

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV PRO DĚJINY UMĚNÍ

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Kateřina Kuthanová

## **Výtvarné umělkyně ve druhé polovině 19. století**

The women-artists in second half of the 19th century

Vedoucí práce: Prof. PhDr. Roman Prahel, CSc.

Školní rok 2006/2007

„ Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla  
všechny použité prameny a literaturu“.

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'K. H. J.', written in a cursive style.

## Obsah

Úvod.....	1 - 2
Kulturně historická situace v pražském prostředí.....	3 - 4
Výtvarné studijní možnosti žen ve druhé polovině 19.století.....	5 - 15
Tématika ženské tvorby.....	16 - 17
Květinomalba.....	18 - 20
Portrét; Autoportrét a sebereflexe malířky .....	21 - 27
Žena sochařka.....	28 - 29
Žena a krajinomalba.....	30 - 33
Grafická tvorba žen.....	34 - 38
Žena a umělecké řemeslo.....	39 - 43
Výstavní možnosti, umělecká kritika, spolupráce s časopisy.....	44 - 53
Profesionálka či diletantka.....	54 - 56
Závěr .....	57 - 58
Obrazová příloha I.....	59 - 90
Obrazová příloha II.....	91- 96
Summary.....	97
Literatura a prameny.....	98 - 99

## Úvod

Položíme-li si otázku, proč není příliš mnoho výrazných žen umělkyní v českém prostředí devatenáctého století, k hledání odpovědi - velice široké - je třeba přistoupit z několika úhlů pohledu. Když Hana Rousová psala úvod k výstavě mapující mezery v historii umění německé a židovské menšiny v pražském prostředí, poukázala na paradoxní uměleckohistorické kritéria, která musí díla splňovat, aby byla hodna odborného zkoumání. „Mezi průkopníky nepatřili, mezinárodní program moderního umění sledovali jen zdáli a zprostředkovaně, tak proč jim věnovat pozornost!“<sup>1</sup> Právě ženská tvorba vznikající v devatenáctém století by mohla být napadena stejně formulovanou větou, ačkoliv drobná umělecká uskupení německých a židovských menšin stejně jako ženská tvorba po bližším prozkoumání otevírají nový pohled současného člověka na tehdejší dobu, která nám tak dává pochopit a rozšířit dnešní výklad umění.

Mým záměrem bylo v této práci představit tvorbu malířek - sochařky a architektky v této době téměř nebyly - a ukázat tak na průkaznou hodnotu jejich děl. K svému velkému překvapení jsem musela sáhnout k selekci umělkyní co do jejich počtu.

Dalším krokem bylo najít vhodnou formu této práce vzhledem k její mnohovrstevnatosti. Rozdělení na medailony by se možná zprvu zdálo přehlednější, avšak nevyhovující k záměru této práce, která klade důraz na společné charakteristické rysy, příznačné pro rychle se měnící dobu druhé poloviny devatenáctého století. Hlavní osou propojující tématicky otevřené kapitoly a podkapitoly jsou výtvarnice narozené v 50. letech 19. století. Jednotlivé kapitoly respektují čas z pohledu tří generací umělkyní a obsahují jednotlivé umělecké druhy, při čemž výběr uměleckých děl je koncipován na bázi průměrů hlavně mezi generací žen narozených v padesátých a sedmdesátých letech devatenáctého století.

Má práce se ve své základní myšlence věnuje převážně ženám malířkám, které se narodily v padesátých letech devatenáctého století. Oproti předešlé, tedy zde označované první generaci, jsou těmto malířkám společné již zcela jiné sociální znaky, mezi hlavními zdůrazňuji především již zcela odlišné kulturně-historické a sociální východisko. Mění se společnost, objevuje se možnost studia dívek na vyšších školách, studia v zahraničí na soukromých akademiích, ale i možnost soukromých hodin u některých akademických malířů. To vše zcela mění postavení ženy jak v rámci společnosti, tak v možnostech proškolené práce. V této druhé generaci se již objevují profesionální malířky, k jejichž hlavním finančním příjmům patří prodej obrazů, ale svou tvůrčí činnost rozšiřují i na umělecké

---

<sup>1</sup>Hana Rousová, Příběh Výstavy, in: *Mezery v historii 1890-1930. Polemický duch Střední Evropy. Němci, Židé, Češi.* Praha 1994 s.7

řemeslo, a to v nemalé míře z finančních důvodů, a zásadně zasahují do obrody některých uměleckých oborů. Jsou to již sebevědomé umělkyně, které svou tvorbu prezentují nejen na domácích výstavách, ale i za hranicemi. Sklízají v zahraničí pocty a ocenění a zároveň své myšlenky o umění již samy formulují a publikují. Většina z nich svou tvorbou přesáhne zlom století, zapojí se do uměleckých spolků a dočká se i založení Výtvarného spolku žen. Je to generace umělkyně, které již připravují neporovnatelně lehčí vstup do uměleckého života výtvarnicím o generaci mladším, narozeným v sedmdesátých letech devatenáctého století. Tyto umělkyně již často nejsou omezeny studijními možnostmi a tématickým okleštěním. Jsou to ženy, jimž se otevřela roku 1885 Uměleckoprůmyslová škola, která tehdy sice ještě nevedla k volné tvorbě, nicméně umožnila oficiální studium ženě a rozšířila značně řady umělkyně. S tím také souviselo jejich následné uplatnění. Tato diplomová práce se tvorbě těchto umělkyně věnuje jen okrajově, spíše se o nich zmiňuje kvůli vykreslení dobových souvislostí a kvůli tomu, aby ve srovnání s jejich tvůrčími podmínkami vynikly podmínky generace předchozí. Téma s sebou nese i pohled na dobové umělecké vlivy, kterými tyto generace malířek prošly.

## Kulturně historická situace v pražském prostředí

Výtvarnice kromě generačního rozdílu dělilo v pražském prostředí ještě jedno kritérium, a to kritérium národnostní, jehož vliv sílil v osmdesátých letech. V pražském prostředí se objevila řada výrazných umělkyně německého původu. Jestliže byly ještě v sedmdesátých letech ve spojení s českým uměleckým prostředím, postupem času se stále více ocitaly v jakési kulturní izolaci od svých českých současnic. O čemž svědčí fakt založení německého spolku Concordia, z kterého později, ale přece jen dříve než v pražském česky hovořícím prostředí, vzešel spolek německých umělkyně žijících v Praze - Deutscher Künstlerinnen. Německá výtvarná enkláva, souvisela také s tvorbou židovských malířek, které inklinovaly vzhledem k historickým souvislostem k německé menšině.<sup>2</sup> Bohužel je však doposud tato tvorba málo umělecko-historicky zpracována.

K průkopnicím českého ženského hnutí, kterým se v druhé polovině devatenáctého století podařilo výrazně změnit možnosti uplatnění v zaměstnání a ve společnosti, patřily vedle spisovatelek a hudebnic také početné skupiny učitelek, mezi nimiž se nejdříve objevují soukromé učitelky malby a později učitelky, které malbě vyučovaly na vyšších dívčích školách jako asistentky a o něco později už jako profesorky. Ženy našly příležitost k veřejnému působení právě v oblasti umělecké tvorby. Ta měla připravenou základnu již od počátku století, kdy ke správné společenské výchově mladých dívek patřila orientace v umělecké tvorbě.

Pro druhou generaci malířek, narozenou v padesátých letech, bylo velkým přínosem zlepšení situace po roce 1868, kdy byla zmírněna tisková cenzura a vznikla řada novin a časopisů. Příznivě se také projevoval stoupající počet uměleckých škol, galerií a muzeí. Institucionalizace umělecké tvorby, výchovou počínaje a uplatněním konče, však současně znamenala pro ženy umělkyně, především malířky, novou překážku na jejich cestě k samostatnému uplatnění. Malířky byly zároveň nuceny se ostře vymezovat vůči takzvaným diletantkám, na jejichž tvorbu bylo často společností poukazováno. Tvorba „diletantek“ má své počátky na přelomu osmnáctého a devatenáctého století. Tyto ženy malovaly ve své volné chvíli, jejich studium souviselo s požadovanou výchovou a dívky ho záhy po sňatku

---

<sup>2</sup> Anna Janišťinová, Praha a Čechy, in: *Mezery v historii 1890-1930. Polemický duch Střední Evropy. Němci, Židé, Češi*. Praha 1994, s. 44 - 46

opouštěly. Jejich nasládlá, rokokově laděná květinová malba byla často paušálně posuzována jako typicky ženské umění.<sup>3</sup>

Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let byla Praha výtvarně zaostalá. Rozvíjel se zde život divadelní i hudební, nicméně uměleckých výstav bylo pomálu a kritéria přijetí výtvarného díla zůstávala velmi konzervativní. Ženské umění zde nevstřebává příliš často nové umělecké vlivy a spíše je tvořeno v duchu přežívajícího romantismu a akademického realismu. Bylo to dáno možností technického školení a odborné přípravy, čímž byly malířky někdy odsouzeny k neplodnému diletantismu. Tím spíše tyto skutečnosti určovaly tématickou volbu výtvarnic. Z tohoto hlediska si mi jeví možnosti ženského výtvarného školení a snaha o vymezení profesionální a diletantské tvorby v soudobém kontextu velice důležité. I tématická volba, na kterou zde poukazuji, odrážela společenské i historické dění, což přispívalo k uznání či odsouzení významu a hodnoty některých uměleckých druhů, kterým se ženy věnovaly, nebo naopak, které jim byly zapovězeny. Práce se vždy nezabývá jen takzvaným „vysokým uměním“, ale snažím se v ní poukázat na počátek snahy žen prosadit se v umělecké sféře a na to, že tato snaha zároveň bezděčně připravuje poněkud snazší vstup umělkyním modernismu. Zaměřila jsem se zde na problémové okruhy, v nichž se zmiňuji vždy o několika umělkyních s možností srovnání alespoň dvou generací. Jasnou chronologii jsem tak záměrně poněkud upozadila. Kromě uměleckých druhů, kde se žena mohla uplatnit, mi taktéž připadlo zajímavé zde poukázat na její následné uplatnění a zároveň alespoň okrajově sledovat vývoj ženských publikací s důrazem na výtvarná umění. V neposlední řadě pak také sleduji problematiku výtvarné prezentace žen ve druhé polovině devatenáctého století, a to jak samostatných, tak postupně i společných výstav žen i mužů. Otázkou této práce nebyla separace dějin ženského umění, ale vyplnění mezery ve výtvarně historických bádáních souvisejících s tvorbou obou pohlaví v jinak důkladně prozkoumaných výtvarných dějinách devatenáctého století.

---

<sup>3</sup> Na jiné rovině se o tom vyjadřuje Teréza Nováková ta kritizovala paušální posuzování žen jako jednotlivého kolektivu, který zastíňoval jejich individualitu a znemožňoval adekvátním způsobem reflektovat jejich umělecká díla. Teréza Nováková. *Ze ženského hnutí*. Praha.1912, s. 59. Velkou bojovnicí za rozdělení profesionálek a diletantek byla Zdenka Braunerová.

## Výtvarné studijní možnosti žen ve druhé polovině devatenáctého století.

Studijní možnosti žen na výtvarném poli byly samozřejmě úzce spojeny s jejich emancipačním procesem v rámci společenského postavení. Tato situace se ale značně lišila v jednotlivých zemích. Jak se tu budu snažit ukázat, právě tato diferenciací pojetí ženy jakožto bytosti rovnoprávné a se stejnými možnostmi tvůrčího talentu, studia a uplatnění, nutila některé umělkyně, aby setrvaly mimo pražské prostředí nejen po dobu studia, ale také v době svého tvůrčího rozkvětu, dokud se tato kulturní a sociální situace nezačala proměňovat.

Jeden příklad za všechny: společensky morální úzus dlouho nepřipouštěl možnost, aby ženě, která se vydá po umělecké dráze, bylo umožněno studium uměleckého aktu. Toto společenské kritérium mnohým umělkyním určilo nejen směr tvorby, ale také způsob výtvarného vzdělání. Rozhodla-li se žena v Čechách třetí čtvrtiny devatenáctého století pro tvůrčí roli umělkyně, získávala vzdělání především mimo pražskou uměleckou oblast a většinou se s ní setkáváme jako s krajinářkou, i když to samozřejmě není pravidlem.

Z první poloviny devatenáctého století jsme informováni o dvou soukromých krajinářských školách. Jedna byla založena roku 1826 Josefem Bedřichem Zwetlerem, což byl žák Karla Postla, a druhá patřila Tomáši Hölzelovi<sup>4</sup> jakožto malíři-diletantovi. Nepodařilo se mi však dohledat, zda tyto školy navštěvovaly ženy. A také u žádné zde zmiňované malířky ani diletantky není poukaz na některou z těchto škol. Situace se však pro ženy, které se chtějí věnovat výuce malířství, zcela mění už v následujících letech. V roce 1853 si totiž otevřela ve Spálené ulici čp. 75 soukromou malířskou školu pro paní a dívky ze šlechtických a měšťanských rodin Amálie Mánesové. Právě zde získala malířské základy pravděpodobně Zdenka Braunerová.<sup>5</sup>

Amálie Mánesová (1817-1883) patřila k nejvýraznějším malířkám své doby, vlastní tvorbu veřejně neprezentovala, tudíž se jí také nestala výdělečnou činností na rozdíl od vyučování, a podle dobových kritérií ji stěží můžeme považovat za profesionálku. Svou tvorbu upozadila a věnovala se péči o bratry. Právě finanční rodinná situace si žádala jistý zdroj příjmů, což Mánesové zajišťovala její soukromá škola. Nenajdeme v ní sice žádné výrazné umělkyně ani zvláštní a důkladnou malířskou průpravu, ale přesto je to

<sup>4</sup> Prokop Toman. *Nový slovník Československých výtvarných umělců*. Praha 1936, s. 772 a s. 224. O Zwetlově a Hölzelově škole viz. H. Svoboda, *Krajinářské školy po smrti Postlově*, in: *Umění* 13, 1939, s. 165-1167.

<sup>5</sup>M. Lendnerova se zmiňuje o tom, že není doloženo studium Z. Braunerové u A. Mánesové. Můžeme předpokládat, že jakožto dcera z vážené měšťanské rodiny, kde se i její matka Augusta Braunerová taktéž věnovala ve volných chvílích malbě, věnovala se jí od raného věku i Zdenka Braunerová. Milena Lendnerová, *Zdenka Braunerová*. Praha 2000, s. 118



neopominutelný posun směrem k možnosti ženského veřejného malířského školení. Už také proto, že Amálie Mánesová svou tvorbou přesahuje své kolegyně malířky nejen talentem, ale také ve své době ojedinělou příležitostí pobývat přímo v akademickém prostředí, a to díky svému otci. Ten působil na pražské Akademii, v krajinářském ateliéru zřízeném jednu dobu přímo v bytě přiděleným touto institucí Mánesově rodině.<sup>6</sup> To ovšem byla situace zcela ojedinělá a stále ji nelze považovat za skutečnost příznačnou pro dámská studia. Na své entré na pražskou akademickou půdu si bude muset žena počkat až do založení první republiky. Dá se předpokládat, že v této malířské škole měly žákyně v podobě Mánesové talentovanou malířku i erudovanou lektorku.

V následujících letech pak ochromil krajinářskou tvorbu fakt, že nebyl vůbec otevřen příslušný ateliér na Akademii, a fakt, že se v Praze vyučovala pouze na soukromých školách. Tím se následně výrazně zmenšuje prostor pro ženskou výuku.

Podle Karla Maška byla v Praze údajně jen jedna malířská škola, kde mohly v sedmdesátých a osmdesátých letech studovat ženy, a to u Aloise Kirninga (\*1840). Zde studovala například Maškova sestra Kateřina Mašková-Bušková (1857-1938).<sup>7</sup> Z historických pramenů o Heleně Emingerové víme, že roku 1882 studovala na c. k. všeobecné kreslířské škole v Praze u E. Reynera.

Situace se ale o mnoho nezlepšila ani kolem roku 1901, kdy uvádí Pražský adresář krajinářské školy čtyři. Soukromou školu Ferdinanda Engelmüllera, Pavla Körbera, Hermíny Laukotové - u které studovalo mnoho výrazných malířek generace devadesátých let, i když spíše z česko-německého prostředí - a Fridy Sieburgové. Objevuje se zde již první vlna škol, které jsou vedeny profesionálními malířkami, a právě ty ve výuce našly hlavní zdroj své obživy. Dále v roce 1910 je podle Pražského adresáře škol celkem deset. Kromě výše jmenovaných ještě školy Antonína Herberta, malíře Václava Jansy. Výčet ženských jmen se rozšiřuje o Otýlii Křížkovou.<sup>8</sup>

Typickým jevem generace sedmdesátých let je mimopražské studium. Je to doba, kdy se hlavními uměleckými středisky stávají Mnichov, Vídeň, Paříž ale i Řím. Výtvarnice

---

<sup>6</sup> Amálie Mánesová patří k první generaci žen v devatenáctém století, které se věnují umělecké tvorbě na počátku devatenáctého století. Ty vycházejí ještě z výtvarné a kulturně sociální tradice této doby. Jedná se o malířky, které vyšly z rodinného prostředí a měly tak možnost projít školením v dílnách svých otců. Jiná studijní možnost se v této době malířkám v pražském prostředí nenaskýkala. Tím pozoruhodnější se potom zdá založení jedné z prvních soukromých malířských škol pro paní a dívky Amálii Mánesovou v roce 1853.

<sup>7</sup> Karel Mašek. Tři léta s „Mánesem“: *K dějinnému vývoji výtvarného umění*. Vyškov 1922 s.9  
Kateřina Mašková se zaměřením na květinomalbu, prošla zároveň školením u Bedřicha Wachsmanna, Václava Kroupy, Jenny Schermaulové.

<sup>8</sup> Tomáš Sekyrka. Malířská škola Ferdinanda Engelmüllera, in: *Documenta Pragenia XI*. Praha 1994. Adresář král. Hl. města Prahy. 1901. Adresář král. Hl. města Prahy. Praha 1910

odcházejí do těchto uměleckých center, aby zde završily studijními cestami své vzdělávání. Některé tu setrvávají i déle, než by byla doba jejich studia na pražských školách, ačkoli se stále považují za české umělkyně a výroční výstavy obesílají z míst, jež jsou ženě poněkud více nakloněna než prostředí rodné země. Naopak od druhé poloviny osmdesátých let se pro mnohé umělkyně hlavním školícím místem stala Praha, což bylo způsobeno zejména výsledkem emancipačního zápasu žen o stále zlepšující se možnost ženské vzdělanosti. Na výtvarném poli tento zápas vyvrcholil možností studia ženy na nově založené Uměleckoprůmyslové škole roku 1885. U nás prozatím jediná instituce, kde mohla žena umělkyně nabýt uměleckého vzdělání, přestože se stále nejednalo o vysokoškolská studia, neboť Uměleckoprůmyslová škola měla do roku 1945 status střední školy<sup>9</sup>. Vedle této možnosti dosažení vyššího vzdělání pro ženu umělkyni byly v Praze přístupné už jen soukromé školy

Vrátím-li se ale na počátek oficiální možnosti výtvarného školení žen, je zajímavé povšimnout si i Vyšší dívčí školy, která měla v následujících letech důležitý vliv na diskusi o tzv. ženské otázce, nasměrování mladých dívek na jejich životní cestě, ale i na uplatnění studentek ženského ateliéru Uměleckoprůmyslové školy.<sup>10</sup> Obrat směrem k francouzské kultuře, a to nejen k francouzské malbě, přinesl na Vyšší dívčí školu Soběslav Hippolyt Pinkas, který zde nastoupil na místo profesora kreslířského atelieru roku 1869.

Pakliže přijmeme jednu ze základních premis dějin umění zabývajících se tímto obdobím, že umělecký život Prahy 19. století je pevně svázán se dvěma subjekty, a to pražskou výtvarnou Akademií a Společností vlasteneckých přátel umění, budeme muset hledat na vývojové objasnění ženské tvorby zcela odlišný pohled. Ženám byla po celé devatenácté století uzavřena pražská Akademie, a tím i přístup k tzv. vysokému umění. Přesto v katalogích Krasoumné jednoty, která zpočátku pořádala každoroční výstavy na pražském Žofíně a později v Rudolfinu, nalézáme ženská jména již od sedmdesátých let.

První jména, se kterými se setkáváme v katalogích výročních výstav, jsou většinou německá nebo poněmčená. Za české malířky jsou považovány v tuto dobu všechny ty, které se v Čechách narodily, zde i vystavovaly, přestože svá díla zasílaly například z Mnichova či z Düsseldorfu. Tyto výtvarnice nebyly tolik v kontaktu s českou tvorbou, tudíž zde nemůžeme

---

<sup>9</sup> Naděžda Blažíčková-Horová. *František Ženíšek*. Praha 2005, s.31.

<sup>10</sup> Vyšší dívčí škola byla založena roku 1865 Českým ženským výrobním spolkem. Byly sem přijímány dívky až po ukončení šesté třídy základní školy. Od roku 1869 zde vyučoval Soběslav Hippolit Pinkas a první profesorka Berta Liebscherová – Havlíčková, která nastoupila jako jeho asistentka 18.května 1897 se stala první středoškolskou profesorkou u nás. Po sňatku opustila profesorské místo; František Táborský. *Vyšší dívčí škola hlavního města Prahy a její význam pro českou kulturu*. Praha 1928, s. 15-16.

sledovat kontinuální vývoj uměleckých vlivů šířících se v českém prostředí, ale naopak ženy díky této zahraniční zkušenosti měly možnost uchopit vlivy západní tvorby, i když salonního proudu, přímo v evropských uměleckých centrech. Tak to vidíme například u krajinářky Fany Assenbaumové, která v Mnichově studovala u Haushoffera a malovala převážně lesní partie a motivy z Rujány, či Luisy Max Ehlerové, která byla v Praze žačkou Emila Laufra. Ta později odchází do Mnichova a od roku 1877 pobývá ve Vídni, kde navštěvuje soukromé hodiny u Hanse Makarta, což zapříčinilo, že se v jejich dílech objevují právě proudy salonní malby. Mezi prvními jmény se objevuje i Antonie Brandejsová s pro ni typickými italskými motivy zasílanými z Benátek, kde studovala na tamější akademii.

Výraznými umělkyněmi, které patří do generace narozených v padesátých letech jsou Zdenka Braunerová, Helena Emingerová, Marie Kirschnerová a Hermína Laukotová.<sup>11</sup> Všechny vycházejí z finančně zajištěného rodinného prostředí, což jim umožnilo dosáhnout potřebného vzdělání. Kirschnerová a Laukotová byly později označovány za německé umělkyně, což bohužel vedlo v posledních letech k jejich opomíjení, díky čemuž nebylo jejich dílo zpracováno v umělecko-historickém kontextu. Těmto umělkyním je společná profesionalita, tedy odklon od diletantismu systematickým školením a velkou vytrvalostí. V jejich generaci můžeme výrazně sledovat ženský emancipační zápas na výtvarném poli. Přestože tyto umělkyně začínají studovat v Čechách, jejich cesta, chtějí-li dosáhnout vyššího uměleckého vzdělání, musí zamířit do jiných uměleckých center. Míří buď do Mnichova, nebo ve větší míře do Paříže. Ve Francii už byla situace umělkyním poněkud příznivější. V druhé polovině devatenáctého století jsou v Paříži dvě soukromé akademie, které mezi své studenty zahrnují i ženy, i když v atelierech vyhrazených pouze pro ně. Možnosti studia na Akademii Julian a Akademii Colarossi využívalo mnoho žen z celé Evropy.<sup>12</sup> Umožnily jim rozvinout tématické zaměření o figurální malbu. Byly zde ateliéry - ovšem zcela vyhrazeny ženám -, ve kterých se vyučovalo malbě figurálních scén studii uměleckého aktu, do té doby ženám zapovězeného. Bohužel však k tomuto novátorskému počínu nedošlo v pražském prostředí a ještě následující generace malířek narozených v sedmdesátých letech byla odkázána především na soukromé hodiny dávané malířkami figurální malby předchozí generace. Velice často využívaly právě tohoto výtvarného oboru při soukromých hodinách u výborné figuralistky Hermíny Laukotové.

<sup>11</sup> Hermína Laukotová, obesílala výstavy zejména Krasoumné jednoty pod jménem Jan Textor; Prokop Toman (pozn. 4), s. 369

<sup>12</sup> Na École des Beaux-Arts byly ženy přijímány až od roku 1891, čímž jim bylo umožněno navštěvovat největší odrazový můstek k uměleckému úspěchu. Linda Nochlin, Ann Sutherland Harris. *Women Artists: 1550-1950*. New York 1976, s. 52

Třebaže v této době vrcholí tendence impresionistické malby, přidržovaly se francouzské ateliéry osvědčených výrazových prostředků a postupů. Soukromá akademie chtěla vychovávat malířky a malíře, jejichž díla se budou prodávat, nikoliv avantgardní umělce. Pěstovala se figurální a historická malba, obrazy kupovala především velkoburžoazie, stále zde byl prvoplánový akademismus, všem tak dobře srozumitelný. Jestliže se tyto tendence u Braunerové, která do Akademie Colarossi vstupuje roku 1880, či o jedenáct let později u Emingerové, objeví, tak pouze po dobu studia. Obě sledují svůj vlastní vývoj, daný jednotlivými, jim vlastními zájmy a vzory. Obecně řečeno, Emingerová zaměří svoji pozornost k naturalistické figurální malbě a sehraje významnou roli při formování české grafické tvorby. Vedle stojící Zdenka Braunerová (1858-1934), naopak inklinuje ke krajinomalbě v duchu barbizonského plenérismu. Braunerové první kontakty s malbou a francouzským prostředím zprostředkovává Soběslav Pinkas<sup>13</sup>, ale také se o nich zmiňuje její přítel Antonín Chittussi ve svých dopisech, které jí zasílal z Paříže. Zdá se však pravděpodobnější, že Chittussi byl upozorněn na francouzské plenéristy kultivovanější a vzdělanější Braunerovou. I její kulturně vzdělaná matka Augusta Braunerová je nejspíše doporučila její pozornosti, usuzují tak zejména z toho, že se sama velice zajímala o výtvarnou tvorbu jakožto malířka diletantka školená v Drážďanech (obr. 49). Když se Braunerová rozhodla pro uměleckou dráhu, Praha jí k tomu příliš možností nenabízela. Odchází tedy - ovšem až po smrti svého otce - v rámci svých výtvarných studií do Paříže, kde nenavštěvuje pouze Akademii Colarossi, ale i soukromé hodiny dvou francouzských portrétistů Françoise Courtoise a Carola Duranda.<sup>14</sup> Přesto se zdá, že spíše než akademický závan školení měla na Braunerovou vliv tvorba Camila Corota, a to již od osmdesátých let. Je tedy zcela zřejmé, že Braunerová sice ví, že chce-li dosáhnout uznání, akademií projít musí, nicméně pro svou tvorbu sleduje zcela programově dobové tendence v krajinomalbě, o čemž svědčí jeden z nejkrásnějších náladových městských pohledů na Paříž z její ruky. Vychází z corotovského odkazu s použitím dobové městské ikonografie s mlžnou atmosférou pařížského nábřeží a zjednodušenou obrazovou plochou s důrazem na vzrůstající diagonálu dodávající obrazové ploše rytmus. Tento obraz *Z Paříže* (obr.12) , vzniknuvší roku 1886, se dnes nachází v Oblastní galerii Vysočina v Jihlavě a vznikl v době, kdy si Braunerové začíná právem všimnat umělecká kritika. Renáta Tyršová o ní píše roku 1887 následovně: „Slečna dívá se na přírodu zrakem nepředpojatým, bystrým a vnímavým, vidí barvu vegetace, vody, půdy do

<sup>13</sup> Soběslav Hipplolit Pinkas v roce 1869 nastupuje jako prof.na městské Vyšší dívčí škole pražské, kde Z. Braunerová studovala od r.1863 do r.1873; František Táborský. *Vyšší dívčí škola hlavního města Prahy a její význam pro českou kulturu*. Praha 1928. s. 15-16.

<sup>14</sup> Milena Lendnerová, *Zdenka Braunerová*. Praha 2000, s. 58

nejjemnějších nuancí správně, jak pod různým osvětlením v různém ovzduší se jeví. Vypozorované a prozkoumané snaží se podat v manýře široké a energické, s plnou objektivitou, nehledajíc ni romantických motivů, ni partií předmětně poutavých - slovem, slečna je odchovankyní nejmodernějšího krajinářství francouzského, jehož princip s taktem a nevšedním nadáním si osvojila. Umělkyně naučila se ve Francii nazírání na přírodu, s tím souvisí snad, že krajiny francouzské jí jaksi lépe svědčí...“<sup>15</sup>

Ozvuky francouzské malby najdeme i u další studentky Akademie Colarossi, Heleny Emingerové (1858-1943). Emingerová vniká do pařížského uměleckého prostředí až ve svých 33 letech, poté co navštěvuje v Praze soukromé hodiny u profesora pražské Akademie Karla Javůrka. Emingerová debutovala na pražských výstavách poměrně mladá, poprvé se prezentovala na výstavě Krasoumné jednoty v Praze již v roce 1879, kde uvedla svou *Dívčí podobiznu*. V roce 1882 ji Renáta Tyršová velmi příznivě hodnotí za obraz *Zátiší s koroptvemi*, kde vyzdvihuje zejména její realistické podání. Pravděpodobně tyto úspěchy na domácí půdě vedly umělkyni k doplnění studia pobytém v cizině. V roce 1889 pobývala v Mnichově v ateliéru u prof. Viléma Dürra. I ona je spjata silně s německým prostředím, pravidelně sem bude zajiždět během devadesátých let a seznámí se zde s grafickými technikami u Maxmiliána Dasia. Teprve v roce 1891 odchází do Paříže. Francouzské vlivy u ní nelze jednoznačně a s určitostí vymezit. V drobných olejích s pařížskými motivy a v několika drobných krajinných výjevech, které zřejmě svědčí o tom, že ji upoutal plenérismus, najdeme volnější malířské podání a světlejší kolorit, nicméně o přímém vlivu francouzského impresionismu nelze hovořit ani u Braunerové, ani u Emingerové.

V Paříži předcházela studiem těmito dvěma významným umělkyním Marie Kirschnerová (1852-1931). Upevnila zde své výtvarné vzdělání po pražském studiu u Karla Javůrka a u Adolfa Liera v Mnichově, který ji patrně upozorňuje na tvorbu Julese Dupreho, k němuž záhy odchází do Paříže a u něhož studuje v letech 1873 - 1876. Dává přednost ryze soukromému školení na rozdíl od svých kolegyně. V pařížském období ji zasáhla převážně díla Milleta a barbizonských malířů, což se projevilo v malířčině volbě témat. Kromě portrétů, zátiší a květin přichází i plenérová tvorba. Kirschnerová se tímto podílí na charakteristické změně v české krajinomalbě sedmdesátých a osmdesátých let spolu s Antonínem Chittusim a později i Zdeňkou Braunerovou.

---

<sup>15</sup> Renáta Tyršová. *Světlozor*, XXI, 1887, č.13, s.205-206.

Žákyní Karla Javůrka byla i Hermína Laukotová (1853-1931), která taktéž prošla francouzským školením u Gustava Reyniera roku 1882<sup>16</sup>, v této době proniká do její tvorby sytá hněd' v dílech *Muž s přílbou* a *Muž se sametovým baretem*. Roku 1884 své studium doplňuje cestou do Antverp, kde studuje u M. Ch. Verlata<sup>17</sup>. Avšak její tvorba vyspěla nejvíce za malířčina mnichovského pobytu v letech 1885 - 1887 u Ludviga Hertericha<sup>18</sup>, kde ke svému výrazovému projevu přibírá energičtější malbu, což je patrné především ze studií k *Dantovu Peklu*, *Lazarovi*, *Ahasverovi* a z ženských aktů a podobizen z této doby. Je to jakási vážná poloha vyspělé, realisticky orientované tvorby, vedle které je ještě druhá poloha s jednoduchou, dynamickou kompozicí, vytvořenou temperamentním rukopisem, např. *Milosrdenství* a *Smějící se stařena* (obr.8). Tvorba Laukotové tíhne k monochromní, potemnělé malbě, vyznávající světlo jako emotivně zvýrazňující složku, jako odkaz Rembrandtovy tvorby, kterého v některých případech kopírovala, například v obraze *Rabín*<sup>19</sup>.

Rozdíl mezi školením malířek generace sedmdesátých a devadesátých let byl také dán tím, jak stoupala prestiž akademicky vzdělaného umělce. Na straně jedné klesal význam školení domácího a dílenského, na druhé straně se zvyšovala prestiž umělce, který prošel akademickým vzděláním a tím upevnil své postavení ve společnosti.

Společenské dění v oblasti umění bylo po celé 19. století určováno různými formami umělecké organizace. V sedmdesátých a osmdesátých letech vznikalo<sup>20</sup> značné množství odborných škol, zejména po světové výstavě konané ve Vídni. Roku 1886 byl otevřen na Dívčí obchodní a pokračovací průmyslové škole Ženského výrobního spolku českého ateliér dámský pro kresbu i malbu ozdobnou, od roku 1890 vedený nepříliš talentovanou a kreativní Bohdanou Pechovou<sup>21</sup>. Její práce a práce jejích žaček se stávaly často doprovodným zobrazením v Ženských listech. Oproti tomu situace na Městské vyšší dívčí škole byla vzhledem k profesorské účasti Aloise Bubáka a Soběslava Hippolita Pinkase na daleko lepší výtvarné úrovni již od počátku roku 1865, kdy zde nastoupil první výše jmenovaný malíř Alois Bubák<sup>22</sup>. Velice zajímavě byly koncipovány školní regule, které mě vedou k myšlence, že tato škola měla významný podíl v následujícím vývoji ženské tvorby. Ve II. oddělení první

<sup>16</sup> První vývojová perioda H. Laukotové spadá až do roku 1883, z této doby pochází portrét „*Slečna Procházková*“ a „*Malířka Jenny Schermaulová*“

<sup>17</sup> Datové zprávy ze skicářů poukazují na další cesty: 1882 Bruegge, 1884 Antverpy, Amrun, 1885 Vídeň, 1892 Český Krumlov, 1897 Wartburg. Prokop Toman. (pozn.4) s. 369

<sup>18</sup> U Ludvika Hertericha, taktéž studovala Ktahe Kollowitz od roku 1888/89. Na Dívčí umělecké škole v Mnichově. Wernwr Timm, *Kathe Kollowitz*. Berlín 1974, s. 5.

<sup>19</sup>Fritz Lehmann. *Hermine Laukote*, Prag 1933

<sup>21</sup> Malířka nepříliš dobré výtvarné úrovně. Sestra Elišky Krásnohorské.; Prokop Toman. (pozn. 4 ), s. 517

<sup>22</sup> Tábořský František, *Vyšší dívčí škola hlavního města Prahy a její význam pro českou kulturu*. Praha 1928, s. 15-16.

obchodní a průmyslové školy dívčí se žákyně učily polychromii s teorií harmonie barev, nauce o světle a stínu, kreslení ornamentů i figurální malbě podle modelů a předloh, dále se zde vyučovalo populární malbě květin a krajin podle předložek a přírody. To vše mělo vést k samostatné činnosti dívek v roce 1883. V I. oddělení bylo kreslení pouze čtyři hodiny týdně a dívky zde byly vedeny k ornamentální malbě ve stylizovaných obrysech a sestavování motivů se zvláštním ohledem na vzory k ručním pracím<sup>23</sup>. Nicméně od roku 1865 v Praze působila ještě jedna škola, kde byla dána možnost mladým dívkám z nemajetných rodin rozvíjet svůj výtvarný talent se zaměřením na rukodělné práce, a to na Průmyslové škole dívčí.<sup>24</sup> Zároveň se velice záhy rozšířily vyšší dívčí školy i mimo Prahu, do dalších měst. Tak například v Chrudimi byl při c.k. odborné průmyslové škole otevřen kurz pro dámy k vyučování kreslení, modelování a malování<sup>25</sup>. Tyto - i když skromné - počátky vyvrcholily v devatenáctém století až založením Dámského atelieru na Umělecko-průmyslové škole.

V Praze byla založena Umělecko-průmyslová škola roku 1885 a už od samého začátku zde byl vyhrazen atelier přímo ženám, zatímco na druhé pražské škole, kde bylo možno získat vyšší umělecké vzdělání, na pražské Akademii, byl přístup ženám až do založení první republiky, zakázán. Tato umělecká organizace ale protežovala ty umělecké obory, které byly považovány za „vysoké umění“, tedy malířství, kresbu, grafiku a sochařství. Zprvu se mohlo zdát, že se ženám u nás situace zlepšila a že jim konečně byla dána možnost vyššího vzdělání v uměleckých oborech. Umělecko-průmyslová škola s dámským atelierem však od počátku počítala s jakýmsi zvýšením domácí úrovně řemeslných prací. Jeho absolventky měly být vedeny k „onomu uměleckému vzdělání, které doplňuje všeobecnou výchovu, šíří v domácnosti a rodině dobrý vkus a dává žákyni možnost žít se umělecko-průmyslovou činností“<sup>26</sup>. Karel Mádl o tomto atelieru mluvil jako o výchově k zdravému diletantismu.

V takzvaném dámském atelieru na Umělecko-průmyslové škole v Praze od počátku nevyučovali výrazní umělci, kteří by přinášeli do českého prostředí nové umělecké podmínky. Naopak se setkáváme s dnes již téměř zapomenutými jmény Anny Saydelové či Václava Dědka. První dva roky zde vyučoval i prof. Emil Reyner. Nepříliš podnětná a pro umělkyni inspirující byla i koncepce výuky. V Ženském světě byl zaznamenán postřeh všímající si koncepce výuky: „Celkem jest viděti, že dekorativnost na Umělecko-průmyslové škole je

<sup>23</sup> *Ženské listy*, XI, 1883, č. 7, s. 140.

<sup>24</sup> Milena Lenderová, *K hříchu i k modlitbě*. Praha 1999, s. 55-56. Škola byla založena spolkem sv. Ludmily, který byl z podnětu Marie Riegrové-Palacké restrukturalizován.

<sup>25</sup> *Ženské listy* (pozn. 23). s. 152

<sup>26</sup> Jaromír Pečírka, Umělecko-průmyslová škola od svého založení, in: *Padesát let Státní umělecko-průmyslové školy v Praze 1885-1935*, Praha 1935, s. 19

často na úkor malířského talentu a svádí svojí poměrnou lehkostí z cesty. Snad by v této věci hodně odpomohlo otevření Akademie ženám k volné malbě.<sup>27</sup> V Kreslířské a malířské škole pro dámy studentky kreslily podle modelů, předloh a přírody. Nižší oddělení dámské školy mělo dva ročníky a vyšší stupeň trval dva až tři roky. Ovšem už od začátku se studium žen značně lišilo od studia mužů. Proto nezřídka mladé umělkyně vyhledávaly možnost soukromých hodin u některých umělců či umělkyní, jež by jim pomohly rozvíjet například figurální malbu. V případě Marie Gardavské (1871-1935), která byla žákyní Uměleckoprůmyslové školy, se v její tvorbě nacházejí ozvuky potemnělé realistické tvorby Hermíny Laukotové, u které brala soukromé hodiny. Škola Laukotové byla v Praze vyhlášena, ale navštěvovaly ji převážně německé umělkyně.<sup>28</sup> Například významná malířka, která svá studia doplnila ještě na akademiích v Berlíně a Mnichově, Kateřina Schaffnerová, jejíž tvorba se vyznačovala fantastickými výjevy podvědomí.<sup>29</sup> U Laukotové studovala ale i Berta Liebscherová-Havlíčková. Ta nastoupila na Městskou vyšší dívčí školu jako asistentka u zde již vyučujícího malíře prof. Soběslava Hippolita Pinkase, aby mu byla nápomocna ve výuce kresby a malby. Roku 1897, 18.května, se jí podařilo dosáhnout jako první ženě u nás profesorského titulu.<sup>30</sup> Nicméně situace, která následovala, je příznačná nejen pro Liebscherovou, ale také pro mnoho dalších žen devatenáctého století. Po sňatku totiž opouští profesorské místo, aby své postavení usměrnila v rámci rodiny a dle dobových společenských zvyklostí.

V roce 1895 byla na Uměleckoprůmyslové škole otevřena Speciální škola pro malbu květin, kam mohly být přijímány i absolventky dámské kreslířské školy a kde tedy byla silná převaha mladých umělkyní. Tento aspekt vedl k dobovému obecnému názoru, že květinomalba je zcela signifikantní ženám, a podíváme-li se do katalogů výročních výstav, můžeme nalézt mnoho výtvarnic, které se tímto tématem zabývaly, i když ne vždy nejlépe. Dále zde byla Speciální škola pro umělé vyšívání, která nadále podporovala dobovou představu o ženě jako dekorátérce. Přestože zde ženy měly až do zavedení koedukace v letech 1920-1921 značně odlišnou koncepci výuky, zajímavou a nikoliv opomenutelnou se stává výuka Jakuba Schikanedra, který byl povolán roku 1898, aby vedl Speciální školu pro malbu květin. Schikaneder již předtím na Uměleckoprůmyslové škole působil jako asistent a jeho tvorba, někdy označovaná jako akademická, byla naplněna světelnou a barevnou harmonií

<sup>27</sup> *Ženský svět*, XX, 1916, č.1 s.55

<sup>28</sup> Alžběta Birbaumová, Předchozí generace, in: *Sborník kruhu výtvarných umělkyní*. Praha 1935, s.30

<sup>29</sup> Anna Janišťinová. (pozn.2), s.47 a s.128. Vystavovala na výročních výstavách Krasoumné jednoty v letech 1896-1909 litografie a uměleckoprůmyslové předměty.

<sup>30</sup> Jarmila Glazarová a Jarmila Kubičková. *Berta Liebscherová-Havlíčková -Květiny a krajiny*. Praha 1946 (katalog)



s produševnělou symbolikou. To zůstává nezpochybnitelné zvláště v uměleckém vlivu, který mohl být přenesen do díla jeho studentek, zvláště pak pro přípravu stylizovaného secesně florálního ornamentu. O něco méně rozletně byla již od počátku v rámci školních regulí koncipována jiná škola, Speciálka pro umělá vyšívání na Uměleckoprůmyslové škole, která již od počátku připravovala své studentky na jediné možné uplatnění v profesi, tedy na roli odborné učitelky. Metodické vyučování spočívalo v seznamování se z dekorativním ornamentem a dekorace měla vyplývat z jeho účelu. Tedy metoda, která se již před Uměleckoprůmyslovou školou objevila v regulích několika Vyšších dívčích škol.

Následující generace malířek devadesátých let má nepoměrně snazší cestu k uměleckému školení nejenom možností studia na Uměleckoprůmyslové škole, ale i soukromými hodinami u jiných, v té době uznávaných umělců a také studiem v malířské škole Ferdinanda Engelmüllera, založené roku 1897. Podle vzpomínek Engelmüllerova syna byly žákyněmi především dcery ze šlechtických a měšťanských rodin. Z roku 1905 se dochoval lístek, kde se za přijetí jedné ze studentek přimlouvá Renáta Tyršová.<sup>31</sup> Přimluy bylo zapotřebí, neboť nebyl přijat každý uchazeč, jak vyplývá z dochovaného materiálu. Englmüller si své - především - žáčky vybíral a slečny tak k přijetí musely předkládat své kresby. To vede k myšlence, že jeho škola měla jistou výtvarnou úroveň. O způsobu výuky v jeho ateliéru se toho mnoho neví. Ovšem kreslilo se a malovalo vedle živých i podle neživých modelů, které pro Engelmüllerovu školu zhotovil jeho přítel, sochař František Bílek, a díky němu měly žáčky a žáci zároveň možnost styku se současným uměním plastiky. Po základní přípravě se přistoupilo ke studiu kompozice, navrhování plakátu a konečně k malbě v plenéru.<sup>32</sup> K jeho nejznámějším žákyním, které se i dále po ukončení věnovaly úspěšně malbě, patřily Míla Pačová, Marie Chodounská a Marie Dostálová.

Největší odrazový můstek pro uměleckou tvorbu v rámci kulturně-spoločenského postavení umělce však vždy zůstávala po dobu sledovaného období pražská Akademie, na kterou se snažily ženy marně proniknout po celé 19.století. V roce 1904 se odehrála veřejná diskuze zabývající se problematikou ženského výtvarného studia. Mezi hlavní odpůrce ženské účasti na poli Akademie patřil Vojtěch Hynais, který si dokonce vyžádal votum separatum ke zdůvodnění svého odmítavého postoje, dále pak také Hanuš Schwaiger. Zatímco Josef Václav Myslbek připouštěl možnost hospitantek ve svém ateliéru, i když jejich regulérní studium představovalo i pro něj organizační problém. Dne 13.listopadu 1918 se sešla profesorská rada spolu s rektorem Maxem Švabinským, aby se usnesla na přístupu žen k vyučování.

<sup>31</sup> Archiv Národní galerie v Praze, pozůstalostní spisy F. Engelmüllera: sign. AA 985/ 2

<sup>32</sup> T. Sekyrka, Malířská škola Ferdinanda Engelmüllera in: *Documenta Pragensia XI*. Praha 1993, s. 222-227

(Profesorský sbor se touto otázkou zabýval už v roce 1913. K jeho dalšímu zasedání ale již nedošlo mimo jiné také kvůli vypuknutí I. světové války. Tím ministerstvo kultu a vyučování ve Vídni, jemuž v této souvislosti náleželo konečné rozhodnutí, neschválilo příslušnou žádost. K jejímu vyřízení a schválení došlo tedy až v poválečné době.) Na listopadové radě v roce 1918 došlo nakonec k jednohlasnému schválení přístupu žen k akademickému vzdělání v plné míře. Ženy se staly řádnými studujícími s týmiž právy a uplatněním jaké požívají muži<sup>33</sup>. Trvalo však ještě dlouho, než profesorský sbor pražské Akademie toto rozhodnutí akceptoval bez výjimek. V Praze jako ve Vídni se na konci devatenáctého století argumentovalo proti ženskému uměleckému studiu špatnými zkušenostmi se studentkami vídeňské uměleckoprůmyslové školy, které údajně zneužily svého školení k tvorbě, která ženám nepříslušela. Místo květin, ornamentu a zátiší malovaly také velká témata - historické malby, případně i portréty a akty. Teorie odpůrců žen v malířství, které jim v omezené míře přiznávaly možnost působit v tématicky ohraničeném okruhu tzv. drobné tvorby, byly už na přelomu 19. a 20. století zcela anachronické, vyjadřovaly však běžné názory i v jiných oblastech lidské činnosti.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> *Ženské listy*. XXII, 1918, č.19-20, s.319

<sup>34</sup> Pavla Vošáhliková, Umělecká tvorba - cesta k ženské emancipaci na přelomu 19. a 20. století. In: *Žena umělkyně na přelomu 19. a 20. století*. Roztoky u Prahy 2005, s.17

## Tématika ženské tvorby

Podíváme-li se zpět do výtvarné produkce minulosti gendrovým pohledem jenž by snad ve snaze rozlišení hledal rodově tématickou odlišnost, pak v uměleckých dílech dam se výrazně ženská témata nenacházela. Výtvarnice se v rámci společenských měřítek věnovaly tématům, která byla buď příznačná jednotlivým dobovým epochám, nebo akceptovaná z eticko-sociálního hlediska a tudíž byla dle společenských norem příslušná ženě.<sup>35</sup> Výběr témat v devatenáctém století je samozřejmě vklíněn do tehdy obecně pojímané role ženy. Ženy, která má sice poměrně úzce vymezený sociální prostor, ale stejnou tvůrčí fantazii jako její umělecký protějšek.

Jestliže ještě ve druhé třetině devatenácté století je upírána možnost ženě-umělkyni výtvarně zdokonalovat se v aktu, a tím jí není dána možnost plně se rozvíjet ve figurální malbě, pak je jí plně přiznávána květinomalba.<sup>36</sup> Dobové povědomí dlouho nerozšiřovalo působnost ženy v takové tvorbě, jakou bylo sochařství, či dokonce architektura. Oproti tomu působnost žen v uměleckém řemesle, ale i grafická tvorba nezastiňující velké umění, byla ženám, a to hlavně v případě řemeslných prací, vštěpována již od počátku devatenáctého století jako jedna z možností, kde se zcela přirozeně může žena umělecky vyjádřit. Tato situace, která panovala na českém území, byla neporovnatelně horší než v okolních zemích. Proto nezřídka docházelo k odchodu talentovaných výtvarnic z maloměstské Prahy v době vrcholu jejich tvorby. Zlepšení situace nadaným ženám se v rámci rozšíření možnosti uměleckého projevu promítlo až do generace umělkyň narozených v sedmdesátých letech.

Je však třeba si klást otázku, proč dochází k této umělecko-sociální situaci. Navíc osvobozující směry humanismu konce 18. století a pozitivismus století devatenáctého, spolu s obrovskými strukturálními změnami sociálními i hospodářskými, otvírá ženě nové možnosti. Nemělo by ani ujít pozornosti, že ženy obsadily už výrazně jiné médium, a to slovo. Spisovatelky jsou onou latencí, která později vede k ženám malířkám.

Pokud je tedy potenciál stejný jako u muže, zbývá ještě formální podoba díla. Zde jsou ženy ochuzeny, protože nemají možnost studovat na Akademii<sup>37</sup> a zároveň jim není dána

<sup>35</sup> V tomto případě byl ženám blízký impresionismus, neboť vybíral do své žánrové tematiky domácí a intimní témata a měl dále od velko-výpravných kompozic např. historické malby.

<sup>36</sup> Samozřejmě situace byla jiná v různých uměleckých metropolích. Přetrvávání květinového žánru v umění v poslední desetiletí devatenáctého století, byl pravděpodobně dán nejenom dlouhou tradicí, ale také vlivem Uměleckoprůmyslové školy.

<sup>37</sup> Pražská Akademie je ženám otevřena až po roce 1918. Ženy studují převážně na soukromích zahraničních Akademiiích.

možnost vstupu do uměleckých spolků. Stejně jako každý umělec začínají s kresbou a malbou přírody, květin, tedy zkoumají skutečnost. Učí se řemeslo.

Na opačné straně stojí již formálně plně zvládnutý portrét a autoportrét, který má ve výtvarném umění zcela mimořádné postavení. Je skrze štětec oknem do nitra duše.

## Květinomalba

Jak už jsem několikrát naznačila, tématický výběr kapitol má napomoci vykreslení širšího dobového rámce. Již během devatenáctého století se několikrát proměnil pohled nejen umělkyně, ale i společnosti na toto téma. Pakliže baroko využívá květiny v rámci zátiší a romantismus devatenáctého století ho může využívat jako příklon k nespoutanosti a proměnlivosti bující přírody, pak v rukou žen k němu přibývá i nový zcela samostatný umělecký žánr. Snad v žádné jiné době se obrazy hýřící květinami nemalovaly tak často jako během devatenáctého století. Podíváme-li se do katalogů Krasoumné jednoty, pak značná část toho, co zde vystavovaly ženy, je tímto tématem nesena. V důsledku kulturně-historického obratu toto téma bylo svým způsobem i dvousečné. Nebyla mu přisouzena uměleckospolečenská důležitost v rámci hierarchie uměleckých druhů, ale vzhledem k četnosti maleb překypujících kyticemi zde byla značná oblíbenost jak u malířek, tak u publika.

Výběr nebyl náhodný. Jestliže žena nemohla malovat historické výjevy nejen díky neznalosti anatomických proporcí figurálního umění, ale také z pohledu genderově přisuzovaných rolí - ženě tato témata nepříslušela -, výuka portrétní tvorby nebyla na přelomu století pro malířky ještě příliš dosažitelná. Pak ji nezbývalo než volit mezi krajinomalbou a květinomalbou. Přičemž studium květinomalby bylo vzhledem k rozšíření výuky na soukromých školách snad nejvíce preferováno. Popularita květinomalby musela být rozšířená, už když Amálie Mánesová v roce 1853 založila svou soukromou školu. Ze vzpomínek jejích žákyň víme, že se zde vyučovalo hlavně květinovému žánru a o dvě generace později ji stále ve svých soukromých hodinách vyučují jak Růžena Pokorná-Purkyňová tak Pepa Mařáková. Nicméně vzhledem k tomu, jak stoupal počet malířek diletantek, dívek, k jejichž správné společenské výchově patřilo bezduché malování květin, stoupal počet nevýrazných květinových obrazů, jenž vedl k paušálnímu posuzování žen umělkyně zaměřujících svůj tvůrčí potenciál k malbě květin.

Mezi úspěšné a výrazné umělkyně květinomalby u nás patřila Jenny Schermaulová (1828-1909), kterou bychom mohli zařadit do generace našich prvních malířek a u které studovala i Hermína Laukotová. O oblíbenosti a žádanosti květinového tématu mezi veřejností svědčí fakt, že Schermaulová si udržela výrazné postavení na výročních výstavách v podstatě až do konce devatenáctého století. Svými květinovými obrazy zaujala na světové výstavě ve Vídni a Jubilejní výstavě v Praze.

Nicméně k tomuto žánru se uchýlily, i když ne na dlouho a ne vždy šťastně, i Marie Kirschnerová, a pravděpodobně na její radu i Zdenka Braunerová. Svým obrazem *Macešky*, který prezentovala na výstavě u Mikuláše Lehmnana v roce 1883, rozšířila velice nakrátko svou žánrovou tvorbu. Květinomalbě se věnovala i následující generace malířek, jako byla Pepa Mařáková (1875-1907), která debutovala na 58. výroční výstavě výborným obrazem *Společná podobizna* (obr.36), kde zobrazila sebe a svého otce, Julia Mařáka, a pak rychle jakoby s omluvou za překročení společensko uměleckých norem dodává pastelový obraz *Petrklíče*. Tato paralela portrétní tvorby a květinomalby u Pepy Mařákové může být ovlivněna dobovým trendem vycházejícím z Uměleckoprůmyslové školy. Netýká se pochopitelně pouze Mařákové, která tuto školu vlastně ani nenavštěvovala, ale je signifikantní i pro Annu Boudovou-Suchardovou, která byla řádnou studentkou této školy. O Pepě Mařákové víme ze vzpomínek Růženy Pokorné-Purkyňové, že byla v první řadě žačkou svého otce, s kterým trávila mnoho času na Akademii, stále ovšem ne jako řádná studentka. Zde malovala také pod dohledem Václava Brožíka, k jehož vyučovací metodě se stavěla dosti odmítavě.<sup>38</sup> Pravděpodobně její mínění o nepevnosti vlastní kresby mohlo mít vliv při tématické volbě květinomalby. V tomto žánru si mohly umělkyně cvičit nejen barevnou a světelnou formu malby, ale i kompoziční skladbu. Pepa Mařáková se nadále nevěnovala ani květinomalbě, či jak bychom mohli usuzovat ještě z předešlé generace, kdy si dívky volily téma z rodinné produkce, nezaměřila svou tvorbu ani na krajinomalbu. Těžiště její vynikající, ale velice krátké tvorby leží v portrétním a figurálním symbolicko-secesním uměleckém projevu. Mohla být květinomalba její studijní průpravou? Nebo proč se jí tak talentovaná umělkyně vymykající se jakýmkoliv dobovým konvencím propůjčila? Jedna z nabízejících se odpovědí vychází z její pozdější činnosti. Mařáková byla po smrti svého otce nucena s existenčních důvodů dávat soukromé hodiny a vlastní květinová malba tak sloužila mladým adeptkám ke kopírování.

Obrazem *Slez a ovoce*, který vystavila na vánoční výstavě Umělecké besedy v roce 1897 debutovala Anna Boudová -Suchardová.<sup>39</sup> Její tvorba neustrnula v naturalistickém realismu, ale naopak se dále rozvíjela směrem k secesní umělecko řemeslné produkci. Jedno z možných vyústění květinové tvorby se v secesní tvorbě projevilo v rozšíření se o oblast dekorativního umění, a to nejen v díle Anny Boudové-Suchardové o její dekorativní vázy nebo dekorativní linky, za které záhy získala mnoho ocenění a uznání. Obdržela například I. cenu za soutěž

<sup>38</sup> Růžena Pokorná-Purkyňová, *Život tří generací*. Praha 1944, s.254 .

<sup>39</sup> Anna Boudová -Suchardová (1870-1940) sestra Stanislava Suchardy. Manželka prof. Aloise Boudy. Prokop Toman (pozn .4) s. 48

Volných směrů na dekorativní linku, které se v rámci tohoto uměleckého periodika vedle sebe zúčastnili jak umělkyně a umělci.

V duchu secesních vlivů se rozšiřuje i dekorativní a květinová stylizace, jedna z nejlepších, co v dekoraci kostelního interiéru v té době vznikla, je dílem Marie Urbanové-Zahradnické (1868-1943). Její secesní stylizace kombinuje naturalistické prvky ve fantastické tvary, v některých dílech její tvorba vychází z přirozené dekorativnosti květů, skládaných v řady, pásy a sloupce. Malba je orientována secesními vzory a potlačuje tak ornamentální historismus. František a Marie Urbanovi se podíleli na výzdobě chrámu sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, kde se objevují určité reminiscence na nazarenizující proud beuronskénským umění, právě u některých vitráží. Marii Urbanové-Zahradnické ve společné práci bývají vesměs připisovány nástěnné květinové dekorace, které vytvořila v kostela sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, v kapli sv. Jana u sv. Víta, v kapli Vlašského dvora v Kutné Hoře.<sup>40</sup> Přestože vstoupila na veřejnost poměrně pozdě, až v roce 1896, obrazem opět s květinovou tematikou *Chryzantémy*, zvrát v její tvorbě v malířku dekorátérku propukl záhy, ale až po sňatku s malířem dekorátérem Františkem Urbanem.

---

<sup>40</sup> Dále se podílela na výzdobě Plzeňského kostela a kostela v Kouřimi; Miroslav Kunštát, Podněty beuronské školy pro české umění na sklonku 19.století, in: *Povědomí tradice v novodobé české kultuře*. Praha 1988, s.364

## Portrét; autoportrét a sebereflexe malířky

Pro ženy - výtvarné umělkyně způsobil obrovské strukturální změny průběh celého devatenáctého století. Je to období, v němž ženy diskutovaly, psaly a měnily názory o sobě samých, a to měrou, která nikdy předtím neměla obdoby. Ženy formovaly nové myšlenky týkající se jich samotných, ale i žen v rámci národní a státní povahy a zároveň také ženy jako matky, manželky a milenky i dcery. Je proto velkou škodou, že je tak málo autoportrétní tvorby těchto umělkyně, z nichž ty, které jsou známy, pronikají dobovou sebereflexí bezprecedentního napětí. Je však třeba si klást otázku proč. Autoportrét má ve výtvarném umění zcela mimořádné postavení. Během devatenáctého století ho mnoho mužů umělců využívalo jako jeden z hlavních předmětů uměleckého sebevyjádření. Tato tendence měla svůj projev v silném zájmu o práci s vlastní podobou a její proměnlivostí, to znamená, že ke svému portrétu se tvůrci několikrát během svého života vraceli, ale také je vedl zájem o nové postavení umělce na veřejnosti, respektive zájem veřejně se angažovat a zároveň diferencovat. Autoportrét měl svůj logický protipól v soustředěnosti na otázky individuální identity. S rozvojem společnosti během devatenáctého století se individuální člověk stává součástí stále většího počtu různých vzájemně propojených, ale i na sobě nezávislých komunit a sociálních skupin, ve kterých sehrává nejrůznější a často i velice protichůdné společenské role. Jestliže postavíme do kontrastu spojení mužského autoportrétu a ženského zachycení vlastní podoby, zpozorujeme hned několik nesouměrností. První spočívá v počtu, kde je rapidní rozdíl mezi dochovanými kategoriemi autoportrétů ze strany žen a mužů.

Ženám je totiž vlastněji projektovat se do něčeho, než projektovat sebe. Proto možná literatura a potažmo slovo, které má mnohovrstevnatější význam, je ženám bližší.

U mužů umělců jsme mnohdy svědky toho, že se chápou často až téměř heroicky a to ať už ve svém utrpení či ve své velkorysosti. Samozřejmě je každé dílo mnohovrstevnaté, problematické a nejednoznačné, tím spíše to platí pro výklad uměleckého díla. Subjektivnost jednotlivých děl, ale i objektivita celku v rámci společenských úloh mapuje rozdílné uchopení muže umělce a ženy umělkyně. Pohled do portrétní tvorby mužů je velice široký. Jeho rozsah přesahuje autoportrét, intimní portrét, ale i oficiální podobiznu a ve všech uměleckých obdobích během devatenáctého ho nalezneme v poloze uměleckých vlivů od Antonína Machka, Františka Hořčičky, Karla Purkyně, Vojtěcha Hynaise, Václava Brožíka a dalších. Umění se totiž v Čechách vyvíjelo přesně v podmínkách kulturních i sociálních souvislostí



středu Evropy.<sup>41</sup> Portrét prolíná zcela přirozeně jejich tvorbu, nachází se zde mnoho oficiálních zakázek, ovšem ne již u ženy malířky. Jestliže ještě na začátku devatenáctého století převážně v dílech miniaturistek, získávala žena oficiální portrétní zakázky, v druhé polovině století je jejich portrétní tvorba téměř nepatrná. Do první poloviny devatenáctého století spadá tvorba Aloisie Berkové (1814-1871), pracující ve třicátých až padesátých letech, do třicátých let spadá tvorba Františky Raušové a do let 40. náleží tvorba Marie Staubmanové (1824-1856) a Adély Schnáblové.<sup>42</sup> Avšak mezi první nejvýraznější portrétistky v pražském prostředí patří Barbora Krafftová (1764-1825). Její tvorba patřila na poli portrétního malířství mezi nejlepší nejen mezi ženami.<sup>43</sup> Ke konci padesátých a počátku šedesátých let mohly ženy využít portrétní studie a portrétní kresbu v rámci svého soukromého školení. Malířský portrét se z jejich tvorby ovšem na delší dobu vytrácí.

V roce 1886 můžeme číst od redaktorky *Ženských listů* následující: „Mezi 470 pracemi letos vystavenými náleží jich 50 snaze ženské, pílí totiž 30 umělkyně, vesměs malířek. Ačkoli slýcháme soustrastně tvrditi, že talent ženský v malbě se nepovznese nad zobrazení předmětů neživých, ačkoli pak i na letošní výstavě největší část ženských prací představuje opět zátiší, nelze upříti, že i v tomto úzkém kruhu se jeví každým rokem čtenější a čtenější pokusy umělkyně o zobrazení lidské tváře, lidské postavy a že se to děje s úspěchem. I letos vidíme celou řadu podobizen a studií hlav, které ruka ženská vytvořila, a mezi nimi ukaz jeden skvělý, talent až do té doby zde neznámý. Jest to Anna Seydlová, učitelka na c.k. Umělecko-průmyslové škole v Praze.“<sup>44</sup>

Ze sedmdesátých let je nejvýraznější autoportrét Hermíny Laukotové (obr.7), ;nepatří do roviny reprezentativních ani oficiálních portrétů. Autorka se zachytila v jednoduché realistické barevnosti neunikající ve stylizaci.<sup>45</sup> Hermína Laukotová (1853-1931) zde nebyla v konfrontaci s dobově poplatnými myšlenkami, které se objevovaly někdy i u literátek, kdy žena občas ve svém popisu utíkala k vyličení sebe sama, tak jak si ji přáli mít muži, nebo tak, jaká sama chtěla být. Laukotová zde zachytila svou vlastní podobu v nejhlubší a nesmlouvavé pravdě. Klade na diváka svůj přímý a pevný pohled. Žádná líbivost ani podbízivost zde není. Zobrazila se ve velice přísném ženství se staženými vlasy. Střízlivost celé kompozice podtrhuje pevně postavený límeček, který obepíná krk kontrastující s tmavým kabátkem.

<sup>41</sup> Miroslav Lamač, *Myšlenky moderních malířů*. Praha 1989, s. 379, dále poukazuje na výjimky, mezi které řadí K. Purkyně, který měl myšlenkově blíže k Francii.

<sup>42</sup> Anna Masaryková. Účast ženy ve výtvarném umění, in: *Sborník kruhu výtvarných umělkyně*. Praha 1935, s.16

<sup>43</sup> Petr Šámal. Výtvarné umělkyně v 19. století v Čechách. Nástin okolností tvorby v období do sedmdesátých let, in: *Žena umělkyně na přelomu 19. a 20. století*. Středočeské muzeum v Rostokách u Prahy 2005, s. 277

<sup>44</sup> *Ženské listy*, XIV, 1886, č.6. s.92

<sup>45</sup> Fritz Lehman . *Hermína Laukota*. Prague 1933

Nesmlouvavě zde působí i celkový blízký záběr. Tento portrét vytvořila jak v leptu, tak v oleji a je prost jakýchkoli zdobných či dekorativních prvků, které by tak zachytily smyslnost ženy, tak jak ji v té době zobrazovali muži a proti čemu do kontrastu Laukotová postavila vnitřní krásu a uměleckou odhodlanost. Vyhnila se tak kontrastu se zobrazením ženy v pojetí dobového idolu.

Oproti tomu raný autoportrét z počátků tvorby Marie Kirschnerové (obr.2) značí ještě jisté stylizační rysy romantické sebestylizace skrze plavovlasý autoportrét. Mladá dívka se zde zachytila v profilu, sedící na křesle a upírající před sebe pevně svůj pohled. Rozhodnost ještě umocňuje gesto rukou pevně svírající opěradla křesla. Autoportrétem Marie Kirschnerová (1852-1931) nevyjadřuje ani příslušnost k měšťanskému stavu, ovšem ani náležitost ke své profesní úloze.<sup>46</sup> Naopak je v jakémsi lehce nahozeném tmavém kabátci, který kontrastuje se světlým inkarnátem a světle laděným pozadím. Zároveň je zde odvážně seříznutá kompoziční skladba na pravé straně obrazu. Jelikož zde není ryze patrné promítnutí profese této ženy, poukazuje snad jen rozhodná póza, volně rozevláté vlasy a neformální oblečení pocit křehkého, spíše lehce romantizujícího individualismu, této mladé výtvarnice. Později tato malířka již nerozvíjela vlastní sebereflexi v portrétní tvorbě. Pro malířky narozené v padesátých letech v sebestylizaci na místě autoportrétů sloužila fotografie a skrze ni sledovaly taktéž svou uměleckou identitu konfrontující nové postavení ženy - výtvarné umělkyně ve společnosti. U Kirschnerové tak nalezneme fotografii korespondující s výše zmíněným portrétem (obr.3). Kirschnerová, jakožto krajinářka se portrétem téměř nevěnovala, až na závěr její tvorby vznikl portrét vlastní sestry spisovatelky (obr.6), která svou tvorbu vydávala pod pseudonymem Osip Schubin. Jedná se již o portrét starší ženy ve vzpřímeném posedu zdůrazňující stálost, rozhodnost a energičnost. Kirschnerová zachytila ženu, která se musela vzdát běžné a přesto přirozené role ženy ve společnosti, aby svou literární tvorbu pregnantně rozvinula vedle celoživotní kolegyně a sestry. Je třeba brát v úvahu odlišné pojetí portrétní u žen v souvislosti s jejím žánrovým zaměřením. Je zcela přirozené, že autoportrétní tvorba je u malířek krajinářek daleko vzácnějším projevem než u figuralistek a portrétistek, k jejichž profesi toto téma přináleželo. Helena Emingrová (1858-1943) svou podobu zachytila hned několikrát. Její autoportrét bychom mohli v uměleckých souvislostech zařadit do početné řady podobizen vznikajících v devadesátých letech. Portrétní tvorba se Emingerové jako jedné z mála malířek stala po dlouhé desetiletí cestou obživy. Právě portrétování

<sup>46</sup> Základní údaje o Marii Kirschnerové viz. Prokop Toman. *Slovník československých výtvarných umělců I.* Praha 1947, s. 484; Ossip Schubin: Erinnerung an meine Schwester Marie. Prager Presse. 21.6. 1932; Ulrich Thime - Felix Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XX, Leipzig 1999, s.380.

v aristokratických rodinách, kam ji zavedla její sestra Kateřina, působící zde jako klavíristka, vedlo k prudkému vzrůstu umělecké kvality v její portrétní tvorbě. Tento rychlý umělecký start, který způsobily rodinné okolnosti, zapříčinily, že Helena Emingerová debutovala na umělecké výstavě Krasoumné jednoty již ve svých jednadvaceti letech, tedy v roce 1879, ovšem ne tak, jak bylo příznačné, to znamená květinomalbou či krajinářským záběrem, ale *Dívčí podobiznou*. O tři roky později kritici vyvyšují její tvorbu na základě vystavené *Hlavy vrásčité střeňy* a odtud je již krůček k její vynikající portrétní tvorbě, do které spadá i zde zmíněný autoportrét (obr. 29). Helena Emingerová svou tvorbou patří k zakladatelům české moderní grafiky, a tak není náhodou, že právě nejlepší portréty, které vytvořila, vznikly touto uměleckou technikou. Tentokrát však nejde o oficiální zakázky ze strany šlechty, nýbrž mapuje hloubkovou sondou s opravdovým sociálním cítěním, prohloubeným uměleckým zráním pod vlivem moderního umění devadesátých let, intelektuální elitu, do které již dle požadavků České moderny o přijetí ženy do kulturního a sociálního života vydaného v roce 1895,<sup>47</sup> vniká vedle *Portrétu F.X.Šaldy* (1898-1899, suchá jehla), také *Portrétem Růženy Svobodové* (1899, litografie) a *Marie Kalašové* (1908, suchá jehla) (obr.31).<sup>48</sup> Přesto jsou její portréty, zvláště pak portréty žen, ještě dobově podbarvené zádumčivostí s přídavkem jemné něžnosti lehkých úsměvů. Teprve v portrétech se sociální tematikou chudých dětí a vlastním portrétem tento nádech jakési společenské masky mizí a rozehrává zde kritickým pohledem těžkost osudu opuštěných dětí a nepochopených umělkyní v jejich cestě za uměleckým prosazením. Právě nemožnost studia portrétní a figurální tvorby bránila malířčinu vstupu na akademickou půdu, která by umělkyním dávala možnost zadávání uměleckých zakázek. Tato výsada, která byla ženám odepřena, limitoval možnost portrétních zakázek. Potenciálnost jejich tvorby tak od počátku byla vůči jejich mužským protějškům zcela nevyvážená v možnostech vyrovnat se nejen s pohledem, který na ně upírala společnost, ale také s pohledem umělecké kritiky. Žena tak má více než nesnadnou výchozí pozici v hledání veřejného uplatnění jakožto malířky profesionálky.

Vlastní podobu krajinářky Zdenky Braunerové nenalezneme, ale sebereflexe se u ní vyskytuje v jakési poloze sebestylizace, ve fotografickém zachycení vlastní podoby. Zdenka Braunerová, se již od počátku své tvorby nechávala velice často fotografovat u malířského stojanu. Z počátku jsou tyto fotografie komponovány v duchu tradice fotoateliérů

<sup>47</sup> *Moderní revue* 1895, č.10.s. 225

<sup>48</sup> Alžběta Birnbaumová, Předchozí generace, in: *Sborník kruhu výtvarných umělkyní*. Praha 1935; J. Pešina, *Česká moderní grafika*, Praha 1940, s.70-75; Marcela Mrázová, *Helena Emingerová (1858-1943)*. Výběr z díla, Praha 1982 (katalog)

devatenáctého století (obr.10). Od šedesátých let devatenáctého století se velice rozmohla takzvaná vizitkománie, která ještě podtrhla uniformitu portrétní produkce. Přesto je u fotografií Braunerové znát jakýsi posun v uměleckém uvědomění, poukazující na vlastní osobu malířky, tedy nového společenského statutu ženy (obr.9). Samozřejmě se nejedná o ostrý a kritický pohled nacházející se v autoportrétech malířek, idealistickou estetikou fotografie není umožněn, nicméně je její postoj možné interpretovat jako uvolňující princip individualismu a vymezení vůči společnosti.

Společenským rozporem mezi idealizovanou a skutečnou ženou reflektovalo své umělecké já na základě kulturních a historických proměn tradičně pojatého ženského světa velmi málo malířek. Protože v tisku a ani v ženských periodikách se příliš často nepsalo o ženské umělecké profesi, o to povzbudivěji musel zapůsobit rozsáhlý článek, který vyšel ve Zlaté Praze o Marii Baškircevodé (1860-1884), ruské malířce a absolventce pařížské Académie Julian, publikovaný i s reprodukcí vlastního, zcela společensky pojatého portrétu (obr.53), bez nároku na zvýrazněné umělectví. Ačkoliv odezvy na tuto malířčinu zpověď byly velice různorodé, důležitým poselstvím byla její vlastní výpověď, reflexe sociálního postavení mladé umělkyně v tehdejší společnosti.<sup>49</sup>

Impuls pro upevnění sebevědomí a reflektování vlastní projekce umělectví se začal u malířek projevat i v zachycení sebe sama ve vlastních ateliérech. Zatímco Emingerová zachytí svůj ateliér na malířském plátně (obr.28), Zdenka Braunerová (obr.11) i Marie Kirschnerová ( obr.1) v něm pózuji na aranžovaných fotografiích při své tvůrčí aktivitě.

Nejzajímavější jsou autoportréty z devadesátých let, která jsou považována za zlomovou dobu, v níž se proměňuje umělecký výraz, kde se zdůrazňuje imaginace a psychická stránka umění. Mezi tyto autoportréty patří i díla, která vytvořila Pepa Mařáková (1872-1907). Už svým prvním *Dvojportrétem*, na němž se zobrazila vedle svého otce Julia Mařáka (obr.36), v té době váženého malíře a rektora pražské Akademie, vstoupila v povědomí pražské veřejnosti. Oba jsou na tomto obraze zachyceni ve svých životních rolích a přesto každý jinak. Rozporuplnost je zachycena v gestech, jakými každý drží svou paletu. Mařák ji uchopil pevně a drží ji zcela vzpřímeně a rázným pohledem hledí na svou dceru, která ho sleduje pevným, leč teskným a smutným pohledem. Její paleta se štětci je lehce držena v křehkých rukách spočívajících na klíně. Tito dva velcí umělci jsou ještě rozděleni v pomyslné rovině svislic, která prochází v pozadí této hluboko procítěné scény dcery a otce, a zároveň v hluboko propastném sociálně kulturním postavením malířky a malíře

---

<sup>49</sup> *Zlatá Praha X*, 1893, č.51. 606. V roce 1887 vyšlo první francouzské vydání vlastního deníku Marie Baškircevodé, který vycházel postupně také ve Zlaté Praze.

devatenáctého století. Nadprůměrné malířce se v díle podařilo na jednom tématu vystihnout s nadhledem postavení ženy umělkyně, jak se to do té doby nezdařilo žádné jiné české umělkyni. Pepa Mařáková upírá ovšem nikoliv submisivní, ale nezlomný pohled na svého otce a zároveň učitele. Právě pohledovými osami se Mařákové povede rozehrát tichý dialog mezi křehkou umělkyní a stárnoucím učitelem, mezi otcem a dcerou, mezi umělcem a umělkyní. Obraz vykazuje směr k zjednodušení kompozice, ke kterému Mařáková dospěla na závěr své plodné, leč krátké životní tvorby. Vedle studia kompoziční skladby vytváří svá díla v rovině psychologizace devadesátých let. V obrazech Mařákové je celková síla zamyšlení se nad osudem umělce či umělkyně, přecházející do obecné hloubky v pojetí lidskosti. Tato jí vlastní sociální inteligence je patrna už v počátcích její produkce a ještě více se nalézá v pozdějších dílech. Například v jejích mystických kompozicích z cyklu *Boj o chléb* (obr.38), či v obraze s názvem *Proti proudu* (obr.41). V tvorbě Mařákové je však znám ještě jeden návrat k tématu dvojportrétu. Opět je zde Pepa Mařáková (obr.37), tentokrát sedící na tmavé pohovce ve velice zasmušilé póze s upřeným, ale pevným pohledem, který míří do vlastního nitra. Malířka jakoby zcela opomíjela přítomnost muže na druhé straně obrazové kompozice. Zatímco autorka sama sebe zobrazila v přísné a uzavřené kompoziční skladbě je muž zachycen v ležérní pozici sedíc na pohovce s upřeným pohledem kamsi před sebe. Zajímavé je i porovnání obou dvouportrétů, zatímco první zde zmiňovaný dvouportrét vede k vzájemnému propojení a souznění obou tvořících umělců, pak zde je téma obrazu v jistém rozporu zobrazených aktérů. Sedící žena na pohovce sice nese výrazné znaky podoby malířky, ale tentokrát žádný atribut společenského a profesionálního postavení ani u ženy ani u muže není. Lze již předpokládat, že tento druhý obraz v sobě nese jistě stopy dekadence, tedy uměleckého rozpoložení vznikajícího na přelomu devatenáctého a dvacátého století. Oba obrazy směřují k narativnosti, přesto je příběh, který by mohl rozprávět o údělu ženy v devatenáctém století, v jisté elementárnosti jiný. Zatímco na naturalistickém portrétu z roku 1896 postavy mezi sebou navzájem komunikují, u druhého portrétu jakoby si byla Mařáková v obecné hloubce vědoma izolace ženy umělkyně od veřejného života, společenské dichotomie. Obrazem autorka pokročila k syntetizujícímu symbolismu, nakročením k pocitu prázdnoty a odcizení se přiblížila k právě se rodící dekadenci.<sup>50</sup> Pohledem ženy poukazuje na úzkostné stavy dekadence.

Obě tato díla rozhodně ukazují Mařákovou jako malířku velice vnímavou a přemýšlivou, která byla schopna do svého díla promítnout postavení ženy ve společnosti, postihnout

---

<sup>50</sup> Otto M. Urban. *V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v Českých zemích 1880-1914*. Praha 2006, s.3

individuální zkušenost na pozadí kulturně-sociálních vztahů a bryskně zareagovat na nové umělecké podmínky. Skrze tyto hluboce psychologicky laděné obrazy bychom mohli dojít k pochopení postavení ženy umělkyně na přelomu devatenáctého a dvacátého století, zvláště pak ke vstupu a podílu ženy do profesionální výtvarné oblasti. Hlubokou melancholií, kterou je tvorba Mařákové prodchnuta, umocňují i léta vzniku jejího díla, kdy generace malířů 90. let prodchla svou dobu jakýmsi vnitřním sněním. Zůstává však otázkou, nakolik tato dobová vlna měla vliv na smýšlení Mařákové a kolik se do díla dostává z uvědomění si postavení ženy umělkyně v devatenáctém století. Zvláště to platí, podíváme-li se na názvy olejů, jako je *Oddanost, Bez naděje, Na Pranýři a Konec*.<sup>51</sup>

Protože byla doposud tvorba malířky nezmapována a umělecky opomíjena, je velice obtížné dohledat její díla, která sice nečítají mnoho obrazů v souvislosti s její časnou smrtí, zato však jsou umělecky zásadní, s prudkým uměleckým zráním. U Mařákové skrze její obrazové formální pojetí dochází nejen k minimalizaci obrazové koncepce, ale také k jakési až cézannovsky pojeté figuře, která vyvrcholí na malém platně s figurálním námětem *Operace* (obr.39).<sup>52</sup>

V rámci portrétního umění získávala Pepa Mařáková i oficiální zakázky. Josef Hlávka u ní objednal pro Zemskou banku portrét Františka Ladislava Riegra. Pro tuto práci jí tento velký mecenáš českého umění najal i větší ateliér. Pravděpodobně ze strany Hlávky nezůstalo jen u portrétu Riegra, ale u Mařákové objednal i portrét paní Hlávkové.<sup>53</sup> Oficiální zakázky, zdá se, zprostředkoval pouze Josef Hlávka, další tvorba spočívala v mystických figurálních scénách, které se dnes nacházejí především v soukromém majetku.

Žena, zdá se, neinklinuje k vlastnímu vytyčení a sebereflexi ve studiu sledování sebe sama. Vyjma Pepy Mařákové se ani jedna malířka devatenáctého století v českém prostředí nesluchovala se svou rolí umělkyně tak, aby sebe pomocí atributů v této své životní roli zachytila.

---

<sup>51</sup> *Souborné výstava českých malířek v Turnově*. Turnov 1911 (katalog)

<sup>52</sup> Srov. Tamtéž. V katalogovém rejstříku je u P. Mařákové uváděn název díla *Zajímavý případ* (bez datace), je však možné, že se jedná o dílo, které je zde pojmenováno *Operace*.

<sup>53</sup> Prokop Toman, *Slovník československých umělců I*, 1950, s.100

## Žena sochařka

Mezi první sochařky-medailérky v devatenáctém století v Čechách patří Josefa Charvátová, která se poprvé objevuje na umělecké scéně v roce 1876. Je to však zářná výjimka, jelikož se nezdá pravděpodobné, že by u nás působila jiná žena jako sochařka, o čemž svědčí i absence ženských sochařských, samozřejmě soukromých, ateliérů. Západní umělecká centra, ale nejenom západní, jmenujme například soukromé polské ženské ateliéry, během devatenáctého století v ženském sochařském úsilí ve většině případů výrazně předčila vývoj v české umělecké společnosti<sup>54</sup> U nás se povědomí o sochařské tvorbě žen vtěsnilo v sedmdesátých letech devatenáctého století do krátkého článku, který vyšel v časopise *Květy*. Je zde velice stručná poznámka o amerických sochařkách: „...které s odvahou podnikají i díla kovolijecká“. Stačila-li by tato zmínka k inspiraci, pak dobová skutečnost v pražském prostředí nedávala možnost k podobným uměleckým pokusům.<sup>55</sup> U Josefy Charvátové je studijní předpoklad podobný ženám malířkám z první poloviny devatenáctého století, jež vyšly z rodinného uměleckého prostředí.<sup>56</sup> Roku 1875 sice nastoupila jako žákyně kreslířského oboru Ženského výrobního spolku v Praze a setrvala zde do roku 1878, dá se však předpokládat, že její první kontakty se sochařskou tvorbou jí zprostředkoval její otec Jindřich Charvát, který byl štukatérem. Již od počátku, kdy Charvátová začíná prezentovat svou tvorbu na veřejných výstavách, můžeme v soudobé kritice najít pozitivní hodnocení a Miroslav Tyrš ji označuje za „talent pro modelování“<sup>57</sup>, ale pak se vytrácí z kulturního povědomí. Ještě v roce 1881 vytvoří bustu císařovny Alžběty, avšak hned na to mizí, jako naprostá výjimka v českém prostředí, která celou šíří své tvorby zasvětila sochařství.

Další sochařka, která ještě spadá do generace umělkyně sedmdesátých let, je Helena Emingerová. K sochařské tvorbě přistoupí až ve svém pozdním díle. Úzké kontakty s Františkem Bílkem ji přivedly k prvním sochařským pokusům, z malířčiny korespondence víme, že Bílek chválil v Mnichově její skulpturu. Recenze Umělecké výstavy v pražském Obecním domě roku 1912 upozornila na její zdařilou studii dítěte v sádře. V roce 1913

<sup>54</sup> Srov. Pinet, Hélène.-Reine-Marie Paris, Camille Claudel. *Le génie est comme un miroir*. Paris 2003; Werner Timm, *Käthe Kollwitz*. Berlin 1974; Anna Sutherland Harris, Linda Nochlin, *Women Artists: 1550-1950*. New York 1976; Překvapivě velkou tradici měla tvorba žen sochařek již od osmdesátých let devatenáctého století v Polsku. Król Anna, *Rzeźba polska XIX wieku z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie*. Legnica 2004. s.105 – 106.

<sup>55</sup> Sochařská tvorba byla všeobecně pokládána za dílenskou produkci a i její prosazení na pražské Akademii během devatenáctého století trvalo poněkud déle.

<sup>56</sup> Josefa Charvátová narozena 26.6.1857 v Milovicích na Moravě. V letech 1874-1876 obesílala umělecké výstavy Krasoumné jednoty v Praze podobiznami (medailony) a bustami. Roku 1877 se účastnila výstavy Ženského výrobního spolku v Praze.

<sup>57</sup> *Světlozor XI*, 1877, s. 145; *Osvěta IX*, 1879, s. 691

umělkyně darovala Náprstkovu muzeu hliněný model malého *Kluka z nemocnice* a v její pozůstalosti se našla fotografie dřevořezby *Kristovy hlavy*. Z této výstavy je taktéž známa skulptura *Matky s dítětem*, která ukazuje v sochařském rukopise zřetelně Bílkův vliv, v českém sochařství tak vzácný, ale zejména v pojetí hlavy dítěte se projevila osobitost Emingerové<sup>58</sup>

Zdá se být zajímavé, že se změnou nastupující generace devadesátých let se situace příliš nezměnila, což už uvádím v předešlých kapitolách. Situace u nás nebyla příliš nakloněna malířkám, natož sochařkám, neboť toto povolání bylo vedeno jako výhradně mužské. V následující generaci devadesátých let najdeme mezi mladými umělkyněmi vyjadřujícími se modelováním výraznou osobnost v postavě Anny Boudové-Suchardové. Přesto bych spíše než o volné tvorbě hovořila o tvorbě orientované na užité umění a věnovala bych se této talentované umělkyni v příslušné stati. Jeden z důvodů, proč sochařství a plastika zůstávaly téměř nepoznamenané ženskou tvorbou, souvisel s dobově poplatným názorem, že ženy nemají dostatečně vyvinutou prostorovou představivost. Tato skutečnost, v nemalé míře podporována „věhlasným“ vídeňským chirurgem Eduardem Albertem, byla opírána o biologické a fyziologické předpoklady a znemožnila ženám nejen sochařská studia, ale také na dlouhou dobu i studium architektury. O neexistenci sochařek v pražském prostředí svědčí situace, která nastala v souvislosti s vypracováním pomníku Vojty Náprstka. Myšlenka na památku tohoto mecenáše a podporovatele všech ženských emancipačních snah vzešla z prostředí Amerického klubu dam a zejména od Žofie Podlipské. Když však došlo k realizaci v roce 1896 u příležitosti nedožitých sedmdesátin podporovatele ženské vzdělanosti, byla realizace zadána Josefu Fantovi, který navrhl petřínský pomník.

---

<sup>58</sup> Marcela Mrázová, *Helena Emingerová (1858-1943)*. Výběr z díla. Praha 1982 (katalog)



## Žena a krajinomalba

Tématika výtvarné ženské tvořivosti byla v devatenáctém století dosti ovlivněna možnostmi, které doba obecně přisuzovala ženské tvorbě. Ještě v první polovině devatenáctého století, jsou známy případy, kdy si žena přisvojí krajinářskou tvorbu z důvodů rodinného prostředí. Druhá poloha možnosti tématického oboru byla tvorba diletantek, které se zde ale dotýkám pouze okrajově, jelikož sama by si zasloužila hlubší pozornost. Tvorba malířek diletantek využila krajinářský žánr, jenž byl dobou uznáván jakožto produkce přináležící jemnocitné dámě. Mnoho protagonistek krajinářské tvorby se muselo tvrdě postavit za skutečnost umělectví, aby se mohly opřít někdy až dosti naivním a dogmatickým tvrzením. Umělkyně-krajinářky se však záhy začaly prosazovat na umělecké scéně poměrně úspěšně. Zároveň s tím, jak rostla obliba krajinomalby u společnosti, rostlo i povědomí o významných českých krajinářkách, o čemž svědčí nejen poznámky Renáty Tyršové o Zdence Braunerové. „...slečna je první výtvarnou umělkyní českou, též v cizině uznání docházející,“<sup>59</sup>.

Výběr tématu, který žena volila ještě na počátku druhé poloviny devatenáctého století, byl dán zároveň i další dobovou překážkou, a tím byla nemožnost studia aktu, která s sebou nesla menší možnost uplatnění ženy ve figurální malbě. Ovšem i tato otázka je do značné míry sporná, vezmu-li v úvahu, že žena se v této době vzdělává buď soukromými hodinami, které dávala v padesátých letech mezi malířkami Amálie Mánesová (1817-1883), krajinářka a Jenny Shermaulová (1828-1909), květinomalířka. Dále pak v první generaci 70. let některé malířky navštěvovaly soukromé hodiny u Karla Javůrka (1815-1909). Byly to především Hermína Laukotová a Helena Emingerová. Avšak tyto malířky zaměřily svou tvorbu přes nepřízeň doby i k figurální malbě a byly nuceny dále rozšiřovat své vzdělání v evropských metropolích. Čímž je tedy dána situace, proč když se podíváme do výročních katalogů Krasoumné jednoty, zjistíme, že u ženské tvorby v tématech převažuje květinomalba, krajinomalba a zátiší a že první portréty přicházejí ve větším počtu teprve s generací 90.let, kdy se vrací zpět do Prahy starší generace žen malířek, aby zde vyučovala malbě své mladší kolegyně.

Právě Amálie Mánesová, když se rozhodovala pro svou životní roli malířky, dala na doporučení svého otce, profesionálního malíře a učitele krajinomalby na pražské Akademii, aby opustila své přání věnovat se figurální malbě<sup>60</sup> a zaměřila svou pozornost ke

<sup>59</sup> Renáta Tyršová, *Ze salónu Lehmanova, Světozor XXI*, 1887, č.13, s.205-206

<sup>60</sup> Naděžda Blažíčková- Horová, *Malířská rodina Mánesů*, Praha 2002, s. 109

krajinomalbě. Mohlo se jí tak dostat „profesionálního“ školení, ačkoliv nebyla zapsána na Akademii jako řádná studentka - toto privilegium v této době náleželo pouze mužům - navštěvovala školní atelier svého otce. Bohužel se v následujících letech příliš nepodílela svou tvorbou na výročních výstavách Krasoumné jednoty, ačkoli její tvorba dosahovala srovnatelné kvality s jejími mužskými vrstevníky a na rozdíl od sester Pipenhagenových dokázala svůj malířský talent vymanit z otcova výtvarného vlivu. Mánesová kromě krajin malovala s oblibou ovocná a květinová zátiší. Často používala akvarelu, ve kterém mohla uplatnit smysl pro barvu a lineární kresebnost.

Přesto první generace malířek amatérek, věnujících se krajinomalbě ještě nepřinesla ten nádech odporu, který vzbudil pozornost ženské tvorby, především krajinářské, od 80. let. Tehdy se malování stává módou a právě tato poloha ženské tvořivosti ztěžuje už tak dost těžkou úlohu malířek bojujících za ženskou emancipaci ve výtvarné umělecké sféře.

Mezi první profesionální malířky krajinářky patřila Marie Kirschnerová (1852-1931), která se po pražském studiu u Karla Javůrka učila u Adolfa Liera v Mnichově. Ten ji patrně upozorňuje na tvorbu Julese Dupreho, k němuž záhy odchází do Paříže a u něhož studuje v letech 1873 - 1876. V pařížském období ji zasáhla převážně díla Milleta a barbizonských malířů, což se projevilo v malířčině volbě témat. Kromě portrétů, zátiší a květin přichází i plenérová tvorba. Kirschnerová se tímto podílí na charakteristické změně v české krajinomalbě sedmdesátých a osmdesátých let spolu s Antonínem Chittussim a později i Zdeňkou Braunerovou.<sup>61</sup> Kirschnerová dosahuje nejdříve úspěchů na výstavách v Paříži i Praze a tím patří mezi první osobnosti, které se podílely na změně orientace i postavení české krajinomalby. V této době obeslala jarní pařížský salón svými dvěma obrazy, ze kterých *Selský dvůr* v intencích romanticko-realistické malby Alexandra-Gabriela Decampse byl navržen na medaili.<sup>62</sup>

Ovšem jako nejstarší česká malířka-krajinářka bývá uváděna Marie Benešová-Salašková<sup>63</sup>. Stala se typickým jevem své generace, kterou snaha dosáhnout výtvarného vzdělání v krajinářské tvorbě zavedla do Vídně, kde studovala u H. Daurnouta. Velice záhy jí byla věnována značná pozornost. V přesvědčení o jejích výtvarných kvalitách ji po příchodu zpět do Čech utvrdil i uznávaný krajinář Julius Mařák. Na jeho popud byly její práce prezentovány roku 1889 na výroční výstavě v Rudolfinu. Mařákoví, vycházejícímu z rodinného prostředí, jeho žena Hans Idar i později jeho dcera Pepa byly malířkami, nebyla

<sup>61</sup> Antonin Chittussi odchází do Paříže roku 1879 a pobývá zde do roku 1884.

<sup>62</sup> Ossip Schubin. *Maine Schwester Marie*. Prager Presse 21.6.1932. Dnes je tento obraz nezvěstný.

<sup>63</sup> Marie Benešová-Salašková (1845 – 1928).

ženská tvorba cizí a vycházíme-li z povahy doby, v níž byla nutná podpora ze strany kolegů umělců, je třeba si uvědomit, jak významné byly jeho kroky.

Zajímavé jsou i některé první krajinářské kroky Zdenky Braunerové, kde se projevuje silný vliv Mařákův, jako na obraze *Sběr klestí v lese* z roku 1880. Nutno ovšem podotknout, že nebyla z žen malířek jedinou, která propadla vlivu mařákovské romantické krajiny. Tu ovšem záhy opouští, aby se věnovala návaznosti převážně na francouzskou krajinomalbu. Tvorba Braunerové zůstává ale důležitá pro krajinářství, zvláště v několika větších plátech z druhé poloviny osmdesátých let. Ve skicích z Normandie a Anglie dospěla až k pojetí odpovídajícímu v zásadě preimpresionistům, Eugenu Boudinovi a Johanu Bertholdu Jongkindovi.<sup>64</sup> Období jejího vlastního uměleckého nástupu je spjato spíše s jejím druhým francouzským pobytem od roku 1885, přestože na pražskou uměleckou scénu poprvé vstoupila u Lehmana obrazem *Macešky*. Už v roce 1886 zasílá z Paříže na výstavu Společnosti vlasteneckých přátel umění obraz s názvem *Krajina*. V osmdesátých letech je patrná v její tvorbě orientace především na starší barbizonce jako Rousseaua, Milleta, Daubignyho a zvláště Camilla Corota. Bezprostředně se také řídila radou a příkladem Jeana-Charlese Cazina, jehož umění představovalo syntézu naturalismu a náznaků symbolismu. Později napsala: „Teprve od doby, kdy seznámila jsem se s panem Cazinem a mohla mu své studie představit, začala jsem v sebe trochu věřit. Když jsem v roce 1891 vystavila v Saloně du Champs de Mars pohled na Prahu, začal se o mne Cazin zajímat a také jsem si jeho výrok zlatými písmeny napsala do srdce: »Pracujte tak, aby ten, jenž se na Váš obraz dívá, měl touhu se v něm procházeti; to ostatní, co je k tomu třeba, to máte všechno; vše je otázkou času a péle.«“ Mádl pak popisuje její orientaci na Barbizon a vystihuje jak jeho umělecké poselství, tak tvorbu Braunerové: „Obě partie z Barbizonu jsou cítěny a velkoryse pojednány, vydechují čerstvost volné přírody a zvláště koutek dvora je ve své prostotě a plynulosti krásným svědectvím nadání umělkyně.“<sup>65</sup> Braunerová pokračuje ve své tvorbě i v devadesátých letech, kdy do svých obrazů nechává proniknout nejen vlivy náládovosti a melancholie krajiny generace devadesátých let, tak jak je známa od Mařákových žáků, kteří svůj vzor nenacházeli ve svém učiteli, nýbrž v blízkém příteli Braunerové, Antonínu Chittussim. Obraz *Diváky na Moravě* z roku 1896 (obr.15) dokládá další fázi v krajinářské tvorbě Braunerové pojetím prostoru a výraznými kompozičními dominantami. Což zaznamenala i „gendrově“ zaměřená kritika z pera F. X. Harlase: „Slč. Z. Braunerová je

<sup>64</sup> Roman Prahel, Malířství v generaci národního divadla, *Dějiny českého výtvarného umění 1780/1890* III/2. s. 91

<sup>65</sup> Karel B. Mádl, *Salon Lehmann*, *Politik* 13.2. 1887, č.44, s.6

nadaná žačka Chittussiho, která s uměleckou svědomitostí zachycuje na plátno impresi jednoduchého krajinného motivu a používá přitom mužsky smělého způsobu malby“.<sup>66</sup>

V devadesátých letech následuje ale daleko početnější generace žen krajinářek. Pravděpodobně ty talentovanější prošly zde již výše zmíněnou soukromou školou Ferdinanda Engelmüllera. Paří mezi ně Marie Dostálová, od níž je znám především obraz *Z Polabí* který jí vynesl členství v Mánesu. Bohužel jí byl vymezen příliš krátký čas na to, aby mohla zcela rozvinout svůj tvůrčí talent.<sup>67</sup> Dále pak Marie Chodounská, dcera univerzitního profesora Dr. Chodounského, taktéž talentovaná studentka Engelmülerovi školy. Malovala často motivy ze Šumavy, které byly velmi oblíbené u malířů celé této generace, v některých jejích krajinných výjevech nalezneme záběry ze Slezských Beskyd.<sup>68</sup> Pokud budeme hledat jisté paralely mezi zde vytyčenými okruhy, nalézají se především mezi krajinářkami a grafičkami, jejichž častou tematikou bylo zachycení krajinného výseku. Marii Chodounskou, která zastupuje generaci narozenou v sedmdesátých letech, okouzly tak jako její o generaci starší kolegyně motivy z pražské Kamy, které vytvořila leptem. Obě tyto generace usilovaly o to, aby našly způsob vyjádření, jenž by zachytil pomalu se vytrácející kouzlo staré Prahy.

---

<sup>66</sup> F.X.Harlas: *Prager Salon*, Politik 6.6.1896, s.2

<sup>67</sup> F. Engelmüller, *Vzpomínky na malíře Ferdinanda Engelmüllera* (vyprávění syna) rukopis. Archiv Národní galerie v Praze pozůstalost F.Engelmüllera, sign. AA 968/ 63; Dostálová Marie (1877- 1903).

<sup>68</sup> Chodounská Marie (1871-1922). V roce 1909 měla první soubornou výstavu v salónu u Topiče.

## Grafická tvorba žen

Obliba grafické tvorby v Čechách obecně vzrůstá až v devadesátých letech, tedy v období, kdy u nás nastupuje vliv opožděného impresionistického umění, dekadentní náládovosti, melancholického rozjímání a všepronikající náládovosti. Nálada pronikala do obrazu krajin, ale i portrétů a figurálních kompozic. Grafika, která tíhla k intimní lyrické notě oproti velkoformátové akademické malbě, byla již od počátku ženám bližší. Praha neměla své stálé školící grafické centrum, a tak se spoléhalo na mimoakademickou půdu, kde mohla být žena rovnocennou partnerkou malíři. Ačkoliv Julius Mařák bývá považován za zakladatele moderní grafiky, patří přece jen ještě ke starší generaci a své umění na pražské Akademii umělecky nerozšiřoval. Jeho vliv se nijak v grafické tvorbě nerozšířil ani na jeho dceru Pepu.

Grafická tvorba, ať již ve volné, či užití grafice, měla svoje umělecké zázemí v nově vzniklém Spolku výtvarných umělců, kde záhy působily ženy jako Helena Emingerová, Zdenka Braunerová, ale i sestra předsedy spolku Anna Boudová-Suchardová. Praha se s grafickou tvorbou seznamovala pomalu. Zásadní jsou právě devadesátá léta devatenáctého století. V roce 1896 se konala v Topičově salónu mezinárodní výstava grafického umění, kterou časopis *Volné směry* označil za jednu z nejzajímavějších výstav sezóny. S uměleckými časopisy, jako byla *Moderní revue*, ale i *Volné směry*, publikující články, ale i grafické práce, již úzce malířky-grafičky spolupracovaly. Jejich školení byla ve většině navázána na zahraniční centra, a to především na Německo. Olga Pighartová studovala sice na akademii Julian, ale litografické technice se naučila v grafickém ateliéru E. Neumanna v Mnichově spolu s Amélií Hausmannovou. I zde je patrné, že ve známé dámské škole u Hertericha, kde studovala větší část umělkyně pobývajících či přímo přicházejících za uměleckým vzděláním do této umělecké evropské Mekky, se grafickým technikám nevyučovalo. Hausmannová ve stejné době navštěvuje Herterichovu Damenklasse a zároveň dochází k Neumannovi. K. D. Mráz nejvíce z jejího grafického umění cení *Zahradu v Tuilleriích*.

Jestliže tedy v pražské Akademii chybí grafický ateliér - oproti Uměleckoprůmyslové škole, kde byl tento obor spojen se jménem E. Karla a neopominutelně s uměleckými vlivy zahraničních školitelů - pak se naskytá odpověď na otázku, proč mezi prvními propagátorkami toho uměleckého oboru byly ženy. Ve druhé polovině 90. let se objevovala evropská grafika ve větší míře i v Čechách, tudíž i druhá generace žen umělkyně, která svou tvorbu spojila s pražským školením, měla již možnost konfrontace uměleckých vlivů. Na jarních výstavách Krasoumné jednoty v Rudolfinu v letech 1895-1897 byly vystaveny už

početné soubory grafické francouzské, německé a anglické tvorby, ale i díla skandinávských rytců.

Když psal Jaroslav Pešina svou publikaci o České moderní grafice, nezmínil se zde o několika významných umělkyních, které se prokazatelně grafickou tvorbou zabývaly. Mezi nimi je i malířka a grafička Hermína Laukotová, která svou grafickou tvorbu rozvinula jako jedna z prvních v době obrození tohoto uměleckého druhu. Zdá se, že německé prostředí bylo příčinou rychlého propojení s německými vlivy, na kterých bylo české prostředí v tomto oboru až jakoby umělecky závislé. Na druhou stranu tato národnostní orientace vedla k opomíjení Laukotové v Pešinově umělecko-historickém bádání. Po svých studiích v Mnichově, kde se mohla seznámit s grafickými technikami, se Laukotová roku 1887 sice vrátila do Prahy, nicméně zůstávala stále v kontaktu s rytkyň Doris Rabovou z Norimberka. Pod jejím vedením zdokonalila svůj styl rytí k výrazné měkkosti s jemnou kreslířskou výstižností. Mezi její první lepty patří zachycení postavy bratrance Josefa Mánesa z roku 1884.<sup>69</sup> Její široko tématická grafická tvorba, zahrnující lepty již z osmdesátých let, obsahuje tématickou škálu portrétů, květinových zátiší, ale i melancholických pohledů na krajinu. Tím vším jí náleží podíl na cestě k soustavnému pěstování grafiky jako samostatného odvětví výtvarné tvorby.

Nesporný talent Heleny Emingerové v kresbě přispěl jednoznačně k jejím úspěchům v grafice. Emingerová není jen jednou z prvních českých umělkyní, které pracovaly v leptu, ale patří jí také prvenství v zakladatelské generaci české moderní grafiky. Už za pobytu v Paříži se Emingerová zajímala o grafickou tvorbu, ale teprve roku 1896 měla v Mnichově příležitost si osvojit grafické techniky, lept, suchou jehlu a litografii. Své první dva lepty podle Velásqueze *Infantka Markéta*, *Infant Prosper*, vytvořila roku 1896, téhož roku dokončila lept *Portrétní studie ženy* a roku 1897 *Profil dívky* technikou suché jehly. Protože první grafické listy M. Švabinského, V. Strettiho a K.Hlaváčka pocházejí z roku 1897-1898, T.Šimona a V. Pressiga z let 1898-1899 a Zdenky Braunerové, F.Bílka a F. Kupky z roku 1899, stojí tato díla Heleny Emingerové, vedle Laukotové na počátku české moderní grafiky a umělkyni tak patří zásluha, že se spolu s uvedenými grafiky podílela na obnovení tohoto významného výtvarného oboru. V grafické tvorbě tak jako v malbě u Emingerové na přelomu století dominují hlavně portréty, a to především osobních přátel a známých, ale současně i sociální žánr, který se nerozvinul u žádné malířky natolik silně jako právě u Emingerové.

---

<sup>69</sup>Marie Mžíková, Díla českých malířů 19. a 20. století v zámeckých sbírkách, in: *Památky a příroda*, 1985, č.8, s. 473; B.S. Urban. *Hermína Laukotová*, Národní listy.23.4.1933; F. Lehman. *Hermína Laukota*. Prague 1933. Je zde seznam autorčiných leptů, které v rámci této výstavy vystavila.

Jestliže se jí v *Podobiznách F.X. Šaldy* z roku 1898 v suché jehle, *Růženy Svobodové* z roku 1899 technikou litografie a učitele Emingerové *Karla Javůrka*, leptaného portrétu z pozdní doby její tvorby, podařilo vytvořit vynikající díla českého moderního grafického portrétu, psychologicky prohloubeného a zároveň dobově podmíněného, pak v listech se sociální tematikou, *Chudá žena s dětmi* z roku 1897, litografie, *Chudé děti I.* z roku 1901 v suché jehle (obr.34) a *U řezačky*, kolem roku 1899 (obr.35), v leptu, položila základy k české sociální grafice dvacátého století, která se v mnoha bodech stýká v obsahové příbuznosti s dílem mladšího Karla Myslbeka (1874-1915). Zároveň však připomíná tvorbu německé malířky a grafičky Käthe Kollwitzové, se kterou sdílí podobně žensky procítěný či vcítěný sociálně kriticky expresivní pohled na okolní svět. Těžiště její tvorby spočívá v dětském žánru, v této oblasti vznikly některé suché jehly a lepty. Bytostně ženský zájem o dětskou postavu přetrvává v její grafické tvorbě po celou tvůrčí dobu, ačkoliv Emingerová zřídka v pozdějších letech sahala ke grafické tvorbě. Sociální podtext převládá v suché jehle u *Pasačky ze Šumavy* a *Dvou dětí*, ale i v komorně laděném *Rozhovoru*. Z této doby pochází i lept *Děcko* a *Sestřičky*. V tomto velice stručném výčtu malířčiny grafické tvorby bych chtěla ještě upozornit na neobyčejně zajímavou podobiznu *Marie Kalašové* (obr. 31), která patří mezi řadu malířčiných portrétů, kdy se autorce podařilo dosáhnout nejen formální dokonalosti, ale i hlubokého vcítění do nitra portrétované.

Naprosto odlišné stanovisko v tématické tvorbě zastávala Zdenka Braunerová, která, jak se zdá, přistoupila ke grafické tvorbě ještě o něco později než Emingerová, a své počátky a výuku započala v Praze. Ve vzpomínkách autorky můžeme číst o jejím studiu leptu u Eduarda Karla,<sup>70</sup> ke kterému později přivedla M. Jiráňka, K. Myslbeka a J. Uprku. Jelikož většina jejich raných grafických prací není datována, víme tak přímo z jejich vzpomínek, že u E. Karla studovala v roce 1899 a v témže roce vzniká i její pravděpodobně první lept *Platněřská ulice*, ovšem podivuhodně technicky zvládnutý i s jistou osobitou manýrou. Právě tato subjektivnost její tvorby je tolik příznačná i pro nadcházející grafické listy se staropražskou tematikou. Osobitost nálady, kterou Braunerová vetkla do svého díla, je podmíněna jednak již vlivem krajinářů generace devadesátých let, jednak bytostným zájmem o zachycení ducha staré Prahy, který se nenávratně vytrácel s příchodem asanace města. Braunerová tím ve svém díle skloubila zádumčivost zákoutí staré Prahy s jakýmsi dokumentárním záznamem mizející pražské čtvrti. Ostatně Braunerová není jediná, která se

---

<sup>70</sup> E. Karel, je spjat s počátky české moderní grafiky, původně mědirytec staré vymírající generace profesionálních rytců, později vedoucí reprodukčního oddělení pražské Unie, a nakonec profesor na Uměleckoprůmyslové škole.

této tematice věnovala. Kouzlo a ducha staré Prahy nalezneme také například v leptech o generaci mladší Marie Chodounské.<sup>71</sup>

Od devadesátých let devatenáctého století inklinuje tvorba Braunerové k zachycení náladovosti. *Platněřská ulička* vyhotovená podle uhlové předlohy je jakýmsi náhodným výsekem městského exteriéru, respektujícím chvějivým stylem grafické čáry měkkost uhlové kresby. O dva roky později byla vystavena v Mánesu a rok na to ve Vídni, byla taktéž reprodukována v anglickém časopise *The Studio*. Později, jak píše Jaroslav Pešina se „...její rukopis stává skicovitějším, čára brisknější, ale ať jsou to lepty *Žatecká ulice* či *Hampeiská ulička* (obr.22), vždy dostane do listu dostatečnou plastiku a světlo, chytne mokvavou zatuchlost ulice a patinu zdi.“ Pešina dále upozorňuje na dokumentárnost měnící se v uměleckost, nejvíce patrnou v leptu *Maislova ulička*, který spolu s *Malostranským nokturnem* (obr.23) tvoří vyvrcholení grafické tvorby Braunerové.<sup>72</sup> Praha se stala tak výraznou tematikou v tvorbě Braunerové, že lepty s motivy z venkova jsou téměř výjimkou.

Grafickou tvorbu Braunerové taktéž ocenila generace mladých umělců, kteří ji přizvali, aby se stala členkou skupiny Hollar.

Značnou část grafické tvorby Braunerové tvoří knižní úprava, kde jí patří prvořadá role v renesanci české knihy. Roku 1894 se vrací natrvalo z Francie. Její zájem se opět a daleko intenzivněji rozrůstá o lidovou tvorbu umocněnou ještě roku 1895 velkou Národopisnou výstavou. Je to také období, kdy se seznamuje s Vilémem Mrštíkem, spolu bojují za starou Prahu. Braunerová se stává ilustrátorkou jeho knih. Roku 1897 to byla nejprve kresba na obálce Mrštíkova díla *Bestia Triumphans* (obr.21). Ilustrovala potom a graficky upravovala celou řadu dalších knih, především svých přátel a známých, např. Miloše Martena, Elémira Bourgese, Paula Claudela, Růženy Jesenské, se kterou spolupracovala ať už na grafické úpravě její sbírky básní, nebo na Kalendáři paní a dívek českých (obr.24). Tato spolupráce obou žen trvala od roku 1911 až do roku 1919. Marcela Suchomelová poukazuje na další zajímavý vklad Braunerové do domácí knižní grafiky: přínos uměleckých vlivů z Anglie do českého prostředí.<sup>73</sup> Braunerové tím patří zakladatelské místo v rámci moderní české knihy. Její úsilí se v krátké době spojilo s iniciativou *Moderní revue* v několikaletou práci Braunerové pro časopis, pro nějž upravovala obálky, vytvářela viněty, ornamenty,

<sup>71</sup> Antonín Dolenský, *Moderní česká grafika* Praha 1912, s.26; Marie Chodounská, *Kritiky a úvahy tiskem vyšlé*, upravil její otec prof. MUDr. K. Chodounský. Praha 1924.

<sup>72</sup> Jaroslav Pešina, *Česká moderní grafika*. Praha 1940, s. 121

<sup>73</sup> Marcela Suchomelová, Růže je zasypaly... spolupráce Růženy Jesenské se Zdenkou Braunerovou v Kalendáři paní a dívek českých, in: *Žena umělkyně na přelomu 19. a 20. století*. Roztoky u Prahy 2005, s. 93



iniciály. Do Moderní revue ji přivedl Miloš Marten, jehož esej Styl a stylizace z roku 1906 upravila. Od XIX. ročníku v tomtéž roce se ujala celkové úpravy a výzdoby časopisu.

Jelikož Braunerová spojila své úsilí s komplexním vznikem knihy, umožnila promítnutí myšlenkových tendencí hnutí Arts and Crafts, zároveň se tím přibližuje koncepci umělecké výstavby knihy Williama Morrisa (1834 -1896). Právě jeho myšlenky vedly k utváření dvou významných procesů podoby moderní knihy. Jednota typografického písma, tiskařské barvy a papíru a princip základu knihy jako grafického díla – obraz dvou protilehlých stran musí tvořit jednotu. Na začátku snahy Braunerové o rozkvet české knihy stojí vytvoření grafického profilu *Pohádky máje* (1897) (obr.20) Třicet let po jejím vydání se Zdenka Braunerová zamýšlí nad inspirací a píše: „Byl to William Morris, který mi ležel v hlavě a nedal pokoj. Šel do Benátek, inspiroval se starými tisky benátských dřevorytů a stvořil anglickou knihu, novou knihu, dal základ k nové knize, opíraje se o tradici. Ukázal mi cestu k českým knihám 17. a 18. století, jejichž grafická úprava rovněž ukazuje na pramen inspirace tisky benátskými 16. a 17. století. Po této stopě jsem šla, prohlížela v muzeích naše staré kancionály, tisky Melantrichů, Landfrasů i Škarniclů, Nebeklíče, Žaltáře i Kalendáře, tyto klasické vzory, v nichž duch anonymních českých rytců té doby projevoval se rytmem duše českého lidu.“<sup>74</sup>

Kromě inspirace v lidovém umění nebyl Braunerové cizí ani Aubrey Beardsley (1872-1898) z časopisu *The Studio* či Walter Crane (1845- 1915), který vystavoval v roce 1896 u Topiče a poté u nás vycházely i jeho statě o ornamentu.

Mezi malířky, které část své tvorby propůjčily užité grafice, patří už výše zmíněná Pepa Mařáková. Její grafická díla se zaměřila skrze plakátovou tvorbu na užitou grafiku, avšak téměř všechny její tisky jsou dnes ztraceny.<sup>75</sup>

Mezi ženské plakáty ze samého konce 90. let 19. století patří reklama korsetů z roku 1899 od málo známé studentky Uměleckoprůmyslové školy a malířky Rosy Fuchsové. Mimo jiné se její dřevoryty objevily také na výstavě Krasoumné jednoty v Praze roku 1908.<sup>76</sup>

Po roce 1900 se v pražském prostředí objevuje v plakátové tvorbě úzká řada českých Němek.

<sup>74</sup> Mirjam Bohatcová a kol., *Česká kniha v proměnách staletí*, Praha 1991, s. 403

<sup>75</sup> Prokop Toman, (pozn.54) s.100

<sup>76</sup> Petr Štembera, *Plakáty českých Němců 1895-1910*, in *Německojazyčná literatura z Prahy a českých zemí, knižní umění a plakát*. Praha 2006, s. 79

## Žena a umělecké řemeslo

Zdá se, že některé první uměleckořemeslné práce tvořily malířky generace padesátých let z existenčních důvodů. Jak můžeme sledovat, uchylují se k této práci až v devadesátých letech, kdy jim situaci značně usnadňuje dobové mínění. Renáta Tyršová v této době naprosto propadla lidové tvořivosti, ruční práce podporuje na Vyšších dívčích školách. Národní smýšlení obrací pohled směrem k českému a moravskému venkovu a zde se hledají opět kořeny k podepření národní svébytnosti. Ženám se otevírá Uměleckoprůmyslová škola a v rámci její působnosti vznikají roku 1895 hned dvě speciálky zaměřující se na malbu květin a umělé vyšívání. Studentky zde rozvíjejí symbolismus a dobový sensualismus prostřednictvím stylizace a dekorativního uplatnění květin. Vznikal tu secesní ornamentální styl, jehož kořeny se hledaly v přírodě. Právě tímto ateliérem vedeným Schikanedrem prošlo několik výrazných umělkyní, jako např. Anna Boudová-Sucharlová. V druhém ateliéru vyučovala umělé vyšívání nejprve Vilemína Kudelková. A po dvou letech sem byla povolána z Vídně Ida Krauthová. Zde už studentky, které prošly podobnou, i když ne hloubkovou výukou na Vyšších dívčích školách, byly seznamovány s nejrůznějšími odbornými technikami vyšívání, paličkování a prací s textilem. Ovšem také byl v té době rozšířený názor, který poukazoval na to, že ženě přísluší ruční práce, a který zároveň podpořilo zavedení ženského ateliéru na Uměleckoprůmyslové škole. Tento ateliér měl ženy vést k zvelebování domovů a reflektoval dobový názor, že ženy nemají dostatečně vyvinutou prostorovou představivost, což bylo vysvětlováno biologickými a fyziologickými předpoklady. Ženu to až do zavedení koedukace vyloučilo ze studia v architektonických či sochařských ateliérech. Ve srovnání obou generací je zcela zřejmé, že umělkyní, které prošly speciálkami Uměleckoprůmyslové školy a jež se věnovaly uměleckořemeslné tvorbě, bylo nepoměrně více než výtvarnic předcházející generace. Obvykle pokračovaly ve své „tvůrčí“ práci jako odborné učitelky. Je zcela možné, že se zde začal projevovat vliv metodického vyučování umělého vyšívání vycházejícího ze zdobného ornamentu. Toho byly uchráněny pouze umělkyně, které tuto výuku neabsolvovaly, ale přesto je jejich tvorba spojena s uměleckým řemeslem.

Na rukodělné umělecké práci žen měl v této době také nemalý vliv Ženský výrobní spolek a jeho škola pro dívky. Tento spolek snažící se o ženskou emancipaci vzděláním, uspořádal v roce 1893 Výstavu ženských ručních prací. Dobový tisk si této události, která si s jistotou pozornost zasloužila, příliš nepovšiml. Uvážím-li ale, že se jednalo o první „ženskou“ výstavu, i když zde nebylo vystaveno „vysoké umění“, byla to v novodobé

společnosti příležitost pro reprezentaci žen umělkyně. O kvalitativním zastoupení svědčí účast malířky Marie Kirschnerové, která zde byla oceněna zlatou medailí.

Výstava ženských prací v rámci Rakouska-Uherska měla svou dlouholetou tradici. Například v roce 1863 můžeme v ženském periodiku *Lada* číst o výstavě ženských prací ve Vídni. Bylo zde vystaveno 201 ženských prací a mezi zasláteli byl i pražský spolek. V Praze je ovšem zcela jiná situace, která později dláždí cestu ženám umělkyním k pochopení jejich činnosti veřejností. Zpočátku, tedy právě na zde zmíněné výstavě, zasílaly svá díla šlechtičny, jako kněžna Lichtenštejnová, Landskronská, Lobkovicová a další.<sup>77</sup> V této bohobojné činnosti našly ženy své uplatnění, ale zároveň se zabývaly tím, co jim doba a společenská morálka přikazovala, společenskoprospěšnými pracemi.

V generaci umělkyně narodivších se v padesátých letech devatenáctého století, které výše zmíněným školením neprocházely, však společenské povědomí a umělecký a výtvarný názor pomohl rozšířit uměleckou produkci. Najdeme uměleckořemeslné práce jak u Braunerové, tak o něco dříve i u Marie Kirschnerové. Jak uvádí Herain, Kirschnerová se sama doznává k tomu, že tato tvorba byla pro ni existenční nutností.<sup>78</sup> Jelikož se dodnes tyto práce nacházejí v nepříliš početném zastoupení především mezi soukromými sběrateli, vycházím při hodnocení uměleckořemeslných prací Kirschnerové, z uměleckých článků a dobových fotografií. O tom, že již z počátku byla díla Kirschnerové zařazena mezi kvalitativně umělecky dobře ohodnocená díla, svědčí její samostatná výstava, konaná roku 1885 v salónu u Lehmana. Ten kladl velký důraz na kvalitu uměleckých děl, která měla být vystavena v jeho salónu. Právě zde byly pravděpodobně poprvé v hojnějším počtu představeny širší veřejnosti umělecké předměty, mezi kterými byl zastoupen např. malovaný nábytek, zrcadla a textilie, mimo jiné také vějíř, malovaný gobelín, pokrývky a malované zástěny. Velice často se setkáváme s květinovým motivem, který měl ovšem v době secese velký význam. Uměleckořemeslná práce Kirschnerové začala již v sedmdesátých letech v Římě, kde nechala realizovat své první návrhy majoliky.<sup>79</sup> V osmdesátých letech, ještě tedy před svým úspěšným samostatným debutem u Lehmana a o dvacet let dříve než Braunerová, si zařizuje svůj vlastní atelier v rodinném sídle v Lochkově, jehož vybavení sama navrhuje a z valné části také realizuje. Sama dekorovala zdi, paravány, pokrývky. Nábytek vyrobil místní truhlář podle jejích návrhů. Kirschnerová za své umělecko řemeslné práce, jimiž si vydobyla prestiž i v berlínském okruhu svých mecenášů, dostávala vyznamenání i na domácí půdě. Za dosud

---

<sup>77</sup> *Lada*, II, 1863, č. 7, s. 56

<sup>78</sup> Karel Herain, Marie Kirschnerová, *Drobné umění* 6, 1925, s. 182

<sup>79</sup> *Zlatá Praha* III. 8.1. 1888, č. 63, s. 57

nezjištěnou práci v roce 1893 na Výstavě ženských prací pořádanou Ženským výrobním spolkem obdržela zlatou medaili.

Marie Kirschnerová se ovšem proslavila více než v jiných uměleckých žánrech hlavně svými sklářskými návrhy. Sklo často využívala i v návrzích interiérů. I když tato poloha její tvorby je málo známá, v berlínské společnosti byla právě pro navrhování interiérů vyhledávanou umělkyní. Zde v souladu jednotného působení salónu, pravděpodobně v duchu berlínské secese, vytvářela až jakýsi Gesamtkunswerk. Na fotografii zobrazující výstavní salón pro berlínskou uměleckou výstavu v létě roku 1899 navrhla od paravánů přes tapety a nábytek i tvary skla a keramiky.

Navrhování interiérů se také věnovala zcela vzácně Anna Boudová a např. Rosa Fuchsová, která navrhovala vazby, malby na vějíře - patrně je i sama vytvářela – i bytové zařízení.<sup>80</sup> V tvorbě Boudové- Suchardové se nalézají i malované hračky. Užitému umění se také věnuje E. Urbanová-Mikenová, ta na Souborné výstavě malířek v Turnově vystavila tepané práce v kovu, malovanou keramiku, vyšívání kabelky a malbu na látce. Také zde byly vystaveny gobelíny M. Teinitzerové, ta svou tvorbou už patří do následující generace výtvarných umělkyň tvořících v době první republiky.<sup>81</sup>

Wolfgang Henig, zabývající se zřejmě nejtěsněji uměleckořemeslným dílem Marie Kirschnerové, upozorňuje na zde již zmíněnou sklářskou tvorbu<sup>82</sup>. Sklářská tvorba Kirschnerové pravděpodobně nejvíce dozrála v době, kdy pracovala pro sklárnu Lötz. Zde již od devadesátých let vytvářela první vzory, první doložený však pochází z roku 1897. Z dopisu o neúspěšnosti předešlých návrhů, který byl adresován matce, usuzují, že se sklářskými stříhy nezapočala až v roce 1897.<sup>83</sup> Je třeba si také uvědomit, že její tvorba, i když pracovala pro produkci lötzovské továrny, nebyla svázána požadavky a všeobecnou sklářskou formou svazující tuto produkci. Její tvorba jde vlastní cestou, její práce nebyly značeny tovární lötzovskou značkou, ale Kirschnerová si je nechávala označit signaturou vlastního jména MK<sup>84</sup>. Tato samostatná produkce přinášela Kirschnerové značnou volnost. Byla nejen navrhovatelkou skla, ale také jeho odběratelkou, což jí ponechávalo značnou uměleckou svobodu. Kirschnerové v této době nastává velice úspěšné období, ve kterém se již věnuje pouze uměleckořemeslné práci a vyučování. Ve svém ateliéru pořádala vyučování uměleckoprůmyslových prací pro dámy a jejich dcery z aristokracie a měšťanstva. V prosinci

<sup>80</sup> Prokop Toman, (pozn. 54) s. 246

<sup>81</sup> *Souborné výstava českých malířek v Turnově*. Turnov 1911 (katalog)

<sup>82</sup> *Lötz Böhmisches glas 1880-1940* I. Werk monographie, Prestel, München 1989, s. 196

<sup>83</sup> Archiv Národní galerie fond Marie Kirschnerová AA 1012,4; Prokop Toman (pozn. 54) s. 199

<sup>84</sup> Alena Adlerová. Sklo Marie Kirschnerové, in: *Sborník statí ACTA UPM VIII*. Praha 1973, s. 99

roku 1896 byla konečně zvolena do představenstva Uměleckého spolku. A rok na to navázala obzvlášť intenzivní spolupráci s uměleckým obchodem Keller-Reiner, který se jako první obchod tohoto druhu v Berlíně věnoval uměleckému řemeslu ve velkém stylu. Jestliže se orientální podměty objevují i na paravánech a malbě na hedvábí, nezůstávají bez odezvy ani tvary váz. Z čehož časem vznikl zcela osobitý styl<sup>85</sup>, ovlivněný anglickou sklářskou produkcí. Helena Brožková se domnívá, že Kirschnerovou zaujaly návrhy anglického výtvarníka Christophera Dressera (1834-1904). Návrhy Kirschnerové naprosto přesahují v některých případech svou dobu uměleckým výrazem, jde o zjednodušení umělecké formy, která jako by předjímal už na přelomu století výtvarný názor art-deco. Toto sklo mělo charakter moderního bytového doplňku, mělo geometrické, často dosti složité tvary a střídme povrchové dekory. Vymyká se zcela secesnímu pojetí, má protofunkcionalistický charakter a je ve své době zcela ojedinělé. Kirschnerová od roku 1897 až do roku 1914 realizovala v šumavské sklárně Lötz téměř 300 návrhů.

U Braunerové i Kirschnerové najdeme v jejich uměleckořemeslné tvorbě jeden společný námět, který ovšem v případě Kirschnerové nedopadl nejlépe. Skleněné zvířecí figurky lze spíš chápat jako koncesi vkusu doby. Zatímco Braunerová v nich navazuje na podměty národní lidové tvorby. „Také sklo sl. Braunerové s krásně stylizovanými ornamenty ukazuje tuto radostnou možnost vývoje uměleckých řemesel, nevyroběných strojově, třeba lidským strojem. V ornamentice sl. Braunerové ozývá se procítění a skoro bych řekl básnické oživení starých prvků lidové ornamentiky; jsou to drobné radostné stylové práce, milé právě svou skromností, svým lidově srdečným rázem.“ Tato slova byla napsána do časopisu *Dílo*. Shrnovala dobový postřeh z “Výstavy emailů kněžny Teniševé, čalounů Ory Robinové a malovaného skla Zdenky Braunerové.”<sup>86</sup> Miloš Marten, který se v nemalé míře podílel nejen na přípravě této výstavy, napsal následující komentář do katalogu k této výstavě, který pregnančně vystihl uměleckou tvorbu Braunerové: „V tomto exotickém tichu, které mohlo vzniknout jedině v enervující orgii pohybu, naplňující Paříž, radostné barvy smaltovaného skla slč. Braunerové se zdají písni, jemnou a jasnou, diskrétní a čerstvou jako fantastická flora jejího dekoru. Je v nich naivnost, k níž se dojde jen přes nejvyšší raffinement, která v radostném capricciu se dotýká perské ornamentiky a slovácké keramiky, renaissanční řezby a pompejské mosaiky a není žádnou z nich, nýbrž ryzí, spontánní hudbou sensibility, snem

<sup>85</sup> Velice zajímavé sklo bylo vytvořeno pro jednotlivé druhy květin tak, aby byla co možná nejestetičtěji ucelena jednota skla a tvaru květiny. Kromě toho se zde ještě setkáváme s důrazem na praktičnost nádoby a tím i zvýšený užitek.

<sup>86</sup> A.M., Výstava emailů kněžny Teniševé, čalounů Ory Robinové a malovaného skla Zdenky Braunerové, *Dílo* VII, 1910, s.28 (autor je znám z monogramu A.M.)

lehkosti, úsměvů a vůně. A toho právě bylo třeba, abychom zase pochopili opovržené umění malby na skle, aby také tato oběť industrialismu byla zachráněna.“<sup>87</sup> Marten zde přirovnává až nezvykle ženské umění k nejvyšší míře, nemluví a nezdůrazňuje, že je to umění ženské. Pouze glosuje, přirovnává díla umělkyň k francouzským umělcům. Jestliže již zde zmíněnou výstavu Ženského výrobního spolku budu považovat za příliš rukodělnou a bez větší umělecké ambice, což je však sporné, neboť se nenašly podklady a dokumenty, které by dovolily její větší umělecký rozbor, mohla by být tato výstava označena jako první souborná výstava žen umělkyň v Čechách.

Umělkyní reprezentující mladší generaci je studentka Uměleckoprůmyslové školy Anna Boudová Suchardová (1870-1940), v jejíž tvorbě z raného období se nalézají figurální malby, ale do secesní tvorby daleko více zasáhla svou keramickou produkcí. Právě tato škola sehrála klíčovou roli při formování secesního uměleckého názoru. Sem lze zařadit secesní vázy s květinovým dekorem, vytvářeným s jemným citem pro secesní plastickodekorativní ornament, určených pro pavilon Světové výstavy v Paříži v roce 1900,<sup>88</sup> ale i vázy se stylizovanou dívčí hlavou se secesně symbolickými přivřenými očima a s použitím plastického detailu (obr.44). Boudové nepříliš široká keramická tvorba byla nesporně umělecky podnětější než její malba. Boudová používá jednoduchých tvarů váz s barevně výraznou malbou (obr.45), pro niž je příznačná impresionistická bezprostřednost a plošná stylizace květin v duchu japonismu. Svůj blízký vztah ke květinovému dekoru uplatnila Boudová i na paravánu (obr. 43), který je často vztahován k ženské tvorbě a prolíná tvorbu obou zde zmíněných generací.

---

<sup>87</sup>Miloš Marten, *Emaily, čalouny, sklo*. Praha 1909 (katalog).

<sup>88</sup> Na Mezinárodní výstavě v Paříži byly v rakouském pavilonu vystaveny dva české interiéry. Plastické vázy Boudové tvořili, v pavilonu pražské Obchodní a živnostenské komory navrženým Josefem Fantou spolu s ostatními studenty atelieru Celdy Kloučka na pražské Uměleckoprůmyslové škole, secesní interiér. Umělecká pozůstalost A. Boudové, její návrhy užitého umění jsou uloženy v grafické sbírce UPM v Praze. A v muzeu v Nové Pace. sign. H-6620

## Výstavní možnosti, umělecká kritika, spolupráce s časopisy

V Praze mnoho možností pro výstavy nebylo. Kromě zde již několikrát zmiňovaných pravidelných výstav Krasoumné jednoty tu byla výstavní síň u Mikuláše Lehmana, nacházející se na rohu Ferdinandovy třídy a Poštovní ulice. Tady se konala roku 1885 patrně první samostatná výstava ženy umělkyně v českém prostředí. Marie Kirschnerová tu vystavila práce z počátečního období své dlouhé tvůrčí a již od počátku poměrně široce umělecky zaměřené tvorby.<sup>89</sup> Lehmanova výstavní síň byla ve své době jakýmsi kritériem výtvarné kvality, neboť se zde nesetkáváme s národnostním zápolením při výběru umělců, ale s důrazem na kvalitu uměleckého díla. Jak je patrné, i ženy zde měly možnost vystavovat své výtvarné práce. Marie Kirschnerová v ní měla samostatnou výstavu už v roce 1885. Katalog k této výstavě čítá 53 položek, mezi kterými byly zastoupeny oleje - mezi nejlepšími to patrně byl obraz s názvem *Nephentes (Orientální mák)* kombinující realistickou tvorbu s patrnými vlivy dekorativního japonského umění a „*Domů se vracející dobytek*“ poznamenaný nejen výběrem tématu vlivy francouzské tvorby (patrně byl namalován v pařížském období Kirschnerové), dále zde bylo možno shlédnout akvarely s českými, moravskými a italskými motivy a ozdobné předměty. Právě ty upozornily na umělecko-řemeslnou produkci vyšších kvalit této umělkyně. Byla zde vystavena zrcadla, textilie a mimo jiné také vějíř, malovaný gobelín, pokrývky a dekorativní zástěny, na kterých mohla Kirschnerová rozehrát svoji kombinaci stínovaného vyšívání s malbou na hedvábí a atlas. Tuto techniku spojující jehlu a štětec vyzdvihl už K. B. Mádl ve své kritické poznámce z roku 1886 v *Uměleckém ruchu* jako odezvu na samostatnou výstavu „této pražské umělkyně“. Ve Zlaté Praze se dokonce píše přímo o „...mužské síle co do provádění a jemný a elegantní vkus v úpravě kompozice činí výstavu nad jinou zajímavou také pro dámy, neboť Kirschnerová vynalezla, abychom tak řekli, druh ženských prací nejušlechtlejšího způsobu. Je to vyšívání květin, ptáků a jiných ozdobných předmětů na podmalovaném hedvábí, aksamitu nebo jiné skvostné látce...“<sup>90</sup> Kirschnerová si vydobyla uměleckého uznání i v pozdějších letech. Patrně značný úspěch po této výstavě mohl vést k cestě do Berlína, kde hodlala delší dobu setrvat a vstoupit do berlínské společnosti, jejíž podmínky pro umělecký život byly ženě příznivější než v pražském prostředí.<sup>91</sup> Pro ženu umělkyni se výstavy stávají jednou s rozhodujících

<sup>89</sup> Jedná se o výstavu shrnující první tvůrčí období díla Marie Kirschnerové.

<sup>90</sup> V.W, *Zlatá Praha* III, 22.11.1886, s. 63 ; *Umělecký Ruch* I, 24 (příloha *Uměleckého Ruchu* VIII. z r. 1886, čl. K.B. Mádl)

<sup>91</sup> Do berlínské společnosti ji pomohla uvést i Maxmiliána von Oriola, s níž se seznámila při svém římském pobytu a u níž v Berlíně strávila čtyři roky.

možností společenského postavení a uznání na poli umělecké kritiky, také jí dávaly možnost sebereflexe poukazující na úspěšnost při veřejné prezentaci, pokud měla takovou možnost jako Kirschnerová. Roku 1906 se konala výstava Sdružení umělkyň v Berlíně (Verein für Künstlerinnen und Kunstfreudinnen zu Berlin). V jejím rámci vyšel katalog, v němž výtvarnice měly možnost představit vlastními slovy sebe a svá díla s ukázkami vlastní práce a pohledů do realizovaných interiérů, včetně skla, keramiky a textilu. Marie Kirschnerová zde píše: „Sotva dvacetiletá jsem vystavovala obrazy na Pařížském salónu. Kníže Demidoff koupil moje práce pro San Donato. Turgeněv, Jules Dupré a Camille Corot nenašli dosti slov, aby mě vždy znovu podporovali“ Ještě před tímto značně sebevědomým hodnocením byla Marie Kirschnerová v Praze ohodnocena zlatou medailí, i když ne na příliš zřejmě podle jejího vlastního mínění prestižní výstavě Ženských prací, o které se místní tisk téměř nezmiňuje. Z toho pravděpodobně vyplývá, proč se o tomto hodnocení Kirschnerová ve svém výčtu poct nezmiňuje. Přesto je její životní tvorba plná výstavní činnosti a následně získaných ocenění, a to vše je třeba uchopit vzhledem k dobovým možnostem. Koncem devatenáctého a na počátku dvacátého století vystavovala nejen v Praze, ale i v Paříži, Londýně a Berlíně.<sup>92</sup>

Helena Emingerová debutovala oproti své vrstevnici Marii Kirschnerové na umělecké výstavě Krasoumné jednoty v Praze už v roce 1879, tedy ve svých jednadvaceti letech. Kritika ji tehdy vyzdvihla jako skutečný talent.<sup>93</sup> O tři roky později, tedy roku 1882, vystavila studie hlavy vrásčité stařeny, které kritika přirovnávala k dílům předních mistrů, ovšem Renátu Tyršovou zaujal druhý vystavený obraz na žofinské výstavě, kterým bylo *Zátiší s koroptvemi*. Vyzdvihla na něm zejména realistické podání ptačího peří.

Výstavní úspěchy Emingerová nezaznamenává jen na pražských výstavách, ale i v zahraničí. V roce 1890 zaujala kritika z francouzského časopisu *La Revue des Beaux-Arts*<sup>94</sup> na velké výstavě v Drážďanech mezi více než dvěma tisíci exponáty. V devadesátých letech Emingerová vystavovala s Krasoumnou jednotou a od roku 1898 v Mánasu. Tehdejší kritika oceňovala „brilantní dovednost“ jejích grafických listů i „skvostné kvality“ pastelových podobizen.

Velmi výstavně činná byla Zdenka Braunerová, která poprvé vystavovala v Praze v rámci Krasoumné jednoty roku 1884 v Rudolfinu, ale až roku 1887 vzbudila zájem o vlastní osobu u Rénaty Tyršové. Tehdy měla již za sebou umělecký debut ve Francii. Vystavovala v Paříži v rámci spolku *L'Union de femmes peintres et sculpteurs* na Champs Elysées a

<sup>92</sup> M. Kirschnerová vystavuje v r. 1900 v Paříži, r. 1904 ve St. Luise kde získala stříbrnou medaili a v r. 1906 v Lutychu, pro tuto výstavu navrhla výstavní prostor německé expozice, oceněný zlatou medailí.

<sup>93</sup> V roce 1879 vystavila obraz s názvem *Dívčí podobizna*.

<sup>94</sup> *La Revue des Beaux-Arts* 18.10. 1890



obdržela zde čestné uznání – Mention Honorable. O devět let později v rámci výstavní činnosti tohoto spolku dostává vyznamenání, druhou cenu za krajinářskou tvorbu. S tímto spolkem čítajícím přes osm set umělkyně bude vystavovat ještě během devadesátých let devatenáctého století a v prvním desetiletí dvacátého století. Braunerová si byla jasně vědoma nutnosti spolkového zaštitění své výstavní činnosti. Právě díky tomuto ženskému spolku se mohla podílet svou tvorbou na mezinárodní výstavě ženského umění, konané roku 1913 v Turínu. To už však předvádí grafiku, známý lept *Maltézský pláčeček v Praze*. Jednou krajinou se podílí také na Světové výstavě v Paříži roku 1899. Její ostatní pařížská výstavní činnost se odehrává pak již na počátku dvacátého století na Podzimních salonech. Roku 1894 se Zdenka Braunerová vrací natrvalo z Paříže a tím se zvyšuje počet uměleckých kritik zmiňujících se o jejích dílech, která vznikla na českém území. K. M. Čech roku 1895 referuje o Vánoční výstavě Umělecké besedy: „lehkost a švih štětce, bravurní technika, pracující jen v distančním efektu a k zachycení nálady hlavně barevné, vzduchové a světelné jsou hlavními vlastnostmi krajinářské tradice malířky, jejíž zjev v konkurse krajinářů na letošní výstavě tak vítaný.“<sup>95</sup> V rámci Umělecké besedy byla v roce 1896 pořádána výstava českých akvarelistů, které, jak píše F. X. Harlas, se v hojném počtu účastnily dámy, nicméně opět nejvíce zaujala Braunerová, ačkoliv je to již doba, kdy se na veřejnosti objevuje generace malířek narozených v sedmdesátých letech. Vystavila zde svou dnes již slavnou *Spálenou ulici*, v tendencích náládovosti tvorby devadesátých let „odnášející si z architektury pouhý barevný dojem a náladu bez ohledu na malebnost.“<sup>96</sup>

Výstavy krasoumné jednoty byly od počátku pro ženy jedinou možností zprostředkovat svou tvorbu široké veřejnosti. Ženské listy zabývající se uměleckou výtvarnou tvorbou bohužel jen velice sporadicky vyhradily každý rok alespoň krátký odstaveček pro výčet jmen a děl, vybraných podle zájmu pisatelek bez uměleckého hodnocení. V roce 1886 zde píše Renáta Tyršová a rozepisuje se, opět zcela výjimečně v těchto listech, o jednotlivých dílech ženských malířek: „Mezi 470 pracemi letos vystavenými náleží jich 50 snaze ženské, pílí totiž 30 umělkyně, vesměs malířek. Ačkoli slycháme soustrastně tvrditi, že talent ženský v malbě se nepovznese nad zobrazení předmětů neživých, ačkoli pak i na letošní výstavě největší část ženských prací představuje opět zátiší, nelze upříti, že i v tomto úzkém kruhu se jeví každým rokem četnější a četnější pokusy umělkyně o zobrazení lidské tváře, lidské

<sup>95</sup> K.M. Čapek, Vánoční výstava Umělecké besedy, *Světozor* IV, 1895, č.7, s. 82

<sup>96</sup> K.M. Čapek, Výstava českých akvarelistů, *Světozor* XXX, 1896, č.47, s. 562; Vilém Weitenweber, Výstava českých akvarelistů. *Zlatá Praha* XIII, 1896, č.45, s.539; F.X.Harlas, *Prager Moderne, Salon Topic*, Politik 17.12.1896, č. 347, s.2

postavy, a že se to děje s úspěchem. I letos vidíme celou řadu podobizen a studií hlav, které ruka ženská vytvořila, a mezi nimi úkaz jeden skvělý, talent až do té doby zde neznámý. Jest to Anna Seydlová, učitelka na c.k. umělecko-průmyslové škole v Praze.“<sup>97</sup>

Vlna výstav, která se vzepjala v devadesátých letech v Praze, přitáhla k sobě pozornost mnoha umělkyň, ovšem ne všechny výrazné tvůrkyně projevily zájem o prezentaci vlastní tvorby. Jednalo se o národnostně komponované výstavy s důrazem na „českost“, z čehož se tu již dopředu vyčleňuje tvorba pražských Němek. Ovšem například ani Braunerová se nezúčastnila Jubilejní výstavy, přijela z Paříže až na podzim, kdy tato výstava končila. Oproti tomu výstavní prezentace využila a zároveň zde výtvarně uspěla Helena Emingerová. Vystavila zde obraz „*Malá prodavačka*“, který byl v řadě děl zakoupených zde císařem Františkem Josefem.<sup>98</sup>

Nejenom české nebo v Praze žijící výtvarnice, ale i zahraniční, převážně malířky, vystavovaly na výročních výstavách Krasoumné jednoty. Tím tyto výstavy přinášejí i povědomí o dobových zahraničních výtvarnicích. Julie Emingerová zmiňuje a vyzdvihuje ve svém článku z roku 1907 dílo vynikající německé malířky „jest to zejména ze zdejších výstav již známá Käthe Kollwitz a Dora Litz, pěstující umění rydla“<sup>99</sup>. Kollwitzová si ale zcela jistě nezasloužila pozornost pouze Julie, ale její tvorba jistě upoutala pozornost Juliiny sestry, malířky Heleny, v jejíž tvorbě můžeme nalézt nejen podobnou tematiku se sociálním aspektem, ale i podobný charakter malby. Mezi výstavy zahraničních umělkyň patřila i expozice díla Anny Costeneblové. Hlaváčkův článek o Costeneblové v *Moderní revui* byl v pražském prostředí zřejmě jediným kladným hodnocením této výstavy. Pražská společnost výstavu neuznala. Odkazovalo se na příliš morálně šokující obrazy, zatímco Hlaváček ji vyzdvihuje jako mladé umění a už zde operuje s ženským pohledem, tedy s rozdílným pohledem muže a ženy na stejné téma.<sup>100</sup> Probíhaly ostré diskuze, nicméně opět zde vytanul problém spojitosti ženského úpadkového umění a zanašování špatných vlivů ze zahraničí. Převážně záporné kritiky pocházely z Volných směrů. Ačkoliv se jednalo o umělkyni nepřiliš výraznou, zapůsobila nejen z pohledu ženského umění, ale zároveň i v boji za moderní umění. Obrazy, které v Praze vystavila, jsou známy z grafických listů publikovaných ve Vídeňské secesi *Ver Sacrum* z roku 1899. Šlo tu ale o jakousi jinakost v rámci nově se objevujícího modernismu. Kladně tu v pražských xenofobních kruzích nezapůsobila ani jistá kosmopolitnost, mimo jiné vyčítána už „českým“ umělkyním. A to se tu nezmiňují o situaci

<sup>97</sup> *Ženské listy*, XIV, 1891, č. 6, s. 92

<sup>98</sup> *Ženské listy*, XXIII, 1895, č. 6, s. 107

<sup>99</sup> Julie Emingerová. O malířkách všech dob a krajů. *Kalendář paní a dívek českých*. 1908, s. 60

<sup>100</sup> Karel Hlaváček. Tragédie ženy. *Moderní revue* 5/1897, s. 148

„německých“ umělkyně žijících nebo alespoň vystavujících v Praze. Jejich díla byla snad ještě více opomíjena než díla českých autorek. Spojitost s německým prostředím byla z pohledů českých kritiků často dalším adjektivem jakési méněcennosti.

Dalším ukazatelem byly například boje za modernizaci českého urbanismu a stavitelství. Zde bylo poukazováno na zženštilost, staropanenskost a sentimentalitu členů Společnosti přátel za starou Prahu. V devadesátých letech si pražská společnost potrpěla na národnostní vytyčení, což bohužel později - podpořeno další etnickou propagandou - vedlo k naprostému zapomnění židovských malířek.<sup>101</sup> Národnostní oslava české strany vyvrcholila ve dvou výstavách, o kterých se zmíním nyní podrobněji.

Velkými událostmi pro českou společnost byly dvě významné výstavy. První z nich byla Zemská jubilejní výstava, pořádaná v Praze roku 1891 na paměť 100. výročí konání 1. průmyslové výstavy v pražském Klementinu v roce 1791. Tato výstava se stala manifestací úspěšného rozvoje hospodářského, ale i kulturního. Významným výsledkem bylo posílení národního sebevědomí, zvláště za těch okolností, že výstava původně plánovaná jako zemská v tom smyslu, že se jí budou účastnit i němečtí podnikatelé, se odmítnutím z jejich strany stala záležitostí výhradně českou. Stejný ohlas měla také Národopisná výstava Československá, pořádaná v Praze na Výstavišti v roce 1895, která představila české lidové umění v jeho pestrosti, bohatosti a uměleckém původu. Jejím důsledkem nebylo jen založení Národopisného muzea, ale i družstva Zádruha, věnujícího se textilní, oděvní a další produkci, inspirované lidovým uměním. Vliv lidového umění po výstavě je patrný ve všech oborech, nejen v uměleckém řemesle. Zde zasáhla žena podvědomě inklinující k ručním pracím, jež ji byly určeny i ze strany společnosti a ke kterým dívky byly vychovávány a vedeny i na nově založených vyšších dívčích školách. Patrně právě tato exploze zájmu o řemeslnou tvorbu způsobila velký rozmach uměleckořemeslných ženských výstav.

V roce 1893 se konala zřejmě první společná ženská výstava, o které jsem se již zmiňovala v souvislosti s tvorbou Marie Kirschnerové. V roce 1894 zavítaly do Strážova v jižních Čechách učitelky dívčí Průmyslové školy, slečny Smolková a Bíbová, které hledaly krajky pro Národopisnou výstavu v duchu zachování ohroženého lidového umění národních tradic. Zde našly, také s pomocí Renáty Tyršové, bohatou tradici výroby paličkovaných tylových krajk s čistě českými motivy.

Původně rukodělná práce se časem stane svépřávným uměleckým oborem inklinujícím k volné tvorbě, která si později zaslouží větší pozornosti. Bude ještě trvat velice dlouho, než

---

<sup>101</sup> Martina Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu*. Praha 2004, s. 95; Jaroslav Hilbert, *Praha minulá a budoucí, Volné směry 4/1899-1900*, s. 62-65.

se tento svéprávný výtvarný obor vymaní z folklorního balastu, který na něj uvalila epocha národně smýšlejících žen v čele s Renátou Tyršovou. Tato emancipační snaha žen skrze lidovou rukodělnou tvořivost měla více podnítit historický vztah k domácí kultuře a tím zavést rukodělnou práci do všech ryze českých domácností. Tyršová se zmiňuje o ženě, která je proniknuta poezií domova, hlubokým citem jej dovede vlastní tvořivostí okrášlit. Tento širokospektrální diletantismus povede v budoucnu k další problematičnosti ve snaze pozvednout ženskou řemeslnou tvorbu mezi vysoké umění. Krajkářská tvorba bude rehabilitována až následující generací žen umělkyně, pro něž obrat k folkloru „neznamenal sentimentální pokus o znovuoživení národní hrdosti“<sup>102</sup>, ale posloužil naopak jako alternativní inspirační zdroj.

Národnostní pojetí umělkyně, přechylování jejich jmen, bylo opět podporováno Renátou Tyršovou. Poté co roku 1885 převzala po smrti svého muže Miroslava Tyrše jeho rubriku Rozhledy v umění výtvarném v měsíčníku Osvěta, přinášela sem pravidelné postřehy z pražské výtvarné scény. Dále publikovala své články ve Světozoru, zde si roku 1887 neodpustila v duchu národního uvědomění výtku Braunerové o přechylování jejího jména „.... Slečna je první výtvarnou umělkyní českou“ - tady zcela jasně opomíjí Marii Kirschnerovou – „též v cizině uznání docházející, i zdá se nám, že by ji to roztomile slušelo, kdyby svůj národní původ též zevně zněním jména svého akcentovala... Slečna by mohla i v tomto případě být vzorem svým kolegyním ze všech oborů umění.“<sup>103</sup> Od umělecké výstavy v roce 1887 si Renáta Tyršová začala mnohem více všimnout ženské tvorby a v duchu národního smýšlení a příklonu k lidové tvořivosti zvláště věnovala pozornost uměleckému vyšívání. Nebyla sama, koho uchvátila vlna etnograficky orientovaná na český venkov. Tak např. Věnceslava Lužická píše roku 1889 o národním vyšívání: „jako píseň národní od úst k ústům, přicházelo národní vyšívání z ruky do ruky“. Dále cituji: „Národní vyšívání jest nyní heslem doby a českých uvědomělých vlastenek, které se snaží, by památky vzácné zachovaly a slovanský ráz i sloh v pracích ručních udržely. Na školách se musí učit.“ Z čehož vyplynulo, že se na Vyšší dívčí škole pořádaly týdenní výstavy, kde ženy z řad veřejnosti mohly hledat odbornou pomoc při své domácí diletantské tvorbě.<sup>104</sup>

Tyršová se ve svých člancích v Osvětě zaměří na ženskou tvorbu i s nástupem další, tedy zde zmiňované třetí generaci malířek, a to převážně na tvorbu kromě již uváděné Zdenky Braunerové, ke které se vrací poměrně často, jsou to Helena Emingerová ještě ze starších

<sup>102</sup> Martina Pachmanová. (pozn. 101) s.46

<sup>103</sup> Tyršová Renáta. Ze salónu Lehmanova, *Světozor* XXI, 1887, č.13, s. 205-206

<sup>104</sup> Věnceslava Lužická. Listy o národním vyšívání, *Lada* I, 1889, č.3, s. 33

malířek, ale i Knížková, Königová, Hovorková, Linderová, Jarolinková, Seydlová, Anna Boudová, Kleinmondová a Krostová. Tyto dvě generace malířek se scházejí ještě i na jiných výstavách než na Výročních výstavách Krasoumné jednoty. Ať už jsou to výstavy Umělecké besedy, či později společné výstavy Mánesa, nebo na jedné z prvních společných výstav žen malířek v Turnově v roce 1911. Monografické výstavy konané kupříkladu v salónu u Topiče, se rozrostly do větší šíře až ve dvacátých letech dvacátého století, to zde již na vlastních souborných výstavách vystavovala, Votrubová-Horská, Tonderová-Zátková, Liebscherová-Čechová, Jínková, Špringerová, Vostřelbová a Marešová.

V devadesátých letech žena malířka dosáhla dalšího zcela zásadního postupu ve svém emancipačním úsilí. 27.8. 1897 je vystavena členská legitimace Mánesa nové člence, Zdence Braunerové. Do dosud zcela mužsky obsazeného výtvarného spolku vstupuje ve stejném roce i Anna Boudová-Suchardová a další ženou je zde i Helena Emingerová. Hned v témže roce se podílejí na výstavě Mánesa v Topičově salonu. Následujícího roku se k nim přidá i Anna Krostová. Po umělecké roztržce pak dvě ženy, Braunerová a Boudová-Suchardová, roku 1906 ze spolku vystupují. V salónu u Topiče také probíhala jedna z prvních společných výstav žen, nejdříve zde vystavují na společné výstavě Zdenka Braunerová, Ori Robinová a kněžna M. K. Teniševová. Záhy je zde otevřena souborná výstava krajinářky Marie Chodounské, studentky Engellmüllerovy školy. Engellmüller si byl vědom nutnosti prezentace děl svých žákyň a žáků pro jejich společenské uznání a postavení, proto se již od počátku snažil podporovat jejich výstavní činnost. Když dosáhli určitého stupně výtvarné úrovně, usiloval sám Engellmüller o prezentaci jejich děl. Vedle vystavení v jeho atelieru se tak dalo i na oficiálním jarním salonu probíhajícím v Rudolfinu. V roce 1903 se jako člen jury podílel na prosazení dvou děl své žačky Marie Dostálové na výroční výstavu Krasoumné jednoty pro Čechy. Engellmüller o tom píše Marii Dostálové v dopise z roku 1903: „V Rudolfině budete mítí dvě věci vystaveny. Čekal jsem na první jury, abych seznal gusto všech pánů. Včera měli jsme jury druhou, poslal jsem tam po zralém uvážení dvě z vašich věcí ....Nemýlil jsem se, obě věci byly přijaty s velkou pochvalou a zejména Myslbek pěkně se vyjádřil i Jansa musel uznat, že jsou velmi dobré. Jsem tomu velmi rád, obě věci dostaly jedničku, budou tedy dobře viset...“<sup>105</sup> Ne ovšem všechny umělkyně měly takové štěstí, nejenom v umístění jejich děl na výroční výstavě. Např. O. Boznaňská roku 1896 vystavovala v Mnichově a její díla byla zařazena mezi nejpřednější umělce, avšak rok na to, když se zúčastnila výroční výstavy v pražském Rudolfinu, byla její tvorba umístěna v nejvrchnějších pozicích, jak nás o tom informuje

---

<sup>105</sup> Tomáš Sekyrka, Malířská škola Ferdinanda Engellmüllera, in: *Documenta Pragensia XI. Škola a město*. Praha 1993, s. 223

redaktorka *Ženského světa*.<sup>106</sup> Tato informace byla jednou z mála, které ženské časopisy věnovaly současným malířkám vystavujících v Praze. *Ženský svět*, list věnovaný zájmům českých paní a dívek, který byl vedený Terézou Novákovou, v roce 1896 mapuje tuto situaci a odvolává se na jiné periodikum, v němž mohly být ženy informovány o činnosti výtvarnic, leč situace byla dost dlouho opačná: „ Jest pouze škoda, že nestal se doposud Kalendář paní a dívek českých střediskem českých malířek, jako jest representantem společných snah českého spisovatelstva ženského.“<sup>107</sup> Situace se v tomto časopisu změnila teprve s příchodem a spoluprací Růženy Svobodové a Zdenky Braunerové. Ta dále spolupracovala s časopisem *Moderní revue*, od roku 1906 upravila osm čísel tohoto uměleckého periodika.<sup>108</sup> Také spolupracuje s *Volnými směry*, kde bylo její dílo hojně publikováno.

Velice podobný postřeh v nesrovnalosti uznání literátek a malířek zaznamenala Věnceslava Lužická. Zmiňuje se, že „v naší době jest málo žen, které by byly svým povoláním malířkami, alespoň v poměru k jiným druhům krásného umění jako příkladně k literátkám, máme málo vynikajících malířek.“ A hned doplňuje situaci o nemožnosti širšího vzdělání.<sup>109</sup>

Ženský výrobní spolek, který sehrál významnou roli v oblasti vzdělávání a sociálního osamostatnění ženy, začal roku 1873 vydávat *Ženské listy*. Eliška Krásnohorská je po dlouhá léta redigovala od roku 1874.<sup>110</sup> Snaží se v nich o jakousi dobovou rehabilitaci ženské umělecké produkce. Místo umělecké kritiky se zde setkáváme spíše s články upozorňující na dobové ženské výstavy, probíhající ve světě a na domácí tvorbu žen vystavovanou na výročních výstavách a vánočních výstavách Umělecké besedy. V reprodukcích byla protěžovaná sestra Krásnohorské a učitelka Vyšší dívčí školy, velice průměrná malířka Bohdana Pechová. Současné malířky a jejich tvorba zde s výjimkou Marie Zahradnické reprodukována nebyla. Zůstává ovšem otázkou, zda konzervativnost celého pojetí časopisu, která byla Krásnohorské v posledních letech její redaktorské činnosti vyčítána, se vztahovala i na reprodukce malířek. Tato výtvarně umělecká absence byla příznačná všem ženským periodikům, ať už to byly *Ženské listy*, *Ženský svět*, *Kalendář paní a dívek českých*, *Lada*,

<sup>106</sup> *Ženský svět*, XXIII, 1896, s. 106.

<sup>107</sup> *Ženský svět* I, 1896, s. 13

<sup>108</sup> *Moderní revue*, měsíčník pro literaturu a umění a život vydáván 1894-1925. M. Marten blízký přítel Z. Braunerové, je nejvýraznější osobnost *Moderní revue*, výrazně se zde prosazuje od roku 1905 a setrvává až do roku 1912. V této etapě se časopis stále intenzivněji přiklání ke klasicizujícím tendencím.

<sup>109</sup> Věnceslava Lužická. Příběhy znamenitých žen, *Lada*, 1890, č. 2, s. 42

<sup>110</sup> *Ženské listy* začali vycházet roku 1871 a záhy zanikly, když J. Grégr prodal *Květy J.S. Skrejšovskému*, který přílohu pro ženy odmítl. Na podnět V. Lužické se ujal podnik F. Urbánek a vyšlo první číslo *Ženských listů* - časopisu pro záležitosti žen a dívek československých. 1.1.1873. V roce 1875 koupil *Ženské listy* Ženský výrobní spolek a jeho dlouholetou redaktorkou zůstala Eliška Krásnohorská.

Ženský obzor a další, podporu a porozumění v nich téměř bez výhrady našly literátky, herečky či operní pěvkyně, nikoli výtvarnice. Příliš šťastná situace pro reprodukování uměleckých děl nebyla ani ve Zlaté Praze, na konci osmdesátých let se začíná sporadicky spolu s výtvarně kritickým zájmem objevovat tvorba Braunerové, nicméně dobovému vkusu spíše odpovídala žánrová díla Luisy Max Ehlerové. A právě Zlatá Praha patřila v devadesátých letech k nejčtenějším periodikům.

Nápomocné byly ženám výtvarnicím na cestě za jejich prezentací a vystupováním ve veřejném životě a následném uplatnění zpočátku umělecké spolky, které v kulturně historické symbióze vznikaly během celého devatenáctého století, avšak ženám byly přístupny až po delší době, na konci století. Mimo české území si ženy velice rychle uvědomily nutnost zakládání ženských uměleckých spolků k podpoře vlastní tvorby a výstavní činnosti, nicméně pražské prostředí zůstávalo velice dlouho prosto tohoto velkého počínu. Většina umělkyň, převážně právě z řad generace narozených v padesátých letech, řešily většinou nepříznivou situaci vstupem do ženských uměleckých spolků v cizině, a to na základě svých zahraničních cest, ať už za studii, či za uměleckým uplatněním. Fanny Assenbaumová, která zajížděla často do Mnichova a do Londýna, se stala členkou Society of Lady-Artist. Braunerová byla již za svého působení členkou francouzského spolku umělkyň Union des Femmes Peintres, Sculpteurs, Graveurs.<sup>111</sup> S nimi poprvé vystavuje v roce 1889, jak můžeme číst v časopise Journal des Arts z pera kritika Marcela Legendere, který u ní ocenil zachycení slunečního světla na obraze Hromady písku v Cayeux. Pro Braunerovou byla tato ženská umělecká organizace příhodná nejen z hlediska výstavní možnosti, tedy prezentace tvorby v rámci společných výstav, ale také roku 1889 na Světové výstavě<sup>112</sup> v Paříži zaštitila její tvorbu, Té se tak mohla zúčastnit právě v rámci francouzského ženského spolku. Naopak Kirschnerová a také většina pražských Němek byla spjata s německými ženskými výtvarnými spolky. Kupříkladu Kirschnerová stála v předsednictvu Berlínského výtvarného kruhu umělkyň, Verein für Künstlerinnen und Kunstfreundinnen. Právě v Berlíně vznikl první ženský klub. V Mnichově jeho místo vyplnil Spolek umělkyň, který, a to je podstatné, zároveň vydržoval uměleckou dámskou školu a pořádal výstavy ženských prací. Podle toho vzoru u nás vznikla Dámská beseda. I Vídeň měla spolek žen, který byl založen roku 1901, Frauen Klub<sup>113</sup>. Pro

---

<sup>111</sup> Union des Femmes Peintres, Sculpteurs, Graveurs. Spolek byl založen roku 1881. Právě členky tohoto francouzského spolku v roce 1891 posílají petici ministru vyučování a umění, aby ženy směly studovat na École des Beaux-Arts. Petiční akce skončila v létě téhož roku vítězstvím, ženy směly studovat na této umělecké instituci za stejných podmínek jako muži.

<sup>112</sup> Češi na této Světové výstavě neměly své zastoupení, vystavovaly zde pod ochrannými křídly Obchodních komor.

<sup>113</sup> Teréza Nováková. *Ze ženského klubu*. 1901

výtvarné úsilí žen byly tyto ženské spolky velmi důležité. V Praze vznikl Ústřední spolek českých žen v roce 1897, z něho nejdříve vznikl v roce 1902 Ženský klub český a teprve v roce 1917 výtvarný odbor kruhu výtvarných umělkyň. Paradoxem ovšem zůstává, že zároveň s jejich vznikem se už ženám postupně otevíraly i výtvarné spolky původně výhradně sdružující muže malíře, sochaře i grafiky.

Velice zajímavý byl projekt, který vznikl mimo pražské prostředí. V roce 1911 v Turnově byla uspořádána souhrnná výstava žen umělkyň, která mapovala tvorbu nejen tehdy současných žen malířek, grafiček a umělkyň věnujících se užitému umění, ale zároveň malířek starší generace. Vystavovalo zde neuvěřitelných 39 umělkyň. Mezi nejstarší patřila svou tvorbou Amálie Manésová, její žáčky zde byly svou tvorbou také zastoupeny, např. Marie Červinková-Riegrová. Taktéž zde byla tvorba již zesnulé Jenny Schermaulové. Byla to však výhradně výstava českých umělkyň, na které nejsou zastoupeny ani Laukotová, ani Kirschnerová. Oproti tomu zde nalezneme P. Mařákovou, Z. Braunerovou, Z. Kalašovou, Z. Liebscherovou, která je zde zastoupena nejpočetněji, H. Emingerovou, A. Boudovou-Suchardovou, M. Urbanovou-Zahradnickou, M. Dostálovou, M. Chodounskou, M. Gardavskou. Z nejmladší generace je to pak M. Podhajská a M. Teinitzerová. Tato početná výstava, kde se sešlo několik generací umělkyň, však v pražském tisku zůstala bez umělecko-kritické odezvy.



## Profesionálka či diletantka

Goethe kdysi charakterizoval diletantky tak, že buď dovedou koncipovat obsah, ale neumějí ho vyjádřit, nebo se umějí vyjádřit, ale chybí jim obsah.<sup>114</sup> A ačkoliv v devatenáctém století pojem „diletantismus“ neměl nutně pejorativní význam, tak jak ho používáme dnes, přesto určoval jisté vymezení z kvalitativní úrovně výtvarné tvorby a často ho bylo používáno ve spojitosti s ženskou tvorbou. Jak píše Martina Pachmanová ve své knize, „doboví intelektuálové tomuto konceptu přikládali velký význam, o čemž svědčí dlouhá řada spisů, které se mu v souvislosti s uměním žen, kolem přelomu století věnovaly. Na rozdíl od mužů však byla žena považována za ‚rozenou diletantku‘.“<sup>115</sup>

Diletantky však od počátku devatenáctého století ve své tvorbě nenacházely hlavní téma v dekorativním umění ani v květinomalbě. Jejich zájem směřoval k malbě, v případech šlechticů rodových sídel, a to v zachycení interiérů, ale i exteriérů. Malba figurální je u těchto umělkyní velmi nepatrná. Zdá se, že nárůst děl dekorativní malby přichází až po polovině století.

Naskýtá se ovšem problém, který by zařazení tvorby šlechticů, neměl vřadit přímo do oddílu pejorativně pojímané diletantské tvorby, protože některé z nich dosahují vysoké výtvarné kvality. Je však třeba si nejprve striktně definovat pojem diletantismus. Několik šlechtických žen vystavuje na výstavách Krasoumné jednoty již od roku 1870, mezi ně patří se svými krajinářskými akvarelovými motivy hraběnka Buquoyová (\*1858-?). Ale i hraběnka Žinka Thunová a neopominutelná je i ze starší generace první poloviny devatenáctého století tragicky zahynutá Paulína Schwarzenbergová. S otevřením několika soukromých škol, které vznikaly v sedmdesátých až devadesátých letech s výjimkou školy Amálie Mánesové, jejíž vznik spadá již do padesátých let, se počet diletantek mnohonásobně rozrostl a nepříznivě tak vrhal široký stín na uměleckou tvorbu žen malířek usilujících o profesní uznání a striktní diferenciaci.

Diletantská tvorba může mít na jedné straně blahodárny vliv nezakaleností akademického školení, pakliže přijmeme diletantky jakožto ženy, které neprošly řádným uměleckým školením, tedy tvorbou, která nebyla pod odborným vedením akademika, a

---

<sup>114</sup> Johann Wolfgang Goethe (28. srpna 1749, Frankfurt nad Mohanem – 22. března 1832, Výmar), německý básník, prozaik, dramatik a politik.

<sup>115</sup> Martina Pachmanová (pozn.101) s.34 s poukazem na spisy Karl Scheffler, *Die Frau und die Kunst*. Alfred Lichtwark, *Von Arbeitsfeld des Dilettantismus*, Berlin 1902. Georg Buss, *Die Frau in Kunstgewerbe*, Berlin 1895

následně se jim malířství nestalo povoláním. Chtěla-li se žena z této pozice vymanit, bylo třeba nasměrovat své školení převážně na akademie mimo naše území. Problém, který se nám naskytá s diletantkami - šlechticemi, spočívá převážně v rovině jejich školení probíhajícího v rámci společenských norem a patřícího k dobrému vychování. I když šlo v některých případech o talentované ženy, které však svou výtvarnou práci dále nerozvíjely, a tím většinou jejich tvorba záhy stagnuje. Podobného problému nebyly ušetřeny ani dívky z měšťanských rodin, které byly trnem v oku některým výtvarnicím. Ilustraci k tomuto zpozdělému, povýšeneckému amatérství podává celostránkový obraz od Konráda Kiesela, uveřejněný ve Zlaté Praze s názvem *V atelieru* (obr.59). Působí na nás dojmem procovské ložnice, s rozprostřenými perskými koberci, kde sedí na bohatě vyřezávané a brokátém vyčalouněném křesle dáma v krajkovém šatu, pravděpodobně jde ovšem o pracovní oblek, protože po bližším prozkoumání obrazu zjistíme, že sedící dáma drží v ruce paletu, čímž je charakterizována jako umělkyně.<sup>116</sup> Za ní stojí dvě její přítelkyně a společně se obdivují obrazu na malířském stojanu. Ovšem tento obraz nepoukazuje ani přinejmenším na situaci malířky v jejím až přespříliš dlouhém boji za dosažení rovnoprávných kritérií v posuzování její samotné a její tvorby.

Růžena Pokorná-Purkyňová (1864-1951) ve svých vzpomínkách připomíná, že sama učila malovat měšťanské dívky. Pomáhá nám vykreslit dobově platnou atmosféru, kde vznikl sociální rozpor mezi umělkyní a diletantkami. „Docházelo ke mně mnoho děvčátek malovat kytičky. Byla to móda... Nikomu jsme svým malováním nedělaly konkurenci!... Patřilo k dobrému tónu učit se malbě, když to finance dovolovaly.“<sup>117</sup> Sama se zmiňuje o podobnosti své „malířské školy“ a Školy pro dívky a dámy vedené Amálií Mánesovou. Přestože zde je rozdíl jedné generace, situace se příliš nemění a tyto malířky diletantky a jakési módní malování stálo v cestě snaze o emancipaci ženské malby a prosazení se v povědomí společnosti ženy jako profesionální malířky. Vědomy si tohoto úskalí byly, jak se zdá, již obě tyto zde zmíněné malířky, ačkoliv učit diletantky byla asi jediná možnost jak si zachovat své nezávislé postavení ve společnosti. Pakliže byl rozpoznán talent u jedné z žaček, pak Amálie Mánesová dávala dívce soukromé hodiny, zatímco Růžena Purkyňová- Pokorná, dívky odkazovala k „mistrům“. O této bludné situaci v rozšiřování počtu malířek z řad diletantek svědčí skutečnost, že tak talentovaná umělkyně, kterou Pepa Mařáková nesporně byla, stále upevňuje svou ekonomickou situaci výukou talentovaných, ale i průměrně nadaných měšťanských dívek. V této době stále ještě působí dobově sociálně poplatná tendence, která v

<sup>116</sup> *Zlatá Praha*, 1885, s. 721

<sup>117</sup> Růžena Pokorná-Purkyňová, (pozn.39) s. 256

mnoha případech nutila mladé slečny záhy po svatbě zanechat svých uměleckých aktivit, čímž se počet diletantek snižoval, nicméně tento morálně společenský úzus připadal i na ženy, které byly obdařeny nejen talentem, ale i velkou pílí, jež vedla k profesnímu růstu.<sup>118</sup>

Ve Volných Směrech z roku 1900 je definován amatér jako člověk který si s uměním jen hraje, jenž má jen povrchní znalost o umění a provozuje je pro kratochvíli. Mnoho ze zde jmenovaných umělkyň svým životním osudem ovšem nepoukazuje ve své tvorbě na umění jako na rozptýlení, ale skrze něj a profesionální přístup na obtížnost probíjet se k uměleckému uznání a sebevyjádření.

---

<sup>118</sup> Berta Liebscherová-Havlíčková, první středoškolská profesorka byla asistentkou na Vyšší dívčí škole u prof. Soběslava H. Pinkase. Nicméně po svém sňatku mizí z veřejného profesního života - profesorky i výtvarné umělkyně.

## Závěr

V této práci jsem se zaměřila z několika hledisek na dosud nezmapovanou tvorbu umělecky výrazných žen malířek zasahujících svou tvorbou do druhé poloviny devatenáctého století. Jejich umělecká produkce byla do této doby neprávem opomíjena, avšak na základě toho, že byla objevena některá jejich dosud neznámá díla, snažím se dokázat malířskou výlučnost a uměleckou profesionalitu těchto výjimečných umělkyně.

Z pohledu současné, již plně emancipované ženy působí umělkyně 19. století jako zjevení. Byly to ony, které nastoupily téměř objevitelskou cestu. Nikoliv snad pouze výtvarnou, ale především sociální, kulturně společenskou a hluboce lidskou. I přes ztížené podmínky se jim podařilo umělecky obohatit výtvarné obory, rozšířit malířské žánry a podílet se na vyzdvihnutí umělecko-řemeslné produkce mezi vysoká umění. Řada zde zmiňovaných umělkyně se svou výtvarnou tvorbou podílela na širokém a kontinuálním vývoji ženského umění, souznějícím v rámci možností s dobovými vlivy. Jejich touha po profesionálním uplatnění skrze zahraniční studia vedla k prolínání evropských uměleckých vlivů do českého prostředí.

Pokud bych chtěla svou práci rozšířit, pak se otvírá pohled na srovnání s produkcí zahraničních výtvarnic, jejichž cesta za uměleckým prosazením, jak zde již bylo řečeno, byla neporovnatelně snazší. V českém prostředí k těmto umělkyním a jejich produkci vede přímá linie skrze německo-české malířky, ty sice byly obklopené pražskou českou výtvarnou scénou, ale zároveň od ní byly izolované svou národnostní příslušností. Tento pátravý pohled, se přímo nabízí, zvláště pak proto, že tyto česko-německé umělkyně jsou stále opomíjeny a jejich tvorba dosud není uměleckohistoricky zmapována.

Je dost dobře možné, že právě znatelně horší podmínky pražských výtvarnic působících v českém prostředí značně ovlivnily prudký umělecký nárůst jejich tvorby. Neopominutelný přínos tak spatřuji v generaci umělkyně narozených v padesátých letech, která měla největší obtíže při shánění informací, navazování kontaktů s veřejností, ale i v samotném uměleckém vyjadřování, kterýžto proces však nakonec měl pozitivní vliv na jejich tvorbu a na ustavení ženy umělkyně jako samostatného tvořícího subjektu.

Bez možnosti odborného studia, bez vzdělání a širší orientace v umělecké sféře, kterých žena dosáhla během devatenáctého století, aby tak uhájila svou pozici profesionální umělkyně, by nebyl tak prudký vývoj možný. Muži umělci se díky němu dostali do konfrontace s ženou a sami si museli uvědomit, zda a případně jak je pro ně přínosná. S

počtem umělců roste konkurence a z ní plynoucí selekce, která žene k hledání nových motivů, materiálů, technik.

Zatímco múzou mužů bývá často žena, kde hledá inspiraci žena? Oddělovala se tvorba ženy vědomě od výhradně mužské umělecké tvorby nebo můžeme spíše říci, že byla vydělována jako ženská tvorba?

Žena je ve svém založení jiná než muž, ji je vlastní především něha a elegance. Zdá se, že si ženy umělkyně, ať už vědomě, či podvědomě, vybíraly témata, která vycházejí z jejich podstaty a jsou pro ně tudíž důležitá. Moje práce dokládá, že jsou to kompoziční témata krajinomalby, květinomalby, v řídkých případech portrétu se jedná převážně o portrét intimní. Pokud se týče uměleckého řemesla, je přirozené, že žena inklinuje k této práci, neboť má potřebu vytvářet okolo sebe příjemné, elegantní a umělecky vyvážené prostředí. S tím pak souvisejí jak návrhy interiérů a uměleckořemeslné artefakty, např. sklo, tak i knižní grafika a vazba. Toto pokládám za zásadní rozdíl mezi uměleckou produkcí ženy a muže. Zjednodušeně řečeno, muž tvoří z potřeby vyjádřit se, u ženy devatenáctého století k tomu přistupuje ještě prvek užitečnosti uměleckého díla.

Z mé práce nakonec ještě vyplývá, že fenomén ženy umělkyně jako samostatné kategorie byl dočasný a postupně bude překonáván. Do 20. století vstupuje dále jen **umělec** reagující na výtvarné podněty žen umělkyň i mužů umělců devatenáctého století současně.

Toto tvrzení mi dovoluje výhoda časového i myšlenkového odstupu od dobové reality 19. století.

## Obrazová příloha I

## **Marie Kirschnerová**

*7.1.1852 Praha – 30.6.1931 Košátky*

Pochází z německé rodiny, dcera pražského právníka a sestra spisovatelky píšící pod pseudonymem Osip Schubin. Obě zůstaly neprovdány. Soukromě začíná studovat u J. Navrátila a B. Piepenhagena. Od roku 1871 studuje v Mnichově u A. Liera, dále v letech 1873 - 1876 v Paříži u J. Duprého. V roce 1874 vystavuje na Salónu v Paříži. Podmínká studijní cesty do Itálie, v Římě roku 1874 nechává zhotovit své první majoliky. Věnuje se krajinářství, portrétu, uměleckému řemeslu, malbě na hedvábí a navrhování interiérů. Zvláště významné jsou její návrhy užitkového skla pro sklárnu Lötze mezi lety 1887-1914. Jako první malířka v Praze má roku 1885 samostatnou soubornou výstavu u M. Lehmana. V letech 1887-1914 žije v Berlíně. Zde se stává členkou a později předsedkyní spolku Verein für Künstlerinnen und Kunstfreundinnen. Od roku 1897 intenzivně spolupracuje s uměleckým berlínským obchodem Keller-Reiner. V roce 1896 patří k zakladatelkám Berlínského lycea - klubu sjednocených umělkyň, který má těžiště své práce v uměleckém řemesle.

Během své tvůrčí kariéry získala mnoho významných ocenění. Roku 1893 zlatou medaili na pražské výstavě ženských prací; v St. Louis (Missouri,USA) převzala Výstavní tvář spolku berlínských umělkyň a při té příležitosti také stříbrnou medaili za návrh interiéru dámského salónu; roku 1895 navrhla pro mezinárodní výstavu v Lutychu výstavní stánek Radlitzovy parní mlékárny a obdržela za něj zlatou medaili; roku 1925 se konala její retrospektivní výstava v Rubešově galerii.



Marie Kirschnerová ve svém ateliéru. Národní galerie v Praze

1



Marie Kirschnerová. Autoportrét, olej plátno, kol. r.1880 Národní galerie v Praze (originál ztracen)

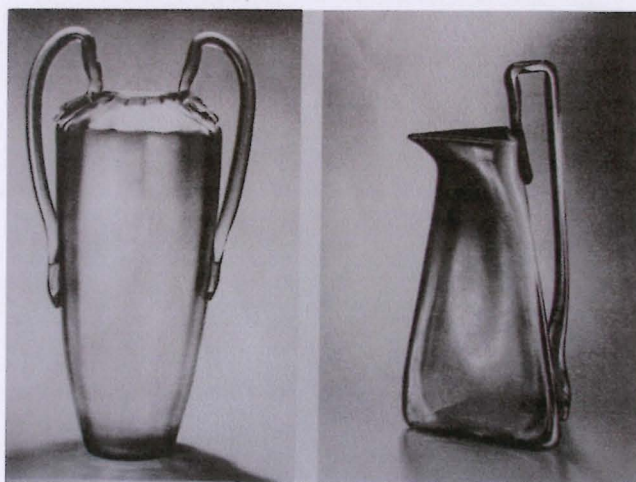
2





Marie Kirschnerová 1852- 1931

3



Marie Kirschnerová. Váza z roku 1899 a 1900

4



Marie Kirschnerová. Vesnice, olej, plátno. 2.pol. 80.let

5



Marie Kirschnerová. Portrét sestry spisovatelky Osip Schubin, olej, plátno, kol. r.1914

6

## **Hermína Laukotová**

*24.1.1853 Praha - 17.1. 1931 Praha*

Pochází z německé rodiny, dcera pražského zubaře. Zůstala neprovdána. Výstavy obesílá pod jménem Jan Textor. Žákyně Karla Javůrka, Jenny Schemaulové, Jana Brandeise. V roce 1882 studuje v Paříži u Gustava Reynera. V roce 1884 odchází do Antverp, zde navštěvuje ateliér M. Ch. Verlata. V letech 1885 - 1887 působí v Mnichově a studuje u Ludvika Hertericha - při tomto pobytu se její výtvarná tvorba po technické stránce nejvíce zdokonalila. Do Prahy se vrací roku 1887. S grafikou se seznámila v Norimberku díky Dorotě Raabové. V Praze si zakládá velmi kvalitní malířskou školu, kde se vyučuje převážně figurální malbě, navštěvuje ji mnoho výrazných, i když převážně německých umělkyně, např. M. Gardavská, K. Schaffnerová. Působí jako malířka figurálních scén a portrétistka. Její tvorba přechází od vyspělé akademické potmělé herterichovské malby až k temperamentní skicovitosti impresionistického zachycení.



Hermína Laukotová. Autoportrét, olej plátno, kol. r.1883

7



Hermína Laukotová. Smějící se stařena. 1887, olej, plátno

## **Zdenka Braunerová**

*9.4. 1858 Praha – 23.5.1934 Praha*

Dcera českého politika a právníka. Zůstala neprovdána. Matka byla malířka-diletantka, ovlivněná drážďanským studiem. Vedla dceřiny první umělecké kroky. Od roku 1869 je Z. Braunerová žačkou Soběslava Pinkase na Vyšší dívčí škole. Blízký pracovní kontakt a duchovní spřízněnost s Antonínem Chittussim (od roku 1876) obohacuje oba umělce. Od roku 1881 pobývá a studuje v Paříži na soukromé akademii Collarrosi, u Françoise Courtoise a u Carola Duranda. Stala se malířkou-krajinářkou, její krajinářská tvorba je ovlivněna Camillem Corotem a barbizonskými mistry. Zároveň však je i grafičkou a návrhářkou dekorativního umění. V roce 1883 se v Praze seznamuje s Juliem Zeyerem, který v ní probouzí zájem o exotismy, např. japonismus - v témže roce vystavuje v galerii M. Lehmana. Roku 1884 obesílá poprvé pražskou výroční výstavu, o dva roky později podniká studijní cestu do Londýna. V roce 1887 obesílá poprvé pařížskou výstavu v rámci spolku L'Union de femmes peintres et sculpteurs na Champs Elysées, jehož je členkou a od té doby s ním pravidelně vystavuje.

Byla také členkou Amerického klubu dam v Praze, od roku 1886 členkou Aliance française, dále od roku 1897 členkou Mánesa a grafické skupiny Hollar. V roce 1894 se natrvalo vrací do Čech. Věnuje se uměleckému řemeslu, výrazně pod lidovými vlivy, sblížuje se s okruhem kolem Moderní revue, věnuje se grafické tvorbě, převážně knižní grafice, spolupracuje s dobovou intelektuální společností, F.X Šaldou, V. Mrštíkem, M. Martenem, R. Svobodovou, R. Jesenskou; blízké přátelství navazuje se sestrami Kirschnerovými a H. Emingerovou. Seznamuje se i s řadou vynikajících představitelů francouzské a mezinárodní kultury, Huysmanem, Mallarmém, Francem, Redonem, Rodinem, Claudelem, Whistlerem. Vystavuje v Praze, Paříži, Berlině, Mnichově

Její krajinářská tvorba je ovlivněna barbizonskou plenérovou studií a realistickou malbou J. Dupreho. Největší přínos Kirschnerové tkví v jejich návrzích secesního skla přesahující svou dobu a předznamenávající v geometrizujících tvarech nastávající výtvarnou epochu.



9



10



11



Zdenka Braunerová, Z Paříže, 1886 olej, plátno, 44 x 30 cm.





Zdenka Braunerová. Barbizonská krajina, kolem roku 1885, olej, plátno  
Středočeské muzeum v Roztokách u Prahy

13



Zdenka Braunerová, Vesnice, kolem roku 1890 olej, plátno.  
Středočeské muzeum v Roztokách u Prahy

14



Zdenka Braunerová. Diváky na Moravě, 1896, 36 x 46, Národní galerie V Praze

15



Zdenka Braunerová. Přístav s bárkami, 1886, olej plátno. Středočeské muzeum v Rostokách u Prahy.

16



Zdenka Braunerová, Škola sv. Václava, 1909, olej na plátně. Středočeské muzeum  
v Rozotkách u Prahy

17

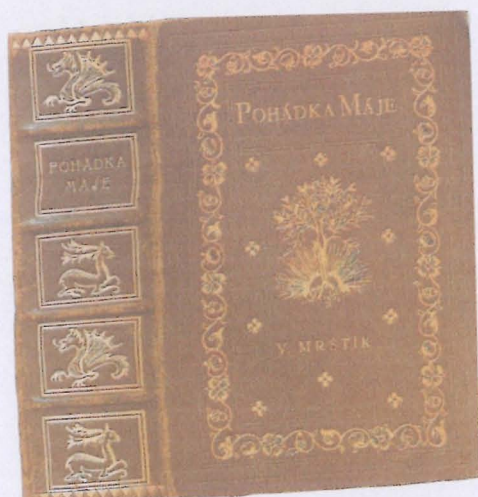


Zdenka Braunerová, Škola sv. Václava, 1909, dřevoryt

18

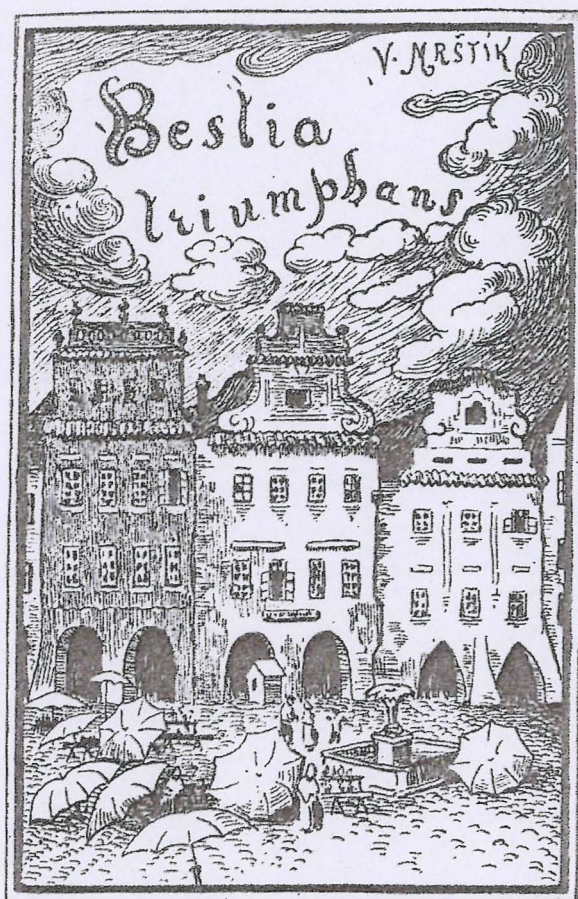


Zdenka Braunerová. Židovský hřbitov v Praze, 1901, lept s akvatintou a suchou jehlou



Zdenka Braunerová. Vazba podle návrhu. V. Mrštík: Pohádka Máje. Praha 1897

20



Zdenka Braunerová. Návrh k obálce. V. Mrštík : Bestia triumphans. 1897

21



Zdenka Braunerová. Hampejzská ulička, lept, 1904

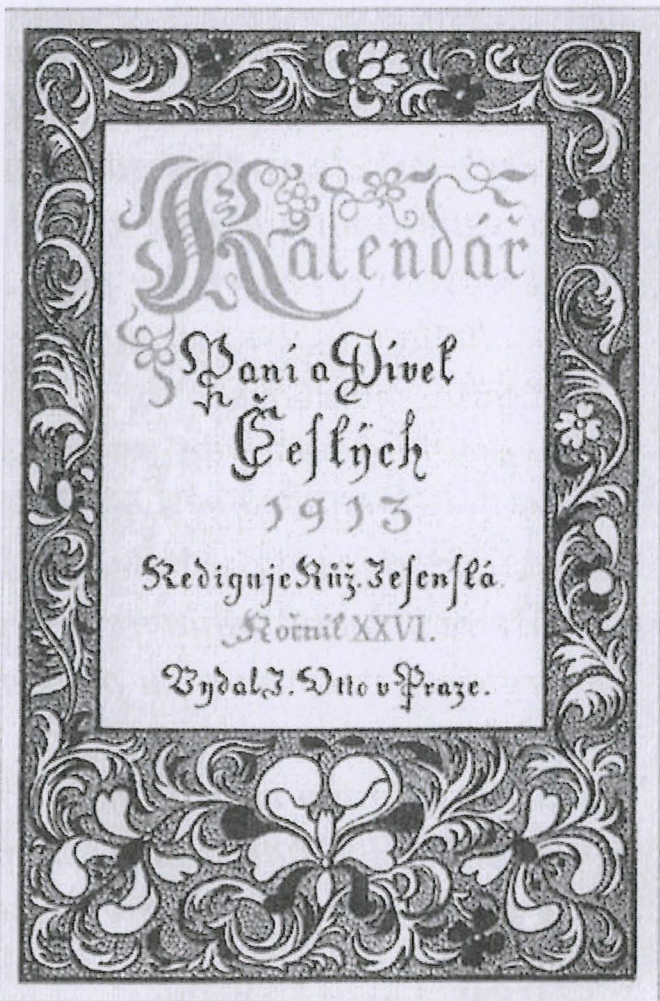
22



Zdenka Braunerová. Malostranské noční, lept, 1905

23

LEDEN									
Den	Ročník	Státní svátek	První svátek	První svátek	První svátek	První svátek	První svátek	První svátek	První svátek
1. led.	1. led.	1. led.	1. led.	1. led.	1. led.	1. led.	1. led.	1. led.	1. led.
2. led.	2. led.	2. led.	2. led.	2. led.	2. led.	2. led.	2. led.	2. led.	2. led.
3. led.	3. led.	3. led.	3. led.	3. led.	3. led.	3. led.	3. led.	3. led.	3. led.
4. led.	4. led.	4. led.	4. led.	4. led.	4. led.	4. led.	4. led.	4. led.	4. led.
5. led.	5. led.	5. led.	5. led.	5. led.	5. led.	5. led.	5. led.	5. led.	5. led.
6. led.	6. led.	6. led.	6. led.	6. led.	6. led.	6. led.	6. led.	6. led.	6. led.
7. led.	7. led.	7. led.	7. led.	7. led.	7. led.	7. led.	7. led.	7. led.	7. led.
8. led.	8. led.	8. led.	8. led.	8. led.	8. led.	8. led.	8. led.	8. led.	8. led.
9. led.	9. led.	9. led.	9. led.	9. led.	9. led.	9. led.	9. led.	9. led.	9. led.
10. led.	10. led.	10. led.	10. led.	10. led.	10. led.	10. led.	10. led.	10. led.	10. led.
11. led.	11. led.	11. led.	11. led.	11. led.	11. led.	11. led.	11. led.	11. led.	11. led.
12. led.	12. led.	12. led.	12. led.	12. led.	12. led.	12. led.	12. led.	12. led.	12. led.
13. led.	13. led.	13. led.	13. led.	13. led.	13. led.	13. led.	13. led.	13. led.	13. led.
14. led.	14. led.	14. led.	14. led.	14. led.	14. led.	14. led.	14. led.	14. led.	14. led.
15. led.	15. led.	15. led.	15. led.	15. led.	15. led.	15. led.	15. led.	15. led.	15. led.
16. led.	16. led.	16. led.	16. led.	16. led.	16. led.	16. led.	16. led.	16. led.	16. led.
17. led.	17. led.	17. led.	17. led.	17. led.	17. led.	17. led.	17. led.	17. led.	17. led.
18. led.	18. led.	18. led.	18. led.	18. led.	18. led.	18. led.	18. led.	18. led.	18. led.
19. led.	19. led.	19. led.	19. led.	19. led.	19. led.	19. led.	19. led.	19. led.	19. led.
20. led.	20. led.	20. led.	20. led.	20. led.	20. led.	20. led.	20. led.	20. led.	20. led.
21. led.	21. led.	21. led.	21. led.	21. led.	21. led.	21. led.	21. led.	21. led.	21. led.
22. led.	22. led.	22. led.	22. led.	22. led.	22. led.	22. led.	22. led.	22. led.	22. led.
23. led.	23. led.	23. led.	23. led.	23. led.	23. led.	23. led.	23. led.	23. led.	23. led.
24. led.	24. led.	24. led.	24. led.	24. led.	24. led.	24. led.	24. led.	24. led.	24. led.
25. led.	25. led.	25. led.	25. led.	25. led.	25. led.	25. led.	25. led.	25. led.	25. led.
26. led.	26. led.	26. led.	26. led.	26. led.	26. led.	26. led.	26. led.	26. led.	26. led.
27. led.	27. led.	27. led.	27. led.	27. led.	27. led.	27. led.	27. led.	27. led.	27. led.
28. led.	28. led.	28. led.	28. led.	28. led.	28. led.	28. led.	28. led.	28. led.	28. led.
29. led.	29. led.	29. led.	29. led.	29. led.	29. led.	29. led.	29. led.	29. led.	29. led.
30. led.	30. led.	30. led.	30. led.	30. led.	30. led.	30. led.	30. led.	30. led.	30. led.
31. led.	31. led.	31. led.	31. led.	31. led.	31. led.	31. led.	31. led.	31. led.	31. led.



Zdenka Braunerová. Kalendář paní a dívek českých. r. XXVI. 1913

## **Helena Emingerová**

*17.8.1858 Praha - 4.8. 1943 Praha*

Dcera pražského advokáta, sestra Kateřiny, hudební teoretičky, klavíristky, komponistky, a Julie, profesorky francouzštiny a autorky učebnic francouzštiny pro dívčí školy. Všechny tři sestry zůstaly neprovdány. Studuje soukromě u Karla Javůrka. V roce 1882 absolvuje c.k. všeobecnou kreslířskou školu v Praze u E. Reyniera, poté následují studijní cesty do Drážďan a Mnichova. V letech 1888 - 1890 studuje v Mnichově. V roce 1891 odjíždí do Paříže. studuje na soukromé akademii Colarossi u Cortoise a W. Düra. V roce 1896 opět odjíždí do Mnichova, kde studuje grafické techniky u M. Dasia. Na výročních výstavách Krasoumné jednoty vystavuje poprvé už v roce 1879 a dále v průběhu osmdesátých a devadesátých let. Od roku 1898 vystavuje v rámci uměleckého sdružení Mánes, jehož členkou se stala v roce 1897. V roce 1890 vystavuje v Drážďanech. V Praze působí jako učitelka kreslení v rodině hraběte Nostice a v rodinách pražských měšťanů.

Těžiště její tvorby spočívá ve figurální malbě a v psychologicky prohloubeném portrétu. Portrétuje např. F.X Šaldu, R. Svobodovou, M. Kalašovou. Vedle olejomalby a pastelu se mistrně věnovala grafickým technikám. V českém prostředí patří k zakladatelům novodobé grafiky. Touto technikou tvoří zejména portrét a sociální žánr, převládá tu téma chudých dětí. Zejména posledně jmenovanou součástí svého díla Emingerová předznamenává počátky sociální grafiky dvacátých let 20. století.





Helena Emingerová. Důležitá rozmluva, 1902, lep  
Kalendář paní a dívek českých, XVI, 1903

25



Helena Emingerová. Děti chudých, asi 1900, grafický list  
Kalendář paní a dívek českých, XVI, 1903

26



Helena Emingerová. Růžena Svobodová, 1899, kresba uhlem, papír 48 x 31  
Památník národního písemnictví, fond Karáškova galerie



Helena Emingerová, V ateliéru, 1910, olej, lepenka 43,5 x 33.  
Katalog 1982

28



Helena Emingerová. Vlastní podobizna, 80 léta 19.stol. pastel, papír 51,5 x 39,5  
Katalog 1982

29



Helena Emingerová. Rusovlasá dívka. Asi 1897, olej, plátno 54,5 x 41,5.  
Katalog 1982

30



Helena Emingerová. Spisovatelka M. Kalašová. 1907, suchá jehla.  
Katalog 1982

31



Helena Emingerová, Děvčátko ze sirotčince.1904. Olej, lepenka 48 x 38.  
Katalog 1982

32



Helena Emingerová, Podobizna stařeny II, 1893, olej lepenka 32x 31,5.  
Katalog 1982

33



Helena Emingerová, Chudé děti I. Asi 1901, grafický list.  
Katalog 1982

34



Helena Emingerová, U řezačky. Asi 1899, grafický list.  
Katalog 1982

35

### **Josefina (Pepa) Mařáková**

*1875 Vídeň – 19.6. 1907 Praha*

Dcera a žákyně malíře Julia Mařáka (přesný den a měsíc jejího narození není znám). Byla k malířství vedena již od časného mládí svou matkou, malířkou-diletantkou Idou, která byla od roku 1869 žáčkou J. Mařáka a od roku 1871 jeho ženou. Své práce označovala pseudonymem Hans Idar. Po příchodu do Prahy v roce 1887 se jejím učitelem stal Václav Brožík. Je malířkou figurálních obrazů a portrétistkou. V její tvorbě se nacházejí mystické kompozice, náladové krajiny a také několik návrhů na plakáty. V Praze debutovala na 58. výroční výstavě vynikajícím dvojportrétem na němž zachytila svého otce a sebe. Zároveň se jí však podařilo plně vystihnout postavení ženy malířky v 19. století. V této tématice pokračuje i nadále. Po smrti J. Mařáka v roce 1899 soukromě vyučuje malbě a kresbě. Její tvorba přechází od naturalistického zachycení tématu až k impresionistickému vyjádření subjektivní nálady oscilující k dekadentnímu rozpoložení umělce na konci století.



Pepa Mařáková. Společná podobizna, 1896, olej, plátno. Národní galerie v Praze

36



Pepa Mařáková. Dvouportrét. Asi 1900, olej, plátno. Umění 48/1942. s. 255

37





Pepa Mařáková. Z cyklu Cesta za chlebem a její konec, asi 1904, olej, plátno 24x34 cm.  
Dorotheum kat. 060304

38



Pepa Mařáková. Operace, kolem roku 1906, olej, plátno 31 x 47 cm.  
Dorotheum kat. 060304

39



Pepa Mařáková. V potu tváří, kol. r. 1904 nesignováno,  
lavírovaná a kolorovaná kresba tužkou,  
80 x 38 cm.

Dorotheum. kat. 210505

40



Pepa Mařáková. Proti proudu,  
lavírovaná a kolorovaná kresba  
tužkou, 68 x 28 cm.

41

## **Anna Boudová Suchardová**

*23.10.1870 Nová Paka-14.5.1940 Praha*

Dcera sochaře Antonína Suchardy a sestra sochařů Stanislava a Antonína Suchardy. Manželka Aloise Boudy. Obecnou a měšťanskou školu absolvuje v Nové Pace. V Praze navštěvuje oddělení ručních prací na Průmyslové dívčí škole při Ženském výrobním spolku. Ve školním roce 1885/86 je přijata do druhého ročníku kreslířské a malířské školy pro dámy na Uměleckoprůmyslové škole v Praze. V roce 1889 - 1893 zde studuje v ateliéru květinomalby u J. Schikanedera. V duchu secesní stylizace vytvářela květinová zátiší a dekorativní výplně. Významná část její tvorby spočívá ve vytváření dekorativně laděných kameninových váz s květinovou tematikou, stylizovanou pod vlivem japonizující plošnosti. Těmito vázami se podílela na výzdobě pavilonu pro světovou výstavu v Paříži v roce 1900. Ve dvoraně hlavního nádraží maluje dekorativní festony. Od roku 1897 je členkou Mánesa, spolupracuje s uměleckým časopisem *Volné směry*. V roce 1896 se provdala za Aloise Boudu. Za manželem, který působí kromě jiného jako profesor, odchází do Kladna. Později se rodina stěhuje zpět do Prahy. Oproti svým kolegyním nedosahuje zahraničních poct a ocenění, jelikož krátce po svatbě zaměřuje svou pozornost postupně výhradně k rodině a výchově svých synů, pozdějšího grafika a ilustrátora Cyrila Boudy a malíře Jaroslava Boudy.



Anna Boudová Suchardová. I. cena ze soutěže na dekorační linku. Volné směry, 1899

42



Anna Boudová-Suchardová, plenta, kolem roku 1896

43



Anna Boudová-Suchardová. Dekorační váza, před r.1900

44



Anna Boudová-Suchardová. Váza před rokem 1900, keramika malovaná glazovaná. UPM Praha

45



Anna Boudová-Suchardová. Váza Harpyje, po 1900, pálená hlína, glazovaná a patinovaná, průměr  
34 cm, UPM Praha

46



Anna Boudová Suchardová. III. cena ze soutěže na dekorační linku. Volné směry, 1899

47

## Obrazová příloha II



Amálie Mánesová. Senoseč, olej, plátno, po r. 1856. Národní galerie v Praze

48



Augusta Braunerová. Lesní tůň, olej, plátno. Středočeské muzeum v Roztokách u Prahy

49





Amálie Mánesová. Dekorativní výplň, 70 léta 19.stol.

50



Růžena Pokorná – Purkyňová. Květinové zátiší, olej, plátno

51



Marie Gardavská. Hanačka z Kojetína, olej, plátno

52



Marie Baškircevodá. Autoportrét, kol. r 1881. Zlatá Praha X, 1893, s.606

53



Akademie Colarossi

54



Malířská škola pro dámy na Uměleckoprůmyslové škole v Praze 1905

55



Malířská škola Ferdinanda Engelmüllera, 1899, Národní galerie v Praze

56



Sochařská škola pro dámy. Krakow 1884 - 1885

57



Luděk Marold. Malířka, 1892

58



Konrád Kiesel. V ateliéru. Zlatá Praha r. 1885

59

## The women-artists in second half of the 19th century

The women-artists of the 19th century seem to be a real apparition from a view of the today's and fully emancipated woman. They were the ones who started an almost discovering journey – not just the art one, but also, and first of all, the social and the cultural-sociable. Despite of hard conditions they managed to enrich creative lines as well as to extend painting genres also to participate in raising an artisan's up to the „high“ arts. Many here named woman-artists outlined the wide development of the woman-art by their creativity. I would like to remind some of them – some of the greatest and most talented woman-artists.

Their desire to a professional enforce through their studies abroad went to fading of art influences into the Czech country. My school work – following of a lanscape creativity, beside not too omitted the one called Zdenka Braunerová, wants also to mention another important woman –an artist Marie Kirschnerova. Her realistic pictures were influenced by the French painting. She was one of the first ones who has brought an influence of „Barbison“ painting into the Czech country.

Beside her landscape creativity, her glass production for one famous „Lötzov“ glasshouse excelees in Kirschnerová's creation. Her glass production is distinguished by simplifying forms and a sober decoration and in fact, it passes totaly the contemporary production.

In the creation of an emergent Arts and Crafts school students, the decorative-technical trend could be fully developed. Anna Boudová-Sucharová, the one of the first distinctive school graduates, confirmed her talent by realizing of ceramic vases with vegetabil motifs. Also by creating of decorative lines in „Volné směry“ maganize, she attracted the whole community. This magazine was released by the art group called „Mánes“ – she was the one of the first woman-members of it.

The creation of Pepa Mařáková, grafic art of Helena Emingerová and oil paintings of Hermína Laukotová exceled really in portrait creation, which shows the status of the women in the 19th century. Oil paintings made by Laukotová bring influences of Herterich saloon paintings to the Czech country. They have been mixed with an energetic brush pencil, which was expanded in her students' creations. Although Emingerová's grafic art was „shaded“ by an art creation of Braunerová, she was the first on in an art prosperity of the grafic art in Bohemia returning. As well as Braunerová is always adherented with a Czech-book revival.

Unfortunately, the talented Pepa Mařáková was limited for their creation. She namely „shades“ all above named woman-artists. Mařáková's creation have been changed by a creation art, accepted and absorbed influences of a new french art, easier by image space.

This above mentioned vehement development wouldn't be possible without the chance of studies and practical trainings, without an education of women during the 19th centruy. The man-artists were confronted with women because of that situation. They had to realize themselves, if and how this was profitable for them.

As a result of my essay, the woman-artist phenomeon was just temporal and it is going to be passed over subsequently. The obvious advantage is the time interval. Just THE ARTIST, who responds to both the man- and woman-art impulses enters the 20th century.

## Literatura

Je uváděna bez slovníků.

- Abrahamsová L.: Zrození moderní ženy. Evropa 1789-1918. Brno 2005
- Adlerová A.: Sklo Zdenky Braunerové. Umění a řemesla, 1969, č.2
- Beauvoir S.: Druhé pohlaví. Praha 1966
- Bílá M.: O ženách módě a umění. Ornamenty ,1913,č. 1
- Birnbaumová A.: Předchozí generace, in: Sborník kruhu výtvarných umělkyně. Praha 1935, s.30
- Birnbaumová A.- Černá V.: Opuštěná paleta.Umění 48/1942. s. 255
- Birnbaumová A.: Helena Emingerová. Praha 1950 (katalog)
- Blažíčková-Horová N.: František Ženíšek. Praha 2005
- Blažíčková- Horová N.: Malířská rodina Mánesů. Praha 2002
- Bohatcová M.a kol.: Česká kniha v proměnách staletí. Praha 1991
- Born J, Krywalski D.: Německojazyčná literatura z Prahy a českých zemí, knižní umění a plakát.  
Praha 2006 (katalog)
- Braunerová Z.: List české pařížanky. Pařížské módy1.,1894, č.5
- Braunerová Z.: Skutky Konyášovy. Rozhledy,1896, č. 5
- Braunerová Z.: Vzpomínky na první desetiletí moderní české grafiky. Hollar I.,1923-24
- Bridenthal R. – Koonz C.: Becoming Visible Women in European History. Boston 1977
- Čapek K.M., Vánoční výstava Umělecké besedy, Světozor IV ,1895, č.7
- Čapek K.M.: 60. výroční výstava Krasoumné jednoty. Světozor XXXIII/ 1899
- Čapek K.M.: Vánoční výstavy. Světozor XXXIII/1899
- Dolenský A.: Moderní česká grafika. Praha 1912
- Emaily, čalouny, sklo. Kněžna Marie Teniševská, Ory Robin, Zdeňka Braunerová. Praha 1909, (katalog)
- Emingerová J.: O malířkách všech dob a krajů. Kalendář paní a dívek českých. 1908
- Glazarová J. - Kubíčková J.: Berta Liebscherová-Havlíčková -Květiny a krajiny. Praha 1946
- Harlas F.X.: Prager Salon, Politik 6.6.1896,s.2
- Harlas,F.X.: Prager Moderne, Salon Topic,Politik 17.12.1896, č 347,s.2
- Harris Sutherland A. - Noehlin L.: Women Artis: 1550-1950. New York 1976
- Hennig W.:Marie Kirschner,: in Lötzt. Böhmisches Glas 1880-1940. München 1989
- Herain K.: Marie Kirschnerová, Drobné umění 6, 1925
- Hilbert J.: Praha minulá a budoucí, Volné směry 4,1899-1900
- Hlaváček K., Tragedie ženy, Moderní revue 5/1897
- Horská P.: Naše prababičky feministky. Praha 1999
- Chadwick W.: Women, Art and Society. London 1992
- Jesenská R.: Z uměleckých interieurů Zdenky Braunerové. Ženský svět 20/1916
- Jesenská R.: Portréty Heleny Emingerové. Ženský svět ,1916, č. 20
- Jílovska S.: Žena umělkyně. Věstník Kruhu výtvarných umělkyně 1924
- Jiřík F.X.: Zdenka Braunerová. Kalendář paní a dívek českých. 1900
- Kalašová M.: Helena Emingerová. Kalendář paní a dívek českých XVI, 1903
- Kobliha F.: Počátky české grafiky. Hollar II, 1924-25
- Kotalík J.: Povědomí tradice v novodobé české kultuře. Praha 1984
- Król A.: Rzeźba polska XIX wieku z kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie. Legnica 2004
- Lendnerová M.: Zdenka Braunerová. Praha 2000
- Lendnerová M.: K hříchu i k modlitbě. Praha 1999
- Lehman F.: Hermine Laukote.Prag 1933

- Lužická V.: Listy o národním vyšívání, Lada I, 1889, č.3
- Lužická V.: Příběhy znamenitých žen, Lada, 1890, č.2
- Mádl K.B.: Umělecký Ruch I, 24 příloha Uměleckého Ruchu VIII, r. 1886
- Masaryková A.: Ženy v českém umění výtvarném, in: Česká ženy v dějinách národa. Praha 1940
- Masaryková A.: Helena Emingerová. Žena a domov IX, 1940
- Mašek K.: Tři léta s „Mánesem“: K dějinnému vývoji výtvarného umění. Vyškov 1922
- Mezery v historii 1890-1930. Polemický duch Střední Evropy. Němci, Židé, Češi. Praha 1994 (katalog)
- Moderní revue, 1895, č.10.
- Mrázová M.: Helena Emingerová 1858-1943 Výběr z díla. Praha 1982
- Mžiková M.: Díla českých malířů 19. a 20. století v zámeckých sbírkách, in: Památky a příroda, 1985
- Neuderflová L.M.: České ženy v 19. století. Praha 1999
- Nochlin L.: Representing Women. New York 1999
- Nochlin L.: Women, Art, and Power. New York 1988
- Novák A.: Helena Emingerová. Ženský svět VI, 1902 č. 14
- Novák A.: Grafická práce malířky Heleny Emingerové a soupis původní grafiky H.Emingerové.  
Hollar XV, 1939
- Nováková M.: Zdenka Braunerová 1858-1934. Středočeské muzeum v Roztokách u Prahy. 1983
- Nováková T.: Ze ženského klubu. 1901
- Nováková T.: Ze ženského hnutí. Praha 1912
- Pachmanová M.: Neznámá území českého moderního umění: Pod lupou genderu. Praha 2004
- Pečírka J.: Uměleckoprůmyslová škola od svého založení, in: Padesát let Státní Uměleckoprůmyslové školy v Praze 1885-1935, Praha 1935
- Pešina J.: Česká moderní grafika, Praha 1940
- Pešina J.: Počátky české moderní grafiky. Hollar XVI, 1940
- Petrasová T., Lorenzová H.(ed.): Dějiny českého výtvarného umění 1780/1890 III/2
- Pinet H.- Paris R.M.: Camille Claudel. Le génie est comme un miroir. Paris 2003
- Poche E.: Praha národního probuzení / čtvero knih o Praze/. Praha 1980
- Pokorná-Purkyňová R.: Život tří generací. Praha 1944
- Prahl R.-Bydžovská L.: Volné směry: časopis pražské secese a moderny. Praha 1993
- Przybyszewski S.: Tragédie pohlaví. Moderní revue III, 1896
- Reitharová E.: Malířka Amálie Mánesová, Umění 21, 1973, s.543-557
- Sekyrka T.: Malířská škola Ferdinanda Engelmüllera, in: Documenta Pragenia XI. Praha 1994
- Scheffler K.: Die Frau und die Kunst. Berlin 1908
- Schubin O.: Erinnerung an meine Schwester Marie. Prager Presse. 1932
- Souborná výstava českých malířek v Turnově. Turnov 1911
- Svoboda H.: Krajinářské školy po smrti Postlově, Umění 13, 1939, s. 165-167
- Šalda F.X.: Géniova mateřština, Volné směry 6/1901-1902
- Šalda F. X.: Hájemství zraku. Praha 1940
- Šalda F. X.: Žena v poezii a literatuře, in: Boje o zítřek: Meditace a rapsodie. Praha 1950
- Táborský F.: Vyšší dívčí škola hlavního města Prahy a její význam pro českou kulturu. Praha 1928.
- Tyrš M.: Rozhledy po umění výtvarném. Osvěta 3, 1873
- Tyršová R.: Světozor, XXI, 1887, č.28, s.445
- Tyršová R.: Ze salónu Lehmanova, Světozor XXI, 1887, č.13, s.205-206
- Tyršová R.: Z výstavy Žofínské, Ženské listy 10, 1882, č.1



Uchalová E.: Česká móda: Od valčíku po tango, 1870-1918. Praha 1997  
Urban M.O.: V barvách chorobných. Idea dekadence a umění v Českých zemích 1880-1914.  
Praha 2006  
Urban B.S.:Hermína Laukotová, Národní listy.23.4.1933  
Toman H. P.: Grafické dílo Zdenky Braunerové. Praha 1963  
Vlk M.: Zdenka Braunerová 1858-1934. Praha 1994  
Vlk M.: Zdenka Braunerová 1858-1934. Středočeské muzeum v Roztokách u Prahy 2004  
Weitenweber V.: Výstava českých akvarelistů. Zlatá Praha XIII, 1896,č.45  
Weitenweber V.:Zlatá Praha III, 1886, č.12  
Werner T.: Käthe Kollwitz. Berlin, 1974  
W.V.: Umělecká výstava na žofinském ostrově. Světozor XVI, Praha 1882  
Žena umělkyně na přelomu 19. a 20. století. Roztoky u Prahy 2005.  
Zibr Č.: Výstava českoslovanských výšivek v Paříži. Český lid 2/ 1893  
Zrzavý J.: O ženě. Kmen II, 1919/2

### **Periodika:**

Bohemia LII, č. 140 1879, kunstaustellung  
Čech 22/1890  
Český lid 2/ 1893  
Kalendář paní a dívek českých, XXVI, 1913, s.24  
Kalendář paní a dívek českých, XVI, 1903, s. 35  
Lada.II,1863, č.7  
Moderní revue 13, 1902  
Moderní revue 18- 25 ( 1906-1913)  
Světozor, 1896, č.47, s. 562  
Volné směry 1896 - 1897  
Volné směry 4-15 (1900-1910)  
Zlatá Praha, IX, 1885,č.48  
Zlatá Praha, III, 1888, č.63  
Zlatá Praha, X, 1893, č.51  
Zlatá Praha, XIX,1902, č.36  
Ženské listy, XIV, 1891, č.6  
Ženské listy, XXIII, 1895, č.6  
Ženské listy, XXIII, 1896, č.6  
Ženské listy, XXXV, 1907, č.6  
Ženské listy, XXII, 1918, č.19-20  
Ženský svět, I, 1896, č.13  
Ženský svět, XXIII, 1896, č.6  
Ženský svět, XX, 1916, č.1  
Ženský svět, XI, 1907, č.6

### **Použité prameny:**

Archiv Národní galerie v Praze, fond F. Engelmüllera: sign. AA 985  
Archiv Národní galerie v Praze, fond Marie Kirschnerové: sign. AA 1012

Archiv hlavního města Prahy.

Památník národního písemnictví, fond Karáskova galerie IK 2754/V 26, Helena Emingerová

Městské muzeum Nová Paka, pozůstalostní spisy Anny Suchardové: sign. H 6617  
H 6620, H 6623  
H 10364

**Elektronické dokumenty:**

Šášinková M.- Vlk M.: Zdenka Braunerová 1858-1934. Ateliér. Středočeské muzeum  
v Roztokách u Prahy 2005

Schweiger W.J.: Malschulen von und für Frauen in Österreich. (online). (cit. 2006-04-14)  
Dostupné z : <http://www.onb.ac.at>

Dorotheum, katalog (online). (cit. 2006-09-08)  
Dostupné z: <http://dorotheum.cz>