

BULLETIN

of the National Gallery Prague

XXIX/2019



NG
P

BULLETIN OF THE NATIONAL GALLERY PRAGUE XXIX / 2019

The Bulletin is published by the National Gallery Prague, Staroměstské náměstí 12, 110 15 Praha, e-mail: obchodni@ngprague.cz.
The Bulletin (ISSN 0862-8912, ISBN 978-80-7035-740-8) invites unsolicited articles in major languages.
Articles appearing in the Bulletin are indexed in the BHA.

Unless otherwise stated, image data and reproductive rights were provided by the owner of the artwork named in the caption.

Editor-in-chief: Martin Musílek

Editing: Kateřina Pietrasová

Cooperation: Petra Hornochová

Design and graphic layout: Lenka Blažejová

Printed by: Indigoprint

This book was published with the institutional support of the long-term conceptual development of the research organization provided by the Ministry of Culture of the Czech Republic. All the published texts went through an anonymous review procedure.

© National Gallery Prague, 2019

BULLETIN NÁRODNÍ GALERIE PRAHA XXIX / 2019

Bulletin vydává Národní galerie Praha, Staroměstské náměstí 12, 110 15 Praha 1, e-mail: ochodni@ngprague.cz.
Bulletin (ISSN 0862-8912, ISBN 978-80-7035-740-8) uveřejňuje příspěvky ve světových jazycích a v češtině.
Články vycházející v Bulletinu jsou indexovány bibliografií BHA.

Pokud není uvedeno jinak, obrazové podklady poskytl držitel majetkových autorských práv uvedený v popisku.

Šéfredaktor: Martin Musílek

Redakce: Tatjana Štemberová

Spolupráce: Petra Hornochová

Grafická úprava a sazba: Lenka Blažejová

Tisk: Indigoprint

Publikace byla vydána za institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury ČR. Všechny publikované texty prošly anonymním recenzním řízením.

© Národní galerie Praha, 2019



BULLETIN

of the National Gallery Prague

XXIX/2019

NÁRODNÍ GALERIE
PRAHA

Contents

PAPERS

- 6 PAVEL ŠTĚPÁNEK
Art-historical Research of El Greco's Painting *Christ in Prayer* from the National Gallery in the 20th Century
- 20 ANNA PRAVDOVÁ
**École de Paris and Czech Artists in Interwar Paris
A situation report on the Parisian art scene with a focus on Galerie Berthe Weill**

MATERIALIA

- 29 MARTINA BEZOUŠKOVÁ
Forgotten Sculptor Vladimír Astl and His Inspirations
- 40 JULIA TATIANA BAILEY
An Egg through the Window: Rediscovering Ůlo Sooster in the National Gallery Prague

REPORTS

- 54 TOMÁŠ HLADÍK
An Unknown Model by Ferdinand Maximilian Brokof in the Collections of the National Gallery Prague?

ARCHIVE

- 60 LUCIE VEČERNÍKOVÁ
Ninety Years after the Relocation of the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts from the Rudolfinum Building

Obsah

STUDIE

- 70 PAVEL ŠTĚPÁNEK
Uměleckohistorický průzkum El Grecova obrazu *Modlící se Kristus* z Národní galerie ve 20. století
- 80 ANNA PRAVDOVÁ
**École de Paris a čeští umělci v meziválečné Paříži
Situační zpráva z pařížského uměleckého provozu s důrazem na galerii Berthe Weillové**

MATERIÁLIE

- 85 MARTINA BEZOUŠKOVÁ
Zapomenutý sochař Vladimír Astl a jeho inspirační podněty
- 91 JULIA TATIANA BAILEY
Vejce viděné oknem: znovuobjevování Ůla Soostera v Národní galerii Praha

ZPRÁVY

- 100 TOMÁŠ HLADÍK
Neznámý model Ferdinanda Maxmiliána Brokofa ve sbírkách Národní galerie Praha?

ARCHIV

- 103 LUCIE VEČERNÍKOVÁ
Devadesát let od vystěhování Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění z budovy Rudolfiny

Art-historical Research of El Greco's Painting *Christ in Prayer* from the National Gallery in the 20th Century

PAVEL ŠTĚPÁNEK

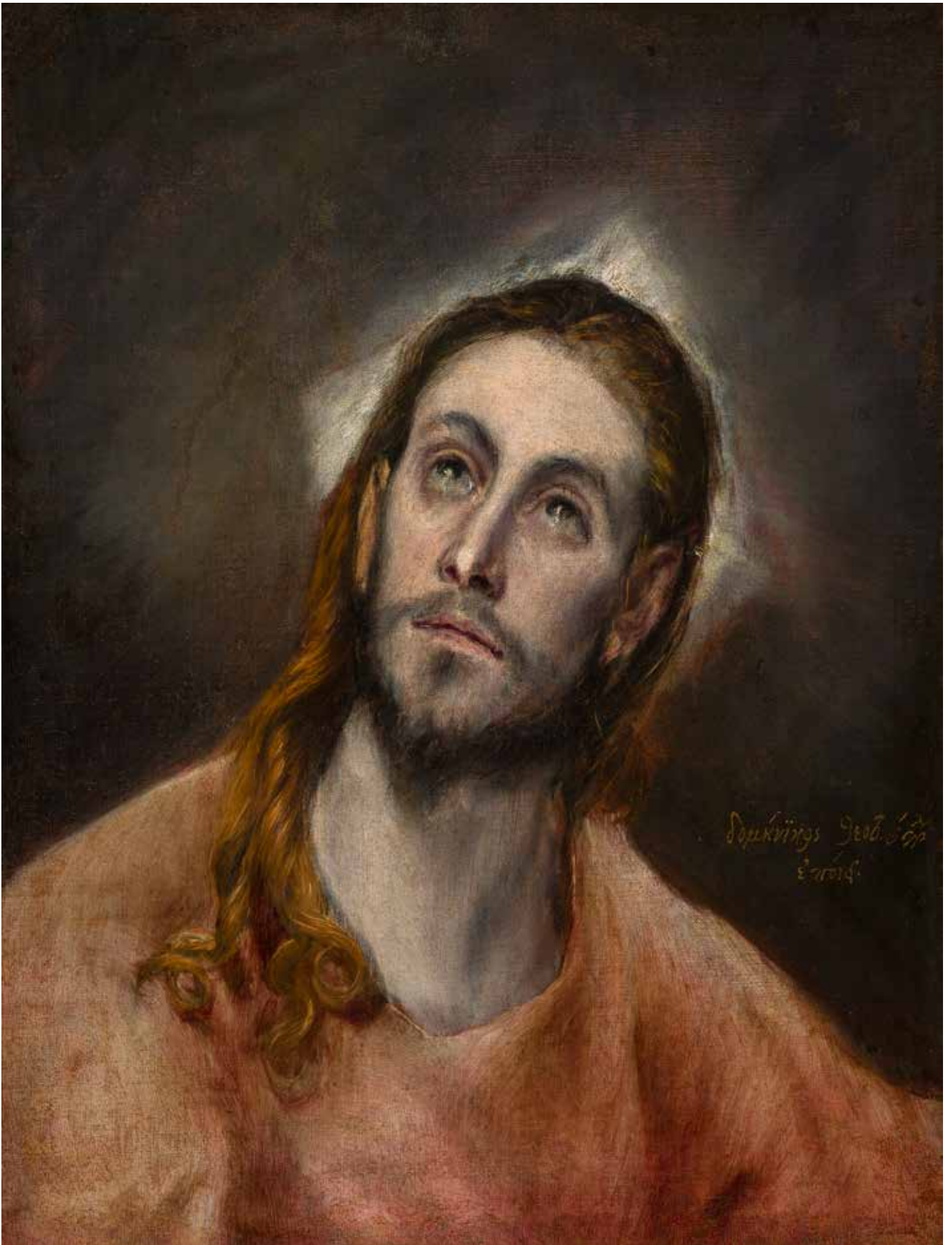
Owing to increased popular interest in exhibitions and more generally to an improvement in communication after the fall of the Iron Curtain, many of the paintings owned by the National Gallery in Prague could be exhibited abroad, among other artworks whose presence helped specify a number of aspects of the works at hand. This article investigates the changes in expert opinion concerning a painting that arrived in Bohemia in 1870. From its acquisition by the National Gallery and the publication of a brochure by Vincenc Kramář in 1938, it became the object of formal and technological scrutiny. The article examines the views of individual art historians, both local and foreign, who have written about the painting, and surveys their contributions in relation to theme, form and dating.

Keywords

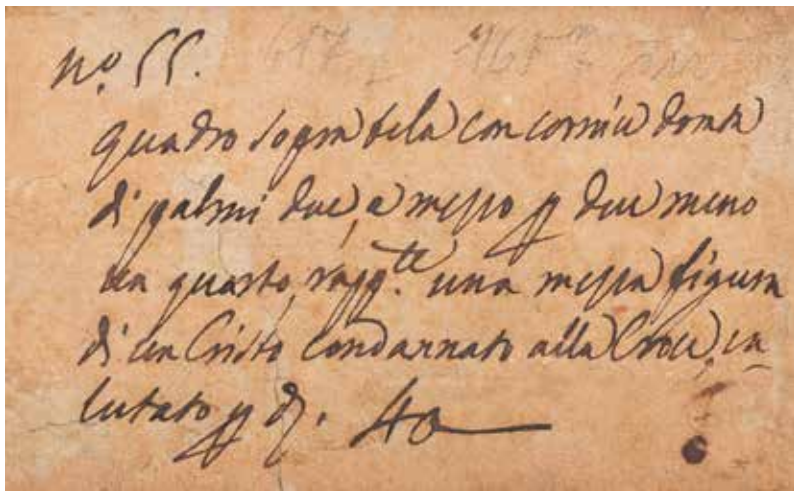
El Greco, Christ in Prayer, National Gallery Prague, 20th century art-historical research, Toledo, dating around 1590, new restoration

The fact that El Greco's Prague painting *Christ in Prayer* / *Chest of Christ* was featured at the Madrid exhibition *El Greco: identidad y transformación (El Greco: Identity and Transformation)*, held by the Thyssen-Bornemisza Museum in 1999, first in Madrid and later in Rome, Athens and Vienna,¹ once again highlighted the significance of our small, not wholly typical but all the same underappreciated signed painting by El Greco, and also called for a more general reflection on the problematic of the El Greco's Prague painting. It was not simply another anthological exhibition of El Greco's art but conceptually perhaps the most important survey of his early work on Crete, his development in Venice and Rome and rise to legendary status in the Spanish city of Toledo, between 1560 and 1614; it thus offered an occasion to reflect on the classification of our Prague painting among the general context of El Greco's artistic oeuvre,² as its acquisition stood at the end of a process inspired by the Prague 'Grecomania' of the early 20th century.³

In fact, this was the first presentation of El Greco in Spain that paid attention to the artist's Greek roots by featuring the work



1 El Greco, *Christ in Prayer*, National Gallery Prague, O 11879, post restoration, diffused daylight.



2 El Greco, *Christ in Prayer*, National Gallery Prague, O 11879, label on canvas stretcher, likely an inventory record made during the relocation of the property or estate of Maria Luisa de Parma (1751, Parma–1819, Rome).



3 El Greco, *Christ in Prayer*, National Gallery Prague, O 11879, wax seal of Charles IV of Spain and Maria Luisa de Parma.

of figures such as Michail Damaskinós and Georgios Klontzas as well as other, largely anonymous Cretan painters, uncovering El Greco's formative environment. A thorough chronological arrangement of the body of El Greco's works on display, beginning with the icon of *St. Lucas Painting an Icon of the Madonna* from roughly 1560, gave depth to his personality, based on a Byzantine heritage and its gradual assimilation, begun at Crete, through Western graphics and his subsequent Italian, especially Venetian and Roman experience (the *Modena Triptych* from the late 1560s), represented by lesser known works currently scattered around the world.

From his Spanish period, the curators chose especially those of El Greco's paintings that demonstrated his continuous artistic transformation and simultaneously his major breakthroughs, such as the *Immaculate Conception* from the Church of St. Leocadia in Toledo, his *View of*

Toledo from the Metropolitan Museum in New York or his *Adoration of the Shepherds* from the Romanian National Museum in Bucharest. This transformation was also emphasised by a selection of works whose subject matter and composition found repetition throughout the artist's life, such as the *Annunciation* or *Christ Driving the Money Changers from the Temple* (also at the National Gallery of Art in Washington, D.C., and the Church of St. Ginés in Madrid, painted in 1610–1614), allowing a reconstruction of El Greco's stylistic development from the earliest Italian experiments up to his mature period, when his painting acquired the distinctly Spanish character that spellbound generations of artists one century ago.

The first monographic exhibition of El Greco's work was held at the Prado in 1902. Curiously enough, this was the largest exhibition of the work of this Hispanicized Cretan master to date, comprising 21 paintings owned by the organising institution and 63 paintings from private collections, although it featured all sorts of works that did not face up to the exhibition's critical reception or to stricter later research. The exhibition was followed by a number of others, especially the 1908 *Autumn Salon* in Paris, organised by Maxim Dethomas, the brother-in-law of El Greco's most noteworthy contemporary collector, Zuloaga.

The aim of that exhibition – to present El Greco as a forerunner of avant-garde painting – was achieved perfectly. Among painters, it roused the sort of Grecomania mentioned above;⁴ in Czech artistic circles, El Greco's influence found salient expression especially in its formative stage and in general throughout the Cubo-Expressivist period. This Grecomania was also largely due to contemporary essayistic publications, especially Barrès' *Greco or The Secret of Toledo*.⁵ Characteristically, the author dedicated his book to Baron Robert de Montesquieu, one of El Greco's earliest apologists, and thereby underscored his adherence to the Romantic trend. It is no coincidence that Barrès' most representative portrait (in fact, one set against the background of Toledo) was painted precisely by Ignacio Zuloaga.⁶

This phenomenon is, of course, not uniquely Czech but also found reflection in France (Paris) and Germany, although the international reception has only been paid systematic attention quite recently.⁷ Two further notable exhibitions were held much later; the first, in Paris, was organised by the journal *Gazette des Beaux Arts* in

1937, the second took place in Bordeaux in 1953 under the title *Domenico Theotocopuli dit Le Greco. De la Crète a Tolède par Venise*. Other exhibitions were largely anthological in character, e.g. in Ghent in 1966 and in Tokyo in 1986.⁸

Let us first look at the history of the Prague painting. Compared to other paintings owned by the National Gallery, El Greco's *Chest of Christ* (or *Christ in Prayer*, *Head of Christ*, oil on canvas, 61 × 46 cm, O 11879) doubtless enjoyed much more attention from the local and foreign literature, but unfortunately this attention only engendered adequate research quite recently.⁹ (Fig. 1)

The painting arrived at the National Gallery from Konopiště on 1 December 1937, where it had been previously owned by the Central Directorate of National Farms and Woodlands, classified as n. 18.398, since 1926; it was transferred here from the château in Brandýs nad Labem from the property of the last Grand Duke of Tuscany, Leopold II.¹⁰ The acquisition of this painting evoked a positive reaction among reviewers in Prague.¹¹ It was likely purchased in Paris at an auction of the collections of Baron D. in 1870 (n. 27); he had acquired it in an auction of the collections of Countess de Quinto in 1862. Based on this most recent trace known to date, we may conclude that the painting only left Spain in the 19th century.

By analysis of a label attached to the stretcher, likely a record from an inventory completed after the painting's restoration, it has been ascertained to carry a description written during the relocation of the property or estate of Maria Luisa de Parma (1751, Parma–1819, Rome), whose coat of arms contains a seal that also appears on the stretcher. The painting is classified as item n. 55, (Fig. 2–3) with an approximate measurement and a note stating it portrays Christ condemned to the cross. (Maria Luisa came from the House of Bourbon-Anjou; her marriage with Charles, Prince of Asturias, in 1765 brought together the two kindred branches of the House of Bourbon. Her spouse was her biological cousin, King Charles IV. They resided in Parma and Naples, Maria Luisa became Queen of Spain after Charles succeeded to the throne on 14 December 1788, but their rule was interrupted by the Napoleonic Wars in 1808). These two latter dates likely delimit the provenance of the seal and inscription. The wax seal, featuring the royal crown on top and the Order of the Golden Fleece on the bottom, indicates the highest, royal status of its owner. It was an



4 El Greco, *Christ in Prayer*, National Gallery Prague, O 11879, detail of signature: Δομήνικος Θεοτοκόπουλος ἐποίησεν, before restoration, diffused daylight.

Italian interpretation of the marriage of the royal pair, who ruled over Spain from 1788 until their deposition by Napoleon in 1808 (followed by five years of rule by the House of Bonaparte). The seal in fact combines two coats of arms – the monarch is represented by the symbol on the observer's left (the seal's right side), while the other side of the seal features the symbol of Maria Luisa of Parma.

Identification and translation of label by Prof. Ladislav Daniel; Mrs. Almudena Pérez de Tudela Gabaldón and Dr. Valentín Moreno Gallego, associates from the Agency of Royal Heritage (Patrimonio Nacional), have also helped this interpretation.

It was stolen from the National Gallery on 20 October 1972 and returned after several years from Vienna, along with two other paintings (Hals, Tintoretto), and restored and reintroduced in 1976.¹²

The authorship of this painting has never been disputed; it is identified unambiguously by a Greek signature (*Domenicos Teotocopulos epoíei*) and confirmed by an indubitably high degree of artistic quality. (Fig. 4)

The painting's composition is rather simple: a slanting but raised narrow head of Christ, set on a long neck and prolonged in a pointed beard and long hair, falling in curls on his shoulder, raises a tearful gaze to the heavens. The reddish garment, ochre-yellow skin, yellow halo and brownish-yellow background lend the artwork a distinctly warm colour scheme. Christ's head is placed at the intersection of the diagonals, indicated by his shoulders, and inscribed in a rectangular halo, underscoring its symmetry.

In terms of elongation, the figure approaches El Greco's signature late types

while still somewhat beholden to reality. As Gregorio Marañón has convincingly demonstrated in his masterful comparative anthropological study (using the example of the small village of Nuncio Nuevo nearby Toledo), these heads are in fact portraits of the villagers and inhabitants from the Toledo province, whose long and slender body type has not seen much change since El Greco's lifetime, as the stratum of the population that belonged to the military and state administration was mobile, often changed and did not mingle with the rest, while the clergy had no physical heritage at all;¹³ in terms of spirituality, he adverted especially to the influence of the mystical atmosphere largely inspired by St. Theresa.

The figure of Christ is decorporealized through a peculiar light that seems to emanate from the halo behind his head. The reddish garment maintains its physicality and a shade of the Venetian colour scheme in the manner of Tintoretto.¹⁴ The strong layers of colour on the figure's forehead are mostly concentrated on the left, and the whole wide mass emphasises the forehead's contours below the hairline. The watery appearance of the eyes was achieved with touches of pure white, applied in part on the black pupil as well as where the white of the cornea is most suppressed.¹⁵ These colours were also applied on the root of the nose. The mouth is defined by a deep, dark outline. The colour effect, as Kramář observed prior to the modern restoration, *"is partly due to a brownish bole underlayer, which at times shows through or affects the upper, mostly subtle layer of colour."* The effect was also achieved by virtue of painting technique, *"spreading a sophisticated thin layer of paint across the surface so that the traces of the individual bristles on the brush are visible, and ample use of colour. Especially the garment is produced by a sort of collision of swirling and fragmented coloured lights."*¹⁶

El Greco's Prague painting entered the art historical literature relatively recently, in a somewhat amateur but nevertheless interesting paper by Professor J. Landsman from Brandýs,¹⁷ who took note of its ascetic features and visionary quality. In the foreign literature, it was first published jointly by Legendre and Hartmann.¹⁸ Their dating of 1592–96 was accepted by other authors.¹⁹ The exceptionally strict but not entirely precise Wethey,²⁰ who believed the painting was created with the involvement of a workshop, dated it to 1590–95 and classified it as an unusual work in his chapter on the Life of Christ and the Madonna. Frati²¹ merely accepted and

summarized earlier claims made by foreign researchers, although her contribution lies especially in providing a formal analysis we will discuss later on.

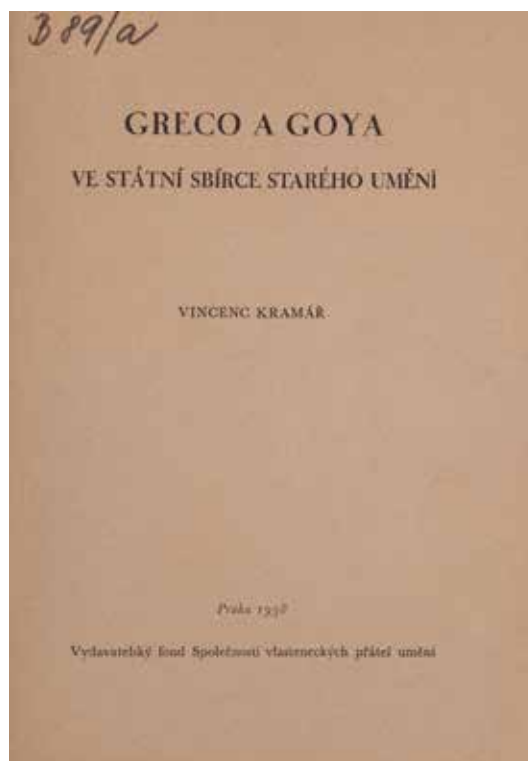
In the Czech Republic, the inner dynamism of the Prague painting and its classification among El Greco's oeuvre has been partly addressed by V. Kramář²² and J. Cibulka.²³ (Fig. 5)

Kramář was mainly interested in the painting's formal aspects and emphasised the 'modern character' of El Greco's style, whereas Cibulka tried his hand at a psychological analysis that placed the work in the artist's broader oeuvre. According to Kramář,²⁴ our Christ is an example of El Greco's mature style, although not developed in all its consequences. He further rightly observed that the painting still shows traces of physical plasticity and formal aestheticism. He nevertheless deemed the style of this painting significantly spiritualised and the "surface painting to be very subtle." He also highlights the significance of an otherwise inconspicuous aureole, forming a cross, and a glow given off by the arms of the cross transitioning into a sort of square; it is part of this antagonism of the two diagonals, formed by the position of Christ's shoulders and head with the halo.²⁵ Kramář here – according to Daniel²⁶ – in a study that is *"strongly coloured by his almost unconscious but constant interest in the roots of modern painting ... goes so far ad hoc as to combine the impulses of the two Spanish painters, El Greco and Goya, on the 'Impressionist generation': one impulse was supplied in the beginning to the Impressionists – including Cézanne – by Goya, especially through his influence on E. Manet, and the other impulse was received by P. Cézanne from El Greco, when he developed his post-impressionist techniques."* Although this Christ is not representative of El Greco's mature style, he considers the painting a highly valuable and characteristic example of his spiritualised, sophisticated style of painting. Precisely this aspect of painting technique was emphasised by Cibulka;²⁷ in his view, El Greco here achieved an insufficient degree of his typically indescribable, emotive effect but simultaneously allowed a radiant colour scheme to shine through the glow of mellow lighting. In treating the issue of date, Cibulka noted that a similar slant of the head, gaze, expression and a still-plastic construction of the head can be seen on the Toledan nobleman above St. Augustine on Greco's *Burial of the Count of Orgaz*, created in 1586. He also observed that the rendition of light and shadow on the gown points to

the early 1590s. According to the slightly more recent opinion of Ladislav Kesner, the Prague El Greco “to a certain extent allows one to experience the purely spiritual character of the art of this exalted religious visionary.”²⁸

Without being familiar with Cibulka’s opinion or the Prague original, prominent Spanish art historian Camón Aznar wrote a somewhat overstated yet relatively apt psychologising analysis in which he derives the thematic inspiration of the Prague painting from the *Expolio*, which also served as the basis for the half-figure of St. Francis, but mostly connects it with the iconographic type of a group of paintings depicting Christ as he embraces the Cross, calling it ‘Jesus’ gaze’ – “because never has there been anything painted in art that was more direct, more spiritual than these pupils, in which emerges the whole of Jesus’ divinity. It seems as though this head exhales a dolorous gaze that reaches the love of God the Father. This expression contains something of the agonizing ecstasy of martyrdom and simultaneously of cosmic joy, the institution of eternal glory.”²⁹ Camón thought El Greco returned in the Prague painting³⁰ to his own passionate and illuminating manner of portrayal, which lines up with the tradition surrounding his work. Camón’s arguments were accepted by José M. Moreno Galván,³¹ who likewise stressed El Greco’s “feverishly ecstatic and visionary style.” G. Reimann³² drew a link between the Prague painting and the *Apostles* series (1587), noting a resemblance in the construction of a backlit head.

The most thorough summary of the existing knowledge about the Prague painting was provided by José Gudiol,³³ who built on a thorough and so far unsurpassed formal analysis of El Greco’s oeuvre in general as well as our canvas in particular. He extended the painting’s assumed date to 1587–1597 and related it in terms of style, besides the *Expolio*, to somewhat different artworks (e.g. *Mary Magdalene* from Kansas City), while clearly emphasising the painting’s devotional character. He justified this extension by the fact that the works classified in the artist’s third creative period (1579–1586) – from *St. Maurice* in Escorial to *The Burial of the Count of Orgaz* – see El Greco returning to the system he had previously relied on in Italy: producing devotional paintings in stock, intended for eventual customers. As a matter of fact, El Greco retained several models and examples until his death – a sort of sample book or catalogue – for Toledan customers, with the help of which his workshop could produce new versions on commission, nowadays complicating the issue of an accurate dating. The Prague



5 Cover of Vincenc Kramář, *Greco and Goya in the National Collection of Old Art*, Prague 1938. Library of the National Gallery Prague.

Head of Christ, intended as a household devotional painting, is a simplified version of Christ’s head from the *Expolio*. The author takes note of similarities in terms of construction, expression and character given the presence of necessary differences dictated by the theme (similarly to how this is the case with the other versions of *Mary Magdalene* in Montevideo and Paradas). Gudiol observed that “a bright, luminous halo separates the head from the dark background. This moderate-sized painting from the collections of Prague’s National Gallery testifies to the technical subtleties and finesse that formed the basis of El Greco’s plainness and simplicity. The painter applied ‘sfregatura’ on the right side of the tunic, and strong layers of white paste on the forehead, especially on the left. He highlighted the contour of the forehead with a wide stripe of impasto, running up to the hairline. He expressed the watery glow of the eyes using white applied in part onto the black pupil and partly on the dimmer white of the eye. Paste was applied energetically on the root of the nose, between the eyes. A deep, black line marks the middle contour of the mouth where the lips meet. The sparse beard features wholly disjointed and apparently purposeless white spots”³⁴ on the left by the temple. These methods, quite far from the ‘pointillism’ or ‘optic method’ of some 19th-century painters, have essentially the same basis. Their purpose is to animate the whole and to heighten the efficacy of the image by relying on unacademical painting techniques. Rembrandt would constantly resort to such techniques in the

6 El Greco, *Head of Christ* (currently at Museo San Telmo, San Sebastián, Spain). Reproduced in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 1921, 56, pp. 55–60.



7 El Greco, *Head of Christ* (currently at McNay Art Institute, San Antonio, Texas, USA). Reproduced in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 1921, 56, pp. 55–60.



17th century, giving mellow backgrounds the character of a 'fluid' atmosphere that reflects his figures. Neither the Baroque Dutchman nor the Hispanicized Greek master from late 16th century, however, abandoned traditional methods of depiction and only used these techniques to the end of achieving a higher degree of vibrancy in their paintings.

Finally, Ladislav Daniel summarised that the dynamic animation and psychological characterisation of the face, associated with the appearance of El Greco's son Jorge Manuel Theotocópulos, transformed the original, rigid type of a Christ-Pantocrator into a present, vulnerable Christ-man engaging in inner dialogue with God, mouthing affectionate prayer on the limit of ecstasy.³⁵

Most of the authors addressed the issue of dating in view of the existence of two slightly different versions, which the expert community knew earlier than our painting. Kramář based his claims on Legendre and Hartmann, who accepted the dating of both versions to 1590–96 formulated by Mayer.³⁶ The first of these two variants, currently at Museo San Telmo in San Sebastián, differs in certain subtle details, especially the vertical asymmetry of the eyes, details on the ears, beard and curls of the hair, and finally the left shoulder. (Fig. 6)

Here, the halo behind Christ's head is somewhat dimmer, whereas the shadows are deeper and darker. However, the painting suffered by having been overly cleaned (the hair is now limited to a brownish-red underlayer, the tunic is flat pink). It was dated to the same period as the painting from Prague, to which it forms the closest counterpart. Mayer's dating, too, tends to coincide with the broadest assumed period for the Prague painting.³⁷ Like the previous version, the second version at the McNay Art Museum in San Antonio suffered by an outright drastic round of cleaning, and the upper layers have been lost entirely. (Fig. 7)

The hair here encompasses the head in more massive, less delicate strands, the beard splits into two and the remaining facial hair is rendered with more accuracy, and this fits the more detailed compositional section which the chest is part of. This impastoed painting is usually cited in connection with El Greco's earlier works.³⁸

Jaromír Neumann adds that *"the unusual placement of the signature close to the face, such as we also find it on El Greco's portraits and similarly conceived individual figures, corresponds to the fact that El Greco tried to capture the*

features of Christ's 'true' appearance in his face, in the manner of "vera efigies". The signature, rendered similarly to his iconic inscriptions, must have confirmed the verisimilitude of the 'portrait', but simultaneously also the authenticity of the version, which could afterwards serve as a basis for workshop replicas." He also states that the somewhat unusual imperfect form of the verb in the signature (*was making* rather than *made*) signifies that El Greco "thereby joined the Apellan tradition (...) and also the view that an artwork is always begun and never completed. This conception, contrasting the view of his teacher Titian, corresponded to El Greco's common practice of creating numerous replicas of his painting, of which each seemed to be a provisional stage in an effort for a better rendition of a prototype and the ultimate idea contained therein rather than a definitively final result of a completed creative process."³⁹ Recent study has shown that the signature gradually came to occupy an integral position in El Greco's compositions.⁴⁰

In any case, our painting, marked (in contrast to the variants) with a signature, can be considered the highest quality exemplar of the three known versions, although the sequence of their production is not entirely clear due to the use of the abovementioned sample book.⁴¹ Of a remarkable number of preserved artworks – over 700 in total – only a few can be classified chronologically, and even then merely with a rough approximation. That is our case, too. From Gudiol's and Wethey's classification, it follows that the Texas painting was created before the Prague painting, but the quality of the Prague painting is generally considered superior, and Frati⁴² therefore considers it to be a prototype (it is the only version reproduced and is listed first among the three). We may assume that the date of production around 1590 will continue to be most readily accepted. Given these characteristics, the abovementioned exhibition *El Greco: Identity and Transformation* in Madrid paired the Prague *Christ* with the more colourful but extremely similar *St. James the Younger (Apostle's Head)* from the Museum of Fine Arts (Szépművészeti Múzeum) in Budapest.

Similarly, the yellows emerging from the dark on the robe and skin of our El Greco resemble the colour scheme of *St. Mary Magdalene* from the same collection.

During his first Toledan period, when El Greco finally extricated himself from the influence of Italianising morphology and thinking with his *Burial of the Count of Orgaz*, the artist painted portraits and above all religious images, both variations on earlier motifs as well as new compositions, largely



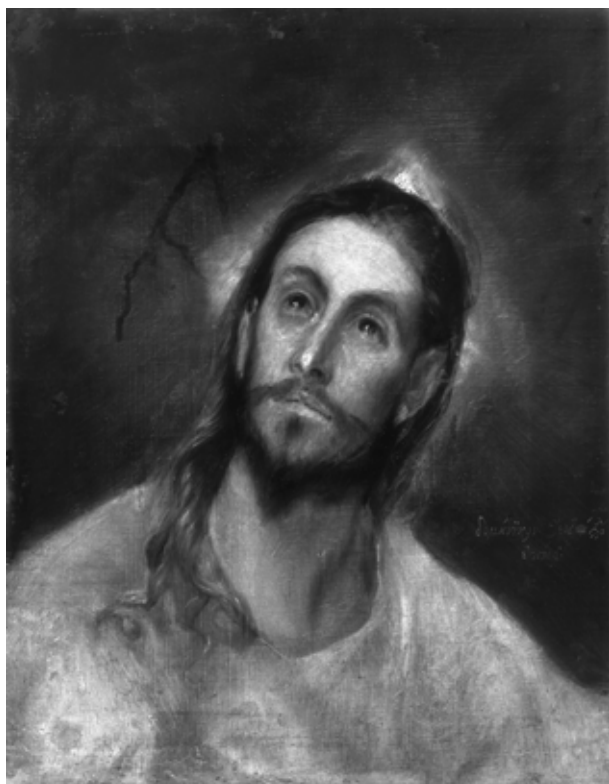
8 El Greco, *Head of Christ*, copy by Vladimír Gebauer (?) after the painting at the National Gallery Prague, 1965.

inspired by the subject matter of Christ's suffering, such as *Christ Taking Leave of His Mother*, *Christ Carrying the Cross*, *Expolio (The Disrobing)*, *The Crucifixion*, or *Pietà*. These works precisely suggest a transformation in El Greco's thinking under the influence of the Spanish environment, from an eclectic mannerism of the Venetian and Roman type to deeply passionate art, beginning with the *Burial*.

El Greco's artistic transformation paved the way from a general crisis characterised by an inability to elaborate life principles precisely by restating the problem of man, viewed, of course, through a Baroque sensitivity of a religious cast.⁴³ El Greco opposes cold utilitarianism devoid of emotional import with a moral sensitivity based on traditional Christian principles. For El Greco, passion never assumes the plain forms we sometimes encounter in Baroque art, and our painting is no exception in this regard; it maintains a sophisticated complexity of the intellectual atmosphere of the late Renaissance – neo-Platonic, that is – that gave birth to this pupil of Tintoretto and Titian.

In our *Christ in Prayer / Chest of Christ*, the painter does not shy from any of the artistic problems typical of the late Renaissance: the relation between natural form and its artistic rendition, where he defends the artist's right to deform reality (Baroque, in contrast, is necessarily a tendency to expressive naturalism). He also does not

9 El Greco, *Christ in Prayer*, National Gallery Prague, O 11879, before restoration, infrared reflectography.



simplify the spatial construction of the image by attenuating the space with scenery or strongly reflective lighting, which would allow him to paint the illuminated central scene against a dark background. The narratively indifferent figure of Christ (the theme is not a narrative, dramatic scene; Christ is rather set before the spectator as a sort of problem) protrudes in the empty space, illuminated by an unreal light,⁴⁴ which almost seems to compose the pale, long, delicate face ridden with a complex expression of feverish elation (the opposite would be a Baroque unequivocal of emotion).

Frati was perhaps most accurate in her description of El Greco's light. In her view, El Greco's lighting surpassed its Venetian roots by illuminating figures without emanating from a specific source, or without the scene being illuminated solely by diffusive light. Like in Byzantine painting, in El Greco, the light originates from many different sources without imitating natural illumination. As El Greco continued developing as an artist, his paintings featured increasingly more sources of illumination, shedding light on different sections of the image, and the result carries a very hallucinatory quality precisely for its uneven and arbitrary lighting.⁴⁵

Finally, let us mention the most recent summary of the problematic at the exhibition of the Thyssen-Bornemisza Museum in Madrid. In an analysis of the existing literature, the author of the catalogue entry, José Álvarez Lopera,⁴⁶ drew attention to a number of notable issues, among them that the iconographic type, relatively rare in El Greco's oeuvre, is a sort of pendant to the *Mater Dolorosa* from the Berlin Museum. Despite the presence of differences in technique between the two other known versions of each of these paintings, similarities in expression and format as well as the fact that the head on each faces in a different direction suggest it cannot be ruled out these were conceived in pair.

In any event, the Prague painting can also be related to an inventory of El Greco's property from 1614, specifically the entry *Una cabeza de un cristo* (sic!). The title used by Camón and Wethey for paintings of this type (*Christ's Ecstasy*) is not entirely justified and mostly accords with earlier views about the artist's work. Despite a mystical expression, Christ's position and gaze suggest more determination and submission (awareness of one's task) than mystical rapture, resembling the *Expolio*



10 El Greco, *Christ in Prayer*, National Gallery Prague, O 11879, before restoration, X-ray spectroscopy.

or *Christ Carrying the Cross* in half-figure. In addition, like on El Greco's the latest paintings, where Christ is portrayed as a Redeemer conferring blessing, Jesus' head is framed by a rectangular halo. One detail in particular is especially telling here, namely his hair, falling on his right shoulder in a long wave. It resembles the hair on the painting of the *Penitent Magdalene* from Kansas City. This masterful detail reminds Álvarez Lopera of El Greco's critique of Michelangelo, when he claimed the latter was incapable of portraying or rendering hair...⁴⁷ In comparison to the abovementioned two versions, Álvarez Lopera gives clear preference to the Prague painting, which he therefore also chose for the exhibition.

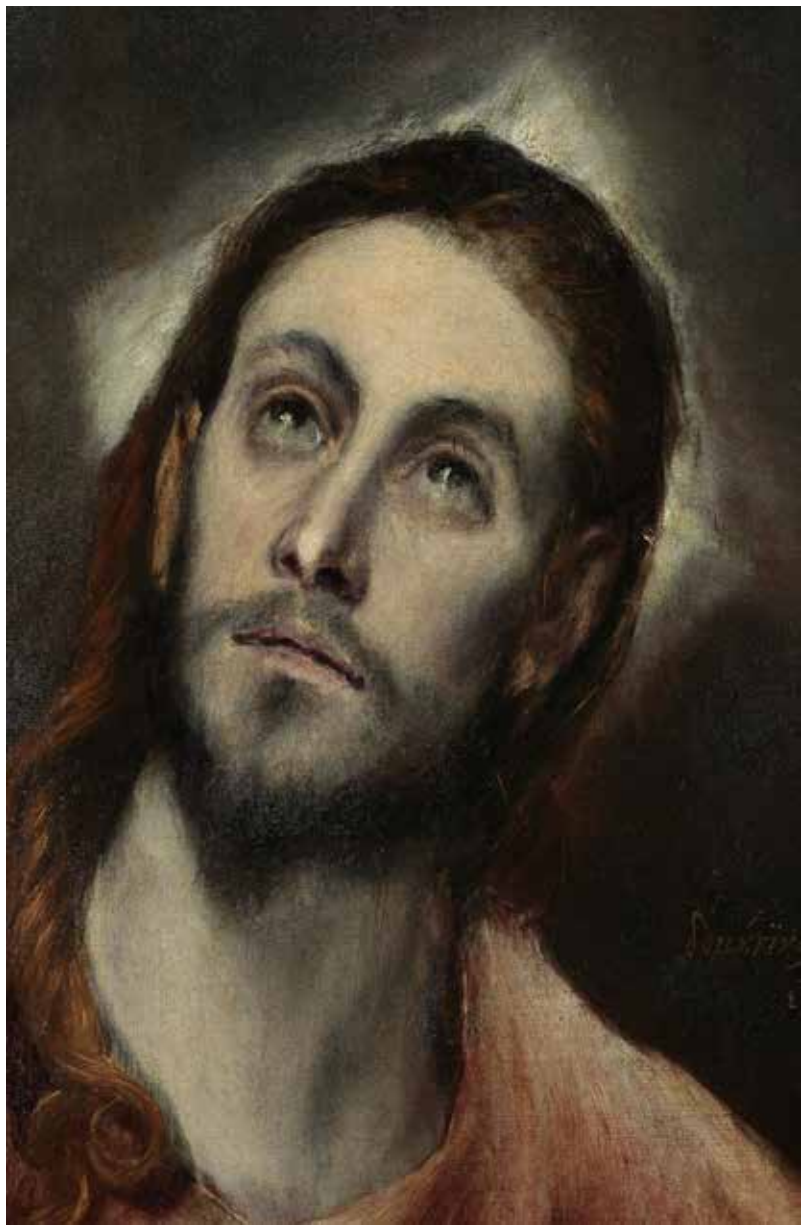
A change of the painting's title to *Christ in Prayer* and postponement of the dating to ca. 1595-97 fully accords with the current results of formal and historical analysis. In general, it may be observed that the isolated figure, imperative, dense with strong expressive intensity, becomes, without resorting to contemporary or geographic references, a symbolic image, a sort of icon capable of polarizing piety.

In this way, El Greco creates the final offshoot, an echo of the Renaissance, while simultaneously identifying with the spiritual climate of a country that occasioned a turn in the contemporary world during the mid-16th century: the Catholic reformation of the Council of Trent, represented in Spanish painting by the art of the mystically-attuned Luis de Morales, who inspired a wave of copyism in Bohemia, proto-Baroque sculptor Alonso Berruguete, and the modest to abstract geometric architect Juan de Herrera, designer of the Escorial, a building that influenced the blueprint of dozens of prominent structures around Europe, including in Bohemia and Moravia.⁴⁸

Appendix

Prior to restoration, conservators thoroughly examined the painting to determine its technical condition, which then served to specify the restoration's conception and methodology. A further purpose of the examination was to describe the painting technique used and to place the work in the context of El Greco's oeuvre. The examination was mostly based on non-invasive methods, such as radiography, infrared reflectography, UV luminescence photography, macrophotography, etc.

The painting displays numerous defects. A large crack, filled and retouched, can



11 El Greco, *Christ in Prayer*, National Gallery Prague, O 11879, detail of head, post restoration, diffused daylight.

be observed in the background. More extensive imperfections can be found at the bottom edge of the canvas, on Christ's tunic. The small spots of missing paint are likely due to 19th century restoration. The painting was stolen in 1972 and cut out of its decorative frame. However, by this time, the painting no longer had its original edges, and only few sections especially in the background have sustained damage. Fortunately, the face has been preserved in very good condition.

The present restoration was necessary because the varnish had darkened considerably, distorting the original palette of El Greco's work. The yellow filter produced by the old varnish suppressed the original tonal vibration between warm and cool colour tones. The visually inferior state of the painting was also due to rather

darkened and tonally distorted retouching. The level of adhesion of the layers of colour to the ground was satisfactory. The restoration largely focused on visually rehabilitating the work's original qualities. This demanding task was entrusted to Rafael Alonso, restorer emeritus from the Museo del Prado in Madrid, who restored most of El Greco's paintings held in Spanish collections. The restorer gradually and carefully thinned out the darkened layers of varnish, uncovering the painting's original tonality, while preserving a fine patina to reflect its age of more than four hundred years. Individual defects were subsequently treated with reversible materials.

(Restoration Department of the National Gallery Prague, according to Rafael Alonso's restoration report from 2018, restoration documents deposited at the Archive of the Restoration Department NGP)

This paper was written thanks to the support of the Ministry of Education, Youth and Sports, grant IGA_FF_2015_025 *Od středověku po dnešek. Studie o umění v českých zemích* (From the Middle Ages to Today. Study on Art in the Czech Lands).

Notes

1 José Álvarez Lopera, *El Greco: identidad y transformación. Creta. Italia. España*. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 3 January–16 May 1999 (Rome, 2 June–19 September 1999, and Athens, 18 October 1999–17 January 2000). Cat. ed. José Álvarez Lopera, the exhibition's curator, here provides a summary of views previously published in a short work titled *La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre el Greco* (pp. 25–56). Another author, Nicos Hadjinicolaou, studied nationalist tendencies of all kinds in judging the artist's work (*El Greco revestido de ideologías nacionalistas*, pp. 54–84), Lionello Puppi summarised the views on El Greco's work in Italy and its correlation with Italian art (*El Greco en Italia y el arte italiano*, pp. 97–118), while his Spanish period was analysed by José Manuel Pita Andrade (*El Greco en España*, pp. 153–174), El Greco's artistic thinking – from the Eyes of the Soul to the Eyes of Reason – was the subject of a study by Fernando Marías (*El pensamiento artístico de El Greco: de los ojos del alma a los ojos de la razón*, pp. 153–174), and finally, the delicate issue of mysticism was treated with sophistication in a study dedicated to the mind's ascent to God – El Greco's religious iconography and the spiritual reform in Spain by David Davies (*La ascensión de la mente hacia Dios. La iconografía religiosa del Greco y la reforma espiritual en España*, pp. 175–201). A fuller appreciation of the value of this painting was i.a. the aim of Ladislav Daniel in 'Between the Pantocrator and the

Man: Addenda to the Italian Influences in El Greco's Work'. In: *El Greco in Italy and Italian Art. Proceedings of the International Symposium. Rethymno, Crete, 22–24 September 1995*. University of Crete, Rethymno, 1999, pp. 243–246. See also Miguel Morán Turina. El Greco. 'Nuevas Miradas', *Descubrir el Arte* I, i. 1, marzo 1999, pp. 30–39; José Álvarez Lopera, 'El Greco: identidad y transformación'. *Descubrir el Arte*, I, i. 1, marzo 1999, pp. 22–27. – *El Greco de Toledo*. Museo del Prado, Madrid, 1 April–8 June 1982, National Gallery, Washington, 3 July–6 September 1982, Dallas Museum of Fine Arts, Dallas (Texas), 12 December 1982–6 February 1983. Articles reconstructing 'Greco's Toledo' were also published at the time. See J. Carter Brown, 'The Genius of El Greco', *National Geographic*, Vol. 161, i. 6, June 1982, pp. 736–744; Louise E. Levathes, 'Toledo – El Greco's Spain Lives On', *National Geographic*, Vol. 161, i. 6, June 1982, pp. 726–753. – Among reviews, see e.g. J. A. Álvarez Reyes, 'El Greco, un viaje de ida y vuelta', *El Periódico del Arte*, febrero de 1999, i. 19, p. 7, il., pointed out especially that from among the eighty collected paintings, only the Toledan period was mature, the others merely amounted to study material.

2 Unfortunately, our painting was not borrowed for the Vienna exhibition. For professional reviews, see Jaromír Adamec, 'El Greco 1541–1614', *Ateliér*, 2001, i. 13, p. 8; Pavel Kalina, 'Umění, peníze a teorie. Vídeňská výstava El Greca', *Týden*, i. 28, pp. 64–65, il.; Peter Kováč, 'Videň představuje jeden ze skvostů El Greka'. *Právo*, 23. 6. 2001, p. 13; Václav Sokol, 'El Greco ve Vídní', *Katolický týdeník*, 2001, i. 43, p. 7.

3 On this theme, see Pavel Štěpánek, 'La „Grecomanía“ Checa: El Greco en el arte moderno checo a principios del s. XX'. XI Jornadas de Arte. *El arte español fuera de España*. Biblioteca de Historia del Arte. Acta del Simposio Internacional Arte Español fuera de España. Instituto de Historia del CSIC. Madrid 2003, pp. 469–482. This theme would deserve a book of its own.

4 On this term, see Jordi González Llacer, *El Greco y su influencia en los albores de la modernidad*, *Galería Antiquaria* XV, 1997, č. 148, pp. 42–47, review of an exhibition at Museu Nacional D'Art de Catalunya.

5 Ertl, 'El Greco čili tajemství Toleda', *Volné směry*, 1910, p. 174, comments (mentions) the book by Maurice Barrès, *Greco ou le secret de Tolède*, Paris 1912 (Nouvelle édition augmentée de quelques pages inédites avec seize reproductions hors texte), a copy of which was also owned by V. Kramář, who thought it was a "poetic evocation of the secret of Toledo" (Vincenc Kramář, 'Domenico Theotocópuli El Greco', ed. K. Srp, *Umění* 1990, i. 6, pp. 511–519, cit. on p. 516). The book was published in many editions.

6 See Álvarez Lopera (fn. 1), img. 2, from the Musée Lorrain in Nancy, likely inspired by

Barrès' chapter *En face de Tolède, le Greco me donne le secret de Tolède*. Note especially his footnote on p. 108, where he claims that even in October 1902, Barrès was the first visitor of the year who wanted to see El Greco's work in the Church of St. John the Baptist.

7 A model situation for an analysis of the influences in Germany was produced by Veronika Schröder in her study *El Greco im frühen deutschen Expressionismus. Von der Kunstgeschichte als Stilgeschichte zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Frankfurt: Peter Lang 1998. Also, G. McLeim-Smith – María del Carmen Garrido – Sarah L. Fischer, 'A Note on Reading El Greco's Revisions: A Group of Paintings of the Holy Family', in: *Studies in the History of Art*, vol. 18, National Gallery of Art, Washington, s. 67.

8 *El Greco, 1541–1614*, Musée des Beaux Arts, Ghent; *El Greco Exhibition*, The National Museum of Western Art 1986, Tokyo. On the 450th anniversary of El Greco's birth, an exhibition was also held on Crete – Heraklion, Basilica of St. Mark, 1990; see *El Greco in Italy and Italian Art*, Athens 1995.

9 This part of the article is based on a so far unpublished Master's thesis, defended in 1973; prof. Pavel Preiss recommended it as a doctoral thesis. See Pavel Štěpánek, *Španělská malba a plastika ve sbírkách Národní galerie v Praze*, FFKU, 1973, 369 p., manuscript. Passages on El Greco: chap. II., pp. 47–53, 212–214, 279–282, cat. n. 8. See here for all details including bibliography and provenance; the work was later used by J. Neumann, *Tři obrazy / Tintoretto, El Greco, Frans Hals*, Sbíрка starého evropského umění, (edition Malé katalogy), National Gallery Prague, April 1977; also *Národní galerie v Praze. Staré evropské umění*, Réunion des Musées Nationaux, Prague 1992, p. 52 (entry by Ladislav Daniel); Jiří Kotalík et al., *Národní galerie v Praze*. The results were briefly mentioned in the exhibition catalogue: Pavel Štěpánek, *Španělské umění 14.–16. století z československých sbírek*, Prague, Central Bohemian Gallery, December 1984–January 1985, and in the short article *El Greco en Praga, Vida Checoslovaca* (Prague), 1984, i. 4, p. 29, il.; El Greco's painting technique is also partly addressed in – El Greco, *Obrazy Zvěstování. pš (P. Štěpánek) – annk (Antonín Novák) (rev.): Ma. C. Garrido, Estudio técnico de cuatro Anunciaciones de El Greco*, *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), VIII, i. 23, 1987, pp. 85–108, *Technologia Artis* (Prague), 1990, i. 1, p. 80.

10 Prof. Landsman (sic), *El Greco: Hlava Kristova*. Okresní Jednota muzejní v Brandýse nad Labem věnuje svým přátelům a známým I. ročenku, Brandýs 1926, pp. 12–13. It appears he was the first to urge the *Chest of Christ* be transferred to the National Gallery, where the painting was finally obtained by a loan on 8 December 1937 (*Vincenc Kramář: od starých*

mistrů k Picassovi, National Gallery Prague – Collection of Modern and Contemporary Art, Trade Fair Palace 13 Oct 2000–28 Jan 2001, p. 37): see also J. L., 'Grečov obraz v Brandýse nad Labem', *Národní osvobození*, III, 25. 2. 1926, i. 56, p. 3. A copy of the Prague painting is currently exhibited at the castle.

11 Anon., 'Benedetto da Majano, El Greco, Goya und Heinrich Füssli in der Staatlichen Sammlung alter Kunst in Prag', *Prager Presse* XVIII, 1938, i. 62, p. 8, and L. Kreitner, 'Die Neuordnung der Staatssammlung alter Kunst', *Prager Presse* XVIII, 1938, i. 185, p. 10, on the new installation of the Gallery in the City Library and on additions to the collection. On the principles of Kramář's acquisition policy, see Lada Hubatová-Vacková, 'Sonda do Kramářovy akviziční politiky', in: *Kramář 2000* (fn. 10), p. 170. Kramář sometimes received offers to purchase El Greco's paintings but did not respond to them, likely because of the price, e.g. from the Berlin gallerist Fletchheim, p. 171, or through the mediation of painter Emil Filla, who informed him of a price of 25 000 USD (p. 236). In 1934 and at the recommendation of V. Nebeský, Kramář received Rolf de Maré, a Greco and Picasso collector from Paris (p. 243).

12 On the theft, see e.g. 'Obraz od El Greca byl jediný v republice', *Lidová demokracie*, 24. X. 1972, this is the most informative among those that were published in the daily press. On the new installation, see 'El Greco: Poprsí Krista', *Práce*, 12. 7. 1977. For a summary, see *Sběratelství*, Prague 1983, pp. 111–112, ed. Jiří Církil.

13 Gregorio Marañón, *El Greco y Toledo*, Madrid, 1956, p. 229 (2014 edition). Marañón also summarises a number of other, equally interesting observations by doctors, psychiatrists and psychologists about El Greco's work. In the opinion of this doctor and historian, p. 234, Greco's models did include a number of psychopaths, but this was not a decisive factor. He also disproves the often-alleged astigmatism or other visual impairments, which were supposed to have influenced his sight – see e.g. a recent echo of this view in: 'Mají malíři špatné oči?' *Výtvarná práce*, 1970, i. 21, p. 6, in which the Canadian ophthalmologist Wheeler expresses the opinion that the characteristic styles of certain painters, especially El Greco, are due to ocular conditions. He observes that El Greco's slender figures acquired normal proportions after the use of an astigmatic lens at a 15° angle of the axis. See also 'Měl El Greco vadný zrak?' *Věda a technika mládeži*, 1974, pp. 687, 694. All of these pieces are based on a scientific article written by Spanish doctor Germán Bérrens, titled 'Porqué El Greco pintó como pintó', *Por Esos mundos*, Madrid 1912, cited in Barrès 1912 (fn. 5), pp. 175–176.

14 One need only compare El Greco's painting with Tintoretto's portrait of an unknown man at

the National Gallery (inv. n. DO 201, borrowed from the Prague Castle in 1922), which was stolen at the same time. After the painting was cleaned in 1977, these connections came into even sharper focus.

15 It is likely no coincidence that a detail of Christ's eyes, together with Picasso's eyes from his Prague *Autoportrait*, found their way onto a large poster (billboard) in 1996 as an advertising campaign to gain a largest possible audience for the 200th anniversary of the National Gallery. See kč (Peter Kováč), 'Velcí anonymové se představují', *Právo*, 21. II. 1997; the poster was designed by TypoDesignClub 96, Milan Jaroš.

16 Kramář, Domenico (fn. 5), p. 517. All quotations in this paper follow the Czech editions of the works cited.

17 Landsman, (fn. 10), *ibid.* In the same year, an anonymous review of a critical and illustrated list of El Greco's work was published in *Prager Presse* VI, 24. 6. 1926, i. 172, p. 6, later followed by Jaromír Pečírka's review: 'Von Greco bis Goya (rev.): Hugo Kehrer, Spanische Kunst von Greco bis Goya', *Prager Presse* VI, 22. 12. 1926, i. 350, p. 6. Until the end of the 1920s, roughly two reports of articles on El Greco were published each year, e.g. one about the dedication of an El Greco portrait by Bredius Museum in the Hague, *Prager Presse* VII, 17. VI. 1927, i. 165, p. 6, or 'Der Junge Greco', *Prager Presse* VII, 12. VII. 1927, i. 172, p. 6, informing of the publication of the monograph *La jeunesse du peintre Greco* by J. R. Willumsen. Last but not least, we must also mention new discoveries of Greco's works, e.g. the large altarpiece of *Christ Carrying the Cross* in Sevilla – see 'Ein unbekanntes Werk Greco's', *Prager Presse* VIII, 15. 8. 1928, i. 226, p. 6, or the sculptures and figures of Virgin Mary that form a unity with the altarpiece at the church in the Spanish village of Talaverilla – see 'Eine Plastik des Greco entdeckt', *Prager Presse* IX, 28. 7. 1929, i. 203, p. 10; on the contents of the issue of *Pantheon* that deals with El Greco's unknown works – see *Prager Presse* X, 1930, i. 113, p. 8. The 1930s saw the publication of a large number of reviews with information and observations about the then already historical process of inspiration by El Greco's painting in the work of Czech artists. For example, one review of a book by Meier-Graefe in *Prager Presse* XI, 31. 1. 1931, i. 31, p. 8, criticises the title for having provided an incorrect explanation of Greco's colour scheme. That the Czech public was well-informed is attested by Reme (rev.): 'Jean Cassou, Le Gréco', Paris 1931, *Prager Presse* XII, 12. 2. 1932, i. 43, p. 7. Several published articles also addressed specific creative problems or individual artworks – see e.g. Jaroslav Kolman, 'Pohřeb hraběte z Orgazu', *Dílo* XXIV, 1932, pp. 18–20. Current views are summarised in Francisco Calvo Serraller, *El entierro del conde de Orgaz*, Madrid 1999.

18 Maurice Legendre – A. Hartmann, *Domenico*

Theotocopuli, dit El Greco, Paris 1937, image on p. 285. The date is only given under the image, not in the text itself.

19 Vladimír Novotný, *El Greco*, Prague 1936, img. 1 (the Prague painting was then still at the chateau in Konopiště; Novotný reproduces it but does not comment on it); Vincenc Kramář, *Greco a Goya ve Státní sbírce starého umění*, Prague 1938 – this text also appears in: Vincenc Kramář, 'O Grecově Kristu', *Světlozor* XXXVIII, 1938, pp. 540–541; Josef Cibulka, *Greco*, Prague: Orbis, 1941, pp. 9–20, img. VIII.; José Camón Aznar, *Dominico Greco*, Madrid 1950, v. 114, 1970 reissue; Juan Antonio Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España*, Madrid 1958, v. 1925.

20 Harold E. Wethey, *El Greco and his School*. II. Princeton 1962, p. 37. This scientific catalogue only includes a basic photograph. As the author has informed me in a personal letter, he was only familiar with the Prague painting from a photograph.

21 See Tiziana Frati – Xavier de Salas, *La obra pictórica completa de El Greco*, Barcelona – Madrid 1970, n. 78a, p. 105, img. 78a.

22 Kramář, *Greco a Goya* (fn. 19), pp. 3–5.

23 Cibulka, *Greco* (fn. 19), pp. 19–20.

24 Kramář, *Greco a Goya* (fn. 19), p. 5.

25 Kramář, Domenico (fn. 5), p. 517.

26 Ladislav Daniel, in: Kramář 2000 (fn. 10), p. 176, repr. on p. 150.

27 Cibulka (fn. 19), p. 20.

28 Ladislav Kesner, *Národní galerie v Praze. Sbírkový ve Šternberském paláci*, Prague 1961, p. 27.

29 José Camón Aznar, *Pintura del XVI*, Madrid 1970, pp. 550–552; he knew the Prague painting from a reproduction made by the National Gallery, which I personally delivered to him at the time. Paul Claudel captured the exaltedness of the gaze on El Greco's figures with essayistic eloquence in his *L'Œil écoute*, Paris 1964, p. 102; writing about the portrait of Captain Julián Romero with Saint Julian, where the knight's head is portrayed in a similar, although more animated position, he observes: "Greco's knight clad in white, held up by his black protector, decided to reach heaven taking the easiest way: by nothing but his fervent, impassioned eyes."

30 Camón, *Pintura* (fn. 29), *ibid.*, also refers to another version in an unspecified collection in Madrid, but he does not mention either of the paintings from San Sebastián or the McNay Art Museum in Texas. As the San Sebastian painting comes from the collection of a certain Errazu in Paris, we may assume that Camón means the latter painting and only identifies it according to earlier data.

31 Jiří Kotalík, *Galería Nacional de Praga*, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, México 1970 (coll. with P. Štěpánek and J. Ma. Moreno Galván). A Portuguese edition was also published.

32 Reimann, *El Greco*, Leipzig 1966, pp. 40–41.

See also K. Horký, 'Toledských dvanáct apoštolů', *Lidová demokracie*, 1 April 1956.

33 José Gudiol, *El Greco (Doménikos Theotocópulos, 1541–1614)*, Barcelona 1971, pp. 152–153, img. 129 identified as *Head of Christ*. The Czech edition of this so far one the most thorough works was published in 1976.

34 Gudiol, *El Greco* (fn. 33); because the author has not seen the Prague painting personally and only knows it from reproductions and photographs, he judges its colour scheme – perhaps under these reproductions' influence – to be somewhat darker (he considers dark brown hair to be black; the whites are contained and mixed with yellow, etc. The background is also not completely dark, as the reproduction might have one assume). The most recent round of cleaning brightened up the painting's overall colour scheme.

35 Daniel, in: Kramář 2000 (fn. 10), *ibid.*

36 August Liebmann Mayer, 'Einige Gemälde und eine Zeichnung von Greco', *Zeitschrift für Bildende Kunst* 56, 1921, pp. 55–60, provides a date of 1580–1596. At the time, one painting was still part of Errazu's collection in Paris (now in San Sebastián), the other was owned by Vallín (now at the McNay Art Museum in San Antonio). Shortly afterwards, Mayer summarised his findings in a book titled *El Greco. Eine Einführung...*, München 1916, which was later published in an expanded edition as *Dominico Theotocopuli. El Greco. Kritischen und illustriertes Verzeichnis des Gesamtwerks*, München 1926.

37 Frati (fn. 21), p. 105, n. 78c; summarises the existing datings: Soehner's (1590–93) and Wethey's (fn. 20), II., p. 37, n. 49 (1590–95).

38 Frati (fn. 21), p. 105, n. 78b; Wethey (fn. 20), p. 37, n. 48, dates the painting to 1580–1585 on the basis of the presence of "heavy pastes". Gudiol, *El Greco* 1971 (fn. 33), p. 102, places it before St. Maurice, to 1579–1586.

39 Jaromír Neumann, *Tři obrazy / Tintoretto, El Greco, Frans Hals*. Sbíрка starého evropského umění, (edition Malé katalogy), National Gallery Prague, April 1977, n.p.

40 1999 Madrid exhibition, reception: *Cambio* 16, Madrid, in Czech: *100+1*, 1999, i. 13, p. 47 (whole text on pp. 46–48).

41 Gudiol was of the opinion that both

versions were simply painted differently (in personal communication). Some time ago, a miniature version of the Head of Christ from 1590–95, sized 7 × 5 cm, signed *Domenicos Theotocopulos epoiese* on the backside like the Prague painting, appeared in auction at the store of Jean Max Cassel – 15 Quai Voltaire, 75 007 Paris; for a review, see *The Burlington Magazine*, May 1988, s. VII. (Head of Christ).

42 Frati (fn. 21), n. 78a.

43 This transformation was identified in the penetrating and still valid, seminal study by Max Dvořák, 'O Grecovi a manýrismu', *Dílo XXII*, 1929–30, pp. 44–47, 52–54, 62–64; *Id.*, 'El Greco a manýrismus', in: *Italské umění od renesance k baroku*, Prague 1946, pp. 285–306, trans.: Jan Krofta, pp. 289–305, which elucidated Greco's relation to Mannerism.

44 Frati (fn. 21), p. 8. On the subject of form, see also A. Prater, 'Zur Bildform Greco's', *Alte und Moderne Kunst* 156, 1979, pp. 1–11.

45 See also Karl Ipser, *El Greco, der Maler des christlichen Weltbildes*, Braunschweig-Berlin 1960, p. 369; Stephanie Brown, *Religious painting*, Phaidon London 1979, illustration on (back) cover.

46 J. Álvarez Lopera, *El Greco* (fn. 1), cat. n. 48, p. 389.

47 On the relationship of El Greco to Michelangelo, see Fr. X. Salas – Fr. J. Sánchez Cantón, *Miguel Angel y el Greco*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1967, p. 80.

48 The issue has only been touched upon cursorily by some of our art historians, e.g. R. Švácha, 'Santiniho projekt kláštera v Plasích', *Umění*, 1983, 2, p. 177; Jiří Kroupa, 'Premonstrátský klášter Louka – chrám Šalamounův?', in: *Premonstrátský klášter v Louce. Dějiny – umělecká výzdoba – ikonologie*, District Office in Znojmo 1997, pp. 62–83, and also M. Horyna, J. Pavlíček and Václav Burian, a.o.; in Poland, this subject has already been addressed in greater detail in a Master's thesis by Małgorzata Wyrzykowska, 'Escorial jako wzorzec ideowy i architektoniczny założeń klasztornych na terenie monarchii habsburskiej', in: *Dzieła i interpretacje*. Vol. VI, Wrocław 2000, pp. 9–56.

Translated by Benjamin Žiak

École de Paris and Czech Artists in Interwar Paris¹

A situation report on the Parisian art scene with a focus on Galerie Berthe Weill

ANNA PRAVDOVÁ

In talking about Czech artists in interwar Paris, we nowadays tend to think of figures such as František Kupka, Josef Šíma and Toyen. An art-loving Parisian from the 1920s would in the first instance have thought of Georges Kars, Othon Coubine and François-Zdeněk Eberl. Their names regularly appeared at fine art exhibitions and on the pages of contemporary art magazines, they were the subjects of monographic studies and collectors purchased their work at large. One of the galleries that most frequently exhibited their work was Galerie Berthe Weill.

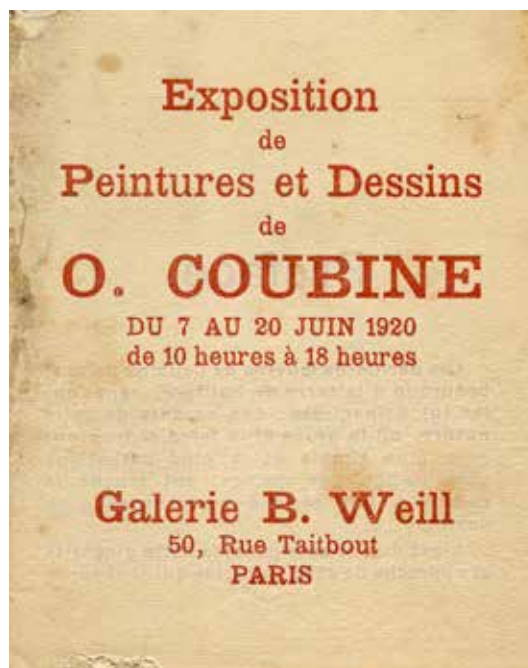
Keywords

School of Paris, interwar Paris, exhibitions, galleries, Jiří Kars, Otakar Kubín, František-Zdeněk Eberl

International contact between avantgarde artists and movements in Paris and Prague, such as Devětsil or the surrealist group, has already received quite thorough scholarly attention. In contrast, the body of Czech actors within the loose community of artists resident in Paris commonly known as the School of Paris, who represented less innovative artistic movements but were nonetheless active participants in the artistic commotion of Paris' Montmartre or Montparnasse, has not been systematically treated to date. Yet these were painters who occupied a stable position on Paris' artistic scene, they were featured and even held solo exhibitions in prominent galleries, their work regularly appeared at art salons, they were frequently treated by contemporary art magazines, they were the subjects of monographic studies and collectors purchased their art at large. At the forefront of this body of artists was Georg Kars, František-Zdeněk Eberl and Otakar Kubín alias Othon Coubine.

The term 'École de Paris' assumes different meanings according to context, and its contours in the literature are very fluid. In most cases, it describes a cosmopolitan community of artists working in Paris before World War I, in the interwar

period or shortly after World War II. The designation 'School of Paris' was first applied in 1925 by the French fine art critic André Warnod in the magazine *Comoedia*, who used it to describe an informal collective of French and foreign modern artists whose work helped shape the French capital's reputation as an art hub. He placed its roots in 1904, when Pablo Picasso settled in Montmartre's Bateau-Lavoir. However, the term was soon applied especially to artists who had arrived in Paris from abroad. So, at the Venice Biennale in 1928, the French Pavilion displayed the work of French artists, while the Palazzo delle Esposizioni presented the so-called 'School of Paris', i.e. artists working in Paris who were of non-French origin. This distinction roused polemical reactions and critics were affronted by the idea that French art should be grouped according to nationality rather than aesthetic quality. Others have, to the contrary, utilized it in xenophobic attacks on 'immigrant' artists responsible for spoiling refined French taste. Eventually, the name became accustomed as a label for the cosmopolitan community of artists in interwar Paris who moved in specific Parisian districts (Montmartre and later Montparnasse), held exhibitions in specific galleries and roused the interest of specific critics and art magazines. Despite certain formal similarities between the work of these artists, the name by no means indicates a concrete artistic movement, nor does it define any particular common objective. The artists it was applied to do not share a common nationality or ethnicity, and especially not Jewish descent, as the literature has sometimes ventured. 'School' should only be understood as an umbrella term devoid of reference to a common theoretical foundation or connection to a certain master or model, though in its earlier phase it was certainly influenced by Pablo Picasso. Quite to the contrary, it is typical for blending styles and a certain stylistic hybridity, due precisely to the cosmopolitan environment in which these artworks emerged, allowed by the aura of interwar Paris as a modern art centre. However, there is no question the social context in which these artists lived and worked generated cognate themes in their work: characteristic subjects included portraits of their contemporaries, dressed plainly or in different sorts of costumes, urban landscapes, images of street life in the poor districts of Paris, mannequins, prostitutes, cabarets, views of studios, cafés and so on – in short, ordinary life in interwar Paris.



1 Catalogue to Otakar Kubín's exhibition at Galerie Berthe Weill, Paris, 1920.

Realistic depiction predominated over abstraction. The period following World War I was characterised in the case of many modern painters by a so-called '*retour à l'ordre*' (return to order), i.e. realistic depiction, whose objective need not have been traditional mimesis but which differed from abstraction by involving a clearly identifiable subject matter. '*Retour à l'ordre*' gained currency in Europe and especially in France as a term describing the post-war return precisely to these traditional demands on art. It was a response to uncertainty and the cataclysms of world conflict, and for several modern artists had become a symbol of current sensibilities after 1917. Its various tendencies are generally classified as modern realisms, specifically by the terms Neoclassicism, civilism, social civilism or social realism. Oftentimes, realistic form also served to visualise the sphere of subjective imagination or dreams.

In some cases among Czech artists, a return to traditional formal devices had peculiar features associated with an effort to institute a national style for the recently established democratic Czechoslovak Republic. This, however, did not apply to the artists we are dealing with here. The latter settled in France before the war broke out and did not feel bound by this particular obligation for the simple reason that they did not live there. Nevertheless, a strong connection between Czech art and France is characteristic of this period. The bond formed even prior to World War I to counterbalance the geo-politically

2 Otakar Kubín (Coubine), *Lacemakers from Haute-Loire*, 1919, oil on canvas, unknown location.



conditioned influence of Germany, now of course bolstered by the fact that France was the first country to recognize Czechoslovakia as an independent state, whose foundations were laid during the war by its future leadership precisely in Paris. This opened a new chapter in Czech-French relations in terms of both fine art and culture in general.

Mind that artists of Czech origin within the School of Paris – Jiří Kars, Otakar Kubín, František Zdeněk Eberl – did not form a homogenous group either. All these artists had in common was that their work appeared at exhibitions presenting artists from Montparnasse, alongside typical representatives of the ‘School of Paris’, such as Amedée Modigliani, Jules Pascin, Foujita, Chaim Soutine and others. Reproductions of their works were published in the same magazines (*Art et les Artistes*, *Art Vivant*, *Amour de l’art*, *Cahier d’art*,...), their work was scrutinised by the same art critics – Florent Fels, Maurice Raynal, Arsène Alexandre, as well as André Warnod – and they met at the same galleries. They also shared a common language and ties to the Czech environment, and all claimed Czechoslovak nationality, which they would indicate in applications to art salons; other than that, they met rather sporadically.

Their art gained traction on the Paris scene for aligning with the expectations of contemporary fine art criticism (unlike the work of e.g. František Kupka, who also lived in Paris, and those artists with which we might have so assumed considering our current knowledge of the value of their art). In talking about Czech artists in interwar Paris, we nowadays tend to think of figures such as František Kupka, Josef Šíma and Toyen. An art-loving Parisian from the 1920s would in the first instance have thought of Kars, Eberl and Coubine (Kubín’s new name after he assumed French citizenship in 1925). These were names that

regularly appeared at fine art exhibitions and on the pages of contemporary art magazines.

The present article focuses on one of the galleries that regularly put their artwork on display. Besides Bernheim-Jeune, Barreiro, Povolozki and other institutions, this was above all Galerie Berthe Weill, named after its owner. The gallery, whose significance in the history of art and artistic commotion has not been sufficiently acknowledged even in France, merits our attention for several reasons. As a matter of fact, Berthe Weill claims several firsts: she was the first woman to open a gallery in Paris (proudly giving it her own name at a time when women were still side-lined) and to engage on the art market. She was also the very first dealer who sold Pablo Picasso’s art during his first visit to Paris at the World Exhibition in 1900. Last but not least, she was one of the first gallerists to exhibit the artwork of male and female artists ‘on par’.

At the foot of Montmartre, on the former street of the Cabaret du Chat Noir that gained fame through the brush of Toulouse Lautrec, Berthe Weill (1865–1951) opened an antique store in 1897. Four years later, she converted it into a gallery that mostly focused on living artists. Weill initially paid most attention to drawing and every other exhibition was devoted to works on paper, but after several years, she desisted from this rule. It may have been thanks to this early specialisation that František Kupka was among the first artists to exhibit here: at the turn of 1903–1904, his work was featured at an exhibition titled simply ‘Drawings, Watercolours, Pastels’.² Berthe Weill’s earliest exhibitions focused on lithographs and original drawings intended for illustrated magazines, so she would have probably displayed some of Kupka’s drawings for *L’Asiette au beurre*. Despite being among the first gallerists to showcase Henri Matisse, Pablo Picasso, Raoul Dufy and many other artists who had yet to rise to fame but who would in time steer the course of modern art, of the Czech artists resident in Prague, she tended to focus on those who were more traditionally-inclined – namely Othon Coubine, Georges Kars and François-Zdeněk Eberl – in the period immediately following World War I.

In November 1919, Weill opened a new ‘art literature bookshop’ on Rue Taitbout, moving from Montmartre to the more prestigious districts neighbouring the Paris Opera. During the opening presentation at her new address, Weill held an exhibition titled *Noir & Blanc* (Black & White), which featured the work of Otakar Kubín. It hung



3 Otakar Kubín (Coubine), *Shepherd*, (1922), oil on canvas, National Gallery Prague.

side by side with the artwork of André Derain, Raoul Dufy, Othon Friesz, Galanis, Albert Marquet, Henri Matisse, Pablo Picasso, André Utter, Suzanne Valadon, Van Dongen, Maurice Vlaminck and others. In her memoirs, she recalls the exhibition was highly successful.³ She had been told of Kubín by gallerist and art dealer Adolf Basler, Kubín's long-time promoter.

One year later, Weill held a solo exhibition for Kubín at the gallery, featuring thirty drawings and forty paintings. These included the canvas *Lacemakers from Haute-Loire* from 1919, which captivated critics at the 1920 Salon of Independents. It was one of Kubín's first post-war paintings in which he turned to Classical style. Kubín was the first Czech artist to venture into Neoclassicism, and he developed it continuously and thoroughly in his work. However, his Neoclassicism was peculiar in the Czech context, on the one hand because the painter had lived through World War I and all of the 1920s and 1930s in France, and on the other because a return to traditional painting, which in terms of Kubín's career followed a notably progressive Expressionist period,

was his response not merely to the horrors of war but also to suffering and pain caused by a personal loss in the family.

Kubín already decided to move to France in 1912, having visited the country several times prior to the war (in 1905 and 1908), when his art was strongly influenced by Vincent van Gogh and Paul Gauguin. His leap from pre-war Expressionism to Neoclassicism was radical. Kubín himself reportedly said: "The war split my life and my art into two."⁴

Though Kubín often spent time outside Paris after the war, he earned a relatively prominent reputation in France. From 1920, his work was basically displayed year in and year out, be it at solo shows or at one of the collective exhibitions organised by Berthe Weill and other galleries in Paris. In addition, he regularly took part at Parisian salons, especially the Salon des Indépendents and Salon des Tuileries, and saw the publication of a number of articles about his art and even several shorter monographs. French criticism often compared him to Corot in his effort for accurate drawing and a certain poetic atmosphere of his landscapes. His works



4 Otakar Kubín (Coubine), *Seated Nude*, (1926), oil on canvas, National Gallery Prague.

were sought by art connoisseurs, and contemporary criticism styled him a master of the line ('*maître de la ligne*'). During this period, Kubín also returned to sculpture, which is what he studied originally, and presented his sculptural artworks at several Parisian salons.

During the 1920s, Kubín was financially supported by the Stein siblings, Gertrude and Leo, known patrons of the most progressive artists of their time. It is quite likely they met their future protégés at Galerie Berthe Weill. Besides well-known figures such as Picasso, Matisse, Vallotton,

their collections also included several dozens of canvases produced by Otakar Kubín. Leo Stein, himself a painter, was a personal friend of Kubín, and this is attested by a body of correspondence archived at Yale University.

From 1920, Berthe Weill also regularly showcased the artwork of Jiří Kars, which, as the gallerist recollects, she knew much earlier than the painter himself: “Regarding Kars, who is my good friend, I have one recollection that illustrates the modesty of this highly-talented artist: for more than twenty years, I had frequently seen him at the gallery at each of my exhibitions as a regular visitor; he never approached me and I never suspected he was a painter. All the same, I would always notice him and think to myself: ‘Will he talk? He won’t!’ He aroused my curiosity. I only learned of him when I was in Rue Laffitte, once a friend told me about him and I replied: ‘What now? He is a painter? [...] What, that’s Kars?’”⁵ This was in the early 1920s, and the two became friends soon afterwards.

Kars already resided in France since 1908, at Rue Caulaincourt on Montmartre, exactly where František Kupka had lived several years earlier. It is here that the artist also met his future wife Nora and formed important friendships. These included e.g. the poets Max Jacob and Guillaume Apollinaire, critics and writers André Warnod, André Salmon and Francis Carco. He was next-door neighbour of the ‘accursed trinity’ – Suzanne Valadon, Maurice Utrillo and André Utter. They soon became close friends. Kars painted a portrait of Utrillo in 1928, and Suzanne Valadon wrote an introduction to the catalogue accompanying his exhibition at Galerie Berthe Weill in 1931.

Kars held a number of exhibitions in Paris throughout the 1920s: in 1922, he was featured along with another Czech painter, Jan Matulka, at Galerie Povolozki; Kars’ drawings were showed the same year at Galerie de la Licorne, and in the late 1920s and onwards he mostly had exhibitions at Galerie Berthe Weill. His first solo show in this gallery was only held in 1928. The introduction to his catalogue was written by then acclaimed critic Maurice Raynal, who had studied Czech art already in his first monograph on Kubín and while selecting artworks for an exhibition of Czech modernism held in Paris in 1924. Another gallery where Kars regularly returned was Galerie Bernier, the preferred venue of André Derain, Raoul Dufz, Maurice Vlaminck, Othon Friesz and Suzanne



5 Postcard sent by Jiří Kars to Berthe Weill, Prague 1930, private archive.

Valadon, but also of Czech painter Julie Mezerová.

Kars’ artwork also frequently appeared in print. Besides the magazine *Amour de l’art*, which often wrote about Kars, he was also an object of interest for *Art Vivant*. The latter published a long article in its November 1929 issue – an interview by Nino Frank with Jiří Kars, and when the magazine organised an exhibition at the Pigalle Theatre in 1930, Kars was chosen to represent Czech art. *Art Vivant* also regularly surveyed Kars’ contributions at the Salon des Tuileries and Autumn Salon and would always reproduce one or more of his featured works. A monograph on Kars was also published in Paris as part of an edition of monographic studies dedicated to Jewish artists in 1930.

František Zdeněk Eberl (1887–1962) was introduced at Galerie Berthe Weill with a monographic exhibition held in 1922. 25 year-old Eberl arrived in Paris in 1912. Like his fellow compatriots, he settled on Montmartre and painted the dregs of Parisian society, especially its female characters, prostitutes, etc. He painted poverty, passion, sensual women, gamblers. His work is often compared to the world portrayed in the novels of Francis Carco, Galtier-Boissière or Pierre Mac-Orlan. His art captures the contemporary atmosphere of the many alleyways and cafés in lowly Parisian districts.

During World War I, Eberl volunteered into the French army. From 1913, he regularly took part at the Autumn Salon, the Salon des Indépendants and Salon des Tuileries. At the 1925 Autumn Salon, he showed his compositionally innovative *Chess Players*, reproduced in *Art Vivant* later that year. Like Kars and Kubín, Eberl was also among the circle of artists surrounding Galerie Berthe Weill, who held two solo exhibitions for him in the 1920s; André Warnod wrote an introduction to the latter, held in 1926. The publishing house of the *Revue Littéraire et Artistique* printed a short study about Eberl by Georges Turpin,

6 Georg Kars, *Woman with a Parrot*, 1926, oil on canvas, National Gallery Prague.



who had also written about Kupka. A second larger study was dedicated to him by J. D. Maublanc in his book *Perspectives*, published in Paris in 1931.

The most extensive exhibition of Eberl's artwork took place in 1929 at Galerie Bernheim-Jeune, one of the most prestigious galleries in Paris. It featured about fifty paintings, among those also Eberl's *Passage de Clichy*, an often-cited and reproduced work. He also showed several portraits, including a portrait of Stefan Osuský, then Czechoslovak ambassador in France. Besides ordinary life in Paris, Eberl also painted the Cote d'Azur and rented a studio in Monaco, where he fled in 1940 to join the local resistance. Just as Eberl had his Parisian admirers and many private

collectors bought his art, he also had his critics, who reproached him with a lack of imagination, originality and lyricism. Most, however, concurred about the authenticity of Eberl's work.

All three artists also regularly appeared at thematic collective exhibitions organised at Berthe Weill's gallery from 1924. At the end of each year, its walls were filled top to bottom with works produced by artists regularly featured here, on a theme Berthe Weill announced in advance. Most of the time, they would create paintings specially for the occasion. The first edition was themed 'flowers' and greatly appraised by Weill: "Only a few artists are absent and everyone can give free rein to their fantasy... enormous success! ... Good sales!"⁶ It was



7 František Zdeněk Eberl, *Woman with a Cat*, ca. 1929, oil on canvas, National Gallery Prague.

joined by Kubín, Kars as well as Eberl, and with them also 65 other artists, among whom were Georges Braque, Marc Chagall, André Derain, Raoul Dufy, André Lhote, Jules Pascin, Suzanne Valadon, Maurice de Vlaminck, Maurice Utrillo. Berthe Weill was apparently fond of flowers, as the earliest editions of this annual exhibition always involved a slight variation on the theme: in 1925, these were 'live flowers' (Coubine, Kars and Eberl), while one year later the theme was 'flowery windows', followed by 'flowers in plen air' and 'fruit flowers'. Unfortunately, we are not familiar with the particular works the Czech artists chose for these presentations; with Eberl and Kars, these were likely occasional drawings, as the subject was not among

their ordinary repertoire. The openings of these exhibitions were cultural events one could not afford missing out on.

Berthe Weill was popular among artists and formed a sort of circle of artistic family. One proof of this is a banquet organised in her honour by a group of approximately thirty artists and critics, among them Florent Fels and Louis Vauxcelles, the spouses Kars, Suzanne Valadon, André Utter, Marc Chagall, Henry de Waroquier, Marcel Gromaire and others. Her memoirs described it as a very friendly informal soirée where artists who started out at her gallery expressed their gratitude for Weill devoting time to them when they were still little-known.⁷ These artists were all well aware that single women in France

did not have an easy time in the early 20th century, let alone those who wanted to do business by themselves. That is perhaps why Berthe Weill, in contrast to her male contemporaries, never really earned much money with her activities as a gallerist but rather constantly struggled with financial hardship. Ultimately, Weill closed her gallery in 1939.

Notes

1 This article was written in pursuance of the grant project GAČR n. 18-02051S: ECOLE DE PARIS: Artists from Bohemia and the so-called School of Paris 1918–1938.

2 The exhibition took place from 10 December 1903 until 10 January 1904 and was titled *Exposition de Dessins, Aquarelles, Pastels par MM.*

It featured Abel Faivre, Bac, Chéret, Forain, Gottlob, Guillaume, Kupka, Roubille, Félix Vallotton and Jean Veber. See Pierre Sanchez, *Les Galeries. Les Expositions de la Galerie Berthe Weill (1901–1942) et de la Galerie Devambez (1907–1926). Répertoire des artistes et liste des œuvres II*, Echelle de Jacob, Dijon 2009, p. 8; Marianne Le Morvan, *Berthe Weill (1865–1951). La petite galeriste des grands artistes*, L'Ecarlate, Orléans 2011, pp. 8 & 303.

3 Berthe Weill, *Pan ! dans l'œil !... ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine 1900–1930*, Paris 2009, p. 132. For more on Berthe Weill, see Marianne Le Morvan (fn. 2).

4 Kubín is cited by Jiří Siblík in: Id., *Otakar Kubín – Coubine. Malířské dílo*, Prague 2000.

5 Berthe Weill, *Pan ! dans l'œil !* (fn. 3), p. 143.

6 Ibid., p. 158.

7 Ibid., p. 166.

Translated by Benjamin Žiak

Forgotten Sculptor Vladimír Astl and His Inspirations

MARTINA BEZOUŠKOVÁ

In certain periods of his life, Czech sculptor Vladimír Astl was considered an established social realist artist, and his work from 1905–1910, so far relatively overlooked, represents an interesting supplement to then contemporary sculpture production. With a transformation of social circumstances and aesthetic sensibilities, the turn of the 19th and 20th centuries raised interest in social themes, which became the subject of the First Workers' Exhibition (1902) in a deliberate strategy to achieve the highest possible turnout. An interest in working people can also be found in the work of Vladimír Astl. However, despite his ambition and desire for recognition, the artist never belonged to the main circle of the younger, post-Myslbek generation of sculptors. This article aims to demonstrate the connections that shaped Astl's art and elucidate Astl's role within the context of Czech sculpture in general. Earlier inspirations Astl sought in the work of Maxmilián Švabinský or Hanuš Schwaiger aided him in creating the realistic sculpture *Old Woman* (1905), an admiration for the work of Ladislav Šaloun is noticeable in his carefully modelled work *Thirst* (1905), while his *Portrait of Two Boys* (1908) joins the tradition of archetypal children's portraiture.

Keywords

sculpture, social-realist tendencies, 19th century, Vladimír Astl, Stanislav Sucharda, Jan Hus, J. V. Myslbek, socialism, Stations of the Cross

*“I passed my final exams excellently, but the report card only said I had passed”*¹ Czech sculptor Vladimír Astl (1876–1960) recounted of the unjust beginnings of his career as a sculptor.² Its outcomes are as difficult to gauge and equally contradictory as the quote itself. The expressive force of Astl's socially empathetic art was deemed to align with socialist ideology after 1948, and the sculptor enjoyed the greatest accolades in his career from the 1950s throughout the 1970s. His work, with a focus on portraying simple people, was first praised highly in an article by Jiří Mašín, the earliest published piece to treat of Astl's art in the context of contemporary Czech production. Soon afterwards, his works were presented to the public at exhibitions,³ and some have been purchased by the National Gallery in Prague. At the end of his life, the sculptor received 3000 Kč in financial support from the Czechoslovak Academy of Sciences to further sustain his work, and in 1959, Astl

1 Vladimír Astl, *Thirst*, 1905, dark patinated bronze, h. 105 cm, National Gallery Prague, P 2454.





was named a Merited artist.⁴ Despite these sporadic successes, placing Astl's art in the context of Czech sculpture remains a difficult task, especially because few of his original artworks have been preserved.

In 1956, the sculptor wrote a brief autobiography that lists the greatest obstacles he encountered on his way to artistic success. Whether the self-reflections of this unappreciated sculptor-genius correspond to reality can certainly be questioned, but there is no question Astl's pivotal works from 1905–1910 represent high-quality examples of the production of the post-Myslбек generation of sculptors at the turn of the 19th and 20th centuries.

Vladimír Astl was raised in a middle-class family that was not too keen on motivating him in matters related to art. Vladimír's father Robert Astl was a respected post

official who foresaw his son's career in public administration. In his youth, Vladimír Astl did not express himself creatively, but one of his diary entries reads: "I liked to play with building sets and I would dig in the sand and dirt and was always busy making things."⁵ Astl's autobiography also records some of the artist's recollections about his school years, testifying to an avid interest in human physiognomy as well as various materials and their malleability. In the end, mere coincidence spurred Astl's decision to become a sculptor. A disdain for white-collar work drove him to search for other professional alternatives. Reportedly, one day Astl was walking past the front window of a bookshop and saw a pamphlet titled *What an Ungraduated Student Can Do*, which he bought immediately. Following the book's instructions, he

applied to the School of Applied Arts in Prague to the studio of Stanislav Sucharda, which, however, only made for a brief stay.⁶ Astl was convinced his unfavourable relationship with Professor Sucharda resulted in an unjust evaluation of his work. Frustrated with the approach of his teacher, he instead joined the studio of sculptor Ladislav Šaloun, who earned Astl's admiration for his modelling abilities in the fields of decorative and free-standing sculpture. Under Šaloun's guidance, he honed his sculpting technique and his studies eventually resulted in a work titled *Old Man after Work* (ca. 1898), now only known from a reproduction in the periodical *Zlatá Praha*.⁷ His presence in Šaloun's studio was probably short-lived, but it fundamentally shaped the sculptural richness that characterises Astl's pivotal works from 1905–1910: *Thirst*, *Old Woman*, *Portrait of Two Boys*, all currently part of the collections at the National Gallery.

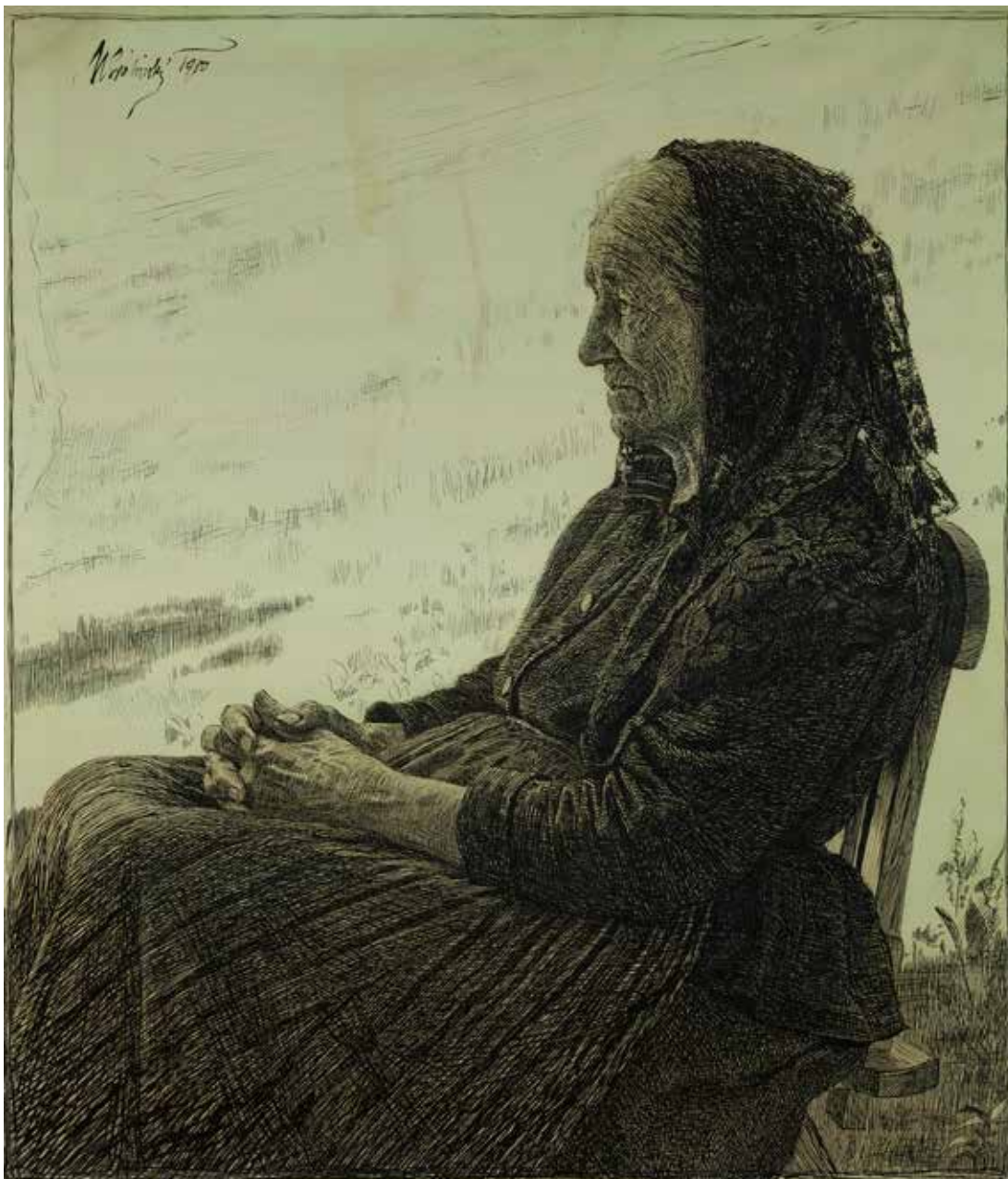
Astl's new objective on his academic path was to transfer to the Prague Academy, particularly to the special school of Josef Václav Myslbek, whom he considered a 'sculptor-genius'.⁸ At the time, Myslbek's studio was populated by promising young sculpting talents (Bohumil Kafka, Václav Antoš, Ludvík Herzl, Josef Kalvoda, Ladislav Kofránek, Jan Štursa, Karl Wilfert, Quido Kocián, and others), who later, under the influence of the Baroque, strong naturalism and expressive style, elaborated 'Myslbekian' foundations in all of the directions characteristic of late 19th century's stylistic pluralism.⁹

In his own words, Astl was on good terms with Myslbek, considered him an authority and respected the critical judgements that the master made on his work. However, being able to compare Myslbek's teaching records with Astl's recollections yields interesting discoveries. Vladimír Astl was often absent from class, especially when the subjects were animals or drapery, i.e. themes that were not related to his interest in human physiognomy. Myslbek mostly graded Astl as a mediocre student, with assessments such as 'worked on his compositions', 'worked rather slow' or 'lazy'.¹⁰

After finishing his studies under Myslbek, Vladimír Astl entered the second competition for the Prague memorial of Master Jan Hus (1900) – to little success¹¹ – and showed barely any interest in societal activity.¹² Despite this, he was able to produce several expressively powerful works that later charmed Jiří Mašín to the extent he felt compelled briefly to treat of the sculptor and his work in an article titled

Eighty Years of Sculptor Astl (1956). Mašín praised Astl's pivotal works *Thirst* (1905) and *Old Woman* (1905), both now owned by the National Gallery, and linked their production with the contemporary socio-political situation, as the echoes of the first Russian revolution had begun reaching our territory.¹³ Jiří Mašín was fond of the strong social accent of Astl's art and its continuity with Belgian sculptor Constantin Meunier, whose artwork mirrored then contemporary society.¹⁴ The secondary literature abounds with analogies between Meunier and Vladimír Astl.¹⁵ But these analogies only have limited application, as Meunier's working class sculptures combine academism with elements of heroization, starkly differentiating him from Astl's sensitive naturalist style in terms of both form and content. It is very likely that Jiří Mašín, fascinated by the fate of this Czech sculptor, tried to attach Astl's art to the oeuvre of Constantin Meunier, whose valorisation of the working class was consonant with socialist ideology. By emphasising its social aspects, Mašín helped promote Astl's work; however, he did not discern its true features, which bespeak a strong adherence to the Czech tradition. In his art, Astl often resorted to traditional, time-proven sculpting patterns, having likely absorbed them from reproductions in contemporary periodicals.¹⁶

The mature phase of Astl's sculpting style is represented by three particular works, all currently owned by the National Gallery Prague. In all three cases, the sculptures are based on the artist's own visual experience and a personal approach to the chosen subject matter. The masterful sculpture *Old Woman* (sometimes called *Pleading Woman*, 1905) is a naturalistic rendition of a female figure with raised, clasped hands indicating a gesture of humility rather than begging. The woman carries a heavy cloak thrown over her small, stooping shoulders, and her sunken, furrowed face evokes empathy. Astl explained the work's inspiration in his diaries: "*The origins of the Old Woman were interesting from the outset. Through the half-open door of my studio, I saw a pair of clasped hands begging for bread. An old lady walked inside. Her old, scuffed, gout-twisted hands told of her hard life as a laundrywoman. I asked her to pose for me, and she was glad to oblige. I made this work with love and affection, so in a somewhat short time, it was finished. I treated the old lady to food and some pay. After I finished my work, the lady assured me she had never felt as much at ease as she did at my studio!*" Astl channelled this moving



3 Maxmilián Švabinský, *Green Old Woman*, pen, ink, green paper, 650 × 570 mm, National Gallery Prague, K 42599.

recollection along with knowledge of local artistic production, drawing inspiration from Czech painting in his rendition of an old female figure. His sources included the art of Jakub Schikaneder,¹⁷ but especially Max Švabinský's *Green Old Woman* (1900) as well as Hanuš Schwaiger's *Old Woman from Antwerp* (1890s), portraying ordinary types amid a wave of social-realist tendencies that left its marks on European art in the last third of the 19th century. Whereas painters personally transmitted these social subjects into Czech art, often having studied in Paris or Germany, in sculpture, all international contact was dependent on exhibitions in Prague. The *First Workers' Exhibition* (1902) presented artistic imports from France and Belgium with an unbalanced selection of socially-oriented art. Late 19th century social-realist tendencies did not rally Czech sculptors

to the extent of forming a coherent movement but mostly found expression in short chapters of the individual artists' work. Most sculptures with a social accent of local provenance evoked no response whatsoever, some served as a springboard for Otto Gutfreund's civil art in the 1920s and 1930s, others were seen as forerunners to proletarian art by the socialist ideology of the 1950s to 1970s.

Astl's later *Portrait of Two Boys*, also called *Karel and Tonda*, was created in 1908, and this is attested by a decorative inscription 'In memory of Y-1908' with the author's signature on the sizeable sculpture's carved plinth. This rendition of two young boys follows the trend of portraying children subjects, which saw resurgence during the latter half of the 18th century. Abroad, the influence that promoted viewing children as artistic

subjects was largely due to the publication of Jean-Jacques Rousseau's *Émile* (1762) as well as an increased interest in head studies, whose traits were still mostly idealised as they had been during Antiquity. Astl abided by a traditional scheme also applied, for instance, by S. Sucharda (*Portraits of Children*, ca. 1902)¹⁸ or B. Kafka (*Portrait of the Sisters Urban*, 1903). In all of these cases, the subjects are two figures of the same sex placed close by each other, which lends the portrait a degree of emotion and intimacy, attributes that are also typical of Astl's art. Another work in the category of children's portraits would be Astl's *Portrait of a Girl* (1910), which likewise serves as a rich display of the artist's surface moulding abilities.

Thirst (1905) ranks at the peak of Astl's oeuvre in terms of bodily rendition and inventiveness. According to Jiří Mašín, Vladimír Astl began working on this sculpture in life-sized format, but the costs of production compelled downsizing the work to 112 cm.¹⁹ As a matter of fact, around the time the sculpture was created, the sculptor had been long struggling with financial difficulties and was apparently even in danger of losing his studio in Liboc.²⁰ Mašín observed that the model who posed for this sculpture was a locksmith, although Astl's autobiography in no way attests to this; rather, it records the degree of deliberation the sculptor devoted to this subject: "I do and I always have loved nature, and that is why on my paths as a student I always took interest in the landscape and the people working in it – there was life, harmony, and it all formed a unity. One hot day, I sat down on a meadow by the river and watched the reapers toil as they were scything the grass, whereupon one of the reapers walked down to the river to quench his thirst. He drew a hat-full of water and gulped it down heartily and said: 'Lord, was I thirsty,' and he poured the remaining water from his hat and was pleased, when he placed it on his head, that it was cool from inside and out. The incident made such a strong impression on me that I could make it out from memory after years and so I created the sculpture *Thirst*."²¹ The sculptor accurately captured the moment when the tired man took hold of his hat filled with water and was about to drink up its contents to quench his thirst. The reaper's body is tense throughout, and the sculpture's expressive power is focused in the upper half of the torso. The simplicity of this subject matter and the masterful quality of the rendition have led to *Thirst* becoming a frequently exhibited work and an iconic example of Czech social-realist

sculpture from the turn of the 19th and 20th centuries.²²

Several exemplars of the same subject have been preserved. One signed sculpture titled *Thirst*, rendered in bronze, is owned by the National Gallery (inv. no. P 2454), while a sandstone version is currently at the East Bohemian Gallery in Pardubice (inv. no. P 39).²³ One of Astl's living descendants owns a miniature, unsigned plaster version of the sculpture.²⁴ It is, once again, difficult to miss Astl's talent for portraiture, which also motivated his acceptance to the School of Applied Arts (copy of a head). *Thirst* is an original rendition of a socially sympathetic subject matter that relied on skills Astl acquired under Myslbek and Šaloun, but the manner of execution is an instance of the artist's creativity par excellence.

Among the works of Czech social-realist sculpture, certain equivalents can be found in the oeuvre of Ladislav Šaloun, who produced the sculpture *At Rest*, picturing a seated worker, in 1889. The resting man is seated on a tall levelled plinth, with one leg casually resting on a lower step, propping up his weary head with the other and holding a stick in his hand. Šaloun later also created a solitary figure titled *Man of Labour* (also called *From Day to Day*, 1900), which sees him move from naturalistic portrayal to expressive figuration. Its rough contours and contorted facial features reflect the effort necessary for lifting the boulder which the workman holds in his arms. The sculpture is a realistic depiction of active labour, suggested by the man's solid stance and slight backward bent of his body. Šaloun demonstrates excellent sculpting finesse and an emphasis on dynamic movement in several other of his artworks (*Heavy Thoughts*, *Boy with Flowers*), but when compared with *Thirst*, one cannot but notice the intimate and emotive tone of Astl's sculpture.

Around 1908, while Vladimír Astl was in peak form as a social-realist artist, the following remark appears in his diaries: "Because the public have not been fond of the social inspiration of my sculptures, financial need compelled me to accept a commission for church art."²⁵ At the time, the Provost Brewery that formerly functioned in Prague's district of Dejvice was converted into a children's day-care adjoining St. Wenceslaus' Chapter. Vladimír Astl was commissioned for the sculptural interior decoration; this is confirmed by a record of holy sites compiled by Antonín Podlaha, without citing the particular details of the commission.²⁶



4 Vladimír Astl, *Portrait of Two Boys – Karel and Tonda*, 1908, bronze, h. 54 cm, National Gallery Prague, P 2612.

According to the archives of the Order of Sisters by the Church of St. Wenceslaus, these were depictions of the individual Stations of the Cross, which were set into the walls before the chapter's sanctification on 28 September 1909.²⁷

None of the terracotta reliefs features a visible signature, but the hammer of one of the men portrayed nailing Christ's body to the cross appears to be inscribed with a pair of barely legible initials – 'V. A.' – perhaps indicating Vladimír Astl's authorship.

Each image is characterised by precise attention to differentiating the stances, gestures and forceful expressions of the portrayed figures, but their bodies are considerably elongated to borderline deformed. Most of the standing male figures have disproportionately large feet with respect to the rest of the torso, which is partly due to their placement by the very edge of the relief, whose frame is slightly skewed. The sculptor likely failed fully to execute perspective or the spatial plan.



5 Stanislav Sucharda, *Portrait of Children*, 1900, plaster. Photo Archive of the National Gallery in Prague.



6 Bohumil Kafka, *Portrait of the Sisters Urban*, 1903, bronze, h. 51 cm, National Gallery Prague, P 716.

7 Vladimír Astl (?), *Station of the Cross XI. Jesus is Nailed to the Cross*, c. 1908, terracotta, St. Wenceslaus' Church, Prague-Dejvice. Photo author.



Astl made up for these shortcomings with interesting images from the social sphere, wherein one finds a distant analogy with the work of Ladislav Šaloun. For instance, the scene where Christ is nailed to the cross features figures of working men skilfully wielding hammers. One cannot but note the obvious discrepancy between the quality of the rendition of working men and the markedly inferior rendition of the remaining staffage, and especially of other figures that are much more significant considering the commission's nature.

In this connection, we also wish to highlight Astl's commercially successful portrait of *Master Jan Hus* (1915). The memorial plaque, created in collaboration with architect Pavel Janák, was produced to commemorate the 500th anniversary of the burning of this Bohemian preacher.²⁸



8 Vladimír Astl / Pavel Janák, *Anniversary Plaque with a Portrait of Master Jan Hus*, c. 1915. In: *Kostnická jednota: Husovo album*, Prague 1924, unpag.



9 Georgius Agricola, *Tragedia Johannis Husi*, 1537, title page with an illustration of Master Jan Hus. In: V. V. Štech, M. Jan Hus ve výtvarném umění, Prague 1924, p. 20.

Around 1915, it was fixed onto the wall on the back of St. Climent's Church in Prague, where it has survived to this day. Other plaques symbolically or culturally related to the life of Master Jan Hus were commissioned and mounted on the facades of church buildings or memorial sites in the same period. Casts of divergent quality were, for instance, placed on the memorial stone in Soběhrdy, above the portal of the Evangelical parish church in Libčice, and one exemplar was meant to adorn the original parish house in Ledčice. The same plaque was also discovered on the Hus House in Volyně or at Hradiště u Nasavrku.²⁹ A simple signed variant of the bronze cast without the textual inscription is owned by a private collector.

As we have already mentioned, Astl's art often followed earlier, traditional examples. Like elsewhere, Astl also drew on an iconic model in designing his plaque of *Master Jan Hus*, which he based on the graphic portrait on the *title page of Agricola's treatise* (1537). The analogies here are especially Hus' sharp facial features, the profile of the nose and a conspicuous pointed beard. The latter is somewhat more elongated on the graphic original, but it clearly corresponds to the rendition on Astl's plaque. Hus' appearance also reflects contemporary debate about whether the preacher's face was bearded or not, an issue contested in the latter half of the 19th century. Astl sided with artists who portrayed Master Jan Hus with a beard, probably following the title page as well as Sucharda's example (distant resemblance with the plaques of *Praotec Čech* and *Krok*³⁰)



10 Stanislav Sucharda, *Krok*, plaque, 1900, bronze, 5.5 × 4.9 cm, National Gallery Prague, P 5439.

rather than under the influence of these discussion, which he likely took no interest in.³¹

As is apparent from the portrait of *Master Jan Hus* and the terracotta *Stations of the Cross*, Astl soon turned away from socially oriented sculptures and engaged with restoration work and less important commissions that earned him a living. The reason why Astl never enjoyed any major career successes as a sculptor was likely due to his lack of compositional creativity, as he often resorted to traditional, time-proven sculpting patterns. Nevertheless, archival entries attest that the sculptor diligently studied his subjects, which found reflection in his meticulous portraits and renditions of human figures. Astl's pivotal works from 1905–1908, with their naturalism, are the culmination of an artistic movement characterised by social-realist tendencies, demonstrating the richness of the Czech sculptural tradition at the turn of the 19th and 20th century.

Notes

1 Archive of the National Gallery in Prague, fonds Varia, file n. 274, box 9, 'Autobiografie sochaře J. Vladimíra Astla', MS 1956, p. 2.

2 This article is based on a work written by the author: Martina Knapová (Bezoušková), *Sociální tendence a dílo Vladimíra Astla*, Master's thesis, Institute of Art History, Faculty of Arts, Charles University 2015.

3 Exhibitions *Výtvarní umělci k II. všeoborovému sjezdu: Obrazy – plastiky – užité umění*, Prague 1949/1950; *Česká secese – Umění 1900*, Alšova jihočeská galerie, Moravian Gallery in Brno 1966–1967; *Český portrét*, Alšova jihočeská galerie, National Gallery 1971; *Obrazy o lidech*, Východočeská galerie v Pardubicích 1973; *Dítě v českém umění 19. a 20. století*, Středočeská galerie Praha 1979. Gallery 1972; Pardubice 1973; GASK 1979.

4 nn., 'Výtvarná podpora Astlovi 3000 Kč', *Věstník České Akademie věd a umění* 59, i. 11, 12, 1950, p. 147.

5 Archive of the National Gallery in Prague, fonds Varia, file n. 274, box 9, 'Autobiografie sochaře J. Vladimíra Astla', MS 1956, p. 1.

6 Studied at the studio of Stanislav Sucharda in 1895–1896; *Ibid.*, p. 2.

7 *Zlatá Praha XV*, i. 44, 1898, p. 525. It is a detailed high relief portraying a figure of an older man with his arms crossed on his chest, which Jiří Mašín's article described as a malt worker. None of the figure's attributes suggests this identification. The relief was destroyed for unknown reasons during Astl's lifetime, and none of the preliminary models have been preserved.

8 In 1898, the young Astl passed the entrance

examinations at Myslbek's special school, where he was asked to copy a classical head, only now modelling it from sculpting material. He studied at the studio until 1900/1901; Archive of the National Gallery in Prague, 'Autobiografie sochaře J. Vladimíra Astla' (1956), AA 2744, p. 2. **9** In his autobiography, Astl also mentions Jaroslav Krepčák. Astl studied at Myslbek's studio from the first semester of 1898; Archive of the National Gallery in Prague, fonds Josef Václav Myslbek, file n. 1008, inv. n. 195, box 5, 'Seznamy studentů na Akademii umění a v Myslbekově speciální škole sochařské, 1896–1918'; Archive of the National Gallery in Prague, fonds Josef Václav Myslbek, file n. 1008, inv. n. 196, box 5, 'Výkazy docházky studentů Myslbekovy speciální školy sochařské, 1900–1917'.

10 *Ibid.*

11 Ultimately, Astl's proposal for the memorial of Master Jan Hus did not receive any awards, but it was purchased by the Kostnice Union Society in Prague. It is likely one of Astl's first solo projects, which is either archived among the anonymous proposals at the Prague City Archive or its original is deposited at the Kostnice Union Society. The proposal has not been definitively identified so far.

12 His name appeared on the member lists of many societies – the Czech Artists Forum, the Syndicate or Union of Czechoslovak Fine Artist, but he only actively engaged at exhibitions organised by the Fine Artists Union.

13 Jiří Mašín, 'Osmdesát let sochaře Astla', *Výtvarné umění VI*, 1956, p. 326; These works were classified as inv. no. P 2454 (*Thirst*) and P 4441 (*Old Woman*, bronze) / P 2356 (*Old Woman*, plaster).

14 Belgian painter Constantin Meunier held a monographic exhibition in Prague in 1906. Earlier, he had presented his work at the exhibitions of the Fine Art Union in 1901–1903.

15 Ivana Jonáková, 'Sochaři a proletáři', in: Roman Prahel (ed.), *Na okraji davu: Umění a sociální otázka v 19. století* (exh. cat.), Plzeň 2014, pp. 69–79; Entry MJ, 3.2.2, in: Vít Vlnas, *Obrazárna v Čechách 1796–1918. Výstava k 200. založení Národní galerie v Praze* (exh. cat.), Prague 1996, p. 211.

16 This is proven by other artworks not mentioned in this article: the relief of a smiling *Girl from Lomnice nad Popelkou* was inspired by Stanislav Sucharda's *Girl from Chodsko* and *Girl from Slovácko*.

17 I hereby thank prof. Petr Wittlich for his consultation.

18 For a reproduction, see *Volné směry VI*, 1902, i. 5, p. 125.

19 Plaster model, privately owned, h. 48.5 cm (including base).

20 Prague – Liboc, n. 254.

21 Archive of the National Gallery in Prague,

fonds Varia, file n. 274, box 9, 'Autobiografie sochaře J. Vladimíra Astla', MS 1956, p. 5.

22 Fine Art Union 1905, cat. n. 795 (plaster, Czech Artists Union hall), Prague 1949/1950, cat. n. 302; Vášeň, sen a ideál – česká secesní plastika, Prague City Gallery 2013.

23 Transferred by Administrative agreement n. 3652/59 according to the Guidelines of the Ministry of Education and Culture from 3 April 1957.

24 Considering the detailed rendition of the body of the figure and of a branch lying on the ground, one might claim it is a model or sketch rather than a miniature version.

25 Archive of the National Gallery in Prague, fonds Varia, file n. 274, box 9, 'Autobiografie sochaře J. Vladimíra Astla', MS 1956, p. 4.

26 Antonín Podlaha, *Posvátná místa království Českého: Dějiny a popsání chrámů, kaplí, posvátných soch, klášterů i jiných pomníků katolické víry a nábožnosti v království Českém*, series I., vol. V., Prague 1911, p. 145 – Originally St. Wenceslaus Chapter, later rebuilt and extended, now the Church of St. Wenceslaus.

27 Historical photographs show the reliefs were originally placed on the side walls of the chapter at a considerable height; after reconstruction in 1965, they were moved lower, to eye level.

28 The plaque's composition is divided into three horizontal sections, the upper features a quotation from Hus' treatise, below follows a portrait with the inscription 'Master Jan Hus 1415-1915' and a simple image of a chalice. The bottom section features a dedication 'TO THE BLESSED MEMORY OF THE FATHER OF THE CZECH REFORMATION, GRATEFUL EVANGELICALS.' It may well be that this horizontally structured composition is based on a tripartite arrangement, the highest section would hypothetically contain truth (see fn. 30), which can be understood as holy (Holy Truth), the middle section depicting the martyr and

theologian Hus and the bottom section reserved for the evangelicals, who venerate Hus' memory.

29 The plaque refers to the importance of truth according to Hus' treatise *On Faith, the Ten Commandments and the Lord's Prayer* through a decorative inscription rendered in Czech: HLEDEJ PRAVDY, SLYŠ PRAVDU, UČ SE PRAVDĚ, MILUJ PRAVDU, PRAV PRAVDU, DRŽ PRAVDU, BRAŇ PRAVDY AŽ DO SMRTI.

30 For a reproduction, see *Volné směry* X, 1906, i. 1, p. 28.

31 The problematic of Jan Hus' visual type was mostly addressed by historians. For example, František Menčík claimed Hus had a beard, while Zikmund Winter advocated the theory that the preacher would not grow one but that it might have grown during his imprisonment. Winter also noted that all clerics were obliged to shave during Hus' lifetime, which is attested by miniatures and panels from the 14th century. Finally, Winter added that Jan Hus certainly did not have a beard when he was burned at the stake, assuming sources would mention this fact and compare Hus to the latter Jerome with a burning beard. Scribe Ulrich von Richenthal, a witness of Hus' burning, did not record that the preacher wore a beard either. Richenthal's *Chronicles* are illustrated with several illuminations, none of which portray Hus with a beard. The discussion was later joined by art historians V. V. Štech and K. B. Mádl, who claim the tradition of portraying Hus with a beard can be traced back to the 16th century to Hans Holbein the Younger, none of whose works is extant; however, a woodcut made by Tobiáš Stimmer in 1587 has been preserved, which according to Mádl was inspired by Holbein's earlier woodcut created in the 1530s. The portrait of Master Jan Hus on the title page of Agricola's treatise, the direct model for Vladimír Astl's portrait of Master Jan Hus, was created in the same period.

Translated by Benjamin Žiak

An Egg through the Window: Rediscovering Ülo Sooster in the National Gallery Prague

JULIA TATIANA BAILEY

***Window*, a little-known surrealist painting in the collection of the National Gallery Prague, was created by Soviet-Estonian artist Ülo Sooster in the mid-1960s. While taking the form of a *trompe l'oeil* window, the author argues that the work can also be read as a metaphorical view onto the nonconformist art scene in Moscow in the early Cold War. This essay takes a detailed look through the layers of paint to explore the life of the artist: from his youth in Tartu, followed by his imprisonment in the Gulag, to his later confrontation with Khrushchev at the height of the “Thaw”. It also brings together archival material, personal recollections and correspondence with other national museums to reveal the mystery of how and why *Window* found its home in Prague.**

Keywords

Ülo Sooster, painting, Soviet art, Estonian art, dissident art, Moscow nonconformism, surrealism, abstraction, socialist realism

I remember being struck by the romantic life story of Ülo Sooster when I first heard of it. The charismatic painter, transported to Moscow from his native Estonia, a survivor of the infamous Gulag, a leading member of the nonconformist art movement, dead at merely forty-six years of age. So the sight of Sooster's name on a list of paintings in the National Gallery Prague – as I familiarised myself with the collection after joining as curator of modern and contemporary art – immediately piqued my interest. Keen to discover more about his painting and its journey to Prague, I began my investigation. Along the way, I would discover an artist even more intriguing than I had realised, and a neglected work that holds in its mysterious layers the turbulent tale of art in communist-era Europe.

Window was painted by Sooster in 1964, as evidenced by the date and his distinctive looping signature in bright red paint in the bottom right-hand corner of the cardboard rectangle. (Fig. 1) When viewing this medium-sized oil painting on the racks in the depository at the Trade Fair Palace, the first thing that caught my attention was the gleaming egg at its centre. The egg was the



1 Ülo Sooster, *Window [Okno]*, 1964. Oil on cardboard, 50 × 70.5 cm. National Gallery Prague.

main recurring motif in Sooster's work from the late 1950s onwards, and here was the National Gallery's own version, resplendent in bright white, appearing to shine like an oval sun into the subterranean storage room. In Sooster's window, the egg/sun fusion is enhanced by its setting against the background of a blue sky. This at once reminded me of his passion for surrealism, as well as evoking the sky that so often symbolised a utopian future in the paintings of socialist realism, the official art style that dominated creative production in the USSR throughout Sooster's adult life. The *trompe l'oeil* effect of the window, a favourite of Sooster and further testament to his reputation as "the first Moscow surrealist of the '60s",¹ was also striking on first sight, drawing me in and as if inviting me to delve further into the riddle how this egg came to find its home in the Czech Republic.

Having removed the frame from the vertical rack and laid it flat, other alluring aspects of the painting leapt out at me. The construction of the window from overlapping rectangles appears to owe a debt to the geometric abstraction of Dutch pioneer, Piet Mondrian. But instead of Mondrian's preference for primary colours, Sooster has chosen a far more muted palette. What at a distance mingles into a muddy grey, on closer inspection separates out into a rich web of colour, ranging



2 Ülo Sooster, detail of *Window*.

3 Ülo Sooster, *Fear [Hirm]*, 1954. Oil on canvas, 34 × 21 cm. Tartu Art Museum.



from oak green and aubergine purple, to baby pink, piercing yellow and sharp white. The egg itself is also revealed to hold unexpected colour, with the blanched shell intersected by delicate strands of red, giving the impression of pulsating veins that hint at life within. (Fig. 2) The surface is also disrupted by the indentation of fingerprints, presumably those of Sooster himself. As well as evoking the presence of the artist, this mottled effect suggests that this egg might crack at any moment – a sudden sign of menace against the idyllic blue sky.

This juxtaposition of joy and fear defined Sooster's own life as much as his art. His tragically early death marked the end of a tempestuous, adventurous and quintessentially "bohemian" existence. Ülo Sooster was born in 1924 on the island of Hiiumaa in the Baltic Sea, during a brief period of Estonian independence. In a convoluted history that is so common in the countries of Central and Eastern Europe during the Second World War, Estonia was annexed by the USSR in August 1940, becoming the Estonian Soviet Socialist Republic, before being occupied by Nazi Germany the following summer. After being "liberated" by Soviet troops in 1944, the Estonian SSR became one of the jewels of the "voluntary union", and would remain so until it could reclaim independence and be rechristened as the Republic of Estonia in 1991. Despite the turmoil of the war years, during which he was briefly forced to work as a paramedic in the German army (a fact he managed to keep hidden after the return of Soviet rule), Sooster began training as a painter and illustrator at the Higher Art School Pallas in Tartu. But before long, he would become one of the victims of Stalin's resurgent paranoia after the end of what was known in the USSR as the Great Patriotic War.

The Soviet authorities had already eliminated all independent artist groups in the Baltics in 1940, as part of an aggressive purge of the intelligentsia. After reoccupation, a ruthless process of Sovietisation attempted to impose Stalinist ideology on all areas of life in the so-called "Soviet West". Socialist realism was introduced as the only acceptable form of art, and adherence was enforced by local branches of the Artists' Union. Less a monolithic artistic style than an ideological concept that encompassed all cultural production, the tenets of socialist realism required that artists produce didactic works, clearly accessible to the proletariat, that encouraged



4 Ülo Sooster, *Self-Portrait with Prison Camp Background [Autoportree vangilaagri taustal]*, 1958. Oil on cardboard, 34 × 49.7 cm. Tartu Art Museum.

5 Ülo Sooster and Ilya Kabakov in their studio, Moscow, 1960s. Photographer unknown. Tartu Art Museum.





6 René Magritte, *Variation of Sadness [Variante de la tristesse]*, 1957. Oil on canvas, 50 × 60 cm. Kerry Stokes Collection, Perth. © René Magritte, OOA-S 2019.

them to labour for the achievement of communism. Since Tartu had been the centre of Estonian artistic life from the early twentieth century, when its artists were strongly influenced by the School of Paris, the city's creative community came under particular suspicion. Individuals were compelled to publicly denounce their modernist past and pledge commitment to the new artistic doctrine, while the art school in Tartu was steadily taken over by teachers and students sent from Russia, as well as incognito KGB officers. Already in 1945, two of Sooster's classmates, Varmo Pirk and Herman Aunapuu, were sent to the Gulag, the notorious network of prison camps that dotted some of the most inhospitable terrain in the Soviet Union. As the persecution of Estonian intellectuals intensified in 1948, Sooster and five of his fellow art students were put under observation by the secret police. The following year, the group was arrested, charged with participation in various farfetched anti-Soviet activities, and sentenced to ten years of hard labour.²

Transported to distant Kazakhstan, Sooster would spend the next six years in the coal mining complex of Karaganda Corrective Labour Camp. Also incarcerated in "KarLag", British woman Flora Leipman later recounted that the camp's population of slave labourers were "dying like flies".³ Despite this suffering, Sooster found unexpected camaraderie and inspiration in his remote confinement, referring to it as his "second university".⁴ Having studied at the French lycée in Tartu, Sooster was able to converse with Russian scientists and philosophers who had received their education in Western Europe, spurring his lifelong intellectual curiosity. It was also among his fellow inmates that Sooster met his future wife, Lidia Serh, a Jewish-Russian stage designer who had been imprisoned as a suspected American spy. In 1954, Sooster was appointed the prison camp artist, once again giving him access to art materials. Prior to his arrest, his paintings are mainly impressionist in style, with clear references to the landscapes and portraits of Monet, Cézanne and Van Gogh. Yet, ironically, it was in the Gulag that Sooster found



7 Demonstration of action painting by Harry Colman, Moscow, 1957. Photograph by Lola Liivat. Courtesy Lola Liivat and Kädi Talvoja.



8 Crowds viewing *Cathedral* by Jackson Pollock at the American National Exhibition, Moscow, 1959. Photograph by F. Goess. Downtown Gallery records, 1824–1974, bulk 1926–1969, Archives of American Art, Smithsonian Institution.

the freedom to develop his own creative style. Over the remaining two years of his incarceration, he created a series of self-portraits in an increasingly expressionist style, depicting himself in his blue prison overalls and often wearing a cap or holding a pipe. Mostly Sooster portrayed himself with a forlorn expression but, on the occasion of his thirtieth birthday, he broke with this pattern to paint himself grimacing at the viewer with his mouth agape, titling the painting *Fear (Hirm)*. (Fig. 3)

Against the odds, Sooster survived his internment and was released in March 1956, as part of the process of de-Stalinisation after the death of the dictator three years earlier. Sooster's experiences in KarLag would, however, haunt him for the rest of his life, with scenes of prison life recurring in his work. (Fig. 4) Moreover, Sooster's homecoming in Estonia would be shortlived. Prevented from joining the Artists' Union and unable to find work, he

instead turned to the hometown of his new wife. The Soosters arrived in Moscow in October 1956, at a time of profound change in the city's artistic life. That same month, impressionist and post-impressionist paintings, confined to museum basements for the past decade, went back on display; while the opening of a retrospective of Pablo Picasso at the Pushkin State Museum of Fine Arts was a landmark moment during the period known as "Khrushchev's Thaw". Earlier in 1956, the return of the USSR to participation in the Venice Biennale, after a twenty-two year hiatus, was yet another sign of the tentative liberalisation of Soviet society under new leader, Nikita Khrushchev.

Despite speaking broken Russian, Sooster quickly found himself at the centre of Moscow's burgeoning dissident art scene. Along with new friends including Ilya Kabakov, Viktor Pivovarov and Erik Bulatov, he would establish a career as an illustrator of children's and popular science books and cartoon films. This enabled him to join the Artists' Union and to gain access to art materials that he could use for his own clandestine creative projects. From 1960, Sooster shared a studio with Kabakov on the now-famous Sretensky Boulevard. (Fig. 5) The street gave its name to the group of nonconformist artists who worked there, many of whom had trained in the studio of Eli Beliutin. Founded in 1948, Beliutin's private art school, *New Reality (Novaya real'nost')*, became a centre for young artists who rejected the demands of socialist realism, such as Pivovarov, Vladimir Yankilevsky, Ernst Neizvestny and Boris Zhutovsky. The Sretensky Boulevard Group was also closely aligned with the Lianozovo Group, likewise formed in the mid-1950s by artists who shared a commitment to experimentation, rather than a common style. At the same time, Sooster's basement apartment became a meeting space and artistic salon for nonconformist artists.

While settling in Moscow, Sooster read voraciously and his knowledge of Western art was expanded by books sent from an aunt living in Sweden. In particular, he was drawn to the surrealists, whose work he was aware of from his time as an art student in Tartu. According to art historian Eha Komissarov, "Sooster was fascinated with the playfulness of the surreal manner of narration, and with the ingenious method of transplanting the meanings".⁵ Attracted above all to the semiotic fantasies of Belgian painter, René Magritte, Sooster was inspired in 1959 to create his first surrealist

compositions. From then on, he developed a lexicon of recurring object-symbols which contained metaphorical meaning, weaving them together in his dreamlike visions. The egg, along with the fish and the juniper tree (memories from his youth by the coast in Estonia), emerged as his favourite symbols, with Sooster repeatedly commenting, "The egg is the symbol of life. The egg is birth".⁶ Due to his interest in philosophy and psychology, Sooster was no doubt drawn to the form of the egg as a signifier for a wide array of profound and conflicting themes: new life and opportunities as well as unfulfilled desire and unrealised potential; nurturing and protection juxtaposed with fragility and vulnerability; the giving of life mirrored by a retreat from life. Sooster was notably influenced in his fascination with the egg by Magritte, who featured the object repeatedly in his work. In Magritte's paintings of the 1930s, the egg was shown engaged as if a songbird in *Elective Affinities* (*Les affinités électives*), or as the catalyst for the artist's psychic experience in *Clairvoyance* (*La Clairvoyance*); while in a later work of 1957, *Variation of Sadness* (*Variante de la tristesse*), Magritte preempted Sooster's *Window* by showing two eggs against a sky in a *trompe l'oeil* setting. (Fig. 6) The egg was also a recurring symbol within the work of Salvador Dalí, another important influence on the development of Sooster's practice, most famously in *Metamorphosis of Narcissus* (*Métamorphose de Narcisse*) of 1937, and *Geopoliticus Child Watching the Birth of the New Man* of 1943.

The year after Sooster arrived in Moscow, the sixth World Festival of Youth and Students opened in Moscow. In another watershed moment of Khrushchev's Thaw, this citywide event included a display of international art that contained exhibits by artists from fifty-two countries, including examples of Western modernism. Live demonstrations of action painting and illustrated lectures on abstract expressionism delivered by little-known American artist Harry Colman provoked intense interest among Russian visitors. (Fig. 7) This event is also known to have had a direct and lasting impact on the work of nonconformist artists: Sooster's great friend, Yuri Sobolev, as well as leading members of the Lianozovo Group, Lidiya Masterkova and Vladimir Nemukhin, and Estonian painter Lola Liivat, all turned to abstraction in response to seeing Colman's demonstration.⁷ Two years later, in the summer of 1959, the American National Exhibition in Moscow brought major examples of US avant-garde art to the USSR



9 Jackson Pollock, *Cathedral*, 1947. Enamel and aluminium paint on canvas, 181.61 × 89.06 cm. Dallas Museum of Art, gift of Mr. and Mrs. Bernard J. Reis, 1950.87. © Jackson Pollock, OOA-S 2019.



10 Ülo Sooster, detail of *Window*.



11 Ülo Sooster, *Eye in the Egg* [*Silm munas*], 1962. Oil on paper, 75 × 109.5 cm. Tartu Art Museum.

for the first time. The most talked-about aspect of the art display was its collection of abstract paintings, including Jackson Pollock's monumental canvas, *Cathedral*, an example of his much-discussed "drip" painting style. (Fig. 8) No doubt influenced by my research interest in American-Soviet artistic relations during the early Cold War, I had been reminded of Pollock's painting while viewing Sooster's *Window* in the National Gallery depository for the first time. Contemplating the rectangles of the "window frame", formed from a dense mesh of threaded colours that shared the same palette as *Cathedral*, had immediately led me to wonder if Sooster had seen Pollock's painting in Moscow and might be paying tribute to the first drip painting to cross the "iron curtain". (Fig. 9) With further reading into Sooster's life, my suspicions were vindicated. It is indeed known that Sooster visited both the exhibition of student art in 1957 and the American National Exhibition two summers later. His interest in the latter show was such that he individually reviewed fifty of the exhibited works in letters to his friends in Estonia, while also noting that he had himself begun to experiment with creating totally abstract pictures.⁸ The woodland colours may also have served a dual purpose in Sooster's

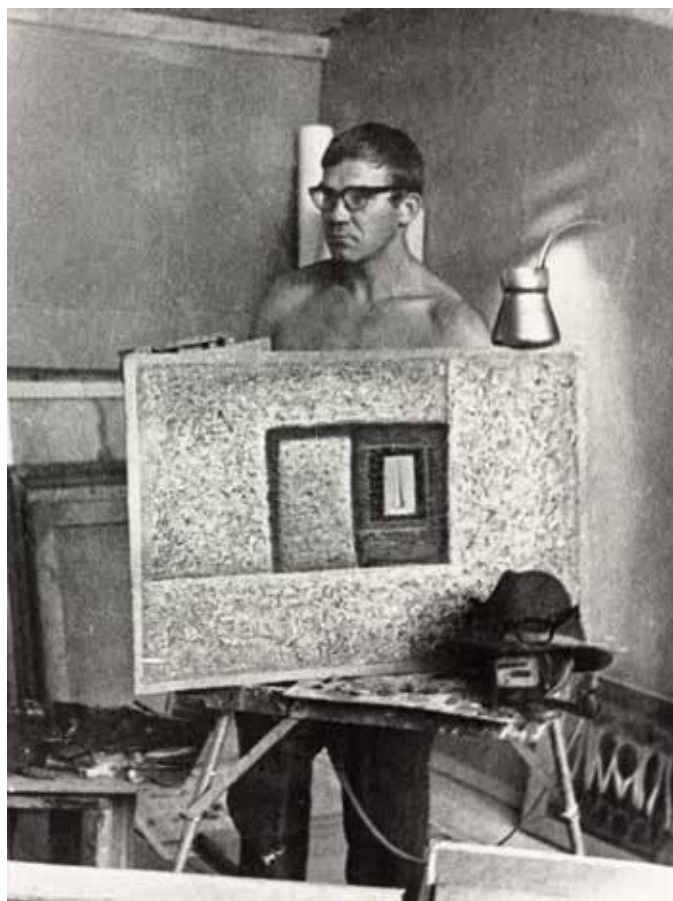
mind, as an abstract rendering of the forest theme than had developed from the symbol of the juniper.

Noticing the parallels between *Cathedral* and *Window* had at once conjured up in my mind the image of Sooster painting the work, as I wondered whether he had built up the layers in the manner of a traditional easel painting, or mirrored Pollock's practice of placing the canvas on the floor and pouring the paint from above. Looking intently at the texture failed to give up this secret, but did reveal what appear to be scraps of cardboard locked within the thick layers of paint. (Fig. 10) This again evokes Pollock's habit of incorporating foreign objects into his paintings, often detritus from his Long Island studio and the butts of cigarettes that he chain-smoked while working. A preoccupation with collage and assemblage using found objects was at the time also common among Sooster's artistic circle in Tartu, who he continued to visit and correspond with often. Ilya Kabakov has provided insight into Sooster's process, describing how the Estonian produced his reliefs "with a sculptor's knife from colored paste ... while it is still 'raw' putting into it little spheres, pieces of red glass, fragments of ceramics".⁹ Lidia Sooster similarly recalled how her husband

“manipulated paints, embossed paste, wood glue, fish glue, epoxy, he manipulated burnt bronze, which looked like antique copper, and squeezed nitro-enamel paints from a tube. He glued to the drawing ready-made painted squares, wings, tails, circles, sprayed paint to shade something, liked to scrape a picture with a needle and an awl”.¹⁰ As well as sharing a spontaneous, performative way of working, Pollock’s fascination with Jungian psychoanalysis and the subconscious also no doubt appealed to Sooster, providing guidance for the synthesis of abstraction and surrealism that had become his primary theoretical concern. The fact that *Cathedral* was shown in Moscow three years after Pollock had died in his mid-forties, crashing his car while drunk, would prove to be another tragic parallel between the artists when a decade later Sooster’s life was likewise cut short.

The advance of abstract painting into the Soviet capital in the late 1950s led its artists to anticipate that an end to state control over artistic production was imminent. Encouraged by the prospect, the Moscow Section of the Artists’ Union planned the showcase *New Reality* in 1962 at the city’s famous Manege exhibition hall. Named after Eli Beliutin’s art school, the display featured socialist realism alongside new work that proudly showed the influence of Western trends. Beliutin’s students were invited to contribute, along with members of the Sretensky Boulevard Group, including Sobolev, Yankilevsky and Neizvestny. Sooster was represented through his provocative *Eye in the Egg* (*Silm munas*), a painting in which the artist again combined his favourite symbol with a *trompe l’oeil* effect. Here the egg/eye creates the perception of infinite distance through the sequence of consecutive oval forms. In a cold, metallic grey, this eye appears less man than machine, an ever-seeing aperture that gives a disquieting sense of constant surveillance. (Fig. 11)

Sooster was one of thirteen nonconformist artists who were eagerly in attendance when Khrushchev visited the exhibition on 1 December, hoping to witness official acceptance of their vision for art after the Stalinist repression. However, their hopes were to be dashed. As Khrushchev toured the galleries with a crowd of Soviet bureaucrats, he became incensed by the dramatic deviations from socialist realism and reacted with expletive-laden tirades. Each of the artists was forced to account for their work and then publicly mocked and threatened with arrest and



12 Ülo Sooster in his studio, holding *Old Tallinn [Vana Tallinn]*, Moscow, 1960s. Photographer unknown. Tartu Art Museum.

deportation by the increasingly antagonistic group. When Sooster began to defend his painting, his heavy Estonian accent appears to have confused Khrushchev into silence. Instead, it was his Politburo colleague Alexander Shelepin, recently chairman of the KGB, who turned art critic to give his opinion on Sooster’s work. In a surprisingly perceptive analysis, Shelepin accused the picture of showing “an idea, hostile to us, that our knowledge is only a shell, and inside there is something completely different”.¹¹ After his visit, the *New Reality* exhibition was shut down on Khrushchev’s order, with the politician declaring, “Gentlemen, we are declaring war on you”.¹² In the aftermath, the government launched a renewed campaign against formalism and abstraction, effectively marking the end of the Thaw.

Although Sooster evaded arrest on this occasion, his confrontation with Khrushchev had a profound effect on the rest of his life. As commissions for work dried up, the artist found himself impoverished, with the new leadership of Leonid Brezhnev only hastening the return of cultural repression. It was in this tumultuous period that Sooster painted *Window*. The physicality of the work, constructed on cardboard, is perhaps



13 Ülo Sooster, *View of the Sea from Windows [Vaade merele akendest]*, 1968. Oil on plywood, 53.8 × 77.5 cm. Tartu Art Museum.

further evidence of his struggle to create, with materials scarce and canvases largely out of reach for someone officially registered as an illustrator. Yet despite its production at a moment of crisis in the artist's life, it is my belief that this work marks the achievement of Sooster's creative ambition. Even while awaiting his fate in a prison cell in Tartu, the night after his arrest, fellow painter Lembit Saarts remembers: "We were up all night talking mainly of art, about how to start anew when we returned. We talked about what art should be like. We thought it out and called it Dynamic Static."¹³ After establishing himself in Moscow, Sooster continued to work tirelessly to familiarise himself with new styles, work them into his practice, and find ways to bring them into combination with other creative trends. It is for this reason that art historian Francisco Martínez classifies Sooster as "a liminal being ... one that cannot be easily placed into a single category, one who challenges the cultural networks of social classification by representing a hybrid coexistence of opposites."¹⁴ Sobolev likewise recalled in later life:

In order to "mend" the gaps in his time, Sooster ... suggested (or, to be more correct, demanded) that we should restore, in a compressed way, the whole chain of development of art of the last thirty years: the principles of deformation of cubism and expressionism, the spatial inventions of Picasso, Braque, De Chirico, and Morandi, the abstractions of Mondrian and Pollock, the surrealism of Max Ernst and René Magritte, the poetics of Klee and Miró ... It was like a sophisticated theater performance. We wore holes in our trousers sitting in libraries, studying monographs and journals about the drama

*of art and the great masters of the twentieth century.*¹⁵

Eha Komissarov has contended that his attempts ultimately ended in failure, and that "Sooster's investigative creative method actually assaulted the notion of originality, but failed to come up with a useful alternative. He was a perfect type of a breakthrough period artist who existed at the boundary of the old and the new".¹⁶ Yet the connections in *Window* revealed above show that, rather than simply appropriating, Sooster was bringing into unison all the styles jostling for attention in Europe at mid-century. Part surrealism, part geometric abstraction, socialist realism and abstract expressionism, in a single work, Sooster overcame the assumption that these styles were contradictory or even antithetical. Thus, the enigmatic *Window* not only chronicles Sooster's own artistic trajectory and the creative milieu in which he and his contemporaries lived, but also provides a record of wider tensions in contemporary art: between figuration and abstraction, reality and fantasy, official and unofficial. Through the *trompe l'oeil* opening, it is as though the viewer is journeying backwards in time through the cultural trends that in turn dominated the four decades of Sooster's lifetime, with the egg symbolising the birth of modern art and, perhaps, of the artist himself.

The National Gallery's records mention Sooster's work as being part of a wider series entitled *Windows (Okna)*. Yet since the painting has remained in storage since its inclusion in an exhibition of Moscow nonconformist art in Brno in 1988, the connection to other examples of Sooster's oeuvre has been overlooked in recent retrospectives. Thanks to the present study, the National Gallery's *Window* can now be returned to its rightful place as one of three works in the "picture within a picture" series that Sooster created in the last decade of his life. In particular, it bears a striking resemblance to another painting that Sooster created in 1964, entitled *Old Tallinn (Vana Tallinn)*. (Fig. 12) Now held in a private collection, this window has an identical structure, with the same entanglement of pastoral colours and collage elements embedded in the paint. But this window looks out onto St. Olaf's Church in Tallinn: perhaps indicating homesickness or nostalgia on the part of the artist, but nonetheless a realistic view through a window, in comparison to the fantastical vision of an egg floating in the sky. A later work in the series, *View of the Sea from Windows (Vaade merele akendest)* from



14 René Magritte, *The Secret Life [La vie secrète]*, 1928. Oil on canvas, 57.2 × 75.9 × 2.9 cm. Cleveland Museum of Art, bequest of Lockwood Thompson 1992.298. © René Magritte, OOA-S 2019.

1968, is in the collection of the Tartu Art Museum, the depository for most of the artist's paintings and drawings. (Fig. 13) In this painting, there are two windows onto a seascape, with waves appearing to flood through the opening, towards the viewer. Instead of the overlapping rectangles, a play of perspective that creates a sense of both physical and temporal distance, here the *trompe l'oeil* effect is more simplistic. Rather than formed from a mass of painted dribbles that recall Pollock's drip technique, these windows are framed by a single, flat layer of turquoise paint applied in a stucco effect, a more naturalistic rendering of a window in a seaside building than a magical peephole onto another world.

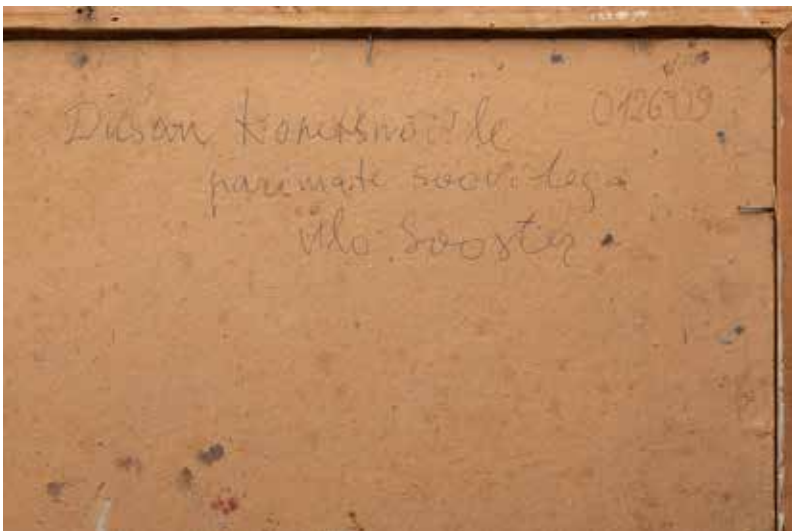
Liisa Kaljula, head of the painting collection at the Art Museum of Estonia, traces the image of "the hole in the concrete wall" to the psychological reverberations of Sooster's confinement in the Gulag. She also suggests that the impasto technique used in these paintings, but not evident in the work of other Moscow nonconformists, was an example of Sooster's ongoing artistic exchange with friends in Tartu, especially Ellinor Aiki.¹⁷ The window paintings have also been

previously discussed by other art historians, who have recognised the importance of the series in Sooster's career. Eha Komissarov has written that Sooster's windows were part of his surrealist play on the contrasts between familiarity and distance, the personal and universal, internal and external.¹⁸ Eda Sepp meanwhile says that Sooster used the window as a motif for a view into a different space, noting that the series inspired the younger Estonian artist Jüri Arrak to adopt the theme into his own pictures.¹⁹ In doing so, he was the latest in a sequence of artists who transmitted a single theme across the decades. While Sooster appropriated from Magritte, who produced a host of *trompe l'oeil* paintings of windows, doors and backdrops opening onto blue skies, the Belgian artist's work itself appears to borrow from earlier paintings by Dalí, such as *Girl at a Window*. (Figs. 14–15)

However, before Sooster had created his third painting in the series, the National Gallery's *Window* had begun its journey to Prague. Here the story of the painting becomes inextricably tied to that of its new owner. The work was gifted to the National Gallery in 1970, along with two

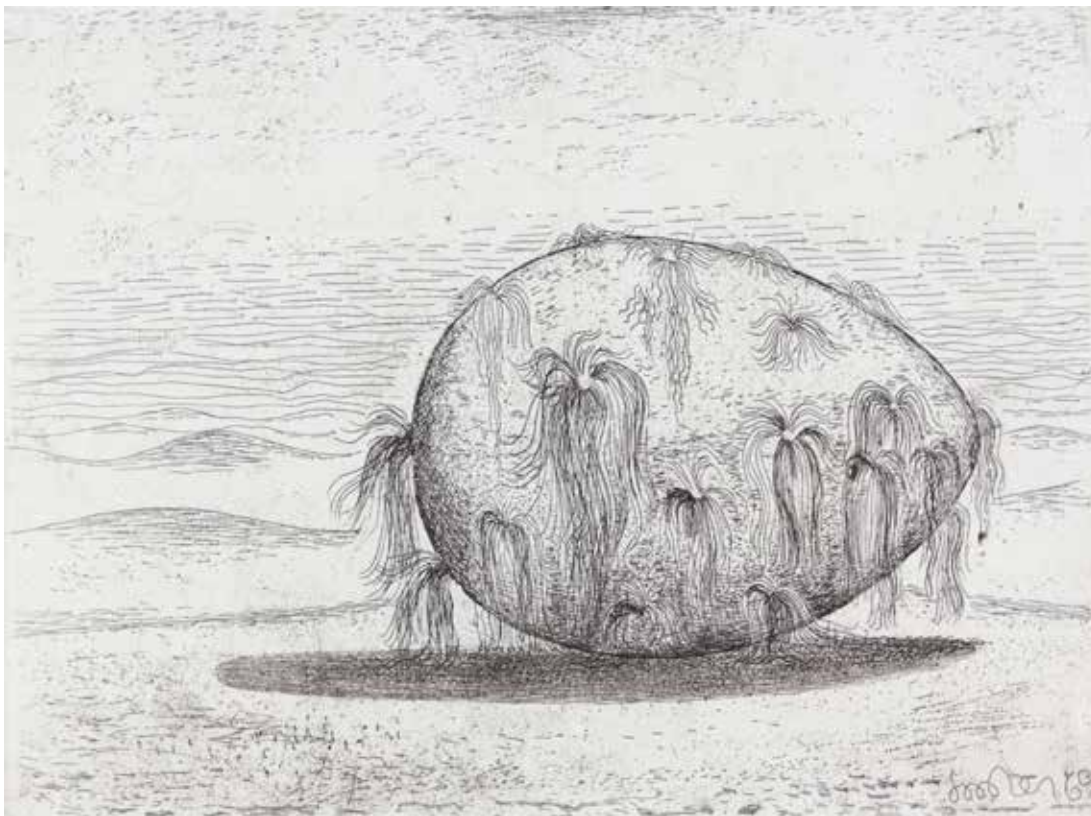


15 Salvador Dalí, *Girl at a Window* [*Figura en una finestra*], 1925. Oil on papier maché, 105 × 74.5 cm. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. © Salvador Dalí, OOA-S 2019.



16 Ülo Sooster, detail of inscription on the back of *Window*.

collage paintings by Yankilevsky, also dated to 1964.²⁰ The donor, Dr. Dušan Konečný, was an important figure in the Prague art scene during the 1960s and 1970s, holding a series of influential roles, including as senior lecturer in art history and theory at the Czechoslovak Academy of Sciences, board director of the Union of Czech Artists and Editor-in-Chief of the union's magazine *Visual Culture* (*Výtvarná kultura*). In his brief letter of donation, Konečný noted that the three paintings had been given to him by the artists, without further elaboration.²¹ Thanks to archival records and the recollections of Sooster's friends and family, the details of the painting's acquisition can be expanded upon. Konečný's interest in the work of Russian artists dates from the 1950s, when he had been a student in Moscow. Returning frequently to the city after his relocation to Prague, Konečný became acquainted with the underground art scene, about which he wrote a number of books and articles. He is known to have visited Sooster's workshop, as well as attending the regular Tuesday night gatherings in the artist's apartment on Krasin Street. Indeed, such was Konečný's status among the Sretensky Boulevard Group that he is credited with giving them their collective name, although Viktor Pivovarov has recalled that this honour instead went to another Czech art theorist who championed the work of the Moscow nonconformist artists in the 1970s: Jindřich Chalupický.²² Sooster's apparent decision to gift *Window* to Konečný, at a moment of financial hardship, is testament to the close friendship that developed between artist and collector. This bond is also evidenced on the cardboard back of the painting, where Sooster has dedicated the work to its new owner with the words "parimate soovidega" ("with best wishes" in Estonian). (Fig. 16) Konečný would later commemorate Sooster by writing his obituary in the Czech journal *Fine Art* (*Výtvarné umění*). It is known that from the mid-1960s, the artist risked selling works to foreign visitors, which in turn led them to appear in exhibitions in Poland, Italy and Germany. One such exhibition of nonconformist drawings and collages by Sooster and seven other members of his Moscow circle – including Yankilevsky, Sobolev, Neizvestny, Zhutovsky and Anatoly Brusilovsky – was curated by Konečný at the Club of Friends of Fine Arts (*Klub přátel výtvarného umění*) in Ústí nad Orlicí in September 1965. However, further opportunities for displays of such work in Czechoslovakia were lost with the invasion of the country



17 Ülo Sooster, *Egg with Growths* [*Kasvudegamauna*], 1969. Etching on paper, 13 × 21 cm (image); 48.5 × 33.5 cm (sheet). Tartu Art Museum.

by the Warsaw Pact forces. In an ironic twist, when Soviet tanks entered Prague's Old Town Square on 21 August 1968, they were parked beneath a banner advertising an exhibition of Soviet revolutionary graphics at the National Gallery's Kinský Palace, on loan from the State Tretyakov Gallery in Moscow and curated by Konečný. This exhibition foreshadowed the displays of officially sanctioned art from socialist countries that would dominate the National Gallery's public programmes during the years of occupation. However, Konečný's donations in 1970 were part of a surprisingly high number of avant-garde works that entered the gallery's collection soon after the invasion, suggesting that curators and collectors worked together to preserve at-risk artworks and to amass what they could of modernist styles before the anticipated return of cultural suppression.

The timing of the arrival of *Window* at the National Gallery is also significant for another reason. Two months before Konečný wrote his letter of donation, on 25 October 1970, Sooster suffered a fatal stroke in his studio on Sretensky Boulevard. In the years preceding, the crumbling representation of the egg perhaps provides a visual metaphor for the artist's own deteriorating health, as well as the shattering of creative freedom in countries within the Soviet sphere. While the egg at the centre of *Window* appears ready to crack, in the following years it would become increasingly damaged (*Fractured*

Egg, 1967), cancerous (*Egg with Growths*, 1969) (Fig. 17) and dissected (*Egg Divided into Four*, 1968–70). Finally, in a sketch found by Brusilovsky only after Sooster's death, the egg was shown broken into pieces, with a dead chick tumbling from its centre – an image thought to symbolise a broken heart.²³ Yet through works such as *Window*, Sooster's memory lives on, as imperishable as the egg that rests on his grave in Tallinn. (Fig. 18)

The author wishes to express special thanks to Ülo's son, Tennopent Sooster, as well as Liisa Kaljula and Anu Allas at Kumu, the Art Museum of Estonia, for their detective work, words of advice and generosity in sharing research materials.

18 The funeral of Ülo Sooster, Metsakalmistu, Tallinn, 1970s. Photographer unknown. Courtesy the estate of the artist. The original copper egg was stolen from the grave in 2000 and replaced with a marble version.



Notes

- 1** Interview with Evgeny Bachurin, “Hooandjae project: Ülo Sooster documentary”, 10 April 2018, <http://vimeo.com/264031781>.
- 2** Eha Komissarov, “Art in Tartu during the Soviet Occupation”, in: *Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991*, eds. Alla Rosenfeld and Norton T. Dodge, New Brunswick: Rutgers University Press/Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 2002, p. 142.
- 3** Flora Leipman, *The Long Journey Home: The Memoirs of Flora Leipman*, London: Corgi, 1988.
- 4** “Vtorym universitetom.” Quoted in Natal’ia Sinel’nikova, *Nonkonformisty*, Moskva: Virtual’naia galareia, 2009, p. 399.
- 5** Eha Komissarov, “Surrealistic Sooster”, in: *Ülo Sooster 1924–1970: mälestusnäitus*, ed. Tiina Abel (exh. cat.), Tallinn: Eesti Kunstimuuseum, 2001, p. 180.
- 6** “Iaytso – eto simvol zhizni. Iaytso – eto rozhdeniye.” Quoted in Sinel’nikova (Note 4), p. 404.
- 7** Kädi Talvoja, *Workshop of “Free” Art in Moscow in 1957*, Tallinn: Kumu Art Museum, 2008, p. 15; Eda Sepp, “Estonian Nonconformist Art from the Soviet Occupation in 1944 to Perestroika”, in: *Art of the Baltics*, p. 58.
- 8** Sepp, *ibid.*, p. 47.
- 9** Ilya Kabakov, *On Ülo Sooster’s Paintings: Subjective Notes*, Kirjastus Kunst, Tallinn 1996, p. 188, quoted in Sepp, *ibid.*, p. 48.
- 10** “...meshal kraski, rel’yefnuyu pastu, stolyarnyy kley, rybiy kley, epoksidnyy, meshal obozhzhennuyu bronzu, kotoraya vyglyadela kak starinnaya med’, a iz tyubika vydavlivai tonkimi struykami nitroemallevyye kraski. Prikleival k risunku gotovyve raspisnyye kvadratiki, krylyshki, khvostiki, kruzhochki,

raspylyal kraski, chtoby ottenit’ chto-libo, lyubil pokaryabat’ igolkoy i shilom risunok.” Quoted in Sinel’nikova (Note 4), p. 404.

11 “V kartine zalozhena ideia, vrazhdebnaia nam, chto znaniia nashi tol’ko obolochka, a vnutri chto-to sovsem inoe.” Leonid Rabichev, “Manezh 1962, do i posle”, *Znamiia* 9 (2001). Reproduced <http://magazines.russ.ru/znamiia/2001/9/rab.html>.

12 Sirje Helme, “Nationalism and Dissent: Art and Politics in Estonia, Latvia, and Lithuania under the Soviets”, in: *Art of the Baltics*, p. 10.

13 Lembit Saarts, “Mälestusi Ülo Soosterist”, p. 87, quoted in Liisa Kaljula, “The Tartu Circle and Their Exquisite Domestic Avant-Garde”, in: *The Tartu Circle and Ülo Sooster*, ed. Anu Allas (exh. cat.), Tallinn: Kumu Art Museum, 2014, p. 30.

14 Francisco Martínez, “Ülo Sooster’s ‘Communitas’: Liminality in the Post-Stalin Art Practice”, in: *ibid.*, p. 52.

15 Yuri Sobolev, “Virtual Estonia”, in: *Tallinn-Moskva/Moskva-Tallinn, 1956–1985*, ed. Anu Liivak, Tallinn: Tallinn Art Hall, 1996, p. 25; quoted in: Sepp (Note 7), p. 47.

16 Komissarov, “Surrealistic Sooster” (Note 5), p. 180.

17 Liisa Kaljula in email to the author, 11 April 2019.

18 Komissarov, “Surrealistic Sooster” (Note 5), p. 150, p. 183.

19 Sepp (Note 7), p. 93.

20 The artist’s widow believes that the paintings were created in 1963. Rimma Yankilevsky in email to the author, 11 June 2019.

21 Dušan Konečný to Jiří Kotalík, 16 December 1970, Archives of the National Gallery Prague.

22 *Ülo Sooster. Tenno Sooster* (exh. cat.), Moskva:

Galareia Romanov', 2006; "Viktor Pivovarov:
V umění starých mistrů je spousta otázek, které
jsou věčné", *Vltava*, 10 November 2017, [http://
vltava.rozhlas.cz/viktor-pivovarov-v-umeni-
starych-mistru-je-spousta-otazek-ktere-jsou-
vecne-6197447](http://vltava.rozhlas.cz/viktor-pivovarov-v-umeni-starych-mistru-je-spousta-otazek-ktere-jsou-vecne-6197447).

23 Interview with Anatoly Brusilovsky,
"Hooandja.ee project: Ülo Sooster documentary",
10 April 2018, <http://vimeo.com/264031781>.

An Unknown Model by Ferdinand Maximilian Brokof in the Collections of the National Gallery Prague?

TOMÁŠ HLADÍK

While for years superb three-dimensional sketches by Matthias Bernhard Braun have been shown in the permanent exhibitions of Baroque art in the Czech lands in St George's Convent and in Schwarzenberg Palace, similarly authentic materials from the preparatory stage of the sculptural work of Ferdinand Maximilian Brokof, Braun's greatest artistic rival, have long been missing from the National Gallery's exhibitions. Recently the National Gallery was able to acquire two remarkable model carvings of St John of Nepomuk from a private collection in Prague. Based on its style and form, it is now very probably possible to link to these carvings a wooden modelletto of *The Virgin Mary and the Infant Jesus in the Clouds*, which has to now eluded the attention of scholarship.

Keywords

National Gallery Prague, Ferdinand Maximilian Brokof, The Virgin Mary and Infant Jesus, preparatory stage, model

Permanent exhibitions of Baroque art in the Czech lands in St George's Convent at Prague Castle and in Schwarzenberg Palace at Hradčany have to date always included visually very striking three-dimensional sketches created by Matthias Bernhard Braun. By contrast, similarly authentic materials produced during the 'preparatory stage' of the sculptural work of Ferdinand Maximilian Brokof, Braun's artistic contemporary and biggest domestic competitor, have been long and painfully absent from these same exhibitions.¹ Not long ago the opportunity arose to acquire from a private collection in Prague two model carvings that are of good quality and are also remarkable Prague-related artefacts on the subject of St John of Nepomuk, and that were created over the interval of some years by the owner of a prosperous Prague workshop, Johann Brokof, and his younger son, Ferdinand Maximilian.² Based on distinctive stylistic features and the brilliant treatment of form, it is now very probably possible to link another work to these two carvings, namely a small carving depicting *The Virgin Mary and the Infant Jesus*



1 Ferdinand Maximilian Brokof (?), *The Virgin Mary and the Infant Jesus in the Clouds*, circa 1730, National Gallery in Prague – view from the right. Photo: National Gallery in Prague (David Stecker – Jan Diviš).



2 Ferdinand Maximilian Brokof (?), *The Virgin Mary and the Infant Jesus in the Clouds*, circa 1730, National Gallery in Prague – view from the front. Photo: National Gallery in Prague (David Stecker – Jan Diviš).



3 Ferdinand Maximilian Brokof (?), *The Virgin Mary and the Infant Jesus in the Clouds*, circa 1730, National Gallery in Prague – view from the rear. Photo: National Gallery in Prague (David Stecker – Jan Diviš).

in the Clouds, which to now has eluded the attention of scholars.³

In this work the figure of the Virgin Mary is seated on a strong and thoroughly moulded base of clouds shaped in a diagonally upward direction and set on another, this time smaller group of horizontally carved clouds attached by a wooden peg to a low wooden plinth. Traces of the chalk foundation found in the deeper recesses of the sculpting of the figural group and the base of the clouds indicate that in the past this was an entirely polychrome carving; there is also some minor damage to the linden wood in the work.⁴ The upper half of the Mother of God's body is twisted to the left to face the Infant Jesus, who in a loose contrapposto and with his weight on his left leg is standing on Mary's left thigh. He has his right hand on Mary's shoulder and embraces her around the neck, and with his head he is gazing downward and

to the left. The Virgin Mary is looking up at the Child and embracing him with her left arm, holding his body against hers with her right hand, which is supported by a small gathering of drapery. Large confidently moulded shapes form the base of the clouds beneath the two figures and a separate lower section of clouds underneath is rendered in a similar fashion using a woodcutting knife (Fig. 1). The figural group itself is conceived in a highly realistic manner, with a complex, generous composition of voluminous shapes rendered in a wholly natural fashion and with artistic mastery, which is evident in the intricate helix formed by the firm body of the Virgin Mary and the relaxed posture of the Infant Jesus. The expressively effective drapery is also sculpted wholly realistically and with a natural voluminous quality and weight, and a compositional aspect, without any superfluous woodcarving finesses aimed at stylistic effects (Figs. 2-3).



4 Ferdinand Maximilian Brokof, *Descent from the Cross*, after 1724, model for the altar group of the provost Church of Ss Peter and Paul in Mělník, Germany, private collection. Photo: German Popp.

The drapery here is thus an obvious counterpoint to the grandly sculpted Biblical robes of other well-known figures by Brokof, where the robes not only serve to underscore the volume of the figures', in most cases, robust bodies but are always naturally inspired by the action and link and bind the figural group within a plastically and un-picturesquely logical cohesive whole.⁵ The composition employed in the sculpture '*sensitively and serenely expresses the intimate relationship between mother and child, without drama or psychological escalation or an aestheticising appeal*'.⁶ It is this note of serene expressiveness, the amply laid out and thoroughly modelled drapery, and the overall realistic conception of the sculpture that make *The Virgin Mary with the Infant Jesus* reminiscent of some of the later work of Ferdinand Maximilian Brokof, which is apparent even in some of this piece's sculptural details. The distinctively typified features of Mary's face

have a close analogy in the female heads Brokof was creating in the 1730s, crowning examples of which are the stucco sculpture *The Lady Mary of Calvary* in Duchcov, the polychromed woodcarving *St Ludmila* in the property of the National Gallery in Prague, or the figure of the same saint from the main altar of the Augustinian Church of St Thomas in the Lesser Town district in Prague.⁷ Another of the artist's characteristic motifs is the rendering of Mary's feet in strapped sandals. By contrast, the small elongated figure of the Infant Jesus, with a large head, rich locks of wavy hair, and a soft face, comes across as somewhat stylistically more sophisticated and more rococo than others, and yet we can see in it, too, a distant precursor to the master's later work, specifically in the movable little putti he created before 1720 that decorate the overdoors in the interior of the Electors' Chapel in the Cathedral of St John the Baptist in Wrocław.⁸

The recently published carving *The Virgin Mary and the Infant Jesus* is without question the work of a very experienced artist and equally a sculptural work of exceptional value for the compositional surety with which the firm bond between Mary and the Infant Jesus is perfectly expressed in a precisely balanced arrangement of matter. The fact that the sculptural outcome we have at hand is a fully three-dimensional work, evidence of which is the mastery with which even the reverse sides of the figural group and the cloud pedestal are carved, would suggest that the carving as a whole was meant for a very specific and most likely monumental stone sculpture that was destined to be placed in some open space. The minute traces of the chalk foundation that were discovered indicate that, rather than a sculptural *bozzetto* created for some unknown Marian sculpture, as Pavel Preiss believed in his day,⁹ what we have in this case is in all likelihood another of the original models created by Brokof that are repeatedly referred to in archival sources. However, we unfortunately know nothing of any final product in the form of a stone Marian sculpture, which may have disappeared without a trace in earlier times or may ultimately never have been made, as it was not uncommon for that to occur, usually for financial reasons. Regardless, the newly published carving in the collection of the National Gallery in Prague, which originated around the year 1730, can probably be deemed a very welcome addition, of very high artistic quality, to the collections of models by Ferdinand Maximilian Brokof that we know of to date.¹⁰ Along with the *modelletto* for the altar group *Descent from the Cross* (Fig. 4), installed sometime after 1724 inside the provost church in Mělník,¹¹ which it was very recently possible to identify in a private collection in Germany,¹² the Prague carving may thus also represent another superb example of patently meticulous preparatory work by Prague's famous master of sculpture. Modern research has offered persuasive evidence that just as we know in the case of Matthias Braun from early reports and rare surviving materials systematic preparatory work with models was standard practice in Brokof's workshop. We may expect then that in all likelihood there were whole series of models created for those monumental sculptures and sculptural groups that Brokof's workshops produced with unquestionable artistic and financial success to adorn some of the empty pillars of Charles Bridge in Prague.¹³ As *The Virgin Mary and the Infant*

Jesus in Prague's National Gallery and *The Descent from the Cross* in a private German collection both show, it can be legitimately hoped that in the future there may be more additions of currently unknown work to the as yet not very large collection of model sculptures by Ferdinand Maximilian Brokof.

Notes

1 The gallery's collection of baroque sculpture is likewise lacking any authentic sketches or models by Johann Georg Bendl, the most important figure in 17th-century Czech sculpture.

2 Johann Brokof, *St John of Nepomuk*, circa 1682, linden wood with traces of the original polychrome, h. 38.5 cm, inv. no. P 9796. – Ferdinand Maximilian Brokof, *St John of Nepomuk Giving Alms*, circa 1725, linden wood with restored polychrome from a later date, h. 19.7 cm, inv. no. P 9797. Both carvings were purchased in 2012. Cf. most recently Tomáš Hladík, *Sochařská dílna období baroka ve střední Evropě. Od návrhu k provedení*, Národní galerie v Praze, 2016, p. 85, 168, footnote 243, fig. 65 on p. 88 (Johann Brokof), p. 93, 169, footnote 253, fig. 72 on p. 94 (Ferdinand Maximilian Brokof).

3 Ferdinand Maximilian Brokof (?), *The Virgin Mary and the Infant Jesus in the Clouds*, circa 1730, linden wood with traces of chalk foundation, h. 26.3 cm, w. 17.1 cm, d. 12.7 cm (figural group); h. 7.3 cm, w. 17.3 cm, d. 12.5 cm (lower section of the cloud pedestal); h. 2.2 cm, w. 16.3 cm, d. 15.3 cm (lower wooden base), inv. no. P 8407, wooden base with a more recent addition. The peg connecting the diagonal cloud section and the lower cloud base is from the early modern era; the older peg, just adjacent to it, is broken. The carving was bought in 1988 in an antique shop on Vinohradská Street in Prague 2, and was registered in the collections of the National Gallery in Prague under accessions no. 13/89, as the work of a Prague woodcarver from the second quarter of the 18th century.

4 Jesus's left arm and the tips of the toes on his right foot are missing, as are the index and little fingers on the left hand of Mary and part of the rim of her robe, and the linden wood is cracked in many places. On the rear side of the figural group, on the base of clouds beneath Mary's feet, there are a number of openings for screws and wooden pegs, which are also found on the bottom section of clouds and on the base plinth. Mary's right arm was detached in the process of some earlier repairs and then carefully reattached.

5 Oldřich J. Blažíček, *Ferdinand Brokof*, Prague 1986, p. 73.

6 Cf. a note by Mojmír Horyna dated 4 April 1990 on the registration card (P 8407) stored in the Collection of Old Masters of the National Gallery in Prague.

7 Blažíček (cit. in footnote 5), pp. 66, 133, cat. no. 43, fig. 122 (*The Lady Mary in the Calvary* in Duchcov), pp. 69, 139, cat. no. 48 (*St Ludmila* in the National Gallery in Prague), pp. 70, 143, cat. no. 51, fig. 139 (*St Ludmila* in the Church of St Thomas in Prague).

8 Ibidem, pp. 64, 125–126, cat. no. 36, figs. 106, 110–113: *‘The confident and almost rococo playfulness of the geniuses is here rather inadvertent, determined by the subject matter.’*

9 Cf. the typewritten expert report prof. PhDr. Pavel Preiss, CSc., wrote for the committee for the purchase of antiquities dated 1 December 1988, in the Collection of Old Masters of the National Gallery in Prague.

10 The question of the author’s identity will only be definitively resolved if we have the good fortune to discover the final sculpture itself.

11 Blažíček (cit. in footnote 5), pp. 65, 130, cat. no. 40, figs. 120–121.

12 Cf. Tomáš Hladík, *Neznámé modelletto Ferdinanda Maxmiliána Brokofa na pašijové téma* (An unknown modelletto by Ferdinand Maximilian Brokof on the subject of the Passion), in: Zuzana Macurová (ed.), *Sborník k 70. narozeninám prof. PhDr. Lubomíra Slavíčka, CSc., Masarykova univerzita v Brně* (forthcoming).

13 Cf. Blažíček (cit. in footnote 5), pp. 89, 95–100, cat. no. 2–4, 8–12, figs. 1–7, 10–32; most recently, Tomáš Hladík, *Sochařská výzdoba* (Sculptural decoration), in: *Karlův most, Ottovo nakladatelství 2010*, pp. 194–199, 204–206, 355–358, footnotes 76–111, pp. 360–361, footnotes 140–156; idem (cit. in footnote 2), pp. 85, 93, 169, footnotes 246–255, figs. 67, 68 on pp. 90, 91.

Translated by Robin Cassling

Ninety Years after the Relocation of the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts from the Rudolfinum Building

LUCIE VEČERNÍKOVÁ

The Society of Patriotic Friends of the Arts, the forerunner of the National Gallery in Prague, was faced with a fundamental problem from its very beginning: acquiring suitable premises for its Picture Gallery. Its artworks were exhibited successively in the Czernin and Sternberg Palaces in Hradčany, and then in the Portheim House in Spálená Street and the unsuitable Sternberg Palace in the Lesser Town. It was thus only a question of time before the Society decided to construct its own exhibition building. In 1873 the Czech Savings Bank (Böhmische Sparkasse) donated half a million guilders for the construction of the Rudolfinum, which was completed in 1884. In the same year the Picture Gallery was transferred there, becoming the only gallery in Prague that was accessible to the public free of charge.

After the foundation of the Czechoslovak state, representative premises were needed for the newly established National Assembly, and the choice fell on the Rudolfinum. The rooms there were thus shared between the two institutions from 1919 onwards. The Picture Gallery gradually had to give up its rooms, and in compensation was given mostly unsuitable provisional premises. A plan to construct a new State Gallery came to nothing, and disputes between the National Assembly delegates and the leadership of the Picture Gallery started to escalate. The state therefore bought a house for the Picture Gallery in Pštrossova Street in 1928. However, the Society did not agree with this solution and regarded the proposed building as unsuitable. This standpoint was supported by the press and by the Director of the Picture Gallery, Vincenc Kramář, and eventually the move did not take place. Instead the Municipal Council of the City of Prague proposed that the collection be moved to the new Municipal Library, and this did in fact take place a year later.

The article is based mainly on archive sources kept in the Archive of the National Gallery in Prague in the collection *The Society of Patriotic Friends of the Arts*, and focuses on developments in the years 1919–1929. In addition to reconstructing the course of events, it also contains direct quotations from the sources, contemporary photographs, and reproductions of selected archive material.

Keywords

Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts, National Assembly, Rudolfinum, Municipal Library in Prague

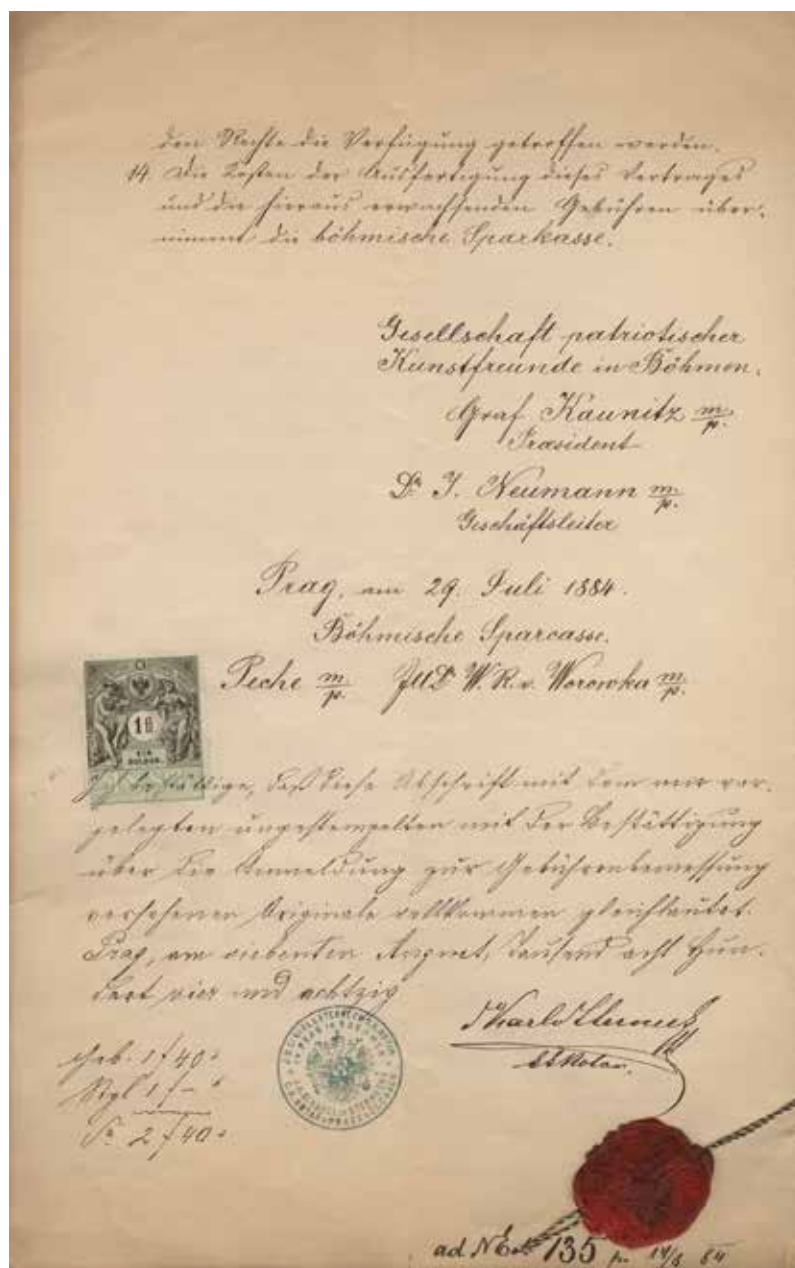
The Society of Patriotic Friends of the Arts (SPFA), the forerunner of the National Gallery in Prague, was founded on 5 February 1796. Its Picture Gallery was established two months later. From the very beginning, however, the Society was faced with a fundamental problem: acquiring suitable premises for exhibiting its artworks.

At first, the public was able to view the collection in the “Small Gallery” of the Czernin Palace, which was made available free of charge by its owner Jan Rudolf Czernin of Chudenice (1757–1845). In 1809, however, these premises had to be vacated, as they were going to be used as a military hospital. The paintings were deposited in the Sternberg Palace in the Lesser Town and in the Martinic Palace in Loretánská Street. Shortly after this the Society decided to construct a new building in Klárovo, but eventually instead it made use of an offer by Leopold I of Sternberg (1776–1858) and bought his palace in Hradčany. The artworks were exhibited there until 1871, when the low number of visitors forced the management of the Picture Gallery to relocate to the centre of Prague, to the Porthelm House¹ in Spálená Street. Because of the limited space available there this was only a provisional solution, and only five years later the collection was moved again. It found a new refuge temporarily in the Sternberg Palace in the Lesser Town.

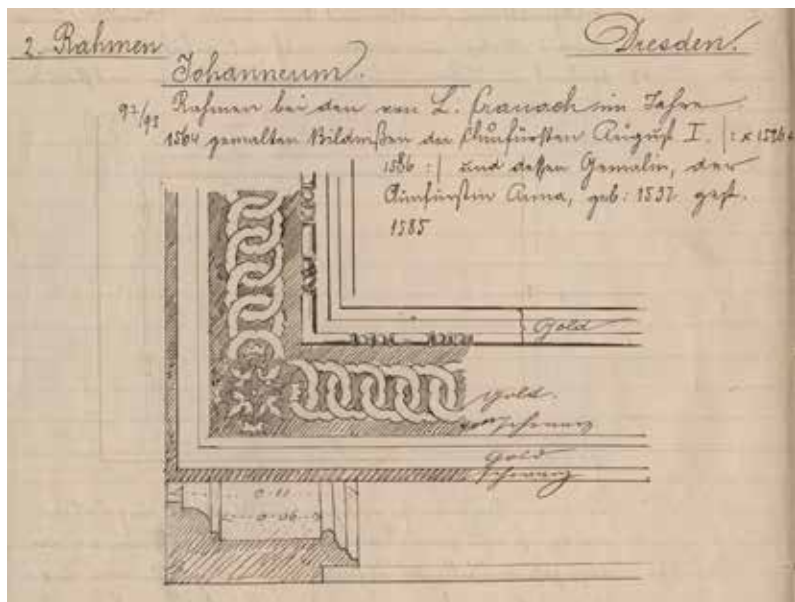
During this period, however, the Society was planning to construct its own building, which would satisfy all requirements. Repeated problems with the purchase of land next to the Vltava were eventually resolved by a generous gift from the Czech Savings Bank (Böhmische Sparkasse), which decided to mark the 50th anniversary of its foundation by investing half a million guilders into the construction of a representative building. This was intended to be used both for musical productions and for the permanent exhibition of works of fine art.² In 1885 an exhibition was opened for the people of Prague on the first and second floors of the new Rudolfinum building, which was planned and organised by the Superintendent of the Picture Gallery, Viktor Barvitiš (1834–1902). Thanks to the experience he had acquired in galleries abroad, the exhibition copied modern Central European trends, and remained almost unaltered up until 1917. As a result of the foundation of the state of Czechoslovakia, a number of innovations took place in the Picture Gallery. In addition to changes in the composition of its committee,³ the influence of the state on the way it was run increased.⁴

The search for a new building for the National Assembly

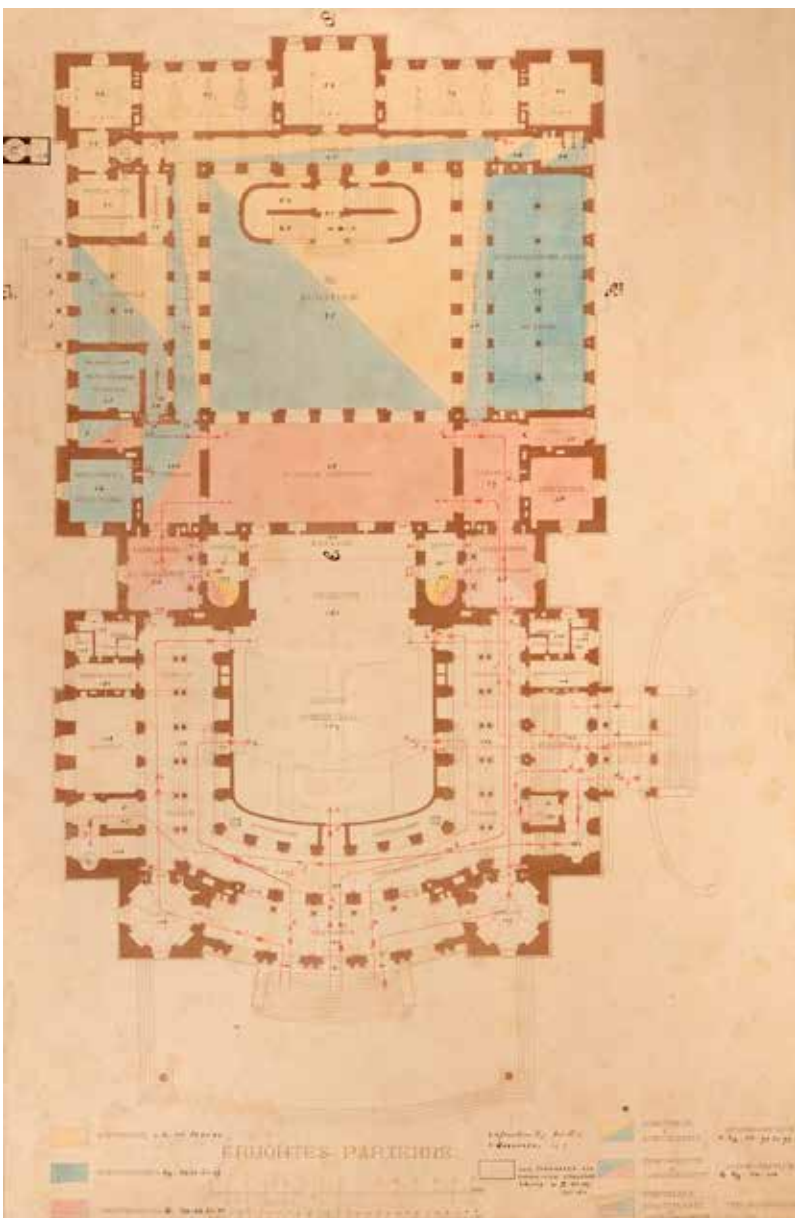
After the establishment of the National Assembly, the supreme representative and legislative body of the new Czechoslovak state, which commenced its activities on 14 November 1918,⁵ it was necessary to



1 Contract between the Czech Savings Bank and the SPFA on renting rooms in the Rudolfinum, 1884, Archive of the National Gallery in Prague, Society of Patriotic Friends of the Arts collection, 34 × 21 cm.



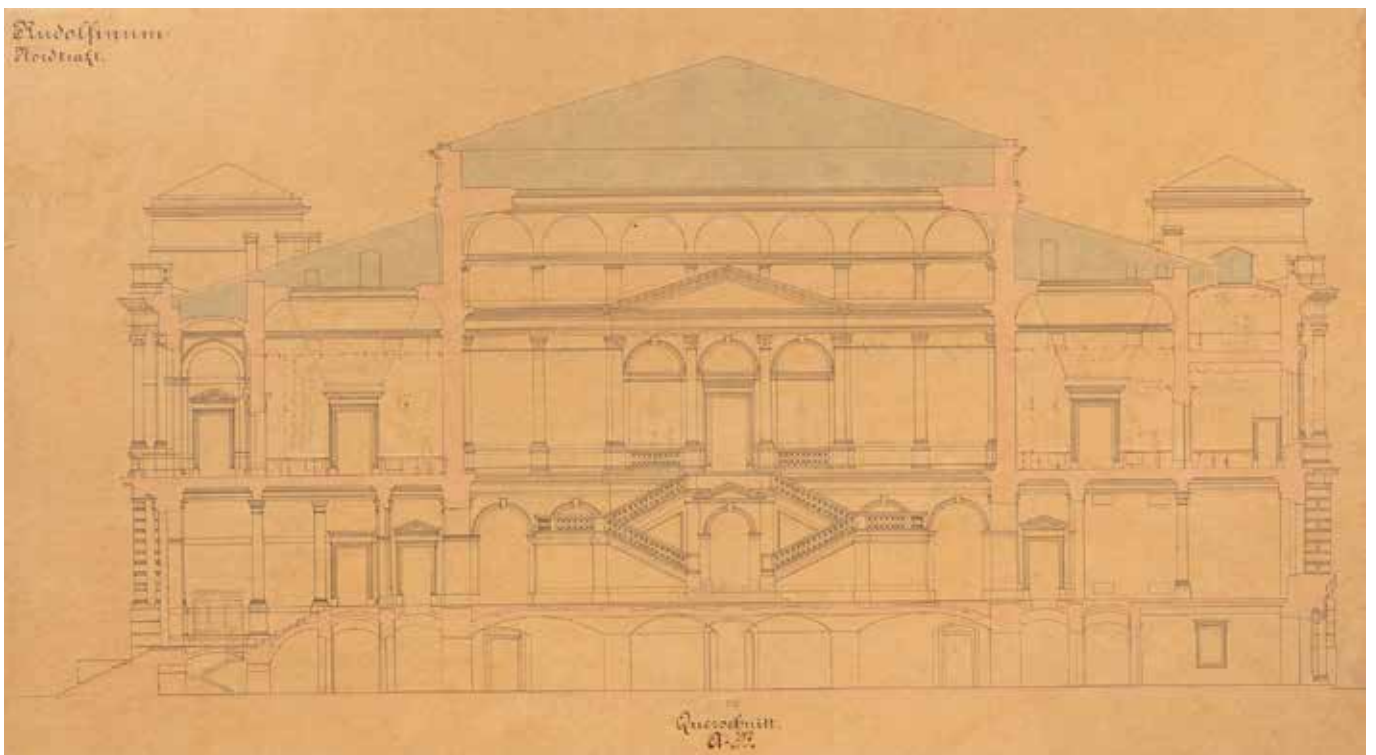
2 Barvitus' notes on an exhibition in the Dresden Gallery, 1883, Archive of the National Gallery in Prague, Society of Patriotic Friends of the Arts collection, 17 × 21 cm.



3 Ground plan of the Rudolfinum before the building alterations (raised ground floor), undated, Archive of the National Gallery in Prague, Society of Patriotic Friends of the Arts collection, 87 × 56 cm.

find suitable premises for its sessions. Initially, the building of the Assembly of the Kingdom of Bohemia (the Thun Palace) was used as the provisional seat of the new Assembly, but it did not meet the needs of the parliament.⁶ The Presidium, together with experts, had the task of searching for a new building that would be suitable. Among the buildings that were considered were the Vladislav Hall in Prague Castle, the National House in Vinohrady, the Municipal House, and the Straka Academy building. However, eventually the only one which fulfilled the requirements was the Rudolfinum, also known as the House of Artists.⁷ Even here it was necessary to carry out building alterations. The plans were drawn up by the architect Václav Rožtlapil (1856–1930) and the work was to be completed by 1 January 1920.⁸ The people of Prague were not happy that the concert hall would have to be closed as it would now be used for sessions of the Assembly.⁹ In spite of all this, it was only intended as a provisional solution, and it was planned that a completely new building for the Assembly would be constructed within the next five to ten years.¹⁰ A considerable number of cultural institutions were opposed to the decision to move the National Assembly to the Rudolfinum, including the Czech Society of Antiquaries, the Mánes Fine Arts Association, the Union of Creative Artists, the Old Prague Club, the Hollar Association of Czech Graphic Artists, and the Archaeological Commission. Their representatives submitted a protest, because in their view the move would threaten the artwork collections in the Rudolfinum. Part of the exhibited works (about 300 to 400 paintings and sculptures) would have to be kept in a depository for at least eight to ten years, while others would be returned to the original owners, which would complicate their reinstallation in the future.¹¹ The teaching staff at the Arts Faculty of Charles University also supported the Picture Gallery. The campaign to support the retention of the collections in the House of Artists was initiated by the art historian and teacher Karel Chytil (1857–1934).¹²

The matter was discussed at a meeting of the SPFA committee in April 1919. Although eventually a compromise was reached and the building was divided between the Picture Gallery and the National Assembly, many still feared that eventually the deputies would take over the entire building for themselves.¹³



4 Northern sectional drawing of the Rudolfinum after a design by Josef Zitek and Josef Schulz, undated, Archive of the National Gallery in Prague, Society of Patriotic Friends of the Arts collection, 49 × 89 cm.

Changes in the Picture Gallery

The Picture Gallery had to give up one large hall and five smaller ones (including the restoration workshop) out of the original number of six large halls and fourteen smaller ones, in other words about one third of the area it had used for its exhibitions.¹⁴ The management of the Gallery was well aware of the state the collection was in: many paintings needed restoring, and the overall organisation of the exhibits did not meet contemporary academic or artistic requirements.¹⁵ The conception for a new exhibition, which had been under discussion since 1917,¹⁶ had to be fundamentally modified. One of the visions was to restrict it solely to works by old masters, as this was the most important part of the whole collection. A temporary form of installation was created, with the expectation that a definitive one would be displayed after the parliamentary deputies had moved out of the building as anticipated, within ten years at the latest.¹⁷

The works that were no longer exhibited had to be moved to a depository. One possibility was the storage areas in the basement or the gallery in the House of Artists itself. But neither of these areas offered suitable conditions, mainly because of the fluctuating temperature and humidity. Consideration was also given to hanging paintings from the ceiling in dry rooms or depositing them somewhere outside the Rudolfinum building.¹⁸

Eventually it was decided to transfer the entire modern art section to the summer refectory of Strahov Monastery, which was procured for this purpose by the Provincial Political Administration. However, the decision was criticised from the beginning by the Director of the Picture Gallery himself, Vincenc Kramář (1877–1960). In his view, these premises did not have sufficient capacity nor appropriate climatic conditions.¹⁹ For this and other reasons, some of the large canvases had to remain in the gallery in the House of Artists, and the collection of watercolours and pastels was only deposited in the refectory provisionally.²⁰

The main priority for the next few years was to be the restoration of the most severely damaged items and the creation of a new conception for the collection. (The nucleus of the collection consisted of Bohemian art from the Gothic to the Baroque periods and 17th-century Netherlandish painting.) In future, the Picture Gallery should contain primarily works by old masters, and it was planned to purchase other works to add to the collection.²¹

The beginning of disputes between the Picture Gallery and the National Assembly

The first sign of the disagreements that were to come could be seen as early as 1921, when the Chamber of Deputies first expressed the need for additional premises and asked the Picture Gallery for one room on the first floor of the Rudolfinum: "If you transfer this room to us, you would help us in our situation of great difficulty, and for a lengthy period to come you would keep the other rooms in the Rudolfinum, which you will be free to use for your purposes.... And you will gain our support for your events in the future." At a meeting of the SPFA committee it was decided that this room on the corner of the building, where a collection of paintings by Grund was exhibited, would be handed over to the deputies. At the same time the committee did not neglect to emphasise that this further reduction of the exhibition space would mean considerable complications for the "orderly and academic rationale for exhibiting the collection". Furthermore, no adequate substitute for the requisitioned premises, guaranteed by the law,²² had yet been provided, except for the unsuitable refectory in Strahov Monastery. And in addition the Society had to resolve the lack of a restoration workshop, which it had also lost when it had transferred the rooms to the National Assembly; all restoration work now had to be carried out in the office of the Director. In future the Society expected a guarantee that it would not be requested to hand over any further premises, because any reduction in the number of exhibition halls would mean that the whole Gallery would have to be closed.²³

The precarious situation of the Picture Gallery could have been resolved by the intended construction of a new State Picture Gallery,²⁴ the plans for which were to have been prepared by the Ministry for Education and National Culture, headed by the historian Josef Šusta (1874–1945), in the autumn of 1921. The management of the Picture Gallery was supposed to submit supporting material and information about the exhibition space that was required. However, in September it received an official communication that the building would be too expensive and there was insufficient money to carry out the project.²⁵

Disputes between the deputies and the management of the Picture Gallery slowly began to escalate as the promised substitute premises failed to materialise. The biggest concern for the Gallery was the paintings stored in unsuitable conditions in Strahov Monastery, which were threatened by

permanent damage. Other problems arose in the Rudolfinum itself. The technical state of the building was getting worse, and because of uncertainty over the future ownership of the building its current owner, the Czech Savings Bank, only carried out the most essential repairs. Water leaked into several halls through glass roofs and ceilings, posing a real threat to the artworks. According to a report by the SPFA, fairly extensive repairs carried out in 1920 were insufficient, because "ever since then it has been an increasingly frequent occurrence that pieces of cracked roofing slabs have fallen on the glass panels underneath and broken them, thus constituting a threat to the items stored below and to the lives of visitors".²⁶ We can only speculate whether this was a reflection of the true state of affairs or an appeal for speedy intervention. In April 1922 things got to the stage where the building had to be closed and the Ministry of Public Works undertook repairs, which it entrusted to the Provincial Political Administration and the Superintendent's Office of the Rudolfinum.²⁷

A substitute for the "Grund Hall" and new premises instead of the refectory still failed to materialise. In early 1923, the SPFA committee decided to take active steps to resolve the situation. It invited the President of the National Assembly, František Tomášek (1869–1938), to discuss the current situation. Tomášek agreed to talk with the Prime Minister and the Minister of Education and National Culture to get them to bring their influence to bear on the Provincial Political Administration so that it would provide premises in compensation for those that had been requisitioned. In addition, two rooms in the Foreign Trade building and a room in the corner of the basement of the House of Artists were promised to the Picture Gallery. Part of the gallery in the Rudolfinum would be available as a restoration workshop from September of that year after alterations had been carried out. However, virtually no progress was made in resolving the question of the unsuitable refectory; it was merely agreed that alterations should be made to improve the climatic conditions. Because of insufficient finances, all that would be done would be to put gratings in the windows, which would make it easier to air the premises more thoroughly. Eventually even these steps were not implemented and the whole question of the refectory remained unresolved.²⁸

Although the most recent repairs to the House of Artists had taken place



5 Exhibition rooms in the Rudolfinum. 64th annual exhibition of the Czech Fine Arts League, 1903, Archive of the National Gallery in Prague, Society of Patriotic Friends of the Arts collection, 7.5 × 14 cm.

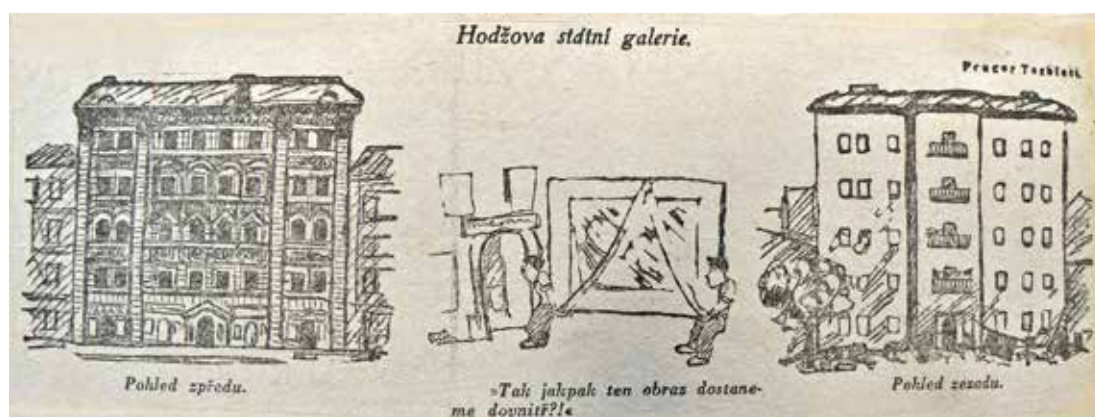
in 1922, only two years later the SPFA complained again about the poor state of the building: "Rain leaked more or less seriously into several halls... and even into the gallery - and several roofing slabs fell down once more." The administration of the Rudolfinum promised to rectify the situation, and the building was therefore once again closed for several weeks. "All the paintings were taken down and cleaned. The glass ceilings were dismantled and washed, very many panes were replaced, and the iron framework was painted. At the same time the old heating system was removed and central heating was installed starting on 2 July. ... Lobbying the Ministry of Public Works for the exhibition halls to be heated as well was unsuccessful." During the course of the year the old heating and ventilation vents were bricked up, the walls were repaired where they had been damaged by damp, and a water supply was installed in the restoration workshop.²⁹

Other requests raised by the management of the Picture Gallery with the Presidium of the Parliament were the adaptation of part of the gallery for use as an office; the creation of a carpentry workshop; the installation of electric lighting in the Director's office, two exhibition halls, and a staircase; the installation of a gas supply in the workshops; and the installation of telephone lines and electric bells, and curtains for the windows, in the cabinets, Director's office, general office, and

restoration workshop. The only request which met with a positive response was the creation of an office in the gallery. For the other points to be fulfilled, Parliament laid down the condition that the SPFA and the Czech Fine Arts League (CFAL) would have to hand over to it the rooms they had used up until then for their offices, for which they would obtain substitute premises in the Foreign Trade building. All the building work and alterations were successfully completed by the beginning of 1925.³⁰

Continuing problems

No further major changes took place until 1927, when a short report was published in the daily newspaper *Prager Presse*, saying that the Picture Gallery would be relocated.³¹ The Secretary of the Chamber of Deputies informed the management of the Picture Gallery that the Ministry of Education and National Culture had been given the task of looking for suitable premises. The choice fell on the Lobkowitz Palace, whose interiors would have to be radically adapted for the purposes of the Picture Gallery, at considerable cost. Apart from this, there were other arguments against this site: even here there was not room for the entire collection, and fears were expressed about safeguarding the building. The relocation was eventually postponed, one of the reasons being the laying of the foundation stone for a new State Gallery in the Kampa district of Prague that same year.³² The press



now also began to draw attention to the difficult situation of the Picture Gallery to a greater extent. A report on the conditions in the Strahov refectory informed the public that “all the paintings will soon be destroyed unless they are moved elsewhere. It is so damp in the refectory that water is literally pouring down the walls, and as a result the paintings are already coming off their frames...”³³

On 14 July the Director of the Picture Gallery, Vincenc Kramář, was summoned to meet the Minister of Education and National Culture, Milan Hodža (1878–1944). The Minister informed him that the Picture Gallery would have to vacate its premises in the Rudolfinum without delay so they could be used by the National Assembly. Instead, a house had been bought for the Picture Gallery at number 12 Pštrossova Street, which had originally belonged to the Hop Growers' Association. After examining the building, Kramář found it to be totally unsuitable: there was a high risk of burglary and fire, there were four shops on the ground floor and private apartments on the top floor, and above all, the rooms were not large enough for the exhibition itself.³⁴

Eventually the situation was resolved quite differently. In August 1928 the Municipal Council of the Capital City of Prague decided that rooms would be set aside for the Picture Gallery on the third floor of the library that had just been built on Mariánské náměstí, until such time as the State Gallery would be finished, but for a maximum of four years. And this in spite of the fact that “the presidium of the Society of Patriotic Friends of the Arts had several times been given assurances that no attempt would be made to reduce the number of rooms it used or to move it out of them...” The move was to be completed in October of the same year. The management of the Picture Gallery was prepared to accept this situation, but only if certain conditions it laid down were fulfilled: the move would be postponed

until May, or ideally September, of the following year; all the requested rooms would have to be provided (2–3 offices, a room for keeping the collection of drawings and engravings in, a study room, a store room, and restoration and carpentry workshops – both supplied with electricity, gas, and water); the adaptation of the interiors of the rooms should be carried out at the expense of the Ministry of Education and National Culture; the same should apply to the financing of the lighting and heating of the rooms, the costs of moving the Picture Gallery, the insurance of the collections and their surveillance to guard against burglary and fire; and above all the construction of the new State Gallery must be guaranteed. The problem of the collection of modern art deposited in Strahov Monastery remained unresolved; even in the Municipal Library there would not be enough room for it.³⁵

In December 1928 the Ministry negotiated a contract with the City of Prague for the rent of the premises in the library. The annual rent was to be 350,000 crowns and the contract was signed for a period of five years.³⁶ The relocation of the Picture Gallery was to start in February of the following year.³⁷ The acquisitions hall, the Director's office, and the gallery were all to be vacated and in return the request was made for two large office rooms on the ground floor of the Chamber of Deputies and a restoration workshop with storage space (the former offices of the Czech Fine Arts League). The section of paintings and sculptures from the 17th to the 20th centuries (apart from Dutch and Flemish paintings from the 17th to the 18th centuries) was to be moved into the premises in the Municipal Library, together with the items deposited in the refectory and the Foreign Trade building. The Netherlandish section and the section of old Czech and German masters were to remain in the five halls and eight cabinets in the House of Artists.³⁸



7 *The exhibition in the Rudolfinum, 1928, Archive of the National Gallery in Prague, Society of Patriotic Friends of the Arts collection, 16 × 23 cm.*

The relocation into the Municipal Library building

In response, however, the Ministry rejected this position adopted by the Society: “The Presidium cannot go back on its original request for the entire building to be vacated exclusively for the purposes of the Parliament... This would help neither the Parliament nor the Picture Gallery, and the resulting position would again be the cause of further dissatisfaction and administrative problems in the future.” The Picture Gallery had on its side the leading artistic associations and the Czech Academy of Science and the Arts, which at a meeting on 26 February 1929 discussed “these requests and found them to be fully justified”, because “the Gallery in the Rudolfinum had already made so many sacrifices to meet political needs...”³⁹

On 6 April 1929 the Ministry sent a letter to the Society calling on it to vacate all the premises without delay at the beginning of the following month and informing it that the planned adaptations to the Municipal Library would be carried out only as far as budget restrictions permitted. The situation escalated with the resignation of the President of the Society, Jan Krčmář (1877–1950), who did not want to take responsibility for further developments under these conditions. The press immediately reacted by coming out in his support. Nevertheless, this did not lead to any change in the Ministry’s position. In May the Director of the Picture Gallery Kramář met with the Minister,

Antonín Štefánek (1877–1964), to try to resolve the situation. The sum of 5 million crowns was promised to the Picture Gallery for adaptations to the library, but this amount was taken from the budget for the construction of the State Gallery, the implementation of which was nevertheless promised for the following 5 to 6 years. At the same time the annual state subsidy for the SPFA was to be increased.⁴⁰

Both sides agreed on a compromise, and on the basis of a letter from Minister Štefánek the Picture Gallery had to start moving on 19 July 1929, in spite of the fact that the premises in the Municipal Library had still not been adapted. And according to a report by the SPFA committee, this was still the situation even 10 months later: “The adaptation of these rooms and above all the regulation of the temperature... have not been carried out, and so it has so far not been possible to install the collection and open it up to the public.” The blame for this lay in a delay in approving the amount that had been requested, which did not take place until 30 December of the same year. Work on adapting the interiors started at the end of January: the restoration workshop and storehouse were set up, the telephone and signal lines were connected, and all the halls were divided up by wooden partitions into more than 50 cubicles. In addition the glass ceilings in the exhibition halls were substantially altered, the halls were equipped with ventilation and humidifiers, and the built-in walls were impregnated against fire.



8 Enamelled notice of the Picture Gallery of the SPFA, undated, Archive of the National Gallery in Prague, Society of Patriotic Friends of the Arts collection, 25 × 38 cm.

The city authorities also changed all the windows in the cabinets that had defective ventilation for new ones, equipped them with gratings, and replaced heaters that were too large by smaller ones.⁴¹

The necessary adaptations were completed in the spring of 1931 and it was now possible to start hanging the paintings. They were arranged according to the school they belonged to, the painter, and the period and region they came from. The collection acquired a clearer layout than had been the case in the Rudolfinum, where there had been insufficient space for such detailed classification. The Picture Gallery reopened without any great ceremony at 11 o'clock on 29 November 1931, in the presence of 584 visitors, including the Minister of Education and National Culture Ivan Dérer (1884–1973).⁴²

In the years that followed regular lectures were organised for the public in the Municipal Library and several important exhibitions were staged there (for example, installations devoted to František Tkadlík, the Mánes family, Karel Škréta, and Bohemian Baroque drawing).⁴³

In 1947 the National Gallery once again acquired the use of the Sternberg Palace in Hradčany, which until then had been used by the Czechoslovak Army, specifically by the Castle Guard. As the years passed it acquired further palaces and buildings, but it continued to use the premises in the Municipal Library until October 1992, when the Prague City Gallery became the new tenant.

During more than ten years of disputes and struggles over the new exhibition premises of the Picture Gallery, the institution underwent major changes. The exhibition displayed in the Rudolfinum, with its outdated concept based on

19th-century principles, began to be transformed into a modern installation. A well-equipped restoration workshop, accompanying programmes, research activity, and an acquisition programme (gradually built up by Vincenc Kramář right till the end of his period in office) were all integral features of this changing approach.

Notes

1 This house in Spálená Street no longer exists. It stood on the site occupied today by houses nos. 83–84.

2 In addition to the Picture Gallery, the newly opened building also housed the Prague Conservatory (from 1884) and the Museum of Decorative Arts (from 1885). All three institutions had signed a contract with the Czech Savings Bank, under the terms of which they rented the premises free of charge.

3 Archive of the National Gallery in Prague, *Society of Patriotic Friends of the Arts collection*, (hereafter referred to as ANG, SPFA), 1796–1953 (1996), box no. 134, inv. no. 107.

4 Changes to the statutes enabled representatives of the state to have a greater influence on the bodies of the SPFA. For example, new presidents were elected on the basis of government recommendations. For a detailed history of the Picture Gallery of the Society of Patriotic Friends of the Arts see for example Vít Vlnas (ed.), *Obrazárna v Čechách 1796–1918*, Praha 1996; Alena Janatková and Vít Vlnas, *Pražská národní galerie v protektorátu Čechy a Morava*, Praha 2013, pp. 63–72.

5 *Ročenka Národního shromáždění republiky československé*, Praha 1919, p. 45.

6 *Ibidem*, pp. 63–64.

7 At the same time, the deputies were to have available the neighbouring Academic Secondary School, which would mainly be the seat of the parliamentary groups and working committees. The two buildings were to be connected by a corridor on the first floor.

8 *Ročenka Národního shromáždění republiky československé*, Praha 1919, pp. 64–65; *Venkov. Orgán České strany agrární*, 11. 11. 1919, p. 3.

9 *Venkov. Orgán České strany agrární*, 11. 11. 1919, p. 3.

10 *Čech. Politický týdeník katolický*, 19. 4. 1919, p. 6; *Venkov. Orgán České strany agrární*, 11. 11. 1919, p. 3. On issues relating to the future of the Picture Gallery, see for example Vincenc Kramář, *Případ Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, Praha 1928; Vincenc Kramář, *O obrazech a galeriích*, Praha 1983, pp. 367–394; Karel Chytil, *O Národní galerii*, *Národní listy LXII*, no. 105, 16. 4. 1922, p. 9. The question of the planned new building for a State Gallery was covered in great detail in the press (ANG, *Moderní galerie*, 1901–1942 (1968), *Kniha výstřížků* no. 2 – Musea); among more recent works see for

example Klára Brůhová, *Praha nepostavená: vltavské břehy jako urbanistické téma moderní metropole*, Praha 2017; Klára Brůhová, *Pražské vize: fantastické stavby, které nikdy nevznikly*, Praha 2018; and also *Moderní galerie tenkrát. 1902–1942*, Praha 1992.

- 11 *Venkov. Orgán České strany agrární*, 27. 4. 1919, p. 7.
- 12 ANG, SPFA, box no. 78, inv. no. 27.
- 13 Ibidem. For further sources on the question of the National Assembly and the Rudolfinum see: National Archives, *Ministerstvo školství, Praha*, (1911) 1918–1949 (1950), inv. no. 837, 1464.
- 14 ANG, SPFA, box no. 78, inv. no. 27.
- 15 Ibidem, box no. 135, inv. no. 109.
- 16 An initial proposal had been made by the President of the SPFA, Erwein Nostitz-Rieneck the Younger (1863–1931) in June 1917. For more details see Vít Vlnas, Vincenc Kramář jako ředitel veřejné galerie, *Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi*, Praha 2000, p. 164.
- 17 ANG, SPFA, box no. 78, inv. no. 27. The collection of drawings was stored outside the Rudolfinum, and the most important works from the collection of 19th-century paintings was loaned to the Modern Gallery.
- 18 Ibidem.
- 19 A detailed measurement of the humidity in the refectory was carried out by the physicist František Závíška (1879–1946), who discovered high humidity levels and recommended that only oil paintings should be deposited there, and only for a limited period. Even then, an electric ventilator and a stove would have to be in constant use in order to dry out the refectory.
- 20 ANG, SPFA, box no. 135, inv. no. 109.
- 21 Ibidem.
- 22 Law no. 332/1919, *Law on requisitioning buildings or parts of buildings for public purposes*.
- 23 ANG, SPFA, box no. 135, inv. no. 110.
- 24 During the period of the construction of the new building, the collection would have been moved to the building of the Office for Foreign Trade next to the Rudolfinum.
- 25 ANG, SPFA, box no. 78, inv. no. 27. A new competition for the construction of the gallery

was announced in 1923, and the winning design was that of Josef Gočár (1880–1945).

- 26 Ibidem, box no. 39, inv. no. 360.
- 27 Ibidem.
- 28 Ibidem, box no. 24, inv. no. 40.
- 29 Ibidem.
- 30 Ibidem.
- 31 *Prager Presse*, 12. 3. 1927, p. 5.
- 32 At the same time a competition was announced for a new building for the parliament; it was estimated that construction would take place in the following 10–20 years.
- 33 *Národní politika*, 28. 6. 1927, p. 6.
- 34 ANG, SPFA, box no. 78, inv. no. 27. Kramář had the support of a broad range of cultural organisations, as was reported in the newspaper *Právo lidu* (5. 8. 1928): the Academy of Fine Arts in Prague, the Czech Technical School in Brno, the Czech Composers' Club, the Literary Group, the Association of Architects in Prague, the Máj Society of Czech Writers, the Mánes Fine Arts Association, the State Music Conservatory in Prague, the Syndicate of Czech and Slovak Writers and Musical Composers in Prague, the Museum of Decorative Arts in Prague, the School of Decorative Arts in Prague, the Fine Arts section of the Artistic Forum, the Architects' Club in Prague, and the Přítomnost Association for Contemporary Music.
- 35 Ibidem, box no. 142, inv. no. 117. For details of all conditions for the relocation see Vincenc Kramář, *Případ Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, Praha 1928.
- 36 Copy of the rental contract: ANG, *Státní sbírka starého umění*, (1900) 1937–1941 (1995), incr. no. AA 1382.
- 37 ANG, SPFA, box no. 78, inv. no. 27.
- 38 Ibidem, box no. 142, inv. no. 117.
- 39 Ibidem, box no. 143, inv. no. 118.
- 40 Ibidem, box no. 78, inv. no. 27.
- 41 Ibidem, box no. 24, inv. no. 40.
- 42 Ibidem.
- 43 Alena Janatková and Vít Vlnas, *Pražská národní galerie v protektorátu Čechy a Morava*, Praha 2013, p. 68.

Translated by Peter Stephens

Uměleckohistorický průzkum El Grecova obrazu *Modlící se Kristus* z Národní galerie ve 20. století

PAVEL ŠTĚPÁNEK

Díky zvýšenému výstavnímu ruchu a vůbec možnostem komunikace po pádu železné opony dostalo se řadě obrazů ve sbírce Národní galerie v Praze možnosti vystavení v zahraničí mezi obrazy, jejichž přítomnost pomohla upřesnit řadu aspektů příslušného díla. Tento článek sleduje změny názorů na obraz, který se do Čech dostal v roce 1870. Od získání tohoto obrazu Národní galerií a publikace brožury Vincence Kramáře v roce 1938 se stal předmětem zkoumání formálního i technologického. Článek se zaměřuje na vylíčení názorů jednotlivých historiků umění, domácích i zahraničních, kteří se obrazu věnovali, a sleduje jejich myšlenkový přínos ohledně tematiky, formy a datace.

Klíčová slova

El Greco, *Modlící se Kristus*, Národní galerie v Praze, uměleckohistorický průzkum 20. stol., Toledo, datace kolem 1590, nové restaurování

Začlenění El Grecova pražského obrazu *Modlícího se Krista / Poprsí Krista* do madridské výstavy *El Greco: identidad y transformación*, tj. *El Greco, totožnost a proměna*, kterou uspořádalo Thyssen-Bornemissov muzeum v roce 1999 nejprve v Madridu, pak v Římě, Aténách a Vídni,¹ poukázalo opětovně na význam našeho drobného, ne zcela typického, ale současně ještě stále nedoceněného signovaného obrazu El Grecova, a vyvolalo potřebu vyjádřit se rovněž na okraj problematiky pražského El Greca. Nebyla to jen další antologická výstava El Grecova díla, ale také zřejmě koncepčně nejdůležitější přehlídka počátků jeho tvorby na Krétě, rozmachu v Benátkách a Římě a vzrůstu k bezmeznému velikosti ve španělském Toledu, vymezená daty 1560–1614; poskytla tudíž příležitost k zamýšlení nad zařazením našeho pražského obrazu do kontextu El Grecova díla,² protože samo jeho získání stojí na konci procesu, který vyplynul z pražské grecománie počátku století.³

Poprvé ve Španělsku byl totiž autor představen i ve svém řeckém kontextu zastoupením díly umělců, jako byli Michail Damaskinós a Georgios Klontzas spolu s dalšími, převážně anonymními krétskými

malíři, což dovolilo posoudit východisko, ve kterém začal El Greco pracovat. Důsledné chronologické uspořádání El Grecova díla od ikony znázorňující *Sv. Lukáše, jak maluje ikonu Madony*, asi z roku 1560, dovolilo prohloubit jeho identitu, založenou na byzantském dědictví a jeho postupné asimilaci započaté již na Krétě prostřednictvím západních grafik a následnou zkušeností italskou (*Modenský triptych* z konce 60. let), zejména benátskou a římskou, reprezentovanou méně známými díly, rozptýlenými dnes po celém světě.

Ze španělské etapy byly vybrány zejména takové obrazy, které ukazovaly kontinuitu transformace a současně zásadní zlomy, jako např. obraz *Immaculaty* z kostela sv. Leokádie z Toleda, *Pohled na Toledo* z Metropolitního muzea v New Yorku či *Klanění pastýřů* z rumunského Národního muzea v Bukurešti. Tato transformace byla zdůrazněna také vybranými díly, jejichž námět i kompozice se opakovaly v průběhu jeho života, např. *Zvěstování* a *Vyhnání kupců z chrámu* (mj. z Národní galerie ve Washingtonu a z kostela sv. Ginése v Madridu, z let 1610–1614), dovolující rekonstruovat stylistický vývoj od prvních italských pokusů až po konečnou fázi, kde jeho malba nabyla definitivní španělskou povahu, která tak podmanila generace malířů před sto lety.

První monografická výstava El Grecova se konala v Prahu v roce 1902. Kupodivu to byla i doposud největší výstava tohoto pošpanělštěného krétského mistra, protože se tehdy sešlo 21 obrazů z pořádací instituce a 63 ze soukromých sbírek, i když mezi nimi byly leccaké práce, které před kritickým soudem samotné výstavy či před přísnějším výzkumem pozdější doby neobstály. Poté následovala řada dalších výstav, především na *Podzimním salonu* v Paříži v roce 1908, uspořádaná Maximem Dethomasem, švagrem největšího dobového El Grecova sběratele Zuloagy.

Záměr tehdejší výstavy, představit El Greca jako předchůdce avantgardní malby, vyšel dokonale. Vyvolala totiž mezi malíři přímo shora uvedenou grecománii;⁴ mezi českými se El Grecův vliv projevoval především v období jejich počáteční formace a všeobecně po celé kuboexpresivní období. Velký význam v utváření grecománie sehrály i dobové esejistické publikace, především Barrèsova kniha *Greco čili tajemství Toleda*.⁵ Je charakteristické, že autor ji věnoval hraběti Robertovi de Montesquiou, jednomu z prvních apologetiků El Grecových, čímž zdůraznil svou návaznost na romantický trend. Není ovšem náhoda, že nejreprezentativnější portrét Barrèsovův nama-

loval (na pozadí Toleda) právě Ignacio Zuloaga.⁶

Není to pochopitelně jev pouze český, ale i francouzský (pařížský) a německý, i když tento mezinárodní ohlas byl analyzován teprve nedávno.⁷ Další dvě významné výstavy proběhly daleko později, a to opětovně v Paříži; tato první byla organizována časopisem *Gazette des Beaux Arts* v roce 1937 a druhá se konala v Bordeaux 1953 pod názvem *Domenico Theotocopuli dit Le Greco. De la Crète à Tolède par Venise*. Ostatní měly spíš ráz pouze antologický, např. v Gentu 1966 a v Tokiu 1986.⁸

Podívejme se však nejprve na historii pražského obrazu. El Grecovo *Poprsí Krista* (resp. *Modlíci se Kristus, Hlava Kristova*, olej na plátně, 61 × 46 cm, O 11879) se bezesporu těšilo – ve srovnání s jinými obrazy NG – velké pozornosti domácí i zahraniční literatury, avšak tento zájem se bohužel právě u nás donedávna neprojevoval příslušným bádáním.⁹

Obraz přešel do Národní galerie dne 1. 12. 1937 z Konopiště, kde byl veden v majetku Ústředního ředitelství státních statků a lesů pod č. 18.398 od r. 1926; sem byl převeden ze zámku v Brandýse n. L. z majetku posledního velkovévody toskánského Leopolda II.¹⁰ Samo zařazení obrazu vyvolalo pozitivní reakci pražských recenzentů.¹¹ Zakoupen byl zřejmě v Paříži v dražbě sbírky barona D. roku 1870 (č. 27), který jej získal v dražbě sbírky hraběnky de Quinto roku 1862.

Průzkumem nálepky na slepém rámu, pravděpodobně záznamu z inventury, provedeným po skončení restaurace obrazu se došlo k závěru, že šlo pravděpodobně o identifikaci obrazu při stěhování majetku nebo závěti Marie Luisy Parmské (1751, Parma–1819, Řím), jejíž erb obsahuje pečeť, nalepená vedle na slepém rámu. Obraz je identifikován nápisem s č. 55, s přibližnými rozměry a konstatováním, že zobrazuje Krista odsouzeného na kříž. (Marie Luisa pocházela z rodu Bourbon-Anjou; svatbou s Karlem, princem asturským r. 1765, se sblížily obě příbuzné větve bourbonské. Manželem byl její vlastní bratranec král Karel IV. Sídlili v Parmě, v Neapoli, provdanou španělskou královnou se stala 14. prosince 1788, kdy převzali vládu ve Španělsku, ale jejich vládnutí bylo přerušeno napoleonskými válkami r. 1808). Tato poslední dvě data pravděpodobně určují dobu vzniku pečeti i nápisu. Vosková pečeť, v níž dominuje nahoře královská koruna, dole pak Řád zlatého rouna, určuje nejvyšší – královský stupeň jejího majitele. Vznikla jako italská interpretace spojení královského páru, který vládl ve Španělsku

od roku 1788 až do sesazení Napoleonem roku 1808 (pak vládli po dobu pěti let Bonapartové). Pečeť spojuje dva erby, přičemž titulář trůnu je zastoupen erbem po levé straně pozorovatele (pravá strana erbu), druhou stranu zaujímá erb Marie Luisy Parmské.

Četba a překlad štítku prof. Ladislav Daniel; s výkladem pomohli pracovníci ředitelství královských sbírek (Patrimonio Nacional) Almudena Pérez de Tudela Gabaldón a Dr. Valentín Moreno Gallego.

Z této prozatím poslední stopy lze usuzovat, že obraz opustil Španělsko až v 19. století. Z Národní galerie byl ukraden 20. 10. 1972 a pak po několika letech navrácen z Vídně spolu s dalšími dvěma obrazy (Hals, Tintoretto), zrestaurován a znovu vystaven roku 1976.¹²

Autorství tohoto obrazu nevzbuzovalo nikdy pochybnosti; jednoznačně je určeno řeckou signaturou (*Domenicos Teotocopulos epoiei*) a dotvrzeno navíc nepochybnou vysokou kvalitou.

Kompozice je prostá: na stranu nakloněná, ale přitom vzhůru pozdvižená úzká hlava Kristova, nasazená na vysokém krku a prodloužená špičatou bradkou i dlouhými vlasy, splývajícími v kadeřích na ramena, vzhlíží upřeným pohledem zvlhlých očí k nebi. Červenavý oděv, okrově žlutá pleť, žlutá svatozář a hnědožluté pozadí udávají celku osobitý teplý kolorit. Hlava je umístěna do průsečíku diagonál, naznačených rameny, a vepsána do kosočtverce svatozáře, jež podtrhuje její symetričnost.

Postava se blíží protáhlosti nejcharakterističtějších pozdních typů El Grecových, avšak ještě stále se přidržuje reality. Jak ukázal přesvědčivě Gregorio Marañón ve svém mistrovském antropologickém srovnávacím studiu (na příkladu malé obce Nuncio Nuevo v sousedství Toleda), tyto hlavy jsou vlastně portréty venkovanů a obyvatel toledské provincie, jejichž protáhlé a hubené typy se od El Grecovy doby dodnes nezměnily, protože vrstva obyvatel patřící vojenské a státní správě byla jen přechodná, často se měnila a nesrostla s ostatními a kněžská vrstva pak neměla fyzickou dědičnost.¹³ V duchovním smyslu Marañón poukázal zejména na vlivy mystického ovzduší vyvolaného především sv. Terezou.

K odhmotnění postavy přispívá zvláštní osvětlení, jakoby vystupující ze svatozáře za hlavou. Červenavé roucho si ještě zachovává hmotnost i odstín benátského koloritu tintorettovskeho ražení.¹⁴ Silné vrstvy barevné pasty na čele jsou soustředěny ponejvíce vlevo, a celá široká masa zvýrazňuje obrysy čela v místech, kde začínají vlasy. Vlhká světelnost očí je dosažena

dotyky bezmála čisté běloby, položené zčásti na černé zorničce a v místech nejvíce tlumené běloby rohovky.¹⁵ Tyto pasty jsou nasazeny rovněž na kořeni nosu. Ústa vyznačuje hluboká temná linie. Barevný účín, jak postihl už Kramář ještě před novodobou restaurací, „*je zčásti podmíněn hnědavým bolusovým podkladem, jenž místy prosvítá nebo ovlivňuje vrchní barevnou, většinou subtilní vrstvu*“. Pčinila se o to i rukopisná technika, „*roztírající rafinovaně slabě nanesenou barvu po ploše, takže stopy jednotlivých štětín štětky jsou patrné a hojně používání barev. Zvláště šat je vytvořen jakoby srážkou rozvířených a roztráštěných barevných světél*“.¹⁶

Do umělecko-historické literatury vešel pražský obraz El Grecův poměrně pozdě, v poněkud amatérské, ale nicméně zajímavé stati brandýského profesora J. Landsmana,¹⁷ který již vystihl jeho asketické rysy a vizionářský pohled. V zahraniční literatuře jej poprvé publikují společně Legendre a Hartmann.¹⁸ Jejich dataci do let 1592–96 přebírají další autoři.¹⁹ Mimořádně přísný, ale ne zcela přesný Wethey,²⁰ podle něhož obraz vznikl ve spolupráci s dílnou, jej datuje 1590–95 a řadí jej jako zvláštní do kapitoly věnované Životu Krista a Madony. Fratióv²¹ jen přebírá a shrnuje předešlá konstatování zahraničních autorů, i když přispívá zejména formálním rozborem, ke kterému se ještě dostaneme.

S charakteristikou vnitřního dynamismu pražského obrazu a jeho zařazením do El Grecova díla se u nás částečně vyrovnali V. Kramář²² a J. Cibulka.²³

Kramář se zajímal především o formální výstavbu obrazu a zdůrazňoval přitom „modernost“ jeho malby, zatímco Cibulka se pokusil o psychologickou analýzu a zasadil jej do širšího panoramatu El Grecova díla. Podle Kramáře²⁴ představuje náš Kristus už rozvinutý styl El Grecův, i když nikoliv do posledních důsledků. Dále správně konstatuje, že doposud nezmizely všechny stopy hmotné plasticity a tvarového esteticismu. Přesto považuje sloh tohoto obrazu za silně zduchovnělý a „*malbu v ploše velmi subtilní*“. Zdůrazňuje také význam jinak nenápadné aureoly tvořící kříž a vyzářováním ramen kříže přecházející takřka ve čtverec; je zapojena do tohoto konfliktu dvou úhlopříček, vytvořených pozicí Kristových ramen a hlavy včetně svatozáře.²⁵ Kramář tu – podle Danielova názoru²⁶ – zachází ve své studii, „*silně zabarvené jeho téměř podvědomým trvalým zájmem o kořeny moderního malířství... ad hoc dokonce tak daleko, že kombinuje impulsy obou španělských malířů, El Greca a Goyi, vůči „impresionistické generaci“: jeden impuls udělil Goya impresionistům – včetně Cézanna – na počátku, především prostřednic-*

tvím vlivu na E. Maneta, a druhý impuls přijal P. Cézanne od El Greca, když rozvíjel postimpressionistické postupy.“ Ačkoliv Kristus nepředstavuje vrcholný El Grecův sloh, pokládá obraz za velmi hodnotnou a charakteristickou ukázkou jeho duchovního, malířsky rafinovaného slohu. Právě tuto malířskou stránku zdůrazňuje Cibulka;²⁷ podle něho v obraze El Greco dosáhl málo prostředky nepopsatelně dojmavé působivosti, ale zároveň dal zazářit jasnému kolorismu v záři měkce se rozlévajících světla. Při řešení problému datace připomněl Cibulka, že podobný sklon hlavy, pohled, podobný výraz i plastickou dosud modelací hlavy má toledský šlechtic nad svatým Augustinem na obraze *Pohřeb hraběte Orgaze*, vzniklém v roce 1580. Zároveň však vyzpozoval, že světelné podání šatu ukazuje už k začátku devadesátých let. Také podle o něco pozdějšího názoru Ladislava Kesnera pražský El Grecův obraz „*dovoluje do určité míry poznat ryze spiritualistickou povahu umění tohoto exaltovaného náboženského vizionáře*“.²⁸

Aniž by znal Cibulkův názor a pražský originál, přední španělský historik umění Camón Aznar v poněkud nadsazeném, ač poměrně výstižném psychologizujícím pojetí odvozuje tematický základ pražského obrazu rovněž z *Expolia*, z něhož vychází např. i sv. František v polopostavě, avšak klade jej spíše do souvislosti s ikonografickým typem skupiny obrazů Krista objímajícího kříž a nazývá jej „*Ježíšův pohled... – protože v umění nebylo namalováno nic přímějšího, nic duchovnějšiho než tyto zorničky, z nichž se vynořuje veškerá božskost Ježíše. Zdá se, že tato hlava vydechuje bolestný pohled, s nímž dosahuje lásky Boha Otce. V tomto výrazu je něco z bolestné extáze mučednictví a současně kosmického štěstí, instituce věčné slávy*“.²⁹ Podle Camóna se El Greco v pražském obraze³⁰ vrací ke svému způsobu vášnivě vzrušujícímu a osvětlujícímu věci ve shodě s tradicí charakterizující jeho malbu. Camónovu argumentaci přebírá i José M. Moreno Galván,³¹ který rovněž zdůrazňuje „*jeho horečnaté vzrušené a vizionářské podání*“.³² G. Reimann³² připomíná v souvislosti s pražským obrazem série *Apoštolátů* (1587), jimž se blíží výstavbou zezadu prosvětlené hlavy.

Nejdůsledněji shrnul dosavadní znalosti o pražském obraze José Gudiol,³³ stavějící na dokonalém a doposud nejpronikavějším formálním rozboru jak celého El Grecova díla, tak našeho plátna. Rozšířil hranici jeho datování na léta 1587 až 1597 a stylisticky je vztahuje, kromě *Expolia*, k poněkud jiným pracím (např. *Magdalena* v Kansas City), avšak přitom konstatuje jednoznačně devocionální charakter tohoto obrazu. Odůvodňuje zmíněné rozšíření

tím, že v dílech datovatelných do třetí etapy (1579–1586) – od *Sv. Mořice* v Escorialu po *Pohřeb hraběte Orgaze* – se El Greco vrátil k systému, který používal v Itálii: k malbě devocionálních obrazů, vyráběných do zásoby a určených náhodnému zájemci. El Greco si totiž ponechal až do své smrti několik modelů a ukázek – jakýsi vzorník – pro toledské zákazníky, podle nichž dílna zhotovovala další verze na zakázku, což dnes znesnadňuje přesnou dataci. Pražská *Hlava Krista*, malovaná jako obraz pro soukromou devoci, je zjednodušenou verzí hlavy Kristovy z *Expolia*. Autor tu shledává podobnost modelace, výrazu a charakteru v rámci nutných rozdílů daných tématem (podobně jako je tomu v případě dalších verzí *Magdaleny* v Montevideu a v *Paradas*). Gudiol shledal, že „*od tmavého pozadí odděluje hlavu jasná, svítivá svatozář. Tento nevelký obraz ze sbírek pražské Národní galerie je dokladem toho, z jakých technických jemností a fines vyrůstala El Grecova jednoduchost a prostota. Na tunice na pravé straně uplatnil malíř sfregaturu, na čele, hlavně vlevo, silné nánosy bílé pasty. Obrys čela zdůraznil širokým pastózním pruhem, vedoucím až k místu, kde začínají vlasy. Vlhkou září očí vyjádřil pomoci běloby nanesené zčásti na černou zorničku a zčásti na méně světlé oční bělmo. U kořene nosu, mezi očima, je pasta energicky natlačena. Tmavá hluboká čára vyznačuje střední linii úst tam, kde se stýkají rty. V řídkém vousu při nasazení bradky jsou zcela nesouvislé a zdánlivě nezdůvodnitelné bílé tečky a skvrny, které pozorujeme i na černých vlasech*“³⁴ vlevo ve výši spánku. Tyto prostředky, velice vzdálené „pointilismu“ i „optické metodě“ některých malířů 19. století, mají v podstatě též základ. Jejich účelem je oživit celek a neakademickými technickými postupy zvýšit účinnost obrazu. K takovým „úskokům“ se v 17. století soustavně uchýloval Rembrandt, který s jejich pomocí dával měkkým pozadím charakter „plynulé“ atmosféry, od níž se odrážejí jeho postavy. Ani Holanďan z doby baroka, ani pošpanělstěný Řek z konce 16. století však neopouštěli normální zobrazovací způsoby a používali těchto prostředků jen k tomu, aby zvýšili životnost svých obrazů.

Ladislav Daniel pak mohl ještě shrnout, že pohybové oživení a psychologická charakteristika tváře, spojovaná s podobou El Grecova syna Jorge Manuela Theotocópuli, činí z původně strnulého typu Krista-Pantokratora, nyní přítomného, zranitelného Krista-člověka při vnitřním dialogu s Bohem v dojaté modlitbě na hranici extáze.³⁵

Problém datace řešila většina autorů v souvislosti s existencí dvou nepatrně odlišných verzí, které byly odborníkům

známý dříve než náš obraz. Kramář vychází z Legendra a Hartmanna, kteří převzali dataci obou verzí do let 1590–96 od Mayera.³⁶ První z variant, v Museu San Telmo v San Sebastiánu, se odlišuje nepatrnými detaily, především výškovou asymetrií očí, detaily na uších, vousech a kadeřích vlasů a konečně na levém rameni.

Záře za hlavou je tu poněkud slabší, stíny jsou hlubší a tmavší. Utrpěla však přílišným očištěním (vlasý jsou omezeny jen na hnědočervený podklad, tunika je ploše růžová). Datován je tento obraz současně s pražským, jemuž tvoří nejbližší protějšek. Také Mayerem naznačená datace bývá shodná s maximálním časovým rozpětím pražského obrazu.³⁷ Podobně jako předchozí i druhá verze v McNayově Institutu v San Antoniu utrpěla přímo drastickým očištěním, takže svrchní vrstvy jsou ztraceny.

Vlasý zde obepínají hlavu v mohutnějších, méně citlivých a hmotnějších pramenech, bradka se rozdvouje a ostatní vousy jsou podány podrobněji, jak ostatně odpovídá detailnějšímu kompozičnímu výseku, v němž je toto poprsí provedeno. Pastózní malba je obvykle uváděna v souvislosti s ranějšími pracemi.³⁸

Jaromír Neumann poznamenává navíc, že „nezvyklé umístění signatury v blízkosti tváře, s jakým se setkáváme také na El Grecových portrétech a podobně pojatých samostatných postavách, koresponduje s okolností, že v Kristově tváři se El Greco snažil zachytit rysy jeho ‚pravé‘ podoby na způsob ‚vera efigies‘. Podpis pojatý podobně jako nápisy na ikonách měl asi stvrzovat správnost ‚portrétního‘ znázornění, ale současně i autentičnost verze, jež mohla být východiskem dílenských replik.“ Konstatuje zároveň, že méně obvyklý tvar imperfekta v podpisu (dělal, nikoliv udělal) znamená, že El Greco „se jím připojil k apellovské tradici *epoiei* – *epoiese* (...) a současně k názoru, že umělecké dílo je věcí vždy znovu započínanou a nikdy neskončenou. Toto pojetí, protikladné názoru jeho učitele Tiziana, odpovídalo El Grecově praxi vytvářet četné repliky svých děl, z nichž každá se jevila jen průchodným stadiem provázejícím úsilí o lepší postižení prototypu a ideální představy v něm obsažené, a nikoliv definitivně uzavřeným výsledkem dovršeného tvůrčího procesu.“³⁹ Novější bádání prokázalo, že podpis se postupně u El Greca stává součástí malířské kompozice.⁴⁰

V každém případě lze považovat náš obraz, označený (na rozdíl od obou variant) signaturou, za nejkvalitnější ze tří známých verzí, i když z důvodů používání zmíněných vzorníků není zcela jasné pořadí, v němž vznikly.⁴¹ V obdivuhodném množství zachovaných děl – více než 700 – lze v řadě případů určit jen velmi přibližně

zařazení. A to je i náš případ. Z Gudiolova i Wetheyova členění vyplývá, že texaský obraz vznikl před pražským, avšak kvalita pražského obrazu je uznávána všeobecně a Fratiová⁴² jej považuje naopak za prototyp (jako jediný je reprodukován a uváděn na prvním místě ze tří známých verzí). Lze jen předpokládat, že datum vzniku kolem roku 1590 bude nadále nejpřijatelnější. Ve smyslu shora uvedených charakteristik se mimořádně zařazoval na shora vzpomenuté madridské výstavě *El Greco, identita a transformace* k pražskému Kristovi i sice barevnější, ale přesto mimořádně podobný *Sv. Jakub ml. (Hlava apoštola)* z budapeštského Muzea výtvarných umění (Szépművészeti Múzeum).

Podobně z temna vystupující žlutě na plášti a inkarnátu našeho El Greca připomínají barevné řešení sv. Maří Magdaleny z téže sbírky.

V prvním období toledském, kdy se El Greco *Pohřbem hraběte Orgaze* vymanil z italizujícího tvarosloví a myšlení, maloval kromě portrétů vesměs náboženské obrazy, jak variace na starší náměty, tak nové kompozice, vesměs těžící z námětů Kristova utrpení, jako *Loučení, Kristus nesoucí kříž, Expolio* (Svlékání roucha), *Ukřižovaný* nebo *Pieta*. Právě v těchto dílech je naznačen přerod El Grecova myšlení pod vlivem španělského prostředí od eklektického manýrismu benátského a římského směrem k hluboce procítěným pracím, počínaje *Pohřbem*.

El Grecův přerod ukázal cestu z obecné krize domýšlení životních principů do konce právě novým zdůrazněním problematiky člověka, viděné ovšem náboženskou formou již barokního cítění.⁴³ Proti chladnému utilitarismu bez citového obsahu staví El Greco cítění morální zodpovědnosti založené na křesťanských principech. Vznícení citu u El Greca nenabývá nikdy, ani v našem obraze, prostých forem, jak se s nimi někdy setkáváme v barokním umění, ale zachovává rafinovanou složitost myšlenkové atmosféry pozdní renesance – neoplatonické – ze které jako Tintoretův a Tizianův žák vychází.

V našem obraze *Modlící se Kristus/Poprsí Krista* neustupuje malíř před žádným z výtvarných problémů pozdní renesance: vztahu přírodní formy k jejímu uměleckému přepisu, kde hájí právo umělce na deformaci skutečnosti (baroko proti tomu znamená v nutném smyslu právě naopak příklon k expresivnímu naturalismu). Nejednoduší si ani prostorovou výstavbu obrazu změlením prostoru nějakou kulisou nebo reflektorickým výrazným osvětlením, které by umožňovalo ponechat tmavé pozadí proti osvětlené hlavní scéně.

Dějově indiferentní postava Krista (nejde o dějovou, divadelní scénu; Kristus je zde stavěn před diváka spíše jako problém) ční do prázdného prostoru, prosvětleného neskutečným světlem,⁴⁴ z něhož jako by byla vytvořena i bledá, protáhlá, křehce propracovaná tvář se složitým výrazem horečného vzrušení (protikladem je barokní citová jednoznačnost).

Snad nejlépe vystihla obecně povahu El Grecova světla Fratiová. Dle této autorky El Greco překonal v osvětlení benátské východisko tím, že světlo osvětluje postavy, aniž by vycházelo z určitého zdroje, nebo aniž by scéna byla osvětlena jen difuzním světlem. Jako v byzantské malbě jde i u El Greca o světlo s velkým počtem zdrojů, aniž by ovšem napodobovalo přírodní osvětlení. Jak ovšem El Greco pokračuje ve svém uměleckém vývoji, objevuje se stále větší počet zdrojů světla, které osvětlují nestejně části, a celek vyznívá velmi halucinačně právě pro své nerovnoměrné a libovolné osvětlení.⁴⁵

Na závěr nechávám poslední shrnutí problematiky na madridské výstavě v Thyssen-Bornemissově muzeu. Autor katalogového hesla José Álvarez Lopera⁴⁶ tu upozornil v analýze dosavadní literatury na několik závažných věcí, mj. že tento ikonografický typ, v El Grecově tvorbě poměrně vzácný, představuje jakýsi pendant Madoně *Mater Dolorosa* z Berlínského muzea. Přes existující technické odlišnosti mezi dalšími dvěma známými verzemi každého z těchto námětů, výrazové a formátové podobnosti a skutečnost, že každý z nich směřuje hlavou na jinou stranu, způsobují, že nelze vyloučit ani možnost, že byly koncipovány jako párové.

V každém případě lze ale pražský obraz vztahovat k inventáři El Grecova majetku z roku 1614, *Una cabeza de un cristo* (sic!). Název použitý Camónem a Wetheyem pro obrazy tohoto typu (*Kristova extáze*) není zcela odůvodnitelný a odpovídá spíše starším názorům na malířovo dílo. Přes mystický výraz pozice i pohled Kristův naznačují více determinace a odevzdání (vědomí svého poslání) než mystického vytržení, čímž se blíží více *Expoliu* nebo *Kristu objímajícímu kříž* v poloviční postavě. Kromě toho, podobně jako v posledních obrazech, v nichž je Kristus znázorněn jako žehnajícím Spasitel, je hlava Ježíšova rámována kosočtverečnou svatozáří. Výmluvný je tu jeden detail, jeho vlasy/hřívá padající ve dlouhé vlně na pravé rameno. Je srovnatelná s vlasy na obraze *Kající se Magdaleny* z Kansas City. Tento mistrný detail Álvarezu Loperovi připomíná výtku, kterou uštědřil El Greco Michelangelovi, že neumí portrétovat ani

provést vlasy...⁴⁷ Ve srovnání s oběma shora komentovanými verzemi Álvarez Lopera dává jednoznačně přednost pražskému obrazu, který proto vybral na výstavu.

Změna titulu obrazu ve prospěch *Modlího se Krista* a posunutí datace do doby kolem 1590 plně postihuje současné možnosti formální i historické analýzy. V obecné rovině lze shrnout, že izolovaná postava, imperativní, plná výrazné expresivní intenzity se stává, aniž by se uchýlovala k dobovým nebo prostorovým reáliím, symbolickým obrazem, jakýmsi druhem ikony, schopným polarizovat zbožnost. Je ovšem nutno přijmout dataci restaurátora obrazu, znalce El Grecovy techniky, bezprostředně po roce 1590.

El Greco takto vytváří poslední výhonek vyznění renesance, ale přitom se ztotožňuje s duchovním klimatem země, která od poloviny 16. století připravila obrat v současném světě: katolickou reformaci tridentského koncilu, již ztělesňuje ve španělském malířství mysticky laděný Luis de Morales, doznavší kopistických ohlasů u nás, v sochařství protobarokní Alonso Berruguete a v architektuře úsporný, až abstraktně geometrický Juan de Herrera, stavitel Escorialu, ovlivňující pojetí desítek významných staveb v Evropě, včetně Čech a Moravy.⁴⁸

Apendix

Před restaurováním byl proveden rozsáhlý průzkum zaměřený na poznání stavu obrazu, na jehož základě bylo možno stanovit koncepci a metodiku restaurátorského zásahu. Vedle toho měl průzkum za cíl popsat použitou techniku malby a začlenit obraz do kontextu malířského vývoje El Grecových děl. Průzkum byl založen zejména na neinvazivních průzkumových metodách jako radiografie, infračervená reflektografie, fotografie UV luminiscence, makrofotografie atp.

Obraz nese řadu poškození z minulé doby. Jedním z větších defektů je tmelená a retušovaná trhlina v pozadí obrazu. Rozsáhlejší defekty se dále nacházejí při spodní straně díla v oblasti Kristovy tuniky. Dalšími defekty jsou drobné výpadky malby, vzniklé během restaurování pravděpodobně v 19. století. Při krádeži obrazu v roce 1972 byl obraz vyříznut z ozdobného rámu. V této době však obraz již neměl původní okraje, a tak došlo k poškození jen několika málo míst zejména v pozadí. Obličejová partie se naštěstí zachovala ve velmi dobrém stavu.

Současný restaurátorský zásah byl vynucen značně ztmavlým lakem, který výrazně zkrasloval originální kolorit El Grecovy

malby. Žlutý filtr starého laku zcela potlačoval původní tonální vibraci mezi teplými a studenými tóny. Na vizuálně neuspokojivém stavu obrazu se dále podílely značně ztmavlé a barevně změněné retuše. Adheze barevných vrstev k podkladu však byla uspokojivá. Restaurátorský zásah se tak týkal především vizuální rehabilitace původních kvalit díla. Tento náročný úkol byl svěřen renomovanému emeritnímu restaurátorovi Rafaelu Alonsovi z madridského Museo del Prado, který restauroval většinu El Grecových maleb ve španělských sbírkách. Restaurátor postupně citlivě ztenčil ztmavlé lakové souvrství, tak aby vyzněla originální tonalita malby, ale přitom byla zachována jemná patina, přiznávající dílu víc jak čtyřsetleté stáří. Jednotlivé defekty byly následně zceleny reversibilní retuší.

Příspěvek vznikl za podpory MŠMT, grant IGA_FF_2015_025 (*Od středověku po dnešek. Studie o umění v českých zemích*).

Poznámky

1 José Álvarez Lopera, *El Greco: identidad y transformación. Creta. Italia. España*, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 3. 1.-16. 5. 1999 (Řím, 2. 6.-19. 9. 1999, a Atény, 18. 10. 1999-17. 1. 2000). Kat. ed. José Álvarez Lopera, komisař výstavy, zde podává sumárně dříve publikované názory v koncizní stati nazvané *La construcción de un pintor. Un siglo de búsquedas e interpretaciones sobre el Greco* (s. 25-56). Další autor, Nicos Hadjinicolaou, prostudoval nacionalistické tendence všeho druhu v posuzování malířovy tvorby (*El Greco revestido de ideologías nacionalistas*, s. 54-84), Lionello Puppi shrnul názory na tvorbu El Greca v Itálii a jeho souvztažnosti s italským uměním (*El Greco en Italia y el arte italiano*, s. 97-118), zatímco španělskou etapu podrobil rozboru José Manuel Pita Andrade (*El Greco en España*, s. 153-174), umělecké myšlení El Grecovo - od očí duše k očím rozumu - bylo předmětem studie Fernanda Maríase (*El pensamiento artístico de El Greco: de los ojos del alma a los ojos de la razón*, s. 153-174), a konečně ožehavou otázku mysticismu pojednal zasvěceně ve studii věnované vzestupu mysli k Bohu - náboženské ikonografii El Grecově a duchovní reformě ve Španělsku David Davies (*La ascensión de la mente hacia Dios. La iconografía religiosa del Greco y la reforma espiritual en España*, s. 175-201). O docenění významu obrazu usiloval mj. i příspěvek: Ladislav Daniel, *Between the Pantocrator and the Man: Addenda to the Italian Influences in El Greco's Work*, in: *El Greco in Italy and Italian Art. Proceedings of the International Symposium*. Rethymno, Crete, 22-24 September 1995. University of Crete, Rethymno, 1999, s. 243-246. Viz též Miguel Morán Turina.

El Greco. *Nuevas Miradas, Descubrir el Arte I*, č. 1, marzo 1999, s. 30-39; José Álvarez Lopera, *El Greco: identidad y transformación*. Tamtéž, s. 22-27. - *El Greco de Toledo*. Museo del Prado, Madrid, 1. 4.-8. 6. 1982, National Gallery, Washington, 3. 7.-6. 9. 1982, Dallas Museum of Fine Arts, Dallas (Texas), 12. 12. 1982-6. 2. 1983. Tehdy také vznikly reportáže rekonstruuující „Grecovo Toledo“. Viz J. Carter Brown, *The Genius of El Greco*, *National Geographic*, Vol. 161, č. 6, June 1982, s. 736-744; Louise E. Levathes, *Toledo - El Greco's Spain Lives On*, *National Geographic*, Vol. 161, č. 6, June 1982, s. 726-753. - Mezi recenzemi viz např. J. A. Álvarez Reyes, *El Greco, un viaje de ida y vuelta*, *El Periódico del Arte*, febrero de 1999, č. 19, s. 7, il., poukázal zejména na skutečnost, že z bezmála osmdesáti shromážděných obrazů byla jediná etapa toledská vrcholná, ostatní představovaly pouze studijní materiál.

2 Bohužel na vídeňskou výstavu náš obraz už nebyl zapůjčen. Z profesionálních recenzí viz Jaromír Adamec, *El Greco 1541-1614, Ateliér*, 2001, č. 13, s. 8; Pavel Kalina, *Umění, peníze a teorie. Vídeňská výstava El Greca*, *Týden*, č. 28, s. 64-65, il.; Peter Kováč, *Vídeň představuje jeden ze skvostů El Greka*, *Právo*, 23. 6. 2001, s. 13; Václav Sokol, *El Greco ve Vídni*, *Katolický týdeník*, 2001, č. 43, s. 7.

3 K tomuto námětu viz Pavel Štěpánek, *La „Grecomanía“ Checa: El Greco en el arte moderno checo a principios del s. XX*. XI Jornadas de Arte. *El arte español fuera de España*. Biblioteca de Historia del Arte. Acta del Simposio Internacional Arte Español fuera de España. Instituto de Historia del CSIC, Madrid 2003, s. 469-482. Tento námět vydá na samostatnou knihu.

4 K termínu viz Jordi González Llacer, *El Greco y su influencia en los albores de la modernidad*, *Galería Antiquaria XV*, 1997, č. 148, s. 42-47, recenze výstavy v Museu Nacional D'Art de Catalunya.

5 V. Ertl, *El Greco čili tajemství Toleda*, *Volné směry*, 1910, s. 174, komentuje knihu Maurice Barrès, *Greco ou le secret de Tolède*, Paris 1912 (Nouvelle édition augmentée de quelques pages inédites avec seize reproductions hors texte), kterou měl ve svém majetku také V. Kramář, jenž ji považoval za „básnickou evokaci toledského tajemství“ (Vincenc Kramář, *Domenico Theotocópuli El Greco*, ed. K. Srp, *Umění* 1990, č. 6, s. 511-519, cit. ze s. 516). Tato kniha vyšla v mnoha vydáních.

6 K tomu viz Álvarez Lopera (pozn. 1), obr. 2, z Lotrinského muzea (Musée Lorrain) v Nancy, zřejmě inspirován Barrèsovou kapitolou *En face de Tolède, le Greco me donne le secret de Tolède*. Zajímavá je jeho poznámka na s. 108, že ještě v říjnu 1902 byl Barrès prvním návštěvníkem roku, který chtěl vidět El Grecovo dílo v kostele sv. Jana Křtitele.

7 Modelovou situací pro studium vlivů v Německu vytvořila svou studii Veronika Schröderová, *El Greco im Frühen deutschen Expressionismus. Von der Kunstgeschichte als Stilgeschichte zur Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, Frankfurt: Peter Lang 1998. Dále G. McLeim-Smith - María del Carmen Garrido - Sarah L. Fischer, A Note on Reading El Greco's Revisions: A Group of Paintings of the Holy Family, in: *Studies in the History of Art*, vol. 18, National Gallery of Art, Washington, s. 67.

8 *El Greco, 1541-1614*, Musée des Beaux Arts, Gent, a dále *El Greco Exhibition*, The National Museum of Western Art 1986, Tokio. Také při příležitosti 450. výročí narození El Greca byla uspořádána výstava na Krétě - Heracleion, Bazilika sv. Marka, 1990; viz *El Greco in Italy and Italian Art*, Athény 1995.

9 Tato část statí vychází z textu zatím v celku nepublikované diplomové práce, obhájené v r. 1973; prof. Pavel Preiss ji doporučil jako rigorózní. Viz Pavel Štěpánek, *Španělská malba a plastika ve sbírkách Národní galerie v Praze*, FF UK, 1973, 369 str., rukopis. Pasáž o El Grecovi, kap. II., s. 47-53, 212-214, 279-282, č. kat. 8. Zde jsou uvedeny všechny další podrobnosti včetně literatury a provenience; z této práce čerpal později i J. Neumann, *Tři obrazy / Tintoretto, El Greco, Frans Hals*, Sběrka starého, evropského umění, (edice Malé katalogy), Národní galerie v Praze, duben 1977; dále *Národní galerie v Praze. Staré evropské umění*, Réunion des Musées Nationaux, Praha 1992, s. 52 (autor hesla Ladislav Daniel); Jiří Kotalík a kol., *Národní galerie v Praze*. V několika větách jsou výsledky publikovány v katalogu výstavy: Pavel Štěpánek, *Španělské umění 14.-16. století z československých sbírek*, Praha, Středočeská galerie, prosinec 1984-únor 1985, a ve stručném článku El Greco en Praga, *Vida Checoslovaca* (Praha), 1984, č. 4, s. 29, il.; okrajově se dotýká techniky El Grecovy malby - El Greco, *Obrazy Zvěstování*. pš (P. Štěpánek) - *annk* (Antonín Novák) (rec.): Ma. C. Garrido, Estudio técnico de cuatro Anunciaciones de El Greco, *Boletín del Museo del Prado* (Madrid), VIII, č. 23, 1987, s. 85-108, *Technologia Artis* (Praha), 1990, č. 1, s. 80.

10 Prof. Landsman (sic), *El Greco: Hlava Kristova*. Okresní Jednota muzejní v Brandýse nad Labem věnuje svým přátelům a známým I. ročenku, Brandýs 1926, s. 12-13. Zdá se, že i on je vlastně autorem první výzvy k přemístění *Kristova poprsí* do Národní galerie, kam byl nakonec obraz získán zápůjčkou dne 8. 12. 1937 (*Vincenc Kramář: od starých mistrů k Picassovi*, Národní galerie v Praze - Sběrka moderního a současného umění, Veletržní palác 13. 10. 2000-28. 1. 2001, s. 37); dále viz J. L., *Grecoův obraz v Brandýse nad Labem*, *Národní osvobození*, III, 25. 2. 1926, č. 56, s. 3. Dnes je na zámku umístěna kopie pražského obrazu.

Další kopie jsou v soukromých sbírkách, jako např. obr. 5.

11 Anonym, Benedetto da Majano, El Greco, Goya und Heinrich Füssli in der Staatlichen Sammlung alter Kunst in Prag, *Prager Presse* XVIII, 1938, č. 62, s. 8, a L. Kreitner, Die Neuordnung der Staatssammlung alter Kunst, *Prager Presse* XVIII, 1938, č. 185, s. 10, o nové instalaci Galerie v Městské knihovně a o doplnění sbírek. K principům Kramářovy akviziční politiky viz Lada Hubatová-Vacková, Sonda do Kramářovy akviziční politiky, in: *Vincenc Kramář: od starých mistrů 2000* (pozn. 10), s. 170. Kramář dostával občas nabídky ke koupi El Grecových obrazů, ale zřejmě vzhledem k cenám na ně nereagoval, např. od berlínského galeristy Fletchheima, s. 171, popř. prostřednictvím Fillovým, jemuž oznamuje cenu 25 000 USD (s. 236). V r. 1934 přijal Kramář na doporučení V. Nebeského sběratele Grecova i Picassova z Paříže Rolfa de Maré (s. 243).

12 O krádeži viz např. -pm, *Obraz od El Greca* byl jediný v republice, *Lidová demokracie*, 24. X. 1972, z řady zpráv v denním tisku je tato nejobsažnější. O nové instalaci -pht, *El Greco: Poprsí Krista*, *Práce*, 12. 7. 1977. Shrnutí viz *Sběratelství*, Praha 1983, s. 111-112, ed. Jiří Cirkl.

13 Gregorio Marañón, *El Greco y Toledo*, Madrid, 1956, s. 229 (reedice 2014). Marañón shrnuje i řadu dalších, neméně zajímavých názorů lékařů, psychiatrů a psychologů na El Grecovo dílo. Podle názoru tohoto lékaře a historika, s. 234, byla sice mezi Grecovými modely řada psychopatů, ale to nebylo rozhodující. Vyvrací i občas zdůrazňovaný astigmatismus či jiné oční choroby, které měly údajně ovlivnit jeho vidění - viz např. pozdní ohlas tohoto názoru: Mají malíři špatné oči? *Výtvarná práce*, 1970, č. 21, s. 6, v níž kanadský oční lékař Wheeler vyslovuje názor, že charakteristický styl některých malířů, zejména El Greca, vznikl z jejich oční vady. Informuje, že El Grecovy úzké podobizny nabyly normálních rozměrů při použití astigmatické čočky při 15° sklonu osy. Viz i článek *Měl El Greco vadný zrak? Věda a technika mládeži*, 1974, s. 687, 694. Všechny tyto úvahy vycházejí z vědecké studie španělského lékaře Dr. Germána Bérítense, *Porqué El Greco pintó como pintó*, *Por Esos mundos*, Madrid 1912, cit. Barrès 1912 (pozn. 5), s. 175-176.

14 Stačí srovnat El Grecoův obraz s Tintorettoovým portrétem neznámého muže v NG (č. inv. DO 201, zapůjčen z Pražského hradu r. 1922), který byl ukraden současně s ním. Po očištění obrazu v r. 1977 se tyto souvislosti projeví ještě patrněji.

15 Zřejmě ne náhodou se detail Kristových očí ocitl, spolu s očima Picassovými z jeho pražského *Autoportrétu* na obřím plakátu (billboardu) v r. 1996 jako propagační akce k připoutání pozornosti nejširšího obecního při příležitosti 200. výročí založení Národní galerie

v Praze. Viz kč (Peter Kováč), Velcí anonymové se představují, *Právo*, 21. II. 1997; autorem je TypoDesignClub 96, Milan Jaroš.

16 V. Kramář, Domenico (pozn. 5), s. 517.

17 Landsman (viz pozn. 10), ibid. V témž roce se objevila ještě anonymní recenze kritického a ilustrovaného seznamu jeho díla v *Prager Presse* VI, 24. 6. 1926, č. 172, s. 6, a ještě o něco později recenze Jaromíra Pečírky, Von Greco bis Goya (rec.): Hugo Kehrer, Spanische Kunst von Greco bis Goya, *Prager Presse* VI, 22. 12. 1926, č. 350, s. 6. Až do konce 20. let se budou objevovat obecně o El Grecovi zhruba dvě zprávy či články ročně, jako např. o věnování portrétu od El Greca Dem Bredinsmuseum im Haag, *Prager Presse* VII, 17. VI. 1927, č. 165, s. 6, či Der Junge Greco, *Prager Presse* VII, 12. VII. 1927, č. 172, s. 6, informující o vydání monografie *La jeunesse du peintre Greco* od J. R. Willumsena. Na neposledním místě stojí pak nálezy nových Grecových děl, např. velkého oltářního obrazu Krista s křížem v Seville – viz Ein unbekanntes Werk Greco's, *Prager Presse* VIII, 15. 8. 1928, č. 226, s. 6, nebo sochy P. Marie, tvořící součást oltářního obrazu v kostele ve vesničce Talaverilla ve Španělsku – viz Eine Plastik des Greco entdeckt, *Prager Presse* IX, 28. 7. 1929, č. 203, s. 10, popř. o obsahu čísla časopisu *Pantheon*, jedináčičko o neznámých dílech El Grecových – viz *Prager Presse* X, 1930, č. 113, s. 8. Ve 30. letech se střídají recenze s informacemi a připomínkami tehdy již historického procesu inspirace El Grecovým dílem v tvorbě českých umělců. Např. recenze knihy Meiera-Graefeho v *Prager Presse* XI, 31. 1. 1931, č. 31, s. 8, kritizuje tuto knihu s tím, že obsahuje mylný výklad Grecova koloritu. O informovanosti české veřejnosti svědčí Reme (rec.): Jean Cassou, Le Gréco, Paris 1931, *Prager Presse* XII, 12. 2. 1932, č. 43, s. 7. Občas se objevují články věnované některému díličmu problému či jednotlivému dílu – viz např. Jaroslav Kolman, Pohřeb hraběte z Orgazu, *Dílo* XXIV, 1932, s. 18–20. Dnešní názory shrnuje Francisco Calvo Serraller, *En entierro del conde de Orgaz*, Madrid 1999.

18 Maurice Legendre – A. Hartmann, *Domenico Theotocopuli, dit El Greco*, Paris 1937, obr. na s. 285. Datace je uvedena pouze pod reprodukcí, nikoliv v textu.

19 Vladimír Novotný, *El Greco*, Praha 1936, obr. 1 (pražský obraz byl tehdy ještě na zámku v Konopišti; Novotný ho reprodukuje, ale zvlášť nekomentuje); Vincenc Kramář, *Greco a Goya ve Státní sbírce starého umění*, Praha 1938 – tento text se objevuje též ve stati: Vincenc Kramář, O Grecově Kristu, *Světlozor* XXXVIII, 1938, s. 540–541; Josef Cibulka, *Greco*, Praha: Orbis, 1941, s. 9–20, obr. VIII; José Camón Aznar, *Domenico Greco*, Madrid 1950, č. 114, nové vydání 1970; Juan Antonio Gaya Nuño, *La pintura española fuera de España*, Madrid 1958, č. 1925.

20 Harold E. Wethey, *El Greco and his School*.

II. Princeton 1962, s. 37. Vědecký katalog se omezuje na základní faktografii. Jak mi sdělil autor v osobním dopise, pražský obraz znal jen podle fotografie.

21 Viz Tiziana Frati – Xavier de Salas, *La obra pictórica completa de El Greco*, Barcelona – Madrid 1970, č. 78a, s. 105, obr. 78a.

22 Kramář, *Greco a Goya* (pozn. 19), s. 3–5.

23 Cibulka, *Greco* (pozn. 19), s. 19–20.

24 Kramář, *Greco a Goya* (pozn. 19), s. 5.

25 Kramář, Domenico (pozn. 5), s. 517.

26 Ladislav Daniel, in: Kramář 2000 (pozn. 10), s. 176, repr. s. 150.

27 Cibulka (pozn. 19), s. 20.

28 Ladislav Kesner, *Národní galerie v Praze. Sbírky ve Šternberském paláci*, Praha 1961, s. 27.

29 José Camón Aznar, *Pintura del XVI, Madrid* 1970, s. 550–552; pražský obraz znal z reprodukce NG, kterou jsem mu v oné době osobně přivezl. Exaltovanost pohledu El Grecových postav vystihl s esejistickou výmluvností Paul Claudel, *L'Œil écoute*, Paris 1964, s. 102; když píše o portrétu kapitána Juliána Romera se sv. Juliánem, kde hlava rytířova je zobrazena v podobné, ač hybnější poloze: „*Grecoův rytíř v bílém, podpírán svým černým ochráncem, rozhodl se jíti do nebe nejprostší cestou: ničím jiným než svýma vroucíma, horlivýma očima.*“

30 Camón, *Pintura* (pozn. 29), tamtéž, se zmiňuje ještě o další variantě v blíže nejmenované madridské sbírce, ale neuvádí přítom obraz v San Sebastiánu ani v McNayově ústavu v Texasu. Protože sansebastiánský pochází ze sbírky Errazu z Paříže, lze se domnívat, že Camón má na mysli právě tento obraz a uvádí jej podle starších údajů.

31 Jiří Kotalík, *Galería Nacional de Praga*, Madrid, Buenos Aires, Rio de Janeiro, México 1970 (spolupráce P. Štěpánek a J. Ma. Moreno Galván). Existuje též portugalská edice.

32 G. Reimann, *El Greco*, Leipzig 1966, s. 40–41. Viz též K. Horký, *Toledských dvanáct apoštolů, Lidová demokracie*, 1. 4. 1956.

33 José Gudiol, *El Greco (Doménikos Theotocópulos, 1541–1614)*, Barcelona 1971, s. 152–153, obr. 129 jako *Hlava Kristova*. České vydání této doposud jedné z nejúplnějších prací je z r. 1976.

34 Gudiol, *El Greco* (pozn. 33); jelikož autor nezná pražský obraz z autopsie, ale jen z reprodukcí a fotografií, posuzuje barevnou škálu snad pod jejich vlivem jako poněkud tmavší (tmavě hnědé vlasy považuje za černé; běloby jsou obsaženy a míchány se žlutí apod. Stejně tak pozadí není naprosto temné, jak vyplývá z reprodukce). Dnešní očištění celou malbu prosvětlo.

35 L. Daniel, in: Kramář 2000 (pozn. 10), ibid.

36 August Liebmann Mayer, *Einige Gemälde und eine Zeichnung von Greco*, *Zeitschrift für Bildende Kunst* 56, 1921, s. 55–60, uvádí dataci 1580–1596. V té době byl jeden obraz ještě ve

sbírcce Errazu v Paříži (dnes San Sebastián), druhý pak ve Vallínově sbírce (dnes McNayův umělecký ústav v San Antonio). Krátce nato Mayer shrnul své bádání v knize *El Greco. Eine Einführung...*, München 1916, která se pak objevila v rozšířené verzi *Dominico Theotocopuli. El Greco. Kritischen und illustriertes Verzeichnis des Gesamtwerks*, München 1926.

37 Frati (pozn. 21), s. 105, č. 78c, shrnuje dosavadní datace: Soehnerovu (1590–93) a Wetheyovu (pozn. 20), II., s. 37, č. 49 (1590–95).

38 Frati (pozn. 21), s. 105, č. 78b; Wethey (pozn. 20), s. 37, č. 48, datuje obraz do let 1580–1585 na základě „těžkých past“. Gudiol, *El Greco* 1971 (pozn. 33), s. 102, jej klade před sv. Mořice do let 1579–1586.

39 Jaromír Neumann, *Tři obrazy / Tintoretto, El Greco, Frans Hals*. Sbíрка starého evropského umění, (edice Malé katalogy), Národní galerie v Praze, duben 1977, nestr.

40 Výstava v Madridu 1999, ohlas: *Cambio 16*, Madrid, česky 100+1, 1999, č. 13, s. 47 (celek 46–48).

41 Sám Gudiol pak zastával názor, že obě verze jsou prostě jinak malované (v osobní konzultaci). Před časem se objevila v dražbě malá verze – miniatura – hlavy Krista, 7 × 5 cm, z let 1590–95, signovaná na reversu *Domenicos Theotocopulos epoiese*, tedy jako na pražském obraze, v obchodě Jeana Maxe Cassela – č. 15, Quai Voltaire, 75 007 Paris; viz recenzi *The Burlington Magazine*, May 1988, s. VII. (Head of Crist).

42 Frati (pozn. 21), č. 78a.

43 Tento přerod vystihl ve své pronikavé a stále platné studii zásadního významu Max Dvořák, O Grecovi a manýrismu, *Dílo XXII*, 1929–30, s. 44–47, 52–54, 62–64; týž, *El Greco a manýrismus*, in: *Italské umění od renesance k baroku*, Praha 1946, s. 285–306, překlad Jan Krofta, s. 289–305, která vyjasnila Grecův poměr k manýrismu.

44 Frati (pozn. 21), s. 8. K tématu formy viz též A. Prater, Zur Bildform Greco's, *Alte und Moderne Kunst* 156, 1979, s. 1–11.

45 Z další literatury ještě Karl Ipser, *El Greco, der Maler des christlichen Weltbildes*, Braunschweig – Berlin 1960, s. 369; Stephanie Brown, *Religious painting*, Phaidon, London 1979, ilustrace na (zadní) obálce.

46 J. Álvarez Lopera, *El Greco* (pozn. 1), č. kat. 48, s. 389.

47 Ke vztahu El Greca k Michelangelovi viz Fr. X. Salas – Fr. J. Sánchez Cantón, *Miguel Angel y el Greco*, Madrid, Real Academia de San Fernando, 1967, 80 str.

48 Zatímco u nás se této otázce dotkli jen letmo někteří naši historici umění, např. R. Švácha, Santiniho projekt kláštera v Plasích, *Umění*, 1983, 2, s. 177; Jiří Kroupa, Premonstrátský klášter Louka – chrám Šalamounův?, in: *Premonstrátský klášter v Louce*.

Dějiny – umělecká výzdoba – ikonologie, Okresní úřad Znojmo 1997, s. 62–83, a dále M. Horyna, J. Pavlíček, Václav Burian ad., v Polsku byl tento námět už zpracován podrobněji v diplomové práci Małgorzata Wyrzykowska, Escorial jako wzorzec ideowy i architektoniczny założeń klasztornych na terenie monarchii habsburskiej, in: *Dziela i interpretacje*. Tom VI, Wrocław 2000, s. 9–56.

Seznam vyobrazení

- 1 El Greco, *Modlíci se Kristus*, NGP, inv. č. 11879. Stav po restaurování, denní rozptýlené osvětlení.
- 2 El Greco, *Modlíci se Kristus*, NGP, inv. č. 11879. Štítek na slepém rámu, pravděpodobně záznam z inventury, stěhování majetku nebo závěti Marie Luisy Parmské (1751, Parma–1819, Řím).
- 3 El Greco, *Modlíci se Kristus*, NGP, inv. č. 11879. Vosková pečeť Karla IV. Bourbonského a Marie Luisy Parmské.
- 4 El Greco, *Modlíci se Kristus*, NGP, inv. č. 11879. Detail signatury Δομήνικος Θεοτοκόπουλος έποιεi, stav před restaurováním, denní rozptýlené osvětlení.
- 5 Obálka knihy Vincenc Kramář, *Greco a Goya ve Státní sbírce starého umění*, Praha, 1938. Knihovna NGP.
- 6 El Greco, *Hlava Krista* (dnes Museo San Telmo, San Sebastián, Španělsko). Reprofoto: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1921/56 (1921), s. 55–60.
- 7 El Greco, *Hlava Krista* (dnes McNay Art Institut, San Antonio, Texas, USA). Reprofoto: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1921/56 (1921), s. 55–60.
- 8 El Greco, *Hlava Krista*. Kopie podle obrazu z NGP, od Vladimíra Gebauera (?) z roku 1965.
- 9 El Greco, *Modlíci se Kristus*, NGP, inv. č. 11879. Stav před restaurováním, infračervená reflektografie.
- 10 El Greco, *Modlíci se Kristus*, NGP, inv. č. 11879. Stav před restaurováním, rentgenový snímek.
- 11 El Greco, *Modlíci se Kristus*, NGP, inv. č. 11879. Detail hlavy. Stav po restaurování, denní rozptýlené osvětlení.

École de Paris a čeští umělci v meziválečné Paříži¹

Situační zpráva z pařížského uměleckého provozu s důrazem na galerii Berthe Weillové

ANNA PRAVDOVÁ

Řekne-li se čeští umělci v meziválečné Paříži, každému se dnes vybaví především jména František Kupka, Josef Šíma a Toyen. Řeklo-li se totéž uměnímilovnému Pařížanovi dvacátých let, vybavil si v prvé řadě jména Georges Kars, Othon Coubine a François Zdeněk Eberl. Právě tato jména se pravidelně objevovala na výtvarných salonech, v galeriích a na stránkách dobových časopisů, vycházely o nich monografické studie a sběratelé nakupovali jejich díla. Jednou z galerií, které nejčastěji vystavovaly jejich díla, byla Galerie Berthe Weill.

Klíčová slova

Pařížská škola, meziválečná Paříž, výstavy, galerie, Jiří Kars, Otakar Kubín, František Zdeněk Eberl

Mezinárodní kontakty mezi Paříží

a Prahou avantgardních umělců a hnutí, jako byl Devětsil či surrealistická skupina, jsou již dosti podrobně zmapované. Naproti tomu podíl aktérů českého původu na volném společenství umělců usazených v Paříži, zvaném Pařížská škola, představujících méně inovativní směry a přitom se aktivně podílejících na pařížském uměleckém životě Montmartru či Montparnassu, dosud komplexněji zpracován není. Přitom právě tito malíři měli své pevné místo na pařížské umělecké scéně, zastupovaly je významné galerie, měli v nich i samostatné výstavy, jejich díla se pravidelně objevovala na výtvarných salonech, kontinuálně se o nich psalo v dobovém tisku, vycházely o nich monografické studie a sběratelé nakupovali jejich díla. Přední místo mezi nimi zaujímali Georg Kars, František Zdeněk Eberl a Otakar Kubín alias Othon Coubine.

Termín „École de Paris“ je používán v různých kontextech různě a jeho kontury jsou v literatuře velice prostupné. Ve většině případů se jím označuje kosmopolitní společenství umělců tvořících v Paříži v období před první světovou válkou, v meziválečném období či těsně po druhé světové válce. Pojmenování „pařížská škola“ poprvé použil francouzský výtvarný kritik André Warnod

v roce 1925 v časopise *Comoedia* a označil jím neformální uskupení francouzských i zahraničních moderních umělců, kteří svou tvorbou přispěli k uměleckému renomé francouzského hlavního města. Jeho začátek spatřoval v roce 1904, kdy se Pablo Picasso usadil v Bateau-Lavoir na Montmartru. Velice rychle se ale toto označení začalo vztahovat především na umělce, kteří přišli do Paříže ze zahraničí. Na Benátském bienále v roce 1928 tak na jedné straně francouzský pavilon zastupoval tvorbu francouzských umělců, a na druhé tzv. „Palazzo del esposizione“ představil tvorbu zástupců „pařížské školy“, tedy nefrancouzských umělců tvořících v Paříži. Toto dělení vyvolalo polemické reakce a kritici se pohoršovali nad tím, že francouzské umění je otázkou etnického původu, nikoliv pouze estetickou záležitostí. Někteří jej naopak využívali ke xenofobním útokům na „přivandrovalé“ umělce kazící vytríbený francouzský vkus. Postupně se ale toto označení vžilo především pro kosmopolitní uměleckou komunitu meziválečné Paříže, pohybující se v jistých pařížských čtvrtích (Montmartre a pak Montparnasse), vystavující v určitých galeriích a budící zájem jistého okruhu kritiků a výtvarných časopisů. Přes určité formální podobnosti v tvorbě jednotlivých umělců ovšem toto pojmenování v žádném případě neoznačuje nějaký konkrétní umělecký styl ani nevymezuje společné cíle. Umělce s ním spojované nepojí ani národnost či etnická příslušnost, a zejména ne židovské kořeny, jak bývá někdy v literatuře uváděno. Označení škola je tedy v tomto případě nutno chápat pouze jako zastřešující kategorii bez jakékoliv konotace na společný teoretický základ či vazby na určitého mistra či vzor, přestože v její rané fázi je nesporný vliv Pabla Picassa. Naopak je pro ni charakteristické míšení stylů i jistá stylová hybridita, způsobená právě oním kosmopolitním prostředím, v němž díla vznikala, umožněným auroou meziválečné Paříže jakožto uměleckého centra moderních uměleckých proudů. Nesporné však je, že společenský kontext, v němž tito umělci žili a tvořili, v jejich tvorbě generoval příbuzná témata: k charakteristickým námětům patřily portréty jejich současníků, v civilu či v různých kostýmech, městské krajiny, výjevy z pouličního života chudinských čtvrtí Paříže, modelky, prostitutky, kabarety, pohledy do ateliérů, kavárny aj. – tedy soudobý život meziválečné Paříže.

Realistická zobrazení rozhodně převažovala nad abstrakcí. Období po první světové válce se vyznačovalo u řady moderních malířů tzv. „návratem k řádu“, tedy k realis-

tickému zobrazení, jehož cílem však nemusela nutně být tradiční mimese, ale jež se odlišovalo od abstrakce čitelným pojmenováním tématu. Pojem *Retour à l'ordre* se ujal v evropském umění a hlavně ve Francii pro poválečný návrat právě k těmto, tradicí osvědčeným nárokům na umění. Byl reakcí na nejistotu a kataklyzma první světové války a pro některé modernistické umělce se stal po roce 1917 symbolem aktuální citlivosti. Jeho rozmanité tendence bývají v celku označovány jako moderní realismy, specifikovaně potom pojmy neoklasicismus, primitivismus, civilismus, sociální civilismus či sociální realismus. Mnohdy realistická forma sloužila i k vizualizaci subjektivní sféry představ či snění.

Návrat k tradičním formálním prostředkům měl v českém umění v některých případech svá specifika, spojená se snahou o vytvoření národního stylu nově vzniklého demokratického Československa. To se však netýká umělců, kterými se zde zabýváme. Ti se usídlili ve Francii již před válkou a tento závazek vůči své rodné zemi nepociťovali, protože v novém státě nežili.

Silná vazba českého umění na Francii je však pro toto období charakteristická. Vytvořila se již před první světovou válkou jako protiváha geopoliticky podmíněnému německému vlivu, nyní je ovšem o to silnější, že to byla právě Francie, která první uznala Československo jako nezávislý stát, jehož vznik připravovali během první světové války jeho budoucí hlavní představitelé právě v Paříži. Otevřela se zde tedy nová kapitola česko-francouzských vztahů jak ve výtvarném umění, tak v kultuře vůbec.

Je však třeba připomenout, že ani umělci původem z Čech – Jiří Kars, Otakar Kubín, František Zdeněk Eberl – v rámci pařížské školy nepředstavují žádnou homogenní skupinu. Společné mají to, že se jejich díla vyskytovala na výstavách prezentujících produkci montparnasských umělců vedle typických představitelů „pařížské školy“, jakými byli např. Amedée Modigliani, Jules Pascin, Fougère, Chaim Soutine a další. Reprodukce jejich děl se objevovaly v týchž časopisech (*Art et les Artistes*, *Art Vivant*, *Amour de l'art*, *Cahier d'art*), psali o nich tíž umělečtí kritici – Florent Fels, Maurice Raynal, Arsène Alexandre, včetně samého Andrého Warnoda, setkávali se v týchž galeriích. Navíc je spojovalo stejné jazykové zázemí a vazby na české prostředí, všichni se také hlásili k československé národnosti, kterou uváděli na přihláškách na výtvarné salony; mezi sebou se však stýkali spíše sporadicky.

Jejich tvorba se dokázala v pařížském prostředí prosadit, protože nebyla výrazně

odlišná od toho, co očekávala tehdejší výtvarná kritika (na rozdíl například od tvorby v Paříži též žijícího Františka Kupky a těch umělců, u kterých bychom to předpokládali při dnešní znalosti hodnoty jejich díla a uznání mnohem víc). Řekne-li se čeští umělci v meziválečné Paříži, každému se dnes vybaví především jména František Kupka, Josef Šíma a Toyen. Řeklo-li se totéž uměnímilovnému Pařížanovi dvacátých let, vybavil si v prvé řadě jména Kars, Eberl a Coubine (tak si Kubín změnil své jméno, když v roce 1925 přijal francouzské občanství). Právě tato jména se pravidelně objevovala na výtvarných přehlídkách a na stránkách dobových časopisů.

V této studii se zaměříme na jednu z galerií, v nichž se jejich díla pravidelně vyskytovala. Vedle galerií Bernheim-Jeune, Barreiro, Povolozki aj. to byla v prvé řadě Galerie Berthe Weill, nesoucí jméno své majitelky. Tato galerie, jejíž význam je stále v rámci dějin umění a uměleckého provozu, a to i ve Francii, nedoceněn, si zaslouží naši pozornost z několika důvodů.

Berthe Weillové totiž náleží hned několik prvenství: byla první ženou, která si otevřela v Paříži svou galerii (kterou v době, kdy společenské postavení žen bylo stále ještě druhořadé, hrdě pojmenovala svým jménem) a věnovala se obchodu s uměním. Byla také vůbec první, kdo v Paříži prodal práce Pabla Picassa při jeho první návštěvě mekky umění během Světové výstavy v roce 1900. Jako jedna z prvních též vystavovala „paritně“ muže umělce i ženy umělkyně.

Berthe Weillová (1865–1951) si na úpatí Montmartru, v téže ulici, kde se dříve nacházel Cabaret du Chat Noir, proslulý mimo jiné díky štetci Toulouse Lautreca, otevřela nejprve v roce 1897 starožitnictví, které o čtyři roky později proměnila v galerii zaměřenou především na žijící umělce. Zpočátku věnovala velký prostor kresbě a každá druhá výstava byla věnována pracím na papíře. Toto pravidlo ale po několika letech opustila. Právě jemu ale možná vděčil František Kupka za to, že patřil k prvním vystavujícím v této galerii: na přelomu let 1903–1904 byly jeho práce součástí výstavy nazvané prostě: Kresby, akvarely, pastely.² Berthe Weillová začínala totiž tím, že vystavovala jak litografie, tak originální kresby určené ilustrovaným časopisům. Od Kupky tedy pravděpodobně vystavila některé jeho kresby pro *L'Assiette au beurrré*. Byla to ale jediná prezentace děl budoucího průkopníka abstraktní tvorby v této galerii. Přestože patřila vůbec k prvním galeristům, kteří vystavovali Henriho Matisse, Pabla Picassa, Raoula Dufyho a řadu dalších, tehdy ještě málo uznávaných autorů, kteří

psali dějiny moderního umění, z českých umělců žijících v Paříži ukazovala spíše ty tradičně orientované, jimiž byli právě Othon Coubine, Georges Kars či François Zdeněk Eberl, a to v období po první světové válce.

V listopadu 1919 otevřela nové „umělecké knihkupectví“ v ulici Taitbout, čímž se z Montmartru přesunula k prestižnějším čtvrtím v blízkosti pařížské Opery. Tam hned v úvodní prezentaci uspořádané na nové adrese ukázala práce Otakara Kubína v rámci výstavy nazvané Noir & Blanc (Černá & Bílá). Byly zde v sousedství děl Andrého Deraina, Raoula Dufyho, Othona Friesze, Galanise, Alberta Marqueta, Henriho Matisse, Pabla Picassa, André Uttera, Suzanne Valadonové, Van Dongena, Maurice Vlamincka a dalších. Ve svých pamětech si poznamenala, že výstava sklídila velký úspěch.³ Kubína jí dohodil galerista a obchodník s uměním Adolf Basler, který se propagaci jeho díla dlouhodobě věnoval.

Hned následující rok uspořádala Weillová Kubínovi ve své galerii samostatnou výstavu (**obr. 1**), na níž ukázala na třicet kreseb a čtyřicet obrazů. Bylo mezi nimi i plátno *Krajčářky z Haute-Loire* (**obr. 2**) z roku 1919, které vzbudilo pozornost kritiky na Salonu nezávislých v roce 1920. Byl to jeden z prvních obrazů, které Kubín po válce namaloval a v nichž se obrací ke klasickému stylu. Kubín byl totiž prvním českým umělcem, který se k neoklasicismu přiklonil a ve svém díle jej dlouhodobě důsledně realizoval. Jeho neoklasicismus byl však v českém kontextu specifický jednak proto, že malíř prožil první světovou válku i celá dvacátá a třicátá léta ve Francii, a jednak i proto, že návrat k tradiční malbě, následující v jeho tvorbě po velmi progresivním expresionistickém období, je u něho spojen nejen s reakcí na válečné běsnění, ale také na utrpení a bolest způsobené osobní rodinnou tragédií.

Kubín se do Francie rozhodl přestěhovat natrvalo ještě před válkou, v roce 1912, poté co tam již několikrát pobýval předtím (v roce 1905 a 1908), kdy jeho tvorbu silně poznamenal vliv Vincenta van Gogha a Paula Gauguina. Jeho skok od předválečných expresionistických děl k neoklasicismu byl radikální. Sám Kubín o tom prohlásil: „Válka rozdělila můj život a mé umění na dvě části.“⁴

Přestože z osobních důvodů Kubín po válce často pobýval mimo Paříž, dosáhl ve Francii relativně velkého renomé. Od roku 1920 vystavoval v Paříži v podstatě každoročně svá díla ať už na samostatné výstavě, či v rámci některé z kolektivních

výstav organizovaných Berthe Weillovou i dalšími pařížskými galeriemi. Vedle toho se pravidelně účastnil pařížských salonů, především Salonu nezávislých a Salonu des Tuileries, a vyšla o něm řada článků, a dokonce i několik menších monografií. Francouzská kritika ho často přirovnávala ke Corotovi v jeho snaze po přesné kresbě a určitém poetickém nádechu jeho krajin. Jeho kresby vyhledávali milovníci umění a dobovou kritikou byl označován za mistra linie (*maître de la ligne*). Tehdy se Kubín také vrátil k sochařství, které původně studoval, a svá sochařská díla několikrát vystavil na pařížských salonech.

Ve dvacátých letech Kubína finančně podporovali sourozenci Steinovi, Gertruda a Leo, kteří se proslavili podporou nejprogressivnějších umělců své doby. Své budoucí oblíbence poznali nejprve právě v galerii Berthy Weillové. Jejich sbírka vedle známých jmen jako Picasso, Matisse, Vallotton obsahovala i několik desítek pláten Otakara Kubína. Leo Stein, který sám maloval, se s Kubínem osobně přátelil, jak o tom svědčí jejich vzájemná korespondence, uložená v archivu Yale University (**obr. 3–4**).

Od roku 1920 Berthe Weillová také pravidelně uváděla práce Jiřího Karse, které, jak vzpomíná ve svých pamětech, znala o mnoho dříve než samotného malíře: „Pokud jde o Karse, který je mým dobrým přítelem, vybavuje se mi vzpomínka, která ukazuje skromnost tohoto umělce s velkým talentem: více než dvacet let jsem ho vídala v galerii na každé z mých výstav jako návštěvníka; nikdy mne neoslovil a vůbec jsem netušila, že také maluje. Přesto jsem si ho pokaždé všimla a říkala si: ‚Promluví? Nepromluví!‘ Vzbuzoval ve mně zvědavost. Poznala jsem ho, až když jsem byla v ulici Lafitte, když mi o něm říkal jeden přítel a já mu odvětila: ‚Cože? On maluje? [...] Cože, to je Kars?‘⁴⁵ Bylo to počátkem dvacátých let, a tak se stali přáteli (**obr. 5**).

Kars byl ale ve Francii již od roku 1908. Žil na Montmartru, v ulici Caulaincourt, kde několik let před ním bydlel František Kupka. Zde také potkal svou budoucí ženu Noru a navázal cenná přátelství. Patřili k nim např. básníci Max Jacob a Guillaume Appollinaire, kritici a spisovatelé André Warnod, André Salmon či Francis Carco. Bydlel přímo v sousedství „prokleté trojice“ – Suzanne Valadonové, Maurice Utrilla a Andrého Uttera. Stali se z nich blízcí přátelé. V roce 1923 Kars namaloval Utrillův portrét, Suzanne Valadonová mu zase napsala předmluvu do katalogu jeho výstavy v galerii Berthe Weill v roce 1931.

Výstav měl Kars v Paříži ve dvacátých letech celou řadu: v roce 1922 vystavoval

spolu s dalším malířem českého původu Janem Matulkou v galerii Povoložki, Karsovy kresby byly téhož roku k vidění v Galerie de la Licorne, koncem dvacátých let a v dalších letech vystavoval především v galerii Berthe Weillové. Jeho první samostatná výstava v této galerii se ale konala až v roce 1928. Předmluvu do katalogu mu tehdy napsal uznávaný kritik Maurice Raynal, který se zabýval českým uměním již ve své první monografii o Kubínovi a pak při vybírání děl na výstavu českého moderního umění, která se konala v Paříži v roce 1924. Další galerií, do které se Kars pravidelně vracel, byla Galerie Bernier, kde vystavovali především André Derain, Raoul Dufy, Maurice Vlaminck, Othon Friesz a Suzanne Valadonová, ale také například česká malířka Julie Mezerová.

Karsova díla se také pravidelně objevovala v tisku. Vedle časopisu *Amour de l'art*, který se o malíři pravidelně zmiňoval, se o něho zajímal také časopis *Art Vivant*. Tam v srpnovém čísle roku 1929 vyšel dlouhý článek – interview Nino Franka s Jiřím Karsem – a když v roce 1930 tento časopis pořádal výstavu v divadle Pigalle, účastnil se jí z českých malířů právě Jiří Kars. *Art Vivant* také pravidelně sledoval Karsovu účast na Salonu des Tuileries a na Podzimním salonu a reprodukoval vždy jedno nebo více z jeho vystavených děl. V roce 1930 také vyšla v Paříži v rámci edice monografií židovských umělců jeho monografie (**obr. 6**).

Františka Zdeňka Eberla (1887–1962) uvedla Berthe Weillová ve své galerii v roce 1922 rovnou monografickou výstavou. Pětadvacetiletý Eberl přijel do Paříže v roce 1912. Usadil se též na Montmartru a maloval pařížskou spodinu, především její ženské postavy, prostitutky apod. Zobrazoval chudobu, vášně, smyslné ženy, hráče. Jeho obrazy bývají srovnávány se světem románů Francise Carca, Galtier-Boissiera, případně Pierre Mac-Orlana. Jeho díla vystihují dobovou atmosféru uliček a kaváren pařížských lidových čtvrtí.

Za první světové války vstoupil Eberl jako dobrovolník do francouzské armády. Od roku 1913 se zúčastňoval pravidelně jak Podzimního salonu, tak Salonu Nezávislých i Salonu des Tuileries. Na Podzimním salonu v roce 1925 vystavil kompozičně zajímavé *Hráče šachu*, jejichž reprodukce byla otištěna v *Art Vivant* z téhož roku. Podobně jako Kars a Kubín, patřil i Eberl k okruhu umělců galerie Berthe Weillové, která mu uspořádala ve dvacátých letech hned dvě samostatné výstavy; k té druhé, konané v roce 1926, mu napsal úvod André Warnod.

Nakladatelství časopisu *Revue Littéraire et Artistique* vydalo o Eberlovi malou studii z pera Georgese Turpina, který psal také o Kupkovi. Druhou větší studii mu věnoval J. D. Maublanc v knize *Perspectives*, která vyšla v Paříži v roce 1931.

Největší výstava jeho děl se však konala v roce 1929 v Bernheim-Jeune, jedné z nejprestižnějších pařížských galerií. Vystavil tam kolem padesáti obrazů, mimo jiné i *Passage de Clichy*, jeden z často citovaných a reprodukovaných Eberlových obrazů. Předvedl tam i několik portrétů, mezi nimi portrét Štefana Osuského, tehdejšího československého vyslance ve Francii. Vedle pařížského života maloval Eberl také Azurové pobřeží a pořídil si ateliér v Monaku, kam také v roce 1940 uprchl, aby působil v tamním odboji. Stejně jako měl v Paříži své obdivovatele a mnozí soukromí sběratelé kupovali jeho díla, měl i své odpůrce, kteří mu vytýkali nedostatek nápaditosti, originality a lyrismu. Většina se ale shodla na autentičnosti jeho díla (obr. 7).

Všichni tři malíři se také pravidelně účastnili tematických kolektivních výstav, které Berthe Weillová ve své galerii zavedla od roku 1924. Vždy na konci roku její stěny zaplnila shora dolů obrazy od umělců, kteří u ní pravidelně vystavovali na téma, které vždy předem vyhlásila. Malíři podle něj většinou vytvořili obrazy právě pro tuto příležitost. Prvním z nich byly květiny. Hned první ročník si galeristka zhodnotila pochvalně: „Jen málo umělců chybí a fantazie každého se volně rozvíjí... úspěch je obrovský! Dobrý prodej!“⁶ Účastnili se jí Kubín, Kars i Eberl a spolu s nimi dalších 65 umělců, například Georges Braque, Marc Chagall, André Derain, Raoul Dufy, André Lhote, Jules Pascin, Suzanne Valadonová, Maurice de Vlaminck, Maurice Utrillo. Květiny měla Berthe Weillová v oblíbené, protože první ročníky variovala toto téma, vždy s drobnou odchylkou: koncem roku 1925 to byly „živé květy“ (Coubine, Kars i Eberl), o rok později „rozkvetlá okna“, pak „květiny v plenéru“ či „květy a ovoce“. Která konkrétní díla čeští umělci na těchto přehlídkách prezentovali, bohužel nevíme, v případě Eberla a Karse to byly zřejmě příležitostné kresby, jelikož tato témata nepatřila do okruhu jejich obvyklého zájmu. Vernisáž těchto přehlídek ale byla vždy kulturní událostí, při níž jistě nechtěli chybět.

Berthe Weillová byla obecně u umělců oblíbená a vytvořila kolem sebe jakousi uměleckou rodinu. Svědčí o tom i banket, který na její počest v roce 1926 uspořádalo kolem třiceti umělců a kritiků, mezi nimi Florent Fels a Louis Vauxcelles, manželé

Karsovi, Suzanne Valadonová, André Utter, Marc Chagall, Henry de Waroquier, Marcel Gromaire a další. Ve svých pamětech jej popisuje jako velmi přátelský neformální večírek, na němž jí umělci, kteří u ní začínali, vyjádřili vděk za to, že se jim věnovala v době, kdy byli ještě zcela neznámí.⁷ Věděli totiž, že to na začátku století svobodné ženy ve Francii neměly snadné, natož ty, které chtěly samy podnikat. Možná i proto Berthe Weillová, na rozdíl od svých mužských protějšků, činností své galerie nijak nezbohatla, ale naopak se neustále potýkala s finančními problémy. Činnost své galerie ukončila v roce 1939.

Poznámky

- 1 Text vznikl v rámci řešení grantového projektu GAČR č. 18-02051S: ECOLE DE PARIS: Výtvarní umělci z Čech a tzv. pařížská škola 1918–1938.
- 2 Výstava se konala od 10. 12. 1903 do 10. 1. 1904 a jmenovala se Exposition de Dessins, Aquarelles, Pastels par MM. Byli na ní zastoupeni Abel Faivre, Bac, Chéret, Forain, Gottlob, Guillaume, Kupka, Roubille, Félix Vallotton a Jean Veber. Viz Pierre Sanchez, *Les Galeries. Les Expositions de la Galerie Berthe Weill (1901–1942) et de la Galerie Devambes (1907–1926). Répertoire des artistes et liste des œuvres II*, Echelle de Jacob, Dijon 2009, s. 8; Marianne Le Morvan, *Berthe Weill (1865–1951). La petite galeriste des grands artistes*, L'Ecarlate, Orléans 2011, s. 8 a 303.
- 3 Berthe Weill, *Pan! dans l'œil! ou trente ans dans les coulisses de la peinture contemporaine 1900–1930*, Paris 2009, s. 132. Více o Berthe Weillové též in: Marianne Le Morvan (pozn. 2).
- 4 Kubína cituje Jiří Siblík in: idem, *Otakar Kubín – Coubine. Malířské dílo*, Praha 2000.
- 5 Berthe Weill, *Pan! dans l'œil!* (pozn. 3), s. 143.
- 6 Ibidem, s. 158.
- 7 Ibidem, s. 166.

Seznam vyobrazení

- 1 Katalog k výstavě Otakara Kubína v galerii Berthe Weill v Paříži v roce 1920.
- 2 Otakar Kubín (Coubine), *Krajčářky z Haute-Loire*, 1919, olej, plátno, lokalizace neznámá.
- 3 Otakar Kubín (Coubine), *Pastýř*, (1922), olej, plátno, Národní galerie Praha.
- 4 Otakar Kubín (Coubine), *Sedící akt*, (1926), olej, plátno, Národní galerie Praha.
- 5 Pohlednice zasláná Jiřím Karsem Berthe Weillové, Praha 1930, soukromý archiv.
- 6 Georg Kars, *Žena s papouškem*, 1926, olej, plátno, Národní galerie Praha.
- 7 František Zdeněk Eberl, *Žena s kočkou*, kolem 1929, olej, plátno, Národní galerie Praha.

Zapomenutý sochař Vladimír Astl a jeho inspirační podněty

MARTINA BEZOUŠKOVÁ

Český sochař Vladimír Astl byl v jistých etapách svého života považován za etablovaného umělce sociálního žánru a jeho dílo z let 1905–1910, dosud poměrně opomíjené, tvoří v této souvislosti zajímavý dovětek k dobové sochařské produkci. Přelom 19. a 20. století přinesl s proměnou společenských podmínek a všeobecného estetického cítění i sociální témata, jež se dokonce stala na První dělnické výstavě (1902) cílenou strategií k dosažení vysoké návštěvnosti. Zájem o život pracujících lidí se promítl také do tvorby Vladimíra Astla. I přes své ambice a touhu po uznání se ovšem sochař nedostal do hlavního okruhu mladší, postmyslbekovské sochařské generace. Tento článek si proto klade za cíl ukázat návaznosti, z nichž Astlovo dílo vzešlo, a přinést objasnění Astlovy úlohy v kontextu českého sochařství obecně. Starší vzory hledané v tvorbě Maxmiliána Švabinského nebo Hanuše Schwaigera navedly Vladimíra Astla ke vzniku realisticky provedené plastiky *Stará žena* (1905), obdiv k tvorbě Ladislava Šalouna se nezapře v pečlivě modelovaném díle *Žízeň* (1905), zatímco *Dvojportrét hochů* (1908) navazuje na archetypální znázornění dětských podobizen.

Klíčová slova

sochařství, sociální tendence, 19. století, Vladimír Astl, Stanislav Sucharda, Jan Hus, J. V. Myslbek, socialismus, křížová cesta

„Klauzury jsem udělal výborně a na vysvědčení jsem dostal dobrou,“¹ podal český sochař Vladimír Astl (1876–1960) svědectví o nespravedlivých počátcích své sochařské kariéry.² Její výsledky jsou přitom těžko zhodnotitelné a stejně rozporuplné jako obsah samotné citace. Výrazová síla Astlových sociálně orientovaných plastik byla po roce 1948 shledána vyhovující socialistické ideologii a sochař se v padesátých až sedmdesátých letech dočkal největších uznání ve své kariéře. Jeho dílo, zaměřené na znázornění prostých lidí, bylo nejprve vychváleno v článku Jiřího Mašína, zabývajícím se poprvé Astlovou tvorbou v kontextu dobové produkce. Následně byla sochařova díla prezentována veřejnosti na výstavách³ a některá z nich zakoupena do sbírky Národní galerie. Sochaři byla dále na sklonku života přidělena Akademií věd finanční podpora ve výši 3000 Kč na další tvorbu a v roce 1959 byl Astl jmenován zasloužilým umělcem.⁴ I přes tyto dílčí

úspěchy však zůstává zhodnocení Astlovy tvorby v kontextu českého sochařství nesnadným úkolem, a to zejména z důvodu nízkého počtu dochovaných děl.

Sochař sepsal v roce 1956 stručnou autobiografii, v níž zmínil osudové překážky na své cestě za tvůrčím úspěchem. O tom, zda sebereflexe zneuznaného sochařského génia odpovídala realitě, lze polemizovat, Astlova stěžejní díla z let 1905–1910 ovšem bezesporu reprezentují kvalitní příklady dobové sochařské produkce postmyslbekovské generace přelomu 19. a 20. století.

Vladimír Astl vyrostl v zázemí měšťanské rodiny, která ho umělecky příliš nemotivovala. Vladimírův otec Robert Astl byl významným oficiálem poštovního úřadu a svému synovi předurčil profesní dráhu v administrativním sektoru. Sám Vladimír Astl se v mládí výtvarně neprojevoval, avšak ve svých zápiscích poznamenal: „*Rád jsem stavěl stavebnice a v písku a hlíně se mazal a pořád něco kutil.*“⁴⁵ Ve své autobiografii přiblížil další vzpomínky z období školních lavic, které dokládají jeho utkvělý zájem o lidskou fyziognomii, či o materiály a jejich tvárnost. K rozhodnutí stát se sochařem nakonec Vladimíru Astlovi dopomohla náhoda. Nechuť k úřednickému místu jej motivovala k hledání profesních alternativ. Jednoho dne se prý Vladimír Astl procházel kolem knihkupectví a ve výloze zahlédl brožuru s názvem *Co může dělat nedostudovaný student*, kterou si okamžitě zakoupil. Podle návodných rad obsažených v knize se přihlásil na Uměleckoprůmyslovou školu do ateliéru Stanislava Suchardy, kde ale zůstal jen velmi krátkou dobu.⁶ Astl byl přesvědčen, že se špatné vztahy s profesorem Suchardou odrážely v nespravedlivé klasifikaci. Zklamán přístupem svého učitele, přešel do ateliéru sochaře Ladislava Šalouna, kterého obdivoval pro jeho modelační schopnosti v odvětví dekorativní i volné plastiky. Pod Šalounovým vedením tříbil sochařský výraz a studium mu vyneslo dílo *Starý muž po práci* (c. 1898), dnes známé pouze z reprodukce v periodiku *Zlatá Praha*.⁷ Jeho působení v Šalounově ateliéru zřejmě nebylo dlouhé, ale zásadním způsobem předurčilo modelační malebnost, která charakterizuje Astlova stěžejní díla z let 1905–1910 *Žízeň*, *Stará žena*, *Dvojportrét hochů*, všechna dnes součástí sbírky Národní galerie.

Novým Astlovým cílem na jeho studijní cestě byl přestup na pražskou Akademii do speciální školy Josefa Václava Myslbeka, kterého vnímal jako „sochařského génia“.⁸ Myslbekův ateliér byl v té době plný naděj-
ných sochařů mladé generace (Bohumil

Kafka, Václav Antoš, Ludvík Herzl, Josef Kalvoda, Ladislav Kofránek, Jan Štursa, Karl Wilfert, Quido Kocián ad.), kteří později, ovlivněni barokem, silným naturalismem a expresivitou, rozvíjeli myslbekovské základy do všech hraničních mezí stylové plurality konce století.⁹

Podle vlastních slov vycházel Astl s Myslbekem dobře, ctil jej jako autoritu a uznával korektury, které mistr směrem k jeho pracím vznášel. Možnost srovnání Myslbekových učitelských zápisů s Astlovými vzpomínkami nicméně přináší zajímavá zjištění. Vladimír Astl poměrně často chyběl, zvláště pokud se sochala zvířata nebo draperie, tedy témata ne příliš blízká jeho zájmu o lidskou fyziognomii. Myslbekem byl Astl hodnocen spíše jako průměrný žák slovy „*pracoval na svých kompozicích*“, „*pracoval poněkud líně*“ či „*lenoch*“.¹⁰

Po dokončení studií u Myslbeka se Vladimír Astl nepříliš úspěšně zúčastnil druhé soutěže na pražský pomník Mistra Jana Husa (1900)¹¹ a byl pasivní, co se spolkové aktivity týče.¹² Přesto za sebou zanechal některá výrazově silná díla, která okouzila Jiřího Mašína natolik, že se sochařově osobnosti a tvorbě krátce věnoval v článku *Osmdesát let sochaře Astla* (1956). Mašín s obdivem zmínil Astlova stěžejní díla *Žízeň* (1905) a *Stará žena* (1905), obě dnes ve sbírkách Národní galerie, a dával jejich vznik do souvislosti s dobovou politicko-společenskou situací, kdy do našich zemí přišel ohlas první ruské revoluce.¹³ Právě Jiří Mašín vyzdvihl u Astlovy tvorby silný sociální akcent s návazností na belgického sochaře Constantina Meuniera, jehož dílo se stalo dobovou reflexí společnosti.¹⁴ V sekundární literatuře existují časté zmínky o analogiích mezi dílem Meuniera a Vladimíra Astla.¹⁵ Návaznost je ovšem platná jen omezeným způsobem, neboť Meunierovy dělnické plastiky kombinují akademismus s prvky heroizace námětu, čímž se po formální i ideové stránce fundamentálně odlišují od Astlova citového naturalistického pojetí. Je vysoce pravděpodobné, že se Jiří Mašín, fascinován životním osudem českého sochaře, pokusil Astlovu tvorbu propojit s dílem Constantina Meuniera, jehož tvorba založená na oslavě dělnictva odpovídala socialistické ideologii. Zdůrazněním sociálního rozměru Mašín dopomohl k prosazení Astlova díla, nevystihl však jeho pravou podstatu, která prozrazuje silnou fixaci na českou tradici. Sochař se často při volbě kompozice uchýlil k využití již osvědčeného sochařského schématu, které si zřejmě osvojil prostřednictvím reprodukcí v dobových periodikách.¹⁶

Po stránce výrazové představují modelační vrchol Astlovy tvorby tři plastiky nacházející se ve sbírce Národní galerie. V jejich případě vycházel sochař při výběru motivu z vlastní vizuální zkušenosti a osobního přístupu k vybranému námětu. Bravurní plastika **Stará žena** (též nazývána *Prosící žena*, 1905) zpracovává naturalistickým způsobem motiv ženy, jejíž sepnuté ruce se vypínají do prostoru v gestu spíše pokorném, než žebrajícím. Těžký plášť má žena přehozen přes útlá shrbená ramena a její propadlá vrásčitá tvář vzbuzuje v divákovi empatii. Vytvoření díla ozřejmil Astl ve svých zápiscích: „*Původ sochy Stará žena byl zajímavý hned počátkem. Pootevřenými v atelieru dveřmi zahlédl jsem sepnuté ruce, které prosily o chleba. Do atelieru vešla stará babička. Její staré, odřené ruce, dnou zkroucené, vyprávěly o jejím těžkém životě pradelny. Požádal jsem ji, aby mě byla modelem, i mile ráda vyhověla. Těto práci věnoval jsem se velikou láskou a citem, tak že poměrně v krátké době jsem dílo dokončil. Babičku jsem pohostil a odměnil. Po dokončení práce babička mne ujistila, že nikdy v životě si tak neodpočinula jako u mne!*“ Emotivní vzpomínku sochař doplnil znalostí děl domácí produkce a pro ztvárnění svého námětu stařeny převzal inspiraci z českého malířství. Jedná se o práce Jakuba Schikanedera,¹⁷ ale především o *Zelenou babičku* Maxe Švabinského (1900) nebo též *Stařenu z Antwerp* od Hanuše Schwaigera (90. léta 19. století), zachycující lidové typy v rámci vlny sociálních tendencí, která v poslední třetině 19. století poznamenala evropské umění. Zatímco v malířství byly sociální náměty přenášeny do českého prostředí samotnými umělci, kteří často absolvovali studijní pobyt v Paříži nebo Německu, v sochařství byl mezinárodní kontakt odkázán na pražskou výstavní činnost. Umělecké importy z Francie a Belgie se mísily s nedůslednou prezentací sociálně orientovaného umění v pojetí *První dělnické výstavy* (1902). Sociální tendence přelomu století tudíž nesblížily české sochaře natolik, aby došlo k vytvoření koherentního hnutí, zpravidla se jedná o krátké kapitoly v tvorbě jednotlivých autorů. Většina plastik se sociálním akcentem, které vznikly v Čechách, zůstala bez další odezvy, některé z nich posloužily jako odrazový můstek pro gutfreundovský civilismus dvacátých a třicátých letech 20. století, jiné se v období padesátých až sedmdesátých let staly z pohledu socialistické ideologie nositeli tradice a předstupněm proletářského umění.

Pozdější **Dvojportrét dětí**, též zvaný *Karel a Tonda*, vznikl v roce 1908, jak dokládá ozdobný nápis *Na paměť R-1908* se signaturou autora na osekané soklové desce, tvořící součást rozměrného díla. Zpodobení

chlapců navazuje na trend zobrazování dětských portrétů, který byl oživen po polovině 18. století. Vliv na přerod vnímání dětí jako uměleckých námětů měl v zahraničí především spis *Émile* (1762) Jeana-Jacquesa Rousseaua, ale také rozvoj studií hlav, jejichž rysy byly stále z velké části idealizované po vzoru antiky. Astl se přidržel klasického schématu, aplikovaného též S. Suchardou (*Podobizny dětí*, ca 1902)¹⁸ nebo B. Kafkou (*Podobizna sester Urbanových*, 1903). U všech zmíněných příkladů se jedná o dvě postavy stejného pohlaví v těsné vazbě vedle sebe, což znázornění dodává na citovosti a intimitě, charakteristikami typickými také pro Astlovu práci. Do kategorie dětských portrétů lze zařadit Astlovo dílo *Podobizna děvčátka* (1910), které ukazuje malebnost povrchové modelace, s jakou sochař hmotu zpracoval.

K vrcholům Astlovy tvorby z hlediska invence a modelování lidského těla patří socha **Žízeň** (1905). Podle slov Jiřího Mašína začal Vladimír Astl modelovat plastiku v životní velikosti, ale cenou materiálu byl zřejmě přinucen k vytvoření díla s maximální výškou 112 cm.¹⁹ Pravdou zůstává, že sochař se v době vzniku této plastiky potýkal s dlouhodobými finančními problémy a dokonce mu hrozila ztráta jeho libockého atelieru.²⁰ Podle Mašínova zjištění stál sochařovi modelem zámečník, Astlova autobiografie tuto skutečnost nijak nedokládá, spíše podává svědectví, jak sochař o vybraném motivu přemýšlel. „*Měl jsem a mám rád přírodu, a proto na mých studentských cestách vždy mne zaujaly nejen krajiny, ale i pracující lidé v ní, byl v tom život, byla to harmonie a tvořilo to celek. Byl horký den, unaven usedl jsem na louce vedle potoka a pozoroval dřinu ženců, kteří kosili trávu, v té chvíli přišel k potůčku jeden ze ženců uhasit žízeň. Nabral si plný klobouk vody a pil z něho plnými doušky a řekl: to jsem měl žízeň a vylil zbytek vody z klobouku a liboval si, když si ho posadil na hlavu, že je uvnitř i zevně ochlazen. Ta příhoda mne velmi zaujala takovým dojmem, že se mi po letech vybavila znova z paměti a vytvořil jsem sochu Žízeň.*“²¹ Sochař výstižně zachytil moment, kdy unavený muž uchopil klobouk naplněný vodou a chystal se z něj napít, aby uhasil spalující žízeň. Celé tělo žence se nachází ve svalovém napětí, výrazová síla plastiky je koncentrována do horní poloviny těla. Prostota zvoleného námětu a bravurnost provedení způsobily, že se *Žízeň* stala často vystavovaným dílem a ikonickou plastikou českého sociálního sochařství přelomu 19. a 20. století.²²

V současné době existuje více exemplářů stejného námětu. Signovaná socha *Žízeň* provedená v bronzě patří do sbírky

Národní galerie (P 2454), pískovcový exemplář se nachází ve Východočeské galerii v Pardubicích (P 39).²³ U jednoho z žijících Astlových potomků lze spatřit redukovanou sádrovou verzi sochy, která není signována.²⁴ Opět si přitom nelze nevěšmout Astlova talentu pro portrétní zobrazení, na jehož základě byl také přijat ke studiu na Uměleckoprůmyslové škole (kopie hlavy). Socha *Žízeň* je originálním zachycením sociálně citěného námětu, jehož modelace vychází z poznatků získaných u Myslbeka a Šalouna, samo provedení nicméně zastupuje Astlovu vlastní invenci v maximální možné míře.

Ekvivalent v oblasti české sociální plastiky lze najít ve vybraných dílech Ladislava Šalouna, který již v roce 1889 vytvořil sochu *Ve chvíli oddechu*, představující sedícího dělníka. Odpočívající muž je usazen na vysokém odstupňovaném soklu, jednu nohu má ledabyle opřenou o nižší stupínek, o druhou si podpírá znavenou hlavu, v ruce drží hůl. Modelace byla částečně provedena v duchu dobového naturalismu, její celkové kompoziční vyznění nicméně působí velmi moderním, až nadčasovým dojmem. Šaloun dále vytvořil solitérní postavu s názvem *Muž práce* (též název *Ode dne ke dni*, 1900), u níž se naturalistické pojetí posouvá směrem k expresivitě. Hrubá modelace a zkřivené obličejové rysy korespondují s námahou vynaloženou na zvednutí balvanu, jenž spočívá v dělníkových rukou. Plastika podává realistické zobrazení pracovního nasazení, kterému odpovídá stabilní postoj muže i mírné zaklonění jeho těla. Šaloun předvedl bravurní modelační finesu povrchu a důraz na pohybovou linku i v dalších dílech (*Těžké myšlenky*, *Hoch s květy*), jejichž srovnání s plastikou *Žízeň* ukazuje intimní pojetí Astlovy práce.

Vladimír Astl byl kolem roku 1908 na vrcholu sociálně orientované tvorby a do své autobiografie poznamenal následující: „*Jelikož sociální linie mých plastik veřejnosti se nezamlouvala, byl jsem nucen existenčně přijmout nabídku na církevní umění.*“²⁵ V této době byl bývalý proboštský pivovar, který stával v Praze-Dejvicích, přeměněn na dětskou opatrovnu s kaplí sv. Václava. Sochařskou výzdobou interiéru kaple byl pověřen Vladimír Astl, jak dokládá soupis památných míst sepsaný Antonínem Podlahou, kde však není zmíněno, co přesně bylo předmětem zakázky.²⁶

Podle archivních dokumentů řádových sester při kostele sv. Václava se jedná o zastavení křížové cesty, které byly do stěn umístěny před vysvěcením kaple dne 28. září 1909.²⁷ Soubor terakotových reliéfů

není viditelně signován, nicméně na kladivu jednoho ze zobrazených mužů, který přibíjí tělo Krista na kříž, se zdají být vyryty špatně čitelné iniciály V. A., snad poukazuující na autorství Vladimíra Astla.

Pro každý výjev je charakteristická precizní práce s rozlišením postav, gest a výraznými grimasami zobrazovaných postav, jejichž těla jsou značně protáhlá, až deformovaná. Většina stojících mužských postav má chodidla neúměrně velká ve srovnání se zbytkem trupu, což je částečně způsobeno umístěním postav až na samý kraj reliéfu, jehož orámování je mírně zkosené. Sochař zřejmě plně nezvládl perspektivní zkratku ani prostorové řešení. Tuto slabinu vyrovnal zajímavými náměty ze sociální sféry, vzdálenými analogiemi s dílem Ladislava Šalouna. Ve výjevu s přibíjením Krista na kříž jsou kupříkladu znázorněny postavy mužů, kteří se mistrně ohánějí kladivem. Nelze si nevěšmout na první pohled viditelného rozporu mezi modelací postav pracujících mužů a výrazně méně kvalitním provedením nejen zbylé stafáže, ale především vzhledem k povaze zakázky významově daleko důležitějších postav.

V této souvislosti je zapotřebí poukázat na komerčně úspěšnou rovinu Astlovy tvorby, kterou zastupuje znázornění *Mistra Jana Husa* (1915). Pamětní deska vznikla u příležitosti oslavy 500. výročí upálení českého kazatele ve spolupráci s architektem Pavlem Janákem.²⁸ Kolem roku 1915 byla zasazena do zdi závěru kostela sv. Klimenta v Praze, kde se dochovala dodnes. V téže době byly pořízeny a osazeny další desky na fasády církevních staveb či na pamětní místa, která jsou symbolicky nebo kulturně spjata s působením Mistra Jana Husa. Odlitky různých kvalit byly například umístěny na pamětní kámen v Soběhrdech, nad portál evangelického farního kostela v Libčicích u Prahy, jeden exemplář byl určen k výzdobě původního farního domu v Ledčicích. Stejná deska byla také shledána na Husově domě ve Volyni či v Hradišti u Nasavrku.²⁹ Jednoduchá signovaná varianta bronzového odlitku bez písmové složky se nachází v soukromém vlastnictví.

Jak již bylo zmíněno, Astlovo dílo často vychází ze starších, již osvědčených vzorů. Reflexe ikonografického předobrazu provázela také vizuální rámeček znázornění *Mistra Jana Husa*, odvozeného z grafické předlohy *titulního listu ze spisu Agricola* (1537). Analogické jsou zejména Husovy ostře řezané rysy, profil nosu a výrazné zakončení vousaté brady. Ta je v případě grafické předlohy více protáhlá, avšak jednoznačně

odpovídající pojetí na Astlově desce. Vzhled vousatého Husa zároveň také koresponduje s dobovými diskusemi, zda byla kazatelova brada holá, či nikoliv, které probíhaly ve druhé polovině 19. století. Sochař Astl se připojil k umělcům, kteří zobrazili Mistra Jana Husa vousatého, spíše na základě titulního listu a po Suchardově vzoru (vzdálená analogie s plaketami *Praotce Čecha a Kroka*³⁰) než vlivem diskusí, které jej pravděpodobně příliš nezajímaly.³¹

Jak je patrné z *portrétní desky Mistra Jana Husa a terakotových zastavení křížové cesty*, Astl se velmi brzy odklonil od sociálně laděných plastik k provádění restaurátorských a méně významných zakázek, jež mu zajišťovaly živobytí. Důvodem jeho kariérního neúspěchu byl pravděpodobně nedostatek tvůrčí invence, neboť se často uchýlil k využití již osvědčeného schématu nebo předlohy. Zmínky v archivních dokumentech přitom dokládají, že sochař své náměty detailně studoval, což se promítá do precizního znázornění portrétů a lidské postavy. Astlova stěžejní díla z let 1905–1908 svým naturalismem završují proud sociálních tendencí a ukazují modelační malebnost přelomu 19. a 20. století v českém sochařství.

Poznámky

1 Archiv NG v Praze, fond Varia, př. č. 274, kart. 9, Autobiografie sochaře J. Vladimíra Astla, rukopis 1956, s. 2.

2 Článek vychází z práce autorky; Martina Knapová (Bezoušková), *Sociální tendence a dílo Vladimíra Astla*, diplomová práce, Ústav pro dějiny umění, FF UK 2015.

3 Praha 1949/1950; AJG 1966; NG 1966; NG 1971; NG 1972; Pardubice 1973; GASK 1979.

4 nn., Výtvarná podpora Astlovi 3000 Kč, *Věstník České Akademie věd a umění* 59, č. 11, 12, 1950, s. 147.

5 Archiv NG v Praze, fond Varia, př. č. 274, kart. 9, Autobiografie sochaře J. Vladimíra Astla, rukopis 1956, s. 1.

6 V letech 1895–1896 žákem v ateliéru Stanislava Suchardy; Archiv NG v Praze, fond Varia, př. č. 274, kart. 9, Autobiografie sochaře J. Vladimíra Astla, rukopis 1956, s. 2.

7 *Zlatá Praha* XV, č. 44, 1898, s. 525. Jedná se o detailně propracovaný vysoký reliéf zachycující postavu staršího muže s rukama založenýma na prsou, kterého Jiří Mašín ve svém článku označil za sladovnického dělníka. Takovému určení ovšem nenasvědčuje žádný atribut. Reliéf byl z neznámých příčin zničen ještě za Astlova života, nezachoval se ani v žádném pracovním odlitku.

8 V roce 1898 mladý Astl složil úspěšně přijímací zkoušku do Myslbekovy speciální školy, při níž měl předvést zvládnutí kopie

antické hlavy v materiálu. V ateliéru působil až do roku 1900/1901; Archiv NG v Praze, fond Varia, př. č. 274, kart. 9, Autobiografie sochaře J. Vladimíra Astla, rukopis 1956, s. 2.

9 Oproti Myslbekovým záznamům uvádí Astl v autobiografii ještě Jaroslava Krepčička. Astl navštěvoval Myslbekův ateliér od 1. semestru r. 1898; Archiv NG v Praze, fond Josef Václav Myslbek, př. č. 1008, inv. č. 195, kart. 5, Seznamy studentů na Akademii umění a v Myslbekově speciální škole sochařské, 1896–1918; Archiv NG v Praze, fond Josef Václav Myslbek, př. č. 1008, inv. č. 196, kart. 5, Výkazy docházky studentů Myslbekovy speciální školy sochařské, 1900–1917.

10 Ibidem.

11 Astlův návrh pomníku Mistra Jana Husa nakonec žádné ocenění nezískal, byl nicméně zakoupen spolkem Kostnické jednoty v Praze. Pravděpodobně se jedná o jeden z prvních samostatných projektů vytvořených Vladimírem Astlem, který je buď jedním z anonymních návrhů k pomníku uložených v Archivu hlavního města Prahy, nebo je jeho originál uschován ve sbírkách Kostnické jednoty, zatím se ovšem nepodařilo jej definitivně ztotožnit s žádným návrhem.

12 Jméno sice figurovalo na členských seznamech mnoha spolků – Umělecké besedy, Syndikátu nebo Svazu československých výtvarných umělců, aktivně se však zapojil pouze do výstav pořádaných v rámci Jednoty výtvarných umělců.

13 Jiří Mašín, *Osmdesát let sochaře Astla, Výtvarné umění* VI, 1956, s. 326; jedná se o díla P 2454 (*Žízeň*) a P 4441 (*Stará žena*, bronz)/ P 2356 (*Stará žena*, sádra).

14 V roce 1906 měl v Praze monografickou výstavu belgický malíř a sochař Constantin Meunier. Do té doby představil své dílo v rámci výstav Krasoumné jednoty konaných v letech 1901–1903.

15 Ivana Jonáková, *Sochaři a proletáři*, in: Roman Prahl (ed.), *Na okraji davu: Umění a sociální otázka v 19. století* (kat. výst.), Plzeň 2014, s. 69–79; Heslo MJ, 3. 2. 2, in: Vít Vlnas, *Obrazárna v Čechách 1796–1918. Výstava k 200. založení Národní galerie v Praze* (kat. výst.), Praha 1996, s. 211.

16 Tuto skutečnost dokládají i další plastiky, které nebyly v textu zmíněny – reliéf usmívající se *dívkou z Lomnice nad Popelkou* je odvozen z děl *Chodka* a *Slovačka* Stanislava Suchardy.

17 Děkuji za konzultaci prof. Petru Wittlichovi.

18 Reprodukce viz *Volné směry* VI, 1902, č. 5, s. 125.

19 Sádrová verze v soukromém vlastnictví, v. 48,5 cm (včetně podstavce).

20 Liboc, čp. 254.

21 Archiv NG v Praze, fond Varia, př. č. 274, kart. 9, Autobiografie sochaře J. Vladimíra Astla, rukopis 1956, s. 5.

22 Krasoumná jednota 1905, č. kat. 795 (sádra, sál JUV), Praha 1949/1950, č. kat. 302; GHMP 2013.

23 Převedeno Administrativní dohodou č. j. 3652/59 podle směrnice ministerstva školství a kultury ze dne 3. dubna 1957.

24 S odkazem na detailní zpracování těla zobrazeného muže a motiv větve na zemi lze říci, že se patrně jedná o model či skicu, nikoliv pouze o zmenšenou verzi.

25 Archiv NG v Praze, fond Varia, př. č. 274, kart. 9, Autobiografie sochaře J. Vladimíra Astla, rukopis 1956, s. 4.

26 Antonín Podlaha, *Posvátná místa království Českého: Dějiny a popsání chrámů, kaplí, posvátných soch, klášterů i jiných pomníků katolické víry a nábožnosti v království Českém*, řada I., díl V., Praha 1911, s. 145. – Původně pouze kaple sv. Václava, posléze přestavěna a zvětšena, dnes kostel sv. Václava.

27 Z dobových fotografií vyplývá, že reliéfy se původně nacházely na bočních stěnách kaple ve značné výšce, zatímco po zásadní rekonstrukci v r. 1965 byly zřejmě přeneseny níže, do úrovně očí.

28 Kompozice pamětní desky je pomyslně rozdělena do tří horizontálních pásů, nejvýše je přepsána citace z Husova díla, poté následuje portrétní sféra s přípisem Mistra Jan Hus 1415–1915 a jednoduché zobrazení kalicha. Ve spodním pásu lze najít věnování SVATÉ PAMĚTI OTCE ČESKÉ REFORMACE VDĚČNÍ EVANGELÍCI. Případá v úvahu, že tato horizontálně uspořádaná kompozice vyšla z trojstupňového uspořádání, v nejvyšší sféře by se hypoteticky nacházela pravda (viz pozn. 29), která může být vnímána jako svatá (Svatá Pravda), v prostředním pásu mučedník a myslitel Hus a spodní pás je prostřednictvím nápisu vyčleněn evangelíkům, tedy lidem, kteří uctívají Husovu památku.

29 Zakázka poukazuje na význam pravdy podle Husova díla Výklad Viery, Desatera a Páteře, jak dokládá ozdobný nápis, počesštěným úryvkem: HLEDEJ PRAVDY, SLYŠ PRAVDU, UČ SE PRAVDĚ, MILUJ PRAVDU, PRAV PRAVDU, DRŽ PRAVDU, BRAŇ PRAVDY AŽ DO SMRTI.

30 Reprodukce viz *Volné směry* X, 1906, č. 1, s. 28.

31 K problematice vizuálního typu Husa se vyjadřovali zejména historikové. František Menčík kupříkladu poznamenal, že Hus vousatou bradu měl, naopak Zikmund Winter se přiklonil k teorii, že kazatel si bradku nepěstoval, ale možná mu narostla během pobytu v žaláři. Winter poukázal také na skutečnost, že všichni

kněží se za doby Husova života povinně holili, o čemž svědčí miniatury a desky ze 14. století. Na závěr Winter nezapomněl dodat, že při samotném procesu upálení Jan Hus jistě vousy neměl, neboť by se o nich zmínily prameny a přirovnaly by Husa k druhému Jeronýmovi s hořící bradkou. Také svědek Husova upálení písař Ulrich von Richenthal ve svém spise nedoložil, že by byl Husův obličej rámován vousy. Richenthalova *Kronika* je ilustrována několika iluminacemi, z nichž ani na jedné není Hus zpodoběn jako vousatý. K dobovým spekulacím se přidali také V. V. Štech a K. B. Mádl, podle nichž lze vysledovat tradici uměleckého zobrazování vousatého Husa až do 16. století k Hansi Holbeinovi ml., z jehož díla sice nezůstal žádný konkrétní příklad, do dnešní doby se nicméně dochoval dřevoryt Tobiáše Stimmera z roku 1587, jehož inspiračním zdrojem byla podle Mádla právě starší Holbeinova rytina vytvořená ve třicátých letech 16. století. Ze stejné doby pochází podobizna Mistra Jana Husa z titulního listu Agricolova spisu jako přímý vzor pro pojetí Husova portrétu od Vladimíra Astla.

Seznam vyobrazení

- 1 Vladimír Astl, *Žízeň*, 1905, bronz tmavě patinovaný, v. 105 cm, Národní galerie Praha, P 2454.
- 2 Vladimír Astl, *Prosící žena (Stará žena)*, 1905, bronz, v. 107 cm, Národní galerie Praha, P 4441.
- 3 Maxmilián Švabinský, *Zelená babička*, 1900, pero, tuš, papír zelený, 650 × 570 mm, Národní galerie Praha, K 42599.
- 4 Vladimír Astl, *Dvojportrét hochů – Karel a Tonda*, 1908, patinovaný bronz, v. 54 cm, Národní galerie Praha, P 2612.
- 5 Stanislav Sucharda, *Podobizna dětí*, 1900, sádra, fotografie, Archiv Národní galerie v Praze.
- 6 Bohumil Kafka, *Podobizna dětí Urbanových*, 1903, bronz, v. 51 cm, Národní galerie Praha, P 716.
- 7 Vladimír Astl (?), *Zastavení Křížové cesty XI. Pán Ježíš přibit na kříž*, ca 1908, terakota, kostel sv. Václava, Praha-Dejvice. Foto: autorka textu.
- 8 Vladimír Astl / Pavel Janák, *Jubilejní deska s portrétem Mistra Jana Husa*, ca 1915. Reprofoto: *Kostnická jednota: Husovo album*, Praha 1924, nepag.
- 9 Georgius Agricola, *Tragedia Johannis Huss*, 1537, titulní list s portrétem Mistra Jana Husa. Reprofoto: V. V. Štech, *M. Jan Hus ve výtvarném umění*, Praha 1924, s. 20.
- 10 Stanislav Sucharda, *Krok*, plaketa, 1900, bronz, 5,5 × 4,9 cm, Národní galerie Praha, P 5439.

Vejce viděné oknem: znovuobjevování Ůla Soostera v Národní galerii Praha

JULIA TATIANA BAILEY

Nepříliš známý surrealistický obraz ze sbírky Národní galerie Praha s názvem *Okno* vznikl v polovině šedesátých let 20. století a jeho autorem je sovětsko-estonský umělec Ůlo Sooster. Jedná se o iluzivní malbu, ale my se v následujícím textu pokusíme vysvětlit, že ji lze chápat také jakožto metaforický pohled na nonkonformní uměleckou scénu v Moskvě, která se zformovala na počátku studené války. Pod vlastní malbou nalezneme umělcův život – od mládí stráveného v Tartu přes věznění v gulagu až po konfrontaci s Chruščovem v době vrcholícího „tání“. Mimoto představíme archivní materiály, osobní vzpomínky a korespondenci s jinými národními muzei, které nám pomohou rozluštit záhadu, jak se tento obraz ocitl v Praze.

Klíčová slova

Ůlo Sooster, obraz, sovětské umění, estonské umění, disidentské umění, moskevský nonkonformismus, surrealismus, abstrakce, socialistický realismus

Vzpomínám si, že když jsem se poprvé seznámila se životním příběhem Ůla Soostera, nesmírně na mne zapůsobil jeho romantický osud. Charismatický malíř, který přesídlil z rodného Estonska do Moskvy, muž, který přežil pobyt v nechvalně známém gulagu, přední člen nonkonformního uměleckého hnutí, který zemřel v pouhých šestačtyřiceti letech. Není proto divu, že když jsem si po nástupu na místo kurátorky moderního a současného umění pražské Národní galerie procházela soupis děl tamní sbírky a narazila jsem na jeho jméno, okamžitě jsem zpozorněla. Toužila jsem se dozvědět víc jak o obraze samém, tak o tom, jak se dostal do pražské sbírky, a tak jsem se pustila do pátrání. Brzy jsem zjistila, že Ůlo Sooster je ještě zajímavější umělec, než jsem tušila, a že ze záhadných vrstev jeho nedoceněné tvorby můžeme vyčíst pohnutou zprávu o stavu umění v éře komunistické Evropy.

Obraz *Okno* vznikl v roce 1964, jak dokládá datum i autorův osobitý zaku-lacený podpis vyvedený jasně červenou barvou v pravém dolním rohu (**obr. 1**). Když jsem si tuto středně velkou olejo-malbu prohlížela v depozitáři Veletržního

paláce, první věci, která mě zaujala, bylo zářivé vejce trůnicí uprostřed. Vejce se v Soosterově tvorbě začalo objevovat na konci padesátých let a od té doby představovalo motiv, k němuž se stále vracel, a já měla zničenou před očima jeho pražskou oslnivě bílou verzi, svítící v podzemním skladu jako oválné slunce. Takové splnutí vejce se sluncem ostatně podtrhuje modrá obloha na pozadí Soosterova okna. Hned mi vytanulo na mysl, že Sooster miloval surrealismus a že obloha na malbách ve stylu socialistického realismu, který v Sovětském svazu dominoval umělecké tvorbě po celý umělcův produktivní život, často symbolizovala utopickou budoucnost. Na první pohled mě upoutala také iluzivnost okna vyvolávající dojem třírozměrného prostoru, *trompe l'œil*, Soosterův oblíbený trik a další stvrzení jeho pověsti „prvního moskevského surrealisty šedesátých let“, který jako by mě vábil ke vstupu a pobízel k rozluštění hádanky, jak se ocitl v České republice.¹

Když jsem zarámovanou malbu sundala ze stojanu a položila, objevila jsem další atraktivní prvky. Skladba okna ze vzájemně se překrývajících obdélníků je patrně inspirována geometrickou abstrakcí holandského průkopníka Pieta Mondriana. Ale zatímco Mondrian dával přednost základním barvám, Sooster volil mnohem tlumenější barevnou škálu. To, co se zdálky jeví jako hnědošedá, se při bližším zkoumání rozvine do bohaté sítě barev, od šedo zelené a tmavě fialové po bledě růžovou, jedovatě žlutou a jasně bílou. A nečekaně se vybarví i samo vejce: vybělenou skořápku křížují červené vlasečnice jako pulzující cévy svědčící o životě pod povrchem (**obr. 2**). Mimoto narušují hladkost skořápky otlaky způsobené dotyky prstů, zřejmě Soosterových. Výsledný dojem evokuje umělcevo přítomnost a současně naznačuje, že se vejce může co nevidět rozbít – na pozadí idyllicky modré oblohy vyvstává bezprostřední hrozba.

Tato kombinace radosti a strachu byla příznačná jak pro Soosterovo umění, tak pro jeho život. Umělcova předčasná smrt pouze završila jeho divokou, dobrodružnou a výsostně „bohémskou“ životní cestu. Úlo Sooster se narodil v roce 1924, v krátkém období estonské nezávislosti, na baltském ostrově Hiiumaa. Estonské dějiny si co do dějinných zvrátů nezdají s dějinami ostatních zemí střední a východní Evropy: v srpnu 1940 Estonsko anektoval Sovětský svaz, ale nově vzniklou sovětskou socialistickou republiku v létě následujícího roku okupovalo nacistické Německo. Po „osvobození“ sovětskými vojsky v roce

1944 se Estonská SSR stala jedním z klenotů „dobrovolného svazu“, jímž zůstala až do roku 1991, kdy znovu získala nezávislost a přejmenovala se na Estonskou republiku. V bouřlivých válečných letech byl Sooster krátkodobě přinucen pracovat jako záchranář v německé armádě (což se mu po návratu sovětské nadvlády podařilo ututlat), ale přesto začal studovat malířství a ilustraci na vyšší umělecké škole Pallas v Tartu. Zanedlouho po skončení Velké vlastenecké války, jak Sověti říkali svému tažení proti nacistickému Německu, se ovšem zařadil mezi oběti Stalinovy paranoie z lokálního patriotismu.

Už v roce 1940 se sovětské úřady v rámci tvrdých čistek v řadách inteligence postaraly o likvidaci všech nezávislých uměleckých skupin v Pobaltí a po znovuoobsazení země zahájily nemilosrdnou sovětizaci s cílem prosadit stalinskou ideologii ve všech oblastech života tzv. sovětského západu. Za jediný přijatelný umělecký směr byl prohlášen socialistický realismus a místní pobočky uměleckých svazů kontrolovaly, zda jeho záměry umělci řádně naplňují. Spíše než o vlastní umělecký styl se ovšem jednalo o ideologický koncept, který zahrnoval veškerou uměleckou tvorbu – podle zásad socialistického realismu měli umělci vytvářet snadno srozumitelná didaktická díla podněcující proletariát k usilovné práci, jež povede k dosažení komunismu. Umělecká komunita v Tartu působila obzvláště podezřele, protože město bylo od počátku 20. století centrem estonského výtvarnictví a tamní umělci se výrazně inspirovali pařížskou školou. Někteří byli přinuceni veřejně odsoudit vlastní modernistickou minulost a přísahat věrnost nové umělecké doktríně, a škola výtvarného umění v Tartu se postupně plnila učiteli a studenty – a tajnými agenty KGB – vyslanými z Ruska. Už v roce 1945 skončili v jednom z gulagů, jimiž byly poseté nehostinné oblasti Sovětského svazu, Soosterovi spolužáci Varro Pirk a Herman Aunapuu. V roce 1948 perzekuce estonských intelektuálů ještě zesílila a Soostera spolu s dalšími pěti studenty výtvarného umění začala sledovat tajná policie. Následujícího roku je všechny pozatýkali, obvinili ze smyšlené protisovětské činnosti a odsoudili k deseti letům v pracovním táboře.²

Soostera převezli do nápravného tábora Karaganda ve vzdáleném Kazachstánu, kde strávil následujících šest let prací v uhelném dole. Do téhož zařízení zavřeli také Floru Leipmanovou z Británie, která později popisovala, že zotročení vězni „padali jako mouchy“.³ Navzdory utrpení tu ale Sooster našel nečekanou souňáležitost

i podněty a zpětně o svém pobytu v odleh-
lém lágru hovořil jako o „*druhé univerzitě*“.⁴
Protože v Tartu studoval na francouzském
lyceu, mohl si povídat s ruskými vědci
a filozofy, kteří absolvovali školy v západní
Evropě, a dále si rozšiřovat intelektuální
obzory. V „KarLagu“ se také seznámil se
svou ženou Lidí Serhovou, scénografkou
židovsko-ruského původu, kterou uvěznil
jako údajnou americkou špiónku. V roce
1954 byl Sooster oficiálně jmenován táboro-
vým umělcem, tudíž získal přístup k výtvar-
ným potřebám. Před uvězněním maloval
především impresionistické obrazy, očividně
inspirované Monetovými, Cézannovými
a van Goghovými krajinomalbami a por-
tréty. Teprve v gulagu však paradoxně našel
svobodu, která mu umožnila rozvinout
vlastní autorský styl. Během příštích dvou
let věznění namaloval cyklus autoportrétů,
které se stále více přiklíněly k expresio-
nismu; na těchto obrazech je oblečen
v modrém vězeňském mundúru, často má
na hlavě čepici nebo drží v ruce dýmku.
Většinou se tváří nešťastně, ale u příle-
žitosti svých třicátých narozenin udělal
výjimku a z portrétu *Strach (Hirm)* se na
nás šklebí jeho nakloněná hlava s dokořán
otevřenou pusou (**obr. 3**).

Navzdory všem protivenstvím Sooster
podmínky v lágru přežil a dočkal se pro-
puštění v březnu roku 1956, tři roky po
Stalinově smrti, která spustila proces
očišťování společnosti od stalinského kultu.
Zkušenost z Karagandy ho nicméně bude
pronásledovat po zbytek života a všed-
nodenní scény z gulagu se stanou jed-
ním z jeho nejčastějších námětů (**obr. 4**).
Z tábora se Sooster vrátil do Estonska, ale
dlouho se tam nezdržel: v situaci, kdy ho
v jeho domovském městě odmítli přijmout
za člena Svazu výtvarných umělců, čímž
mu znemožnili pracovat, se rozhodl odjet
do domoviny své ženy. Manželé přijeli do
Moskvy v říjnu 1956, v období, kdy zdejší
umělecká scéna prodělávala zásadní změny.
Ještě v tomtéž měsíci se do muzejních sálů
vrátily impresionistické a postimpresio-
nistické obrazy, které předchozích deset
let neopustily suterénní sklady; zahájení
retrospektivní výstavy Pabla Picassa ve
Státním muzeu A. S. Puškina se pak stalo
přelomovým okamžikem Chruščovova
„tání“. Znamením, že se sovětská společ-
nost pod vedením Nikity Chruščova začíná
opatrně liberalizovat, byl ostatně už návrat
na benátské bienále, jehož se Sovětský svaz
posledních dvaadvacet let neúčastnil.

Přestože Sooster mluvil pouze lámanou
ruštinou, brzy se ocitl uprostřed moskevské
bujně se rozrůstající disidentské umělecké
scény. Společně s novými přáteli, včetně

Ilji Kabakova, Viktora Pivovarova a Erika
Bulatova, začal pracovat jako ilustrátor
knih pro děti, populárně vědecké litera-
tury a kreslených filmů. Z tohoto titulu
byl přijat do Svazu výtvarných umělců
a mohl si nárokovat přístup k výtvarným
potřebám, které potom potají využíval pro
vlastní tvůrčí projekty. Od roku 1960 sdílel
ateliér s Kabakovem na dnes proslulém
Sretěnském bulváru (**obr. 5**). Právě podle
této ulice byla pojmenována skupina non-
konformních umělců, z nichž mnozí prošli
učednickými léty v ateliéru Elije Běljutina.
Běljutinova soukromá umělecká škola *Nová
realita (Novaja realnost)* byla založena v roce
1948 a stala se místem, kam přicházeli
mladí umělci odmítající požadavky socia-
listického realismu, jako byli Pivovarov,
Vladimir Jankilevskij, Ernst Něizvěstnyj
nebo Boris Žutovskij. Skupina Sretěnský
bulvár byla úzce provázána s další školou,
která vznikla v polovině padesátých let,
tzv. Lianozovskou skupinou, založenou
umělci, kteří projevovali větší zájem o expe-
rimentování než o tradiční styl. Soosterův
suterénní byt v té době začal sloužit jako
umělecký salon, kde se setkávali nonkon-
formní umělci.

Zatímco si Sooster zvykal na Moskvu,
četl jednu knihu za druhou, a protože jeho
teta žila ve Švédsku a mohla mu knihy
posílat, brzy si udělal ještě lepší přehled
o západním umění, než jaký měl doposud.
Přitahovali ho zejména surrealisté, o jejichž
díle se doslechl jako student umělecké
školy v Tartu. Podle historičky umění Ehy
Komissarovové „*Soostera fascinovala hravost
surrealistické narace a neotřelý způsob přesouvání
významů*“.⁵ Obzvláště ho zajímala sémiotická
představivost belgického malíře Reného
Magritta, jejíž vliv ho v roce 1959 inspiro-
val k prvním surrealistickým kompozicím.
Počínaje tímto okamžikem si začal vytvářet
lexikon objektů-symbolů s metaforickým
významem, které pak opakovaně spleťal
do svých snových vizí. Jeho nejoblíbeněj-
ším symbolem se stalo vejce spolu s rybou
a jalovcem (vzpomínky z dětství stráveného
při estonském pobřeží); Sooster opakovaně
prohlašoval: „*Vejce je symbolem života. Vejce je
zrození.*“⁶ Vzhledem k jeho zájmu o filozo-
fii a psychologii vejce nepochybně vnímal
jakožto znak široké palety zásadních a pro-
tichůdných témat: nového života a příleži-
tostí, ale i nenaplněné touhy a neuskuteč-
něného potenciálu, péče a ochrany, které se
pojí s křehkostí a zranitelností, daru života,
jenž má svůj protipól ve smrti. V tomto
ohledu byl očividně ovlivněn Magrittem,
v jehož tvorbě se vejce také objevuje opa-
kovaně. Ve třicátých letech Magritte nama-
loval mimo jiné vejce uzamčené v kleci jako

ptáček (*Spríznění volbou / Les affinités électives*) nebo vejce, které je katalyzátorem umělcovy zkušenosti s nadpřirozenem (*Jasnovidnost / La Clairvoyance*) a v roce 1957 svou iluzivní *Variací na smutek (Variante de la tristesse)* předběhl Soostera, když do popředí před oblohu umístil dvě vejce (**obr. 6**). Vajíčko představovalo opakující se symbol také u Salvadora Dalího, dalšího z umělců, kteří významně ovlivnili Soosterovu uměleckou praxi, zejména svou *Metamorfózou Narcise (Métamorphose de Narcisse)* z roku 1937 nebo obrazem *Geopolitické dítě sleduje zrození nového člověka (Geopoliticus Child Watching the Birth of the New Man)* z roku 1943.

Po roce od Soosterova příjezdu se v Moskvě konal šestý Světový festival mládeže a studentstva, který se ukázal být dalším přelomovým okamžikem Chruščovova tání. Součástí události, probíhající po celém městě, byla i mezinárodní výstava, která představila díla umělců z dvaapadesáti zemí včetně ukázek západního modernismu. Velký zájem ruských návštěvníků vzbudil málo známý americký umělec Harry Colman, který přímo předváděl akční malbu a přednášel o abstraktním expresionismu (**obr. 7**). Celá událost měla přímý a dlouhodobý dopad na práci nonkonformních umělců: v reakci na Colmanovy názorné ukázky se k abstrakci přiklonil Jurij Sobolev, který byl velkým Soosterovým přítelem, stejně jako přední členové Lianozovské skupiny Lydia Mastěrkova a Vladimir Nemuchin nebo estonská malířka Lola Liivat.⁷ O dva roky později, v létě 1959, byla v Sovětském svazu poprvé k vidění velká díla americké avantgardy, když Moskva hostila Americkou národní výstavu. Její nejdiskutovanější částí se stala sbírka abstraktních obrazů včetně *Katedrály (Cathedral)*, monumentálního obrazu Jacksona Pollocka, který vznikl za použití jeho osobité malířské techniky spočívající v kapání či rozstříkávání barvy po plátně, pro niž se vžil termín „dripping“ (**obr. 8**). Nepochybně pod vlivem mého zaujatého pátrání po americko-sovětských kontaktech během studené války se mi právě tenhle Pollockův obraz vybavil, když jsem v depozitáři Národní galerie narazila na Soosterovo *Okno*. Když jsem si prohlížela obdélníkový „okenní rám“ tvořený hustou sítí barevných žilek týchž odstínů, jaké nalezneme u *Katedrály*, okamžitě mě napadlo, že Sooster mohl vidět Pollockův obraz na moskevské výstavě a rozhodl se, že prvním „drippingu“, který překonal železnou oponu, vzdá hold vlastním dílem (**obr. 9**). Další studium Soosterova života moje tušení potvrdilo. Dočetla jsem se, že Sooster skutečně navštívil jak

výstavu studentského umění v roce 1957, tak Americkou národní výstavu v roce 1959, která ho zaujala natolik, že v dopisech estonským přátelům analyzoval celkem padesát vystavených obrazů a současně uvedl, že sám začal experimentovat s abstrakcí.⁸ Je možné, že lesní barvy Soosterovi posloužily k dvojímu účelu a kromě odkazu na Pollockův obraz byly abstraktním zpracováním námětu lesa, který se vyvinul ze symbolu jalovce.

Jakmile jsem si uvědomila paralelu mezi *Katedrálou* a *Oknem*, zkusila jsem si představit Soostera při práci a kladla si otázku, zda vytvářel jednotlivé vrstvy obrazu tradiční metodou závěsné malby, nebo po Pollockově vzoru položil plátno na podlahu a barvu po něm rozléval. Definitivní odpověď mi neposkytlo ani bližší zkoumání struktury obrazu, ale prozradilo mi alespoň to, že mezi silnými vrstvami barvy vězí kousky kartonového papíru (**obr. 10**). Zde se znovu nabízí inspirace Pollockem, který měl ve zvyku zakomponovávat do svých obrazů cizí objekty, například drť z longislandského ateliéru nebo nedopalky cigaret (Pollock při práci kouřil prakticky neustále). Koláže a asambláže z nalezených předmětů byly tou dobou v módě také mezi lidmi ze Soosterova uměleckého okruhu v Tartu, s nimiž si často psal a i nadále je navštěvoval. Do jeho tvůrčí metody nahlédl Ilja Kabakov, který popisuje, jak Sooster vytváří reliéfy „sochařským nožem z pasty... dokud je ještě ‚syrová‘, vkládá do ní kuličky, úlomky červeného skla, keramické střípky“.⁹ Lidia Soosterová zase vzpomínala, jak její muž „zpracovával barevné vrstvy, reliéfní pastu, lepidlo na dřevo, rybí kliš, epoxid, jak zacházel s opáleným bronzem, který vypadal jako starožitná měď, a vymáčkával z tuby nitrátové emailové barvy. Lepil na náčrtek předem připravené barevné čtverce, křídélka, ocásky, kroužky, rozstříkoval barvu, když potřeboval něco vystínovat, a rád ryl do obrazu jehlou nebo šídlem.“¹⁰ Kromě spontánního, performativního přístupu k tvorbě se mu bezpochyby zamlouvala také Pollockova fascinace jungovskou psychoanalýzou a podvědomím, která mu dopomohla k syntéze abstrakce a surrealismu, což bylo nejzásadnější teoretické téma, jímž se zabýval. Další, tragickou spojitost mezi Pollockem a Soosterem lze spatřovat ve skutečnosti, že tři roky předtím než *Katedrála* doputovala do Moskvy, se Pollock ve věku pouhých čtyřiačtyřiceti zabil v autě, když řídil v opilosti, a o deset let později byl, jako tragická paralela mezi těmito umělci, ukončen také Soosterův život.

Bylo-li v druhé polovině padesátých let možné, aby se v sovětském hlavním městě

uskutečnila výstava s abstraktními obrazy, mnozí umělci předpokládali, že se blíží konec státního dozoru nad uměleckou produkcí. Moskevská odnož Svazu výtvarných umělců, povzbuzená těmito nadějnými vyhlídkami, připravovala na rok 1962 výstavu *Nová realita*, která se měla konat ve slavné výstavní síni Maněž. Výstava nesla jméno Běljutinovy umělecké školy a vedle děl ve stylu socialistického realismu prezentovala také díla, která se otevřeně hlásila k inspiraci západními trendy. Organizátoři vyzvali k účasti Běljutinovy studenty i členy skupiny Sretěnský bulvár, včetně Soboleva, Jankilevského a Něizvěstného. Soosterovu tvorbu zastupoval provokativní obraz *Oko ve věci* (*Silm munas*), kde umělec opět použil svůj oblíbený symbol a optický trik *trompe l'œil*. V tomto případě vejce/oko vytváří dojem nekonečné vzdálenosti pomocí sledu oválných tvarů. Chladné, kovově šedivé oko působí, jako by patřilo spíš stroji než člověku, a při pohledu na štěrbinu, jíž na nás bez přestání hledí, máme znepokojivý pocit, že jsme pod neustálým dozorem (obr. 11).

Sooster patřil k třinácti nonkonformním umělcům, kteří byli u toho, když si prvního prosince přišel prohlédnout výstavu sám Chruščov, a dychtivě očekávali, že Stalinův nástupce při této příležitosti oficiálně posvětlí jejich uměleckou vizi. Brzy se ovšem ukázalo, že si dělali liché naděje. Když Chruščov procházel výstavou obklopen hloučkem sovětských byrokratů, začal se rozhořčovat nad zjevnými odchylkami od socialistického realismu a neubráníl se výbuchům prošpikovaným sprostými kletbami. Skupina kolem Chruščova se dostávala do varu a umělci byli přinuceni, aby se jeden za druhým zodpovídali ze své tvorby. Museli čelit veřejnému zesměšnění a bylo jim vyhrožováno zatčením a deportací. Když se do obhajoby svého díla pustil Sooster, jeho silný estonský přízvuk Chruščova patrně zaskočil natolik, že ztratil řeč. Role samozvaného kritika umění se proto ujal jeho kolega z politbyra Alexandr Šelepín, který byl nedávno jmenován šéfem KGB. V překvapivě pronikavé analýze pak prohlásil, že Soosterův obraz vyjadřuje „nepřátelskou ideu, že naše poznání není ničím víc než skořápkou, v níž se skrývá něco úplně jiného“.¹¹ Každopádně Chruščov dal výstavu zavřít a své rozhodnutí doprovodil poznámkou: „Pánové, vyhlášíme vám válku.“¹² Následně vláda obnovila kampaň proti formalismu a abstrakci, čímž v podstatě předznamenala konec chruščovovského tání.

Sooster se sice tentokrát vyhnul zatčení, ale jeho střet s Chruščovem měl vážné následky, které pociťoval po zbytek života.

Protože přestal dostávat zakázky, ocitl se na mizině; navíc s nástupem Leonida Brežněva začalo na kulturní frontě dále přituhovat. Právě v této době Sooster namaloval svoje *Okno*. Živelnost tohoto díla, olejomalby na lepence, lze považovat za další doklad jeho tvůrčího zápasu v období, kdy měli umělci nouzi o materiál, a pro někoho, kdo byl ve Svazu výtvarných umělců evidován jako ilustrátor, bylo téměř nemožné, aby se dostal k plátnu. Přesto se domnívám, že nehledě na okolnosti vzniku a Soosterovu životní krizi představuje *Okno* naplnění jeho tvůrčích ambic. Malíř Lembit Saarts vzpomíná na večer strávený v cele v Tartu, kde Sooster den po svém zatčení čekal na další vývoj: „Zůstali jsme vzhůru celou noc a povídali si hlavně o umění, o tom, jak začneme nanovo, až nás pustí. Bavili jsme se o tom, jak by mělo umění vypadat. Po dlouhém zvažování nás napadl výraz dynamická statičnost.“¹³ Sooster se zabydloval v Moskvě, ale dál pokračoval v neúnavné práci a seznamoval se s novými směry, zkoušel je uplatňovat ve své praxi a hledal cesty, jak je kombinovat s jinými tvůrčími trendy. To je také důvod, proč o něm historik umění Francisco Martínez hovoří jako o „hraniční bytosti..., kterou nelze snadno zařadit do jedné kategorie, která zpochybňuje kulturní síť společenské klasifikace zobrazováním hybridní koexistence protikladů“.¹⁴ Také Sobolev později vzpomínal: „Sooster chtěl ,zaštupovat‘ mezery vzniklé za jeho života, a proto... navrhl (či spíš požadoval), abychom stručně zrekonstruovali celý řetězec uměleckého vývoje za posledních třicet let: kubistický a expresionistický princip deformace, prostorové vynálezy Picassa, Braquea, De Chirica a Morandiho, Mondrianovy a Pollockovy abstrakce, surrealismus Maxe Ernsta a Reného Magritta, Kleeovu a Miróovu poetiku... Připomínalo to sofistikované divadelní představení. Vysedávali jsme v knihovnách a studovali monografie a odborné časopisy o vývoji v umění a velkých mistrech 20. století tak vytrvale, až jsme si prošoupali kalthoty.“¹⁵

Eha Komissarovová přiznává, že Soosterovy pokusy skončily neúspěchem a že jeho „investigativní tvůrčí metoda ve skutečnosti podkopávala představu o originální podstatě díla, aniž nabízela životaschopnou alternativu. Sooster dokonale ztělesňoval roli umělce přelomové doby, který se pohybuje na hranici starého a nového.“¹⁶ Výše zmíněné prvky, jichž si můžeme povšimnout na jeho *Okně*, ovšem dokazují, že Sooster nešel pouze cestou apropriace, ale pokoušel se skloubit různé styly, které v Evropě poloviny 20. století soupeřily o pozornost publika. V jediném díle dokázal zkombinovat surrealismus, geometrickou abstrakci, socialistický realismus a abstraktní expresionismus, a vyvrátit tak domněnku, že tyto směry stojí ve vzá-

jenné opozici a jejich sloučení je nemyslitelné. Enigmatické *Okno* tudíž zachycuje Soosterovu uměleckou trajektorii a tvůrčí prostředí, v němž žil on i jeho vrstevníci, a současně představuje zprávu o všeobecném napětí panujícím ve světě současného umění: o napětí mezi figurací a abstrakcí, realitou a fantazií, oficiálním a neoficiálním. Skrze *trompe l'œil* se divák vrací v čas a prochází kulturními trendy, které dominovaly čtyřem dekadám Soosterova života; vejce tu symbolizuje zrod moderního umění a snad i samotného umělce.

Ze záznamů Národní galerie vyplývá, že Soosterův obraz byl součástí širšího cyklu s názvem *Okna*. Ale protože od poslední prezentace na brněnské výstavě moskevského nonkonformismu, která proběhla v roce 1988, *Okno* neopustilo depozitář, retrospektivy z doby nedávno minulé jeho spojení s dalšími Soosterovými díly opomíjejí. Zásluhou této studie může být *Okno* ze sbírek Národní galerie znovu po právu zařazeno mezi tři díla z cyklu „obrazů v obraze“, který Sooster namaloval v posledním desetiletí svého života. *Okno* z prvního díla tohoto cyklu nese název *Starý Tallinn (Vana Tallinn)* – obraz je nyní součástí soukromé sbírky. Patrně pochází z roku 1962, alespoň tak lze usuzovat podle fotografie, na níž jej Sooster drží v ruce – nabízí výhled na kostel sv. Olafa v Tallinnu (**obr. 12**). Poslední obraz cyklu, *Pohled oknem na moře (Vaade merele akendest)* z roku 1968, má v držení Muzeum výtvarného umění v Tartu, kde je přechovávána většina z umělcových obrazů a kreseb (**obr. 13**). Liisa Kaljula, vedoucí sbírky obrazů Muzea výtvarného umění Estonska, se domnívá, že „otvor v betonové zdi“ je psychologickou odezvou na Soosterovo věznění v gulagu. Mimoto předpokládá, že technika *impasto* (nanášení silných vrstev barvy), kterou Sooster použil pro tento cyklus, ale u ostatních moskevských nonkonformistů se nevykytuje, je jedním z důkazů o Soosterově pokračujícím kontaktu s umělci z Tartu, zejména s Ellinor Aiki.¹⁷ Další dva obrazy z cyklu *Okna* v minulosti analyzovaly jiné historičky umění, přičemž konstatovaly, že tento cyklus byl pro Soosterovu uměleckou dráhu velmi důležitý. Eha Komissarovová říká, že Soosterova okna jsou součástí jeho surrealistických hrátek s kontrastem mezi důvěrně známým a vzdáleným, osobním a obecným, vnitřním a vnějším.¹⁸ A Eda Seppová zase tvrdí, že Sooster používá okno jako průhled do jiného prostoru, a poznamenává, že cyklus inspiroval Jüriho Arrak, estonského umělce mladší generace, pro nějž je okno rovněž důležitým motivem.¹⁹ Stal se tak zatím posledním z řady

umělců, kteří tento námět udržují při životě již několik desetiletí. Sooster jej převzal od Magritta, autora starší řady iluzivních maleb oken, dveří a pozadí s výhledem na modrou oblohu, ale Magritte sám patrně odkazuje na ještě starší obrazy Salvadora Dalího, jako je *Dívka u okna* (**obr. 14–15**).

Než ale Sooster namaloval svůj třetí obraz cyklu, *Okno* započalo svou cestu do Prahy. V tuto chvíli se osud díla stává ještě větší záhadou a neoddelitelně se pojí s osudem nového vlastníka. Národní galerie dostala Soosterův obraz darem v roce 1970 spolu se dvěma kolážemi od Jankilevského, které se datují do roku 1964.²⁰ Dárce byl dr. Dušan Konečný, důležitá a vlivná osobnost na pražské scéně v šedesátých a sedmdesátých letech, působící jako docent v Ústavu dějin a teorie umění ČSAV, ředitel představenstva Svazu českých výtvarných umělců a šéfredaktor časopisu *Výtvarná kultura*. Konečný v darovací listině bez dalších zpřesňujících informací uvedl, že mu všechna tři díla věnovali jejich autoři.²¹ Díky archivním záznamům a vzpomínkám Soosterových přátel a členů rodiny známe pak i bližší okolnosti provázející akvizici obrazu. Zájem Konečného o dílo ruských umělců se datuje od padesátých let 20. století, kdy studoval v Moskvě. Po návratu do Prahy se do Moskvy často vracel a seznámil se zde s undergroundovou uměleckou scénou, o níž napsal řadu knih a článků. Je známo, že navštěvoval pravidelná úterní setkání v umělcově bytě na Krasinské třídě. Uvnitř skupiny Sretěnský bulvár zaujímal Konečný vskutku takovou pozici, že mu bývá připisováno i autorství jejího názvu, třebaže Viktor Pivovarov uváděl, že se o něj zasloužil jiný český teoretik umění, který v sedmdesátých letech 20. století prosazoval tvorbu moskevských nekonformních umělců, Jindřich Chalupecký.²² Soosterovo jasné rozhodnutí věnovat v období finančních těžkostí *Okno* Konečnému svědčí o tom, že se mezi umělcem a sběratelem vyvinulo úzké přátelství. Tuto vazbu potvrzuje i to, že Sooster na rubovou stranu *Okna* připsal novému majiteli věnování „parimate soovidega“ (estonsky „s přáním všeho nejlepšího“) (**obr. 16**). Konečný později Soostera připomněl nekrologem v časopise *Výtvarné umění*. Je známo, že umělec byl od poloviny šedesátých let ochotný riskovat a prodávat svá díla cizincům. Ta se potom vynořila tu na výstavě v Polsku, tu v Itálii nebo Německu. Jednu takovou výstavu nonkonformních kreseb a koláží od Soostera a sedmi dalších umělců z jeho moskevského okruhu, včetně Jankilevského, Soboleva, Něizvěstného, Žutovského a Anatola Brusilovského, uspo-

řádal Konečný v září 1965 v Klubu přátel výtvarného umění v Ústí nad Orlicí. Další příležitosti vystavovat v Československu díla tohoto typu překazila invaze vojsk Varšavského paktu. Je ironií osudu, že když 21. srpna 1968 vjely sovětské tanky na Staroměstské náměstí, zastavily se pod poutačem zvoucím na výstavu sovětské revoluční grafiky v paláci Kinských, spravovaném Národní galerií – výstavu složenou ze zápůjček z Tretjakovské státní galerie v Moskvě a uspořádanou kurátorem Konečným. Tato výstava již ohlašovala přehlídky oficiálně schvalovaného umění ze socialistických zemí, které měly po dobu okupace ovládnout veřejné programy Národní galerie. Avšak ještě v roce 1970 byly Konečného donace součástí překvapivě velké skupiny avantgardních děl, které se po invazi do galerijních sbírek dostaly. Svědčí o tom, že kurátoři a sběratelé společně napřeli síly, aby zachránili ohrožená umělecká díla a shromáždili co nejvíce dokladů modernistických stylů ještě před očekávaným znovunastolením kulturního útlaku.

Načasování přijetí *Okna* do Národní galerie je signifikantní ještě z jiného důvodu. Dva měsíce předtím, než Konečný dne 25. října 1970 sepsal darovací dopis Národní galerii, postihla Soostera v jeho ateliéru na Sretěnském bulváru mozková příhoda. Zobrazení praskajícího vejce z předšlých let lze chápat jako metaforu umělcova vlastního chátrajícího zdraví i drcení tvůrčí svobody v sovětském bloku. Zatímco vejce z obrazu *Okno* vypadá, že co nevidět praskne, s postupem let je stále poškozenější (*Rozpraskané vejce*, 1967), zhoubné (*Vybujelé vejce*, 1969) (**obr. 17**) nebo rozřezané (*Vejce rozdělené do čtyř*, 1968–70). Nakonec – na jedné Soosterově skice, kterou po jeho smrti objevil Brusilovskij – vidíme vejce zcela roztříštěné s mrtvým kuřetem uprostřed, obraz symbolizující zlomené srdce.²³ Ale prostřednictvím takových obrazů, jakým je *Okno*, žije Ůlo Sooster dál a dál zůstává stejně nezničitelný jako vejce na jeho náhrobku v Tallinnu (**obr. 18**).

Autorka by ráda vyjádřila zvláštní poděkování Ůlovu synovi Tennopentu Soosterovi, dále Liise Kaljulové a Anu Allasové z Kumu, Estonského uměleckého muzea, za jejich detektivní práci, rady a velkorysé sdílení výsledků vlastního výzkumu.

Poznámky

- 1 Rozhovor s Jevgenijem Bačurinem, „Hooandja.ee project: Ůlo Sooster documentary“, 10. dubna 2018, <http://vimeo.com/264031781>.
- 2 Eha Komissarov, „Art in Tartu during the Soviet Occupation“, in: *Art of the Baltics: The Struggle for Freedom of Artistic Expression under the Soviets, 1945–1991*, eds. Alla Rosenfeld a Norton T. Dodge, New Brunswick: Rutgers University Press/Jane Voorhees Zimmerli Art Museum, 2002, s. 142.
- 3 Flora Leipman, *The Long Journey Home: The Memoirs of Flora Leipman*, Corgi, London 1988.
- 4 „Vtorym universitetom“, cit. in: Natal'ia Sinel'nikova, *Nonkonformisty, Virtual'naja galareja*, Moskva 2009, s. 399.
- 5 Eha Komissarov, „Surrealistic Sooster“, in: *Ůlo Sooster 1924–1970: mälestusnäitus*, ed. Tiina Abel, (kat. výst.), Eesti Kunstimuuseum, Tallinn 2001, s. 180.
- 6 „Jajco – eto simvol žizni. Jajco – eto roždenije“, cit. in: Sinel'nikova (pozn. 4), s. 404.
- 7 Kādi Talvoja, *Workshop of “Free” Art in Moscow in 1957*, Kumu Art Museum, Tallinn 2008, s. 15; Eda Sepp, „Estonian Nonconformist Art from the Soviet Occupation in 1944 to Perestroika“, in: *Art of the Baltics* (pozn. 2), s. 58.
- 8 Sepp, *ibidem*, s. 47.
- 9 Ilja Kabakov, *On Ůlo Sooster's Paintings: Subjective Notes*, Kirjastus Kunst, Tallinn 1996, s. 188, cit. in: Sepp (pozn. 7), s. 48.
- 10 „... mešal kraski, reljefnuju pastu, stolarnyj klej, rybij klej, epoxidnyj, mešal obožžonnuju bronzu, kotoraja vygljadela kak starinnaja meď, a iz tubika vydavlivaj tonkimi strujkami nitroemalevyje kraski. Prikleival k risunku gotovyje raspisnyje kvadratiki, chvostiki, kružočki, raspyljal kraski, čtoby ottěniť što-libo. Ljubil pokarjabať igolkoj i šilom risunok.“, cit. in: Sinel'nikova (pozn. 4), s. 404.
- 11 „V kartině založena idėja, vražděbnaja nam, čto znanija naši tolko oboločka, a vnutri čto-to sovsem inoje.“ Leonid Rabičev, „Maněž 1962, do i posle“, *Znamja* 9, 2001. Dostupné na <http://magazines.russ.ru/znamia/2001/9/rab.html>.
- 12 Sirje Helme, „Nationalism and Dissent: Art and Politics in Estonia, Latvia, and Lithuania under the Soviets“, in: *Art of the Baltics* (pozn. 2), s. 10.
- 13 Lembit Saarts, „Mälestusi Ůlo Soosterist“, s. 87. Cit. in: Liisa Kaljula, „The Tartu Circle and Their Exquisite Domestic Avant-Garde“, in: *The Tartu Circle and Ůlo Sooster*, ed. Anu Allas, (kat. výst.), Kumu Art Museum, Tallinn 2014, s. 30.
- 14 Francisco Martínez, „Ůlo Sooster's Communitas': Liminality in the Post-Stalin Art Practice“, *ibidem*, s. 52.
- 15 Jurij Sobolev, „Virtual Estonia“, in: *Tallinn-Moskva/Moskva-Tallinn, 1956–1985*, ed. Anu Liivak, Tallinn Art Hall, Tallinn 1996, s. 25, cit. in: Sepp (pozn. 7), s. 47.

- 16** Komissarov (pozn. 5), s. 180.
- 17** Liisa Kaljula v e-mailu autorce, 11. dubna 2019.
- 18** Komissarov (pozn. 5), s. 150 a 183.
- 19** Sepp (pozn. 7), s. 93.
- 20** Podle vdovy po Soosterovi obrazy vznikly v roce 1963. Rimma Jankilevská v e-mailu autorce, 11. června 2019.
- 21** Dušan Konečný Jiřímu Kotalíkovi, 16. prosinec 1970, Archiv Národní galerie Praha.
- 22** *Ulo Sooster. Tenno Sooster* (kat. výst.), Galereja Romanov', Moskva 2006; „Viktor Pivovarov: V umění starých mistrů je spousta otázek, které jsou věčné“, *Vltava*, 10. listopadu 2017, <http://vltava.rozhlas.cz/viktor-pivovarov-v-umeni-starych-mistru-je-spousta-otazek-ktete-jsou-vecne-6197447>.
- 23** Rozhovor s Anatolijem Brusilovským, „Hooandja.ee project: Ülo Sooster documentary“, 10. dubna 2018, <https://vimeo.com/264031781>.

Seznam vyobrazení

- 1** Ülo Sooster, *Okno/Window*, z cyklu *Okna/Windows*, 1964, olej na lepence, 50 × 70,5 cm, Národní galerie Praha.
- 2** Ülo Sooster, detail obrazu *Okno/Window*.
- 3** Ülo Sooster, *Strach/Hirm*, 1954, olej na plátně, 34 × 21 cm, Tartu Art Museum.
- 4** Ülo Sooster, *Autoportrét na pozadí vězeňského tábora / Autoportree vangilaagri taustal*, 1958, olej na lepence, 34 × 49,7 cm, Tartu Art Museum.
- 5** Fotografie Üla Soostera a Ilji Kabakova, Tartu Art Museum. https://www.muis.ee/en_GB/museaalview/3195550
- 6** René Magritte, *Variace na smutek / Variante de la tristesse*, 1957, olej na plátně, 50 × 60 cm, Centre Pompidou, Paris.
- 7** Názorná ukázka akční malby s Harrym Colmanem. Foto: Lola Liivat. S laskavým svolením Kädi Talvoja.
- 8** Návštěvníci si prohlížejí *Katedrálu* Jacksona Pollocka (1947) na Americké národní výstavě, Moskva 1959. Foto: F. Goess. Archiv Downtown Gallery, 1824–1974, složka 1926–1969, Archives of American Art, Smithsonian Institution.
- 9** Jackson Pollock, *Katedrála / Cathedral*, 1947, email a aluminium na plátně, 181,61 × 89,06 cm. Dallas Museum of Art, dar manželů Reisových, 1950.87. © Jackson Pollock, OOA-S 2019.
- 10** Ülo Sooster, detail obrazu *Okno / Window*.

- 11 Ülo Sooster, *Okno ve vejci / Silm munas*, 1962, olej na papíře, 75 × 109,5 cm, Tartu Art Museum.
- 12 Fotografie zachycující Üla Soostera v jeho ateliéru s obrazem *Starý Tallinn / Vana Tallinn*, 1962, Tartu Art Museum.
- 13 Ülo Sooster, *Pohled oknem na moře / Vaade merele akendest*, 1968, olej na překližce, 53,8 × 77,5 cm, Tartu Art Museum.
- 14 René Magritte, *Tajný život*, 1928, olej na plátně, 57,2 × 75,9 × 2,9 cm, Cleveland Museum of Art, dar Lockwooda Thompsona, 1992.298. © René Magritte, OOA-S 2019.
- 15 Salvador Dalí, *Dívka u okna / Girl at a Window*, 1925, olej na papírmaši, 105 × 74,5 cm, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. © Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, 2016.
- 16 Detail poznámky na zadní straně obrazu *Okno* od Üla Soostera, 1964, Národní galerie Praha.
- 17 Ülo Sooster, *Vybujelé vejce / Kasvudega muna*, 1969, lept na papíře, 13 × 21 cm (obraz); 48,5 × 33,5 cm (arch), Tartu Art Museum.
- 18 Pohřeb Ülo Soostera, Metsakalmistu, Tallinn, 70. léta. Fotograf neznámý. S laskavým svolením správců pozůstalosti autora. Původní měděné srdce bylo z hrobu v r. 2000 zcizeno a poté nahrazeno mramorovou kopií.

Přeložila Martina Neradová

Neznámý model Ferdinanda Maxmiliána Brokofa ve sbírkách Národní galerie Praha?

TOMÁŠ HLADÍK

Zatímco v rámci dlouhodobých expozic barokního umění v Čechách v klášteře sv. Jiří a ve Schwarzenberském paláci byly po léta prezentovány znamenité trojrozměrné skici z ruky Matyáše Bernarda Brauna, podobné autentické doklady z tzv. přípravné fáze sochařské práce Ferdinanda Maxmiliána Brokofa, Braunova největšího uměleckého konkurenta, v expozicích Národní galerie dlouho chyběly. Teprve nedávno se z pražské soukromé sbírky podařilo získat dvě pozoruhodné brokofovské modelové řezby *sv. Jana Nepomuckého*. Nyní je možné na základě stylově-formálních důvodů k nim velmi pravděpodobně připojit také dřevěné modelletto *Panny Marie s Ježíškem*, které doposud unikalo pozornosti odborného bádání.

Klíčová slova

Národní galerie v Praze, Ferdinand Maxmilián Brokof, Panna Marie s Ježíškem, přípravná fáze, model

V rámci dosavadních dlouhodobých expozic barokního umění v Čechách v klášteře sv. Jiří na Pražském hradě a ve Schwarzenberském paláci na Hradčanech byly vždy prezentovány také výtvarně velmi působivé trojrozměrné skici z ruky Matyáše Bernarda Brauna. Naopak podobné autentické doklady z tzv. přípravné fáze sochařské práce Ferdinanda Maxmiliána Brokofa, Braunova uměleckého souputníka a největšího domácího konkurenta, ve stejných expozicích dlouho bolestně scházely.¹ Teprve nedávno se podařilo z pražské soukromé sbírky získat dvě kvalitní modelové řezby a současně také pozoruhodné pragensie na námět *sv. Jana Nepomuckého*, pořízené v odstupu let majitelem prosperující pražské dílny Janem Brokofem a jeho mladším synem Ferdinandem Maxmiliánem.² Na základě vyhraněných stylových znaků a brilantního formálního zpracování je dnes možné k uvedené dvojici velmi pravděpodobně připojit rovněž nevelkou řezbu *Panny Marie s Ježíškem na oblacích*, která doposud unikala pozornosti odborného bádání.³

Postava *Panny Marie* sedí na výrazné, sumárně modelované oblačné podnoži, vyvedené diagonálně do výšky a usazené na

další, tentokrát menší formě horizontálně řezaných oblaků, jež je čepem upevněna na nízké dřevěné základně. Fragmenty křídového podkladu v hloubkách modelace jak figurální skupiny, tak také oblačných podnoží dokládají, že celá řezba byla v minulosti polychromována; zároveň utrpěla drobná poškození materiálu lipoového dřeva.⁴ Matka Boží se horní polovinou svého těla obrací doleva k Ježíškovi, který ve volném kontrastu se zatíženou levou nohou stojí na stehně Mariiny levé nohy. Pravou rukou, položenou na levém rameni Panny Marie, ji objímá kolem krku a odkloněnou hlavou shlíží vlevo dolů. Matka Boží pohlíží na Ježíška, objímá ho levou rukou a jeho trup přidržuje svou pravíci podloženou nevelkou našasenou rouškou. Oblačná podnoží, která nese obě postavy, je modelována s naprostou jistotou ve velkých tvarech a stejným způsobem je řezbářským nožem vypracována také oddělená spodní partie oblaků (**obr. 1**). Samotná figurální skupina je koncipována výrazně realisticky, ve složité, velkorysě skladbě objemů, podaných s naprostou přirozeností a výtvarně suverénním způsobem, jak ukazuje složitá šroubovice pevného těla Panny Marie i uvolněný postoj Ježíška. Také výrazově účinná draperie je modelována zcela realisticky, v přirozené objemovosti, tíži a skladebnosti, bez zbytečných stylizačních řezbářských fines (**obr. 2-3**). Představuje tak zřetelný pandán k velkorysě formovaným biblickým rouchům jiných známých postav Brokofových, která nejenom podtrhují objemy jejich většinou robustních těl, ale jsou vždy přirozeně motivována dějem, váží a spojují figurální celek v plastické a nemalébné logické souvislosti.⁵ Užité kompozice pojednávají řezby „*citlivě a klidně vyjadřuje intimní vztah matky a dítěte, bez dramatismu a psychologického vyhrocení a estetizující líbivosti*“.⁶ Právě pro tuto klidnou výrazovou notu, velkorysě rozvrženou a hluboce promodelovanou draperii i celkové realistické pojetí připomene *Panna Marie s Ježíškem* některé pozdní práce Ferdinanda Maxmiliána Brokofa, a to i některými modelačními detaily. Vyhraňovaná typika Mariiny tváře má blízké obdoby v umělcových ženských hlavách z třetího desetiletí 18. století, jaké korunují například štukovanou skulpturu *Panny Marie z Kalvárie* v Duchcově, anebo polychromovanou řezbu *sv. Ludmily* z majetku Národní galerie v Praze či figuru téže světice z hlavního oltáře augustiniánského chrámu sv. Tomáše na Malé Straně v Praze.⁷ Autorsky příznačným motivem jsou rovněž Mariiny nohy v páskových opáncích. Protáhlá postavička Ježíška s rozměrnou hlavou a bohatými

lokny zvláště vlasů i jemnou tvář působí naproti tomu slohově poněkud pokročileji, více rokokově, a přece také k ní nalezneme vzdálené předstupy v mistrově pozdní tvorbě, a to v hybných postavičkách putti z doby po roce 1720, jež zdobí supraporty v interiéru kurfiřtské kaple katedrály sv. Jana Křtitele ve Vratislavi.⁸

Nově publikovaná řezba *Panny Marie s Ježíškem* představuje nesporně práci velmi zkušeného umělce a současně sochařské dílo mimořádné hodnoty pro kompoziční jistotu, s níž je dokonale vyjádřena pevná vazba Marie a malého Ježíška v přesně vyváženém rozvržení hmot. Skutečnost, že se jedná o plně trojrozměrný plastický výsledek, jak dokládá i suverénní řezbářské vypracování rubových stran figurální skupiny i oblačných podnoží, by nasvědčovala tomu, že celá řezba cílila ke zcela určité, nejspíše monumentální kamenné skulptuře určené na nějaké volné prostranství. Nálezy nepatrných fragmentů křídového podkladu pak ukazují, že spíše než o sochařské *bozzetto* pro neznámé mariánské sousoší, jak se svého času domníval Pavel Preiss,⁹ jedná se v tomto konkrétním případě zřejmě o další z originálních Brokofových modelů, o nichž se opakovaně hovoří v archivních pramenech. Jeho finální výsledek v podobě mariánského kamenného sousoší nám však bohužel znám není; ten mohl v mladších dobách zaniknout beze stop, anebo k jeho skutečné realizaci nakonec nedošlo, jak se to nezdá stávalo většinou hlavně z finančních důvodů. Ať tak či tak, nově publikovaná řezba z fondů Národní galerie v Praze, jejíž vznik můžeme klást do doby kolem roku 1730, by mohla vítaným způsobem rozšířit soubor doposud známých modelů Ferdinanda Maxmiliána Brokofa o další, a to umělecky vysoce kvalitní článek.¹⁰ Spolu s *modellettem* pro oltářní skupinu *Snění z kříže* (**obr. 4**), instalovanou někdy po roce 1724 v interiéru proboštského kostela v Mělníce,¹¹ jež se zcela nedávno podařilo identifikovat v soukromé sbírce v Německu,¹² by tak pražská řezba představovala další významný příklad evidentně pečlivé přípravné práce proslulého pražského sochařského mistra. Moderní bádání přesvědčivě doložilo, že tak jako v případě Matyáše Brauna je na podkladě starých zpráv i vzácně zachovaného materiálu zřejmé, že soustavná modelová příprava byla v Brokofově ateliéru zcela běžnou praxí. Patrně úplnou řadu modelů musíme předpokládat u těch monumentálních soch a sousoší, jimiž brokofovská dílna s nesporným uměleckým i ekonomickým úspěchem ozdobila některé volné pilíře pražského Karlova mostu.¹³ Jak

dokládají *Panna Marie s Ježíškem* z pražské Národní galerie, stejně jako *Snětí z kříže* z německé soukromé sbírky, lze oprávněně doufat, že i v budoucnu bude možné dosavadní nepříliš početnou kolekci modelových soch Ferdinanda Maxmiliána Brokofa doplnit o další doposud neznámý článek.

Poznámky

1 Podobně chybí v galerijním fondu barokního sochařství autentické skici nebo modely Jana Jiřího Bendla, největší osobnosti domácí plastiky 17. století.

2 Jan Brokof, *Sv. Jan Nepomucký*, kolem 1682, lipové dřevo s fragmenty původní polychromie, v. 38,5 cm, inv. č. P 9796. – Ferdinand Maxmilián Brokof, *Sv. Jan Nepomucký jako almužník*, kolem 1725, lipové dřevo s obnovenou mladší polychromií, v. 19,7 cm, inv. č. P 9797. Obě řezby byly zakoupeny v roce 2012. Srov. naposledy Tomáš Hladík, *Sochařská dílna období baroka ve střední Evropě. Od návrhu k provedení*, Národní galerie v Praze, 2016, s. 85, 168, pozn. 243, obr. 65 na s. 88 (Jan Brokof), s. 93, 169, pozn. 253, obr. 72 na s. 94 (Ferdinand Maxmilián Brokof).

3 Ferdinand Maxmilián Brokof ?, *P. Marie s Ježíškem na oblacích*, kolem 1730, lipové dřevo s fragmenty křídového podkladu, v. 26,3 cm, š. 17,1 cm, hl. 12,7 cm (figurální skupina); v. 7,3 cm, š. 17,3 cm, hl. 12,5 cm (spodní oblačná podnož); v. 2,2 cm, š. 16,3 cm, hl. 15,3 cm (dolní dřevěná základna), inv. č. P 8407, dřevěná základna je mladším doplňkem. Čepový spoj diagonální oblačné podnože a spodního oblaku je novodobý, starší menší čep v jeho těsném sousedství je ulomen. Řezba byla zakoupena v roce 1988 v prodejně Starožitností, Vinohradská ul., Praha 2, a zapsána do fondů Národní galerie v Praze pod př. č. 13/89, a to jako práce pražského řezbáře 2. čtvrtiny 18. století.

4 Scházejí levá paže Ježíška a dva konce prstů na jeho pravé noze, ukazováček a malíček na levé ruce P. Marie, část lemu její roušky, na řadě míst je lipové dřevo prasklé. Na zadní straně figurální skupiny, na oblačné podnoži pod nohama P. Marie, stejně jako na spodní části oblaků i dolní základny je řada otvorů po šroubech a dřevěných čepech. Pravá Mariina paže byla při některé mladší opravě oddělena a znovu pečlivě přisazena.

5 Oldřich J. Blažíček, *Ferdinand Brokof*, Praha 1986², s. 73.

6 Srov. zápis Mojžíra Horyny ze dne 4. 4. 1990 na evidenční kartě (P 8407) uložené ve Sbírce starého umění Národní galerie v Praze.

7 Blažíček (cit. v pozn. 5), s. 66, 133, č. kat. 43, obr. 122 (*P. Marie Bolestná* v Duchcově), s. 69, 139, č. kat. 48 (*Sv. Ludmila* v Národní galerii v Praze), s. 70, 143, č. kat. 51, obr. 139 (*Sv. Ludmila* v kostele sv. Tomáše v Praze).

8 Ibidem, s. 64, 125–126, č. kat. 36, obr. 106, 110–113: „*Jistá až rokoková hravost geniů je tu spíš mimoděčná, daná tematicky.*“

9 Srov. strojopisný posudek prof. PhDr. Pavla Preisse, CSc., pro komisi pro výkup starožitností ze dne 1. 12. 1988, uložený ve Sbírce starého umění Národní galerie v Praze.

10 Otázku autorského určení by pomohl s definitivní platností zodpovědět teprve šťastný nález finální realizace.

11 Blažíček (cit. v pozn. 5), s. 65, 130, č. kat. 40, obr. 120–121.

12 Srov. Tomáš Hladík, Neznámé modelletto Ferdinanda Maxmiliána Brokofa na pašijové téma, in: Zuzana Macurová (ed.), *Sborník k 70. narozeninám prof. PhDr. Lubomíra Slavíčka, CSc., Masarykova univerzita v Brně* (v tisku).

13 Srov. Blažíček (cit. v pozn. 5), s. 89, 95–100, č. kat. 2–4, 8–12, obr. 1–7, 10–32; naposledy Tomáš Hladík, *Sochařská výzdoba*, in: *Karlův most, Ottovo nakladatelství 2010²*, s. 194–199, 204–206, 355–358, pozn. 76–111, s. 360–361, pozn. 140–156; idem (cit. v pozn. 2), s. 85, 93, 169, pozn. 246–255, obr. 67, 68 na s. 90, 91.

Seznam vyobrazení

1 *Ferdinand Maxmilián Brokof (?), Panna Marie s Ježíškem na oblacích*, kolem 1730, Národní galerie Praha – pohled zprava.

2 *Ferdinand Maxmilián Brokof (?), Panna Marie s Ježíškem na oblacích*, kolem 1730, Národní galerie Praha – frontální pohled.

3 *Ferdinand Maxmilián Brokof (?), Panna Marie s Ježíškem na oblacích*, kolem 1730, Národní galerie Praha – pohled na zadní stranu.

4 *Ferdinand Maxmilián Brokof, Snětí z kříže*, po r. 1724, model pro oltářní skupinu proboštského kostela sv. Petra a Pavla v Mělníce, Německo, soukromá sbírka. Foto: German Popp.

Devadesát let od vystěhování Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění z budovy Rudolfiny

LUCIE VEČERNÍKOVÁ

Společnost vlasteneckých přátel umění, předchůdkyně Národní galerie v Praze, se od samého počátku potýkala se zásadním problémem: získat adekvátní prostory pro svoji Obrazárnu. Postupně byla umělecká díla vystavována v Černínském a Šternberském paláci na Hradčanech, poté v Portheimově domě ve Spálené ulici a v nevyhovujícím Šternberském paláci na Malé Straně. Bylo tedy jen otázkou času, kdy se Společnost rozhodne ke stavbě nové výstavní budovy. Roku 1873 jí Spořitelna česká (Böhmische Sparkasse) věnovala půl milionu zlatých na stavbu Rudolfiny, které bylo dokončeno v roce 1884. Téhož roku došlo k přestěhování Obrazárny, jež se stala jedinou veřejnou a bezplatně přístupnou galerií v Praze.

Po vzniku Československa se hledaly reprezentativní prostory pro nově vzniknuvší Národní shromáždění, přičemž bylo vybráno právě Rudolfinum. O jeho prostory se tak nově od roku 1919 dělily dvě instituce. Obrazárna postupně přicházela o své místnosti a náhradou získávala většinou nevyhovující provizoria. Výstavbu nové Státní galerie se nedařilo realizovat a spory mezi poslanci a vedením Obrazárny začaly eskalovat. Stát proto pro Obrazárnu v roce 1928 zakoupil dům v Pštrossově ulici. Společnost s tímto postupem ovšem nesouhlasila a označila navrhovanou budovu za nevhodnou. Její stanovisko podpořil tisk i ředitel Obrazárny Vincenc Kramář a přesun nakonec nebyl realizován. Místo toho Městská rada hlavního města Prahy navrhla, že by sbírka mohla být přestěhována do nové Městské knihovny, k čemuž došlo o rok později.

Studie vychází především z archivních pramenů uložených v Archivu Národní galerie v Praze ve fondu *Společnost vlasteneckých přátel umění* a zaměřuje se na vývoj v letech 1919–1929. Kromě rekonstrukce sledu událostí zahrnuje i přímé citace pramenů a dobové fotografie a reprodukce vybraných archiválií.

Klíčová slova

Obrazárna Společnosti vlasteneckých přátel umění, Národní shromáždění, Rudolfinum, Městská knihovna v Praze

Společnost vlasteneckých přátel umění (dále SVPU), předchůdkyně Národní galerie v Praze, byla založena 5. února 1796. Její Obrazárna vznikla již o dva měsíce později. Od samého počátku se ale Společnost potýkala se zásadním problémem: získat adekvátní prostory pro vystavení uměleckých děl.

Zprvu veřejnost mohla sbírku spatřit v tzv. Malé galerii Černínského paláce, který bezplatně poskytl jeho majitel Jan Rudolf Czernin z Chudenic (1757–1845). Roku 1809 ale musely být prostory opuštěny a nově začaly sloužit jako vojenský lazaret. Obrazy

byly následně deponovány ve Šternberském paláci na Malé Straně a Martinickém paláci v Loretánské ulici. Přestože se krátce nato Společnost rozhodla pro stavbu nové budovy na Klárově, nakonec využila nabídky Leopolda I. ze Šternberka (1776 až 1858) a zakoupila jeho palác na Hradčanech. Zde byla umělecká díla vystavována až do roku 1871. Malá návštěvnost expozic donutila vedení Obrazárny k dalšímu stěhování do centra Prahy, do tzv. Porthheimova domu¹ ve Spálené ulici. Kvůli omezeným prostorům se jednalo pouze o provizorní řešení a už o pět let později se sbírka přesouvala znovu. Nové útočiště našla dočasně ve Šternberském paláci na Malé Straně.

Vedle toho se však Společnost chystala postavit vlastní budovu, která by vyhovovala všem požadavkům. Opakované problémy s koupí pozemků kolem Vltavy nakonec vyřešil štědrý dar Spořitelny české (Böhmische Sparkasse), která se rozhodla při příležitosti svého padesátiletého výročí založení investovat půl milionu zlatých do stavby reprezentativní budovy. Ta měla sloužit jak k hudební produkci, tak i ke stálé výstavě výtvarného umění.² V roce 1885 se Pražanům představila v prvním a druhém patře novostavby Rudolfiny expozice, jejímž autorem byl inspektor Obrazárny Viktor Barvitijs (1834–1902). Díky jeho zkušenostem získaným v zahraničních galeriích kopírovala moderní středoevropské trendy a v téměř nezměněné podobě vydržela až do roku 1917. V důsledku vzniku Československa došlo v Obrazárně k několika inovacím. Kromě změny složení jejího výboru³ byl posílen i vliv státu na její chod.⁴

Hledání nové budovy pro Národní shromáždění

Po ustavení Národního shromáždění, nejvyššího zastupitelského a zákonodárného orgánu nového státního uskupení, jež začalo svou činnost 14. listopadu 1918,⁵ bylo třeba najít vhodné prostory pro jeho zasedání. Prozatímním sídlem se stala budova Sněmu Království českého – Thunovský palác, která však potřebám parlamentu neodpovídala.⁶ Předsednictvo spolu se znalci mělo za úkol vytipovat nový objekt. Mezi jinými se uvažovalo například o Vladislavském sále na Pražském hradě, Národním domě na Vinohradech, Obecním domě nebo budově Strakovy akademie. Nicméně požadavkům nakonec vyhovoval pouze *Dům umělců*, Rudolfinum.⁷ I v něm ale bylo třeba provést stavební úpravy. Ty navrhl architekt Václav Roštlapil (1856–1930) a skončeny měly být k 1. lednu 1920.⁸ K nelibosti Pražanů musela být uzavřena

koncertní síň, jež měla nově sloužit k zasedání sněmovny.⁹ Přesto se jednalo o řešení provizorní, stále se počítalo s výstavbou zcela nové budovy v následujících pěti až deseti letech.¹⁰

Proti rozhodnutí přestěhovat Národní shromáždění do Rudolfiny se postavila značná část kulturních institucí: Společnost přátel starožitností českých, Spolek výtvarných umělců Mánes, Jednota výtvarných umělců, Klub za starou Prahu, Sdružení českých umělců grafiků Hollar, Archeologická komise a další. Jejich zástupci podali protest, neboť by podle nich došlo k ohrožení uměleckých sbírek v Rudolfinu. Část vystavovaných děl (asi 300 až 400 obrazů a soch) by musela být deponována minimálně na dobu 8–10 let, další by byla vrácena původním majitelům, což by komplikovalo budoucí reinstalaci.¹¹ Za Obrazárnu se postavil i profesorský sbor Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Iniciativu za podporu setrvání sbírek v Domě umělců vyvolal historik umění a pedagog Karel Chytil (1857–1934).¹²

Záležitost byla projednávána na dubnové výborové schůzi SVPU roku 1919. Přestože nakonec došlo ke kompromisu a rozdělení budovy mezi Obrazárnu a Národní shromáždění, stále panovaly obavy, že si poslanci nakonec pro sebe zaberou celý objekt.¹³

Změny v Obrazárně

Obrazárna přišla celkem o jeden velký sál a pět menších síní (včetně restaurátorské dílny) z původního počtu šesti sálů a čtrnácti síní, čili asi o jednu třetinu výstavních prostor.¹⁴ Vedení galerie si velmi dobře uvědomovalo, v jakém stavu se sbírka nachází: mnoho obrazů potřebovalo zásah restaurátorů a celkové uspořádání neodpovídalo vědeckým ani uměleckým požadavkům doby.¹⁵ Koncept nové expozice, o níž se jednalo už od roku 1917,¹⁶ musel být upraven. Jednou z vizí bylo omezit se pouze na staré umění jakožto nejvýznamnější část celé sbírky. Byla vytvořena dočasná podoba instalace s tím, že definitivní bude realizována až po vystěhování poslanců, jak se předpokládalo, nejpozději do deseti let.¹⁷

Nezavěšená díla měla být deponována. Jednu z variant představovalo skladiště v suterénu či lodžie přímo v Domě umělců. Ani v jednom prostoru ovšem nebyly vyhovující podmínky, především se jednalo o nestálou teplotu a vlhkost. Dále se uvažovalo o rozvěšení obrazů až ke stropu v suchých prostorách či uskladnění zcela mimo budovu Rudolfiny.¹⁸ Nakonec bylo rozhodnuto o přesunutí celého moderního oddělení do letního refektáře Strahovského

kláštera, jež pro tyto účely zajistila Zemská správa politická. Rozhodnutí ale již od počátku kritizoval sám ředitel Obrazárny Vincenc Kramář (1877–1960). Prostor podle něj nedostačoval kapacitou ani klimatickými podmínkami.¹⁹ I proto musela zůstat část velkých pláten v lodži v Domě umělců, soubor akvarelů a pastelů byl v refektáři složen pouze provizorně.²⁰

Během následujících let mělo být hlavní prioritou restaurovat nejvíce poškozené kusy a vytvořit nový koncept sbírky (jádro představovalo české umění od gotiky po baroko a nizozemská malba 17. století). Nově se v Obrazárně měla soustředit především díla starých mistrů, počítalo se i s nákupem dalších děl, která by soubor doplnila.²¹

Začátek sporů mezi Obrazárnou a Národním shromážděním

Počátek budoucích rozporů nastal už v roce 1921, kdy poslanecká sněmovna poprvé vyjádřila potřebu dalších prostor a požadovala na Obrazárně jeden pokoj v prvním patře Rudolfina: „*Kdybyste nám tento pokoj odevzdali, vypomohli byste nám v největší tísní a pro delší budoucnost byste uchránili ostatní místnosti, které rače v Rudolfinu míti pro své účely... a získáte si naši podporu pro budoucí své akce.*“ Výbor SVPU se na schůzi usnesl, že tato rohová místnost, kde byla vystavována sbírka Grundových obrazů, bude poslancům postoupena. Zároveň ale neopomenul zdůraznit, že toto další zmenšení výstavní plochy velmi komplikuje „*řádné a vědecké zdůvodnění vystavení sbírky*“. Taktéž ještě nebyla poskytnuta zákonem²² zaručená adekvátní náhrada za zabrané prostory, kromě nevyhovujícího refektáře ve Strahovském klášteře. A navíc musí Společnost řešit absenci restaurátorské dílny (všechny zásahy musey být nově prováděny v kanceláři ředitele), o kterou taktéž přišla v důsledku stěhování. Do budoucna očekávala záruku, že žádné další prostory po ní již nebudou vyžadovány, protože jakékoli zmenšení počtu výstavních síní by znamenalo uzavření celé galerie.²³

Trn z paty mohla Obrazárně vytrhnout zamýšlená výstavba nové státní obrazárny,²⁴ jejíž návrh plánovalo připravit ministerstvo školství a národní osvěty v čele s historikem Josefem Šustou (1874–1945) na podzim roku 1921. Ředitelství Obrazárny mělo dodat podklady a informace o požadované výstavní ploše. Nicméně ještě v průběhu září bylo oficiálně sděleno, že stavba by byla příliš nákladná a na její realizaci není dostatek peněz.²⁵

Spory mezi poslanci a vedením Obrazárny začaly pomalu eskalovat, protože slibovaná

náprava stále nepřicházela. Největší starosti dělaly zástupcům Obrazárny nevhodně uskladněné obrazy ve Strahovském klášteře, u nichž hrozilo trvalé poškození. Další problémy se vyskytly přímo v Rudolfinu. Technický stav budovy se zhoršoval a její dosavadní majitel, Spořitelna česká, prováděl kvůli nejasným budoucím majetkovým poměrům jen nejnnutnější opravy. Skleněnými střechami a stropy zatékalo do několika síní, což znamenalo reálné ohrožení uměleckých děl. Rozsáhlejší opravy provedené roku 1920 podle zprávy SVPU nebyly dostatečné, protože se „*stávalo právě od té doby stále častěji, že spadlé kusy prasklých desek střešních rozbíjely spodní skleněné desky, ohrožující tak dole uložené předměty i životy návštěvníků*“.²⁶ Nakolik byly výše uvedené skutečnosti odrazem pravdy, či apelem k rychlému zásahu, můžeme pouze spekulovat. V dubnu 1922 došla situace tak daleko, že budova se musela uzavřít a ministerstvo veřejných prací se ujalo oprav, jimiž pověřilo Zemskou správu politickou a inspektorát Rudolfina.²⁷

Náhrada za tzv. Grundovu síň ani nové prostory namísto refektáře stále nepřicházely. Proto se na začátku roku 1923 výbor SVPU rozhodl pro aktivní řešení. Pozval proto předsedu Národního shromáždění Františka Tomáška (1869–1938), aby s ním probrali stávající situaci. Ten souhlasil, že bude jednat s ministerským předsedou a ministrem školství a národní osvěty, aby ti zapůsobili na Zemskou správu politickou, a ona zjedнала nápravu. Kromě toho byly Obrazárně přislíbeny dva pokoje v budově pro zahraniční obchod a rohová suterénní místnost v Domě umělců. Část lodžie mohla po úpravách od září téhož roku sloužit jako restaurátorská dílna. Řešení ohledně nevyhovujícího refektáře se však téměř neposunulo, pouze měly proběhnout úpravy ke zlepšení klimatických podmínek pro uskladněné obrazy. Kvůli nedostatku financí mělo dojít pouze k zamřížování oken, což by umožnilo důkladnější větrání prostor. Nakonec ani tyto kroky nebyly realizovány a celá záležitost kolem refektáře zůstala nedořešena.²⁸

Přestože poslední opravy v Domě umělců proběhly v roce 1922, už o dva roky později si SVPU stěžuje na špatný stav budovy: „*Zatékalo více méně silně do několika síní... ba i loggie – a několik desek stropních opět spadlo.*“ Správa Rudolfina slíbila zjednat nápravu, proto bylo opět na několik týdnů uzavřeno. „*Všechny obrazy byly sejmuty a čištěny. Skleněné stropy byly rozebrány, umyty a velmi četné tabule nahrazeny, železná konstrukce natřena. Současně zrušeno staré vytápění a počínajíc 2. červencem zavedeno ústřední topení... Intervence u minis-*

terstva veřejných prací, aby bylo vytápění provedeno těž ve výstavních síních, byla bezvýsledna.“ V průběhu roku byly ještě zazděny staré vytápěcí a větrací otvory, opraveny vlhkem poškozené zdi a do restaurátorské dílny zaveden vodovod.²⁹

Další požadavky na předsednictvo parlamentu, které ředitelství Obrazárny vzneslo, byly úprava části lodžie pro účely kanceláře, zřízení truhlářské dílny, zavedení elektrického osvětlení do ředitelny, dvou výstavních síní a na schodiště, doplnění plynového vedení do dílen, telefonního spojení, elektrických zvonků a pořízení záclon do oken kabinetů, ředitelny, kanceláře a restaurátorské dílny. Jediná záležitost, jež měla být vyřízena kladně, bylo zřízení kanceláře v lodžii. Pro splnění ostatních bodů si parlament stanovil podmínku, že SVPU, respektive Krasoumná jednota (dále KJ), mu za to musí předat své dosavadní úřední místnosti, za něž měly dostat náhradou prostory v budově pro zahraniční obchod. Všechny stavební úpravy byly zdárně dokončeny na počátku roku 1925.³⁰

Pokračující problémy

Až do roku 1927 nedošlo k žádným větším změnám. Poté byla v deníku *Prager Presse* uvedena krátká zpráva o přestěhování Obrazárny.³¹ Tajemník poslanecké sněmovny sdělil ředitelství Obrazárny, že ministerstvo školství a národní osvěty bylo pověřeno hledáním vhodných prostor. Vybrán byl Lobkovický palác, jehož interiéry by musely být pro účely Obrazárny radikálně a nákladně upraveny. Dalším argumentem proti tomuto řešení bylo, že ani sem by se celá sbírka nevešla, zároveň panovaly obavy ohledně zabezpečení budovy. Stěhování tak bylo nakonec odloženo, mimo jiné i z důvodu položení základního kamene nové Státní galerie téhož roku na Kampě.³² Na neutěšenou situaci začal ve větší míře upozorňovat i tisk. Zpráva o podmínkách ve strahovském refektáři veřejnosti sdělovala, že „všecky obrazy budou co nejdříve zničeny, nebudou-li dány jinak. V refektáři je totiž takové vlhko, že se voda se stěn do slova leje a následkem toho již rámy odpadávají...“³³

Dne 14. července byl ředitel Obrazárny Vincenc Kramář povolán k ministru školství a národní osvěty Milanu Hodžovi (1878–1944). Ten mu sdělil, že je třeba bezodkladně uvolnit prostory Rudolfiny Národnímu shromáždění. Pro Obrazárnu byl místo toho zakoupen činžovní dům v Pštrossově ulici čp. 12, náležející původně Chmelařské společnosti. Po prohlédnutí prostor je Kramář shledal zcela nevyhovujícími: vysoké riziko vloupání či požáru, čtyři obchody v přízemí, soukromé byty

v nejvyšším patře a především nedostatečně velké prostory pro samotnou expozici.³⁴

Nakonec byla situace vyřešena zcela jinak. V srpnu 1928 rozhodla Městská rada hlavního města Prahy, aby se pro Obrazárnu vyčlenily sály ve třetím patře právě dostavované knihovny na Mariánském náměstí, kde by setrvala do doby, než bude zřízena Státní galerie, nejdéle však na čtyři roky. A to i přestože „několikrát bylo dáno presidiu Společnosti vlasteneckých přátel umění ujištění, že nebude usilováno o její vyklizení ani o ztenčení místností jí užívaných...“ Stěhování mělo být dokončeno v říjnu téhož roku. Ředitelství Obrazárny bylo ochotno na danou situaci přistoupit, ale jen za splnění vlastních podmínek: stěhování by bylo odloženo až na květen, ideálně však v září následujícího roku, musí být zajištěny všechny požadované místnosti (2–3 kanceláře, místnost pro uložení sbírky kreseb a rytin včetně studovny, skladiště, restaurátorská a truhlářská dílna – obě s elektrickým proudem, plynem a vodovodem), provedena vnitřní úprava místností na náklady ministerstva školství a národní osvěty, stejně jako financování osvětlení a vytápění místností, stěhování Obrazárny, pojištění a hlídání sbírek proti vloupání a požáru, a především musí být garantována stavba nové Státní galerie. Nedořešeným problémem zůstávala stále sbírka moderního umění deponovaná ve Strahovském klášteře, pro niž by se ani v Městské knihovně nenašel dostatek místa.³⁵

V prosinci roku 1928 sjednalo ministerstvo smlouvu s pražskou obcí o pronájmu prostor v knihovně. Roční nájemné mělo činit 350000 Kč a být uzavřeno na dobu pěti let.³⁶ Stěhování Obrazárny by započalo v únoru následujícího roku.³⁷ Vyklizen měl být sál přírůstků, ředitelská kancelář a lodžie, náhradou za to požadovány dva větší kancelářské pokoje v přízemí poslanecké sněmovny a restaurátorská dílna se skladištěm. Do prostor městské knihovny by se přestěhovalo oddělení malby a plastiky 17.–20. století (mimo holandskou a vlámskou malbu 17.–18. století) a depozita z refektáře a budovy pro zahraniční obchod. Nizozemské oddělení a oddělení starých českých a německých mistrů by bylo ponecháno v dosavadních pěti síních a osmi kabinetech Domu umělců.³⁸

Stěhování do budovy Městské knihovny

K tomuto stanovisku Společnosti se ale ministerstvo postavilo odmítavě: „Předsednictvo nemůže ustoupiti od svého původního požadavku uvolnění celé budovy pro účely výlučně sněmovní... nebylo by pomoheno ani sněmovně ani obrazárně a stav jím získaný by

byl v budoucnosti zase příčinou dalších nespo-
kojeností a administrativních obtíží.“ Na straně
Obrazárny stála významná umělecká sdru-
žení i Česká akademie věd a umění, která
jednala na své schůzi 26. února 1929 „o uve-
dených požadavcích a shledala je zcela oprávně-
ných“, protože „Rudolfínská galerie přinesla již
politickým potřebám tolik obětí...“³⁹

Dne 6. dubna 1929 ministerstvo vyzvalo
dopisem Společnost k neprodlenému
uvolnění všech prostor na začátku následu-
jícího měsíce a upozornilo ji, že plánované
úpravy v Městské knihovně budou prove-
dены pouze v mezích rozpočtu. Situace
vygradovala rezignací předsedy Společnosti
Jana Krčmáře (1877–1950), který nechtěl za
daných poměrů převzít zodpovědnost za
další vývoj věcí, na což vzápětí zareagoval
tisk a podpořil jej. Nicméně ke změně sta-
noviska nedošlo. V květnu se sešel ředitel
Obrazárny Kramář s ministrem Antonínem
Štefánkem (1877–1964), aby záležitost doře-
šili. Obrazárně byla přislíbena částka pět
milionů na adaptaci knihovny, ovšem tato
suma byla sebrána z rozpočtu pro stavbu
Státní galerie, jejíž realizace byla přesto pří-
slíbena v následujících 5–6 letech. Zároveň
se měla zvýšit roční státní subvence pro
SVPU.⁴⁰

Obě strany se shodly na kompromisu a na
základě dopisu ministra Štefánka se musela
Obrazárna 19. července 1929 začít stěho-
vat, ačkoliv místnosti v Městské knihovně
nebyly stále upraveny. A podle zprávy
výboru SVPU tato situace trvala i deset
měsíců poté: „Adaptace těchto místností a pře-
devším regulace teploty... provedeny nejsou,
takže nebylo dosud možno instalovat sbírku
a zpřístupnit ji obecnosti.“ Důvodem bylo
zpožděné schválení požadované částky,
k němuž došlo až 30. prosince téhož roku.
Na úpravách interiérů se začalo pracovat
na konci ledna: byla zřízena restaurátorská
dílna, skladiště, rozvedeno telefonní a sig-
nálové vedení a všechny sítě rozčleněny
dřevěnými příčkami na více než 50 kójí.

Dále byly podstatně vylepšeny skleněné
stropy ve výstavních sálech, sítě vybaveny
větráním i zvlhčovači vzduchu, vestavěné
stěny impregnovány proti ohni. Město
vyměnilo také všechna okna kabinetů s vad-
ným větráním za nová, opatřilo je mřížemi
a příliš velká topná tělesa byla nahrazena
menšími.⁴¹

S příslušnými adaptacemi se skončilo na
jaře roku 1931 a mohlo začít rozvěšování
obrazů. Ty byly řazeny podle příslušnosti
k jednotlivým školám, podle mistrů a časo-
vých a teritoriálních zákonitostí. Sběrka
nabyla přehlednějšího rázu, než tomu bylo
v Rudolfinu, kde chyběl prostor pro tak
detailní členění. Do galerie se vrátila nazpět
i tvorba 19. století. Obrazárna se bez velké
pompy znovu otevřela 29. listopadu 1931
o 11. hodině dopolední za přítomnosti
584 návštěvníků včetně ministra školství
a národní osvěty Ivana Déry (1884–1973).⁴²

V následujících letech docházelo k pořá-
dání pravidelných přednášek pro veřej-
nost a uskutečnily se i některé zásadní
výstavy (např. instalace věnované Františku
Tkadlíkovi, rodině Mánesů, Karlu Škrétovi
či české barokní kresbě).⁴³

V roce 1947 Národní galerie získala opět
Šternberský palác na Hradčanech, který do
té doby využívala Československá armáda,
respektive hradní stráž. V průběhu let byly
užívány další paláce a budovy, nicméně pro-
story v Městské knihovně obývala galerie
až do října roku 1992, kdy se novým nájem-
cem stala Galerie hlavního města Prahy.

Během více než deseti let sporů a bojů
o nové výstavní prostory pro sbírky pro-
šla tato instituce velkými změnami. Ze
zastaralé koncipované expozice podle
zásad 19. století umístěné v Rudolfinu se
začala utvářet moderní galerie. Vybavená
restaurátorská dílna, doprovodné pro-
gramy, vědecká činnost i akviziční program
(postupně budovaný Vincencem Kramářem
až do konce jeho funkčního období) byly
nedílnou součástí nastupujících změn.

Seznam vyobrazení

- 1 *Smlouva mezi Spořitelnou českou a SVPU o pronájmu místností v Rudolfinu*, 1884, 34 × 21 cm, Archiv Národní galerie v Praze, fond Společnost vlasteneckých přátel umění.
- 2 *Barviový poznámky k expozici v drážďanské galerii*, 1883, 17 × 21 cm, Archiv Národní galerie v Praze, fond Společnost vlasteneckých přátel umění.
- 3 *Půdorys Rudolfinu před stavebními úpravami (zvýšené přízemí)*, nedatováno, 87 × 56 cm, Archiv Národní galerie v Praze, fond Společnost vlasteneckých přátel umění.
- 4 *Severní řez Rudolfinem podle návrhu Josefa Zítka a Josefa Schulze*, nedatováno, 49 × 89 cm, Archiv Národní galerie v Praze, fond Společnost vlasteneckých přátel umění.
- 5 *Výstavní prostory Rudolfinu. 64. výroční výstava Krasoumné jednoty*, 1903, 7,5 × 14 cm, Archiv Národní galerie v Praze, fond Společnost vlasteneckých přátel umění.
- 6 *Karikatura Hodžovy Státní galerie z Lidových novin*, 1928, 7 × 21 cm, Archiv Národní galerie v Praze, fond Moderní galerie.
- 7 *Expozice v Rudolfinu*, 1928, 16 × 23 cm, Archiv Národní galerie v Praze, fond Společnost vlasteneckých přátel umění.
- 8 *Smaltovaná cedule Obrazárny SVPU*, nedatováno, 25 × 38 cm, Archiv Národní galerie v Praze, fond Společnost vlasteneckých přátel umění.

Poznámky

- 1 Již neexistující dům ve Spálené ulici na místě dnešních čp. 83–84.
- 2 V nově otevřené budově sídlila ještě kromě Obrazárny Pražská konzervatoř (od roku 1884) a Uměleckoprůmyslové muzeum (od roku 1885). Všechny tři instituce měly se Spořitelnou českou uzavřenou smlouvu o bezplatném pronájmu prostor.
- 3 Archiv Národní galerie v Praze (dále ANG), SVPU, 1796–1953 (1996), kart. 134, inv. č. 107.
- 4 Úprava stanov umožnila větší vliv zástupců státu v orgánech SVPU, např. nový předseda byl zvolen na základě vládního doporučení. K dějinám Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění podrobněji např. Vít Vlnas (ed.), *Obrazárna v Čechách 1796–1918*, Praha 1996; Alena Janatková – Vít Vlnas, *Pražská národní galerie v protektorátu Čechy a Morava*, Praha 2013, s. 63–72.
- 5 *Ročenka Národního shromáždění republiky československé*, Praha 1919, s. 45.
- 6 *Ibidem*, s. 63–64.
- 7 Zároveň měli mít poslanci k dispozici i sousední Akademické gymnázium, kde by sídlily především poslanecké kluby a pracovní výbory. Obě budovy by byly nově propojeny chodbou v 1. patře.
- 8 *Ročenka Národního shromáždění republiky československé*, Praha 1919, s. 64–65; *Venkov. Orgán České strany agrární*, 11. 11. 1919, s. 3.
- 9 *Venkov. Orgán České strany agrární*, 11. 11. 1919, s. 3.
- 10 *Čech. Politický týdeník katolický*, 19. 4. 1919, s. 6; *Venkov. Orgán České strany agrární*, 11. 11. 1919, s. 3. K problematice budoucnosti Obrazárny např. Vincenc Kramář, *Případ Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, Praha 1928; Vincenc Kramář, *O obrazech a galeriích*, Praha 1983, s. 367–394; Karel Chytil, *O Národní galerii*, *Národní listy* LXII, č. 105, 16. 4. 1922, s. 9. Otázkou plánované novostavby státní galerie se velmi podrobně zabýval tisk (ANG, *Moderní galerie*, 1901–1942 (1968), *Knihy výstřižků č. 2 – Musea*), z novějších prací např. Klára Brůhová, *Praha nepostavená: vltavské břehy jako urbanistické téma moderní metropole*, Praha 2017; Klára Brůhová, *Pražské vize: fantastické stavby, které nikdy nevznikly*, Praha 2018; dále i *Moderní galerie tenkrát. 1902–1942*, Praha 1992.

- 11** Venkov. *Orgán České strany agrární*, 27. 4. 1919, s. 7.
- 12** ANG, SVPU, kart. 78, inv. č. 27.
- 13** Ibidem. Další prameny k otázce Národního shromáždění a Rudolfiny: Národní archiv, *Ministerstvo školství, Praha*, (1911) 1918–1949 (1950), inv. č. 837, 1464.
- 14** ANG, SVPU, kart. 78, inv. č. 27.
- 15** Ibidem, kart. 135, inv. č. 109.
- 16** S návrhem přišel předseda SVPU Erwein Nostitz-Rieneck ml. (1863–1931) v červnu 1917. Více Vít Vlnas, Vincenc Kramář jako ředitel veřejné galerie, *Vincenc Kramář. Od starých mistrů k Picassovi*, Praha 2000, s. 164.
- 17** ANG, SVPU, kart. 78, inv. č. 27. Mimo Rudolfinum byla deponována sbírka kresby, nejvýznamnější díla z kolekce obrazů z 19. století byla zapůjčena do Moderní galerie.
- 18** Ibidem.
- 19** Podrobná měření vlhkosti v něm provedl fyzik František Závíška (1879–1946), který zjistil vysoké hodnoty a doporučil zde skladovat pouze olejové malby, a to ještě po omezenou dobu. Prostor by i tak musel být permanentně vysoušen elektrickým ventilátorem a kamny.
- 20** ANG, SVPU, kart. 135, inv. č. 109.
- 21** Ibidem.
- 22** Č. 332/1919 Sb., *Zákon o zabírání budov neb jejich částí pro účely veřejné*.
- 23** ANG, SVPU, kart. 135, inv. č. 110.
- 24** Po dobu výstavby nové budovy by se sbírka přesunula do budovy Úřadu pro zahraniční obchod vedle Rudolfiny.
- 25** ANG, SVPU, kart. 78, inv. č. 27. Nově byla soutěž na stavbu galerie vypsána roku 1923, v níž zvítězil návrh Josefa Gočára (1880–1945).
- 26** Ibidem, kart. 39, inv. č. 360.
- 27** Ibidem.
- 28** Ibidem, kart. 24, inv. č. 40.
- 29** Ibidem.
- 30** Ibidem.
- 31** *Prager Presse*, 12. 3. 1927, s. 5.
- 32** Zároveň byla vypsána soutěž na novou budovu parlamentu, jejíž stavba se předpokládala odhadem v následujících 10–20 letech.
- 33** *Národní politika*, 28. 6. 1927, s. 6.
- 34** ANG, SVPU, kart. 78, inv. č. 27. Za Kramáře se postavila i široká kulturní obec, jak informovalo *Právo lidu* (5. 8. 1928): AVU v Praze, Česká technika v Brně, Klub českých skladatelů v Praze, Literární skupina v Praze, Sdružení architektů v Praze, Spolek českých spisovatelů Máj v Praze, SVU Mánes v Praze, Státní konzervatoř hudby v Praze, Syndikát českých a slovenských spisovatelů a hudebních skladatelů v Praze, Umělecko-průmyslové muzeum v Praze, Umělecko-průmyslová škola v Praze, Výtvarný odbor Umělecké besedy v Praze, Klub architektů v Praze, Přítomnost sdružení pro současnou hudbu v Praze.
- 35** Ibidem, kart. 142, inv. č. 117. Podrobně o všech podmínkách stěhování Vincenc Kramář, *Případ Obrazárny Společnosti vlasteneckých přátel umění v Čechách*, Praha 1928.
- 36** Opis nájemní smlouvy: ANG, *Státní sbírka starého umění*, (1900) 1937–1941 (1995), přír. č. AA 1382.
- 37** ANG, SVPU, kart. 78, inv. č. 27.
- 38** Ibidem, kart. 142, inv. č. 117.
- 39** Ibidem, kart. 143, inv. č. 118.
- 40** Ibidem, kart. 78, inv. č. 27.
- 41** Ibidem, kart. 24, inv. č. 40.
- 42** Ibidem.
- 43** Alena Janatková – Vít Vlnas, *Pražská národní galerie v protektorátu Čechy a Morava*, Praha 2013, s. 68.

List of Contributors / Seznam autorů

Julia Bailey

National Gallery Prague
Národní galerie Praha
julia.bailey@ngprague.cz

Martina Bezoušková

National Gallery Prague
Národní galerie Praha
martina.bezouskova@ngprague.cz

Tomáš Hladík

National Gallery Prague
Národní galerie Praha
tomas.hladik@ngprague.cz

Anna Pravdová

National Gallery Prague
Národní galerie Praha
anna.pravdova@ngprague.cz

Pavel Štěpánek

Faculty of Arts, Palacký University Olomouc
Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
estepanek@tiscali.cz

Lucie Večerníková

National Gallery Prague
Národní galerie Praha
lucie.vecernikova@ngprague.cz