

UNIVERZITA PALACKÉHO V OLMOUCI

KATEDRA DĚJIN UMĚNÍ

**REFLEXE DOSAVADNÍCH PŘÍSTUPŮ
A VÝCHODISEK V RÁMCI VÝZKUMU UMĚLECKÉ
TVORBY ŽEN-AUTOREK V 1. POLOVINĚ
20. STOLETÍ V ČECHÁCH**

bakalářská diplomová práce

Beáta Vymlátilová

Vedoucí práce: Mgr. Barbora Kundračiková, Ph.D.

Olomouc 2024

Počet znaků včetně mezer: 177 397

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem předloženou bakalářskou diplomovou práci vypracovala samostatně za použití citovaných zdrojů.

V Olomouci dne:

.....
Beáta Vymlátílová

Na tomto místě bych ráda poděkovala Mgr. Barboře Kundračikové, Ph.D. za odborné vedení a cenné rady v průběhu mého bádání a tvorby práce.

Obsah:

Úvod	4
Teoretická část	5
1. Teoretický kontext	5
2. Historický kontext	7
2.1 Situace v Čechách v 1. polovině 20. století.....	7
3. Koncept génia	11
3.1 „Genialita“	12
3.2 Ženská genialita, androgynní múza.....	15
3.3 Psychologie „nové“ ženy	18
3.4 Absence „ženského Picassa“	26
4. „Kultivace“ ženství	27
4.1 Fenomén výstav.....	27
Praktická část	30
1. Reflexe dosavadních přístupů k tvorbě žen v 1. polovině 20. století v Čechách	30
1.1 Zhodnocení přístupů a východisek.....	30
2. Analýza pramenů	34
2.1 Vymezení pojmů.....	34
2.2 První výstavy.....	36
2.3 Vznik první republiky, Kruhu výtvarných umělkyní a meziválečná doba	41
2.4 30. léta, zintenzivnění výstav	48
2.5 Zánik Kruhu výtvarných umělkyní	50
2.6 Upevňování pozice českých žen na mezinárodní umělecké scéně.....	52
3. Srovnání současných výstavních strategií k tvorbě žen-umělkyní – analýza vybraných výstav	57
3.1 Vlasta Vostřebalová-Fischerová /1898-1963/, Mezi sociálním uměním a magickým realismem	58
3.2 WO(bject)MAN / Žena objektem.....	60
3.3 Někdy v sukni / Umění 90. let.....	64
Závěr	68
Seznam obrazové přílohy	69
Seznam použitých pramenů a literatury	71
Seznam pramenů – články v periodikách a katalogy	71
Seznam literatury a odborných článků.....	76
Internetové zdroje.....	80
Obrazová příloha	81
Anotace	95

Úvod

Tato bakalářská práce se zaměřuje na reflexi dosavadních přístupů a východisek k tvorbě žen-umělkyně 1. poloviny 20. století v Čechách. Práce sleduje paralelně několik cílů. Prvním je analyzovat tvorbu žen-umělkyně v kontextu dobových společenských, politických a kulturních podmínek a zhodnotit, jaký vliv měly tyto faktory na jejich tvůrčí projev. Jako druhý cíl sleduje práce způsoby, jakým následná interpretace tvorby žen-umělkyně této doby ovlivňuje jejich současnou pozici a místo v dějinách českého moderního umění, jakým způsobem je tvořen historicko–umělecký diskurz kolem tohoto výseku českých dějin umění a jak se propisuje do současných kurátorských a metodologických strategií.

V teoretické části práce jsou představeny klíčové teoretické poznatky, které poskytují rámec pro následnou analýzu. Tato část je rozdělena do čtyř podkapitol, reagujících na odlišné kulturně–historické oblasti spjaté s uměleckou tvorbou žen. První podkapitola se zabývá teoretickým kontextem v rámci genderových studií a feminismu. Představuje tak úvod do současné situace a diskurzu v kontextu celosvětového myšlenkového proudu. Druhá podkapitola poté už zkoumá konkrétně historické pozadí v Čechách a snaží se být nahlédnutím do situace v našem prostředí. Podkapitola s názvem *Koncept génia* se zaměřuje na analýzu pojetí geniality a na psychologické studie o „nové“ ženě. Tato podkapitola je založena na tezi „od ducha k tělu“, zaměřené na zkoumání vnitřního uchopení tématu pod prizmatem biologie. Poslední samostatnou podkapitolu teoretické části pak tvoří meziválečné období a jeho pojmání „nové“ ženy diametrálně odlišným způsobem – jako exponát, produkt kapitalismu a oběť reklamy, s nímž na teoretické rovině vybranou historickou periodu uzavírám.

Praktická část se zaměřuje na konkrétní tvůrčí aktivity žen-umělkyně. Důraz je kladen na rekonstrukci dobového smýšlení poskytující klíč pro pochopení jazyka dobové umělecké kritiky a uměleckého diskurzu. Analýza dobových pramenů tvoří jeden z hlavních pilířů práce, a to za účelem jejího srovnání se současnou literaturou a kurátorskou praxí. Tomu podléhá také rozčlenění podkapitol do tří, v nichž se postupně zabývám reflexí soudobé literatury, dobových pramenů a tří vybraných výstav z let 2014–2023 zabývajících se uměleckou tvorbou žen.

Práce se snaží přispět ke komplexnějšímu pojetí dějin českého moderního umění a poskytnout nový pohled na dějiny umění v Čechách prostřednictvím perspektivy ženské tvorby. Hlavním cílem práce je podnítit další diskuse a výzkumy v oblasti tvorby žen-umělkyně, abychom mohli lépe porozumět a ocenit její význam nejen v širším kontextu kulturní historie, ale i v současnosti.

Teoretická část

1. Teoretický kontext

V dnešní době je patrné, že se tématu žena-umělkyně dostává u nás (a vlastně v celé střední Evropě) stále více pozornosti. Je tomu tak ale poměrně pozdě ve srovnání se západem.¹ Tento fakt je spjat s řadou faktorů, tím nejdůležitějším však zůstává provázanost naší minulosti se Sovětským svazem.² Podle Martiny Pachmanové: „*Nedostatek informací a skutečného dialogu se Západem, málo vzájemné solidarity mezi ženami a kolektivní snahy o změnu, přežívající převaha modernistické tradice a převažující pojetí umění jako transcendentní kategorie stojící mimo život a sociální i psychické procesy, skepse vůči ‘ismům’, na něž bylo nahlíženo podezřívavě a často byly odsuzovány jako nebezpečí nové ‘totality’, absolutní nedůvěra vůči politickému umění, které zdiskreditovala oficiální propaganda komunistického režimu.*“³

To je jen výčet následků, s nimiž se naše dějiny umění v 2. polovině 20. století potýkaly a s nimiž jsme vstupovali do současné praxe. Mirek Vodrážka dodává: „*Socialistická společnost, která se prezentovala jako vyvrcholení emancipace člověka, ve skutečnosti vsunula mezi bytí a ‘stávání se’ nepropustnou diskurzivní policejní závoru. Jakékoliv sebepřekonání od autority bylo totiž považováno za subversivní strategii vůči systému. Emancipační interaktivní a otevřený projekt lidského ‘stávání se’ se proměnil do uzavřené a izolované formy ženské existence determinované socialistickým kolektivismem, státním dirigismem a paternalismem.*“⁴

Feminismus vzbuzoval (a dodnes mnohdy vzbuzuje) spíše negativní konotace. Socialistická propaganda se postarala o to, aby ikonografie moderní ženy byla pozměněna v duchu kolektivismu a do jisté míry subversivně podporovala patriarchální nastavení společnosti. Jsou to ale právě genderová a feministická studia volající po revizi přístupů, pokusu o přehodnocení určitých aspektů historie a pozměnění ustáleného a opakujícího se kánonu. Je logické, že tato potřeba vyvstala až nyní, přes dvacet let od sametové revoluce a změně režimu. Doba vždy reflektuje sebe samu s určitým zpožděním, což nás ovšem upozorňuje na problematiku interpretace poměrně blízké minulosti.

¹ Obor genderových studií se na Karlově Univerzitě objevil až v roce 2003.

² Martina Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu*, Praha 2004, s. 15–18.

³ Martina Pachmanová, *Mlčení o feminizmu a ženskost jako výtvarná hodnota. České umělkyně očima Jindřicha Chalupceckého, Šešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2003, č. 14, s. 36.

⁴ Hana Hašková – Alena Křížková – Marcela Linková, *Mnohohlasem: vyjednávání ženských prostorů po roce 1989*, Praha 2006, s. 193.

Sama feministická estetika je velmi mladým oborem. Vznikla okolo roku 1990, kdy vyšlo speciální číslo feministického filozofického časopisu *Hypatia* a speciální číslo amerického estetického časopisu *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Oba časopisy byly věnované feministické estetice. Za její symbolický zrod v celosvětovém měřítku podle Zdeňky Kalnické, jež razantně ovlivnil způsob nahlížení na problematiku žen v umění, genderových svázaností, nerovnoprávností a kánonu dějin umění, se považuje esej Lindy Nochlinové z roku 1971. Ptala se na jednu z nezákladnějších otázek, jež dala její esej i název *Why Have There Been No Great Women Artists?*.⁵ Zde můžeme vysledovat počátek feministické reflexe umění a feminismus tím vstupuje nejen do diskurzu estetiky, ale i do dějin umění.

Genderové a feministické teorie jsou velice širokým tématem a nabízejí obrovské množství konceptů a přístupů. Mým cílem zde bylo naznačit, jakým způsobem se do našeho prostředí tyto koncepty začlenily a jak problematicky jsou vnímány. Proto v tomto bodě tuto problematiku opouštím a symbolicky se k ní obloukem vrátím v závěru této práce. Právě při reflektování současných výstav se toto téma stává více než zajímavé, a proto jsem se rozhodla podrobit je samostatné a hlubší analýze. Katalogy a jejich rétorika nám poskytují klíč k pochopení současného pohledu na toto téma a ukazují, nakolik je potřeba téma feminismu a feministické kritiky znovu otevřít a probádat.

Feministická kritika v rámci střední Evropy nabývá zvláštního významu a umění v této oblasti hraje klíčovou roli ve formování identity a kulturních hodnot. Střední Evropa čelila turbulentním obdobím, včetně komunistické éry a vlivu patriarchálních struktur. Svou bohatou historií a složitými sociálními transformacemi poskytuje přitažlivý prostor pro feministickou kritiku, jež zkoumá, jak umělecká díla odrážejí a formují genderové role a identitu. V konečném důsledku přináší feministická kritika do středoevropského uměleckého prostoru kritický pohled, který může inspirovat změny a vytvářet základ pro nové (a potřebné) transformace.

⁵ Pavel Zahrádka (ed.), *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*, Brno 2010, s. 415–417.

2. Historický kontext

2.1 Situace v Čechách v 1. polovině 20. století

„Nebylo nikterak snadno našim výtvarným umělkyním dovést svá díla tam, kde je oko veřejnosti může dnes pozorovati. Ta cesta, kterou prošly, zůstává nepovolaným skryta a my se dnes kocháme toliko výsledky, nemohouce si nikterak představití všechny obtíže, které bylo nutno překonat. Cesta k novým metám nebyla nikdy ženě otevřena dokořán; (...) bylo nutno bojovat nejen se zastaralými předsudky, ale i překročiti neb zlomiti mnohou překážku; (...) bylo nutno tlouci vytrvale a neúprosně na bránu k cíli, naději ve zdar posvěcenému.“⁶

Na bazální úrovni mají avantgarda a feminismus něco společného, a to ideologický půdorys. Zde bychom byli schopni vycítit určitou subversivní paralelu. Avantgarda měla jeden jasný cíl – chtěla měnit, převracet hodnoty a o to samé šlo i prvním feministkám.

S postupnou modernizací společnosti žena získávala mnoho nových podob a jmen. Už ve 2. polovině 19. století jsme se mohli setkat s mystickou ženou spojovanou s nebezpečím *femme fatale*, jež rozhodně nebyla jen submisivním nástrojem mužské vůle. Následovala žena jako konzumentka, žena jako sportovkyně, žena jako návrhářka, odtud už byl jen krok k ekvivalentu žena jako umělkyně.

Paralelně s rozvojem feminismu a českého moderního umění na našem území je také fascinující sledovat vývoj sousloví „moderní/nová/civilizovaná žena“. Tato částečně fiktivní, mytologická, ale přesto reálně žitá „žena“, se stala jakousi manifestací úspěchu mnoha desetiletých snah emancipace stejně jako ideologickým programem. V německy mluvících zemích „*die neue Frau*“, ve Francii „*la femme nouvelle*“, v anglosaském prostředí „*The New Woman*“. O to zajímavější je fakt, že na našem území se jako na jediném využívalo adjektivum „civilizovaná“.⁷ Filozofie a životní styl této nové a moderní ženy silně proměnil meziválečnou ikonografii umění i všudypřítomných masových médií. Ženská umělecká hnutí zakládala časopisy a po celé Evropě pořádala řadu výstav. Na první pohled by se tedy mohlo zdát, že modernizace postavení žen v české společnosti a umění se zlepšila. Tento fakt ovšem popírá skutečnost, že nahlédneme-li do minulých i současných publikací o českém moderním umění, ženská jména se zde objevují jen sporadicky.⁸

⁶ Jaromíra Mulačová, Účastensví žen v moderním uměleckém průmyslu, *Ženský obzor* XV, 1917, s. 80.

⁷ Martina Pachmanová, *Civilizovaná žena: ideál i paradox prvorepublikové vizuální kultury*, Praha 2021, s. 13.

⁸ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 18.

Žena se stala jednou z hádanek a paradoxů moderní společnosti a umění. Na jednu stranu byly pojmy jako génus, avantgarda, pokrok apod. často definovány jako protiklad ženství a feminity, na druhou stranu se objevila „nová žena“, jež plnila stránky dobových periodik, plakátů a zastíňovala tak další ikonografické typy žen jako žena-matka, prostitutka, múza. Pojem „nová žena“ označoval měnící se genderové poměry spojené s ženskou emancipací a směřující k ekonomické nezávislosti ženy, jakožto nezbytné podmínky pro vývoj její osobnosti odvislé výlučně od její vlastní síly. Tato nová žena si chtěla na živobytí vydělávat sama vykonáváním nějaké profese. Vždy však byla vnímána dvojím způsobem. Byla jak oslavovaným fenoménem, tak neznámým vetřelcem. I když si pisatelé často protirečili, mezi *Moderní revue* a *Volnými směry*⁹ panovala určitá názorová shoda v odklonu modernismu od obsahu k formě, kdy měl umělec „překonatí vítězně překážky přírodou (...) položené“.¹⁰

Tyto překážky byly vnímané jako umění předchozí generace, dekadence, jejíž pokoření se stalo kýženou trofejí nad minulostí. Pokoření dekadentního umění neznamenovalo jen zdolání úpadku umění a zpátečnictví, ale symbolicky také vítězství kultury (muže) nad přírodou (ženou). Mladá umělecká generace se na počátku 20. století cítila být povolána k tomuto historickému zlomu v umění, k nalezení nové formy a obsahu, nového smyslu a duchovní hloubky v umění a od otázky, jakými byla rovnost mezi pohlavími či lidská sexualita, se odklonila. Tradiční maskulinní hodnoty byly vyzdviženy na piedestalu a ona „ženskost“ byla uvězněna v dobových klišé a konvencích. Žena se stala na jedné straně symbolem úpadku dekadence, na druhé straně však byla i symbolem transformace a namísto toho, aby s příchodem modernismu zmizela do ústraní, svět umění už nikdy neopustila.¹¹

Z pozic moderní psychologie a sexuologie byla ve společnosti vždy nositelkou iracionality žena. Modernita byla, zvláště ve své avantgardně vyhrocené podobě, vnímána jako výraz revolty proti tyranii autority, výrazem zavržení historie a tradice, budování moderního a utopistického světa, v němž chceme a můžeme žít (možná i musíme). Výrazem progresivity a budováním obrazů boje silných maskulinních géniů, jak např. Karel Teige v roce 1924 triumfálně prohlásil: „*Je třeba říci, že modernost není prázdným slovem, ale výsadou a vymožeností (...) je prostě vzestupem a pokrokem. (...) A modernost takto chápaná může se stát kritériem umění.*“¹² Pro ženy tak zbývalo jen několik málo možností, jak se na budování

⁹ Periodika.

¹⁰ Redakce, Výstavy, *Volné směry* II, 1898, č. 4, s. 191.

¹¹ Megan Brandow-Faller, Man, Woman, Artist? Rethinking the Muse in Vienna 1900, *Austrian History Yearbook*, 2008, č. 39, s. 96–97. Srov. Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 87–92.

¹² Karel Teige, Moderní umění a společnost, in: Štěpán Vlačin (ed.), *Avantgarda známá i neznámá*, díl 1, Praha 1971, s. 509–510.

moderny podílet. Samy byly navíc v mnoha modernistických manifestech explicitně spojovány s regresivní kulturně–politickou stránkou společnosti.¹³

Na přelomu století se v české kultuře i pod silně přitažlivým vlivem rozvíjející se sexuologie, medicíny a psychologie věnovalo otázce „věčného ženství“ mnoho pozornosti. Může se nám zdát, že tisíce zobrazení „nové ženy“ na stránkách tisku obraz muže zastínilo a po otázce „mužství“ se slehla zem. Faktem je, že s rostoucí emancipací žen začaly obrysy mužské identity, dříve tak nezpochybnitelné, blednout a muži si potřebovali najít nové zbraně k udržení své morální i intelektuální nadvlády.¹⁴ Nastolení nových šaldovských uměleckých kritérií a nové „krásy mužné, tvrdé a kořenné“,¹⁵ jež by dokázala porazit nepravé a zženštilé umění minulosti, jen potvrdily Darwinovu tezi, že v boji přežívají ti nejsilnější. Hrdinou tohoto revolučního příběhu měl být génius, jenž se po své fyzické i duchovní metamorfóze stal ztělesněním božské a kosmické energie a jenž přináší „počátek zbožnosti nové, bezejmenné, světské, volné, smělé, životu přitakávající“.¹⁶

Moderní kulturu tedy tvořila především genialita maskulinního konstruktu. Diskurz spjatý s rodinou a mateřstvím zde ale také hrál důležitou roli. Modernisté se v záchvatu rebelie oprostili od svých kořenů, zpřetrhali vazby se svými otci a tradicí a jako sirotci usilující o „genezi nového činu“¹⁷ ve jménu individualismu začali v porodních bolestech přivádět na svět jako zázrakem duchovního početí svá velká umělecká díla, v rámci sebeobětování sebe samých pro lepší zítřky.

Rozvoj antropologie, kulturologie a Darwinovy evoluční teorie položil skvělý, v této době po něm lačnicí, racionální základ a vědecké argumenty pro formování nového moderního umění a jeho nových moderních hodnotících škál. I když se počet žen v umění pomalu zvyšoval a také díky podpoře, s níž se tento emancipační proces (alespoň slovně) setkával u většiny moderně smýšlejících intelektuálů, zůstalo jejich uplatnění zásadně ovlivněno přežívajícím hierarchickým uspořádáním v uměleckých oborech.¹⁸

¹³ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 18–19.

¹⁴ Velkou roli v tom následně sehrála první světová válka, která vyzdvihla pracovní nasazení žen. Ovšem s navrácením se mužů z bojiště byla žena znovu domestikována ze strachu z faktu, že žena není pouze „neschopnějším pohlavím“ a zvládne i profese, s nimiž byl do té doby spojován pouze muž. Více viz Martina Pachmanová, *Civilizovaná žena: ideál i paradox prvorepublikové vizuální kultury* (pozn. 7), s. 171. Srov. Gabriela Dudeková, *Vplyv Velké vojny a rozpadu Habsburské monarchie na právní a společenské postavení žien*, in: Lucie Kostrbová – Jana Malínská a kol., *1918: Model komplexního transformačního procesu?*, Praha 2010, s. 168–191.

¹⁵ František Xaver Šalda, *Nová krása: Její geneze a charakter*, *Volné směry* VII, 1903, č. 5, s. 177.

¹⁶ František Xaver Šalda, *Umění a náboženství*, Praha 1914, s. 12.

¹⁷ František Xaver Šalda, *Nová krása: Její geneze a charakter*, *Volné směry* VII, 1903, č. 5., s. 176.

¹⁸ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 31.

Experiment však od začátku nebyl českým umělkyním cizí a nenápadně se prosadil i v těch oblastech, na něž se avantgarda dívala snad nejvíce skrz prsty, například v krajkářství. Důkazem mohou být díla Marie Serbouskové-Sedláčkové nebo Emilie Paličkové s civilistní tematikou, důrazem na geometrii a funkčnost [1, 2].¹⁹

Ženy jako umělecký objekt ovlivňovaly kánon dějin umění od antiky až do 20. století, především v roli modelů, a takto byly vnímány ještě v meziválečné době. Počátkem moderního umění však na sebe žena brala i podobu tvůrčího subjektu. S postupnou profesionalizací a rostoucím počtem ekonomicky nezávislých žen-umělkyň se i ženský tvůrčí potenciál pomalu přehodnocoval. Pozici na poli uměleckého průmyslu se jim podařilo obhájit a našly zde několik příležitostí, jak se uplatnit. Co se týče umělecké kritiky, povětšinou byla ženská tvorba nazírána optikou mužských představ, porovnávána s mužskou tvorbou a utlačována univerzalistickým pojetím feminního projevu „druhého pohlaví“, jakožto „ženské umění“. Ženy, jejichž práce se takovému „ženskému umění“ vzdalovaly, byly naopak kritizovány za přílišnou maskulinitu v uměleckém projevu či napodobování mužských vzorů s apelem, že úděl žen je rodit, ne tvořit. Určité revize těchto genderových předpokladů se ženám pomalu začalo dostávat po rozpadu Habsburské monarchie a vzniku Československa, jelikož díky proženské politice Tomáše Garriguea Masaryka se jim podařilo vydobýt nejen volební právo, ale i neomezený přístup ke vzdělání, včetně toho uměleckého na Akademii výtvarných umění.²⁰

Tvorba žen-umělkyň však postrádala oporu v historické a teoretické základně a jejich umění bylo často vyvázáno z teorií radikálního modernismu a avantgardy. Tuto cestu si nezvolily samy. Byl to jen jeden z mála způsobů, jak se dostat do podvědomí, zviditelnit se, demonstrovat svou nezávislost a protestovat proti patriarchálním normám společnosti. Levicovní intelektuálové se po založení Československé republiky obrátili proti kapitalismu, a přestože avantgarda podporovala myšlenku ženské emancipace, nedokázala se zbavit určitých genderových předpokladů a feministické hnutí považovala za výkvět buržoazie.²¹

¹⁹ Helena Brožková – Jiří Froněk (ed.), *Artěl, umění pro všední den 1908–1935*, Praha 2008, s. 267–274.

Zmíněné umělkyně byly členkami družstva Artěl. Družstvo Artěl, vzniklé v roce 1907, bylo ve své době jedinou uměleckou skupinou, navázanou na modernistické kruhy. Jejich záměrem bylo vzkřísit smysl pro vkus v denním životě a výtvarnou práci, spojit krásu a účelnost. Mj. byly mezi jejími zakládajícími členy i dvě umělkyně Helena Johnová a Marie Teinitzerová. S družstvem je také spojen fenomén kubismu v užitém umění. Více viz Helena Brožková – Jiří Froněk (ed.), *Artěl, umění pro všední den 1908–1935*, Praha 2008, s. 11–12, 20–21.

²⁰ Libuše Heczková – Martina Pachmanová – Petr Šámal (eds.), *Jak odlesk měsíce v jezeře: česká teorie a kritika umění v genderových souvislostech, 1865-1945*, Řevnice 2014, s. 115–116.

²¹ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 80–81.

3. Koncept génia

„*To jsou umělecká díla (...) duchů hrdých a silných, kteří měli odvahu a ,ničemnosti‘ říci hlasitě své myšlenky, svá přesvědčení, své naděje, své touhy – kteří se netráslí bázní žen.*“²²

Je málo událostí, jež by poznamenaly vývoj českého moderního umění natolik jako výstava Augusta Rodina, uspořádaná v roce 1902 spolkem Mánes [3]. O rok dříve jí předcházelo vydání monografického čísla *Volných směrů* a pomyslným vyvrcholením elánu české výtvarné kritiky byl prolog k výstavě s názvem *Géniova mateřština* od Františka Xavera Šaldy. V časech kulminujícího zápasu o nové umění a touhy po jeho dosažení, podtrhovaných silně maskulinní rétorikou, se překvapivě v Šaldově titulu setkal umělecký génius se symbolickou, poměrně skrytě vyjádřenou postavou matky. Tuto „mateřštinu“ bychom zde měli chápat spíše ve smyslu originálního a inovačního uměleckého jazyka, který vyvěrá ze samotné podstaty přítomnosti. Důraz, který Šalda v textu klade na mystérium stvoření a citové pohnutí, s nímž popisuje psychické a somatické projevy tohoto aktu, ale ukazují, že zvěstovatelé nové krásy byli chápání nejen v duchovních, ale také v bytostně fyzických a smyslových dimenzích, a že zatímco se jejich zážitky z tvoření na jedné straně blížily erotické či náboženské extázi, na straně druhé připomínaly bolestné utrpení prvoroditelů:²³ „*V jeho plastice jako v žádném druhém výtvarném díle moderních věků zní prasíly života a osudu, nejstarší a nejhlubší jejich živly. (...) Zde vyznělo všecko nejpodstatnější, největnější a nešilenější ze života a smrti a vyznělo to linií opojenou a horečnou jako bolest a rozkoš, citlivou, rozechvělou a učentlivou jako nervové fluidum, slavnou a širou jako sám zákon bytí, vzniku a zmaru.*“²⁴

Tak popisuje Šalda dílo „*velikého obnovitele a obroditele Rodina*“. Ve svém manifestačním eseji *Nová krása* podrobně píše o novém umění nabitém novou krásou, jež má vyvolat „*dojmy neznámé posud nervovému a citovému ustrojení svých vyznavačů*“, a rozkoš, která „*jest zjitřená, silná, nová, záhadná a temná, rozkoš netrpná, nýbrž dramatická, rozkoš tvořivá i bořivá, v níž jest slito a přehodnoceno mnoho úzkosti, napětí i bolesti, rozkoš, která zabíjí všecko slabé a jen silnému jest pramenem zvýšené radosti a ostnem zmnoženého života*“.²⁵

²² Arnošt Procházka, Imoralita v umění, *Moderní revue* I, 1894–1895, s. 117.

²³ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 253.

²⁴ František Xaver Šalda, *Géniova mateřština*, *Volné směry* VI, 1902, č. 8, s. 186.

²⁵ František Xaver Šalda, *Nová krása: Její geneze a charakter*, *Volné směry* VII, 1903, č. 6, s. 187.

3.1 „Genialita“

V roce 1904 vydal Julius Meier-Graefe knihu *Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*. V předmluvě k prvnímu vydání se můžeme dočíst o umění jako odosobněném konceptu, jehož dějiny jsou zcela nezávislé na osobním chtění.²⁶ Kniha svázala moderní umění s Francií a současně mu vtiskla silně evolučně–formalistní rádk, v němž cítíme silné ozvuky darwinismu. Meier-Graefe stavěl na takovém modelu dějin umění, jenž vychází z představy nepřetržité pokrokovosti a evoluce, v čase se neustále zdokonalující výtvarné formy, jejíž páteří jsou velké styly. Jeho myšlenky se mu podařily dobře propagovat i u nás, jelikož byl příležitostným spolupracovníkem časopisu *Volné směry*. Na přelomu století sice sílily pokusy vymanit se z pozitivistického myšlení 19. století, ale fascinaci darwinismem a vliv přírodních věd v umění to nezmenšilo. Jeho vývojová koncepce byla inspirována fylogenezí přírodního organismu a spíše zdůrazňovala aspekty fyziologické a fyziognomické nežli sociální a politické. Moderní umělec v ní vystupoval jako mocný uchvatitel „*dokonalého ducha*“ a „*abstraktního ideálu přirozeného*“.²⁷ Jeho genialita a heroismus pramení z hlubokého zápasu s přírodou, jenž se podobá darwinovskému boji o přežití. Darwinismus v této době výrazně ovlivňoval chápání a psaní historického vývoje a jeho „*determinismus zároveň vedl k pocitu nevyzpytatelné osudovosti působení hlubinných sil biogeneze, jejich samovolného, nezvládnutelného, ale zároveň životadárného působení*“.²⁸ V jeho koncepci naturalismu, jenž spojoval umění se životem a poskytoval klíč k rozluštění zákonitostí dějin na základě biologických principů, se spojovala slast s obětováním, jež umělec podstupuje při osudovém zápasu za nové, vývojově „vyšší“ umění ve jménu nezastavitelného pokroku a evoluce.²⁹

S příchodem moderního umění se často setkáme s pozoruhodnými metaforami převzatými z přírodních věd, používanými výrazně orgiastickou a sexuálně–religionistickou rétorikou. Génus podle Šaldy „*tvoří z mystické lásky k poslední vteřině, z vděčnosti za plnost překypující chvíle, vzdává se cele a bez výhrady její závratí, povolný k ní a jejím tajemstvím*“.³⁰ Podle Otakara Březiny zase „*génie činu a srdce (...) vede krása, vždy unikající v kruté milostné hře*“.³¹ Umělci české dekadence mluvili o ženě jako o bytosti šířené touhou po muži a oběti odvěké tragédie vlastního pohlaví. „*Odvěčné dílo bolestiplné deflorace jest*

²⁶ Julius Meier-Graefe, *Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stuttgart 1904.

²⁷ Julius Meier-Graefe, *Edouard Manet*, Praha 1986, s. 87.

²⁸ Petr Wittlich, *Umění a život: Doba secese*, Praha 1986, s. 66.

²⁹ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 79.

³⁰ František Xaver Šalda, *Nová krása: Její geneze a charakter*, *Volné směry* VII, 1903, č. 5, s. 173.

³¹ Otakar Březina, *Meditace o kráse a umění*, *Volné směry* VI, 1901–1902, č. 5, s. 116.

vykonáno“, komentoval například Karel Hlaváček kontroverzní výstavu Anny Consteblové *Tragedie ženy* u nakladatele Topiče. „*Pět krátkých vteřin irradiují rozeštvané pudy v pocit něčeho nekonečně sladkého a rozkošného, pro co jediné, jak se jí zdá, příroda ji stvořila. (...) A tušení nového života, jemuž dává sílu své krve, rozlévá jí již po obličejí do sebe zadívanému nepoznaný dosud pocit Početí; Pocit Mateřství, (...) mohla skutečně jen žena tak procítit.*“³²

Umělci následující generace již ženu pro vyjádření takového dramatu nepotřebovali a své duchovní i fyzické vytržení plně soustředili na budování nového životního stylu a nového umění. Nikoli žena, která je „*pro muže výhradně jedem, otravou, šířavou, smrtící potenci*“³³ ale „*láska vzdálených a nejvzdálenějších cílů*“³⁴ láska metafyzická a nedimenzionální se stala pravým strůjcem nového umění, jehož je schopen jen muž prostoupený oním géníem. Metafory této geniality odvracející se od minulosti a vztahující se na přítomnost a budoucnost na základě pohybu vesmírných sil, připomínají představu stoické kosmologie. Stoická představa génia totiž přejímala aristotelskou teorii rozmnožování, kdy je žena pouhou nádobou pro mužské semeno. Umělecká tvořivost tak byla pojímána jako géniova autoreprodukce či sebeoploďňování, při níž umělec splývá s věčností.³⁵

A tak nejen početí, ale i mateřství se přeměnily v úkon mužů. Génia nového umění Šalda charakterizoval jako „*živé svědomí všech prvotních a základních, mateřských poměrů látky a úzkostlivé svědomí k nim*“ a oproti jejich plodnosti a racionalitě pohrdavě stavěl „*svůdnou a pohodlnou, neplodnou a zhoubnou*“ tvořivost.³⁶ Principy mateřství si však muži přisvojili také proto, aby se přenesli přes fakt, že oni sami se nezrodili z mužského mozku, ale ženského lůna, a aby tak symbolicky zvítězili nad iracionalitou ženy.³⁷

„*Chceme v umění individua a ne (jen) nositele idejí*“, prohlašoval Šalda, a chtěl tím říci, že génius nového umění a doby nemá být pouhou nádobou, ale vědomě transformovat skutečnost do svého nově zrozeného a zrozujícího se díla. Mýtická postava matky se však nemůže jen tak vytratit. „*Obraz, socha, báseň, hudba, každé umělecké dílo jest nám tím vzácnější a dražší*“, pokračoval Šalda, „*čím hlouběji souvisí s mateřskou tmou života. (...) Nechceme plody a důsledky pouze autorova intelektu, chceme víc, nekonečně víc, samu organizaci jeho života a osudu.*“³⁸ Vyjdeme-li z Freudovy teorie o neustále se navracejících

³² Karel Hlaváček, *Tragedie ženy*, *Moderní revue* V, 1897, s. 79.

³³ Stanislav Prybyzowski, *Tragedie pohlaví*, *Moderní revue* V, 1896, s. 109.

³⁴ František Xaver Šalda, *Nová krása: Její geneze a charakter*, *Volné směry* VII, 1903, č. 5, s. 177.

³⁵ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 255–256.

³⁶ František Xaver Šalda, *Nová krása: Její charakter a geneze*, *Volné směry* VII, 1903, č. 6, s. 182.

³⁷ Marie Bahenská – Libuše Heczková – Dana Musilová, *Iluze spásy: České feministické myšlení 19. a 20. století*, Příbram 2011, s. 114.

³⁸ František Xaver Šalda, *Nová krása: Její charakter a geneze*, *Volné směry* VII, 1903, č. 6, s. 183.

traumatech z podvědomí, jež ovlivňují lidskou psýchu, pak je možná i géniova mateřština zplozením onoho strachu z matky roditelky. Pokud touží po mateřském lůnu, je tomu tak hlavně proto, že chce svrhnout otce-minulost a zaujmout jeho místo, což dle Freuda značí oidipovskou psychózu. Cílem je tedy dosáhnout takové tvůrčí autonomie, kdy začne umělec plodit sám v sobě ze své vlastní vůle. Dochází tak k autooplodnění a vývoji nového jedince, a tedy uměleckého díla.³⁹

Takový postoj vyjádřil i Bohumil Kubišta, když v roce 1914 psal: „(...) *dílo je přeměněným duchem svého tvůrce (...), má-li působit na jiné subjekty, musí vzniknout v takovém stavu, jaký má vzbudit; má-li nadchnout, musí být vytvořeno s nadšením, má-li přesvědčit, musí vzniknout z přesvědčení, má-li být milováno, musí být vytvořeno s láskou, máme-li mu věřit, musí být vytvořeno s vírou. Umělecké dílo potká takový úděl, jaký mu umělec sám určil.*“⁴⁰

Vezmeme-li v potaz důležitost darwinismu a přírodních věd, pak vidíme, jak důležitým se v této době stalo samovolně zplozené a zrozené umělecké dílo, což dobře dosvědčuje i závěr v Šaldově předmluvě k Rodinově výstavě: „*A obroditelům mohou porozumět a jim odpovědět jen obrození, jen ti, kdo se sami na nich obrodí. Umělecké mateřštině géniově dá se odpovědět zase jen mateřštinou: sami v sobě, ve svých hlubinách musíte nalézt její kovový jazyk.*“⁴¹ Můžeme zde vypožorovat jak biologické teorie, tak i křesťanský mýtus o neposkvrněném početí. Tento mýtus čistého početí a následně transcendentujícího potomka je v naší kultuře již po staletí dobře zakořeněn a vnáší do příběhu něco metafyzického a čistě duchovní dimenzi. Zázrak, jenž se rodí z velké myšlenky génia a bere na sebe podobu uměleckého díla nových kategorií. Navíc postava matky, a především Panny Marie, se ukázala jako dobrý nástroj pro udržení patriarchálního pořádku a porodní bolesti se zase ukazují jako skvělá metafora pro umělcovu duchovní i fyzickou metamorfózu v boji za toto nové a „vyšší“ umění.⁴²

To se samozřejmě protisklo i do dobové kritiky. Bratři Čapkové při příležitosti výstavy Marie Chodounské problém oné „umělecké neplodnosti“ žen-umělkyn vyjádřili takto: „*Žena dovede často velice dobře a s nadprůměrnou roztomilostí vymalovati lyrickou piéču, (...). S velikostí obrazu se přikládá jakási faleš, (...), hrozná rozedma lyrického úmyslu, jenž ztratil*

³⁹ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 256–257.

⁴⁰ Bohumil Kubišta – František Kubišta – František Čeřovský (ed.), *Bohumil Kubišta: korespondence a úvahy*, Praha 1960, s. 216.

⁴¹ František Xaver Šalda, *Géniova mateřština*, *Volné směry* VI, 1902, č. 8, s. 187.

⁴² Marie Bahenská – Libuše Heczková – Dana Musilová, *Iluze spásy: České feministické myšlení 19. a 20. století*, Příbram 2011, s. 114. Srov. Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 257–258.

a zůstal jen úmyslem; anebo teplota měkkého a lehkého dotyku ženské ruky vyprchá a zrodí se lhostejné dílo špatné skonavší těžkou neplodností.“⁴³

3.2 Ženská genialita, androgynní múza

Genialita měla na vývoj českého moderního umění a estetiky nezanedbatelný vliv. Diskuze o její povaze ovlivňovaly umění již na konci 19. století a promítly se i do v té době se formujícího hnutí žen. Ve Vídni vyšla v roce 1903 kniha *Pohlaví a charakter* Otty Weininger a stala se klíčovou při budování diskurzu o ženské sexualitě a genialitě. Dle jeho slov: „*Muž vlastní penis, ale vagina vlastní ženu! (...) Ženskost a génius jsou proto protiklady: ženy nemohou nikdy aspirovat na transcendentní jasnost a zcela vědomou existenci génia.*“⁴⁴ Svým soudem tak možnost ženské geniality naprosto zavrhl a podpořil tak populární názor o jejich uniformitě, neschopnosti a spojení s přírodou, jež se ve společnosti dlouho držel.

Kritiku o posuzování žen jako jedolitého kolektivu, co zabraňuje rozvoji jejich individualismu a přináší špatná měřítká pro hodnocení jejich umění, napsala např. spisovatelka, kritička umění a aktivní feministka Teréza Nováková už v roce 1899: „*Geniálnímu muži pro ženu, již duch jeho vydá, bývá prominuto vše, geniální neb vysoce nadané ženě zatížena bývá vesta více než každé jiné.*“⁴⁵ Nejvyšší dokonalostí ženy byly podle ní dva druhy geniality: „genialita citu“ a „genialita mateřskosti“.⁴⁶ Tímto se však zabýval už i Šalda, když psal, že jeho byla géniova mateřština a její pak mateřská genialita. Novákové pojetí ženské geniality jako spojení ženské citovosti a mužské tvrdosti vytvářející androgynní charakter nebylo ničím ojedinělým. Řada kritik přejímala populární pojem „třetí pohlaví“, vnímaný na jednu stranu jako mýtický ideál androgyna, na druhou jako symbol zhouby, degradace a úpadku kultury.⁴⁷

Šalda se v eseji u příležitosti výstavy *Francouzských impresionistů* v roce 1907 pořádané Spolkem výtvarných umělců Mánes věnoval také dámské malbě impresionistické, zastoupené Berthou Morisotovou a Mary Cassattovou. Při srovnání jejich děl upřednostňoval Morisotovou a její umění považoval za „*velmi jasné, určité a mužné.*“ Byla podle něj „*ženský androgynní génius, inspirující Musa skupiny*“, jejíž „*stlumené umění, neatíravé, distingované,*

⁴³ Bratři Čapkové, Výstava obrazů Marie Chodounské (Topičův salon), *Ženská revue* IV, 1909, str. 244.

⁴⁴ Chandak Sengoopta, *Otto Weininger: Sexualita a věda v císařské Vídni*, Praha 2009, s. 116.

⁴⁵ Teréza Nováková, Duše žíznivé, duše osamělé a duše prodané, in: Idem, *Ze ženského hnutí*, Praha 1912, s. 59.

⁴⁶ Teréza Nováková, Genialita citu, *Přehled* XI, 1912–1913, č. 1, 27. 9., s. 16.

⁴⁷ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 262–263.

plné gracie a charmu napovědělo leccos dvěma nejmužštějším génium doby: Manetovi a Whistlerovi“.⁴⁸

Dalo by se tedy říct, že ženu-umělkyni nevnímal jako zcela neplodnou bytost. V *Ženské revue* byla ve stejném roce otištěna jeho stať *Slovičko o ženském umění*, kde psal: „*Jsou nadgéniové a nadčlověkové u nás, kteří bagatelizují a podceňují z principu a eliminují každou knihu nebo každý obraz podepsaný ženským jménem. Myslím, že jednají z velikášské, ale jinak docela neškodné premisy, jako by si byli pronajali samo celého génia a drželi jej výlučným právem pachtovním, takže na jiné nic nezbylo.*“ Těmito slovy v podstatě ženám, snad překvapivě, určitou formu geniality přiřknul. Přestože Šalda explicitně dává najevo, že by úkolem ženského umění neměla být premisa „*přinést korektiv tomuto umění mužskému*“, ani práce „*na očištění pojmu Sentimentalité*“ a na „*stvoření nové Něhy*“, se závěrem a úkolem ženské geniality nepřichází. Pouze dodává, že „*jemnocit jest inspirací dob silných génium mužských*“. Jako program by si umělkyně podle něj měly zvolit: „*(...) dobyti očištěnou duší znova a na svůj vrub celou říši umění, zmocniti se (...) ducha a srdce umění a znova stvořiti po svém všechny jeho orgány*“, „*neopakovati mužského umění, ani tvořiti cosi nového a samostatného – nýbrž odpovídajícího si s mužským uměním, doplňujícího se s ním: korelát*“. Nakonec dochází pouze k tomuto východisku: „*Posud žena improvizovala srdcem naslepo (...); toto stadium náhodnosti musí býti překonáno (...). Srdce musí být vychováno, vzděláno ve spolehlivého a věrného dělníka, v krásný a přesný osudový nástroj.*“⁴⁹

Šaldův model ženského androgynního génia nebyl nabit hysterií, jako u mnohých dobových teoretiků, jež ženské umění považovali za projev psychosexuální hypertrofie směřující v polomuže či hermafrodity. Blížil se spíše pojetí Novákové, kdy ženská genialita pramení z mateřské lásky a citu. Pro Šaldu se Morisotová mohla stát géniem jen proto, že zastupovala role obou pohlaví, oproti Cassattové, jež se podle něj stylizovala pouze do role mužské.⁵⁰ Ačkoliv Šaldovo řešení nepřichází s uspokojujícím závěrem, stalo se katalyzátorem diskuze trvající po celou 1. polovinu 20. století.

Objevily se avantgardní umělkyně, jež přijaly androgynní roli, stylizovaly se do svých mužských uměleckých protějšků a demonstrovaly tak svou homosexualitu. Dvojaký model ženskosti však byl spíše modelem mýtickým než emancipačním. Koncept o harmonické bytosti spojující protiklady obou pohlavních principů využilo mnoho teoretiků českého modernismu

⁴⁸ František Xaver Šalda, Impresionismus: jeho rozvoj, výsledky i dědicové, in: Idem, *Hájemství zraku*, Praha 1940, s. 27.

⁴⁹ František Xaver Šalda, Slovičko o ženském umění, *Ženská revue* II, 1907, příloha Žena v umění, s. 1–3, 9–10.

⁵⁰ František Xaver Šalda, Impresionismus: jeho rozvoj, výsledky i dědicové, in: Idem, *Hájemství zraku*, Praha 1940, s. 27.

a uměleckou shodu můžeme nalézt v kořenech surrealismu. Navíc tato bytost zapadala jak do levicové avantgardní myšlenky o beztrždní společnosti, tak do surrealistické ikonografie:⁵¹ „Komplementarita a tranzitivnost mužského a ženského principu byly také jedním z nejvýznamnějších předmětů surrealistického průzkumu; a nikoli náhodou je první surrealistické drama (...), dramatem o mýtickém Tiresiovi, který byl mužem i ženou, a tedy úplnou, dokonalou bytostí.“⁵² Uskutečnění této bytosti v sobě ale stále skrývá jeden rozpor, přežívající mýtus uměleckého génia a risk ztráty nově vydobyté autonomie žen. Ideál androgynnosti se tak pro české ženy stal opět jen iluzí a otázku skutečné emancipace z dobových konvencí neřešil. Genderová subverze se totiž může stát pouze opakováním patriarchálního systému a zavírá tak cestu k hledání nového jazyka.⁵³ Jak píše Gilles Lipovetsky: „Sexuální stereotypy nesmíme přirovnávat k dědictví minulosti, které ‘pokrok’ zcela přirozeně vyhladí. Jsou životaschopné a ustavují se v samotném jádru otevřeného světa moderní rovnoprávnosti a svobody. Myslet si, že dynamika rovnoprávnosti připravuje jednopohlavní svět, znamená oddávat se iluzím.“⁵⁴

V progresivních kruzích byly ženy v mužském obleku s rukama v kapsách a s cigaretou oslavovány především v meziválečné době jako doklad oproštění se od staromódních kódů a počátku jejich emancipace. Konzervatismus však tuto novou tvář ženství tak lehce nepřijal a považoval ji nejen za hrozbu v rámci dobrých mravů, ale i za útok na patriarchát a heterosexuální vztahů. První světová válka napomohla proměně dělby práce, jelikož na pozice mužů bylo třeba dosadit ženy, a tzv. cross-dressingu, kdy se jedinec obléká do šatů druhého pohlaví. Androgynnost a médii využívaný termín „třetí pohlaví“ se ale staly spíše symbolem vylepšené ženy mužskými hodnotami a komerce než jako společenského pokroku. Navzdory tomu byly androgynní ženy výrazným startem pro hledání nových genderových kategorií.⁵⁵ Ošacení je odnepaměti silným ideologickým nástrojem a oblečení *à la garçonne* v moderní době „bud’ symbolizovalo sílu a svobodu, nebo je k (těmto) způsobům vedla nemotivovaná rozkoš z formální proměny“.⁵⁶ Napodobením však žena vytváří jen kopírovanou maskulinitu, dává do pohybu mnoho genderových stereotypů a zpochybňuje autentičnost a originalitu, což byly základní kameny modernismu.

⁵¹ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 201–203.

⁵² Věra Linhartová, Štyrský a Toyen, *Výtvarná práce XV*, 1967, č. 3, 9. 2., s. 3.

⁵³ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 204–205.

⁵⁴ Gilles Lipovetsky, *Třetí žena*, Praha 2007, s. 264.

⁵⁵ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 192–193.

⁵⁶ Gertrud Lenhart, *Wenn Frauen Männerkleider tragen*, München 1997, s. 31.

3.3 Psychologie „nové“ ženy

Vlivem celospolečenského zájmu o medicínu, pozitivistické vědy, evoluci a psychologii na počátku 20. století vrcholí genderová diferenciacce mezi mužem a ženou jako od základu odlišných bytostí: „Žena byla považována za druh neracionální, reproduktivní a tvůrčí jen v omezené sféře rodinného kruhu, což se vykládalo biologickou determinací.“ Až v době, kdy ženám začalo být zpřístupňováno solidní umělecké vzdělání, vycházely také „první úvahy o psychologii tvůrčí ženy a ženské genialitě“.⁵⁷

Klíčovým se stal německý překlad přednášky Ellen Keyové s názvem *Zneužitá ženská síla* z roku 1898. Její utopistická koncepce „vycházela z premisy o možné harmonii mezi odlišnými principy mužství a ženství, v níž se skrývá spravedlivější budoucnost lidstva“,⁵⁸ a to se zástupcům modernismu líbilo. Mimo to se také zabývala atraktivní „myšlenkou lásky jako hybatele kulturního a společenského pokroku“.⁵⁹

Genderové stereotypy vybudované v této době se (nejen) v uměleckém diskurzu držely i v době poválečné. Některé dobové spisovatelky a publicistky zpopularizovaly koncept Terézy Novákové o „génii citu“ z roku 1899, jenž ovšem vycházel opět z genderového konstruktů a vnímání ženy jako „citlivější“ bytosti. Mateřství chápe jako jeden ze základních rysů ženské geniality a ženský génus dle ní vykvétá ze spojení geniality mateřskosti s intelektuální prací.⁶⁰ Přestože bylo mateřství vnímáno jako to nejvíc, čeho žena měla v životě dosáhnout, nebrala ho jako překážku k umělecké práci a veřejnému životu. Její koncept byl však stále spíše utopií, protože tvorba žen-umělkyně by se za těchto podmínek měla měřit „mírou lásky, emocí, citů a empatie projektovaných do jejich díla“.⁶¹ Umělkyně hledaly svého génia ve spojitosti s ženským tělem a mateřstvím, což souznělo s teoriemi o ženském údělu býtí matkou a automatické ženské podřízenosti. Žena byla v očích Otty Weiningerova „bytost s převahou sexuality“, nebo podle Richarda von Kraft-Ebinga, autora knihy *Psychopatia sexualis*, jako „bytost téměř asexuální a masochistická“.⁶² V obou případech žena neměla dostatek aktivity a kreativity a „psychologická odlišnost často sloužila jako snadný nástroj ke dvojí ženské deprivaci: zpochybňovala totiž ženy jako rod i jako individuality“.⁶³

⁵⁷ Heczková – Pachmanová – Šámal (pozn. 20), s. 263.

⁵⁸ Ibidem, s. 263–264.

⁵⁹ Martina Pachmanová, *Zrození umělkyně z pěny limonády: genderové kontexty české moderní teorie a kritiky umění*, Praha 2013, s. 55.

⁶⁰ Teréza Nováková, *Genialita citu, Přehled XI*, 1912–1913, č. 1, 27. 9., s. 16–17.

⁶¹ Pachmanová, *Zrození umělkyně z pěny limonády: genderové kontexty české moderní teorie a kritiky umění* (pozn. 59), s. 57.

⁶² Heczková – Pachmanová – Šámal (pozn. 20), s. 263.

⁶³ Ibidem, s. 263.

Jedním ze zajímavých aspektů, pravděpodobně určitý pozůstatek symbolismu, se na přelomu století objevoval požadavek jakési „tajemnosti“ v ženě a jejím díle. Tuto premisu poprvé vyslovil Jan z Wojkowicz v článku *K psychologii ženy* z roku 1901. Podle něj totiž, pokud je žena umělkyní a tvoří, dává se příliš poznat, a tudíž je méně atraktivní. Zároveň není dostatečně ani silná, aby mohla „naprosto změnit svou individualitu, aby vůbec dovedla nevyšlovit svůj prvek ‘věčného žensství’“.⁶⁴ Stejně jako Jan z Wojkowicz viděl i František Václav Krejčí problém ztráty ženského „tajemna“ ve svém textu *O ženě jako novém činiteli kulturním* z roku 1905. Za nejdůležitější úkol pro ženskou emancipaci a novou „osvobozenou“ ženu podle něj bylo nebýt „odlitkem muže“. Žena, „zvyšujíc svou duševní úroveň, osvobozujíc se sociálně, stoupá v očích mužových vždy blíže k ideálu, má proň nová kouzla a přináší do života nové zdroje kulturních sil“, což je dle jeho slov „jedna z nejsvědnějších nadějí naší kultury, velký slib krásy a štěstí“.⁶⁵

Co se textů o psychologii „nové“ ženy týče, častokrát čteme spíše polemiky než odborné texty. Celospolečensky se setkáváme s hladem po zjištění, kdo je tato „nová“ žena, kam patří, jaká vlastně je a jak ji vnímat. Překvapivě se právě zde, kde bychom možná čekali mnohem větší zatížení konzervatismem, i díky návaznosti na Freuda a Vídeňský psychoanalytický okruh, objevují velice progresivní texty, a to už před rozpadem monarchie.

Jedním z takových autorů byl Artuš Drtil. Už v roce 1906 píše, že „stvořiti nový typ ženy“ se dostává do kolize, jelikož „ani u mužů nevžil se dosud obecně ideál moderního člověka“. Podle něj je moderní doba jiná a vyžaduje „pro vztah muže a ženy docela jiný útvar“, protože „moderní učení nevyčerpá pojem žensství pouhou citovou senzací, a nemůže mu tedy nikdy dostačiti jednostranný, úzký typ, v němž kulminovaly kultury dřívější“. Naopak je třeba, aby byla žena „syntézou“ citovosti a utilitaristické rozumovosti, protože „jedině tak má typ moderní ženy právo na hlubší vsahování do budování uměleckých kultur příštích“. Moderní ženu pojímal „jako faktor uměleckých kultur“. Výslednicí se pak stává: „Žena – člověk s rozumem a citem.“⁶⁶

Velkou úlohu v diskuzi o povaze ženské umělecké tvorby a její genialitě sehrál časopis *Ženská revue* vydávaný od roku 1907, patřící k nejradikálnějším feministickým časopisům u nás. Mezi nejdůležitější osobnosti teoretického diskurzu ženské umělecké tvorby patřila Teréza Nováková, na níž navazovalo několik významných feministických novinárek jako např. Olga Brodská, Vlasta Kučerová-Borovičková a Marie Štěchová. K problému „žena-umělkyně“

⁶⁴ Heczková – Pachmanová – Šámal (pozn. 20), s. 267–269.

⁶⁵ František Václav Krejčí, *O ženě jako novém činiteli kulturním*, *Ženský obzor* VI, 1905, s. 99–100.

⁶⁶ Artuš Drtil, *Žena jako činitel uměleckých kultur*, *Ženský obzor* VI, 1906, s. 77–79.

se ovšem vyjadřovali i muži v čele s Františkem Xaverem Šaldou, Artušem Drtilem, Josefem Čapkem, kteří oproti jiným psali konstruktivní kritiku nezatíženou psychologismy.⁶⁷

Povaha studia umění žen vedla postupně i k rasovým teoriím, což biologickému determinismu a Darwinově evoluční teorii dodalo nový rozměr. Rasové teorie se stávaly stále důležitějším nástrojem pro budování a upevnění národní identity a souvislost s ženou, jakožto matkou, se setkávala s posláním zachovat národní a rasovou čistotu. I přesto nadále zůstávaly v diskurzu silné argumenty pro ženu s přírodou spojenou. Dualismus kultura a příroda byl příčinou toho, že tvorba ženy-umělkyně se dle jejích maskulinních protějšků podobá primitivnímu umění, a tudíž je zpátečnická. Tento názor podpořil také Karl Scheffer, jenž v roce 1908 napsal knihu *Die Frau und die Kunst*, kde prohlásil, že umění „slabšího pohlaví“ je spojeno s hysterií. Scheffer také psal, že vrozená pasivita žen je zdroj konzervatismu, jenž stahuje kulturu zpět mezi divochy: „Žena, která narušuje svou přirozenou blízkost přírodě a nutí se do specializace nebo impotenci. (...) Ženský talent, který dnes můžeme zakoušet, se zdá být (...) výsledkem tělesné degradace (...) a projevuje se sklonem k prostituci.“⁶⁸ Toto stanovisko bylo v různých variantách využíváno až do druhé světové války, a nejen v konzervativních kruzích.⁶⁹

Ve stejné době se začínají objevovat texty, ze začátku jen z pera ženských zástupkyň, začínajících si plně uvědomovat důležitost boje o rovnocennost proti dosavadní pasivitě a podřízenosti. Časopisecká produkce byla v této době nejefektivnějším médiem pro sdílení takových myšlenek, a navíc v nejrychlejší formě, v textu. S psychoanalýzou sdílel předválečný strukturalismus představu o jazyku jako o nástroji, co symbolicky udržuje pořádek a integritu společnosti. Jelikož ale ženy k jazyku jako „smlouvě“ neměly dlouhou dobu adekvátní přístup a spíše se „jevily“ (jako objekty) než aby „byly“ (tvořily), může být jejich „důsledné mlčení o vlastním procesu tvorby, jejich nevysloveným komentářem“.⁷⁰ Slovo i obraz mají moc odhalovat významy a jazyk. Společně se zobrazením mohou být vázány na postavení žen ve společnosti a současně nabízí díky své dvojakosti možnosti, jak modifikovat a radikalizovat vztah žen ke světu.⁷¹

Text a jazyk vždy podléhá dekodování. Se stejným fenoménem jako u uměleckých kritik, kdy se objevily kritiky spíše zpátečnické se setkáme i zde na poli psychologie s texty, které tvůrčí sebevědomí žen komplikovaly a zastávaly konzervativní a stereotypní názory.

⁶⁷ Heczková – Pachmanová – Šámal (pozn. 20), s. 264–266.

⁶⁸ Karl Scheffer, *Die Frau und die Kunst*, Berlin 1908, s. 92–93.

⁶⁹ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 86–87.

⁷⁰ Věra Linhartová, Štyrský a Toyen, *Výtvarná práce XV*, 1967, č. 3, 9. 2., s. 7.

⁷¹ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 188.

Takové texty byly hojně a ostře reflektovány feministickými kruhy na našem území. Stejně jako Gabriela Foustková, také Teréza Nováková reagovala na text Ellen Keyové. Ve své stati *Genialita citu* nazvala Keyovou „nepřítelkyní vlastního pohlaví“ a „reakcionářkou“, protože byla v očích žen „bořitelka toho, čeho v ženském hnutí tak zvolna a s takovou námahou docíleno“. ⁷² Striktně se postavila za to, že ženy nejsou jen rodičky a pečovatelky, ale také tvůrkyně velkých myšlenek a činů. Dalším takovým případem textu, v němž žena kritizuje jinou ženu za zpátečnické postoje a snižování jejích pozic, by mohla být stať Pavly Buzkové z roku 1925 s názvem *Žena umělkyně*. Otevřeně na závěr dodává, že právě proto „(...) jsou ženy odsouzeny k poměrné jednotvárnosti v tvorbě. Jednostrannost a jednostrannost. Beztragičnost přesvědčených vyznavaček života, jež umějí rozervati každou škrtivou síť pesimistických úkladů, vymstívá se jim jsou jejich tragickou vinou.“ ⁷³

Velmi silně reflektovaným tématem na poli psychologie „nové“ ženy bylo již zmíněné mateřství. Mateřství jako výsostná činnost ženy byla silně nabourána Šaldovým spisem *Géniova mateřština* a nejspíše se právě on stal strůjcem této diskuze. Vztahem mateřství k umění a kultuře se zabývala například Olga Stránská ve stati *Umění a život* z roku 1913. Stránská byla velmi důležitou postavou pro upevnění žen na kulturní scéně a prohlašuje: „Není dualismu, je jen úplná jednotnost vesmíru!“ Podle ní tu není žena pro muže, „(...) ani muž pro ženu, ale láska, život jest pro oba. Na nich obou záleží, co z něho vytvoří.“ Pravou lásku vidí v „součinnosti obou pohlaví“. Taková láska působí na „tvůrčí schopnost umělce“ a „musí podmiňovat jeho umění“, „to je pojem lásky, který vyžaduje vyšší vyspělosti duševní“. ⁷⁴ Stránská „(...) konceptualizuje mateřství a ženskou uměleckou kreativitu (...) na základě pozemské existence. (...) Umění a život v jejím pojetí tvoří jednotu“ a podtrhuje oboustranný model vlivu mateřství na výchovu dítěte a matku. Podle Martiny Pachmanové tak: „Nabourává fantazii dokonalé matky jako dětem a domácnosti oddané bytosti a zdůrazňuje naopak její tvůrčí a sociální svobodu jako významný aspekt výchovy.“ ⁷⁵ Stránská nám představuje koncepci vzájemného doplňování ženského a mužského principu v umění jako východisko tohoto sporu. Myšlenka harmonie, o níž psala už Keyová v roce 1898, v této době ovšem ještě nenalezla úrodnou půdu pro rozvoj. Proto se mnohem častěji setkáme s radikálnějšími a jednostrannějšími názory, v nichž můžeme vysledovat boj o pomyslnou nadvládu jednoho či druhého pohlaví.

⁷² Teréza Nováková, *Genialita citu*, *Přehled XI*, 1912–1913, č. 1, 27. 9., s. 16.

⁷³ Pavla Buzková, *Žena umělkyně*, in: Idem, *Krise ženskosti*, Praha 1925, s. 58.

⁷⁴ Olga Stránská, *Umění a život*, in: Idem, *Za novou ženou*, Praha 1920, s. 267.

⁷⁵ Pachmanová, *Zrození umělkyně z pěny limonády: genderové kontexty české moderní teorie a kritiky umění* (pozn. 59), s. 58.

Důležitou osobností, jednou ze zastánkyň revolučních feministických myšlenek, byla Marie Štěchová, s jejímiž tezemi jsme se v rámci práce už setkali. Marie Štěchová nám ve svém textu *Vynalezení ženy* z roku 1918 předkládá svá stanoviska, když píše, že „(...) žena, která činí svým soudcem muže – musí vždy zblouditi v poměru k sobě; neboť tento soudce není k ní neustranný. (...) Běžně a současně pohlíží muž na ženu tak, (...) jak by pro ni měla postačiti ona mužem tak ceněná speciální ženskost – míním tím to cosi nezměrně, cosi limonádovitě ženského, měkkého a rozplývajícího se, co muži na ženách tolik velebí.“ Tímto způsobem si dle ní muž „(...) vynalezl ženu: s její oddanou slabostí, příjemnou jeho ochrannou silou. Jako vybledlý obraz svého mohutného lidství: krásný, leč matný obraz člověka osvobozeného a obrozujícího, v němž nemá nic kypěti a tryskat bezprostřední silou života – obraz ženy, jež vzdává se svých bezprostředních darů a prostředků životních v jeho prospěch.“ Taková žena se mu však vždy podřizuje a neodvažuje se „hleděti svým zrakem, ale zrakem jeho, pána vesmíru“. Proti tomu Štěchová protestuje: „Měkké ženy nemohou býti ideálem našeho lidství. Jest třeba vztyčiti nový ideál, nemožný.“ Je třeba vynalézt nový „(...) ideál ženy, jež klade svůj zrak nebojácně na všechny jevy života – nejen klade, ale soudí svým životem. Ideál ženy, směřující všemi silami své bytosti k osvobození ducha. Muži vynalezli ženu. Jest těžko podle ní žít. Proto jest třeba, aby nyní – ženy vynalezly sebe.“⁷⁶ Její slova silně ve společnosti rezonovala, jelikož se pouštěla do citlivého tématu o podřizovanosti a pohledovosti. Volání po ženském ideálu, radikalizování feminismu a jeho cílů byla jedna vyhocená strana boje o tuto pohlavní „nadvládu“ v umění.

Druhá strana tohoto radikálního pohledu upevňuje roli muže a dívá se na ženu pouze jako na matku. Stojí na premise, že žena-umělkyně je pouhou diletantkou. Z takových textů lze vycítit obrovská skepse, a snad i strach mužského pokolení. Strach ze ztráty svrchovanosti, možná nenalezeného nebo nedostatečného mužství a kulturno tvořící nadřazenosti, o čemž následně v roce 1925 píše Helena Čapková. Jako příklad by zde mohla posloužit stať *K ženské otázce*, kterou v roce 1924 vydal K. Skalský. Zabývá se v ní problémem emancipace ženy a tvrdí, že požadavek absolutní rovnocennosti ženy „směřuje k uniformitě“. Ženu vnímá jen jako matku, a i když uznává, že se díky ženám uskutečnila spousta „velkých činů“, byly pouze inspirátorky a muži uskutečňovatelé. „Nejste rovnocenní, a v tom jediném může tkvít význam ženské otázky, abyste se jimi nikdy nestaly. (...) Jste mimo srovnání právě tak jako muž vůči vám: dvě síly, jichž výslednicí bude život.“ Říká, že „pod trestem ztráty své nejbytnější podstaty musí žena zůstatí ženou“ a „teprve spojením a splynutím dvou čistých prvků zcela

⁷⁶ Marie Štěchová, *Vynalezení ženy*, *Kmen* I, 1917, č. 45–46, 20. 12., s. 6–7.

Tomuto tématu se na teoretické rovině obsáhle věnoval např. John Berger ve své knize *Ways of Seeing*.

různorodých – muže-stvořitele a ženy-stvořitelky – vzniknou hodnoty nejvyšší“.⁷⁷ Tyto hodnoty ovšem vždy iniciuje pouze muž.

Zajímavým textem, pokoušejícím se sice o určitou bilanci dvou zmíněných principů, ovšem prodchnutým silně se vzdávající komunistickou ideologií, je esej Karla Nešedy *Žena, muž a dítě za soukromého majetku a za komunismu*. Komunismus se pro ženy díky takovým textům stal velmi lákavým a mnohé z nich se k němu kvůli tomu obracely. Rovnoprávnost muže a ženy se podle něj naplní až v socialistickém státě, „(...) až se jednou v komunistické společnosti postaví tam, kam patří, nebude sporu o její právo i povinnost. (...) V budoucnu, za komunismus, budou mít ženy vedle jiných povinností i jiná práva nežli mužové; nebudou mít všech práv mužových, ale naopak budou mít práva, jichž nebudou mít mužové.“⁷⁸ Budoucnost však utopickou vidinu komunismu, jak víme z historie, vyvrátila.

O úspěšnosti emancipačního hnutí napsal v roce 1923 rozsáhlou stat' *Žena v umění výtvarném* Emil Pacovský, pravidelný kritik ženských výstav. Čelem se postavil proti komunistickým myšlenkám, jelikož v jeho očích by takové „absolutní vyrovnání s mužem, provedené do nejzazších důsledků, zanechalo by arci znásilnění nejzákladnější povahové ženské přirozenosti – až po mateřský úkol“, protože „v animálním životě úkol ženství začíná právě tam, kde úkol mužství končí“. Nakonec argumentuje: „Jde o to, aby nebylo právě tak žádné otázky ženské, jako není otázky mužské. – Neboť každé řešení ‘ženské otázky’ (...) připravuje ženě nová pouta, nové otroctví a nové znásilnění. Svoji ‘ženskou otázkou’ musejí se zaměstnávat ženy samy, a to tak dlouho, pokud ji vůbec neodstraní ze světa mužského romantického rozjímání nebo praktické kalkulace.“⁷⁹ Pacovský tak svým způsobem relativizuje tento spor dvou pohlavních principů a navazuje tak na východisko, o nějž se snažila Keyová, Stránská, a i sám Masaryk, jak rozvedu v praktické části.

Se zajímavou koncepcí ženského génia přišla Pavla Buzková ve svém textu *Žena umělkyně* z roku 1925. O géniu říká, že si jej „některé ženy rády pokrývují a vpravují do svého formátu“, protože nejsou schopny jej plně „obsáhnouti“.⁸⁰ Představa ženského génia jako „fluidního organismu“ se na našem území objevila poprvé a tento koncept byl velice inovativní. Usměřuje tak názor, že žena není hodna oné „geniality“, a pokouší se nastínit, v čem ženský génius spočívá. Její závěr ovšem vyznívá poněkud pesimisticky a vrací se tak k některým

⁷⁷ Karel Skalský, *K ženské otázce*, *Tribuna* IV, 1924, č. 14, 16. 1., s. 1–2.

⁷⁸ Karel Nešeda, *Žena, muž a dítě za soukromého majetku a za komunismu*, *Proletkult* I, 1922, č. 20, 24. 5., s. 313.

⁷⁹ Emil Pacovský, *Žena v umění výtvarném*, *Veraikon* IX, 1923, č. 4, s. 121–128.

⁸⁰ Pavla Buzková, *Žena umělkyně*, in: *Idem, Krize ženskosti*, Praha 1925, s. 57.

modernistickým charakteristikám ženy, například jednostrannost ženy a ženských uměleckých projevů, které vnímá jako vlastnosti přirozené.⁸¹

Tato touha po uchopení pojmu „ženský génius“ se velmi často objevovala i v kritikách výstav žen-umělkyně. Vlasta Borovičková v časopise *Veraikon* v roce 1923 reflektovala ve stati *Dva umělecké zjevy* uměleckou tvorbu Zdeňky Burghauserové a Julie Winterové-Mezerové a navazuje v ní na tento trend. Zdenčin expresionismus dle ní „(...) magnetizuje diváka svou vnitřní mohutností. Jeho výrazová forma je podlita citovými hloubkami a jeho barevná individuálnost zrodila se z těžkých dusivých emocí.“ Vyzdvihovala její individualitu a tvorbu „geniálního rozmachu“. Její práce označila za hluboký niterný boj a „jsou svým obsahem ženským darem, ženským přínosem, z ženského životního skladu (...), vyvážené ze specificky ženské náplně životního schématu, ze specificky rasové mentality“.⁸²

O zkušenosti žen v polovině 20. let 20. století psala Helena Čapková v článku z roku 1925 *Vpád žen* otištěném v časopise *Přítomnost*. Píše, že umění i kulturu vytvořil muž „takřka naprosto bez spolupráce ženiny“, a proto jí vtiskl punc „slabosti a nedostatečnosti“. Argumentuje však, že žena „ze všech pramenů poznání, které otevřely se před ní, čerpá dychtivě a vykonává přitom kus žensky poctivé a žensky dobré práce“ a „že dogma jeho absolutní nadvlády ve světě duchovním je touto nebyvalou invazí žen ve všech snad oborech silně porušeno“. Čapková tak dokázala bez přemíry sarkasmu a ironie vyjádřit to, z čeho měli všichni muži obavy, a to strach ze ztráty mužnosti/mužství a výsadního postavení v umění a kultuře. Probuzení z „mužského absolutismu“ vidí jako důvod, proč žena „přestala býti skromnou“, což má za důsledek i větší rozvodovost, protože „myšlenkový svět mužů ztratil kouzlo ve své výlučnosti a vzácné jedinečnosti, a žena je proto v hloubi své bytosti poraněna a vydrážděně nešťastna“. Svou úvahu uzavírá slovy: „Kolem dokola vyrůstá nové pokolení a přináší si s sebou snad již nová srdce; celý přesun v poměru pohlaví nepochybně opět se vyrovná.“⁸³ Toto nové pokolení by se dle ní mělo zbavit dualistického rozdělení a nemělo by vnímat ženy jako narušitelky mužského světa. Meziválečná doba a vznik první republiky navíc přinesly pro ženy mnoho pozitivních změn, které se projevíly jak v uměleckých kritikách, tak i v počtu výstav.

„Obecná inteligence je u obou pohlaví stejná“, psala Juliana Lancová v knize *Psychologie ženy* v roce 1929. Tento názor v následujících řádcích obhajuje. Umění vnímá jako „syntézu života a jeho zkratka bylo ženě vždycky blízké a drahé a bylo jí pramenem poznání života a jeho zákonů“. Umění ženám „byla vždy ohniskem jejího zájmu“, protože „ze všech

⁸¹ Heczková – Pachmanová – Šámal (pozn. 20), s. 265.

⁸² Vlasta Borovičková, *Dva umělecké zjevy* (Zdeňka Burghauserová), *Veraikon* IX, 1923, č. 4, s. 102, 107.

⁸³ Helena Čapková, *Vpád žen*, *Přítomnost* II, 1925, č. 3, 29. 1., s. 43–45.

umění ženě nejvíce leží na srdci umění žítí“. Všimá si taky spojitosti sociálního zabezpečení a umělecké tvorby, jakožto potřeby „*vnějšího stimulansu*“, a toho, že „*talenty a géniové rekrutují se obyčejně jen z vládnoucí třídy společenské nebo aspoň z třídy svobodné*“. V této době takové tvrzení nepřekvapí, ale spíše potvrdí existenci dřívější diskuze o poddanství ženství. Svě myšlenky shrnuje takto: „*Mužská kritéria odmítají začátečnické pokusy zřené originálně a ženy, chtějí-li být uznávány a přijímány, raději se přizpůsobují a napodobí muže. (...) Osvobozené, zkulturněné ženství bere ještě jednou do sebe dobrovolně úlohu pozemského mateřství, (...) ze svobodné vůle zroditi génia, nebo mluvíme biblicky: Božího syna. Matka géniova jest ženský génius. (...) Pohlaví jest jen povolání.*“⁸⁴ Lancová sice navazuje na propojení ženského génia a matky, ovšem v jejím podání se už nejedná o čistě genderově podmíněnou roli, ale spíše roli metafyzickou. Její kniha je moderní svým redukováním „biologismu“ ženské psyché a optimisticky nahlíží na skutečné změny v životě žen v Československu. Umělkyně se totiž v této době začaly prosazovat i v oborech, jež jim měly být psychologicky nepřístupné, jako např. architektura.⁸⁵

Posledním citovaným textem této podkapitoly je stať *Tvůrčí nadání* Albíny Dratvové, psaná v roce 1942. Zaobírá se genialitou ženy a dospívá k názoru, že „*genialita ženy nespočívá jinde než v práci, soutěžící s prací mužskou*“. Ptá se však, kde vlastně obor ženiny geniality spočívá? Dratvová si stojí za tím, že „*sama tvůrčí fantazie nezaručuje naprosto tvořivé nadání a tvůrčí činnost ve větším měřítku*“, protože „*je totiž vlastností především rozumovou*“. Dle jejích slov to, „*co dělá z člověka tvůrce, jest jen jeho čin, nikoli jeho sny*“. Za vpravdě tvůrčím dílem vidí požadavek „*morálního zaměření, musí být posvěceno étosem*“ a „*jen takové dílo je konstruktivní, opačné ničí jen hodnoty*“. Uzavírá: „*V tomto smyslu je žena géniem rodu, bez ní by rod živořil, neb i vyhynul.*“⁸⁶ Dratvová svým tvrzením navazuje na myšlenky Lancové a ženská genialita si tak po celou 1. polovinu 20. století udržela určité genderové svázání s úlohou matky. Dochází tak k překvapivě konzervativnímu a skeptickému závěru a genialita ženy zůstává nevyřešena.⁸⁷

⁸⁴ Juliana Lancová – Tomáš Trnka, *Psychologie ženy*, Praha 1929, s. 85–99.

⁸⁵ Heczková – Pachmanová – Šámal (pozn. 20), s. 265.

⁸⁶ Albína Dratvová, *Tvůrčí nadání*, in: Idem, *Duše dnešní ženy*, Praha 1947, s. 156–169.

⁸⁷ Heczková – Pachmanová – Šámal (pozn. 20), s. 265.

3.4 Absence „ženského Picassa“

„Nespočítatelně často již bylo řečeno a slyšeno, že žena má nadání přizpůsobit se a vcítit se, ale že není s to dělat nové objevy a svobodně tvořit. Vaše výstavy vypadají vznešeně, ale není to nic nového, nic revolučního. Nemáte žádného ženského Picassa!“⁸⁸

Názor, že žena má hůře vyvinuté abstraktní myšlení a prostorovou představivost, byl ve společnosti už od konce 19. století také dobře zakořeněn. Ženě-umělkyni proto podle těchto argumentů náleželo pouze napodobivé umění, zatímco mužům-umělcům náležel výsostný úděl vytvářet nové umění na základě tvořivosti génia a abstrahování. Výsměch realistickým tendencím nebyl přímo namířen proti ženám, ale genderově neutrální také nebyl.⁸⁹

Avantgarda, bojující proti starým normám, buržoazii a „instituci“ umění, mohla být na jedné straně ženám dobrou zbraní proti patriarchalismu, jelikož její zrod probíhal současně s novými společenskými hnutími, feminismem, s voláním po nové estetice a splynutí života s uměním. Na druhou stranu, i přes možnost svrhnout kánon dějin umění, jim „*kosmopolitická konfraternita*“⁹⁰ z logiky zabraňovala pátrat po tradici ženské umělecké tvorby a stát se profesionálními umělkyněmi ve jménu „*likvidace dosavadních uměleckých odrůd*“.⁹¹ Paradoxem je navíc fakt, že když měly ženy konečně možnost získat akademické umělecké vzdělání, avantgarda se proti němu obrátila s odporem zády. Ženy tak nemohly vést boj proti své matce tak, jako jej avantgardisté vedli se svými otci, jelikož jedním z avantgardních hesel se stalo, že „*údělem každé nově nastupující generace umělecké polemický souboj s generací předcházející*“.⁹² Pokud by o to samé usilovaly i ženy, ztratily by jedinečnou příležitost konečně se stát historickými subjekty. Dle slov Martiny Pachmanové: „*Byly to právě ženy, které díky své oddanosti ‘nízkým’ žánrům a nadšené víře v kolektivní kreativitu splacenou vlastní anonymitou, radikálně prolomily hranice mezi uměním a životem? Skládaly nový životní styl z nejmenších detailů a alespoň částečně tak dokázaly realizovat utopické myšlenky v praktickém životě. Ideál umění jako aktivity osvíceného jedinice totiž odnepaměti přináležel mužům a byli to daleko spíš právě mužští ‘géniové’, kteří v okamžiku avantgardního bourání mýtů a vzývání kolektivismu mohli pozbyť svou svrchovanost. Ženy tak mohly ztratit méně než muži.*“⁹³

⁸⁸ Annot, Die Frau als Mahlerin, in: Ada Schmidt-Beil (ed.), *Die Kultur der Frau*, Berlin 1931, s. 271.

⁸⁹ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 111–113.

⁹⁰ Karel Teige, O expresionismu, *Rovnost* XXXVIII, 1922, č. 17, s. 3–4.

⁹¹ Karel Teige, Poetismus, in: Idem, *Výbor z díla*, díl 1, Praha 1966, s. 124.

⁹² Karel Teige, S novou generací, in: Štěpán Vlačný (ed.), *Avantgarda známá i neznámá*, díl 1, Praha 1971, s. 134.

⁹³ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 71.

4. „Kultivace“ ženství

4.1 Fenomén výstav

Výstava jako médium reprezentace byla pro nově vzniklý stát klíčovým nástrojem propagace národní osvěty, kultivace občanů, ekonomické prosperity a kulturního i společenského života, což posilovalo Československý stát a snažilo se ho legitimizovat na post pokrokového, autonomního a konkurenceschopného státu Evropy. Snaha o ritualizaci návštěv výstav navíc měla také mocný vedlejší manipulační efekt – pomoc při ovlivňování vkusu, chování i životního stylu. Nová, moderní žena do této rétoriky státu, založeného na demokratických hodnotách a silném hospodářství, skvěle zapadala. Obě níže zmíněné výstavy prezentovaly ženu jako „spektákl“, ale také jako aktivního činitele – ženu jako autorku, tvůrkyni i konzumentku [4]. Moderní žena se stala nejen nositelkou pokroku, morálky a kultury, ale také symbolem kapitalismu a konzumerismu. Exponování moderní ženy mělo i svůj pragmatický účel, docílit snahy o napodobování vnějšího vzhledu a přisvojování si žádoucích myšlenek a názorů.⁹⁴

Způsob organizace těchto výstav ovšem narušuje onu nepropustnost mezi avantgardou a prvorepublikovým emancipačním hnutím, jelikož se obě sféry na těchto počinech podílely s přesvědčením „*o nutnosti etablovat moderní, respektive civilizovanou ženu v prvorepublikové společnosti, a to s přesahem do veřejné stejně jako do domácí sféry*“.⁹⁵ Završením této snahy modernizačních procesů spjatých s ženskou emancipací by mohly být dvě brněnské výstavy, *Výstava moderní ženy* a *Civilizovaná žena*.

Výstava moderní ženy proběhla v létě roku 1929 jako součást *Výstavy moderního obchodu* a jejím cílem bylo ukázat ženu jako pracovníci (ne jako ženu *à la garçonne*, jež začínala být často terčem kritiky) a zaměřila se na komplexní představení moderní ženy, jako pečující, intelektuální, veřejně činné, pracující občanky a sebevědomé a zdravé nositelky rodu [9]. Moderní žena, jakožto nová identita ženy, měla být položena na rychlém společenském vývoji, novém vnímání dějinnosti a nadgeneračním charakteru poválečných žen. Výstava byla pojata jako „*exposice v provozu*“,⁹⁶ byla instruktážní, interaktivní a měla možná až charakter experimentu, čímž se snažila vytvářet obraz života moderní ženy. Stala se komunikačním médiem, což dobře odrážel i dobový zájem o přímou komunikaci s diváky

⁹⁴ Pachmanová, *Civilizovaná žena: ideál i paradox prvorepublikové vizuální kultury* (pozn. 7), s. 25–28, 58.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 28.

⁹⁶ Růžena Schützová, *Výstava moderní ženy*, in: *Katalog brněnských výstav*, Brno 1929, s. 109.

a demokratizaci kultury. Ukazovala tedy syntézu estetiky, etiky a ekonomie, jakožto komplexní obraz moderní ženy. Moderní žena se řídila zásadami funkčnosti, praktičnosti, ekonomičnosti, hygieny, dobré tělesné kondice, krásy a inteligence. Modernizace bytu byla považována za cestu k osvobození ženy, avšak díky tomu byla žena nadále spojována s domovem, jako uzavřeným místem své existence, a s výchovou, tudíž dárkyní života. Moderní žena se tak stala komerčním obrazem ideálu, uměle konstruovaným a vytvořeným muži k obrazu svému.⁹⁷

Výstava *Civilizovaná žena* byla sice svým obsahem skromnější, ale dnes je možná známější díky své detailnější fotografické dokumentaci a zaměřená byla spíše na reformu ženské módy. Slovy Martiny Pachmanové: „*Civilizovaná žena byla zradikalizovanou formou moderní ženy. (...) Naplňovala tak ideové i ideologické postuláty brněnského (...) výrazně levicově orientovaného avantgardního měsíčníku, který usiloval o utváření nového typu člověka – i nové ženy.*“⁹⁸ Civilizovaná žena byla žena „*převracující staré konvence na ruby, tvořící nové hodnoty, duchovní*“.⁹⁹

Božena Horneková zde prezentovala své návrhy na ženské oděvy čistě kalhotové, jež se měly stát pro ženu vstupenkou do civilizovaného světa. Přestože Hornekové návrhy nebyly pouhou nápodobou mužského oděvu, šlo stále o performovanou maskulinitu, skrze níž se maskovala performovaná ženskost. Identita ženy byla nivelizována a uniformizace ženského oděvu upírala ženě právo na svou vlastní volbu. Žena byla stále jen exponátem. Snaha ztotožnit se nebo alespoň vyjít vstříc „straně silnějších“ poskytla ženám možnost projevit se v budování nového světa, ale zároveň tato rovnoprávnost nikdy nebyla skutečná. Dalo by se říci, že ženám bylo umožněno přisvojit si pouze moderní oblékání a bydlení. Vše ale opět podle představ jejich mužských „mentorů“, což v podstatě pro ženy znamenalo další podřízení sebe a své identity [6, 8].¹⁰⁰

Při příležitosti výstav vyšel již zmíněný sborník o novém bydlení *Žena doma* a následně i publikace *Civilizovaná žena*. Obě na popud Jana Vaňka, vydavatele brněnského časopisu *Bytová kultura*. V jeho ediční radě zasedal Bohuslav Markalous, Arnošt Wiesner a také sám Adolf Loos.¹⁰¹ Velký podíl na obou publikacích měl i architekt a typograf Zdeněk Rossmann. V první nalezneme jeho stat' *Hledáme iniciativní ženu*, v níž se zabýval vedením domácnosti a také požadavkem moderního bytu, „*aby všechny domácí práce byly přivedeny na minimum*“.

⁹⁷ Pachmanová, *Civilizovaná žena: ideál i paradox prvorepublikové vizuální kultury* (pozn. 7), s. 34–58.

⁹⁸ Ibidem, s. 60–61.

⁹⁹ Milena Jesenská, Mají svobodnou vůli, ale šatů nemají, in: Martina Pachmanová, *Civilizovaná žena: ideál i paradox prvorepublikové vizuální kultury* (pozn. 7), s. 61.

¹⁰⁰ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 60–75.

¹⁰¹ Ibidem, s. 65.

Rossmann píše: „*Moderní doba vyžaduje si ženu iniciativní, která zbaví předsudků o dokonalosti zděděných forem života.*“ Adoruje stroje, zrychlení tempa a vývoje civilizace.¹⁰² Pro druhou navrhl známou obálku s motivem mužské ruky s nůžkami přestřihujícími dívčí cop [10, 11]. Muži ženskou otázku nenechávali ladem a ležela jim na srdci. Tak jim pod vlivem představ o jejich zpátečnictví a vlastní neschopnosti místo svobody poskytli nový model identity, s níž se měly ztotožnit. Po odsouzení ornamentu jakožto dle Loose projevu zženštilosti vydal Vaněk ještě esej *Žena konečně civilizovaná*, v níž vyslovil stanovisko, že žena může mezi civilizované muže pouze tehdy, pokud bude schopna zbavit se feminního myšlení a pokud přijme maskulinní model: „*Vítáme civilizovanou, kultivovanou a ušlechtilé oblečenou ženu mezi civilizované muže.*“¹⁰³ Byla tudíž potvrzena mužská svrchovanost a ctižádost nové české společnosti stát po boku ostatních evropských států. Vaňkova esej se však neobešla bez odezvy a časopis *Přítomnost* otiskl otevřený dopis Milady Kříženecké-Dubské, v němž se ostře vyjádřila k jeho názorům: „*Ano, civilizujte ženy – ale muže také! – výchovou k prostotě, hygieně, harmonii, k cenění, ale nepřeceňování věci týkajících se zevnějšku.*“¹⁰⁴

Od poměrně slibného začátku se společnost znovu s nástupem avantgardních tendencí a funkcionalismu obracela k rigidním patriarchálním myšlenkám, což vyústilo v opětovné pojmání ženy jako „nižšího a neschopného“ pohlaví, které by se bez mužů nedokázalo ani změnit, ani svobodně realizovat. Otázka kultivovanosti a proměny ženy v „moderní a civilizovanou“ byla jen jednou z nespočet snah mužů potvrdit svou svrchovanost a moc. Ženy si tedy musely najít jiné cesty, jak proniknout do umění. Ačkoliv poměrně skrytě, budovaly rekonstrukci moderního bydlení a domácnosti, čímž významně přispěly k moderním levicovým myšlenkám, volajícím po splnutí života a umění.

Závěr teoretické části nám připomíná, že historický kontext není pouze rámeček pro pochopení uměleckých tendencí, ale také klíčový prvek pro porozumění tomu, jak ženy-umělkyně reagovaly na své okolí.

¹⁰² Zdeněk Rossmann, Hledáme iniciativní ženu, in: *Žena doma. Sborník o novém bydlení* (vydaný u příležitosti Výstavy moderní ženy), 1929, s. 9.

¹⁰³ Jan Vaněk, *Žena konečně civilizovaná*, in: Jan Vaněk – Zdeněk Rossmann (eds.), *Civilizovaná žena*, Brno 1929, s. 11.

¹⁰⁴ Milada Kříženecká-Dubská, *Civilizovaná žena*, *Přítomnost* VII, 1930, č. 15, 16. 4., s. 236.

Praktická část

1. Reflexe dosavadních přístupů k tvorbě žen v 1. polovině 20. století v Čechách

Jak z teoretické části této práce vyplývá, situace umělecké tvorby žen-umělkyní v 1. polovině 20. století na našem území byla plná překážek. Co se týče umělecké tvorby, zde se ženy potýkaly s jednou z nejostřejších kritik. Ať už šlo o psychoanalýzu Sigmunda Freuda, biologický determinismus či darwinismus, kategorizaci mezi „ty odlišné“, jiné a třeba „odcizené“, si ženy dokázaly vybojovat své místo v dějinách (nejen) českého umění.¹⁰⁵

Reflexe dosavadních přístupů k této problematice mi zde ovšem připadá na místě, jelikož to vždy nemusely být jen společensky a vědecky podmíněné důvody, proč se ženy do světa umění snažily dostat až od přelomu století a proč dnes ve většině sbírek zaujímají jen minimální část celkových akvizic.

1.1 Zhodnocení přístupů a východisek

Obecně by se dalo říci, že zájem o uměleckou tvorbu žen-umělkyní v 1. polovině 20. století stoupá. Na to má vliv spousta faktorů, jako feministická interpretace a reinterpretace dějin umění, estetika a filozofie, ale také přirozený zájem o nalezení pozapomenutých a nedoceněných umělkyní či touha po znovuoživení významné osobnosti. Všechny tyto aspekty však sledují jeden cíl, a to přijít s komplexnějším výkladem (nejen) dějin umění.

Klíčovou se mi v mém snažení stala antologie textů s názvem *Jak odlesk měsíce v jezeře: česká teorie a kritika umění v genderových souvislostech, 1865-1945*, jejíž autory jsou Libuše Heczková, Martina Pachmanová a Petr Šámal. Kniha je souborem dobových textů, doplněných úvodem ke každé kapitole a byla mi největším pomocníkem na cestě za komplexním pochopením dobového kontextu. Co se výběru textů týče, snažily se obsáhnout společenský diskurz na témata ženského uměleckého vzdělání, „ženského umění“, první výstavy ženské umělecké tvorby, výstavy Kruhu výtvarných umělkyní a statě o psychologii „nové ženy“.

¹⁰⁵ Zajímavou kapitolu ženské umělecké tradice zde tvoří také okultismus a s ním spojené umělecky činné skupiny žen, které se na našem území ještě nedočkaly komplexního zpracování.

K antologii vyšla také kniha *Zrození umělkyně z pěny limonády, genderové kontexty české moderní teorie a kritiky umění*, jež má být komentářem dobových textů. Autorkou je Martina Pachmanová a kniha poskytuje vysvětlení a reflexi dobových textů. Snaží se být souvislou formou textu „příručkou“ pro jejich pochopení a zasazení do kontextu českého umění. Tato poměrně malá kniha o 147 stranách je příjemným čtením, avšak její obsah nedokázal podtrhnout vše, o co se snaží již zmíněná antologie. Zde nacházím určitý rozpor, jelikož se kniha nezabývá všemi tématy zmíněnými v antologii a její rétorika je mnohdy podobná knize Martiny Pachmanové níže. Nabízí ovšem příjemný vhled do základních bodů problematiky a tím je velmi přínosnou.

V kontextu propojení genderových studií, feminismu a českého moderního umění nemohu zapomenout na badatelskou činnost Martiny Pachmanové. Kniha *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu*, vycházející z její disertační práce z roku 2003, se pro mne stala klíčovou v pochopení modernismu, ženskosti a genderové politiky vznikajícího Československa. Zajímavým zjištěním je fakt, že tato kniha je zatím jediná, která se tímto problémem zabývá a snaží se ho komplexně uchopit. Právě tento aspekt však vidím i jako negativum, a to spolu s tím, že kniha je z roku 2004 a badání v tomto směru do dnešní doby pokročilo. Cílem této práce jsou proto také citace dobových pramenů, jež jsem měla k dispozici, a staly se pomyslným pilířem při vytváření názoru na toto téma. Ty jsem se následně snažila vkládat tam, kde by určité srovnání, doplnění či kontext mohl chybět.

Funkcionalistickou reformu bydlení, módy a životního stylu mapuje kniha *Civilizovaná žena, ideál i paradox prvorepublikové vizuální kultury* Martiny Pachmanové. Tato kniha, bohatá na vizuální ukázky, poskytuje důkladně zpracovanou problematiku funkcionalismu a jeho souvislost s ženami. Stala se tak dobrým podkladem pro pochopení této problematiky.

Jelikož je toto téma pro badatelskou činnost atraktivní, chtěla bych zde ještě vyzdvihnout badatelskou práci historičky umění Aleny Pomajzlové a inspirativní esteticko–filozofický náhled Zdenky Kalnické. Klíčovým záměrem Aleny Pomajzlové je interpretovat a rekonstruovat pro nás co nejobjektivnější obrázek dané osobnosti a způsob, s jakým k těmto úkolům přistupuje, zakládá na hledání souvislostí a vazeb. Předkládá nám tak své strategie, jak uchopit hůře interpretovatelná díla a osobnosti s nadhledem a objektivností.

Úvahy Zdenky Kalnické nás nutí ptát se po vlivu „patriarchální“ minulosti v náboženství, vědě a umění, jelikož právě o to se feministická kritika a (re)interpretace snaží. Sama v knize *Filozofie a feminizmus* píše, že v textu „(...) nabídla některé způsoby, jak je možné o genderových otázkách uvažovat na půdě filozofie a naznačila jejich možné zisky rizika. Na další cestu jsem vás tedy vybavila pomyslným kompasem. Určit si cíl své cesty

*a naučit se tento kompas používat je už na vás, milí čtenáři a čtenářky.*¹⁰⁶ V knize *Interpretace* dále říká, že „(...) cílem interpretací uměleckých děl v této knize není přiblížit se co nejvíce intenci autora či autorky díla, neboť se nedomnívám, že jejich záměr je možné ‘objektivně’ zjistit; navíc podle mého názoru není primárním cílem estetické interpretace odhalit záměr autora/autorky (proto jsem tuto orientaci nazvala ‘vědeckou’).“ Svě texty pak nazývá „slovně artikulované a písemně zachycené výsledky vědomé intelektuální práce“.¹⁰⁷

Kalnická chce proniknout do hloubky každého díla a představit nám svůj pohled na jejich interpretaci. Její analytická metoda je tak více haptická a „přítomná“ ve své ontologické podstatě. Být otevřený jiným výkladům je jednou z povinností každého badatele. Právě s ohledem na feminismus a jeho kontext se správná interpretace díla stává velmi důležitou, někdy až problematickou. Kalnická se svými interpretacemi zaměřenými na interpretaci feministickou poukazuje na to, jakou roli hrálo umění v bourání „patriarchálního“ uspořádání estetiky a jak si ženy vytvářely svou vlastní tradici v evropské kultuře. Zároveň nám ukazuje, jak feministická interpretace vypadá a jak se tvoří. Současně nejvýraznější filozofické směry jako je pragmatismus, hermeneutika a strukturalismus se snaží ve svém vědeckém bádání a praxi propojovat s feministickou kritikou a důsledkem toho přichází s unikátními metodami a formami interpretace. Z pozice filozofky a estetičky nahlíží tedy na problematiku umělecké tvorby žen z jiného a velmi přitažlivého úhlu pohledu.

Martina Pachmanová v monografii *Vlasty Vostřebalové Fischerové* píše, že kniha „(...) navazuje na řady tuzemských monografií, jež splácejí dluh ženským osobnostem českého moderního umění a pokoušejí se ukázat modernismus jako komplikovanější a mnohoznačnější strukturu, než jaká ovládá většinu kanonizovaných uměnovědných textů věnovaných období první poloviny 20. století.“ Mluví též o potřebě „revidovat příběh českého moderního umění, které je nadále výsostným teritoriem mužského pohlaví“.¹⁰⁸

Tato kapitola českého moderního umění by si takovou péči zasloužila, ale onen „dluh“ se nepodaří splatit, dokud spektrum literatury nebude rozšířeno o další a novější tituly. V knihách Martiny Pachmanové totiž často schází bližší objasnění ženského úhlu pohledu, jelikož snaha o komplexní popsání problému často vede k přílišnému zobecnění, redukcionismu a universalismu.

¹⁰⁶ Zdeňka Kalnická, *Filozofie a feminizmus*, Ostrava 2010, s. 135.

¹⁰⁷ Zdeňka Kalnická, *Interpretace*, Červený Kostelec 2019, s. 20–21.

¹⁰⁸ Martina Pachmanová – Michala Frank Barnová, *Vlasta Vostřebalová Fischerová (1898–1963): mezi sociálním uměním a magickým realismem*, Řevnice 2013, s. 7–8.

Alena Pomajzlová nám ukazuje badatelskou strategii založenou na důsledném seznámení se s osobností a Zdenka Kalnická přichází s různými typy možností interpretace, založenými na rozličných filozofických směrech, a jsou to právě tyto dva aspekty, které v dosavadní literatuře v rámci komplexního uchopení problematiky chybí. Jak napsal Marek Pokorný, tehdejší ředitel Moravské galerie v Brně: „*Teprve systematický výzkum, a především prezentace uměleckého odkazu umělkyň sub specie genderového pohledu může změnit přístup ke zdánlivě rodově neurčitému (a tedy fakticky maskulinně orientovanému) charakteru českého moderního umění.*“¹⁰⁹

Každý historik umění je také interpret, jenž se snaží zkrotit předmět svého bádání a poskytnout srozumitelnou a validní výpověď široké veřejnosti. Modernismus a avantgarda, založené na individualismu a dominanci mužského pohlaví, závisely na odklonění se od něčeho jiného, tedy oné „*jinakosti*“, jež se vychovala z patriarchálních norem. V takto pojatém systému však dochází k tomu, že dvě strany jsou „*založeny jako protiklady, v nichž je jedna strana idealizovaná a druhá podceňovaná*“.¹¹⁰ Proto se stává nutností při zkoumání tvorby žen-umělkyň nahlížet na všechny možné skutečnosti.

Analýza literatury týkající se žen-umělkyň v 1. polovině 20. století v Čechách zprostředkovává nejen přehled klíčových literárních zdrojů, ale také předkládá možné nástroje k interpretaci různorodých pohledů na jejich tvorbu. V rámci analýzy jsem sledovala, jak se literatura postarala o interpretaci, jakými způsoby reflektovala dobové normy a jaký význam přiřadila jejich uměleckému odkazu. Během své práce jsem se snažila nejen poznat fakta, ale zkoumala jsem i různé metody interpretace a kritické ohlasy, které formovaly naše chápání žen-umělkyň a jejich tvorbu, pokoušející se rozklíčovat jejich umělecký odkaz. Závěr této části nám připomíná, že literatura o ženách-umělkyních není pouze sbírkou faktů, ale také aktivním účastníkem formování veřejného mínění a diskurzu o jejich tvorbě.

¹⁰⁹ Martina Pachmanová, *Milada Marešová: malířka nové věčnosti*, Brno 2008, s. 7.

¹¹⁰ Martina Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu*, (pozn. 2), s. 185.

2. Analýza pramenů

Moderní, nová či civilizovaná žena byla sice ověněna symbolem pokroku, na druhou stranu biologický determinismus a konzervativní předsudky společnosti viděly v profesionalizaci žen v umění pokles a degradaci, ne-li zvrhlost. Sledovat vývoj těchto dvou polarit je základním cílem následující části mé práce. Praktická část je sondou, zaměřenou na srovnání uměleckých kritik vztahujících se k ženě-umělkyni se snahou analyzovat vývoj určitých paradigmat s dobovou každodenní praxí. V této části bakalářské práce se zaměřím na analýzu dobových textů a pokusím se na nich demonstrovat, jak se myšlenky o ženském géniovi a tvorbě žen-umělkyní do diskurzu o jejich umělecké tvorbě dostávaly a jak se v průběhu času měnily.

2.1 Vymezení pojmů

V teoretické části jsem naznačila, s jakými problémy se ženy, chtějící se prosadit ve výtvarném umění, setkávaly. Genderové stereotypy, biologický determinismus, darwinismus, Freudovy teorie, předsudky vůči „druhému“ a „něžnému“ pohlaví, strach z jinakosti a androgynnosti, manipulace, národ a vlastenectví. Veškerá diskuze se rozehrávala na půdoryse těchto pojmů. Klíčové se zde ovšem stává uvědomění si polarit, často na bazální úrovni funkce biologického organismu, na nichž byla diskuze postavena: ženskost x mužnost, příroda x kultura, pasivnost x akce, cit a pudy x rozum apod. Estetická dichotomie, s níž se zde setkáváme, ale nikdy nebude plně schopna vytvořit životaschopná kritéria pro zhodnocení této doby a umění.

Mým cílem je však představit tuto problematiku z více úhlů pohledu a neposkytnout pouhou evaluaci či popis situace. Objevily se totiž i umělkyně, jež ke svému cíli došly, jímž se dostalo uznání i mezi dobovými umělci a intelektuály a tuto pomyslnou „černobílost“ rozehrály dalšími (svými) barvami. Marie Chodounská, Zdenka Braunerová, Linka Procházková, Růžena a Sláva Tonderová-Zátková [15–17], Zdenka Burghauserová, Věra Jičínská, Julie Winterová-Mezerová, Milada Marešová a dnes již světoznámá Toyen [12, 13] jsou nám důkazem, že takových žen-umělkyní, sebevědomých uměleckých osobností, bylo více, a že zájem o jejich tvorbu neustále narůstá. Naše doba je prodchnuta snahou o dosažení konečné

rovnoprávnosti mezi mužem a ženou. Proto je i snaha najít „zapomenutá“ jména v minulosti, poodkrýt tradici ženství v umění a poukázat na jejich sílu a vliv na místě.

Rozeprě o „nové ženě“ a její roli ve společnosti nám dodnes dokládají např. stránky časopisu *Kmen* v době formování avantgardy redigované Šaldou.¹¹¹ Roku 1919 zde malíř Jan Zrzavý zveřejnil esej *O ženě*, v níž otevřeně hovoří o strachu z ženské emancipace a umělecké angažovanosti: „Život člověka řízen a utvářen jest dvěma mohutnými silami: instinktem a intelektem, pudem a rozumem. Následkem rozdělení převládá u muže rozum, u ženy pud, cit.“ Díky tomu je dle něj vnitřní život ženy velice odlišný od mužova. Žena, „chápujíc život intuicí, vedena citem a poslušna pudů, je žena bytostí živelnější, přírodě bližší a tajemnější“. Muž na rozdíl od ní, jelikož nerodí „a nemůže ze sebe život rozmnožovati“, se od přírody odklonil, a „(...) svůj život a vědomí světa promítá abstrakcí rozumu. Muž myslí a jedná z rozumu, žena z pudu. (...) Žena vnáší do díla obsah, muž vytváří jeho formu. (...) V moderním životě jest mnoho žen, jež přejímají úkoly a povinnosti mužů ve veřejném životě. (...) Není pro ni vznešenějšího úkolu než tento: býti rodičkou, ochranitelkou a tvořitelkou budoucího života, budoucího lidstva!“¹¹²

Takto ostře se vyjádřil jen málokterý představitel českého moderního umění a jeho text nám odhaluje spoustu premis, klíčových pro celou 1. polovinu 20. století. Prostředí nové společenské kritiky už ale nahrávalo i ženám, jež kriticky nahlížely na předsudky mužů. „Žena, která činí svým soudcem muže, musí vždy zblouditi v poměru k sobě, neboť tento soudce není k ní nestranný“, psala Marie Štěchová v časopise *Kmen* už rok před Zrzavým a vyzývala ženy, aby měly odvalu a nevzdávaly se při vytváření a bojování za svou vlastní identitu a aby vnímaly svět vlastníma očima. „Jest třeba vytyčiti nový ideál, nemužský. (...) Ideál ženy, směřující všemi silami své bytosti k osvobození ducha.“¹¹³

České moderní umění bylo v mnoha ohledech stejně jako jinde projektem uměleckých génů, mužů. Umělecká aktivita žen však dokazuje, že varianty modernismu nemusí být nutně tak jednoznačné, a také to, jak důležité postavení vedle mužů ženy zaujímaly při budování modernismu.

¹¹¹ Martina Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu*, (pozn. 2), s. 109.

¹¹² Jan Zrzavý, *O ženě*, *Kmen* II, 1919, č. 52, 1. 5., s. 403.

¹¹³ Marie Štěchová, *Vynalezení ženy*, *Kmen* I, 1917, č. 45–46, 20. 12., s. 6.

2.2 První výstavy

Před vznikem první republiky byla výstavní činnost žen-umělkyně velmi omezená a neustále se stávaly terčem kritiky a obviňování za diletantismus. Tyto texty naráží na nejpravidelnější výstavní činnost, pravidelné vánoční výstavy, do nichž se zapojila spousta žen. Mezi jejich nejsklouvanější kritická slova patřil kolektivismus, universalismus a již zmíněná žena, umělecká diletantka. Nejkritizovanějším aspektem výstav byla jejich stereotypnost a „zpátečnictví“ ve jménu ztrouchnivělého akademismu, tudíž realismu. Vystavená díla často podléhala konvenčním formám, což bylo na přelomu století vnímáno jako znak nemodernosti.¹¹⁴ Vánoční prodejní výstavy začaly pořádat na přelomu století německé umělkyně v Praze, a později od roku 1905 prodejní výstavy, příležitostně pořádané Ústředním výborem českých žen.¹¹⁵ Přesto bylo umění žen, jejich spojování do uměleckých spolků a organizování ženských výstav bráno jako diletantismus a snaha o separatismus. *Volné směry* snahy českých umělkyně zhodnotily výstavy jako „*chronické zlo*“ a svou referentskou povinnost jako „*v tomto případě svrchovaně trapnou*“.¹¹⁶

Objevily se však i kritiky nadšeně komentující zapojení žen do výtvarného umění, přestože ještě neměly možnost získat akademické vzdělání. Můžeme se dokonce setkat i s texty, které se svým jazykem i náhledem na tvorbu ženy-umělkyně natolik lišily, že je snad až vzývaly. Tyto kritiky, adorující nástup ženy na uměleckou scénu, se ovšem netýkaly těchto kolektivních výstav, ale výstav uměleckých individualit. Za moderní byly považovány jen ženy solitérky, silné ženy-umělkyně s radikálnějším rukopisem, jež si vysloužily pochvalné kritiky navzdory svému pohlaví. Například Václav Tille při příležitosti *Výstavy dam umělkyně* na konci svého textu dochází k tomuto názoru: „*Přítel emancipace žen řekne snad, že v tom právě patrně, jak potřebí pomoci ženským duším k rozvíti a uznání; nepřítel bude hledati v tom nový důvod k inferioritě ženské duševní práce. Ten však, 'kdo jde mimo', nemůže než cítit tu pevnou a sebevědomou snahu, jakou ženy snaží se zjednati platnost i svému umění.*“¹¹⁷ Na rozdíl od svých souputníků byl Tille jedním z prvních, kdo se díky svému přístupu a zájmu o umění žen na jejich tvorbu i na kolektivní výstavy nedíval optikou univerzalizmu, kolektivismu a nedostatečnosti pohlaví.

¹¹⁴ Karel Boromejský Mádl, Dozvuky, *Národní listy* XLVI, 1906, č. 6, 7. 1., s. 10.

¹¹⁵ Heczková – Pachmanová – Šámal (pozn. 20), s. 203.

¹¹⁶ Anonym, Vánoční výstava ženského umění, *Volné směry* X, 1906, č. 1, s. 42.

¹¹⁷ Václav Tille, Výstava dam umělkyně, *Světobzor* XXIX, 1894–1895, s. 108.

Mezi umělkyněmi přirozeně rostla potřeba kolektivní organizace paralelně s rostoucím emancipačním hnutím konce 19. století. Mnohdy tyto snahy nepramenily z radikálnějších kruhů feminizmu, ale spíše z frustrace nad nedosažitelnou možností členství v dobových uměleckých spolcích, jejichž hegemony byli muži. V Evropě vznikaly první ženské umělecké spolky již v 60. letech 19. století, v našem prostředí si ženy musely ještě několik desítek let počkat.¹¹⁸

Nová, cizí (možná odcizená) žena nebyla modernímu umění jen postavou symbolickou, jedna skutečná rozpoutala jednu z největších debat o povaze nového umění na podzim roku 1896 v Topičově galerii, berlínská malířka Anna Costenblová. Cyklus obrazů, sestávající se z aktů a naturalistických vyobrazení údělů ženy se jménem *Tragédie ženy*, vyvolal pozdvižení již při prvním vystavení v Drážďanech. V *Moderním revue* věnoval Karel Hlaváček rozsáhlou stať této výstavě a prohlásil ji „*pathologickým řezem do našeho českého života*“, jímž se „*náš společenský život (...) objevuje zase jednou v pravém světle, v té celé své nahé mizernosti a hanebnosti*“.¹¹⁹ Ve jménu dekadence ji však opěvoval jako velké odhalení tragédie pohlaví: „*Zde nemaluje ubohý pitomý, akademicky opatrovaný mozek, zde manifestuje opět jednou duše svůj život. (...) Mluví tu duše, fatamorganusijíc všechny smysly. (...) A to všecko se ovšem naprosto vymyká kontrole tak dost zpitomělých našich oficiálních kritiků. Mozeček jejich tu civí před neznámým a nepoznaným světem, kde všecko útočí na to, co jim bylo vočkováno, kde všecko mluví proti jejich zkušenostem.*“¹²⁰

Volné směry se naopak chopily příležitosti kritiky a dekadentní ráz výstavy považovaly za pokleslý vkus Topičova výstavního programu: „*Štěstí, že máme po ruce ‘obsah’ obrazů, jinak by bylo zapotřebí, aby sl. Costenblová vykládala své nenamalované, básnické city zvědavému publiku (...), účelem dekadence je, přiváděti ad absurdum veškeré prostředky, jichž každý umělec a tedy umělec-dekadent k vyjádření stavu své nemocné duše potřebuje.*“¹²¹

Pověstný cyklus „*vypravuje o touze mladé dívky, která cítí poprvé plný útok své zralosti*“.¹²² Oproti novoromantismu a symbolismu se tu „*příroda stává něčím docela jiným (...); ona je promítnutím duše ven, tedy výkladem a spolehlivějším prostředníkem k uhádnutí vnitřního stavu, klíčem k duši, nikoli její paralelou*“.¹²³ Na výstavě bylo obrazů vystavených pět. Šestý, představující „*pocit mateřství*“ a pomyslné vyvrcholení cyklu, bohužel vystaven

¹¹⁸ Heczková – Pachmanová – Šámal (pozn. 20), s. 203.

¹¹⁹ Karel Hlaváček, *Tragedie ženy, Moderní revue* V, 1897, s. 79.

¹²⁰ *Ibidem* s. 77.

¹²¹ Redakce, Anny Costenblové *Tragedie ženy, Volné směry* I, 1896–1897, č. 2, s. 99.

¹²² X., *Topičův salon: Anna Costenblová, Tragedie ženy a jiné obrazy; výstava leptaných rytin a litografií, Čas* X, 1896, s. 740.

¹²³ *Ibidem*, s. 741.

nebyl.¹²⁴ Hlavním poselstvím cyklu bylo znázornit moderní ženu a obvinění společnosti, tj. muže, z jejího utrpení. „*Anna Costenblová malovala ve své Tragédii svou velikou Soustrast k všemu Ženskému.*“¹²⁵

Naše území se s uměním žen mohlo seznámit převážně tiskem, protože po výstavě Anny Costenblové zde žádná ženská autorská výstava, co by vyvolala širší diskuzi, nebyla. Právě díky tomu, nakolik byla reflektovaná a jak dokázala předurčit všechny možné argumenty pro i proti tvorbě žen-umělkyní, jsem ji zde věnovala tolik prostoru. Do Čech se ale dostaly v rámci prezentací zahraničního umění alespoň zlomky tvorby žen významně se podílejících na tvorbě moderního umění.¹²⁶ Mezi jednu z nejvýznamnějších patří již zmíněná výstava *Francouzští impresionisté*, pořádaná SVU Mánes na podzim roku 1907, kde měli návštěvníci možnost vidět i několik děl Berthe Morisotové a Mary Cassattové. I přes Šaldovo vyslovení, že by bylo lepší vnímat impresionismus pouze skrze tvorbu jeho velikánů, míra, s jakou ocenil tvorbu Morisotové, neměla po první dvě desetiletí 20. století obdoby. O dění v domácích a zahraničních ženských spolcích informovala kritika veřejnost jen sporadicky, než se ženy v umění plně prosadily. Výjimku tvořila pouze oblast dekorativního umění, jelikož zde se jejich přítomnost brala jako přirozená.¹²⁷

Před rozpadem monarchie se přesto začaly výstavy umělkyní věnujících se volné výtvarné tvorbě objevovat. Teréza Nováková hojně podávala zprávy z těchto výstav. Podle ní „*o malířkách českých doposud nelze říci, že vzmohly se na zvláštní charakteristickou skupinu*“, ale hovoří o „*slibném dorostu uměleckém*“ a „*silných individuích*“, mezi nimiž vyzdvihla především Zdenku Braunerovou.¹²⁸ V první fázi se o ženskou uměleckou emancipaci zasloužila především právě Zdenka Braunerová, jež jako absolventka Académie Julian měla možnost sledovat umělecké aktivity francouzských uměleckých spolků a umělkyní a účastnila se mimo jiné i jejich výstav. Na výstavách *Union des femmes peintres et sculptores* příležitostně vystavovala od roku 1889 a pod tímto spolkem se téhož roku zúčastnila *Světové výstavy*. Francie měla pro tvorbu žen-umělkyní větší pochopení, podporovala zakládání ženských uměleckých spolků, za stejných podmínek jako mužům jim bylo umožněno studovat na École des Beaux-Arts a jméno Zdenky Braunerové se objevovalo na stránkách časopisu *Journal des Femmes*

¹²⁴ X., Topičův salon: Anna Costenblová, Tragédie ženy a jiné obrazy; výstava leptaných rytin a litografií, *Čas X*, 1896, s. 742.

¹²⁵ Karel Hlaváček, Tragedie ženy, *Moderní revue V*, 1897, s. 78.

¹²⁶ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 97.

¹²⁷ *Ibidem*, s. 97–98.

¹²⁸ Teréza Nováková, 67. výroční výstava Krasoumné jednoty pro Čechy v Praze, *Ženský svět X*, 1906, č. 10, s. 133–134.

Artistes.¹²⁹ Své zkušenosti si z Francie přivezla i domů a zužitkovala je na podzim roku 1909, kdy v Topičově salonu prezentovala smaltovaná skla na dámské výstavě v Praze.¹³⁰

Další silnou uměleckou osobností ještě před vznikem první republiky se stala Marie Chodounská, již se také dostalo velkého uznání. Edvard Bém v roce 1909 psal: „*Hodnotná výše ženského umění v Čechách není zrovna pozoruhodná; mnohým damám stalo se malířství módou a zábavou a časem i projevem koketerie.*“ Taková koketerie byla dle něj strůjcem nedůvěřivosti vůči ženským jménům na výstavách. Díla Chodounské ovšem pojímal jako výjimku, jelikož „*na jejích vystavených pracích je patrna píle, usilovné studium, horečná snaha, čistá oddanost k umění a odvaha k vyšším cílům*“.¹³¹

Nadnárodní sepětí bylo pro ženy důležitým od počátku jejich výstavní činnosti. V Německu se např. k výstavě *Českoněmeckých umělkyň* August Ströbel v roce 1906 stavěl takto: „*Bezprávi se proměnilo v požehnání. – Začalo to znásilněním. Jinak není přece obvyklé, aby se ženské umění oddělilo od mužského, aby se otázka pohlaví vnesla do otázek estetiky. (...) Je na publiku, aby dalo podnikům, jako je tento ‘vánoční veletrh’, postačující ekonomickou nezávislost, aby umělecké zájmy mohly pokračovat a zůstat rozhodujícími. Pak nám snad zase někdy podají českoněmecké ženy umělkyně důkaz o tom, že otázka pohlaví přece jen nepatří do otázek estetiky a že se také ony postaví, (...) ve volné soutěži všeobecné tvorby vedle svého ‘muže’.*“¹³² Ströbelovo „znásilnění“ se však žen ještě po dlouhou dobu drželo a kritika jejich snahy o vystoupení na veřejnost spíše podkopávala. Podíl na tom měly i samy ženy. Žofie Podhorecká psala o *Výstavce ženských umělkyň* v roce 1909 jako o zklamání, že je hříchem vystavené výtvořiny nazývat uměním a že se vystavující ženy neprávem nazývají umělkyněmi.¹³³

V roce 1911 se poté z iniciativy Jana Prouška a dohledu Sdružení přátel umění konala *Výstava českých malířek v Turnově*, mezi nimiž byly desítky žijících, ale i některé již zesnulé umělkyně. Tato událost by se dala považovat za skutečný počátek skupinové výstavní činnosti žen. Takové aktivity se totiž až do založení Československa konaly pouze výjimečně a oproti jejich popularitě ve Francii, Německu a Rakousku měly umělecké spolky žen na našem území jen malou pozornost.¹³⁴ Časopis *Pojizerské listy* komentoval výstavu: „*(...) veliký počet výtvarných děl i rozmanitost jich utěšeným zjevem a dokladem, jak čestně již česká žena vystupuje na poli umění (...). A jest věru radostno přihlížeti, kolika již oborů dovedla se žena*

¹²⁹ Milena Lenderová, *Zdenka Braunerová*, Praha 2000, s. 85.

¹³⁰ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 98.

¹³¹ Edvard Bém, Slečna Marie Chodounská, *Venkov* IV, 1909, č. 243, 14. 10., s. 9–10.

¹³² August Ströbel, *Deutschböhmisches Künstlerinnen. Zur Weihnachtsmesse der Künstlerinnensektion des Dürerbundes in Österreich, Deutsche Arbeit* V, 1906–1907, s. 267–268.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 98

zmocniti. ¹³⁵ Účelem výstavy bylo „ukázati, kde dnes je česká žena v proudu výtvarné práce doby a jakými cestami jde k cíli konečnému, k dokonalému projevu svého nitra“. ¹³⁶

Druhou klíčovou výstavou byla první *Výstava Výtvarného odboru Ústředního spolku českých žen* v roce 1917 v Obecním domě v Praze. Na jednu stranu byly ženy umělkyně vnímané jako „odlučující se od umělců mužů, jako by samy sebe odlišně přijímaly odpovědnost za umělecký projev toho, co česká žena vnímá, cítí a vytváří“, ¹³⁷ na druhou stranu se zdálo přirozené, že se „žena dívá na svět ze svého stanoviska, svým bystrým pohledem“. ¹³⁸ Opět se setkaly s univerzalistickým postojem kritiků, jako byl sklon k idylismu, spojení s přírodou, realismem a stylizováním. Paradoxně vítaným byl tradicionalismus. ¹³⁹ Velmi tvrdou kritiku, často si protirečící, si vysloužily z pera Josefa Marka v časopise *Venkov*. Na jednu stranu psal, že „tak málo se liší tento soubor od podobných výstav mužských“ a radostně přijímal fakt, že se ženy nechtějí úplně srovnat s muži, jelikož by se tím v jeho očích „počal konec ženy“. Chyběla mu však „touha po prudším, horoucnějším výkřiku života“ a „mohutnější výraz osobnosti“. Obraz ženy podle této výstavy zhodnotil takto: „Pasivita, citová vlažnost, neschopnost žhavějšího vcítění v podstatu zřetelného, klouzání po tvarech barvou i světlem, prostý, nevzrušený a nevzněcující klid, bojácnost a omezenost ve výběru námětů i prostředků, způsobilá korektnost a nekritické přijímání ražených, běžných metod.“ ¹⁴⁰

Pomalou se tedy začaly objevovat argumenty velmi důležité pro následující období první republiky a meziválečné doby. Časté protirečení si, rychlé změny postojů a potřeba „ženskosti“ v díle vytvořeném ženskou rukou. Toto slovo se v budoucnosti stane jedním z nejskloňovanějších v textech o tvorbě žen-umělkyní 1. poloviny 20. století. Dokladem toho může být např. Karel Čapek, který na zmíněné výstavě postrádal „určitý feminní rys“, kritizoval nápadný „nedostatek plastiky“ a předměty označil za tytéž, s nimiž „se setkáváme na průměrných výstavách“. Podle něj se zde setkáváme se „zčásti i dobrými umělkyněmi, ale nikoli s ženským uměním“ a za charakteristický rys pokládal „jisté nehmotnění světla“. ¹⁴¹

Ústřední spolek českých žen uspořádal druhou výstavu o dva roky později na stejném místě. Ta byla kritizována Václavem Mokrým v *Českém deníku*. Dle něj zde chybí „životní

¹³⁵ Anonym, Výstava českých malířek v Turnově, *Pojizerské listy*, 1911, s. 20–21.

¹³⁶ Jbk., Výstava českých malířek, *Hlasy pojizerské* XXVI, 1911, č. 15, 27. 8., s. 3–4.

¹³⁷ Anonym, Výstava českých umělkyní, *Pondělník*, 1917, in: Karel Chodounský (ed.), *Marie Chodounská, Kritiky a úvahy tiskem vyšlé*, Praha 1924, s. 17.

¹³⁸ František Xaver Harlas, Výstava výtvarného odboru Ústředního spolku českých žen, *Národní politika* XXXV, 1917, in: Karel Chodounský (ed.), *Marie Chodounská, Kritiky a úvahy tiskem vyšlé*, Praha 1924, s. 18–19.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Josef Marek, Výstava výtvarného umění ÚSČŽ (Výtvarné umění), *Venkov* XIV, 1919, in: Karel Chodounský (ed.), *Marie Chodounská, Kritiky a úvahy tiskem vyšlé*, Praha 1924, s. 19–21.

¹⁴¹ Karel Čapek, Výstava obrazů výtvarného odboru Ústředního spolku českých žen (Obecní dům), *Národní listy* LVII, 1917, č. 5, 6. 1., s. 1.

proudění“, „vážnější, hlubší pokus o samostatné vyslovení opravdu prožívaného života, vnitřního zápalu a citového ohně“. Vyzdvihl virtuozitu, ovšem „bez větších uměleckých aspirací“.¹⁴² Karel Čapek napsal, že ráz výstavy se „od loňského roku nijak nezměnil“ a byl „důsledně zklamán“. Podle něj „duch novátorství zde nevaně“ a umělkyně „nepřicházejí na chuť tomu, býti tak trochu jiným světem, kde je jiný a snad kouzelnější vzduch, jiná a snad sličnější životní radost než na výstavách mužských“. Překvapilo ho, že „zde nepotkáváme ani vyhraněných individuálních případů, ve kterých bychom mohli s radostí pozdraviti umělecký feminismus“.¹⁴³ Snad nekritičtěji se k tvorbě žen-umělkyně vyslovil Vlastimil Rada, když psal: „Vytvoření obrazu jako samostatného dramatického celku jest, zdá se, ženám vzdáleno. (...) Pravé umění je tvořeno z vnitřní nutnosti. (...) Ženské malování jest diletantská hračka, prostředek k zahánění nudy, náhražka pletení a vyšívání. (...) Ženské malování jest soukromá zábava a nepatří do oficiálních výstavních síní.“¹⁴⁴ Svými slovy uměleckou tvorbu žen vykázal. Ovšem už v této době se v kritikách objevovaly i osobnosti, které byly jmenovitě označovány za výjimky. Mezi ně patřila Marie Chodounská, Lily Jenšovská a z trutnovské výstavy ještě Zdenka Braunerová [14], Anna Roškotová [18] a Anna Boudová (později Suchardová-Boudová). Výstavu Marie Chodounské komentoval např. František Táborský v časopise *Naše doba* v roce 1909 slovy: „A ve všech těch pracích cítit jednotnost, že z téhož zřídla vyvěřely: uměleckého nitra.“¹⁴⁵

2.3 Vznik první republiky, Kruhu výtvarných umělkyně a meziválečná doba

Období 20. let znamenalo pro naše území řadu sociálních, ekonomických i národních změn a proměn. V každém takovém transformačním období stojí při jejich reflektování vždy v čele umění, mající moc být jejich dobrým odrazem. Nová politická situace přinesla ženám-umělkyním možnost konečně nabořit systém a ve jménu progresivnosti upevnit svou pozici v novém státě jako právoplatné občanky a svobodně myslící bytosti. Neobešlo se to ovšem bez obtíží a řada teoretiků a myslitelů v oblasti umění s jejich vstupem do umění spokojena nebyla a reagovala přinejmenším s obavami.

¹⁴² František Viktor Mokřý, 2. výstava výtvarného odboru Ústředního spolku žen v Praze, v Obecním domě, *Český deník* VIII, 1919, č. 43, 13. 2., s. 6.

¹⁴³ Karel Čapek, Výstava výtvarného odboru Ústředního spolku českých žen (Obecní dům), *Ženské noviny* I, 1919, č. 6, s. 5.

¹⁴⁴ Vlastimil Rada, O ženském malování, *Republika* I, 1919, č. 2, s. 13–14.

¹⁴⁵ František Táborský, Krajinařská výstava Marie Chodounské, *Naše doba* XI, ročník, 1909, in: Karel Chodounský (ed.), *Marie Chodounská, Kritiky a úvahy tiskem vyšlé*, Praha 1924, s. 12.

V roce 1918 se rozpadlo Rakousko-Uhersko a vznikl samostatný Československý stát, což umožnilo naší kultuře vymanit se z vlivu „zatuchlosti“ monarchie, a ještě více prozkoumávat možnosti nového nadechnutí se. Najednou bylo potřeba zazářit a najít svůj vlastní umělecký jazyk. Dohnat vše, co českým umělcům scházelo. Čeští umělci se odklonili od Vídně a obrátili se do centra veškerého dění, na Paříž. Studijní pobyty a jejich cesty velmi výrazně ovlivnily směřování českého modernismu. České feministické hnutí si ještě za dob Habsburské monarchie vysloužilo nálepku nacionalismu.¹⁴⁶ Ve 20. a 30. letech se české ženské spolky, i díky masarykovskému protimonarchistickému nastavení politiky, významně zasadily o bourání řady národnostních, kulturních a politických bariér. Tyto umělkyně ale nepatřily mezi nejradikálnější křídlo modernismu, proto se jim (stejně jako německy mluvícím umělkyním, tou dobou označovaným za příslušnice „druhé“ národnosti) dostalo nálepek konzervativní, zpátečnické. Sympatizováním s humanistou Tomášem Garriguem Masarykem skončily možné snahy stát se součástí avantgard. I přes všechno odsuzování je však jejich aktivní podíl na budování modernismu neopomenutelný.¹⁴⁷

Právě aktivní zapojení žen v procesu národně–osvobozujícím a budujícím byla muži podporována. Díky realisticko–pragmatické orientaci prezidenta T. G. Masaryka ženské hnutí dosáhlo významných úspěchů a jeho teoretická, politická i praktická podpora byla klíčová. Sám kladl za cíl nové republiky dosažení rovnosti mezi ženami a muži, což bylo posléze také zakotveno v Ústavě Československé republiky v roce 1920 (§106: „Výsady pohlaví, rodu a povolání se neuznávají.“). To vedlo k umožnění studia na vysokých školách pro ženy a pronikání žen do všech povolání (výjimky tvořily jen obory s vyšší fyzickou námahou). Přijetí ústavy však „ženskou otázku“ nevyřešilo a nadále měly ženy nižší platy a méně příležitostí. Františka Plamínková proto v roce 1923 založila Ženskou národní radu řešící otázky rovnoprávnosti, ale i práva, hospodářství a kultury.¹⁴⁸

Masaryk sám odmítal nazývat tento problém „ženskou otázkou“ a vyjádřil se tímto způsobem: „*Nemluvil jsem a nerad mluvím o otázce ženské. Protože otázky ženské není, jako není otázky mužské: je to otázka společnosti... Každá vnitřní změna ženy je změnou muže, muže také ženy.*“ Hlavní tezí pro něj vždy bylo, že „*žena a muž jsou si rovni*“. Tuto tezi prosazoval nejen politicky, ale také teoreticky v několika pracích. Za základní rovinnou strukturace společnosti považoval genderové (rodové) vztahy, a jelikož je společnost

¹⁴⁶ Je nutné si ale uvědomit, že bez jisté dávky nacionalismu by se české ženy bývaly nikdy svých práv tak rychle nedovolaly, např. volební právo pro ženy u nás bylo zakotveno v Ústavě už v roce 1920, ve Francii až v roce 1948.

¹⁴⁷ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 75–77.

¹⁴⁸ Zdeňka Kalnická, *Filozofie a feminizmus* (pozn. 106), s. 75–76.

dynamická a rodové vztahy jsou také dynamické, vyjádřil potřebu postavit je na horizontální rovinu. Tvrdil, že to prospěje celé společnosti, a dokonce že ženy jsou „*hybnou silou pokroku*“.¹⁴⁹

Charlotta Masaryková byla velmi důležitou osobností pro prosazení práv žen v nově vzniklém státě. Právě jí vděčíme také za překlad knihy filozofa Johna Stuarta Milla *Poddanství žen* v roce 1890, na níž se odvolávaly nejen dvě přední české publicistky, kritičky a spisovatelky Teréza Nováková a Eliška Krásnohorská, ale i mužští zástupci v čele s Josefem Durdíkem a Miroslavem Tyršem. Podle Milla bylo toto poddanství základním zdrojem společenských problémů a brzdou společenského pokroku, přičemž kritizoval jak umělou idealizaci ženské povahy bránící ženám stát se samostatně myslícími bytostmi, tak institucionalizaci patriarchy.¹⁵⁰

S touhou objevit svou národní identitu, manifestací češství a hledáním svých tradic a historických vazeb souvisí několik výstav, zaměřených na tzv. svéráz (módní styl, vycházející z tradičních krojů a zdobení). V Praze se odehrálo několik výstav zaměřujících se na módní návrhy tehdejších žen-umělkyní a vzniklo zde také Sdružení pro svéráz krojový. Tyto výstavy měly zrcadlit to, „*co česká žena uměla a dosud umí*“.¹⁵¹

Olga Stránská výmluvně shrnula, co pro národní smýšlení a ženy svéráz znamenal: „*Je doba skepticismu a toužíme po ideálu. (...) Poznáváme, že materialism nedává života, a všeobecně hledáme a uznáváme nadvládu duše, jež se chce krásou, umění, činem projevit. To jsou touhy dneška (...) Budit smysl pro krásu a vkus, obnovovat tvůrčí schopnost vnitřní v slovanském duchu tak, aby vyhovovala dnešním poměrům a životu, z něhož vytryskl – jest novým úkolem.*“¹⁵² K výstavě v Náprstkově muzeu v Praze napsala: „*Souhrn všech dojmů z tržnice svérázu je vědomí, že české ženy pochopují, v čem spočívá projev našeho národního ducha, že osvojují si jej, že vidí, v čem je odlišným, svým, že má cenu a váhu, jen dovedeme-li jej projevit, k němu se hlásit a za něj stát.*“¹⁵³

Je tedy zřejmé, jak velká touha po manifestaci vlastenectví ve společnosti byla. Ženy zde měly příležitost přiložit ruku k dílu a podílet se na budování nové (navazující) ikonografie ještě před vznikem samostatného Československého státu. Navíc svéráz vnímaly i jako možnost

¹⁴⁹ Zdeňka Kalnická, *Filozofie a feminizmus* (pozn. 106), s. 76–78.

¹⁵⁰ Pachmanová, *Zrození umělkyně z pěny limonády: genderové kontexty české moderní teorie a kritiky umění* (pozn. 59), s. 32–33.

¹⁵¹ Olga Stránská-Absolonová, *Výstavka Sdružení pro svéráz krojový (Žena v umělecké kultuře), Ženská revue IX, 1915*, s. 163.

¹⁵² Olga Stránská, *Svéráz*, in: Idem, *Za novou ženu*, Praha 1920, s. 96.

¹⁵³ Olga Stránská-Absolonová, *Výstavka Sdružení pro svéráz krojový (Žena v umělecké kultuře), Ženská revue IX, 1915*, 165.

proniknout do světové módy a vyjádřit tak svůj vnitřní svět. Podle Olgy Fastrové byl svéráz „prvním krokem ke kultuře oděvu, která počíná se šířit v kruzích inteligentních žen“.¹⁵⁴

„Renesance“ národního ornamentu se však logicky neobešla bez hlasů volajících po modernosti. Josef Novák popsal v časopise *Náš směr* základní požadavky a vlastnosti moderního ducha doby: účelnost, pravdivost a souladnost. Jeho východiskem bylo „*tvořiti ze sebe, ne z toho, co bylo, nýbrž z toho, co ve mně jest – tvořiti moderně! Tvořiti moderně předpokládá býti, cítit se moderním člověkem (...)*“.¹⁵⁵ Stanislav Matějček pak vnímal ornament jako silně nehygienický.¹⁵⁶ Velmi brzy tedy ženy tuto snahu o prosazení národního ornamentu a svérázu opustily, a to i proto, že byly napadány za šablonovitost, nemodernost, konzervatismus a nedostatek kreativity při pouhém ožívování lidových motivů. Následující léta už se s takovým entuziasmem o budování image nově vzniklého státu nepokusily a jejich umělecká práce se politice a vlasteneckým myšlenkám spíše vyhýbala.

Osamostatnění Kruhu výtvarných umělkyní z původně výtvarnického odboru Ústředního spolku českých žen v roce 1918 znamenal zásadní zlom.¹⁵⁷ Rychle si díky programu, jehož cílem „*jest soustřediti, pokud možno, všechny ženy v Československu, které se věnují tvorbě umělecké*“,¹⁵⁸ vytvořil širokou spolkovou platformu. Od roku 1921 pravidelně pořádal výroční členské výstavy. Spolkovou činnost hodnotila a pozorovala přední umělecká kritička Hana Volavková. V časopise *Eva* se např. můžeme dočíst, že „*(...) členské výstavy kruhu výtvarných umělkyní poskytují velmi široký rozhled po ženské výtvarné práci v celé republice. (...) Řekne se snad, že to nemá nic společného s uměním, ale to by nesmělo jíti o umění žen, tak citlivě reagující na své okolí.*“¹⁵⁹

Umělecká spolková činnost měla na našem území dlouhou tradici, ale spolek přišel s novou koncepcí a namísto stylově a ideologicky mířených požadavků volil myšlenkovou otevřenost a národní i územní diverzitu. Avantgardě své intelektuální a umělecké manifestace byly spolku cizí. Členské výstavy se pravidelně konaly v pražském Obecním domě, ale spíše v nich vládl decentralizovaný model. Hana Volavková sice možná zastávala tradiční názor o citlivosti a opatrovnictví vlastní ženám, ale rozpětí a rozmanité aktivity spolku je častokrát vyvracely a naplňovaly tak ideály demokracie. Je těžké z dobových pramenů odvodit, s jakými problémy se spolek potýkal. Pluralita s sebou nese pozitiva i negativa,

¹⁵⁴ Olga Fastrová, *Jak se oblékati?*, *Kalendář paní a dívek českých XXIX*, 1917, s. 87.

¹⁵⁵ Josef Novák, *Dnešní obroda ženských ručních prací*, *Náš směr VI*, 1919–1920, s. 228.

¹⁵⁶ Stanislav Matějček, *Vyjádření k anketě o ornamentu*, *Náš směr XI*, 1924–1925, s. 88.

¹⁵⁷ Martina Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu*, Praha 2004, s. 98–99.

¹⁵⁸ Text cituje V. Šuman, *Kruh výtvarných umělkyní v Praze*, in: *Československé umění na Výstavě soudobé kultury* (kat. výst.), Brno 1928, s. 16.

¹⁵⁹ Hana Volavková, *Výstava Kruhu výtvarných umělkyní v Obecním domě*, *Eva VII*, 1935, č. 11., 1. 4., s. 29.

a kvalitativní rozkolísanost děl se častokrát stávala terčem kritiky.¹⁶⁰ Jejich práce byla „špatně 'odkoukaná'“, komentoval František Kobliha výstavu umění žen ve své stati „Umělecká“ práce žen. „Jak je zatracená tato 'umělecká' práce žen! (...) Ženy samy by se měly pokusiti o omezení, ne-li potlačení tohoto znehodnocování práce, o niž by měli se pokoušeti toliko vyvolení jedinci – jistě zřídka žena – neboť nezbývá nakonec než věřiti, že žena jest opravdu impotentní, pokud běží o tvůrčí uměleckou práci.“ Ženy jsou podle něj „po duši tupé“ a měly by spíše využít svůj čas „jinak a prospěšněji, třeba k výrobě kráslicích prostředků“.¹⁶¹

Z pera Václava Nebeského můžeme lehce vyčíst, jak i po roce od založení Kruhu výtvarných umělkyň čeští intelektuálové mohli nazírat na tvorbu žen-umělkyň. Nebeský se sice snažil určitým způsobem shrnout základní specifika umělecké tvorby žen, a přestože se vyhýbal omezení čistě biologického a genderového, jen opakoval již známá klišé. Mužská genialita dle něj spočívala v touze revoltovat, měnit a budovat svět, oprostít se od svého duchovního bytí, jelikož „sklon ke genialitě, sklon k výjimečnosti je pro muže typický“. Oproti tomu ženskou genialitu vnímal jako oxymóron. Její úděl spatřoval pouze v úloze „býti matkou, především dobrou matkou“, která žije „přítomností nebo, jak se jinak říká, žije domácností, zatímco muž náleží veřejnosti“. Umění ženy je dle něj „posledním a nejnápadnějším důkazem její vrozené neuměleckosti“ a je prezentováno (i se svou vlastní existencí) pouze jako odvozenina muže, jelikož „na revolucionářku osudem znamenána není“.¹⁶² Genialita nadále zůstávala pouze záležitostí muže, žena až na výjimky nebyla intelektuály přijata do uměleckého nového umění a nadále se udržoval stereotyp o tradičním údělu ženy. Podle Nebeského má žena dvě vlastnosti, co jí předurčují k tomu, nebýt dobrým umělcem. Tím je konzervatismus a neschopnost nazírat do budoucnosti, jelikož se neustále musí otáčet zpět. Za ten největší důvod ovšem považuje skutečnost, že žena „není rozeným umělcem, poněvadž je rozeným uměleckým dílem“.¹⁶³

Spolek zanikl v roce 1939 a na svém kontě měl spoustu výstav. V roce 1921 se uskutečnila 1. výstava Kruhu výtvarných umělkyň v Obecním domě. Josef Čapek si všímal „nadprodukce krajinářské“ a zátiší. Jako celek podle něj výstava představuje charakterově „ženskou tvorbu jako dílo a zaměstnání volné chvíle, poněkud sváteční pohody“, ale nebyla to „malba v pravém smyslu, skutečná malba, jak se za ní pachtí mužský svět“. Za práce „výraznějšího, mužštějšího rázu, za kterými cítíme význačnější individuality“ považoval tvorbu

¹⁶⁰ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 99.

¹⁶¹ František Kobliha, „Umělecká“ práce žen (Výstavy), *Moderní revue* XXXVII, 1922, s. 211–212.

¹⁶² Václav Nebeský, Ženské umění. Předmluva, jež chybí katalogu výstavy Ústředního spolku českých žen (Místo referátu), *Tribuna* I, 1919, č. 22, 25. 2., s. 1–3; 26. 2., č. 23, s. 2–3.

¹⁶³ *Ibidem*, č. 22, 25. 2., s. 2.

Heleny Šrámkové, Julie Winterové-Mezerové a Zdenky Burghauserové,¹⁶⁴ jejichž jména se jako výjimky objevovala i v dalších recenzích.

Jedním ze společných argumentů se pro toto období stala „mužnost“ a „ženskost“ jako dva základní principy, dualisticky rozlišující umění vytvořené mužem a ženou, s nímž jsme se setkali v jeho nastupující umírněnější podobě již dříve. Rozkol mezi kritikou přílišné jemnosti ženství a zmužnění ženské ruky v područí expresionismu si můžeme všimnout v mnoha textech. V některých případech byla žena s radikálnějším rukopisem vzývána a její expresivita tolerována. Někde naopak byla taková radikalita dehonestována a vysmívána, jakožto pokus o kopírování „mužského“ stylu. Kritici se tedy často zaměřením na tento dualismus dostávali do slepé uličky, navzájem si protiřekli, nemohli najít jednotné stanovisko a těžko hledali východiska.

Příkladem by mohla být druhá výstava Slávy Tonderové-Zátkové z roku 1921. Z uměleckých kritik se můžeme dozvědět o „zmužnění autorčiny ruky“, což ovšem František Kobliha v časopise *Moderní revue* vnímal jako něco absurdního. Podle něj je „ženství, jeho něha, jeho laskající doteky“ to jediné, co může žena dáti. Jediné umělecké uplatnění ženy viděl v „lásce, často jako herečka a někdy i v literatuře“, přičemž vše ostatní považoval za „humbuk“.¹⁶⁵ Josef Čapek v *Lidových novinách* psal o „(...) řadě vlivu obrazů Nejedlého a Benešových, které byly pro tuto poslední autorčinu produkci především technickým vzorem. V pojetí nedosahuje pí. Tonderová svých příkladů.“ Podle něj se malířka nedokáže dostat přes určitou „poimpresionistickou konvenci“ a „hlouběji neproniká“.¹⁶⁶

Jiným příkladem by mohly být kritiky třetí spolkové výstavy Kruhu výtvarných umělkyň proběhlé ve všech místnostech Obecního domu v Praze z roku 1924. Podle Emila Pacovského byla úroveň výstavy „vysoko nad průměrem současných obligátních výstav pražských“ a spolek dle jeho reflexe „nebezpečně soutěží s ostatními nejpřednějšími spolky pražskými“. Predikoval také, že „(...) poroste-li Kruh dosavadním tempem dále a zbaví se posledních zbytků předsudků, infikovaných vlivem různých nejasných kritiků ‘ženského umění’ a žárlivosti mužských kolegů – pak brzy ukáže sílu a moc, svěžest a krásu, životnost a potřebnost odlišeného – ženského umění“.¹⁶⁷ Oskar Schürer naopak v časopise *Tribuna* podobná stanoviska nevyjádřil a kritizoval skutečnost, že tvorba žen-umělkyň je prezentována

¹⁶⁴ Josef Čapek, 1. výstava Kruhu výtvarných umělkyň, *Národní listy* LXI, 1921, č. 40, 10. 2., s. 5.

¹⁶⁵ František Kobliha, Výstava Slávy Tonderové-Zátkové, *Moderní revue* XXXVI, 1921, s. 323.

¹⁶⁶ Josef Čapek, Výstava obrazů Slávy Tonderové-Zátkové (Topičův salon), *Lidové noviny* XXIX, 1921, č. 293, 14. 7., s. 9.

¹⁶⁷ Emil Pacovský, 3. výstava Kruhu výtvarných umělkyň v Praze, *Veraikon* X, 1924, č. 3, s. 63.

na tak honosném místě. Kritizoval lačnost žen po stejných právech. Jejich umění nazval jako „nejčistší kýč“ a vykazoval je z výstavních síní.¹⁶⁸

Neustálé tenze si lze také všimnout při reflektování experimentu a avantgardy v opozici ke konzervatismu. Zkušenost moderního člověka s moderním uměním a životem se zde stává katalyzátorem pro diskuzi, co to vlastně být moderní znamená a do jaké míry si moderní člověk váží minulých hodnot, a to nejen estetických. Štěpán Jež se např. vyjádřil takto: „*Něčím čistě žensky rázovitým jejich práce nevyniká, ledaže bychom za ženský rys považovali nechut k moderním snahám, ke hledání, experimentování a sklon k tradici impresionisticko-realistické.*“¹⁶⁹ Přestože byla žena-tvůrkyně symbolem pokrokovosti (jež jim byla ovšem z dobré vůle mužů dovolena), napsal např. Jaroslav Jíra v katalogu k výstavě Boženy Jelínkové [21] v Topičově salonu v roce 1924, že „*na revolucionářku osudem znamenána není*“. Pokračuje: „*Je to vlastně teprve naše doba, která přivedla konečně ženy k zrovnoprávnění s muži ve všech odvětvích společenského i lidského snažení a podnikání a jež jim dovolila, aby rozvíjely své talenty na poli věd a umění. (...) Ženy, ženské umění, by se nemělo posuzovati podle míry radikálnosti v tom či onom novém směru, nýbrž především podle stupně přínosu a gracie ženství v jejich výtvarném díle.*“¹⁷⁰ Ještě v roce 1927 pak Prokop Laichter v časopise *Naše doba* např. mluví o „*spoutání, že žena zobrazuje jen věci reálné*“. Umění žen vidí jako „*povrchnost bez jakéhokoli vnitřního, zajímavého hlediska*“ a cítí neustálou snahu „*napodobiti zdánlivě odvahu ve výběru námětů až skoro chlapských*“.¹⁷¹

Paradoxem zůstává, že sami muži neustále odkazovali na problémy, s nimiž se ženy při vstupu na uměleckou scénu musely potýkat, přestože většinou byli jejich strůjci. V kritikách se neustále objevují tenze mezi ženskou pasivností a aktivitou, přičemž ani zde nedokázali přijít s konečným řešením. „Stará“ žena byla příliš konzervativní a nezapadala do nového moderního státu. „Nová“ žena byla natolik nová a neznámá, že z ní snad měli strach. Tento strach by mohl být vykládán jako obava před ztrátou tvořícím a výsadní pozice v kultuře, nebo jako nedostatečné uvědomení či víra ve své vlastní mužství, vezmeme-li v potaz Freuda. Silná žena-umělkyně byla vnímána i jako zázrak a produkt vygenerovaný novou érou, jež je symbolem moderní a progresivní společnosti. Hranice mezi adorací a nechutenstvím však byla často velmi tenká.¹⁷²

¹⁶⁸ Oskar Schürer, Výstava KVV (Pražské umělecké výstavy), *Tribuna* V, 1924, č. 150, 27. 6., s. 1.

¹⁶⁹ Štěpán Jež, První výstava Kruhu výtvarných umělkyní, *České revue* XIV, 1921, č. 4, s. 187.

¹⁷⁰ *Božena Jelínková* (kat. výst.), Praha 1924.

¹⁷¹ Prokop Laichter, Výstavy malířek, *Naše doba* XXXIV, 1927, č. 9, s. 562.

¹⁷² Příkladem by mohl být článek Františka Jelínka *O ženské výkonnosti*, jenž byl publikován v roce 1924 v časopise *Tribuna*. Více viz František Jelínek, *O ženské výkonnosti*, *Tribuna* VI, 1924, č. 6, 6. 1., s. 1–2.

I proto snad kritici často volí cestu s nádechem Freudových teorií a nepřipouštějí tak ženám dostatek psychologických kompetencí pro vytvoření „pravého“ uměleckého díla. Těmito argumenty se však vrací o dvacet let zpět aniž by si to sami připustili. Duch jejich umělecké tvorby i po otevření akademie byl podle *Volných směrů* „týž ve svém dočasném poměru k práci hlubšího vztahu k dílu, životu i světu“, což odůvodňovaly nedostatkem „boje“ a tvorbou „bez bolesti“, „vnitřní nutnosti“, jelikož jejich práce vzniká „za úsměvné pohody a poklidu“, „bez vášně a zaujetí“.¹⁷³ Soudy o „privátní zálibě“ a „svátečním výletě za dobré pohody venku i v srdci“, „vyhýbajíc se všemu problematickému“¹⁷⁴ psal i Josef Čapek. Otakar Marvánek za mravní závazek umělce považoval „vyrovnávati se s duchem doby“, na něhož „reaguje dle svého odlišného temperamentu“, „dle stupně své inteligence“ a nadáním „jemnější citlivostí než široké obecenstvo“.¹⁷⁵ Ženám by pak snad byli ochotni přirknout jen onu jemnost.

2.4 30. léta, zintenzivnění výstav

Obratem se pro profesionalizaci žen v umění stalo založení první republiky, kdy se výstavní činnost zintenzivnila. Byl to důsledek rostoucího počtu absolventek uměleckých škol. Jako modelový příklad by se dala uvést situace na Akademii, kde mezi lety 1922–1930 absolvovalo třicet studentek malířských, grafických a sochařských ateliérů.¹⁷⁶ I díky tomu postupně vzrůstala seriozita, s níž bylo na jejich uměleckou tvorbu nahlíženo.

Dalším zajímavým fenoménem pro tuto dobu je reflektování funkcionalismu a jeho zaměření na *racio*. V textech si můžeme všimnout rozšíření slovníku, zahrnující analýzu, strukturu a konstrukci. Emil Pacovský např. psal: „Žena (...) analyzuje proto, aby se jen přesvědčila, že ji smysly neklamou (...). (...) Proto ale její analýza není povrchnější, že jde za momenty povrchovými, které koneckonců vždy charakterizují jádro, podstatu věcí.“¹⁷⁷ Meziválečná doba je charakteristická také modernizací domácnosti a života, rozvojem technologií a celkově vstupem strojů a výtvarných děl moderní společnosti do domácnosti [5, 7]. I tato rétorika do textů o umělecké činnosti žen často pronikala. Olga Stránská ve své stati *Umění a život* už z roku 1913 vidí v technologickém pokroku jakési vysvobození ženy

¹⁷³ K. N., Pražské výstavy, *Volné směry* XXI, 1921–1922, č. 1, s. 77.

¹⁷⁴ Josef Čapek, 1. výstava Kruhu výtvarných umělkyně, *Národní listy* LXI, 1921, č. 40, 10. 2., s. 5.

¹⁷⁵ Otakar Marvánek, 1. výstava Kruhu výtvarných umělkyně, *České slovo* XIII, 1921, č. 37, 13. 2., s. 11.

¹⁷⁶ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 108.

¹⁷⁷ Emil Pacovský, *Žena v umění výtvarném, Veraikon* IX, 1923, č. 4, s. 124.

od neustálé práce v domácnosti a „dlouhém a znavujícím“ mateřství, díky čemuž žena má více času věnovat se své tvorbě a píše, že „není třeba zříkati se plného života, nýbrž učiniti z vnitřního života střed a z ostatního jen rámeček“.¹⁷⁸

Konečně začínalo docházet ke kvitování tvorby žen-umělkyní a zvýšenému zájmu o sledování jejich tvorby. Konečně jim začínala být věnována pozornost a postupně přestávaly být brány jako něco tak jiného, špatného a cizího. Společnost si postupně začínala zvykat na jejich výtvarnou činnost. Ta se zintenzivňovala a stávala se součástí celkového obrazu českého moderního umění. V roce 1925 psal Emil Pacovský při reflektování tvorby Julie Winterové-Mezerové: „*Takto přinášejí ženy umělkyně nové, velmi cenné hodnoty do umělecké kultury a takto dokazují plné oprávnění svého specificky ženského umění, jež jako takové není méněcenné mužského umění. Umění jest arci jen jedno, ale cesty žen k němu jsou jiné než cesty mužů, stejně jako jiná jest cesta životem ženy a jiná muže.*“¹⁷⁹ Přestože stále mluví o „jiných cestách“ v umění obou pohlaví, v hodnotícím postoji k posunu došlo.

Velké změny si lze také všimnout v periodikách a jejich recenzentech. V ženských časopisech nově figurují mužští recenzenti reflektující tvorbu žen-umělkyní, přičemž výsadní postavení zde hrál časopis *Eva*.¹⁸⁰ Odůvodněním by mohla být již zmíněná zvýšená výstavní činnost a profesionalizace žen díky studiu na Akademii. Tito recenzenti volí jiný jazyk a jinou formu podávání svědectví a kritiky. Jedním z nich je Karel Hornych. V roce 1930 reflektoval v *Ženském světě* výstavu Milady Marešové v Aventinské mansardě [20]. Zaujala ho především její „*kreslířská pohotovost*“, „*vlastní kresebná linie, odlišná od kresby ostatních českých umělců*“, která „*jde z nitra věci ven*“, v níž je „*obsah, životní náplň*“. Vysoce cení její reflektování smutku v radosti, všímání si obou stran věci. Říká, že je naší první „*sociální malířkou*“. Tím ji srovnává se samotnou Käthe Kollowitz, protože „*stejně jako slavná německá malířka i Milada Marešová volí svá témata v prudkém toku života a na jeho periferii*“. Její obrazy se tak „*stávají obžalobou i rozsudkem zároveň*“.¹⁸¹

Zajímavými se stávají i katalogy k výstavám žen-umělkyní. Ty psali totiž většinou muži a nalezneme mezi nimi velice lichotivé texty. Václav Tille např. v roce 1932 psal *Katalog souborné výstavy obrazů a kreseb akademické malířky Milady Marešové*. V jejím díle nacházel snahu „*přemoci technické překážky výtvarného prostředku*“ a „*vyjádřit jasně pro všechny,*

¹⁷⁸ Olga Stránská, Umění a život, in: Idem, *Za novou ženou*, Praha 1920, s. 260.

¹⁷⁹ Emil Pacovský, Malířka Juliana Winterová-Mezerová, *Výtvarné snahy VII*, 1926, č. 7–9, s.128.

¹⁸⁰ Časopis *Eva* bylo ženské periodikum vydávané dvakrát měsíčně mezi lety 1928–1943. Využívalo podtitul „Časopis moderní ženy“ a od roku 1932 „Časopis vzdělané ženy“. Na jeho tvorbě se podílelo i několik umělců, umělkyní, a političek.

¹⁸¹ Karel Hornych, Výstava Milady Marešové v Aventinské mansardě, *Ženský svět XXXIV*, 1930, č. 11–12, s. 201.

*kdo nejsou jen samým chlebem živi, hluboká hnutí duše, za nimiž cítíme všichni víc než pouhé zrcadlení vnějšího světa – sám pramen života“.*¹⁸²

Velkého posunu si můžeme všimnout i v textech Františka Halase, který jako jeden z prvních českých teoretiků umění zastával názor, že „*sukně ani kalhoty netvoří tajemství růstu uměleckého díla*“,¹⁸³ a Jindřicha Čadíka, jenž mezi mužská jména tvořící české moderní umění řadí na stejné místo vedle mužských zástupců také Zdenku Burghauserovou [19]. Ve stati *Žena umělkyně (úvod k výstavě)* z roku 1931 píše: „*Tvůrčí talent a umělecké nadání nejsou v zásadě nijak doménou pohlaví; jsou darem, který bez zásluh může dostati stejně muž, jako žena. Jež ovšem věci jedince, co s tímto darem učiní.*“¹⁸⁴ U Čadíka je ale také velmi silně cítit touha po zobrazení historie moderní ženy, o nějž se už dříve pokoušela Anna Consteblová. Až v této době snad byla společnost připravena toto poselství přijmout. Toto nové a lákavé téma se stalo někdy až modlou následujících let. V mnoha textech je právě zobrazení moderního ženství jediné validní téma, jímž mohou ženy do moderního malířství opravdu přispět. Tím ovšem podléhají automatické segregaci.¹⁸⁵

2.5 Zánik Kruhu výtvarných umělkyní

Rok 1939 byl pro celou Evropu rokem zlomovým, v Německu se k moci dostali nacionální socialisté v čele s Adolfem Hitlerem a atmosféra začala být čím dál napnutější. Ideologie a ideologizace je pro toto období typická. Tento fenomén se samozřejmě odrazil i ve vytrvaném umění, vždy citlivém k nastavení společnosti.

Právě proto se velmi zajímavou stává událost zániku činnosti Kruhu výtvarných umělkyní ve stejném roce. Kruh výtvarných umělkyní vedený „*nadosobní myšlenkou*“ a „*sesterskou odezvou*“¹⁸⁶ měl nezpochybnitelný význam v rámci politiky i zviditelnění práce žen, což se odrazilo v posílení jejich sebevědomí a ekonomické autonomie. Forma odborového řízení poskytovala členkám ochranu proti různým projevům diskriminace a zároveň neměly

¹⁸² Václav Tille, *Katalog souborné výstavy obrazů a kreseb akademické malířky Milady Marešové. Souborná výstava obrazů a kreseb M. Marešové* (kat. výst.), Hradec Králové 1932, s. 7.

¹⁸³ František Halas, Malířka Linka Procházková, in: *Bibliofilie k 11. Bibliofilskému večeru*, 9. 11. 1935, in: Libuše Heczková – Martina Pachmanová – Petr Šámal (pozn. 20), s. 169.

¹⁸⁴ Jindřich Čadík, *Ženy umělkyně (Úvodem k výstavě)*, in: *Průvodce výstavou Kruhu výtvarných umělkyní* (kat. výst.), Plzeň 1931, s. 3.

¹⁸⁵ Zcela otevřeně tato stanoviska Jindřich Čadík prohlašuje v katalogu k výstavě Zdenky Burghauserové v K. V. U. Aleš v Brně roku 1933. Více viz *Katalog výstavy Zdenky Burghauserové, K. V. U. Aleš* (kat. výst.), Brno 1993, s. 3–12.

¹⁸⁶ Úvodní text, in: *Výstava Kruhu výtvarných umělkyní* (kat. výst.), Praha 1918.

povinnost exkluzivity, proto se některé umělkyně realizovaly také v dalších spolcích. Až do konce své činnosti v roce 1939 se spolek nezaštiťoval žádnými kulturně–politickými idejemi a nezabýval se ani tím, zda je modernismus výsledkem kolektivismu či ryziho individualismu. Nebyl spojován ani s něčím, co by bylo „*byť i ve vzdálené formě souvislé s hnutím feministickým*“.¹⁸⁷ Spolek se sice svou masovostí odkláněl od tvůrčího individualismu, ale zároveň mohl poskytovat protiváhu avantgardnímu smýšlení. Aktivity spolku se rychle dostaly i za hranice a během dvou desetiletí se objevily na řadě významných zahraničních výstav, včetně expozice v Athénách v roce 1924 na *Výstavě ženského malířství*, konané z iniciativy Malé ženské dohody.¹⁸⁸

V uměleckých kritikách reflektujících tvorbu žen-umělkyní v této době, snad paradoxně po zániku hlavního spolku, sdružujícího umělecky aktivní ženskou činnost na našem území, se objevilo mnoho změn, ohlašujících snad už konečné uznání jejich tvorby. Propůjčím si zde slova Věry Urbanové, jejíž argumentace mne velmi zaujala a dokazuje tento posun v myšlení na dobové teoretické scéně: „*V tomto uměleckém zápasu zaujímá ženské umění své zvláštní samostatné místo. (...) každé skutečné umělecké dílo nese v sobě znaky i prvky mužské i ženské, a záleží jen na osobnosti autorově, které dává dílu svůj charakteristický ráz, (...)*“ Urbanová již nevidí rozdíly mezi ženským a mužským uměním. Dle ní v uměleckém díle pracují oba principy v harmonii a tvoří tím jednotu, což deklaruje také tvrzením, že „*(...) cena ženského umění není jen z toho, že je ženské, tak jako cena mužského umění není jen z toho, že je ‘chlapské’.* (...) *Ženské hnutí, (...) usilovalo právě jen o to, aby tyto samozřejmé principy byly uplatněny v životní praxi, aby byla dána ženám možnost projevit své schopnosti a svou ženskou osobnost.*“¹⁸⁹ Tím připravuje půdu pro následný Čapkův výrok „*umění je jen jedno*“, ¹⁹⁰ přestože se neustále odvolává na fakt, že žena přináší do umění něco specificky ženského a volá po bilanci jejich tvorby, což samo o sobě také reflektuje určitý posun v postoji.

Takovému volání po harmonii mezi mužským a ženským principem jsme paradoxně byli svědky v textech o psychologii ženy, kde bychom možná tím spíše čekali konzervativnější argumenty a názory. Už ve spisu Ellen Keyové z roku 1898 a Olgy Stránské z roku 1913 se setkáme s touto premisou vzájemného doplňování dvou základních principů, což zde vnímám jako zajímavé srovnání dvou rozdílných, a přitom natolik propojených oblastí.

¹⁸⁷ Jindřich Čadík, Ženy umělkyně (Úvodem k výstavě), in: *Průvodce výstavou Kruhu výtvarných umělkyní* (kat. výst.), Plzeň 1931, s. 3.

¹⁸⁸ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 99–101.

¹⁸⁹ Věra Urbanová, Několik poznámek o Kruhu výtvarných umělkyní, *Veraikon* XIX, 1933, s. 23–24.

¹⁹⁰ Josef Čapek, Československé umělkyně, *Lidové noviny* XLV, 1937, č. 196, 18. 4., s. 9.

Ze všech uměleckých kritiků, písíciích o tvorbě žen-umělkyně, prošel asi nejzajímavějším názorovým vývojem Jan Zrzavý. Zatímco ve své eseji *O ženě* dával explicitně najevo strach z ženské emancipace, v roce 1941 byl požádán Věrou Jičínskou o sepsání proslovu k otevření její výstavy, jenž byl následně vydán v katalogu. S Jičínskou se osobně znal a byli dobrými přáteli. Sám vyjádřil obavu ze subjektivního posuzování jejího díla, jelikož její umělecký vývoj mohl sledovat. Tento text plný symbolismu sice obsahuje spoustu stanovisek, nad nimiž bychom mohli polemizovat. Důležitý na něm však je fakt, že i tací „skeptikové“ jako Zrzavý a vlastně i Čapek, jenž však byl k umění žen od počátku jejich aktivnější umělecké činnosti pozorný, dokázali svůj názor na umění žen přehodnotit.¹⁹¹

2.6 Upevňování pozice českých žen na mezinárodní umělecké scéně

Po dobu 20. a 30. let fungovala komunita žen-umělkyně ve střední Evropě až do druhé světové války na internacionálních základech a tato kolektivní zkušenost nadnárodnímu charakteru velmi přispěla. Účast na budování modernismu jim znesnadňovalo označení „ženské (a nižší) umění“, na druhou stranu dostaly možnost obraz svého ženství proměňovat či bourat. Role žen v modernismu byla genderově podmíněná. Přestože (nejen) česká avantgarda vzývala všednost a splynutí „vysokých“ a „nízkých“ žánrů, zatímco sféry ženského a mužského umění držela nedotčeny, jejich podíl na budování moderní společnosti, modernismu a českých dějin moderního umění je důležitým fragmentem a neměl by zůstat opomenut.¹⁹²

Žena-umělkyně se ve 30. letech stávala regulérní osobností a mnohým se podařilo naplnit kariéru umělkyně na plný úvazek. Jako svědectví nám může posloužit recenze Hany Volavkové, jež psala, že umění se stalo „*pro velkou část z nich životní nutností a úkolem, který lze plnit jedině tehdy, věnují-li se mu všechny síly*“,¹⁹³ a tudíž určitou formou životního i duchovního poslání. Tento nový náhled na tvorbu by se dal považovat i jako ozvuk reflexe statusu muže-umělce (génia) či avantgardního umělce.

Hájení mezinárodních vztahů, i když v apolitickém nastavení, se ovšem setkávalo s kritikou, jelikož v dobovém diskurzu se neustále objevovaly myšlenky obhajoby národa a vlastenectví. Díky národní nevyhraněnosti totiž často docházelo na výstavách k prolínání umělkyně různé národní příslušnosti a náboženského vyznání. Ani české umělkyně

¹⁹¹ Jan Zrzavý, Věra Jičínská, in: *Věra Jičínská, Topičův salon* (kat. výst.), Praha 1941, nestránkováno.

¹⁹² Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 81–82.

¹⁹³ Hana Volavková, *Výstava v Sofii, Eva VIII, 1936, č. 21., 1. 10., s. 8.*

k mezinárodním otázkám na našem území jen nepřihlížely a ve 20. letech pravidelně pořádala autorské a skupinové výstavy v Domě umělců v Rudolfinu Krasoumná jednota. Proněmecká a prožidovská orientace Krasoumné jednoty se sice stávala terčem kritiky, ale její otevřenost ženské umělecké tvorbě neměla v této době v Praze obdoby. Objevil se zde např. Spolek německých umělkyně, Spolek německých malířek a v roce 1929 sdružení Prager Secession, mezi jehož zakládající členy patřilo také několik umělkyně. V témže roce na jaře se mohla pražská veřejnost seznámit s grafickými listy Käthe Kollowitzové, upozorňující na palčivé sociální problémy doby. Řada německo–židovských umělců a umělkyně do Prahy přesídlila po Hitlerově nástupu k moci. V této době začala důležitost Krasoumné jednoty klesat a Galerie dr. Feigla sídlící v Jungmannově ulici byla jednou z mála galerií v Praze, v níž mohli zahraniční umělci a umělkyně prezentovat svá díla. V roce 1934 zde např. proběhla souborná výstava plastik a kreseb Mary Durasové a o rok později výstava obrazů, kreseb a divadelních výprav Nelly Arnsteinové.¹⁹⁴

Ženy se v této době blížily ke komplexnímu uznání nejen na našem území, ale v mezinárodním kontextu dějin umění. Kritici se ale jejich umění v komplexním měřítku věnovali málo anebo vůbec, ženy se nedočkaly dobré teoretické základny a v textech celoevropsky nadále zaznívaly ony známé stereotypní narážky na pohlaví.

Na upevňování pozice českých umělkyně na dobové mezinárodní umělecké scéně se nepodílel jen Kruh výtvarných umělkyně, ale podpora vniku do společenského, kulturního i politického života se stala jednou z hlavních strategií nové založeného státu. Zájem a prezentaci jejich umělecké tvorby využívala společnost pro posílení demokratických představ mezi ostatními pokrokovými státy Evropy. Během 20. let pražské i regionální galerie a výstavní síně zaměřené na ženskou uměleckou tvorbu pořádaly autorské výstavy místních i zahraničních umělkyně. Poprvé bylo značně zastoupeno umění českých a slovenských autorek na pařížské *Výstavě dekorativního umění* v roce 1925.¹⁹⁵ Ilustrovaná publikace *La femme tchécoslovaque dans les arts plastique*, jež připravil a textem doprovodil Karel Herain, vyšla při této příležitosti. I přes důraz, jenž kladl na pozitiva demokratizace společnosti a liberalizaci v umění, se do teoretizování o ženě v umění nepustil. Přesto se v textu objevuje na padesát českých umělkyně 19. a 20. století.¹⁹⁶

Řada výstav se v Evropě této doby na umění žen soustředila. Umělkyně z Čech se účastnily mnoha mezinárodních přehlídek umění, a to i za podpory oficiálních politických

¹⁹⁴ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 103.

¹⁹⁵ *Ibidem*, s. 102.

¹⁹⁶ Karel Herain, *La femme tchécoslovaque dans les arts plastique*, Praha 1925.

orgánů, mezi nimiž byla i výstava *Vídeňské ženy* v roce 1927 ve Vídni. Pod patronátem Ministerstva zahraničních věcí a z podnětu Niny Melenikové-Papouškové vznikla *Výstava moderního umění československých žen* otevřená v roce 1936 v Sofii u příležitosti výročí založení republiky.¹⁹⁷ Recenze Hany Volavkové z časopisu *Eva* končí slovy: „*Dnes už není obor výtvarné práce, kde by ženy chyběly, a přece nehrozí nebezpečí, že jdou zbytečně do šířky, neboť většina z nich zabírá poctivě a zhluboka.*“¹⁹⁸

Ženské výstavy hrály na mezinárodní scéně zajímavou roli. Ve 30. letech byly ženské výstavy jedinými zahraničními výstavami českého moderního umění. Logickým argumentem by mohl být fakt, že ženská výstavní činnost neměla přímý politický podtext, jenž byl u avantgardních skupin umělců klíčový a v této komplikované době dosti problematický. Spíše než s upevňováním pozice českého moderního umění v mezinárodním měřítku či obhajováním národního ducha „češství“ se setkáme se snahou zachovat mezinárodní solidaritu a sevření. Tím se mezinárodní ženské výstavy stávají zajímavým fenoménem. To, že v této době byly ženské výstavy jednou z mála forem prezentace českého moderního umění za hranicemi nás nutí ptát se, jaká měřítko zvolit při bilanci úspěšnosti českých zahraničních výstavních aktivit. V roce 1928 se odehrála jedna z největších mezinárodních výstav žen-umělkyně *Les Femmes Artistes de l'Europe* v pařížském muzeu Jeu de Paume.¹⁹⁹ Do časopisu *Eva* zaslala recenzi Olga Brodská přímo z místa dění a redakční dovětek Hany Volavkové, že „*expozice ženského umění jsou v posledních letech téměř jedinými zahraničními výstavami našeho současného umění*“,²⁰⁰ ukazuje, jak moc ženám záleželo na udržení mezinárodních vztahů ve stále více napjaté Evropě.

Hana Volavková v roce 1937 v časopisu *Eva* otiskla svou recenzi na *Výstavu francouzských malířek* v Obecním domě, pořádanou Kruhem výtvarných umělkyně ve spolupráci se Sdružením přátel ústavu Arnošta Denise v Praze a francouzským Spolkem moderních umělkyně v Paříži. V recenzi kritizovala kvalitativní a instalační nevyváženost výstavy a poměrně stroze, avšak trefně poukázala na nešvary ženských expozic: „*Hned při vstupu do výstavy vidíme, že pro tentokrát neběželo tolik o přesnost a úplnost výběru, jako spíše o naznačení šíře francouzské ženské produkce, a ještě více snad o navázání osobních styků, jež v tomto případě mohou mít pro budoucnost význam nejenom umělecký. Tím lze vysvětlit, že některé malířky jsou zastoupeny snad více, než by odpovídalo jejich významu, jiné opět hodně*

¹⁹⁷ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 102.

¹⁹⁸ Hana Volavková, *Výstava v Sofii*, *Eva* VIII, 1936, č. 21., 1. 10., s. 8.

¹⁹⁹ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 102–103.

²⁰⁰ Olga Brodská, *Výstava evropských malířek v Paříži*, *Eva* IX, 1937, č. 11, 1. 4., s. 15.

nedostatečně.²⁰¹ Volavková si uvědomovala, že podobné události jsou pro proměnu dějin umění a kritiky velmi důležité, ale že se lehce naskýtá nebezpečí podlehnout nekritickému pojetí produkce žen-umělkyně. Apel na adekvátnější výběr děl, kritičnost a kritickou analýzu jasně vyplývá z její závěrečné poznámky: „*Doufejme, že se v budoucnosti dočkáme ještě jiné podobné výstavy, která bude i odbornějším požadavkům lépe vyhovovat.*“²⁰² Jen stěží by totiž tímto způsobem bez dobré teoretické základny mohly ženy prolomit stará paradigmatata a být vnímány jako individuální osobnosti.

Jeden z mála pokusů o souhrnnější a kritičtější pohled na dobovou uměleckou tvorbu žen bychom mohli nalézt v katalogu doprovázející putovní *Výstavu výtvarných umělkyně jihoslovanských, rumunských a česko-slovenských*. Její česká premiéra se odehrála v Obecním domě v lednu roku 1939 po zastávkách v Bělehradu, Lublani, Záhřebu, Bukurešti a Kluži a byla k ní připojena ještě výstava *České umělkyně 19. století*.²⁰³ V katalogovém textu *Les femmes artistes d'aujourd'hui* hovořila historička umění Věra Urbanová o významu ženské tvorby pro budování moderního umění a pro hledání nového výrazu: „*Soudobé ženské umění, které se sešlo na této výstavě, je vyjádřením kolektivního úsilí a již dnes – ačkoli nám ještě chybí patřičný odstup ke spravedlivému ocenění všech jeho kvalit – ukazuje některé charakteristické rysy, které doplňují a obohacují obraz moderního umění a bez nichž by tento obraz nebyl úplný.*“²⁰⁴ Když však napsala, že mentalita žen má vliv na jejich umění, nedokázala se úplně vyhnout jakési pohlavní odlišnosti a zakořeněným stereotypům. Na druhou stranu opakovaným zdůrazněním uměleckého individualismu a připomínkou kulturně–společenských podmínek takových konstrukcí se vyhnula zevšeobecňující kategorizaci.²⁰⁵

Význam tvorby žen-umělkyně pro vývoj moderního umění kvitovala i Hana Volavková, v jejímž textu *Les femmes artistes en Tchécoslovaquie* se věnovala postavení českých a slovenských žen v dějinách umění. Zdůraznila roli výstavních počinů a také jak velké kulturní, politické a technické překážky musely ženy v emancipačním procesu překonat, aby se umění mohly profesionálně (a vůbec) věnovat. „*Touha a ambice nespokojovat se s dosaženými výsledky, neustálé hledání nového a osobitějšího výrazu a formy*“²⁰⁶ byly dle Volavkové výzvy, s nimiž dobové ženy musely umět pracovat vstupující na uměleckou scénu.

²⁰¹ Hana Volavková, *Výstava francouzských malířek v Obecním domě, Eva IX, 1937, č. 15, 1. 6., s. 15.*

²⁰² *Ibidem.*

²⁰³ Pachmanová, *Neznámá území českého moderního umění: pod lupou genderu* (pozn. 2), s. 106.

²⁰⁴ Věra Urbanová, *Les femmes artistes d'aujourd'hui*, in: *Závěrečná výstava výtvarných umělkyně jihoslovanských, rumunských a česko-slovenských* (kat. výst.), Praha 1939, s. 15.

²⁰⁵ *Ibidem.*

²⁰⁶ Hana Volavková, *Les femmes artistes en Tchécoslovaquie*, in: *Závěrečná výstava výtvarných umělkyně jihoslovanských, rumunských a česko-slovenských* (kat. výst.), Praha 1939, s. 28.

Přestože obě kritičky umění žen považovaly experiment s hledáním nového uměleckého stylu a hlubokou citovou výpověď za „pravou“ podstatu modernismu, stále se zde nacházelo několik umělkyň, jejichž tvorba byla propojena s tendencemi realistickými. Tyto aktivity však měly v této době, kdy se problém genderové podmíněnosti v umění dostal do diskurzu, velký význam. K příležitosti pařížské *Výstavy evropských malířek* napsala tudíž v roce 1937 Olga Brodská: „*Je opravdu třeba, aby ženy, které se dovolávají všude rovného práva s muži, manifestovaly své právo k umělecké tvorbě výstavou výhradně ženskou? Nestačilo by, kdyby se loyálně měřily se ‚silnějším‘ pohlavím na společných výstavách? Ne, nestačilo by to. Příliš často byla ženám vytýkána prostřednost, slabost, nedostatek hloubky. Není tomu tak dávno, co si ženy vydobýly přístup do všech malířských akademií a nedlouho teprve mohou svobodně uplatňovat své talenty.*“²⁰⁷

Závěr kapitoly nám připomíná, že analýza pramenů a literatury je spíše začátkem než koncem bádání. Přináší nám uvědomění o hodnotě historických dokumentů při studiu žen-umělkyň, díky nimž jsme mohli rekonstruovat klíčové okamžiky jejich nástupu na uměleckou scénu. Sleduje chronologii událostí, ale také se pokouší dekodovat specifický historický jazyk, jenž reflektoval dobové předsudky a hodnoty, a kontextuální nuance, které obohacují naše porozumění této době. Analýza odhalila různé interpretace a hodnocení, které se pokoušely rozklíčovat jejich umělecký odkaz, a snaží se poskytnout komplexní pohled na jejich tvorbu. Každý pramen nám tak otevřel unikátní vhlad do teoretického podhoubí této doby. S vědomím širě této analýzy se dostáváme do poslední části této bakalářské práce.

²⁰⁷ Olga Brodská, *Výstava evropských malířek v Paříži*, *Eva IX*, 1937, č. 11, 1. 4., s. 15.

3. Srovnání současných výstavních strategií k tvorbě žen-umělkyně – analýza vybraných výstav

Následující kapitola je věnována třem výstavám, jež proběhly mezi lety 2014–2023. Ty jsem se snažila teoreticky uchopit a podrobit jazykové i obrazové analýze. První z nich je výstava *Vlasta Vostřebalová-Fischerová /1898-1963/, Mezi sociálním uměním a magickým realismem*, jež zastupuje čistě monografickou výstavu, navazující na několik podobných výstav se záměrem zvýšit povědomí o zapomenutých či nedocenených malířkách 1. poloviny 20. století. Další dvě, *WO(bject)MAN / Žena objektem* a *Někdy v sukni / Umění 90. let*, jsou skupinové výstavy z let 2023 a 2015, zaměřující se na prezentaci umělkyně současných. Nedodržení chronologického rámce při analýze těchto dvou výstav je záměrné z důvodu snahy o zakončení kapitoly řešením, s nímž pro mne výstava *Někdy v sukni / Umění 90. let* přišla.

Od 2. pol. 20. století jsme na teoretické rovině obklíčeni materialismem, sociologií a strukturalismem, tolik oblíbenými směry na východ od „železné opony“, propisujícími se i do teorie a metodologie dějin umění. Tyto teoretické proudy ovšem neposkytují dostatečné nástroje k popisu estetické hodnoty uměleckého díla. Díky tomu by se návrat k esencialismu 1. poloviny 20. století založeném na výsostně estetickém hodnocení uměleckých děl, s nímž se během této kapitoly setkáme, stal logickým. Tato estetická dichotomie se obzvláště ve střední Evropě stává o to zajímavější, vezmeme-li v potaz dějiny 20. století na našem území. Obrácení se na rétoriku 1. poloviny 20. století se hlavně v kontextu tvorby současných žen-umělkyně poslední dobou stává určitým trendem, oživujícím a recyklujícím pojmy a argumenty dříve třeba i pejorativním způsobem používané proti ženské umělecké tvorbě. Dnes jsou ovšem tyto pojmy vyzdvihovány a brány jako svrchovaná hodnota umělecké tvorby žen, což zde cítím jako zajímavý obrat či fenomén. Převrácení významu a vyprazdňování pojmů se sice může stát hrou a rebelstvím, postmoderna je už ovšem také vyčerpaná a nedokáže poskytnout kýžené řešení. Současná praxe tudíž latentně naráží na vyvolávání starých, snad až romantických hodnot. Do jaké míry jsme tedy stále v područí romantického nazírání skutečnosti?

Návrat k esencialismu 1. poloviny 20. století zde ale vyznívá pod určitým prizmatem anachronismu. Systém nelze jen tak převrátit revolucí bez předem jasně formulovaného cíle. Hrozil by celospolečenský kolaps hodnot, a to nejen uměleckých. Současné feministické umění a kritika²⁰⁸ se proto u nás dle mého názoru nachází ve slepé uličce, přes níž se jazykovými hrami dostat nedá. Tuto situaci výstižně popsala americká malířka a teoretička Mira Schor

²⁰⁸ Můžeme se také setkat s tvrzením, že se dnes nacházíme v postfeministické době.

v postskriptu z roku 2002 ke svému textu *Patrilineage* v časopise *Art Journal*, napsaném zkraje 90. let: „Dokud bude ženám zapovězen přístup k jejich vlastní historii, dotud se budou i ony v historii objevovat jen výjimečně. (...) Jelikož nebudou mít přístup k zásadnímu dějinnému materiálu, včetně informací o předcích a oidipovských bitkách mezi generačními sokyněmi, budou nuceny stále dokola objevovat totéž a jejich vlastní role ve vývoji kultury se jim zatím bude ztrácet pod rukama.“²⁰⁹ Od přelomu milénia se celkové povědomí o ženách-umělkyních razantně zlepšilo. Reflektovaná výstava současných umělkyní a jejich teoretická a kurátorská koncepce nám však ukazují, že to asi nestačí.

3.1 Vlasta Vostřebalová-Fischerová /1898-1963/, Mezi sociálním uměním a magickým realismem

Repríza výstavy díla Vlasty Vostřebalové-Fischerové proběhla v roce 2014 na půdě Galerie hlavního města Prahy. Premiéru měla o rok dříve v Moravské galerii v Brně a na rozdíl od té předchozí disponovala dalšími exponáty. Instalace pracovala s jednoduchým principem zavěšení obrazů do prostoru, přičemž na druhé straně obrazu byly připevněny popisky se základními údaji o díle. Autorkami výstavy byly Martina Pachmanová a Michala Frank Barnová. Účelem výstavy nebylo jen zviditelnění díla umělkyně, ale také přiblížení jejího života, což nám dokládá doprovázející monografická publikace.

Vlasta Vostřebalová-Fischerová [22] patří k neprávem zapomenutým umělkyním meziválečné doby, a to díky jejímu aktivnímu členství v komunistické straně. Přestože její malířská a kreslířská práce byla omezena necelými dvaceti lety aktivní umělecké činnosti, patřila k nejsobitějším umělkyním 20. a 30. let 20. století, především pak různorodého proudu „nových realismů“. Její tvorba se soustředila na znázornění života ženy. Tato žena však nebyla ona komercializovaná „*femme nouvelle*“ nebo „civilizovaná žena“, plnící stránky časopisů v područí moderního kapitalismu a avantgardních ideálů. Byla to žena bojující svůj existenční a existencionální zápas, skrze nějž se malířka snažila „odhalit odlišnost autentické ženské zkušenosti v patriarchálním světě a vymezit se proti stereotypním a idealizovaným konstruktům femininity.“²¹⁰

²⁰⁹ Pavlína Morganová (ed.), *Někdy v sukni: umění 90. let*, Brno 2014, s. 79.

²¹⁰ VLASTA VOSTŘEBALOVÁ FISCHEROVÁ (1898–1963): MEZI SOCIÁLNÍM UMĚNÍM A MAGICKÝM REALISMEM, *Feminismus, názorový portál současného feminismu*, <http://www.feminismus.cz/cz/clanky/vlasta-vostrebalo-fischerova-1898-1963-mezi-socialnim-umenim-a-magickym-realismem>, vyhledáno 23. 1. 2024.

Výstavu tvořily zápůjčky ze soukromých sbírek a z fondů veřejných galerií. Na jednu stranu byla pojata jako retrospektiva, sledovala ale i vývojovou linii v rámci autorčina díla. Důležité proto bylo členění výstavy, kdy se v jedenácti segmentech (Umělecké počátky; Kubistické intermezzo; Samota a periferie: Sociální portréty; Otokar Fischer: L'Homme fatal; Krajiny viděné i neviděné; Dětský svět: Jan Otokar; Děti z periferie; Mimo konvence a zákon: Obrazy moderního "ženství"; Ženy posedlé; Architektkou; Kino) snažila demonstrovat multižánrové propojení a přesahy její umělecké tvorby. Výstavu doprovázela také půlhodinová nahrávka výběru z dopisů Vlasty Vostřebalové-Fischerové a Otokara Fischera, fotografické projekce a mnoho dalších nově nalezených nebo dosud nezveřejněných archivních dokumentů.²¹¹

Výstava se řadí do proudu výstav a monografií s cílem reinterpretace a obohacení historie, včetně „splacení dluhu“ zapomenutým ženám-umělkyním 1. poloviny 20. století. Důvodů k sestavení monografie bylo dle Martiny Pachmanové a Michaly Frank Barnové celá řada, „*počínaje nutností odhalit celistvé dílo jedné z nejsobitějších malířek meziválečné éry, již jsme se obě v posledních letech ve svých pracích věnovaly, a konče potřebou revidovat příběh českého moderního umění, které je nadále výsostným teritoriem umělců mužského pohlaví*“. Kurátorky si jsou však vědomy i dalších nespravedlností, jež se do psaní moderních českých dějin umění dostaly, a tak s vědomím důležitosti přesahu dodávají: „*Jsmo přesvědčeny, že je nadále nutné revidovat i jiné jednostrannosti v historické naraci českého modernismu, včetně přehlížení příslušníků cizojazyčných a etnických menšin, které na našem území ve sledované době existovaly. A stejně tak nejde jen o osobnosti, ale rovněž o strategie, které nejsou dle našeho soudu nikdy neutrální – o reprezentaci, interpretaci a recepci uměleckých děl, a to jak z perspektivy genderu, která je pro nás klíčová, tak z pohledů jiných kritických diskurzů.*“²¹²

Historička umění a kurátorka Martina Pachmanová se řadí k osobnostem, jež pro zviditelnění a revizi českých moderních dějin umění ve prospěch žen-umělkyní sehrály snad nejdůležitější roli. Po celou svou vědeckou kariéru se na tuto oblast zaměřuje a má za sebou nejen řadu knih a studií, ale právě i výstav, jejichž kvalitu bych zde ráda vyzdvihla. Řadí se mezi první, kdo na genderovou problematiku v rámci dějin umění poukázal,

²¹¹ VLASTA VOSTŘEBALOVÁ FISCHEROVÁ (1898–1963): MEZI SOCIÁLNÍM UMĚNÍM A MAGICKÝM REALISMEM, *Feminismus, názorový portál současného feminismu*, <http://www.feminismus.cz/cz/clanky/vlasta-vostrebalo-fischerova-1898-1963-mezi-socialnim-umenim-a-magickym-realismem>, vyhledáno 23. 1. 2024.

²¹² Martina Pachmanová – Michala Frank Barnová, *Vlasta Vostřebalová Fischerová (1898-1963): mezi sociálním uměním a magickým realismem*, Řevnice 2013, s. 7–8.

teoreticky zpracoval a silně se angažoval na akademické půdě. Stala se tak průkopnicí genderové a feministické kritiky dějin českého moderního umění, bránicí nejen důležitosti žen v modernismu, ale také dalších etnických a rasových menšin, za což jí patří obrovský dík a úcta. Jak píše: „*Svůj názor na lineární čtení historie a ambice kanonizovat grandiózní činy velkých umělců jsem dosud nezměnila. Hledání alternativ ke kanonizovaným dějinám umění bylo ostatně jedním z důvodů, proč jsem se (...) začala zajímat o genderové otázky a proč mě to od současného umění stále více táhlo do minulosti.*“²¹³

3.2 WO(bject)MAN / Žena objektem

Výstava *WO(bject)MAN / Žena objektem* proběhla v roce 2023 na půdě Skautského institutu v Praze. Kurátorkou byla Anna Praibíšová. Výstavu zaštiťovala mezinárodní nezisková organizace Beat Sexism, zabývající se žensko–právní tematikou. Na výstavě bylo zastoupeno 7 současných umělkyní, mezi něž patří Julie Kopová [25, 28], Marie Štumpfová, Wlasta Laura, Lenka, Chánová [23], Lucie Rosická [24], Dominika Vyskočilová [26] a Antonie Zichová [27] s celkovým počtem 11 děl. Tato díla, ačkoliv vznikala nezávisle na sobě a na jiných místech, mezi sebou pomyslně vedou dialog na téma objektifikace, která se také stala myšlenkovým rámcem výstavy. V katalogu je pojem objektifikace vysvětlen tímto způsobem: „*Objektifikace,²¹⁴ neboli ponížení člověka na pouhý objekt, je fenomén, kdy u objektifikované osoby dochází k jejímu odlidštění, odebrání jejich pocitu, potřeb a kontroly nad sebou samou. Objektifikace, většinou ženského těla, je v naší společnosti normalizovaný stav.*“²¹⁵

Výstava se snaží reagovat na všechny možné typy objektifikace, s níž se žena ve společnosti může potkat. Jejím hlavním poselstvím je oslava ženství s manifestem „*převzít zpět kontrolu nad svým tělem*“. Pestrá škála vystavených děl se snaží o to, aby spolu díla „*(...) konverzovala jak tematicky, významově, tak esteticky. Sesterství, pospolitost, sebevědomí a nezávislost na sebe reagují v diptychu fotografií s malbou. Úderná a bojová, ale i klidná abstrakce se střetává s figurou poznamenanou toxickým vztahem, která v sobě znovu objevila*

²¹³ Morganová (pozn. 209), s. 77.

²¹⁴ *WO(bject)MAN / Žena objektem* (kat. výst.), <https://beatsexism.com/wp-content/uploads/2023/11/vystavni-katalog.pdf>, vyhledáno 24. 1. 2023.

V katalogu reference s vysvětlením pojmu: V českém jazyce je používán nesprávný výraz „objektivizace“, což ale znamená dívat se na něco objektivně, s odstupem, nezávisle. Naproti tomu objektifikace je proces, kdy je na jinou žijící bytost nahlíženo jako na objekt.

²¹⁵ *WO(bject)MAN / Žena objektem* (kat. výst.), <https://beatsexism.com/wp-content/uploads/2023/11/vystavni-katalog.pdf>, vyhledáno 24. 1. 2023.

*respekt. Zdánlivě hravý vyšitý obraz na průhledném podkladu proti sobě staví nevinnost a sexualizaci, naproti tomu šitá figura v sametu přebírá vládu nad svým tělem. Něžnost je zabalena v linorytu. Jemný akvarel odhaluje temnější stránku mateřství.*²¹⁶

Umění je zde médiem, které na přítomnost problému objektivizace žen a jejich těl upozorňuje. Zároveň se také stává platformou pro kritiku a nástrojem osvěty. Poskytuje prostor k zamýšlení a diskusi o roli žen v umění a v širším kulturním kontextu. Proto není jen zážitkem estetickým, ale „*také výzvou k společenské reflexi, debatě a hlavně změně*“.²¹⁷

Výstavní katalog se mi stal velmi cenným materiálem pro srovnání současného umělecko–historického diskurzu v rámci tvorby žen-umělkyní v praxi s jeho minulou podobou v 1. polovině 20. století. Samotné téma „objektivizace“ by se dalo chápat jako silné pojítko k problematice „poddanství“ a jeho dopadu na život ženy na přelomu 19. a 20. století, k čemuž se váže i ona „dvoj pohledovost“ a dvojí estetická hodnotící kritéria umění mužů a žen. Otázkou tudíž zůstává, zda se naše společnost opravdu změnila, nebo jsme za sto let nedošli k žádnému posunu a tento problém se neustále navrácí za použití jiných termínů.

Studium slovníku a rétoriky tohoto katalogu se pro mne proto stalo klíčovým. Každá umělkyně je zde nejdříve představena v krátkém medailonu a následně odpovídá na dvě otázky: *Co pro tebe znamená objektivizace? Setkala ses s ní někdy?* a *Zpracováváš téma objektivizace ve své tvorbě aktivně nebo je to něco, co se v ní neplánovaně objeví jako následek nějaké zkušenosti nebo se jí to dotýká okrajově?* Argumenty, jež umělkyně ve svých odpovědích používají, jsou dle mého názoru znepokojující. Pro autorky se často jejich samotná tvorba stala určitou formou „očisty“ těla a ducha, do níž vkládají traumata ze svého života. Lucie Rosická dále vysloveně píše, že její obrazy představují „*všední a intimní momenty v životě moderní ženy*“,²¹⁸ čímž nás automaticky nutí ptát se po relevanci tohoto tématu a přemýšlet nad jeho spojitostí s onou prvorepublikovou „moderní ženou“. Skrze tvorbu umělkyně odkazují na podráždění z glorifikace umělecké tvorby starých mistrů a z kanonizace děl, na nichž žena kontrolu nad svým tělem a jeho zobrazením ztrácí, a tudíž je obětí objektivizace. V dílech adorují ženské tělo s jeho krásou, něžností, intimitou a křehkostí. Výčet těchto motivů k tvorbě se nám stává jasnou paralelou k textům 1. poloviny 20. století. Nejpalcivějším se pro mě ovšem stal výrok Wlasty Laury, jež znovuoživuje a operuje s jungovskými termíny *Animus* a *Anima*.²¹⁹

²¹⁶ *WO(bject)MAN / Žena objektem* (kat. výst.), <https://beatsexism.com/wp-content/uploads/2023/11/vystavni-katalog.pdf>, vyhledáno 24. 1. 2023.

²¹⁷ *Ibidem*, s. 43.

²¹⁸ *Ibidem*, s. 25.

²¹⁹ *Ibidem*, s. 23.

Tento odkaz na kontext Vídeňských psychologismů celou debatu posouvá do atmosféry ještě před vznikem první republiky.

Zajímavé také bylo sledovat názory těchto umělkyní na současný feminismus, jejich vnímání role ženy ve společnosti a chápání feministického/ženského umění. Jako příklad zde uvádím výpovědi dvou vystavujících žen-umělkyní, Dominiky Vyskočilové a Antonie Zichové.

Dominika Vyskočilová komentuje: *„Nemyslím si, že ženy musí přestat být ženami, a muži muži, aby náš systém fungoval. Skrz různé rozhovory s opačným pohlavím vnímám obrovské nepochopení, když přijde na téma feminismu, avšak diskuze občas končí jejich zděšením, při zjištění některých faktů, které jsou stále přítomné ve společnosti. (...) Kamenem úrazu je pro mě jejich nevdělanost a problematika identifikace, nejasná role mužství ve společnosti. (...) Neučme ženy omezování, ale učme naše muže, jak se chovat k ženám (...). Pro mě je zkrátka objektivizace důsledkem selhání našeho systému.“* Reflexe výroků Vyskočilové a jejich srovnání s esejí *Vpád žen* Heleny Čapkové z roku 1925 nám dokazuje, že diskuze stagnuje. Paradoxem také je, že vyprazdňování nadužívaných nebo již vyčerpaných pojmů, s nimiž dále operuje, tvoří jeden ze základních výrazových prostředků její umělecké tvorby. Dále dodává: *„Zároveň mi záleží na tom, aby na mých dílech bylo vidět, že je tvořila žena. Nemám žádnou ambici hrát si na muže umělce. Možná tato touha po vymezení pramení z glorifikace mužů umělců v předchozích stoletích. Myslím, že je čas, aby ženy odhalily svou pravou podstatu a tvořily ‘opravdové ženské umění’.“*²²⁰ Do jaké míry se ovšem takové „opravdové ženské umění“ má lišit od dosavadní tvorby žen-umělkyní a do jaké míry jsme svědky další jazykové pasti? Je logická snaha vymezit se vůči historii, kterou již změnit nelze? Historie je soubor faktů, k nimž se musíme naučit adekvátně přistupovat, což zde shledávám jako problém či vnitřní konflikt opakující se i ve výpovědích ostatních umělkyní.

Za účelem nalézt klíč k pochopení a vyřešení tohoto problému jsem se rozhodla poukázat na paralelu mezi postmoderní filozofií a koncepty interpretace Zdeňky Kalnické, v nichž vidím určité východisko funkčního směřování této debaty. Ztráta faktického pojmání historie a kritického názoru totiž neposkytuje řešení toho, o co se autorky snaží. Zdeňka Kalnická vysvětluje: *„Lidé moderní doby jsou poznamenáni neexistencí pevného středu. Tato ztráta jistoty pevného středu, ke kterému se můžeme vztahovat a kterým můžeme vše poměřovat, je důsledkem novověké představy světa, kterou nám nabízí věda, a to světa, který nemá jeden pevný střed. Tento fakt znamená nejen možnost existence mnoha středů a teda*

²²⁰ *WO(bject)MAN / Žena objektem* (kat. výst.), <https://beatsexism.com/wp-content/uploads/2023/11/vystavni-katalog.pdf>, vyhledáno 24. 1. 2023.

*relativitu jejich umístění, ale přináší i pocit prázdna. Všichni jsme vystaveni prázdnému středu našeho světa a nutnosti vyrovnat se s ním.*²²¹ Jako jednu z reakcí na onu „prázdnotu“ bychom mohli vidět právě vyprazdňování pojmů a hodnotový či názorový relativismus. Tento „postmoderní stav“ má však potenciál být vnímán i jiným způsobem, jak dále navrhuje Kalnická. Jelikož je člověk „(...) *schopen svou historicko–společenskou situovaností transcendovat a napojit se na univerzální a kosmickou dimenzi světa. A tyto záhyby v bytí člověka jsou jeho šancí, pokud se rozhodne překonat individualismus, hierarchickou a dualistickou strukturu genderových vztahů a chápání politiky jako moci jedné skupiny nad druhou.*“²²² Řešením by se tedy mohlo stát přijetí vlastní historie a apolitismus výroků, jak nám ukáže následující analyzovaná výstava.

Antonie Zichová ve své výpovědi narážela na potřebu vzájemné ženské podpory a sesterství, což je podle ní jediná cesta, jak něco ve společnosti změnit. Zde lze silně cítit odkaz na příbuzný pojem „globální sesterství“, jenž byl od nultých let hojně využíván v amerických feministických studiích za účelem manifestace celosvětového propojení ženské feministické komunity. Ve své tvorbě tuto provázanost znázornila různými symboly a spojením postavy s přírodou – „matkou zemí“.²²³ Autorka tak navázala na již dobře známé polarity žena–příroda, muž–kultura, častokrát zmiňované v souvislosti s ženskou pasivitou a mužskou aktivitou. Práce se starými symboly a archetypy se objevuje i v tvorbě dalších autorek, např. výše zmíněné pojmy *Animus* a *Anima*. Hledání a vyprazdňování symbolů se zde ale stává pouze postmoderní hrou, která je prakticky nefunkční.

V rámci této problematiky je důležité pochopit, jak správně archetypy pojímat a jakým způsobem je jejich reinterpretace možná. Zde je na místě jít přímo k jejich strůjci. Podle Junga „*symbol vyjadřuje psychický proces daleko pronikavěji, a nakonec daleko jasněji než nejjasnější pojem: symbol totiž nejen proces zviditelňuje, ale – a to je snad stejně důležité – přináší také možnost znovu jej prožít, prožít jeho příšeří, které se můžeme naučit chápat jen prostřednictvím pokojné empatie; příliš mnoho jasnosti jej ničí.*“²²⁴ Tudíž jsme zde svědky určitého pojmového nepochopení. V tomto bodě vidíme, že *Animus* a *Anima* jsou kulturně podmíněné archetypy a jsou tedy historicky proměnlivé. Teprve až s tímto vědomím může započít životaschopná reinterpretace. Ta je umožněna „*chápaním archetypu spíše jako názvu pro symbolické vyjádření událostí a vztahů, které přetrvávají v lidských dějinách proto,*

²²¹ Zdeňka Kalnická, *Třetí oko*, Olomouc 2005, s. 84–85.

²²² *Ibidem*, s. 147.

²²³ *WO(bject)MAN / Žena objektem* (kat. výst.), <https://beatsexism.com/wp-content/uploads/2023/11/vystavni-katalog.pdf>, vyhledáno 24. 1. 2023.

²²⁴ Zdeňka Kalnická, *Třetí oko*, Olomouc 2005, s. 82.

že souvisejí se základními lidskými zkušenostmi (...), a ne jako apriorní či vrozené tendence psychiky.“²²⁵ Jak vidíme, problémem manipulace a operace s pojmy archetypálního charakteru je tedy opomenutí stádia, kdy se z archetypu stane událost či vztah, a tudíž soustředěnost pouze na jejich znakovost směřující do minulosti a kritizující jejich význam v analytické psychologii počátku 20. století. To následně vede k mylným interpretacím a pokusům o reinterpretaci. Vysvětlením by pak mohla být buď neznalost původního významu archetypu či přílišná adorace Welschovy „radikální plurality“,²²⁶ umožňující sofistickou diskuzi a hru se slovy.

3.3 Někdy v sukni / Umění 90. let

Vlivem totalitního režimu 2. poloviny 20. století by se dalo v kontextu českých dějin umění mluvit o „zamlčeném“ či „neprojeveném“ feminizmu 90. let, jenž je dalším možným důvodem, proč se současné české umělkyně k argumentům 1. poloviny 20. století obrací.²²⁷ Do roku 1989 jen málokdo věděl, co feminizmus znamená a o co mu doopravdy jde, jelikož se režim postaral, aby byl dezinterpretován jako nemoc ze západu.²²⁸ Do 1. poloviny 90. let se ženy-umělkyně tudíž spíše pohybovaly v zóně neviditelnosti, jen málokdy se účastnily klíčových debat a měly jasně dané mantinely svého pole působnosti.²²⁹ Až generace umělkyně 1. poloviny 90. let byla schopna emancipovaně se pohybovat na umělecké scéně, místo aby pasivně přijímala pozici doplňku na okraji tvorby svých manželů či mužských uměleckých skupin.²³⁰

Historie se reflektuje vždy se zpožděním a absencí povědomí o vývoji západního feminizmu a napojení na něj mi zde přijde jako logické vysvětlení v současné době vzniklých anachronismů. Zuzana Štefková popisuje transformaci 90. let v recenzi na tuto výstavu skrze proměnu „*sebereflexe ženské pozice v umění oproti minulosti, kdy se mnohé české umělkyně vymezovaly vůči genderové interpretaci a zdůrazňovaly univerzální umělecké a obecně lidské*

²²⁵ Zdeňka Kalnická, *Třetí oko*, Olomouc 2005, s. 95–96.

²²⁶ Wolfgang Welsch, *Postmoderna: pluralita jako etická a politická hodnota*, Praha 1993, s. 21.

Tento německý filozof vnímal „radikální pluralitu“ jako jádro postmoderních koncepcí a znamená vědomí legální mnohosti.

²²⁷ Morganová (pozn. 209), s. 65.

Odtud i pojem „emancipace bez feminizmu“.

²²⁸ *Ibidem*, s. 13–14.

²²⁹ *Ibidem*, s. 15.

²³⁰ *Ibidem* s. 22.

*hodnoty svých děl, v obavě, aby jejich umělecké výpovědi nebyly jednostranně vnímány jako příklady 'ženského umění' nebo nebyly odmítnuty jako feministická agitka“.*²³¹

Výstava *Někdy v sukni / Umění 90. let* reaguje na fakt, že do sametové revoluce byla pozice českých žen-umělkyní spíše solitérní ve stínu svých mužských kolegů umělců. V 90. letech se ovšem na scéně rychle prosadilo několik generací umělkyní, jejichž tvorba „přinesla nová témata, novou vizuální stránku uměleckého díla, ale i do té doby nevídanou pozici žen v rámci uměleckého provozu“.²³² Výstava se snaží retrospektivně ukázat na tento posun v českém umění skrze díla Veroniky Šrek Bromové, Mileny Dopitové, Lenky Klodové, Zdeny Kolečkové, Aleny Kotzmannové, Martiny Klauzové-Niubó, Markéty Othové, Míly Preslové, Elen Řádové, Kateřiny Šedé, Štěpánky Šimlové, Michaly Thelenové, Aleksandry Vajd, Markéty Vaňkové a Kateřiny Vincourové. Kurátorkou výstavy byla Pavlína Morganová, architektkou Pavla Sceranková a grafičkou Adéla Svobodová.²³³

Premiéra výstavy se konala na začátku roku 2014 v Moravské galerii v Brně. Zde reflektovaná repríza proběhla v roce 2015 v Galerii hlavního města Prahy a byla obohacena o další práce, jež v Moravské galerii nebylo možné vystavit. Navíc byl pro návštěvníky kurátorkou Pavlínou Morganovou spolu s umělkyněmi v čítárně vytvořen pomyslný „archiv 90. let“, kde se nacházely volně dostupné dobové katalogy, pozvánky, fotografie a další materiály.²³⁴

Většina vystavujících umělkyní zpravidla nepracovala s klasickými médii, a pokud ano, tak je výrazně překračovala. Setkat jsme s mohli s dvěma základními tendencemi: konceptualismem v rámci práce s objektem nebo instalací (tzv. „nové sochařství“) a s různými typy nových médií a technických obrazů (digitální i klasická černobílá fotografie, videoprojekce). Typickým pro obě tendence bylo využívání nových materiálů a práce s tématy navázanými na sociální struktury, každodennost a reflexe vlastní identity.²³⁵

V tiskové zprávě se dočítáme o celkovém rozvržení výstavy: „*Výstavu otevírá diagram Martiny Pachmanové mapující situaci žen-umělkyní na české výtvarné scéně od 18. století do současnosti, který se vine schodištěm až do třetího patra. Zde může divák vidět jména prvních průkopnic a sám zakusit, jak se pomalu zastoupení žen-umělkyní na české umělecké*

²³¹ Zuzana Štefková, MATEŘSKÁ LINIE ZLATÝCH DEVADESÁTÝCH, *ArtAntiques*, <https://www.artantiques.cz/matrska-linie-zlatych-devadesatych>, vyhledáno 23. 1. 2024.

²³² *Někdy v sukni / Umění 90. let* (tisková zpráva), https://www.ghmp.cz/wp-content/uploads/2020/12/tz_nekdy_v_sukni_umeni_90_let_ghmp_cz.pdf, vyhledáno 23. 1. 2024.

²³³ Ibidem.

²³⁴ Ibidem.

²³⁵ Ibidem.

scéně 'zahušťovalo'. Výstava začíná ve třetím patře díly z porevoluční doby a chronologicky pokračuje v druhém a prvním patře.²³⁶

Na doprovázející publikaci, mapující tvorbu zastoupených umělkyň od roku 1990 po současnost, se podílely historičky umění Yvona Ferencová, Gabriela Kotíková, Pavlína Morganová, Helena Musilová, Terezie Někvidová, Martina Pachmanová, Ivona Raimanová, Zuzana Štefková, umělecká kritička a kurátorka Lenka Lindaurová a socioložka Alice Anna Červinková. Společně zrealizovaly rozhovory s vystavujícími umělkyněmi a „vznikla tak ojedinělá orální historie k umění 90. let.“²³⁷

Výstava *Někdy v sukni* byla dle mého názoru jedna z nejdůležitějších výstav v rámci prezentace tvorby žen-umělkyň na našem území. Ukázala, jakým způsobem funkčně pracovat s výstavou jako médiem, a také to, jak se postavit k úskalím současné teorie a metodologie dějin umění v rámci umělecké tvorby žen. Výstava byla sice čistě ženská, ne ovšem čistě feministická. Ani pozornost diváka nebyla uzurpována ve prospěch politického nebo genderového významu či názoru. Bylo jen na něm, jak bude výstavu číst a do jaké míry je schopen dešifrovat genderové nuance, což byl dle mého názoru důvod úspěchu tohoto kurátorského konceptu.

Dalo by se očekávat, že nejproblematictějším aspektem u této výstavy byl právě její vztah k feminizmu. Pavlína Morganová sice v úvodu zmiňuje, že výstava „není výsledkem nějaké feministické ukřivdnosti“ a pozitivní diskriminace,²³⁸ což nahrává dobře zakořeněným představám, kdy je feminizmus brán jako něco špatného. I v interpretační rovině spíše přehlíží politický rozměr, čímž se od feminizmu také distancuje. Na druhou stranu však v katalogu cituje české feministky a feministy a otevřeně se hlásí k feministické tezi „soukromé je veřejné“. Tento hůře uchopitelný postoj trefně popsala Zuzana Štefková: „Všeobecná nechť k feminizmu panující na české scéně v 90. letech (a nejen tehdy) však automaticky nevylučuje současnou feminizmem poučenou interpretaci, která dobovou tvorbu včetně jejích specifik zasadí do kontextu globálních feminizmů. Jen tak totiž můžeme překonat dualismus, který proti sobě klade kritickou západní feministickou teorii a apolitickou lokální 'mimofeministickou' praxi.“²³⁹ Právě díky snaze o vyrovnání tohoto dualismu má výstava v mých očích natolik

²³⁶ *Někdy v sukni / Umění 90. let* (tisková zpráva), https://www.ghmp.cz/wp-content/uploads/2020/12/tz_nekdy_v_sukni_umeni_90_let_ghmp_cz.pdf, vyhledáno 23. 1. 2024.

Slovy Martiny Pachmanové se jednalo o pokus vytvořit jakousi „mateřskou linii“ jakožto linii paralelního vývoje českého moderního umění. V termínu navazuje na již zmíněnou esej Miry Schor *Patrilineage*, jež by se dala přeložit jako „otcovská žíla dějin“.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ Morganová (pozn. 209), s. 5.

²³⁹ Zuzana Štefková, *MATEŘSKÁ LINIE ZLATÝCH DEVADESÁTÝCH*, *ArtAntiques*, <https://www.artantiques.cz/matrska-linie-zlatych-devadesatych>, vyhledáno 23. 1. 2024.

výsadní postavení a přichází s klíčem pro řešení problémů předchozí reflektované výstavy. Genderovou nerovnost nelze řešit anachronismem, ale hledáním nových cest a alternativních (apolitických) řešení.

V návaznosti na výše zmíněné píše Gilles Lipovetsky: *„Pohlaví nadále zjevně hraje svou roli v existenciální orientaci, v ustavení rozdílů ve vnímání, ve zvolených cestách a v nadějích. Novum netkví v nástupu jednopohlavního univerza, nýbrž v ‘otevřené’ společnosti, v níž pluralitní a selektivní normy provázejí různorodé strategie a příchut’ neurčitosti. Zatímco dříve společenské modely imperativně určovaly přípustné role a pozice, dnes vytvářejí pouze volitelné orientace a statistické preference. (...) Tím, co vítězí, není podobnost sexuálních úloh, nýbrž vymezení strohých nařízení ze společenských modelů a souběžně s tím právo obou pohlaví na sebeurčení a subjektivní neurčenost. Svoboda vládnout si sám se vztahuje k oběma pohlavím bez rozlišení, avšak vždy se ustavuje ‘situačně’, na základě diferencovaných společenských norem a rolí.“*²⁴⁰

Na závěr si dovolím citovat slova kurátorky Pavlína Morganové, renomované historičky umění, s jejímiž slovy souhlasím a se zamyšlením na nimi uzavírám svou bakalářskou práci: *„Ženy-umělkyně se v 90. letech staly nositelkami nového uměleckého výrazu. V jejich dílech můžeme jasně sledovat přechod od klasické postmoderny k postkonceptuálním postupům současnosti. Výstavou ukazují, že devadesátá léta jsou obdobím, v němž je poprvé možné vyprávět dějiny českého výtvarného umění bez umělců.“*²⁴¹

²⁴⁰ Gilles Lipovetsky, *Třetí žena*, Praha 2007, s. 258.

²⁴¹ *Někdy v sukni / Umění 90. let* (tisková zpráva), https://www.ghmp.cz/wp-content/uploads/2020/12/tz_nekdy_v_sukni_umeni_90_let_ghmp_cz.pdf, vyhledáno 23. 1. 2024.

Závěr

Tato bakalářská práce reflektuje bohatství a rozmanitost ženské tvorby 1. poloviny 20. století v Čechách. Odhalila nejen jejich významný přínos do uměleckého dění, ale také komplexní vztah mezi jejich tvorbou a dobovým společenským kontextem. Ta nebyla jen projevem uměleckého nadání. Ženy té doby se postavily čelem všem výzvám a omezením, což vedlo k tvorbě umění, které bylo odrazem a katalyzátorem změn ve společnosti současně.

Práce je rozdělena na dvě části, teoretickou a praktickou. Teoretická část se snaží předložit stručnou charakteristiku a popis historického kontextu 1. poloviny 20. století na našem území. Následná analýza současné literatury a historických pramenů v praktické části umožnila nahlédnout do nitra dobového umělecko–teoretického diskurzu a srovnat ho se současnými interpretacemi. Za účelem aktualizace tématu do současného rámce je do práce vložena také analýza tří nedávných výstav, reflektující uměleckou tvorbu žen.

Výsledky práce podtrhují, že ženská tvorba byla nejen alternativou ke konvenčním i avantgardním uměleckým směrům, ale též důležitým prvkem sociokulturní dynamiky. Nastolené premisy ukazují, že ženská tvorba byla nedílnou součástí umělecké scény a zároveň nám poskytuje nový pohled na dějiny moderního umění v Čechách, a to ať už z metodologické, či feministicko–kritické perspektivy.

V závěru této bakalářské práce bych ráda zdůraznila, že výsledky výzkumu nejsou pouhým ohlédnutím za minulostí, nýbrž představují impuls k novému zkoumání a pohledům na roli žen v uměleckém světě. Tato práce je klíčem k pochopení zásadních momentů v nástupu českých žen na uměleckou scénu, ale současně představuje i výzvu k sepsání nové aktualizované komplexní historie uměleckého odkazu žen na našem území.

Nastolením této výzvy doufám, že se otevřou nové perspektivy a podnítí další výzkumy, které posunou poznání o tvorbě žen-umělkyně dále. Rovněž bych ráda poukázala na problémy současné výstavní praxe, jelikož zmíněné tendence jako postmoderna, psychologismy, a anachronismus mohou mít omezující vliv při hledání komplexního uchopení tvorby žen-umělkyně. Do budoucna je proto klíčové překročit tyto hranice a přehodnotit určitá východiska při reflexi vývoje a současné role ženské tvorby na umělecké scéně. Pouze tím můžeme získat plnější a aktuálnější perspektivu na tuto důležitou část umělecké historie, a to minulou i budoucí. Věřím, že práce podnítí další diskuse a bádání v oblasti ženské tvorby, že přinese nový rozměr chápání uměleckého dění v Čechách v průběhu 20. století a přispěje k obohacení poznání v rámci dějin umění a genderových studií.

Seznam obrazové přílohy

1. Marie Serbousková-Sedláčková, pokrývka stolní, krajka paličkovaná, len, před 1924, 43 × 90 cm, Moravská galerie v Brně. Foto: Moravská galerie v Brně, inv. č. U 26813.
2. Marie Serbousková-Sedláčková, pokrývka stolní, krajka paličkovaná, len, 1920–1924, průměr 91 cm, Moravská galerie v Brně. Foto: Moravská galerie v Brně, inv. č. U 26814.
3. Vladimír Županský, *Výstava Rodinova Praha*, 1902, litografie, papír, 160 × 85 cm, Moravská galerie v Brně. Foto: Moravská galerie v Brně, inv. č. GD 223.
4. Ukázka reklamy, *Eva I*, 1929, č. 5, 15. 1., s. 27.
5. Ukázka prezentace nových svítidel, *Eva I*, 1928, č. 3, 15. 12., s. 19.
6. Ukázka pracovních oděvů, *Eva I*, 1929, č. 13, 15. 5., s. 15.
7. Ukázka prezentace nových spotřebičů pro domácnost, *Eva I*, 1928, č. 2, 1. 12., s. 28.
8. Ukázka prezentace pařížské módy, *Eva II*, 1930, č. 9, 1. 3., s. 11.
9. Eduard Milén, *Výstava moderní ženy*, 1929, 95 × 63 cm, litografie, papír, Moravská galerie v Brně. Foto: Moravská galerie v Brně, inv. č. GD 25059.
10. Zdeněk Rossmann, *Civilisovaná žena*, 1929, autorský ofset, papír, Moravská galerie. Foto: Moravská galerie v Brně, inv. č. GP 3513.
11. Rudolf de Sandalo, *Civilisovaná žena*, 1929–1930, fotografie, papír, 205 × 160 mm, Moravská galerie v Brně. Foto: Moravská galerie v Brně, inv. č. MG 26091.
12. Toyen, *Stisk ruky*, 1934, olej, plátno, 49,5 × 72,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze, signováno vlevo dole Toyen 34, inv. č. O 11563.
13. Toyen, *Ospalé území*, 1937, olej, plátno, 56 × 69 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze, signováno vpravo dole Toyen 37, inv. č. O 11565.
14. Zdenka Braunerová, *Kupy sena za humny*, po 1900, olej, překližka, 33 × 42 cm, Moravská galerie v Brně. Foto: Moravská galerie v Brně, signováno vlevo dole Z. Braunerová, inv. č. A 1587.
15. Sláva Tonderová-Zátková, *Autoportrét*, 1924, olej, překližka, 49,5 × 39,5 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze, signováno vpravo dole S.T. 24, inv. č. O 14500.
16. Sláva Tonderová-Zátková, *Lod'ky v Cassis*, 1929, olej, plátno, 67 × 83 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze, signováno vlevo dole S.T. 29, inv. č. O 7963.

17. Sláva Tonderová-Zátková, *Olivy*, 1935, olej, plátno, 78 × 106 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze, signováno vlevo dole S.T. 35, inv. č. O 3529.
18. Anna Roškotová, *Náměstí z pařížského předměstí*, kolem 1910, olej, plátno, 65,2 × 60,7 cm, Moravská galerie v Brně. Foto: Moravská galerie v Brně, signováno vlevo dole A. Roškotová, inv. č. A 2374.
19. Zdenka Burghauserová, *Já z roku 1920*, 1924, olej, plátno, 91,5 × 67 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze, signováno vpravo dole Z. Burghauserová 1924, inv. č. O 9123.
20. Milada Marešová, *Vdova*, 1930, olej, plátno, 65 × 55 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze, signováno vlevo dole Marešová 1930, inv. č. O 12851.
21. Božena Jelínková, *Tři sestry*, 1930, olej, plátno, 95 × 126 cm, Národní galerie v Praze. Foto: Národní galerie v Praze, signováno vlevo dole BJ, inv. č. O 15343.
22. Vlasta Vostřebalová-Fischerová, *Ženy v lázních*, kol. 1925, olej, plátno, 48 × 58 cm, Galerie výtvarného umění v Chebu. Foto: Galerie výtvarného umění v Chebu, inv. č. O 540.
23. Lenka Chánová, *Ve vodě*, 2022, akvarel, papír, 48 × 36 cm. Foto: prodejní katalog.
24. Lucie Rosická, *Picnic in parco Valentino – Girls diner*, 2023, prošíváný samet a akryl, 130 × 160 cm. Foto: prodejní katalog.
25. Julie Kopová, *Blind*, 2023, akryl a olejový pastel, plátno, 35 × 35 cm. Foto: prodejní katalog.
26. Dominika Vyskočilová, *Glimpse of time*, 2023, vyšíváný plast, 30 × 42 cm. Foto: prodejní katalog.
27. Antonie Zichová, *Bez názvu*, 2023, olej a textil, plátno, 77 × 92 cm. Foto: prodejní katalog.
28. Julie Kopová, *Space tribe*, 2023, akryl a olejový pastel, plátno, 35 × 35 cm. Foto: prodejní katalog.

Seznam použitých pramenů a literatury

Seznam pramenů – články v periodikách a katalogy

Anonym, Výstava českých malířek v Turnově, *Pojizerské listy*, 1911, s. 20–21.

Anonym, Vánoční výstava ženského umění, *Volné směry X*, 1906, č. 1, s. 42.

Edvard Bém, Slečna Marie Chodounská, *Venkov IV*, 1909, č. 243, 14. 10., s. 9–10.

Vlasta Borovičková, Dva umělecké zjevy (Zdeňka Burghauserová), *Veraikon IX*, 1923, č. 4, s. 102–107.

Olga Brodská, Výstava evropských malířek v Paříži, *Eva IX*, 1937, č. 11, 1. 4., s. 15.

Otakar Březina, Meditace o kráse a umění, *Volné směry VI*, 1901–1902, č. 5, s. 115–116.

Jindřich Čadík, Ženy umělkyně (Úvodem k výstavě), in: *Průvodce výstavou Kruhu výtvarných umělkyně* (kat. výst.), Plzeň 1931, s. 3–15.

Josef Čapek, Výstava obrazů Slávy Tonderové-Zátkové (Topičův salon), *Lidové noviny XXIX*, 1921, č. 293, 14. 7., s. 9.

Josef Čapek, 1. výstava Kruhu výtvarných umělkyně, *Národní listy LXI*, 1921, č. 40, 10. 2., s. 5.

Josef Čapek, Československé umělkyně, *Lidové noviny XLV*, 1937, č. 196, 18. 4., s. 9.

Karel Čapek, Výstava obrazů výtvarného odboru Ústředního spolku českých žen (Obecní dům), *Národní listy LVII*, 1917, č. 5, 6. 1., s. 1.

Karel Čapek, Výstava výtvarného odboru Ústředního spolku českých žen (Obecní dům), *Ženské noviny* I, 1919, č. 6, s. 5.

Bratři Čapkové, Výstava obrazů Marie Chodounské (Topičův salon), *Ženská revue* IV, 1909, s. 243–244.

Helena Čapková, Vpád žen, *Přítomnost* II, 1925, č. 3, 29. 1., s. 43–45.

Artuš Drtil, Žena jako činitel uměleckých kultur, *Ženský obzor* VI, 1906, s. 77–79.

Olga Fastrová, Jak se oblékati?, *Kalendář paní a dívek českých* XXIX, 1917, s. 85–89.

Karel Hlaváček, Tragedie ženy, *Moderní revue* V, 1897, s. 77–79.

Karel Horných, Výstava Milady Marešové v Aventinské mansardě, *Ženský svět* XXXIV, 1930, č. 11–12, s. 201.

Jbk., Výstava českých malířek, *Hlasy pojizerské* XXVI, 1911, č. 15, 27. 8., s. 3–4.

František Jelínek, O ženské výkonnosti, *Tribuna* VI, 1924, č. 6, 6. 1., s. 1–2.

Božena Jelínková (kat. výst.), Praha 1924.

Štěpán Jež, První výstava Kruhu výtvarných umělkyně, *České revue* XIV, 1921, č. 4, s. 187–188.

K. N., Pražské výstavy, *Volné směry* XXI, 1921–1922, č. 1, s. 77–78.

Katalog výstavy Zdenky Burghauserové, K. V. U. Aleš (kat. výst.), Brno 1993.

František Kobliha, Výstava Slávy Tonderové-Zátkové, *Moderní revue* XXXVI, 1921, s. 323.

František Kobliha, „Umělecká“ práce žen (Výstavy), *Moderní revue* XXXVII, 1922, s. 211–212.

František Václav Krejčí, O ženě jako novém činiteli kulturním, *Ženský obzor* VI, 1905, s. 99–100.

Milada Kříženecká-Dubská, Civilizovaná žena, *Přítomnost* VII, 1930, č. 15, 16. 4., s. 235–236.

Prokop Laichter, Výstavy malířek, *Naše doba* XXXIV, 1927, č. 9, s. 561–565.

Věra Linhartová, Štyrský a Toyen, *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 3., 9. 2., s. 1, 3, 7.

Otakar Marvánek, 1. výstava Kruhu výtvarných umělkyň, *České slovo* XIII, 1921, č. 37, 13. 2., s. 11.

Stanislav Matějček, Vyjádření k anketě o ornamentu, *Náš směr* XI, 1924–1925, s. 84–88.

Karel Boromejský Mádl, Dozvuky, *Národní listy* XLVI, 1906, č. 6, 7. 1., s. 10.

František Viktor Mokrý, 2. výstava výtvarného odboru Ústředního spolku žen v Praze, v Obecním domě, *Český deník* VIII, 1919, č. 43, 13. 2., s. 6.

Jaromíra Mulačová, Účastenství žen v moderním uměleckém průmyslu, *Ženský obzor* XV, 1917, s. 77–80.

Václav Nebeský, Ženské umění. Předmluva, jež chybí katalogu výstavy Ústředního spolku českých žen (Místo referátu), *Tribuna* I, 1919, č. 22, 25. 2., s. 1–3; 26. 2., č. 23, s. 2–3.

Karel Nešeda, Žena, muž a dítě za soukromého majetku a za komunismu, *Proletkult* I, 1922, č. 20, 24. 5., s. 311–313.

Josef Novák, Dnešní obroda ženských ručních prací, *Náš směr* VI, 1919–1920, s. 226–231.

Teréza Nováková, Genialita citu, *Přehled* XI, 1912–1913, č. 1, 27. 9., s. 16–17.

Teréza Nováková, 67. výroční výstava Krasoumné jednoty pro Čechy v Praze, *Ženský svět* X, 1906, č. 10, s. 133–134.

Emil Pacovský, Žena v umění výtvarném, *Veraikon* IX, 1923, č. 4, s. 121–128.

Emil Pacovský, 3. výstava Kruhu výtvarných umělkyní v Praze, *Veraikon* X, 1924, č. 3, s. 63–66.

Emil Pacovský, Malířka Juliana Winterová-Mezerová, *Výtvarné snahy* VII, 1926, č. 7–9, s. 126–128.

Arnošt Procházka, Imoralita v umění, *Moderní revue* I, 1894–1895, s. 117–118.

Stanislav Pryzbyzewski, Tragedie pohlaví, *Moderní revue* V, 1896, s. 47–48.

Vlastimil Rada, O ženském malování, *Republika* I, 1919, č. 2., s. 13–14.

Redakce, Výstavy, *Volné směry* II, 1898, č. 4., s. 191.

Redakce, Anny Costenblové Tragedie ženy, *Volné směry* I, 1896–1897, č. 2., s. 99.

Zdeněk Rossmann, Hledáme iniciativní ženu, in: *Žena doma. Sborník o novém bydlení* (vydaný u příležitosti Výstavy moderní ženy), 1929, s. 8–9.

Anna Roškotová (ed.), *Sborník Kruhu výtvarných umělkyní*, Praha 1935.

Oskar Schürer, Výstava KVVU (Pražské umělecké výstavy), *Tribuna* V, 1924, č. 150, 27. 6., s. 1.

Růžena Schützová, Výstava moderní ženy, in: *Katalog brněnských výstav*, Brno 1929, s. 109.

Karel Skalský, K ženské otázce, *Tribuna* IV, 1924, č. 14, 16. 1., s. 1–2.

Olga Stránská-Absolonová, Výstavka Sdružení pro svéráz krojový (Žena v umělecké kultuře), *Ženská revue* IX, 1915, s. 163–165.

- August Ströbel, Deutschböhmisches Künstlerinnen. Zur Weihnachtsmesse der Künstlerinnensektion des Dürerbundes in Österreich, *Deutsche Arbeit* V, 1906–1907, s. 267–268.
- František Xaver Šalda, Nová krása: Její geneze a charakter, *Volné směry* VII, 1903, č. 5, s. 169–180.
- František Xaver Šalda, Nová krása: Její geneze a charakter, *Volné směry* VII, 1903, č. 6, s. 181–190.
- František Xaver Šalda, Géniova mateřština, *Volné směry* VI, 1902, č. 8, s. 185–188.
- František Xaver Šalda, Slovíčko o ženském umění, *Ženská revue* II, 1907, příloha Žena v umění, s. 1–10.
- Marie Štěchová, Vynalezení ženy, *Kmen* I, 1917, č. 45–46, 20. 12., s. 6–7.
- V. Šuman, Kruh výtvarných umělkyň v Praze, in: *Československé umění na Výstavě soudobé kultury v Brně 1928* (kat. výst.), Brno 1928.
- Václav Tille, Výstava dam umělkyň, *Světobzor* XXIX, 1894–1895, s. 107–108.
- Václav Tille, *Katalog souborné výstavy obrazů a kreseb akademické malířky Milady Marešové. Souborná výstava obrazů a kreseb M. Marešové* (kat. výst.), Hradec Králové 1932.
- Věra Urbanová, Les femmes artistes d'aujourd'hui, in: *Závěrečná výstava výtvarných umělkyň jihoslovanských, rumunských a česko-slovenských* (kat. výst.), Praha 1939, s. 14–15.
- Věra Urbanová, Několik poznámek o Kruhu výtvarných umělkyň, *Veraikon* XIX, 1933, s. 23–33.
- Úvodní text, in: *Výstava Kruhu výtvarných umělkyň* (kat. výst.), Praha 1918.

Hana Volavková, Výstava francouzských malířek v Obecním domě, *Eva IX*, 1937, č. 15, 1. 6., s. 15.

Hana Volavková, Výstava Kruhu výtvarných umělkyň v Obecním domě, *Eva VII*, 1935, č. 11., 1. 4., s. 29.

Hana Volavková, Výstava v Sofii, *Eva VIII*, 1936, č. 21., 1. 10., s. 8.

Hana Volavková, Les femmes artistes en Tchécoslovaque, in: *Závěrečná výstava výtvarných umělkyň jihoslovanských, rumunských a česko-slovenských* (kat. výst.), Praha 1939, s. 28–29.

X., Topičův salon: Anna Costenblová, Tragédie ženy a jiné obrazy; výstava leptaných rytin a litografií, *Čas X*, 1896, s. 740–742.

Jan Zrzavý, O ženě, *Kmen II*, 1919, č. 52, 1. 5., s. 403.

Jan Zrzavý, Věra Jičínská, in: *Věra Jičínská, Topičův salon* (kat. výst.), Praha 1941.

Seznam literatury a odborných článků

Annot, Die Frau als Mahlerin, in: Ada Schmidt-Beil (ed.), *Die Kultur der Frau*, Berlin 1931, s. 270–274.

Anonym, Výstava českých umělkyň, *Pondělník*, 1917, in: Karel Chodounský (ed.), *Marie Chodounská, Kritiky a úvahy tiskem vyšlé*, Praha 1924, s. 17.

Marie Bahenská – Libuše Heczková – Dana Musilová, *Iluze spásy: České feministické myšlení 19. a 20. století*, Příbram 2011.

Megan Brandow-Faller, Man, Woman, Artist? Rethinking the Muse in Vienna 1900, *Austrian History Yearbook*, 2008, s. 90–120.

Helena Brožková – Jiří Froněk (ed.), *Artěl, umění pro všední den 1908–1935*, Praha 2008.

Pavla Buzková, Žena umělkyně, in: Idem, *Krise ženskosti*, Praha 1925, s. 55–58.

Albína Dratvová, Tvůrčí nadání, in: Idem, *Duše dnešní ženy*, Praha 1947, s. 156–169.

Gabriela Dudeková, Vplyv Veľkej vojny a rozpadu Habsburské monarchie na právne a spoločenské postavenie žien, in: Lucie Kostrbová – Jana Malínská a kol., *1918: Model komplexního transformačního procesu?*, Praha 2010, s. 168–191.

František Xaver Harlas, Výstava výtvarného odboru Ústředního spolku českých žen, *Národní politika* XXXV, 1917, in: Karel Chodounský (ed.), *Marie Chodounská, Kritiky a úvahy tiskem vyšlé*, Praha 1924, s. 18–19.

František Halas, Malířka Linka Procházková, in: *Bibliofilie k 11. Bibliofilskému večeru*, 9. 11. 1935, in: Libuše Heczková – Martina Pachmanová – Petr Šámal (eds.), *Jak odlesk měsíce v jezeře: česká teorie a kritika umění v genderových souvislostech, 1865-1945*, Řevnice 2014, s. 169–171.

Hana Hašková – Alena Křížková – Marcela Linková, *Mnohohlasem: vyjednávání ženských prostorů po roce 1989*, Praha 2006.

Libuše Heczková – Martina Pachmanová – Petr Šámal (eds.), *Jak odlesk měsíce v jezeře: česká teorie a kritika umění v genderových souvislostech, 1865-1945*, Řevnice 2014.

Karel Herain, *La femme tchécoslovaque dans les arts plastique*, Praha 1925.

Zdeňka Kalnická, *Filozofie a feminizmus*, Ostrava 2010.

Zdeňka Kalnická, *Interpretace*, Červený Kostelec 2019.

Zdeňka Kalnická, *Třetí oko*, Olomouc 2005.

Bohumil Kubišta – František Kubišta – František Čerovský (ed.), *Bohumil Kubišta: korespondence a úvahy*, Praha 1960.

Juliana Lancová – Tomáš Trnka, *Psychologie ženy*, Praha 1929.

Milena Lenderová, *Zdenka Braunerová*, Praha 2000.

Gertrud Lenhart, *Wenn Frauen Männerkleider tragen*, München 1997.

Gilles Lipovetsky, *Třetí žena*, Praha 2007.

Josef Marek, Výstava výtvarného umění ÚSČŽ (Výtvarné umění), *Venkov XIV*, 1919, in: Karel Chodounský (ed.), *Marie Chodounská, Kritiky a úvahy tiskem vyšlé*, Praha 1924, s. 19–21.

Julius Meier-Graefe, *Die Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, Stuttgart 1904.

Julius Meier-Graefe, *Edouard Manet*, Praha 1986.

Pavλίna Morganová (ed.), *Někdy v sukni: umění 90. let*, Brno 2014.

Teréza Nováková, Duše žiznivé, duše osamělé a duše prodané, in: Idem, *Ze ženského hnutí*, Praha 1912, s. 46–59.

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

Martina Pachmanová, *Civilizovaná žena: ideál i paradox prvorepublikové vizuální kultury*, Praha 2021.

Martina Pachmanová – Michala Frank Barnová, *Vlasta Vostřebalová Fischerová (1898-1963): mezi sociálním uměním a magickým realismem*, Řevnice 2013.

Martina Pachmanová, *Milada Marešová: malířka nové věčnosti*, Brno 2008.

Martina Pachmanová, *Zrození umělkyně z pěny limonády: genderové kontexty české moderní teorie a kritiky umění*, Praha 2013.

Martina Pachmanová, Mlčení o feminismu a ženskost jako výtvarná hodnota. České umělkyně očima Jindřicha Chaloupeckého, *Sešit pro umění, teorii a příbuzné zóny*, 2003, č. 14, s. 34–42.

Chandak Sengoopta, *Otto Weininger: Sexualita a věda v císařské Vídni*, Praha 2009.

Karl Scheffer, *Die Frau und die Kunst*, Berlin 1908.

Olga Stránská, Umění a život, in: Idem, *Za novou ženou*, Praha 1920, s. 260–267.

František Xaver Šalda, *Umění a náboženství*, Praha 1914.

Karel Teige, Poetismus, in: Idem, *Svět stavby a básně*, díl 1, Praha 1966, s. 121–128.

Karel Teige, Moderní umění a společnost, in: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá i neznámá*, díl 1, Praha 1971, s. 505–513.

Karel Teige, S novou generací, in: Štěpán Vlašín (ed.), *Avantgarda známá i neznámá*, díl 1, Praha 1971, s. 134–147.

František Xaver Šalda, Impresionismus: jeho rozvoj, výsledky i dědicové, in: Idem, *Hájemství zraku*, Praha 1940, s. 20–36.

Jan Vaněk, Žena konečně civilizovaná, in: Jan Vaněk – Zdeněk Rossmann (eds.), *Civilizovaná žena*, Brno 1929, s. 7–11.

Wolfgang Welsch, *Postmoderna: pluralita jako etická a politická hodnota*, Praha 1993.

Petr Wittlich, *Umění a život: Doba secese*, Praha 1986.

Pavel Zahrádka (ed.), *Estetika na přelomu milénia: vybrané problémy současné estetiky*, Brno 2010.

Internetové zdroje

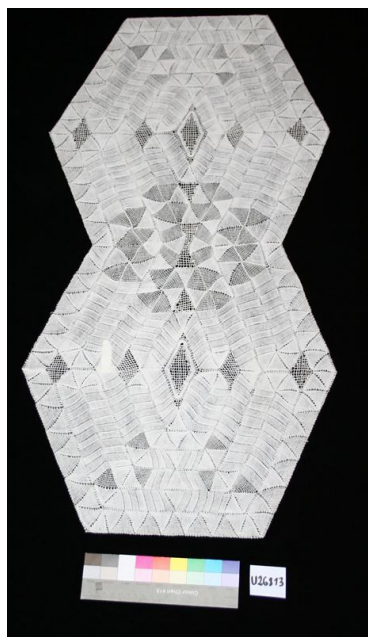
Zuzana Štefková, MATEŘSKÁ LINIE ZLATÝCH DEVADESÁTÝCH, *ArtAntiques*, <https://www.artantiques.cz/materska-linie-zlatych-devadesatych>, vyhledáno 23. 1. 2024.

Někdy v sukni / Umění 90. let (tisková zpráva), https://www.ghmp.cz/wp-content/uploads/2020/12/tz_nekdy_v_sukni_umeni_90_let_ghmp_cz.pdf, vyhledáno 23. 1. 2024.

VLASTA VOSTŘEBALOVÁ FISCHEROVÁ (1898–1963): MEZI SOCIÁLNÍM UMĚNÍM A MAGICKÝM REALISMEM, *Feminismus, názorový portál současného feminizmu*, <http://www.feminismus.cz/cz/clanky/vlasta-vostrebalova-fischerova-1898-1963-mezi-socialnim-umenim-a-magickym-realismem>, vyhledáno 23. 1. 2024.

WO(bject)MAN / Žena objektem (kat. výst.), <https://beatsexism.com/wp-content/uploads/2023/11/vystavni-katalog.pdf>, vyhledáno 24. 1. 2023.

Obrazová příloha



1. Marie Serbousková-Sedláčková, pokrývka stolní, před 1924.



2. Marie Serbousková-Sedláčková, pokrývka stolní, 1920–1924.

Moderní svítidla

Ing. Miloslav Proháp

Dobré osvětlení je nejen krásné a příjemné, ale ve většině případů i levnější než osvětlení špatné. Aby bylo dobrým, jest nejen třeba, aby vyhovovalo všem požadavkům světelné techniky, ale aby i zařízení, jimiž se toho docílí, t. j. lampy či svítidla, odpovídala dnešním názorům o kráse tvaru i materiálu. Praxe ukazuje, že lze tomu vyhovět současně, totiž tak, že snahy technika a architektka se nečtí, nýbrž naopak, že se podporují. Ukazuje ovšem také že osvětlení, ačkoli je nesporně velmi důležitým činitelem v našem denním životě, je stále ještě velmi zanedbáváno a že je třeba ještě mnoho vykonati pro jeho zlepšení, aby odpovídalo aspekt dnešní úrovně jiných zařízení, která denně slouží našim potřebám.

A jsou to především naše domácnosti, které potřebují naší největší péče v tomto ohledu.

Prinášíme několik vyobrazení moderních svítidel určených pro byty. Jsou to především svítidla pro rozsvícení osvětlení místnosti. Na obr. 4. je takové svítidlo stropní, na 5. jiné se štírovým závěsem. Ta se hodí pro jídelny, obývací pokoje, pracovní nebo ložnice. Pro osvětlení kuchyně je vhodnou stávková lampa s elegantním, lehké niklovým koválem a hlubokým bílým stínítkem a centrálním jednodřevovým stávkem (obr. 1.). Na pasce stědy, do jídelny, na stůlek v azyži a pod. hodí se stolní lampa patrná z obrázku 3., pro přenosné osvětlení u pohovky, u písna atd. je vhodnou stojící lampa se 4 koulemi. Tato poslední je navržena arch. Koudel, první čtyři jsou zhotoveny podle návrhů inženýra M. Prohápa.

Tyto lampy mimo stávkové nádstavěly se též inženýr navlehl. Svazka C. Dila a byla jim přičtena I. a II. cena. První tři a míř vyrobil fa. J. Imwald pod značkou „Modul“ I, 2, L I a P I, stolní lampa pak fa. F. Aepf.

19

5. Ukázka prezentace nových svítidel, Eva.

Pracovní oděv pro domácnost patří k těmto látkám a oděvům, je třeba upřesnit, a jasně a výstižně vyjádřit, aby bylo možno, uchopit pro všechny domácnosti. - Každý den je třeba zvláštní péče, zejména v domácnosti, která má mnoho dětí, a která má mnoho dětí, a která má mnoho dětí. - Každý den je třeba zvláštní péče, zejména v domácnosti, která má mnoho dětí, a která má mnoho dětí.

oděvy. - Zářivka z bílého bavlněného vlákna. - Každý den je třeba zvláštní péče, zejména v domácnosti, která má mnoho dětí, a která má mnoho dětí. - Každý den je třeba zvláštní péče, zejména v domácnosti, která má mnoho dětí, a která má mnoho dětí.

6. Ukázka pracovních oděvů, Eva.



9. Eduard Milén, *Výstava moderní ženy*, 1929.



10. Zdeněk Rossmann, *Civilisovaná žena*, 1929.



11. Rudolf de Sandalo, *Civilisovaná žena*, 1929-1930.



12. Toyen, *Stisk ruky*, 1934.



13. Toyen, *Ospalé území*, 1937.



14. Zdenka Braunerová, *Kupy sena za humny*, po 1900.



15. Sláva Tonderová-Zátková, *Autoportrét*, 1924.



16. Sláva Tonderová-Zátková, *Lodky v Cassis*, 1929.



17. Sláva Tonderová-Zátková, *Olivy*, 1935.



18. Anna Roškotová, *Náměstí z pařížského předměstí*, kolem 1910.



19. Zdenka Burghauserová, *Já z roku 1920*, 1924.



20. Milada Marešová, *Vdova*, 1930.



21. Božena Jelínková, *Tři sestry*, 1930.



22. Vlasta Vostřebalová-Fischerová, *Ženy v lázních*, kol. 1925.



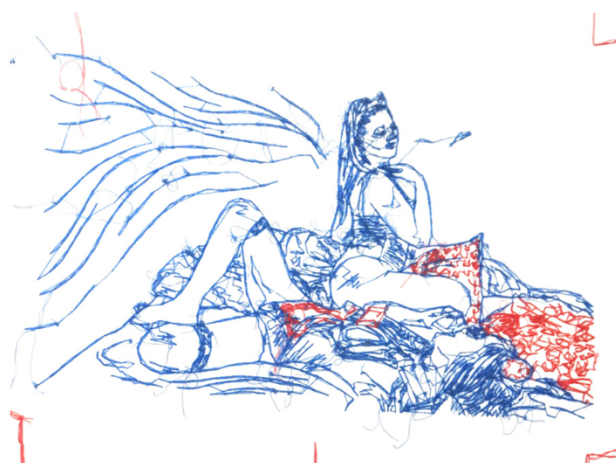
23. Lenka Chánová, *Ve vodě*, 2022.



24. Lucie Rosická, *Picnic in parco Valentino – Girls diner*, 2023.



25. Julie Kopová, *Blind*, 2023.



26. Dominika Vyskočilová, *Glimpse of time*, 2023.



27. Antonie Zichová, *Bez názvu*, 2023.



28. Julie Kopová, *Space tribe*, 2023.

Anotace

Jméno a příjmení:	Beáta Vymlátilová
Pracoviště:	Katedra dějin umění
Vedoucí práce:	Mgr. Barbora Kundračíková, Ph.D.
Rok obhajoby:	2024

Název diplomové práce:	Reflexe dosavadních přístupů a východisek v rámci výzkumu umělecké tvorby žen-autorek v 1. polovině 20. století v Čechách
Název diplomové práce v anglickém jazyce:	Reflection of existing approaches and starting points in the research of artistic creation of women authors in the first half of the 20th century in Czechia
Anotace diplomové práce:	<p>Tato bakalářská práce se zaměřuje na reflexi dosavadních přístupů a východisek k tvorbě žen-umělkyní 1. poloviny 20. století v Čechách. Cílem práce je analyzovat tvorbu žen-umělkyní v kontextu dobových společenských, politických a kulturních podmínek a zhodnotit, jaký vliv měly tyto faktory na jejich tvůrčí projev a následnou interpretaci. V teoretické části práce jsou představeny klíčové teoretické koncepty, které poskytují rámec pro následnou analýzu. Praktická část se zaměřuje na analýzu a porovnání současné literatury s dobovými prameny, poskytujícími klíč pro pochopení dobové umělecké kritiky a uměleckého diskurzu. Sledovány jsou také paralely a přesahy do současné kurátorské a metodologické praxe v rámci dějin umění, zásadní pro budování soudobé a budoucí debaty na toto téma.</p>
Klíčová slova:	metodologie, dějiny umění, teorie dějin umění, feminismus, filozofie, umělecká produkce, žena, umělkyně, génius, genialita

Anotace v anglickém jazyce:	This bachelor thesis focuses on the reflection of the existing approaches and backgrounds to the creation of women artists in the first half of the 20th century in Czechia. The aim of the thesis is to analyse the work of women artists in the context of the social, political and cultural conditions of the time and to evaluate the influence these factors had on their creative expression and subsequent interpretation. The theoretical part of the thesis introduces key theoretical concepts, which provide a framework for the subsequent analysis. The practical part focuses on the analysis and comparison of contemporary literature with contemporary sources, providing a key to understanding contemporary art criticism and artistic discourse. Parallels and overlaps with contemporary curatorial and methodological practice within art history are also traced, essential for building contemporary and future debates on the subject. The thesis seeks to contribute to the complexity of the conception of Czech modern art and provides a new perspective on art history in the Czech Republic through the lens of women's work. The main aim is to stimulate further discussion and research in the field of women's work in order to better understand and appreciate its significance in the broader context of cultural history.
Klíčová slova v anglickém jazyce:	methodology, art history, art history theory, feminism, philosophy, artistic production, woman, artist, genius, geniality
Přílohy vázané k práci:	28 vyobrazení
Rozsah práce:	96 stran
Jazyk práce:	Český