s Frank Barnovou, dalšími postavami jsou lékaři psychiatrie, kteří se účastnili jejich rozvodového řízení. Malba zpracovává traumatický zážitek, kdy byla Vostřebalová-Fischerová společensky doslova vyslechna donaha, zahnaná nikoliv do kouta, ale do výšky vratkých a nejistých větví stromu. Křečovitě se jich přidržuje a zároveň stejně křečovitě drží dítě, protože povolit

¹⁴⁷ Viz Martina Pachmanová – Michala Frank Barnová (pozn. 17), s. 221-227

¹⁴⁸ Ibidem, s. 47

¹⁴⁹ Zde je zřejmá změna v občanském právu po ustavení Československé republiky. V rámci práva staršího rakouského, děti po rozvodu automaticky připadaly do péče otce. On byl hlava rodiny, od jeho společenské a finanční situace se odvozovala práva a postavení ostatních členů jeho rodiny. Vzhledem k tomu, že se počítalo s tím, že muž je živitelem rodiny, bylo v zájmu zabezpečení dětí, aby připadly otce. Souvisí to také s právem dědickým, kdy dědicové byli v první řadě děti mužského pohlaví. Požadavek Fischera v rozvodu, který začal v roce 1925, tak mohl mít kořeny nejen v osobní rovině, ale také v pozůstatku uvažování o rozvodu z hlediska předchozí praxe.

kteroukoliv ruku znamená katastrofu. Do této situace se dostala proto, že chtěla začít umělecky tvořit – v roce narození syna zrovna dokončila studia na AVU – a zároveň pečovat o svého syna. Mateřskou roli na rozdíl od role manželky považovala ve svém životě za důležitou.¹⁵⁰ Společenský konstrukt mužských a ženských rolí se zde střetl s požadavkem na uměleckou a životní volnost a rovnost žen v praktické rovině.

Přestože autoportréty nebyly v popředí zájmu tvorby Vlasty Vostřebalové-Fischerové, vytvořila jich umělkyně hned několik v různých letech – první v roce 1919-1920, další dva pochází z let 1920-23 a poslední je z roku 1939. Provedení jednotlivých autoportrétů je odlišné, první se liší samotnou technikou oleje na sololitu, ostatní tři nakreslila – na papír uhlem nebo tužkou. Stylově se také odlišují. Zatímco malířský portrét je ztvárněn realisticky, portréty z let 1920-23 jsou výrazně jiné. Jeden, jak už sám název *Kubizující portrét* [12] napovídá, pracuje s plochami světlé a tmavé barvy, jež modelují tvář a vlasy umělkyně ve zjednodušujících geometrizujících fazetách. Pozoruhodná je určitá formální shoda tohoto autoportrétu Vostřebalové-Fischerové s *Autoportrétem* nakresleným Friedl Dicker-Brandeisovou [13] ve stejné době, mezi lety 1919 a 1923. Je zde patrná podobnost v práci s plochami modelujícími obličej. Portréty pocházejí z doby, kdy obě umělkyně studovaly, Vostřebalová na pražské AVU, Dickerová na výmarském Bauhausu. Práce působí dojmem, jako kdyby se jednalo o dobově obvyklé cvičení v plastickém modelování pomocí světlých a tmavých ploch za užití uhlu. Další *Autoportrét* Vostřebalové ze stejné doby [14] využívá ke ztvárnění obličeje základních geometrických tvarů. V tomto případě můžeme mluvit o dvojportrétu, nebo portrétu a jeho odrazu. Umělkyně pracovala s abstrahováním tvarů. Tedy vlastní podobizna je ztvárněna tak, že je zřejmé, že se jedná o něčí portrét, ale podoba s umělkyní je dosti nezřetelná. Bez Vlastina vlastnoručního přípisu „*Vlastní podobizna*“ by divák jen těžko mohl pochopit, že se jedná o její vlastní portrét. Druhý obličej na stejném papíře, obraz-odraz je již jen kresbou o pár tazích, kde krátké čárky představují oči a ústa a vlasy ztvárňuje jen oblouk dvojitou čarou. Poslední autoportrét z období před druhou světovou válkou, *Vlastní podobizna (týden před okupací)* [15], je kreslířská skica, jejíž nejpropracovanější částí jsou oči, upřeně hledící ven z kresby, ale nehledající oční kontakt. Vostřebalová-Fischerová se dívá upřeně a nepřítomně před sebe v očekávání budoucnosti, které se obává, obzvlášť proto, že její syn má po otci židovský původ.

¹⁵⁰ Viz Martina Pachmanová – Michala Frank Barnová (pozn. 17), s. 59

Všem těmto podobiznám se věnuji proto, že je spojuje jeden společný nápadný prvek: ústa stažená do podkovy. Zatímco u podobizny z roku 1939 to vnímám jako odraz dobové situace a nutnost reagovat na její truchlivou realitu, u ostatních autoportrétů se k takto jednoduchému hodnocení přimknout nelze. I na vlastním portrétu z doby, kdy jí bylo cca jednadvacet let, má umělkyně odmítavý, nepřístupný výraz. Nezdá se, že by se jednalo o snahu vyvolat profesionální odstup, spíše jde o tichý vzdor, který všechny vlastní podobizny spojuje. Podobizna z března 1939 se přeci jen odlišuje, ústa zůstávají pevně sevřená s koutky výrazně svěšenými a celkově působí portrét dojmem ustarané, věkem sešlé ženy. Což neodpovídá skutečnosti, protože Vostřebalové-Fischerové bylo v té době pouze 41 let. K celkovému výrazu sešlosti přispívá i pokrývka hlavy, baret, který nepůsobí ani trochu reprezentativním dojmem. Pachmanová – Frank Barnová tvrdí, že jde o záměrnou ošklivost, zdůraznění vlastních nedostatků jako výrazu ironie¹⁵¹. Dle mého názoru umělkyně využila vlastního portréту k tomu, aby záměrně zdůraznila neutěšenost své vlastní situace a metonymicky vyjádřila i stav své země.

Obtížnost skloubení více rolí v životě bylo zdrojem obav, úzkosti, psychických obtíží, stejně jako obtíží finančních a existenčních, dokládají to deníky, jež si některé z umělkyň podle dobového zvyku vedly. Podrobné zápisy z nich máme k dispozici například od Zdenky Burghauserové nebo Slávy Tonderové-Zátkové. Burghauserová (1894-1960) patřila mezi umělkyně jejichž tvorba byla svým charakterem spíše dobově konvenčního charakteru. Její autoportrét z roku 1924, *Já z roku 1920* [16] však dodnes budí svojí expresivitou pozornost. Burghauserová po studiu na pražské Umělecko-průmyslové škole působila jako učitelka, nicméně přála si věnovat se volné umělecké tvorbě. Její život nabral jiný směr roku 1920 poté, co se krátce po smrti mladší sestry Jarmily, též malířky, vdala za spolužáka z UMPRUM Františka Viktora Mokrého a otěhotněla. Dle deníkových zápisů mateřství neměla v úmyslu. Namísto tvorby bylo třeba starat se o syna, domácnost i nadále vyučovat, protože její požadavky na životní úroveň, na níž byla ze svého mimopražského středostavovského prostředí zvyklá, její manžel sám naplnit nemohl.¹⁵² Rozpor mezi představami o životě naplněném uměleckou tvorbou a každodenní všední realitou banálních povinností vedl ke Zdenčině trvalé frustraci spojené dokonce i se závistí vůči bývalé spolužačce a současné kolegyni Julii

¹⁵¹ Ibidem, s. 152

¹⁵² Sylva Cidlinská, *Zdenka Burghauserová (1894-1960)* (diplomová práce), Katedra teorie a dějin výtvarných umění FF UP, Olomouc 2005, s. 16-17 a citace deníku Z. Burghauserové, ibidem, v poznámce 46, s.65

Mizerové-Winterové, jež luxus „věnovat [se] *nekompromisně pouze své tvůrčí práci*“ získala.¹⁵³ Vlastní portrét Burghauserové je tradičně spojován s reakcí na neočekávanou smrt mladší sestry. Novější pohled Martiny Pachmanové¹⁵⁴, a v tomto se k ní připojují, ukazuje na to, že příčiny negativních emocí nepocházely pouze z tohoto zdroje, ale byly trvalejšího a hlubšího charakteru. Na to ukazuje i potřeba umělkyně vyjádřit je v obrazu zakončeném se čtyřletým odstupem od rodinné tragédie. Z tmavého pozadí vystupuje nezdravě vyhlížející žlutozelená ženská tvář s dominantním prvkem tmavých fialově podmalovaných očí upřeně hledících před sebe. Divák se dívá do očí nepřístupné ženě se sevřenými rty, která je v silném napětí, zřetelně prožívá těžkou životní situaci a hlubokou vnitřní bolest. Obraz byl dokonce v roce 1929 na výstavách v Amsterdamu a Haagu vystaven pod názvem *Tvář bolesti*.¹⁵⁵ Jak vyplývá ze zveřejněných deníkových záznamů a korespondence, Zdenka svoje stavy nespokojenosti se stávajícím během života intenzivně prožívala, a zároveň externalizovala a prezentovala jako vyhocené stavy utrpení. Autoportrét *Já z roku 1920* je zde sebevyjádřením pocitů ženy umělkyně působící ve dvacátých letech, nespokojené se svým životem a pociťující nemožnost skloubit činnost uměleckou s tradiční (a okolím očekávanou) rolí manželky, matky a hospodyně. Autoportréty dalších umělkyní, které jsem shromáždila a jimiž se v rámci této práce zabývám, nemají většinou tak vyhraněný formální charakter, nicméně na základě studia životopisů, zápisů z deníků a dalších dostupných materiálů si troufám vyslovit tezi, že Burghauserová v tomto svém zobrazení vyjádřila vnitřní konflikt, který byl nejedné z těchto umělkyní blízký.

Na rozdíl od Zdenky Burghauserové, deník Linky (Karolíny) Procházkové-Scheithauerové (1884-1960) k dispozici nemáme. Zato máme možnost analyzovat několik jejích vlastních portrétů, které vytvořila v desátých a dvacátých letech. Zaměřím pozornost na čtyři malířské vytvořené v letech 1908 [17], 1910 [18], 1911 [19] a 1925 [20].

Linka se za svých studentských let na Umělecko-průmyslové škole a později v Raisnerově atelieru spřátelila s několika mladými umělci, mezi nimiž byl i její pozdější manžel Antonín Procházka. Umělci spojili síly v umělecké skupině Osma a dva roky po sobě společně vystavovali svoje progresivní, modernistická díla. Jako jediná žena se

¹⁵³ citace deníku Z. Burghauserové in: Viz Sylva Cidlinská (pozn. 152), v poznámce 49, s. 66

¹⁵⁴ Viz Martina Pachmanová (pozn. 77), s. 130

¹⁵⁵ Johana Zelenáková, *Já Zdeňky Burghauserové: Tvář v tvář smrti* (bakalářská práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 2018, s. 13

v druhém roce k výstavě připojila také Linka. Přispělo k tomu pravděpodobně to, že byla manželkou jednoho z členů skupiny. A také to, že se skupina někdy setkávala v bytě novomanželů Procházkových pro společné „hledání cest k pevné formě ve vytváření obrazu“¹⁵⁶. V roce 1910 byli Linka a Antonín nuceni z finančních důvodů přesídlit z Prahy do Moravské Ostravy, kde získal Antonín místo suplujícího profesora kreslení. Linka přejala veškerou péči o domácnost a dle možností přivydělávala, aby Antonínovi umožnila prostor k práci. Její vlastní tvorba zůstávala stranou. Teprve poté, co získal Antonín trvalé učitelské místo v Brně, 1924, se aktivně vrátila k malířské práci, která postupně ustávala po jejím těžkém nervovém onemocnění ve čtyřicátých a padesátých letech.¹⁵⁷

Čtyři předkládané vzájemně odlišné malířské autoportréty svým formálním ztvárněním odpovídají době, ve které vznikly. Zatímco první tři v sobě nesou ohlasy děl, která Procházková viděla v Praze (Munch) a v Berlíně (Derain, Matisse, Cézanne, van Gogh), a diskusí nad zásadami moderního umění v okruhu skupiny Osma, poslední z poloviny dvacátých let zapadá do proudu civilistní malby, jež na válečnou zkušenost reagovala „návratem k řádu“. Z hlediska autoportrétní tvorby v závislosti na mikrosociálním prostředí umělkyně se chci zaměřit pouze na jednu charakteristiku těchto vlastních portrétů Procházkové – barevnost. Obraz z roku 1908 [17], kdy se v lednu vdala a v létě vystavovala spolu se skupinou Osma, je výrazně barevně pojednán. Září v odstínech oranžové, modré a červené, výrazné dělené tahy širokého štětce mají silný expresivní charakter ovšem za zachování dojmu jemnosti téměř dívčí tváře. Tvář i postava mladé ženy je klidná, a přesto je obraz naplněn odvahou a životní energií. U ostatních třech vlastních portrétů, z let 1910 [18], 1911 [19] a 1925 [20], jako by se energie vytratila. Procházková zásadně proměnila barevnou paletu a krom tváří provedených v různých odstínech inkarnátu zvolila pro pozadí i ošacení tlumené a tmavé odstíny hnědé, šedé, modré a červené. Autoportrét z roku 1911 [19] je sice vyveden v pastózních nánosech barvy, ale nervními tahy štětce a působí smutně, zklamaně, utrápeně. Považuji za oprávněné uvažovat, že změna barevné palety a proměna energie obrazů, má přímou souvislost se změnou životní situace Linky Procházkové. Souvislost s tím, že se vzdala vlastní umělecké tvorby ve prospěch nutného finančního zabezpečení manželů a dala profesní přednost manželovi Antonínovi. Zda k barevné

¹⁵⁶ Viz Linka Procházková, Mé vzpomínky na Bohumila Kubištu, in: František Čeřovský (ed.), *Život a osobnost Bohumila Kubišty ve vzpomínkách současníků*, Praha 1949, s.147

¹⁵⁷ Ibidem, s.146-149

Jaroslav Bohumil Svrček, Linka Procházková, Praha 1960

proměně svých autoportrétů došla vědomým rozhodnutím nebo zda se jednalo o volbu vycházející z jejího nitra podvědomě, je obtížné posoudit. Odchodem z Prahy a vzdálením se ostatním mladým a progresivním umělcům se zastavil také Linčin kontakt se světem nejnovějšího umění. Na těchto vlastních podobiznách to na rozdíl od jiných žánrů a pozdějších pláten není zřetelné, ale upozadění vlastní umělecké činnosti Procházkové ve prospěch partnerství, mělo bezprostřední vliv na její tvorbu, která postupem doby sklouzla ke klasicizujícímu pojetí, malbám květinových kytic, matek s dětmi, avšak prakticky k ničemu, co by se relevantně vyjadřovalo k současnosti. Případ Linky Procházkové považuji za vzorový v tehdy typické situaci obětování kariéry umělkyně manželovi, dětem a domácnosti.

Setkání a sdílení části umělecké cesty Marianne Werefkiny (1860–1938) a Gabriele Münterové (1877–1962) názorně dokládá provázanost evropského uměleckého světa na přelomu devatenáctého a dvacátého století.

Werefkina se narodila v ruské Tule¹⁵⁸ do rodiny šlechtice z okruhu cara a generála carské armády. Byla jednou z žen, která využila možnost tříletého studia na moskevské Lomonosově univerzitě. Pokračovala rok na Moskevské škole malířství, sochařství a architektury a po přesunu do Petrohradu začala studovat v ateliéru Ilji Repina. Domácí prostředí ji poskytlo dokonalou jazykovou výbavu v ruštině, francouzštině, angličtině, němčině, polštině, italštině a litevštině, která ji významně usnadnila pozdější pohyb po Evropě. V roce 1891 se v Repinově ateliéru setkala s Alexejem Jawlenským, jenž se stal jejím partnerem (nikoliv manželem) na příštích 30 let. Společně odešli na přání Jawlenského roku 1896 do Mnichova, který se stal až do Velké války jejich základnou. Vztahy s Ruskem však udržovali, navíc Werefkině plynula z Ruska až do VŘSR penze v podstatné výši.¹⁵⁹

Münterová přišla na svět o 17 let později v Berlíně do rodiny zubního lékaře. Svá umělecká studia zahájila na düsseldorfské Kreslířské akademii pro dámy (Damenakademie Zeichenkurse) a paralelně se vzdělávala na soukromých lekcích, které vedli profesori tamní akademie. Po roce stráveném v Düsseldorfu se se sestrou vydaly na dvouletou cestu po Spojených státech amerických, při níž navštěvovaly matčiny příbuzné v jižních částech země. Při této cestě Münterová nejen intenzivně

¹⁵⁸ Cca 200km jižně od Moskvy

¹⁵⁹ Jens-Henning Ullner, „Bedenk auch, daß du eine Frau bist (...)“ – Zur Wiederentdeckung und Neubewertung der weiblichen Avantgarde in Museen und Kunsthandel. Eine Untersuchung am Beispiel ausgewählter Münchner Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts, Düsseldorf 2017, s. 103-109

kreslila, ale také fotografovala. Po návratu, zajištěna dědictvím po rodičích, pokračovala ve studiích v Mnichově na dámské akademii zřizované Mnichovským spolkem umělkyní (Schule des Künstlerinnen-Vereins). V roce 1902 se na výstavě spolku *Phalanx* seznámila s Vasilijem Kandinským a začala navštěvovat malířské kurzy spolku, usilujícího o moderní umělecký výraz a vedené právě Kandinským, který se později stal jejím partnerem.

Životní osudy Werefkiny a Münterové se v tomto okamžiku přiblížily. Werefkina pořádala v Mnichově salóny¹⁶⁰ kde se setkávala progresivní umělecká scéna, zejména z východní Evropy. Těchto salónů se účastnil přirozeně Jawlenský, také Kandinský a připojila se i Münterová. Společné zájmy a přátelství svedlo oba umělecké páry k letním pobytům v Murnau na jihu Bavorska, kde si Münterová pořídila dům. Na salónech a při pobytu v Murnau v roce 1908, často citovaném v textech badatelů, se diskutovalo o cílech umění a o tvůrčích otázkách, hledal se nový vizuální jazyk odpovídající změnám doby. Umělci rozvíjeli koncepce inspirované francouzskými malíři postimpresionismu, blízcí jim byli van Gogh, Gauguin, ale také Bonnard a další. Spíše než vzorem přírody se řídili subjektivním dojmem a zachycovali „*citové a smyslové vnímání obsahu*“.¹⁶¹ Charakteristickým rysem nového stylu malby bylo dvojrozměrné zobrazení redukované na základní formy, které se oprostilo od detailů a používalo jasné, nemísené, vysoce kontrastní barvy k vytvoření intenzity a vystupňování obrazového výrazu.¹⁶² V roce 1909 tato čtveřice spolu s dalšími umělci založili Nové sdružení umělců Mnichov (Neue Künstlervereinigung München).¹⁶³ Münterová i Werefkina byly členkami jádra tohoto uměleckého spolku, někteří autoři dokonce považují Werfkinu za iniciátorku jeho vzniku.¹⁶⁴

Obě umělkyně byly aktivní účastnice diskusí o nových koncepcích, byly členky tohoto uměleckého sdružení, s nímž obě vystavovaly svoje práce. Přesto stála jejich tvorba v dobovém vnímání ve stínu jejich mužských partnerů. Postoj uměleckých kruhů je částečně vysvětlitelný vzhledem k Marianně Werefkině, jež po úrazu, který utrpěla ještě v Petrohradě, deset let aktivně netvořila, věnovala se teoretickým úvahám o umění

¹⁶⁰ Salon der Giselisten, dle místa bytu Werefkiny a Jawlenského v Giselastraße v Mnichově, viz Annegret Hober, Gabriele Münter, Köln 2017

¹⁶¹ „...zum Fühlen eines Inhalts“, Gabriele Münter citováno dle viz Jens-Henning Ullner (pozn. 159), s. 70

¹⁶² Viz Jens-Henning Ullner (pozn. 159), s. 111-113

¹⁶³ Neue Künstlervereinigung München založen v lednu 1909, mezi zakládajícími členy byli: Vladimír Bechtějev, Adolf Erbslöh, Thomas von Hartmann, Alexej Jawlensky (místopředseda), Vasilij Kandinský (předseda), Alfred Kubin, Gabriele Münterová, Charles Palmié, Marianne Werefkina, a další.

¹⁶⁴ Např. Brigitte Salmen nebo Jens-Henning Ullner, který cituje Helmutha Mackeho, že Werefkina byla „*duší celého podniku*“, s. 48

a intenzivní podpoře tvorby svého partnera Alexeje Jawlenského. Znovu aktivně pracovat začala postupně až v roce 1906. Münterová však tvořila bez přestávky a k nazírání na ni pouze jako na múzu Kandinského a nikoliv jako na aktivní umělkyni nebyl reálný důvod. Tím spíše, že ji na galerijním a sběratelském trhu zastupoval od roku 1913 přední obchodník s moderním uměním Herwarth Walden a v letech 1913 a 1915 uspořádal Münterové samostatné výstavy. Také využil její dřevoryty na obálkách časopisu *der Sturm* v letech 1912, 1913, 1915. Ale jak bylo napsáno dříve, ženy v profesionálních rolích byly obecně přijímány dosti skepticky.

Kromě uměleckého života existovaly další okolnosti životů Werefkiny a Münterové jež se podobaly a které byly pro jejich život a práci podstatné. Nebyly vdané, vztahy s jejich partnery byly z různých důvodů komplikované, neměly děti a byly samy finančně zajištěné.

Obě dámy vytvořily autoportréty, věnovat se budu těm, jež jsou datovány z období „po Murnau“, tedy doby, kdy opustily svůj původní způsob uměleckého vyjadřování a rozvíjely nový, vyznačující se plošnou malbou ohraničenou konturami, redukováním detailů, postupným zřeknutím se lineární perspektivy a použitím barev jako nositelé významu, jejichž prostřednictvím se odhalovaly vnitřní významy skryté za vnější formou.¹⁶⁵

Nalezla jsem čtyři autoportréty Münterové z roku 1909, které je možné rozdělit na dvě dvojice na základě formy, která je dle mého soudu v souladu s obsahem daným určením obrazu.

Dva z obrazů [21, 22] lze vnímat jako umírněnější z hlediska uměleckého experimentu. Jsou charakterizovány plošnou kresebnou malbou, kde jsou barevné plochy tvarů ohraničené pevnými liniemi a vyplněné dynamickými tahy štětce, nikoliv však v pastózním nánosu barvy. Na obou podobiznách se Münterová zobrazila en-face a co je významné, v klobouku. Soudím, že se tedy jednalo o portréty, které byly určeny pro veřejnou prezentaci. Z jednoho z těchto obrazů [21], který namalovala v tlumených barvách, což není pro její práci charakteristické, na diváka zpříma hledí malířka, jež drží v pravé ruce paletu a štětce a při ruce má také nádobu s dalšími malířskými potřebami. Levou rukou maluje na plátno umístěné v malířském stojanu. Při malování obrazu

¹⁶⁵ Viz Jens-Henning Ullner (pozn. 159), s. 64, 69, Kornelia Röder – Antonia Napp, Marianne Werefkin in Prerow, 1911: The Periphery as Focus, in: Tanja Malycheva – Isabel Wünsche, *Marianne Werefkin and the Women Artists in her Circle*, Leiden Boston 2007, <https://brill.com/display/title/32861>, s. 37

malířka zřejmě využila zrcadlo a efekt stranového převrácení obrazu způsobil, že maluje levou místo pravou rukou. Na sobě má bílé šaty nebo halenku s přehozenou šálou přes pravé rameno a paži, na krku jí visí náhrdelník s výrazně velkým červeným kamenem. Hlavu zakrývá květinami bohatě ozdobený klobouk s širokou krempou. Vzhledem k neutrálně zvolenému pozadí není jasné, kde se umělkyně nachází. Obraz je zřetelnou proklamací „jsem umělkyně“. Je zřejmé, že všechny prvky kompozice byly pečlivě promyšleny, aby ukázaly malířku v reprezentativním světle. Předpokládám, že i výběr výrazného červeného náhrdelníku měl pro umělkyni symbolický význam. Je umístěn ve střední ose obrazu a na bílé barvě halenky přímo září. Je obtížné určit, co přesně mohl červený kámen pro Münterovou znamenat, protože symbolika červené barvy a červeného kamene je mnohoznačná. Od prehistorické doby je červená barva spojována s významem slunce, ohně, krve, síly, mládí, plodnosti a s láskou, světlem života. Na základě svého emocionálního působení sloužila často jako apotropaický prostředek. Zároveň je červená barva výrazem vášni a pudů a v tomto smyslu může být vnímána i negativně. Dvojitý význam červené barvy se promítá i do křesťanské symboliky, kdy na jednu stranu představuje bezmeznou Boží lásku a je barvou symbolizující martyrium, na druhou stranu existuje červeň ve významu něčeho hříšného, pekelného nebo ďábelského.¹⁶⁶ V případě tohoto vlastního portréту umělkyně, kdy má kámen zavěšený na krku a leží jí na prsou v blízkosti srdce, si vykládám barvu náhrdelníku jako barvu lásky. A to ve dvojitým smyslu, lásky k malířství a umění – protože se jedná o oficiální reprezentativní portrét – a také v osobní rovině lásky ke svému partnerovi Vasiliji Kandinskému.

Naproti tomu druhé dva autoportréty ztvárnila Münterová způsobem mnohem experimentálnější, výraznějším jak z hlediska práce se štětcem, tak z hlediska barevného [23, 24]. Navíc se na obou těchto plátnech namalovala bez pokrývky hlavy. Na začátku století si dámy ve společnosti zakrývaly vlasy kloboukem, tedy jestliže je Gabriele prostovlasá, signalizuje to domácí prostředí a portréty určené k soukromým účelům. Tomu také odpovídá jejich formální provedení. Obě plátna zachycují pouze hlavu umělkyně. Tyto portréty z madridské [23] a murnauské [24] sbírky se vyznačují dynamickými tahy štětce a silnými nánosy barev, které modelují tvář. Je zřejmé poučení poznatky z oblasti optiky a fyziologie vnímání. Oběma portrétům je společné zkoumání působení světla a stínu na tváři umělkyně, kde od světla odvrácená strana je vyvedena

¹⁶⁶ Heslo červená in Manfred Lurker, *Slovník biblických obrazů a symbolů*, Praha 1999, s. 41
Heslo červená barva, in: Jan Baleka, *Výtvarné umění. Výkladový slovník*, Praha 1997, s. 64

barevně výrazně odlišně než strana osvětlená. Můžeme v tom spatřovat inspiraci z Matissova portrétu manželky se zeleným pruhem z roku 1905. Co se týká výrazu, na portrétu z madridské sbírky se zdá být pohled umělkyně odhodlanější a jistější, ale je zaměřen někam mimo pozorujícího diváka. Na obraze z Murnau se sice malířka dívá přímo na diváka, ale je to pohled spíše odevzdaný, jako by jen zvedla hlavu od nějaké méně zábavné práce, kterou musí dokončit. Soudím, že i určitá neutralita výrazu dokládá, že tyto dva autoportréty sloužily Münterové k vlastním malířským experimentům, na jejichž základě potom tvořila dále.

Marianne Werefkina byla podle vzpomínek současníků dominantní osobnost, jež vládla svému salónu i svým blízkým.¹⁶⁷ Stejně se nám Werefkina představuje i na svém *Autoportrétu* z roku 1910 [25]. V té době se již znovu věnovala aktivní malířské tvorbě v moderním duchu, inspirované postimpresionismem. Obraz je zcela vyplněn výraznými plochami barev, postava umělkyně je ohraničena jemnými černými linkami. Kladení barev vedle sebe a na sebe dělenými tahy štětce rytmizuje jednotlivé části obrazu, který nezastírá svoji plošnou povahu. Vlastní portrét namalovala neobvykle. Z převážně modrozeleného pozadí vystupuje hlava a poprsí umělkyně reflektující barevné tóny pozadí. Rychlé, jakoby spontánní, otočení hlavy k divákovi do tříčtvrtečního profilu a jediný pohled v němž blýskne očima, řekne vše. Odměřená, nepřístupná žena ve věku kolem padesáti let. Ostré rysy protáhlého obličeje, pohledná. Pečlivě upravená, s malým červeným kloboukem na hlavě, s jehož krempou téměř splývají tmavé vlasy. Temně červené, krásně tvarované a pevně semknuté rty dotvářejí výraz určité nadřazenosti, výraz toho, že „ví a nikdo jí nemusí nic říkat“ a zároveň hořkosti poznání života. Ale jsou

¹⁶⁷ „Es war ein seltsames Milieu, ein Durcheinander von altmodischen Möbeln, künstlerischen Dingen, orientalischen Teppichen, Stickereien und Fotografien von Ahnen. Beide stammten aus altem Adel, der Bruder der Werefkin war vor dem Kriege Gouverneur von Wilna. Sie war eine ungemein temperamentvolle, starke Persönlichkeit, voll revolutionären Geistes gegen alles Laue und Ängstliche. Wir sahen sie zuerst, als wir in Jawlenskys Atelier eintraten, sie kehrte uns den Rücken zu, eine schmale, hochgewachsene Gestalt mit knallroter Bluse, einem dunklen Rock und schwarzem Lackgürtel, im Haar eine breite Taftschleife. Man glaubte, ein junges Mädchen stünde da. Als sie sich umdrehte, sah man das vom Leben geprägte, ausdrucksvolle Gesicht einer alternden Frau, die, wenn sie in Bewegung geriet, mit ihrer rechten Hand, an der der Mittelfinger fehlte—, drohend in der Luft herum gestikulierte [...] sie hatte auch die Herrschaft im Hause, sie bestimmte, und nach ihrem Willen mußte alles gehen ...“, Elisabeth Erdmann-Macke, *Erinnerungen an August Macke*, Frankfurt Main 1987, s. 190, citováno dle Marina Dmitrieva, *Transcending Gender: Cross-Dressing as a Performative Practice of Women Artists of the Avant-garde*, in: Tanja Malychewa – Isabel Wünsche, *Marianne Werefkin and the Women Artists in her Circle*, Leiden Boston 2007, s. 132

„Nie wieder habe ich eine Gesellschaft kennengelernt, die mit solchen Spannungen geladen war. Das Zentrum, gewissermaßen die Sendestelle der fast physisch spürbaren Kräftewellen, war die Baronin.“, Gustav Pauli, *Erinnerungen aus sieben Jahrzehnten*, Tübingen 1936, s. 264-265, citováno dle Jens-Henning Ullner (pozn. 159), s. 102

to oči, na které divák nezapomene. Rumělkové duhovky a modré bělmo. Annegret Hoberg, jež se na práci Marianne Werefkiny specializuje, velmi výstižně mluví o divokém výrazu portréty.¹⁶⁸

Oči jsou zdrojem nejvíce otázek, které si ve vztahu k autoportréty Werefkiny divák klade. Proč zrovna v těchto barvách? Část odpovědi poskytne výňatek z jejího dopisu Jawlenskému, jenž mu poslala z pobytu v Normandii v září 1903: „*Přemýšlím, jestli je možné akordem červeného stromu, modré země, zeleného nebe dosáhnout stejného výrazu skutečnosti jako s obvyklou sestavou zeleného stromu, červené země, modrého nebe. V důsledku toho tedy zákon reálného (skutečně existujícího) nemůže za žádných okolností sloužit umění. Uměním lze život jen dohánět, lze ho pouze zachytit prostředky zdánlivého. Veškeré snahy o fotografickou citaci a zobrazení života jsou zbytečné.*“¹⁶⁹ V rámci tohoto uvažování je formální výtvarný jazyk ponechán na umělci bez vztahu ke skutečnosti. Umožňuje tedy umělkyni použít pro barvy očí celou paletu barev, a tím vložit barvám očí hlubší význam na základě působení barev a tvarů a jejich vzájemných vztahů.

Účinek na diváka jsem se pokusila naznačit výběrem slov použitých v popisu autoportréty – totiž, že Werefkina blýskne pohledem. Sousloví se v češtině používá, pokud se chce vyjádřit, že osoba pracující takto se svým pohledem ovládá situaci a ten, komu je pohled určen by měl mlčet a stáhnout se do ústraní. K vnímání přispívá, že mají lidé na nevědomé úrovni blesk a blýskání propojené s červenou, oranžovou a žlutou barvou. Červené oči mají na diváka zneklidňující účinek. V přírodě je to velmi výjimečná barva duhovek, spojená s nedostatkem pigmentu. Historicky byli lidé, kteří se narodili jako albíni, vydělováni ze společnosti, ostatní se jich báli, protože nerozuměli mechanismu, jakým získali červené oči, extrémně bílou kůži a ochlupení. Obávali se, že se jedná o nebezpečné demony nebo lidi posedlé ďáblem, který je ztělesněním zla. Červené oči mohou v tomto případě symbolizovat vnitřní sílu a moc portrétované. Werefkina v návaznosti na svoje úvahy s jistotou vybrala barvu pro oči záměrně, protože zásadně určují celé vyznění autoportréty.

Zároveň mohou červené oči nést ještě další vnitřní význam. Mohou souviset s neutěšenou situací ve vztahu k muži, kterého umělkyně milovala a v podstatě živila, ale jejich vztah byl složitý mimo jiné i proto, že v něm figurovala Jawlenského milénka¹⁷⁰

¹⁶⁸ Helmut Friedel – Annegret Hoberg, *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München*. München 2007

¹⁶⁹ Z dopisu Marianne Werefkin Alexěji Jawlenskému z 28. září 1903, citováno dle Viz Jens-Henning Ullner (pozn. 159), s.111-112

¹⁷⁰ jež byla Werefkinové schovanka a služebná

a syn, kterého s ní měl. Nešťastné ženy pláčou a uplakané oči jsou červené, i když v realitě je červené bělmo, nikoliv duhovka. Nicméně tento význam se nabízí jako další vrstva symbolického významu barvy očí v autoportrétu. Takové vysvětlení by také odpovídalo jejím zápisům v *Dopisech neznámému*¹⁷¹, deníku a zároveň úvahách o estetické teorii. V záznamech osobního charakteru se vypisovala z pocitů zrady, ponížení a smutku které jí Jawlenský způsobil svým vztahem s její mladou služkou.¹⁷² V profesním životě si také nestála jak si přála. Studia a práce v Rusku jí přinášely umělecké uznání, pro svůj malířský styl blízký starým mistrům byla dokonce nazývána „Ruský Rembrandt“¹⁷³. Od té doby ovšem již uplynul určitý čas, který věnovala podpoře Jawlenského práce. Do dobových teoretických diskusí sice přinášela vlastní myšlenky, ale k jejich písemnému zpracování nepřistoupila, takže se povědomí o jejím podílu na nich vytrácelo – pokud vůbec bylo širšímu uměleckému okruhu známé. V částech, kde se věnovala otázkám umění, psala o „*úctě k umělci jako k téměř nadpřirozené bytosti, a jako kategorii, z níž se v té době považovala za vyloučenou, protože byla žena*“¹⁷⁴. Odras rozčarování na poli osobním i profesním našel zřejmě svůj odraz v zápisech, kde přemýšlí o zpracování určitých obrazů a píše o „*prázdnosti kolem sebe a prázdnosti, kterou si nesla v sobě*“¹⁷⁵.

Dvojí téměř protichůdné významy červených očí se spojují v jeden symbolický obraz. Umělkyně se cítí být přehlížená v osobním i profesním životě a v tomto vlastním obraze si dodává odvalu, křičí, že je zde. Staví se sama za sebe, jako žena i jako umělkyně.

Některé umělkyně se neprovdaly, avšak z těch, které jsou v mém souboru, to u mnoha z nich nebyla vlastní volba, jen se situace tak vyvinula jako u výše jmenovaných. Nebo jako u Olgy Boznaňské, jejíž snoubenec Józef Czajkowski¹⁷⁶ si

¹⁷¹ Lettres à un Inconnu

¹⁷² Marianne Werefkin, *Lettres à un Inconnu. Aux sources de l'expressionnisme*, 2005, s. 100, citováno dle Dorothy Price, „Between us sleeps our child—art”: Creativity, Identity, and the Maternal in the Works of Marianne von Werefkin and Her Contemporaries, in: Tanja Malycheva – Isabel Wünsche, *Marianne Werefkin and the Women Artists in her Circle*, Leiden Boston 2007, s. 116

¹⁷³ Petra Lanfermann, Marianne Werefkin—From the Blue Rider to the Great Bear: An Exhibition in Retrospect, in: Tanja Malycheva – Isabel Wünsche, *Marianne Werefkin and the Women Artists in her Circle*, Leiden Boston 2007, s. 22

¹⁷⁴ Marianne Werefkin, *Lettres à un Inconnu. Aux sources de l'expressionnisme*, 2005, s. 100, citováno dle Laima Surgailienė-Laučkaitė, Women Artists of Marianne Werefkin's Circle: Sisters or Rivals? The Case of Vera Abegg-Verevkine, in Tanja Malycheva – Isabel Wünsche, *Marianne Werefkin and the Women Artists in her Circle*, Leiden Boston 2007, s. 86

¹⁷⁵ Ibidem, s. 117

¹⁷⁶ Józef Czajkowski (1872-1947), malíř, architekt, designer umělecko-průmyslových předmětů a později učitel

sňatek rozmyslel, protože jejich představy o životě byly rozdílné, stejně jako kariérní možnosti. Olga měla již rozběhnutou kariéru v Paříži, v níž chtěla pokračovat, zatímco v Krakově, kam odešel Józef, by ji čekala pouze role manželky a matky. Naopak, o sedm let mladší, začínající umělec Czajkowski měl před sebou slibné pracovní vyhlídky v Krakově, zatímco v Paříži byl jen jedním z mnoha.¹⁷⁷ Boznaňská průběžně malovala svoje autoportréty a všechny jsou vlastně stejné. Jedná se o jeden portrét, jen je na něm starší a starší. Neplatí to zcela, autoportréty v mladším věku mají trochu bojovné vyznění, Olga na nich má bradu vystrčenou nahoru a dopředu, ale ty pozdější vyznívají již jen jako dokumentace postupného stárnutí.

Ženský umělecký kroužek v oblasti Frankfurtu nad Mohanem tvořily umělkyně Ida Gerhardi (1862–1927) s Otilií Wilhelminou Roedersteinovou (1859–1937) a její žačkou Mathilde Battenbergovou (1878-1936). Byly spolu v přátelském vztahu, všechny se věnovaly portrétování a dobře se tím živily. Spojovalo je pravděpodobně také to, že ani jedna z nich se neprovdala a neměla děti.

Ida Gerhardi je autorkou několik autoportrétů. Jejich výjimečnost spočívá ve skutečnosti, že má na očích brýle. Ještě na začátku dvacátého století se mělo za to, že brýle muži přidávají na intelektuálním vzhledu, zatímco ženu hyzdí. Špatně viděla a udělala z toho svoji „značku“¹⁷⁸. Nejstarší z autoportrétů namalovala ve věku 40 let [26]. Oblékla si zavínovací šaty s balonovými rukávy. Šatů se stejnými rukávy si můžeme všimnout i na autoportrétech Therese Riesové a Marie Nostitz-Wasilkowské, umělkyně tehdy podobné nosily, ale ty Gerhardi nemají charakter pracovních a jsou na první pohled japonizující. Napodobení japonského stylu můžeme spojit s evropskou dobovou oblibou Japonska a japonismů, zvláště v Paříži, kde studovala, posléze vyučovala a trvale s ní udržovala vztahy¹⁷⁹. V ruce drží Gerhardi malou jemnou kytičku, modrých nejspíše fialek. I díky ní portrét působí velmi něžně. To i přesto, že má ruce založené před sebe v sebevědomém gestu, avšak nijak agresivně, jak to později uvidíme například u Riesové. V obraze hraje podstatnou roli závěs zelené barvy za zády umělkyně, který tvoří téměř celé pozadí obrazu, a tedy předěl mezi světem před závěsem a tajemným světem za ním. Odhalený je totiž v závěsu pouze malý otvor

¹⁷⁷ Maria Rostworowska, *Portret za mgłą*, Kraków 2005, s. 48–49, 50, 53 citováno dle Urszula Kozakowska-Zaucha, *Wielka miłość Olgi Boznańskiej – Józef Czajkowski, malujący architekt*, <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/jozef-czajkowski-malujacy-architekt-olga-boznanska/>, vyhledáno 10.2.2025

¹⁷⁸ <https://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/ida-gerhardi/>

¹⁷⁹ AE [Alexander Eiling], Ida Gerhardi, in: Alexander Eiling – Eva-Maria Höllerer – Aude-Line Schamschula, *Städel | Frauen: Künstlerinnen zwischen Frankfurt und Paris um 1900*, Frankfurt am Main 2024, s. 150-151

na levé horní straně. Co přesně je v prostoru za závěsem je obtížné určit. S jistotou je to polička s malými flakóny, které se odráží v zrcadle na stěně. Jde o toaletní koutek. Konkrétní určení prostoru za závěsem, zda je to koupelna nebo ložnice, není úplně podstatné, protože indicie jasně ukazují, že jde o její intimní prostor.

Jako málo pravděpodobnou vidím možnost, že se jednalo o portrét veřejný. V tom málo pravděpodobném případě, kdy by se jednalo o reklamní portrét na Gerhardi tvorbu, by měl asi přilákat ženy s poselstvím, že je možné být sebevědomá, samostatná, a přitom stále být ženou, jak to společnost požaduje. Dle mého soudu však vše naznačuje, že byl portrét zamýšlený jako soukromý, možná dárek. V porovnání s ostatními vlastními portréty Idy je z něj cítit erotický nádech, zavinovací šaty mají temně červenou barvu a odhalují krk i část výstřihu, umělkyně je prostovlasá se sponkou ve vlasech. Prostor v pozadí je, jak jsme určili, zřetelně intimní prostor. Tedy místo, kam mohou nahlédnout jen ti nejbližší. Symbolický prvek je kytička fialek v ruce. V dobově oblíbené květomluvě znamenaly modré fialky prosbu o vyslyšení lásky. Z výše uvedeného tedy dovozují, že tento autoportrét z roku 1903 je osobního charakteru a Ida Gerhardi ho namalovala pro někoho, kdo jí byl milý.

V sebraném konvolutu vlastních portrétů žen je tento jediný s erotickým podtextem. A to bez ohledu na to, že některé z nich jsou akty. Je to zřetelně jiný pohled na ženy a ženské tělo, než jaký mají umělci muži.

Jen o rok později malířka vytvořila další svůj portrét. Stojí v ateliéru [27], za ní je rozložené velké plátno, na stole ve sklenici má připravené štětky. Oblečené má bílé šaty zapnuté ke krku, na rukách černé rukavičky a na hlavě posazený menší slaměný klobouk. Ten je výjimkou v Idiných autoportrétech, na ostatních se zpodobnila bez pokrývky hlavy. Ještě o další rok později sama sebe představila v divadelní lóži [28]. Tentokrát má na sobě dvouvrstvé tmavomodré šaty, odpovídající společenské příležitosti, s kulatým zdobeným výkrojem ke krku. Umělkyně sedí v ležérní pozici, pravým loktem se opírá o zábradlí před sebou a prsty ruky se lehce dotýká vlasů, to je možné vnímat trochu jako koketní gesto. Před Idou na zábradlí lóže leží tři červené růže, které drží levou rukou. Přímým pohledem kontaktuje diváka, je sebevědomě uvolněná. Nemusí nic předstírat nebo ukazovat kdo je. Je si jistá sama sebou a divákovi je rovnocennou partnerkou. To vyplývá z role, jakou se rozhodla hrát na umělecké scéně.

Malbu začala Ida Gerhardi studovat až ve dvaceti osmi letech, začala v Mnichově, ale brzy se přesunula do svobodnější Paříže. Měla sebedůvěru ve svoje malířské schopnosti i v možnost uživit se svojí tvorbou. Po nedlouhé době zjistila, že je pro

německé umělce, a umělkyně tím hůře, obtížné se ve Francii uplatnit. Byla energická a samostatná žena, jež se musela sama uživit. Z rodiny finance k dispozici neměla, dokonce i studium jí financovala přítelkyně matky. Na trhu, jemuž dominovali muži, se její obrazy prodávaly za mnohem nižší ceny než obrazy mužských kolegů. Pochopila, že místo krajin a výjevů z pařížských tančíren a barů, bude třeba se z důvodu obživy věnovat portrétům, které byly žádané. Pro sebe to nazvala „*povolenou prostitucí*“.¹⁸⁰ Zůstávala v Paříži, kde se účastnila „Salónů nezávislých“ a současně se snažila prosadit i v Německu, zvláště v Berlíně, kulturním centru tehdejší německé říše. Vystavovala s Mnichovskou i Berlínskou secesí, svoje práce představila v Uměleckém salónu Fritze Gurlitta. Byla velmi čínorodá, aby se prosadila jako umělkyně i uživila. Začala organizovat umělecké výstavy soudobého umění, umělců a umělek, jejichž síť si vytvořila za svých studií nejprve na Akademii pro dámy v Mnichově a posléze v Paříži při studiu na Académie Colarossi. Stala se zprostředkovatelkou umění mezi Německem a Francií. Byla aktivní i jinak a spolu s Käthe Kollwitzovou a Franziskou Tiburtiusovou založila Deutscher Lyceum-Club, který měl umělkyním, vědkyním, spisovatelkám a novinářkám poskytovat stipendijní pobyt v Berlíně.

Gerhardi vlastní portréty vznikaly právě v době, kdy se již začínala věnovat své práci umělecké agentky a portrétistky.¹⁸¹ Přestože nejstarší z nich je jistě privatissimum, obraz z ateliéru byl pravděpodobně veřejným – možná „reklamním“ – dílem a autoportrét z divadelní lóže může být jak privátní, tak veřejný, všechny tři spojuje klidný, vyrovnaný a zároveň sebevědomý výraz umělkyně. Aby dosáhla toho, co chtěla, musela se rozhodnout jít kupředu a překonávat překážky. Odrazilo se to i v její tváři, ať už na úrovni podvědomé a přirozené nebo světu nastavené masky. Vzhledem k tomu, že existují studie z oboru psychologie, které dosvědčují, že existuje oboustranný vztah mezi pocity a výrazem tváře – tedy nejen vnitřní stav ovlivňuje výraz tváře, ale také výraz tváře

¹⁸⁰ Při studiích v Paříži na Académie Colarossi byla Idinou spolubydlící Käthe Kollwitz. Společně navštěvovaly noční podniky, tančírny a bary, kde skicovaly dění kolem sebe, aby ho v atelieru přetvořily do finálních obrazů. Odehrávalo se to v době, kdy se neslušelo jít do podobného podniku bez mužského doprovodu. Obrazy s touto tematikou však nenacházely kupce. Gerhardi k tomu řekla, že „*Wahrscheinlich sind meine Pariser Tanzbilder zu unmoralisch.*“ („*Pravděpodobně jsou moje pařížské obrazy s tematikou tance příliš nemorální.*“.)

„*Resigniert apostrophiert Gerhardi Portraitmalerei als „erlaubte Prostitution“.*“, in: Annegret Rittmann, „*Wozu die ganze Welt wenn ich nicht malte.*“ Ida Gerhardi (1862-1927). *Briefe einer Malerin zwischen Paris und Berlin*, Münster 2012 a Susanne Conzen - Hilke Gesine Möller - Eckhard Trox, (Eds.) *Ida Gerhardi. Deutsche Künstlerinnen in Paris um 1900*, München 2012, citováno dle: <https://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/ida-gerhardi/>, vyhledáno 11.2.2025

¹⁸¹ Ibidem

dokáže pozitivně nebo negativně ovlivnit vnitřní prožívání člověka¹⁸² – jsem přesvědčená, že můžeme hledat za výrazem jistoty ve tváři umělkyně její životní program.

Životní a pracovní cesta Idy Gerhardi je dokladem, že samostatné neprovdané ženy měly výrazně obtížnou situaci, pokud nebyly z rodiny finančně zabezpečené. Jejich prosazení se v (umělecké) společnosti vyžadovalo vysoké nasazení a úsilí, jež mohlo vést k vyčerpání a chronické nemoci těla, podobně jak se to stalo v roce 1912 Gerhardi. Její autoportréty náročnost samostatného života ženy neprozrazují. Naopak podobizny Idy Gerhardi, na pohled křehké ženy, vyznačují ženskou sílu.

„Je to [Rödersteinová] [...] vynikající umělkyně s velkou pověstí, zároveň neobyčejně sympatická a skromná, bydlí dvě minuty od nás v půvabném domku, vydělává spoustu peněz svými portréty a letos má obraz v Salonu, což bylo letos spojeno s nebývalými obtížemi pro všechny lidi, tedy umělce. [...] Kdo tam teď visí mezi 250, patří mezi nejlepší, a sl. Rödersteinová tam visí!“¹⁸³ Takto obdivně se vyjadřovala Ida Gerhardi o své budoucí přítelkyni Ottilii Wilhelmině Roedersteinové (1859-1937) v roce 1891. Ta tehdy byla mladá žena víceméně na začátku svojí celoživotně úspěšné kariéry.

Sleduji limity, kterým čelily ženy v uměleckém životě. Pro některé z nich jako by omezení neplatila, budu se tomu ještě více věnovat později. Ale jedna věc, která se týká partnerského života, patří již sem. V pasti sociálního konstruktů ženských a mužských rolí existovala jedna oblast, v níž měly výhodu ženy. Jde o soužití stejnopohlavního páru, které bylo přijatelnější, pokud se jednalo o dvě ženy.¹⁸⁴ A to byl případ právě Ottilie W. Roedersteinové.

¹⁸² Nalezení konkrétních odkazů na studie z oboru psychologie překračuje rámec této diplomové práce. Vycházím z informací získaných v roce 2015 na seminářích pro získání ACSTH Certificate vedených doc. PhDr. MUDr. Mgr. Radvanem Bahbouhem, Ph.D., vyučujícím katedry psychologie FF UK.

¹⁸³ *„Sie ist [...] eine hervorragende Künstlerin von grossen Rufm dabei außerordentlich lebenswürdig u. bescheiden u. wohnt 2 minuten von uns in einer reizenden kleinen Häuslichkeit, verdient viel Geld mit ihren Porträits u. hat in diesem Jahr ein Bild im Salon, was für alle Leute, d.h. Künstler, in diesem Jahr mit einer nie dagewesenen Schwierigkeit verbunden war. [...] Wer jetzt da unter den 250 hängt, gehört zu den ersten u. Fr. Röderstein hängt da!“*, Ida Gerhardi o Ottilii W. Roedersteinové, 1891, viz Nicole Hartje-Grave, Ottilie W. Roederstein, Köln 2021, s.4

¹⁸⁴ Je více důvodů, proč bylo soužití dvou žen přijatelnější než dvou mužů. V principu šlo o to, že muži byli vnímáni jako zodpovědní za veřejnou morálku, a proto byly jejich činy častěji zkoumány a regulovány. Naopak ženské chování bylo často považováno za méně důležité z pohledu společenského řádu. Mělo se za to, vztahy mezi ženami neohrožují tradiční rodinné struktury stejným způsobem jako vztahy mezi muži. Navíc byly vnímány v kontextu přátelství, a ne sexuální intimity. Některé ženy mohly společně žít a být finančně nezávislé, což bylo vnímáno jako alternativa k manželství, zejména u intelektuálek, spisovatelek a umělek. Taková soužití nebyla automaticky spojována se sexualitou. Má to svoje historické souvislosti. Jako první jmenujme tradici tzv. romantických přátelství mezi ženami. Ve středostavovském prostředí byla tendence rozdělovat ženský a mužský svět, a proto bylo přirozené, že si ženy nacházely svoje spřízněné

Narodila se do dobře postavené německé rodiny žijící ve Švýcarsku. Studium výtvarného umění si musela vybojovat proti přání svojí matky. Nejprve studovala v Berlíně u Karla Gussova v Dámském ateliéru, od 1882 kdy se přestěhovala do Paříže, studovala v renomovaném dámském ateliéru Carola Durana a Jean-Jacquesa Hennera, odpoledne ještě pracovala v ateliéru Luc-Oliviera Mersona, a večer kreslila spolu s dalšími studentkami a studenty akty podle živého modelu, který si podle všeho najímali soukromě. Svoje práce pravidelně mezi lety 1883 a 1914 prezentovala na pařížském salonu. Léto trávila Roedersteinová pravidelně se svojí rodinou v Curychu a při té příležitosti se seznámila s Elisabeth H. Winterhalterovou, která přišla z Mnichova do Švýcarska studovat medicínu.¹⁸⁵ Mezi Roedersteinovou a Winterhalterovou se rozvinul partnerský vztah, který trval až do Ottiliiny smrti v roce 1937. Ottilii Roedersteinové se po umělecké stránce dařilo dobře, od roku 1887 byla plně nezávislá na financích od rodičů, vystavovala, prodávala, měla studenty, kteří potom hráli pozitivní roli i ve vystavování jejích obrazů. Vystavovala v Paříži, v Německu a Švýcarsku, byla členkou různých uměleckých sdružení a spolků jak ve Francii, tak v Německu a Švýcarsku. Ve Frankfurtu si v roce 1893 otevřela s kolegyní vlastní dámský ateliér pro výuku kresby a malby pro dámy a zároveň vyučovala jako nezávislá umělkyně na Städelově uměleckém institutu (Städelschen Kunstinstitut), kde mezi její žáčky patřila i Mathilda Battenbergová.

duše zase mezi ženami. Tato přátelství začínala v mladém i dětském věku a pokračovala v dospělosti, i poté, co se ženy provdaly. Pokud se neprovdaly a žily spolu, mohly tyto vztahy zahrnovat fyzickou blízkost, aniž by společnost v nich automaticky viděla sexualitu, a stále v nich bylo spatřováno romantické přátelství. Viz: Sophie Slater, *Deviant Desires: Gender Resistance in Romantic Friendships Between Women during the Late-Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries in Britain*, (diplomová práce), Minnesota State University Mankato 2012, s 1,

<https://cornerstone.lib.mnsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1128&context=etds> , vyhledáno 11.2.2025, Holly Furneaux, Female Romantic Friendship and the Anguish of Marriage, *Australasian Journal of Victorian Studies* XIV, 2009, č.2, s. 25-26,

<https://openjournals.library.sydney.edu.au/AJVS/article/view/9416> , vyhledáno 11.2.2025

S tím souvisí i druhý důvod, o ženské sexualitě se na rozdíl od mužské nepřemýšlelo. byla obecně méně zviditelňovaná a chápána primárně ve vztahu k mužům a vztah mezi dvěma ženami byl více chápán jako emocionální pouto. Viz: Sophie Slater, *Deviant Desires: Gender Resistance in Romantic Friendships Between Women during the Late-Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries in Britain*, (diplomová práce), Minnesota State University Mankato 2012, s 13

A na to navazuje třetí důvod rozdílného přístupu k párů ženským a mužským související s výše zmíněnou „zodpovědností za veřejnou morálku“. V některých zemích byl sexuální akt mezi dvěma muži právně postižitelný, což se týkalo např. Německa a Británie. V Německu od roku 1871 tam platil §175 trestního zákona, který byl trestán odnětím svobody a možnou ztrátou občanských práv. Zákon výslovně jmenuje muže, na ženy se tudíž nevztahoval. Vztahy mezi ženami ve veřejném prostoru nebyly tedy kriminalizovány a byly méně stigmatizovány než vztahy mezi muži. Viz: Florence Tamagne, *A history of homosexuality in Europe. Berlin, London, Paris 1919-1939*, New York 2006, s. 324-325

¹⁸⁵ Studovat na vysoké škole v Německu ženy v tuto dobu ještě nemohly. Rodiče Roedersteinové si Winterhalterovou vzali do opatrování, podobně jako později další studentky medicíny. Ottiliin otec dokonce financoval Elisabeth Winterhalterové zakončení studia a podpořil ji při zakládání vlastní lékařské praxe ve Frankfurtu nad Mohanem

Winterhalterová je minimálně stejně významnou ženou jako Roedersteinová. Byla totiž první lékařkou v Německu, gynekoložkou a první chirurgyní.

Z této doby, tedy roku 1904, pochází Roedersteinové první autoportrét. Za svůj život jich malířka namalovala asi osmdesát. V tomto směru patřila mezi výjimečně produktivní umělkyně a umělce. Z jejich současníků a umělců jejího okolí vytvořili podobný konvolut Käthe Kollwitz a Ferdinand Hodler¹⁸⁶. Otázkou, co přesně umělkyni vedlo k jejich tvorbě se zabývala Barbara Rök¹⁸⁷. Představuje různé polohy autoportrétů v závislosti na životní situaci umělkyně. Portrétům v mladším věku připisuje úlohu představení své osoby a díla divákům a potenciálním zákazníkům, zatímco v pozdějším věku šlo Roedersteinové méně o styl a techniku zobrazení a více o vystižení vlastní fyziognomie, držení těla a celkové tělesné a duševní konstituce.

Blíže se podívám na portréty z pozdější doby, které v konvolutu shromážděných autoportrétů umělkyně považují za výjimečné. Bylo možné nalézt poměrně vysoký počet podobizen žen vytvářejících a stvrzujících vlastní status umělkyně, i Roedersteinová takové má. Výjimečnost jejich pozdějších autoportrétů spočívá v komplexitě a koncentraci příznaků, s jakou demonstruje svoji zralost, moudrost, sebevědomí umělkyně a člověka a svůj autonomní životní styl.

V portrétu z Vánoc 1927¹⁸⁸ [29] se Roedersteinová zachytila po ramena a s pokrývkou hlavy, což je jeden z častých způsobů, jakým se představovala. Překvapující je typ zvolené pokrývky hlavy. V roce 1927 bychom na hlavě osmašedesátileté ženy motoristickou čapku nečekali. Jasně to vypovídá o myšlenkovém nastavení umělkyně. Motorismus patřil k výdobytkům moderní společnosti a dobová prezentace nejnovějších trendů, jejich dynamiky, byla často spojena s automobilismem. V dobovém veřejném prostoru byl automobilismus též součástí dříve popisované vizuality moderní ženy, *Neue Frau*, kterou ještě znovu uvidíme v souvislosti s autoportréty Věry Jičínské a Tamary Łempické. Vlastní portrét stylizovaný do řidičky automobilu se k *Neue Frau* jednoznačně hlásí. Zároveň můžeme vnímat tuto kresbu jako projev Ottiliiny soutěživosti a v určitém slova smyslu vítězství – připomíná jím svoji rovnost s muži. Auto, jako technický vynález, byl na obecné úrovni spíše doménou mužů, stejně jako umělecká tvorba. Roederstein úspěšně konkurovala řadě velmi úspěšných a obdivovaných mužských tvůrců. Umělečtí kritici často psali v souvislosti s její prací

¹⁸⁶ Z dalších, ovšem nikoliv z okruhu Roedersteinové, také Lovis Corinth, Edvard Munch nebo Max Beckmann

¹⁸⁷ Barbara Rök, Das Ich als Manifest und Bekenntnis, Ein Blick auf Roedersteins gemalte Selbstbildnisse, in: Sandra Gianfreda – Alexander Eiling – Eva-Maria Höllerer (eds.), *Ottile W. Roederstein*, Zürich – Frankfurt am Main – Berlin 2020, s. 49-69

¹⁸⁸ Přípis k datu vzniku: Monogram a datace vlevo dole: Vánoce 1927 („*Weihnachten / 1927 / OWR*“), <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/selbst-als-autopilotin>, nalezeno 11.3.2025

o „mužském talentu“ a v pozitivním smyslu ji srovnávali s pracemi mužských kolegů.¹⁸⁹ Zároveň tím vlastně potvrzovali, jak obtížné bylo pro umělkyně se v dominantně mužském prostředí prosadit.

Na vlastních portrétech Ottilie je příznačné, že se do mužské polohy stylizuje často. V některých případech se ztvárnila tak, že kdybychom nevěděli, že je to Roedersteinová, mohli bychom být na pochybách o identitě zpodobené osoby. Podobně jako na jednom z posledních, který vytvořila v roce 1936, *Autoportrétu s klíči* [30]. Před neurčitým béžovým pozadím stojí žena jednoduše oblečená do rozepnutého hnědého pánského pláště. Pod ním má oblečenou stejně hnědou vestu, z níž u krku vykukuje popelavě modrý límec košile. Umělkyně stojí v tříčtvrtečním natočení, s hlavou zcela obrácenou k pozorovateli, na kterého se zpřímá dívá modrýma očima. Z pod světle hnědého, opět pánského, klobouku vykukuje několik pramenů bílých vlasů, které korespondují se starší tváří s již povadlymi rysy. Umělkyni to vůbec neubírá na důstojnosti, právě naopak. Je vážná a koncentrovaná. Je z ní cítit životní moudrost a sebevědomí ženy, jež si uvědomuje, že se blíží konci svojí životní cesty, a je hrdá na to čeho v životě dosáhla.

V ruce drží svazek dozických klíčů. Badatelka Barbara Röková v nich spatřuje symbol uzavírání umělecké kariéry. Cituje přítele a biografa Roedersteinové, Hermanna Jughenna, jenž předpokládal, že v tomto autoportrétu našla Roedersteinová obrazové vyjádření své ústřední myšlenky, vystižení tělesné a duševní konstituce umělkyně, což jí umožňuje uzavřít své dílo.¹⁹⁰

Přestože se kdysi Roedersteinová vyjádřila proti metaforické interpretaci svého autoportrétu se štětcí [31], který bývá vykládán programaticky jako proklamace umělkyně, klíče v ruce Ottilie je třeba významově chápat. K obrazu totiž nakreslila téměř identickou skicu, na ní ovšem v ruce nedrží klíče, ale cigaretu. Přikládala tedy tomuto detailu na obrazu význam. Pokud by tomu tak nebylo, nemělo by smysl předmět v ruce na finální olejomalbě měnit. Klíče ve spojení s ostatními složkami formální a obsahové struktury obrazu mají hlubší význam, totiž že mám klíč ke světu kolem sebe, k sobě samé, a vládnu svým vlastním životem. Jde o poslední známý autoportrét umělkyně a asi ji skutečně nejlépe vystihoval. Existuje totiž fotografie, zachycující po smrti Roedersteinové její partnerku Elisabeth Winterhalterovou v Ottiliině ateliéru, kde byl

¹⁸⁹ Eva-Maria Höllerer, *Sie gehört zu den modernsten der Frauen*, Doprovodný text kurátorky k výstavě „Frei. Schaffend. Die Malerin Ottilie W. Roederstein“ v Städel Museu ve Frankfurtu n. Mohanem, 20.7.2021, <https://stories.staedelmuseum.de/de/ottilie-w-roederstein-sie-gehoert-zu-den-modernsten-frauen>, vyhledáno 12.2.2025

¹⁹⁰ Viz Barbara Rök (pozn. 187), s. 54

zřízen památník, a na malířském stojanu je pro vzpomínku umístěn právě tento portrét.¹⁹¹

Kolekce fotografií z pozůstalosti obou výjimečných žen, Roedersteinové a Winterhalterové, odhalují i další skutečnost. Umělkyně se ve svých vlastních podobiznách dlouhodobě stylizovala sebevědomě, asertivně a hlavně přísně. Bývá v podobných pozicích, do jakých se stylizovali její mužští kolegové, třeba se založenými rukama. Na větším počtu vlastních podobizen na sebe bere svými gesty i oblečením „mužské role“. Máme k dispozici fotografii, na níž stojí Roedersteinová mezi svými dvěma autoportréty umístěnými na malířských stojanech [32].¹⁹² Odhaluje, že „ve skutečnosti“ působí mnohem měkčím dojmem, než jak působí na autoportrétech. V tomto smyslu píše i její první biografka Clara Tobler v 1929: *„jak rozdílné je to v městečku! Tady patří Roedersteinová všem... zdá se, že na ní všechno čeká; každý s ní chce promluvit a podat jí ruku. ... Všichni jsou šťastní, že vidí její sluníčko.“*¹⁹³ Dosvědčuje to, že přísná a nepřístupná poloha v zobrazených portrétech byla úmyslným programem ve vytváření a upevňování vlastního obrazu.

Z hlediska sledování limitace mikroprostředí pro uměleckou tvorbu žen, jako bychom se setkávali s určitou anomálií. Nestandardní životní krok – partnerské soužití se ženou – Roedersteinové nejen, že neškodí, ale jako by naopak pomáhal. Je zřejmé, že k umělkyninu úspěchu vedlo více faktorů, které fungovaly v symbióze. Krom talentu a pracovitosti, hrálo jistě roli finanční zázemí poskytnuté otcem pro studium v zahraničí, a tedy možnost setkat se nejmodernějšími uměleckými přístupy. Na základě svojí zejména pařížské zkušenosti se rozhodla pro moderní, avšak nikoliv avantgardní umělecký styl, který jí pomohl k ocenění a četným zakázkám. Z Roedersteinové životopisu vyplývá, že si na umělecké scéně udělala jméno dosti brzy, ještě dříve, než spolu začaly s Winterhalterovou otevřeně žít. Je možné, že tento ne zrovna obvyklý krok její kariéru neohrozil také proto, že dr. Winterhalterová byla výjimečná žena, lékařka, tedy měla prospěšné a společensky vysoce oceňované povolání. Obě partnerky vždy zdůrazňovaly pozitivní význam vzájemné podpory ve vykonávaných profesích. Navíc, v partnerském svazku bez dětí se mohla Ottilie Roedersteinová plně soustředit na práci a aktivity s ní spojené.

¹⁹¹ Sandra Gianfreda – Alexander Eiling – Eva-Maria Höllerer, Die Roederstein, Frei. Schaffend, in Sandra Gianfreda – Alexander Eiling – Eva-Maria Höllerer (eds.), *Ottilie W. Roederstein*, Zürich – Frankfurt am Main – Berlin 2020, s. 14

¹⁹² Viz Barbara Rök (pozn. 187), s. 57

¹⁹³ Viz Nicole Hartje-Grave (pozn. 183), s.4

Z příkladů vlastních portrétů umělkyň, které žily v různém uspořádání partnerských vztahů vyplývá skutečnost, že z hlediska jejich tvorby mají zásadní význam dva faktory působící do značné míry nezávisle – duševní pohoda ve vztahu nebo v samostatné existenci a finanční zabezpečení. Tyto faktory shledávám jako rovnocenné. Jak dokládají příklady Werefkiny a Münterové, finanční zabezpečení jim sice dávalo možnost svobodně tvořit, ale zastínění jejich životními partnery mělo podíl na limitovaném prosazení se na umělecké scéně. Partnerské spojení výrazných, mnohdy i soupeřících, tvůrčích osobností se ukázalo mít často negativní dopad na duševní stavy umělkyň a v návaznosti na to na schopnost věnovat se tvorbě. Ve skupině umělkyň představených v této kapitole zatížily přestávky v tvorbě v důsledku partnerských neshod především Zdeňku Burghauserovou.

Dopad na výtvarný projev umělkyň v jednotlivých dílech se jeví být významnější u finančního faktoru partnerství. Analyzované autoportréty ukazují, že umělkyně, které byly samy o sobě dobře finančně zabezpečené (vlastním příjmem nebo z původní rodiny) mají odvážnější, sebevědomější umělecký projev, v němž je více razance a energie, viz Roedersteinová, Werefkina a Münterová. Naopak umělkyně, pro které je finanční zabezpečení úkol, mají tendenci více vyhovět zákazníkům vyžadujícím konzervativnější výraz výsledných obrazů. To se týká zejména neprovdaných žen zabezpečujících si svoji obživu samostatně a zároveň nepocházejících z finančně dobře postavených rodin – Boznaňská, Gerhardi. Podobný trend k umírněnosti projevují také práce umělkyň, jež finančně zabezpečovali jejich manželé. To je možné dobře pozorovat u umělkyň, které jsem podrobněji nezmiňovala, v českém prostředí například u Julie Winterové-Mizerové. Je otázkou, co přesně stojí za konzervativnějším výrazem u těchto umělkyň. Nabízí se komfortní setrvalost, tedy určitá spokojenost s dosaženou pozicí, kdy potřeba usilovat o změnu není tak silná, aby umělkyni nutila podstoupit zásadnější výzvu.

8.3 RODIČOVSTVÍ – MATEŘSTVÍ

„Především břemena manželství jsou stále ještě mnohem těžší pro ženu než pro muže. ... Péče o děti a starost o domácnost jsou dosud výlučně údělem ženy.“¹⁹⁴

¹⁹⁴ Viz Simone de Beauvoir (pozn. 65), s. 64

„Jedním z velkých problémů pracujících žen je též sladění produktivní práce s funkcí mateřství.“¹⁹⁵

Zatímco jsem se dosud soustředila na omezení umělecké tvorby žen vyplývající z partnerského života, nyní k tomu do hry vstupuje další element – mateřství.

V mém souboru umělkyní je větší počet umělkyní obtížně se vyrovnávajících se svojí rolí umělkyně a zároveň manželky a matky. Nejznámější z nich, Paula Modersohn-Beckerová (1876-1907), je autorkou velkého počtu autoportrétů, které vznikly převážně v období dvou let, kdy žila mezi Worpswede a Paříží odděleně od svého manžela a vyvdané dcery a právě intenzivně řešila vlastní identitu omezovanou očekáváním druhých, že bude plnit „tradiční ženské úkoly“.¹⁹⁶ Již v předchozím textu jsem ukázala, že rozhodně nebyla jedinou umělkyní, která se zmítala v trojúhelníku potenciálních rolí „profesionálka – partnerka – matka“ a snažila se je buď skloubit nebo se pro některou rozhodnout. Jenže sladit je bylo téměř nemožné a rozhodnout se pro některou znamenalo ztrátu těch ostatních.

Hledání rovnovážné polohy mezi mateřstvím a tvorbou polské umělkyně Zofie Stryeńskiej rozené Lubańskiej (1891-1976) podrobně popsala Katarzyna Sierakowska¹⁹⁷.

Zofie nebyla „standardní“ děvče podle představ rodičů z měšťanských kruhů, byli ale tolerantní a všechny její kroky a aktivity přijímali a nebránili v nich, i když nesouhlasili. Ve dvaceti letech se vydala v přestrojení za svého bratra na akademii do Mnichova, kde rok studovala, než byla odhalena.¹⁹⁸ Vytvořila tam cyklus na téma polských lidových pohádek¹⁹⁹, které po návratu do Polska vystavila v Krakově a přinesly jí první umělecký úspěch. Vdala se z lásky za architekta Karola Stryeńskiego. Měla představu, že tak bude moci být jak se svým milým, tak pracovat. V těhotenství si vysnila prvorozeného modrookého syna, jako dědice jména a pokračovatele rodu. Když se narodila dcera, cítili

¹⁹⁵ Ibidem, s. 55

¹⁹⁶ Život a dílo Pauly Modersohn-Becker a také specificky jejím autoportrétům se věnuje velké množství odborných publikací. Z poslední doby jsou to například tyto, které jsem měla možnost prostudovat: Jay A. Clarke – Jill Lloyd, Paula Modersohn-Becker. Ich bin ich/I am me, Munich London New York 2024 Ingrid Pfeiffer, Paula Modersohn-Becker, München 2021, případně Averil King, Paula Modersohn-Becker, 2009. Dále je možné čerpat z deníku Modersohn-Beckerové, viz Marina Bohlman-Modersohn, Paula Modersohn-Becker. Eine Biographie mit Briefen, München 2007

¹⁹⁷ Katarzyna Sierakowska, Dylematy Zofii Stryeńskiej: między macierzyństwem a twórczością, in: Maria Nietyksza - Andrzej Szwarc - Katarzyna Sierakowska et al., *Spółeczeństwo w dobie przemian. Wiek XIX i XX. Księga jubileuszowa prof. Anny Żarnowskiej*, Warszawa 2003, s. 169-178

¹⁹⁸ Swiatoslaw Lenartowicz, *Zofia Stryeńska*, Olszanica 2020, s. 22, 33, Katarzyna Sierakowska, Dylematy Zofii Stryeńskiej: między macierzyństwem a twórczością, in: Maria Nietyksza – Andrzej Szwarc – Katarzyna Sierakowska et al., *Spółeczeństwo w dobie przemian. Wiek XIX i XX. Księga jubileuszowa prof. Anny Żarnowskiej*, Warszawa 2003, s. 170.

¹⁹⁹ Polskie Bajdy na tle opowieści ludowych, viz Swiatoslaw Lenartowicz (pozn. 198), s. 23

oba rodiče obrovské zklamání, které Stryjeńské vydrželo celoživotně. Z druhého těhotenství se narodili dvojčata chlapci, k nimž si vytvořila lepší vztah, ale rozvinula se u ní poporodní deprese. Pocity nemožnosti skloubit dohromady uměleckou tvorbu a rodinný život vyústilo v manželské bitky, nervové zhroucení a v pořadí již druhou nedobrovolnou hospitalizaci v psychiatrické léčebně. Po rozvodu manželství děti zůstaly otci, starala se však o ně Zofiina sestra nebo Karolův bratr.

Stryjeńská začala tvrdě pracovat a přijímala stále ambicióznější projekty. Ten, který jí přinesl velký umělecký úspěch a v polském prostředí i slávu, byl projekt pro polský pavilon na pařížské Mezinárodní výstavě moderních dekorativních a průmyslových umění v roce 1925. Intenzivně se věnovala práci s odůvodněním pro veřejnost, že to dělá proto, aby našetřila peníze a mohla si vzít děti k sobě. Ve skutečnosti však tomu její životní styl neodpovídal včetně zacházení s financemi, které se jí trvale nedostávaly, přestože příjem měla. S dětmi si blízká nebyla, brala je s sebou na dovolenou a rozmazlovala je dárky a penězi. Vztah s nimi se upravil až v jejich dospělosti.

Z hlediska umělecké cesty se Stryjeńské vedlo po odloučení od rodiny výborně. Jak cituje Lenartowicz, *„bylo těžké v Polsku dvacátých a třicátých let dvacátého století najít populárnější umělkyni, než byla Stryjeńská. Svojí charakteristickou plošnou, kresebnou tvorbou ve stylu art-deco, tematicky obrácenou k polským bájím a pověstem s jejich hrdiny a bohy, se trefila do vkusu určité části polské inteligence. Publikum si získala bohatou barevnou paletou, jednoduchostí, smyslem pro humor, folklorismem a neoddělitelně polskými rysy svojí práce.“*²⁰⁰ Vytvořila v té době nepřehledné množství děl, která se díky pohledu do polské minulosti zpracovanému moderním stylem, dočkala masové reprodukce jak v luxusních albech, tak v kalendářích, pohlednicích a dalších materiálech dostupných široké veřejnosti.

Vlastní portrét [33] Zofia vytvořila v roce 1935, tedy v době, kdy se jí umělecky dobře dařilo. Namalovaný v plochách ohraničených černými liniemi má výrazně kresebný charakter a formálně odpovídá jejímu uměleckému stylu. Autoportrét je realistický ve smyslu snadného rozpoznání podoby. Od hlavního proudu její tvorby se odlišuje škálou použitých barev, z nichž využila v převážné části obrazu jen valéry modré. Proti očekávání portrét není stylizovaný do polského prostředí bájí a národních pověstí. Na tlumeně světlemodrém pozadí je zachycena busta ženy oblečené do šatů ve stylu japonského kimona z látky s velkým vzorem laděné do šedomodré barvy.

²⁰⁰ Hanna Mortkowicz-Olczakowa dle viz Swiatoslaw Lenartowicz (pozn. 198), s.40

Kimono je u krku sepnuté velkou hranatou červenou broží. Hlavu umělkyně rámuji výrazně tmavé, krátké zvlněné vlasy. Podobně výrazné jsou také Zofiiny tmavé oči, unavené a opuchlé. Umělkyně se neobklopila žádnými dalšími atributy, které by jí více přiblížily a například promlouvaly o jejím povolání. V roce 1935 se Zofii sice dařilo dobře umělecky, ale v osobní rovině prožívala další zklamání, rozváděla se se svým druhým manželem, kvůli němuž se dostala až do exekuce. Vzhledem k životní situaci Stryjeňské se dle mého názoru jedná o otřesenou a rozrušenou osobní, nikoliv stabilizovanou profesní polohu, v níž se zachytila.

Na portrétu se setkáváme s dvěma motivy, které se na autoportrétech umělkyně již objevily. Jde o červenou brož, v podání Gabriele Münterové šlo o červený náhrdelník, a „japonské kimono“, jaké měla na sobě také Ida Gerhardi. Významné symbolice červené barvy – jak jsem ji podrobně popsala u Münterové autoportrétu – zde odpovídá minimálně dvojitý výklad. Kámen na prsou v blízkosti srdce vnímám jako výraz lásky. Ta však byla zrazena a umělkyně s necítí dobře, jak ukazují její (zřejmě od pláče) opuchlé oči. Proto potřebuje také apotropaický předmět, který ji ochrání před vším, co ji spojuje s bývalou láskou a bývalým manželem. Dokonce i ostré rohy a hrany brože by mohly sloužit jako zbraň k obraně nebo útoku. Vlastní portrét možná vyjadřuje, že nechce být tam, kde zrovna je fyzicky i obecně v životě. Stryjeňská jako by fungovala celoživotně v jakési jiné realitě, cítila se jako cizinka ve světě, který jí obklopoval.²⁰¹ Japonismy byly silně přítomné v Paříži a Paříž byla místem jejího největšího úspěchu, japonizující oblečení tedy možná symbolizuje mentální návrat k něčemu, co jí bylo příjemné a kde se cítila dobře.

S mateřskou rolí je nedílně spojeno těhotenství. Těhotenských autoportrétů jsem dohledala jen málo, zhostily se ho čtyři umělkyně: Modersohn-Beckerová, Kollwitzová, Jičínská a Luksch-Makovská. Již dříve zmíněná Paula Modersohn-Beckerová namalovala svůj těhotenský *Vlastní portrét v den šestého výročí svatby* [34] paradoxně rok předtím, než těhotná skutečně byla. Vytvořila ho ve věku třiceti let, který si dala pro sebe jako milník, kdy chce být již uznanou umělkyní. Autoportrét je enigmatický a interpretoval ho velký počet badatelů, Smysl má tedy jen napsat na čem se většinově shodují, totiž, že v namalovaném výjevu narazila na dobové hranice v zobrazení sebe

²⁰¹ Anna Jawor, *Dobre wychowywanie widziane przez kryształ, czyli savoir-vivre według Zofii Stryjeńskiej*, *Kultura i edukacja*, 2023, č. 1 (139), leden, s.113-130, <https://doi.org/10.15804/kie.2023.01.08>, vyhledáno 14.2.2025

sama nahé a v zobrazení těhotné ženy. Paula Modersohn-Becker stála na určité životní křižovatce a obraz je výrazem hledání vlastní identity, kdy těhotenství symbolizuje zároveň plodnost fyziologickou i plodnost uměleckou.²⁰²

V českém prostředí máme také jeden vlastní těhotenský portrét. Věra Jičínská se na něm zachytila v roce 1937 *Těhotná (autoportrét)* [24]. Provedla ho v pastel, technice, kterou ráda využívala po svém návratu z osmiletého pobytu v Paříži. Byla součástí pařížské kosmopolitní umělecké scény a podobně jako další umělci tvořící tam v meziválečném období, tématem jejích obrazů byly portréty a akty.²⁰³ Vlastní podobizna není barevně zvlášť výrazná, krom tělového inkarnátu, hnědočervené barvy prsních bradavek a červenorůžové barvy šálu zlehka zahalujícího ruce umělkyně, použila Jičínská už jen hnědý pastel na vyznačení kontur, stínování a plochu pozadí. V jiných ohledech je však obraz velmi pozoruhodný. Samotný námět obrazu budí trojitou pozornost: tělo těhotné – tělo nahé – tělo umělkyně. Autoportrét byl sice namalován třicet let po autoportrétu Modersohn-Beckerové, ale ani tak to stále ještě nebyl námět obvyklý nebo takový, který by nebudil pozornost a diskusi. Navíc je pastel výjimečně pozoruhodný zpracováním námětu. Svoje stojící těhotné tělo ve tříčtvrtečním pohledu sice podala Věra Jičínská ve zkratce, ale současně dost realisticky: barevně zvýraznila bradavky, nakreslila i vystouplý pupík a ochlupení podbřišku. Tělo je však jen torzo bez nohou a hlavy, které jsou mimo obrazový prostor, a ruce zakrývá lehký šál. V době těhotenství bylo Věře již téměř čtyřicet let a dítě si velmi přála. Byla poprvé, a jak dle svého věku tušila také naposledy, těhotná. Přála si tedy svoje těhotenství zachytit.²⁰⁴ Kresba aktu byla pro umělkyni s pařížskou zkušeností přirozenou volbou. Za zamyšlení stojí důvod, pro který tělo namalovala jen v torzu. Nejjednodušší vysvětlení je, že nechtěla, aby divák na obrazu poznal, že je na něm ona sama. Takové vysvětlení považuji za málo pravděpodobné. Obraz není zrovna malých rozměrů, 64 x 46 cm, ale za Věřina života nikdy vystaven nebyl. Vycházím ze skutečnosti, že proměněné těhotenské tělo je vlastně cizí i samotné těhotné ženě, vypadá jinak, funguje jinak a jinak

²⁰² Ingrid Pfeiffer, Zeitlos, direct, merkwürdig – Gedanken zu Paula Modersohn-Becker, in: Ingrid Pfeiffer (ed.), *Paula Modersohn-Becker*, Frankfurt – München 2021, s. 47-48, Rainer Stamm, Paula Modersohn-Becker and the Body in Art, *Woman's Art Journal* XXX, 2009, č. 2, FALL / WINTER, s. 22-24, <https://www.jstor.org/stable/40605295>, vyhledáno 9.4.2024, a další autoři

²⁰³ Barbora Zlámalová, *Meziválečná tvorba malířky Věry Jičínské* (diplomová práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 2002, s. 7, <https://www.verajicinska.com/Foto/Archiv/7/10/0/26/6/v1/jicinska.pdf>, vyhledáno 14.2.2025

²⁰⁴ To dokládá i dochovaná fotografie Jičínské v aktu. Viz. Martina Pachmanová, *Věra Jičínská*, Hradec Králové 2023, s. 150.

se pohybuje; ne náhodou se těhotenství v češtině někdy říká „jiný stav“. Soudím tedy, že Jičínské šlo právě o zachycení stavu jinakosti a určitého odcizení se sobě samé. A protože to je a zároveň není ona sama, zpodobnila tělo, ale neukázala v autoportrétu svoji tvář.

Na druhém své vlastní podobizně, *Autoportrét s cigaretou* 1926 [36], se umělkyně zachytila ve zcela odlišné poloze. Namalovala ho v průběhu svého života v rušné Paříži, kde se s omezeným úspěchem snažila prosadit. Autoportrét vystavila hned následujícího roku v Praze a posléze také na dvou samostatných výstavách v jihomaďarské Pécsi, jež byly pravděpodobně uspořádány díky jejímu otci, řediteli místních dolů.²⁰⁵ Tento vlastní portrét je taktéž proveden v pastelu, tentokrát v tlumených odstínech hnědé a oranžové. V určitém smyslu je opakem podobizny těhotenské. Vykreslila totiž pouze svůj obličej rámovaný krátkými vlasy a ruku držící cigaretu. Obraz je jasným odkazem na *la femme nouvelle*, *Neue Frau*, na moderní emancipovanou ženu, o níž již bylo psáno.

Pro novou ženu, jak se Jičínská vykreslila, byla důležitá schopnost vyrovnat se mužům a samostatnost nejen finanční. Z deníkových záznamů a korespondence umělkyně vyplývá, že deprese, do které se Jičínská v roce 1925 a později opakovaně dostávala, pramenila mimo jiné z jejích pochybností o tom, jestli se jako žena může seriózně věnovat malířství.²⁰⁶ Tato autostylizace do podoby *nové ženy* s vědomím všech jejích charakteristik, mohla Jičínské sloužit jako sebepotvrzující autoportrét, jímž si dodávala odvalu pro samostatný život profesionální umělkyně, kterou chtěla sama být a chtěla, aby ji tak vnímalo i její okolí.

Třetí ženou, která se zobrazila v těhotenství, a to dokonce dvakrát, je Elena Konstantinovna Luksch-Makowská (1878-1967). V oleji namalovala *Vlastní portrét v těhotenství* (1901) [37] a v glazované keramické hlíně provedla *Portrét těhotné Eleny Luksch-Makowské* (1901) [38]. Dále máme k dispozici její autoportréty s nejstarším synem a také pozdější se všemi třemi syny. Elenin život je ilustrací mnoha jevů a fenoménů, s nimiž se výtvarná umělkyně v její době mohla setkat.

Elena Makovská pocházela z bohaté petrohradské umělecké rodiny, byla dcerou významného ruského malíře patřícího do skupiny Peredvižníků, Konstantina Makovského. V raném věku se stýkala s mnoha umělci a cestovala s matkou po Evropě.

²⁰⁵ Viz Barbora Zlámalová (pozn. 203), s. 74

²⁰⁶ Ibidem, s. 43-46

Po přípravném soukromém studiu u Ilji Repina, studovala malířství i sochařství nejprve na akademii v Petrohradě a poté na stipendium v Mnichově u Antona Ažbeho²⁰⁷. Za navazujících studií v umělecké kolonii v Dachau se seznámila se svým budoucím manželem, vídeňským sochařem Richardem Lukschem. S ním se roku 1900 přesunula do Vídně a prožila tam velmi úspěšnou téměř dekádu svého uměleckého života.

Hned od začátku vídeňské etapy až do let 1907/8, kdy se přestěhovala s manželem za jeho prací do Hamburku, patřila mezi prominentní postavy Vídeňské secese²⁰⁸. Přestože nebyla členkou uměleckého sdružení, stejně jako žádná jiná umělkyně²⁰⁹, vystavovala pravidelně na všech jeho výstavách a za svoji práci získávala uznání. Její obrazy byly na výstavách umísťovány do hlavního sálu, jako jediná žena měla v rámci Vídeňské secese vlastní monogram, spolupracovala s Wiener Werkstätte a získala též objednávku na realizaci veřejné zakázky²¹⁰. Úspěšná umělecká kariéra víceméně skončila odjezdem do Hamburku, i když například její spolupráce s Wiener Werkstätte ještě několik let pokračovala. Po celou dobu života v Rakousku a Německu udržovala vztahy se svojí rodinou v Rusku a s ruskou uměleckou scénou; až do první světové války do Ruska pravidelně vyjížděla na několikaměsíční pobyty a několikrát vystavovala v Petrohradu²¹¹.

Ve Vídni se manželům narodili dva synové, třetí v Hamburku. Elena nezapadla do hamburské společnosti tak snadno jako do vídeňské, i díky plnému vytížení péčí o děti a domácnost, a cítila se osamělejší. Její pobyty v Rusku trvaly déle a v její tvorbě se více projevovaly prvky z ruského kulturního prostředí, náměty z bajek, pohádek i z pravoslavného náboženství. Navíc měl manžel Richard asi tradičnější představy o fungování rodiny. Od roku 1912 neshody narůstaly a manželé se po vleklé krizi v roce 1921 rozvedli. V desátých letech bylo v Hamburku do veřejného prostoru umístěno její

²⁰⁷ V Mnichově se seznámila s okruhem umělců kolem Marianne Werefky, mezi nimi s Igorem Grabarem, jenž ji zprostředkoval kontakt s umělci sdružení *Mir iskusstva* (Svět umění), s nimiž v letech 1902 a 1912 vystavovala v Petrohradě.

²⁰⁸ Vereinigung bildender Künstler Österreichs Secession, <https://secession.at/>, vyhledáno 15.2.2025

²⁰⁹ Ženy neměly v té době právo členství ve spolku.

„Obwohl Künstlerinnen wie Charlotte Andri-Hampel, Sophie Burger-Hartmann, Julie Baronin von Myrbach, Emilie Pelikan-Mediz, Teresa Feodorowna Ries, Käthe Kollwitz, Elsa von Kalmar und Elena Luksch Makowsky in begrenzter Zahl in frühen Ausstellungen der Secession vertreten waren, wurden Frauen erst ab 1949 in die Vereinigung aufgenommen. Die ersten weiblichen Mitglieder waren Elfriede Stark-Petrasch, Hedwig Wagner und Margret Bilger. 1974 wurde mit Christa Hauer-Fruhmans erstmals ein weibliches Vorstandsmitglied, 2006 mit Barbara Holub eine weibliche Präsidentin gewählt.“ Viz: <https://secession.at/kuenstlerinnenvereinigung>, vyhledáno 16.2.2025

²¹⁰ Tři monumentální reliéfy pro fasádu Vídeňského divadla pro občany (Wiener Bürgertheater)

²¹¹ Minimálně 1902 a 1912 s Mir Iskusstva a 1909 s bratrem Sergejem

zásadní a autobiografické dílo, socha *Osud ženy*²¹² a několik dalších. V pozdějších letech se Luksch-Makovská účastnila dvou pařížských salónů, ale postupně upadala jako umělkyně do zapomnění.²¹³

Vlastních „mateřských“ portrétů²¹⁴ Luksch-Makovské jsem našla několik, téměř všechny vznikly v průběhu roku 1901, kdy se nejprve zachytila těhotná s prvním synem Petrem a po jeho narození vytvořila dvě práce, na nichž je se synem případně i s manželem. Jedna malá kresba pochází z roku narození třetího syna Dmitrije (1912) a figuruje na ní Elena se všemi třemi syny, bez manžela.

Dva těhotenské autoportréty jsou téměř identické v zobrazení postavy umělkyně. Malá keramická soška [38]²¹⁵ je samostatně stojící Elena, oblečená do hnědé volánové sukně, hnědého dlouhého saka a černého roláku, na krku má šperk na dlouhém závěsu. Je prostovlasá, hnědé vlasy jsou vyčesané a sepnuté do drdolu. Tvář není výrazně detailně propracovaná. Stejně je tomu v malířské verzi tématu jen s tím rozdílem, že v keramice hledí před sebe, zatímco v malbě má hlavu natočenou k divákovi a umělkyně je představená v tříčtvrtečním postavení tak, aby vynikla silueta těhotného břicha. Keramická soška je provedena jako figura bez dalších atributů, a takto jednoduše je třeba ji vnímat. Umělkyně představuje určitou situaci v životě ženy, ve svém vlastním životě – těhotenství – a zachytila ji. Malířský autoportrét [37] již tak jednoduchý není. Za prvé, umělkyně hledí na diváka, chce s ním tedy navázat komunikaci a něco mu sdělit. Za druhé, pokud by šlo pouze o zachycení sebe v těhotenství, jako v keramické sošce, zůstalo by pozadí obrazu podané neurčitě. Avšak umělkyně u toho nezůstala a umístila se před velké okno ateliéru, zakryté částečně záclonou a částečně závěsem, opět v hnědé barvě. Levou polovinu obrazu vyplňuje od horního levého okraje obrazu až na namalovanou podlahu šikmo postavený panel, k němuž je umělkyně otočena zády. Panel je provedený v korespondujících zemitých barvách. Jde zřejmě o rozpracované dílo, obraz, nebo nějaký výstavní panel. Žádné atributy na obraze neukazují na povolání umělkyně, která má v ruce bílý skicák. Pokud bychom nevěděli, že se jedná o autoportrét

²¹² Frauenschicksal (1910-1912), městský park Hamburk, dnes je v parku umístěna replika, viz <https://www.rao-berlin.de/projekt/frauenschicksal-skulptur-rao/>, vyhledáno 16.2.2025, <https://sh-kunst.de/elena-luksch-makowsky-frauenschicksal/> vyhledáno 16.2.2025

²¹³ Viz Athina Chadzis (pozn. 101), přehledný životopis s 354-364, mládí v Rusku s. 16-33, Mnichov a Dachau s.40-46, Vídeň s. 99, 111-140, kontakty s ruským prostředím s. 141-149, 186-193, obrat k ruské tematice s. 224-227, 244-251

²¹⁴ Athina Chadzis našla všech autoportrétů celkem devět. Z toho pět souvisí s mateřstvím, ostatní čtyři namalovala a nakreslila v době před příchodem do Vídně a založením rodiny.

²¹⁵ Moje práce se zabývá plošnou tvorbou umělkyně. Zde činím výjimku vzhledem k tomu, že malá keramická soška velmi úzce souvisí s vlastním portrétem provedeným v oleji.

malířky, jen těžko bychom identifikovali, o jaké předměty se vůbec jedná. Takto máme určitou představu a od ní se odvíjí i čtení obrazu.

Obraz zřejmě představuje, podobně jako u Pavly Modersohn-Beckerové, fyziologickou i uměleckou plodnost a mladou ženu na životní křižovatce. Luksch-Makovská v době malby obrazu těhotná skutečně byla. V jejím případě se tedy jedná o reálnou obavu, že bude muset volit mezi uměleckou prací a péčí o dítě. Svoje malířské dílo zde nechává za zády čímž vyjadřuje obavu, že umělecká tvorba zůstane jen vzpomínkou minulosti a čeká ji jen role matky. Elena Luksch-Makovská nebyla žena toužící pouze po roli udržovatelky domácího krbu. Svůj sňatek s Richardem Lukschem si rozmyslela a na základě znalosti osudů některých uměleckých kolegyně získala od budoucího manžela dokonce písemný slib, že po svatbě budou oba dva pracovat jako nezávislí a rovnocenní umělci.²¹⁶ Obava z omezení byla tedy přítomná v jejích myšlenkách od počátku.

Zároveň se zastavme u Elenina oblečení. Stejně má na sobě jak keramická, tak malířská podobizna. Toto oblečení zřejmě běžně nosila. Těhotenství se začátkem dvacátého století skrývalo, takže tmavá hnědočerná kombinace byla součástí společenské neviditelnosti. V těhotenském autoportrétu si tedy mohla klást též otázku, zda bude již navždy neviditelná. K tomu směřuje i čtení dalšího obrazu z roku 1901, *Ver sacrum (Vlastní portrét se synem Petrem)* [39]. Umělkyně v rukách před sebou drží svého syna čelem k divákovi a sama zůstává stát za ním, v plášti a s rozpuštěnými vlasy, vyvedená v odstínech hnědé prakticky splývající (tedy neviditelná) s pozadím. Syn je namalovaný jako dost velké a téměř nahé dítě velmi bledé pleti. Ramena a prsa mu zakrývá bílá košilka, modrýma očima se dívá vpravo mimo obraz a prstík pravé ruky si strká do pusy, na světlých vláskách má věneček pravděpodobně ze sněženek, jaké drží také v levé ruce. Nejde o běžně komponovaný obraz hrdé matky představující svoje novorozené dítě. Tomuto obrazu jde o proklamaci. Online katalog vídeňského Belvederu popisuje obsah obrazu následovně: „*Slavnostně představí dítě a zcela ustoupí do pozadí. Důležitá je nová generace, jak také zdůrazňuje název: Ver Sacrum je motto secese a připomíná starořímskou tradici. V „Posvátném jaru“ se novorozenci zasvěcovali bohům*yním, aby jako dospělí osídlili novou zemi. Luksch-Makovská tak v tomto díle reflektuje jak nástup nového moderního umění, tak novou etapu života jako matky.*“²¹⁷

²¹⁶ Simone Ewald, The Artist Elena Luksch-Makowsky: Between St. Petersburg, Munich, Vienna, and Hamburg, in: viz Tanja Malycheva – Isabel Wünsche, *Marianne Werefkin and the Women Artists in her Circle*, Leiden Boston 2007, s. 180, <https://brill.com/display/title/32861>, vyhledáno 15.12.2023

²¹⁷ <https://sammlung.belvedere.at/objects/7233/ver-sacrum?>, vyhledáno 16.2.2025

Elena byla silně věřící, a podle Athiny Chadzise nebyla spokojená s málo slavnostním průběhem křtu syna podle liturgických pravidel římsko-katolické církve²¹⁸. Víme, jak významné pro ni osobně bylo pravoslavné náboženství, měli bychom tedy ve způsobu, jakým Luksch-Makovská syna prezentuje vidět aluzi na způsob jakým na pravoslavných ikonách prezentuje Ježíše Panna Marie typu Platytera.²¹⁹ Dvojí význam uvedený význam je možné spatřovat v kytice sněženek v ruce dítěte. Květiny a sněženky zvláště jsou symbolem jara, růstu, života²²⁰, naděje na budoucí ovoce²²¹ - to plně odpovídá čtení obrazu ve smyslu svolání secesionistů. Sněženky podporují i druhou, mariánskou, rovinu čtení. „*Tím, že patří k prvním jarním květům, symbolizuje naději, že skončí vláda zimy, což bylo vztaženo na Pannu Marii, která je druhou Evou, která překonala zimu – hřích – a znamená pro lidstvo naději na vykoupení.*“²²² Bez ohledu na všechny interpretace obrazu, stále je třeba vnímat jako významné, že se do popředí dostává nové, Elena ustupuje do pozadí a také ambivalenci toho sdělení v souvislosti s jejím dalším uměleckým životem. Ten byl zatím podle všeho v bezpečí; obraz *Ver Sacrum* vystavila na XIII. výstavě Vídeňské secese v roce 1902, na dobře viditelném místě, hned ve druhém sálu.

Poslední se s narozením syna pojí vizitka [40], oznámení o narození syna, na které se nakreslila s manželem a dítětem v kolébce mezi nimi. Jednalo se o oznámení šťastné zprávy okruhu známých, i o nenásilný způsob, jakým dát vědět, že oba s manželem přijímají zakázky, protože na druhé straně vizitky byly uvedeny kontakty na ně.²²³

V obtížné době po přesídlení do Hamburku hledala Elena oporu v trvalých hodnotách. V pracích, které omezeně dělala, je významný obrat k ruským kořenům a náboženství, což zřetelně dokládá i realizace výzdoby ortodoxního kostela v Hamburku. Z roku 1912, kdy se narodil manželům Lukschovým třetí syn Dmitrij, je malá kresba *Autoportrét s dětmi před kostelem* [41]. Má centrální kompozici, jejíž střed plně zaplňuje sedící Elena s loktuší na hlavě a s dítětem v náručí, dva starší synové stojí každý z jedné strany vedle ní. V pozadí nad jejich hlavami vykreslila pravoslavný kostel. Umělkyně diváka přímočaře vede ke sdělení, že pravoslavná církev a náboženství hrají v jejím životě důležitou roli duchovní podpory. Samotný výjev lze chápat ve více významech.

²¹⁸ Viz Athina Chadzis (pozn. 101), s. 120.

²¹⁹ heslo Panna Maria, in: Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006, s. 202-203

²²⁰ heslo Květina, in: Manfred Lurker, *Slovník symbolů*, Praha 2005, s. 251-252

²²¹ heslo Květiny, in: Viz Manfred Lurker, *Slovník biblických obrazů a symbolů* (pozn. 166), s. 128

²²² heslo Sněženka, in: Jan Royt – Hana Šedinová, *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998, s.93

²²³ Viz Athina Chadzis (pozn. 101), s. 114

Opět je v obrazu novorozeně a kostel by mohl být symbolem souvisejícím se křtem a předáním syna do Boží ochrany. Může se jednat o matku s dětmi pod ochranou Boha (a církve), když v ní sílí pocit, že ji ostatní opouští; Luksch-Makovská s dětmi jsou nohama pevně spojeni se zemí, a kostel nad jejich hlavami je spojení s duchovní úrovní. Výjev je možné vnímat také jako aluzi na obraz madony s dítětem obklopené anděly, tedy náboženské zobrazení. A v neposlední řadě se může jednat o duchovní spojení s ruským domovem, které chce předat svým dětem. V každém případě jde o sdělení duchovního charakteru.

Na osobním příběhu Eleny Luksch-Makovské je pozoruhodné, že pohledem zvenčí se jeví, že hlavním důvodem, proč se její skvěle nastartovaná umělecká kariéra zastavila a ona nezužitovala svoje výchozí příznivé podmínky – tedy zejména talent, přístup ke vzdělání a finanční zabezpečení relativně bez starostí –, byla tři těhotenství, starost o domácnost a přesun do Hamburku, kde nebyla otevřená kulturní scéna. Skutečně toto vše ji možnost profesního uplatnění významně ztížilo. Ona sama ale viděla hlavní příčinu ve stesku po domově v Rusku, pocitu vykořenění a ztrátě veškerých podnětů uměleckého a tradičního lidového charakteru.²²⁴

V této části práce jsem se zabývala několika autoportréty umělkyní matek. Je třeba napsat, že autoportrétů identifikujících se jako matka – tedy buď v těhotenství nebo s dítětem – jsem našla minimum ve srovnání s celkovým počtem sebezobrazení. To může mít více příčin. Nejpřirozenější z nich je ta, že třetina umělkyní děti neměla. O dalších důvodech už je možné jen spekulovat. Umělkyně, zejména dříve narozené vytvářely svoje vlastní portréty za účelem představení sebe a svojí profesionální práce. Děti, které od koncentrované práce přirozeně vyrušují, si většina zákazníků s dobře odvedenou profesionální prací nespojuje. Pro prezentaci práce je tedy vhodnější vyportrétovat pouze sebe samu. Další příčinou je, že mateřství je pouze jedna z ženských rolí. Přestože je jedna ze zásadních, tak umělkyně, jimž společnost jako ženám přisuzovala téměř výhradně tuto jedinou roli, se snažily ukázat, že jsou více než jen zajišťovatelky budoucích pokolení. Chtěly se z tohoto úzkého omezeného prostoru vymanit a ukázat svoje intelektuální a profesionálně dovednostní schopnosti. Tedy ukázat svoje místo rovnoprávné osoby ve světě. V mnoha případech také ženy používaly

²²⁴ Viz Simone Ewald (pozn. 216), s. 188

vlastní podobizny jako prostředek k introspekci a ponoření se do vlastního nitra, a i v tomto případě je samostatná podobizna zcela přirozenou volbou.

Bez ohledu na to, zda umělkyně vytvořily svůj vlastní portrét identifikující se s mateřskou rolí, role matky vstoupila do uměleckého života prakticky všech, které měly děti. Skloubení práce a péče o rodinu a domácnost je i v současnosti tématem, které řeší ženy ve vyspělé společnosti. Sto let po získání právní rovnoprávnosti ženy opakovaně čelí požadavkům, aby se stáhly z veřejného života, věnovaly se dětem, zůstaly uzavřené v rodině a ponechaly svět mimo rodinné záležitosti mužům. Společenský a někdy i domácí tlak, kterému musely čelit umělkyně před cca sto lety, když chtěly pokračovat v započaté profesionální kariéře, musel být mnohem silnější.

Některé ženy tlaku podlehly a buď uměleckou dráhu postavily na vedlejší kolej nebo s ní v podstatě přestaly, jako například Božena Jelínková-Jirásková, nebo zde už vzpomínaná Linka Procházková. Většina umělkyně ale přestat tvořit nechtěla nebo ani z finančních důvodů nemohla. Zejména, pokud se staraly samostatně o děti a potřebovaly se finančně zabezpečit, viz Aniela Pajáková nebo Vlasta Vostřebalová-Fischerová. V této kapitole jsem popsala situaci několika umělkyně, avšak jak je možné vyčíst z deníkových zápisů, korespondence nebo vzpomínkové literatury, je možné je vnímat jako ilustrativní případy. Umělkyně ženy zažívaly extrémní napětí mezi rolími umělkyně a matky, pečovatelky. Dalším stresovým faktorem pro ně byly dobové pochybnosti o schopnostech žen, v tomto případě tvořit umění na stejné úrovni jako muži. To možná přispělo u části z nich k psychickým problémům, které vedly k omezení nebo přerušení umělecké tvorby. Obecný vzorec v nalezeném souboru umělkyně byl snažit se role skloubit a pokud to nebylo možné, upřednostnit děti. Krok Zofie Stryjeňské, která ponechala děti k výchově příbuzným, je v tomto ohledu výjimečný – čistě z hlediska umělecké tvorby se však vyplatil. Bohužel ani v případě jiné umělkyně, jež se na umělecké scéně výrazně prosadila – Tamary Łempické, nelze hovořit o dobrém skloubení role matky a umělkyně. Její dcera žila většinu času v internátní škole nebo s babičkou, a Łempická existenci dcery většinou nepřiznávala.²²⁵ Je jisté, že mateřství bylo významným limitujícím faktorem pro uměleckou tvorbu žen.

²²⁵ oficiální webová stránka Tamary Łempické, <https://www.delempicka.org/kizette-de-lempicka-foxhall/#about>, vyhledáno 17.2.2025

9 NEOMEZENÉ MOŽNOSTI

Tuto kapitolu jsem nazvala s trochou nadsázky „neomezené možnosti“. Je zřejmé, že nic podobného neexistuje, ale čtyři ženy, o nichž budu psát v této kapitole, musely pro dráhu umělkyně překonat méně překážek než jiné, protože se narodily do opravdu bohatých rodin a o peníze se nemusely starat. Mezi datem narození první z nich a té poslední leží třicet pět let. Dvě z nich byly blízké ruskému prostředí a obě o svém životě fabulovaly. Dvě žily na území českých zemí, nicméně mateřský jazyk i národnost obou byla německá. Všechny čtyři se v určité části svého života prosadily na umělecké scéně. Dvě umělkyně vnímáme jako talentované i dnes, dvě jsou z dnešního pohledu průměrné. Zkoumám limitující faktory umělecké dráhy žen, a proto mě zajímá, jak zužitkovaly svoji výhodnou pozici ty, kterým primární rodinné zázemí umožnilo zredukovat limitující faktory na jediný – pohlaví. Mnoho limitů se dá totiž překlenout penězi – bohatství poskytovalo jazykovou vybavenost, možnost svobodně cestovat a stěhovat se, v některých oborech umožňovalo i vynikající soukromé vzdělávání, a konečně také volnost věnovat se tomu, co si ženy přály.²²⁶

„*Příliš Fjodorovny Riesové!*“²²⁷ stěžoval si v roce 1906 Karl Kraus. Stefan Zweig ji obdivoval a při pohledu na její sochu *Čarodějnice připravující se na Valpuržinu noc* ji přirovnával k Baudelaireovi²²⁸. Roda Roda ji karikoval v divadelní hře *Mohyla polního velitele (Feldherrenhügel)*.²²⁹

²²⁶ „Problémy, které lze vyřešit penězi nejsou problémy, ale výdaje.“ neznámý autor

²²⁷ „Zuviel Feodorowna Ries! Es geht ein Föhn der Reklame durch den Wiener Blätterwald.“ Karl Kraus, Bildhauer, *Die Fackel* VII, 1906, č. 198, 12.3., s. 22, <https://fackel.oeaw.ac.at/index.html?lang=de>, citováno dle viz Julie M. Johnson (pozn. 68), s. 203

²²⁸ Teresa Fjodorovna Ries, Hexe, 1895, mramor, 130 x 60 x 110 cm, Wien Museum,

https://www.wienmuseum.at/projekt_hexe_bei_der_toilette, vyhledáno 20.2.2025

„symbolisiert in ihren Gestalten jenen seltsamen, komplizierten und der Gestaltung widerstrebenden Ideenkreis des Rätselvollen und Dämonischen. Sie kann für die Plastik vielleicht noch das Gleiche werden, was Charles Baudelaire für die Literatur bedeutet: die Darstellerin des Revoltierenden, Negierenden [...], des Satanischen, Hysterischen [...] und des Übersinnlichen, Rätselvollen, das Tod und Grauen in sich schließt [...]“ Stefan Zweig, Teresa Feodorovna Ries, in: Knut Beck (ed.), *Stefan Zweig, Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays*, Frankfurt/Main 2007, s.15-21, citováno dle Klemens Renoldner, *Satanisch, hysterisch, rätselvoll. Charles Baudelaire – gesehen von Stefan Zweig, Austriaca*, 202, č. 90, 1.12., s. 45-57 DOI: <https://doi.org/10.4000/austriaca.1850>, vyhledáno 20.2.2025

²²⁹ 22. Bericht der Amtsführenden Stadträtin für Kultur und Wissenschaft von Wien über die gemäß dem Gemeinderatsbeschluss vom 29. April 1999 in der Fassung vom 29. April 2011 erfolgte Übereignung von Kunst- und Kulturgegenständen aus den Sammlungen der Museen der Stadt Wien, der Wienbibliothek im Rathaus sowie dem Jüdischen Museum der Stadt Wien, Wien 22.11.2022, s. 32, https://www.wienmuseum.at/items/uploads/items/Restitutionsbericht_2021.pdf?fbclid=IwZXh0bgNhZWQCMTEAAR12f8JkZO3--6JYo-Nvw8OFitcj_EL1zBpYSiqB1Lu-DHSeJf4fWnEf2rl_aem_CXf8HdYp0le-GQzGvNfNgw, vyhledáno 20.2.2025

Autoportrét Teresy Fjodorovny Riesové [42]²³⁰ přesně odpovídá dojmu, který předchozí řádky navodily. Na rozměrném plátně se téměř v životní velikosti (150,5 x 71 cm) představuje sebevědomá ještě mladá umělkyně. Na neurčitěm červenohnědém pozadí provedeném dělenými tahy širokého štětce stojí Riesová v dlouhých bílých pracovních šatech s modrým límcem a nabíranými rukávy.²³¹ V tříčtvrtečním natočení statného těla s hlavou obrácenou k divákovi, s přímým pohledem a rukou v bok dává všem zcela jasnou zprávu: „*Jsem Teresa, sebevědomá, nepřehlédnutelná a neopomenutelná. A kdo jsi ty?*“ Z portrétu vyzařuje neotřesitelné prohlášení, že před divákem stojí umělkyně. A vzhledem ke svojí proslulosti k tomu nepotřebuje připojovat žádné další rekvizity. Tento autoportrét umělkyně je ze všech nejpompéznější. Svým způsobem působí jako osten, popíchnutí diváka a výzva ke vzájemnému srovnávání, které v takto ostentativní poloze bývá přisuzováno mužům. Jedním z pravděpodobných cílů Teresy bylo vyzvat na umělecký souboj kolegy muže a ukázat, že je nejen stejně dobrá jako oni, ale dokonce lepší. O úloze ženy ve společnosti Riesová přemýšlela, jak vyplývá z její autobiografie *Jazyk kamene (Die Sprache des Steines)*, kterou vydala v roce 1928. Opakovaně se vyjadřovala k situacím, které se jí dotýkaly svojí nespravedlností vůči ženám. „*Konkurenční závist vůči ženě, která si dovolila postavit na hlavu teorii o ‚nadřazenosti‘ mužů! ... Zachvátila mě strašná nálada. Nebyla jsem s to podívat se na své dílo, na plody mnohaleté práce ... Měla jsem pocit, jako by mou duši někdo dusil.*“²³² – „*Nemohla jsem pochopit, proč žena nemohla v dějinách získat lepší postavení, jako by jí stačila druhořadá role v dějinách lidstva – žena v jejímž lůně lidstvo začíná a končí! Nemohla jsem pochopit, proč se ženy méj doby spokojily se spoléháním se na náladové milostné rozmary mužů. A přesto se to zdálo být osudem žen od dob Evy, od prvního hříchu.*“²³³ Musím na základě dostupných informací vyjádřit domněnku, že se tyto úvahy vedené obecným tónem, týkaly spíše jejích osobních ambicí, nežli

²³⁰ Julie M. Johnson publikovala fotografii z ateliéru Riesové uveřejněnou v její autobiografii. Obraz v širokém zlateném rámu stojí na čestném místě vystavený v ateliéru. Viz Julie M. Johnson (pozn. 68), s. 217. Snažila jsem se zjistit, kdy a kde byl tento autoportrét vystaven, ale nepodařilo se mi to dohledat ani v odborných textech ani v výstavních katalozích.

²³¹ Stejný typ rukávů pracovních šatů se objevuje na autoportrétech Idy Gerhardi a Marie Nostitz-Wasilkowské.

²³² „*Konkurrenzneid auf eine Frau, die sich angemaßt hatte, die Theorie von der ‚Überlegenheit‘ der Männer auf den Kopf zu stellen! ... Grässliche Stimmung packte mich. Meine Arbeiten, die Früchte jahrelangen Schaffens, konnte ich nicht ansehen ... Mir war, als ob meine Seele erdrösselt würde.*“, Teresa Fjodorovna Riesová, *Die Sprache des Steines*, citováno dle viz 22. Bericht (pozn. 229), s. 32.

²³³ Teresa Fjodorovna Riesová, *Die Sprache des Steines*, citováno dle viz Julie M. Johnson (pozn. 68), s. 222

snahy po příspěvku ke zrovnoprávnění žen. Šlo o velmi schopnou a úspěšnou umělkyni, mistrně řídící svůj veřejný obraz.

Pozoruhodné na vlastním portrétu Riesové je skutečnost, že jde o obraz. Byla totiž zejména úspěšná sochařka. Malbu sice studovala spolu se sochařstvím a také ji ve Vídni soukromě vyučovala dívky, ale těžiště její tvorby a její úspěchy byly nedílně spjatý se sochařskými díly.

Teresa F Riesová se narodila pravděpodobně roku 1866 v Budapešti do bohaté židovské rodiny, která se přestěhovala do Moskvy²³⁴. Teresa byla vdaná, manželství ale netrvalo dlouho a po smrti dítěte se vrátila do rodičovského domu. Potom v akademickém roce 1890/91 studovala malířství a sochařství na moskevské akademii, ale ze studia byla disciplinárně vyloučena pro kritiku vyučujícího profesora. Rodina se v roce 1894 přestěhovala do Vídně a Riesová začala soukromě studovat sochařství u profesora vídeňské akademie, Edmunda Hellmera. Ten jí zprostředkoval možnost vystavit svoji práci na jarní výstavě Domu umělců (Künstlerhausu) 1896. Okamžitě získala pozornost výše zmíněnou sochou *Čarodějnice*. Na Teresin účet se tehdy sešlo také hodně kritiky týkající se námětu, a stejnou měrou i na to, že velmi odvážný motiv zpracovala v mramoru žena. Jejímu přijetí do umělecké společnosti Vídně tehdy pomohlo, že se o její práci hodně psalo – pozitivně i kriticky, pomohl postoj umělců z okruhu Vídeňské secese, a též pozitivní postoj panovníka, jehož názor měl v rakousko-uherské společnosti váhu. V roce 1899 byla pozvána k účasti na 4. výstavě Vídeňské secese, a v následujících šesti letech se účastnila jejích výstav. Portréty Riesové ocenila kritika a brzy se stala vyhledávanou portrétistkou, vytvořila například bustu amerického spisovatele Marka Twaina. Stala se jednou z prvních žen, které získaly veřejné zakázky – socha *Penelopé* ozdobila budovu vídeňské burzy, busta Jaromira Mundyho budovu

²³⁴ Biografická data ohledně místa a data narození a úmrtí Riesové se v odborné literatuře různí. Stejně tak není zřejmé, zda přišla do Vídně sama nebo s rodiči, a podobné je to i s informací o Riesové manželství. Vycházím z údajů, jež mají odrážet nejnovější bádání o Terese Riesové uveřejněných na webové stránce Rakouské akademie věd v lednu 2024, viz: Die Bildhauerin der High Society des Fin de Siècle – Teresa Feodorowna Ries, <https://www.oeaw.ac.at/acdh/oebl/biographien-des-monats/2024/jaenner>, vyhledáno 23.2.2024

V současnosti probíhá v Rakousku restituční spor o to, zda jsou některá díla Teresy Riesové v majetku muzea oprávněně. Riesová záměrně zamlžovala některé informace o svojí osobě a odborníkům činí obtíže jednotlivé údaje potvrdit nebo vyvrátit. Navíc, některé badatelky zacházejí s určitými daty s jejich zjevným nepochopením, některé údaje nedávají smysl při znalosti historické reality a bylo by je třeba objasnit. A v neposlední řadě, určité informace jsou přebírány z vlastního životopisu Riesové. Již v roce 1928 kritik A. F. Seligmann mluvil o pochybnostech o jeho věrnosti skutečnosti.

Viz srovnávané zdroje: Julie M. Johnson, Teresa Ries in the Memory Factory, in: viz Julie M. Johnson (pozn. 68), s. 203-241; Anka Leśniak, Teresa Feodorowna Ries And The Witch, *Sztuka i Dokumentacja*, 2019, č. 21, s. 144, <https://doi.org/10.32020/ARTandDOC/21/2019/17>, vyhledáno 20.2.2025; Valerie Habsburg, <https://teresafeodorownaries.com/>, vyhledáno 24.2.2025; 22. Bericht (pozn. 229), s.28-60

Vídeňské hasičské asociace a do městského parku bylo umístěno její sousoší *Neporazitelní*. Na pozvání kolegyně umělkyně, Olgy Wisinger-Florianové a Marianne Eschenburgové, se připojila k umělecké skupině Osm umělkyně (Acht Künstlerinnen). Účastnila se Mezinárodní výstavy umění v Benátkách (dnešní Bienále) v letech 1903 a 1910, v roce 1908 byla zastoupena v mnichovském Glaspalastu. Prominentní postavení Teresy na umělecké scéně stvrzuje také to, že jí v roce 1906 poskytl kníže z Lichtenštejnu ateliérové prostory čítající několik místností v prostorách přiléhajících k Lichtenštejnské obrazárně, kde umělkyně tvořila i vystavovala svoje díla, včetně svého autoportrétu. S lehkostí se pohybovala v aristokratických kruzích, kde měla svoji hlavní klientelu. Se stejnou lehkostí dávala na odív svůj intimní život a její celkové chování bylo podle dobových současníků velmi sebevědomé. Vysoké úrovni jejího sebevědomí spolu s mistrovstvím v „mediální komunikaci“ odpovídá i skutečnost, že v roce 1928 vydala svoji životopisnou knihu *Jazyk kamene* (Die Sprache des Steines).²³⁵

Riesová byla, jak již bylo zmíněno, v první řadě sochařka. Rozhodla se věnovat uměleckému oboru, do kterého bylo pro ženu ještě obtížnější proniknout než do malířství. V úvahách o sochařství figuroval narativ, že sochařství je fyzicky namáhavá činnost²³⁶, a tudíž je pro ženu nemožné se jí věnovat. Podle tohoto, není žena s to ovládnout hmotu. Riesová, stejně jako její další kolegyně, Elsa Kövehazi-Kalmarová nebo Ilse Twardowski-Conratová, se rozhodly nepodlehnout předsudkům a věnovat se tomu, v čem cítily svoji tvořivou sílu; navíc se záměrně nechávaly fotografovat při práci v ateliérech, aby proti předsudku bojovaly²³⁷.

Tamara Łempická, roz. Hurwitzová (1894-1980) je Terese Riesové podobná více než jen v nadstandardní finanční podpoře rodiny, jak se tomu věnuji v této kapitole. Podobně jako Riesová, i Łempická si vybudovala osobní značku, která jí zajistila uznání, popularitu i příjem, stejně tak byla židovského původu a část jejího života je spojena s Ruskem. Oběma těmito umělkyním se podařilo vytvořit svůj vlastní příběh, který jim pomáhal v sebepropagaci. Nebyly jediné, komu se dařilo být stvořitelkami a propagátorkami svého vlastního příběhu a umění (viz Roedersteinová), ale byly v tom nejhlasitější, nejrozhodnější, nejnápadnější a na rozdíl od jiných využívaly fabulace. Obě umělkyně, jako jediné mezi zkoumanými, celoživotně měnily svoje data narození a dělaly

²³⁵ viz Julie M. Johnson (pozn. 68), s. 203-243

²³⁶ Sochařství skutečně namáhavé je a v sochařském ateliéru je také špína z opracovávaného materiálu. Kvůli tomu sochařství bojovalo o svou pozici jako umělecký obor, a nikoliv řemeslný a soupeřilo s malířstvím.

²³⁷ viz Julie M. Johnson (pozn. 68), s. 218

se mladší, zamlžovaly údaje o svojí rodině a většinu informací o svém soukromém životě. Badatelky, které se prací a životem umělkyní zabývají, v posledních několika letech (Riesové) a měsících (Łempické) získaly cenné nové dokumenty nebo přístup k nim, z nichž se skutečný příběh těchto žen může začít doplňovat. Jestli měla Riesová ještě jiné důvody než jen vykreslení vlastního příběhu tak, jak jí vyhovovalo, zatím nevíme. Neznáme s jistotou důvody ani u Łempické, ale u té je možné jeden z nich vydedukovat. Łempická se narodila do bohaté obchodnické rodiny polských Židů žijící ve Varšavě. Otec měl zájem podnikat v Moskvě, která nepatřila do „oblasti osídlení“ a jako Žid nedostal povolení do Moskvy ani vstoupit. On i Tamařina matka přestoupili k protestantismu a získali pro Moskvu povolení k volnému pohybu i pobytu. V moskevském státním historickém archivu se podařilo Katarzyně Mieczkowské nalézt zápis o křtu Tamary s datem narození.²³⁸ V každém případě rodina měla důvod tajit svůj židovský původ a další dění v Evropě potvrzovalo užitečnost tohoto přístupu. Rodina žila rozděleně, Tamara s matkou a sestrou ve Varšavě obklopené luxusem. V roce 1911 se přestěhovala k příbuzným do Petrohradu, kde měla navštěvovat hodiny kreslení na Akademii výtvarných umění. V Petrohradě se seznámila se svým budoucím manželem Tadeuszem Łempickým, právníkem z významné rodiny. Pohybovali se v té nejvyšší společnosti, což dokládá i Mieczowskou nalezený záznam o sňatku konaném v letním sídle Romanovců, v Carském selu²³⁹. Z Ruska museli před revolucí uprchnout, přišli o majetek a přes Polsko a Dánsko se přesunuli do Paříže. Právě v Dánsku se s největší pravděpodobností narodila také jediná dcera Tamary. Nedostatek financí a Tamařino nevázané chování vedlo k rozkolu manželství. V Paříži Tamara na radu sestry navštěvovala Académie Ranson, kde učil Maurice Denis, a později studovala u Andrého Lhoty. V jeho ateliéru se naučila, jak spojit moderní formu s akademickou tradicí. Zvlášť měla v oblibě italskou renesanční malbu, kterou již dříve poznala při cestách po Evropě se svojí babičkou. Věnovala se rozvíjení svojí kariéry, setkávala se s umělci i potenciálními objednateli. Svůj výraz našla v art-deco estetice a začala malovat výrazné portréty bohaté klientele, do jejíž sociální vrstvy sama patřila. Kombinace tradice

²³⁸ Místo narození zapsáno není, pouze místo křtu. Vzhledem k tomu, že se rodiče pohybovali mezi Varšavou a Moskvou není zatím jasné, v kterém z těchto měst se narodila. Katarzyna Mieczowska, *Tamara Łempicka – między faktami a kreacją*, Lublin 2024, <https://zamek-lublin.pl/wp-content/uploads/2024/10/Tamara-Lempicka-between-facts-and-creation-ENG.pdf>, vyhledáno 25.2.2025

²³⁹ ibidem

a moderny byla přitažlivá a Łempická díky ní získala popularitu, i výborně honorovanou obživu.²⁴⁰

Nejznámější práce Łempické je vlastní *Autoportrét* [43]. Namalovala ho v roce 1929 pro obálku německého ženského časopisu *Die Dame*, pro který již předtím vytvořila několik zakázek. Obraz patří do té skupiny vlastních portrétů, jež si divák zapamatuje. Namalovala ho svým typickým způsobem, tedy ve zjednodušených tvarech postkubistické stylizace. Do diagonální kompozice umístila výšeč řidičského místa jasně až zářivě zeleného automobilu. Za volantem sedí mladá řidička v řidičských rukavicích světle hnědé barvy. Na hlavě má automobilovou čapku a kolem krku jí vlaje šál, obojí šedobílé barvy. Tlumené barvy oblečení v kontrastu s jasnou barvou automobilu ukazují na sofistikovanou eleganci dámy. Svůj půvab a přitažlivost podtrhla rudě namalovanými rty, a také modré oči zvýraznila řasenkou. Spolu s pramenem blond vlasů vykukujících zpod čapky narušují „kamennou“, sochařsky pojednanou, tvář. Jednotlivé dobře zvolené prvky vytvářejí pohyb v obraze a celkový výjev díky tomu působí velmi dynamicky. A o to Łempické šlo, stylizovala se do polohy nové ženy, *la femme nouvelle*. Má všechny atributy moderní, nezávislé ženy, o které jsem již psala, včetně chladu a odstupu, který si udržuje. Łempická má ještě něco navíc, je nejen chladná, ona je nekompromisní, dokonce až nemilosrdná. Její přímý pohled řeže, což diváka zároveň odpuzuje a zároveň přitahuje, dokonalá *femme fatale*. Tato vizuální autostylizace je v souladu s tím, co o Łempické a jejím životě víme. Provozovala nevázaný divoký život evropské smetánky v luxusu, jež znovu získala svojí práci po ztrátě majetku v Rusku a po příchodu do Paříže. Využívala schopnosti získané díky rodinnému zázemí pohybovat se v nejvyšších patrech společnosti, připravenosti využít všech příležitostí za (téměř) každou cenu, zůstat trochu tajemná a nebát se jít na hranu. Nejen v životě, ale i v umění. Vycházela vstříc vkusu zákazníků, její práce balancuje na hraně kýče.

Další dvě umělkyně, jež nemusely řešit finanční stránku spojenou s uměleckými ambicemi pocházejí z rakouských rodin žijících na území českých zemí. Jak je zřejmé z předchozího textu, nešlo o nic výjimečného, že umělkyně žila ve státě, do kterého „národnostně nepatřila“. Výjimečné je, že jedna z nich Marie (Mia) Münzer-Thorwart Le Comte, napsala ve stáří vlastní životopis na základě vzpomínek, kde mj. vylíčila svůj

²⁴⁰ Karolina Dzimira-Zarzycka, *Self-portrait (Tamara in a Green Bugatti)*, <https://culture.pl/en/artist/tamara-lempicka-tamara-de-lempicka>, vyhledáno 24.2.2025

život v Praze. Po tolika letech²⁴¹ už si autorka některé události nepamatovala přesně, a tudíž má biografie jen omezenou výpovědní hodnotu. Je však výbornou ukázkou přemýšlení a fungování velmi bohaté německy hovořící rodiny²⁴², jež sice žila v Praze, ale o Čechách nic nevěděla a Čechů si nevážila. Okruh lidí, s nimiž se členové rodiny stýkali byli Němci a Rakušané, a například vznik Československa vnímali negativně.

Knižní životopis Münzerové je pro moje téma zkoumání limitů určených společností pro tvořící umělkyně pozoruhodný ještě z jednoho důvodu. Totiž, že svůj životní příběh určený veřejnosti sepsaly jen Riesová s Münzerovou, jež věkově sice dělilo přes čtyřicet let, ale obě patřily do této skupiny umělkyní, jejichž sebevědomí se zakládalo mezi jiným i na rodinném majetku. Napsat a knižně vydat životopis znamená předpoklad, že je moje osoba natolik důležitá, aby měl někdo mimo vlastní rodinu a přátele zájem ho číst. Samozřejmě, že i veřejnosti neznámá osoba může mít poutavý osobní příběh, ale vydat ho předpokládá vysokou úroveň ambicí a sebevědomí. A to jsou vlastnosti, které jsou ženám vyšlým z prostředí „neomezených možností“ vlastní. Minimálně všem figurujícím mezi autorkami shromážděných autoportrétů. V dostupných zdrojích není patrná žádná stopa po jejich pochybnostech o sobě nebo svých schopnostech. Může to být dáno tím, že Riesová a Münzerová zpracovaly vlastní životopisy v podstatě pro účely sebe prezentace, pochybnosti se do nich nehodí. Ľempická se až do smrti propagovala jako hvězda meziválečného umění a o Gödl-Brandhuberové toho víme velmi málo, autobiografii nevydala a zatím nebyl nalezen ani žádný její soukromý deník.

Mia (Marie) Münzer Thorwart Le Comte (1909-2003) byla dcera lékaře a profesora Univerzity Karlovy Josefa Münzera. Nejprve se v ateliéru Rudolfa Vejrycha dva roky připravovala ke studiu na Akademii výtvarných umění v Praze, kam byla přijata k Maxi Švabinskému. V roce 1931 absolvovala poté, co poslední semestr studia strávila na berlínské akademii (Vereinigten Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst) v ateliéru vedeném Karlem Hoferem. Střídavě pobývala v Praze a Paříži, malovala, ale podle toho, co uvedla ve své autobiografii, byla živa z rodinných peněz, prodeje obrazů nebyly pro ni finančně důležité. Hostovala na výstavách Prager Secession, první v roce

²⁴¹ Mia Münzerová Le Comte, *Stále sním o Praze*, Jinočany 2000. Zmiňuje, že psala životopis v sedmdesáti letech, s. 15

²⁴² Münzerové pradědeček z matčiny byl zakladatel dynastie Petschků; praprarodiče z otcovy strany vlastnili Societé des Wagons-Lits, s. 16, 13

1929, osmé v roce 1936.²⁴³ Podle vlastní biografie a údajů galerie Art on Main v Massachusetts, USA, jí samostatnou výstavu uspořádal Hugo Feigl v roce 1938.²⁴⁴

Autoportrét Mii Münzerové [44] pochází z doby kolem roku 1930, kdy jí bylo dvacet let. Zobrazila se na něm jako malířka. Před nekonkrétním pozadím provedeným v různých odstínech modré a béžové stojí čelně mladá velmi štíhlá dívka v jednoduchých černých šatech. Tmavé vlasy má sepnuté vzadu na temeni hlavy, jemné tváři dominuje větší nos a ústa. V pravé ruce drží umělkyně před sebou v úrovni pasu štětec namočený do červené barvy. Druhou ruku měkce drží ohnutou v lokti lehce opřenou prsty mezi klíčními kostmi. Malířský stojan ani plátno nejsou na obrazové ploše, ale zřejmě před umělkyní, mimo obraz v místě odkud ji pozoruje divák. Dívka na obraze není výjimečně krásná, přesto celý výjev působí nadpozemsky lehce, jako by postava na obraze nebyla živá umělkyně, ale spíše víla nebo anděl. K tomuto dojmu přispívá právě modré pozadí obrazu. Těžko vysvětlitelným detailem obrazu je maličká kresba v pravém horním rohu obrazové plochy, která vypadá jako by ji namalovalo maximálně desetileté dítě – domeček s červenou sedlovou střechou a dvěma okny bez dveří, před domem je plot a vedle domu stojí strom bez listů.

Münzerová-Le Comte se stylizovala do postavy existující mimo čas a prostor, avšak s malířským štětcem v ruce, čímž zdůraznila svou roli umělkyně. Její nadpozemská stylizace má podle mého názoru dva hlavní kořeny – lze ji vnímat jako zobrazení génia malířství v duchu antického strážného ducha.²⁴⁵ Münzerovou učil Max Švabinský, jehož vrcholná tvorba nesla výrazné symbolistní rysy, a právě od něj mohla čerpat tento druh inspirace. Autoportrét vznikl v době, kdy dokončovala studia na akademii a teprve si budovala své postavení profesionální umělkyně. Jak vyplývá z její autobiografie, malířská tvorba pro ni byla stejně důležitá jako společenský život, zábava a zájem mužů. Autoportrét, který zdůrazňuje pouze jednu z jejích rolí – roli malířky, navíc v podobě ochranného božstva, lze chápat v kontextu „zápasu“ o vnímání její pozice společností. Vytvořila jej tak, aby jednoznačně poukázala na profesionální identitu a posílila svou důstojnost. Zároveň je však třeba připomenout, že v době vzniku obrazu jí

²⁴³ Ivo Habán, *Fenomén německo-českého výtvarného umění 20. století. Die Pilger, Junge Kunst, Prager Secession. Pražská scéna a paralelní centra německých hovořících umělců v meziválečném Československu* (disertační práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 2012, s. 126, 142

²⁴⁴ Tento údaj se mi nepodařilo ověřit, protože dílo Mii Münzerové-Le Comte není dosud probádané. To se nezměnilo od roku 2012, kdy toto konstatoval Ivo Habán ve své disertační práci. Mezi katalogy Galerie Dr. Feigla jsem katalog věnovaný výstavě Mii Münzerové nedohledala.

<https://artonmain.blogspot.com/2014/07/>, vyhledáno 26.2.2025,

Mia Münzerová Le Comte, *Stále sním o Praze*, Jinočany 2000, s. 111

²⁴⁵ heslo Génius, Jan Baleka, *Výtvarné umění. Výkladový slovník*, Praha 1997, s.112

bylo teprve dvacet či jednadvacet let a podle vlastních slov ji těšil zájem mužů. Opakovaně zmiňuje, že byla krásná, a lze předpokládat, že se tak chtěla zobrazit i ve své profesionální roli. Právě postava nadpozemského malířského génia k tomu byla ideální, protože krása může mít nadpozemský rozměr.

Zbývá ještě „záhadný“ detail domečku se stromem a plotem. Malířka drží štětec namočený do červené barvy, která se na obraze objevuje už jen na střeše domku. Mohlo by jít o výtvarný vtíp – zatímco samu sebe vykreslila s veškerou péčí a prokázala tak své malířské schopnosti, domeček v rohu plátna zastupuje její další díla, jež divák nemůže vidět. Jako malířka městských krajin tak zvolila hravou formu vyjádření.

Jeden z nejpozoruhodnějších autoportrétů je z dílny německy hovořící umělkyně narozené ve Vrbně pod Pradědem, Lili (Elisabeth) Gödl-Brandhuberové. Z dnešního pohledu se jedná o krajinářku regionálního významu. Ale v době, o které píšu, se dokázala na umělecké scéně prosadit. Také ona patří mezi ženy narozené do nejbohatší společenské třídy. Její otec vlastnil ve Vrbně továrnu na zpracování juty, byl politik německé národnosti ze Šumperka – poslanec Moravského zemského sněmu a dlouholetý starosta Olomouce. Matka pocházela z významné olomoucké italsko-rakouské rodiny Primavesiů, bankéřů a významných mecenášů umění. Lili soukromě studovala nejprve ve Vídni krajinomalbu v ateliéru Adolfa Kaufmanna, potom v Praze malířství a grafiku u Hermíny Laukotové a Václava Jansy. Studia malířství zakončila v Mnichově u Richarda Kaisera a Hermanna Groebera. Kaiser a zejména práce umělců z Worpswede byli pro Gödl-Brandhuberovou inspirací k malbám krajin. Na počátku dvacátého století se přesunula do Prahy, s Olomoucí ovšem udržovala kontakty. V její tvorbě je v období před první světovou válkou vedle prací malířských zastoupena hojně i grafika, která v pozdějších letech ustoupila do pozadí. Lili se vdala již v roce 1897²⁴⁶ a měla dvě děti²⁴⁷. Pokud je známo, tak to do její práce nezasáhlo. S jistotou to souvisí s výborným finančním zázemím, jež znamenalo, že nebyla potřeba její pracovní síla k zabezpečení péče o děti a chodu domácnosti.

Byla aktivní členkou pražského Spolku německých výtvarných umělců, Sdružení výtvarných umělkyň Rakouska a mnichovské umělecké skupiny Luitpold-Gruppe. Pravidelně vystavovala na pražských výstavách Krasoumné jednoty. Úspěšně obesílala

²⁴⁶ <https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=mtb&datum=18970201&seite=3&zoom=33&query=%22lili%2Bbrandhuber%22&ref=anno-search>, vyhledáno 27.2.2025

²⁴⁷ Rita (1898) a Georg (1901), <https://digi.nacr.cz/prihlasky2/?session=7d301b27a701e797e2bdce1781a68b6363a85d07056e3e6edec4c1de4c97923f&action=image&record=3>, vyhledáno 27.2.2025

svými díly i výstavy ve Vídni. Píše o tom např. Teréza Nováková v recenzi na výstavu *Umění ženy* konanou ve Vídni roku 1911 v pavilonu Secese²⁴⁸. Ve Vídni také získala Státní stříbrnou medaili a v Brně Schindlerovu medaili.²⁴⁹

Ve světle sledování parametrů limitujících prosazení se žen v uměleckém světě se jasně vyjevuje, že umělkyně pocházející z finančně bohatých poměrů měly snazší možnost se prosadit. Krajiny Gödl-Brandhuberové, jak píše Martina Potůčková, „v Olomouci patřily k okruhu hodnotnější místní tvorby“²⁵⁰. Právě s touto „hodnotnější místní tvorbou“ se jí dařilo vystavovat, získávat ocenění a být zmiňována v tisku. Částečně to zřejmě souvisí s dobovým vkusem porot, nakloněných spíše akademickému vyjádření. Významným důvodem však bylo, že majetná umělkyně mohla věnovat čas a peníze vlastní prezentaci, obesílat výstavy. Navíc její energii nevyčerpávala každodenní ubíjející rutina péče o rodinu. V případě Gödl-Brandhuberové k úspěchu patrně přispěl i německý původ. Kritikové z německy hovořícího prostředí ji hodnotili velmi kladně, zatímco čeští viděli její tvorbu jako méně hodnotnou. V době, kdy si tvořila jméno, byla prezentace ve Vídni a Mnichově zásadní a národnostní aspekt hrál pro ni také svoji pozitivní roli.

Autoportrétu [45] Lili Gödl-Brandhuberové se věnuji proto, že je pozoruhodný nejen svým ztvárněním, ale zejména proto, že by měl mít ambice zapsat se do dějin umění významněji než jen jako práce krajinářky regionálního významu. Gödl-Brandhuberová pojala svůj autoportrét v roce 1900 jako akt, navíc zpracovaný velmi neobvyklým způsobem. Dílo představuje poloakt, v němž se umělkyně zachytila od hlavy po oblast pod prsy. Pozadí plátna je laděno do jemných odstínů bílé, zatímco inkarnát těla se nese v něžných tónech růžové. Výraznějším barevným akcentem je sytější růžová barva prsních bradavek. Kontrast k jemnosti tělových tónů tvoří hluboká tmavohnědá barva jejích dlouhých rozpuštěných vlasů, splývajících na záda umělkyně. Kompozice obrazu je řešena diagonálně – tělo mladé ženy je na plátně umístěno od pravého dolního rohu směrem k levému hornímu, přičemž divák jej sleduje z mírného podhledu. Pohled umělkyně nesměruje přímo vpřed, ale k levému okraji plátna. Pod očima lze rozeznat

²⁴⁸ „Všecky končiny kulturního světa mají své zástupkyně; z pražských malířek (německých) obeslaly výstavu Hermína Loukotová, H. Lindnerová, Gödl-Brandhuberová. Z českých malířek ani jediná.“. Viz: (Teréza Nováková), *Die Kunst Der Frau, Ženský svět, list paní a dívek českých XV*, 1911, č. 3, 5. 2., s. 44, <https://www.digitalniknihovna.cz/mzk/view/uuid:c0603270-04ad-11e3-9584-001018b5eb5c?page=uuid:14e34ff0-0579-11e3-9439-005056825209>, vyhledáno 27.2.2025

²⁴⁹ Martina Potůčková, Gödl-Brandhuberová, Lili, archivovaná webová stránka MUO, <https://web.archive.org/web/20170910173013/http://www.muoz.cz/sbirky/obrazy--44/godlova-brandhuberova-lili--511/>, vyhledáno 27.2.2025

²⁵⁰ Ibidem

jemné tmavé kruhy. Dobře je viditelná pouze levá polovina obličeje. Růžové rty zůstávají zavřené, bez náznaku úsměvu, a celkový dojem působí spíše soustředěně než přívětivě. Výrazným a provokativním prvkem je umístění uměleckého podpisu. Gödl-Brandhuberová napsala přímo přes pravou prsní bradavku zřetelně červenou barvou „*Lili Gödl. 1900.*“.

Je téměř vyloučené, že by Gödl-Brandhuberová zamýšlela tento nahý autoportrétní akt pro veřejné vystavení. Způsob, jakým je proveden, tomu neodpovídá – reprezentativní, proklamativní složka zde chybí. Myšlenka na zveřejnění brání také skutečnost, že autorka je příslušnicí vyšší střední třídy, manželka a matka dítěte. Malování vlastního nahého těla ženou je v roce 1900 považováno za hranou vhodného a zveřejnění je nemyslitelné bez společenských následků. Plátno tedy patří do sféry soukromí. Existuje možnost, že by bylo malováno jako dárek pro manžela, ale tomu dle mého názoru neodpovídá ani stylizace a kompozice obrazu ani výraz tváře umělkyně.

Díváme se na vlastní portrét umělkyně, která se při studiu zaměřovala na malbu krajin. Nějakou dobu sice studovala u Laukotové, která poskytovala vyučování kresby a malby podle živého modelu, ale v Mnichově se opět vrátila ke krajinářství, s nímž začala již ve Vídni. Stejný žánr nacházíme také v následné tvorbě Gödl-Brandhuberové a v recenzích na její vystavená díla. Rozhodně se tedy nejednalo o zkušenou figuralistku. Autoportrét to potvrzuje – není vedený pevnou rukou, a soustředění ve tváři umělkyně naznačuje náročnost úkolu. Pozice těla z podhledu a diagonálně nejspíše ukazuje na zrcadlo, s nímž umělkyně pracovala, položené vedle plátna. Celý výjev působí jako snaha o realistické a nepřikrášlené zobrazení. Umělkyně byla v době malby autoportrétu již manželka a matka, ale bylo jí teprve 25 let, mohla chtít zachytit svoje mládí a stále ještě hezké mladé tělo. Předpokládám, že umělkyni vedla snaha reflektovat sebe samu, zachytit skutečnost v žánru, jenž byl ženám její doby odpíráný. Podpis na prsu považuji za prohlášení, že i přesto, že jí nebylo dovoleno se malbě aktu učit, úkol zvládla. Tento autoportrét jednoznačně dokládá, že ženy se ve stejné době zajímaly o tatáž témata jako muži. Ve svém myšlení ani tvorbě nijak nezaostávaly, přestože z pokryteckých moralizujících, konkurenčních a finančních důvodů jim v nezávislé tvorbě bylo bráněno.

Napsala jsem, že by vlastní podobizna Gödl-Brandhuberové měla mít ambice významněji se zapsat do dějin umění. V umělecko-historické literatuře se dlouhodobě považuje za autorku prvního ženského autoportrétního aktu Paula Modersohn-

Beckerová a její *Vlastní portrét v den šestého výročí svatby* [34] z roku 1906.²⁵¹ Gödl-Brandhuberová však svůj nahý autoportrét namalovala již v roce 1900, prvenství tedy patří jí. To, že nebyl v době svého vzniku veřejně vystavený na skutečnosti nic nemění, Modersohn-Beckerová svůj portrét též vytvořila jako soukromý a nevystavovala ho. Role autoportrétu Lili Gödl-Brandhuberové nebyla prozatím v dějinách umění nijak reflektována, přestože se obraz momentálně nachází ve sbírce českého sběratele umění a jeho existence je veřejně známá. Vypovídá to pravděpodobně o malém zájmu o ženské autoportréty obecně a nahé zvlášť.²⁵²

V poslední části této podkapitoly věnované umělkyním, jež byly ve své tvorbě díky rodinnému zabezpečení limitovány minimálně, chci krátce ukázat, že stejně jako kdykoliv a kdekoli jinde, i ve světě „neomezených možností“ záleží na konkrétních osobních vlastnostech umělkyň a na tom, jakou životní cestou se ubírají. Příkladem mi budou sestry Sláva (Miloslava, 1884-1969) a Růžena (1885-1923) Zátkovy.

Těžko asi mohu srovnávat úroveň bohatství dam, o nichž jsem psala v předchozích odstavcích a skutečně bohatých i v mezinárodním měřítku, s poměry, z nichž vyšly sestry Zátkovy. V české společnosti však rodina majitelů strojního mlýna velmi majetná byla a oběma dcerám poskytovala výborné zázemí.²⁵³ V letech 1903-1906 sestry společně navštěvovaly soukromou malířskou školu Antonína Slavíčka a Vladimíra Županského. Poté Sláva nespokojená se Slavíčkovou školou odjela do Mnichova, kam ji příštího roku následovala Růžena. V Mnichově studovaly v rozdílných ateliérech na

²⁵¹ Viz pozn. 52, Například: Ingrid Pfeiffer (ed.), *Paula Modersohn-Becker*, München 2021, s. 43, Michael Juul Holm – Tine Colstrup (eds.), *Paula Modersohn-Becker*, Louisiana Museum of Modern Art 2014, s. 78, Jay A. Clarke – Jill Lloyd (eds.), *Paula Modersohn-Becker. Ich bin ich/ I am me*, Munich – London – New York 2024, s. 11, Hillary Reder, *Paula Modersohn-Becker. German, 1876–1907*, <https://www.moma.org/artists/4037>, vyhledáno 13. 1. 2025

²⁵² Obecné publikace, které jsem k autoportrétům našla se zabývaly autoportréty žen jen okrajově. Publikace věnované specificky autoportrétům žen byly vždy koncipovány jako chronologické přehledy nejproslulejších autorek.

²⁵³ „Co se týče závěti, zdá se, že v tom nejsem právě špatně. Jméni odkázal tatínek hochům. V podnicích, zde ve mlýně a v Č. Budějovicích máme každá z nás čtyř děvčat 25 tisíc a v Praze budeme dostávat, až budeme plnoleté, každý měsíc kolem 250 zlatých. Příští rok budu plnoletá, budou se mě tedy peníze vydávat. Co budu se všemi těmi penězi dělat, nevím. Jak se do toho vpravím, vždyť ani nevím, co co stojí? Jsem však přeci ráda, že budu moci dělat, co budu chtít a nikoho se nebudu muset o nic prosit. Maminka zde stále ještě není. Spisuje se prý v Praze pozůstalost a přitom musí maminka být. Alespoň na svůj žal trochu zapomené. My již jsme si trochu zvykli, ale až přijde maminka, začne to znova. Je to velký obrát, jež se stal v naší rodině, co teď asi nastane.“ Březi, 16. 6. 1907, Deník Slávy Tonderové-Zátkové, soukromá sbírka, 1904–1909, in: Anna Ženíšková, *S fantasií mně vrozenou. Malířka Sláva Tonderová-Zátková*. (diplomová práce), Ústav věd o umění a kultuře FF JČU České Budějovice 2022, s. 17 https://theses.cz/id/w1xbz6/DP_Anna_Zeniskova_2022.pdf, vyhledáno 28.2.2025
Biografické údaje o umělkyních čerpám z Alena Pomajzlová, *Růžena – Příběh malířky Růženy Zátkové*, Řevnice 2011, s. 17-22 a výše uvedené diplomové práce Anny Ženíškové

dámské malířské akademii, ale společně navštěvovaly večerní kurzy aktu ve škole Moritze Heimanna.²⁵⁴ V roce 1910 odjela Sláva samostatně do Paříže, kde navštěvovala kurzy na Académie de la Grande Chaumière. Po návratu do Čech se v roce 1912 vdala za právníka Ferdinanda Tondera, s nímž měla dva syny (1913 a 1915). Vystavovala v Topičově salonu v letech 1919 a 1921 a v roce 1927 v Mánesu. Právě k vystavování v Mánesu se nejprve obě sestry, a později již jen Sláva, vztahovaly jako k cíli svého snažení. Růžena se v roce 1910 vdala za ruského diplomata Vasilije Chvoščinského, odjela s ním do Říma, kde se jim narodila dcera (1911), a na českou uměleckou scénu se již nikdy nevrátila. V Itálii získala postupně vlivné umělecké kontakty a v roce 1915 se dostala do okruhu futuristických umělců včetně samotného autora Futuristického manifestu, Fillipa Tommasa Marinettiho. Inspirována těmito umělci sama začala tvořit futuristická díla výtvarná, hudební i dramatická. V roce 1919 vystavovala na výstavě v Římě společně mj. s Gončarovou a Larionovem. Samostatnou výstavu jí uspořádal Marinetti, její velký propagátor, v Římě v roce 1921 a potom v roce 1922 v Římě, Turíně, Bologni a Florencii. Růžena od roku 1916 dlouhodobě bojovala s tuberkulózou a průběžně se léčila v rakouských a švýcarských alpských sanatoriích, nemoci však v roce 1923 podlehla.

V době studií mezi sestrami panovala umělecká rivalita, přestože byly důvěrnými přítelkyněmi, sdílely spolu bydlení i atelier. Podle deníkových záznamů, zpracovaných Annou Ženíškovou, byla Sláva z obou sester ambicióznější. Je tedy s podivem, že Sláva více či méně zůstala stylově věrna svému klasickému vzdělání. Do deníku si poznamenala: „*Mezi současné moderní umělce nepatřím, zůstala jsem věrna Přírodě a nikdy se jí nezpronevěřím, protože ji miluji a vidím v ní absolutní krásno.*“²⁵⁵ Růžena naopak svoji tvorbu zcela obrátila směrem k progresivnímu futurismu. Sestře k tomu v dopisu napsala: „*Můj názor na umění změnil se od základu – podívala jsem se naň z druhé strany. To jest ne na jeho formu, ale na jeho esenci. ... Nevěřím, že by se umění mohlo kdy vrátit ke klasicismu, stejně jako republika nevrací se víc ke království.*“²⁵⁶ Z deníku také vyplývá, že se Sláva potýkala s obtížemi žen střední třídy: nejistotou ohledně vlastní tvorby a možnosti žít se jako umělkyně. Přestože v meziválečném

²⁵⁴ „*Maluji teď akt a velice mě zajímá.*“ Deník Slávy Tonderové-Zátkové, soukromá sbírka, 1904-1909., viz ibidem, s. 25. Tato poznámka potvrzuje předchozí text o aktuálních uměleckých zájmech umělkyně a současnosti se stejnými zájmy umělců mužů.

²⁵⁵ Sláva Tonderová – Zátková, *Retrospektiva 1916-1946*, (kat. výst.), Spolek výtvarných umělců Mánes, Praha 1946, (nestr.), citováno dle viz Anna Ženíšková (pozn. 253), s. 94

²⁵⁶ Dopis z 2.2.1918, in: viz Alena Pomajzlová, (pozn. 253), s. 219-221.

období byla finančně výborně zajištěna a manželem obdivována.²⁵⁷ Naopak na Růženu, jako by „zákony bohatství“ fungovaly.

Rozdělení uměleckých cest se propsalo i do autoportrétů sester. Sláva vytvořila moderně, avšak realisticky, provedený malířský autoportrét [46], z něhož na diváka hledí pohledná a pěkně upravená žena středního věku v zářivě oranžové halence nebo šatech. Autoportrét Růženy [47] je dochovaný pouze v černobílé fotografii, což zásadně ovlivňuje jeho vyznění. Kresba je plošná a velmi dekorativní. Její tvář v ostře řezaném profilu hledí před sebe jako v hněvu, i tělo v tmavém oděvu je lehce nahnuté vpřed. Na hlavě má Růžena přiléhavou tmavou čapku a její vlasy spletené do dvou dlouhých copů splývají s pozadím z dekorativních lístků opuncí. Postava, jež splývá s pozadím, působí jako součást dekorativního panelu, ale výraz tváře a těla je plný energie. Výraz dává autoportrétu i černobílé provedení, které však s největší pravděpodobností není původní. Spíše byla vlastní podobizna provedena v barvách žluté a hnědé podobně jako další obrazy, jež vytvořila ve stejné době na Mallorce.²⁵⁸

Sestry pocházely ze stejného prostředí, získaly stejné umělecké školení, a přesto se vydaly každá jiným směrem. Důvodem bylo zřejmě rozdílné umělecké a společenské prostředí, v němž se po studiích pohybovaly, stejně jako jejich uvažování o umění, jež nastínila výše jejich vlastní slova. Jejich rozdílné směřování spatřuji také v jejich rozdílných ambicích a osobních nastaveních. Sláva byla, jak píše Pomajzlová, „*cílevědomá a snažila se pílí a vůlí dosáhnout svého cíle a být malířkou*“, zatímco „*Růžena takto konkrétně vytyčený cíl před sebou nemá, všechny své aktivity bere jen jako možnost*.“²⁵⁹ Není neobvyklé, že člověk fixovaný na určitý cíl se ho drží i dlouho poté, co se okolnosti změnila a původní přitažlivost cíle mohla vyprchat. Zároveň si často (záměrně) nevšímá jiných možných cest, po nichž se mezitím vydali druzí. A to byl zřejmě také další z důvodů, proč se umění sester Zátkových ubíralo odlišnými cestami.

Ženy, o nichž píšu v této kapitole, se nemusely příliš zabývat tím, co si mohou dovolit, což jim přidávalo sebevědomí, odvahu prosadit se i začít znovu. Protože „co by se vlastně mohlo stát“? Je jim společné, že se jim všem podařilo v nějakém okamžiku života docílit ocenění jejich práce. Ocenění Riesové šlo od počátku ruku v ruce

²⁵⁷ „*Uvažujem co je lepší, vdát se nebo zůstat svobodny a přicházíme k tomu závěru, že nejsmutnější jest muset jednu z obou cest volit. Škoda že nemůžem kráčet oběma najednou.*“ Deník Slávy Tonderové-Zátkové, soukromá sbírka, 1904-1909, 4. 10. 1907 Březi, Sláva a její sestry, viz Anna Ženíšková (pozn. 253), s. 37.

²⁵⁸ Viz Alena Pomajzlová (pozn. 253), s. 50

²⁵⁹ Viz Alena Pomajzlová (pozn. 253), s. 20

s nesporným uměleckým talentem. Łempická si našla uměleckou polohu, díky níž zůstala až do současnosti známou umělkyní. Gödl-Brandhuberová si dokázala aktivním přístupem a členstvím v uměleckých spolcích zajistit vystavování svých děl, publicitu v dobovém tisku a ve výsledku i ocenění. Mia Müntzerová-Le Comte musela začít znovu po svém útěku z Prahy před nebezpečím evropského nacismu a ve Spojených státech amerických si získala publikum. Podobně, znovu začít musela i Łempická po ztrátě majetku kvůli revoluci v Rusku. Odvahu a velkorysost lze spatřovat například ve velkých formátech uměleckých děl Riesové, včetně vlastního autoportrétu. Nebylo to obvyklé. Ženy její doby se v Evropě učily většinou tvořit zátiší a krajiny menších rozměrů, protože velká plátna byla vyhrazena historickým a podobným námětům. Přestože formálně je tvorba těchto umělkyň různorodá, z hlediska pracovního a uměleckého nastavení téměř všechny disponují tím, čemu se říká „myšlení vítěze“.

10 ZÁVĚR

Žena v centru uměleckého díla. Těžko hledat jiné umělecké práce, v nichž by žena byla více přítomná, než v autoportrétu umělkyně. V době přelomu 19. a 20. století a mezi světovými válkami plnil malířský portrét stále ještě svoje statusové poslání, představoval tedy způsob, jak dát o sobě vědět a spoluutvářet vlastní společenský obraz. V autoportrétu je navíc přítomen významný prvek, který souvisí s dvojí úlohou autorky a zároveň objektu uměleckého díla. Umělkyně kontroluje svůj obraz, do kterého přímo vkládá zamýšlené významy. Proto jsem se rozhodla zkoumat, jak umělkyně vnímaly vlastní postavení na umělecké scéně, právě skrze jejich autoportréty.

Shromažďování materiálu a jeho zpracování znamená důvěrné seznámení se s dílem a okolnostmi života a tvorby jednotlivých autorek. Každý příběh je pozoruhodný a sám o sobě přináší určité poznatky. Teprve však analýza většího souboru umožňuje odhalit opakující se vzorce, které dovolují následné zobecnění. Svojí práci jsem se proto rozhodla dát ambicióznější rozměr a za prostor svého bádání určila celý region střední Evropy a neuzavřela se pouze do pohodlnějších, avšak omezujících hranic vlastní země. Poznatky, které jsem díky širokému geografickému vymezení získala, daly za pravdu vhodnosti transnacionálního pojetí práce. Region střední Evropy byl ve sledované době let 1890-1938 do značné míry propustný, mnohonárodnostní, multilingvní, což pro ženy umělkyně z různých zemí regionu znamenalo, že řešily podobné otázky, samozřejmě v závislosti na svém společenském postavení. Konkrétní rozdíly v rámci jednotlivých státních útvarů existovaly, ale na nejobecnější úrovni bylo postavení žen v celém regionu podobné. Do konce první světové války nebyly právně, a tedy ani společensky, rovnoprávné s muži. Zatímco poválečné právní úpravy rovnoprávnost v různé míře uzákonily, její faktické uplatňování bylo rozličné, postupné a pro ženy nebyla samozřejmostí, ale nesla s sebou nutnost vynakládat neustálé úsilí.

V odborných syntetických textech popisujících sebereflexivní tvorbu umělkyně dlouhodobě převažuje chronologické řazení autoportrétů. Kvůli němu a většinovému zaměření na vzdálenější minulost, se v nich objevují stále tytéž umělkyně a tentýž úzký okruh jejich autoportrétů. Stejně to platí i pro texty věnující se období, kdy je již k dispozici širší soubor autoportrétní tvorby umělkyně. V uměnovědné literatuře zaměřené na období do poloviny dvacátého století se ženské autoportréty zpravidla interpretují pouze jako minoritní a marginální varianta mužského autoportrétu, přičemž odlišné přístupy zůstávají výjimečné. Určité opomíjení ženských autoportrétů v porovnání s vlastními podobiznami mužů, jejich odvozování od „mužských prototypů“, vzbuzuje

mylný dojem, že pohled osobností obou pohlaví na sebe samé je totožný. Ve své práci však díky analýze a interpretaci bohatého uměleckého materiálu dospívám ke zcela odlišným závěrům.

V podstatě už od chvíle, kdy jsem se ženským autoportrétem začala zabývat, jsem pochopila, že je třeba na něj klást jiné interpretační vzorce než na autoportrét mužský. Ženský autoportrét v podstatě vždy, i když to nebylo zjevným cílem autorky, prozrazuje nejen snahu o sebereprezentaci a sebestylizaci, ale také tlak společnosti, kterému byly umělkyně vystaveny na všech úrovních své existence. Svoji úlohu hrála rodina, z níž pocházely, sociální status, role manželky a matky či její absence, institucionální determinanty – limity přístupu ke vzdělání a k prezentaci vlastního díla.

Právě výše uvedené mě přivedlo k potřebě dívat se na autoportréty umělkyně z jiného než doposud uvažovaného hlediska. Čtenář mojí práce si povšimnul, že jsem po celou dobu pečlivě sledovala kvalifikační přípravu žen na jejich profesní roli umělkyně. Po vzoru významných autorek Simone Beauvoirové, Lindy Nochlinové a dalších chápu umělecké (nejlépe akademické) vzdělání jako podmínku nutnou k plnohodnotné profesionální kariéře v oboru. Vyhodnotila jsem parametry, které možnost žen dosáhnout potřebného vzdělání limitovaly nebo jim naopak pomáhaly, a zjišťovala, zda a jak se promítaly do autoportrétů umělkyně²⁶⁰. Jako zásadní determinanty jsem identifikovala geografické zakotvení, pro jehož analýzu jsem zvolila zmíněný transnacionální pohled, a mikrosociální pozici umělkyně. Mikrosociální hledisko je specificky pro tvorbu autorek ve sledované době relevantní a produktivní, a jak bude zřejmé dále, jeho využití v mojí práci přineslo výsledky v podobě identifikace konkrétních jednotlivých činitelů, jež ovlivňovaly umělecké vzdělání a profesionální uplatnění žen.

Klíčovou roli pro možnost vzdělávat se hrála existence či absence vzdělávacích institucí v daném regionu, které umožňovaly ženám studium. V multilingvním prostředí střeoevropských měst limitoval dostupnost vzdělávání na školách také vyučovací jazyk. Období, kterému se věnuji, bylo poznamenáno významnými politickými změnami, jež ovlivnily strukturu školských institucí i jejich přístupnost pro ženy. Tyto strukturální proměny se promítly také do studijních profilů sledovaných umělkyně. Ve střeoevropském regionu byly možnosti stát se profesionální umělkyní podobné ve všech zemích, s určitou výjimkou jeho východní části, kde lze identifikovat i dvě krajní polohy.

²⁶⁰ Viz Příloha 1

Před koncem první světové války bylo Rusko jedinou zemí, kde školy poskytující nejvyšší akademické vzdělání byly (téměř) rovnocenně přístupné všem. Z mého souboru umělkyně pouze ty, které byly ruské národnosti nebo žily na území pod ruskou správou, získaly část svého školení na akademické půdě.²⁶¹ Naopak po roce 1918, kdy dveře ke vzdělání plně otevřely akademie jinde v Evropě, nestudovaly středoevropské autorky mnohou vybraných vlastních portrétů v Rusku/Sovětském svazu, ale začaly studovat na akademiích ve střední Evropě, v Praze, Krakově nebo Berlíně^{262, 263}.

Dostupnost studijních a pracovních příležitostí za hranicemi vlasti byla významně spojená s jazykovou vybaveností umělkyně. Znalost cizích jazyků získávaly ženy vyrůstající ve středoevropském regionu buď přirozeně životem ve společném prostoru více národů a/nebo byla výsledkem politického požadavku vládní moci. Umělkyně pocházející ze středních a vyšších sociálních tříd se cizím jazykům učily také díky privilegované formě vzdělávání. Významný počet umělkyně, kterým jsem v práci věnovala pozornost, alespoň část svého vzdělání získal studiem v zahraničí, převážně ve Francii a Německu. Pro polské umělkyně před první světovou válkou bylo studovat nebo pracovat v Paříži v podstatě pravidlem.

Rozbor mikrosociálního kontextu autorek potvrdil, že přístup ke vzdělání byl v zásadě determinován primárním rodinným prostředím, z něhož umělkyně pocházely. Rodinné prostředí určovalo národnost, náboženské vyznání, příslušnost k sociální třídě a s ní úzce související finanční zabezpečení nebo výše zmíněnou jazykovou

²⁶¹ Pokud nepočítáme Zofii Stryjeńskou, která se rok učila na akademii v Mnichově v přestrojení za muže. Viz kapitola Rodičovství – Mateřství 8.3.

²⁶² V období, které sleduji 1890-1938, jsem jako studující na ruských a posléze sovětských uměleckých školách nalezla, i přes snahu najít i jiné, pouze umělkyně, které měly nějaký vztah s Ruskem/Sovětským svazem, narodily se na jeho území (někdy i rodičům jiné národnosti a státní příslušnosti) nebo jejich rodinné kořeny byly s územím svázané. Neznamená to, že žádné neexistovaly, ale pokud, byly to zjevně ojedinělé případy.

²⁶³ Položila jsem si též otázku, kdo byly a jak uspěly ženy z mého souboru, jimž se podařilo získat nejvyšší umělecké, tedy akademické, vzdělání. Patnáct ze šedesáti šesti autorek strávilo na akademiích alespoň nějaký čas, celým vzdělávacím cyklem jich prošlo deset, včetně třech sochařek, což představuje 15 %. Pokud zahrneme výhradně umělkyně malířky, budou ze sedmi plně vystudovaných „akademiček“ tři Češky (Vlasta Vostřebalová-Fischerová, Helena Bochořáková-Dittrichová a Marie (Mia) Münzer-Thorwart Le Comte), dvě Němky (Laserstein Lotte a Erika Streit), jedna Polka (Hanna Rudzka-Cybisowa) a jedna Ruska (Elena Luksch-Makovská). Ta jako jediná studovala před první světovou válkou, ostatní absolvovaly v meziválečném období.

Z těchto autorek byly hvězdami své doby Elena Luksch-Makovská, Teresa Fjodorovna Riesová a Zofia Stryjeńská. Z různých důvodů však jejich hvězda nezářila celoživotně, jak jsem podrobně ukázala v textu. I další umělkyně dosáhly významného uznání, i když jejich kariéru nelze přímo označit za hvězdnou. Detailnější vhléd jsem poskytla k práci „akademiček“ Nostitz-Wasilkovské, Werefkiny, Vostřebalové-Fischerové, Münzerové-Le Comte a Lasersteinové. Další umělkyně, Ida Kerkoviusová a Hanna Rudzka-Cybisowa se obě uplatnily jako pedagožky. Kerkoviusová nejprve na Württemberské akademii ve Stuttgartu a později na Bauhausu, Rudzka-Cybisowa se stala v roce 1945 první profesorkou na Akademii výtvarných umění v Krakově. Snad jediná z akademicky vzdělaných umělkyně, jejichž autoportréty jsem nalezla, je zatím stále poněkud zapomenutá žačka Otto Dixe: Erika Streit (1910-2011).

vybavenost. V kapitolách analyzujících tyto determinanty umělecké tvorby jsem na příkladech ukázala význam finančního zázemí umělkyň pro možnost se vzdělávat. V období do konce první světové války, kdy byly ženy většinou odkázané na soukromé studium²⁶⁴, a oproti mužům musely za vzdělání platit násobně více, byly majetkové poměry zcela fundamentální. Finanční zázemí však zůstávalo důležité i v období meziválečném, kdy byly školy rovnoprávně přístupné pro ženy i muže. Některým umělkyním se podařilo vystudovat díky získání laskavých mecenášů ze svého okolí²⁶⁵.

Finanční zabezpečení se propisovalo nejen do vzdělávání, ale také do tvorby umělkyň. Ukázalo se, že mělo vliv mj. na formální a technickou stránku uměleckého vyjádření autorek. Propsalo se do použitých uměleckých médií a v rámci malířských autoportrétů pozoruhodně též do výtvarného projevu autorek autoportrétů, kdy dobře zajištěné umělkyně představily odvážnější, sebevědomější umělecký výraz, v němž je více razance a energie.

Pro všechny ženy bez výjimky byla klíčová podpora rodiny. Většina umělkyň ji od svých blízkých dostávala, zatímco její absence u některých byla osobně i profesně zatěžující²⁶⁶.

Zvláštní kapitolou bylo omezení tvorby národností a náboženstvím, související úzce opět s primární rodinou. V souboru mnou sledovaných umělkyň neměly tyto faktory nijak důležitou roli pro získání vzdělání. Zásadně ovšem ovlivnily život, a tedy i pracovní kariéru některých umělkyň a předznamenalý jejich postavení v dějinách umění. Rasově a národnostně nesnášenlivá politika národního socialismu v Německu i další fašisticky zaměřené nacionalismy v dalších evropských zemích učinila zejména ze židovských obyvatel „*personae non gratae*“. Jejich vyloučení ze společnosti, v lepších případech nucená emigrace, v mnoha případech zavraždění, je mělo navždy vymazat i z historické paměti, včetně paměti dějin umění. Mužské autory vyřadilo jen dočasně, brzy se do dějin umění začali vracet, ženské autorky musely na svůj návrat ve většině případů čekat až do 21. století a jsou předmětem současných bádání²⁶⁷. To souvisí i s obecným obratem k feministickým dějinám umění a také s hledáním místa minorit v dějinách umění.

²⁶⁴ Vztahují se k ženám, jež měly zájem o vzdělání v tzv. vysokém umění, tedy malbě, sochařství, případně architektuře. Umělecko-průmyslové školy byly většinou otevřené pro ženy od svého založení. Jde však o jiný druh umělecké tvorby, než na jakou se v této práci zaměřuji, tedy malířství.

²⁶⁵ Viz v textu popsané případy Aniely Pająkówny a Anny Bilińské-Bohdanowiczové

²⁶⁶ Viz v textu popsaný příklad Vlasty Vostřebalové-Fischerové

²⁶⁷ Popsala jsem v textu případy Friedl Dicker-Brandeisové, Lotte Lasersteinové, Teresy Fjodorovny Riesové nebo Mii Münzerové-Le Comte.

Např. situaci rakouských umělkyň podrobně zpracovala Julie M. Johnson v citované knize *The Memory Factory. The Forgotten Women Artists of Vienna 1900*, West Lafayette 2012.

Další mikrosociální podmínky a jejich projevy ve vlastních portrétech ženských autorek, které jsem ve svojí práci sledovala, determinovaly především možnosti profesního uplatnění. Při popisu tvorby mužských autorů nebývá aspekt partnerství a rodičovství většinou brán v potaz a do jejich monografií se dostává pouze v kapitole biografických údajů. V případě autorek působících od konce 19. století do začátku druhé světové války však okolnosti jejich životů takové oddělení osobního a pracovního života nedovolují. Pro tvorbu žen byl totiž způsob a průběh partnerského soužití významným činitelem, a pokud měly umělkyně děti, hrála rodičovská role v naprosté většině případů rozhodující a ústřední roli.

Partnerský či samostatný život se odrazil v tvorbě všech sledovaných autorek. Jednoznačné zobecnění zde možné není, neboť stejně rozmanité, jako byly jejich partnerské vztahy, bylo i propsání těchto poměrů do autorské tvorby. Analýza formálních aspektů sledovaných vlastních portrétů naznačuje, že ženy žijící a vydávající samostatně častěji tíhly ke konzervativnějšímu projevu, pravděpodobně v reakci na požadavky svých zákazníků. Partnerství dvou výrazných individualit často vedlo k rozpadu vztahu, avšak ne vždy – zaznamenala jsem jak případy, kdy pracovně aktivní dvojice žila v harmonickém a vyrovnaném svazku, tak situace, kdy se žena ve svojí tvorbě upozadila²⁶⁸. Upozadění se v roli umělkyně bylo časté v navenek harmonických partnerstvích, kde žena dobrovolně přijala roli „*Druhé*“. Je důležité uvést, že toto upozadění většinou nesouviselo přímo s partnerským svazkem, ale s dalšími životními okolnostmi. Neznamenal to však, že byla umělkyně automaticky vnitřně spokojená se situací, která jí neumožňovala umělecky tvořit nebo tvořit v rozsahu, který by jí vyhovoval. Způsob zachycení se v autoportrétu vždy nějakým způsobem tyto vztahově-tvůrčí okolnosti, frustraci či naopak satisfakci, odráží.

Zkoumání autoportrétní tvorby prostřednictvím mikrosociální analýzy přineslo důkaz toho, že přelomový moment v životě umělkyně, zásadně ovlivňující samotnou možnost vůbec tvořit, představovalo mateřství. V souladu s dobovým rozdělením genderových rolí se v okamžiku narození dětí přesunula zátěž veškeré péče o ně na ženu-matku, a pro ženu-umělkyni ve většině případů nezbýval čas. Výjimkami byly pouze autorky z nejbohatších společenských vrstev, které péči o děti a domácnost nemusely zajišťovat samy. Ostatní umělkyně se těžce potýkaly s rozdělením času a sil, a snaha zachovat si vedle nutných prací pro rodinu prostor pro vlastní uměleckou tvorbu

²⁶⁸ Opačný případ jsem nezaznamenala

přispěla v nejednom případě ke zdravotním obtížím.²⁶⁹ V této souvislosti se hodí uvést ilustrační dílo, které do mojí práce přísně vzato nepatří, protože je sochařské a není autoportrétní.²⁷⁰ Jde o sousoší *Osud ženy* (1912) [48] Eleny Luksch-Makovské, jedné z autorek zde zkoumaných autoportrétů. Bílá socha v secesním stylu zobrazuje sedící ženu v dlouhém rouchu. Hlavu má otočenou na stranu a ruce zvednuté ve výšce hlavy. Na pravém rameni jí sedí kukačka, kterou lze vnímat jako symbol svobody a moudrosti nebo stesku a žalu. U jejích nohou se v záhybech roucha krčí tři malé děti. V horní části žena usiluje o svobodu a seberealizaci, zatímco rodina ji drží při zemi. Umělkyně sousoší považovala za své hlavní, autobiografické dílo²⁷¹, jakkoliv z jejích vlastních zápisků vyplývá, že modelkou jí byla manželka bratra: „*Letos v zimě jsem vytvořila postavu ‚Osud ženy‘ – sputanou bytost ženy skrze děti, probouzející se, toužící, oduševnělou tvář. Naslouchání stvoření a letu myšlenky, bolestně odříkající gesto. Představovala jsem si tvář mladé ženy svého milovaného bratra Sergeje*“.²⁷² Z deníkových zápisů vedených různými umělkyněmi jednoznačně vyplývá, že narození dětí bylo negativním předělem v jejich kariéře (o jejich vztah k dětem zde nejde).

V pomyslném žebříčku četnosti jednotlivých typů autoportrétů žen se klasické mateřské, tedy takové, kde se umělkyně zachytila s dětmi, nijak vysoko nezařadily. Pravděpodobně proto, že cílem bylo upevnit svoji profesionální roli. Podobně málo četný, avšak zcela nový typ zachycující mateřství, se na scénu dostal autoportrét těhotné umělkyně. Toto nebyly jediné výsledky zkoumání typologie ženských autoportrétů. Mezi ty nejvýznamnější patří zjištění, že nejvyšší koncentrace autoportrétů zobrazujících ženu v roli umělkyně v ateliéru s paletou se soustředila do poslední třetiny 19. století, zatímco stejný typ zobrazení mužů umělců našel svůj vrchol již ve století 17., což dosvědčuje, jak se nerovné podmínky žen promítly do jejich „opožděné“ sebereflexe. Mužští současníci sledovaných autorek se více, nikoliv však rigidně, drželi určitých zobrazovacích typů s předobrazy v historických autoportrétech, jejichž role byla zásadně reprezentativní. Pro autoportréty žen žádné typologické řady neexistují, protože uznávaných umělekyní bylo v historii nepoměrně méně než mužů. Autorkám to dávalo jistou volnost tvorby, nicméně je patrné určité vztahování se k typům autoportrétů tvořených muži, jak jsme se s tím setkali v uvedeném příkladu reprezentativních

²⁶⁹ Viz Zdeňka Burghauserová, Věra Jičínská, Zofia Stryjenská nebo Elena Luksch-Makovská

²⁷⁰ Seznámila jsem se s ním při studiu materiálů v dizertační práci Athiny Chadzis . Viz Athina Chadzis (pozn. 101), s. 204-208.

²⁷¹ <https://sh-kunst.de/elena-luksch-makowsky-frauenschicksal/> , vyhledáno 27.3.2025

²⁷² Viz Athina Chadzis (pozn. 101), s. 207

autoportrétů ženy umělkyně. Některé umělkyně si také záměrně vybíraly takové typy autoportrétů, které se odkazovaly ke znalosti historických význačných mužských autoportrétních zobrazení. Zároveň autorky také rozvíjely svoje vlastní typy vypočtení – matka, těhotná žena, *la femme nouvelle/Neue Frau* – odrážející každodenní životní realitu.

Samostatnou pozornost zaslouží nahý ženský autoportrét. Jeho výskyt je prakticky totožný s mužským nahým autoportrétem, což je možné přičíst filozofickému, kulturnímu a společenskému ovzduší panujícímu na přelomu 19. a 20. století ve střední Evropě. V jejich ztvárnění se ukazuje další rozdílnost mezi autoportréty mužů a žen. Ženské autoportréty v sobě téměř nikdy neunesou erotický nebo sexuální náboj a pohled žen na vlastní tělo je věčný. Zde jsem také došla ke zjištění, že první ženský autoportrét nenamalovala v roce 1906 Paula Modersohn-Beckerová, ale již v roce 1900 Lili Gödl-Brandhuberová.

Uvedla jsem výše, že finanční zabezpečení bylo pro život umělkyně významné. Zaměřila jsem proto část svojí pozornosti na ženy z velmi bohatých společenských vrstev²⁷³. Pro ně byla cesta ke vzdělání výrazně jednodušší než pro ostatní hlavně proto, že platby za vzdělání pro ně nebyly překážkou, a navíc byly dobře jazykově vybavené. Stejně tak si mohly finančně dovolit dlouhodobě žít kdekoli v Evropě, kde se mohly vzdělávat nebo později pracovat bez obav o základní živobytí. Zdá se, že právě život bez existenčních starostí jim dával určitou volnost v uvažování, činech, tvorbě.

Umělkyně, o nichž tato práce pojednává, žily a tvořily v době, kdy se dominantní role mužů ve společnosti a téměř všech oblastech života ještě většinově považovala za normu. Často čelily předsudkům a pochybnostem ohledně schopností žen podat intelektuální a umělecký výkon na profesionální úrovni. V některých případech to znamenalo podcenění jejich významu pro vývoj umění, u některých autorek zase posun k uměleckým žánrům s větší šancí na prodejní úspěch. Nebylo však ani úplně výjimečné, že se ženám dostalo ocenění od mužských kolegů, prosadily se v nejvíce ceněných institucích a staly se jejich kolegyněmi, jakkoliv málokdy vnímanými stoprocentně rovnocenně.

Hledání formálních vzorců ženských autoportrétů potvrdilo již známou skutečnost, kterou je dobře možné pozorovat díky delšímu sledovanému časovému období. Totiž, že v pracích umělkyně se po formální stránce neukazují žádné specificky ženské

²⁷³ Mia Münzer-Le Comte, Tamara Lempická, Teresa Fjodorovna Ries, Lili Gödl-Brandhuber, Růžena a Sláva Zátkovy

tendence – jako „jemná práce se štětem“ nebo „užití pastelových barev“ –, ale projevují se obecně specifické společenské a historické souvislosti.²⁷⁴ Tedy po formální stránce jsou umělecké prostředky použité autorkami bližší jejich mužským současníkům nežli ženám, tvořícím v jiné době. Umělecký projev dříve narozených autorek ve zde zkoumaném výběru je celkově umírněnější. Autorky mladších ročníků se obecně vyznačují výraznějším rukopisem, intenzivnější barevností, někdy využitím „plakátové“ plošnosti a zkratky, nových uměleckých technik jako třeba fotomontáže a v některých jejich motivech se objevuje inspirace z dalekých zemí. Odráží to dobové uvolnění přísných akademických pravidel a otevření se výtvarným experimentům a avantgardním postupům, jež se promítly do vlastních podobizen žen.

Ve své analýze jsem spojovala zaměření na mikrosociální situovanost té které umělkyně s širokým společenským a kulturně-historickým kontextem její tvorby. Při formulování obecných závěrů jsem však měla trvale na zřeteli, že detailní nasvícení autoportrétu skrze jednu konkrétní sféru života není projevem omezeně jen tohoto jednoho mikrosociálního faktoru, ale faktory se různě prolínají a tvoří tak jedinečné individuálně podmíněné okolnosti pro tvorbu každé umělkyně.

S tím souvisí i další skutečnosti limitující nebo naopak podporující umělecký život žen, a tedy s velkou pravděpodobností nazírání autorek na svoje vlastní postavení ve světě zachycené v autoportrétech. Zde uvažuji zejména další celou množinu aspektů, jež je možné zahrnout pod společný název *komunikace*. V jejím rámci se nabízí analýza výstavního života umělkyně. Jejich účast na lokálních nebo mezinárodních výstavách, jejich postoj k čistě ženským výstavám a případná účast na nich. Další podmnožinu tvoří vzájemné vztahy. Umělkyně navzájem (jako kolegyně i rivalek), umělkyně s umělci muži, spolupráce v uměleckých sdruženích a také zahraniční spolupráce. Bádání v tomto okruhu by mělo nejlépe také zahrnout otázku nadací a stipendií a jejich přístupnost pro ženy. V neposlední řadě spatřuji prostor pro zkoumání vlivu dobové tištěné produkce na vzdělání, tvorbu a úspěšnost kariéry profesionálních umělkyně. Všechna tato hlediska jsem zvažovala od počátku práce na tématu autoportrétů. Vzhledem k jeho šíři a nutnosti omezení záběru jsem se rozhodla věnovat limitacím mikrosociálním, neboť nejsilněji zasahují do přístupu ke vzdělání a do úspěšnosti profesní dráhy které jsou základními, snad i nutnými podmínkami, tvůrčí práce, ústředního motivu sebestylizace ženského autoportrétu.

²⁷⁴ Viz Linda Nochlinová (pozn. 6), The issue of „women's imaginery“, s. 122-128

Hlavní přínosy svojí práce vidím dva a oba leží na úrovni použité metody. Prvním je transnacionální pohled na široký středoevropský region. Díky zaměření se na více než jen na jednu zemi bylo možné skrze autoportréty a příběhy jednotlivých umělkyň lépe identifikovat, interpretovat a syntetizovat faktory, jež obecně limitovaly, nebo naopak podporovaly profesionální uplatnění umělkyň, a odhlédnout od specifických, regionálních faktorů. Delší sledované období pak přispělo k lepšímu rozkrytí vlivu velkých dějin včetně měnícího se postavení žen ve společnosti na vnímání vlastní identity a její odraz v autoportrétech umělkyň.

Druhým, a dle mého názoru ještě významnějším přínosem je identifikace mikrosociálních podmínek umělkyň jako klíčového faktoru limitujícího profesionální umělecký život žen a využití tohoto východiska k analýze působení socioekonomických determinant a životních osudů umělkyň na koncepci jejich vlastních portrétů. V jednotlivých kapitolách práce jsem ukázala, že bez ohledu na formální zpracování a obsahovou náplň konkrétního zobrazení, do ženských autoportrétů vždy pronikaly okolnosti osobního a rodinného života umělkyň.

11 SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- Miloš Axman – Miloslav Dlouhý – Jiří Kotalík, *Almanach Akademie výtvarných umění v Praze: k 180. výročí založení (1799-1979)*. Praha, 1979.
- Katalin Bakos, Art School as Workshop. Three Private Art Schools in Budapest: The School of Álmós Jaschik (1920–1950), Műhely of Sándor Bortnyik (1928-1938) and Atelier of Dezső Orbán (1931–1948), in: Simona Bérešová – Klára Prešnajderová – Sonia de Puineuf, *Škola jako laboratorium moderného života. K reforme uměleckého školstva v strednej Európe (1900–1945)*. Bratislava 2020, s.220-239.
- Jan Baleka, *Výtvarné umění. Výkladový slovník*, Praha 1997.
- Simone de Beauvoir, *Druhé pohlaví*, Praha 1967.
- Simona Bérešová – Sonia de Puineuf, Škola jako laboratorium moderného života, in: Simona Bérešová – Klára Prešnajderová – Sonia de Puineuf, *Škola jako laboratorium moderného života. K reforme uměleckého školstva v strednej Európe (1900–1945)*. Bratislava 2020, s. 20-29.
- John Berger, *Ways of Seeing*, London, 1972.
- Andrea Bina – Sabine Fellner, *Auftritt der Frauen Künstlerinnen in Linz (1851-1950)*, Linz 2022.
- Frances Borzello, *Seeing Ourselves. Women's Self-Portraits*, London 2016.
- Richard Brilliant, *Portraiture*, London 1991.
- Jay A. Clarke – Jill Lloyd (eds.), *Paula Modersohn-Becker. Ich bin ich/ I am me*, Munich – London – New York 2024.
- Richard Cockett, *Vienna. How the city of ideas created the Modern World*, New Haven and London, 2023.
- Júlia Cserba, The Hungarian Prinner, in: Beáta Hock – Klára Kemp-Welch – Jonathan Owen, *A Reader in East-Central-European Modernism 1918–1956*, London 2019, s. 217-226.
- Marina Dmitrieva, Transcending Gender: Cross-Dressing as a Performative Practice of Women Artists of the Avant-garde, in: Tanja Malycheva – Isabel Wünsche, *Marianne Werefkin and the Women Artists in her Circle*, Leiden Boston 2007, s. 123-136.
- Gabriela Dudeková, Diskurs o poslaní vzdelaných žien pred a po roku 1918, in: idem (ed.), *Na cestě k modernej žene. Kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*, Bratislava 2011, s. 94-116.

Alexander Eiling – Elena Schroll (eds.), *Lotte Laserstein: von Angesicht zu Angesicht: eine Ausstellung des Städel Museums* (kat. výst.), Frankfurt am Main in Zusammenarbeit mit der Berlinischen Galerie 2018.

Simone Ewald, The Artist Elena Luksch-Makowsky: Between St. Petersburg, Munich, Vienna, and Hamburg, in: Tanja Malycheva – Isabel Wünsche, *Marianne Werefkin and the Women Artists in her Circle*, Leiden Boston 2007, s. 175-189, <https://brill.com/display/title/32861> , vyhledáno 15.12.2023.

Martin Fritsch (ed), *Käthe Kollwitz. Selbstbildnisse/Self-portraits*, Berlin 2007.

Sandra Gianfreda – Alexander Eiling – Eva-Maria Höllerer, *Otilie W. Roederstein*, Berlin 2020.

Ivo Habán, *Mary Duras*, Řevnice 2014.

James Hall, *The Self-portrait. A cultural history*, London 2014.

Nicole Hartje-Grave, *Otilie W. Roederstein*, Köln 2021.

Gabriella Hauch, Eine Stadt der Frauen!, in: Andrea Bina – Sabine Fellner (ed.), *Auftritt der Frauen. Künstlerinnen in Linz 1851-1950*, Linz 2022, s. 135-140.

Milan Hlavačka, Rakouská monarchie v „dlouhém“ 19. století (1790-1918), in: Václav Veber (ed.), *Dějiny Rakouska*, Praha 2007, s. 366-471.

Milan Hlavačka (ed.), *České země v 19. století. Proměny společnosti v moderní době*, Praha 2016.

Michael Juul Holm – Tine Colstrup (eds.), *Paula Modersohn-Becker*, Louisiana Museum of Modern Art 2014.

Pavla Horská – Eduard Maur – Jiří Musil, *Zrod velkoměsta. Urbanizace českých zemí a Evropa*, Praha – Litomyšl 2002.

Julie M. Johnson, *The Memory Factory. The Forgotten Women Artists of Vienna 1900*, West Lafayette 2012.

Stefanie Kitzberger – Cosima Reiner – Linda Schädler (eds.), *Friedl Dicker-Brandeis. Werke aus der Sammlung der Universität für angewandte Kunst Wien*, Berlin/Boston 2023.

Daniela Kodajová, Odborné vzdelavanie jako predpoklad a prostriedok emancipácie in: Gabriela Dudeková (ed.), *Na cestě k modernej žene. Kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*, Bratislava 2011, s. 149-174.

Marianna Kolozsvary (ed.), *When Dolls Speak. Retrospective Exhibition of Margit Anna (1913-1991)*, Budapest 2024.

- László Kontler, Přejít moderní doba a úpornost starého režimu (1849-1918), in: László Kontler – Richard Pražák, *Dějiny Maďarska*, Praha 2002, s. 237-300.
- László Kontler, Hledání identity (1918-1945), in: László Kontler – Richard Pražák, *Dějiny Maďarska*, Praha 2002, s. 309-314.
- László Kosa (ed.), *A cultural history of Hungary. In the Nineteenth and Twentieth Centuries*, Budapest 1998.
- Dušan Kováč (ed.), *Slovensko v 20. storočí. Na začiatku storočia 1901-1914*, Bratislava 2004, s. 227-229.
- Dušan Kováč, *Dějiny Slovenska*, Praha 2011.
- Jan Křen, *Dvě století střední Evropy*, Praha 2019.
- Kateřina Kuthanová, *Autoportrét a sebereflexe malířky v 19. století*, in: *Reflexe a sebereflexe ženy v české národní elitě 2. poloviny 19. století. Sborník příspěvků z konference uspořádané ve dnech 23-24. 11. 2006 Národním archivem ve spolupráci s Archivem hlavního města Prahy*, Praha, 2007.
- Petra Lanfermann, Marianne Werefkin—From the Blue Rider to the Great Bear: An Exhibition in Retrospect, in: Tanja Malychewa – Isabel Wünsche, *Marianne Werefkin and the Women Artists in her Circle*, Leiden Boston 2007, s. 20-29.
- Swiatoslaw Lenartowicz, *Zofia Stryjenska*, Olszanica 2020.
- Milena Lenderová – Božena Kopiczková – Jana Burešová – Eduard Maur, *Žena v českých zemích od středověku do 20. století*, Praha, 2009.
- Manfred Lurker, *Slovník biblických obrazů a symbolů*, Praha 1999.
- Manfred Lurker, *Slovník symbolů*, Praha 2005.
- Jana Malínská – Marie Bahenská, *Za volební právo žen!, aneb, Jak se volilo v Čechách*, Praha: 2022.
- Ekkehard Mai, Kunstakademien im Wandel. Zur Reform der Künstlerausbildung im 19. Jahrhundert. Die Beispiele Berlin und München, in: Hans M. Wingler (ed.), *Kunstschulreform 1900 - 1933: dargestellt vom Bauhaus-Archiv Berlin an den Beispielen Bauhaus Weimar Dessau Berlin, Kunstschule Debschitz München, Frankfurter Kunstschule, Akademie für Kunst und Kunstgewerbe Breslau, Reimann-Schule Berlin. Berlin 1977. Handbuch zur Ausstellung des Bauhaus-Archivs, Berlin, im Rahmen der 15. Europäischen Kunstausstellung Berlin 1977 Tendenzen der Zwanziger Jahre*, Berlin 1977, s. 22-43.
- Agnieszka Morawinska, *Artystki polskie*, Warszawa 1991.
- Helmut Müller – Karl Friedrich Krieger – Hanna Vollrath, *Dějiny Německa*, Praha 1995.

- Mia Münzerová Le Comte, *Stále sním o Praze*, Jinočany 2000.
- Luiza Nader, Strzeмиński's War, in: Beáta Hock – Klara Kemp-Welch – Jonathan Owen, *A Reader in East-Central-European Modernism 1918–1956*, London 2019, s. 343-358.
- Lynda Nead, *The female nude: art, obscenity and sexuality*, Routledge 1993.
- Maria Nietyksza – Andrzej Szwarc (eds.), *Společnost w dobie przemian wiek XIX i XX. Księga Jubileuszowa profesor Anny Żarnowskiej*, Warszawa 2003.
- Linda Nochlinová, Proč neexistovaly žádné velké umělkyně? in: Martina Pachmanová (ed.), *Neviditelná žena*, Praha 2002, s. 25-65.
- Linda Nochlinová, Women Artists after the French Revolution, in Maura Reilly, *The Linda Nochlin Reader*, London 2020, s. 93-132.
- Linda Nochlinová, Why have there been No Great Women Artists? Thirty Years After, in *ibid*, *Why have there been No Great Women Artists?*, London 2021.
- Miroslav Novotný (ed.), *Velké dějiny země Koruny české. Tematická řada školství a vzdělanost*, Praha 2020, s.233-252.
- Mária Orišková, Ženy s dlátom v ruke: sochárky a dějiny umenia, Gabriela Dudeková (ed.), *Na cestě k modernej žene. Kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*, Bratislava 2011, s. 616-630.
- Martina Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*, Praha 2004.
- Martina Pachmanová – Michala Frank Barnová, *Vlasta Vostřebalová Fischerová (1898-1963). Mezi sociálním uměním a magickým realismem*, Řevnice 2013.
- Martina Pachmanová, *Věra Jičínská*, Hradec Králové 2023.
- Gill Perry, *Gender and Art*, New Haven & London 1999.
- Ingrid Pfeiffer (ed.), *Paula Modersohn-Becker*, Frankfurt – München 2021.
- Piotr Piotrowski, On the Spatial Turn, or Horizontal Art History, in: *Umění LVI*, 2008, č. 5, s. 378-383.
- Sabine Plakolm-Forsthuber, *Künstlerinnen in Österreich 1897-1938. Malerei. Plastik. Architektur*, Wien 1994.
- Plinius st., *Kapitoly o přírodě*, Kniha XXXV, Praha 1974.
- Růžena Pokorná-Purkyňová, *Život tří generací*, Praha 1944, s. 254-260.
- Richard Pražák, *Dějiny Uher a Maďarska v datech*, Praha 2010.
- Alena Pomajzlová, *Růžena – Příběh malířky Růženy Zátkové*, Řevnice 2011.
- Gisbert Porstmann – Johannes Schmidt, *Erika Streit. Das frühe Werk*, Dresden 2020.

Klára Prešnajderová, ŠUR – bratislavská škola, ktorá se nebála moderny, in: Simona Bérešová – Klára Prešnajderová – Sonia de Puineuf, *Škola jako laboratorium moderného života. K reforme uměleckého školstva v strednej Európe (1900–1945)*, Bratislava 2020, s. 30-53.

Dorothy Price, „Between us sleeps our child—art”: Creativity, Identity, and the Maternal in the Works of Marianne von Werefkin and Her Contemporaries, in: Tanja Malycheva – Isabel Wünsche, *Marianne Werefkin and the Women Artists in her Circle*, Leiden Boston 2007, s. 106-122.

Linka Procházková, Mé vzpomínky na Bohumila Kubištu, in: František Čerovský (ed.), *Život a osobnost Bohumila Kubišty ve vzpomínkách současníků*, Praha 1949, s. 146-149.
Brigitte Reutner-Doneus, Einführung, in: Hemma Schmutz – Brigitte Reutner-Doneus, *Friedl Dicker-Brandeis. Bauhaus-Schülerin, Avantgarde-Malerin, Kunst-Pädagogin*, München/Munich 2022, s. 11-24.

Jan Royt – Hana Šedinová, *Slovník symbolů. Kosmos, příroda a člověk v křesťanské ikonografii*, Praha 1998.

Jan Royt, *Slovník biblické ikonografie*, Praha 2006.

Kornelia Röder – Antonia Napp, Marianne Werefkin in Prerow, 1911: The Periphery as Focus, in: Tanja Malycheva – Isabel Wünsche, *Marianne Werefkin and the Women Artists in her Circle*, Leiden Boston 2007, s. 31-47, <https://brill.com/display/title/32861>.

Barbara Rök, Das Ich als Manifest und Bekenntnis, Ein Blick auf Roedersteins gemalte Selbstbildnisse, in: Sandra Gianfreda – Alexander Eiling – Eva-Maria Höllerer (eds.), *Ottile W. Roederstein*, Zürich – Frankfurt am Main – Berlin 2020, s. 49-69.

Jan Rychlík – Magdalena Rychlíková, *Podkarpatská Rus v dějinách Československa 1918-1946*, Praha 2016.

Jan Rychlík (ed.), *Dějiny Slovenska*, Praha 2024.

West Shaerer. *Portraiture*, Oxford 2004.

Katarzyna Sierakowska, Dylematy Zofii Stryjeńskiej: między macierzyństwem a twórczością, in: Maria Nietyksza – Andrzej Szwarc – Katarzyna Sierakowska et al., *Spółeczeństwo w dobie przemian. Wiek XIX i XX. Księga jubileuszowa prof. Anny Żarnowskiej*, Warszawa 2003.

Michal Stehlík, *Češi a Slováci 1882-1914. Nezřetelnost společné cesty*, Praha 2009.

Laima Surgailienė-Laučkaitė, Women Artists of Marianne Werefkin's Circle: Sisters or Rivals? The Case of Vera Abegg-Verevkine, in: Tanja Malycheva – Isabel Wünsche, *Marianne Werefkin and the Women Artists in her Circle*, Leiden Boston 2007, s. 80-91.

Jaroslav Bohumil Svrček, *Linka Procházková*, Praha 1960.

Katharina Sykora, Die Neue Frau. Ein Alltagsmythos der Zwanziger Jahre, in: Katharina Sykora – Annette Dorgerloh – Doris Noell-Rumpeltes (eds.), *Die Neue Frau: Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre*, Marburg 1993, s. 9-24.

Petr Šámal, Edukací k dekoraci. Ženské umělecké vzdělání a umělecký průmysl, in: Libuše Heczková – Martina Pachmanová – Petr Šámal, *Jak odlesk měsíce v jezeře. Česká teorie a kritika umění v genderových souvislostech 1865-1945*, Řevnice 2014, s. 21-24.

Pavel Tišliar, Populačný vývoj a zamestnanosť z rodovej perspektívy, in: Gabriela Dudeková (ed.), *Na cestě k modernej žene. Kapitoly z dejín rodových vzťahov na Slovensku*, Bratislava 2011, s. 343-363.

Jens-Henning Ullner, „Bedenk auch, daß du eine Frau bist (...)“ – Zur Wiederentdeckung und Neubewertung der weiblichen Avantgarde in Museen und Kunsthandel. Eine Untersuchung am Beispiel ausgewählter Münchner Künstlerinnen des frühen 20. Jahrhunderts, Düsseldorf 2017.

Václav Veber, Mezi Východem a Západem, in: Václav Veber (ed.), *Dějiny Rakouska*, Praha 2007, s. 472-620.

Maren Waike-Koormann, *Elfriede Lohse-Wächtler und Grethe Jürgens: Ich-Bildungen und Rezeptionsverläufe zweier Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts*, Baden-Baden 2019.
Stefan Zweig, *Svět včerejška. Vzpomínky jednoho Evropana*, Praha 2019.

12 ZÁVĚREČNÉ PRÁCE

Petra Baroňová, Hermína Laukotová (1853-1931) (diplomová práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 2011.
<https://is.muni.cz/th/mwjbp/?studium=246504;lang=en;id=234773> , vyhledáno 29.9.2024

Sophie Slater, Deviant Desires: Gender Resistance in Romantic Friendships Between Women during the Late-Eighteenth and Early-Nineteenth Centuries in Britain, (diplomová práce), Minnesota State University Mankato 2012, s 1,
<https://cornerstone.lib.mnsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1128&context=etds> , vyhledáno 11.2.2025,

Megan Marie Brandow-Faller, An Art of Their Own Reinventing Frauenkunst in the Female Academies and Artist Leagues of Late-Imperial and First Republic Austria, 1900-1930 (disertační práce), Faculty of the Graduate School of Arts and Sciences at Georgetown University, Washington D.C. 2010.
<https://repository.digital.georgetown.edu/handle/10822/553120> , vyhledáno 12.2.2024

Sylva Cidlinská, Zdenka Burghauserová (1894-1960) (diplomová práce), Katedra teorie a dějin výtvarných umění FF UP, Olomouc 2005.

<http://www.vytvarneumelkyne.cz/texty.aspx?aid=5> , vyhledáno 30. 9. 2024

Ivo Habán, Fenomén německo-českého výtvarného umění 20. století. Die Pilger, Junge Kunst, Prager Secession. Pražská scéna a paralelní centra německy hovořících umělců v meziválečném Československu (disertační práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 2012. <https://theses.cz/id/4b5cqe/> , vyhledáno 26.2.2025

Athina Chadzis, Die Malerin und Bildhauerin, Elena Luksch-Makowsky (1878-1967) Biografie und Werkbeschreibung (disertační práce), University Hamburk 2000, <https://ediss.sub.uni-hamburg.de/handle/ediss/3505>, vyhledáno 29.12.2023.

Kateřina Kuthanová, Výtvarné umělkyně ve druhé polovině 19. století. (diplomová práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2007. <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/10155> , vyhledáno 3.8.2023

Tereza Náprstková, Wörpswedstii a Praha (bakalářská práce), Ústav pro dějiny umění FF UK, Praha 2023. <https://dspace.cuni.cz/handle/20.500.11956/192233> , vyhledáno 13.3.2025

Johana Zelenáková, Já Zdeňky Burghauserové: Tváří v tvář smrti (bakalářská práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 2018, https://is.muni.cz/th/jcuji/Bakalarska_prace_Johana_Zelenakova_pdf.pdf?lang=cs, vyhledáno 11.3.2025.

Barbora Zlámalová, Meziválečná tvorba malířky Věry Jičínské (diplomová práce), Seminář dějin umění FF MU, Brno 2002, <https://www.verajicinska.com/Foto/Archiv/7/10/0/26/6/v1/jicinska.pdf> , vyhledáno 14.2.2025.

Anna Ženíšková, S fantasií mně vrozenou. Malířka Sláva Tonderová-Zátková. (diplomová práce), Ústav věd o umění a kultuře FF JČU České Budějovice 2022, https://theses.cz/id/w1xbz6/DP_Anna_Zeniskova_2022.pdf , vyhledáno 28.2.2025.

13 ELEKTRONICKÉ ZDROJE

Die Bildhauerin der High Society des Fin de Siècle – Teresa Feodorowna Ries, <https://www.oeaw.ac.at/acdh/oebl/biographien-des-monats/2024/jaenner> , vyhledáno 23.2.2024

Courtauld Institut, Londýn, Luiza Nader, Strzemiński's War, <https://courtauld.ac.uk/research/research-resources/publications/courtauld-books-online/a-reader-in-east-central-european-modernism-1918-1956/21-two-important-czech-institutions-1938-1948-lucie-zadrazilova-and-milan-pech-2/> vyhledáno 31. 10. 2024

Karolina Dzimira-Zarzycka, *Self-portrait (Tamara in a Green Bugatti)*, <https://culture.pl/en/artist/tamara-lempicka-tamara-de-lempicka> , vyhledáno 24.2.2025

Benjamin Edelstein – Hermann Veith, Schulgeschichte bis 1945: Von Preußen bis zum Dritten Reich

<https://www.bpb.de/themen/bildung/dossier-bildung/229629/schulgeschichte-bis-1945-von-preussen-bis-zum-dritten-reich/#node-content-title-5> , vyhledáno 2. 9. 2024, tam citováno dle: Walk 1991, citováno dle Herrlitz, Hans-Georg; Hopf, Wulf; Titze, Hartmut und Cloer, Ernst (2005): Deutsche Schulgeschichte von 1800 bis zur Gegenwart. Eine Einführung (5., überarbeitete Auflage). München und Weinheim, s. 151.

Fembio, databanka životopisů významných žen

<https://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/ida-gerhardi/> , vyhledáno 13.3.2025

Julia Fiore, Self-Portraits by Women Artists. A guide to five powerful self-portraits in MoMA's collection.

<https://www.moma.org/magazine/articles/256>

Vyhledáno 23. 7. 2024

Holly Furneaux, Female Romantic Friendship and the Anguish of Marriage, Australasian Journal of Victorian Studies XIV, 2009, č.2, s. 25-26,

<https://openjournals.library.sydney.edu.au/AJVS/article/view/9416> , vyhledáno 11.2.2025

German Education, *The Journal of Education* LX, 1904, č. 9, 1. 9., s. 152-154, 158

<https://www.jstor.org/stable/44065391>

Vyhledáno 31. 8. 2024

„Gesetz gegen die Überfüllung deutscher Schulen und Hochschulen“ z 25. 4. 1933,

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/ac/Deutsches_Reichsgesetzblatt_3_3T1_043_0225.jpg

Vyhledáno 2. 9. 2024

Eva-Maria Höllerer, *Sie gehört zu den modernsten der Frauen*, Doprovodný text kurátorky k výstavě „Frei. Schaffend. Die Malerin Otilie W. Roederstein“ v Städel Museu ve Frankfurtu n Mohanem, 20.7.2021,

<https://stories.staedelmuseum.de/de/otilie-w-roederstein-sie-gehoert-zu-den-modernsten-frauen> , vyhledáno 12.2.2025

Anna Jawor, Dobre wychowywanie widziane przez kryształ, czyli savoir-vivre według Zofii Stryjeńskiej, *Kultura i edukacja*, 2023, č. 1 (139), leden, s.113-130,

<https://doi.org/10.15804/kie.2023.01.08> , vyhledáno 14.2.2025

Julie M. Johnson, The Other Legacy of Vienna 1900: The Ars Combinatoria of Friedl Dicker-Brandeis, *Austrian History Yearbook* LI. 2020; 1.4., s. 243-268.

doi: <https://doi.org/10.1017/S006723782000017X>

Käthe Kollwitz Muzeum Köln

<https://www.kollwitz.de/en/kollwitz-timeline> , vyhledáno 22. 10. 2024

Karl Kraus, Bildhauer, *Die Fackel* VII, 1906, č. 198, 12.3., s. 22,

<https://fackel.oeaw.ac.at/index.html?lang=de>, vyhledáno 20.2.2025

Kunst@SH – Schleswig-Holstein & Hamburg

<https://sh-kunst.de/elena-luksch-makowsky-frauenschicksal/>, vyhledáno 16.2.2025

Tamara Łempická, oficiální webová stránka

<https://www.delempicka.org/kizette-de-lempicka-foxhall/#about> , vyhledáno 17.2.2025

Anka Leśniak, Teresa Feodorowna Ries And The Witch, *Sztuka i Dokumentacja*, 2019, č. 21, s. 144 ve spolupráci s Valerie Habsburg, <https://teresafeodorownaries.com/> , vyhledáno 24.2.2025

Literatura k německému vzdělávacímu systému ve sledovaném období:

<https://www.bpb.de/themen/bildung/dossier-bildung/229629/schulgeschichte-bis-1945-von-preussen-bis-zum-dritten-reich/#node-content-title-5>

vyhledáno 2. 9. 2024

Město Vídeň

<https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Frauenstudium>

<https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Frauenbildung>

Vyhledáno 22. 8. 2024

Katarzyna Mieczowska, *Tamara Łempicka – między faktami a kreacją*, Lublin 2024,

<https://zamek-lublin.pl/wp-content/uploads/2024/10/Tamara-Lempicka-between-facts-and-creation-ENG.pdf> , vyhledáno 25.2.2025

MoMA

Hillary Reder, Paula Modersohn-Becker. German, 1876–1907,

<https://www.moma.org/artists/4037> , vyhledáno 13. 1. 2025

Národní archiv, Digitalizované pobytové přihlášky pražského policejního ředitelství (konskripce) 1850-1914

<https://digi.nacr.cz/prihlasky2/?session=7d301b27a701e797e2bdce1781a68b6363a85d07056e3e6edec4c1de4c97923f&action=image&record=3> , vyhledáno 27.2.2025

(Teréza Nováková), Die Kunst Der Frau, Ženský svět, list paní a dívek českých XV, 1911, č. 3, 5. 2., s. 44, <https://www.digitalniknihovna.cz/mzk/view/uuid:c0603270-04ad-11e3-9584-001018b5eb5c?page=uuid:14e34ff0-0579-11e3-9439-005056825209> ,

vyhledáno 27.2.2025

Elisabeth Otto, Passages with Friedl Dicker-Brandeis. From the Bauhaus through Theresienstadt, in: Burcu Dogramaci – Elisabeth Otto (eds.), *Passagen des Exils/Passages of Exile*, München 2017, s. 234-235

https://www.academia.edu/34920155/Passages_with_Friedl_Dicker_Brandeis_From_the_Bauhaus_through_Theresienstadt , vyhledáno 18. 11. 2024

Österreichische Galerie Belvedere, online sbírka

<https://sammlung.belvedere.at/objects/7233/ver-sacrum?> , vyhledáno 16.2.2025

Österreichische Nationalbibliothek, ANNO Historische Österreichische Zeitungen und Zeitschriften, Online
<https://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=mtb&datum=18970201&seite=3&zoom=33&query=%22lilli%2Bbrandhuber%22&ref=anno-search> , vyhledáno 27.2.2025

Martina Potůčková, Gödlová-Brandhuberová, Lilli, archivovaná webová stránka MUO, <https://web.archive.org/web/20170910173013/http://www.muio.cz/sbirky/obrazy--44/godlova-brandhuberova-lilli--511/> , vyhledáno 27.2.2025

RAO. Restaurierung am Oberbaum
<https://www.rao-berlin.de/projekt/frauenschicksal-skulptur-rao/> , vyhledáno 16.2.2025

Reichsgesetzblatt online, webové stránky s plným zněním zákonů z období Německé říše 1871-1945
<https://www.reichsgesetzblatt.de/D/RGBl-D/index.htm>
vyhledáno 2. 9. 2024

Klemens Renoldner, Satanisch, hysterisch, rätselvoll. Charles Baudelaire – gesehen von Stefan Zweig, *Austriaca*, 202, č. 90, 1.12., s. 45-57 DOI:
<https://doi.org/10.4000/austriaca.1850>, vyhledáno 20.2.2025

Józef Rostafiński, *Historia Kursów Wyższych dla Kobiet im. A. Baranieckiego oraz Sprawozdanie Dyrekcyi za rok szkolny 1899/1900 istnienia kursów XXXII.*, Krakow 1900, s. 5-7, zdroj: <http://pbc.up.krakow.pl/dlibra/publication/2700/edition/2630/content>,
vyhledáno 16. 1. 2025

Říšský zákon č. 62 ze 14. května 1869, RGBl. Nr. 62 / 1869
<https://alex.onb.ac.at/cgi-content/alex?aid=rgb&datum=1869&page=311&size=45>
Vyhledáno 22. 8. 2024

Slovenský ženský spolek Živena
<https://zivena.net/>
Vyhledáno 12. 8. 2024

Stálá konference ministrů školství a kultury zemí Spolkové republiky Německo
<https://www.kmk.org/dokumentation-statistik/informationen-zum-deutschen-bildungssystem/dossier-deutsch.html> , vyhledáno 31. 8. 2024

Rainer Stamm, Paula Modersohn-Becker and the Body in Art, *Woman's Art Journal* XXX, 2009, č. 2, FALL / WINTER, s. 22-24, <https://www.jstor.org/stable/40605295> ,
vyhledáno 9.4.2024

Florence Tamagne, *A history of homosexuality in Europe. Berlin, London, Paris 1919-1939*, New York 2006, s. 324-325,
https://www.academia.edu/116875193/%D0%9A%D0%BE%D0%BD_Florence_Tamagne_History_of_Homosexuality_in_Europe_Europe_Between_the_Wars_Vol_1 ,
vyhledáno 11.12.2024

Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i., Digitální archiv časopisů
Z výstavy v Rudolfinu. Volné listy klidného pozorovatele. (Pokračování), *Lumír* XXV,
1896-1897, č. 23, s. 276, <https://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=LumirIII/25.1896-1897/23/276.png> , vyhledáno 10. 10. 2024

Die Vereinigung bildender Künstler*innen Wiener Secession
<https://secession.at/kuenstlerinnenvereinigung> , vyhledáno 16.2.2025

Die Verfassung des Deutschen Reichs, tzv. Weimarer Reichsverfassung,- Výmarská
ústava z 11. 8. 1919
http://www.documentarchiv.de/wr/wrv.html#VIERTER_ABSCHNITT02
Vyhledáno 1. 9. 2024

Vierter Bericht des amtsführenden Stadtrates für Kultur und Wissenschaft über
die gemäß dem Gemeinderatsbeschluss vom 29. April 1999 erfolgte Übereignung
von Kunst- und Kulturgegenständen aus den Sammlungen der Museen der Stadt
Wien sowie der Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Wiener Restitution Bericht 2003,
https://www.wienmuseum.at/items/uploads/items/Restitutionsbericht_2003.pdf ,
vyhledáno 13.3.2025

Volkmar Wittmütz, Die preußische Elementarschule im 19. Jahrhundert, in:
Themenportal Europäische Geschichte, 2007, www.europa.clío-online.de/essay/id/fdae-1436 , Vyhledáno 31. 8. 2024

Zákon o nemocenském pojištění z 15. června 1883 (Gesetz, betreffend die
Krankenversicherung der Arbeiter (kurz KVG), viz:
<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783111526867-004/html?lang=de>
vyhledáno 30.8.2024),

Zákon o starobním a invalidním pojištění z 22. 6. 1889 (Gesetz, betreffend die
Invaliditäts- und Altersversicherung, viz
https://www.inklusion-als-menschenrecht.de/data/user/Dokumente/Gesetze/1889_Gesetz_betreffend_die_Invalid%C3%A4ts_und_Alterssicherung_1889.pdf
vyhledáno 30. 8. 2024),

Zákon o úrazovém pojištění z 27. 6. 1884 (Unfallversicherungsgesetz, viz
https://www.inklusion-als-menschenrecht.de/data/user/Dokumente/Gesetze/1884_unfallversicherungsgesetz.pdf
vyhledáno 30.8. 2024)

Zákon XXXVIII z roku 1868 (1868. évi XXXVIII. Törvény)
<https://net.jogtar.hu/ezer-ev-torveny?docid=86800038.TV>
Vyhledáno 19. 8. 2024

Maria Zientara, Artystki polskie i ich sztuka w latach 1900–1939. Cz. I. Nurt narodowej
sztuki dekoracyjnej, *Krzysztofor. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta
Krakowa*, 2007, č. 25, zdroj: <https://muzeumkrakowa.pl/krzysztofor-zeszyty-naukowe-nr-25> , vyhledáno 17. 1 .2025

22. Bericht der Amtsführenden Stadträtin für Kultur und Wissenschaft von Wien über die gemäß dem Gemeinderatsbeschluss vom 29. April 1999 in der Fassung vom 29. April 2011 erfolgte Übereignung von Kunst- und Kulturgegenständen aus den Sammlungen der Museen der Stadt Wien, der Wienbibliothek im Rathaus sowie dem Jüdischen Museum der Stadt Wien, Wien 22.11.2022, s. 32,
https://www.wienmuseum.at/items/uploads/items/Restitutionsbericht_2021.pdf?fbclid=IwZXh0bgNhZW0CMTEAAR12f8JkZO3--6JYo-Nww8OFitcj_EL1zBpYSigB1Lu-DHSeJf4fWnEf2rl_aem_CXf8HdYp0le-GQzGvNFNgw , vyhledáno 20.2.2025

14 SEZNAM OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

1. Susanne Renate Granitschová, Selbstbildnis Susanne Renate Granitsch, 1899, olej, plátno, 120,6 x 73 cm, Wien Museum Inv.-Nr. 133272, CC BY 4.0. Zdroj <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/607448/> , vyhledáno 9. 10. 2024.
2. Emilia Dukrzyńska-Dukszta, Autoportret, 1890, olej, plátno, 74,3 x 55 cm, Muzeum Narodowe w Warszawie. Zdroj: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/zbiory/445144> , vyhledáno 9. 10 2024
3. Pepa Mařáková, Vlastní podobizna s otcem, 1896, olej, plátno, 100,5 x 115 cm, Národní galerie Praha. Zdroj: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_3591 , vyhledáno 9. 10 2024
4. Lotte Lasersteinová, In meinem Atelier, 1928, olej, plátno, 46 x 73 cm, soukromá sbírka, zdroj: Alexander Eiling – Elena Schroll (eds.), *Lotte Laserstein: von Angesicht zu Angesicht: eine Ausstellung des Städel Museums* (kat. výst.), Frankfurt am Main in Zusammenarbeit mit der Berlinischen Galerie 2018, s. 82-83
5. Lotte Lasersteinová, Ich und mein Modell, 1929, olej, plátno, 49,5 x 69,5 cm, The Bute Collection at Mount Stuart, zdroj: Alexander Eiling – Elena Schroll (eds.), *Lotte Laserstein: von Angesicht zu Angesicht: eine Ausstellung des Städel Museums* (kat. výst.), Frankfurt am Main in Zusammenarbeit mit der Berlinischen Galerie 2018, s. 90-91
6. Friedl Dicker-Brandeisová, Vlastní portrét na obalu složky s výkresy (Dárek Elle a Josefu Deutschovým), 1931, fotokoláž, tempera, papír, 70 x 50 cm, soukromá sbírka USA, zdroj: Stefanie Kitzberger - Cosima Rainer - Linda Schädler (eds.), *Friedl Dicker-Brandeis: Werke aus der Sammlung der Universität für angewandte Kunst Wien*, Berlin 2023, s. 132 Stefanie Kitzberger - Cosima Rainer - Linda Schädler (eds.), *Friedl Dicker-Brandeis: Werke aus der Sammlung der Universität für angewandte Kunst Wien*, Berlin 2023
7. Friedl Dicker-Brandeisová, Výslech III., 1933-1934, papír, kvaš, koláž na kartonu, 46 x 33 cm, sbírka Universität für angewandte Kunst Wien, zdroj: <https://kunstsammlungundarchiv.zetcom.net/de/collection/item/63179/>
8. Käthe Kollwitzová, Vlastní portrét, 1890, kresba štětcem, tuš, 21,5 x 14,2 cm, soukromá sbírka, dlouhodobá zápůjčka Käthe-Kollwitz-Museum, zdroj: Martin Fritsch (ed), *Käthe Kollwitz. Selbstbildnisse/Self-portraits*, Berlin 2007, s. 33-34
9. Käthe Kollwitzová, Selbstbildnis, 1922, dřevořez, bílá krycí barva štětcem, bílá silná kontura vpravo nalepený papír, na silném, měkkém, drsném papíru typu

- Japan, 15,1 x 11,2 cm, soukromá sbírka, zdroj: Martin Fritsch (ed), *Käthe Kollwitz. Selbstbildnisse/Self-portraits*, Berlin 2007, s. 108-109
10. Käthe Kollwitzová, Selbstbildnis, 1924, dřevořez, na šedém papíru typu Japan, 20,8 x 30,1 cm, Käthe-Kollwitz-Museum, zdroj: Martin Fritsch (ed), *Käthe Kollwitz. Selbstbildnisse/Self-portraits*, Berlin 2007, s. 110-111
11. Vlasta Vostřebalová-Fischerová, Kateřinky, zlý sen, 1926, olej, plátno, 75 x 96,5 cm, Národní galerie v Praze, zdroj:
https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_12808 , vyhledáno 6. 11. 2024
12. Vlasta Vostřebalová-Fischerová, Kubizující autoportrét, 1920-1923, kresba uhlím, papír, 30 x 30 cm, soukromá sbírka, zdroj Martina Pachmanová – Michala Frank Barnová, *Vlasta Vostřebalová Fischerová (1898-1963). Mezi sociálním uměním a magickým realismem*, Řevnice 2013, s. 25
13. Friedl Dicker-Brandeisová, Autoportrét, 1919-1923, uhlí, papír, 51,8 x 41,8 cm, Židovské museum v Praze, zdroj:
https://collections.jewishmuseum.cz/index.php/Detail/Object/Show/object_id/216132 , vyhledáno 6. 11. 2024
14. Vlasta Vostřebalová-Fischerová, Vlastní podobizna, 1920-1923, kresba uhlím, papír, 35 x 25 cm, soukromá sbírka, zdroj Martina Pachmanová – Michala Frank Barnová, *Vlasta Vostřebalová (1898-1963). Mezi sociálním uměním a magickým realismem*, Řevnice 2013, s. 28
15. Vlasta Vostřebalová-Fischerová, Vlastní podobizna (týden před okupací), 1939, kresba uhlím, papír, 60,3 x 44,3 cm, soukromá sbírka, zdroj Martina Pachmanová – Michala Frank Barnová, *Vlasta Vostřebalová (1898-1963). Mezi sociálním uměním a magickým realismem*, Řevnice 2013, s. 150
16. Zdenka Burghauserová, Já z roku 1920, 1924, plátno, olej, 91.5 x 67 cm, Národní galerie v Praze, zdroj: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_9123 , nalezeno 4.2.2025
17. Linka Procházková, Autoportrét, 1908, olej, lepenka, 46 x 31cm, Muzeum města Brna, zdroj: Marie Rakušanová, *!Křičte ústa!*, Praha 2007, s. 256
18. Linka Procházková, Autoportrét, 1910, olej, plátno, 65 x 50 cm, Moravská galerie v Brně, zdroj: https://sbirky.moravska-galerie.cz/dilo/CZE:MG.A_2572 , vyhledáno 5.2.2025

19. Linka Procházková, Autoportrét, 1911, olej, plátno, 38 x 28 cm, Moravská galerie v Brně, zdroj: https://sbirky.moravska-galerie.cz/dilo/CZE:MG.A_1193 , vyhledáno 5.2.2025
20. Linka Procházková, Autoportrét, 1925, olej, plátno, 67 x 45cm, Moravská galerie v Brně, zdroj: https://sbirky.moravska-galerie.cz/dilo/CZE:MG.A_2291 , vyhledáno 5.2.2025
21. Gabriele Münterová, Vlastní portrét u malířského stojanu, 1909, olej, plátno, 78 x 60 cm, Princetown University Art Museum, zdroj: <https://artmuseum.princeton.edu/collections/objects/33606> , vyhledáno 1.3.2025
22. Gabriele Münterová, Selbstportrait mit Hut, asi 1909, olej, deska, 48.6 x 35.4 cm, soukromá sbírka, zdroj: <https://www.christies.com/lot/lot-gabriele-munter-1877-1962-selbstportrait-mit-hut-5037020/> , vyhledáno 6.3.2025
23. Gabriele Münterová, Vlastní portrét 1909-1910, olej na kartonové desce, 49 x 33.6 cm, Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid Španělsko, zdroj: <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/munter-gabriele/self-portrait> , vyhledáno 21.2.2025
24. Gabriele Münterová, Vlastní portrét 1909, olej, kartonová deska, rozměr neuveden, Schlossmuseum Murnau Rakousko, zdroj: <https://schlossmuseum-murnau.de/de/gabriele-muenter/> , vyhledáno 21.2.2025
25. Marianne Werefkina, Self portrait, cca 1910, tempera, bronzový lak, papír, lepenka, 51 x 34 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München, zdroj: <https://www.lenbachhaus.de/digital/sammlung-online/detail/selbstbildnis-i-30020411> , vyhledáno 1.3.2025
26. Ida Gerhardi, Self-portrait 1903, materiál ani rozměr nenalezen, <https://www.lostwomenart.de/en/artist/ida-gerhardi/> , vyhledáno 1.3.2025
27. Ida Gerhardi, Self-portrait, 1904, materiál ani rozměr nenalezen, https://en.wikipedia.org/wiki/Ida_Gerhardi , vyhledáno 1.3.2024
28. Ida Gerhardi, Self-portrait, 1905, olej, plátno, 54 x 64 cm, Museen der Stadt Lüdenscheid, zdroj: <https://westfalen.museum-digital.de/object/646> , vyhledáno 1.3.2025
29. Ottilie W. Roedersteinová, Selbst als Autopilotin, 1927, bílá křída, vroubkovaný papír, 47,5 x 37cm, Städel Museum Frankfurt am Main, zdroj: <https://sammlung.staedelmuseum.de/en/work/selbst-als-autopilotin> , vyhledáno 12.2.2025

30. Otilie W. Roedersteinová, Selbstbildnis mit Schlüsseln, 1936, olej, plátno, 105.3 x 74.6 cm, Städel Museum Frankfurt am Main, zdroj: <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/selbstbildnis-mit-schluesseln> , vyhledáno 12.2.2025
31. Otilie W. Roedersteinová, Selbstbildnis mit Pinseln, 1917, olej, plátno, 48 x 39 cm, Kunsthaus Zürich, Inv.-Nr. 1144, zdroj: <https://digilab.kunsthaus.ch/en/exhibition/ottilie-w-roederstein> , vyhledáno 6.3.2025
32. Neznámý autor, Roederstein zwischen zwei Selbstporträts, 1936, fotografie, Roederstein-Hughenn-Archiv im Städel Museum, zdroj: <https://stories.staedelmuseum.de/de/das-roederstein-jughenn-archiv> , vyhledáno 6.3.2025
33. Zofia Stryjeńska, Autoportret, ok. 1935, kvaš, papír, 42 x 33,2cm, soukromá sbírka, zdroj: <https://culture.pl/en/article/on-their-own-terms-the-self-portraits-of-polish-women-painters> , vyhledáno 1.3.2025
34. Paula Modersohn-Beckerová, Selbstbildnis am 6. Hochzeitstag, 1906, olejová tempera na lepence, 101,8 x 70,2 cm, Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen, zdroj: https://www.pmb-stiftung.de/Bildarchiv_data/WV_628.html , vyhledáno 6.3.2025
35. Věra Jičínská, Těhotná (autoportrét) 1937 pastel, papír, 640 x 460 mm, Kulturní zařízení města Dobrušky – vlastivědné muzeum, zdroj: Martina Pachmanová, Věra Jičínská, Hradec Králové 2023, s. 151
36. Věra Jičínská, Autoportrét s cigaretou 1926, pastel, papír, 51 x 38 cm, Kulturní zařízení města Dobrušky – vlastivědné muzeum, zdroj: Martina Pachmanová, Věra Jičínská, Hradec Králové 2023, s. 159
37. Elena Luksch-Makowská, *Vlastní portrét jako těhotná*, 1901, průsvitný a neprůsvitný akvarel, černá křída, papír, 54.5 × 35.1 cm, J. Paul Getty Museum, zdroj: <https://www.getty.edu/art/collection/object/114SW8> , vyhledáno 16.2.2025
38. Elena Luksch-Makowská, autoportrét jako těhotná, 1901, keramika, rozměr neuveden, <https://www.belvedere.at/en/sight-elena-luksch-makowsky> , vyhledáno 1.3.2025
39. Elena Luksch-Makowská, Ver Sacrum, Selbstporträt mit Sohn Peter, 1901, olej, plátno, 94,5 × 52 cm, Österreichische Galerie Belvedere, Vídeň, zdroj: <https://sammlung.belvedere.at/objects/7233/ver-sacrum> , vyhledáno 16.2.2025

40. Elena Luksch- Makowská, vizitka s manželem při narození dítěte, 1901, papír, zdroj Athina Chadzis, *Die Malerin und Bildhauerin, Elena Luksch-Makowsky (1878 - 1967) Biografie und Werkbeschreibung* (disertační práce), University Hamburk 2000, s. 444, vyobrazení č. 27, <https://ediss.sub.uni-hamburg.de/handle/ediss/3505> , vyhledáno 29.12.2023
41. Elena Luksch- Makowská, Selbstbildnis mit Kindern vor Kirche, 1912, akvarel, tuš, tužka, papír, 20,9×17,1 cm, soukromá sbírka Švýcarsko, zdroj: [https://www.kornfeld.ch/g365/d4309111570 Elena-Luksch-Makowsky-Selbstbildnis-mit-Kindern-vor-Kirche.html](https://www.kornfeld.ch/g365/d4309111570_Elena-Luksch-Makowsky-Selbstbildnis-mit-Kindern-vor-Kirche.html) , vyhledáno 16.2.2025
42. Teresa Fjodorovna Riesová, Selbstbildnis, 1902, olej, plátno, 150,5 x 71 cm, Wien Museum, Inv. Nr. HMW 133.781, zdroj: <https://www.artsy.net/artist/teresa-feodorowna-ries> , vyhledáno 1.3.2025
43. Tamara Łempicka, Autoportrét (Tamara v zeleném Bugatti), 1929, olej na desce, soukromá sbírka Švýcarsko, zdroj: <https://culture.pl/pl/dzielo/tamara-lempicka-autoportret-w-zielonym-bugatti> , vyhledáno 9.12. 2024.
44. Marie (Mia) Münzerová-Thorwart Le Comte, Autoportrét, kolem 1930, olej, plátno, 86 x 64 cm, sbírka Židovského muzea v Praze, zdroj: https://collections.jewishmuseum.cz/index.php/Detail/Object/Show/object_id/207680 , vyhledáno 26.2.2025.
45. Lili Gödl-Brandhuberová, Autoportrét, 1900, olej, plátno, 48 x 48 cm, sbírka Patrika Šimona, zdroj: <http://www.patriksimon.cz/autori-detail/lili-goedl-brandhuber/261/> , vyhledáno 28.2.2025.
46. Sláva Tonderová-Zátková, Autoportrét, 1924, překližka, 49,5 x 39,5 cm, sbírka Národní galerie v Praze, zdroj: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_14500 , vyhledáno 1.3.2025.
47. Růžena Zátková, Autoportrét, 1913?, zdroj: Alena Pomajzlová, *Růžena – Příběh malířky Růženy Zátkové*, Řevnice 2011, s. 50.
48. Elena Luksch-Makovská, Osud ženy, 1912, glazovaná keramika, zdroj: <https://sh-kunst.de/elena-luksch-makowsky-frauenschicksal/> , vyhledáno 17.3.2025.