

**Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze**

**Ústav pro dějiny umění**

**Petr Šámal**

**Výtvarné umělkyně v 19. století v Čechách**

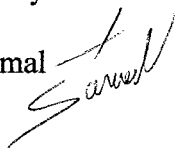
**Diplomová práce**

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

**Praha 2006**

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně na základě uvedených pramenů a literatury.

Petr Šámal

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Petr Šámal', written over the printed name.

## **Obsah**

Úvod .....	1
Umělecké vzdělání .....	4
Uplatnění .....	28
Přijetí tvorby v kritice .....	51
Závěr .....	61
Literatura .....	65
Resumé / Summary .....	69
Katalog .....	71

## Úvod

Zájem o historii ženského umění se především od sedmdesátých let 20. století stal významnou oblastí humanitního bádání, vázanou na široký rozvoj zájmu o problematiku genderu. Pozornost se v tomto ohledu soustředila na kritéria obecně platná pro ženskou tvorbu ve spojení s historickými kontexty. Produktem tohoto zaměření se zároveň stává zájem o zachycení významu jednotlivých výraznějších osobností ženského umění. Klasické texty genderově orientovaného umělecko-historického výzkumu se zaměřily na sledování vývoje v místech s relativně rychlým vývojem uplatnění ženské tvorby - mezi evropskými zeměmi je to především Francie a Velká Británie, u nichž se vývoj podmínek umění ženy bylo sledováno především od 18. století. Na ostatní evropské země nebývá z hlediska širších souvislostí upírána významnější pozornost a spíše okrajově jsou zmiňovány některé okamžiky v historii umělecké činnosti ženy, nebo jejího uměleckého školení.<sup>1</sup> Závěry plynoucí z tohoto zaměření se tak dají na naše prostředí většinou uplatňovat jen volně a především s určitým chronologickým posunem.

Jak se pokusí ukázat tato práce, povědomí o ženském umění bylo v Čechách živé od počátku 19. století a již od šedesátých let 19. století je možné mluvit o existenci zájmu ženského hnutí na uplatnění ženy jako umělkyně. Chápání ženské tvorby jako určitého fenoménu se projevuje ve výtvarné kritice a také v jiných formách recepce výtvarné tvorby v průběhu prakticky celého 19. století. Snahy o historický pohled na působení umělkyní jsou pak v Čechách aktuální až v prvních desetiletích dvacátého století. V habsburské monarchii se tento směr už dříve začal projevovat v prostředí Vídně, kde mohl stavět na bázi nepřehlédnutelně se rozvíjející ženské emancipace. O tom vypovídá i publikování spisu Wiener Malerinnen v roce 1895, přinášejícího soubor životopisů celkem dvaadvaceti tehdy žijících vídeňských malířek, představitelk různých generací.<sup>2</sup> V této atmosféře zájmu o ženskou výtvarnou činnost vznikalo i první celkové pojednání o české umělkyni. Přípravovaný životopisný nástin portrétistky Louisy Berkové

---

<sup>1</sup> Viz např. Linda Nochlin - Ann Sutherland Harris, *Women artists: 1550–1950*, New York 1976, s. 5. - Zde je zmíněn význam dění v německých zemích v souvislosti s malířkou Marií Ellenriedrovou.

<sup>2</sup> Karoline Murau, *Wiener Malerinnen*, Dresden 1895.

ve vídeňském časopise Allgemeine Frauen - Zeitung v roce 1887 však shodou okolností zůstal pouze torzem.<sup>3</sup>

V českém prostředí se tento zájem začal formovat až před první světovou válkou. Tehdy se už zřejmou součástí českého výtvarného umění staly silné generace umělkyně, narozených v padesátých až sedmdesátých letech 19. století. Za symbolický bod lze v tomto smyslu považovat uspořádání první souborné výstavy českých malířek v Turnově v roce 1911. Výstava znamenala nejenom příležitost prezentovat aktuální tvorbu tehdy žijících představitelk ženského umění, ale prostřednictvím retrospektivní části zároveň poukázala na činnost starších generací českých umělkyně, spadající do 19. století.<sup>4</sup> Pedagog Josef Patočka ve své slavnostní řeči při otevření výstavy nastínil některé základní otázky, hrající roli v tehdy se rodícím zájmu o ženské umění: „...není bez zajímavosti sledovati jaký jest poměr umění ženského k celému umění vůbec, jakou folii k němu tvoří. Výstava ukazuje, že všechny důležité fáse rozvoje umění výtvarného také u ženy jsou zastoupeny a vyvrací mnoho z předsudků o jejím tvoření.“<sup>5</sup>

Vlastní ženská umělecká tvorba získávala v průběhu první čtvrtiny 20. století nové zázemí. Na tento vývoj ukazuje jak založení odboru Ústředního spolku českých žen v roce 1917, proměněného o tři roky později v první ženský umělecký spolek - Kruh výtvarných umělkyně, tak především zpřístupnění akademické výuky ženám po zániku monarchie. Zájem o historické zhodnocení tvorby výtvarných umělkyně v Čechách se ale projevil až v pozdější době. V roce 1935 otevřely téma dějin ženské výtvarné činnosti dvě historičky umění, Anna Masaryková a Alžběta Birnbaumová.<sup>6</sup> Prostřednictvím Sborníku kruhu výtvarných umělkyně tehdy publikovaly svá pojednání, stručně zachycující a hodnotící působení výtvarných umělkyně v Čechách až do první čtvrtiny 20. století. Pozdější uměleckohistorický zájem o ženskou tvorbu se už více soustřeďoval na zachycení významu jednotlivých osobností. Ani dosavadní monografická literatura však ženské umění 19. století nezachycuje příliš široce; relativně největší, i když zatím nepříliš intenzivní pozornost je věnována

---

<sup>3</sup> Ida Klein, Louise Berka. Ein Künstlerleben, Allgemeine Frauen - Zeitung, 1887, č. 13, 146–149. Publikována byla pouze první část z připravovaného životopisného nástinu.

<sup>4</sup> Listy pojizerské, 16. 7. 1911, s. 2. - Na výstavu a její zvláštní význam poukázala Milena Lenderová, K hříchu i k motlitbě, Praha 1999, s. 195.

<sup>5</sup> Listy pojizerské, 30. 7. 1911, s. 3.

<sup>6</sup> Anna Masaryková, Účast ženy ve výtvarném umění, Sborník kruhu výtvarných umělkyně, Praha 1935, s. 13–20. - Alžběta Birnbaumová, Předchozí generace, ibidem, s. 20–34.

umělkyním, narozeným po polovině 19. století, mezi nimiž je v centru zájmu především osobnost Zdenky Braunerové. Mezi příslušnicemi starších generací přirozeně neunikla uměleckohistorickému pohledu Amálie Mánesová, coby představitelka významné umělecké rodiny. Těžko bychom ale mohli vedle ní postavit jakoukoli další ženu, narozenou v první polovině 19. století, která by se stala předmětem zkoumání, přesahujícího význam slovníkového hesla nebo dílčí zmínky.

Tato práce si vzala za úkol zachytit a zhodnotit působení ženy jako výtvarné umělkyně a okolnosti její činnosti v 19. století v Čechách. Zaměřuje se na období do sedmdesátých let 19. století. Toto časové vymezení zhruba odpovídá době před výraznějším nástupem generací umělkyně narozených po roce 1850, které hrají nezanedbatelnou úlohu v českém umění přelomu 19. a 20. století. Práce se tak zabývá historií a charakterem ženského umění v Čechách v době jeho počátků a prvního rozvinutí. Sledování jednotlivých osobností není cílem tohoto pojednání, ale v některých případech poslouží k dokreslení povahy umělecké tvorby žen a jejich okolností ve své době. Struktura diplomové práce je založena na zaměření se na širší témata, která hrají roli v historii ženského umění. Na problematice uměleckého školení, uplatnění a přijetí tvorby v dobové kritice se pokusí ukázat, jakou povahu mělo v dané době umění ženy, jak mohlo být pěstováno a jakým způsobem bylo vnímáno.

## Umělecké školení

*Počátky ženského uměleckého vzdělání. Rodinné prostředí jako základ umění.*

Rozdílnost v podmínkách uměleckého vzdělání u mužů a žen byla v genderově orientované umělecko-historické literatuře právem označena za jeden z hlavních zdrojů odlišnosti ženského a mužského uměleckého světa v 19. století. V tomto ohledu se zdůrazňuje především všeobecné omezení, popřípadě upření vyššího uměleckého vzdělání ženám v době existence akademické výuky. Nedostatek možnosti cvičení v kresbě podle živého, zejména nahého modelu, je přitom samostatným problémem; díky nepřekonatelným společenským konvencím tento stav dlouho platil i pro ženy, které byly na některé z evropských akademií výjimečně přijímány.<sup>1</sup> Zamezení přístupu na akademie pro ženy bylo v 19. století charakteristické právě pro české země a habsburskou monarchii jako takovou. V průběhu století se dveře vzdělávacích institucí tohoto typu v některých evropských uměleckých centrech ženám přece jen otevřely; výjimkou nejsou ani německé země, kde byla již v roce 1813 přijata první žena na akademii v Mnichově, v pozdější době se studentkám zpřístupnily tyto školy také v Drážďanech a Düsseldorfu.<sup>2</sup> V Praze a ve Vídni se však došlo k této proměně až po pádu monarchie. Zamezení přístupu žen do sféry akademické výuky se však zároveň do určité míry podílelo na udržování, rozvoji a vzniku ostatních forem výtvarného vzdělání, které pro ně byly na různých úrovních dostupné. Jako zvláštní okruh uměleckého školení je třeba chápat výuku, které se od počátků dostávalo ženám šlechtického původu. Toto téma je samostatně zachyceno níže. U žen neurozeného původu, které se uplatnily ve výtvarném umění již v první polovině 19. století, je klíčovou okolností umělecké výchovy jejich zázemí v rodině umělce.

Původ v rodině umělce znamenal v tomto období jednu z hlavních odrazných ploch pro uměleckou dráhu nejen u mužských, ale v některých případech i ženských potomků. Bez výjimky u všech malířek, u nichž je doložené profesionální působení ještě v první polovině století, můžeme bezpečně vysledovat jejich východisko v rodině výtvarného umělce. Tvorba některých z těchto umělkyň také podává svědectví o tom, že dcera přijala nejen školení v umělecké praxi, ale spolu s ním trvale absorbovala otcovu stylovou polohu, která mohla omezit její tvůrčí samostatnost. Není však pravidlem, že tyto ženy

<sup>1</sup> Viz např. Whitney Chadwick, *Women, art and society*, London 2002, s. 7.

<sup>2</sup> Edith Krull, *Kunst von Frauen*, Leipzig 1984, s. 13.

nikdy nepřekročily stín svých otců a zůstaly na úrovni jejich epigonů, popřípadě že jejich tvorba byla jen vyznívajícím ohlasem rodinné tradice. Míra a způsob čerpání otcovského výtvarného vlivu jsou různé, jak lze ukázat na prvních představitelkách ženské profesionální tvorby, o jejichž vlastní činnosti bude pojednávat další kapitola.

Hlavní osobností nejstarší generace umělkyní v Čechách a zároveň první a ve své době také na dlouho jedinou doloženou profesionálně působící malířkou zůstává nesporně Barbora Krafftová (1764–1825), spjatá s Čechami nejen svým původem v Jihlavě, ale také několikaletým působením v Praze na přelomu 18. a 19. století. Jako dcera malíře Jana Nepomuka Steinera (1725–1793) získala umělecké vzdělání v dílně svého otce a díky jeho povolání na místo dvorního malíře mohla své schopnosti od mládí rozvíjet poznáním vídeňského uměleckého prostředí.<sup>3</sup> Dílo Barbory Krafftové nese zjevné znaky otcova školení. V portrétní tvorbě je to především výraz tváří s typickým úsměvem, odlehčený elegantní postoj, vyvážená kompozice a mírně dělený rukopis. Odkaz rokokové estetiky prostupuje napříč jejím dílem a lze ho sledovat i v pozdních pracích dvacátých let 19. století. Tvorba malířky se však ve skutečnosti na tuto polohu neomezuje a je stylově rozmanitější. Oltářní obraz pro kostel sv. Gottharda v Bubenči (ch str. 34) je ukázkou díla pojatého více klasicistně, s důrazem na kompaktnost celku i jednotlivých figur (**obr. 3**). Vysoká úroveň prací a některé formální výrazové prvky malířky lze chápat jako dědictví po otci, který byl směřujícím uměleckým vzorem, nicméně její dílo zároveň vypovídá o tvůrčí samostatnosti a schopnosti přizpůsobit se potřebám zakázky. Malířka navíc prokázala vynikající schopnost vydobýt si své místo v uměleckém světě. Pozice Barbory Krafftové v umělecké rodině znamenala nejenom pokračování v rodičovské činnosti, ale také zprostředkování rodinného umění pro další generaci. Malířka totiž poskytla uměleckou výchovu svému synovi Janu Augustu Krafftovi, narozenému v roce 1792 ve Vídni, který ji doprovázel na jejich cestách a od doby bamberského pobytu své matky začal být činný jako malíř a litograf.<sup>4</sup>

Další doložený příklad umělkyně, u níž lze předpokládat školení v rodinné dílně, se nabízí až v osobě Luisy Berkové (1811–1877). Její otec Jan Berka<sup>5</sup> (kol.

---

<sup>3</sup> Jochen Schmidt - Liebich, Lexikon der Künstlerinnen 1700–1900. Deutschland, Österreich, Schweiz, München 2005, s. 249.

<sup>4</sup> Georg Kaspar Nagler, Neues Allgemeines Künstler - Lexikon, 7. díl, München 1839, s. 156.

<sup>5</sup> Louisa Berková je v literatuře tradičně považována za dceru Jana Berky; poprvé tak uvádí zřejmě Prokop Toman, Nový slovník československých výtvarných umělců II, Praha 1950, s. 61. Tento příbuzenský vztah je doložen matričním záznamem: dne 1. března 1811 se Janu Berkovi a Terezii, rozené Bischoffové, narodila dcera Ludovica Ludmilla Anna. Místem narození byl dům čp. 184



1758–1838) patřil k nejnplodnějším a nejuznávanějším grafikům své doby v Čechách, o čemž kromě řady dochovaných a publikovaných prací svědčí i velmi rozsáhlá pozornost, které se mu dostalo ještě v době jeho života v Dlabaczově slovníku umělců z roku 1815.<sup>6</sup> Působení Louisy Berkové je ukázkou volnější vázanosti na otcovu tvorbu. Podstatou její aktivity se stala portrétní kresba, jejíž první příklady lze zaznamenat ve 30. letech 19. století.<sup>7</sup> Na grafickou činnost svého otce Louisa Berková nenavázala. Je pravděpodobné, že rytec Jan Berka, který byl v době předpokládané umělecké výchovy své dcery už v poměrně pokročilém věku a vlastně již za zenitem své činnosti a popularity, ani neměl v úmyslu svěřit své dceři grafickou dílnu. Nejsou známy žádné příklady činnosti Louisy Berkové jako grafičky - fond jejích prací tvoří výhradně kresby tužkou, kombinovanou technikou a akvarely. Otec podal své dceři patrně základy kresby, které ji ovšem vystačily k tomu, aby se v rámci této techniky stala uznávanou portrétistkou. Možnostem poskytnutého uměleckého vzdělání vcelku odpovídá, že samotná malba zůstala pro Louisu Berkovou v podstatě nepřístupnou oblastí. Z hlediska kvality a stylové polohy nelze tvorbu této kreslířky považovat za příklad rozmílání uměleckého odkazu otce. Je naopak projevem jeho překročení a umělecké samostatnosti. Zatímco figurální práce grafika Jana Berky se často vyznačují jistou dávkou tvarové a výrazové topornosti, postavy Louisy Berkové mají dostatek technické suverenity k tomu, aby presentovaly kvalitnější vrstvu české biedermeierovské portrétní miniatury. Kreslířka si svou tvorbou dokázala ve své době vytvořit jisté renomé a její působení neupadlo zcela v zapomnění ani v pokročilém 19. století.<sup>8</sup>

Možnost účasti ženy na provozu grafické dílny, nejistá a spíše málo pravděpodobná v případě Louisy Berkové, ale nebyla ve své době obecně vyloučena. Grafika jako oblast možné výtvarné činnosti ženy byla již na počátku

---

v Karlově ulici na Starém Městě, v němž působila Schönfeldská tiskárna, pro kterou Jan Berka tehdy pracoval jako rytec. Viz Antonín Podlaha, *Materiál k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, Památky archeologické XXIX*, 1917, s. 201.

<sup>6</sup> Johann Gottfried Dlabacz, *Allgemeines historisches Künstler - Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien*, Praha 1815, sl. 137–143.

<sup>7</sup> Mezi nejstarší známé práce patří akvarelová podobizna dívky z roku 1839 neznámého uložení, (viz Anna Masaryková, *Účast ženy ve výtvarném umění*, in: *Sborník kruhu výtvarných umělkyně*, Praha 1935, s. 16; zde reprodukována tato datovaná podobizna, tehdy uložená v soukromém majetku).

<sup>8</sup> Dokladem pozdějšího zájmu o Louisu Berkovou je především v úvodu textu zmíněný pokus o její biografii v roce 1887. Viz Ida Klein, *Louise Berka. Ein Künstlerleben, Allgemeine Frauen - Zeitung*, 1887, č. 13, 146–149. Ve stejném roce byla ve *Světozoru* publikována reprodukce portrétní Václava Krolmuse od této kreslířky. Viz *Světozor* 1887, s. 669.

století také etablována pracemi šlechticů, jako byly Paulina Schwarzenbergová, Isabella Chotková a Marie Černínová. Z hlediska společenských konvencí navíc případný zájem ženy o grafiku nebyl v rozporu s představou, že ženě přísluší drobná a jemná umělecká práce, neboť přirozeně inklinuje k detailu. První příklad uplatnění neurozené ženy v grafice se naskytá v první čtvrtině 19. století.

V roce 1819 otiskl časopis *Hyllos* v obrazové příloze mědirytový pohled na Karlovy Vary, nesoucí signaturu „Johana Pluth sc.“<sup>9</sup> Rytina je jednou drobných vedut, doprovázejících v tomto periodiku vyprávění o Karlových Varech, které se v tomto městě údajně prodávaly také jako volné grafické listy.<sup>10</sup> Patří mezi ně ještě pohled se signaturou Kašpara Plutha a další, který již není signován, u nějž lze na základě formy a rukopisu předpokládat shodné autorství jako u prvního, značeného Janou Pluthovou.<sup>11</sup> Zcela průkazná životní data a další údaje k osobě této grafičky zatím nejsou známy, ale je zřejmé, že patřila k rodu významného pražského mědirytců Kašpara Plutha. Nejspíše byla jeho dcerou, jak soudil už Prokop Toman ve svém slovníku umělců.<sup>12</sup> Tuto možnost podporuje i matriční záznam, uvádějící narození dcery Kašpara Plutha, Jany Reginy, v roce 1804.<sup>13</sup> V době vydání veduty bylo této dceři sice pouhých patnáct let, to ale nevylučuje možnost jejího ztotožnění s autorkou mědirytu. V seznamech pražských mědirytců však Janu Pluthovou na rozdíl od jiných žen nenacházíme; vedení dílny jí jistě svěřeno nebylo a její činnost grafičky trvala asi jen krátce. Této představě by odpovídalo, že v době Pluthova úmrtí v roce 1822 bylo jeho zmíněné dceři Janě Regině necelých osmnáct let. Že se nakonec nevydala cestou profesionální umělecké dráhy naznačuje také její manželský svazek, uskutečněný v roce 1826.<sup>14</sup>

<sup>9</sup> *Hyllos* 1819, č. 21. Zprávu o díle publikoval Prokop Toman, *Nový slovník československých výtvarných umělců II*, Praha 1950, s. 288.

<sup>10</sup> O prodeji grafických listů se zmiňuje Karel Nejd, *Karlovy Vary očima pražských umělců*, Karlovy Vary 1953, s. 8.

<sup>11</sup> Ve Sbírce grafiky a kresby Národní galerie v Praze je uložen mědiryt signovaný Janou Pluthovou (i. č. R 73064); jde o pohled na Karlovy Vary, vydaný v časopise *Hyllos* (viz pozn. 9). Sbírka chová i zmíněnou vedutu bez signatury, v *Hyllosu* také otištěnou (i. č. R 233 111). Tato práce je v kartotéce sbírky Janě Pluthové připsána. První z grafik nese údaje, ukazující na její příslušnost k většímu celku pohledů z Karlových Varů: „1. Das Mühlbadhaus 2. Der Neu - 3. Der Theresia - 4.- Der Bernhardsbrunnen in Carlsbad“.

<sup>12</sup> Prokop Toman (pozn. 9), s. 288.

<sup>13</sup> Matriční záznam viz Antonín Podlaha, *Materiál k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách*, *Památky archeologické XXVIII*, 1916, s. 92. Johanna Regina se narodila 26. března 1804.

<sup>14</sup> Antonín Podlaha, *Materiál k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách*, *Památky archeologické XXVIII*, 1916, s. 356. Záznam v matrice oddaných u Panny Marie před Týnem uvádí svatbu Johannu Reginy („Tochter des seel. Hr. Kaspar Bluth, bürg. Kupferstecher in Prag“)

Jako první žena v seznamech grafiků je k roku 1812 uvedena Kateřina Balzerová ze známého uměleckého rodu,<sup>15</sup> v roce 1829 je pak ve stejném oboru zmíněna další příslušnice téže rodiny, Veronika Balzerová.<sup>16</sup> Přestože jsou obě zmíněné ženy v adresářových seznamech vedeny v kategorii umělců, jejich činnost je lépe posuzovat s jistou dávkou opatrnosti: není potvrzené žádné jejich dílo a navíc jsou uváděny velmi krátkodobě. Je tedy dobře možné, že fakticky byly pouze dočasnými majitelkami grafických dílen a samotnou uměleckou práci neprováděly. Zejména u Veroniky Balzerové je důvod k předpokladu, že nebyla dcerou ryce, ale spíše jeho manželkou.<sup>17</sup> Známým příkladem z pozdější doby je Terezie Machková, vdova po Antonínu Machkovi, která po smrti manžela ve čtyřicátých letech převzala jeho litografickou dílnu, ve které samotnou práci vedl litograf Josef Habel.<sup>18</sup>

Rodinná příslušnost ženy k výtvarnému umělci platí tedy také jako východisko pro její uplatnění jakožto organizátorky rodinné umělecké tvorby. Doložené příklady se ovšem vztahují zejména k vdovám po zesnulých umělcích. Zprávy o vedení umělecké dílny ženou zaznamenáváme také v sochařství. Ve 40. letech 19. století byla po dobu několika let držitelkou sochařské dílny Anna Dvořáčková se synem, vdova po sochaři Antonínu Dvořáčkovi.<sup>19</sup> V pozdější době nacházíme i další ženy mezi sochaři, štukatéry a kameníky; jednalo se však zřejmě o principiálně stejné situace.

Předávání výtvarné dovednosti z otce na dceru je ovšem nejcharakterističtější na poli malířství. Pověstným příkladem malířky vázané na prostředí umělecké rodiny je Amálie Mánesová (1817–1883). Její po otci zděděné krajinářské zaměření už bylo v českém dějepise umění podrobno rozboru a zhodnoceno.<sup>20</sup> Jako výmluvnou charakteristiku otcova vlivu na směřování malířky lze připomenout tradici uchovaný údajný výrok Antonína Mánesa: „*Nehodí se pro*

---

dne 5. února 1826. - Předpoklad, že Jana Pluthová byla dcerou Kašpara Plutha z prvního (nedoloženého) manželství před rokem 1803 publikoval Karel Nejdrl (pozn. 10), s. 8. Jediná zatím doložená svatba Kašpara Plutha se uskutečnila v roce 1803. Údaj o svatbě Kašpara Plutha s Josefou Malečkovou z Nuslí viz Antonín Podlaha, Materiál k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, Památky archeologické XXVIII, 1916, s. 217. Z tohoto svazku pocházela dcera Johanna Regina.

<sup>15</sup> Schematismus für das Königreich Böhmen, Praha 1812, odd. II, s. 34.

<sup>16</sup> Schematismus für das Königreich Böhmen, Praha 1829, s. 477.

<sup>17</sup> Veronika Balzerová může je snad totožná s ženou, uvedenou v pozůstalostním spisu jako vdova po mědirytcí, zesnulou v třiašedesáti letech v roce 1851. Viz Archiv hlavního města Prahy, sig. D 504 / 1851.

<sup>18</sup> Handbuch des Königreiches Böhmen für da Jahr 1851, s. 549.

<sup>19</sup> Schematismus des Königreiches Böhmen, Praha 1843, s. 627 a 1845, s. 705.

<sup>20</sup> Eva Reitharová, Malířka Amálie Mánesová, Umění, 1973, s. 543–556.

ženskou, aby byla malířkou figurální.“<sup>21</sup> Tato věta jako by symbolizovala významný aspekt tehdejšího pohledu na ženskou tvorbu. Představa o vyhrazení určité skupiny oborů, námětu a technik, vhodných pro ženu - umělkyni byla formulována v době osvícenství a stále aktuální v průběhu 19. století<sup>22</sup> (o jejím uplatňování v umělecké kritice viz poslední kapitolu). Pro Amálii Mánesovou ale neznamenalo zaměření se na obor krajinomalby úplnou izolaci od figurálního malířství. Naznačuje to nejen údajná vlastní podobizna malířky z roku 1837 (**obr. 23**)<sup>23</sup>, ale i další příklady z její tvorby. Domnělý autoportrét ukazuje schopnost zvládnutí figury na dobově standardní úrovni; poněkud šroubovaně nasazená pravá ruka by sice naznačovala určitou figurální nezkušenost, tu je ale třeba vnímat s ohledem na předokládanou dataci obrazu. Další pohled na Amálii Mánesovou jako figuralistku přináší kresba odpočívajícího jinocha v krajině z roku 1850 (**obr. 28**)<sup>24</sup>, která je blízká graciéznosti druhorokokových postav Josefa Mánesa. Žánrově - alegorická scéna Červen ze sbírek Moravské galerie v Brně (**obr. 24**)<sup>25</sup> zase vypovídá o schopnosti suverénního ovládnutí vícefigurálního výjevu v pohybu. Zajímavým exkurzem do světa mužského umění je pak kresba mužského aktu z roku 1870 (**obr. 32**)<sup>26</sup>. Ta dokládá, že malířka ani v pozdním období své tvorby neztratila zájem o studium lidské figury a navíc dokázala překročit tehdy stále platnou hranici umělecko - společenských konvencí, byť je tato kresba pouze jakousi hrou na zachycení nahého modelu.

Těžištěm profesionální výtvarné aktivity Amálie Mánesové se ještě více než krajinomalba stala její role jako učitelky umění, zaznamenaná od čtyřicátých let a rozvinutá v padesátých letech 19. století po založení vlastní kreslířské školy (viz str. 17). Také v tomto směru se umělkyně stala pokračovatelkou svého otce Antonína Mánesa. Její vytíženost jako učitelky kreslení ve šlechtických rodinách mohla být těžko výsledkem dosažené umělecké reputace, protože počátky této pedagogické práce můžeme považovat za současné s etablováním se Amálie Mánesové jako malířky. Dobrá pověst Antonína Mánesa ve šlechtických rodinách byla nepochybně zásadní pro uvedení jeho dcery do této společnosti. Ta si v ní následně získala ještě významnější místo.

---

<sup>21</sup> Výrok uvádí Renáta Tyršová, Amálie Mánesová, Světozor 1899, s. 615. Mělo jít o součást vyprávění Amálie Mánesové její žákyni Marii Riegrové.

<sup>22</sup> Viz např. Whitney Chadwick, Women, art and society, London 2002, s. 142.

<sup>23</sup> O podobizně se zmiňuje Renáta Tyršová (pozn. 21), s. 615. Zde také reprodukována. Tradiční o podobizně jako autoportrétu Amálie Mánesové se měla dochovat u příbuzných rodiny Mánesů.

<sup>24</sup> Tužka, akvarel, 33 x 28cm, soukromá sbírka.

<sup>25</sup> Akvarel, kresba perem, 15,3 x 20,8 cm, Moravská galerie v Brně.

<sup>26</sup> Tužka, 25,5 x 16,5 cm, Moravská galerie v Brně.

Známým příkladem umělecké provázanosti mezi dílem otce a dcery je rodina malíře Augusta Piepenhageny. Vliv otcova školení je markantní v případě obou dcer - Charlotty (1821–1901) a Louisy (1825–1893). Kromě další dcery Anny,<sup>27</sup> u které však není doložená umělecká činnost, byly tyto sestry zřejmě jedinými potomky malíře. V dochovaných krajinomalbách obou dcer z období padesátých až sedmdesátých let 19. století se odráží vlastně všechny charakteristické znaky otcova malířství: prostoupení výjevů výrazným sfumatem, šerosvitně aranžované osvětlení povrchů tvarů i napětí mezi abstrahovaností a drobnopisností, projevující se zejména v mechovitěm podání vegetace. Tento vliv byl určujícím zejména pro starší Charlottu (viz obr. 36–40), která krajinomalbě v otcově duchu zasvětila většinu své tvorby. Působení otce jako výrazné umělecké osobnosti mělo ale na přijetí činnosti dcer ambivalentní dopad. Jeho umělecký vliv sice zásadně omezil vlastní uměleckou invenci dcer, avšak poptávka po otcově krajinářském umění zároveň otevírala oběma malířkám možnost jejich uplatnění již od velmi mladého věku. Umělecká sbírka majitele pivovaru Funkeho v Jirnáčích, pyšnicí se obrazy italských, holandských, francouzských a španělských mistrů, zahrnovala již v roce 1841 také „několik znamenitých krajinomalb v tomto oboru vynikajícího Piepenhageny a jeho dcery“, jak uvádí dobová zpráva.<sup>28</sup> Jednalo se zřejmě o Charlottu, tehdy teprve devatenáctiletou, i když ani mladší Louisa neušla zhruba v této době mediální pozornosti.<sup>29</sup> Louise Piepenhagenová (viz obr. 47–51) je ve starší literatuře přisuzována menší míra talentu, avšak tato malířka se dokázala oborově i výrazově přece jen více osamostatnit. Uplatnila se také jako kreslířka interiérových zobrazení, v nichž dominuje zájem na popisném zachycení viděné skutečnosti a stylová příbuznost s pracemi v oboru krajinomalby je sotva patrná (obr. 48–49).

Srovnání příkladů umělkyně vzdělaných v domácím prostředí vypovídá o tom, že umělecká návaznost dcery na otcovo umění se projevovala v různých polohách. Úloha rodiče na formování umění dcery mohla znamenat zásadní stylové ovlivnění, stejně tak ale mohla mít funkci rámcového umělecké zázemí, které umělkyně rozvíjela samostatným směrem.

---

<sup>27</sup> Prokop Toman (pozn. 9) s. 269, uvádí dceru Annu, provdanou za ocelorytce Josefa Rybičku.

<sup>28</sup> Prag, 6.5.1841, s. 302.

<sup>29</sup> Prokop Toman ve svém slovníku cituje časopis Prag z roku 1840, ve kterém se měla objevit zpráva o Louise Piepenhagenové (tehdy nejvýše šestnáctileté) coby mladé malířce veselých žánrů a scén. Tento odkaz není zcela jasný, neboť časopis Prag vycházel až od roku 1841. Snad jde o pozdější ročník nebo samotný Ost und West, jehož byl Prag přílohou. Viz Prokop Toman (pozn. 9) s. 272.

### *Umělecká výchova šlechticů.*

Svébytným okruhem ženského umění v 19. století z hlediska původu, školení a podmínek tvorby je nesporně činnost umělkyň šlechtického původu. V rámci daného tématu je třeba se jí zabývat jako určitým specifikem. Nestojí však izolovaně. Umění šlechticů spoluutvářelo ženské umění jako takové, přispělo k celkovému pohledu na něj a mělo možnost konfrontace s tvorbou ostatních výtvarných umělkyň.

Nezanedbatelným atributem života šlechtice v této době byl již nejen mecenášský, ale i tvůrčí vztah k výtvarnému umění, především kresbě, který se postupně prosazoval v průběhu baroka a zformoval přibližně v poslední čtvrtině 18. století. Zvýrazněný zájem šlechty o výtvarnou činnost má obecně společenské příčiny v atmosféře osvícenství, kdy byl vedle výuky hudby jedním z projevů požadavku na umělecké vzdělání šlechtice. Jeho původ je také viděn ve specificky mužském úkolu studia vojenství, potažmo fortifikací a tedy schopnosti zachycení architektury, vedoucí k nutnosti rozvíjet kreslířské schopnosti.<sup>30</sup> Ačkoli se na poli šlechtického vzdělávání později stala kresba předmětem určeným pro obě pohlaví, výtvarné umění jako zájem provozovaný i v dospělosti a provázený popřípadě i uměleckými ambicemi však nesporně převládl naopak u žen, jejichž společenské postavení jim zpravidla více než mužům umožňovalo věnovat se osobním zálibám.

O pozoruhodné míře umělecké tvorby šlechticů svědčí celkově obsáhlý fond jejich prací, dochovaných v Čechách. V českých uměleckých sbírkách jsou porůznu zastoupeny, popřípadě z dřívější doby doloženy práce přinejmenším více než sedmi desítek jednotlivých autorek, vzniklé v období mezi poslední čtvrtinou 18. století a koncem 19. století. Příklady výtvarné činnosti šlechticů nalézáme u množství hraběcích rodin, sídlících v Čechách, a rovněž u celé řady dalších. Mezi šlechtickými rody vynikají počtem doložených autorek především Schwarzenbergové, Lobkovitzové a Thunové. Jen v některých případech lze s jistotou tvrdit, že význam uchovaných prací přesahuje pouhý produkt výuky kreslení a svědčí o rozvinutém zájmu šlechtice o vlastní výtvarnou tvorbu. Podle dochovaných a známých děl lze sledovat některé základní rysy vývoje zájmu šlechtických kruhů o výtvarné vzdělávání a potažmo vlastní výtvarnou činnost. Poměrně sporadicky se zachovaly nebo jsou známy práce z doby před rokem

---

<sup>30</sup> Tyto principy zájmu o kresbu ve šlechtickém prostředí nastiňuje Milena Lenderová, *Tragický bál: život a smrt Pavlína ze Schwarzenbergu*, Litomyšl 2004, s. 229.

1800, přičemž nejstarší z nich se datují do 60. let 18. století.<sup>31</sup> K výraznějšímu rozvoji tvorby šlechticů pak dochází těsně kolem roku 1800 a tento trend zvýrazněného zájmu o uměleckou aktivitu pak pokračuje až do 50. let 19. století. Po polovině století se fond výtvarných dokladů výtvarné činnosti žen šlechtického původu výrazně zmenšuje.<sup>32</sup> Jména šlechticů se pak až do konce 19. století naproti tomu více než v rodových sbírkách objevují na samotné umělecké scéně; místo masového zájmu o výuku kreslení se profilují spíše jednotlivé osobnosti s hlubším zájmem o umění.

Umělecká výuka ve šlechtických rodinách byla svěřována malířům, kteří často dlouhodobě či po jistou dobu pracovali v místě rodového sídla a jejichž činnost nebyla omezena výhradně na výtvarně - pedagogickou činnost, ale zahrnovala zároveň samostatnou uměleckou tvorbu, určenou pro šlechtického zaměstnavatele. Z těchto výtvarných učitelů, působících od počátku 19. století, vyniká jméno žáka vídeňské akademie Ferdinanda Runka, který od roku 1797 pracoval pro Schwarzenbergy ve Vídni a od roku 1803 již v Čechách, kde zřejmě již od té doby také vyučoval nadanou a v souvislosti s ženským uměním často připomínanou Pavlínou Schwarzenbergovou. Jeho činnost se stala příkladem vztahu mezi učitelem a žačkou, který přešel v uměleckou spolupráci, v tomto případě na albu leptů, vytvořeném kněžnou patrně alespoň zčásti podle kreseb učitele.<sup>33</sup> K pozdějším známým příkladům těchto učitelů kreslení, dlouhodobě či dočasně ukotvených v jednotlivých šlechtických rodinách, patří žák drážďanské akademie Carl Robert Croll, který asi od 30. let 19. století vyučoval v rodině Clary-Aldringenů na zámku v Teplicích,<sup>34</sup> nebo ve Vídni vyškolený Jan

---

<sup>31</sup> Prokop Toman (pozn. 9), s. 446, uvádí figurální akvarely a pastely od Marie princezny Schwarzenbergové z let 1766–1768, chované na zámku v Českém Krumlově. - Seznam důležitějších akvarelů a kreseb ve sbírkách Muzea král. českého v Památkách archeologických XXX, 1918, s. 193, zaznamenal 17 drobných kreseb krajin provedených tužkou, perem a pastelem, signovaných Anežkou komtesou Salmovou a pocházející z let 1771–1774 a dále tužkovou kresbu poprsí ženy od Kristiny komtesy Salmové, vytvořenou patrně také v 70. letech 18. století. - Tvorba šlechticů v následujícím období před rokem 1800 je pak v českých sbírkách zastoupena patrně jen ojediněle. V Národní galerii je chována akvarelová kresba studie květiny, signována Eleonorou Lobkovitzovou v roce 1785. Sběrka grafiky a kresby Národní galerie v Praze, i. č. K 49853.

<sup>32</sup> O desítkách kreseb šlechticů z průběhu 19. století, uložených v českých zámeckých sbírkách, podala souhrnnou zprávu Marie Mžýková, Díla českých malířů 19. a 20. století v zámeckých sbírkách, Památky a příroda 1985, s. 214, 218, 404–405, 472, 535–536, dále Památky a příroda 1986, s. 220.

<sup>33</sup> Milena Lenderová (pozn. 30), s. 234–237.

<sup>34</sup> Květa Křížová, Šlechtický interiér 19. století, Praha 1993, s. 24.

Novopacký, který v roce 1849 načas přijal místo učitele v rodině knížat Paarů v Bechyni.<sup>35</sup>

Vzdělávání širšího okruhu žáků z různých šlechtických rodin se zpravidla věnovali malíři a kreslíři ve městech, pro které bylo takové vyučování vítaným zdrojem příjmu. Jedním z prvních malířů v Praze, kteří za tímto účelem navštěvovali různé šlechtické domy, byl Ludvík Kohl, pracující v tomto smyslu i pro nejvyšší kruhy, o čemž vypovídá jeho role učitele kreslení arcivévodkyně Marie Anny v době, kdy působila jako první abatyše tereziánského ústavu šlechtičen.<sup>36</sup> K osobnostem pražského malířství první čtvrtiny 19. století, kteří se soukromě zabývali výukou šlechtičen, patřil zřejmě také Karel Postl, za jehož žákyni je považována autorka souboru akvarelových krajin, Rosina Kolovratová.<sup>37</sup>

Více údajů je známo o šlechtičnách, které v době před svou činností na pražské akademii soukromě vzdělával Antonín Mánes. Malíř své adeptky patrně učil nejen běžně požadovanému umění kresby, ale také samotné malbě. Naznačují tak dochované práce i relativní dobový úspěch malířky Jenny Salmové, kterou Jan Kollár ve svém *Slovníku slawianských umelcůw* z roku 1843 označuje za Mánesovu žačku.<sup>38</sup> Ve třicátých letech 19. století patřila k žákyním Antonína Mánesa také Julie hr. Malovcová, která svého učitele připomíná v deníku, jehož úseky byly publikovány. Barončiny záznamy z přelomu roku 1833 a 1834 se zmiňují o platu ve výši 3 zlatých za hodinu, které malíř za její výuku žádal. Z deníku také vyplývá, že ve zmíněné době již Antonín Mánes výuku šlechtičny ukončil kvůli závazkům k dalším žákyním, které si držel již z dřívější doby. Výuku baronky měl pak dále zajišťovat nový učitel Schulz - patrně šlo o kreslíře Aloise Gustava Schulze. Na trvající obdiv Julie Malovcové k původnímu učiteli ukazuje deníkový záznam z roku 1837, vztahující se k návštěvě pražské výroční výstavy a shlédnutí Mánesova obrazu: „ každá čárka vzbuzovala ve mně přání, abych ji mohla okreslit“.<sup>39</sup>

<sup>35</sup> Prokop Toman (pozn 9 ), s. 217.

<sup>36</sup> Ignaz Richard Wilfling, Nekrolog Ludwig Kohls, k. k. öffentlichen Lehrers der Zeichnungskunde, Praha 1821.

<sup>37</sup> O Rosině Kolovratové jako žákyni Karla Postla se zmiňuje Prokop Toman, Nový slovník československých výtvarných umělců I, Praha 1947. s. 519. Autor však svůj zdroj neuvádí.

<sup>38</sup> Jan Kollár, Cestopis obsahující cestu do Horní Italie a odtud přes Tyrolsko a Baworsko, se zvláštním ohledem na slawjanské živly roku 1841 konanau a sepsanau od Jana Kollára. Praha 1843.

<sup>39</sup> Úryvky z deníku Julie Malovcové, vypsané Zdenkem Kolvratem, publikoval František Xaver Jiřík, K životopisu Mánesů, Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění 1928, s. 89.



Na učitelské styky Antonína Mánesa s pražskými šlechtickými rodinami navázali jeho potomci, z nichž nejvíce času zasvětila výtvarnému vzdělávání šlechtičen Amálie Mánesová... (kdy?) V případě Josefa Mánesa s dochovala zpráva o jeho učitelském působení v době před odchodem do Mnichova, tedy před rokem 1844, probíhajícím v rodině Kouniců. Činnost v tomto směru vyvíjel také Quido Mánes, který na počátku padesátých let docházel do novoměstského ústavu šlechtičen za jeho tehdejší děkankou, baronkou Annou Hartmannovou. Šlechtické rodiny si ke svému uměleckému vzdělávání podle možností vybírali nejen zkušené či přímo renomované umělce, ale také učitele velmi mladé, o čemž více než příklad Josefa Mánesa vypovídá uplatnění Tadeo Mayera, který učil v rodině Lažanských v Plzni již jako gymnazista.<sup>40</sup>

Specifickým případem učitelského působení ve šlechtických rodinách byla výuka, zajišťovaná ženami. Názor na zvláštní pozici ženy - učitelky v tomto prostředí, vyjádřený Amálií Mánesovou, tlumočila ve svých vzpomínkách Libuše Bráfová - Riegrová: „*Víte, oni nemají rádi mužské, ti se pak vždycky do těch kontesek zamilují a mohli by se jim také zalíbit a to nesmí být. Armičky kontesky nesmějí žádného bürgerlich chtít. ... Proto berou u šlechty ženské učitelky.*“ Amálie Mánesová tímto výrokem údajně vysvětlovala svou oblibu v prostředí nobility, kterou je možno vztáhnout především na polovinu 19. století.<sup>41</sup> Přesto, že tato slova působí dojmem obecného preferování žen jako učitelek kreslení ve šlechtických domech, jednotlivých osobností z průběhu 19. století je známo kromě samotné Amálie Mánesové zatím málo.

Pozoruhodným příkladem jedné z těchto žen je původem bavorská malířka Amálie von Peter, sama šlechtického původu, působící ve čtyřicátých letech u Valdštejnů v Litomyšli. Umělkyně si již před svým příchodem do hraběcí rodiny získala určitou uměleckou reputaci, spojenou s jejím zahraničním školením (viz str. 35–36). Kolem roku 1840 byla pozvána do zámku v Litomyšli, aby mladé příslušníky Valdštejnovy rodiny vyučovala malířství. Zároveň se malířka věnovala vlastní tvorbě, zahrnující rodové portréty i tvorbu obrazů pro městské sakrální prostory. Své svěřenkyňe snad umělkyně také využila jako modelů k přípravě figurálních scén, bereme - li v úvahu domněnku, že andílčí postavy na oltářním obraze se sv. Václavem z roku 1843 v místním piaristickém chrámu mají představovat kryptoportréty komtesek Karoliny a Jindřišky (obr...). Pobyt Amálie von Peter v Litomyšli byl zřejmě limitován rokem 1848, kdy zemřel hrabě

---

<sup>40</sup> Ibidem, s. 88–89.

<sup>41</sup> Libuše Bráfová, Amálie Mánesová a její sourozenci, Osvěta 1916, s. 351.

Antonín Valdštejn,<sup>42</sup> její pedagogické působení u šlechty však zřejmě vzápětí pokračovalo; kolem roku 1849 pracovala jako učitelka kreslení Vilemíny Auerspergové na zámku Žleby.<sup>43</sup> Amálie von Peter byla ale především tvůrčí umělkyní a jednou z prvních profesionálních malířek, činných v Čechách; bude o ní pojednáno v kapitole o uměleckém uplatnění.

### *Vznik a rozvoj organizovaného uměleckého školení žen. Škola kreslení Amálie Mánesové.*

V době druhé fáze českého národního hnutí, kdy se také žena stává tvůrčím elementem českého kulturního života, dochází k výraznějšímu rozvoji podmínek ženské vzdělanosti. Vytvoření požadavku na vzdělanou ženu v době počátků české emancipace přispělo k určitému posunu také v oblasti výtvarného školení. Některé z forem umělecké výuky byly projevem programově národních motivací, jiné byly spíše vázány na celkový rozvoj ženské emancipace i obecný rozvoj ve školství. Do sféry organizované ženské umělecké výchovy patří jak výuka, soustředěná právě na výtvarné umění, tak školení méně specializované, které bylo součástí širšího programu ženského vzdělávání.

Ve čtyřicátých letech 19. století se objevuje zřejmě první příklad skupinové výuky kreslení pro mladé ženy, z hlediska věku studentek srovnatelný zejména s pozdějšími vyššími dívčími školami. Již na konci třicátých let pojal český pedagog a všestranně zaměřený organizátor kulturního života Karel Slavoj Amerling myšlenku, založit národně orientovaný ústav, sloužící ke vzdělávání učitelů, učitelek i řemeslníků a průmyslníků všech odvětví. Tento záměr se mu podařilo dočasně realizovat otevřením vzdělávacího ústavu Budeč v roce 1842. Skutečnou velkorysost Amerlingovy koncepce dokládá mimo jiné i výstavba vlastní budovy na nároží ulic Žitné a V Tůních na Novém Městě, kterou se do té doby podařilo uskutečnit. Již následujícího roku se škola rozšířila o ženské oddělení, označované někdy jako „ženská Budeč“.<sup>44</sup> Jejím základem byl okruh dívek, které se již dříve scházely pod Amerlingovým vedením k poslechu přednášek českých vzdělavců v bytech advokáta Josefa Friče a jeho příbuzných.<sup>45</sup> Činnost ženské Budče trvala pak až do samotného zániku Amerlingova ústavu a

---

<sup>42</sup> Příchod Amálie von Peter k Valdštejnům a její působení v Litomyšli zmiňuje František Lašek, Litomyšl v dějinách a výtvarném umění, Litomyšl 1945–1946, nestr. seznam umělců, č. 17.

<sup>43</sup> Květa Křížová (pozn. 34) s. 194.

<sup>44</sup> Marie Bahenská, Počátky emancipace žen v Čechách, Praha 2005, s. 10–11.

<sup>45</sup> Milena Lenderová, K hříchu i k motlitbě, Praha 1999, s. 177.

lze ji tak datovat do let 1843–1848. Mezi vzdělávací aktivity školy, platné také pro ženské oddělení, patřila i výuka kresby. O způsobu výuky se zprávy nezachovaly, je ale známo alespoň to, že v roce 1843 vedl uměleckou výuku studentek před svým návratem na Slovensko portrétista a daguerrotypista Josef Božetěch Klemens<sup>46</sup>

Podstatnou roli ve zdělávání ženy v době kolem poloviny 19. století zastávaly soukromé vyučovací ústavy pro dívky. Jejich úkolem nebyla výchova k tvůrčí samostatnosti, ale spíše příprava k manželskému životu. Za zmínku přesto stojí, že některé z nich zahrnuly do svého programu i výuku kreslení. Známý je příklad dívčí školy manželů Svobodových na Starém Městě, založené v padesátých letech 19. století, na které působil jako učitel kreslení malíř Jan Popelík.<sup>47</sup> Větší význam pro téma uměleckého vzdělávání ale mají zejména školy, pro které bylo výtvarné umění ústřední náplní nebo podstatným bodem programu.

Jednu z prvních příležitostí soustředěného studia výtvarného umění pro mladé ženy představovala dívčí škola kreslení Amálie Mánesové. Rozhodnutí založit vlastní vyučovací ústav uskutečnila malířka v době, kdy za sebou již měla bohaté zkušenosti s výukou ve šlechtických rodinách a jako výtvarná pedagožka si stihla vytvořit zřejmou reputaci. V roce 1851, tedy dva roky před založením ústavu, připomíná Ludvík Rittersberg ve svém encyklopedickém Kapesním slovníčku novinářském a konverzačním, že „*Am. Mánesová jest také co učitelkyně svého umění nejčestnějšího uznání hodna.*“<sup>48</sup> Pedagogické působení Amálie Mánesové v ještě dřívější době také zachycuje pamětní kresba Josefa Mánesa z roku 1842, známá jako *Vzpomínky*. Střed horní části listu s drobnými alegorickými, autobiografickými a dějinnými scénami je vyhrazen výjevu, který byl bezpochyby správně interpretován jako malířova sestra při výuce kreslení.<sup>49</sup> Amálie Mánesová předkresluje či koriguje ve stoje u stolu, zatímco dvojice dívek za stolem po straně kreslí podle předloh na stojáncích. Pracovní uspořádání místnosti působí více dojmem výuky v prostředí malíře než při návštěvě v šlechtickém domě. Zdá se tak pravděpodobné, že už na počátku čtyřicátých let si Amálie Mánesová

---

<sup>46</sup> Vlasta Kučerová, *K historii ženského hnutí v Čechách (Amerlingova éra)*, Brno 1914, s. 26–29. - Dobu Klemensova působení v Budči upřesňuje Lubomír Sršeň, *Čeští vlastenci na portrétech Josefa Božetěcha Klemense (nově objevená díla)*, Sborník Národního muzea v Praze LVII, 2004, s. 4.

<sup>47</sup> Milena Lenderová (pozn. 45), s. 55–56.

<sup>48</sup> Ludvík Rittersberg, *Kapesní slovníček novinářský a konverzační*, II. díl, Praha 1851, s. 448.

<sup>49</sup> *Kresba značena „Den 21ten Juni 1842“*. Sběrka grafiky a kresby Národní galerie, i. č. 14.717. - Její interpretací se zabývala Hana Volavková, *Josef Mánes*, Praha 1981, s. 16.

některé žákyně zvala v omezeném množství k výuce k sobě do bytu ve Šternberském paláci na Hradčanech.

Pozdější založení ústavu u malířky jistě nevyvolalo starost o dostatek nových žáků a potřebu uvést se do povědomí. Znamenalo spíše praktické usnadnění náročné práce tím, že se do té doby rozptýlená výuka soustředila na jedno místo. Poté, co „*odpovídajícím způsobem prokázala svou způsobilost v oboru kreslení*“, získala Amálie Mánesová ke dni 23. února 1853 magistrátní povolení pro činnost své školy. Ta měla statut soukromého vyučovacího ústavu pro kreslení a její činnost byla podmíněna požadavkem, že „*nesmí být vyučováni žádní chlapci, nýbrž pouze dívky*.“ Povolovací listina také nabádá k zodpovědnosti za správné nakládání s časem svěřených žákyň: „*je třeba zařídit, aby návštěvou tohoto ústavu nebyla žádná školou povinná dívka odváděna od běžného vyučování*.“<sup>50</sup>

Výuka probíhala od počátku v tehdejší sídle rodiny Mánesů ve Spálené ulici čp. 75 a od sedmdesátých let pak v novém bydlíšti Amálie a Quida Mánesových ve Vodičkově ulici, na místě dnešních Hlávkových kolejí. Detailní údaje o provozu školy nejsou k dispozici, ale představu o systému a formě školy lze rekonstruovat alespoň na základě vzpomínek Libuše Bráfové - Riegrové, docházející na hodiny od roku 1874, která také tlumočila vzpomínky své starší sestry Marie Červinkové - Riegrové, žákyně Mánesové od roku 1866. Libuše Bráfová zmiňuje třířázkovou strukturu výuky. Základem vyučování bylo kopírování nebo volné kopírování kresebných předloh různých stupňů obtížnosti. V první fázi se cvičila samotná kresba, pokročilejším stupněm byla práce se sépiovou kresbou a po jejím zvládnutí následovalo zasvěcení do techniky akvarelu. Výuka probíhala hromadně ve společné místnosti kde měla každá žákyně vyhrazenou vlastní předlohu u svého stolku. Vzpomínána je také účast obou bratrů Amálie Mánesové jako pomocných uměleckých pedagogů. Těsně před svou smrtí se na korekcích prací žákyň měl při vyučování podílet Josef Mánes a nejpozději od sedmdesátých let především Quido Mánes, jehož role spočívala v opravování zvířecích motivů a stafáže v krajině. Koncem života Amálie Mánesové suplovala výuku její oblíbená žákyně Emilie Regelspergerová - Hessová, která se měla stát nástupkyní své učitelky; k uskutečnění záměru vést ústav i po smrti jeho zakladatelky nakonec nedošlo. Realizován nebyl ani údajný záměr Mánesové zúročit své letité zkušenosti s uměleckou výukou vydáním vlastní školy kreslení s předlohami postupně obtížnosti, založených na výjevech

---

<sup>50</sup> Povolení pro Amálii Mánesovou ke zřízení soukromého ústavu kreslení, Archiv hlavního města Prahy, Sběrka papírových listin, sig. AMP PPL V - 641/7/f.

z výhradně české krajiny, jak zmiňovala Marie Riegrová v dopise své dceři v roce 1875.<sup>51</sup>

Doba školení i věk adeptek ústavu kreslení Amálie Mánesové se zřejmě různorodě odvíjely podle individuální potřeby a zájmu. Marie Červinková - Riegrová navštěvovala školu od svých dvanácti let až do své svatby ve dvaceti letech a ještě i později docházela na příležitostné hodiny. Libuše Bráfová - Riegrová začala s učením u Mánesové ve čtrnácti letech a na hodiny docházela nepravidelně ještě ve svých čtyřadvaceti. U jiných žaček se dá jistě předpokládat mnohem kratší doba výuky. Ze zmíněných vzpomínek také vyplývá, že standardem frekventovanosti výuky mohlo být docházení dvakrát do týdne.

Některé z žákyň se po svém studiu u Mánesové výtvarnému umění již výrazněji nevěnovaly, ale vynikly v jiných oblastech kultury. Kromě zmíněných sester Riegrových, z nichž Marie Červinková - Riegrová věnovala také diletské výtvarné činnosti, patří k těmto ženám spisovatelka Anna Lauermannová Mikšová, která byla žákyní Mánesové od konce šedesátých let.<sup>52</sup> Adeptkou výtvarně pedagogické dráhy byla zmíněná Emilie Regelspergerová - Hessová, jejíž vlastní tvorba ale známá není. Okruh žákyň Amálie Mánesové, které se malířství prokazatelně věnovaly a u nichž se dochovaly doklady jejich výtvarné činnosti, zastupují Kateřina Skrejšovská - Uhlířová<sup>53</sup> (1836–1912) a Marie Lívancová<sup>54</sup> (1839–1883). Představují zřejmě nejstarší generaci žákyň a lze předpokládat, že školu navštěvovaly od jejích počátků, pokud nepatřily k žačkám Mánesové již před otevřením ústavu. Obě ženy působily nikoliv jako umělkyně z profese, ale spíše jako poměrně významné diletantky. Kateřina Uhlířová se od svých jednadvaceti let celkem třikrát zúčastnila pražské výroční výstavy, pokaždě

---

<sup>51</sup> Libuše Bráfová, Amálie Mánesová a její sourozenci, Osvěta 1916, s. 418–421, dále Libuše Bráfová, Amálie Mánesová v posledních letech života, Osvěta 1916, s. 463–471. Ve vzpomínkách citovány také deníkové záznamy Marie Červinkové - Riegrové a uváděn dopis Marie Riegrové z roku 1875. - Quido Mánes je jako pomocník při výuce je zmíněn také ve vzpomínkách Emilie Regelspergerové - Hessové, která ještě v roce 1916 pochvalně reagovala na články Libuše Bráfové a připojila své vlastní postřehy o Amálii Mánesové. Viz Emilie Regelsperger - Hess, Amalie Manes und ihre Brüder, Union 12. 9. 1916, s. 243.

<sup>52</sup> Anna Lauermannová se zmiňuje o Amálii Mánesové jako své učitelce ve svých literárních vzpomínkách. Viz Anna Lauermannová - Mikšová, Lidé minulých dob, Praha 1940, s. 24.

<sup>53</sup> Kateřina Uhlířová sama označila Amálii Mánesovou jako svou učitelku podle svědectví Josefa V. Šimáka o návštěvě u bývalé malířky v chudobinci u sv. Bartoloměje, uskutečněné 27. ledna 1912: „*To byla má učitelka, pravá umělkyně, té já si nade všecko vážím*“. Viz Josef V. Šimák, Vzpomínka, Máj X, 1912, s. 249.

<sup>54</sup> Jako žačku Mánesové uvádí Marii Lívancovou Prokop Toman, Nový slovník československých výtvarných umělců II, Praha 1950, s. 42.

květinovým nebo ovocným zátiším.<sup>55</sup> Malbu zátiší a kresbu květin můžeme také považovat za její hlavní, snad i výlučnou sféru působnosti.<sup>56</sup>

Z hlediska stěžejního oboru tvorby více následovala svou učitelku Marie Lívancová, pro kterou se ústřední náplní činnosti stala právě krajinomalba, prezentovaná na výstavách Umělecké besedy od roku 1871. Slušnou úroveň její tvorby a rukopisnou uvolněnost dokládá olejový pohled na klášter v Panenském Týnci, uložený v Národní galerii v Praze.<sup>57</sup>

Ústav kreslení Amálie Mánesové byl jedním z prvních, ale v průběhu své existence již zdaleka ne jediným místem, nabízejícím mladým ženám různé druhy uměleckého školení. Na počátku šedesátých let 19. století nabízel v Praze své učitelské služby ženám kreslíř Antonín Wolf, pocházející patrně ze známé pražské rodiny kreslířů a výtvarných učitelů. Kolem roku 1861 vedl ve Spálené ulici čp. 533 soukromou školu, kterou by možné označit jako kreslířské rychlokurzy pro dámy. Školení Antonína Wolfa bylo úzce zaměřené ve smyslu umělecké techniky - specializovalo se na osvojení kresby pomocí tehdy nově vynalezených olejokřídových barev „creta polycolor“, které byly v podstatě předchůdcem dnešních pastelů. Výuka se opírala především o klasické obory ženského umění, kresbu květin a krajiny. Cílem mělo být rychlé zvládnutí kresby touto technikou - dobová zpráva o Wolfově škole uvádí, že „*dosahuje chvalných výsledků, tak že lze v šesti až dvanácti hodinách krásné ruky dosíci a v tomtéž čase úhledné kresby dotčenými barevnými ozubcemi vyvésti.*“<sup>58</sup> Výuka Antonína Wolfa zřejmě počítala s tím, že právě tato technika bude pro ženy vhodná a lákavá. Poskytovala ženám osvojení „suché malby“, tedy možnost pracovat se škálou barev i bez znalosti běžných náročných malířských technik ještě před revivalem popularity samotného pastelu, k němuž došlo koncem 19. století. Práce s těmito „*olejokřídovými nýtky*“ mohla být vědomě i podvědomě považována za blízkou ženskému citění i na základě stejné okolnosti, kterou genderově zaměřená uměleckohistorická literatura shledala jako významnou pro rozšíření pastelu

---

<sup>55</sup> Viz Katalog der Kunstausstellung der Gessellschaft patriotischer Kunstfreunde 1857, č. 498, 1859, č. 317–318, 1860, č. 273.

<sup>56</sup> Na zaměření Kateřiny Uhlířové na obor zátiší ukazuje svědectví Josefa V. Šimáka (pozn. 53), který zmínil vlastní díla malířky v jejím vlastnictví, zahrnující květiny, ovoce a zátiší ve stylu šedesátých let. Kresby květin Kateřiny Uhlířové publikovány ve Světozoru 1870, s. 96. V prověřených větších uměleckých sbírkách se práce Kateřiny Uhlířové nevyskytují, pouze ve Sbírce Grafiky a kresby NG v Praze je list, znázorňující typy iniciál z 1. pol. 16. století.

<sup>57</sup> Olej na plátně, 27,3 x 33 cm, Národní galerie v Praze, sig. O 16269.

<sup>58</sup> Zprávu o Wolfově výuce kreslení uveřejnil ženský časopis Lada, 24. 5. 1861, s. 30.

v době rokoka a při němž hrála důležitou roli francouzská malířka Rosalba Carriera: tuhé barvy byly pro ženu blízké svou afinitou k líčidlům.<sup>59</sup>

*Počátky a rozvoj uměleckoprůmyslového školení. Průmyslová škola dívčí, Ženský výrobní spolek.*

Zmíněné příklady výtvarného vzdělávání žen mají své místo v historii ženského umění jako naskýtající se možnosti rozvíjení uměleckého zájmu a talentu. Jejich úkolem ale nebylo nutně směřovat ke vzdělání, které by ženě zajistilo obživu prostřednictvím umění. Ovládnutí kresby jako součásti celého spektra dovedností, vedoucích k profesnímu uplatnění ženy bylo sice zahrnuto do učebního programu Amerlingovy Nové Budče již ve čtyřicátých letech, její činnost však zůstala spíše ve fázi idealistického pokusu, působící dnes jako kuriózní kapitola z dějin českého obrození. Delší trvání i pragmatičtější povahu, a také bytostnější vztah právě k výtvarnému umění, měl neobyčejně filantropický projekt vzdělávacího ústavu se záměrem pracovní kvalifikace, uskutečněný z iniciativy Marie Riegrové - Palacké v šedesátých letech 19. století.

Průmyslová škola dívčí, založená v Praze pod záštitou spolku sv. Ludmily v roce 1865, byla zajímavým pokusem o vytvoření vzdělávací platformy, která by zvýšila možnosti uplatnění mladých žen z nemajetných rodin na pracovním trhu. Podstatným rysem školení byla její bezplatnost, která tak vytvářela jakousi dočasnou sociální protiváhu tehdy vznikajících vyšších dívčích škol. Jednou z hlavních oblastí, které měly pro ženy na škole Marie Riegrové znamenat profesní realizaci, byl umělecký průmysl a umělecké řemeslo. Již v době formování koncepce školy se počítalo s tím, že výtvarné a uměleckořemeslné obory budou hlavními pilíři výuky. Škola byla určena pro dívky, které ve dvanácti letech vycházely z farních škol a ukončily tak tehdy veškeré povinné vzdělání, příslušné ženskému pohlaví. Aby se dostaly na úroveň základního vzdělání, které tehdy poskytovaly výlučně chlapcům ještě čtvrté třídy, měla výuka začínat jedním až dvěma roky „přípravný“, jejíž součástí bylo už také kreslení. Dalším stupněm byla pak samotná specializace v některém oboru. Škola měla nabízet tyto oblasti vzdělání: obor šicí, obor účetnický, obor grafických prací (rozuměl se krasopis a

---

<sup>59</sup> Rozšíření techniky pastelu v rokokovém prostředí dává do souvislosti s ženskými a divadelními líčidly Whitney Chadwick, *Women, art and society*, London 2002, s. 142.

kreslení), obor litografie a dále dřevoryt, malba a malba porcelánu, sdružené do jednoho oboru.<sup>60</sup>

Podle svědectví Marie Červinkové - Riegrové byly tyto poměrně velkorysé představy také v podstatě realizovány, byť se značným úsilím a v poněkud omezené míře. Na podzim roku 1865 začala výuka přípravný, pro kterou škola získala jako učitele kreslení profesora Roschera z Průmyslové jednoty. Po roce se dívky mohly začít specializovat. V samotné škole ovšem probíhala pouze výuka běžných neuměleckých oborů - šití a účetnictví. Systém uměleckoprůmyslového vzdělání dívek byl založen na snaze umisťovat adeptky přímo do učení v různých uměleckých a uměleckořemeslných dílnách a firmách. Kritériem pro nabízení ženských sil do takových podniků měl být talent, který do té doby prokázaly při hodinách kreslení. Umístění několika dívek do učení, k němuž došlo ještě v roce 1866, bylo údajně výsledkem osobní iniciativy zakladatelky školy Marie Riegrové. Z nadanějších dívek se tak podařilo prosadit dvě pro malbu porcelánu ve smíchovské továrně, tři pro litografii u Otto Sandtera a dvě pro dřevorytectví u Jana Řeháčka. Méně nadané dívky se tímto způsobem uplatnily jako cizelérky stříbra a zlata.<sup>61</sup> Ačkoliv byl celkový počet mladých žen v uvedených oborech skromný, jde o moment se zřejmým významem v historii ženského uměleckého vzdělávání. Obzvláště v případě grafických technik platí, že dívky byly přijaty do učení v oborech, dosud vyhrazeným mužům, a zároveň přišly zvenčí, bez aspektu rodinné dílenské tradice. Podobnou výjimku uskutečnil ještě před otevřením dívčí průmyslové školy litograf Farský, když v roce 1865 přijal do učení asi desetiletou dívku. Neobvyklost této drobné události dokresluje dobový komentář časopise pro dámy: „Šlechtný skutek p. Farského zasluhuje uznání“.<sup>62</sup>

Snad již ve třetím roce běhu školy pak dochází k proměně koncepce její výtvarné složky. Místo dosavadních uměleckoprůmyslových oborů vznikla jednotná „škola malířská“ se specializací na malbu na skle a porcelánu. K této proměně údajně Marii Riegrovou přiměla návštěva Světové výstavy v Paříži v roce 1867, při níž si uvědomila možnosti uplatnění žen v malbě porcelánu a chtěla tak raději soustředit síly na obor, který považovala v daném ohledu za nejperspektivnější. Vycházelo se z předpokladu, že tuto práci může vykonávat i vdaná žena v domácnosti. Malířská škola se nakonec neomezila jen na médium

---

<sup>60</sup> O záměru spolku sv. Ludmily zříditi „zvláštní školu průmyslovou pro ženskou mládež“ a jednotlivých bodech jejího programu referuje časopis Lada, 1865, s. 60.

<sup>61</sup> Detaily z provozu Průmyslové školy dívčí zaznamenala dcera zakladatelky školy, Marie Červinková - Riegrová. Viz Marie Červinková - Riegrová, Marie Riegrová - rodem Palacká - její život a skutky, Praha 1892, s. 53–57.

<sup>62</sup> O přijetí dívky referuje Lada, 1865, s. 36.



porcelánu a skla, ale zabývala se dalšími příbuznými obory a snad i malířstvím v pravém slova smyslu.<sup>63</sup> Uměleckoprůmyslová činnost se přenesla do samotné školy, kde byla k dispozici také keramická pec. Škola pečovala o přímé uplatnění výrobků žákyň - mezi lety 1869 a 1872 byly každým rokem pořádány jedna až dvě prodejní výstavy. Díky nim mohl být malířkám porcelánu vyplácen plat, v případě nadanějších žákyň údajně ve výši 180 až 200 zl. ročně, a malířská škola tak zároveň spěla k ekonomické soběstačnosti.

Mezi učiteli působícími na škole vyniká jméno malíře Jana Zachariáše Quasta, který vyučoval malbu na skle. Zajímavou možností uplatnění poskytl svým svěřenkyním při zakázce na vitráž v jednom z oken chrámu Panny Marie před Týnem - okno bylo pod jeho vedením vymalováno a vypáleno právě žákyňmi malířské školy.<sup>64</sup> Kreslení bylo pravděpodobně stálým základem výuky, jak naznačuje poměrně kvalitní kresba městského motivu od Marie Bubákové, „*žačky ženské průmyslové školy v Praze*“, uveřejněná ve Světozoru v roce 1872.<sup>65</sup> Její otištění také dokládá snahu školy o uplatňování a prosazování žákyň na veřejnosti.

Malířský obor Průmyslové školy dívčí se i přes svůj rozvoj a určité úspěchy neudržel příliš dlouho. Škola zápolila s různými organizačními a zřejmě i finančními problémy, které se prohloubily odstoupením místoředitele Královce v roce 1872.<sup>66</sup> Ještě v únoru 1873 proběhla na Staroměstské radnici hojně navštívená výstava školních výrobků,<sup>67</sup> ale už na podzim toho roku byla malířská škola zrušena; působení školy se tehdy redukovalo na výuku šití.<sup>68</sup>

Možnost ženského vzdělávání ve výtvarném umění na bázi skupinové uměleckoprůmyslové výuky se ale zánikem malířské školy nepřerušila. Na činnost Průmyslové školy dívčí v podstatě navázal Ženský výrobní spolek, založený v červenci roku 1871 Karolínou Světlou za spolupráce Žofie Podlipské a

---

<sup>63</sup> Marie Červinková uvádí výčet různých činností, které lze ovšem interpretovat různě: „*Dívky evičily se netoliko v malbě na porcelánu, ale i na skle, na dřevě, plátně, v iluminování obrazů a karet...*“ Viz Marie Červinková - Riegrová (pozn. 61), s. 53.

<sup>64</sup> Marie Červinková - Riegrová (pozn. 61), s. 53–57.

<sup>65</sup> Světozor 1872, s. 166. Kresba představuje Kolínskou bránu v Kutné Hoře. Jméno Marie Bubákové jako autorky kresby napovídá na možný příbuzenský vztah s krajinářem Aloisem Bubákem. Mohlo jít o malířovu dceru, která po něm zůstala v době jeho smrti v roce 1870. Tehdy František Skrejšovský ve Světozoru vyzval ke sbírce na nezaopatřenou vdovu a třináctiletou dceru Aloise Bubáka. Viz Světozor, 24.3. 1870, s. 104. Podle pozůstalostního spisu se Bubáková dcera jmenovala Marie. Viz Archiv hlavního města Prahy, D 818 / 1870, kart. 292.

<sup>66</sup> Marie Červinková - Riegrová (pozn. 61), s. 57.

<sup>67</sup> O výstavě podávají zprávu Ženské listy, 1. 2. 1873, s. 14.

<sup>68</sup> Marie Červinková - Riegrová (pozn. 61), s. 57.

Dory Hanušové. Jeho hlavním cílem bylo zavedení obchodnicko - průmyslové výuky pro ženy, která by je přivedla k samostatné výdělečné činnosti. Na základě sbírek byla pod patronací spolku v říjnu 1871 otevřena obchodní a průmyslová škola. Jako hlavní předmět průmyslového oboru se ustanovilo „*kreslení co základ ku každému průmyslu uměleckému*.“<sup>69</sup> Informace o detailech koncepcce školy jsou k dispozici od roku 1873. Škola se tehdy vyprofilovala na šest „odborů“: vedle obchodní přípravy, obchodního a jazykového odboru, doplňovacího vyučování a odboru ženských prací byl jednou ze složek školy odbor kreslící. Řízení a každodenní výuky v této sekci se ujal malíř Eduard Herold, kterému již také asistovala jedna z žákyň, slečna Roubalová. Zapojení studentky do výuky odpovídá zájmu školy na praktickém uplatnění jejích adaptok, který se projevoval i v dalších formách. V rámci odboru byla v roce 1873 zavedena také výuka dřevorytu, kterou byl původně pověřen František Bártel a později Jan Patočka. Ve školním roce 1875–1876 se už odbor kreslící rozčlenil na dvě oddělení. První sloužilo k doplnění praktického vzdělání, vyučování probíhalo čtyři hodiny týdně. Druhé oddělení znamenalo hlubší studium a dvanáctihodinovou výuku; mělo sloužit jako příprava ke grafice, malbě na dřevě i dalších materiálech a k retušování. V něm jako další z výtvarných pedagogů vyučoval Josef Scheiwil. Důležitou součástí této výuky bylo kreslení dekorativních prvků, typických pro jednotlivé slohy, doprovázené stručným výkladem z dějepisu umění. Kreslilo se také podle odlitků antik, reprodukcí obrazů a francouzských krajinářských předloh. Navíc se tehdy samostatně vyčlenil odbor rytecký (tj. dřevoryt), s výukou dvanáct hodin v týdnu. Do tohoto odboru postoupily jen dívky, které osvědčily své schopnosti v druhém oddělení kresby.<sup>70</sup>

Zájem o studium na škole Ženského výrobního nebyl zanedbatelný. Už v roce 1875 se musel pro nedostatek místa omezit věk přijímaných žákyň na minimum čtrnácti let. I tak vzrostl počet žákyň kreslícího odboru z třiceti dvou v roce 1875 na padesát sedm v následujícím roce.<sup>71</sup> Obdobně jako v případě zaniklé Průmyslové školy dívčí, také škola Ženského výrobního spolku se starala nejen o výuku mladých žen, ale zároveň o jejich prezentaci. V roce 1872 vzniklo album

---

<sup>69</sup> O založení Ženského výrobního spolku a zřízení obchodního a průmyslového oboru s vytyčením základního cíle a struktury školy informuje tištěné oznámení ze 6. 12. 1871. Knihovna Národního muzea, sig. 69 D286.

<sup>70</sup> Ženské listy 1873, č. 7, s. 58, č. 9, s. 145–146; 1876, č. 8, s. 133–134. - Údaje o dřevoryteckém odboru viz Eliška Krásnohorská, Pohádka o větru, Praha 1877, nestr. úvod.

<sup>71</sup> Ženské listy 1875, č. 2, s. 28; 1876, č. 1, s. 11.

kresb žákyn, které bylo rozesíláno jako ukázky práce a pedagogických výsledků školy přispěvatelům Ženského výrobního spolku.<sup>72</sup>

K dalšímu představení výtvarného zaměření školy na veřejnosti, tentokrát s větší publicitou, došlo v roce 1877. Tři žákyně dřevoryteckého oboru tehdy získaly možnost uplatnit se jako ilustrátorky knihy. Pohádka o větru od Elišky Krásnohorské, vydaná nákladem spolku, obsahuje sedm dřevorytových výjevů, s uvedením jmen jednotlivých autorek. Ilustrace jsou poměrně kvalitní a nevzbuzují pocit diletantismu; jejich úroveň v podstatě odpovídá dobovému standardu. Dívky vytvořily kresby a samotné grafiky, ale jak hlásá údaj na předsádce, postupovalo se podle nákresů „Nejmenované.“<sup>73</sup> Snad se pod tímto označením skrývala sestra Elišky Krásnohorské, Bohdanka Pechová, která byla amatérskou kreslířkou a některé její ilustrace pro sestru jsou známé.<sup>74</sup> V úvodu Pohádky o větru se poukazuje neobvyklé postavení výuky dřevorytu v Ženském výrobním spolku. Je zde připomenuto, že „*dřevorytba, zaměstnání to pro ženskou ruku výtečně vhodné*,“ se dosud nevyučuje na žádné ženské škole v Rakousku, ale ani v dalších Evropských zemích s výjimkou Švédska.<sup>75</sup>

Další formou prezentace školy byly výstavy kreslicího a dřevoryteckého oboru, pořádané v budově školy u kostela Nejsv. Trojice ve Spálené ulici. O výstavě v roce 1875 je známo, že její koncepce zahrnovala možnost pozorovat dívky při práci na dřevorytech; tato umělecká podívaná se také setkala s velkým zájmem.<sup>76</sup> Kromě dřevorytů, ukazujících i jednotlivé pracovní fáze, byly na výstavách zastoupeny krajinářské i figurální kresby; některé práce se rozdávaly návštěvníkům.<sup>77</sup>

Zpráva o výstavě Ženského výrobního spolku z roku 1877 může vzbuzovat dojem, že se v této době škola svou výukou zabývala také oborem řezbářství.<sup>78</sup> Ve skutečnosti byla k žákovské výstavě v tomto roce, stejně tak jako v roce

---

<sup>72</sup> Ženské listy 1873, č. 7, s. 58. Podle zprávy album obsahovalo kresby s konkrétními krajinnými motivy, které signovaly tyto žačky: Roubalová, A. Šlechtová, Z. Šlechtová, Růžičková, a B. Heroldová.

<sup>73</sup> Viz Eliška Krásnohorská (pozn 70). Jako žákyně, které se podílely na ilustracích jsou uvedeny: J. Altrichterová, B. Valentová a M. Chardubská.

<sup>74</sup> O Bohdance Pechové jako žákyni Františka Šafařoviče a ilustrátorce se zmiňuje Prokop Toman (pozn. 9), s. 255.

<sup>75</sup> Eliška Krásnohorská (pozn 70), nestr. úvod.

<sup>76</sup> Ženské listy 1875, č. 6, s. 89.

<sup>77</sup> Ženské listy 1876, č. 6, s. 89. Na výstavě v tomto roce se rozdával dřevoryt žákyně Chardubské, představující bustu Elišky Přemyslovny ze svatovítského triforia, vytvořenou podle kresby Josefa Scheiwla.

<sup>78</sup> O výstavě Ženského výrobního spolku v roce 1877 viz Světozor 1877, s. 251: „V prvním patře spatřovaly se namnoze velmi zdařilé práce krasopisné, řezbářské a rytecké.“

předchozím, přidružena ještě mimoškolní výstava ženských prací, které „*posud jen velmi zřídka bývaly ženskou rukou zhotoveny*.“ Svě místo zde tehdy našly různé uměleckořemeslné výtvary, včetně prací Zdenky Braunerové a její matky Augusty či řezbářsky zpracovaná skříňka slečny Ottové z Ottensteinu a další. Nanejvýš zajímavá je ale účast tehdy dvacetileté Josefíny Charvátové, kterou můžeme podle dostupných informací považovat za první známou českou sochařku. Na výstavě tehdy předložila sádrové modely svých sochařských prací.<sup>79</sup> Tato výtvarnice se představila v oddělení výstavy, která školu přímo neprezentovala, zároveň je ale uváděna jako tehdejší žákyně Ženského výrobního spolku.<sup>80</sup> Sochařství se na průmyslové škole přirozeně nevyučovalo a zřejmě proto se její díla ocitla v mimoškolní sekci.

Dá se předpokládat, že zájem Josefíny Charvátové usměrnil a základní umělecké vzdělání jí poskytl její otec Jindřich Charvát (1829–1890), který v Praze působil jako sochař a štukatér.<sup>81</sup> Nezůstalo však jen u rodinného školení; podle dobové zprávy se asi v roce 1875, kdy bylo Josefíně Charvátové osmnáct let, stala žákyní známého sochaře Tomáše Seidana.<sup>82</sup> Jde o první známý případ u nás, kdy žena vstoupila do sochařské dílny, aby se zde vyučila. Vzhledem k tomu, že sama pocházela ze sochařské rodiny, se tento příklad navíc poněkud vymyká tradici dílenské praxe. V roce 1877 sochařku zaznamenáváme na zmíněné školní výstavě, už předchozího roku ale debutovala na Žofině, kde byl zastoupen její portrétní medailon. Po dobu šesti let, naposledy v roce 1882, se pak výstav Krasoumné jednoty pravidelně účastnila svými medailony nebo bustami.<sup>83</sup> S další sochařkou se české publikum setkala až v roce 1885 v díle Anny von Kahle z Berlína<sup>84</sup> a u českých umělkyní se s tímto zaměřením setkáme až ve dvacátém století.

Je pravděpodobné, že zatímco Josefína Charvátová získala umělecké základy od svého otce. V sochařství (respektive modelování) se přinejmenším dva roky

---

<sup>79</sup> Výstava Ženského výrobního spolku českého, *Ženské listy* 1877, s. 89.

<sup>80</sup> Umělecká výstava, *Světobzor* 1877, s. 285. Referát se v souvislosti s Josefínou Charvátovou zmiňuje také o její tehdejší účasti na výstavě Ženského výrobního spolku, „*jehož žačkou je a zaslouženě dosáhla v oboru svém místa prvního*.“ O Josefíně Charvátové jako žákyni Ženského výrobního spolku referují také *Ženské listy*, 1878, s. 43.

<sup>81</sup> Datum narození sochařky a příbuzenský vztah k Jindřichu Charvátovi zmiňuje Prokop Toman pozn. 37) s. 396.

<sup>82</sup> Údaj o učení u Tomáše Seidana poprvé přináší Dodatek o umělecké výstavě na Žofině, *Ženské listy* 1877, s. 107.

<sup>83</sup> Katalog der Kunstausstellung 1876 im Saalgebäude der Sophien - Insel, 1876, č. 327; 1877, č. 484 a 516; 1878, č. 286; 1879, č. 366; 1881, č. 423, 1882, č. 345.

<sup>84</sup> Seznam umělecké výstavy roku 1885, č. 654.

zdokonalovala v dílně Tomáše Seidana a samotná škola Ženského průmyslového spolku jí poskytovala výuku kresby. Jaké byly osudy této výtvarnice zůstává zatím otázkou, stejně tak zatím nejsou k dispozici žádná dochovaná nebo obrazově zaznamenaná díla. Bez ohledu na to případ Josefíny Charvátové nepostrádá na zajímavosti. Poskytnutí uměleckého školení české sochařce ještě dlouho před tím, než se tato oblast tvorby ženám otevřela na pražské Uměleckoprůmyslové škole, má v historii výtvarného vzdělání ženy v Čechách zvláštní a poněkud kuriózní postavení, stejně jako samotná průkopnická pozice této umělkyně. Způsob jejího školení jako by symbolizoval určitý posun v umělecké výchově žen: postupný přechod vzdělání od dílenského či rodinného prostředí do oblasti organizovaného školství.

Svou úlohu při výtvarném školení mladých žen, i když nikoliv na tak specializované úrovni, sehrála také instituce Vyšších dívčích škol. Díky aktivitě Českého výrobního spolku včele s Marií Riegrovou - Palackou ve spolupráci se sborem obecních starších mohlo v roce 1863 dojít k otevření Vyšší dívčí školy královského hlavního města Prahy.<sup>85</sup> Význam pražské vyšší dívčí školy pro ženské umění je známý především v souvislosti s učitelským působením Soběslava Hypolita Pinkase, mezi jehož žákyně patřila i Zdenka Braunerová. Škola učená pro dospívající dívky ve věku od jedenácti do sedmnácti let nebyla sice institucí, pro kterou by vyučování výtvarnému umění bylo hlavním předmětem zájmu, jako u Průmyslové školy dívčí nebo průmyslové školy Ženského výrobního spolku, kreslení zde však přece jen mělo nezanedbatelnou pozici. Coby výtvarných pedagogů se do sklonku 19. století na škole vystřídalo více osobností. Prvním učitelem kreslení byl od doby počátků školy Petr Mužák, manžel Karolíny Světlé, sám ovšem více zaměřený na krasopis a ornamentiku než figurální kresbu. Jeho nástupcem se v roce 1870 stal krajinář Alois Bubák a po jeho smrti v roce 1870 převzal výuku Soběslav Hypolit Pinkas; ten zde vyučoval až do roku 1896.<sup>86</sup> Jakou pozici měla na škole výuka kreslení, může ilustrovat učební osnova, zachycená v osmdesátých letech 19. století. Kreslení tvořilo povinnou součást výuky během celých šesti let studia a jeho nároky se postupně zvyšovaly. V první třídě probíhalo pouze dvě hodiny týdně. Podle vzorů, provedených učitelem na tabuli, se kreslily základní útvary, kromě toho dívky kreslily do sešitů s ornamentálními předlohami (Cassagnovy sešity). Ve druhé

---

<sup>85</sup> O počátcích pražské vyšší dívčí školy viz Jana Malínská, Vzdělání - jeden z předpokladů umělecké orientace a tvorby žen, In: Žena umělkyně na přelomu 19. a 20. století, Roztoky u Prahy 2005, s. 41.

<sup>86</sup> František Táborský, Vyšší dívčí škola hlavního města Prahy a její význam pro českou kulturu, Praha 1928, s. 15–16.

třídě se výuka rozšířila o kreslení podle reálných geometrických modelů a jednoduchých předmětů a vysvětlovalo se působení světla a stínu. Třetí ročník znamenal již tříhodinovou výuku; kreslilo se navíc podle sádrových ornamentálních modelů. Čtvrtý ročník zahrnoval kresbu zvířat a krajiny různými technikami - tužkou, křídou a uhlem. V páté třídě kreslení zaujímal už čtyři hodiny týdně. Přibýly teoretické výklady o tvaru, „*se zvláštním zřetelem k potřebám pohlaví ženského*“ a výuka znázornění lidské hlavy. V závěrečném šestém roce probíhalo vyučování, jakoby inspirované tradičním systémem akademické výuky, a zhuštěné do dvou pololetí; zároveň se nadanějším studentkám naskytla možnost alespoň krátkodobě rozvíjet své schopnosti na vyšší úrovni oproti ostatním. V první polovině ročníku kreslily dívky lidské hlavy podle mistrovských předloh, ve druhé pak mohly talentovanější žákyně kreslit hlavy podle odlitků antik a podle skutečnosti; ostatní pracovaly podle svých individuálních schopností. Tehdy si dívky mohly také vyzkoušet techniku akvarelu.<sup>87</sup>

Také na dalších vyšších dívčích školách, které vznikly v šedesátých letech po Čechách, se mohly dívky seznámit se základy výtvarného umění. Příkladem je škola v Českých Budějovicích, kde v šedesátých letech vyučoval malíř Matěj Kunzl.<sup>88</sup> Výuka kresby na pražské vyšší dívčí škole měla rozvinutý a propracovaný program, podpořený působením malířských osobností. Ten ukazuje na roli vyšších dívčích škol při šíření statutu výtvarně vzdělané ženy.

První polovina 19. století byla dobou, v níž nejpodstatnější roli pro výtvarné vzdělání ženy hrálo rodinné prostředí. Padesátá až sedmdesátá léta 19. století pak nabídla mladým ženám postupně se rozvíjející možnosti uměleckého školení; některé prvky jeho historie můžeme považovat za nezanedbatelné i z hlediska dějin ženského umění ve střední Evropě. Dalším významným prvkem tohoto vývoje se v následujícím desetiletí stane otevření nové umělecky - vzdělávací instituce, pražské Uměleckoprůmyslové školy.

---

<sup>87</sup> Vilém Gabler, Pamětní spis na oslavu pětadvacetiletého trvání městské vyšší dívčí školy, Praha 1888, s. 84–92.

<sup>88</sup> Lada 1865, s. 76.

## Uplatnění

### *Šlechtické diletantky.*

Masové rozšíření výuky kresby ve šlechtických rodinách přivedlo v průběhu 19. století, zejména v jeho první polovině, celou řadu žen k lásce k výtvarnému umění, kterou dokumentují četná zachovaná díla. Tvorba většiny šlechtičen zůstala na úrovni jedné ze soukromých zálib s posláním zušlechťovat duši urozené dámy. Jen málokterá z těchto žen se svým dílem zaměřila do veřejné sféry a uplatnila se ve výstavním životě, výzdobě veřejných míst nebo ve výtvarně - publikační oblasti. Tím více stojí právě tyto umělkyně za pozornost. Kromě díla těchto výraznějších osobnosti lze ale také většinu dochovaných prací chápat jako doklady činnosti žen, u nichž byl zájem o umění nikoliv zcela běžný, ale rozvinutější a podpořený talentem; především díky tomu stálo za to, aby byly jejich práce uchovávány jako součást rodinných odkazů. Jejich umělecká kvalita proto nebývá zcela zanedbatelná. Těžiště těchto prací spadá do první poloviny 19. století (viz str. 11). Obory, kterými se urozené ženy zabývaly ve své diletantské tvorbě, jsou poměrně rozmanité, i když u nich významnou roli hrají především ty, které byly obecně považovány za příslušející ženám, tj. zejména krajina, zobrazení květin a interiéru. Nechybí mezi nimi ale ani četné figurální výjevy, zahrnující studie hlav, výjevy žánrového rázu i portréty rodinných příslušníků. Na směřování soukromé umělecké záliby šlechtičny mělo jistě významný vliv působení jejího učitele. Kromě tvorby s vlastní invencí bylo součástí výtvarné aktivity i výuky šlechtičen kopírování podle různých předloh. Úsměvným příkladem významu předlohy v tomto prostředí může být jedna z četných kreseb Rosiny Nostitzové, kopírující Berglerovu žánrovou grafiku s ženou zavírající okenici, na níž kreslířka nahradila mistrovu signaturu svými iniciálami a datací 1817.<sup>1</sup> Kromě podobných příkladů nacházíme mezi četnými pracemi také drobná díla, svědčící o výborném ovládnutí techniky kresby.<sup>2</sup>

Pozoruhodné je uplatnění šlechtických diletantek na veřejnosti, zejména pak těch, pro které se výtvarné umění stalo přímo životní náplní. Právě ony měly důležitý vliv na přijetí ženského umění v tehdejší společnosti. Obecným faktorem tohoto působení byla jistě společenská prestiž, daná jejich postavením. Jména

---

<sup>1</sup> Sběrka grafiky a kresby Národní galerie, inv. č. K 49383.

<sup>2</sup> Ve Sběrce grafiky a kresby Národní galerie jsou mezi těmito kreslířkami například Lina Fürstenbergová i zmíněná Rosina Nostitzová a jejich kresby z první čtvrtiny 19. století. Nejstarší vrstvu prací zastupuje akvarelová kresba květiny od Eleonory Lobkowitzové z roku 1785, inv. č. K 49854.

malířek šlechtického původu nacházíme mezi jinými již na raných pražských výročních výstavách ve dvacátých a třicátých letech 19. století.<sup>3</sup> První ženou, která je v dobových kritikách zastoupena výrazněji než ve formě pouhého uvedení jména, byla právě šlechtična. Od roku 1823 pražské výstavy pravidelně obesílala Jenny hr. Salmová (viz obr 5–9), které ještě v témže roce věnoval Jonann Ritter von Rittersberg několik vět v rámci své kritiky výroční pražské výstavy ve vídeňském periodiku *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst* (viz str. 51–52). Jenny Salmová si v průběhu dvacátých let na výstavě získala reputaci svými technicky dobře zvládnutými malbami zátiší, a stala se předmětem tehdy ojedinělého zájmu výtvarné kritiky o ženskou tvorbu. Své obrazy na výstavu zasílala přinejmenším do roku 1835; kromě oboru zátiší se věnovala krajinomalbě, do které jí zřejmě zasvětil Antonín Mánes,<sup>4</sup> jak již bylo zmíněno. Rozsáhlá byla účast Salmové na pražské výstavě v roce 1831, kde se v pěti exemplářích představila s dalším oborem, tehdy typickým pro ženy - kopírováním krajin podle mistrovských předloh. Kromě krajinomaleb současníků, svého učitele Antonína Mánesa, ale také Augusta Piepenhagena, kopírovala v oleji i starší mistry, jako byl Michael Wutky.<sup>5</sup> Už v roce 1824 jí ostatně za tento typ prací, pochválila kritika, když vyzdvihla výstižné pojetí krajiny, které takřka předčí svého mistra.<sup>6</sup>

Účast urozených žen na pražských výstavách byla aktuální především v době výstavních počátků. Od třicátých a především čtyřicátých let se na nich začaly více prosazovat profesionální umělkyně a neurozené diletantky. Výtvarnou činnost šlechtičen můžeme ale zaznamenat i v jiných oblastech. Šlechtičnám s uměleckým zaměřením se jako spolujitelkám panství naskýtala lákavá možnost, umístit své dílo na místě, kde se s ním může setkat větší množství lidí, ať už šlo o reprezentativní prostor rodového sídla, nebo sakrální stavbu. Zajímavou osobností tohoto typu byla Marie Věnceslava Malovcová z Malovic (1777-1855), jejíž život byl spjat s Novoměstským ústavem šlechtičen u sv.

<sup>3</sup> Mezi prvními účastnicemi výstavy byly Jenny Salmová, Josephine von Henricy, Antonie von Schönau, Marie Rittersbergová. Viz *Kunstaussstellung in der Akademie zu Prag 1824–1835*. - Johann Ritter von Rittersberg, *Die diesjährige Kunstaussstellung*, *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst*, 1823, s. 313.

<sup>4</sup> O Salmové jako Mánesově žákyni se zmiňuje slovník slovanských umělců Jana Kollára. Viz Jan Kollár, *Cestopis obsahující cestu do Horní Italie a odtud přes Tyrolsko a Baworsko, se zvláštním ohledem na slawjanské žiwly roku 1841 konanau a sepsanau od Jana Kollára*. Praha 1843.

<sup>5</sup> *Catalog der Kunstaussstellung der Gesselchaft patriotischer Kunstfreunde in Prag 1831*, č. 152–156.

<sup>6</sup> *Die Prager Kunstaussstellung von 1824*, *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst*, 1824, s. 378.



Andělů. Tato instituce pro neprovdané šlechtické dcery, sídlící od konce 19. století přes svůj název u kostela sv. Norberta na Starém Městě, měla určitou výtvarnou tradici. Od osmnáctého století se v ústavu jako jeden z oborů vzdělávání jeho obyvatelky pěstovala i kresba.<sup>7</sup> Příkladem místní umělecko - vzdělávací tradice je i zmíněné působení Quido Mánesa, který v polovině 19. století docházel ústavu, aby výtvarně vzdělával jeho tehdejší děkanku, baronku Annu Hartmannovou.<sup>8</sup> V té době také působila v ústavu Marie Věnceslava Malovcová, která v něm zastávala od roku 1833 až do své smrti funkci druhé a později první asistentky. Charakteristická pro tuto dámu byla její záliba v malbě. V roce 1839 se jí naskytla příležitost svoje schopnosti využít při opravě řady obrazů, které zdobily zdi ústavu. Restaurovala tehdy přinejmenším sedm portrétů členek ústavu z 18. století. Tím ale výtvarná aktivita této tehdy už poměrně staré ženy nekončí. Kromě vlastní portrétní tvorby pro ústav<sup>9</sup> se šlechtična uplatnila na poli sakrální malby, když v roce 1847 dodala pro kostel Nejsv. Trojice v Bohumilicích na Prachaticku obraz sv. Barbory.<sup>10</sup> Malba našla své určení právě na tomto místě díky jeho vztahu ke zdejšímu rodovému zámku.

S rozšířením výtvarných schopností šlechtičny o techniku malby se vedle běžné kresby setkáváme na více místech. Příklad uplatnění výtvarné záliby šlechtičny, jakým bylo dodání obrazu Madony pro oltář kaple ve zbořném mimoňském zámku Julianou Hartigovou v roce 1830,<sup>11</sup> ukazuje na možnosti využití malířských schopností urozených žen a jistě nebyl tehdy ojedinělý. Vzácným dokumentem soukromého provozování záliby v malbě je pohled do salónu Baronky Kerpenové v paláci Kinských v Praze, vytvořený její rukou, který zachycuje pracovní prostředí vlastního malířského ateliéru.<sup>12</sup>

---

<sup>7</sup> Jan N. Assmann, Bývalý novoměstský ústav šlechticů u sv. Andělů v Praze, Res musei pragensis IX, 1999, s. 1–5.

<sup>8</sup> František Xaver Jiřík, K životopisu Mánesů, Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění 1928, s. 88–89.

<sup>9</sup> O výtvarné činnosti Marie Věnceslavy Malovcové podává zprávu Jan N. Assmann (pozn. 6), s.6.

<sup>10</sup> Na autorství obrazu ukazuje nápis, zaznamenaný v roce 1913: „*Obraz tento Swaté barbory vlastnj rukau malovaný obětovala do farního chrámu Páně Bohumělitzkého Maria swobodná panj Kosoř Malovec z Malovitz assistentka wys. Král. Kapitole urozených dam pod jménem swat. angelůw na nowém městě Pražském. Žádajíc by farnjci Skalištj o gegi věčné solawenj wraucj modlitbau Pána Boha častěgi prosili.*“ Viz František Mareš, Jan Sedláček, Soupis památek historických a uměleckých v politickém okresu Prachatickém, Praha 1913, s. 13.

<sup>11</sup> O obrazu referuje Prokop Toman, Nový slovník československých výtvarných umělců I, Praha 1947, s. 299.

<sup>12</sup> Výjev reprodukovala a popsala Květa Křížová, Šlechtický interiér 19. století, Praha 1993, s. 124.

Možnost veřejného uplatnění umělkyně šlechtického původu se později projevila i v oblasti knižně publikovaného umění. Když baronka Louisa Kocová z Dobrušky těsně před svou smrtí vydala v letech 1859 a 1861 v Praze své vzpomínky *Was ich erlebte*, využila svého kreslířského umění pro jejich výtvarný doprovod. Oba díly memoárů doplňovaly litografie, vytvořené Karlem Würbsem podle barončiných kresebných předloh. V patnácti pohledech na města a krajiny tak využila šlechtična své kresby z cest a stala se tak jednou z prvních žen u nás, které se podílely na knižní ilustraci.<sup>13</sup>

Spojení výtvarného umění se zálibami urozených žen bylo určováno specifickými podmínkami, ale má význam nejen jako samostatný fenomén. Zejména v případech, kdy šlechtična našla způsob svého uměleckého uplatnění na veřejnosti, spoluvytvářelo její umění celkový obraz ženské tvorby ve své době.

### *Umělkyně z profese.*

Profesionální uplatnění žen - umělkyň je jevem, který můžeme v našem prostředí sledovat v průběhu prakticky celého 19. století a který má svůj vývoj, vázaný na sociální a kulturní okolnosti. Především v první polovině 19. století má ale v našem prostředí tento typ umělkyň stále značně výlučnou pozici. Pro tuto dobu jistě platí, že každá žena, které se podařilo prosadit své umění na úroveň zaměstnání nebo ústřední životní náplně stojí za pozornost díky své zvláštní historické roli. Jako základní osa pro sledování počátků profesionálního uplatnění umělkyň v Čechách může posloužit několik příkladů výraznějších osobností. Na ní bude možné ukázat základní prvky dané problematiky: životní okolnosti, povahu umění a okruh zákazníků.

Počátky kontinuálního uplatnění profesionálních výtvarných umělkyň v Čechách spadají do třicátých let 19. století. Ještě o několik desetiletí dříve však získává své prvenství mezi umělkyněmi tohoto zaměření malířka Barbora Krafftová. Umělkyně narozená v Jihlavě v roce 1764 je jednou z mála žen působících v Čechách, které byly z hlediska evropského kontextu zmíněny i v syntetické zahraniční literatuře, zabývající se dějinami ženské tvorby ve světě.<sup>14</sup> Ani v současných podrobnějších textech však zatím nebyla věnována větší pozornost jejímu pražskému pobytu,<sup>15</sup> který kromě jihlavských epizod zároveň znamenal dobu působení umělkyně v Čechách. Období strávené v Praze bylo pro

<sup>13</sup> Viz Louise Kotz, *Was ich erlebte*, I. díl, Praha 1859 a II. díl, Praha 1861.

<sup>14</sup> Linda Nochlin, Ann Sutherland Harris, *Women artists: 1550–1950*, New York 1976, s. 50.

<sup>15</sup> Barbara Krafft, *Barbara Krafft nata Steiner* (kat.), Bamberg 1976. - Jochen Schmidt - Liebich, *Lexikon der Künstlerinnen 1700–1900*. Deutschland, Österreich, Schweiz, München 2005, s. 249.

malířku sice jen jednou z uměleckých etap, nikoliv ale zcela okrajového významu.

V roce 1802 je Barbara Krafftová jako první žena vůbec uvedena v registrech pražských umělců ve Schematismu království českého. Už stručná charakteristika v tomto seznamu, uvádějící Krafftovou jako portrétní a historickou malířku, členku královské akademie výtvarných umění ve Vídni, naznačuje jistou výlučnost jejího postavení.<sup>16</sup> Barbora Krafftová se v prostředí klasicistní Prahy skutečně prosadila jako umělkyně, pracující na bázi poměrně exkluzivních objednavatelů - církve, univerzity, šlechty a městské honorace. Malířka si v Praze vcelku rychle vybudovala určitou pozici patrně na základě reputace, vázanou na její vídeňské působení.

Podle nejstarší slovníkové zprávy opustila Krafftová v roce 1794 Vídeň a na čas se usadila v Salzburgu; později přes Jihlavu odešla do Prahy.<sup>17</sup> V seznamech pražských umělců je uvedena celkem dvakrát: kromě zmíněného roku 1802, kdy pobývala v domě U zlatého supa v Celetné ulici na Starém Městě a pak ještě v roce následujícím, kdy bydlela zřejmě v domě stavitele Josefa Zobela na Maltézském náměstí na Malé Straně.<sup>18</sup> Rok 1803 tak určuje horní hranici jejího pražského pobytu, což odpovídá i dalším údajům. Nejstarší datovatelná práce pro Prahu vznikla v roce 1799, rok jejího příchodu lze jistě posunout ještě dál. Hovoří o něm novinová zpráva, vztahující se k jejímu odchodu v roce 1803, která je zároveň dokladem popularity, kterou se malířka v Praze těšila: „*Naše obdivovaná umělkyně, paní Katharina Kraft, slavná portrétní a historická malířka, která během svého šestiletého pobytu v Praze poskytla tak hojně důkazy svého talentu, odjíždí dvacátého tohoto měsíce z ušlechtilého podnětu, k ještě většímu dosažení umělecké dovednosti přes Regensburg a Frankfurt do Paříže. Její umělecké práce v různých obrazových sbírkách zde zřízených tvoří pochvalnou památku na sílu ženského ducha.*“<sup>19</sup> Pokud Barbara Krafftová, ve zprávě ovšem nazvaná neobvyklým křestním jménem, opravdu podnikla pařížskou cestu, o které literatura k umělkyni mlčí, trvala tato případná francouzská epizoda spíše jen krátce; nejpozději od roku 1804 se už předpokládá její dlouhodobý pobyt

<sup>16</sup> Schematismus für das Königreich Böhmen, Praha 1802, odd. VI, s. 88.

<sup>17</sup> Georg Kaspar Nagler, Neues Allgemeines Künstler - Lexikon, 7. díl, München 1839, s. 154.

<sup>18</sup> Schematismus für das Königreich Böhmen (pozn. 3), s. 88 a Schematismus für das Königreich Böhmen 1803, odd. VII, s. 75. V prvním případě se uvádí jako místo bydliště „Zeltnergasse, im Graf Khünburgischen Hause“, což odpovídá čp. 563/I. V druhém případě je jako bydliště uvedeno „Kleinseite im Zoblischen Hause.“ Půjde zřejmě o dům U zlatého hada, čp. 474/III, který v té době patřil Josefu Zobelovi. Viz Pavel Vlček, Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Praha 2004, s. 733.

<sup>19</sup> Prager Oberpostamtszeitung, 8. 8. 1803, s. 745.

v Salzburgu. Pro české působení malířky je podstatnější časový údaj, zasazující její pražský pobyt do let 1797–1803.

Už první práce Barbory Krafftové, kterou můžeme bezpečně spojit s konkrétním datem, měla společensky nezanedbatelný význam. Znamé podobizny Josefa II., Leopolda II. a Františka II. pro velkou aulu pražské univerzity byly odhaleny u příležitosti císařových narozenin, 12. února 1799. Už tehdy byly portréty v dobovém tisku oslaveny jako „*obrazy, které coby opravdová mistrovská díla svědčí o uměleckém géniu madame Krafftové*“.<sup>20</sup> Prestižní zakázku malířka získala zřejmě díky své předchozí práci pro lékařskou fakultu, kdy vytvořila podobizny profesorů fakulty Josefa Mayera, Josefa Rottenbergera a Ignáce Matušky, které dnes zdobí Císařský sál Karolina spolu se zmíněnými císařskými portréty (**obr. 1**). Tak významné zakázky zajišťovaly malířce klientelu z vysokých vrstev, především z řad šlechty. Z období českého pobytu se zachovaly podobizny členů rodů Kager - Štampachů,<sup>21</sup> Lažanských a Bretfeldů<sup>22</sup> (**obr. 2**), mezi pražské zakazníky patřil také hrabě Kolovrat<sup>23</sup> a jistě mnozí další.

Z hlediska historie ženského umění 19. století v Čechách je tvorba Barbory Krafftové vlastně určitým paradoxem, protože její díla představují bez nadsázky vysoce kvalitní vrstvu českého portrétního malířství přelomu 18. a 19. století. Působení malířky v oboru portrétního umění v době pražského pobytu bylo natolik výrazné, že dalo vzniknout i ateliérové historice, zaznamenané v Naglerově slovníku v roce 1839. Historika zmiňuje jakéhosi Dr. Prochasku, který požádal malířku, aby jí mohl pozorovat při započetí práce na portrétnímu. Přítomen byl i advokát Černín, kterého malířka začala portrétovat spolu s předchozím a během pouhých dvou hodin pak vytvořila skupinový portrét všech čtyř osob, které se v té době vyskytly v jejím ateliéru, včetně svého manžela a profesora Steinského.<sup>24</sup> Zastoupení postav v tomto drobném příběhu naznačuje vazby Krafftové na prostředí učenců z okruhu pražské univerzity a Královské společnosti nauk. Zúčastněnými byli zřejmě fyziolog Georg Prochaska a profesor heraldiky a malíř miniatur Franz Steinský. O pověsti malířky svědčí ještě více, že jádro anekdoty bylo zveřejněno už dříve, a to ještě v době pobytu malířky v Praze. V roce 1799

<sup>20</sup> Prager Oberpostamtszeitung, 14. 2. 1799, s. 105.

<sup>21</sup> Portrét Františka hr. Kager - Štampacha je uložen v umělecké sbírce Národního muzea, i. č. 60791 A.

<sup>22</sup> Soubor portrétů členů rodu Bretfeldů a Lažanských v zámku Krásný Dvůr. Viz Marie Mžýková, Díla českých malířů 19. a 20. století v zámeckých sbírkách, Památky a příroda 1986, s. 470–471, dále Květa Křížová, Z obrazové sbírky na Krásném Dvoře, Památky a příroda 1982, s. 136.

<sup>23</sup> Georg Kaspar Nagler (pozn. 17), s. 155, uvádí v souvislosti s pražským pobytem: „...den Grafen Kolobrad malte sie als Landmann.“

<sup>24</sup> Ibidem, s. 155.

ho zaznamenal Johann Gottfried Meusel ve svých uměleckých zprávách *Neue Miscellaneen*, vydávaných v Lipsku. Zpráva se zmiňuje o pobytu Barbory Krafftové v Praze, vyzdvihuje její talent a uvádí, že „...nedávno během asi dvou hodin namalovala čtyři hlavy na jeden obraz.“<sup>25</sup>

Portrétní umění bylo pro Krafftovou ústředním polem působnosti a hlavním zdrojem zákazníků; její už beztak značně plodná činnost se ale rozšiřovala o další výtvarné obory. Malířka dokázala vyhovět svým zákazníkům i v oblasti žánru, jak ukazuje například údaj o obrazu „staré smějící se Češky s lahví kořalky.“<sup>13</sup> Pozoruhodné je uplatnění malířky v oboru náboženské malby, prezentované obrazem hlavního oltáře kostela sv. Gotharda v Bubenči (**obr. 3**). Obraz je jedním z příkladů uplatnění ženy v sakrálním malířství, se kterými se v první polovině 19. století v Čechách setkáme ještě vícekrát a které ukazují, že tento umělecky náročný obor nebyl pro ženy nepřístupnou sférou. Malířka v něm suverénně zvládla úkol mnohfigurální kompozice, který jí ostatně nebyl cizí ani u skupinového portrétu.<sup>26</sup> V době Barbory Krafftové bylo jistě zadání zakázky na oltářní obraz právě ženě ještě značně neobvyklé. Malířka se navíc na tento obor nespécializovala a těžko v něm mohla být chápána jako osvědčená umělkyně, byť obraz sv. Gotharda nebyl její jedinou sakrální realizací.<sup>27</sup>

Pro zadání církevní zakázky ženě je pravděpodobné působení nějakého prostředníka. Mohl jím být stavitel a architekt Josef Zobel, v jehož domě Barbora Krafftová zřejmě bydlela v době před svým odchodem z Prahy. Právě činnost Josefa Zobela je spojena s úpravami kostela sv. Gotharda. Přestože Zobelovy úpravy chrámového interiéru bývají datovány až do roku 1809,<sup>28</sup> spojení Barbory Krafftové s významným pražským stavitelem pracujícím pro tento kostel může osvětlovat původ této netypické malířské zakázky.

Okolnosti působení Barbory Krafftové v Praze vzbuzují otázku, jaké byly příčiny jejího úspěchu a zájmu o ní. Není sporu o tom, že umělkyně se dokázala prosadit díky kvalitě svých prací a patrně i díky určité umělecké pověsti. Svou roli zde ale jistě hrály také další faktory. Barbora Krafftová pracovala v Praze ještě v době, kdy se na poli profesionálního výtvarného umění žádná další žena nevyskytovala. Její ojedinělé postavení ženy mezi umělci na ní upozorňovalo a učinilo z ní exkluzivní, pozoruhodný zjev. Tato pozice pro ní nebyla handicapem,

<sup>25</sup> Johann Georg Meusel, *Neue Miscellaneen artistischen Inhalts IX*, Leipzig 1799, s. 109.

<sup>26</sup> Známým příkladem skupinového portrétu je podobizna o obchodníka s železem Antona von Marxe v *Österreichische Galerie Belvedere* ve Vídni. Reprodukce viz Taťána Petrasová, Helena Lorenzová (ed.), *Dějiny českého výtvarného umění III/1*, Praha 2001, s. 217.

<sup>27</sup> Naglerův slovník uvádí také obrazy kající se sv. Maří Magdaleny a plačícího sv. Petra pro Emauzský klášter. Viz Georg Kaspar Nagler (pozn. 17), s. 154.

<sup>28</sup> Emanuel Poche, *Prahou krok za krokem*, Praha 1985, s. 401.

ale naopak jednoznačnou výhodou. Jde o princip, který do určité míry i v pozdější době pomohl k uplatnění některým ženám v mnohdy obtížných podmínkách mužské konkurence. Malířka navíc působila v době, kdy se v našem prostředí ještě nevytvořil obecně charakteristický rozdíl v možnostech ženské a mužské umělecké vzdělanosti - rozdíl daný nepřístupností akademické výuky pro ženy.

Barbora Krafftová zůstala na dlouhou dobu ojedinělou představitelkou ženského profesionálního umění. První ženou, která je následně uváděna v seznamech pražských umělců se stává až Amálie Mánesová v roce 1844.<sup>29</sup> Tento údaj má spíše orientační význam a vzhledem k výběrové povaze schematismů není určující pro skutečný počátek ženské umělecké tvorby na úrovni zaměstnání. Ten můžeme sledovat zhruba od konce třicátých let.

V roce 1838 přináší časopis Ost und West zprávu, zachycující činnost jedné z prvních malířek, které se u nás po Barboře Krafftové uplatnily na profesionální bázi: „*Portrétní malířka, Amalie von Peter z Mnichova se v Praze zdrží ještě nějaký čas. Upozorňujeme každého, kdo se přeje nechat namalovat s malými náklady v oleji nebo miniatuře, na tuto umělkyni.*“ Zpráva dále uvádí adresu, na které mohli případní zájemci umělkyni vyhledat.<sup>30</sup>

Portrétistka Amalia von Peter je raným příkladem umělkyně, vzdělané v zahraničí a posléze působící v Čechách. Stala se jednou z dívek, kterým se otevřela akademie v Mnichově poté, co tam byla v roce 1813 jako první žena v Německu přijata malířka Maria Ellenrieder. Amalia von Peter se narodila kolem roku 1805 v bavorském Memmingenu; na mnichovské akademii je zaznamenána jako žákyně oboru portrétní malby v roce 1822.<sup>31</sup> Po svém příchodu do Prahy, ke kterému asi došlo poměrně krátce před zveřejněním zmíněné zprávy, se uplatnila nejen jako zakázková portrétistka, ale svoje práce také veřejně prezentovala na pražské výroční výstavě, kde v roce 1839 vystavila celkem čtyři portréty.<sup>32</sup> Mezi

<sup>29</sup> Schematismus des Königreiches Böhmen, Praha 1844, s. 658.

<sup>30</sup> Ost und West, 30. 6. 1838, s. 216. Jako adresa malířky je uveden Rossmarkt, čp. 802, tedy někdejší dům na nároží Václavského náměstí a ulice Ve Smečkách, na místě dnešního paláce Fénix.

<sup>31</sup> Údaj o registraci na mnichovské akademii přináší Jochen Schmidt - Liebich, Lexikon der Künstlerinnen 1700–1900. Detschland, Österreich, Schweiz. München 2005, s. 351. Zde také uvedeno přibližné datum narození. Kromě možné příbuznosti s malířem a litografem Leopoldem von Peter, činným v Mnichově ve třicátých letech, slovník žádné další údaje k malířce neuvádí, stejně tak nezmiňuje její český pobyt. - Prokop Toman, Nový slovník československých výtvarných umělců II, Praha 1950, označil za rok narození Amálie von Peter datum 1817, což je ovšem vyloučené vzhledem ke školení v uvedeném roce 1822, které můžeme považovat za směrodatné.

<sup>32</sup> Catalog der Kunstausstellung der Gesselchaft patriotischer Kunstfreunde in Prag 1839, č. 100–102 a 140.

zákazníky, kteří v této době zavítali do dočasného pražského ateliéru Amalie von Peter, byly manželka Pavla Josefa Šafaříka, Julie Šafaříková, a její matka Zuzana von Ambrozy, jejichž portréty z roku 1839 se zachovaly (**obr. 10 a 11**).<sup>33</sup> Jak už bylo zmíněno, již kolem roku 1840 malířka Prahu opustila, aby se stala učitelkou kreslení ve Valdštejnově rodině v Litomyšli.<sup>34</sup> V zámeckém prostředí se malířka ovšem nevěnovala pouze vzdělání hraběcích potomků, ale i samostatné tvorbě. Ve městě si malířka ve své době získala dobrou pověst. Podobně jako kdysi u Barbary Krafftové, také reputace Amalie von Peter byla vázána na její zahraniční působení. O získání významného postavení vypovídají zakázky v oboru sakrální malby, které umělkyně ve městě získala. V roce 1842 malířka dodala nový obraz pro oltář Panny Marie v piaristickém chrámu Nalezení sv. Kříže (**obr. 12**) O této události se dochovala prakticky současná zpráva v Historii města Litomyšle od Františka Zelinky z roku 1845: „*Pak obraz nový však způsobu jiného jak předešlý do výtečné umělkyně, Amalie de Pettr v m. Mnichově v Bavořích rozené a v umění malířském v královské Akademii vycvičené, v zámku zdejším na čas bydlící, vymalovaný, dne 4. máje ve čtvrtek odpoledne zasazen byl.*“<sup>35</sup> K roku 1843 pak Zelinkova Historie uvádí osazení dalšího obrazu této umělkyně, učeného pro oltář sv. Václava v témže chrámu<sup>36</sup> (**obr. 13**). V roce 1844 vytvořila malířka pro piaristický kostel ještě obraz sv. Josefa Kalasánského a také obraz Nejsv. Trojice pro městskou kapličku tohoto zasvěcení.<sup>37</sup>

K získání takových objednávek zřejmě malířce dopomohla nejen její činnosti pro Valdštejny, ale také proklamovaná zahraniční akademická zkušenost. Forma obrazů odpovídá klasicistnímu školení, které se malířce dostalo na mnichovské akademii v době, kdy byl jejím ředitelem Peter von Langer. V případě obrazu se sv. Václavem se klasicistní kompaktnost forem v imaginárním prostoru dostává až do polohy tuhosti a strnulosti, obraz s Pannou Marií se svou staromistrovskou notou je naproti tomu o poznání živější a přesvědčivější.

Po smrti hraběte Valdštejna v roce 1848 Amalia von Peter z Litomyšle odchází, aby i nadále působila ve šlechtických službách, tentokrát u Auerspergů ve Žlebech, kde je zaznamenána v roce 1849. Zde byla činná nejen jako učitelka kreslení, ale opět zároveň jako tvůrčí umělkyně. Její pohledy do zámeckých

<sup>33</sup> Olej na plátně, 24,8 x 30cm, inv.č. 7007; 24,8x29,5, inv. č. 7008, Národní muzeum.

<sup>34</sup> Příchod Amalie von Peter k Valdštejnům a její působení v Litomyšli zmiňuje František Lašek, Litomyšl v dějinách a výtvarném umění, Litomyšl 1945–1946, nestr. seznam umělců, č. 17.

<sup>35</sup> František Zelinka, Historie města Litomyšle, III, díl, Litomyšl 1845, s. 228.

<sup>36</sup> Ibidem, s. 231.

<sup>37</sup> O autorství a datacích oltářních obrazů Amalie von Peter se zmiňuje František Lašek (pozn. 34), č. 17.

interiérů z této doby jsou příkladem dalšího oboru, kterému se věnovala kromě portrétního a sakrálního malířství, a to oboru běžnějšího pro ženské umění.<sup>38</sup> Později se malířka vrátila do Prahy, zde se však její činnost zanedlouho uzavřela její smrtí v roce 1853.<sup>39</sup> Malířka Amalia von Peter je dalším příkladem umělkyně se zahraniční minulostí, kterou následovalo poměrně vřelé přijetí v českém prostředí. Ve prospěch jejího přijetí opět pracovaly její schopnosti, pověst výtvarnice pocházející z ciziny, v tomto případě navíc akademicky vzdělané, ale jistě také její ženské pohlaví.

Přibližně ve stejné době, kdy se v Praze objevuje malířka Amalia von Peter, se poprvé setkáváme s činností umělkyně, jejíž původ i tvorba jsou převážně vázány na české prostředí. Louisa Berková (1811–1877) pocházela z rodiny umělce a na činnost svého otce, jejíž těžiště leželo v oblasti grafiky, navázala jako portrétní kreslířka. Její vlastní tvorba se rozvinula zřejmě až po smrti jejího otce v roce 1838. Z následujícího roku pochází první známé příklady jejích kreseb, zachycující dívky a dámy z měšťanského prostředí, jako je signovaná a datovaná podobizna dívky s náhrdelníkem (**obr. 14**).<sup>40</sup> Kresba je už vyzrálým příkladem řady drobných portrétů ve formě polopostavy, kterými se Louisa Berková zařadila ke kvalitnějšímu proudu české *biedermeierovské* podobizny. Už na tomto raném portrétu je patrné, že narozdíl od mnoha známých představitelů české portrétní miniatury kreslířka nezápolila s aditivností a problémy ve fyziognomii a její postavy nepostrádaly přirozenost ve výrazu; mohla se tak směle postavit vedle klasiků portrétní miniatury typu Alexandra Clarota nebo Josefa Bekela. Již v době kolem třiceti let věku se Louise Berkové podařilo získat si pověst zručné portrétistky mezi mužskou konkurencí, jak vypovídá i zmínka v Kollárově *Slovníku slovanských umělců* z roku 1843: „*Berková, Češka, rejsuje tužkou podobizny s velkou umělostí, tak že je i umělci obdivují.*“<sup>41</sup> Okruh zákazníků, který si kreslířka získala ve čtyřicátých letech letech, zahrnoval především

<sup>38</sup> O činnosti malířky ve Žlebech a jejích interiérových záběrech se zmiňuje Květa Křížová (pozn. 12), s. 194.

<sup>39</sup> Viz pozůstalostní spis v AHMP, sig. D 2442/1853, kart. č. 75. Malířka zemřela v domě čp. 135/II v Mikulandské ulici.

<sup>40</sup> Podobizna neznámé ženy reprodukována v: Anna Masaryková, Účast ženy ve výtvarném umění, in: *Sborník kruhu výtvarných umělkyně*, Praha 1935, s. 16; podobizna byla tehdy uložena v soukromém majetku. - František Xaver Jiřík, *Miniatura a drobná podobizna v době empírové a probuzenecké v Čechách*, Praha 1930, s. 74, uvádí velký akvarelový portrét dámy s dítětem z roku 1839, tehdy v soukromém majetku v Bečově u Karlových Varů. - Marie Mžýková, *Díla českých malířů 19. a 20. století v zámeckých sbírkách, Památky a příroda 1986*, s. 88, zmiňuje akvarelový portrét staré ženy z roku 1839 na zámku v Blatné.

<sup>41</sup> Ján Kollár (pozn. 4), s. 294.



měšťanskou vrstvu, ale nechyběli v něm ani příslušníci šlechty, jak ukazují portréty hraběte Kolovrata (**obr. 19**) a hraběnky Kolovratové z roku 1845, uložené ve sbírkách Národního muzea.<sup>42</sup> Na rozvinutí profesionální činnosti Louisy Berkové ukazuje zpráva v časopise Prag v následujícím roce, která byla pro umělkyni jistě vítanou reklamou: „Tyto listy si dávno stanovili milý úkol, upozorňovat publikum na zasloužené, vyklíčené talenty. Takový jsme poznali ve slečně Berkové, která v portrétním malířství nyní vykonala již tak mnoho záslužného, že se brzy bude moct počítat mezi nejmávanější umělce tohoto oboru.“ Podobně jako o několik let dříve v případě Amalie von Peter, ani tentokrát novinová zpráva nezapomíná upozornit na přijatelnou cenu jejích prací: „...její nároky na honorář jsou v porovnání s jejím talentem příliš skromné.“ Nakonec je uvedena adresa jejího tehdejšího působiště na Betlémském náměstí. Zpráva má do jisté míry platnost inzerátu, který pomáhal činnosti Louisy Berkové uvést ve známost, zároveň ale vypovídá o jistém statu, který si již vytvořila. Kromě glorifikujícího výraziva, které je ostatně v této době u hodnocení umělců mimo výtvarnou kritiku zcela běžné, tak naznačuje samotná informační podstata zprávy - ta totiž nepoukazovala tolik na portrétní tvorbu na zakázku, jako spíš na možnost koupě kopie autoportrétu umělkyně: „upozornujeme na tuto vysoce doporučeníhodnou malířku každého, kdo si přeje vlastnit velmi podařený duplikát její velmi milé tváře.“<sup>43</sup>

Louisa Berková se pohybovala v rozmanitých okruzích představitelů pražského kulturního prostředí. Známý je především její přátelský vztah k malířské rodině Piepenhagenů, formulovaný i portréty jejích jednotlivých členů. Portréty Louisy Berkové zachycují také postavy českého národně - kulturního života. Takovým podobiznám nechybí věcné atributy, které osobnost ve zkratce charakterizují. V roce 1844 portrétovala průkopníka archeologie a folkloristu Václava Krolmuse u stolu nad listem papíru (**obr.18**).<sup>44</sup> Portrét Ferdinanda Břetislava Mikovce z roku 1848 (**obr. 21**)<sup>45</sup> zachycuje tohoto učenice a revolucionáře v kroji české národní gardy Svornost, jejímž byl praporečkem. Tato akvarelová podobizna s plnou modelací je u Luisy Berkové neobvyklým příkladem ztvárnění celé postavy, navíc zasazené do krajinného kontextu. Vztah ke kulturně - politickému světu osobností, jako byl Ferdinand Břetislav Mikovec,

<sup>42</sup> Portréty v umělecké sbírce Národního muzea, i. č. 159379 a 159378, tužka s akvarelem, znač. „Louise Berka 1845.“

<sup>43</sup> Prager Nachrichten, Ost und West 1846, s.596. Jako adresa Louisy Berkové se uvádí čp. 350/I na Betlémském náměstí.

<sup>44</sup> Podobizna reprodukována ve Světozoru 1887, s. 669, ke stému výročí Krolmusova narození. Kresba je značená „Louise Berka 1844.“

<sup>45</sup> Podobiznu reprodukoval František Xaver Jiřík (pozn. 40), s. 70.

nebyl však u Louisy Berkové omezen na pouhou portrétní zakázku. Sama malířka projevila aktivní činnost v revolučních událostech, když spolu s několika dalšími ženami vyvíjela iniciativu ve prospěch politických vězňů. Louisa Berková byla mezi několika ženami, které v březnu 1848 podaly k císařskému trůnu žádost o amnestii politických vězňů (zejména Poláků), držených na Špilberku a Kufštejně, jak vzpomínal Josef Václav Frič ve svých Pamětech z roku 1885.<sup>46</sup>

Čtyřicátá léta 19. století jsou pro Louisu Berkovou obdobím, kdy se kromě své profesionální práce portrétistky a do jisté míry i angažovanosti v národním životě prezentovala i jako výstavní umělkyně. V letech 1842–1848 několikrát obeslala pražskou výroční výstavu svými ženskými i mužskými kresebnými portréty. Na rozdíl od jiných umělekyní v té době byly její práce na výstavě neprodejně.<sup>47</sup> Vystavení prací pro uměleckou reprezentaci bez potřeby prodeje naznačuje na tehdejší slušnou životní úroveň umělkyně i její ambice.

Nakolik mohla být kreslířka tehdy skutečně existenčně soběstačná je otázka, kterou vzbuzuje četba vzpomínek na Louisu Berkovou od její mladší současnice a přítelkyně, spisovatelky Isabelly Novotné. Ty byly v roce 1887, tedy deset let po smrti kreslířky, publikovány ve Vídni pod pseudonymem Ida Klein.<sup>48</sup> Informační hodnota textu je silně omezená přehnaně esejistickým způsobem vyprávění a zejména jeho nedokončeností, přesto podává několik skromných údajů o životních okolnostech umělkyně. Z textu Novotné vyplývá, že Louisa Berková žila ve čtyřicátých letech ve společné domácnosti se svou setrou a jejím manželem. Poté, co švagr musel za prací odcestovat do Vídně, kreslířka ho spolu se sestrou následovala. Po návratu do Prahy pak měla již k dispozici vlastní dům, který zdědila po své tetě. Podle časových vztahů ve vyprávění došlo k odchodu kreslířky z Prahy v roce 1843.<sup>49</sup> Tomu by odpovídala i odmlka Berkové na pražských výstavách v letech 1843–1845. Není jasné, nakolik se Louisa Berková ve Vídni zabývala svým uměním, i když bližší údaje o této periodě by byly jistě zajímavým doplněním znalostí o jejím působení. Počáteční vázanost na sestru a švagra především naznačují nejednoznačnost existenčního zázemí portrétistky v době, kdy už se dá hovořit o její vzrůstající umělecké pověsti.

V roce 1850 si významu osobnosti Louisy Berkové všiml Ludvík Rittersberg, který její jméno, stejně jako jméno Amálie Mánesové zařadil mezi

---

<sup>46</sup> Josef Václav Frič, *Paměti*, I. díl, Praha 1957, s. 388.

<sup>47</sup> Viz *Katalog der Kunstausstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag 1842*, č. 241, 1846, č. 289, 1848, č. 187.

<sup>48</sup> Ida Klein, Louise Berka. Ein Künstlerleben, *Allgemeine Frauen - Zeitung*, 1887, č. 13, 146–149.

<sup>49</sup> *Ibidem*, s. 147–148.

encyklopedická hesla svého Kapesního slovníčku novinářského a konversačního. Louisu Berkovou charakterizuje jako velmi nadanou malířku podobizen, jejíž práce „bývají duchaplné, zvláště vkusné a lehké.“<sup>50</sup> Ve Schematismech království českého kreslířka našla své místo až v roce 1851.<sup>51</sup> Je však zřejmé, že její rozvinutá samostatná profesionální činnost začala už mnohem dříve.

Právě čtyřicátá a padesátá léta lze považovat za dobu hlavního rozkvětu činnosti Louisy Berkové. Znamé signované a datované práce pochází výlučně právě z tohoto období. S ústupem kreslířky z umělecké scény koresponduje i samotné snížení zájmu o obor drobného portrétu na konci padesátých let 19. století. S pražským životem se pak malířka definitivně rozloučila v roce 1871,<sup>52</sup> když přesídlila do Teplic, kde zemřela v roce 1877.<sup>53</sup> Nasnadě je otázka, proč se kdysi tak aktivní a známá umělkyně prakticky odmlčela v posledních zhruba dvaceti letech svého života, přestože tehdy ještě nebyla ani v příliš vysokém věku. K odpovědi na tuto otázku může přispět zmíněná vzpomínková esej Isabelly Novotné. Ta naznačuje, že od šedesátých let žila Louisa Berková poněkud v ústraní a svůj společenský styk omezovala na přátelský vztah k oběma sestřím Piepenhagenovým; zároveň se ale patrně věnovala výuce kreslení. V intenzivnější práci prý kreslířce zabraňovaly nemocné oči a celkové oslabení, způsobené namáhavou činností v mladších letech, podpořené ještě smrtí sestry ve Vídni.<sup>54</sup> To se zdá být pravděpodobné, stejně tak jako je možné, že právě z těchto pohnutek bývalá umělkyně nakonec opustila Prahu a uchýlila se do klidu lázeňského města.

Pro další představu o formách uměleckého působení ženy v době kolem poloviny století může posloužit sledování profilu zatím málo známé malířky Marie Staubmannové (1824 - 1856). Původem Plzeňská umělkyně je považována za dceru místního malíře Vojtěcha Staubmanna<sup>55</sup> a dalo by se předpokládat, že právě z jeho strany získala své malířské dovednosti. Tuto představu však znejasňuje slovníkový údaj o smrti otce již v roce 1826;<sup>56</sup> ten ale nemusí být

<sup>50</sup> Ludvík Rittesberg, Kapesní slovníček novinářský a konversační, I. díl, Praha 1850, s. 76.

<sup>51</sup> Handbuch des Königreiches Böhmen für das Jahr 1851, s. 545. Louisa Berková tehdy bydlela stále v čp. 350 na Betlémském náměstí.

<sup>52</sup> Vyzvednutí domovského listu za účelem přesídlení z Prahy do Teplic v roce 1871 zmiňuje František Xaver Jiřík (pozn. 40), s. 140.

<sup>53</sup> Úmrtí Louisy Berkové dne 14. 4. 1877 v Šanově u Teplic zmiňuje Prokop Toman (pozn. 11), s. 61.

<sup>54</sup> Ida Klein (pozn. 48), s. 147–148.

<sup>55</sup> František Xaver Jiřík (pozn. 40), s. 83. - Květa Křížová (pozn. 12), s. 35.

<sup>56</sup> Prokop Toman (pozn. 31), s. 31. Slovník také nezmiňuje vztah mezi Vojtěchem Staubmannem a Marií Staubmannovou.

směrodatný. Poměrně vysoká kvalita prací Marie Staubmannové, používání olejové techniky a rozmanitost oborů, kterým se věnovala, ale vylučuje možnost, že by nebyla školená právě malířem.

Marie Staubmannová je v českém prostředí pozoruhodným příkladem malířky, která se dokázala uplatnit od velmi mladého věku. Již rokem 1840 je datována signovaná podobizna šlechtičny ve sbírce pražského Uměleckoprůmyslového muzea (**obr. 41**).<sup>57</sup> Miniaturní olejová malba představuje polopostavu mladé ženy, označené Františkem Xaverem Jiříkem za paní z rodu Potsa de Hatolyka,<sup>58</sup> která je umístěná v alegorickém kontextu naznačené oslí a opičí hlavy v pozadí s doprovodnými nápisy.<sup>59</sup> Ač je tato podobizna vpravdě miniaturní, její plná modelace a živé zachycení ženského půvabu ukazuje na zjevné kvality tehdy ještě velmi mladé, zhruba šestnáctileté umělkyně. V zámeckých sbírkách se dochovalo ještě několik dalších drobných podobizen, vročených rovněž datem 1840. Soudě podle těchto i pozdějších zakázek, byla Marie Staubmannová už ve svém raném věku umělecky zaměstnaná ve společnosti vysoké šlechty, jmenovitě Schwarzenbergů a sprízněných Windischgrätzů.<sup>60</sup> Počátky její činnosti jsou spjaté asi především s orlickou a českokrumlovskou větví prvně jmenovaného rodu.<sup>61</sup> Dalším dokladem rané činnosti malířky pro tento okruh je zobrazení vídeňské ložnice knížete Josefa Schwarzenberga z roku 1841 (**obr. 42**).<sup>62</sup> Pro historii ženského umění v Čechách je tento záběr námětově zajímavý, protože uživatelem místnosti byl manžel slavné kreslířky a grafičky Pauliny Schwarzenbergové, za jejíž portrét je považován obraz, visící na stěně v pozadí výjevu. Jako malířka interiérových zobrazení se Marie Staubmannová u Schwarzenbergů jistě osvědčila - zakázky tohoto typu jí byly tímto rodem svěřovány až do konce desetiletí. Svědčí o tom pohled na Josefínu Schwarzenbergovou v dámském salónu na Orlíku z roku 1847 (**obr. 43**)<sup>63</sup> i zobrazení salónu Windischgrätzů v Celetné ulici z roku 1849 (**obr. 45**),<sup>64</sup> který se v roce 1848 stal osudným pro manželku vrchního velitele Eleonoru, rozenou Schwarzenbergovou. Tyto práce jsou

<sup>57</sup> Olej na plátně, 9 x 11,5 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum, inv. č. 15.381.

<sup>58</sup> František Xaver Jiřík (pozn. 40), s. 87.

<sup>59</sup> Hlavu osla vlevo doprovází nápis: „Du bist nicht getroffen“, hlavu opice vpravo nápis „Ich bin gut getroffen.“

<sup>60</sup> Marie Mžuková (pozn. 22), s. 154–155.

<sup>61</sup> Květa Křížová (pozn. 12), s. 35.

<sup>62</sup> Květa Křížová (pozn. 12), s. 81 (Olej na plátně, 18 x 27,5 cm, depozitář zámku v Třeboni, inv. č. Třeboň 810/1185/1978. Značeno „Marie Staubmann pinx. 1841).

<sup>63</sup> Marie Mžuková (pozn. 22), s. 154 (Olej na plátně, 26 x 19 cm, zámek Orlík, inv.č. 4340).

<sup>64</sup> Květa Křížová (pozn. 12), s. 39 (Olej na plátně, 16,5 x 22,5 cm, Rodinná sbírka Schwarzenbergů na zámku Orlík, značeno „Gemalt v. Maria Staubmann 1849“).

kvalitním příkladem tehdy populárního oboru zobrazení šlechtického interiéru a na tomto poli srovnatelné například s tvorbou Luisy Piepenhagenové. Na raném obrázku Schwarzenbergovy ložnice bychom mohli sice malířce vytknout určité nedostatky v perspektivním zobrazení kruhu, ty byly však ve skutečnosti právě v tomto oboru zcela běžné i u mnohem zkušenějších malířů a kreslířů. Podstatnější je, že zobrazení interiérů Marie Staubmannové se ze soudobého fondu těchto prací vymykají svou technikou - na rozdíl od běžné praxe nejsou ztvárněny akvarelem, kvaší nebo temperou, ale malovány olejem na plátno a díky tomu jsou také hutnější, méně drobnopisné a uvolněnější. Tady se projevilo zaměření Staubmannové jako malířky, která dávala takřka vždy přednost olejomalbě.

Zakázky knížecí rodiny, zadávané malířce v delším časovém horizontu, s sebou nenesly dlouhodobou vázanost umělkyně na určité místo. Marii Staubmannovou můžeme naopak považovat za typ malířky, cestující za prací. V roce 1843 pracovala pro rodnou Plzeň, když vytvořila obraz Ukřižovaného pro kostel sv. Jiří v Doubravce.<sup>65</sup> Zakázka vypovídá o tom, že malířka byla schopná alternovat mezi oborem miniaturního malířství a sakrální malbou. Ukázkou jakéhosi spojení těchto dvou oblastí je olejová miniatura z roku 1848, představující světce, snad sv. Petra (obr. 44).<sup>66</sup>

Umělkyně byla po určitou dobu usazená také v Praze, kde je uváděná od roku 1847 při své účasti na výroční výstavě.<sup>67</sup> V Praze jí můžeme předpokládat ještě v roce 1849, kdy zobrazila zmíněný windischgrätzovský salón v Celetné ulici. Není bez zajímavosti, že v době výstavního debutu malířky v roce 1847, kdy byl v Praze vystaven její obraz „Selky z plzeňského kraje“ se obraz pod prakticky shodným názvem od téže autorky objevuje i na akademické výstavě v Drážďanech.<sup>68</sup> Zaslání obrazu české výtvarnice na zahraniční výstavu je v této době zcela ojedinělé a je dalším dokladem rozmanité působnosti a ambicí této malířky.

Nejpozději od roku 1852 nacházíme malířku opět na dalším místě, tentokrát v Ústí nad Labem, odkud v tomto roce posílá žánrový obraz na pražskou

---

<sup>65</sup> František Xaver Jiřík (pozn. 40), s. 141, uvádí signaturu obrazu v kostele sv. Jiří: „Maria Thresia Staubmann pinxit 1843.“ Obraz v kostele zmiňuje Emanuel Poche (ed.), *Umělecké památky Čech*, 3. díl, Praha 1980, s. 98. V současné době se obraz v kostele již nenachází.

<sup>66</sup> Olej na plátně, 24 x 21,5 cm, aukce Dorotheum, 14. 3. 2005.

<sup>67</sup> Katalog der Kunstausstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag 1847, č. 217.

<sup>68</sup> Uvedení Marie Staubmannové v katalogu drážďanské výstav v roce 1847 zmiňuje Jochen Schmidt - Liebich (pozn. 15), s. 447, pod jménem Marie Stautmann (sic) z Prahy, s obrazem „Ein böhmischen Bauermädchen aus dem Pilsner Kreise.“

výstavu.<sup>69</sup> Mezi četná místa pobytu malířky patřily také Dobřichovice.<sup>70</sup> V roce 1856 malířku zastihla velmi předčasná smrt, navíc za poměrně nešťastných okolností - jejím posledním bydlištěm byl Zemský ústav pro choromyslné v Praze. Z pozůstalostního spisu vychází najevo netypická okolnost - Marie Staubmannová zemřela jako vdaná žena.<sup>71</sup>

Souvislosti života a tvorby Marie Staubmannové vykreslují portrét umělkyně, pozoruhodné v mnoha směrech. Ať už jde o její umělecké začátky v raném věku, rozmanitost tvorby nebo dynamiku jejího života, i částečné zmapování její tvorby vypovídá o jejím výrazném postavení v historii ženského umění v Čechách.

V první polovině 19. století se setkáváme s několika pozoruhodnými, nicméně poměrně vzácnými příklady profesionálního působení žen ve výtvarném umění. Tvorba většiny z nich přesahuje i do druhé poloviny století, ale vyjma Amálie Mánesové a sester Piepenhagenových jen krátce, protože bývá přerušena předčasnou smrtí nebo nemocí. V následujícím období, tj. ve třetí čtvrtině 19. století, profesionální činnost umělkyň a obecně i celkové působení žen ve výtvarném umění již o poznání vzrostly. Uměním jako zaměstnáním se tehdy začalo zabývat více žen než dříve. Spolu s touto akcelerací profesionálních umělkyň ale dochází k paradoxnímu jevu - ve spektru nových jmen chybí větší osobnosti, které by sobě zanechaly zdokumentovatelné dílo. První vlna rozvoje ženské profesionální tvorby jakoby sebou nesla ústup uměleckých ambicí do pozadí, k němuž patrně významně přispěla nelehká existenční pozice těchto žen. Celkový vzrůst ženské výtvarné činnosti do jisté míry zároveň znamenal oslabení jejich společenské exkluzivity jako pozoruhodných osobností a tím větší konkurenci. V ní měly ovšem větší šanci uspět představitelky starší generace umělkyň, které si již vydobýly své místo a jejich jména byla již s jistotou samozřejmostí spojována s ženským uměním.

Tuto situaci jako vzorek ilustrují pozůstalostní spisy pražských umělkyň, narozených v době do poloviny 19. století, které kromě zmíněných osobností zahrnují jména dalších více než dvaceti malířek. Jejich větší část se vztahuje k ženám, jejichž tvorba začala nebo vrcholila právě období třetí čtvrtiny století, soudě podle data narození a úmrtí. Životní okolnosti těchto žen mají jako celek určité typické rysy a naznačují, co obnášel život profesionální malířky v této době. Jde především o ženy, které se nikdy neprovdaly a byly bezdětné. To platilo ve většině případů, pouze zlomek z nich tvoří bezdětné vdovy nebo vdovy s jedním či dvěma dětmi. Tak tomu bylo i u většiny zmíněných starších

<sup>69</sup> Katalog der Kunstausstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag 1852, č. 289.

<sup>70</sup> Prokop Toman (pozn. 31), s. 31.

<sup>71</sup> Archiv hlavního města Prahy, sig. D 1714 / 1856, kart. č. 67.

profesionálních výtvarných umělkyně - svobodnými ženami zůstaly Amálie von Peter, Louisa Berková, Amálie Mánesová; Marie Staubmannová se provdala, ale byla bezdětná. Malířky ze zmíněné skupiny měly společný osud také v tom, že umíraly velmi mladé; většinou se nedožily vyššího věku než přes třicet let.<sup>72</sup> To samozřejmě nepřímo ukazuje na výši jejich životního standardu. Příklady samotné tvorby těchto malířek nebo údajů o ní se dochovaly jen sporadicky. Spolu s jejich neúčastí na pražských výstavách tato okolnost potvrzuje představu, že umělecká činnost těchto žen byla natolik otázkou zaměstnání, že se u nich mohly jen těžko projevit výraznější tvůrčí cíle. Mezi těmito výtvarnicemi nacházíme například Karolinu Salomonovou (kolem 1830–1880), dceru pražského mědirytcce Josefa Salomona,<sup>73</sup> která se zabývala produkcí svatých obrázků.<sup>74</sup> Příslušnice mladší generace Kateřina Pecharová (kolem 1850–1874) je uváděna jako malířka karet. Podobné typy tvorby, navíc tvorbu drobných portrétů i zátiší patří u těchto malířek mezi pravděpodobné okruhy činnosti.<sup>75</sup>

---

<sup>72</sup> Archiv hlavního města Prahy, pozůstalostní spisy: sig. IV 249/1857, kart. č. 44 (Ludmila Tobiášová, 1844–1857), sig. D 1646/1858, kart. č. 105 (Terezie Knechtlová, 1824–1858), sig. D 1657/1860, kart. č. 141 (Marie Suchánková, 1832–1857), sig. D 1849/1860, kart. č. 142 (Jana Ebertová, 1830–1860), sig. D 2121/1860, kart. č. 143 (Karolina Jazurová, 1837–1858), sig. IV 554/1862, kart. č. 93 (Barbora Faltisová, 1817–1862), sig. D 2705/1866, kart. č. 233 (Barbora Vyžralová, 1840–1866), sig. IV 201/1867, kart. č. 123 (Maxmiliána Schwarzová, 1848–1867), sig. D 2604/1870, kart. č. 301 (Františka Holečková, 1826–1870), sig. IV 640/1870, kart. č. 155 (Anna Podojilová, 1844–1870), sig. IV 525/1871, kart. č. 162 (Barbora Gersdorfová, 1847–1871), sig. D 2375/1872, kart. č. 344 (Magdaléna Riesnerová, 1838–1872), sig. D 1114/1873, kart. 358 (Marie Šestáková, 1822–1873), sig. D 1240/1874, kart. č. 393 (Anna Smetiprachová, 1827–1874), sig. D 3233/1874, kart. č. 405 (Kateřina Pecharová, 1850–1874) sig. D 2598/1875, kart. č. 427 (Terezie Schindlauerová, 1845–1875), sig. D 1464/1875, kart. č. 417 (Josefina Franzlová, 1843–1875), sig. D 3232/1878, kart. č. 506 (Justína Quastová, 1794–1878), sig. D 1236/1880, kart. č. 544 (Karolína Salomonová, 1830–1880), sig. IV 1640/1886, kart. č. 40 (Alžběta Reinová, 1842–1886), sig. IV 1050 / 1893 (Louisa Kannegieserová, 1827–1893). Údaje o narození malířek jsou orientační, vychází z uvedeného věku úmrtí.

<sup>73</sup> Jako dceru mědirytcce Salomona jí uvádí Prokop Toman (pozn. 31), s. 395.

<sup>74</sup> V Národním muzeu je soubor svatých obrázků, značených Karolinou Salomonovou, inv. č. 115561–115712.

<sup>75</sup> Marie Šestáková (kolem 1822–1873) by mohla být autorkou kvalitního olejového zátiší v Národní galerii, sign. „Schestak 1860“, inv. č. O 7200.

### *Neurozené diletantky.*

Pro sledování problematiky umělkyně neurozeného původu, které se diletantsky zabývaly výtvarným uměním, je třeba se nejprve pozastavit nad samotným pojmem diletantismu. V přísném slova smyslu jde o opak tvorby profesionální, tedy zejména o výtvarnou činnost, kterou se žena nezabývá jako svým zaměstnáním. Hranice profesionality a diletantského umění ale není zdaleka vždy jednoznačná a také mnohdy ani není zcela známá; v některých případech nezbývá než tuto hranici odhadovat. V českém umění 19. století to v případě méně známých osobností samozřejmě platí pro obě pohlaví. Mnohé ženy mohly také aspirovat na pozici profesionální umělkyně a v důsledku okolností nebo neúspěchu takovou snahu vzdát; jejich pozice je pak obtížně zachytitelná. Pojem diletantismu je tedy spíše pomocným termínem, sloužícím pro větší přehlednost v tématu a může označovat i ženy, jejichž tvorba je známá jen krátkodobě a bez výraznějších uměleckých nároků.

Soukromá výtvarná tvorba neurozených žen má pro téma výtvarných umělkyně v 19. století v Čechách nikoliv zcela marginální význam. Můžeme ji považovat za běžný projev soukromé lidské tvořivosti, stojící mimo umělecké proudy, který by bylo možné sledovat v rámci zájmu o naivní umění. Pro naše téma získává činnost diletantské malířky na zajímavosti v okamžiku, kdy buďto dosáhne výraznější umělecké kvality, nebo se snaží prosadit veřejně. Pak se stává součástí komplexně chápaných dějin ženského umění. Příklady žen šlechtického původu, obdařených těmito atributy, jsme již sledovali. Příkladů neurozených diletantek, které se svou tvorbou prosazovaly na veřejnosti je známo méně, ale dá se předpokládat, že se vyskytovaly ve větší míře, než jakou ilustrují doložené či nejpravděpodobnější příklady. Naznačují to především některá jména účastnic pražských výstav, která se objevují ojediněle, v jiných zprávách a pramenech se s nimi již nesetkáváme a jejich díla se nedochovala v uměleckých sbírkách. Takovými příklady jsou jména Babetty Doubkové a Barbory Jurainové, které se v letech 1821–1823 staly prvními známými účastnicemi pražských výročních výstav. Babetta Doubková se zaměřila na kvašové krajiny a Barbora Jurainová se představila jako kopistka krajin podle mistrovských předloh od Ruisdaela, Steindrucka a Van der Meulena.<sup>76</sup> Tím končí dostupné zprávy o samotné tvorbě těchto žen. Dá se tedy předpokládat, že jejich práce měla spíše diletantský charakter a umění se později výrazněji nevěnovaly. Naznačují to i údaje

---

<sup>76</sup> Kunstaussstellung in der Akademie zu Prag 1821, č. 69, 1822, č. 134, 1823, č. 143–145. - Kunstaussstellung in der Akademie zu Prag, Archiv für geographie, Historie, Staats - und Kriegskunst, 1822, s. 185.



v pozůstalostním spise, vztahujícím se snad k osobě zmíněné Barbory Jurainové: po své smrti v roce 1852 v Praze je žena tohoto jména uváděna nikoliv jako malířka, ale svobodná dcera měšťana a pensionovaného setníka.<sup>77</sup>

Přes okrajovost uplatnění obou těchto žen má jejich tvorba význam, tkvící v jejich průkopnické pozici na uměleckých výstavách a prezentaci ženské tvorby na veřejnosti. V následující době se objevují jména dalších žen bez šlechtického původu, u nichž zůstává jediným dokladem jejich výtvarné činnosti právě účast na pražské výstavě; zdá se tak pravděpodobné, že se nevěnovaly jakékoliv rozsáhlejší umělecké tvorbě a jejich činnost byla tedy spíše diletantská než profesionální. Můžeme to předpokládat o zejména několika ženách pocházejících z Prahy, které se představily na výstavách ve třicátých až padesátých letech, ale svou účast již nikdy nezopakovaly: Eleonora Blechová (1832) Terezie Haasová (1841), Františka Rauchová (1842), Fanny Bauerová (1842) a Anežka Lipavská (1859).<sup>78</sup> Jako vodítko k zařazení vyjmenovaných žen do sféry „soukromých“ výtvarnic může posloužit i okolnost, že svoje obrazy na výstavách neprodávaly. Neprodejnost díla na výstavě ale nemusí být vždy určující, jak ukazuje případ Louisy Berkové, která své obrazy také nenabízela k prodeji. Tyto malířky můžeme ale považovat za natolik renomované, že se jim v tomto směru nabízela umělecká svoboda: mohly si dovolit vybírat, která díla prodají a která budou sloužit k veřejné prezentaci a vlastnímu potěšení.

V případě některých měšťanských žen dosáhlo jejich diletantské působení většího významu; s takovými příklady se můžeme setkat ve třetí čtvrtině 19. století. Žačka Amálie Mánesové Kateřina Uhlířová se pražské výstavy účastnila celkem čtyřikrát v letech 1857–1862, pokaždé olejovým zátiším.<sup>79</sup> Po roce 1862 se už na pražských výstavách neobjevuje. Není vyloučené, že malířku odradila nepříznivá zmínka v kritice Jana Nerudy v tomto roce, na druhou stranu se jí ale

---

<sup>77</sup> Podle pozůstalostního spisu zemřela v roce 1852 v Praze ve dvaasedmdesáti letech žena jménem Barbara Jurainová, svobodná dcera měšťana a pensionovaného setníka. Viz Archiv hlavního města Prahy, sig. D 161 / 1852.

<sup>78</sup> Ausstellung von Kunstwerken zu Prag 1832, č. 154–155, Katalog der Kunstausstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag 1841, č. 49; 1842, č. 6, 15, 255, 276, 277; 1859, č. 306. - Ojedinelým příkladem presentace účastnice výstavy, který na diletantismus přímo poukazuje, je uvedení dvou květinových zátiší v roce 1835. Autorství se u nich neuvádí, ale jsou označeny jako „*Blumenstücke von einer Kunstdelettantin*.“ Viz Catalog der Kunstausstellung der Gesselchaft patriotischer Kunstfreunde in Prag 1835, č. 212 a 213.

<sup>79</sup> Viz Katalog der Kunstausstellung der Gesselchaft patriotischer Kunstfreunde 1857, č. 498, 1859, č. 317–318, 1860, č. 273, 1862, č. 240.

dostalo kladného hodnocení od Nerudova kritického protějšku Karla Purkyně.<sup>80</sup> Ani později její jméno však zcela nezapadlo. V roce 1865 se provdala za právníka a vydavatele Františka Skrejšovského.<sup>81</sup> Jako nakladatel Světozoru to byl jistě právě on, kdo umělkyni zprostředkoval uveřejnění jejích ilustrací v tomto časopise. V roce 1870 mohli čtenáři zaznamenat její kresby jedovatých květín a v roce 1871 znázornění starožitných truhel, které sloužily jako doprovod k naučným článkům.<sup>82</sup>

Kateřina Uhlířová se věnovala svému umění jako veřejně prezentované zálibě se zázemím zajištěným manželem. Po smrti manžela se pak poněkud smutnou tečkou za jejím životem stal pobyt v chudobinci u sv. Bartoloměje, kde zemřela v roce 1912. Když historik Josef Vítězslav Šimák připravoval v roce 1911 výstavu umění české ženy v Turnově a starou ženu navštívil za účelem získání obrazu, byl svědkem jejího značně sebekritického hodnocení, vztahujícího se k někdejší tvorbě: „*Nic nemá, co by hodilo se k výstavě, ničím nevynikla, co dělala, byla jen záliba, ne umění a dávno zastaralo.*“<sup>83</sup>

Výrazný příklad veřejně prezentované ženské diletantské tvorby nabízí činnost výtvarnice Anny Korschnerové v šedesátých letech 19. století. Tato kreslířka a grafička, kterou je patrně správné považovat spíše za výraznou diletantku než za profesionální malířku, byla sestrou spisovatelky a vedoucí redaktorky časopisu Lada, Antonie Melišové - Korschnerové. V tomto prvním českém periodiku pro ženy, vycházejícím v letech 1861–1865, byly od roku 1862 zveřejňovány vzory pro vyšívání, nesoucí označení „ryla Anna Korschnerová“; ty ukazují, že sestra redaktorky dostala možnost uplatnit se na bázi časopisu jako příležitostná grafička. Koncem existence časopisu, v roce 1865, se signatura Anny Korschnerové objevuje i na rytinách figur, představujících ženskou módu. Další příležitost k veřejnému uplatnění dostala kreslířka a grafička v témže roce, kdy jako byl jako prémie časopisu vydán její litografický list s námětem setkání Oldřicha a Boženy. Propagace ženské výtvarné tvorby byla projevem snahy o „mírnou“ ženskou emancipaci, o kterou se všestranně činorodá Antonie Korschnerová - Melišová v různých směrech zasazovala. Součástí tohoto programu se tak stala i propagace role ženy jako výtvarné umělkyně. Vydání zmíněného grafického listu mělo svůj význam, protože ukázalo možnosti ženského uplatnění: žena je schopna nejen komponovat historickou scénu, ale

---

<sup>80</sup> Purkyňova kritika viz Letošní umělecká výstava Národní listy, 5. 6. 1862. O nepříznivém přijetí Janem Nerudou viz Prokop Toman (pozn. 31), s. 456.

<sup>81</sup> O svatbě s Františkem Skrejšovským viz Prokop Toman (pozn. 31), s. 456.

<sup>82</sup> Světozor 1870, s. 96 a 1871, s. 16.

<sup>83</sup> Josef V. Šimák, Vzpomínka, Máj X, 1912, s. 249.

také ovládnout techniku litografie, do té doby vyhrazenou mužům. Právě v tomto smyslu se o výjevu ve své době zmínila celá řada časopisů, které dokládají, že vydání grafického listu provedeného ženskou rukou zdaleka neproběhlo bez povšimnutí. Za všechny mluví zmínka v časopise *Národ*: „*Pokud nám známo, bude as sl. Anna Körschnerova první mezi Češkami, která nesnadnou úlohu na se vzala historický obraz skomponovati a na kameni vyvésti*“. V podobném duchu poměrně obsáhle referovaly i další časopisy - *Lumír*, *Politik* i německá *Praga*.<sup>84</sup> Ukazují, že v ještě tak zdánlivě pozdní době jako jsou šedesátá léta 19. století, bylo provedení figurální kompozice ženou, navíc pro ženu neobvyklou technikou, považováno za pozoruhodný umělecký výkon. Byla to také právě doba poloviny šedesátých let, kdy se již několika mladým ženám poprvé otevřely dveře litografických dílen, jak už bylo řečeno v kapitole o uměleckém školení.

Diletantská umělkyně měla svůj význam pro šíření povědomí o ženském umění v době jeho počátků. Jako propagátorka ženské umělecké tvorby mohla také najít své uplatnění v ženském hnutí v druhé polovině 19. století. Vzhledem ke konkurenci umělkyně, která se vytvořila po polovině století, bylo ale takové prosazení výjimkou a vyžadovalo určitou originalitu.

#### *Zastoupení umělkyně ve výstavním životě.*

Existence pravidelné veřejné výstavní platformy, zajišťovaná Společností vlasteneckých přátel umění od dvacátých let 19. století, znamenala již od svého počátku také možnost reprezentativního uplatnění pro ženu - umělkyni. Prostřednictvím výstav se tak ženy mohly do jisté míry veřejně konfrontovat nejen s mužským uměleckým světem, ale také nově samy se sebou. Již v průběhu první poloviny 19. století byly na těchto výstavách zastoupeny hlavní skupiny umělkyně: šlechtické diletantky, profesionální malířky a zřejmě také diletantky neurozeného původu. Vzniklo tak vlastně nové soutěžní a konkurenční prostředí, které se potencionálně podílelo na profilování ženské výtvarné tvorby. V tomto ohledu hrála svou roli také nově vytvořená příležitost k výstavnímu setkání českých umělkyně s výtvarnicemi z evropských uměleckých center.

Historicky první ženou na pražské výstavě se stala zmíněná Babetta Doubková s jedním exemplářem kvašové krajiny, vystavující jako jediná doložená

---

<sup>84</sup> O obrazu referuje a jednotlivé kritiky reprodukuje Lada 1865, s. 100.

zástupkyně ženského pohlaví v roce 1821.<sup>85</sup> Následujícího roku se spolu s ní zúčastnila výstavy kopistka krajin Barbora Jurainová, která také zůstává v podstatě neznámou osobností.<sup>86</sup> Presentace květinového zátiší malířky Jenny Salmové v roce 1823<sup>87</sup> ale již také znamená počátek účasti řady žen, jejichž uměleckou činnost můžeme zmapovat mnohem lépe. Jde především o malířky, které po sobě zanechaly četná svědectví díky své profesionální činnosti - ještě v první polovině 19. století tuto řadu postupně rozšířily Amálie von Peter, Charlotta Piepenhagenová, Louisa Berková, Amálie Mánesová a Marie Staubmannová.<sup>88</sup> Početní zastoupení žen na pražské výroční výstavě mělo v průběhu 19. století přirozeně vzestupnou tendenci. Z celkového počtu umělců na jednotlivých výstavách tvořily ženy dlouho jen velmi malé procento, ale přesto může míra jejich účast na těchto výstavách posloužit jako orientační ukazatel vývoje uplatnění ženy v českém uměleckém světě. Stoupající počet žen na však neměl lineární charakter - trvalo poměrně dlouho, než začalo docházet k jeho nárůstu. Ve dvacátých letech se každým rokem zúčastnily výstavy v průměru dvě umělkyně. Ve třicátých a také čtyřicátých letech se tento počet žen na výstavě prakticky nezvýšil a zůstal na stejné úrovni. Teprve v padesátých letech vystavovaly v průměru tři malířky a v šedesátých letech dochází k o něco vyššímu nárůstu na počet pěti umělkyň. Rapidní nárůst zúčastněných žen zaznamenaly pražské výstavy v sedmdesátých letech, kdy každým rokem vystavovalo průměrně dvanáct malířek. Tyto počty však zahrnují také malířky, pocházející ze zahraničí nebo z rakouských zemí, které na pražské výstavy také nejpozději od třicátých let zasílaly svá díla. V tomto vzájemném zastoupení českých a zahraničních umělkyň dochází v průběhu doby k mírnému nepoměru. Zatímco ve

---

<sup>85</sup> Kunstaussstellung in der Akademie zu Prag 1821, Praha 1821, č. 69.

<sup>86</sup> Kunstaussstellung in der Akademie zu Prag 1822, Praha 1822, č. 134. Barbora Jurainová vystavila krajinomalbu podle Van der Meulena. Jméno Babetty Doubkové však katalog v tomto roce neuvádí. O její účasti viz Kunstaussstellung in der Akademie zu Prag, Archiv für geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst, 1822, s. 185. Malířka vystavovala kvašovou krajinu. Barbara Jurainová vystavovala dále v roce 1823 celkem tři krajinomalby podle Ruisdaela, Van der Meulena a Steindrucka. Viz Kunstaussstellung in der Akademie zu Prag 1823, Praha 1823, č. 143–145.

<sup>87</sup> Ve výstavním katalogu není Jenny Salmová uvedena, protože obraz byl přijat až po jeho vytištění. Viz Johann Ritter von Rittesberg, Die diesjährige Kunstaussstellung, Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst, 1823, s. 313.

<sup>88</sup> V roce 1839 vystavovala Amálie von Peter, od roku 1840 Charlotta Piepenhagenová, od roku 1842 Louisa Berková, od roku 1843 Amálie Mánesová a od roku 1847 Marie Staubmannová. Viz Catalog der Kunstaussstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag 1839 (č. 100–102) a Katalog der Kunstaussstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag 1840 (č. 117), 1842 (č. 241), 1843 (č. 155).

třicátých až padesátých letech tvořily umělkyně ze zahraničí v průměru vždy zhruba polovinu zúčastněných žen, od šedesátých let nabyly tyto umělkyně na výstavě mírně nadpoloviční většinu. Jejich většinové zastoupení se pak ještě o něco zvýraznilo v sedmdesátých letech. Například v roce 1875 vystavovalo celkem patnáct výtvarnic, z toho deset zahraničních a pět českých.<sup>89</sup> Kromě Vídně pocházely tyto ženy nejčastěji z Mnichova a Drážďan, od šedesátých let dále nejčastěji z Düsseldorfu a v sedmdesátých letech se k městům nejčastějšího původu připojil Stuttgart. Mimo to se výstav účastnily umělkyně z dalších německých měst (Výmar, Augsburg) a výjimečně vystavovaly i umělkyně z jiných evropských center (Budapešť, Brusel, Paříž). Podstatnější než míra účasti malířek ze zahraničí shromážděných na výstavě z rozmanitých uměleckých středisek, je účast českých umělkyň, který právě mezi šedesátými a sedmdesátými lety 19. století dosáhla největšího nárůstu; odpovídá celkové akceleraci umělecké činnosti žen v této době, vázané na proměnu podmínek ženské tvorby, která začíná v době kolem poloviny století. O způsobech, jakým bylo vnímáno uplatnění ženy na veřejných výstavách, pojednává následující kapitola.

---

<sup>89</sup> Viz výstavní katalogy pražských výročních výstav. (Kunstaussstellung in der Akademie zu Prag, Catalog der Kunstaussstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag Katalog der Kunstaussstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag, 1821–1879).

## Přijetí tvorby v kritice

Účast žen v pražském výstavním životě, která se datuje od samého počátku veřejných výstav Společnosti vlasteneckých přátel umění ve dvacátých letech 19. století, nám dovoluje zkoumat vztah výtvarné kritiky k tvorbě umělkyně v poměrně širokém časovém pásmu. Množství materiálu umělecké kritiky, vztahující se k umělkyním, je ale naproti tomu omezeno vnějšími okolnostmi - menšinou účastí žen na výstavách v kombinaci s výběrovou povahou hodnotících textů. Roli hraje také samotná míra zájmu autorů jednotlivých referátů o hodnocení ženského umění jako takového. Při sledování principů přístupu umělecké kritiky k ženskému umění v 19. století v Čechách je třeba neopomíjet faktory, které mohly ovlivňovat hodnocení nebo preferování umělkyně také bez ohledu na její pohlaví. Stejně jako v případě muže - umělce, také na ocenění výstavní tvorby umělkyně se potenciálně odráží národnostní aspekty, případný šlechtický původ nebo i osobní sympatie. I přes filtr těchto vlivů lze vysledovat určité obecnější tendence kritických pojednání v přístupu k ženě jako umělkyni, jejich prolínání a vývoj.

Přestože zachycení významu účasti umělkyně na výstavě je mnohých kritikách první poloviny 19. století i doby pozdější omezeno na pouhý výčet ženských jmen, popřípadě uvedení ojedinělého jména a v některých případech zcela opomíjeno, s kritickým hodnocením díla malířky na výstavě se setkáváme již nedlouho po zahájení pražské veřejné výstavní činnosti. Ještě v roce 1822 jsou ve vídeňském časopise *Archiv für Geographie, Historie, Staats - und Kriegskunst* pouze jmenovány dvě tehdejší účastnice výstavy, dnes již neznámé malířky Barbara Jurainová a Babetta Doubková a jejich díla,<sup>1</sup> již následujícího roku se však kritika v témže periodiku vyjadřuje k účasti ženy na výstavě poněkud obšírněji. Jan Ritter von Rittersberg věnoval několik vět svého referátu o pražské výroční výstavě v roce 1823 květinovému zátiší hraběnky Jenny Salmové, která byla tehdy spolu s Barbarou Jurainovou jednou ze dvou vystavujících malířek. Právě práce diletantské malířky Jenny Salmové - Reifferscheidové, rozené Pachtové, se na pražských výstavách se ve dvacátých letech 19. století několikrát stanou předmětem výtvarné kritiky, pro toto období ovšem ojedinělým.

---

<sup>1</sup> Kunstaussstellung in der Akademie zu Prag, zu Anfang des Jahres 1822, *Archiv für Geographie, Historie, Staats - und Kriegskunst*, 1822, s. 185.

K zátiší vystavenému v roce 1823 se Rittersberg postavil značně vstřícně a se zjevnými sympatiemi - zmiňuje ho jako jeden ze čtyř obrazů, které se neobjevily ve výstavním katalogu, protože byly přijaty až po jeho vytištění, ale který se „*jako velmi dobře podařená práce jemné ženské ruky rozhodně nesmí přejít mlčením*“. Obraz zaujal kritika natolik, že mezi předmětnými detaily zmiňuje dokonce počet osmačtyřiceti květů, které zátiší tvoří. Svou chválu kritik směřuje především k realistické přesvědčivosti a vkusu kompozice a shrnuje: „*Jen jemná, květinám nakloněná ženská mysl mohla vytvořit tak půvabné dílo*“.<sup>2</sup> Takovéto hodnocení je vlastně vyjádřením tradičního požadavku na vymezení role ženy ve výtvarném umění na základě představy, že každému pohlaví je určena jiná oblast tvorby podle jeho přirozenosti. Požadavek rozdělení sfér působnosti v umění podle pohlaví na „vysoké“ umění pro muže a „malé“ umění pro ženy je zde však formulován pozitivně, poukazem na dílo, které se ženě podařilo v oboru, který jí přísluší. Mezi příklady z výtvarné kritiky se však později běžně setkáváme s postupem opačným - nezdařilá figurální práce bývá přičítána přirozené neschopnosti ženy nabýt mistrovství v oboru, vyhrazeném mužům. Květinové zátiší Jenny Salmové zaujalo kritika patrně díky k tomu, že se vyznačovalo technickou suverenitou, příznačnou pro tuto malířku. Povahu dnes nezvěstného obrazu naznačuje o málo pozdější zátiší chované v Národní galerii v Praze, signované Jenny Salmovou s datem 1824, které již můžeme bezpečně spojit se zmínkou v umělecké kritice z tohoto roku.<sup>3</sup> Zátiší s květinami a ovocem (**obr. 7**) ocenila kritika jako dílo, kterým prostupuje „*pravdivost, svěžest, štáva*“. Obraz Jenny Salmové, hlásící se stejně jako další příklady její dochované tvorby ke staromistrovské tradici, především vlámské malby 17. století, se vyznačuje vysokou technickou úrovní, která daleko přesahuje průměrné práce diletantských malířek z této doby. Není s podivem, že tak dobře posloužil jako příklad ženského umění, rozvíjeného správným směrem.

Těžiště kritiky z roku 1824 však tentokrát spočívá v ocenění umělkyně v další sféře činnosti - v kopírování mistrovských předloh, za něž si malířka vybrala krajiny Ludwiga Stracka a Christiana Branda. Autorka kopií je chválena za přesné

---

<sup>2</sup> Johann Ritter von Rittesberg, Die diesjährige Kunstaustellung, Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst, 1823, s. 313. - O účasti Barbary Jurainové viz Kunstaustellung in der Akademie zu Prag, 1823, č. 143–145. Vystavovanými díly byly krajinomalby podle Ruisdaela a Meulena.

<sup>3</sup> V kritice pražské výstavy v roce 1824 je obraz popsán jako „*květiny a ovoce na mramorovém podstavci*“. Viz Die Prager Kunstaustellung von 1824, Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst, 1824, s. 378. Tento popis odpovídá zátiší Jenny Salmové v Národní galerii v Praze, signovanému Jenny Salm fecit 1824, i. č. O 1209.

vystižení jednotlivých prvků i výběr předloh, který svědčí o jejím vkusu. Součástí kritiky je také obecná charakteristika významu malířky na výstavě, působící až glorifikujícím dojmem: „*Je povznášející a povzbuzující pro umělce když vidí, že lidé s tak velkými nároky na život se postaví vedle něj a usilují o stejné ocenění... Proto již v tomto ohledu zaslouží urozená, umění nakloněná hraběnka náš dík. Ale také výkon zaslouží nejuznalejší ocenění.*“<sup>4</sup> Tyto formulace naznačují, že v postavení malířky mezi umělci mohl její šlechtický původ působit jako významnější determinace, než její ženství.

K účasti Jenny Salmové na pražské výroční výstavě se umělecká kritika ve dvacátých letech podrobněji vyjádřila ještě jednou. V roce 1826 malířka vystavila celkem čtyři obrazy, svědčící opět o jejím dvojím zaměření jako malířky zátiší a krajin. Pochvalná nota nechybí v hodnocení Jenny Salmové ani tentokrát, přičemž zájem kritika se soustředil na způsob, jakým malířka zvládla techniku oleje. Vystavená díla byla charakterizována jako „*tím zářnější příklad jejího umu, čím větší obtíže, které sami velcí umělci často po mnohaletém úsilí sotva překonají, skýtá olejová barva, která je zde, zejména v květinových zátiších, v každém směru zvládnuta tak, že by se tímto jemným a přece silným provedením mohl rád chlubit každý mistr.*“<sup>5</sup>

Texty z dvacátých let 19. století naznačují, jaké byly hlavní úhly pohledu na tvorbu a úlohu ženy - umělkyně v době počátku pravidelné kritiky uměleckých výstav v Čechách. Již v této době především zdaleka není vyloučeno, aby výtvarná umělkyně došla veřejného ocenění, pokud je její výkon alespoň srovnatelný s výkonem mužským. Hodnocení umělkyně může dokonce nabýt rysů „pozitivní diskriminace“, kdy je její ženské pohlaví nikoliv nevýhodou, ale naopak výhodou. Stejně jako bývá pro spojení nízkého věku a vysokých schopností obdivován dětský génius, může být také jako „kuriozita“ obdivována i malířka, podávající obdivuhodný výkon i přesto, že je ženou. Je ovšem třeba vzít v úvahu, že Jenny Salmová se ve dvacátých letech 19. století stala vlastně jedinou umělkyní, na kterou výtvarná kritika aktivně reagovala. Urozený původ malířky a společenská úcta z něj plynoucí jistě sehrály roli jak v jejím hodnocení, tak v jejím výběru jako předmětu zájmu.

Podobně jako rané působení malířky Barbory Krafftové mezi profesionálními umělkyněmi v Čechách, zůstalo i výrazné uvedení ženského jména do výtvarné kritiky prostřednictvím Jenny Salmové na dlouhou dobu ojedinelé. V průběhu třicátých let 19. století se neseťkáváme s žádnými hodnotícími stanovisky umělecké kritiky k ženám, ať už jde o podrobné statě v časopise Bohemia, nebo

<sup>4</sup> Die Prager Kunstausstellung von 1824 (pozn. 3), s. 378.

<sup>5</sup> Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst, 1826, s. 267.



zběžnější, ale národněji laděné referáty v českých Květech. Pravděpodobné vysvětlení tohoto mlčení kritiky vůči ženám je prosté - výstavní účast žen tehdy stále ještě tvořila jen mizivé procento z celkového počtu prací a zdá se, že mezi ženami tehdy nebyla výraznější osobnost typu Jenny Salmové, která by kritiku mohla zaujmout svou výlučností.

Stanoviska kritiky k ženské tvorbě lze lépe sledovat až ve čtyřicátých letech. Také v této době ale stále k účasti umělkyní na pražské výstavě mlčí Bohemia, stejně jako rozsáhlé referáty v tehdejší časopise Ost und West, který se jinak k umělkyním nestavěl zády, ale naopak na ně místy poukazoval, jak bylo zmíněno v souvislosti se sestrami Piepenhagenovými, Amálií von Peter a Louisou Berkovou. Prvním časopisem, který prolomil tuto spíše zdánlivou bariéru, byly Květy v roce 1846, připomínající, že „*Rejsovaná podobizna od Louisy Berkové jest rovně živě jak rázně provedena.*“<sup>6</sup> Na tuto glosu navazují Květy v následujícím roce, když hodnotily miniaturní podobiznu od téže umělkyně, která „*nedosahuje v ceně loňský její obraz, jevíť se v ní pochybená snaha po ideálním pojímání.*“<sup>7</sup> Na autora referátu, Ferdinanda Břetislava Mikovce, ale kreslířka přes tuto nepříznivou zmínku nezanevřela, jak ukazuje podobizna tohoto všestranného učenice a aktivisty, vytvořená umělkyní v následujícím revolučním roce. Nepříznivé kritiky nezůstala ostatně ušetřena ani Marie Staubmannová, jejíž Selka z Plzeňského kraje, zaslaná tehdy také na drážďanskou akademickou výstavu (viz str. 38), byla pro Mikovce obrazem, který „*prozrazuje při nedostatečných silách alespoň dobrou vůli.*“

V Mikovcově kritice z roku 1847 se vlastně poprvé setkáváme s negativně vyznívající kritikou vůči pracím umělkyní. To přirozeně není výsledkem zaujatosti, ale spíše snahy po objektivitě. Když Mikovec v souladu s dobovou tendencí poukazuje na spornou hodnotu a samoúčelnost zátiší, které nemůže být nositelem idey, bere si na mušku stejně tak chléb s máslem a vejci Marie Staubmannové jako ústřice s vínem od Dominika Kotuly.<sup>8</sup> Nacházíme se v době, kdy se poprvé rozvinula tvorba celé skupiny profesionálních výtvarnic, ženské umění kvantitativně vzrůstalo a zvyšovala se mezi ním konkurence. Výrazná osobnost ženy - umělkyně mohla být v této době i později stále ještě předmětem zvláštního zájmu, ale už přece jen ztrácela statut „chráněného druhu“, který hrál větší roli dříve.

V padesátých letech 19. století poprvé vzrostl průměrný počet umělkyní na pražských výstavách. Tomu odpovídá i o něco větší pozornost, kterou kritika

<sup>6</sup> Umělecká výstava v roce 1846, Květy 2. 6. 1846, s. 313.

<sup>7</sup> Ferdinand Břetislav Mikovec, Umělecká výstava v Praze, Květy 18. 5. 1847, s. 236.

<sup>8</sup> Ibidem, 8. 6. 1847, s. 236 a 13. 6., s. 280.

ženám věnovala. V roce 1852 si časopis Bohemia s určitou ironií všiml malovaného výjevu z indické ságy od düseldorfské Marie Wiegmannové.<sup>9</sup> Zmínku o české umělkyni tento list přináší až v roce 1854 v souvislosti se zátiším švestek a hroznů od Marie Bílkové, označeným kritikem za rozhodný důkaz talentu a dovednosti. Pochvalnou notu zmínky tu doprovází připomenutí tehdy nedávno zesnulého a uznávaného Triáčka, který poskytl malířce školení.<sup>10</sup>

V roce 1857 si autor referátu povzdechl nad květinami a zátiším drážďanské malířky Emeliny Humblotové s tím, že zmínit tyto práce „byla povinnost, i kdyby nebyly od dámy, a nebyly opravdu tak dobré.“<sup>11</sup> Slova kritika opět vypovídají o běžném podceňování oboru zátiší, ale zároveň naznačují tehdejší atmosféru ve vztahu k dílům umělkyní na výstavách - autor referátu tu vlastně nenápadně pranýřuje představu, že alespoň občas je třeba poukázat na dílo umělkyně, aby se ženy v tomto ohledu necítily diskriminovány. Praxe ovšem vypadala poněkud jinak, protože i zmínky o ženském umění, natož jeho hodnocení, jsou v těchto textech zastoupeny stále značně skromně.

V době rozvoje českého národního života v šedesátých letech 19. století se rozhojnily poznámky o ženské výstavní tvorbě na platformě nově vznikajících českých periodik. V kritikách Jana Nerudy časopise Hlas se tehdy setkáme hodnocením krajinomalby Angeliny Neumanové,<sup>12</sup> zátiší Moravanky Arnoldiny Hodákové,<sup>13</sup> nebo žánrového obrazu její krajanky Matildy Eschové.<sup>14</sup> U obrazů těchto malířek jsou vždy shledávány klady i zápory zároveň, bez kategorických tvrzení. Arnoldiny Hodákové (viz obr. 33–35) si v roce 1861 povšimla také německá Bohemia v souvislosti s kritikou dnes proslulých tehdy vystavených zátiší Karla Purkyně. Toto hodnocení si všimá kvalit umělecké techniky Purkyňových Bažantů, Zátiší s koroptvemi a Cikánského zátiší, ale stejně jako v případě známého postoje Jana Nerudy jim vytýká umíněný naturalismus. Proti němu pak staví zátiší Arnoldiny Hodákové, která jsou „lehčí a milejší, i když méně originální.“<sup>15</sup> Práce moravské malířky, která byla od konce padesátých let jednou ze stálic pražské výstavy, posloužila kritice jako ukázka nenásilného pojetí malby zátiší. Zároveň si referát povšiml jisté konzervativnosti její tvorby; lze tvrdit, že charakter prací této malířky se v podstatě umělecky výrazněji

<sup>9</sup> Prager Kunstaussstellung, Bohemia 25. 5. 1852.

<sup>10</sup> Kunstaussstellung, Bohemia, 11.10. 1854.

<sup>11</sup> Prager Kunstaussstellung, Bohemia 6. 5. 1857.

<sup>12</sup> Hlas, 5. 6. 1864.

<sup>13</sup> Ibidem, 1. 6. 1864.

<sup>14</sup> Ibidem, 17. 5. 1862.

<sup>15</sup> Prager Kunstaussstellung, Bohemia, 26. 5. 1861.

neposunul od způsobu pojetí zátiší Jenny Salmové před několika desetiletími. Tato umělecká nepůvodnost ovšem nepřekážela tomu, aby tyto technicky dobře zvládnuté malby mohly být považovány za příklad správného přístupu ženy k výběru uměleckého oboru. Při hodnocení ženské tvorby nebyly vlastnosti zátiší Arnoldiny Hodákové na závadu ani pro moderního Karla Purkyně, s nímž byly navíc kriticky konfrontovány. V roce 1862 chválil Karel Purkyně v Národních Listech dobrou volbu barevnosti a přiměřenou kresbu u zátiší Kateřiny Uhlířové a stejné kvality přiřknul také zátiší Arnoldiny Hodákové.<sup>16</sup> Následujícího roku v časopise Politik pak prostřednictvím obrazu této malířky Karel Purkyně už jasně formuloval obecnější názor na úlohu ženy v umění. Vyzdvihuje ovocnou kompozici nadané a skromné Brňanky Hodákové, kterou považuje za stylově čistý příklad v daném oboru. Při pohledu na rozměrnou figurální práci německé malířky Johanny Unger z Düsseldorfu kritik dodává: „*Jak je moudrá Arnoldina Hodáková, že maluje plody a květiny, a jistě má radost z své práce.*“ Pohledu lahodící zátiší nesneslo srovnání s obrazem, představující Johanku z Arku v životní velikosti: „*Johanna Ungrová...neměla při tvorbě této postavy jistě žádný požitek, jako my ho nemáme při pohledu na obraz. Kdyby malovala ovoce a květiny, třeba také genre nebo krajinu, způsobila by sobě a třeba i nám jisté potěšení.*“<sup>17</sup> Můžeme předpokládat, že vzhledem k hodnocení Karla Purkyně tento obraz asi nepatřil ke skvostům výstavy, nicméně taková formulace ukazuje na stálou aktuálnost tradiční představy o vymezení mužské a ženské role ve výtvarném umění.

Velký kvantitativní skok v zastoupení žen na výstavách se uskutečnil v sedmdesátých letech. Teprve tehdy nastává ve výtvarné kritice, směřované k ženskému umění, o poznání živější ruch, a tento způsob recepce výtvarných umělkyní má již poměrně dynamický charakter. Účast žen na výstavách je v tomto okamžiku již nepřehlédnutelná. V první polovině sedmdesátých let se výstavy účastní vždy přinejmenším devět až jedenáct českých i zahraničních umělkyní, ve druhé polovině pak jedenáct až sedmnáct. Kritika má lepší možnosti srovnání jednotlivých výkonů mezi sebou a v jistém směru také vzrůstají nároky na ženskou tvorbu.

V sedmdesátých letech se na výstavní bázi poprvé začíná uplatňovat nová generace umělkyní, hrající významnou roli na přelomu 19. a 20. století. Pozornost kritiky je tehdy ale stále ještě směřována více ke starším a známým umělkyním, zastoupeným ve větší míře. V roce 1874 si Miroslav Tyrš všimá jednoho z prvních veřejných projevů Louisy Ehlerové, tehdy pobývajících v Praze, která

<sup>16</sup> Karel Purkyně, Letošní umělecká výstava, Národní listy, 5. 6. 1862.

<sup>17</sup> Karel Purkyně, Umělecká výstava 1863, Politik, 9. 6. 1863.

svými virtuózními technickými výkony stane obdivovanou malířkou především v devadesátých letech. Obraz Madony, který tehdy mladá malířka vystavovala, byl pro kritika příkladem galantnosti přijímací komise, která se ustrnula nad až dojemnou primitivností kresby a barvy. Podstatnější byl ale pro autora referátu přístup malířky ke ztvárnění šatů na postavě: „...co však předce každého překvapiti musí jest, že mladá dáma vzhledem k toiletě tak málo vkusu zde osvědčuje.“<sup>18</sup> Obdobným příkladem kladení zvýšených nároků na dílčí prvky výtvarného projevu, které byly považovány za specificky ženské, je kritika Ferdinanda Lehnera, vztahující se k obrazu renomované a tehdy už takřka sedmdesátileté Bruselské malířky Fanny Geefs v roce 1876. U obrazu Šťastná matka poukazuje Lehner na správné technické provedení, ale nedostatek srdečnosti při vyjádření duševní podstaty samotné matky. Zobrazení matky považuje za vhodný úkol právě malířku, v tomto případě se ovšem ženskość umělkyně jakoby minula účinkem, protože se nedokázala obrátit ve prospěch tak bytostně ženského tématu: *“Matku mohla však malířka žena vyobrazit srdečněji a vzletněji“*.<sup>19</sup> Výstavní referáty v sedmdesátých letech si častěji všímají klasičky českého ženského malířství Charlotty Piepenhagenové, ať už ironizují zádumčivost a démoničnost jejích krajinomaleb, nebo je naopak připomínají jako příklady osvědčené kvality v tomto oboru.<sup>20</sup>

V přístupu kritiky k projevům výtvarných umělkyní v průběhu doby můžeme pozorovat, jak se projevíly některé obecné požadavky na statut ženské tvorby a co se od umění ženy očekávalo. Pohled výtvarné kritiky je ale zároveň pohledem muže na úlohu ženy, protože sféra veřejného uměleckého hodnocení byla na rozdíl od samotného umění po dlouhou dobu vyhrazená výlučně mužům. V sedmdesátých letech se poprvé v české výtvarné kritice naskýtá zajímavá možnost, sledovat pohled, který na výtvarné umění kriticky upřela žena. Zároveň se tak otevírá možnost srovnání běžného, „mužského“ hodnocení a nového hodnocení ženou na konkrétních příkladech uměleckých děl.

Ještě dlouho před tím, než Renáta Tyršová převezme po svém zesnulém manželovi rubriku Rozhledy v umění výtvarném v časopise Osvěta a její výtvarně teoretická činnost se naplno rozvine, publikuje začínající umělecká kritička své názory v dámském periodiku Ženské listy. V roce 1877 zde byl otištěn referát, vztahující se k aktuální pražské výroční výstavě. Zúčastnilo se jí tehdy přinejmenším patnáct výtvarnic, z toho osm českých. V souvislosti s prostředím

<sup>18</sup> Umělecká výstava na Žofině, Světozor 1874, s. 211 („dr. M. T.“).

<sup>19</sup> Umělecká výstava na Žofinském ostrově, Světozor, s. 351 („Fr. Lehner“).

<sup>20</sup> 19. Umělecká výstava, Světozor 6. 5. 1870, s. 151. - Umělecká výstava, Světozor 9. 6. 1871. - Umělecká výstava na Žofině, Světozor 1874, s. 283 a 284.

ryze ženského časopisu má text Renáty Tyršové zvláštní postavení v tom, že se zaměřil výhradně na výstavní účast žen. V úvodu referátu autorka hodnotí se značně ostrou kritičností celkovou kvalitu výstavy, kterou chápe až na výjimky jako jakési poslední útočiště prací, které se nemohly uplatnit na světovém uměleckém trhu. Byla asi právě určité ochranná zóna periodika jako byly Ženské listy, která Renátě Tyršové dovolila i mnohem ostřejší výrazivo: „*Díla svědčí o talentech chatrně nadaných, ba nezřídka též o úplné neschopnosti umělecké...*“ Přes tento umělecký marast, který autorka ve výstavě viděla, sama uznává, že je zde zastoupeno několik víceméně vynikajících děl. Od kritičky jejího formátu bychom ale těžko mohli očekávat, že bude za tyto výjimky považovat právě díla umělkyně. V časopise určeném ženám hrála i v této době významnou roli propagace ženského umění, referát Renáty Tyršové je ale dokladem výrazného posunu v její strategii oproti pochvalným zmínkám o výtvarnicích, jaké uveřejňoval časopis Lada v šedesátých letech. Nízká úroveň žofinské výstavy se totiž podle Tyršové vztahovala v nemenší míře na ženskou tvorbu: „*Co platí vůbec, z toto též práce štětcem ženského výjimky nečiní. Ač ženská činnost letos hojněji než jindy je zastoupena, přec jen málo prací nad niveau prostřednosti se povznáší. některé z nich pak jsou jakosti takové, že o vážnější jich posuzování ani pokusiti se nemůžeme.*“ Jako první si kritička všímá oboru zátiší, které je tehdy mezi ženskými pracemi stále nejvíce zastoupené. Kompozici s hudebními nástroji mezi seschlými větvemi od Louisy Ehlerové vytýká přílišnou nesourodost a kumulativnost. Větší výtka je ale směřována k podstatě myšlenkového významu takové práce: „*...zdá se nám, že umělkyně vlastně pranic určitého při práci své si nepředstavila.*“ Takový prohrěšek nezastíní ani „*něco obratnosti v kompozici a sem tam příjemné efekty koloristické.*“ Naturalismus zátiší Louisy Ehlerové tu je v podstatě nahlížen z pozice, která má ve výtvarné kritice tradici už mnoho desetiletí - z hlediska nedostatku ideového obsahu. Lepší dojem na Tyršovou udělaly Ryby a kuchyňské náčiní od vídeňské malířky Kamily Friedländrové, které viděla jako rozmanitě sestavené a poměrně pravdivé v koloritu, ve výsledku je ale ohodnotila nepříznivě: „*...ovšem rostlina je méně zdařilá než nádobí a ze všeho nejméně ryby samy.*“<sup>21</sup> Kritika od neznámého autora, publikovaná souběžně ve Světozoru, se k tomuto dílu také vyjádřila, byla však poněkud odlišného názoru: „*Ryby a kuchyňské náčiní, které tak dopodrobna a s takovou živostí a pravdivostí vypracováno, jako žádný obraz na výstavě tohoto oboru. Byl také ihned zakoupen a těšíme se tomu, že zde u nás zůstane.*“<sup>22</sup>

<sup>21</sup> Renáta Tyršová, Z výstavy žofinské, Ženské listy 1877, s. 71.

<sup>22</sup> Umělecká výstava, Světozor 28. 6. 1877, s. 309.

Nepříznivě vyznělo u Renáty Tyršové hodnocení dalších zátiší, včetně osvědčené Arnoldiny Hodákové. Kritička také zastávala tradiční názor, že žena disponuje určitými vlohami pro malbu květin a její správné procítění. U obrazu růží od Elišky Walterové poznamenává: „...nemůžeme věru pochopit, že ženské oko tou měrou v nuanci barvy se mýlit může...“ Z „květinomalby“ pal kritička výrazněji pochválila jen drobné práce uznávané malířky v tomto oboru, Jenny Schermaulové. Mezi krajinomalbou si všímá obou sester Piepenhagenových, z nichž „*Charlotta jako vždy nad sestrou svou Louisu vyniká.*“ (Tento názor na menší hodnotu umění Louisy Piepenhagenové oproti její sestře byl později častěji opakován v literatuře 20. století, vzhledem k velmi srovnatelné kvalitě prací obou malířek je ale jeho opodstatnění poněkud sporné). U Charlotty Piepenhagenové kritička chválí působivou atmosféru jejích obrazů, ale zároveň si všímá typického monotónnosti a konzervativismu tvorby této umělkyně a která je „*jako variace na velmi otřepané téma*“.<sup>23</sup> Kritik ve Světozoru je však mnohem shovívavější: „...*manýra pak její, téměř všude nahromaditi veškery barvy, nic nevadí, neboť tak pěkně je seřadí, spojí a smíchá, že vždy činí dojem líbezný.*“<sup>24</sup>

Přísná nota referátu v Ženských listech pokračuje i u dalších zástupkyň ženského umění na výstavě, s občasným vyzdvižením některých světlejších momentů. Hořké zklamání nad výstavní tvorbou žen kritička shrnuje: „*Až na výjimky, které jsme vytkly, jeví se nedostatek přísného studia, snahy vážné a opravdové. Nevidíme pokroku. Dilettantismus a zas jen dilettantismus...*“<sup>25</sup>

Ženská emancipace byla oproti šedesátým letům 19. století na vyšším stupni a práce pro prosazení ženského umění už znamenala více než vyzdvihování jednotlivých žen, které se dokázaly uplatnit ve sféře mužského umění. Tomu odpovídala i nekompromisní stanoviska mladé Renáty Tyršové. Kritička byla vedena snahou po maximální objektivitě bez shovívavosti, o níž byla jistě přesvědčena, že ženskému výtvarnému projevu více škodí než pomáhá. Takový postup se paradoxně ocital až na hranici zaujatosti vůči ženské tvorbě.

Větší propagace se ženskému umění od Renáty Tyršové dostalo v dodatku o umělecké výstavě na Žofíně, ve kterém poukázala na neobvyklý zjev mladé sochařky Josefíny Charvátové<sup>26</sup> (viz str. 25–26). Její sádrová poprsí i samotná sochařská činnost upoutala kritiku Světozoru, která vyzdvihla její překvapivé schopnosti a dodává: „*Tak jasně vyslovenému talentu přáli bychom podpory*

<sup>23</sup> Renáta Tyršová (pozn. 21), s. 72.

<sup>24</sup> Umělecká výstava, Světozor 15. 6. 1877, s. 285.

<sup>25</sup> Renáta Tyršová (pozn. 21), s. 888.

<sup>26</sup> Renáta Tyršová, Dodatek o umělecké výstavě na Žofíně, Ženské listy 1877, s. 107.

*některého z našich mecenášů.*<sup>27</sup> Také Renátu Tyršovou projev mladé sochařky zaujal, ale zároveň si kladla otázku, jaká je skutečná hodnota jejích výtvorů. V Ženských listech kritička vysvětluje, že tvorbu Josefíny Charvátové nechala zhodnotit odborníky, tj. vynikajícími sochaři, aby posoudili kvalitu těchto sochařských prací. Dostala se jí odpověď, že „*sl. Charvátová, učíc se u p. Seidana modellování teprv po dvě léta, musila pracovat s neobyčejnou láskou k věci, pílí a vytrvalostí, mohla -li za krátkou onu dobu provést práci své na tomto stupni dovednosti, neboť ač nejsou bezvadny, sluší vady jejich přičísti přílišné obtížnosti zvoleného předmětu... kterou za tak krátkou dobu nejnadanějšímu učni dokonale přemoci nelze...*“<sup>28</sup> I v tomto případě se zpočátku projevil přísně objektivní postoj Renáty Tyršové, která odmítala vyzdvihovat neobvyklý případ ženské výtvarné aktivity jako zvláštnost, pokud není doprovázena zjevnými kvalitami.

Přísnost kritiky v ženských listech je o to markantnější, srovnáme - li jí s referátem v témže časopise s následujícího roku, psanou pod jménem „J. Pavel.“ Autor je v tomto případě mnohem smířlivější jak v hodnocení výstavy jako celku, tak v přístupu k umělkyním. Právě na ty se kritika opět zaměřila. V úvodu kritiky se projevuje stálá aktuálnost představy o výlučnosti ženského umění jako takového, ne již však tolik aktuální pro Renátu Tyršovou v předchozím roce: „*díla, která pocházejí z rukou ženských, jsou kromě umělecké své podstaty i tím pro nás pozoruhodná.*“ Tomu odpovídá i přátelský tón při posuzování jednotlivých děl a umělkyní. Josefína Charvátová je zde opět předmětem zájmu pro neobvyklý a obtížný úkol, který na sebe vzala jako sochařka.<sup>29</sup>

Nelehkou pozici ženského umění na poli výtvarné kritiky v druhé polovině sedmdesátých let dokresluje referát Miroslava Tyrše v Osvětě v roce 1879, který si všimá další z výstavních příležitostí Josefíny Charvátové. Kritika je tentokrát k sochařce přísnější a z jejích předností jsou zde vyzdvihnuty jen „*jistý pokrok a snaha po živosti individuální*“ Po vytknutí četných technických nedostatků následuje resumé: „*...jsme přesvědčení, že mnohé ženské nadání nedospěje tam, kam by dojít mohlo proto, že shovívavý posudek veřejný je předčasně ve sny o dostatečné dokonalosti ukolébá.*“<sup>30</sup> Tím vlastně zároveň shrnul postoj, který projevila o dva roky dříve jeho manželka Renáta Tyršová v přísném posudku ženského zastoupení Žofínské výstavy.

<sup>27</sup> Umělecká výstava (pozn. 24), s. 285.

<sup>28</sup> Renáta Tyršová (pozn. 26).

<sup>29</sup> Umělecká výstava na Žofině (J. Pavel), Ženské listy 1878, s. 102–103.

<sup>30</sup> Miroslav Tyrš, Rozhledy v umění výtvarném, Osvěta 1879, s. 691.

## Závěr

Jádro diplomové práce se samostatně zabývá dvěma úzce souvisejícími tématy, které se vztahují k východiskům, podmínkám a charakteru tvorby - problematikou uměleckého školení a uměleckého uplatnění. Kapitola o přijetí ženského umění ve výtvarné kritice pak ukazuje, jaké byly základní dobové postoje k činnosti umělkyní; ty se také do jisté míry jejich tvorbu ovlivňovaly.

Výtvarné umění žen ve sledované době je možné rozčlenit na tři hlavní proudy, podle působnosti a původu jeho představitelky: na tvorbu šlechticů, neurozených diletantek a profesionálních umělkyní. Uplatnění umělecké činnosti šlechticů nebylo vždy omezeno hranicemi soukromé záliby. Mezi šlechtou se vyskytovaly i ženy s veřejnými ambicemi. Šlechtičny byly také jedny z prvních žen, které se uplatnily ve výstavním životě. V osobnosti Jenny Salmové se urozená umělkyně stala prvním vážným předmětem výtvarné kritiky mezi ženami. Zastoupení urozených žen ve veřejné sféře, které můžeme sledovat i v dalších formách, se tak stalo jedním ze způsobů, kterým se ženské umění uvádělo do povědomí. Svou roli v tomto ohledu sehrály i neurozené diletantky, které výjimečně prezentovaly svou práci na veřejnosti. Tyto ženy se vedle šlechticů účastnily počátků pražského výstavního života a zastupovaly tak postupně se prosazující ženské umění. Pokud byla amatérská umělkyně nějakým atributem své činnosti výjimečná, mohla se uplatnit jako propagátorka ženského umění i v konkurenční době rozvinuté ženské výtvarné činnosti v druhé polovině 19. století.

Od počátku 19. století mají v českém prostředí své místo také ženy, pro které se umění stalo otázkou profese. V první polovině 19. století pocházely zpravidla z uměleckých rodin. Rozhodnutí svěřit dceři úlohu pokračovatelky v rodinném umění bylo ve své podstatě výjimečné. V některých případech mohla být jeho motivací potřeba zachovat rodinnou uměleckou činnost za situace, kdy scházel potomek mužského pohlaví. To však není pravidlem; nebylo vyloučené, aby dcera umělce získala uměleckou výchovu stejně jako její bratři. Vzhledem k nejisté existenci, které by žena musela čelit jako profesionální umělkyně i vzhledem k tehdejšímu společenskému postavení ženy, muselo být ale získané školení výsledkem nevšední konstelace, při níž se samostatná snaha a zjevný talent dcery spojovaly s ochotou otce zasvětit jí do základů umění.



Pokud se dcera nakonec vydala cestou umělecké dráhy, vliv otcova umění se přirozeně do určité míry odrazil v její vlastní tvorbě, stejně jako tomu bylo u mužských potomků. Na tyto umělkyně však nelze uplatnit představu o obecnější umělecké závislosti na otcově výtvarném zaměření. Existují příklady evidentní svázanosti tvorby dcer s uměním jejich otců, stejně tak jako se v tomto smyslu setkáváme s příklady umělecké individuality. Už samotná schopnost ženy mít odvahu prosadit se v uměleckém světě nakonec naznačuje, že tyto ženy byly mnohdy silnými osobnostmi. Prvenství mezi profesionálními umělkyněmi v 19. století v Čechách si získala Barbara Krafftová. S nadsázkou toto tvrzení platí nejen v chronologickém smyslu. Doba pražského pobytu této umělkyně má nezanedbatelný význam jak pro pohled na její vlastní tvorbu tak pro historii ženského umění v našem prostředí. Okolnosti její tvorby také ukazují, že v době počátků výtvarného uplatnění ženy nebylo její pohlaví limitujícím faktorem, ale naopak výhodou, danou jistou výjimečností.

V první polovině a třetí čtvrtině 19. století působilo v Čechách několik umělkyň, které stojí za pozornost svou činností i životními okolnostmi. Patří mezi ně Amálie von Peter, původem bavorská malířka, reprezentující první vrstvu žen, kterým se v německých zemích dostalo akademického školení. Její uplatnění jako portrétistky, malířky sakrálních obrazů a učitelky umění ukazuje možnou univerzálnost ženské tvorby. Činnost portrétní kreslířky Louisy Berkové vypovídá o schopnosti získat si významnou pozici na poli malého umění a je příkladem specializace, která bývá umělkyním přisuzována. Zároveň patří ke kvalitní vrstvě tehdejšího českého portrétního umění. Působení jednotlivých profesionálních umělkyň v první polovině 19. století napovídá, že ženské umění ve sledovaném období mělo daleko k monotónnosti a bylo poměrně rozmanité. Setkáváme se s umělkyněmi, které se zaměřily na jediný výtvarný obor, spjatý navíc s dobovou představou o jeho příslušnosti ženě, jako je malba zátiší, krajinomalba nebo miniaturní portrét. Stejně tak se ženy uplatnily v jiných oblastech, které byly a jsou považovány za specificky mužské. Některé ženy se věnovaly většímu spektru oborů. Nejvýraznějším příkladem je v tomto ohledu Marie Staubmannová, jejíž tvorba zahrnovala portrétní miniaturu, interiérové zobrazení i sakrální malbu; uplatnění v sakrálním malířství můžeme zaznamenat i mezi dalšími sledovanými umělkyněmi.

Jednotlivé osudy profesionálních umělkyň ukazují, jaké rysy byly typické pro jejich životní okolnosti. Pokud se žena chtěla intenzivně zabývat výtvarným uměním a neměla perspektivu existenčního zajištění jako tomu bylo u žen šlechtického původu, zvolila si nejistou dráhu umělkyně z profese. V tom případě se však značně omezila možnost, aby splnila své mateřské poslání. Vzhledem k

tomuto omezení také tyto ženy zůstávaly většinou svobodné. Život v manželském svazku sám o sobě nebyl překážkou, o čemž svědčí příklady některých profesionálních umělkyní, včetně Barbory Krafftové nebo Marie Staubmannové; šlo ovšem buďto o bezdětná manželství, nebo počet dětí zůstal hluboko pod dobovým průměrem.

Místem nabytí uměleckých dovedností byl pro umělkyně z profese zejména jejich rodinné prostředí. Způsob této výuky mohl mít v podstatě dílenský ráz, který znamenal přímé zasvěcení dcery do otcova umění. Mohl také probíhat nepřímě, kdy si žena díky otci osvojila základních výtvarné schopnosti, ale její umění se vyvíjelo poněkud jiným směrem. V druhé polovině 19. století se možnosti aktivního přístupu ženy k umění postupně rozšiřovaly. Významné místo mezi nimi zastává škola kreslení Amálie Mánesové, která se stala prvním významnějším příkladem organizovaného uměleckého vzdělávání žen, se systémem hromadného vyučování a výukou postupně obtížnosti. V šedesátých letech 19. století pak vznikla výtvarně zaměřená škola pro mladé ženy, která si kladla úkol dovést své žáčky k praktickému uplatnění. Založení Průmyslové školy dívčí je v historii ženského výtvarného umění v Čechách důležitým momentem. Její výuka se zaměřila na umělecké řemeslo, ale zabývala se také základy výtvarného umění jako takového. Díky své snaze o rychlé zapojení žákyň do uměleckoprůmyslové činnosti se podílela na vývoji povědomí o tvůrčích činnostech, kterým se žena může věnovat. Na její činnost na počátku sedmdesátých let 19. století úspěšně navázala obdobně zaměřená škola Ženského výrobního spolku. Program jejího výtvarného vzdělání byl značně intenzivní a setkal se se zájmem mnoha mladých žen. Zájem školy na prezentaci nabytých dovedností žákyň na veřejnosti znamenal ještě širší propagaci ženského umění a posun pohledu na schopnosti ženy než tomu bylo u jejího předchůdce. Podstatnou složkou charakteristického postavení školy byla také pro ženy tehdy neobvyklá výuka techniky dřevorytu. Tyto formy uměleckého školení žen, existující již ve třetí čtvrtině 19. století lze považovat za plnohodnotné předstupně pozdějšího uměleckoprůmyslového vzdělávání.

Možnosti prosazení výtvarných umělkyní v 19. století v Čechách se postupem času proměňovaly. Zatímco v době počátků umělecké činnosti žen platila pro výtvarné umělkyně výhoda výlučnosti, v průběhu 19. století se možnost upozornit na sebe svým ženstvím postupně snižovala spolu se vzrůstajícím zastoupením žen v umění. Když na sebe v sedmdesátých letech 19. století upoutala pozornost Josefína Charvátová, důvod pro tento zájem musel mít už velmi výjimečnou povahu - byla jím tehdy zcela ojedinělá činnost mladé ženy jako sochařky. S rostoucí konkurencí v ženském uměleckém světě koresponduje činnost řady

málo známých profesionálních umělkyň ve třetí čtvrtině 19. století, které se veřejně výrazněji neprojevíly a pro něž se umění stalo předmětem spíše nesnadné výdělečné činnosti. Tento stav se projevuje i ve výtvarné kritice, u které se pohled na ženské umění postupně zpříšňoval. V době počátků kritiky pražských výstav se mezi tehdy skromně zastoupenými ženami zaskvěla Jenny Salmová, chválená pro výstižné zachycení květinových zátiší, korespondující s představou přirozené náklonnosti žen k tomuto oboru. Zájem o malířku byl však nadlouho výjimečný. Větší publicity se umělkyním na výstavách začalo dostávat v době prvního rozvoje ženské profesionální tvorby ve čtyřicátých letech 19. století. Tehdy se začíná projevovat jisté oslabení pozice ženy jako pozoruhodné výjimky v uměleckém světě. Kritika poměrně přísně posuzuje její tvorbu a zároveň na ní uplatňuje nároky, vycházející z představy o jasném vymezení její role ve výtvarném umění. Tyto nároky pak platí i v následujících desetiletích. V tomto ohledu je povaha kritiky často neobjektivní. Projevuje se tendence vyzdvihovat díla, odpovídající typicky ženským oborům a naopak nacházet chyby na dílech, které nespádají do představy o ženském umění. Tím se pozice ženy v recepci jejího umění stala obtížnou až do doby, kdy se ve větší míře změnily názory o hranicích ženského umění.

## Literatura

- Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst, 1826., s. 267.
- Assmann Jan N., Bývalý novoměstský ústav šlechticů u sv. Andělů v Praze, Res musei pragensis IX, 1999, s. 1–5.
- Ausstellung von Kunstwerken zu Prag 1832
- Bahenská Marie, Počátky emancipace žen v Čechách, Praha 2005.
- Birnbaumová Alžběta, Předchozí generace, in: Sborník kruhu výtvarných umělkyně, Praha 1935.
- Bráfová Libuše, Amálie Mánesová a její sourozenci, Osvěta 1916, s. 351.
- Bráfová Libuše, Amálie Mánesová v posledních letech života, Osvěta 1916, s. 463–471.
- Catalog der Kunstausstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag 1831–1839.
- Červinková - Riegrová Marie, Marie Riegrová - rodem Palacká - její život a skutky, Praha 1892.
- Die Prager Kunstausstellung von 1824, Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst, 1824, s. 378.
- Dlabacz Johann Gottfried, Allgemeines historisches Künstler - Lexikon für Böhmen und zum Theil auch für Mähren und Schlesien, Praha 1815.
- Frič Josef Václav, Paměti, I. díl, Praha 1957.
- Gabler Vilém, Pamětní spis na oslavu pětadvaceti letého trvání městské vyšší dívčí školy, Praha 1888.
- Handbuch des Königreiches Böhmen für da Jahr 1851, s. 549.
- Handbuch des Königreiches Böhmen für das Jahr 1851, s. 545.
- Hyllos 1819, č. 21.
- Chadwick Whitney, Women, art and society, London 2002
- Jiřík František Xaver, K životopisu Mánesů, Ročenka Kruhu pro pěstování dějin umění 1928, s. 88–89.
- Jiřík František Xaver, Miniatura a drobná podobizna v době empírové a probuzenecké v Čechách, Praha 1930.
- Katalog der Kunstausstellung der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag 1840–1879.
- Klein Ida, Louise Berka. Ein Künstlerleben, Allgemeine Frauen - Zeitung, 1887, č. 13, 146–149.
- Kollár Jan, Cestopis obsahující cestu do Horní Italie a odtud přes Tyrolsko a Baworsko, se zvláštním ohledem na slawjanské žiwly roku 1841 konanau a sepsanau od Jana Kollára. Praha 1843.
- Kotz Louise, Was ich erlebte, I. díl, Praha 1859 a II. díl, Praha 1861.

- Krafft Barbara, Barbara Krafft nata Steiner (kat.), Bamberg 1976.
- Krull Edith, Kunst von Frauen, Leipzig 1984.
- Křížová Květa, Šlechtický interiér 19. století, Praha 1993, s. 124.
- Křížová Květa, Šlechtický interiér 19. století, Praha 1993.
- Kučerová Vlasta, K historii ženského hnutí v Čechách (Amerlingova éra), Brno 1914.
- Kunstaussstellung in der Akademie zu Prag 1821–1829.
- Kunstaussstellung in der Akademie zu Prag, Archiv für geographie, Historie, Staats - und Kriegskunst, 1822, s. 185.
- Kunstaussstellung in der Akademie zu Prag, Archiv für geographie, Historie, Staats - und Kriegskunst, 1822, s. 185.
- Kunstaussstellung in der Akademie zu Prag, zu Anfang des Jahres 1822, Archiv für Geographie, Historie, Staats - und Kriegskunst, 1822, s. 185.
- Kunstaussstellung, Bohemia, 11.10. 1854.
- Lada 1865, s. 100.
- Lada 1865, s. 76.
- Lada, 24. 5. 1861.
- Lašek František, Litomyšl v dějinách a výtvarném umění, Litomyšl 1945–1946.
- Lenderová Milena, K hříchu i k motlitbě, Praha 1999.
- Lenderová Milena, Tragický bál: život a smrt Pavlíny ze Schwarzenbergu, Litomyšl 2004.
- Letošní umělecká výstava Národní listy, 5. 6. 1862.
- Malínská Jana, Vzdělání - jeden z předpokladů umělecké orientace a tvorby žen, In: Žena umělkyně na přelomu 19. a 20. století, Roztoky u Prahy 2005, s. 41.
- Mareš František, Jan Sedláček, Soupis památek historických a uměleckých v politickém okrese Prachatickém, Praha 1913, s. 13.
- Masaryková Anna, Účast ženy ve výtvarném umění, in: Sborník kruhu výtvarných umělkyně, Praha 1935, s. 13–20.
- Meusel Johann Georg, Neue Miscellaneen artistischen Inhalts IX, Leipzig 1799, s. 109.
- Mikovec Ferdinand Břetislav, Umělecká výstava v Praze, Květy 18. 5. 1847, s. 236.
- Mžuková Marie, Díla českých malířů 19. a 20. století v zámeckých sbírkách, Památky a příroda 1985, s. 214, 218, 404–405, 472, 535–536, dále Památky a příroda 1986, s. 220.
- Mžuková Marie, Díla českých malířů 19. a 20. století v zámeckých sbírkách, Památky a příroda 1986, s. 470–471, dále Květa Křížová, Z obrazové sbírky na Krásném Dvoře, Památky a příroda 1982, s. 136.
- Mžuková Marie, Díla českých malířů 19. a 20. století v zámeckých sbírkách, Památky a příroda 1985, s. 214, 218, 404–405, 472, 535–536.
- Mžuková Marie, Díla českých malířů 19. a 20. století v zámeckých sbírkách Památky a příroda 1986, s. 220.
- Nagler Georg Kaspar, Neues Allgemeines Künstler - Lexikon, 7. díl, München 1839.
- Nejdl Karel, Karlovy Vary očima pražských umělců, Karlovy Vary 1953.

- Nochlin Linda - Sutherland Harris Ann, Women artists: 1550–1950, New York 1976.
- Ost und West 1846, s.596
- Ost und West, 30. 6. 1838, s. 216.
- Ost und West, 30. 6. 1838, s. 216.
- Petrasová Taťána, Lorenzová Helena (ed.), Dějiny českého výtvarného umění III/1, Praha 2001, s. 217.
- Podlaha Antonín, Materiálie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, Památky archeologické XXIX, 1917, s. 201.
- Podlaha Antonín, Materiálie k slovníku umělců a uměleckých řemeslníků v Čechách, Památky archeologické XXVIII, 1916, s. 92, 356.
- Poche Emanuel (ed.), Umělecké památky Čech, 3. díl, Praha 1980.
- Poche Emanuel, Prahou krok za krokem, Praha 1985.
- Prag, 6.5.1841, s. 302.
- Prager Kunstaussstellung, Bohemia 25. 5. 1852.
- Prager Kunstaussstellung, Bohemia 6. 5. 1857.
- Prager Kunstaussstellung, Bohemia, 26. 5. 1861.
- Prager Oberpostamtszeitung, 14. 2. 1799, s. 105.
- Prager Oberpostamtszeitung, 8. 8. 1803, s. 745.
- Purkyně Karel, Letošní umělecká výstava, Národní listy, 5. 6. 1862.
- Purkyně Karel, Umělecká výstava 1863, Politik, 9. 6. 1863.
- Regelsperger - Hess Emilie, Amalie Manes und ihre Brüder, Union 12. 9. 1916, s. 243.
- Ritter von Rittesberg Johann, Die diesjährige Kunstausstellung, Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst, 1823, s. 313.
- Rittesberg Ludvík, Kapesní slovníček novinářský a konversační, I. díl, Praha 1850, s. 76.
- Rittesberg Ludvík, Kapesní slovníček novinářský a konversační, II. díl, Praha 1851.
- Schematismus des Königreiches Böhmen 1843, Praha 1843.
- Schematismus des Königreiches Böhmen 1844, Praha 1844.
- Schematismus für das Königreich Böhmen 1802, Praha 1802
- Schematismus für das Königreich Böhmen 1803, Praha 1803.
- Schematismus für das Königreich Böhmen 1812, Praha 1812.
- Schematismus für das Königreich Böhmen 1829, Praha 1829.
- Schmidt - Liebich, Jochen, Lexikon der Künstlerinnen 1700–1900. Deutschland, Österreich, Schweiz, München 2005.
- Světobzor 1870, s. 96.
- Světobzor 1871, s. 16.
- Světobzor 1877, s. 251.
- Světobzor 1887, s. 669
- Světobzor, 24.3. 1870.
- Šimák Josef V., Vzpomínka, Máj X, 1912, s. 249.
- Šimák Josef V., Vzpomínka, Máj X, 1912, s. 249.
- Táborský František, Vyšší dívčí škola hlavního města Prahy a její význam pro českou kulturu, Praha 1928.

- Toman Prokop Nový slovník československých výtvarných umělců II, Praha 1950.  
Toman Prokop, Nový slovník československých výtvarných umělců I, Praha 1947.  
Tyrš Miroslav, Rozhledy v umění výtvarném, Osvěta 1879, s. 691.  
Tyršová Renáta, Dodatek o umělecké výstavě na Žofíně, Ženské listy 1877, s. 107.  
Tyršová Renáta, Z výstavy žofinské, Ženské listy 1877, s. 71.  
Umělecká výstava na Žofíně (J. Pavel), Ženské listy 1878, s. 102–103.  
Umělecká výstava na Žofíně, Světozor 1874, s. 211  
Umělecká výstava na Žofinském ostrově, Světozor, s. 351  
Umělecká výstava v roce 1846, Květy 2. 6. 1846, s. 313.  
Umělecká výstava, Světozor 28. 6. 1877, s. 309.  
Umělecká výstava, Světozor 6. 5. 1870, s. 151. - Umělecká výstava, Světozor 9. 6. 1871.  
Umělecká výstava na Žofíně, Světozor 1874, s. 283 a 284.  
Vlček Pavel, Encyklopedie architektů, stavitelů, zedníků a kameníků v Čechách, Praha 2004.  
Wilfling Ignaz Richard, Nekrolog Ludwig Kohls, k. k. öffentlichen Lehrers der Zeichnungskunde, Praha 1821.  
Zelinka František, Historie města Litomyšle, III. díl, Litomyšl 1845.  
Ženské listy 1873, č. 7, č. 9, 1876, č. 8.  
Ženské listy 1875, č. 2, 1876, č. 1.  
Ženské listy 1877, s. 107.  
Ženské listy 1877, s. 89.  
Ženské listy, 1. 2. 1873.

## Summary

The thesis consists of three chapters, which aim to describe and summarize the pivotal themes, important for the history of female art in Bohemia, i. e. questions of their origin, art education, placement and reception of their art in the temporary criticism.

The first chapter inquires into forms of the artistic education according to the kinds of the social origin of the women. Separately it describes the issues of education for professional women artists and women of noble birth. A special attention is paid to the theme of an organized training in visual arts, which was provided by private arts schools at first. An important position among them had the school of drawing for ladies, founded by the painter Amalia Mánes in 1853. The essay suggests some circumstances relating to this private school.

In the 1860's the art education went through a considerable progress, when a new forms of art teaching were created, based mostly on arts and crafts aims. Considering the fact they arose about twenty years before establishment the Arts and crafts school in Prague, where they on a relative high level. They also had a particular standing at that time in general. The Industrial School for Girls founded in 1865, was probably the first institution of its kind in the Habsburg Monarchy. The Trade and Industrial School of the Women's Manufacturing Guild, established in 1871, offered to their female pupils the possibility to learn wood - cut, which was generally unusual at that time. The ways the both schools tried to find a placement for their students are interesting as well.

The core of the work occupies with the ways of their practical use and representation of women artists in the 19. Century in Bohemia. It notices the artistic activities of noble women and their importance for the female art in general. An important role in the history of women art played professional women artists. The conditions in which these women worked and what were the main features of their work, are observed. For depiction of the attributes of the professional female artist, examples of several marked personalities are used. Above all the text attends to the various activities and lives of the first professional women artists in Bohemia - Barbara Krafft, Amalia von Peter, Louise Berková and Marie Staubmannová, who worked in the first half of the century and at the beginning of the third quarter of the century.

An important way of representation of women artists was their participating in exhibition activities. The number of women at the Prague annual exhibitions was very low during several decades: in the 1820's - 1840's there were only two women participating at average. The number rose in the 1850's and 1860's and markedly increased in the 1870's, when there were twelve female artists every



year at average. The theme of women participating on exhibition opens the last part of the thesis.

It deals with the reception of the women artist in the field of the temporary art criticism. The origins of this interest go back to the beginning of the public annual exhibitions in Prague in 1820's. The only woman discussed at that time, was a noble woman Jenny Salm, whose activity and perception by the critics was important for acknowledgement of women artist in general. The role of women as objects of the critique developed around the half of the century and marked down a great progress in the 1870's, when it started to be much more dynamic than ever before. The approach of art criticism to women artists shows the main forms of appreciation of female art and demands connected to them.

# KATALOG

Tento katalog má výběrovou povahu. Zahrnuje díla některých umělců, v diplomové práci častěji zmiňovaných. Číslo jednotlivých položek je odkazováno v textu.

## Barbora Krafftová (1764-1825)



1



2



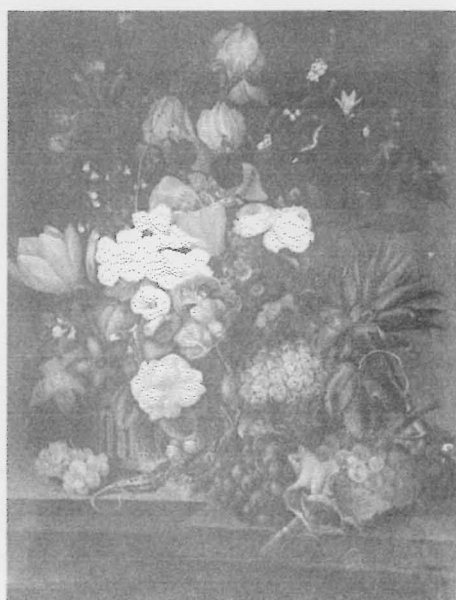
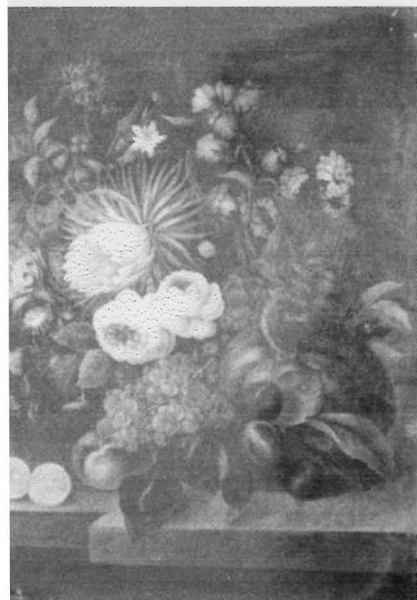
4

1. Podobizny Josefa Mayera, Josefa. Rottenberka, Ignáce Matušky, olej na plátně, Karlova univerzita
2. Podobizna Fr. Jos. Bretfelda-Chlumčanského, olej na plátně, 76 x 62 cm, zámecká sbírka v Krásném Dvoře
3. Oltářní obraz se sv. Gothardem, olej na plátně, kostel sv. Gotharda v Praze
4. Podobizna Jana Augusta Kraffta, olej na plátně, 92 x 77 cm, soukromá sbírka

## Jenny Salmová (1780-1851)



6



8



9

5. Krajina s kostelem, 1819, olej na dřevě, 44,5 x 58 cm, Národní galerie v Praze

6. Krajina s řekou, 1824, olej na plátně, 66 x 86 cm, Národní galerie v Praze

7. Zátíší s květinami a ovocem, 1824, olej na plátně, 48 x 38 cm, Národní galerie v Praze

8. Zátíší s květinami hroz. vínem a ananasem, 1826, olej na plátně, Národní galerie v Praze

9. Zátíší s hroznovým vínem, 1842, olej na plátně, 61 x 47,5 cm, Národní galerie v Praze

## Amalie von Peter (kol.1805-1853)



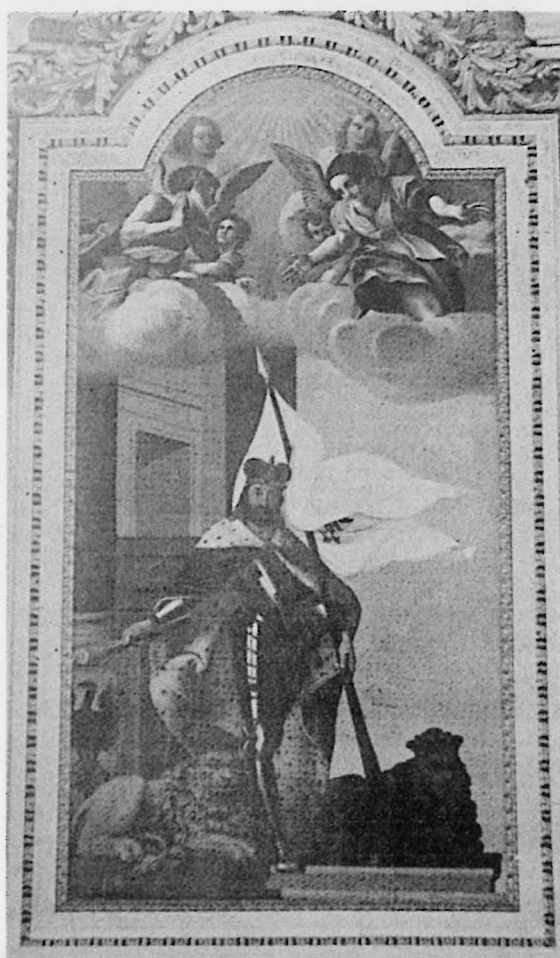
10



11



12



13

10. Podobizna Julie Šafaříkové, 1839, olej na plátně, 24,8 x 30 cm, Národní muzeum v Praze  
11. Podobizna Zuzany v. Ambrozy de Säden, 1839, olej na plátně, 24,8 x 29,5 cm, Národní muzeum v Praze  
12. Oltářní obraz s Pannou Marií, 1842, olej na plátně, zámek v Litomyšli  
13. Olt. obraz se sv. Václavem, 1843, olej na plátně, zámek v Litomyšli

**Luisa Berková (1811-1877)**



14



15



16



17

14. Podobizna dívky, 1839, akvarel, uložení neznámé  
15. Podobizna neznámé dámy, 1841, akvarel, tužka, kvaš, 21,5 x 16 cm, Moravská galerie v Brně  
16. Podobizna neznámé dívky, 1842, tužka, 25,7 x 19,8 cm, Moravská galerie v Brně  
17. Podobizna neznámé dívky, 1842, tužka, tempera, kvaš, 25,3 x 20,2 cm, Moravská galerie v Brně



19

20



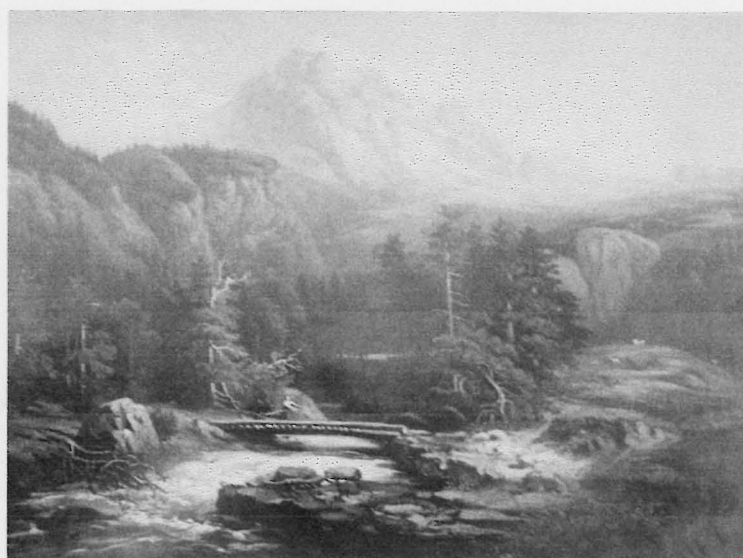
22

18. Podobizna Václava Krolmuse (reprodukce Světozor 1887), 1844, uložení neznámé  
 19. Pod. hr. Kolovrata, 1845, tužka, akvarel, Národní muzeum  
 20. Pod pí Dolanské, roz. Jahnelové, 1846, akvarel, 27x32, Uměleckoprůmyslové muzeum  
 21. Pod. Ferdinanda Mikovce, 1848, akvarel, Muzeum hlavního města Prahy  
 22. Podobizna Karla Löschnera, 1850

## Amálie Mánesová (1817-1883)

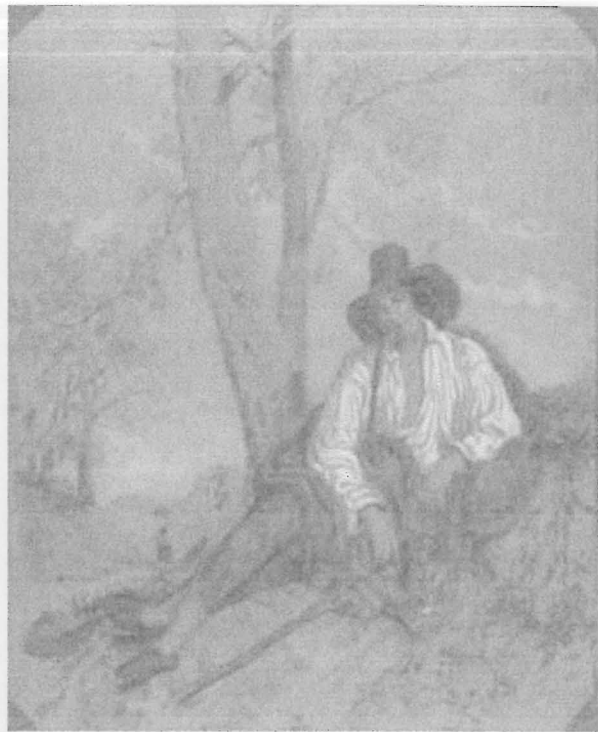


24



26

23. Údajný autoportrét, snad 1837, uložení neznámé  
24. Červen, akvarel, perokresba, 15,3 x 20,8 cm, Moravská galerie v Brně  
25. Horská krajina s mraky, 40. léta 19. stol, 66,5 x 58 cm  
26. Horská krajina s řekou, 40. léta 19. stol, olej na plátně, 40 x 52,6 cm, Národní galerie v Praze

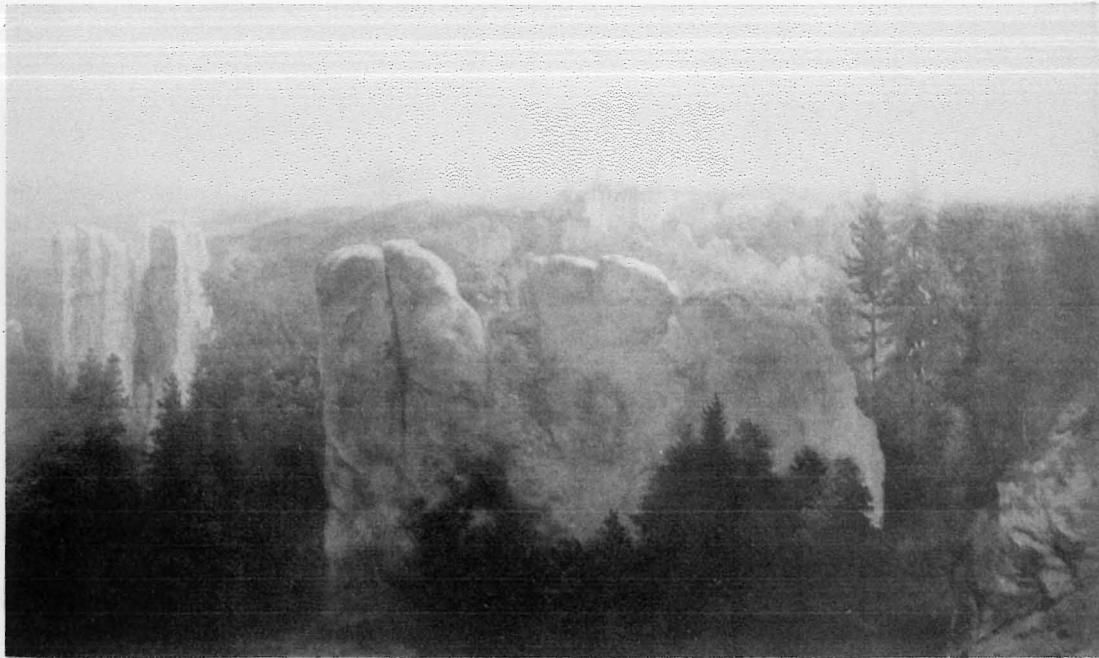


28



27. Cesta vesnici, 50. léta 19. stol., olej na plátně, 40 x 35 cm  
28. Odpocívající jinoch, kol. 1850, tužka, akvarel, 33 x 28 cm, soukromá sbírka  
29. hřbitov u kostela 1860, Národní galerie v Praze





30



31

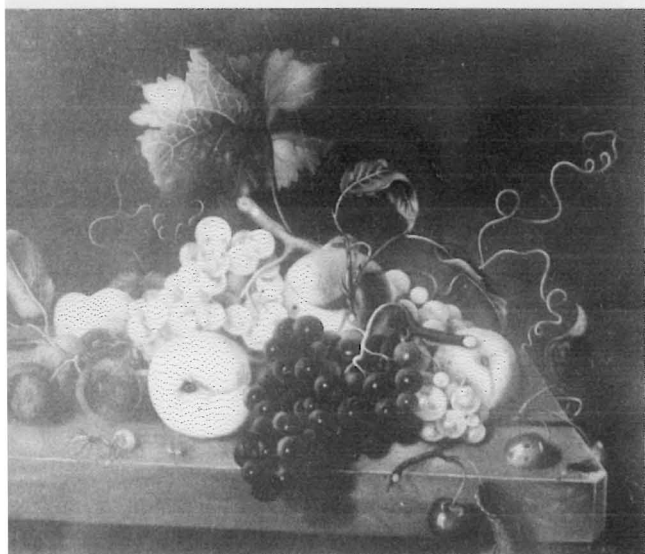


32

30. Hrubá skála, 1865, olej na plátně, 55 x 85, 5 cm, Národní galerie v Praze  
31. Vesnice na kraji lesa, 60. léta 19. stol., olej na plátně, 42 x 48,5 cm, Národní galerie v Praze  
32. Akt muže, 1870, tužka, 25,5 x 16,5 cm, Moravská galerie v Brně



33



35

33. Zátíší s ovocem, 1852, olej na plátně, 38,2 x 47, 4, Moravská galerie v Brně  
34. Zátíší s ovocem, 1858, olej na plátně, 68,9 x 79,3 cm, Moravská galerie v Brně  
35. Zátíší s hrozny, 1883, olej na plátně, 39,2 x 50 cm, Moravská galerie v Brně

## Charlotta Piepenhagenová (1821-1902)



36



37



39



36. Krajina s lávkou při svtu měsíce, 60. léta 19. stol., olej na plátně, 62 x 49 cm, Národní galerie v Praze  
37. Lesní mlýn, olej na plátně, 27 x 28,5 cm, Národní galerie v Praze  
38. Alpská krajina s jezerem, 70. léta 19. stol., olej na plátně, 61 x 88,5 cm, Národní galerie v Praze  
39. Horská rokle, 70. léta 19. stol., olej na plátně, 23,5 x 30,5 cm, Národní galerie v Praze  
40. Krajina s krávami, olej na plátně, 62,5 x 80 cm, Moravská galerie v Brně

## Marie Staubmannová (1824-1856)

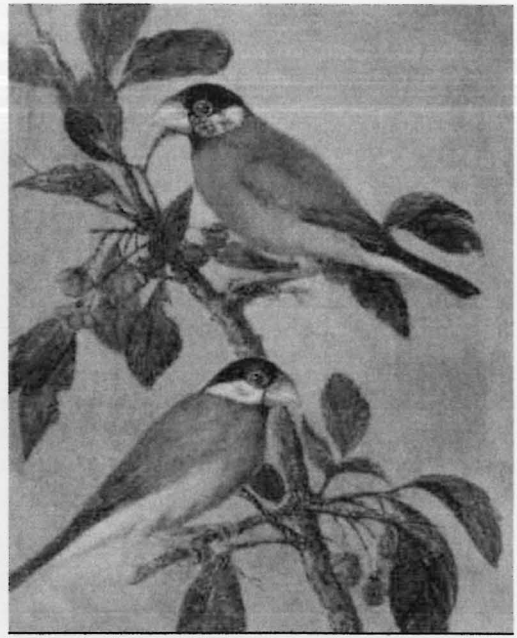
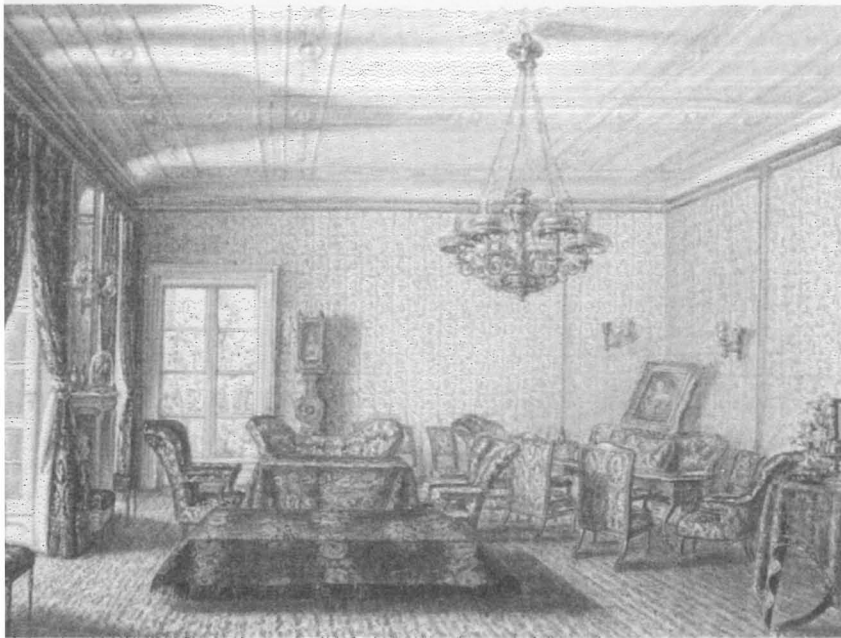


42



44

41. Podobizna šlechtičny (Potsa de Hatolyka), 1840, olej na plátně, 9 x 11,5 cm, Uměleckoprůmyslové muzeum  
42. Ložnice Josefa Schwarzenberga ve Vídni, 1841, olej na plátně, 18 x 27,5 cm, zámek v Třeboni  
43. Josefina Schwarzenbergová v dámském salónku, 1847, Olej na plátně, 26 x 19 cm, zámek Orlík  
44. Sv. papež, 1848, 24 x 21,5, soukromá sbírka



5

46

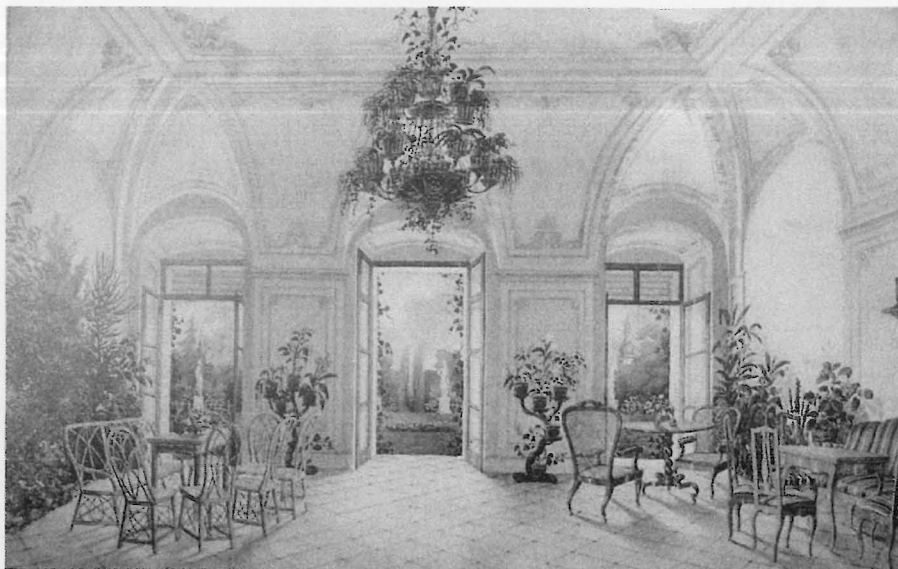
45. Salón Windischgraetzů, 1849, olej na plátně, 16,5 x 22,5 cm, zámek Orlik  
 46. Studie ptáků, olej na plátně, 23 x 19,3 cm, soukromá sbírka

## Luisa Piepenhagenová (1825-1893)

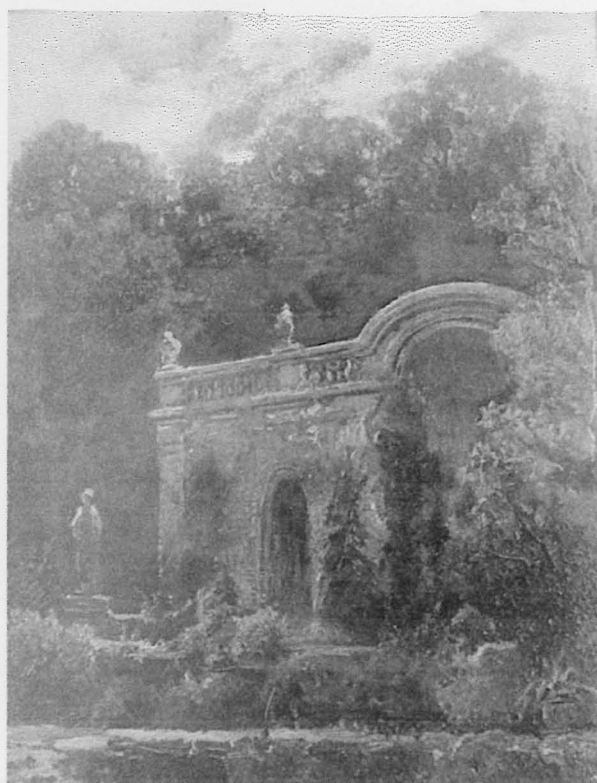
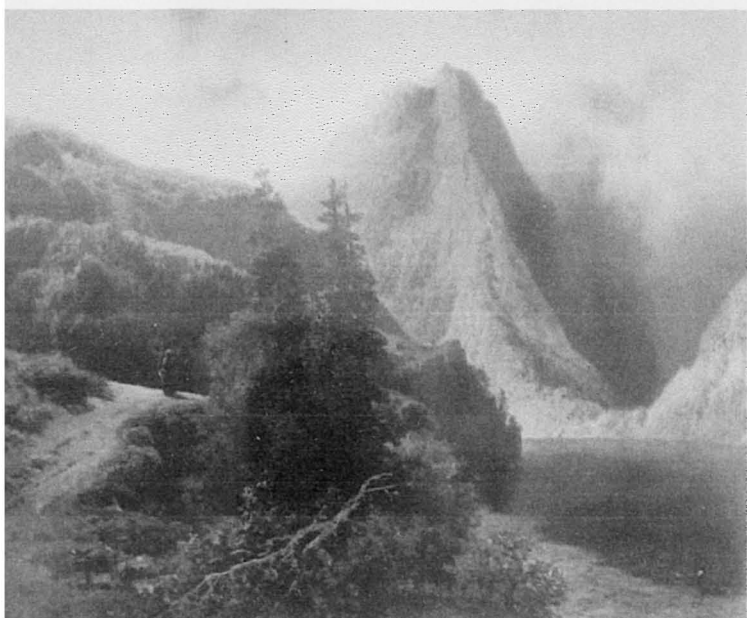


48

47. Stavby v krajině, asi 1843, Moravská galerie v brně  
 48. Salónek Černínů ve Vínová, 1846, akvarel, 25 x 24 cm, Národní galerie v Praze



49



52

49. Zahradní salón, 1850, kvaš, 25 x 39 cm,  
Uměleckoprůmyslové muzeum

50. Horská krajina, olej na plátně, 38 x 47,5 cm,  
Národní galerie v Praze

51. Zimní krajina, olej na plátně, 17 x 22 cm,  
Moravská galerie v Brně

52. Zátiší v parku, 70. léta 19. stol., olej na plátně, 30,5 x 21 cm,  
Národní galerie v Praze