**Cechovní systém v Čechách 18. století**

Tvorba umělců působících v období vrcholného baroka probíhala zároveň v kontextu, kdy byl stále aktivní značně rigidní cechovní systém, jehož fungování bylo založeno na restrikci aktivit nejschopnějších umělecky zdatných a tím pádem také nejaktivnějších tvůrců ve prospěch autorů spíše prostřední a nižší kvality. Výtvarní umělci pobývající a působící na území Čech 18. století tak neměli přístup k jinde již obvyklému statusu akademické svobody a jedním z mála prostředků, jak si vybudovat nezávislost na struktuře cechů, tak pro ně byla osobní protekce ze strany významného donátora, případně alespoň formálně provedená imatrikulace na tehdejší pražské univerzitě. Profesní cechovní instituce navíc fungovaly poměrně těžkopádně a byrokraticky. Cechovním sdružením prosazovaná regulační opatření se totiž týkala jak vlastní umělecké produkce jednotlivých členů cechu, tak samotného počtu členů, od kterých navíc cech vybíral vysoké poplatky, často v dosti nerovnoměrné výši, čímž docházelo k protežování méně úspěšných a schopných tvůrců. Doloženo je dokonce i jednání, které lze označit za korupční – úplatky byly předávány například formou fiktivních pokut za údajně špatná nebo jinak pokažená díla apod. Zároveň celou dobu bylo v platnosti pravidlo, že mistrovské oprávnění bylo možné získat dědictvím, případně obdržet spolu se sňatkem s vdovou nebo dcerou mistra – zejména u stavitelů a sochařů byl tento způsob získávání mistrovského oprávnění poměrně běžný. Přední umělecké osobnosti vrcholného barokního období proto elaborovali různé přístupy a strategie jednání s cechovní organizací počínaje otevřeným odporem, který byl zaznamenán například u Petra Brandla, jehož génius ho k takovému postoji jistě opravňoval, přes pasívní akceptaci podmínek cechu, jak bylo patrné na příkladu Vavřince Reinera, až po snahu využít možnosti, které cechovní organizace nabízela, k upevnění vlastní kariérní pozice, což je doloženo u Karla Škréty. Diskurs daného období ale přeci jen byl diskursem velkých tvůrčích vzletů a idejí a také obdobím snahy o precizní formulaci nových uměleckých představ, takže i v Praze nakonec byl učiněn pokus o narušení cechovního monopolu a emancipaci umělců nějakým obecněji platným institucionálním způsobem. Šlo o v prvé řadě především o iniciativu sochaře Františka Preisse, architekta Františka Maxmiliána Kaňky a malíře Matěje Václava Halbaxe, kteří 15. dubna 1709 podali společný návrh na zřízení veřejné umělecké akademie s argumentem, že projekt bude ve prospěch veřejného blaha a podpoří rozkvět české metropole. Na dvoře císaře Josefa I. byl návrh přijat pozitivně, neboť císař usiloval o provedení řady reforem a návrh na zřízení pražské akademie byl s těmito snahami konzistentní. Projekt ale nakonec realizován nebyl z důvodu byrokratických průtahů a patrně také kvůli intervencím cechů, které usilovaly o zachování svého monopolu na právo vzdělávat a vychovávat mladé umělce a umělecké řemeslníky. Praha tedy díky tomu až do konce 18. století zůstala kulturním centrem, jehož tvůrčí a umělecký kvas nebyl formován relací k panovnickému dvoru, ani fungováním umělecké akademie, což je v kontextu evropských dějin 18. století dosti neobvyklé. První výraznější omezení monopolu cechovních organizací na vzdělávání umělců v Čechách přišlo až roku 1717, kdy byla v Praze založena stavovská inženýrská škola, na které byl od roku 1726 činný všestranný umělec Jan Ferdinand Schor vyučující předmět s dobově charakteristickým názvem „Umění kreslířské o všech věcech podle různých, okolnostem příhodných manýr“. Je třeba ovšem zejména podotknout, že stavovská inženýrská škola byla technicky zaměřeným učilištěm působícím v duchu dobových představ o náležitém vzdělání a rozhledu mladých kavalírů, a jeho posláním tedy v žádném případě nebyla edukace budoucích umělců. Přesto to byla právě tato škola, kterou lze umístit na počátek dlouhého a náročného procesu, která nakonec vedla k omezování a výsledné terminaci dlouholeté cechovní tradice v českých zemích.