Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro Dějiny umění

Bakalářská práce

Kamila Huptychová

Ženy a móda v díle Gustava Klimta

Women and Fashion in Gustav Klimt's Paintings

Praha 2017 **Vedoucí práce: doc. PhDr. Marie Rakušanová, Ph.D.**

Na tomto místě bych ráda poděkovala doc. PhDr. Marii Rakušanové, Ph.D. za její pečlivé vedení, ochotu, trpělivost a řadu podnětných komentářů a rad, které významně formovaly výslednou podobu této bakalářské práce.

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím citovaných pramenů, literatury a dalších odborných zdrojů.

V Praze dne

……

Podpis

Klíčová slova:

Gustav Klimt, Emilie Flöge, Wiener Werkstätte, Adolf Loos, secese, móda, gender

Key words:

Gustav Klimt, Emilie Flöge, Wiener Werkstätte, Adolf Loos, Secession, fashion, gender

Abstrakt:

Cílem této práce je nahlédnout dobu a dílo Gustava Klimta ze současné feministické perspektivy v kontextu módní reformy, která probíhala napříč celou Evropou v období *fin de siècle*. Ústředním principem této reformy byla ženská emancipace, a proto práce zkoumá, zda zapojení reformních oděvů do Klimtových portrétů s touto fundamentální myšlenkou souzní, a ve světle argumentů Adolfa Loose poté zvažuje, zda bylo vídeňské pojetí módní reformy skutečně pokrokové. Závěrem práce diskutuje, zda lze dovozovat reálnou situaci žen z období *fin de siècle* na základě jejich zobrazení a naznačuje, že příčinou nedochování příkladů význačných žen nemusí být jejich pasivita či marginálnost, nýbrž prostupnost dominantní ideologie do akademického diskurzu o modernitě.

Abstract:

This bachelor thesis aims to approach paintings of women by Gustav Klimt from a contemporary feminist perspective in the context of *fin de siècle* fashion reform in Europe. The main object of this reform was the emancipation of women, therefore the thesis examines whether Klimt's inclusion of reformed garments in his paintings is compatible with this primary intent. Furthermore, in light of Adolf Loos's arguments, it discusses whether the Viennese incarnation of the reform was truly progressive in a sense of true emancipation of women. Finally, the thesis is concerned with the real situation of women in *fin de siècle* Vienna, and argues that the reason for the absence of prominent women in the art of the period does not necessarily lie in their passivity or marginality, rather in the permeation of dominant ideology into academic discourse about modernity.

Obsah

1. Úvod 8

2. Vídeň na přelomu století 10

2.1. Vzkvétající kosmopolitní metropole 10

2.2. Krize liberalismu 11

2.3. Vnímání žen 12

2.3.1. Kořeny mizogynie v dílech filosofů a teoretiků 18. a 19. století 13

2.3.2. Otto Weininger 15

2.3.3. Dobové ohlasy knihy Geschlecht und Charakter 16

3. Gustav Klimt, Secese a Wiener Werkstätte 18

3.1. Gustav Klimt 18

3.2. Secese a Spolek vídeňských výtvarných umělců 18

3.3. Wiener Werkstätte 19

3.4. Gustav Klimt a módní reforma 20

4. Klimtovy portréty žen 22

4.1. Emilie Flöge (1902) 22

4.2. Fritza Riedler (1906) 24

4.3. Adele Bloch-Bauer I. (1907) 25

4.4. Eugenia Primavesi (1913-1914) 26

4.5. Friederike Maria Beer (1916) 27

4.6. Johanna Staude (1917-1918) 28

5. Dobová kritika módní tvorby Gustava Klimta a Wiener Werkstätte 29

5.1. Adolf Loos 29

5.2. Limity dobové kritiky 31

6. Historikové umění hájící Klimtův feminismus 33

6.1. Sonja Knips (1898) 33

6.2. Marie Hennenberg (1901-2) 33

6.3. Žena jakožto „pán“ své vlastní sexuality 34
7. Skutečná pozice žen ve Vídni na přelomu století 36
7.1. Feministická praxe 80. let a její revize 36
7.2. Význačné ženy Vídně na přelomu století 37
7.3. Důvody vyloučení žen z historického kánonu 38
8. Závěr 41
9. Seznam použité literatury 43
10. Seznam vyobrazení 46
11. Vyobrazení 51

1. Úvod

Koncem 19. století probíhala napříč Evropou módní reforma usilující o emancipaci žen skrze dámské oblečení a kulminovala v nadnárodní boj proti dámským korzetům, které byly považovány z lékařského hlediska za zdraví škodlivé **[1].** Reformní šaty ovšem sledovaly pouze svou zdravotní funkci a pro svůj nedostatek módnosti začaly být rychle nazývány „reformní pytle“ či rovnou „pytle od brambor“.[1] Vídeňské dámy byly vyhlášené svým vytříbeným vkusem a nebyly ještě zřejmě připravené na takto strohý a nemódní šat, což představovalo příležitost pro secesní designéry.[2]

Emilie Flöge, blízká přítelkyně Gustava Klimta, a členové Wiener Werkstätte tedy začali navrhovat šaty sledující reformní principy, avšak je činili za užití rozličných vzorů a materiálů současně módními. Gustav Klimt poté vytvářel portréty dam z vyšší společnosti, kde se tyto šaty, nebo alespoň šaty velmi podobné těm reformním, nacházely, a v rámci idey uměleckého gesamkunstwerku jimi často doplňoval interiéry domů těchto dam ve vídeňské čtvrti Hohe Warte, která byla též dílem architektů z Wiener Werkstätte.[3] Bakalářská práce se nebude detailně zabývat samotnými návrhy šatů, nýbrž se zaměří na zmíněné Klimtovy portréty a bude zkoumat, zda odění žen do reformních šatů a další zapojené atributy v těchto obrazech přispívají ženské emancipaci a korespondují tak s fundamentální myšlenkou reformního hnutí.

Dílo Gustava Klimta v kontextu módní tvorby členů Wiener Werkstätte a Emilie Flöge nebylo v české literatuře ještě bohužel zpracováno, a proto bude práce vycházet primárně z literatury zahraniční. Pouze Eva Uchalová v kapitole o dámském odívání v knize *Vídeňská secese a moderna* píše, že secesionisté „*obviňovali módu z nepravdivosti a neustálého podvádění a jejich přístup souvisel s kritikou postavení ženy ve společnosti – odmítali zotročení ženy čímkoliv, tedy i módou, povzbuzovali ženy ke zvýšení sebevědomí i k uplatnění vlastní kreativity a osobního vkusu.*“[4]

Na základě tohoto tvrzení by se čtenář nepoučený o dobové situaci a principech genderových studií mohl domnívat, že secesionisté bojovali za ženská práva a že jejich výtvory jsou logicky příkladem umění podporujícího ženskou emancipaci, a stejně tak tedy i Klimtovy portréty, ve kterých ženy do těchto šatů halí. Z této premisy poté bude práce vycházet a nahlédne dílo

[1] WAGENER 1990, 29.
[2] Ibidem 29.
[3] GRONBERG 2007, 124.
[4] UCHALOVÁ 2005, 150–151.

a dobu Gustava Klimta ze současné feministické perspektivy, přičemž se pokusí za pomoci odkrytí dobového diskurzu týkajícího se žen ukázat, že Klimtovy portréty naopak tlumočily tehdejší genderové předsudky. Přestože období *fin de siècle* bylo přirozeně determinováno dosavadním stupněm poznání, práce nabídne i dobové pokrokovější názory a způsoby výtvarného ztvárnění žen, na základě jejichž existence nelze tyto předsudky výlučně ospravedlňovat. Závěrem bude práce diskutovat, do jaké míry byly ženy ve Vídni na přelomu století těmito genderovými stereotypy skutečně ovlivňovány, a naznačí, že neznámost či dokonce nedochování příkladů jejich kulturního přínosu nemusí potvrzovat platnost ideologických předsudků i v reálném světě, nýbrž jejich přežívání v sekundární literatuře a akademické praxi.

2. Vídeň na přelomu století

2.1. Vzkvétající kosmopolitní metropole

Počátky modernismu sledujeme ve Vídni mnohem později než ve zbytku západní Evropy, kde se moderní směry začaly rodit záhy po francouzské revoluci.[5] Důvodem je především odlišný charakter společenského uspořádání. Rakouská buržoazie, na rozdíl od té anglické či francouzské, nedovedla aristokracii ani zničit, ani plně infiltrovat a stále fungovala v podřízeném a závislém vztahu vůči císaři. Tato situace byla navíc umocňována snahou početné židovské komunity o asimilaci. Vzhledem k tomu, že ani získání šlechtického titulu neznamenalo faktické začlenění mezi aristokracii, rozvinula se ve Vídni neobyčejně silná umělecká kultura jakožto zástupná forma té šlechtické.[6]

Umění v Habsburské monarchii bylo tradičně podporováno aristokracií, nicméně již František II. či Ferdinand přestali projevovat o umění jakýkoliv zájem, a císař František Josef dokonce nijak neskrýval svou hlubokou antipatii vůči opeře. Stejně jako císařský dvůr, ani aristokracie neplnila svou patronační roli, a proto péči o umění převzalo bohaté měšťanstvo a zejména pak židovská komunita, která patronaci umění považovala za čest a téměř občanskou povinnost.[7] Židé neusilovali o infiltraci tradičních aristokratických struktur, naopak je respektovali a drželi v hluboké úctě. Stefan Zweig, syn z vysoce postavené vídeňské židovské rodiny, například popisuje, jak by jeho otec nikdy nenavštívil Café Sacher nikoliv z finančních důvodů, peněz měl více než dost, nicméně by se mu zdálo neslušné a nepatřičné navštěvovat stejnou kavárnu jako princ Schwarzenberg nebo hrabě Lobkowicz.[8] Stejně tak jeho otec kouřil ten nejlevnější tabák po vzoru císaře Františka Josefa namísto importovaných cigaret.[9] Zweig dále i vyvrací všeobecně přijímaný mýtus, že majetek byl pro vídeňské Židy tou nejvyšší prioritou. Naopak tvrdí, že Žid mnohem ochotněji provdal svou dceru za toho nejchudšího intelektuála než za sebeúspěšnějšího obchodníka a podnikatele. Pravým životním cílem Židů totiž nebylo nahromadění co největších finančních statků, nýbrž dosažení co nejvyššího vzdělání a zároveň tedy i vymanění se z této nelichotivé škatulky. Mít v rodině vzdělance,

[5] SCHORSKE 2000, 19.
[6] Ibidem 2000, 27.
[7] ZWEIG 1943, 26.
[8] Ibidem 28.
[9] Ibidem 18.

literáta, umělce či jednoduše člena intelektuálních kruhů bylo ve Vídni neobyčejně žádoucí, jelikož tato okolnost pozvedla společenský statut všech členů dané rodiny.[10]

Židé tedy dosahovali společenské asimilace skrze velkolepé a štědré mecenášství, které hrdě přebrali po aristokracii, a zajistili tak pokračování slavné rakouské umělecké tradice.[11] Vídeň na přelomu století byla vzkvétající kosmopolitní metropolí, kde se umění těšilo neobyčejnému zájmu a podpoře a především bylo předmětem života celé společnosti napříč sociálním spektrem. [12] Umělci se společně s herci a kritiky stali novými společenskými vzory a modlami, zanechávajíce politické vůdce daleko za sebou.[13] Na rozdíl od Paříže či Londýna, kde se se intelektuálové sdružovali do úzkých skupin podle svého zaměření, vídeňští literáti, hudebníci, výtvarní umělci, kritikové, teoretici a filosofové se všichni společně setkávali v kavárnách a salonech nad mezioborovými diskuzemi, a stejně tak i navazovali hluboká přátelství **[2]**.[14]

2.2. Krize liberalismu

Stefan Zweig popisuje generaci svého otce jako idealistickou a možná i lehce naivní liberální společnost, která věřila, že technický pokrok přirozeně povede ke stírání národnostních rozdílů, vzájemné toleranci a humanitě. Je pravdou, že Vídeň si skutečně po dlouhou dobu udržela tvář moderní kosmopolitní metropole, kde i přes vzrůstající nacionální a antisemitistické tendence byly rozdílné národní, etnické a názorové skupiny schopny spolu harmonicky a ve vzájemném respektu koexistovat v duchu slavného vídeňského hesla „*Žij a nech žít*“.[15] Zweig tvrdí, že ani v době, kdy se přes císařovu nevoli starostou města stal roku 1897 Karl Lueger, hlavní vůdce antisemitského hnutí, nezačala společnost znenadání projevovat masovou nenávist vůči Židům, a namísto toho dále fungovala dle starých principů tolerance a vzájemného respektu.[16]

Vedle sílící popularity a vlivu národně-socialistických a antisemitských hnutí ovšem nebylo možné tuto situaci udržet navěky. Klasický liberalismus byl během prvního desetiletí 20. století rozmetán demagogií masových hnutí, zanechávajíce vídeňskou intelektuální

[10] ZWEIG 1943, 20.
[11] Ibidem 26.
[12] SCHORSKE 2000, 20.
[13] Ibidem 28–29.
[14] Ibidem 20.
[15] „*Live and let live.*“ In: ZWEIG 1934, 30. (pozn. tato a další přímé citace cizojazyčných zdrojů v této práci jsou autorčiným vlastním překladem těchto textů vydaných v anglickém jazyce).
[16] ZWEIG 1934, 30.

společnost v pocitech úzkosti a zoufalství.[17] Vídeňské prostředí bylo navíc specifické svou asimilovanou židovskou komunitou, která, pro někoho možná překvapivě, často zastávala antisemitské názory.[18] Jakožto nepřekonatelnou etnickou determinantu brala totiž židovství až nacistická ideologie, nicméně ve Vídni *fin de siècle* existovala možnost zřeknutí se svého původu a konvertování[19], které bylo nezbytné pro to, aby se Žid stal plnohodnotným občanem.[20] Otto Weininger, který byl sám asimilovaným Židem, například tvrdil, že: *„(...) Židé musí transcendentovat své „židovství", aby se stali hodni svobody".*[21]

2.3. Vnímání žen

Agatha Schwartz vysvětluje, že mizogynie byla součástí těchto nenávistných tendencí jakožto určitá forma hledání obětního beránka, který mohl za rozpadající se kulturu, a vyloučení žen z veřejné sféry mělo poté být spásnou cestou ze záhuby.[22] Chandak Sengoopta poté v tomto kontextu říká, že:

„Vznik feministických hnutí dal podnět k teoreticky komplexním analýzám „přirozenosti ženy" a novým ospravedlněním pro tradiční názory na genderové role. (...) už samotný fakt, že ženy požadovaly rovnost, byl chápán jako apokalyptický. (...) dokonce i jen nejmenší náznak nějaké revize oněch zjevně nezměnitelných zákonů byl pokládán za předzvěst zkázy, a to nejen pro muže, ale i pro civilizaci samotnou."[23]

Nelze ovšem říci, že by se mizogynie zrodila až v období *fin de siècle*, naopak měla po staletí dlouhou tradici, která se v období kulturní krize jenom více rozvířila a vykrystalizovala v jedno z nejvíce mizogynských děl historie, knihu Otty Weiningera *Geschlecht und Charakter* (*Pohlaví a charakter*), která měla vliv na řadu vídeňských spisovatelů, vědců, filozofů a umělců.[24] Přestože je kniha především svědectvím osobních předsudků a obav svého autora, dle Chandaka Sengoopty jsou její principy hluboce zakořeněné v dobovém diskurzu a mohou nám o období *fin de siècle* mnohé prozradit.[25]

---

[17] SCHORSKE 2000, 26.
[18] SENGOOPTA 2009, 40.
[19] Potomci asimilovaných židovských rodin nejčastěji konvertovali k protestanství, jelikož v oficiálním katolicismu již nebyla spatřována budoucnost a zároveň toto symbolické přihlášení se k německému národu představovalo i revoltu vůči habsburské monarchii. In: SENGOOPTA 2009, 37.
[20] SENGOOPTA 2009, 67.
[21] Ibidem 61.
[22] SCHWARTZ 2005, 355.
[23] SENGOOPTA 2009, 50.
[24] Ibidem 12.
[25] SENGOOPTA 2009, 15.

2.3.1. Kořeny mizogynie v dílech filosofů a teoretiků 18. a 19. století

Přestože Immanuel Kant, Arthur Schopenhauer nebo jeho následovník Friedrich Nietzsche byli filosofy o několik generací starší, jejich myšlenky v intelektuálních kruzích stále rezonovaly a měly významný vliv na filosofy žijící ve Vídni v období *fin de siècle.* Ba co více, jejich názory týkající se žen byly stále aktuální a zůstaly téměř nezměněné.[26]

Immanuel Kant, filosof, jehož dílo Otto Weininger obdivoval ze všech nejvíce, byl přesvědčen o esenciální odlišnosti „charakterů" obou pohlaví, přičemž ženy by jakožto podřadný „druh", absentující inteligenci a morálku, neměly mít právo se podílet na občanské tvorbě společnosti a rozhodování o ní.[27] Evoluční teorie Charlese Darwina zase vycházela z větší fyzické síly a fyziologicky objemnější lebky mužů, která z nich činila pohlaví inteligentnější a předurčené k přežití na základě „přírodního výběru", čehož poté využili teoretici sociálního darwinismu, kteří tím obhajovali „biologicky danou" nadřazenost mužů a určitých ras. [28]

Arthur Schopenhauer vyjádřil zcela jasně svůj názor na ženy v eseji nazvané *Über die Weiber (O ženách)* z roku 1851. Dle Schopenhauera ženy na rozdíl od mužů zůstanou po celý život dítětem, protože žijí přítomností, jsou krátkozraké a rozhodují se iracionálně pouze na základě povrchních dojmů. Dále nemají smysl pro spravedlnost, protože je příroda jakožto slabší pohlaví vybavila schopností lhát a přetvařovat se. Stejně tak nemají cit pro hudbu, poezii ani umění, a přestože se snaží býti umělkyněmi, nikdy nebudou vskutku skvělé, protože nikdy se neoprostí od subjektivního vnímání světa, a především protože jim chybí genialita – vlastnost, kterou mohou disponovat pouze muži.[29] Evropský konstrukt dámy a kavalírství je pouze bludným výplodem *„teutonsko-křesťanské stupidity"*, který činí ženy ještě více arogantními, a proto bychom se měli inspirovat asijskými národy, které odjakživa ví, že žena je podřadným pohlavím, jež se nepotřebuje aktivně podílet na věcech veřejných.[30] Friedrich Nietzsche se zcela ztotožňoval s Schopenhauerovým přesvědčením o správnosti orientálního modelu podrobené ženy, jelikož emancipace odvádí ženu od jejího prvního a jediného úkolu na tomto světě, což je býti matkou, a ženskou sexualitu poté vykládal jako pouhé pudové nutkání vedoucí k naplnění tohoto cíle.[31]

---

[26] SENGOOPTA 2009, 33.
[27] Ibidem 51.
[28] SLIPP 1993, 59.
[29] SCHOPENHAUER 1851, 1–7.
[30] Ibidem 5.
[31] SENGOOPTA 2009, 51–52.

Richard Wagner, nejpopulárnější hudební skladatel 19. století, byl Schopenhauerovým velkým obdivovatelem, zejména co se týče radikálního postavení vůči Židům.[32] Wagner dle Sengoopty „*svou hudbou cíleně revolucionalizoval německou společnost*“. Za překážku této revoluce byl poté považován materialismus reprezentovaný Židy.[33] Pro vídeňské prostředí je důležitá postava Wagnerova obdivovatele a později i zetě, Houstona Stewarta Chamberlaina, který přišel roku 1889 do Vídně, kde se věnoval především popularizaci Wagnerovy hudby a názorů.[34] Je známo, že Weininger navštěvoval jeho přednášky, které se posléze zřejmě staly významným východiskem pro jeho osobní antisemitské názory.[35] Přestože se tato práce primárně zabývá postavením žen, nelze opomenout antisemitské tendence, které s vídeňskou mizogynií úzce souvisí a fungují na podobných principech..[36] Žid byl totiž vnímán jako ekvivalent ženy a „*židovská rasa jako skrz na skrz femininní*.“[37] Weiningerova esej poté *„dokazovala, že ženy a Židé nemají racionální a morální „já“, a proto si nezaslouží ani nepotřebují rovnost s Árijci, či dokonce svobodu jako takovou.“*[38]

Sigmund Freud byl další postavou, která významně formovala vídeňský diskurz v otázkách lidské psychiky a sexuality. Jistá profesní rivalita mohla být příčinou Freudovy antipatie vůči Weiningerovi, který vycházel v mnohém z jeho teorií, zejména poté z předpokladu bisexuality každého jedince, o němž se Weiningerovi omylem předčasně zmínil Freudův přítel Hermann Swoboda.[39] Sigmund Freud věřil, že závist penisu je určující motivací pro rozvoj ženské osobnosti a úzkost z jeho ztráty zase pro tu mužskou. Mužské genitálie byly tedy jediným modelem pro obě pohlaví a „*ženskost a plodivá schopnost žen byly tak pojímány jako konečný důsledek toho, že nemají penis“.*[40] Dále byl přesvědčen, že ženám přináleží pouze pasivní vaginální orgasmus, a toho klitorálního – mužského, se musí vzdát, aby se staly pravými ženami.[41] Řešení oidipovského komplexu ve Freudově teorii spočívalo v internalizaci otce a zcela opomíjelo roli matky v předoidipovském stádiu vývoje dítěte. Dívka dokonce nebyla nikdy schopna oidipovský komplex zcela vyřešit a dosáhnout tím zformování superega,

[32] SENGOOPTA 2009, 62.
[33] Ibidem 62.
[34] Ibidem 63–64.
[35] Ibidem 31.
[36] SLIPP 1993, 64.
[37] SENGOOPTA 2009, 96.
[38] Ibidem 12.
[39] Ibidem 32.
[40] SLIPP 1993, 60.
[41] Ibidem 21.

což bylo pravou příčinou průměrnosti ženského charakteru.[42] Stejně tak hysterie byla dle Freuda výlučně ženskou záležitostí, která byla způsobená somatizací potlačené sexuality.

2.3.2. Otto Weininger

Kniha *Geschlecht und Charakter* je výjimečná svým interdisciplinárním záběrem, kdy se Weininger pokouší „*analyzovat rozdíly mezi mužem a ženou ze všech hledisek – biologického, kulturního, metafyzického – a na oné analýze postavit důkladnou kritiku moderní civilizace*.“[43] První část je jakýmsi shrnutím dosavadních vědeckých teorií o sexualitě, druhá je poté Weiningerovou vlastní analýzou sexuality v jejím metafyzickém pojetí.[44] Weiningerovo přesvědčení o pohlavní „intermedialitě“ neboli bisexualitě každého jedince bylo v souladu se závěry dobových vědeckých zkoumání, nicméně jeho originalita spočívala v tvrzení, že v každé buňce těla je v určité míře zastoupeno ženské a mužské plazma. Přemíra ženské plazmy v určité části těla poté může například způsobit řidší ochlupení a obráceně.[45] V rovině biologické tedy Weininger uznává, že každý muž v sobě nese určitý podíl femininního plazmatu, nicméně v rovině psychologické kategoricky odmítá, že by žena mohla býti někdy uvědomělejší než muž a tvrdí, že:

„Zatímco existují jedinci, kteří jsou anatomicky muži, avšak psychologicky ženami, neexistuje žádný jedinec, který je fyzicky ženou, ale psychologicky mužem, a to bez ohledu na vnější mužské rysy.“[46]

V kapitole *Emancipované ženy* tvrdí, že touha ženy po emancipaci plyne pouze z přemíry mužských buněk, respektive „*je to pouze muž v ní, kdo chce být emancipován*“ a své tvrzení podkládá výčtem emancipovaných žen, které dle jeho názoru všechny vykazovaly mužské rysy, zejména co se zevnějšku týče.[47] Poté není samozřejmě náhodou, že tyto maskulinní buňky jsou i příčinou lesbické či alespoň bisexuální orientace těchto žen, která je dle Weiningera u feministek víceméně pravidlem. Ženy, které jsou heterosexuální se pravděpodobně jen nechaly zmámit feministickou rétorikou, o které se domnívají, že je jim blízká, ale ve skutečnosti nesdílejí ono niterné puzení maskulinních buněk, a proto brzy ztratí o tento boj zájem, což ostatně potvrzují opakující se historické vzestupy a pády feministických hnutí. Stejně tak tvrdí, že historie vykazuje střídání zvýšeného podílu femininních

[42] SLIPP 1993, 21.
[43] SENGOOPTA 2009, 16.
[44] Ibidem 73.
[45] Ibidem 75.
[46] Ibidem 89.
[47] WEININGER 1903, 68.

a maskulinních buněk v populaci, přičemž „*secesní obliba vysokých žen s úzkými boky a s plochými hrudníky*“ a enormní nárůst homosexuality pouze dosvědčuje aktuální přemíru ženské plazmy.[48] Co se týče intelektuálních a uměleckých dějin Weininger tvrdí, že i ta nejmaskulinnější žena se nikdy nerovnala a nebude rovnat ani šestiřadému, natož druhořadému umělci, básníkovi či filosofovi, jelikož žena, jak tvrdil i Schopenhauer, postrádá genialitu.[49] Na rozdíl od Schopenhauera ovšem nepodporuje podmanění žen po asijském vzoru a uznává jejich legální rovnost, nicméně po vzoru Kanta neuznává rovnost morální a intelektuální, protože žena v podstatě absentuje mysl, a tvrdí, že i ten nejzženštilejší muž bude vždy více než i ta nejmaskulinnější žena.[50]

2.3.3. Dobové ohlasy knihy Geschlecht und Charakter

Weiningerova kniha získala díky jeho následné sebevraždě na nebývalé popularitě a záhy začal být vykreslován jako „*tragický génius.*“[51] Mezi jeho největší obdivovatele patřili vídeňský kulturní kritik Karl Kraus a poté i nacisté v čele s Adolfem Hitlerem, kteří zneužili Weiningerova osudu k vytvoření mýtu „*moudrého Žida, který se zabil, když si uvědomil, že nemůže vymazat své zhoubné židovství.*[52]

Rosa Mayreder reagovala na Weiningerův text knihou *Ke kritice ženskosti*, kde si povzdychává, že přes Weiningerův slibný začátek v podobě moderního uznání „feminity“ jakožto přirozené součásti mužství, jeho zkoumání končí opět v rovině zastaralého názoru, kdy biologické pohlaví, se kterým se jedinec narodí, navždy determinuje jeho existenci.[53] Mayreder dále popírá i Weiningerovu teorii mužské geniality, když tvrdí, že „*mužští géniové jsou emocionálnější a ženští géniové mají mužské znaky.*“[54]

Grete Meisel–Hess, i přes nesouhlas s Weiningerovými závěry, oceňuje jeho schopnost interdisciplinární práce s vědeckými poznatky.[55] Americká feministka Charlotte Perkins-Gilman poté říká, že přes veškerou absurditu Weiningerových tvrzení „*nikdy předtím v celé*

---

[48] WEININGER 1903, 73.
[49] Ibidem 64–78.
[50] SENGOOPTA 2009, 92–93.
[51] Ibidem 14.
[52] Ibidem 14.
[53] MAYREDER 1911, 27.
[54] SENGOOPTA 2009, 214.
[55] Ibidem 214.

naší literatuře nebyl ultramaskulinní názor na ženu tak logicky zpracován, tak ostře dotažen ke svému logickému úsudku."[56]

A právě logické zpracování je zřejmě zásadním „kamenem úrazu", protože Weiningerova teorie, stejně jako ty Freudovy, získává svým podložením nejaktuálnějšími vědeckými poznatky a přesností pozorování ve všech ostatních oblastech na legitimitě.[57] Mýtus „tragického génia" poté již jen přispěl k popularizaci jeho závěrů mezi širokou veřejností a celkovému přijetí díla.[58] Freudovu teorii poté významně reinterpretoval Jacques Lacan, který sice zachoval Freudovu falocentrickou strukturu a důraz na oidipovské období, nicméně považoval „*ženskost za pouhý odraz jazyka a kultury"* a domníval se, „*že to, co odlišuje jednotlivá pohlaví je lingvistický, kulturní koncept falu (nikoliv samotný biologický penis) a kastrační komplex*", čímž vyvrátil předpoklad determinovaného mužství a ženství.[59]

Názory zcela zpochybňující biologickou podmíněnost genderové identity se tedy objevily až později, a vinit Ottu Weiningera či Sigmunda Freuda z programové předpojatosti vůči ženám by bylo až příliš zjednodušující, jelikož jejich závěry byly limitovány dosavadním stupněm poznání, a především byly produktem, možná i nevědomým, tradičně mizogynské kultury.[60] Cílem práce tedy není obviňovat vídeňskou kulturu z mizogynie, nýbrž její manifestace v umění spíše odkrývat, protože ne vždy musejí být tak aparentní, jako tomu bylo v již zmíněné dobové literatuře.

---

[56] Charlotte GILMAN: Dr. Weininger's „Sex and Character". The Critic 48, č.5, květen 1906, 414–417. citováno dle: SENGOOPTA 2009, 215.
[57] SLIPP 1993, 22.
[58] SENGOOPTA 2009, 14.
[59] SLIPP 1993, 217.
[60] Ibidem 60.

3. Gustav Klimt, Secese a Wiener Werkstätte

3.1. Gustav Klimt

Přestože byl Gustav Klimt průkopníkem nového umění, začínal jako klasický malíř historických témat u profesora Ferdinanda Laufbergera, předního malíře a dekoratéra interiérů veřejných budov na Ringstraße, mezi jehož další žáky patřil i Klimtův bratr Ernst a Franz Matsch. Tito tři žáci již během studií v roce 1883 společně zformovali takzvanou „Uměleckou kompanii“ za účelem získávání pracovních zakázek.[61] Laufbergerova zásada upozadění individuality tvůrce ve prospěch architektury se stala předností tohoto tria, jelikož jim umožňovala vytvářet kolektivní díla jednotného výtvarného rázu v krátkém čase. V rámci spravedlivého rozdělení a jejich absentující snahy o individualismus si dokonce práci na zakázce mezi sebou přiřazovali losem.[62] Studium u Laufbergera jim mimo této výhody zajistilo i možnost dokončování jeho četných prací pro Ringstraße, stejně tak jako práce Hanse Makarta, takzvaného „knížete“ vídeňských malířů, jehož zakázky převzali po jeho smrti.[63] Zlomem pro jejich kariéru byly malby pro *Burgtheater* (*Císařské divadlo*), kde mimo jiné dostali za úkol vyobrazit staré císařské divadlo, které mělo být brzy strženo. Gustavu Klimtovi připadlo zachycení hlediště [**3**], což způsobilo vlnu četných nabídek od všech tehdejších osobností, které prahly po zvěčnění. Umělecká kompanie získala posléze za malby císařskou cenu a přes noc se stali populárními a uznávanými malíři, kteří získávali jednu zakázku za druhou.[64] Brzy po vstupu do Domu umělců Ernst zemřel a Klimtovy a Matschovy umělecké ambice se začaly pomalu rozcházet. Zatímco Gustav Klimt začal hledat svůj osobitý výraz, Matsch se soustředil na budování společenské kariéry, a dokonce úspěšně získal šlechtický titul, jehož ztrátu ovšem přirozeně odmítal riskovat pozdějším připojením se k secesionistům.[65]

3.2. Secese a Spolek vídeňských výtvarných umělců

Spolek vídeňských výtvarných umělců sídlil v takzvaném *Domě umělců* (*Künstlerhaus*) a představoval jedinou oficiální platformu zastupující umělce, skrze kterou bylo možné ve Vídni získat umělecký věhlas, což bylo přirozeně značně limitující pro ty, kteří nevyhovovali vkusu představitelů této instituce.[66] Mezi umělce, kteří se svým odmítnutím zasloužili o rozepře uvnitř spolku, patřili například Theodor von Hörmann či Josef Engelhart, kteří oba působili

[61] PARTSCH 2002, 48.
[62] Ibidem 50.
[63] Ibidem 61–62.
[64] Ibidem 69–70.
[65] Ibidem 80.
[66] PARTSCH 2002, 86.

a vystavovali v zahraničí, a přesto jim nebylo dovoleno vystavit svá díla ve Vídni. Následující události, jako bylo nejmenování Klimta do pozice profesora mistrovské třídy historického malířství, ač neměl žádné protikandidáty, nebo obsazení veškerých výkonných pozic členy konzervativního křídla po těsném vítězství jejich reprezentanta Eugena Felixe, již nezadržitelně vedly k oficiálnímu vymezení se početné skupiny umělců vůči fungování Domu umělců. V jejich čele stál právě Gustav Klimt, který 3. dubna roku 1897 napsal dopis osvětlující důvody vzniku této skupiny, která měla nicméně v plánu stále existovat v rámci Domu umělců bez nutnosti instituci nadobro opouštět.[67]

V kontextu evropských secesních hnutí se může zdát tato vize koexistence poněkud nevšední, nicméně je důležité si uvědomit odlišné intence pro vznik těchto secesí. V Berlíně, Paříži či Mnichově byl důvodem rozkolu boj zastánců nového umění proti umění tradičnímu, kdežto ve Vídni se nebrojilo proti tradici, nýbrž proti komercionalizaci umění, která svazovala umělecký projev.[68] Dům umění se zaměřoval na prodej uměleckých děl namísto přestavování nových směrů či umělců široké veřejnosti, a proto primárním cílem secesionistů byla dekomercionalizace umění, jeho konfrontace s tím zahraničním a podnícení celospolečenského zájmu o umění díky příznivé cenové politice vstupného.[69] O dva měsíce později bylo ovšem již jasné, že tato forma odboje není dostatečná a třiadvacet umělců ze spolku definitivně vystoupilo. Vzápětí zformovali stanovy, které mimo již zmíněných cílů zahrnovaly i výstavbu vlastní výstavní budovy či etablování vlastního uměleckého časopisu, později nazvaného *Ver Sacrum*.[70]

3.3. Wiener Werkstätte

Wiener Werkstätte neboli Vídeňská dílna vznikla roku 1903 jakožto užší seskupení umělců v rámci Secese, které ovšem svou exkluzivitou rozdmýchávalo emoce mezi těmi, kteří se členy nestali.[71] Po prvních pár letech společného odboje se sdílenými přesvědčeními se uvnitř skupiny začaly diferenciovat dva odlišné pohledy na umění jako takové. Zastánci prvního směru měli blízko k dekorativní florální estetice Jugendstilu, kdežto budoucí členové Wiener Werkstätte tíhli spíše ke geometrickému racionalismu a užitému umění.[72] Následoval spor, kdy křídlo budoucí Wiener Werkstätte zvažovalo pod příslibem finanční podpory,

[67] Ibidem 86–92.
[68] Ibidem 94.
[69] Ibidem 92.
[70] Ibidem 94.
[71] Ibidem 107.
[72] FAHR-BECKER 2008, 10.

že přistoupí na podmínku prodejního provozu galerie a zpronevěření se tak svým zásadám. To rozezlilo křídlo Jugendstilu a následovala v pořadí tedy již druhá secese, kdy se odpojila Wiener Werkstätte s těmi nejsilnějšími představiteli jako byli Gustav Klimt, Josef Hoffmann nebo Koloman Moser.[73]

Wiener Werkstätte ve svých principech navazovala na britské ikony užitého umění jako byli John Ruskin, Charles Rennie Mackintosh, William Morris nebo Charles Robert Ashbee. Gabriele Fahr Becker říká, že: *„svůj program založili na Ruskinovi, dílenské postupy převzali od Morrise a Ashbeeho, a principy designu od Mackintoshe.“*[74] Stejně jako jejich britští předchůdci se nicméně i členové Wiener Werkstätte potýkali s paradoxním problémem, kdy chtěli dostat design do každé domácnosti, a pozvednout tak vkus celé společnosti, ale jejich výtvory byly kvůli časové náročnosti výroby tak drahé, že si je mohli dovolit jen ti nejbohatší.[75]

Cílem Wiener Werkstätte byl umělecký gesamkunstwerk neboli absolutní umělecké dílo. Architekt se stával i designérem nábytku a veškerého vybavení domácnosti jako byly například i příbory nebo nádobí**.** Motivy z čalounění se opakovaly na tapetách a v neposlední řadě i na šatech „paní domu“, která stejně jako ostatní předměty v interiéru musela především ladit s celkem [**4–11**]. Henry van de Velde, belgický secesionista a bojovník za odstranění korzetu, který byl též zasažen myšlenkami Ruskina a Morrise, prý dokonce „*přizpůsoboval barvu oděvu své ženy při večeři k barvě servírovaného zeleninového pyré*.“[76] Stejný umělec poté při vystavení čajového oděvu (tea gown) v Krefeldu řekl, že „*výstavy dámských oděvů od této doby patří do kategorie uměleckých výstav*.“[77] Členové a členky Wiener Werkstätte tedy vytvářeli i návrhy šatů, které v rámci obecné snahy o modernost reagovaly na probíhající celoevropskou reformu dámského odívání, ovšem vlastním osobitým způsobem.

3.4. Gustav Klimt a módní reforma

Podle Christiana Brandstättera byl Klimt jediným ze secesionistů, který na krátký moment docílil sjednocení umění, reformy a módy v jeden harmonický celek.[78] Dále Brandstätter tvrdí, že Klimtův hluboký zájem o módu a pozitivní postoj k reformnímu hnutí byl upevněn jeho přátelstvím s Emilií Flöge, návrhářkou reformních šatů, které se mu zalíbily

[73] PARTSCH 2002, 107.
[74] FAHR-BECKER 2008, 14.
[75] Ibidem 14.
[76] KYBALOVÁ 2006, 165–167.
[77] Ibidem 165.
[78] BRANDSTÄTTER 2003, 9.

natolik, že je dokonce sám poté nosil.[79] Bylo by možné se tedy domnívat, že Klimt chtěl nošením těchto šatů vyjádřit svou podporu ženskému hnutí a upřímný zájem na zdraví žen, nicméně tato nápadná proklamace souhlasu s reformními myšlenkami mohla spíše znamenat snahu o demonstraci vlastní myšlenkové pokrokovosti a tím pádem i modernity.[80]

Módní reforma byla totiž spíše součástí celospolečenské proměny v uvažování o moderním životním stylu a Gustav Klimt nebyl zdaleka jediným, kdo si oblíbil tyto dlouhé kaftanové róby. Tag Gronberg tvrdí, že tyto šaty symbolizovaly „proroctví" svého nositele, ať šlo o pokrokovost v jakémkoliv směru.[81] Německý malíř Karl Wilhelm Diefenbach například o své svatební noci zažil mystické zjevení, po němž se oděl do dlouhého roucha a začal propagovat vegetariánství [**12**]. Roku 1891 přijel do Vídně, kde jeho výstava zaznamenala nebývalý úspěch, v návaznosti na nějž se roku 1894 do Vídně přestěhoval, a roku 1897 zde dokonce založil komunu o čtyřiadvaceti členech z uměleckých a intelektuálních řad [**14**].[82] Hermann Bahr, další sympatizant reformních rób se například veřejně ztotožňoval s ideou života bez společenských restrikcí [**13**]. Podobně i Otto Gross zastával názor, že sexuální svoboda nebrání šťastnému manželství, přičemž tato svoboda měla platit nejen pro muže, ale i pro ženy, které měly dle Grosse právo si vybrat otce svých dětí, i kdyby jím zrovna nebyl jejich současný manžel. A konečně i Gustav Klimt se otevřeně hlásil ke svým nemanželským dětem a poskytoval jim finanční podporu [**15–17**].[83]

Na druhou stranu je nutné mít stále na paměti, že tyto progresivní myšlenky byly diskutovány především mezi členy vyšších tříd a intelektuální elitou. Nákladné reformní oděvy byly finančně dostupné pouze pro buržoazii a není překvapením, že konfekční dámská móda se nezměnila až do první světové války, kdy se ženy vzdaly oceli ve svých korzetech pro vojenské účely.[84] Vlastnictví reformních šatů tedy značilo bohatství, a jak jsem již dříve naznačila, možná i osvícené a moderní smýšlení nositele, a není tím pádem náhodou, že se ženy z vyšších tříd nechávaly portrétovat v těchto inovativních róbách.[85]

---

[79] Ibidem 9.
[80] GRONBERG 2007, 129.
[81] Ibidem 146.
[82] HULÍKOVÁ 2015, 7.
[83] PARTSCH 1999, 48.
[84] WAGENER 1990, 32.
[85] GRONBERG 2007, 129.

4. Klimtovy portréty žen

Ačkoliv se nedá říci, že by Klimtovy portréty dam z vyšší společnosti odpovídaly zcela přesně skutečným návrhům šatů vytvořených Emilií Flöge či členy Wiener Werkstätte, mimo portrétů Friederike Marie Beer a Johanny Staude, mnohé z nich jsou jim velmi podobné a téměř všechny splňují reformní podmínku volného pasu. Zásadní rozdíly se ovšem objevují v dekoru, který bývá téměř vždy dílem Klimtovy vlastní imaginace.[86] Jak se ale pokusím ukázat dále, častokrát je to právě dekor, který prozrazuje vliv dobového dominantního diskurzu týkajícího se žen na Klimtovu tvorbu.

4.1. Emilie Flöge (1902)

Dlouhou dobu se věřilo a možná i doufalo, že Emilie Flöge byla Klimtovou nejvěrnější milenkou, která ho milovala natolik, že byla schopná akceptovat jeho nesčetné sexuální avantýry jakožto přirozenou součást uměleckého života.[87] Objev jejich osobní korespondence (přes 400 pohlednic a dopisů) nicméně svědčí spíše o opaku. Dopisy neobsahují žádná vroucí vyznání lásky či láskyplná oslovení a sestávají spíše ze stručných informací, jako je například stanovení místa setkání či běžné denní komentáře bezvýznamného charakteru. Stručnost, kterou si mohli dovolit ve své psané komunikaci sice potvrzuje jejich blízký vztah, ale je velmi pravděpodobné, že tento vztah zůstal pouze v rovině přátelství.[88] Tag Gronberg dokonce naznačuje, že možná šlo i o šikovnou marketingovou strategii, jelikož se záměrně často společně objevovali jak na veřejnosti, tak na stránkách časopisů, čímž se jejich ambivalentní vztah stal předmětem zájmu veřejnosti a společně s ním i šaty, šperky a další předměty navrhované Emilií a členy Wiener Werkstätte.[89]

Emilie Flöge byla dcerou vlivného vídeňského obchodníka a finančně byla nezávislá až do té míry, že byla schopná společně se svými sestrami samostatně podnikat. V roce 1904 si otevřely luxusní módní dům *Schwestern Flöge* na Mariahilfer Straße, přímo v centru vídeňské metropole [**18**]. Interiér obchodu byl navržen Josefem Hoffmannem a Kolomanem Moserem, členy Wiener Werkstätte, s již zmíněným cílem gesamkunstwerku, což v tomto případě znamenalo jednotný design od interiéru po nášivky na prodávaných oděvech **[19–21]**.[90] Gronberg poté tvrdí, že tato všeobjímající koncepce měla za cíl zejména podpořit dojem

[86] BRANDSTÄTTER 2003, 13–14.
[87] PARTSCH 1999, 14.
[88] Ibidem 53–60.
[89] GRONBERG 2007, 146.
[90] PARTSCH 1999, 21–22.

modernosti samotných šatů.[91] Vedle Klimtova blízkého přátelství s Emilií ho s obchodem pojilo zřejmě i autorství fotografií z katalogu s těmito šaty, kde Emilie stojí modelem.[92] [**22**]

Gustav Klimt namaloval celkem 4 portréty Emilie. Na portrétu z roku 1902 [**23]** je zobrazena v modré róbě, která se svým střihem podobá šatům, v nichž je zachycena na dobové fotografii **[23]**. Její ruka v bok připomíná běžnou pózu manekýnek, a přestože tento obraz byl pořízen dva roky před otevřením obchodu na Mariahilfer Straße, může toto gesto dokládat Emíliin dlouhotrvající zájem o módu.[93] Susanna Partsch tvrdí, že toto zobrazení je výjimečné ve srovnání s dalšími Klimtovými portréty a že Emilie je zde zobrazena jako „*kombinace enigmatické sfingy a rezolutní ženy*.“ [94] Je pravdou, že Emilie není situována do domácího prostředí a navíc pozadí, nezvykle pro Klimta, postrádá jakýkoliv dekor, či alespoň nějaké pevné schéma. Figura se spíše vznáší v blíže nespecifikovaném prázdném prostoru, rozděleného do čtyř nepravidelných oblých polí za pomoci dvou odstínů hnědé, což činí rozdíl mezi dekorativně zdobenými šaty a strohým pozadím ještě výraznějším.[95]

Jako hlavní argument pro Klimtovu objektivizaci žen bývá zmiňován efekt, kdy žena zcela splývá s pozadím.[96] V tomto případě by se tedy možná dalo tvrdit, že Emilie je díky své suverenitě vůči pozadí skutečně zobrazena jako emancipovaná žena, nicméně je nutné si všimnout vzoru jejích šatů, který se nepodobá žádnému z reformních návrhů. Páry koleček s tečkou uprostřed a páry půlkoleček jsou esenciálně „klimtovské“ a Susanna Partsch je v ostatních Klimtových obrazech interpretuje jako odkazující k ženským intimním partiím, a možná tedy i k sexuálnímu poměru se zobrazenou ženou.[97] Jak ale napovídá osobní korespondence, je nepravděpodobné, že by Klimt udržoval s Emilií sexuální poměr, a tím pádem i tato interpretace Susanny Partsch, která se snadno aplikuje na portréty Klimtových domnělých milenek, se nyní jeví díky tomuto příkladu jako poněkud diskutabilní.

Otázkou nicméně zůstává, proč by Gustav Klimt tedy její šaty těmito symboly zdobil? Dle mého názoru, Emilie byla emancipovanou a nezávislou ženou, a přestože ji Klimt pravděpodobně držel v úctě, stále se nemohl ubránit nutkání připsat jí atributy konvenčně spjaté s feminitou. Díky zřetelnému rozdílu mezi tělem a pozadím se může zdát Emilie více emancipovaná, nicméně zaměřením se na její krásu, podtrženou svatozáří za její hlavou, tvoří

[91] GRONBERG 2007, 140.
[92] PARTSCH 1999, 45.
[93] Ibidem 32–36.
[94] Ibidem 36.
[95] NATTER 2000, 101.
[96] PARTSCH 1999, 82.
[97] Ibidem 82.

Klimt z Emilie objekt uctívání a pokrytím jejích šatů sexuálně nabitými symboly z ní zase činí objekt mužské touhy.

4.2. Fritza Riedler (1906)

Fritza Riedler byla dámou z vysoké společnosti a nepředpokládá se, že by kdy byla Klimtovou milenkou. Na portrétu z roku 1906 jsou její bílé šaty zdobené volány a mašlemi a spodní lem odkrývá krajkovou spodničku [**25**].[98] Podobné bílé šaty s volány opět nalézáme v katalogu pro módní dům sester Flöge [**26–28**]. Ludmila Kybalová popisuje, že pro secesní šaty bylo oblíbené vrstvení a kombinování různých druhů látek a ozdob, čehož je portrét Fritzy Riedler důkazem, jelikož Klimt se v tomto případě zjevně snaží zachytit rozmanitost použitých materiálů. Zajímavou poznámkou v tomto kontextu je i tvrzení Adolfa Loose, který říká, že období *fin de siècle* bylo specifické svou oblibou dívčího vzhledu, což je ostatně i v souladu s pozorováním Otty Weiningera, který se poté demonstroval v módě a účesech.[99] Motiv pubescence byl ve Vídni na přelomu století pro secesní umělce lákavý a často se objevoval v jejich tvorbě [**29–30**].[100] Egon Schiele dokonce čelil obvinění ze znásilnění nezletilé dívky[101] a populární román Petera Altenbergera *Ashantee* vypráví o erotickém vztahu autora se třemi mladými dívkami z afrického kmene [**31**].[102]

Při srovnání portrétu Fritzy Riedler s portrétem Emilie Flöge zde opět nalézáme rozdíl mezi pozadím a dámskou figurou, která s ním sice nesplývá, nicméně za její hlavou se nachází vzor, který se iluzí zdá být součástí jejího účesu. Fritza je navíc zobrazena v domácím prostředí sedící v křesle, které je pokryto symboly připomínajícími mušle.[103] Dále má Fritza růžolící tváře, pootevřená ústa a hledí divákovi zpříma do očí, což bývá běžně vykládáno jakožto potvrzení divákova práva se „dívat se a kochat se.“[104] Přestože tedy Fritzino tělo není ještě plně absorbováno zdí v pozadí, ostatní atributy již vykazují genderově stereotypní rysy.

[98] NATTER 2000, 110–111.
[99] LOOS 2014, 88.
[100] RUTHNER 2011, 95.
[101] FOSTER 1993, 15.
[102] HUSSLEIN-ARCO/KALLIR/WEIDINGER 2015, 10.
[103] NATTER 2000, 111
[104] MULVEY 1975, 4–5.

4.3. Adele Bloch-Bauer I. (1907)

Portrét Adele Bloch-Bauer [**32**] byl vystaven společně s předměty zhotovenými členy Wiener Werkstätte v roce 1907 v Mannheimu a poté v roce 1908 ve Vídni. Reakce oscilovaly mezi adorací a posmíváním, které bylo způsobeno příznačnou podobností příjmení Bloch s německým „blech“ (plech).[105] Tento obraz bývá uváděn jako ukázkový příklad Klimtovy objektivizace žen, jelikož zlaté pozadí zcela pohlcuje šaty a postavu zobrazené ženy. [106] Portrét je navíc provázán s interiérem, ve kterém byl vystaven **[33],** černobílým pruhem v levém dolním rohu obrazu, který koresponduje s rastrem podlahy. Náprsní část Adeliných šatů je dekorována trojúhelným vzorem, který je téměř totožný s existujícími šaty navrženými Klimtem a Flöge [**34**]**.** Motiv zdobeného obdélného pruhu poté nalézáme na šatech, které byly dle Brandstättera možná navrženy ve spolupráci s Klimtem **[35],** nicméně dekor se již od těchto reálných šatů výrazně liší. Zbytek šatů je totiž pokryt geometrickými vzory, které opět nápadně připomínají ženské intimní partie. Jak jsem již zmínila dříve, Susanna Partsch se domnívá, že dané symboly naznačují sexuální vztah mezi Klimtem a Bloch-Bauer.[107] Přestože Bloch-Bauer Klimtovou milenkou s největší pravděpodobností doopravdy byla, tato interpretace daných symbolů se kvůli příkladu portrétu Emilie Flöge dle mého názoru nedá považovat za univerzální. Symboly bych spíše vnímala jako atribut odkazující ke konvenčnímu pojetí feminity ve Vídni na přelomu století, v rámci kterého byla žena vnímána primárně jakožto sexuální objekt.

Na druhou stranu Gottfried Fliedl oponuje tím, že Klimt využitím dvojrozměrnosti ve svých portrétech zvýrazňuje tváře a ruce daných žen, čímž upozorňuje na jejich vznešenost a povznesený stav mysli. Jako další podklad pro své tvrzení Fliedl uvádí, že Klimt často protahuje figury portrétovaných žen, které maluje z podhledu a propůjčuje jim tak intelektuální a zároveň i třídní nadřazenost nad divákem.[108] Partsch poté dále tvrdí, že Klimt vzdává Adele poctu tím, že jí připisuje atributy bohyně, jako jsou egyptské symboly oka v trianglu, svatozář za její hlavou či dominance zlaté barvy, známá především z pravoslavných ikon.[109]

Monika Pessler a Thomas Trummer nicméně označují reprezentativnost Klimtových portrétů jakožto jeden ze zásadních problémů, jelikož zobrazená žena nereprezentuje sebe a svoji osobnost, nýbrž idealizovanou mužskou představu o ženách. Modelka je postavena

[105] NATTER 2000, 115.
[106] PARTSCH 1999, 82.
[107] Ibidem 82.
[108] FLIEDL 1989, 212–214.
[109] PARTSCH 1999, 82.

do role bohyně, zdůrazněné zlatou barvou a svatozáří za její hlavou, a malíř se stává jejím obdivovatelem. Domácí prostředí je poté místem mužské a ekonomické kontroly, v němž je portrétovaná uvězněna v nečinnosti a stává se tak pouhým krásným objektem určeným pouze pro potěšení divákova oka.[110]

4.4. Eugenia Primavesi (1913-1914)

Otto a jeho manželka Eugenia Primavesi převzali financování Wiener Werkstätte po Fritzi Waerndorferovi v roce 1914. Otto se posléze stal jejím ředitelem a po jeho smrti tuto funkci převzala Eugenie, která jí opustila až roku 1930, pouhých pár let před definitivním koncem Wiener Werkstätte.[111] Na portrétu z roku 1914 se se Eugenia sice nedívá divákovi zpříma do očí, ale její tváře jsou sytě růžové [**36**]. V pozadí nalézáme motiv tvarově podobný tomu z obrazu Fritzy Riedler, ovšem v tomto případě je mnohonásobně větší a netvoří iluzi sjednocení těla ženy a pozadí. Přesto se ale nedá říci, že by Eugenia byla od pozadí zcela distancovaná, protože její šat ladí s půlkruhovou výsečí v pozadí minimálně barevnou skladbou. Šaty podobně volného střihu s květinovým dekorem, ač střídmějším, nalezneme na fotografii Emilie z roku 1910 [**37**]. Ludmila Kybalová popisuje vznik ideálu ženy-květiny, který se odrážel jak ve volbě látek, které svou lehkostí připomínaly okvětní lístky květin, tak například i v účesech, které se zas podobaly liliím či karafiátům.[112] Tag Gronberg v tomto kontextu poznamenává, že květinový dekor byl konvenčně spjatý s feminitou, v rámci dobového přesvědčení, že žena se rovná přírodě, kdežto muž rozumu a racionálnímu poznání [**38–39**].[113] Martina Pachmanová poté tvrdí, že původ tohoto dualismu lze hledat opět v teoriích Immanuela Kanta a Arthura Schopenhauera.[114] Slipp dále říká, že: *„Paternalistická, falocentrická viktoriánská společnost (...) nejen vyzdvihovala nadvládu nad přírodou na základě „objektivní“ vědy, ale také omezovala ženy, emoce, rozkoš a další subjektivní prožitky“*[115] a popisuje i přesvědčení Simone de Beauvoir, která tvrdila, že žena se stala zástupným symbolem přírody, do nějž poté muži projektovali „přirozené“, avšak pro muže nepřijatelné lidské vlastnosti, jako byla například emocionalita a zranitelnost, a ženy poté nutili, aby se s těmito aspekty identifikovaly a vyjadřovaly je za ně.“ [116] Portrét Eugenie Primavesi

[110] PESSLER/TRUMMER 2000, 149–150.
[111] NATTER 2000, 128–131.
[112] KYBALOVÁ 2006, 111–112.
[113] GRONBERG 2007, 146.
[114] PACHMANOVÁ 2013, 27.
[115] SLIPP 1993, 59.
[116] Ibidem 209.

tedy svým konvenčním propojením ženy a přírody nápadným květinovým dekorem možná dosvědčuje prostupnost dalšího pilíře dobové ideologie do umění Gustava Klimta.

4.5. Friederike Maria Beer (1916)

Friederike byla movitou Vídeňankou, která se již od útlého dětství pohybovala mezi umělci. Oblékala se prý výlučně do šatů od Wiener Werkstätte a stejně tak si přála v nich být zvěčněna.[117] Na obraze z roku 1916 je oděna do bohatě dekorovaného kabátu a domácího oděvu připomínajícího svým sepnutím kolem kotníků orientální turecké kalhoty, které byly typické pro ženy z harémů [**40**].[118] Květinový motiv kabátu byl navržen Leo Blonderem [**41**] [119] a dle Ludmily Kybalové byly podobné kabáty lemované kožešinou a absentující zapínání velmi populární.[120] Dekor šatů poté odpovídá identickému vzoru na látce z čínského hedvábí navržené členem Wiener Werkstätte Dagobertem Peche **[42]**. Střih poté zase oděvu, v němž je na fotografii zachycena samotná Friederike Maria Beer [**43**]**.**[121] Friederike z Klimtova portrétu pohlíží divákovi zpříma do očí a má opět růžolící tváře a mírně pootevřená ústa. Přestože distanci od pozadí zajišťuje částečně zelený pruh koberce, na němž Friederike stojí a který je pokryt mimo jiné i motivy květin, pestrobarevnost pozadí i šatů portrétované vytváří opět efekt splynutí těla s pozadím. Motiv bojujících válečníků na pozadí je přejat z čínské vázy, přičemž Natter naznačuje, že inspirace dvourozměrným a plošným východním uměním není v Klimtově případě náhodná.[122] Zde jsme tedy svědky obráceného principu, kdy Klimt sice nepokryl šaty portrétované imaginárními a sexuálně nabitými symboly, jelikož na přání portrétované vycházel z konkrétní látky, nicméně jejich funkci mohlo v tomto případě nahradit pozadí splývající s oděvem, které mimo jiné přivádí i na mysl výroky Arthura Schopenhauera a Friedricha Nietzsche ohledně podřízenosti asijských žen, již shledávali jako adekvátní a hodnou následování.[123]

Přesto je nutné připustit, že atributy, které jsem dosud označovala za možné produkty dobové ideologie, jsou ve skutečnosti výlučným vlivem asijských a orientálních kultur, které byly v období *fin de siècle* bezesporu populární inspirací pro mnohé umělce, Klimta nevyjímaje. Gisela Völker mezi tyto atributy zahrnuje například dvoudimenzionalitu děl, kimonové střihy šatů, přírodní a květinové vzory nebo mytologické a náboženské symboly.

---

[117] NATTER 2000, 136.
[118] WAGENER 1990, 29.
[119] VÖLKER 2000, 48.
[120] KYBALOVÁ 2006, 122.
[121] BRANDSTÄTTER 2003, 14.
[122] NATTER 2000, 139.
[123] SENGOOPTA 2009, 51–52.

Přestože Völker může mít dozajista pravdu, a tato práce si v žádném případě neklade nárok na neomylnost svojí interpretace Klimtova díla, domnívám se, že i kdyby tyto atributy pramenily z dědictví východních kultur (které ovšem potíraly emancipaci žen možná ještě více než ta evropská), nedají se ve svém konečném důsledku označit za přispívající ženské emancipaci, protože ať už je jejich původ jakýkoliv, ze své podstaty tuto funkci neplní.

4.6. Johanna Staude (1917-1918)

Přestože v úmrtním listu Johanny Staude je uvedeno povolání malířky, nedochovaly se žádné její malby, a ani o jejím životě se toho příliš neví.[124] Její oděv na Klimtově portrétu z roku 1918 [**44**], stejně jako u Friederike Marie Beer, zcela přesně odpovídá konkrétní blůze navržené Marthou Alber, členkou Wiener Werkstätte **[45].**[125] Oděv nedává tušit žádnou z křivek ženského těla a pozadí je zřetelně odlišené. Na druhou stranu portrétovaná pohlíží divákovi zpříma do očí a její ústa jsou svůdně pootevřená. Kolem krku má ovinuté černé péřové boa, které dle Ludmily Kybalové bylo atributem moderní femme fatale a mělo „*evokovat představu úskočné šelmy*.“[126] V tomto kontextu stojí za zmínku i Klimtův portrét dámy v klobouku**,** která má též černé péřové boa, svůdně přivřené oči a pootevřená ústa [**46**].[127] Reformní návrhy šatů byly navíc často vyvedeny v kontrastních černobílých variacích a Ludmila Kybalová poté tuto barevnou kombinaci připisuje k barvám smrti, kterou nosily právě femme fatale.[128] Tato konkrétní látka byla Marthou Alber nazvána *Listy* a její volba mohla být tedy opět záměrným odkazem ke konvenční spjatosti ženy s přírodou. Portrét Johanny Staude tedy mimo zřetelné distanci postavy portrétované vůči pozadí a oděvu, který nezvýrazňuje její křivky, opět vykazuje rysy genderově stereotypního pojetí ženy v období *fin de siècle.*

Zdá se tedy, že všechny zmíněné Klimtovy portréty tlumočí více či méně dobové genderové předsudky a nedá se tvrdit, že by zapojení reformních šatů fungovalo jako emancipační prvek v zobrazení těchto žen, nicméně co šaty samotné? Podporovaly reformní návrhy secesionistů ženskou emancipaci v pravém slova smyslu?

---

[124] NATTER 2000, 142.
[125] BRANDTSTÄTTER 2003, 14.
[126] KYBALOVÁ 2006, 110.
[127] NATTER 2000, 120.
[128] KYBALOVÁ 2006, 110.

5. Dobová kritika módní tvorby Gustava Klimta a Wiener Werkstätte

5.1. Adolf Loos

Článek Adolfa Loose *Dámská móda*, který vyšel v březnovém čísle feministického magazínu *Documente der Frauen* přispěl ke společenské debatě o oblékání z jiného úhlu než secesionisté.[129] Podle Loose dámská móda už od nepaměti odrážela touhu žen upoutat mužskou pozornost a získat si tak lásku a společně s ní i tolik kýžené životní zajištění. Pokud ovšem chce žena zvítězit mezi ostatními ženami usilujícími o to samé, nesmí býti pro muže snadnou trofejí. To v praxi znamená, že musí býti spíše záhadnou a enigmatickou, čehož logicky docílí spíše oblečená nežli nahá, protože svlečená sice může lehce získat mužskou náklonnost, ale těžko si ji udrží navěky.[130] Dále Loos tvrdí, že toto bylo tím pravým důvodem, proč se žena začala schovávat za fíkové listy, namísto všeobecně přijímaného předpokladu stydlivosti.[131] Ženy se tedy po staletí halí do rozličných látek s bohatým dekorem, aby se odlišily od davu, nicméně mužské preference se s časem mění, a stejně tak se tedy mění i móda.[132]

Loos vnímal „módnost“ jakožto jeden z největších problémů tehdejšího designu a do velké míry jej diskutoval ve své eseji *Ornament a zločin*. Podle Loose měla věc vydržet stejně dlouho jako materiál, ze kterého byla vyrobena. Pokud je ovšem materiál zdoben, jeho „trvanlivost“ je podmíněna současné módě, a tím pádem se velmi rychle stane nemoderním. To znamená promarněný čas, práci, a tedy i kapitál. Tento ekonomický aspekt ornamentu je stěžejní, protože dále ve dvé eseji Loos přiznává, že ornament je přípustný v případě, kdy se užívá ke zdobení levného materiálu.[133] Nedá se ovšem rozhodně říci, že pro návrhy šatů od členů Wiener Werkstätte byly užívány levné látky.

Loosův názor na pestré oblečení navržené secesionisty lze vyvodit z článku *Pánská móda* z roku 1898, kde popisuje postavu „frajírka“. „Frajírek“ je osoba, která se snaží lišit od davu tak moc, že se obléká do výstředního oblečení, které považuje za moderní. Specifickou vlastností „frajírka“ je navíc neustále popírat, že by kdy „frajírkem“ byl.[134] Dle Loosova názoru, je přitahování pozornosti v kulturní společnosti nežádoucí, vulgární, a především nemoderní. Bytí moderním totiž dle jeho názoru znamená přitahovat co nejméně pozornosti, jak jen je to

[129] WAGENER 1990, 30.
[130] LOOS 1998, 106.
[131] LOOS 2014, 67.
[132] LOOS 1998, 107–108.
[133] Ibidem 168–176.
[134] LOOS 2014, 35–36.

možné.[135] Zde Adolf Loos činí důležitou poznámku. Mnohokrát obviňoval rakouskou kulturu z nemodernosti ve srovnání s tou britskou či americkou a rakouský kulturní vývoj popsal pomocí alegorie o současném spodním prádle. Přestože zevnějšek vídeňského gentlemana se dal již označit za alespoň ucházející ve srovnání se zevnějškem gentlemana anglického či amerického, jeho spodní prádlo se za posledních padesát let stále nezměnilo, a bylo tak stejné jako spodní prádlo prostého rolníka. Tato juxtapozice dle Loose odhaluje pravý charakter rakouské kultury, která stále zaostává za svými západními sousedy.[136]

Mary L. Wagener odkrývá, že ve Vídni nenalezneme základní typy reformních šatů etablovaných mezi feministkami v západní Evropě – dvoudílný oblek na míru, kalhotová sukně či pumpky.[137] Tato skutečnost ukazuje, že Vídeň a vídeňské ženy možná nebyly ještě připravené na takovouto pokročilou formu feminismu a odmítaly se vzdát esenciální feminity v oblékání. Vídeňská módní reforma tedy spočívala spíše v boji proti „*korzetu, namísto šatům, které z něj visely*.“[138] Klimt a ostatní členové Wiener Werkstätte se tedy možná právem mohli považovat za podporovatele ženské emancipace v kontextu tehdejší Vídně, nicméně jak Adolf Loos namítá ve své eseji o dámské módě, halení se do líbivých rób ženské emancipaci spíše odporuje.

Podle Loose nebylo ani pro muže v minulosti nezvyklé se oblékat do dlouhých zdobených šatů. Tyto šaty naznačovaly, že jejich nositel nemusí vykonávat fyzickou práci k získávání peněz. Dekor a rozmanité materiály tedy sloužily k vyjádření bohatství a společenského statutu nebo i příslušnosti k specifické skupině, jako byla například armáda. S průmyslovou revolucí a rozmachem podnikání ale už nebylo zaměstnání v rozporu s vysokým společenským postavením, a tím pádem i movití muži mohli začít nosit kalhoty. To stejné se bohužel ještě nedalo říci o vídeňských ženách. Přestože zde byla třída pracujících žen nosících kalhoty, patřily do nízké společnosti. Ženy z buržoazie neměly stále právo vykonávat práci, která by odpovídala jejich společenské pozici (tj. která by byla důstojná a neohrožovala tedy jejich čest), a tím pádem se stále musely oblékat do jasných, barevných a dekorovaných látek, aby upoutaly pozornost mužů. Toto chování je nicméně zacíleno na animální instinkty, které by již neměly mít své místo v moderní společnosti. Podle Loose žena stále touží stát po boku svého mužského protějšku, ale ve Vídni to bylo možné pouze tehdy, pokud si získala jeho lásku. Dle Loose se společnost nicméně přibližuje době, kdy ženy nebudou muset útočit

[135] LOOS 2014, 35.
[136] Ibidem 101–106.
[137] WAGENER 1990, 32.
[138] Ibidem 29.

na smysly, aby získaly své rovnocenné místo vedle mužů, ale budou ho dosahovat svou ekonomickou a intelektuální nezávislostí získanou skrze práci. Nadbytečné módní doplňky a líbivé látky poté přirozeně vymizí, jelikož jich už nebude potřeba.[139]

Ve světle Loosova argumentu se tedy nápadně dekorativní secesionistické návrhy šatů nedají označit za přispívající ženské emancipaci ve svém pravém slova smyslu. Vídeňská společnost nebyla ještě zřejmě připravená si osvojit pokročilé formy západního feminismu a namísto šatů samotných byl jakožto hlavní nepřítel zdraví a svobody pohybu moderní ženy vnímán korzet.[140] Vymýcení ornamentu a reforma dámského odívání byla dle Loose předpokladem pro zrození nové ženy, která ale v dobovém pojetí byla stále karikaturou skutečně emancipované ženy, což výstižně ilustruje výrok Martiny Pachmanové o mužské podpoře reformního hnutí, kdy říká, že: *„Ať si byla „nová žena" oblečená do kalhotového kostýmu, její výsostnou úlohou měla zůstávat péče o domácnost a rodinu."*[141]

5.2. Limity dobové kritiky

Loosův argument se zdá být více osvíceným ve smyslu ryzejší ženské emancipace, přesto i on je neschopný překonat myšlenku esenciální odlišnosti muže a ženy.[142] Například ve své eseji *Žena a domov* uzavírá ženu do domácího prostředí a konvenčně jí připisuje „přirozený" smysl pro barvy.[143] Stejně tak se zpronevěřuje svým přesvědčením, když navrhuje dům **[47]** pro slavnou africkou tanečnici Josephine Baker **[48].** Vertikální stavbu sám popsal jako architekta – jeho samotného – penetrující ležící tělo Josephine symbolizované horizontálními černými pruhy. Interiér domu je poté navržen nikoliv pro tanečnici, ale pro voyeura, který má možnost nepozorovaně sledovat její fetišizované tělo v každé z místností, z nichž asi nejvíce upoutá prosklený bazén nabízející nerušený pohled na vše, co se děje pod vodou **[49].** Fetišistický charakter domu je už pouze dovršen tím, že neexistuje žádný důkaz, že by Josephine vypracování návrhu Loosovi zadala a s největší pravděpodobností jej tedy ani nikdy neviděla.[144] Ani Loos tedy nebyl schopný v tomto případě vzdorovat své pudové sexuální touze, kterou ovšem běžně přisuzuje primitivním divochům a pro kterou dle jeho názoru není místo v moderní společnosti.[145] Nápadná podobnost fasády

[139] LOOS 2014, 90–91.
[140] WAGENER 1990, 29.
[141] PACHMANOVÁ 2013, 98.
[142] STEWART 2000, 121.
[143] Ibidem 121.
[144] EL-DAHDAH/ATKINSON 1995, 72–87.
[145] LOOS 1998, 167.

domu s návrhy šatů od Wiener Werkstätte je již pouze úsměvným důkazem Loosova protiřečení si.

Podobně i samy feministky častokrát sklouzávaly k genderové stereotypizaci, což ostatně potvrzuje i Martina Pachmanová, když říká, že „*i nejbojovnější sufražetky se (...) některých genderových předsudků zbavovaly obtížněji, než by se na první pohled mohlo zdát (...)*[146]. Příkladem může být přesvědčení Anny Rülingové, homosexuální feministky, která tvrdila, že „*lesba má k průměrnému muži biologicky blíže než k průměrné ženě: je objektivnější, energičtější a pozornější. Lesba nenapodobuje muže: ona částečně mužem je.*[147]

Limity dobové kritiky sice tedy potvrzují determinovanost tehdejšího stupně poznání, nicméně zároveň ukazují, že nelze mizogynské názory období *fin de siècle* tímto argumentem výlučně obhajovat, jelikož už v době svého vzniku nalézaly tyto výroky protiváhu v tvrzeních, která jejich závěry zpochybňovala. Přesto zde jsou historikové, kteří Klimtův feminismus hájí, a proto je nutné se v rámci celistvosti argumentu této práce s jejich názory vyrovnat.

[146] PACHMANOVÁ 2013, 35.
[147] SENGOOPTA 2009, 58.

6. Historikové umění hájící Klimtův feminismus

Regine Schmidt například tvrdí, že *„nic v Klimtově tvorbě nenasvědčuje tomu, že by pohrdal ženami“* a že jeho dílo naopak *„konstantně vzdává ženám hold.“*[148] Pokud zůstaneme v kategorii portrétů dam z vyšší společnosti a oprostíme se od požadavku reformních šatů, u kterých jsem se již nicméně snažila prokázat, že ženské emancipaci příliš nepřispívají, dají se v Klimtově tvorbě nalézt i takové obrazy, které zmíněné sexistické atributy postrádají.

6.1. Sonja Knips (1898)

Portrét Sonjy Knips by mohl posloužit jako příklad takového obrazu [**50**]. Přestože je opět usazena v křesle, její pravá ruka svírající opěrku naznačuje, že se možná každou chvíli zvedne a odejde. Megan Michaud v eseji *Ambiguity in Gustav Klimt* tvrdí, že tímto gestem Klimt propůjčuje Sonje moc nad jejím vlastním zobrazením, jelikož ona rozhoduje, zda zůstane sedět, či své křeslo opustí.[149] Její šaty navíc nejsou pokryty žádnými symboly a i pozadí, ač je spíše provedeno jen barevnými tóny, zůstává pouze pozadím. Snad jen pouze půvabná tvář a bíločervené květy za Sonjinou hlavou bývají konvenčně spjaté s feminitou.[150]

6.2. Marie Hennenberg (1901-2)

Stejně tak portrét Marie Hennenberg [**51**] nevykazuje příliš genderově stereotypních rysů, mimo situování výjevu do domácího prostředí. Zajímavostí je, že tento obraz je nedílnou součásti interiéru domu navrženého Josefem Hoffmannem v umělecké kolonii na Hohe Warte, kde shlížel na rozmanitou společnost umělců z celé Evropy, kteří se s oblibou scházeli v domě Hennenbergerových [**52**].[151] Jak je již u Klimta zvykem, portrétovaná je usazena v pointilisticky pojatém křesle, které je ovšem téměř neodlišitelné od pozadí, což může být ovšem přičteno i nedokončenosti obrazu.[152] Oproti tomu postava je jasně zřetelná, nicméně je malována v tomto případě z nepříliš lichotivého podhledu. Divákovi se dívá zpříma do očí, její pohled ale není ani svůdný ani nevinný, spíše chladný a povýšený. Alma Mahler dokonce ve svých denících popisuje, že i přes blízké přátelství s Marií Hennenberg, kterou dokonce nazývala „tetou“, ji nikdy neviděla doopravdy se smát.[153] Z obrazu je cítit vážnost postarší dámy, nikoliv její sexuální přitažlivost, což ovšem může být i způsobeno tím, že v dobovém

[148] SCHMIDT 2000, 30.
[149] MICHAUD 2014, 65.
[150] GRONBERG 2007, 146.
[151] NATTER 2000, 96.
[152] Ibidem 95.
[153] Ibidem 96.

kontextu žena ve středních letech už není předmětem mužské sexuální touhy. Již zmíněný Schopenhauerův text *O ženách* totiž říká, že *„(...) po porodu jednoho či dvou dětí žena obecně ztrácí svou krásu.“*[154]

Tyto příklady ovšem nejsou ve srovnání s nápadně sexistickými portréty, dle mého názoru, dostatečně přesvědčivým důkazem Klimtovy podpory ženské emancipace, a proto je třeba nutné rozšířit předem vytyčenou kategorii portrétů dam z vyšší společnosti, jelikož další argumenty akademiků obhajujících Klimtův feminismus se týkají explicitního zobrazení ženské sexuality, která byla v období *fin de siècle* stále vnímána jako tabu.

6.3. Žena jakožto „pán“ své vlastní sexuality

Regine Schmidt tvrdí, že: *„Klimt definoval „moderní ženu“ jakožto nezávislou a mající svou vlastní sexualitu pod kontrolou. Ženské hnutí mělo vést k revoluci každodenních životů žen a dívek, nicméně to byli umělci, a Gustav Klimt zejména, kdo dovedli „rozkošné dívky“ a „femmes fatales“ ke svobodě tím, že rozpoznali moc erotiky a zbořili její tabu.“*[155] Dále Megan Michaud, další akademička, která hájí Klimtův přístup, sice nezpochybňuje sexistický rozměr Klimtových obrazů, přesto ale tvrdí, že Klimt vědomě nechává prostor divákovi pro možnost dvojího čtení jeho obrazů, z nichž jeden by se dal označit za feministický.[156]

Přestože Sigmund Freud často zastával již zmíněné ostře antifeministické názory, nedá se mu upřít určitý podíl na emancipaci ženské sexuality v rámci rigidní a tradičně mizogynské kultury.[157] V roce 1905 publikoval *Tři knihy o sexualitě*, kde se mimo jiné zabývá z vědeckého hlediska i ženskou masturbací, která byla až do té doby považována za hřích a přispěl tak zčásti k její detabuizaci.[158] Nedá se sice tvrdit, že by Gustav Klimt byl prvním, kdo zobrazil masturbující ženu, nikdo před ním se ale nevěnoval tomuto tématu tak často, aby z něj vytvořil samostatný žánr. Zobrazení ženy prožívající sexuální uspokojení nezávislé na mužském protějšku bylo natolik kontroverzní, že byl Klimt obviňován z pornografie, což ho ale ani v nejmenším nebrzdilo v prezentování svých erotických děl veřejnosti.[159] V tomto ohledu by se tedy možná dalo říci, že Klimt vyvázáním ženské sexuality z maskulinního područí emancipaci žen pomáhal, dle mého názoru je ale tato interpretace nepřesná a pomocí srovnání Klimtových obrazů s díly Egona Schieleho bych ráda dokázala proč.

---

[154] SCHOPENHAUER 1851, 1.
[155] SCHMIDT 2000, 31.
[156] MICHAUD 2014, 64.
[157] SLIPP 1993, 209.
[158] HUSSLEIN-ARCO/KALLIR/WEIDINGER 2015, 3.
[159] Ibidem 3.

Přestože by se Egon Schiele stejně jako Gustav Klimt dal jen stěží označit za feministu, jeho zpracování stejného tématu vykazuje výrazně odlišné rysy. Schiele na rozdíl od Klimta nestimuluje diváka krásou a atraktivitou spící ženy, která ani netuší, že je pozorována [**53–55**], nicméně naopak záměrně činí pohled na nahé tělo rozrušivým a nepříjemným [**56–57**], čímž propůjčuje modelu mnohem větší autonomii než Klimt. Portrétovaná se tedy v Schieleho pojetí nestává pouhým pasivním předmětem mužské touhy.[160] Zajímavým dokladem ryzejšího emancipačního aspektu Schieleho tvorby je i skutečnost, že jeho obrazy dodnes působí tímto nepřístupným a velmi nepříjemným dojmem, kdežto Klimtovy obrazy dnes jen stěží vyvolávají podobný efekt. [161]

Co se týče Klimtova zobrazení *femme fatale*, Regine Schmidt opět tvrdí, že cílem Klimta není evokovat hrůznost této ženy, nýbrž její modernitu a emancipovanost.[162] Schmidt sice má pravdu v tom, že například na Klimtově obrazu Judith I. [**58**] nepůsobí výjev ženy držící setnutou mužskou hlavu příliš děsivě, což je nicméně klíčem ke čtení tohoto obrazu. Nárokování si vlastní sexuality by sice mohlo býti považováno za atribut moderní ženy, nicméně celková sexualizace výjevu, kdy má Judith svůdně přivřené oči, pootevřená ústa a odhalené ňadro, a znehybňující obojek kolem krku, který ji přikovává k pozadí, slouží naopak k podmanění této emancipované ženy Klimtem a potažmo i divákem.[163] Gustav Klimt tedy možná zobrazuje ženy jakožto „paní“ své sexuality, nicméně staví diváka do dominantnější pozice a propůjčuje tak divákovi nad zobrazenou ženou moc, což opět koresponduje s dobovými snahami o potlačení vlivu sílících feministických hnutí.

[160] HUSSLEIN-ARCO/KALLIR/WEIDINGER 2015, 4.
[161] Ibidem 4.
[162] SCHMIDT 2000, 29.
[163] HAMMER-TUGENDHAT 2000, 223–224.

7. Skutečná pozice žen ve Vídni na přelomu století

7.1. Feministická praxe 80. let a její revize

Co nám nicméně Klimtovy obrazy říkají o skutečné situaci žen ve Vídni v období *fin de siècle*? Dalo by se předpokládat, že jejich situace odpovídala jejich zobrazení a že byly stejně jako na obrazech pasivními obětmi mizogynie? Feministická reflexe dějin umění v 80. letech operovala s myšlenkou, že veřejný prostor v období modernismu byl strukturován dle genderových měřítek.[164] Jako jeden z příkladů může posloužit esej Janet Wolff *The Invisible Flâneuse* z roku 1985. Jak již název napovídá, Wolff se zabývá existencí ženského protějšku mytické postavy *flâneura* popsané v Baudelairově slavné eseji *Malíř moderního života* publikované v roce 1863, skrze nějž bylo oblíbenou akademickou praxí popisovat zkušenost modernity. *Flâneur* byl moderním malířem, který brázdil ulice, pozoroval a absorboval veškeré okolní dojmy a imprese, avšak sám nepozorován si užíval anonymitu davu. Žena v 19. století se ale nemohla těšit stejným privilegiím, a proto Wolff tvrdí, že ženský rovnocenný protějšek *flâneura* již ze své esenciální podstaty jednoduše nemohl existovat.[165]

Griselda Pollock se v eseji *Modernity and Spaces of Femininity,* napsané v roce 1988, soustředí zejména na *flâneurův* „pohled" jemuž byla ženská přítomnost na veřejnosti dle jejího názoru podřízena.[166] Podle ní je zkušenost modernity úzce provázána s konkrétními místy ve městě, které ženy nemohly navštívit, aniž by riskovaly svou pověst. Místem ženy měla být dle dobové ideologie domácnost a na veřejnosti byla pozorována a souzena muži, kteří si ale na rozdíl od ní užívali anonymity právě tak, jak si jí užíval *flâneur*.[167]

Elizabeth Wilson ve své kritice výše zmíněných textů z roku 2001 říká, že přestože Wolff přiznává, že se ženy pohybovaly v ulicích a že zde byla třída pracujících žen, ideologie pravého místa ženy v domácnosti podle ní stále prostupovala myšlení celé společnosti. Wilson nicméně namítá, že se nelze domnívat, že realita zcela odpovídala dominantní ideologii. Soběstačné ženy bez doprovodu představovaly riziko pro svět řízený mužskou mocí, a přestože se mohli muži snažit emancipaci žen potlačit ideologickým diskurzem, nemohli být zcela úspěšní.[168] Navíc je důležité si uvědomit, že celý koncept vyloučení žen z určitých míst je založen na principu reputace a nejde o faktickou restrikci předepsanou zákonem.[169] Wilson jde

[164] D'SOUZA/ MCDONOUGH 2006, 4.
[165] WOLFF 1985, 37–46.
[166] POLLOCK 1988, 71.
[167] Ibidem 84.
[168] WILSON 2001, 74.
[169] D'SOUZA/ MCDONOUGH 2006, 7.

poté ve svém argumentu ještě dále a tvrdí, že „*nikdy nemohlo být flâneuse, protože ani flâneur sám nikdy neexistoval.*“[170] Přestože tedy ženy nepochybně čelily diskriminaci na základě genderových stereotypů zakořeněných v hluboce patriarchální společnosti, je nutné zjistit, do jaké míry tato ideologická diskriminace skutečně ženy ovlivňovala.[171]

7.2. Význačné ženy Vídně na přelomu století

Podnikání již zmíněné Emilie Flöge napovídá, že ženy ve Vídni nebyly pouze pasivními manželkami uzavřenými v domácnosti a Emilie Flöge nebyla zdaleka jediná. Julie M. Johnson popisuje, že ženy ve Vídni na přelomu století byly inherentní součástí uměleckých a intelektuálních kruhů a aktivně se podílely na tvorbě tehdejší kultury. Umělkyně Tina Blau, Broncia Koller a Teresa Ries byly všechny Židovky, Elena Luksch-Makovsky a Helene Funke zase emigrovaly do Vídně z Ruska a Německa, nicméně jejich tvorba se nedá na základě těchto kategorií sloučit do jedné skupiny „žen na přelomu století“, jelikož pro tvorbu každé z nich byly mnohem více určující kruhy, v nichž se pohybovaly, než jejich příslušnost k ženskému pohlaví, národnosti či etniku.[172] Elena Luksch–Makovsky například úzce spolupracovala a vystavovala společně se secesionisty, stejně jako Broncia Koller, která sedávala v Café Museum po boku Klimta a Hoffmanna a byla mentorkou a patronkou Egona Schieleho.[173] Naproti tomu sochařka Theresa Ries tvořila mimo secesionistické kruhy a byla i mezi mužskými umělci uznávanou autoritou, která získávala veřejné zakázky a sbírala mnohá ocenění.[174] Tina Blau dokonce získala mezinárodní věhlas a její díla byla vystavována v rámci sólových výstav.[175] Úspěch těchto umělkyň je o to více závažný, jelikož se jim podařilo prosadit navzdory dobovým mizogynským předsudkům, které byly ještě utužovány množstvím žen, které doopravdy nepřekonaly průměrnost „nedělního malířství“. [176] Martina Pachmanová totiž říká, že „*ženy sice s příchodem 20. století stále častěji vstupovaly do veřejného prostoru jako profesionální umělkyně, v zrcadle soudobé kritiky a teorie umění ale zůstávaly v područí genderových stereotypů, které zrodilo století předcházející.*[177]

[170] WILSON 2001, 87.
[171] Ibidem 80.
[172] JOHNSON 2012, 5–8.
[173] Ibidem 7.
[174] Ibidem 1.
[175] Ibidem 20.
[176] PACHMANOVÁ 2013, 122.
[177] Ibidem 15.

Přestože tyto předsudky nebyly zjevně zcela determinující, dozajista ztěžovaly cestu k uznání a profesionalitě. Proč ale o těchto ženách tak málo víme? Byl jejich přínos snad méně podstatný a kvalitní ve srovnání se secesními velikány? Postrádaly vídeňské ženy opravdu génia?

7.3. Důvody vyloučení žen z historického kánonu

Linda Nochlin si pokládá ve své stejnojmenné eseji provokativní otázku „*Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?*“, která svou formulací již implikuje, že skutečně žádné „velké“ umělkyně nebyly. Proč tomu ale tak bylo? Nochlin tvrdí, že na vině nebyl nedostatek talentu, nýbrž nedostupnost uměleckého vzdělání pro ženy a mýtus o „Velkém umělci“. Umělkyně, kterým se podařilo získat uměleckou průpravu, většinou pocházely z uměleckých rodin, nicméně akademie byly pro ženy uzavřené až do konce 19. století, a ani v momentě, kdy se jim otevřely, neměly ženy možnost navštěvovat kurzy malby podle nahého modelu, a proto se přirozeně nemohly zdokonalovat v tradičně oceňovaných žánrech velkých umělců. Martina Pachmanová poté říká, že i když se akademie ženám otevřely, „*svoje studentky pečlivě vedly nikoli na dráhu profesionálek, nýbrž diletujících nedělních malířek, nemůže tedy překvapit, že nenaplňovaly kritéria umělecké hodnoty do té míry jako jejich mužští kolegové.*[178] Nochlin dále vyvrací i mýtus o geniálním umělci, když říká, že „*umění není svobodnou, autonomní činností jednotlivce nadaného nadlidskými schopnostmi (…), ale že umělecká tvorba - jak z hlediska vývoje tvůrce, tak z hlediska povahy a hodnot jeho díla - probíhá v určitém společenském kontextu, patří k nedílným prvkům této společenské struktury (…).*[179] Umělecký génius tedy není schopností, se kterou se umělec rodí, ale je mu přiřknuta společenským a akademickým diskurzem.

Julie M. Johnson říká, že míra zapomnění vídeňských umělkyň je ve srovnání s jejich tehdejší aktivitou a významem překvapivě markantní. Vinu na jejich zapomnění samozřejmě nese dobový mizogynský diskurz a častý židovský původ těchto umělkyň, hrající roli zejména v období druhé světové války, přesto ale tyto důvody tvoří dle Johnson pouhou část problému. Podle ní totiž není pravda, že by institucionální prostředí ve Vídni ženám tolik nepřálo a naopak tvrdí, že umělkyně byly podporovány oficiálními institucemi habsburské monarchie a rozmanitost vídeňského kulturního prostředí jim poskytovala podmínky pro dosažení profesionální úrovně.[180] Johnson dále tvrdí, že myšlenka toho, že ženy nebyly součástí modernismu vznikla především kvůli pozdější literatuře o tomto období a své tvrzení podkládá

[178] PACHMANOVÁ 2013, 116.
[179] NOCHLIN 2002, 41.
[180] JOHNSON 2012, 1.

příkladem, kdy v roce 1910 byly organizátorky výstavy ženského umění schopny díky množství tehdejších pramenů o ženách shromáždit přes tři sta děl za pouhých šest měsíců, kdežto Linda Nochlin a Sutherland Harris strávily přípravou podobné výstavy pět let.[181] Janet Wolff ve své eseji, i přes zmíněná problematická místa, trefně poznamenává, že akademickému prostředí odjakživa dominovali muži a že opomíjení ženských umělkyň tedy nemusí být důsledkem jejich netalentovanosti, nýbrž prostupnosti dominantní ideologie do akademického diskurzu o modernitě. [182] Martina Pachmanová poté v souladu s tímto tvrzením říká, že *„ženy zaujímaly o poznání důležitější postavení, než by se dnes z psaných či přednášených dějin umění mohlo zdát.*[183] Zajímavým je v tomto kontextu dobový výrok i Rosy Mayreder, která řekla, že

„(...) muži se již dávno vzdali. Modernita totiž podkopala staré mužské „válečnické hodnoty“: muži se tak stali pasivními a zženštilými, ačkoli byli stále nakloněni mýtům o mužské síle. (...) Jelikož se muži stali ženami (...) mají ženy nějakou jinou možnost než obsadit území, které muži opustili?“[184] a dle Sengoopty tak *„trefně vyjádřila hotovou věc, totiž že antagonismus vůči feministickým hnutím byl marný a neúčinný.“*[185]

Johnson dále poznamenává, že *„až příliš často se předpokládá, že dílo musí prokázat svou kvalitu samo za sebe, ale kurátoři (a dealeři s uměním), kteří fungují jako hlídači bran galerií a muzeí, zřídkakdy uznávají, že samotný galerijní prostor může dílo podpořit či přímo nahradit.*“[186] Pachmanová poté v tomto kontextu zmiňuje Carol Duncan, která odkryla genderově tendenční kurátorskou koncepci děl v newyorské galerii MoMA, která má vliv na psychiku návštěvníků obou pohlaví, a ve svém konečném důsledku tak přispívá k upevňování patriarchálního řádu společnosti.[187] Johnson zase popisuje příklad, kdy byla Broncia Koller i přes svůj nepopiratelný vliv na tvorbu Egona Schieleho, vyřazena z výstavy pouze na základě kurátorského konceptu, který vycházel z jednoho obrazu, kde Schiele namaloval jen své mužské kolegy v aranžmá poslední večeře.[188]

Ukazuje se tedy mnohem závažnější problém, kdy ženy ve Vídni v období *fin de siècle* byly v rámci možností schopné mizogynskému diskurzu úspěšně vzdorovat, nicméně prostupnost a přežívání genderových předsudků v akademické a kurátorské praxi

[181] JOHNSON 2012, 6.
[182] WOLFF 1985, 43–45.
[183] PACHMANOVÁ 2013, 117.
[184] SENGOOPTA 2009, 59.
[185] Ibidem 60.
[186] JOHNSON 2012, 13.
[187] PACHMANOVÁ 2002, 16–17.
[188] JOHNSON 2012, 7–8.

zastřel jejich přínos pro generace následující. Feministická reflexe uměleckohistorického kánonu tedy není přínosná pouze v ohledech rozkrývání sexistických obsahů, odhalovaní vlivu dominantní ideologie či objevování zapomenutých umělkyň, nýbrž svým soustředěním se i na druhou polovinu tehdejší populace přináší celistvější a možná i tedy věrnější svědectví doby jako takové.

8. Závěr

Gustav Klimt v rámci spolupráce s designéry Wiener Werkstätte a pod vlivem blízkého přátelství s Emilií Flöge, návrhářkou reformních šatů, vytvářel portréty dam z vyšší společnosti v oděvech, které splňovaly reformní podmínky, a tím pádem by se mohl někdo domnívat, že svým zobrazením usiloval i o fundamentální myšlenku tohoto hnutí, čímž byla ženská emancipace. Bakalářská práce se pokusila prokázat, že při bližším zkoumání Klimtových portrétů vyvstává, že jeho zobrazení žen naopak tlumočilo dobové genderové předsudky, které byly významně formované teoriemi Otto Weiningera a Sigmunda Freuda, jejichž mizogynské kořeny lze sledovat hluboko do historie.

Téměř všechny Klimtem portrétované ženy pohlížejí divákovi zpříma do očí, mají svůdně pootevřená ústa, růžolící tváře a zpravidla jsou vyobrazené v domácím prostředí. Nejvýraznější demonstrací Klimtovy objektivizace žen je efekt úplného či alespoň částečného splynutí s pozadím a motivy svatozáří, které umocňují nábožnou adoraci idealizované mužské představy o ženách. Zapojení reformních šatů do portrétů ženské emancipaci nepřispívá, jelikož Gustav Klimt často pokrývá tyto šaty symboly, které jsou čistě dílem jeho vlastní imaginace a nápadně připomínají ženské intimní partie. I v případě zachycení reálných látek vytvořených členy Wiener Werkstätte zapojuje do obrazů jiné atributy, jež byly konvenčně spjaté s feminitou a přebíraly tak funkci těchto sexuálně nabitých symbolů.

Dle názorů Adolfa Loose poté ani samotné návrhy šatů od členů Wiener Werkstätte nepřispívaly ženské emancipaci, jelikož extravagance a okázalá nápadnost dámských šatů odjakživa sloužila k upoutání mužské pozornosti, která byla pro vídeňské dámy jedinou cestou k životnímu zajištění. O skutečné rovnosti mezi pohlavími bude podle něj možné hovořit až v momentě, kdy ženy všech tříd budou mít možnost získání ekonomické a intelektuální nezávislosti bez ohledu na muže. Přestože tedy bylo období *fin de siècle* limitováno tehdejším stupněm poznání, nelze tímto argumentem mizogynii výlučně omlouvat, jelikož už v této době bylo možné nalézt pokrokovější názory, ač byly ještě velmi vzdálené současnému pojetí genderové identity. Stejně tak nelze tvrdit, že by Klimtovo explicitní zobrazení ženy, která má svou sexualitu pod kontrolou, pomáhalo její emancipaci, jelikož portrétovaná je opět idealizovaně krásná a nevědomá si přihlížejícího diváka, který je tím pádem postaven do dominantnější pozice a svým pohledem si tuto moderní a nezávislou ženu podmaňuje.

Bylo by ovšem nesprávné na základě Klimtových portrétů a dobové mizogynské literatury předpokládat, že ženy v období *fin de siècle* představovaly pouze pasivní skupinu

podřízenou dobové ideologii. Ženy totiž byly ve Vídni na přelomu století nedílnou součástí společenských kruhů a aktivně se podílely na tvorbě kultury. To, že o nich mnoho nevíme, nemusí být zapříčiněno marginálností jejich významu či nedostatečným talentem, nýbrž součtem mnoha příčin, z nichž nejzávažnější se jeví prostupnost genderových stereotypů do odborné literatury o modernismu a také do kurátorské praxe. Nelze ovšem tvrdit, že by šlo o programovou snahu vyloučení žen z historie, jelikož příčiny těchto tendencí jsou dle mého názoru z velké části nevědomé a podmíněné kulturou, v níž vyrůstáme. Přínos feministické reflexe umění, a snad i této práce, spočívá v možnosti tyto struktury kriticky nahlédnout a genderové stereotypy, které bohužel dodnes ve vizuální kultuře přetrvávají, překonat.

9. Seznam použité literatury

BRANDSTÄTTER 2003 — Christian BRANDSTÄTTER: Klimt and Fashion. New York 2003

EL–DAHDAH/ATKINSON 1995 — Farès EL–DAHDAH / Stephen ATKINSON: The Josephine Baker House: For Loos's Pleasure, Assemblage. No. 26 (Duben, 1995), 72–87

FAHR–BECKER/TASCHEN 2008 — Gabriele FAHR-BECKER / Angelika TASCHEN (ed.): Wiener Werkstætte: 1903–1932. Hong Kong 2008

FLIEDL 1989 — Gottfried FLIEDL: Gustav Klimt 1862–1918: The World in Female Form. Cologne 1989

FOSTER 1993 — Ian FOSTER: Adventures in the human zoo: Peter Altenberg's Ashantee in context. 1993, http://usir.salford.ac.uk/18581/1/Ian_Foster_Adventures_in_the_Human_Zoo_Peter_Altenberg's_Ashantee_in_Context.pdf, vyhledáno 4.7.2017

NATTER 2000 — Tobias G. NATTER: Gustav Klimt: Female portraits. In: Gerbert FRODL / Tobias G. NATTER (ed.): Klimt's Women. Vienna 2000, 76–149

D'SOUZA/MCDONOUGH 2006 — Introduction. In: Aruna D'SOUZA / Tom MCDONOUGH: The Invisible Flâneuse?: Gender, Public Space and Visual Culture in Nineteenth-Century Paris. Manchester 2006, 1–17

GRONBERG 2007 — Tag GRONBERG: Vienna: City of Modernity, 1890–1914. New York 2007

HAMMER-TUGENDHAT 2000 — Daniela HAMMER-TUGENDHAT: Judith. In: Gerbert FRODL / Tobias G. NATTER (ed.): Klimt's Women. Vienna 2000, 220–226

HULÍKOVÁ 2015 — Veronika HULÍKOVÁ (ed.): Umělci a proroci. Praha 2015

HUSSLEIN-ARCO/KALLIR/WEIDINGER 2015— Agnes HUSSLEIN-ARCO / Jane KALLIR / Alfred WEIDINGER: The women of Klimt, Schiele and Kokoschka. English edition. Vienna 2015

JOHNSON 2012 — Julie M. JOHNSON 2012: The Memory Factory: The Forgotten Women Artists of Vienna 1900. West Lafayette 2012

KYBALOVÁ 2006 — Ludmila KYBALOVÁ: Doba turnýry a secese. Praha 2006

LOOS 1998 — Adolf LOOS: Ornament and Crime: selected Essays. California 1998

LOOS 2014 — Adolf LOOS: Řeči do prázdna 1897–1900. Praha 2014

MAYREDER 1911 — Rosa MAYREDER: Ke kritice ženskosti. Praha 1911

MICHAUD 2014 — Megan MICHAUD: Ambiguity in Gustav Klimt: An Examination of the Female Subject in Klimt's Sonja Knips, Danaë & Judith I. http://journalofsexuality.weebly.com/uploads/3/0/3/0/30308803/9._ambiguity_in_gustav_klimt.pdf, vyhledáno 22.5.2017

MULVEY 1975 — Laura MULVEY: Visual Pleasure and Narrative Cinema, 1–8 Http://theslideprojector.com/pdffiles/art6/visualpleasureandnarrativecinema.pdf, vyhledáno 4.7.2017

NOCHLIN 2002 — Linda NOCHLIN: Proč neexistovaly žádné velké umělkyně?. In: Martina PACHMANOVÁ: Neviditelná žena. Praha 2002, 25–65

PACHMANOVÁ 2002 — Martina PACHMANOVÁ: Neviditelná žena. Praha 2002

PACHMANOVÁ 2013 — Martina PACHMANOVÁ: Zrození umělkyně z pěny limonády. Praha 2013

PARTSCH 1999 — Sussana PARTSCH: Gustav Klimt: Painter of Women. Munich 1999

PARTSCH 2002 — Susanna PARTSCH: Klimt; Život a dílo. Praha 2002

PESSLER/TRUMMER 2000 — Monika PESSLER / Thomas TRUMMER: Portrait and Pose. On the representational Image of the „Feminine" at the Fin de siècle. In: Gerbert FRODL / Tobias G. NATTER (ed.): Klimt's Women. Vienna 2000, 149–151

POLLOCK 1988 — Griselda POLLOCK: Modernity and the Spaces of Femininity. In: Griselda POLLOCK: *Vision and Difference*. London 1988, 50–90

RUTHNER 2011 — Clemens RUTHNER: The Back Side of Fin-de-Siècle Vienna: The Infamously Infantile Sexuality of Josefine Mutzenbacher. In: Clemens RUTHNER / Raleigh WHITINGER: Contested passions: sexuality, eroticism, and gender in modern Austrian literature and culture. New York 2011, 92–104

SENGOOPTA 2009 — Chandak SENGOOPTA: Sexualita a věda v císařské Vídni. Praha 2009

SCHOPENHAUER 1851 — Arthur SCHOPENHAUER: Of Women. In: Studies in Pessimism, https://en.wikisource.org/wiki/Of_Women, vyhledáno: 10.5.2017

SCHMIDT 2000 — Regine SCHMIDT: Sweet Young Things and Femmes Fatales. In: Gerbert FRODL / Tobias G. NATTER (ed.): Klimt's Women. Vienna 2000, 25–31

SCHORSKE 2000 — Carl E. SCHORSKE: Vídeň na přelomu století. Brno 2000

SCHWARTZ 2005 — Agatha SCHWARTZ: Austrian Fin-de-Siècle Heteroglossia: the Dialogism in Misogyny, Feminism, and Viriphobia. In: German Studies Review. 28/2, 2005

STEWART 2000 — Janet STEWART: Fashioning Vienna: Adolf Loos's cultural criticism. London, New York 2000

UCHALOVÁ 2005 — Eva UCHALOVÁ: Dámské odívání. In: Miroslav AMBROZ (ed.): Vídeňská secese a moderna 1900–1925. Brno 2005, 150–161

VÖLKER 2000 — Angela VÖLKER: Gustav Klimt and Women`s fashion. In: Gerbert FRODL / Tobias G. NATTER (ed.): Klimt's Women. Vienna 2000, 43–50

WAGENER 1990 — Mary L. WAGENER: Fashion and Feminism in Fin-de-Siècle Vienna. In: The Women's Art Journal, Vol. 10, no. 2, 1990, 29–33

WEININGER 1903 — Otto WEININGER: Emancipated Women. In: Otto WEININGER: Sex and Character. https://archive.org/details/sexcharacter00wein, vyhledáno: 5.5.2017, 64–78

WILSON 2001 — Elizabeth WILSON: The Invisible Flâneur. In: Elizabeth WILSON: The Contradictions of Culture: Cities, Culture, Women. London, 2001, 72–94

WOLFF 1985 — Janet WOLFF: The Invisible Flâneuse, Women and the Literature of Modernity. In: Janet WOLFF: Theory, Culture and Society. 1985, 2 (3), 37–46

ZWEIG 1943 — Stefan ZWEIG: The World of Yesterday. London 1943

10. Seznam vyobrazení

1. Návrhy reformních šatů od členů Wiener Werkstätte, 1911. Reprodukce z: https://austria-forum.org/af/Bilder_und_Videos/Historische_Bilder_IMAGNO/Wiener_Werkst%C3%A4tte/00571006, vyhledáno: 10.7.2017
2. Edward Timms: Vídeňské kruhy kulturní produkce. Reprodukce z: Edward TIMMS: Karl Kraus Apocalyptic Satirist. New Haven and London 2005, 108
3. Gustav Klimt: Hlediště starého Burgtheater, 1888, kvaš na kartonu, 82 x 92 cm. Historisches Museum der Stadt Wien, Vídeň. Reprodukce z: PARTSCH 1999, 21
4. Koloman Moser: logo Wiener Werkstätte, 1903. Reprodukce z: https://www.theviennasecession.com/a-history/, vyhledáno: 10.7.2017
5. Josef Hoffmann: Sada příborů, 1903–1904, stříbro. Courtesy Sotheby's, Londýn. Reprodukce z: FAHR-BECKER/TASCHEN 2008, 28
6. Josef Hoffmann: Vstup do obchodu Wiener Werkstatte, 1907, Wien I. Graben 15. Reprodukce z: http://www.scalarchives.com/web/dettaglio_immagine_adv.asp?idImmagine=AA03554&posizione=12&numImmagini=81&SC_Artista=Hoffmann%2C+Josef+%281870-1956%29&prmset=on&SC_PROV=RA&SC_Lang=eng&Sort=7, vyhledáno: 10.7. 2017
7. Josef Hoffmann: Letní šaty, 1911. Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Vídeň. Reprodukce z: FAHR-BECKER/TASCHEN 2008, 41
8. Moriz Nähr: Emilie Flöge v zahradě studia Gustava Klimta, 1905–1906. Bildarchiv der Österreichischen National–bibliothek, Vídeň. Reprodukce z: FAHR-BECKER/TASCHEN 2008, 109
9. Koloman Moser: Skříň, 1903–1905, malované dřevo. Reprodukce z: FAHR-BECKER/TASCHEN 2008, 109
10. Josef Hoffmann: Noční stolek, 1903–1905, malované bukové dřevo. Courtesy Sotheby's, Londýn. Reprodukce z: FAHR-BECKER/TASCHEN 2008, 108

11. Koloman Moser: Křeslo, 1903, malované bukové dřevo. Courtesy Sotheby's, Londýn. Reprodukce z: FAHR-BECKER/TASCHEN 2008, 32

12. Autor neznámý: Karl Wilhelm Diefenbach, 1910. Reprodukce z: https://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Wilhelm_Diefenbach#/media/File:KarlWilhelmDiefenbach.JPG, vyhledáno: 10.7. 2017

13. Autor neznámý: Hermann Bahr, 1912. Reprodukce z: http://theorangepress.com/woid/woid20/woid20images/xx24Bahr.jpg, vyhledáno: 10.7.2017

14. Autor neznámý: Diefenbachova vegetariánská komuna Himmelhof, 1898. Reprodukce z: http://www.ic.org/wiki/himmelhof-vienna/, vyhledáno: 10.7.2017

15. Autor neznámý: Gustav Klimt v Attersee, 1910. Reprodukce z: PARTSCH 1999, 12

16. Autor neznámý: Gustav Klimt s Emilií Flöge v zahradě Villy Oleander, 1908. Reprodukce z: http://www.leopoldmuseum.org/en/leopoldcollection/focus/Klimt, vyhledáno: 10.7.2017

17. Autor neznámý: Gustav Klimt jako prorok v kaftanové róbě navržené Carlem Otto Czeschkou, 1916. Reprodukce z: BRANDSTÄTTER 2003, 58–59

18. Módní dům Schwestern Flöge na Mariahilfer Straße. Reprodukce z: PARTSCH 1999, 24

19. Koloman Moser a Josef Hoffmann: Převlékací kabinky módním domě Schwestern Flöge. Reprodukce z: PARTSCH 1999, 27

20. Koloman Moser a Josef Hoffmann: Recepce v módním domě Schwestern Flöge. Reprodukce z: PARTSCH 1999, 26

21. Koloman Moser a Josef Hoffmann: Nášivka na šatech prodávaných v módním domě sester Flöge. Österreichische Museum für angewandte Kunst, Vídeň. Reprodukce z: PARTSCH 1999, 25

22. Gustav Klimt: Emilie Flöge v katalogu pro módní dům Schwestern Flöge, 1906. Reprodukce z: GRONBERG 2007, 127

23. Gustav Klimt: Emilie Flöge, 1902, olej na plátně, 181 x 84 cm. Historisches museum, Vídeň. Reprodukce z: Reprodukce z: PARTSCH 1999, 37

24. Madame d'Ora studio: Emilie Flöge v Schwestern Flöge studiu, 1910. Reprodukce z: BRANDSTÄTTER 2003, 27

25. Gustav Klimt: Fritza Riedler, 1906, olej na plátně, 153 x 133 cm. Österreichische Galerie, Vídeň. Reprodukce z: Reprodukce z: PARTSCH 1999, 77

26. Gustav Klimt: Emilie Flöge v letních šatech v Attersee, 1906. Reprodukce z: BRANDSTÄTTER 2003, 34

27. Gustav Klimt: Emilie Flöge v letních šatech v Attersee, 1906. Reprodukce z: BRANDSTÄTTER 2003, 21

28. Autor neznámý: Emilie Flöge v reformním oděvu, 1909. Österreichische Nationalbibliothek. Reprodukce z: KYBALOVÁ 2006, 182

29. Egon Schiele: Dívka s černými vlasy, 1910, akvarel a tužka, 54,3 x 30,7 cm. Graphische Sammlung Albertina, Vídeň. Reprodukce z: Reinhard STEINER: Egon Schiele 1890–1918. Kolín nad Rýnem 2003, 40

30. Oskar Kokoschka: Stojící nahá dívka, 1907. Reprodukce z: http://www.cdpaintings.com/oskar-kokoschka/nude-girl-standing-1907-by-oskar-kokoschka/, vyhledáno: 10.7.2017

31. Původní obálka románu Petera Altenbergera Ashantee, 1897. Reprodukce z: https://www.researchgate.net/figure/281348516_fig2_Figure-2-Original-book-cover-of-Peter-Altenberg-%27-s-Ashantee-Berlin-S-Fischer-1897, vyhledáno: 10.7.2017

32. Gustav Klimt: Adele Bloch–Bauer I., 1907, olej na plátně, 138 x 138 cm. Österreichische Galerie, Vídeň. Reprodukce z: Reprodukce z: PARTSCH 1999, 72

33. Gustav Klimt: Emilie Flöge v letních šatech, 1906. Reprodukce z: BRANDSTATTER 2003, 35

34. Friedrich Walker: Emilie Flöge v Attersee, 1910. Reprodukce z: BRANDSTÄTTER 2003, 64

35. Josef Hoffmann: Místnost na mezinárodní výstavě v Mannheimu s Klimtovým portrétem Adele Bloch–Bauer I., 1907. Reprodukce z: FAHR-BECKER/TASCHEN 2008, 19

36. Gustav Klimt: Eugenia Primavesi, 1913–1914, olej na plátně, 140 x 84 cm. Toyota City Museum, Toyota (Japonsko). Reprodukce z: FAHR-BECKER/TASCHEN 2008, 79

37. Autor neznámý: Emilie Flöge v reformních šatech v Attersee, 1910. Reprodukce z: BRANDSTÄTTER 2003, 52

38. Autor neznámý: Emilie Flöge v šatech navržených Kolomanem Moserem, 1910. Reprodukce z: http://www.design-is-fine.org/post/48956685259/emilie-fl%C3%B6ge-wearing-a-model-of-koloman-moser, vyhledáno: 10.7.2017

39. Arthur Berger: plášť Mekka s květinovým motivem, 1915. Österreichisches Museum für angewandte Kunst, Vídeň. Reprodukce z: FAHR-BECKER/TASCHEN 2008, 82

40. Gustav Klimt: Friederike Maria Beer, 1916, olej na plátně, 168 x 130 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York. Reprodukce z: BRANDSTÄTTER 2003, 61

41. Leopold Blonder: látka Flora, 1911–1914. Reprodukce z: NATTER 2000, 48

42. Dagobert Peche: Látka Marina, 1911–1912. Reprodukce z: BRANDSTÄTTER 2003, 60

43. Ugo Zovetti: látka Stichblatt, 1910–1911 a Friederike Maria Beer na fotografii v domácím oděvu z této látky, 1913. Reprodukce z: BRANDSTÄTTER 2003, 63

44. Gustav Klimt: Johanna Staude, 1917–1918, olej na plátně, 70 x 50 cm. Österreichische Galerie, Vídeň. Reprodukce z: BRANDSTÄTTER 2003, 67

45. Martha Alber: látka Blätter, 1910–1911. Reprodukce z: BRANDSTÄTTER 2003, 66

46. Gustav Klimt: Dáma s kloboukem a péřovým boa, 1909, olej na plátně, 69 x 55 cm. Österreichische Galerie, Vídeň. Reprodukce z: BRANDSTÄTTER 2003, 23

47. Adolf Loos: Návrh domu pro Josephine Baker, 1928. Reprodukce z: EL-DAHDAH/ATKINSON 1995, 78

48. Autor neznámý: Josephine Baker v banánové sukni, 1927. Reprodukce z: https://historybuffs.org/tag/josephine-baker/, vyhledáno: 10.7.2017

49. Adolf Loos: rekonstrukce bazénu z návrhu domu pro Josephine Baker, 1928. Reprodukce z: EL-DAHDAH/ATKINSON 1995, 85

50. Gustav Klimt: Sonja Knips, 1898, olej na plátně, 145 x 145 cm. Österreichische Galerie, Vídeň. Reprodukce z: BRANDSTÄTTER 2003, 17

51. Gustav Klimt: Marie Henneberg, 1901–1902, olej na plátně, 140 x 140 cm. Reprodukce z: NATTER 2000, 94

52. Autor neznámý: Rezidence Hennebergerových, 1903. Reprodukce z: NATTER 2000, 97

53. Gustav Klimt: Sedící žena s nohama od sebe, 1916–1917, tužka a červený pastel, 57 x 37,5 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: PARTSCH 1999, 103

54. Gustav Klimt: Danae, 1907–1908, olej na plátně, 77 x 83 cm. Dichand Collection, Vídeň. Reprodukce z: PARTSCH 1999, 101

55. Gustav Klimt: Ležící polo-akt, 1904, tužka a křída, 37,2 x 56,5 cm. E.W.K. Collection, Bern. Reprodukce z: PARTSCH 1999, 102

56. Egon Schiele: Masturbující žena s roztaženými stehny, 1913, tužka na papíře, 29,5 x 45 cm. Soukromá sbírka. Reprodukce z: http://www.sothebys.com/de/auctions/ecatalogue/2011/impressionist-modern-art-evening-sale-l11006/lot.33.html, vyhledáno: 10.7.2017

57. Egon Schiele: Sedící žena ve fialových punčochách, 1917, kvaš a černý uhel na papíře. Reprodukce z: http://www.artvalue.com/auctionresult--schiele-egon-1890-1918-austria-sitzende-frau-mit-violetten-st-2557908.htm, vyhledáno: 10.7.2017

58. Gustav Klimt: Judith I., 1901, olej na plátně, 178 x 46 cm. Österreichische Galerie, Vídeň. Reprodukce z: PARTSCH 1999, 75