

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy  
Ústav pro dějiny umění

**Bakalářská práce**

Anežka Slováčková

*Výstava československých umělkyní v Paříži v roce 1927*

*Exhibition of Czechoslovak women artists in Paris in 1927*

Na tomto místě bych ráda srdečně poděkovala paní doktorce Anně Pravdové za cenné rady a laskavé vedení mé práce.

Velké díky patří také mé rodině, partnerovi a přátelům, kteří mě v průběhu psaní podporovali.

Prohlašuji, že jsem bakalářskou 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 12. července 2025

.....  
Anežka Slováčková

## **Abstrakt**

Bakalářská práce se zabývá *Výstavou československých umělkyně v Paříži*, jež se konala roku 1927 v Galerii A. G. Fabre a navazovala tak na blízké vztahy francouzského a československého moderního umění. Paříž byla pro tento záměr jistě příhodným místem, jelikož představovala metropoli, značně rezonující moderními myšlenkami, mezi něž patřilo i zviditelnění ženských umělkyně. Studium této problematiky by mohlo poukázat na další rovinu vztahů a vlivů mezi československým a francouzským uměním. Výstava totiž mimo jiné připravila příhodnou půdu pro následnou popularizaci československého umění ve Francii. Mezi vystavující patří Věra Jičínská, Julie Winterová-Mezerová, Vilma Dysmasová, Anna Macková, Minka Podhajská či Helena Šrámková.

## **Klíčová slova**

meziválečné umění, československé umělkyně, výstava, Paříž, kulturní vztahy, emancipace

## **Abstract**

The bachelor's thesis will deal with the *Exhibition of Czechoslovak women artists in Paris*, which took place in 1927 at the A. G. Fabre Gallery and thus extended the close relationship between French and Czechoslovak modern art. Paris was certainly a fitting place for this intention, as it represented a metropolis that resonated strongly with modern ideas, including the support of women artists. A study of this issue could highlight another aspects of relations and influences between Czechoslovak and French art. Among other things, the exhibition prepared the ground for the upcoming Czechoslovak art projects in France. The exhibitors include Věra Jičínská, Julie Winterová-Mezerová, Vilma Dysmasová, Anna Macková, Minka Podhajská and Helena Šrámková.

## **Key words**

interwar art, Czechoslovak women artists, exhibition, Paris, cultural relations, emancipation

## Obsah bakalářské práce

Úvod .....	7
1. Přehled stěžejní literatury k tématu .....	8
2. Česko-francouzské kulturní vztahy a styky .....	10
3. Situace umělkyně v meziválečném období .....	13
4. Medailonky umělkyně přítomných na výstavě v roce 1927.....	16
4.1. Vilemína Dysmasová .....	16
4.2. Věra Jičínská .....	16
4.3. Anna Macková .....	19
4.4. Julie Winterová-Mezerová .....	21
4.5. Minka Podhajská .....	23
4.6. Helena Šrámková .....	24
5. <i>Exposition d'un groupe des femmes-peintres tchécoslovaques</i> v roce 1927.....	26
5.1. Kontext vzniku výstavy .....	26
5.2. Katalog výstavy a její průběh .....	27
5.3. Reflexe v dobovém tisku .....	30
5.4. Vliv výstavy na kulturní vztahy mezi Československem a Francií a jejich následný vývoj .....	36
6. Následná kulturní politika ženských výstav v rámci československo-francouzských vztahů .....	39
Závěr .....	42
Seznam použité literatury a pramenů .....	44

## Úvod

Bakalářská práce se zabývá *Výstavou československých umělkyně v Paříži*, která se konala roku 1927 v Galerii A.G. Fabre v Paříži. Zúčastnilo se jí šest českých autorek: Věra Jičínská, Julie Winterová-Mezerová, Minka Podhajská, Anna Macková, Helena Šrámková a Vilemína Dysmasová.

Téma bakalářské práce představuje další potenciální zdroj k rozvoji diskuse nad problematikou československo-francouzských kulturních vztahů. Přináší zároveň nový pohled, který téma zkoumá prizmatem genderových teorií. *Výstava československých umělkyně*, které bylo dosud věnováno málo pozornosti, tak slouží jako ilustrativní téma pro rozbor jak meziválečných kulturních vztahů, tak genderové problematiky.

Práce nebude detailněji analyzovat podobu výstavy nebo jednotlivá díla, k čemuž ostatně není dostatek pramenů. Na místo toho se jí bude snažit zasadit do sociálně-kulturního kontextu.

První kapitola nastíní dosavadní mezinárodní styky s Francií, které se staly v meziválečném období zásadní politickou oporou pro nově vzniklou Československou republiku. Jejich prohlubování přirozeně napomáhaly i kulturní akce, které mimo jiné sloužily také jako výhodný nástroj politické reprezentace.

Druhá kapitola se zaměří na problematiku pozice umělkyně v meziválečném Československu. V rámci nového politického programu se totiž do popředí společenských témat dostalo řešení „ženské otázky“. Tento zájem se promítl i do organizace meziválečné kulturní scény. Práce však poukáže na ambivalentní povahu tohoto tématu. Pozice žen po první světové válce v různých aspektech a oborech sílila. Konkrétně umělkyně například založily význačnou emancipační platformu, *Kruh výtvarných umělkyně*, kde se mohly sdružovat, organizovat souborné ženské výstavy a upevňovat svou pozici na dříve muži opanované kulturní scéně. Jejich pozice byla nicméně stále zpochybňována konzervativními kritiky i kritičkami. Státní podpora byla v určitých případech také limitující. Tvorba umělkyně totiž musela odpovídat předem daným požadavkům, aby mohla správně reprezentovat Československou republiku a její hodnoty.

Třetí kapitola představí všech šest umělkyně, které se výstavy v Paříži účastnily. Zevrubně přiblíží jejich životopis a povahu jejich tvorby. Detailněji se poté zaměří na jejich působení ve Francii.

Předposlední a poslední kapitola má pak za cíl podrobně rozebrat okolnosti vzniku výstavy, její průběh a dopady. Tyto skutečnosti budou dokládat především dochované články z dobových periodik, které představují stěžejní zdroj informací o této výstavě. V současné literatuře byla totiž výstava rozebírána spíše povrchněji. Články budou podrobeny analýze, která vychází z poznatků Anny Pravdové o meziválečných kulturních vztazích mezi Francií a Československem a Martiny Pachmanové, zabývající se meziválečným obdobím z pohledu genderové problematiky. Tyto teorie pomohly práci vytvořit teoretický rámec, jenž sloužil k zasazení zmíněných článků do kontextu a k jejich interpretaci.

## 1. Přehled stěžejní literatury k tématu

Zásadní zdroj bakalářské práce představovaly dobové články, jelikož rozebíraná výstava nebyla detailněji v současné literatuře reflektována. Práce tak čerpá z rozličných českých i francouzských periodik, mezi které patří například *Národní listy*, *Lidové noviny*, *Ženská rada*, *Ženský svět*, časopis *Eva* či *Pestrý týden*. Ze zahraničních periodik je to *Journal des débats politiques et littéraires*, *Les Annales politiques et littéraires* či *La Revue de l'art ancien et moderne*. Mimo články z dobových periodik práce čerpala z katalogu k výstavě, jehož úvodní slovo napsala novinářka Milada Sísová. Články a katalog jsou interpretovány skrze současné teoretické rámce, zejména skrze práce Anny Pravdové a Martiny Pachmanové.

Stěžejní publikací reflektující česko-francouzské kulturní vztahy je *École de Paris a čeští umělci v meziválečné Paříži*<sup>1</sup> od Anny Pravdové. Publikace představuje působení vybraných československých umělců v Paříži. Dotýká se také fenoménu přenosu kulturních vlivů mezi Francií a Československem.

Klíčovou teoretickou oporou práce byly publikace Martiny Pachmanové, která se dlouhodobě věnuje meziválečnému období z pohledu genderové problematiky a pozici umělkyň na meziválečné kulturní scéně. Práce konkrétně čerpala z následujících titulů: *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*; *Zrození umělkyně z pěny limonády*; *Z Prahy až do Buenos Aires*; *Věra Jičínská*.

*Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*<sup>2</sup> je jednou z prvních souborných publikací rozebírající meziválečné období z pohledu genderu. Zabývá se pojmy jako „ženské umění“, charakteristikami ženskosti a mužskosti a tím, jak tyto fenomény vstupují do podoby meziválečné tvorby a její recepce tehdejší společností.

*Zrození umělkyně z pěny limonády*<sup>3</sup> volně navazuje na předchozí publikaci a zároveň ji tematicky rozšiřuje. Pracuje zejména s interpretací dobových textů, které zasazuje do tematických celků a rozebírá je skrz současné teorie. Publikace přibližuje, jak vznikaly genderové stereotypy, které ovlivňovaly pozici umělkyň, kritickou reflexi jejich tvorby a formování modernismu na výtvarné scéně.

Kniha *Z Prahy až do Buenos Aires*<sup>4</sup> vznikla k příležitosti stejnojmenné výstavy Martiny Pachmanové, která se konala roku 2014 v Galerii UM Vysoké školy uměleckoprůmyslové. Rekonstruuje význačnou *Výstavu ženského umění československého* v Buenos Aires v roce 1929. Vedle toho přináší historický exkurz zejména do problematiky mezinárodní reprezentace československých umělkyň v zahraničí, „ženského umění“ a také medailonky umělkyň, které byly na výstavě přítomné.

Publikace *Věra Jičínská*<sup>5</sup>, která vznikla k příležitosti monografické výstavy této umělkyně v Galerii moderního umění v Hradci Králové roku 2023, ve svém výzkumu

---

<sup>1</sup> Anna Pravdová, *École de Paris a čeští umělci v meziválečné Paříži*, Arbor vitae societas s.r.o., Praha, 2022.

<sup>2</sup> Martina Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*, Argo, Praha, 2004.

<sup>3</sup> Martina Pachmanová, *Zrození umělkyně z pěny limonády*, Vysoká škola uměleckoprůmyslová, Praha, 2013

<sup>4</sup> Martina Pachmanová (ed.), *Z Prahy až do Buenos Aires*, Vysoká škola uměleckoprůmyslová, Praha, 2014.

<sup>5</sup> Martina Pachmanová, *Věra Jičínská*, Galerie moderního umění v Hradci Králové, Hradec Králové, 2023.

navazuje na diplomovou práci Barbory Zlámalové *Meziválečná tvorba Věry Jičínské*.<sup>6</sup> Práce Zlámalové, která též slouží jako jeden ze zdrojů, „znovuobjevuje“ a komplexně kriticky zhodnocuje tvorbu jmenované umělkyně. Publikace Martiny Pachmanové pak zasazuje tvorbu Jičínské do širší problematiky emancipace ženského umění a sociální otázky genderu.

---

<sup>6</sup> Barbora Zlámalová, *Meziválečná tvorba Věry Jičínské* (diplomová práce), Seminář dějin umění, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Brno, 2002.

## 2. Česko-francouzské kulturní vztahy a styky

O systematictějších cestách českých umělců do Francie můžeme mluvit od poloviny 19. století.<sup>7</sup> Důležitým momentem pro zviditelnění národní kultury v tomto období ve Francii, zejména pro ženskou tvorbu, se stala úspěšná *Výstava ženských umění v Paříži*, která se konala v roce 1892 v průmyslovém paláci na Champs Elysées. Byla to jedna z prvních možností představit českou tvorbu se svou svébytnou kulturní tradicí, která se dříve ztrácela v množství národů Rakouska-Uherska.<sup>8</sup>

Jak dále rozvádí Martina Pachmanová, tato výstava v rámci své propagace neupozorňovala na emancipační kontext ženského umění. Naopak, byla prezentována jako přehlídka uměleckoprůmyslových děl a výrobků, tedy odvětví, které ženským umělkyním historicky náleží.<sup>9</sup> Výstava se stala důležitou hlavně proto, že se k ní francouzská kritika, jak uvidíme například v kapitole 5.3., v rámci hodnocení národních ženských výstav, i v pozdějších letech nadále vracela. Úspěšnost této výstavy zajistila také následující účast českých autorek na *Výstavě ženských umění v Paříži* v roce 1895.<sup>10</sup>

Na organizaci *Výstavy ženských umění v Paříži* v roce 1895 můžeme již pozorovat změnu přístupu k umělkyním. Ukazuje nám to například pojetí plakátů obou výstav. Na plakátu první výstavy se totiž nachází žena sedící u vyšívání jako představitelka ženských prací; zatímco na výstavě z roku 1895 je na plakátu zobrazena malířka. Druhý plakát tedy zachycuje postupné pronikání žen i do výtvarných oborů, které byly původně mužskou doménou.<sup>11</sup>

Mezi další projekty, jež přispěly ke kultivaci mezinárodních styků před první světovou válkou, byla například účast národních umělců na světové výstavě v Paříži v roce 1900<sup>12</sup> a další.

Můžeme tak vidět, že události před první světovou válkou částečně přispěly k tvorbě bilaterálních kontaktů a připravily půdu pro budoucí projekty. Pro rozvoj těchto vztahů jsou nicméně nejzásadnější události po první světové válce. Po rozpadu habsburské říše se nově vzniklé Československo stává demokratickým státem a jako takový se chce prezentovat, ale hlavně chce navázat kontakty se západními demokraciemi s dlouholetou tradicí, jako je například Francie. Blízký mezinárodní vztah Francie a Československa vděčí i tomu, že Francie, jako první evropský stát vůbec, uznal existenci Československa jako samostatného státu. Pro mladou republiku to byla také příležitost dostat se z dlouholetého německého vlivu.<sup>13</sup>

Rozvoj vztahů mezi oběma zeměmi, které po válce nabývají intenzivnější a osobnější povahy, dosvědčuje například poznámka v periodiku *Rozkvět*: „*Po válce vůbec nastává nový*

---

<sup>7</sup> Pravidová, *École de Paris a čeští umělci v meziválečné Paříži* (pozn. 1), s. 17.

<sup>8</sup> Libuše Heczková, *Žena, národ, cizina*, in: Martina Pachmanová (ed.), *Z Prahy až do Buenos Aires* (pozn. 4), s. 38.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 38.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>11</sup> *Ibidem*, s. 41.

<sup>12</sup> *Ibidem*, s. 42.

<sup>13</sup> Pravidová, *École de Paris a čeští umělci v meziválečné Paříži* (pozn. 1), s. 17.

*život pro českosl. umění. Máme totiž v Paříži nejen čsl. vyslance pana dr. Štěpána Osuského, nýbrž i paní vyslancovou, která si toho titulu opravdu zaslouhuje, neboť se stala obětavou průkopnicí československého umění! Přirozeně i naše malířky našly v ní povzbuzení.*“<sup>14</sup>

V rámci tohoto úryvku je dobré poukázat na vzájemnou provázanost státní propagace a ženské emancipace. Československá republika se chtěla jako progresivní stát prezentovat i zrovnoprávněním žen, které podporovala nová vláda Československé republiky, zejména však Tomáš Garrigue Masaryk.<sup>15</sup> Ačkoliv byly tyto emancipační snahy oficiálně podporovány a šly ruku v ruce s československou politikou, dostalo se jim ambivalentního přijetí společností i aplikování v reálném životě, jak rozebere další kapitola. Úryvek nám zrovna tak ilustruje i fenomén, kdy se Paříž stává cílovou metropolí mladých umělců pro výtvarné studium, kterou byla doposud Vídeň či Mnichov.<sup>16</sup>

Nadšení Paříží v meziválečných letech můžeme pozorovat i u československých umělců, kteří za výtvarnou inspirací do metropole hojně cestují. V Paříži se dostávají do kontaktu s kosmopolitním výtvarným uskupením, obecněji nazývaným *École de Paris*. Skupina zahrnuje množství umělců z různých zemí, kteří však svou tvorbou nevytváří charakteristický výtvarný směr. Spíše můžeme mluvit o jednotlivých osobnostech rozdílné tvůrčí povahy, které spojuje hlavně to, že se pohybují v prostředí Montparnassu a tam se také účastní kulturních aktivit, jako byly výstavy s již etablovanými umělci *École de Paris* (Amedeo Modigliani, Jules Pascin, Chana Orloffová či Tamara Lempická).<sup>17</sup> Do kontaktu s nimi, potažmo do této skupiny, se dostává vícero československých umělců. Vzniká tak zázemí pro budoucí československé umělce, kteří do Francie přijíždějí a kteří díky kontaktu s vlastní upevňují kulturní vztahy a umožňují přenos výtvarných tendencí.

Skupina československých malířů v Paříži zůstávala v kontaktu. Snažila se o vzájemnou podporu či organizaci rozličných podniků rozšiřujících povědomí o československé kultuře. Příkladem může být výstava *L'Art tchécoslovaque* z roku 1920, přehlídka spolku *Hollar* z roku 1921, *L'Art moderne tchécoslovaque* v Galerii John Levy z roku 1924 či *Femmes-peintres tchécoslovaques* z roku 1927<sup>18</sup>, jež je předmětem výzkumu této bakalářské práce.

O pozdějších česko-francouzských kulturních projektech, kterým učinila přítrž druhá světová válka, bude detailněji pojednávat kapitola 5.4. a 6.

Můžeme vidět, že meziválečné kulturní vztahy mezi Francií a Československem byly živeny z několika zdrojů. Primárně se jednalo o vřelé politické vztahy mezi oběma zeměmi, které si byly blízké ve společných cílech moderních západních demokracií. Československá vláda v těchto snahách vnímala Francii jako svého primárního spojence, díky kterému by se mohla vymanit z historicky daného vztahu k německým zemím. Paříž se stala žádanou destinací díky svému kosmopolitnímu a modernímu duchu a přitahovala tak mnoho

<sup>14</sup> Anonym, Věra Jičínská, *Rozkvět*, 1930, roč. 23, č. 47, s. 13.

<sup>15</sup> Martina Pachmanová, České umělkyně na export. Gender, estetika a politika před pádem monarchie a po vzniku samostatného Československa, in: Pachmanová (ed.), *Z Prahy až do Buenos Aires* (pozn. 4), s. 60.

<sup>16</sup> Pravdová, *École de Paris a čeští umělci v meziválečné Paříži* (pozn. 1), s. 17.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 17–18.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 18.

zahraničních umělců. Mezi nimi byli přirozeně i českoslovenští umělci, kteří se tak podíleli na kulturním transferu a upevňování mezinárodních kulturních vztahů.

### 3. Pozice umělkyně v meziválečném období

Před první světovou válkou byla možnost realizace žen ve výtvarných oborech striktně limitována. Jelikož byly zatíženy genderovými předsudky o pevně daném postavení ženy ve společnosti, výtvarné umělkyně neměly mnoho příležitostí pro vlastní umělecký projev. Jejich status byl v podstatě definován stereotypy, které předepisují ženě působení v soukromé sféře a spojují ji s přírodou, zatímco muž je zrozen pro život veřejný a tvorbu kultury.<sup>19</sup>

Účast umělkyně na vývoji tehdejší umělecké scény byla ve většině případů omezována na „vhodné“ obory, přednostně užité umění, které byly odrazem tehdejších společenských norem.<sup>20</sup>

V rámci potřebné národní reprezentace bylo záhodno ženskou tvorbu prezentovat, nicméně v určitých předem daných mezích. Ženy tak skrz svá díla v podstatě prezentovaly svou idealizovanou pozici ve společnosti. Tedy pozici ochránitelky národa a všeobjímající matky, jež pramenila ještě z romantických rousseaovských představ o návratu společnosti k přírodě.<sup>21</sup> Podoba a prezentace jejich výtvarné tvorby se tedy zpravidla řídila tímto narativem.

Již před první světovou válkou můžeme pozorovat vznik ženských spolků, které „sdružovaly národně uvědomělé ženy“ (*Americký klub dam, Ženský výrobní spolek, spolek Záštit* či brněnská *Vesna*).<sup>22</sup> Zlom v oblasti výtvarné tvorby nicméně přišel až po první světové válce se vznikem samostatné Československé republiky.

Význačnou platformou, která podpořila ve větším měřítku emancipaci umělkyně po první světové válce, se stal *Kruh výtvarných umělkyně*, který vzniká v několika etapách. Prvotní impulz pro vznik samostatného ženského spolku, který by sdružoval rozličné činnosti žen, byl vznesen během *Prvního sjezdu žen československých*. Konal se v květnu roku 1897 a v rámci něj se ustanovil *Ústřední spolek českých žen*. Ten měl za cíl sjednotit veškeré dosavadní ženské spolky do „sesterské jednoty“.<sup>23</sup>

Předstupněm vzniku samotného *Kruhu výtvarných umělkyně* se pak stalo založení *Výtvarného odboru Ústředního spolku českých žen* v roce 1917 vedeného Valerií Hachlovou-Myslivečkovou, z nějž se poté v roce 1920 odštěpil samostatný spolek *Kruhu výtvarných umělkyně*. Vedení zůstalo i v případě samostatného spolku stejné.<sup>24</sup>

Založení *Kruhu* mělo za cíl vytvořit platformu zajišťující rovné podmínky pro rozvoj tvorby umělkyně, které byly ve smíšených spolcích protežujícími mužské kolegy pro ženy často nedosažitelné. Dále měl spolek za úkol organizovat společné výstavy, jež by jejich tvorbu představily veřejnosti.<sup>25</sup> Spolek tak pro umělkyně představoval bezpečné prostředí, kde mohly svoji tvorbu zdokonalovat, poměřovat s kolegyněmi (aniž by byla kritéria pro

<sup>19</sup> Pachmanová, *Zrození umělkyně z pěny limonády* (pozn. 3), s. 14.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 67.

<sup>21</sup> Libuše Heczková, *Žena, národ, cizina*, in: Pachmanová (ed.), *Z Prahy až do Buenos Aires* (pozn. 4), s. 29-30.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 23.

<sup>23</sup> Anonym, *První sjezd žen československých, Příloha k „Ženskému světu“ č.11, 1897, č.3, s. 80*

<sup>24</sup> Anna Roškotová, *Vznik a vývoj Kruhu výtvarných umělkyně, Sborník Kruhu výtvarných umělkyně, 1935, r. 1, s. 35–41.*

<sup>25</sup> Ibidem, s. 35–41.

hodnocení tvorby zatížena stereotypy o rozdílné povaze ženského a mužského umění) a prezentovat veřejnosti za vlastních podmínek.

Vznik spolku byl také v souladu s politikou mladého demokratického státu, kterou Tomáš Garrigue Masaryk prosazoval. Tato politika podporovala řešení „ženské otázky“, stejně jako mezinárodní reprezentaci ženské práce, jež se přirozeně vztahovala i na prezentaci tvorby československých umělkyní.<sup>26</sup>

Samozřejmě se ale spolek, potažmo jeho emancipační snahy, nevyhnuły negativním reakcím, ať už se jednalo o kritiku ženského spolku jako takového či kritiku povahy ženské tvorby. Ženské spolky, jako byl *Kruh výtvarných umělkyní*, byly například osočovány ze „separatismu“. Členky těchto spolků musely vysvětlovat, že jejich cílem není vyčleňování žen za účelem vytvoření čistě „ženského umění“, ale naopak potřebná podpora, které se jim v genderově smíšených kolektivech nedostávalo. V nich bývali totiž zpravidla protežováni muži na úkor žen.<sup>27</sup>

Umělkyně dále čelily obecně mířené kritice vůči povaze ženské tvorby. Byla totiž provázána množstvím genderových stereotypů, které dílům umělkyní přiřazovaly již předem danou charakteristiku, což vedlo k jakési kategorizaci a zobecňování výkladu. Tato kritika bude detailněji rozebírána v průběhu práce.

Negativní dopady přinášela i státní podpora ženské umělecké tvorby. Ta totiž tvorbu umělkyní redukovala na politický nástroj státní reprezentace, „*jež je právě pro svou vazbu k mocenským strukturám nevyhnutelně uměním konzervativním, konformním a poplatným doktríně akademismu.*“<sup>28</sup> Z tohoto úryvku tedy vyplývá, že státní podpora mohla limitovat motivy a styl tvorby jednotlivých umělkyní. Na úkor vlastní kreativity se tak buď omezily ve prospěch potřebné oficiální podpory, nebo riskovaly, že jejich tvorba bude přehlížena a nedoceněna, jelikož nesplňovala požadavky národní reprezentace.

Je nicméně obdivuhodné, jakým způsobem a s jakou četností se *Kruh výtvarných umělkyní* zapojil do tehdejšího kulturního dění a jak rychle se vyrovnal úrovni ženských spolků na mezinárodní scéně. Souborné spolkové výstavy v Praze se staly téměř každoroční tradicí (konaly se v letech 1921, 1922, 1924, 1926, 1927, 1931, 1933 a 1935) a spolek zároveň pořádal výstavy i v jiných městech či regionech, a dokonce i v zahraničí.<sup>29</sup> Etabloval tak kontakty mezi umělkyněmi a pozici celého spolku na mezinárodní kulturní scéně.

Příkladem může být několik výstav v evropských metropolích, ale i mimo ně. Význačným projektem se stala například *Výstava ženského umění československého* v Buenos Aires pořádaná roku 1929.<sup>30</sup> Byla jedním z nejrozsáhlejších výstavních projektů československé vlády. Prezentovala se na ní tvorba československých umělkyní v celé své šíři, tedy jak volné umění, tak produkty užitého umění a uměleckého průmyslu. Členky *Kruhu* tvořily více než polovinu celkového počtu účastnic, což ukazuje na podporu jeho členek. Mezi

<sup>26</sup> Martina Pachmanová, České umělkyně na export. Gender, estetika a politika před pádem monarchie a po vzniku samostatného Československa, in: Pachmanová (ed.), *Z Prahy až do Buenos Aires* (pozn. 4), s. 60.

<sup>27</sup> Roškotová, Vznik a vývoj Kruhu výtvarných umělkyní (pozn. 24), s. 35–41.

<sup>28</sup> Martina Pachmanová, České umělkyně na export. Gender, estetika a politika před pádem monarchie a po vzniku samostatného Československa, in: Pachmanová (ed.), *Z Prahy až do Buenos Aires* (pozn. 4), s. 60.

<sup>29</sup> Roškotová, Vznik a vývoj Kruhu výtvarných umělkyní (pozn. 24), s. 35–41.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 35–41.

vystavujícími byla například Helena Šrámková nebo Julie Winterová-Mezerová.<sup>31</sup>

Podobné reprezentativní výstavy národních umělkyní v zahraničí rozšiřovaly povědomí o československém umění a potenciálně vybízely k organizaci dalších kulturních podniků v zahraničí.<sup>32</sup>

Důležitým činitelem ženské emancipace se také stává fakt, že se ženy dostávají do pozice kritiček a teoretiček umění. Díky sílícímu vlivu jejich názorů a myšlenek napomáhaly totiž upevňovat postavení umělkyní a také přibližovat jejich tvorbu veřejnosti. Zároveň se aktivně snažily upozorňovat na nerovnou genderovou pozici. Mezi nejvýznamnější novinářky, zaměřující se na tato témata, patřila například Milada Síssová, jejíž příspěvky budou dále pro tuto práci stěžejní. Milada Síssová žila v Paříži, nicméně publikovala jak v českých, tak francouzských periodících. Martina Pachmanová o ní píše následující: „*Napojila se na první generaci profesionálních českých a francouzských umělkyní, jimž nechybělo akademické vzdělání a které začaly proměňovat do té doby maskulinní teritorium moderního umění nikoli diletantskými obrázky z prázdnin, ale výtvarně přesvědčivým projevem a osobitým viděním světa.*“<sup>33</sup>

Postavení umělkyní v meziválečném Československu je ambivalentní problematikou. Na jedné straně můžeme pozorovat novou vlnu emancipace, která přichází hlavně se vznikem samostatného Československa, díky níž se pozice ženy v tehdejší společnosti upevňuje. Umělkyně tak mají možnost sdružovat se, zakládat spolky a aktivně se věnovat řešení „ženských otázek“ v rámci kulturní scény. Nicméně přijetí těchto emancipačních snah nebylo samozřejmé. Výtvarnice čelily zpátečnickým argumentům, jak od některých kritiků a umělců, tak i od některých kritiček.<sup>34</sup> Zároveň byla jejich tvorba zatížena povinností státní reprezentace. Vydobytou pozici, jež jim měla konečně garantovat základní právo na rovnost s umělci, musely neustále obhajovat.

Pro prosazování emancipačních myšlenek nebylo tak zapotřebí jen účasti žen, ale také revidování přístupu mužů k ženám.<sup>35</sup>

---

<sup>31</sup> Martina Pachmanová, České umělkyně na export. Gender, estetika a politika před pádem monarchie a po vzniku samostatného Československa, in: Pachmanová (ed.), *Z Prahy až do Buenos Aires* (pozn. 4), s. 64–65.

<sup>32</sup> Roškotová, *Vznik a vývoj Kruhu výtvarných umělkyní* (pozn. 24), s. 35–41.

<sup>33</sup> Pachmanová, *Zrození umělkyně z pěny limonády* (pozn. 3), s. 134.

<sup>34</sup> „*Výmanit se z postavení „té druhé“ však v teorii i v praxi vyžadovalo nejen do důsledku se zbavit reziduí starého žensství, což i u nejprogresivnějších myslitelek a umělkyní často naráželo na obavy z kulturní nestability.*“ – Pachmanová, *Zrození umělkyně z pěny limonády* (pozn. 3), s. 147.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 147.

## 4. Medailonky umělkyň přítomných na výstavě v roce 1927

Následující medailonky budou postupně představovat všechny umělkyně, které vystavovaly na *Exposition d'un groupe des femmes-peintres tchécoslovaques* v Galerii A. G. Fabre v roce 1927. Zevrubně představí charakteristiku jejich tvorby, jejich aktivity a životopis. Detailněji se budou zabírat styky umělkyň s Francií, potažmo Paříží, z nichž některé ve městě žily a dlouhodobě tvořily. Přirozeně budou mít proto některé umělkyně delší medailonky než ostatní. Pokusím se také na několika příkladech nastínit problematiku genderových stereotypů, které byly na tvorbu těchto umělkyň vztahovány.

Medailonky umělkyň jsou zde seřazeny abecedně, stejně jako v katalogu *Výstavy československých umělkyň v Paříži*.

### 4.1. Vilemína Dysmasová

Vilemína Dysmasová byla na výstavě zastoupena pouze jedním obrazem. Kritika tak její účast reflektovala nejsporiaditěji ze všech autorek. I přesto svým dílem obhájila pozici talentované krajinářky.

Narodila se 20. 12. 1891 v Rosicích. V letech 1909-1913 vystudovala Uměleckoprůmyslovou školu v Praze. Učila se u Emilie Krostové a Jana Beneše. Příležitostně docházela na přednášky ČVUT. V rámci své malířské kariéry se s úspěchem zúčastňovala mnoha spolkových výstav *Kruhu výtvarných umělkyň*.<sup>36</sup> Mimo malířskou činnost se věnovala i činnosti pedagogické na městském dívčím lyceu v Praze na Smíchově, kde vyučovala výtvarnou výchovu.<sup>37</sup>

Tvorba Vilemíny Dysmasové byla rozebírána méně než tvorba jejích kolegyně z *Výstavy československých umělkyň v Paříži*. Jednu z mála zmínek najdeme například v *Ženském světě*, kde L. Atsebešová reflektuje členskou výstavu *Kruhu výtvarných umělkyň* z roku 1927. O Dysmasové mluví jako o „*krajinářce něžných, průsvitných tónů*.“<sup>38</sup> Na jejích krajinách dále vyzdvihuje tlumenou a klidnou atmosféru, jednoduchost vybraných námětů a měkkost projevu.<sup>39</sup> Příkladem může být obraz *Dalmátský přístav*. [1]

### 4.2. Věra Jičínská

Věra Jičínská byla nejmladší autorkou výstavy. Milada Sísová ji ve svém katalogu dokonce zařadila do mladší generace než ostatní vystavující umělkyně. Působila spíše jako solitér. Tato výstava je tak jedním z mála podniků, na kterém spolupracovala s dalšími

<sup>36</sup> Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, Ivo Železný, Praha, 1947, s. 191.

<sup>37</sup> Anonym, *Výroční zpráva městského dívčího lycea na Smíchově*, 1933, roč. 1933, č. 23, s. 8.

<sup>38</sup> L. Atsebešová, I. členská výstava Kruhu výtvarných umělkyň. Pražský Obecní dům., *Ženský svět*, 20.01.1927, roč. 31, č. 1–2, s. 16.

<sup>39</sup> *Ibidem*, s. 16.

členkami *Kruhu výtvarných umělkyně*.

Narodila se 3. 7. 1898 v Petřkovicích v blízkosti Ostravy. V roce 1916 úspěšně složila maturitní zkoušku na brněnském dívčím lyceu *Vesna*,<sup>40</sup> kam nastupovala v roce 1909.

Už v této době se zabírala výtvarným uměním a cvičila se v kresbě. Svůj zájem se rozhodla rozvíjet na Uměleckoprůmyslové škole v Praze, kam se dostala do speciální školy Františka Kysely pro grafiku a užitou grafiku. Zároveň ale také docházela do soukromého ateliéru Ferdinanda Engelmüllera. Vrozený podnikavý duch ji vedl na rozličné studijní cesty, nejen tuzemské, ale i zahraniční. V roce 1922 se dostala do Mnichova na Kunstgewerbeschule. Německé prostředí ji ale umělecky neinspirovalo, a tak se rozhodla odjet v roce 1923 do Paříže, kde se usadila a nechala na sebe působit kosmopolitního ducha tohoto města. Dostala se do české komunity umělců v Paříži, poznala se tak s Mary Duras, Martou Jiráskovou, Bohuslavem Martinů a Janem Zrzavým.<sup>41</sup>

S Janem Zrzavým pojilo Věru Jičínskou dlouholeté přátelství, což dokládá i jejich dochovaná korespondence, kterou detailněji rozebírá Barbora Zlámalová ve svém článku *Jan Zrzavý a Věra Jičínská: Zpráva o přátelství (Dopisy a vzpomínky z pozůstalosti zapomenuté malířky)*. Vzájemně se ve své tvorbě a snahách prosadit se v Paříži podporovali. Jičínská například přenechala Zrzavému svůj ateliér, když v roce 1931, po sňatku s Prokopem Leichterem, odjíždí zpět do Československa.<sup>42</sup> Zrzavý na oplátku zprostředkoval vystavování jejích obrazů na pařížských salonech. Příkladem může být expozice v *Salon des Tuileries* v roce 1931, kam Zrzavý za Jičínskou poskytl obrazy *sv. Šebestiána a portrét Prokopa Leichtera*, jak o tom svědčí jeho dopis: „(...) šťastně jsme dojezili do Salonu a šťastně to dopravili dovnitř. Přijali Vám oba obrazy (...).“<sup>43</sup>

I když měl o tvorbě Jičínské a o její osobě vysoké mínění, nevystříhal se dobových genderových stereotypů o povaze a hodnocení tvorby ženských umělkyně. V úvodním slovu katalogu její monografické výstavy v Topičově salonu v roce 1941 kritizuje umělkyni, které „napodobují malbu mužů.“<sup>44</sup> Tím, podle něj, svou tvorbu zbavují ženské podstaty a vnitřního ducha. Naopak spojuje kvalitní tvorbu umělkyně s „ženství(m), jež v dílech dobrých malířek vždycky se projevuje, přináší něžnější notu, laskavější pohled na svět a je osvícením v řadě těžkých a tvrdých děl mužů.“<sup>45</sup> Na zralou tvorbu Jičínské pohlíží s respektem a obdivem, jelikož podle něj vychází z její „neposkvrněné duše, z níž ustavičně vyzářuje bílé fluidum pravého, čistého ženství.“<sup>46</sup>

Tento dobový názor nám ukazuje obecnou problematičnost stereotypizace ženského umění, podle níž by mělo přirozeně vytvářet definiční protiváhu umění mužskému. Umění ženy mělo totiž, podle dobových teorií, přirozeně vykazovat znaky přizpůsobivosti, mírnosti, nevýbojnosti, citovosti a líbeznosti, jelikož taková byla podstata ženské povahy. Naproti tomu

<sup>40</sup> Vesna byl dívčí institut, který rozvíjel pokrokovou formu výuky. Kromě klasických osnov byly dívky vychovávány k občanskému uvědomění s důrazem na *ženskou součinnost, solidaritu* a diskusi o ženské pozici v soudobé společnosti. – Pachmanová, *Věra Jičínská* (pozn. 5), s. 30.

<sup>41</sup> Pachmanová, *Věra Jičínská* (pozn. 5), s. 12–14.

<sup>42</sup> Barbora Zlámalová, Jan Zrzavý a Věra Jičínská: Zpráva o přátelství (Dopisy a vzpomínky z pozůstalosti zapomenuté malířky), *Umění*, 2001, s. 321–333.

<sup>43</sup> *Ibidem*, s. 321–333

<sup>44</sup> *Věra Jičínská* (kat. výstavy) - Jan Zrzavý (kat. výstavy), Topičův salon, Praha, 1941, neč.

<sup>45</sup> *Ibidem*, neč.

<sup>46</sup> *Ibidem*, neč.

tvorba muže měla směřovat do budoucnosti a byla spojována právě s moderními avantgardními proudy a komplexními teoriemi.<sup>47</sup>

Jičínská byla podobnými perspektivami na podobu a charakter ženských uměleckých děl nahlížena, jako ostatně i další umělkyně, i v jiných dobových člancích. Periodikum *Rozkvět* v roce 1930 uveřejnilo krátké ohlédnutí za pařížskou tvorbou Věry Jičínské, v němž referovalo o její rané tvorbě z let 1923–1924 jako o dílech ovlivněných modernistickými vlivy, které označuje za „cizí“.<sup>48</sup> Tyto tvůrčí experimenty s modernistickými směry se vztahují k návštěvám ateliéru Othona Friesze či Fernanda Légera, kam krátce docházela po příjezdu do Paříže.<sup>49</sup> Příkladem díla z tohoto období je například *Kompozice s pěti ženskými akty* z roku 1924–1925. [2] Článek naopak pozitivně hodnotí to, že se po určité době „(...) vrací (...) stále zřejměji k vlastní primitivní jednoduchosti a její díla tím získávají na hloubce při vyjádření myšlenky a duševního života.“<sup>50</sup>

Výše zmíněná poznámka nám opět potvrzuje předešlou problematiku, kdy je tvorba žen hodnocena v předem daných hranicích společensky vhodných pro tvorbu umělkyně. V tomto případě tedy článek pozitivně hodnotí to, že se Věra Jičínská odvrátila od dobových avantgardních trendů (které byly přednostně určeny mužům) a tvorbu směřovala ke klasičtějším tendencím a jednoduchosti.

Martina Pachmanová ve své publikaci *Věra Jičínská* cituje dopis z roku 1930, kde si sama Jičínská stěžuje Prokopu Leichterovi na zjednodušená hodnocení ženské tvorby, která jejím intimně laděným portrétům či studiím ženských těl, jimž se v té době přednostně věnovala, upírala hlubší promýšlení. Píše: „Nedovedeš si ani představit, co snáší sama stojící žena, zvláště zabývá-li se uměním. Stačí, aby se řeklo umělkyně, neb malířka, a muži už zastrčí ji do jistého rejstříku a z toho už se nedostane, ať je jakákoliv.“<sup>51</sup>

V Paříži se po prvotních experimentech dostává mezi lety 1925–1926 do ateliéru André Lhota. Ten Jičínkou inspiruje ke klasičtějším a realističtějším tendencím, které v jeho meziválečné tvorbě dominovaly.<sup>52</sup> V roce 1925 se také poprvé dostává na *Salon nezávislých*, kde díla nevybírala porota, ale zúčastnit se mohl každý, kdo zaplatil vstupní poplatek.<sup>53</sup> Tuto skutečnost dokládá i sama Jičínská v článku pro periodikum *Národní osvobození*. V něm se krátce rozepisuje o fungování a zkušenostech s touto platformou. Vyzdvihuje rovnou šanci pro všechny vystavující, s čímž se ale pojí nepříjemné riziko přehlacení expozice, které vede k její „chaotické úrovni“.<sup>54</sup> V témže roce poslala dva obrazy na *Podzimní salon*, kde už o vystavených umělcích rozhodovala porota. Obrazy Jičínské tehdy přijaty nebyly.<sup>55</sup>

Příznivých reakcí a uznání poučené pařížské veřejnosti se jí tak dostalo právě až po výstavě v Galerii A.G. Fabre v roce 1927,<sup>56</sup> která ji propojila i s KVVU. Jičínská ovšem po této výstavě s kruhem spolupracuje už jen dvakrát – na *Výstavě ženského umění československého*

<sup>47</sup> Pachmanová, *Zrození umělkyně z pěny limonády* (pozn. 3), s. 131.

<sup>48</sup> Anonym, Věra Jičínská (pozn. 14), s. 13.

<sup>49</sup> Pachmanová, *Věra Jičínská* (pozn. 5), s. 13.

<sup>50</sup> Anonym, Věra Jičínská (pozn. 14), s. 13.

<sup>51</sup> Pachmanová, *Věra Jičínská* (pozn. 5), s. 34.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 14.

<sup>53</sup> Zlámalová, *Meziválečná tvorba Věry Jičínské* (pozn. 6), s. 64.

<sup>54</sup> Věra Jičínská, Ti, kteří zprostředkují umění, *Národní osvobození*, 26.02.1932, roč. 9, č. 57, s. 5.

<sup>55</sup> Zlámalová, *Meziválečná tvorba Věry Jičínské* (pozn. 6), s. 65.

<sup>56</sup> Anonym, Věra Jičínská (pozn. 14), s. 13.

z roku 1929 v Buenos Aires a na putovní výstavě s názvem *Výstava výtvarných umělkyň jihoslovanských, rumunských a československých*, která se v Praze představila v roce 1939.<sup>57</sup> Dále působí spíše jako solitér. Martina Pachmanová tuto skutečnost odůvodňuje tím, že se Jičínské, mimo jiné možné důvody, „možná (...) přičilo manifestovat ženské právo na umění na výhradně ženských výstavách.“<sup>58</sup>

V rámci kolektivních snah manifestace ženského umění se totiž mohlo stát, že byly také určitým způsobem limitující. Částečně totiž redukovaly individuální umělecké snahy, názory nebo charakteristiky tvorby jednotlivých umělkyň ve prospěch jednotného kolektivního názoru. Fenomén popisuje Martina Pachmanová takto: „*Potřeba uchopit a vysvětlit výsledky umělecké práce ženského pokolení na jedné straně nevyhnutelně ústila do paušalizace, na druhé straně ale dokládá snahu o proměnu paradigmat*“.<sup>59</sup> Jičínská tak dále vystavuje spíše na vlastních souborných výstavách, a to třeba roku 1927 v Alšově síni Umělecké besedy v Praze, roku 1941 v Topičově salonu, roku 1942 v Pavilonu Aleš v Brně či v roce 1943 V Domě umění v Ostravě.<sup>60</sup> Po smrti se její tvorba dočkala revize hlavně díky nedávné výstavě v Galerii moderního umění v Hradci Králové, kterou připravila v roce 2023 Martina Pachmanová.

Její styl se po prvotních experimentech ustaluje na klasičtějším výrazu. Dává vyniknout plošnosti a abstraktnímu zjednodušení formy. Ve své malbě se zabývá funkcí barvy, světla a stínů, jimiž buduje konstrukci svých děl. Ta se ve své barevnosti stávají časem progresivně abstraktní.<sup>61</sup> Příkladem může být *Tanec zaklínačů hadů* z roku 1934. [3] Co se týče námětů jejích prací, v rané tvorbě dominovaly ženské akty. Tématům ženského těla a ženských rolí ve společnosti se však věnuje celoživotně. Dále maluje stylizované portréty, zabývá se pohybem, především tancem a motivy z každodenního života.<sup>62</sup>

Kromě malby se také Jičínská systematicky věnovala psaní. Dochovaly se četné deníkové zápisy, které svědčí o tomto jejím zájmu. Věnovala se také žurnalistice a svými články o podobě moderní společnosti a jejích proměnách přispívala do tehdejších periodik.<sup>63</sup> Pachmanová k tomu uvádí: „*V publicistické práci se nevěnovala ani emancipačním otázkám, ani současnému umění. Píšící Věru daleko více zajímalo, jak se modernita odráží v každodennosti, v soudobém životním stylu a vizuální kultuře.*“<sup>64</sup>

### 4.3. Anna Macková

Anna Macková, významná československá grafička, na výstavě představila osobitou sérii dřevorytů.

<sup>57</sup> Pachmanová, *Věra Jičínská* (pozn. 5), s. 46.

<sup>58</sup> Ibidem, s. 47.

<sup>59</sup> Pachmanová, *Zrození umělkyně z pěny limonády* (pozn. 3), s. 136.

<sup>60</sup> Marianna Placáková, *Výstava ženského umění československého, Buenos Aires, 1929, Práce a medailonky umělkyň*, in: Pachmanová (ed.), *Z Prahy až do Buenos Aires* (pozn. 4), s. 102.

<sup>61</sup> Ibidem, s. 102.

<sup>62</sup> Pachmanová, *Věra Jičínská* (pozn. 5), nestr.

<sup>63</sup> Ibidem, s. 112.

<sup>64</sup> Ibidem, s. 113.

Narodila se 13. 04. 1887 ve Studeňanech u Jičína.<sup>65</sup> Studium absolvovala nejdříve v letech 1909–1911 na soukromé škole Karla Reisnera. Soukromými kurzy řešila i studium grafiky u Františka Horkého. Důležitým bodem pro osobní i tvůrčí život Anny Mackové bylo setkání s Josefem Váchalem, který se stal jejím životním partnerem. Ovlivnil také její tvorbu tím, že se díky němu Macková začala zabývat technikou barevného dřevorytu.<sup>66</sup>

O technice a povaze její tvorby se rozepisuje například Emil Pacovský ve *Veraikonu*. Zároveň se tímto článkem snaží, aspoň částečně, bořit stereotypy o povaze ženské tvorby. Můžeme tedy vidět, že to nejsou pouze ženy, které se snaží tvorbu umělkyně zasadit do kontextu a vnést do této problematiky „více světla“. Emil Pacovský tak píše: „*článek pojednává o grafickém díle dřevoryteckém dvou mladších umělkyně, o díle žen, jimž stále kromě jiného, vytýká často i nedostatek iniciativy umělecké, nedostatek původnosti a pod. Přál bych si býti jejich advokátem, kdyby dosti o to stály, tím raději, že mám poruce znamenité doklady k jejich obraně v každém ohledu a směru.*“<sup>67</sup> Zároveň můžeme však v průběhu článku najít i poznámky, které jsou stereotypy o mužské a ženské povaze zbarveny.

V článku Pacovský také rozebírá tvorbu Mackové detailněji. Píše, že setkání s Váchalem Mackovou ovlivnilo nejen v technické povaze její tvorby, ale i v rovině námětové. Dostala se totiž od knižních dekorativních ex libris, které provázely začátky její práce, k inspiraci volnou tvorbou. [4] Pacovský dále vyzdvihuje um, s jakým si techniku barevného dřevorytu Macková osvojila, a srovnává její práci s japonskou grafikou, která jí, dle jeho slov, inspirovala jak zpracováním, tak i motivy (ptáky, rybami a jinými zvířaty, ovocem a květinami). Dále zmiňuje, že Macková nezůstala pouze u naučených technik, ale vyvíjela i vlastní: „*Technické prostředky měla svoje, zcela připravená na samostatnou práci.*“<sup>68</sup>

Kromě přírodních motivů, jako je například zvěř nebo květiny, Macková intenzivně studovala českou krajinou. Tyto náměty můžeme vidět v cyklech *Domažlice* (1917), *Z Českého ráje* (1918) a *Náchodsko* (1919). Do grafiky mimo jiné zapojila prvky folklorní a ornamentální. Její styl byl totiž poznamenán ještě doznívající secesní estetikou. Mackovou inspirovaly i její cesty po Evropě. Během nich například vznikl cyklus *Prázdninové putování* (1927).<sup>69</sup>

Macková pravidelně vystavovala s *Kruhem výtvarných umělkyně* v Praze, Hradci Králové (1921), Olomouci (1924), Košicích (1924), Athénách (1925). Dále se zúčastnila pařížské výstavy v roce 1927 a ve stejném roce vystavuje i na *Ženské výstavě v Praze*. Nechyběla ani na věhlasné výstavě v Buenos Aires, na výstavě v pavilonu Myslbek v Praze (1936) a dalších.<sup>70</sup>

<sup>65</sup> Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců* (pozn. 36), s. 54.

<sup>66</sup> Marianna Placáková, *Výstava ženského umění československého, Buenos Aires, 1929, Práce a medailonky umělkyně*, in: Pachmanová (ed.), *Z Prahy až do Buenos Aires* (pozn. 4), s. 112.

<sup>67</sup> Emil Pacovský, *Z řady českých umělkyně, Veraikon*, 1926, roč. 12, č. 3, s. 64–72.

<sup>68</sup> *Ibidem*, s. 64–72.

<sup>69</sup> Marianna Placáková, *Výstava ženského umění československého, Buenos Aires, 1929, Práce a medailonky umělkyně*, in: Pachmanová (ed.), *Z Prahy až do Buenos Aires* (pozn. 4), s. 112.

<sup>70</sup> Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, Ivo Železný, Praha, 2000, s. 54.

#### 4.4. Julie Winterová-Mezerová

Julie Winterová-Mezerová, nejvíce zastoupená autorka na výstavě, byla velmi angažovanou členkou několika ženských výtvarných spolků. Jak nám ukáže rozbor dalších článků, zasloužila se i o vznik této výstavy.

Narodila se 28. 2. 1893 v Úpici u Trutnova.<sup>71</sup> Mezi lety 1910–1914 studovala v Malířské a kreslířské škole pro dámy u Jana Beneše a Emilie Krostové na Uměleckoprůmyslové škole, stejně jako Vilemína Dysmasová. Ve studiích všeobecného malířství pokračovala ještě na kurzech Josefa Schussera. Do roku 1921, kdy se začala soustředit plně na svou malířskou kariéru, působila jako profesorka kreslení na několika středních školách. Zkušenosti také čerpala při svých cestách Evropou, vedle Francie navštívila Německo, Itálii, Jugoslávii, Španělsko, Francii a Belgie.<sup>72</sup>

Julie Winterová-Mezerová byla vedle své malířské činnosti velmi angažovaná a aktivní v kulturních kruzích. Svědčí o tom například výrok její kolegyně Minky Podhajske v příspěvku *O kruhu výtvarných umělkyní v Ženské radě*, kdy o Winterové-Mezerové píše následující: „*Julie Winterová-Mezerová sleduje se železnou vůlí a s ujasněným plánem sobě určené úkoly; stále hledá nové problémy, přemýšlí, kombinuje, rozvíjí celý aparát svých duševních, zrakových a technických vloh, pracuje vědomě a s vášní, nešetříc svých sil.*“<sup>73</sup> Její zmíněnou cílevědomost můžeme pozorovat na četnosti, pravidelnosti a ambicích jejího vystavování a spolkových aktivit, které kromě Československa směřovala především do Francie. Sama byla členkou *Kruhu výtvarných umělkyní* a později se stala i členkou sdružení *Femmes Artistes Modernes*, skupiny *Métier* či spolku *Groupe Moderne*.<sup>74</sup>

Do Paříže, kam se chtěla podívat už od dětství, se Mezerová dostala až po válce v roce 1923. Tam se poprvé seznámila jak s tvorbou francouzských starých mistrů, tak se současným uměním salonů.<sup>75</sup> Její první pařížskou výstavou se roku 1927 stala právě *Výstava československých umělkyní* v Galerii A.G. Fabre,<sup>76</sup> která vznikla z velké části z jejího podnětu. Této skutečnosti se bude věnovat kapitola 5.1.

V roce 1929 se spolu s Jičínskou účastní *Podzimního salonu*, kde začala vystavovat již v roce 1927.<sup>77</sup> Dobový tisk o její účasti referuje následovně: „*Mezi českými malířkami má (Julie-Winterová Mezerová) ojedinělé místo. Snaží se bez shonu po sensaci vložit do svých pláten psychologii duše naší ženy a její idealismus.*“<sup>78</sup>

Velkým úspěchem, mimo jiné podniky v Paříži, byla pro Winterovou-Mezerovou například její samostatná výstava v roce 1930 v Galerii Barreiro. V reakci na ni napsala Miloslava Sísová do *Ženského světa* recenzi, kterou rozšířila o širší problematiku pozice umělkyní v tehdejší kulturní sféře. Na začátku článku totiž reflektuje, jak se postavení

<sup>71</sup> Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců* (pozn. 36), s. 135

<sup>72</sup> Marianna Placáková, *Výstava ženského umění československého, Buenos Aires, 1929, Práce a medailonky umělkyní*, in: Pachmanová (ed.), *Z Prahy až do Buenos Aires* (pozn. 4), s. 144.

<sup>73</sup> Minka Podhajska, *O kruhu výtvarných umělkyní, Ženská rada*, 1927, roč. 3, č. 3, s. 39.

<sup>74</sup> Julie Winterová-Mezerová, *Proč mám ráda Paříž, Ženská rada*, 1934, roč. 10, č. 9, s. 179–184.

<sup>75</sup> *Ibidem*, s. 179–184.

<sup>76</sup> Marianna Placáková, *Výstava ženského umění československého, Buenos Aires, 1929, Práce a medailonky umělkyní*, in: Pachmanová (ed.), *Z Prahy až do Buenos Aires* (pozn. 4), s. 144.

<sup>77</sup> Winterová-Mezerová, *Proč mám ráda Paříž* (pozn. 74), s. 179–184.

<sup>78</sup> V. Darras, *České umění v pařížském podzimním salóně, Rozkvět*, 1929, roč. 22, č. 50, s. 17.

výtvarných umělkyň po první světové válce změnilo. Píše následující: „*Před válkou by byla pařížská souborná výstava české malířky velikou, senační událostí u nás. Dnes ji eskomptujeme jako cosi samozřejmého. Vyrostli jsme od války jako národ a také ženy ve výtvarném umění nabyly posic, kterých neměly před válkou.*“<sup>79</sup>

Sísová dále pokračuje souhrnnou recenzí výstavy a přiznává jí velký úspěch, i díky předchozím zkušenostem Winterové-Mezerové s vystavováním v zahraničí. Z vystavených děl se věnuje především obrazu *Rodina*. [5] Přiznává mu dobrou konstrukci kompozice, citovost a vyzrálou paletu. Mezi další patřila *Dívka s petrklíčem* [6], *Při práci* či *Dívčí akt*. Nechyběly ani charakteristické studie květin.<sup>80</sup>

Recenze se objevily i ve francouzském tisku<sup>81</sup> a konečně sama Mezerová se k výstavě vyjadřuje v již citované stati *Proč mám ráda Paříž*. Píše o ní takto: „*Výstava měla v každém směru úspěch. Kritiky byly více než vlídné. Uspořádala jsem ještě další dvě souborné výstavy. Jimi jsem se dostala nejen do styku s kritiky, ale hlavně s francouzskými umělci, u nichž jsem našla vřelé porozumění, úctu ke své práci a srdečné přátelství.*“<sup>82</sup> Výstava měla tedy pro Mezerovou zásadní význam po osobní stránce, neboť ji sblížila s pařížskou kulturní scénou.

Metropole se tedy pro Mezerovou stala očividně srdeční záležitostí, a i díky tomuto vřelému vztahu k ní se zaslouhovala v rámci činnosti KVVU o prohlubování kulturních vztahů mezi Francií a Československem. Příkladem může být výstava francouzských malířek, která byla v roce 1936 pořádána v Obecním domě jako gesto spojení mezi oběma národy. Výstavou se bude detailněji zabývat kapitola 6.

Ve vzpomínkách na svůj život v Paříži projevila Mezerová radost z dalšího úspěchu. Jako první československá umělkyně totiž reprezentovala vlast svým obrazem krkonošské krajiny, který francouzský stát zakoupil a umístil do státního muzea.<sup>83</sup>

Vedle zahraničních aktivit, ke kterým můžeme počítat také výstavy ve Vídni, Nizze, Moskvě, Bělehradu, Záhřebu, Sofii a Buenos Aires, se věnovala samozřejmě také tuzemské výstavní činnosti. V roce 1931 a 1934 vystavovala v Topičově salonu. Po její smrti tam byla v roce 2013–2014 uspořádána její další souborná výstava. V roce 1960 měla výstavu v Galerii Nová síň v Praze a dva roky před smrtí, roku 1978, vystavovala *Obrazy z rodného kraje* v Muzeu Boženy Němcové v České Skalici. Přirozeně se také zúčastnila všech souborných výstav Kruhu výtvarných umělkyň.<sup>84</sup>

Její tvorba zahrnovala převážně realistickou malbu květin a přírodních motivů, popřípadě pohledů do krajin. Jejich náměty čerpala zejména ze svého rodného kraje.<sup>85</sup> V meziválečném období se však zaměřovala i na zaznamenávání krajin ze svých cest, hlavně

---

<sup>79</sup> Milada Sísová, *Výstava Julie W. Mezerové v Paříži, Ženský svět – list paní a dívek českých*, 1930, roč. 34, č. 4, s. 69–70.

<sup>80</sup> Sísová, *Výstava Julie W. Mezerové v Paříži* (pozn. 79), s. 69–70.

<sup>81</sup> Příkladem může být recenze této výstavy v periodiku *L'Art vivant*: René Chavance, Julie Mezerova, *L'Art vivant*, 01.01.1930, č. 121, s. 344.

<sup>82</sup> Winterová-Mezerová, *Proč mám ráda Paříž* (pozn. 74), s. 179–184.

<sup>83</sup> *Ibidem*, s. 179–184.

<sup>84</sup> Marianna Placáková, *Výstava ženského umění československého, Buenos Aires, 1929, Práce a medailonky umělkyň*, in: Pachmanová (ed.), *Z Prahy až do Buenos Aires* (pozn. 4), s. 144.

<sup>85</sup> *Ibidem*, s. 144.

z Bretaně,<sup>86</sup> které si u francouzského publika, díky své jednoduchosti a mystické náladě, našly četné obdivovatele.<sup>87</sup> Zaměřovala se ovšem i na figurální motivy. Mezi ně patřily scény z běžného života ženy – rodinné motivy, motivy práce, či dívky v krajině. Dále se věnovala portrétní tvorbě – příkladem mohou být podobizny československého vyslance ve Francii Štefana Osuského či Milady Sísové.<sup>88</sup>

#### 4.5. Minka Podhajska

Minka Podhajska, jež jako jediná z autorek zastupovala svou tvorbou odvětví užitého umění, byla blízkou přítelkyní Julie Winterové-Mezerové. Právě s ní se podílela na rozvoji myšlenky, která vedla ke vzniku této výstavy.

Narodila se ve Vídni 1.12.1881. Zde také studovala na ženské akademii u Adolfa Bohma, Ludwiga Michalka a Franze Koninga, u kterého se učila dřevorytu.<sup>89</sup> Již ve Vídni započala úspěšnou kariéru. Mezi lety 1908–1915 totiž pracovala na návrzích hraček pro Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst a spolupracovala také s Wiener Werkstätte.<sup>90</sup> Jak ale sama Minka Podhajska dosvědčuje ve svém příspěvku O kruhu výtvarných umělkýň publikovaném v *Ženské radě*, z vídeňského prostředí se inspirovala pouze výrazem, ne obsahem díla.<sup>91</sup>

Zlomový bod v její tvorbě představoval návrat do českých zemí, kam přesídlila v roce 1920.<sup>92</sup> Začala se zde prosazovat v tehdejší kulturní dění a také angažovat v rámci různých spolků. Navázala například dlouhodobou spoluprací se spolkem *Artěl*, se kterým byla v kontaktu již během svého pobytu ve Vídni. Z Vídne se také již roku 1917 stala členkou *Kruhu výtvarných umělkýň*, v rámci něhož rozvíjela svou publikační činnost zabývající se postavením žen v tehdejší společnosti.<sup>93</sup> Minka Podhajska se dokonce na čas stala jeho předsedkyní.<sup>94</sup> Dostala se také na pozici navrhovatelky hraček pro Ministerstvo školství a národní osvěty v Praze. V rámci této spolupráce byla roku 1925 poslána do Paříže, aby spoluorganizovala *Mezinárodní výstavu dekorativního umění*.<sup>95</sup> Ta měla nakonec velký úspěch. Hned po Francii byla totiž československá expozice oceněna nejvyšším počtem

<sup>86</sup> Toto tvůrčí období Julie Winterové-Mezerové více rozvádí publikace *Bonjour monsieur Gauguin*. – Anna Pravdová (ed.), *Bonjour monsieur Gauguin*, Národní galerie Praha, Praha, 2017.

<sup>87</sup> Sísová, *Výstava Julie W. Mezerové v Paříži* (pozn. 79), s. 69–70.

<sup>88</sup> Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců* (pozn. 36), s. 135.

<sup>89</sup> Marianna Placáková, *Výstava ženského umění československého, Buenos Aires, 1929, Práce a medailonky umělkýň*, in: Pachmanová (ed.), *Z Prahy až do Buenos Aires* (pozn. 4), s. 120.

<sup>90</sup> *Ibidem*, s. 120.

<sup>91</sup> Podhajska, *O kruhu výtvarných umělkýň* (pozn. 73), s. 39.

<sup>92</sup> Marianna Placáková, *Výstava ženského umění československého, Buenos Aires, 1929, Práce a medailonky umělkýň*, in: Pachmanová (ed.), *Z Prahy až do Buenos Aires* (pozn. 4), s. 120.

<sup>93</sup> Minka Podhajska, *Minka Podhajska – Paměti*, Arthouse Hejtmánek, Praha, 2021, s. 83.

<sup>94</sup> Roškotová, *Vznik a vývoj Kruhu výtvarných umělkýň* (pozn. 24), s. 35–41.

<sup>95</sup> Podhajska, *Minka Podhajska – Paměti* (pozn. 93), s. 84.

Grand prix.<sup>96</sup> Minka Podhajska konkrétně zaujala svými hračkami z textilu a juty.<sup>97</sup> Jako členka poroty zároveň navázala mnohé kontakty a díky svému podnikavému duchu „uzavřela řadu kontraktů na různé druhy výtvarného „zboží““.<sup>98</sup> Do Francie však tehdy nejela poprvé. V Paříži byla již v roce 1914 a s přítelkyní Julií Winterovou-Mezerovou pak navštívila v roce 1924 i Bretan.<sup>99</sup>

Minka Podhajska pravidelně vystavovala s *Kruhem výtvarných umělkyní a Artělem*. Dále měla dvakrát výstavu v Topičově salonu a v roce 1934 v Uměleckoprůmyslovém muzeu. Její tvorba zahrnovala práci s vícero technikami a médii. Zaměřovala se především na výrobu hraček a bibelotů, ale pracovala také s malbou, grafikou, ilustrací a keramikou. Díky dlouholeté spolupráci s Artělem pak také vzniklo množství stylizovaných figurek ve formě lidských postav, pohádkových bytostí či zvířat.<sup>100</sup> [7]

#### 4.6. Helena Šrámková

Helena Šrámková, ač se věnovala i tvorbě figurální, na výstavě představila skrze výběr šesti obrazů pouze svou krajinomalbu.

Narodila se 23. 1. 1883 v jižních Čechách. Svá studia absolvovala u Jakuba Schikanedera na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. Co se týče jejích evropských cest, studovala v Paříži u Luciena Simona a René Ménarda a poté vyrazila na studijní pobyt do severní Itálie.<sup>101</sup>

V rámci kulturní scény Paříže se kromě *Výstavy československých umělkyní v Paříži* v roce 1927 účastnila i několika dalších projektů. Mezi ně patří i dřívější účast na jednom z pařížských salonů v roce 1924, kde zaujala obrazem *Adli*.<sup>102</sup> [8]

Helena Šrámková se aktivně angažovala v tehdejších aktuálních kulturním dění. Roku 1926 se dostala na pozici členky poradního sboru pro obor výtvarného umění při Ministerstvu školství a národní osvěty. Minku Podhajskou dále Šrámková vystřídala jako předsedkyně *Kruhu výtvarných umělkyní* a byla jí po sedm let.<sup>103</sup> Podhajska její osobnost popisuje následovně: „*bytost, plná chvění, ne zcela ještě svá, třebaže již vykonala mnohé pozoruhodné dílo, tvoří bolestně, trýzní sama sebe pochybnostmi a těžkou kritikou, ale stoupá výš a výše, oprošťujíc se ode všech malicherností.*“<sup>104</sup>

Se spolkem také Šrámková vystavovala na všech jeho členských výstavách

<sup>96</sup> Alena Adlerová, *České užité umění 1918-1938*, Odeon, Praha, 1983, s. 103.

<sup>97</sup> Marianna Placáková, *Výstava ženského umění československého*, Buenos Aires, 1929, *Práce a medailonky umělkyní*, in: Pachmanová (ed.), *Z Prahy až do Buenos Aires* (pozn. 4), s. 120.

<sup>98</sup> Eva Neumannová, *Po válce*, in: Eva Neumannová (ed.), *MINKA. Vilemína Podhajska*, UPM, Praha, 2022, s. 99.

<sup>99</sup> Marianna Placáková, *Výstava ženského umění československého*, Buenos Aires, 1929, *Práce a medailonky umělkyní*, in: Pachmanová (ed.), *Z Prahy až do Buenos Aires* (pozn. 4), s. 120.

<sup>100</sup> Marianna Placáková, *Výstava ženského umění československého*, Buenos Aires, 1929, *Práce a medailonky umělkyní*, in: Pachmanová (ed.), *Z Prahy až do Buenos Aires* (pozn. 4), s. 120.

<sup>101</sup> Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, (pozn. 70), s. 556.

<sup>102</sup> Marianna Placáková, *Výstava ženského umění československého*, Buenos Aires, 1929, *Práce a medailonky umělkyní*, in: Pachmanová (ed.), *Z Prahy až do Buenos Aires* (pozn. 4), s. 132.

<sup>103</sup> Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, (pozn. 70), s. 556.

<sup>104</sup> Podhajska, *O kruhu výtvarných umělkyní* (pozn. 73), s. 39.

v Praze, Hradci Králové, Olomouci, Košicích a v Kroměříži. Mimo tuto činnost měla výstavu například v rámci výtvarníků S.V.U Mánes, a to v letech 1915–1918 a v roce 1936 ve výstavním pavilonu Myslbek. Co se týče účasti na zahraničních podnicích, participovala například na výstavě v Athénách při kongresu Malé ženské dohody, dále v Miláně, ve Vídni, v Buenos Aires, Sofii, Bělehradě, Bukurešti nebo například v Záhřebu.<sup>105</sup>

Její tvorba zahrnuje primárně krajinomalbu a dále figurální motivy, především portréty. Motivy krajinomaleb jsou inspirovány hlavně prostředím hor, jako je Šumava, Krkonoše, ale i Alpy. V menší míře se poté inspirovala přímořskými krajinami.<sup>106</sup> Mnoho studií vyhotovila i po cestě v severním Bulharsku v roce 1931.<sup>107</sup>

Šrámková se také zabývala tvorbou portrétů, ať už rodiny, známých, ale i význačných osobností.<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, (pozn. 70), s. 556.

<sup>106</sup> Marianna Placáková, *Výstava ženského umění československého, Buenos Aires, 1929, Práce a medailonky umělkyň*, in: Pachmanová (ed.), *Z Prahy až do Buenos Aires* (pozn. 4), s. 132.

<sup>107</sup> Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, (pozn. 70), s. 556.

<sup>108</sup> Marianna Placáková, *Výstava ženského umění československého, Buenos Aires, 1929, Práce a medailonky umělkyň*, in: Pachmanová (ed.), *Z Prahy až do Buenos Aires* (pozn. 4), s. 132.

## 5. *Exposition d'un groupe des femmes-peintres tchécoslovaques v roce 1927*

### 5.1. Podnět k vytvoření výstavy

Obecně se v dobově rozšířeném tisku o kontextu vzniku *Výstavy československých umělkyně v Paříži* spíše nepíše. Co v článcích většinou bývá zdůrazněno, je patronace a politické zastřešení této akce. Výstava totiž, jak se z vícero článků můžeme dočíst, vznikla za podpory manželky tehdejšího velvyslance v Paříži Štefana Osuského, Pavly Osuské.

Příkladem může být zpráva z *Rudého práva*, které o výstavě mluví následovně: „ (...) byla zahájena výstava českých malířek za protektorátu choti československého velvyslance, pí Pavly Osuské.“<sup>109</sup> Některé články jí dokonce přisuzují podnět k pořádání této výstavy. Tuto informaci uvádí *Rozkvět*: „Roku 1927 paní Pavla Osuská dává podnět k výstavě českých malířek v Galerii A. G. Fabre, již obeslalo šest nejsvráznějších našich umělkyně.“<sup>110</sup> Nicméně sama Winterová-Mezerová v již několikrát zmiňované eseji *Proč mám ráda Paříž* objasňuje kontext vzniku výstavy takto: „*Pomýšlely jsme tehdy s Minkou Podhájskou na malou výstavku. Jednání se protahovalo, několik kolegyně se k nám zatím přidalo a v roce 1927 se výstavka otevřela v ulici Miromesnil. Otevřela ji choť československého vyslance, paní Pavla Osuská.*“<sup>111</sup> Mezerová tedy uvádí, že nápad k uspořádání výstavy pocházel přímo od zúčastněných umělkyně. Další malířky, které s Mezerovou a Podhájskou vystavovaly, se přidaly pravděpodobně na základě jejich známosti z *Kruhu výtvarných umělkyně*.<sup>112</sup>

Z povahy informací obsažených v těchto článcích můžeme dedukovat, že pro Československo mohla být důležitější politická reprezentace státu, proto se zřejmě dobově rozšířená média o podnětu Julie Winterové-Mezerové skoro nezmiňují, a ve věci konání výstavy zviditelňují spíše politické činitele. Umělkyně přicházely až na druhém místě. Výstava tak přesahovala rámec výlučně kulturních kruhů a částečně se stala reprezentativním nástrojem.

Dalším tématem, které tato kapitola rozebírá, je kontext vzniku výstavy prizmatem genderové problematiky: „*Stalo se, že šest našich malířek se odhodlalo uspořádati výstavu v centru výtvarného umění. Skeptici v Praze shledávali velmi pošetilým nosit do Paříže ženské výtvary a patrně i českoslovenští skeptici v Paříži na oficiálních místech se na věc dívali zrovna tak, neboť ani nehnuli prstem pro výstavu. Malířky nepozbyly odvahy – je poznamenati třeba, že ministerstvo osvěty jim poskytlo srdečnou podporu a že také choť našeho pařížského vyslance se živě zaujala pro výstavu – a výstavu uskutečnily.*“<sup>113</sup>

Autorkou článku, který byl uveřejněn i v *Národních listech*, je opět Milada Sísová. Jako jedna z mála se snaží zviditelnit osobní snahu malířek, kterou musely pro vznik toho podniku vynaložit. Sísová sice přiznává zřejmě potřebnou pomoc a patronaci Pavly Osuské,

<sup>109</sup> Anonym, *Výstava českých malířek v Paříži*, *Rudé právo*, 22.05.1927, roč. 8, s. 6.

<sup>110</sup> Anonym, Věra Jičínská (pozn. 14), s. 13.

<sup>111</sup> Winterová-Mezerová, *Proč mám ráda Paříž* (pozn. 74), s. 179–184.

<sup>112</sup> Zlámalová, *Meziválečná tvorba Věry Jičínské* (pozn. 6), s. 86.

<sup>113</sup> Milada Sísová, *Výstava českých malířek v Paříži*, *Ženský svět – list paní a dívek českých*, 01.08.1927, roč. 31, č. 14–15, s. 221–222.

ale úsilí spojené s organizací výstavy a popud k její organizaci připisuje umělkyním. Přináší nám tak potřebný kontext pro rozkrývání otázky, jak byly ženské výstavy pořádány a jaké překážky představovala jejich organizace. I přes proklamovaný státní program podpory ženských umělkyň se musely autorky vyrovnat s realitou zpátečnických argumentů kulturní veřejnosti.

## 5.2. Zahájení výstavy a její katalog

Výstava československých umělkyň se konala od 20. 05. 1927 do 04. 06. 1927 v Galerii A. G. Fabre v ulici Miromesnil v osmém pařížském obvodu.<sup>114</sup> O vzhledu a zaměření galerie se bohužel nedochovalo mnoho poznámek. Milada Sísová ve svém článku píše, že „(expozice) *byla umístěna v malé, mladé, moderní galerii*“.<sup>115</sup> Emanuel Siblík pak tento prostor kritizuje jako místo nevhodné pro vystavování děl kvůli šeru. Dle jeho slov „*místnost znehodnocovala aspoň o 50% vystavené obrazy*.“<sup>116</sup> Pomineme-li kritiku prostoru, můžeme pozorovat, že galerie soukromého typu nabývaly vedle výtvarných salónů, které pro začínající zahraniční umělce znamenaly počáteční krok, jak se prosadit na pařížské scéně, progresivně na významu.<sup>117</sup>

Výstava byla zahájena vernisáží ve 14:00,<sup>118</sup> na níž se dostavili z francouzské strany členové pařížské městské rady César Caire, paní Denisová, prof. Pichon a jiní.<sup>119</sup>

Z české strany nejsou ve většině případů osobnosti blíže specifikovány nebo je jejich totožnost těžce dohledatelná, jako v případě jistého „*předsedy ředitele Švestky*.“<sup>120</sup>

Co se týče návštěvnosti výstavy, Milada Sísová uvádí následující, poněkud obecnou poznámku: „*Ku podivu, mezi její návštěvníky patřili vybraní znalci umělečtí a hned její vernisáž přivábila tak distinguované obecenstvo pařížské, jak se to dosud nepodařilo žádné jiné české výstavě*.“<sup>121</sup> Výstavě přiznává tedy zásadní dopad v rámci popularizace českého umění na francouzské kulturní scéně. Zároveň ale není tato skutečnost podložena konkrétními jmény osobností.

Milada Sísová se chopila i doprovodného textu katalogu výstavy. V jeho úvodu srovnává podmínky pro tvorbu československých umělkyň s těmi francouzskými a zasazuje emancipační snahy českých malířek do kontextu československých a evropských dějin. Uvádí, že československé umělkyně čelily vícero obtížnostem v rámci prosazování svého postavení a tvorby. Mezi ně počítá celkové potlačení národní kultury pod nadvládou Habsburků, ale i specifickou diskriminaci žen. Císařství bylo ve věci emancipačních otázek přirozeně velmi konzervativní a v době, kdy se ženy v jiných evropských zemích hlásily na

---

<sup>114</sup> *Exposition d'un groupe de femmes-peintres tchécoslovaques* (kat. výst.) – Milada Sísová (kat. výst.), Galerie A.G. Fabre, 1927, neč.

<sup>115</sup> Sísová, Výstava českých malířek v Paříži (pozn. 113), s. 221–222.

<sup>116</sup> Emanuel Siblík, České malířky v Paříži, *Československá republika*, 10.06.1927, roč. 248, č. 137, s. 6.

<sup>117</sup> Pravdová, *École de Paris a čeští umělci v meziválečné Paříži* (pozn. 1), s. 121.

<sup>118</sup> Sísová, *Exposition d'un groupe de femmes-peintres tchécoslovaques* (pozn. 114), neč.

<sup>119</sup> Anonym, Výstava českých malířek v Paříži, *Lidové noviny*, 22.05.1927, roč. 35, č. 259, s. 9.

<sup>120</sup> *Ibidem*, s. 9.

<sup>121</sup> Sísová, Výstava českých malířek v Paříži (pozn. 113), s. 221–222.

výtvarné akademie, aspirujícím umělkyním budoucího československého státu (jako občankám habsburské říše) bylo toto právo upíráno. Jedinou možností, která ale nebyla zdaleka přístupná všem ženám bez rozdílu, představovalo studium na specializovaných výtvarných školách pro ženy, kde byly obory redukovány na „vhodné“ specializace – tedy na umění dekorativní. První ženy se na vysoké výtvarné školy dostávají až se vznikem samostatného československého státu. Dalšími slovy tak Milada Sísová apeluje na zvážení těchto skutečností při hodnocení jejich prací.<sup>122</sup> Tento dobový pohled je velmi inovativní, jelikož tehdejší veřejnosti otevřel další polohu čtení povahy tvorby československých umělkyní. Do té doby byla jejich tvorba hodnocena zpátečnický, a to hlavně měřítky, kterými se hodnotila tvorba mužů. Tento důležitý faktor nebyl brán většinou v potaz. Martina Pachmanová píše následující: „*Umělec mužského pohlaví byl měřítkem kvality a „velikosti“ a s ním byly také srovnávány výsledky umělecké tvorby žen.*“<sup>123</sup>

Milada Sísová ve své předmluvě dokazuje, jak důležitá je kontextualizace tvorby. Proto následně pokračuje stručným výčtem předešlých snah československých umělkyní o etablování své pozice, jak na tuzemské, tak na zahraniční scéně. Zmiňuje úspěchy českých autorek na poli užitého umění, které získalo uznání i na několika výstavách dekorativního umění v Paříži. První krůčky k proniknutí do oboru malby a sochy si však musely umělkyně vydobýt až těsně před první světovou válkou. I tak šlo o jednotlivé případy. První generaci umělkyní obecně nazývá až rostoucí počet malířek po první světové válce, ke kterým se v průběhu přidávají také sochařky a architektky.<sup>124</sup>

V dalším odstavci se Milada Sísová chopila představení šesti umělkyní zastoupených na *Exposition d'un groupe des femmes-peintres tchécoslovaques*. V úvodu se o Dymasové, Mackové, Winterové-Mezerové, Podhajské a Šrámkové vyjadřuje jako o starší generaci, která si prošla školou ještě před první světovou válkou. Jičínskou pak přiřazuje ke generaci nové.<sup>125</sup> Následně Sísová charakterizuje tvorbu šesti umělkyní. Definuje ji až poetickými obraty – jako je přirovnání tvorby umělkyní k ročním obdobím. Z dnešní perspektivy by tato charakterizace mohla být lehce problematická. Umělkyním v podstatě přiřazuje alegorické osoby, které svým způsobem tvorbu zbytečně škatulkují. Důležité je ale také uvést, že Milada Sísová nebyla teoretička umění a slovníkem podobných přirovnání a vzletných pojmů si mohla pomáhat k vytvoření rámce pro charakteristiku tvorby autorek.

O Julii Winterové-Mezerové se vyjadřuje jako o autorce nejvíce citlivé a idealistické. Dílo *Paysage lyrique (Lyrická krajina)* označuje za odraz její osobnosti plné ženského šarmu.<sup>126</sup> Zde můžeme vidět, že ani Sísová se zcela nevyhnula hodnocení tvorby skrz dobové genderové normativní charakteristiky. Je ovšem nutné dodat, že tento kritický pohled reflektuje současné tendence a že tehdy měly texty Milady Sísové nedocenitelný emancipační charakter. Zároveň nám popis tvorby slouží jako jeden ze zásadních zdrojů o povaze vystavovaných děl. K většině uvedených obrazů totiž nejsou k dispozici ani originály, ani reprodukce. Pokud jsou nějaká díla k dispozici, jsou to většinou jednotlivé případy, které

<sup>122</sup> Sísová, *Exposition d'un groupe de femmes-peintres tchécoslovaques* (pozn. 114), neč.

<sup>123</sup> Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 85.

<sup>124</sup> Sísová, *Exposition d'un groupe de femmes-peintres tchécoslovaques* (pozn. 114), neč.

<sup>125</sup> *Ibidem*, neč.

<sup>126</sup> *Ibidem*, neč.

nemohou vést ke kritické analýze jak vystavované tvorby autorek, tak k revizi dobových hodnocení.

Julie Winterová-Mezerová představuje na výstavě nejvíce děl ze všech šesti malířek, celkově jedenáct. Jsou to: *Paysage lyrique (Lyrická krajina)*, *Les pivoines (Pivoňky)* [9], *Le lis d'or (Zlatá lilie)*, *Le lis blanc (Bílá lilie)*, *La primavere (Prvosenka)*, *Le myosotis (Pomněnka)*, *La fenestrelle (Okénko)*, *Bouquet des gentianes (Kytice hořců)*, *Les fraises (Jahody)*, *Le coeur de Marie (Srdce Mariino/Srdcovka)* a *Portrait d'une journaliste (Portrét novinářky)*.<sup>127</sup> [10]

Právě *Portrét novinářky* nám zpodobňuje samotnou Miladu Sísovou. Tento obraz je francouzskými periodiky označován za jeden z nejzdařilejších. *Journal des débats politiques et littéraires* na něm například vyzdvihuje využití originální metody koláže, používanou francouzskými kubisty, kdy k portrétu novinářky malířka přilepila do dvou horních rohů kusy názvu a článku stejnojmenného periodika.<sup>128</sup> Novinářka je na obraze zpodobněna ještě s otevřeným číslem *Národních listů*. Můžeme tak o portrétu uvažovat jako o zpodobnění Milady Sísové, která ve své osobě představuje symbolické spojení československé a francouzské kultury a která v obou zemích žila a působila, publikovala v dobových periodících a podílela se na sblížení mezinárodních vztahů. Článek v *Journal des débats* dále děkuje Winterové-Mezerové za pozornost a náklonnost, kterou periodiku tímto gestem věnovala.<sup>129</sup>

O dílech Heleny Šrámkové se v předmluvě katalogu Milada Sísová zmiňuje jako o nejvíce realistických. Chválí umnou výstavbu prostoru a dojem přimosti a celistvosti jejích děl.<sup>130</sup> Šrámková na výstavě představuje následující díla: *L'effet de lune alpestre – aquarelle (Účinek alpského měsíce)*, *La terre saline en Tchécoslovaquie (Solné pole v Československu)*, *La petite cascade (Malý vodopád)* [11], *Le paysage au moulin (Krajina s mlýnem)*, *Le village dans les montagnes (Vesnice v horách)*, *Les chaumières dans les montagnes en Tchécoslovaquie (Chaloupky v československých horách)*.<sup>131</sup>

Minku Podhajskou Milada Sísová představuje hlavně jako tvůrkyni hraček a prací uměleckého průmyslu.<sup>132</sup> Kromě dřevěných soch, jako je *L'eden (Ráj)*, *Les quatre saisons (Čtyři roční období)* a *Adam et Ève (Adam a Èva)* [12], vystavuje *Moïse (Mojžíš)*, *Les canards (Kachny)*, *Le baiser matinal (Materšský polibek)*, *Le chaos (Chaos)* a *La lumière (Světlo)*.<sup>133</sup> O Vilemíně Dysmasové, Anně Mackové a Věře Jičínské následně mluví jako o začínajících umělkyních, od nichž můžeme čekat nejslibnější výsledky.<sup>134</sup>

Dysmasová nicméně vystavuje pouze jeden obraz: *Paysage de Dalmatie (Dalmátská krajina)*, avšak Milada Sísová dosvědčuje, že je schopná krajinářka výrazného talentu.<sup>135</sup>

U Anny Mackové nejsou v katalogu díla specifikována, můžeme se pouze dočíst, že

<sup>127</sup> Sísová, *Exposition d'un groupe de femmes-peintres tchécoslovaques* (pozn. 114), neč.

<sup>128</sup> P.F., ÉCHOS – Chez les femmes peintres tchécoslovaques, *Journal des débats politiques et littéraires*, 04.06.1927, roč. 139, č. 154, s. 2.

<sup>129</sup> *Ibidem*, s.2.

<sup>130</sup> Sísová, *Exposition d'un groupe de femmes-peintres tchécoslovaques* (pozn. 114), neč.

<sup>131</sup> *Ibidem*, neč.

<sup>132</sup> *Ibidem*, neč.

<sup>133</sup> *Ibidem*, neč.

<sup>134</sup> *Ibidem*, neč.

<sup>135</sup> *Ibidem*, neč.

vystavuje devět dřevorytů. Milada Sísová ji považuje za výbornou kreslířku s talentem pozoruhodné jemnosti.<sup>136</sup>

Věru Jičínskou, nejmladší z účastnic, představuje jako malířku, která se postupně, díky své inteligenci a tvořivému talentu, začíná etablovat na umělecké scéně. Vyzdvihuje zejména její obraz *La danseuse en costume national (Tanečnice v národním kostýmu)*. Mezi další vystavovaná díla patří klasicizující portréty *Jeune femme (Mladá žena)* [13] a *La lecture (Čtenářka)*.<sup>137</sup>

### 5.3. Reflexe v dobovém tisku

Následující kapitola má za cíl uvést několik příkladů recenzí výstavy jak z tuzemských, tak francouzských periodik a zasadit je do dobového sociálně-kulturního kontextu.

V rámci kritické reflexe výstavy uveřejňují jednu z obsáhlejších recenzí *Lidové noviny*. Anonymní recenzent se v úvodu zmiňuje o jakési „pařížské pověře“, kterou vysvětluje snahu malířů vystavovat v Paříži, aby „posvětili“ svůj status umělce.<sup>138</sup> Můžeme si povšimnout, že zde autor svým způsobem kriticky naráží na míru idealizace Paříže jakožto kulturního centra, jež etabluje evropské umělce.

Recenzent dále pokračuje kritikou koncepce výstavy, kdy umělkyním vytýká tematickou nejednoznačnost jejich expozice. Tuto skutečnost ironizuje následující větou: „*Jde o malou výstavku (...), v níž sotva co ospravedlňuje onen partikularismus, jež vystavovatelky, jak se zdá, zdůrazňují. Leda snad že by je sdružoval feminismus trochu nedůtklivý.*“<sup>139</sup> Na tuto poznámku můžeme nahlížet z vícero pohledů. Za prvé nám může, alespoň částečně, dále osvětlovat účel, za jakým byla výstava malířkami organizována. Jelikož nemá výstava pomyslného společného jmenovatele a sám recenzent píše, že šest umělkyní *zdůrazňuje* rozdílné povahy jejich tvorby, můžeme se domnívat, že výstava byla československými umělkyněmi pojata jako příležitost, jak se na pařížské scéně představit a obstát jako jednotlivé osobnosti s rozdílnou povahou tvorby. O intencích umělkyní se ostatně rozepisuje i Milada Sísová ve své krátké reportáži ze zahájení výstavy pro *Národní listy*. Uvádí, že umělkyně „*prostě přišly se poklonit ‚městu světla‘, přišly vyzkoušet, zdali jejich díla snesou prudké osvětlení pařížské a zdali se mohou vrátiti ke své další práci s vědomím, že nepracují nadarmo a že přinášejí, byť nejskromnější, přírůstek pro umělecký vývoj.*“<sup>140</sup>

Na druhé straně poukazuje citace z *Lidových novin* na překážky, se kterými se ženské umělkyně ve své době musely potýkat. V tomto případě je představuje jízlivá poznámka o *nedůtklivém feminismu*, která ironizuje účel výstavy na základě genderu umělkyní a degraduje tak separátní výstavy ženských umělkyní. Martina Pachmanová ve své knize *Věra Jičínská*, na konto tohoto citátu, poukazuje na takzvaný „*separatismus založený na pohlavní*

<sup>136</sup> Sísová, *Exposition d'un groupe de femmes-peintres tchécoslovaques* (pozn. 114), neč.

<sup>137</sup> *Ibidem*, neč.

<sup>138</sup> Anonym, *Šest československých malířek*, *Lidové noviny*, 09.06.1927, roč. 35, č. 290, s. 7.

<sup>139</sup> *Ibidem*, s. 7.

<sup>140</sup> Milada Sísová, *Výstava českých malířek v Paříži*, *Národní listy*, 29.05.1927, roč. 67, č. 147, s. 9.

diferenciaci“.<sup>141</sup> Vysvětluje tím společensky kritizovaný přístup umělkyň „odtrhnout se“ od mužských protějšků (co se týče výstavních či kulturních spolkových aktivit). Pokračuje objasněním této strategie, kdy měly umělkyně v přijetí do uměleckého světa oproti mužům nerovné příležitosti už na začátku své kariéry. Toto vyloučení jim poté ztěžovalo průnik do kulturních kruhů a získávání respektu u kritiků.<sup>142</sup> Martina Pachmanová dále tuto problematiku rozvádí v publikaci *Neznámá území českého moderního umění*. Píše, že ženským umělkyním nešlo o akt vyloučení sebe sama z komunity umělců, ale o svobodu od patriarchálních norem, které ženy zatěžovaly a stavěly vůči umělcům do nevýhodné pozice.<sup>143</sup>

Kritiku koncepce výstavy najdeme i v recenzi Emanuela Siblíka, který píše: „*A pak k čemu akcentovat přívlastek ‚československé‘ malířky, když není možno sestavit v tomto smyslu výstavu reprezentivní. Pak kritika – a jeden referent také to vytkl – čeká, že se předvedou umělecké projevy výrazně české. Není-li tomu tak, je jen o zklamání více. Necht’ si každý umělec dobývá Paříže na svou pěst bez jakékoli historicko-politické legitimity.*“<sup>144</sup> Nabízí se otázka, zda byl název *Výstavy československých umělkyň v Paříži* ze strany malířek účelný, či ne. Je možné, že jim název výstavy poskytl určité krytí, zmíněnou *legitimaci* a možnost propagace ze strany československého státu (především ze strany pí. Osuské), která by jim jinak jako čistě ženské výstavě bez politického přesahu nebyla poskytnuta. Kapitola 4.1 již toto téma rozebírá v člancích Milady Sísové, jež tvrdí, že československá strana pro organizaci výstavy mnoho neudělala.<sup>145</sup> Skutečnost, že propagace sebe sama, bez jakékoli vnější podpory, byla v zahraničí velmi složitá, novinářka opět dosvědčuje, když píše: „*pro její propagandu se nemohlo mnoho dělat, neboť to jest v pařížské veřejnosti tuze nákladná věc.*“

<sup>146</sup> Pro umělce, nehledě na pohlaví, bylo tak velmi složité prosadit se na zahraniční scéně. Anna Pravdová v rámci této problematiky uvádí ve své knize *École de Paris a čeští umělci v meziválečné Paříži* citaci výroků Jana Zrzavého, který si na tíživou situaci stěžuje: „*V Paříži – kdo tam o mně ví? Co tam já mohu pořádit sám? ...Sám tam neprorazím (...), tam, bez pomoci dobyla Paříž jen pí Mezerová*“.<sup>147</sup> Sísová však prezentuje vlastní pohled na věc. V již zmiňované reportáži k zahájení výstavy píše: „*Čtyřicet děl, vystavených v galerii A. G. Fabre (...), pochopitelně je pouze malou skulinkou, již nahlížíme do československého uměleckého života. Šest malířek, které vystavují, nemají pretence reprezentovati české umění. Na to má strom českého umění už příliš mnoho větví a květů.*“<sup>148</sup> Sísová tak tvrdí, že rozebíraný název výstavy neoznačuje reprezentativní představení československého umění jako celku. Je pouhým přihlášením se k československé národnosti.

Recenze z *Lidových novin* a *Československé republiky* (psaná E. Siblíkem) poté pokračují hodnocením jednotlivých děl umělkyň. Přes svou kritiku koncepce výstavy recenzent *Lidových novin* například chválí tvorbu aspoň dvou ze šesti umělkyň, a to díla Julie

<sup>141</sup> Pachmanová, *Věra Jičínská* (pozn. 5), s. 44.

<sup>142</sup> *Ibidem*, s. 44.

<sup>143</sup> Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 81.

<sup>144</sup> Siblík, *České malířky v Paříži* (pozn. 116), s. 6.

<sup>145</sup> „*Skeptici v Praze shledávali velmi pošetilým nosit do Paříže ženské výtvořky*“ . in Sísová, *Výstava českých malířek v Paříži* (pozn. 113), s. 221–222.

<sup>146</sup> Sísová, *Výstava českých malířek v Paříži* (pozn. 113), s. 221–222.

<sup>147</sup> Pravdová, *École de Paris a čeští umělci v meziválečné Paříži* (pozn. 1), s. 19.

<sup>148</sup> Sísová, *Výstava českých malířek v Paříži* (pozn. 140), s. 9.

Winterové-Mezerové a Věry Jičínské, jejíž tvorbu na konci článku hodnotí slovy: „*Věra Jičínská (...), Benjamin skupiny, je ze všech nejmalířtější (...). Talent robustní.*“<sup>149</sup>

Na tvorbě Julie Winterové-Mezerové zaujala recenzenta hlavně povaha jejich obrazů květin. Hodnotí je však typicky genderově podmíněnou kritikou ženské tvorby takto: „*Květiny paní Winterové-Mezerové jsou postavou obří, ale podstatou panny. Na štěstí však je sobě malířka vědoma hranic svého zření, fyzického i vnímavého, a střez se těsnati do něho věci, které je bytostně přerůstají.*“<sup>150</sup> Autor vyzdvihuje volbu námětu děl Winterové-Mezerové, jelikož podle dobového diskurzu malba květin a přírody vystihuje nejlépe ženské psýché. Tyto motivy tak ženám, dle jeho názoru, náleží a neměly by se pokoušet překračovat hranice „biologické determinovanosti“ jejich pohlaví a snažit se pronikat do „mužských“ témat a domén. Pod vlivem tohoto diskurzu poté recenzent kritizuje tvorbu Heleny Šrámkové, když prohlašuje, že „(Helena Šrámková) *nedůvěřuje svému prvotnímu dojetí, tak jako by se bála, aby ji nezavléklo do přesládlé hezkosti. Odtud jednak až snad přílišná drsnost násilná, jednak však sympatická vážnost.*“<sup>151</sup> Z tohoto hodnocení můžeme usoudit, že recenzent od tvorby Šrámkové očekává příklon k *dojetí* a kritizuje *přílišnou drsnost*, kterou s tvorbou žen a priori nespojuje.

Minku Podhajskou pisatel vyzdvihuje jako již etablovanou umělkyni, která se prosadila v rámci uměleckého průmyslu a chválí její *Ráj*, jako dílo „*rozkošně naivní.*“<sup>152</sup> [14] *Ráj* je polychromovaná dřevorezba zasazená do rámu a rozdělena do třech vodorovných rovin působící jako divadelní scéna. V centru kompozice jsou zobrazeni Adam a Eva v rajské zahradě obklopeni rozličnými zvířaty a rostlinami. Minka Podhajská využívá zjednodušující stylizaci motivů, kterými redukuje motivy na základní tvary. Celý výjev je poté vyveden ve výrazných barvách poukazujících na inspiraci v lidovém umění.<sup>153</sup>

Tvorba Vilemíny Dysmasové není v recenzi reflektována. Její jediný vystavený obraz zřejmě autorovi recenze neposkytl dostatečný materiál pro detailnější rozbor. O Anně Mackové se recenzent zmiňuje pouze nicneříkající poznámkou, a to kritikou její „*svérázné malebnosti*“, která by měla ustoupit „*kvalitám vniternějším a vlastním.*“<sup>154</sup>

Emanuel Siblík ve svém již zmiňovaném článku České malířky v Paříži z *Československé republiky* hodnotí díla umělkyň následovně. O Dysmasové a Mackové se Siblík zmiňuje pouze jednou větou a u jejich tvorby se příliš nepozastavuje. Tvorbu Věry Jičínské považuje za velmi nadějnou s tím, že na svém výtvarném výrazu ještě pracuje. Kritizuje ovšem výběr děl, která se Jičínská rozhodla prezentovat, takto: „*vystavila však bezvýznamné studie hlav.*“<sup>155</sup> O volbě představených obrazů se zmiňuje Barbora Zlámalová ve své diplomové práci *Meziválečná tvorba malířky Věry Jičínské*. Píše, že fakt, že Jičínská na výstavě vystavila menší počet zřejmě ne svých nejlepších děl, je dán tím, že ve stejné době organizovala svou monografickou výstavu v Alšově síni Umělecké besedy.<sup>156</sup> Siblík přesto

<sup>149</sup> Anonym, Šest československých malířek (pozn. 138), s. 7.

<sup>150</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>151</sup> Anonym, Šest československých malířek (pozn. 138), s. 7.

<sup>152</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>153</sup> Eva Neumannová, Po válce, in: Neumannová (ed.), *MINKA. Vilemína Podhajská* (pozn. 98), s. 93.

<sup>154</sup> Anonym, Šest československých malířek (pozn. 138), s. 7.

<sup>155</sup> Siblík, České malířky v Paříži (pozn. 116), s. 6.

<sup>156</sup> Zlámalová, *Meziválečná tvorba Věry Jičínské* (pozn. 6), s. 87.

chválí její *Tanečnici v národním kroji*.<sup>157</sup> Portrétovaná tanečnice nejspíše zpodobňuje Lydii Wisiakovou.<sup>158</sup> Obraz je dnes však znám pouze z dobových reprodukcí v tisku.<sup>159</sup> [15]

Z děl Podhajské kritizuje její obrazy z cyklu „*Stvoření světa*“, které vystavila vedle svých známých a „osvědčených“ dřevorezeb a označuje je za „*výtvarný omyl*“.<sup>160</sup> Z tohoto cyklu se do dnešní doby dochovala reprodukováná černobílá fotografie jediného obrazu, *Šestého dne*. Dokazuje nám pokus Podhajské o nevšední experiment s konstruktivistickými tendencemi.<sup>161</sup> Dvě stylizované postavy se nachází v abstraktním prostoru, který se skládá z geometrických tvarů. [16] V rámci její dobře známé tvorby představoval opravdu „*hledání vlastního výrazu*“, které se nesetkalo s úspěchem.<sup>162</sup>

Siblík následně uvádí, že výstavu „*zachránily*“ Julie Winterová-Mezerová a překvapivě i Helena Šrámková, jejíž tvorbu žádný z ostatních recenzentů natolik nezdůraznil.<sup>163</sup> Píše: „(Helena Šrámková) je nesporný malířský talent, který hřeší někdy jen tím, že si příliš věří; vzniknou tak virtuózní, ale prázdná plátna.“<sup>164</sup> Jako příklad jejího citu pro krajinomalbu uvádí *Krajinu s mlýnem*. Siblík následně velebí malířský styl a náměty Julie Winterové-Mezerové a uznává, že její tvorba bude schopna konkurovat současné pařížské kulturní scéně.<sup>165</sup>

Jak nám ukazuje rozbor obou článků, tyto dvě recenze se celkově zaměřují spíše na zhodnocení povahy děl jednotlivých umělkyně. Identita recenzenta *Lidových novin* bohužel není známá. Je tedy těžké hodnotit jeho přístup k výstavě a expertízu. Emanuel Siblík byl naproti tomu uznávaným výtvarným kritikem se znalostí mezinárodní kulturní scény. Přirozeně se tedy zaměřuje na kritické zhodnocení účelu výstavy a rozbor tvorby autorek. Zasaduje díla umělkyně do širšího kontextu jejich tvorby a skrze reflexi výběru vystavených děl částečně hodnotí i kurátorské záměry. V porovnání s anonymním recenzentem *Lidových novin* také viditelně nevyužívá hodnocení děl skrze stereotypní genderové normy.

Povaha kritiky Milady Sísové, která nebyla teoretickou umění, se zase odvíjí od jejího zaměření na československo-francouzské vztahy a řešení „ženské otázky“. Její recenze se tím pádem zabývá hlavně dopady výstavy na rozvoj vztahů mezi těmito zeměmi a na zviditelnění úsilí jednotlivých umělkyně.

Reflexe novinářky úvodem chválí snahy šesti umělkyně, když píše, že „*výstavka přináší ovoce, jakého nečekaly*.“<sup>166</sup> Dále v článku se Sísová staví do pozice „stoupenec“ za snahy pařížských kulturních kruhů rozšiřovat povědomí o československé tvorbě formou

<sup>157</sup> Siblík, České malířky v Paříži (pozn. 116), s. 6.

<sup>158</sup> Lydie Wisiaková byla baletní tanečnice jihoslovenského původu a zřejmě přítelkyně Věry Jičínské, která měla k tanci též blízko. – Zlámalová, *Meziválečná tvorba Věry Jičínské* (pozn. 6), s. 71–72. V Paříži byla jednou z účastnic baletního představení *Prodané nevěsty*, které mělo reprízu i v Praze. Zpodobněný kostým byl součástí tohoto představení. – Zlámalová, *Meziválečná tvorba Věry Jičínské* (pozn. 6), s. 87.

<sup>159</sup> Zlámalová, *Meziválečná tvorba Věry Jičínské* (pozn. 6), s. 87.

<sup>160</sup> Siblík, České malířky v Paříži (pozn. 116), s. 6.

<sup>161</sup> Eva Neumannová, Po válce, in: Neumannová (ed.), *MINKA. Vilemína Podhajská* (pozn. 98), s. 104.

<sup>162</sup> Ibidem, s. 104.

<sup>163</sup> Siblík, České malířky v Paříži (pozn. 116), s. 6.

<sup>164</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>165</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>166</sup> Sísová, Výstava českých malířek v Paříži (pozn. 113), s. 221–222.

representativní výstavy českého malířství starého i novodobého v *Jeu de Paume*,<sup>167</sup> již bude detailněji rozebírat následující kapitola. Článek pokračuje návrhy na organizaci této expozice a tvrdí, že by bylo možné výstavu uvést již dalším rokem s tím, že by české straně stačilo vybrat díla a tvorby expozice by se následně chopil pařížský organizační tým. Pokud by se do projektu v Paříži, dle jejích slov, vměšoval „celý osobní aparát z Prahy (...), bylo by zle.“<sup>168</sup> Z těchto poznámek je vidět, že Milada Síssová s organizací československé expozice spíše důvěřuje francouzské straně a vkládá jim s projektem většinou důvěru. Despekt k domácí kritice a kulturní politice dává najevo i následujícím výrokem: „(Výstava) musila by míti rádce, který by posuzoval výběr se světového formátu a měřítka, neboť nic není omylnějšího než domácí záliby kritiků a jednostranné posuzování spolkové. Velmi často to, co se doma považuje za zázrak, ve spektru světovém se jeví přelívání oceánu do domácího rybníčku.“<sup>169</sup>

Skutečnost jiné povahy francouzské kritiky reflektuje sama Julie Winterová-Mezerová: „Pařížská kritika, aspoň tak se mi jeví, je rozdílná od valné většiny naší kritiky. Hledá především kladné stránky díla snaží se je vyložit a přiblížit divákům. Neptá se, je-li umělec mužem nebo ženou.“<sup>170</sup> Tímto výrokem Mezerová dokládá, že francouzské prostředí bylo zřejmě pro vystavování přívětivějším místem, protože méně kladlo důraz na genderové rozdíly (a s tím spojené předsudky) umělců. Žena se tak mohla rychleji v tomto prostředí prosadit. Francouzská umělecká kritika zřejmě také tolik nepodléhala determinovanosti tvorby na základě genderu, což znamená, že jejich tvorba nebyla kritizována na základě výběru „nevhodného“ námětu pro ženu.

Co se týče francouzského tisku, *Výstavu československých umělkyní v Paříži*, více než krátkými zmínkami, reflektují hlavně *Journal des débats* a dále například *Revue de l'Art*, jehož šéfredaktorem byl André Dezarrois. *Journal des Débats* se dokonce k výstavě vrací dvakrát. V první kratší recenzi vyzdvihuje především tvorbu Julie Winterové-Mezerové, kde komentuje její *Portrét novinářky*, o kterém se zmiňovala předešlá kapitola, a dále obraz *Lyrická krajina*.<sup>171</sup> [17] Obraz zobrazuje tři ženské figury sbírající kvítí, zasazené do krkonošské krajiny. Svou hladkou modelací a zjednodušením formy ve prospěch jasného sdělení můžeme z díla cítit příklon k neoklasické tradici, jež byla po první světové válce jedním z určujících výtvarných směrů. Tento výtvarný směr se obecně označuje termínem *Retour à l'ordre* a ztělesňuje návrat k tradicím zakotveným v evropské kultuře. Vzniká jako reakce na hrůzy první světové války, kdy nejistota vedla společnost k návratu k „osvědčeným“ hodnotám. *Retour à l'ordre*, tedy v doslovném překladu *návrat k řádu*, se v umělecké produkci projevuje odmítnutím avantgardních směrů (abstrakce, kubismus a další) a návratem k doslovným zobrazovacím metodám.<sup>172</sup>

Dílo *Lyrická krajina* recenzent označuje za nejvyváženější a nejnoblesnější z celé expozice („l'oeuvre la mieux équilibrée, la plus noble de l'exposition“).<sup>173</sup> Můžeme tak vidět,

<sup>167</sup> Muzeum soudobých zahraničních škol v *Jeu de Paume*, jež se v té době nacházelo v budovy oranžerie v komplexu Louvru. – Pravdová, *École de Paris a čeští umělci v meziválečné Paříži* (pozn. 1), s. 275.

<sup>168</sup> Síssová, *Výstava českých malířek v Paříži* (pozn. 113), s. 221–222.

<sup>169</sup> Síssová, *Výstava českých malířek v Paříži* (pozn. 113), s. 221–222.

<sup>170</sup> Winterová-Mezerová, *Proč mám ráda Paříž* (pozn. 74), s. 179–184.

<sup>171</sup> P.F., *Les petites expositions, Journal des débats politiques et littéraires*, 30.05.1927, roč. 139, č. 149, s. 4.

<sup>172</sup> Pravdová, *École de Paris a čeští umělci v meziválečné Paříži* (pozn. 1), s. 12.

<sup>173</sup> P.F., *Les petites expositions* (pozn. 171), s. 4.

na co francouzská kritika nejlépe reagovala a jaké provedení obrazů jí bylo, v rámci aktuálních trendů pařížské umělecké scény, na tvorbě československých umělců blízké. Scéna z reálného života, její klid, klasické provedení a vyvážená kompozice rezonovala s dobovým vkusem v metropoli.

Figurální tvorbu Věry Jičínské označuje recenze za trochu nevýraznou („*un peu ternes*“).<sup>174</sup> Pastelové barvy typické pro její obrazy z tohoto období opravdu musely pro francouzského kritika zvyklého na výraznou barevnost francouzských malířů působit poněkud ponuře. Za protipól pak recenzent označuje barevné a radostné květiny Mezerové.<sup>175</sup> Druhý zmíněný článek *Journal des Débats* hned na začátku zdůrazňuje informaci z předmluvy Milady Sísové k výstavě, že československé umělkyně nebyly na výtvarné akademie přijímány až do vzniku samostatného Československa.<sup>176</sup>

Můžeme tedy vidět snahu francouzských médií tvorbu československých umělkyní uvádět do kontextu, který je pro hodnocení jejich děl zásadní a který není v československé kritice prakticky vůbec reflektován. Článek pokračuje prohloubením tohoto kontextu tím, že zdůrazňuje schopnost československých malířek, i přes chybějící vizuální kontinuitu jejich tvorby, navázat na tradice (manifestující se hlavně v dekorativním umění) a spojit je s novými směry moderní evropské produkce.<sup>177</sup>

Tento poznatek je velmi pokrokový, jelikož naráží na problematiku historické kontinuity tvorby žen. Ta byla často kritizována za to, že autorky tvořily v „nemoderním a klasickém stylu“. Dobová kritika z jejich děl vytvořila opozici vůči pokrokovým stylům avantgardním, jež byly přisuzovány mužům. Ženy ale většinou neměly prostředky vzpouzet se uměleckým tradicím, jelikož déletrvajících kodifikovanou tradici tvorby neměly, jak naznačuje i výše rozebíraná pasáž článku. Tento problém byl mimo jiné způsoben tím, že ženy byly dobovými teoriemi stavěny do podružných pozic, na roveň *děti* či *divochů* a tímto způsobem byly vyloučeny z podílení se na historických událostech, potažmo jejich kontinuitě, která byla vytvářena muži. Pokud se snažily včlenit do tehdejšího společenského chodu, včetně výtvarné tvorby, byly jim přisuzovány termíny jako *nežena* či *polomuž*.<sup>178</sup>

Na druhou stranu mohla být tvorba umělkyní v „klasickém stylu“ i účelná: „*Zatímco se avantgarda, která byla až na vzácné výjimky záležitostí mužů, chtěla od minulosti odpoutat (symbolicky se zbavit Otce), podobné odvržení historie by pro ženy znamenalo vzdát se příležitosti konečně se stát svéprávnými dějinnými subjekty (skrže symbolické obrácení se k Matce)*“. <sup>179</sup> Rozebíraný článek tak připomíná důležité počiny ženské výtvarné produkce (jako folklorní tradici dekorativního umění), které chápe jako „odrazové můstky“ pro vývoj jejich tvorby směrem k moderním uměleckým tendencím.

Krátkou zmínku výstavě věnovalo i periodikum *Les Annales politiques et littéraires*. Ta opět začíná ponaučením o specifické situaci československých umělkyní, kdy v podstatě cituje část úvodníku Milady Sísové. Zpráva o výstavě také neopomíná zmínit několikanásobný úspěch československých umělkyní na poli dekorativního umění v Paříži, které jim poprvé

<sup>174</sup> P.F., *Les petites expositions* (pozn. 171), s. 4.

<sup>175</sup> *Ibidem*, s. 4.

<sup>176</sup> P.F., *ÉCHOS – Chez les femmes peintres tchécoslovaques* (pozn. 128), s. 2.

<sup>177</sup> *Ibidem*, s. 2.

<sup>178</sup> Pachmanová, *Zrození umělkyně z pěny limonády* (pozn. 3), s. 27.

<sup>179</sup> Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 81.

vyneslo mezinárodní uznání.<sup>180</sup>

V neposlední řadě se o výstavě zmiňuje *Revue de l'art*. Raymond Bouyer o ní píše jen na třech řádcích, ve kterých si posteskl, že by si výstava zasloužila vyšší míru pozornosti. Do této chvíle zůstala totiž, podle jeho slov, bez většího povšimnutí.<sup>181</sup> Toto tvrzení staví výroky Milady Sísové o úspěchu výstavy do částečné opozice. Je ale možné, že každý z recenzentů úspěch poměřoval jinými měřítky. Milada Sísová mohla myslet úspěšností zejména zájem kulturních pařížských kruhů o výstavu, která podnítila zájem o československou tvorbu celkově. Raymond Bouyer mohl mít na mysli například návštěvnost veřejnosti či míru prezentace události veřejnosti.

#### 5.4. Vliv výstavy na kulturní vztahy mezi Československem a Francií

Tato kapitola má za úkol nastínit vrstevnaté kulturní vztahy, které spojovaly Československo a Francii. Jejich očividné manifestace jsou sice jednotlivé výstavy (některé z nichž tu budou prezentovány), stěžejním aspektem této kapitoly je však částečné rozkrytí mechanismů, jak mezinárodní pouta vznikala a rozvíjela se. Kapitola má za cíl do tohoto kontextu zasadit právě *Výstavu československých umělkyně v Paříži* a poukázat na její dopady.

Ač byla výstava skromná, zanechala, jak nám ukázala minulá kapitola, na pařížské kulturní scéně neopomenutelné dojmy. Výstavou byl, jak bylo dosvědčeno v několika článcích, nadšen André Dezarrois,<sup>182</sup> konzervátor státních francouzských musejí a šéfredaktor *Revue de l'art*, který podle stati, jež reflektovala průběh výstavy v *Ženském světě*, dokonce požádal o její přesunutí do jiných prostor, aby její trvání tímto způsobem prodloužil.<sup>183</sup>

Už zahájení výstavy tedy přineslo živý zájem o její kontinuum ze strany francouzských kulturních osobností a zřejmě mělo vliv na prohlubování česko-francouzských kulturních vztahů, které zahrnovaly plánování navazujících mezinárodních výstav.

Článek sice uvádí, že k prodloužení této expozice nakonec nedošlo, ale detailněji se věnuje reakcím Andrého Dezarrois na ni: „*To je, jak p. Dezarrois duchaplně podotkl, nekrásnější výsledek ženské výstavy: podnítila touhu, aby se Francii ukázalo celé naše umění malířské a aby se znovu dokumentovalo, že náš národ intenzitou národního života došel k velkým výsledkům, které jej staví na nejvyšší místa mezi kulturními národy.*“<sup>184</sup> Článek tedy uvádí, že tato výstava otevřela debatu o pozici českého umění na francouzské kulturní scéně a přímo podnítila návrh na vytvoření oficiální výstavy československého umění v Paříži.

Milada Sísová dále v článku vysvětluje pozici Andrého Dezarrois na pařížské kulturní scéně a uvádí čtenáře do kontextu jeho aktivit takto: „*Pan Dezarrois (...) v „Jeu de Paume“ pořádá občas výstavy, zahrnující celkovou tvorbu jednotlivých národů, a pod dojmem výstavy*

<sup>180</sup> Anonym, Tchecoslovaquie, *Les Annales politiques et littéraires*, 01.06.1927, č. 2287, s. 582.

<sup>181</sup> Raymond Bouyer, *La revue de l'art ancien et moderne*, 01.06.1927, s. 235.

<sup>182</sup> André Dezarrois byl také kurátorem muzea Jeu de Paume a později i jejím ředitelem. „*Vedl odvážnou výstavní i akviziční politiku, jíž chtěl podpořit „živé umění“ a zahraniční umělce tvořící v Paříži.*“ – Pravdová, *École de Paris a čeští umělci v meziválečné Paříži* (pozn. 1), s. 277.

<sup>183</sup> Sísová, *Výstava českých malířek v Paříži* (pozn. 113), s. 221–222.

<sup>184</sup> *Ibidem*, s. 221–222.

našich malířek nabízí (...) uspořádati v sálech tuillerijského pavilonu na náměstí de la Concorde reprezentativní výstavu českého malířství starého i novodobého.“<sup>185</sup> Prezentací oficiálního návrhu vytvoření přehlídky československého umění pověřil André Dezarrois organizátorky výstavy *Exposition d'un groupe des femmes-peintres tchécoslovaques*.<sup>186</sup> Sloupek nezmiňuje přesná jména organizátorek, ale z pozdějších článků Milady Sísové, kterým se bude práce následně věnovat, můžeme usoudit, že tuto zodpovědnost na sebe částečně převzala ona.

Skutečnost, že výstava českých malířek dala popud Andrému Dezarrois k organizaci československé reprezentativní expozice v Paříži, dokládají i další dobová periodika, například *Pozor*: „ředitel přední výtvarnické ‚Revue de l'art‘, Dezarrois, napsal o výstavě příznivý posudek a dal podnět k pořádání reprezentativní výstavy československého umění v Paříži ve výstavních sálech ‚Jeu de Paume‘.“<sup>187</sup>

André Dezarrois spolu s Louis Hautecoeuem, nejvyšším úředníkem francouzské státní péče, v návaznosti na vyjádřený zájem o československé sbírky umění, přijíždějí roku 1928 na prohlídku pražské Moderní galerie.<sup>188</sup> Zajímavé ovšem je, že plán organizace československé výstavy v Paříži není v článku opodstatněn předchozími událostmi, jako byla právě výstava československých umělkyň v Paříži. Důvody, proč tomu tak bylo, jsou nejasné. Může jimi například být krátký rozsah článku, který se omezil jen na nejpodstatnější sdělení, případně může být důvodem přehlížení umělkyň, ať už záměrné či nezáměrné, jež byly z diskuse tímto vyloučeny.

Pořádání retrospektivní výstavy se však protahovalo, a tak se expozice otevřela až v roce 1934, za přítomnosti Andrého Dezarrois a Emanuela Siblika, jenž pracoval jako jeho poradce v rámci přípravy této expozice.<sup>189</sup>

Milada Sísová se o této skutečnosti rozepisuje v článku *Čeští umělci v Paříži v Národních Listech*, kde kritizuje neschopnost české strany vyjít s organizací vstříc francouzské straně. Uvádí: „Chudák pan André Dezarrois. Myslil to tak dobře. Namáhal se od 1927, kdy jsem měla příležitost uveřejnit v *Nár. Listech* jeho projev o jeho ochotě uspořádati retrospektivní výstavu našeho novodobého umění v museu, svěřenému jeho správě. Dostal se však vždycky před nějaké zavřené dveře u nás. (...) Konečně se po sedmi letech poštěstily panu Dezarroisovi dvě věci najednou loni na jaře. Našel v Praze inteligentního ministra národní osvěty, ochotného uskutečnit v Paříži velkou retrospektivní výstavu, zabírající dobu od našich skvělých primitivů až po dnešek a zároveň mu dala francouzská vláda na podnět Barthouův peníze, aby mohl v Praze nakoupiti výběr moderního umění a mohl tak v *Jeu de Paume* konečně uskutečnit ‚československý sál‘.“<sup>190</sup>

Onen zmíněný nákup děl zahrnoval následující umělce: Jana Baucha, Vincence Beneše (*Pražská zahrada*), Josefa Čapka (*Drak*), Emila Fillu (*Kytara na stěně*), Ludovíta Fullu (*Madona*), Karla Holana (*Krajina na předměstí Prahy*), Antonína Hudečka (*Podzim*),

<sup>185</sup> Sísová, *Výstava českých malířek v Paříži* (pozn. 113), s. 221–222.

<sup>186</sup> *Ibidem*, s. 221–222.

<sup>187</sup> Anonym, *Výstava českých malířek v Paříži*, *Pozor*, 12.07.1927, č. 162, s. 4.

<sup>188</sup> Anonym, *Návštěva francouzských historiků umění v Moderní galerii*, *Národní listy*, 14.10.1928, roč. 68, č. 225, s. 9.

<sup>189</sup> Pravdová, *École de Paris a čeští umělci v meziválečné Paříži* (pozn. 1), s. 278–280.

<sup>190</sup> Milada Sísová, *Čeští umělci v pařížském muzeu*, *Národní listy*, 09.01.1935, roč. 75, č. 9, s. 2.

Georgese Karse, Rudolfa Kremličku, Othona Coubina, Františka Kupku, Julie Winterovou-Mezerovou (*Žluté květy*), Williho Nowaka, Antonína Procházku (*Dívka*), Václava Rabase (*Pole*), Vlastimila Radu (*Česká krajina*), Jana Slavička (*Krajina s červenou půdou*), Josefa Šímu, Václava Špálu (*Kytice ve váze*) a Jana Zrzavého.<sup>191</sup> Na výčtu děl můžeme pochopit, jakou roli tvorba Julie Winterové-Mezerové hrála. Je jedinou umělkyní mezi množstvím umělců.

Výstava také představuje další pomyslný stupeň při prohlubování československo-francouzské kulturní výměny. Jak píše ve výše citovaném článku Milada Sísová: „*naše moderní výtvarné umění se dostává po prvé jako celek do cizího státního musea.*“<sup>192</sup> Můžeme ji také brát jako paralelu k dříve vzniklé sbírce francouzského umění u nás. Ta rozšířila sbírku Moderní galerie v Praze kolem roku 1923.<sup>193</sup>

---

<sup>191</sup> Pravdová, *École de Paris a čeští umělci v meziválečné Paříži* (pozn. 1), s. 278–280.

<sup>192</sup> Milada Sísová, *Čeští umělci v pařížském muzeu* (pozn. 190), s. 2.

<sup>193</sup> Lada Hubatová-Vacková, *Německý odbor Moderní galerie*, in: Anna Pravdová (ed.), Lada Hubatová-Vacková (ed.), *První republika 1918–1938*, Národní galerie Praha, Praha, 2018, s. 21.

## 6. Následná kulturní politika ženských výstav v rámci československo-francouzských vztahů

Práce se bude dále zabývat rozvojem kulturních vztahů mezi Francií a Československem, které sice nejsou v přímé návaznosti na *Výstavu československých umělkyní v Paříži*, ale představují její logické pokračování a práci přirozeně rozšíří o další témata. I díky této výstavě totiž došlo k upevnění nebo dokonce k navázání nových mezinárodních vztahů (zejména na bázi osobních styků jednotlivých osobností), které se dále, skrze společné podniky, prohlubovaly. Kapitola tak skrze vybrané výstavní projekty nastíní navazující kulturní politiku ženských mezinárodních výstav.

Důležitým činitelem pro rozvoj zmiňovaných vztahů jsou aktivity jednotlivých ženských spolků a jejich následná mezinárodní reprezentace, která pomáhala upevňovat pozici československých umělkyní napříč Evropou. Důležitými osobnostmi, které toto pouto podporovaly, byly členky KVVU – zejména Julie Winterová-Mezerová, Minka Podhajska, Helena Šrámková, Anna Macková a další. Výsadní postavení měla zajisté Winterová-Mezerová, která byla členkou nejenom KVVU, ale i francouzských spolků, jako byl *Femmes artistes modernes*.

K takovým podnikům, které poukazují na mezinárodní propojení emancipačních snah, za které evropské ženské spolky bojovaly, můžeme jistě zařadit *Výstavu evropských umělkyní v Paříži* v roce 1937 v *Jeu de Paume*. Organizátorem výstavy byl opět André Dezarrois, a i přesto, že to byla výstava „posvěcená“ mužským organizátorem, přispěla ke zviditelnění umělkyní a vytvoření kontaktů mezi ženskými uměleckými spolky. To ostatně dosvědčují i dobové články: „*Nebyla to jen málo významná manifestace spravedlivého podílu žen na kulturní tvorbě evropské. (...) Je to především důležitost organizace velkých mezinárodních vztahů, již nemůže postrádat žádná evropská duševní spolupráce a již je třeba v tomto případě zvlášť ocenit. (...) Výstava sama o sobě jest dobrou ukázkou, jakým činitelem mohou býti ženy v evropském kulturním dění (...)*.“<sup>194</sup>

Článek z *Pestrého týdne* tak zdůrazňuje důležitost mezinárodní spolupráce a zároveň je dokladem, že na rozvoji kulturního dění se v tomto případě spravedlivě podílí i ženské umělkyně. Zároveň dochází k prolínání tvůrčích projevů autorek, které mohou sebekriticky zhodnocovat vlastní díla a poměřovat je v mezinárodním měřítku, a tím zaktualizovat svou pozici na dobové kulturní scéně. Tuto skutečnost článek následovně i částečně nastiňuje slovy: „*Vedle tohoto manifestačního a ideového poslání měla pařížská výstava ještě další, dosud zcela nedoceňované. Je to možnost soutěže na mezinárodní tribuně, možnost kritéria a zhodnocení vlastní práce.*“<sup>195</sup>

Na výstavě bylo přítomno na 40 československých umělkyní, mezi nimi i Winterová-Mezerová, Šrámková a Macková.<sup>196</sup> Československý pavilon organizovala, za podpory

<sup>194</sup> Anonym, České malířky a sochařky na výstavě evropských umělkyní v Paříži, *Pestrý týden*, 20.03.1937, roč. 12, č. 12, s. 16.

<sup>195</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>196</sup> Milada Sísová, Výstava evropských výtvarných umělkyní v Paříži, *Národní listy*, 11.03.1937, roč. 77, č. 70, s. 5.

ministerstva školství a národní osvěty a ministerstva zahraničních věcí, *Ženská národní rada*. Porota byla složena z členů vybraných Ministerstvem zahraničních věcí, členek *Ženské národní rady* a třech členek *Kruhu výtvarných umělkyně*.<sup>197</sup> To nám dokládá určitý emancipační aspekt výstavy, kdy si reprezentantky na přehlídce ženského umění v Paříži vybíraly, aspoň částečně, samy ženy. Nicméně konečný výběr byl opět na André Dezarrois.<sup>198</sup>

Je také nutno dodat, že československá expozice byla druhým největším výstavním celkem<sup>199</sup>, což nám může dokládat vřelý mezinárodní vztah mezi oběma zeměmi a jejich osobní styky. Reprezentativní politický charakter výstavy může být doložen i tím, že se na její organizaci podílela dvě československá ministerstva.

Výstava zároveň přinesla avizovaný pozitivní vliv na rozvoj vztahů ženských spolků mezi sebou a jejich etablování, jak dosvědčuje následující článek z *Pestrého týdne*. V něm je uvedeno, že tato výstava podnítila *Kruh výtvarných umělkyně* k organizaci vlastní výstavy, jež se konala téhož roku v Obecním domě. V rámci myšlenky propojování spolků a navazování kontaktů přizval *Kruh výtvarných umělkyně*, členky *Spolku výtvarných umělců Mánes*, *Umělecké besedy*, *Sdružení výtvarníků*, *Skupiny výtvarných umělců z Brna*, *Prager Secession* a další.<sup>200</sup>

Za pomyslný milník můžeme považovat i *Výstavu francouzských malířek* v Obecním domě, která se také konala roku 1937 zároveň s výše zmíněnou výstavou organizovanou *Kruhem výtvarných umělkyně*. Tento podnik přímo odráží rozvoj kulturních vztahů mezi Československem a Francií, za kterým stojí konkrétní osobnosti, jako jsou například umělkyně poučeny pařížskou zkušeností, jež vystavovaly v Galerii A. G. Fabre, a také osobnosti, jako je André Dezarrois či Milada Sísová, které výstavu viděly a pozitivně ji reflektovaly. Výstava tak sice nebyla přímým pokračováním *Exposition des femmes-peintres tchécoslovaques*, ale byla logickým rozvíjením vztahů, které byly na výstavě roku 1927 navázány.

Za zmínku nicméně stojí i fakt, že soubornou výstavu francouzských umělkyně v Praze doporučoval v roce 1927 již Emanuel Siblík. V recenzi na *Výstavu československých umělkyně v Paříži*, která byla v práci již dříve rozebrána, píše následující: „*Radil bych našim umělkyním, které se domnívají že jsou malíři přehlíženy a nedoceňovány, aby uspořádaly soubornou výstavu nejlepších francouzských malířek. Bylo by v ní mnoho ponaučení na obě strany.*“<sup>201</sup> Organizace výstavy francouzských umělkyně v Praze tak na kulturní scéně klíčila déle. Byla ovšem především výsledkem kontaktu Milady Sísové s předsedkyní spolku *Femmes Artistes Modernes*, jak ostatně dokládá novinářka v doslovu katalogu výstavy: „*V rozhovoru s paní Camax-Zoegger, živelnou a činorodou předsedkyní FAM, vyskytl se nápad, jehož uskutečnění po třech letech vidíme v sálech Obecního domu.*“<sup>202</sup>

<sup>197</sup> Anonym, České malířky a sochařky na výstavě evropských umělkyně v Paříži (pozn. 194), s. 16.

<sup>198</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>199</sup> Ibidem, s. 16.

<sup>200</sup> Anonym, Výstava čs. výtvarných umělkyně v Praze, *Pestrý týden*, 01.05.1937, roč. 12. č. 18, s. 12.

<sup>201</sup> Siblík, České malířky v Paříži (pozn. 116), s. 6.

<sup>202</sup> *Výtvarné umělkyně Francie* (kat. výst.) – André Dezarrois – Milada Sísová (kat. výst.), Obecní dům, 1937, s. 41.

*Výstava francouzských malířek v Obecním domě* byla představena publiku jako: „*první pražská výstava francouzských umělkyně.*“<sup>203</sup> Za výstavou stála organizace *Sdružení přátel ústavu Arnošta Denise v Praze, Spolek Femmes Artistes Modernes v Paříži* a *Kruh výtvarných umělkyně v Praze*. Rozepsaný seznam konkrétních jmen organizátorů tak vyšel v katalogu na několik stran.<sup>204</sup> To nám může ukázat širší spektra zapojených osobností z různých odvětví a jejich zájem na tomto mezinárodním podniku. Výstava měla za cíl zpečetit přátelské kulturní vztahy, což naznačuje již v předmluvě André Dezarrois, když píše: „*(...) je to vlastně zdvořilost, kterou byly (francouzské malířky) dlužny svým československým sestrám, jejichž četnou družinu ocenila Paříž v mém ‚Musée des Ecoles Etrangères du Jeu de Paume des Tuileries‘ při nedávné manifestaci veškerého evropského ženského malířství.*“<sup>205</sup>

Důležitým slovním obratem se pro zájem této práce stává oslovení „*československé sestry*“. Ukazuje nám, jakým způsobem byly ženské spolky prezentovány, a to sice jako mezinárodní emancipační kolektiv, kde jsou si všechny ženy rovny, kde jsou všechny ženy spřízněny *sesterstvím* a proklamují společný cíl. Pozitivním aspektem těchto snah bylo tak dozajista zviditelnění ženské tvorby, její kodifikace na umělecké scéně a propojení různých domácích i mezinárodních spolků, aktivistek a umělkyně. Tento fakt je, v rámci rozebírané výstavy francouzských umělkyně, vyzdvihován následujícími slovy: „*(...) pro tentokrát neběželo tolik o přednosti a úplnosti výběru, jako spíše o naznačení šíře francouzské ženské produkce a ještě více snad i o navázání osobních styků, jež v tomto případě mohou mít pro budoucnost význam nejenom umělecký.*“<sup>206</sup>

---

<sup>203</sup> H.V., *Výstava francouzských malířek v Obecním domě*, *Eva časopis moderní ženy*, 01.06.1937, roč. 9, č. 15, s. 15.

<sup>204</sup> Dezarrois – Sísová, *Výtvarné umělkyně Francie* (pozn.202), nestr.

<sup>205</sup> *Ibidem*, s. 20.

<sup>206</sup> H.V., *Výstava francouzských malířek v Obecním domě* (pozn. 203), s. 15.

## Závěr

*Výstava československých umělkyní v Paříži* v roce 1927 se stala pro tuto práci stěžejní událostí, která se snažila rozšířit pohled na několik problematik. Jedním z rozebíraných témat byla povaha česko-francouzských kulturních vztahů v meziválečném období. Vztahy obou zemí byly totiž v meziválečném období velmi důležitým mezinárodním poutem. K jejich upevnění došlo po konci první světové války, kdy Francie, jako první z evropských zemí, uznala samostatnost nově vzniklé republiky. Politické spojenectví se začalo dále promítat i do dalších sfér, jako byly například kulturní aktivity.

Další rovinu práce představuje analýza tématu skrze současné genderové teorie. Práce rozebírala především pozici výtvarných umělkyní a jejich tvorby v meziválečném období z pohledu genderových stereotypů a jejich spolkovou a výstavní činnost. Postavení umělkyní v meziválečném období byla ještě zabarvena dozvuky jejich pozice ve století devatenáctém. Ta byla silně ovlivněna společenskými dogmaty, která ženě přisuzovala působnost v soukromé sféře společnosti a spojovala její povahu, potažmo charakter její tvorby, s atributy matky přírody, jako je něha, citovost, jednoduchost, verismus a další. Pro umělkyně tak bylo velmi těžké zbavit se předem daných „škatulek“. Při snahách o vydobytí rovnocenné pozice se společensky aktivní ženy slučovaly do různě zaměřených ženských spolků, které se nicméně taktéž nevyhnuly společenské kritice. Jeden z nejvýznačnějších ženských spolků, který sdružoval výtvarné umělkyně, se jmenoval *Kruh výtvarných umělkyní* založený v roce 1921. Téměř každoročně pořádal spolek tuzemské souborné výstavy umělkyní, ale podílel se i na organizaci některých zahraničních podniků, kterými rozšiřoval povědomí o dříve přehlížených umělkyních a jejich postavení na umělecké scéně.

Práce stojí na člancích z dobových periodik, které přibližují vznik, okolnosti a důsledky rozebírané výstavy. Záměrem práce pak byla jejich analýza skrz současné genderové teorie a zařazení *Výstavy československých umělkyní v Paříži* do sociálně-kulturního kontextu. Nejdříve však byly uvedeny medailonky autorek, které na výstavě představily své práce. Byla to Vilemína Dysmasová, Věra Jičínská, Anna Macková, Julie Winterová-Mezerová, Minka Podhajská a Helena Šrámková. Všechny umělkyně byly více či méně propojeny s *Kruhem výtvarných umělkyní*. Až na Věru Jičínskou pod jeho záštitou pravidelně vystavovaly. Zároveň měly některé z autorek blízké vztahy s francouzskou kulturou a jejich tvůrčí a jiné aktivity se s touto zemí nesmazatelně spojily. K takovým podnikům patří i výstava v Galerii A.G. Fabre, k jejíž organizaci daly popud Julie Winterová-Mezerová s Minkou Podhajskou. Stala se pro ně příležitostí sebeprezentace i propagace československé kultury. I přes svůj malý rozsah a poměrně krátké trvání nezůstala bez povšimnutí. Kromě kritiky, jak v československém, tak francouzském tisku ji především složil poklonu André Dezarrois, konzervátor státních francouzských musejí a šéfredaktor *Revue de l'art*. Předložil dokonce plán na její prodloužení, ke kterému nakonec nedošlo. Avšak i díky této výstavě vytanula debata o prezentaci československého umění na francouzské scéně. Ta se nakonec přes organizační komplikace uskutečnila až v roce 1937 ve výstavních sálech Jeu de Paume. Představovala však první reprezentativní výstavu československého umění v cizí státní instituci.

Poslední kapitola práce nastiňuje širší kontext výstavních a spolkových aktivit v rámci mezinárodních vztahů Československa a Francie. *Výstava československých umělkyně v Paříži* tak především představuje limitovaný náhled na komplexní problematiku vlivu mezinárodních vztahů na kulturní dění a to, jak gender ovlivňoval sociální aspekt hodnocení děl a příležitosti individuálního projevu. Zároveň podhaluje, jakou měrou se umělkyně, teoretičky a další ženy čínorodé v kulturním dění, o mezinárodní pouta a rozšíření československé kultury zasloužily.

## Seznam použité literatury a pramenů

### Odborná literatura

Alena Adlerová, *České užité umění 1918–1938*, Odeon, Praha, 1983.

Eva Neumannová (ed.), *MINKA. Vilemína Podhajská*, UPM, Praha, 2022.

Martina Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*, Argo, Praha, 2004.

Martina Pachmanová, *Věra Jičínská*, Galerie moderního umění v Hradci Králové, Hradec Králové, 2023.

Martina Pachmanová (ed.), *Z Prahy až do Buenos Aires*, Vysoká škola uměleckoprůmyslová, Praha, 2014.

Martina Pachmanová, *Zrození umělkyně z pěny limonády*, Vysoká škola uměleckoprůmyslová, Praha, 2013.

Minka Podhajská, *Minka Podhajská – Paměti*, Arthouse Hejtmánek, Praha, 2021.

Anna Pravdová (ed.), *Bonjour monsieur Gauguin*, Národní galerie Praha, Praha, 2017.

Anna Pravdová, *École de Paris a čeští umělci v meziválečné Paříži*, Arbor vitae societas s.r.o., Praha, 2022.

Anna Pravdová (ed.), Lada Hubatová-Vacková (ed.), *První republika 1918-1938*, Národní galerie Praha, Praha, 2018

Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, Ivo Železný, Praha, 1947.

Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců*, Ivo Železný, Praha, 2000.

### Články

Anonym, České malířky a sochařky na výstavě evropských umělkyně v Paříži, *Pestrý týden*, 20.03.1937, roč. 12, č. 12, s. 16.

Anonym, Návštěva francouzských historiků umění v Moderní galerii, *Národní listy*, 14.10.1928, roč. 68, č. 225, s. 9.

Anonym, Tchécoslovaquie, *Les Annales politiques et littéraires*, 01.06.1927, č. 2287, s. 582.

Anonym, Věra Jičínská, *Rozkvět*, 1930, roč. 23, č. 47, s. 13.

Anonym, Šest československých malířek, *Lidové noviny*, 09.06.1927, roč. 35, č. 290, s. 7.

Anonym, Výstava českých malířek v Paříži, *Lidové noviny*, 22.05.1927, roč. 35, č. 259, s. 9.

- Anonym, Výstava českých malířek v Paříži, *Pozor*, 12.07.1927, č. 162, s. 4.
- Anonym, Výstava českých malířek v Paříži, *Rudé právo*, 22.05.1927, roč. 8, s. 6.
- Anonym, Výstava čs. výtvarných umělkyň v Praze, *Pestrý týden*, 01.05.1937, roč. 12. č. 18, s. 12.
- L. Atsebešová, I. členská výstava Kruhu výtvarných umělkyň. Pražský Obecní dům., *Ženský svět*, 20.01.1927, roč. 31, č. 1–2, s. 16.
- Raymond Bouyer, *La revue de l`art ancien et moderne*, 01.06.1927, s. 235.
- V. Darras, České umění v pařížském podzimním salóně, *Rozkvět*, 1929, roč. 22, č. 50, s. 17.
- P.F., ÉCHOS – Chez les femmes peintres tchécosloavques, *Journal des débats politiques et littéraires*, 04.06.1927, roč. 139, č. 154, s. 2.
- P.F., Les petites expositions, *Journal des débats politiques et littéraires*, 30.05.1927, roč. 139, č. 149, s. 4.
- René Chavance, Julie Mezerova, *L`Art vivant*, 01.01.1930, č. 121, s. 344.
- Věra Jičínská, Ti, kteří zprostředkují umění, *Národní osvobození*, 26.02.1932, roč. 9, č. 57, s. 5.
- Emil Pacovský, Z řady českých umělkyň, *Veraikon*, 1926, roč. 12, č. 3, s. 64–72.
- Minka Podhajská, O kruhu výtvarných umělkyň, *Ženská rada*, 1927, roč. 3, č. 3, s. 39.
- Anna Roškotová, Vznik a vývoj Kruhu výtvarných umělkyň, *Sborník Kruhu výtvarných umělkyň*, 1935, r. 1, s. 35–41
- Emanuel Siblík, České malířky v Paříži, *Československá republika*, 10.06.1927, roč. 248, č. 137, s. 6.
- Milada Sísová, Čeští umělci v pařížském muzeu, *Národní listy*, 09.01.1935, roč. 75, č. 9, s. 2.
- Milada Sísová, Výstava českých malířek v Paříži, *Národní listy*, 29.05.1927, roč. 67, č. 147, s. 9.
- Milada Sísová, Výstava českých malířek v Paříži, *Ženský svět – list paní a dívek českých*, 01.08.1927, roč. 31, č. 14–15, s. 221–222.
- Milada Sísová, Výstava evropských výtvarných umělkyň v Paříži, *Národní listy*, 11.03.1937, roč. 77, č. 70, s. 5.
- Milada Sísová, Výstava Julie W. Mezerové v Paříži, *Ženský svět – list paní a dívek českých*, 1930, roč. 34, č. 4, s. 69–70.

H.V., Výstava francouzských malířek v Obecním domě, *Eva časopis moderní ženy*, 01.06.1937, roč. 9, č. 15, s. 15.

Julie Winterová-Mezerová, Proč mám ráda Paříž, *Ženská rada*, 1934, roč. 10, č. 9, s. 179–184

Barbora Zlámalová, Jan Zrzavý a Věra Jičínská: Zpráva o přátelství (Dopisy a vzpomínky z pozůstalosti zapomenuté malířky), *Umění*, 2001, s. 321–333.

### **Výstavní katalogy**

*Exposition d'un groupe de femmes-peintres tchécoslovaques* (kat. výst.) – Milada Síssová (kat. výst.), Galerie A.G. Fabre, 1927, neč.

*Věra Jičínská* (kat. výst.) - Jan Zrzavý (kat. výst.), Topičův salon, Praha, 1941, neč.

*Výtvarné umělkyně Francie* (kat. výst.) – André Dezarrois, Milada Síssová (kat. výst.), Obecní dům, 1937, s. 20-43.

### **Diplomové práce**

Barbora Zlámalová, *Meziválečná tvorba Věry Jičínské* (diplomová práce), Seminář dějin umění, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Brno, 2002.

### **Jiné prameny**

Anonym, *Výroční zpráva městského dívčího lycea na Smíchově*, 1933, roč. 1933, č. 23, s. 8.

Anonym, První sjezd žen československých, *Příloha k „Ženskému světu“ č.11*, 1897, č.3